

1 NOWA dekada

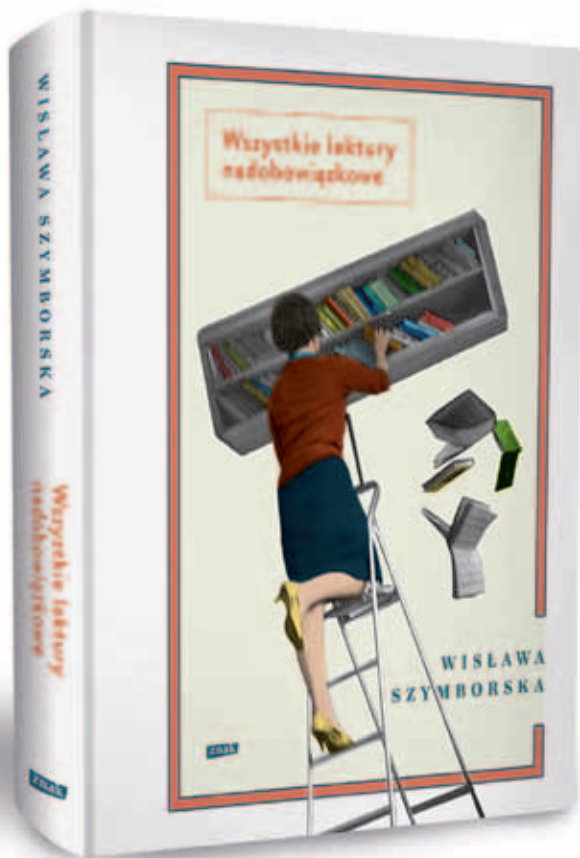
KRAKOWSKA
DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY
NR 3 (25) ROK V 2016 KRAKÓW

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

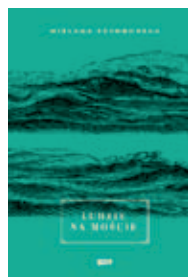


**ZNIKANIE
PISARZY**

Szyborska. 20 lat po Noblu



NIEKTÓRZY LUBIĄ POEZJĘ



znak

MUZEUM PRL

FUNDACJA
MINIONEJ EPOKI



Godziny otwarcia

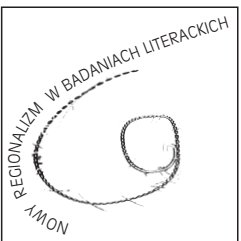
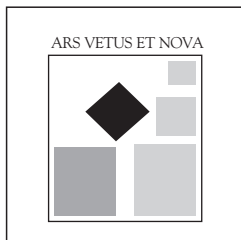
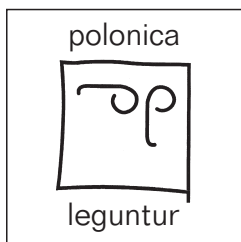
od środy do niedzieli 10.00 – 18.00
w poniedziałki i wtorki nieczynne.
Muzeum czynne sezonowo
od maja do września.

ul. Zajęcza 42, 41-711 Ruda Śląska

tel. 530 540 178, 608 27 69 83

e-mail: fundacjaminionejepoki@gmail.com





UNIVERSITAS KILKADZIESIĄT SERII WYDAWNICZYCH

HORYZONTY NOWOCZESNOŚCI

MODERNIZM W POLSCE

HORYZONTY KINA

JĘZYK POLSKI JAKO OBCY

POLONICA LEGUNTUR

JĘZYKOZNAWSTWO KOGNITYWNE.

STUDIA I ANALIZY

LAS AMÉRICAS.

NIEZNANA KLASYKA LITERATURY

LATYNOSKIEJ

NAGRODA

IM. STEFANA MORAWSKIEGO

KRYTYKA XX I XXI WIEKU

EDUKACJA NAUCZYCIELA

POLONISTY

BIBLIOTEKA

PROF. BRONISŁAWA GEREMKA

PISMA WYBRANE

STANISŁAWA CATA-MACKIEWICZA

MUZEOLOGIA

BESTSELLERY Z PRZESZŁOŚCI

WŁADCY POLSCY

LINGUISTICA SILESIANA

BIBLIOTEKA „KUŹNICY”

NOWY REGIONALIZM W BADAANIACH

LITERACKICH

ARS VETUS ET NOVA

SERIA WYDAWNICZA

CENTRUM BADAŃ Dyskursów

POSTZALEŻNOŚCIOWYCH

DZIEJE PSYCHOANALIZY W POLSCE

i wiele innych

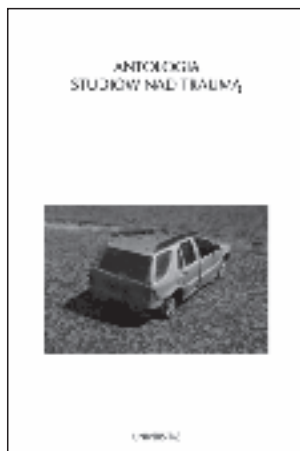
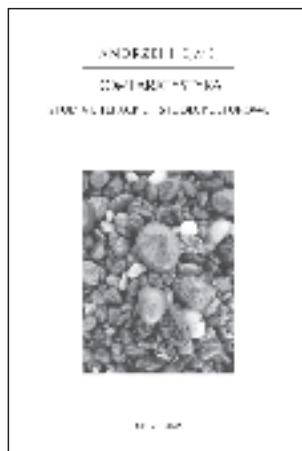
DZIEJE PSYCHOANALIZY W POLSCE

Założeniem serii jest zbadanie różnorodnych wpływów psychoanalizy na polską kulturę, literaturę i różne środowiska społeczne, a także ukazanie na szerokim tle historyczno-kulturowym, politycznym i społecznym dramatycznych losów tego nurtu, prześledzenie biografii i omówienie twórczości jego najwybitniejszych przedstawicieli. Publikacje kolejnych książek w serii zaplanowano na lata 2015–2019.

- Paweł Dybel, *Psychoanaliza – ziemia obiecana? Dzieje psychoanalizy w Polsce 1900–1989*
- *Od Jekelsa do Witkacego. Wybór tekstów psychoanalityków polskich 1900–1914* (red. P. Dybel, B. Dobroczyński)
- Bartłomiej Dobroczyński, Mira Marcinów, *Niezabliźniona rana Narcyza. Psychoanaliza w Polsce w czasach Freuda i wcześniej*
- *Przywracanie pamięci. Psychoanalitycy polscy i z Polski. Wybór.* (red. B. Dobroczyński, M. Marcinów)
- *Fascynacja i ironia. Psychoanaliza w polskiej krytyce literackiej, literaturze i sztuce (1900–1939).* (red. P. Dybel)
- Paweł Dybel, *Mesjasz, który odszedł w sen. Bruno Schulz i psychoanaliza*
- Karolina Szymaniak, Marta Drażyńska, *Recepcja psychoanalizy w Polsce międzywojnia w środowiskach żydowskich w języku jidysz oraz wybór tekstów o psychoanalizie w języku jidysz*
- *Między nadzieją i rozpaczą. Wybór tekstów o psychoanalizie. Międzywojnie 1919–1939* (red. B. Dobroczyński, E. Kobylińska-Dehe)
- Paweł Dybel, *Nieświadome na scenie. Potyczki Witkacego z psychoanalizą*
- Szymon Wróbel, *Od Gombrowicza do Mrożka: polska pozycja depresyjna*
- *Zagłada, Komunizm i III Rzeczpospolita. Losy polskiej psychoanalizy w czasie wojny, w PRL-u oraz po 1989 roku* (red. E. Kobylińska-Dehe, P. Dybel)



UNIVERSITAS POLECA SERIĘ



HORYZONTY NOWOCZESNOŚCI





NOWA **DEKADA** KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

ISSN 2299 – 4742

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

Redaguje zespół:

Marta Wyka *redaktor naczelna*
Teresa Walas *zastępca redaktor naczelnej*
Anna Pekaniec *sekretarz redakcji*
Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*
Tomasz Cieślak-Sokołowski
Bogdan Rogatko
Paulina Małochleb
Robert Ostaszewski
Anna Pochłódka

Współpracownik do spraw promocji i PR:

Anna Dziadzio

Współpracują:

Anna Baranowa, Tomasz Gryglewicz,
Ewa Hearfield, Jakub Kornhauser,
Krzysztof Lisowski, Anna Łabędzka,
Malwina Mus, Małgorzata Ruda,
Małgorzata Szumna, Katarzyna Wajda,
Jacek Ziemek

Redaktor prowadząca:

Teresa Walas

Okładka:

Aleksander Pieniek
fotografia Anna Singh

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 nie zwraca materiałów niezamówionych
i zastrzega sobie prawo skrótów.*

Nakład:

300 egz. + 200 egz. gratisowych

Numer zamknięto 15 maja 2016 roku

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

dekada

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

NR 3 (25) ROK V 2016 KRAKÓW

ZNIKANIE PISARZY

ROZMOWA	O znikaniu pisarzy, nieczytaniu literatury i innych jej sprawach	10
DARIUSZ NOWACKI	(Nie)obecność Andrzejewskiego	34
TADEUSZ LUBELSKI	Konwicky (m)nie(j) czytany	40
ANNA FOLTYNIAK-PĘKALA	Pierwszorzędny pisarz drugorzędny? O Kazimierzu Brandysie	46
BOGDAN ROGATKO	„Zawsze, do ostatniego tchu...”. O Władysławie Terleckim po latach i o jego nie-obecności	56
JAN GALANT	Pokolenie „Współczesności” – słabnąca obecność	66
MAGDALENA LACHMAN	Obsesja zapominania	74
DOMINIK ANTONIK	Sukces i nietrwałość literatury markowej	82
KATARZYNA WAJDA	Aleksander Ścibor-Rylski. Człowiek z zamkniętego kina	90
ANKIETA	Zapomniana literatura	100
ARKADIUSZ BAGŁAJEWSKI		100
KRZYSZTOF BIEDRZYCKI		103
RAFAŁ GAWIN		105
EWA KRASKOWSKA		107
ANNA NASIŁOWSKA		110
ADAM POPRAWA		111
MAJA STAŚKO		113
RADOSŁAW WIŚNIEWSKI		116
KRZYSZTOF ZAJAS		118

NOMINOWANI DO NAGRODY POETYCKIEJ IM. WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

KAROL MALISZEWSKI	Jakub Kornhauser – Projekt „wyobraźnia” – ciąg dalszy nastąpił	120
KRZYSZTOF LISOWSKI	Edward Pasewicz – Ciąg znaczeń, ciąg zdarzeń	123



Jerzy Andrzejewski



Kazimierz Brandys

TOMASZ CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI	Marta Podgórnik – W jej domu zamieszkała... <i>łezka żalu</i>	126
MARCIN JAWORSKI	Joanna Roszak – Oswojone zwierzęta	130
TOMASZ KUNZ	Marcin Świetlicki – Pieśni miłości i doświadczenia	134
	ESEJ	
ANNA ŁABĘDZKA	Rysunkowa suita Pawła Taranczewskiego	142
	POEZJA	
TOMASZ ŁUBIEŃSKI	SICILIANA	148
STANISŁAW STABRO	WIERSZE	149
ANDRZEJ MUSZYŃSKI	WIERSZE	154
	CZYTANE UWAŻNIEJ	
PAULINA MAŁOCHLEB	Rozstępuje się papier	158





Tadeusz Konwicki



Władysław Terlecki



Aleksander Ścibor-Rylski

DARIUSZ TOKARCZYK, *Bez tytułu*, grafika komputerowa, 2016

OKIEM KRYTYKA

ANNA PEKANIEC	Opowieści (nie)słuchane, opowieści (nie)słyszane	166
BOGDAN ROGATKO	Zawsze może nadejść ratunek	170
TOMASZ WAWRZYNIAK	Blisko grobów	173

KSIĄŻKI PRZEBRANE

MARTA WYKA	Po śladach	176
------------	------------	------------

OKNO NA ŚWIAT

MARIA HUSSAKOWSKA	Tydzień w Nowym Jorku	180
-------------------	-----------------------	------------

SZTUKA

SONIA KĄDZIOŁKA	Rozrośnięte kokony, wydrążone pnie, monstrialne wylinki	190
-----------------	---	------------

VARIA

	Autorzy	194
		195

Fotografie Grażyna Borowik





**O znikaniu pisarzy,
nieczytaniu literatury
i innych jej sprawach**

rozmawiają: **T**eresa **W**alas
i **W**łodzimierz **B**olecki, **J**erzy **J**arzębski,
Dariusz **N**owacki, **M**alwina **M**us,
Aнна **P**ekaniec, **M**arta **W**yka



Fotografia Grażyna Borowik

ROZMOWA

TERESA WALAS: Wyjdźmy od oczywistej i banalnej dziś już konstatacji, że żyjemy w społeczeństwie konsumpcyjnym, które charakteryzuje się szybkim zużywaniem przedmiotów oraz świadomym nastawieniem producentów na ich krótkotrwałość. Wydawało się jednak, że dotyczy to raczej materialnej strony naszej rzeczywistości, a idee i dzieła sztuki są na działanie tych mechanizmów odporne. Wszystko jednak wskazuje na to, że szybkie zużywanie się objęło dzisiaj również obszar literatury. Bo horyzont żywej tradycji nieustannie się skraca, a książki wychodzą z obiegu wydawniczego i czytelniczego równie szybko, jak fasony butów. Pisarze, którzy przed rokiem '80 uchodzili za ważnych, jeśli nie wybitnych (choć to określenie może być teraz uznane za przesadne), dziś dla większości czytelników nieprofesjonalnych są anonimowi albo rozpoznawani z nazwiska, ale nie łączeni z żadnym doświadczeniem lekturowym. Są też najczęściej nieobecni na rynku książki, a wznowienia ich utworów należą do rzadkości. Tymczasem dla mnie jako dla czytającej licealistki literatura międzywojenna była literaturą współczesną i czytałam ją równolegle z pisarzami, którzy wówczas debiutowali lub wydawali swoje kolejne książki. Łatwo jest też dzisiaj umrzeć za życia, jeśli nie dostarcza się co najmniej co 2 lata świeżego towaru, czyli nowego tytułu.

Moje pytanie brzmi więc tak: po pierwsze, czy Państwo podzielacie moje wrażenie, czy też jest ono tylko moim czysto indywidualnym przeświadczeniem? Po drugie, jeśli jest ono prawdziwe, jakie są przyczyny tego zjawiska?

Na początku jedno zastrzeżenie: chciałabym oddzielić ten rodzaj zapominania, o którym mowa, od naturalnej selekcji historycznej, polegającej na tym, że utwory o znacznym niegdyś potencjale artystycznym (przede wszystkim nowatorstwa, ale i społecznej reprezentatywności) tracą z biegiem czasu swoją pozycję. Krótko mówiąc, czym innym jest wypchnięcie z pamięci żywej kultury, powiedzmy, *Gór nad czarnym morzem* Macha czy prozy Gomolickiego, o którego istnieniu dziś już mało kto, łącznie z polonistami wie, a czym innym całkowite zniknięcie Brandysa czy Andrzejewskiego, autorów szeroko znanych i należących do pisarskiej wyższej klasy średniej.

DARIUSZ NOWACKI: Kluczem do zrozumienia sprawy jest – jak sądzę – fakt, że książka stała się produktem. Żyjemy w epoce, w której, być może, już nie ma literatury – są tylko książki.

Dubravka Ugrešić w wydanym przeszło 10 lat temu zbiorze esejów i felietonów *Czytanie wzbrownione* sformułowała taką właśnie tezę: już nie ma literatury, jest tylko rynek książki. Różnica wydaje się kolosalna: literatura jest instytucją, a książka produktem. Nad tym, co do niedawna nazywaliśmy literaturą, władzę sprawują producenci książki i promocyjne aparaty ich wspierające. Warto zwrócić uwagę na zasadniczą zmianę języka – dziś niemal cały dyskurs o literaturze opiera się o kategorie towarowe (nakład, ranking, zysk, rynkowy walor nowości itd.). Książka jako towar siłą rzeczy ma krótki termin ważności. Nowe pozycje nawet bardzo szano-

wanych prozaików pierwszoligowych w istocie żyją około miesiąca – dwa do trzech tygodni trwa ich „życie Empikowy”, kiedy są eksponowane, i mniej więcej tyle trwa ich szybka obsługa krytycznoliteracka oraz w ogóle recepcja; są wtedy pokazywane w mediach, omawiane, komentowane itd. To z kolei wymusza przyspieszenie – większość współczesnych pisarzy ogłasza książki w rytmie rocznym, bo dwa lata to jest zbyt duży interwał. Sam sposób funkcjonowania literatury, a co szczególnie boli, mówienia o niej, zbliżył się do kategorii właściwych dla show-biznesu.

MACIEJ URBANOWSKI: Czynnikiem ważnym jest tu też sytuacja czytelnika, który co tydzień–dwa dowiaduje się o pojawieniu się nowej, niezwykle wybitnej książki, trudno mu więc nadążyć za takim tempem przyrostu owych arcydzieł. Jego apetyt jest ciągle pobudzany, ale nie może zostać zaspokojony, toteż żyje w permanentnej czytelniczej frustracji. Mówię tutaj także o sobie, bo mam na biurku rosnącą liczbę arcydzieł, których nie jestem w stanie przeczytać, drugi stos tych „arcydzieł” już leży w księgarni, a wiem, że niedługo pojawi się kolejny. Jest to doświadczenie inflacji literackich wartości. Konsekwencja myślowa zaś jest następująca: jeśli wszystko jest arcydziełem, to nic nim nie jest. W tym może tkwić przyczyna obojętności czytelnika, jego niechęci do pogłębionych lektur albo całkowitego braku zainteresowania nimi. Pojawia się zarazem mechanizm samoobronny, polegający na eliminowaniu z pamięci nieprzeczytanych książek. Współcześnie mamy poczucie, że obowiązkiem jest raczej trzymanie ręki na pulsie teraźniejszości, niż dbanie o ciągłość lekturową. A dzisiejszy rynek to ogromna podaż, obfita produkcja.

D.N.: Zaznacza się tu nacisk ze strony ruchu wydawniczego, który wymusza takie zachowania. O ile wiem, pisarze nie są szczęśliwi, że muszą bez przerwy tworzyć. Istotną sprawą jest to, że obszar literatury i spraw literackich, który był kiedyś obszarem wysokim, odświętnym, dziś upodobnił się do obszaru popkulturowego. Jak powszechnie wiadomo, popkultura nie ma pamięci albo ma pamięć bardzo krótką. Dam tyleż smaczny, co zatrważający przykład: wchodzący na ekrany w 2009 roku film Woody’ego Allena *Co nas kręci, co nas podnieca* był reklamowany hasłem: film twórcy *Vicky Cristina Barcelona*, czyli filmu sprzed roku. Nie chodzi tylko o to, że unieważniono 20 wcześniejszych filmów reżysera, ale o to, że nie odwołano się chociażby do jego arcydzieł, takich jak *Hannah i jej siostry*. Ten, kto układał to hasło reklamowe, wiedział, że można w tym apelu odwołać się jedynie do krótkiej pamięci, wziąć w rachubę najwyżej rok. Wydaje mi się i ubolewam nad tym, że rozmowa o literaturze jest dziś obsługiwana przez te same mechanizmy.

M.U.: Zastanawiam się, czy współczesna literatura nie chce mieć takiego właśnie czytelnika. Jest on bezcenny z punktu widzenia logiki handlowej. Czytelnik, który nie ma pamięci lub ma krótką pamięć, który widzi literaturę przede wszystkim jako zbiór rozproszonych książek, a nie jako instytucję, który postrzega literaturę

ROZMOWA

w aspekcie krótkiego trwania, jest mniej wymagającym i chętniejszym nabywcą nowych towarów.

D.N.: Nieprzypadkowo odwołałem się do filmu, bo mam wrażenie, że współczesną sytuację polskiej literatury da się opisać, używając retoryki hollywoodzkiej. W odniesieniu do reżyserów bądź aktorów mówi się tam: jesteś wart tyle, ile twój ostatni film. Być może literatura jest oceniana według podobnego klucza. Jeśli mierzymy wartość pisarza już klasycznego, to bierzemy pod uwagę jego ostatnią książkę i to ona jest głównym punktem odniesienia czy jedynym kontekstem dla jego nowego dzieła.

T.W.: Myślę, że jest to też kwestia współczesnej tożsamości, która – jak wiadomo – nie jest kumulatywna. Kiedyś w obręb kultury wchodziło się poprzez dorastanie do pamięci, włączanie się w wyposażoną kulturalnie grupę. Trzeba było zdobyć ten sam względnie trwały kapitał, jaki był udziałem tej grupy. Sprawą więc oczywistą było gromadzenie tego kapitału, także kupowanie książek, w tym ich kolejnych wydań. W tej chwili i nastawienie na nowość, i rozproszenie rynku jest chyba związane też z tym, że nikt nie musi i nie chce miękko wchodzić w istniejące już tożsamości, każdy chce stwarzać własną tożsamość momentalną. Więc to, co powstało 20 lat temu, mało nas obchodzi, chyba że nadaje się do przeróbki, do stylizacji, podpada pod kategorię „vintage”. Ten prezentyzm widoczny dzisiaj we wszystkich dziedzinach życia, daje też znać o sobie na rynku literatury. Czy jest to oblicze nowej „konieczności historycznej”, czy też mechanizm, który daje się regulować?

MARTA WYKA: Ja spróbowałabym rzucić tę kwestię na nieco szersze tło, na przykład filozoficzne. Badanie Mnemosyne i Lemnosyne jako dwóch równowartościowych elementów poznania dowodzi, że nie tylko nasza pamięć, ale również nasze zapominanie jest kulturotwórcze. To też sprawa fenomenologii pamięci i zapominania, jak ją opisują fenomenolodzy francuscy, na przykład Ricoeur. Jego książka *Pamięć, historia, zapomnienie* akcentuje nawet nie *mémoire*, tylko *l'oubli*, czyli akt zapomnienia, wybór; fakt, że pamiętamy jeden film Woody'ego Allena, a chcemy zapomnieć o innych jego filmach. A z kolei zjawisko anamnezy kulturowej miewa pozytywne skutki, prowadzi do odgrzebywania zapomnianych elementów. Jest nawet książka Haralda Weinricha *Lethe*, w której ten kulturoznawca pokazuje, jak to trwało od Platona aż po współczesność – te procesy przypominania, zapominania, odchodzenia, powrotu. Okazuje się, że rzeka Lethe, czyli to, co zapominamy, jest pełna zdrowotnej wody. Wciąż w niej można znaleźć coś bardzo pobudzającego. To mógłby być nieco inny sposób spojrzenia na te sprawy, nie tylko w kontekście naszego tu i teraz.

T.W.: Ta dialektyka pamiętania i zapominania jest, co oczywiste, stałym ruchem w obrębie tradycji. Natomiast sądzę, że ów proces zachodzi dziś w sposób inny niż zazwyczaj, że zapominanie nasila się i przyspiesza.

M.W.: Po to, żeby jakaś książka czy pisarz wrócili do nowoczesnej kultury, potrzebny jest odkrywca, ktoś, kto po nią sięgnie. I nagle coś, co jest ze świadomości czytelniczej i wydawniczej zupełnie wymazane, zaczyna znów funkcjonować – książka, pisarz. Profesor Hanna Gosk czyta na swoich zajęciach ze studentami *Rdzę* Wilhelma Macha. To jest chyba jedyna współczesna powieść o życiu na wsi polskiej pod okupacją. I studenci są tą książką zachwyceni. Nauczyciel-odkrywca wyprowadził ją z letargu i wywołał rezonans. Co nie znaczy, że każde takie przywołanie zakończyć się musi sukcesem.

M.U.: Rzeczywiście w czasach, w których żyjemy, ten mechanizm zapominania w literaturze jest czymś dominującym i nieraz jak najbardziej pożądanym. Pytanie, czy jest on naturalny, czy nienaturalny i co wprawia go w ruch. W PRL-u mechanizm zapomnienia był wyraźnie sterowany przez państwo komunistyczne. Zapominanie i pamiętanie były regulowane przez ideologię. Zarazem znacznie silniej oddziaływał etos inteligencji. A literatura była jednym z czynników spajających tę tożsamość. Tymczasem mechanizm zapominania, który dziś dominuje, jest oparty przede wszystkim o instytucje wolnego rynku. Państwo lub akademia próbują poprzez kanony lektur ten stan jakoś moderować. Ale działanie to jest chyba zbyt słabe, zwłaszcza że instytucja akademii sama jest bezbronna. Mam wrażenie, że nauki humanistyczne też żyją w rytmie nerwicy, gorączki, nie są zainteresowane zwalnianiem tempa i selekcją, ale również są głównie otwarte na nowość i zmianę.

T.W.: Bez wątpienia to przyspieszone zapominanie widoczne jest także w naszej dziedzinie. Studentom nazwisko Markowski coraz częściej mówi więcej niż Markiewicz. Gdy my zaczynaliśmy swoją pracę naukową, staraliśmy się poznać i uwzględnić tradycję badawczą dotyczącą danego przedmiotu, sięgając kilkadziesiąt lat w głąb. Dziś bierze się pod uwagę głównie prace współczesne, a i to tylko te najbardziej „gorące”.

JERZY JARZĘBSKI: To się wiąże z pewnością z Internetem i dostępnością. Jest znacznie większa dostępność i ogromna podaż książek współczesnych, a zakłada się, że one wchłonęły to, co było wcześniej. Sam obserwuję z lekkim przerażeniem, jak piętrzące się zwąły bibliograficzne, którym czasem sam nie byłbym w stanie sprostać, podpierają każdą wydawaną dziś książkę. To ma swoje dobre i złe strony. Pozwala na wielokierunkowe oglądanie problemu, ale zarazem krępuje własną myśl. Widuję często prace, w których wręcz każdy sąd popierany jest przez jakiś autorytet. Ale te autorytety są z różnych szkół myślenia i czasem powoływanie się na nie jednocześnie odbiera pracy sens. Inna sprawa to umieranie kierunków badawczych, często zanim w ich języku powiedziano cokolwiek naprawdę istotnego. I wtedy usiłuje się gwałtem dopasować aktualnie modny język do utworów pisarza, którego światopogląd nie ma z nim nic wspólnego.

ROZMOWA

D.N.: Przygotowując się do naszego spotkania, przypomniałem sobie zdanie Jerzego Ziomka, że dorobek literaturoznawcy umiera wraz z nim. I nastąpił tu jakiś remis dorobku badacza i pisarza. Jeden i drugi odchodzą w zapomnienie w takim samym tempie, czyli błyskawicznie.

WŁODZIMIERZ BOLECKI: To pokazuje, że metaforyczne porównanie tekstu do ciała może mieć sens. Jak widać, kiedy umiera ciało, umierają też teksty.

ANNA PEKANIEC: Gdy mowa o naszej dziedzinie, warto zwrócić uwagę, że często wydobywają pisarzy z zapomnienia aktualne metody badawcze. Na przykład chętnie czytany jest w ostatnich latach Iwaszkiewicz, bo dobrze wpasowuje się w badania genderowe, queerowe itd.

T.W.: Pytanie, jaki zasięg czytelniczy i wydawniczy ma ten jego powrót. Bo czym innym jest krąg akademicki, w którym tworzymy wewnętrzne sieci obiegu, regulowane przez różne czynniki – modne metody, indywidualne odkrycia, a czym innym powszechna popularność.

D.N.: Użyteczność metodologiczna to jest najczęstszy chyba powód literackich powrotów. Dość przypomnieć osiągnięcia współczesnej krytyki feministycznej, która odkurzyła mnóstwo pisarek z przeszłości, z Gabriellą Zapolską na czele, o której pisała Krystyna Kłosińska. Podobnie mają się sprawy, jeśli idzie o cały korpus literatury gejowskiej – to oczywiście za sprawą teorii *queer* i zainteresowania estetyką *campu*. Okazuje się, że wielu dawnych pisarzy – by tak rzec – pasuje pod metodę, ich zapomniane dzieła są przydatne czy łaskawe dla określonych badań literackich bądź kulturowych. Przychodzi mi na myśl Miron Białoszewski opisywany przez Piotra Sobolczyka albo sposób, w jaki dzisiaj funkcjonuje refleksja o Jerzym Andrzejewskim, o którym rozprawia się współcześnie w kontekście homoseksualności. Należałoby jeszcze wymienić studia postkolonialne, które dają możliwość przypomnienia ogromu literatury postrzeganej jako zapomniana. To jest dość oczywista sprawa, że w obrębie akademii takie mechanizmy działają. Może się też pojawić jakaś wyraźna intencja ideologiczna. Przypomina mi się seria książkowa „Kanon”, wypuszczona przez Krytykę Polityczną, w której znaleźli się m.in. Irena Krzywicka, Tadeusz Boy-Żeleński, Stanisław Brzozowski. Te stare, pokryte grubą warstwą kurzu rzeczy nagle okazały się do czegoś potrzebne, mogły zostać do pewnych celów użyte. O powrotach decyduje zatem metodologia albo – równie często – ideologia, w każdym razie jakiś dyskurs silniejszy niż sama literatura.

J.J.: Jest i tak, i tak. Oczywiście, że nowe metodologie odkrywają niedostrzegane dotąd aspekty dzieł, pod warunkiem jednak, że nie stosuje się ich na siłę. Bardzo cenię i podziwiam *Polską Szeherazadę*, najnowsze dzieło Doroty Wojdy o postko-

lonializmie, ale aplikowanie przez nią tej metody Schulzowi to operacja ryzykowna, wyrywająca jego dzieło z bardzo mocno zaznaczonych w tekście opowiadań kontekstów historycznych i kalendarza osobistego dojrzewania bohatera. Aby ten postkolonializm pasował do przedmiotu analizy, trzeba zainwestować masę dodatkowych wyjaśnień, a rezultat wątpliwy. Tutaj więc skórka za wyprawkę raczej się nie opłaca.

Przy okazji dodałbym jeszcze jeden – trywialny – powód, dla którego się wraca do pewnych książek – bo są niezbyt grube i bardzo typowe. Nieszczęsny Konwicki ze swoją *Przy budowie* stał się największym klasykiem socrealizmu, dlatego że go najłatwiej omówić.

M.W.: Wracając do zapominania. Do tej plejady wielkich zapomnianych proponuję dołączyć Konwickiego, który nie żyje dopiero od roku, pisał dużo, miał w historii literatury już swoje utrwalone miejsce. Teraz pamięć o nim zupełnie zaniknęła. Zastanawiam się nad tym, co powiedział w jednym z wywiadów: że jego literatura jest cała zrobiona z prefabrykatów, że on tych samych prefabrykatów używa w różnych swoich powieściach. Co rzeczywiście jest prawdą. Są to prefabrykaty romantyczne, pochodzące z Mickiewicza. Zastanawiałam się, dlaczego inny pisarz, co prawda żyjący, Jarosław Marek Rymkiewicz, który również posługuje się w pewnym sensie romantycznymi prefabrykatami, jest tak wyraziście obecny w świadomości medialnej. Gdy zetknąć ze sobą te dwie dosyć pod pewnym względem podobne indywidualności pisarskie, to jeden jest kompletnym trupem – i prawdziwym, i literackim, a drugi z tego samego źródła czerpie życie.

J.J.: Jednak Rymkiewicz zabiera głos w bardzo aktualnych sprawach.

D.N.: Jest też niezwykle aktywny, to jest pisarz, który mniej więcej co rok wydaje książkę.

A.P.: Jest jeszcze jeden ważny aspekt tych gier pomiędzy zapominaniem i zapamiętywaniem, aktualizacją i dezaktualizacją. Coś, co nazwałabym lokalną popularnością pewnych pisarzy. W Krakowie czyta się zupełnie inne nazwiska niż na przykład na Pomorzu. Z pewnych względów ktoś inny jest tutaj ważny, z kim innym organizuje się spotkania, o kim innym się pisze. Również zapominaniu ulegają nieco inne nazwiska. To wydaje się interesujące, ponieważ my cały czas mówimy o ogólnym obiegu, a o literaturze można też myśleć jako o wytworze regionalnym. Pamięć i zapominanie determinowane bywają też określonymi doświadczeniami lokalnymi.

Inne istotne zjawisko to fakt, że część pisarzy i pisarek wycofuje się z obiegu z własnej inicjatywy. Nie czytamy ich, bo sami pomagają nam o sobie zapomnieć. *Casus* Nataszy Goerke, Izabeli Filipiak czy Piotra Siemiona. W naszym rachunku zapominania trzeba też uwzględnić szybką dezaktualizację książek krytycznych;

ROZMOWA

niektóre z nich mają szczęście i w pewnym momencie zaczynają funkcjonować jako parapodręczniki do historii literatury.

W.B.: Gdy przysłuchuję się tej rozmowie, zadaję sobie pytanie: o czym mówimy, kiedy mówimy o czytelnictwie? Dobrze byłoby przywołać dane z ostatniego raportu Biblioteki Narodowej na temat czytelnictwa w Polsce za rok 2014. Wynika z niego, że 58% respondentów w ciągu ostatnich 12 miesięcy nie czytało (w całości lub fragmencie), ani nawet nie przeglądało żadnej książki. 83% nie przeczytało w ciągu ostatniego miesiąca tekstu dłuższego niż 3 strony (to czasami mniej niż instrukcja obsługi pralki). 79% nie czyta regularnie nawet prasy drukowanej. 69% nie czyta również tekstów w Internecie. 75% w ogóle nie kupuje książek, a 94% respondentów nie posiada księgozbioru domowego – czyli nie ma książek w domu. 69% nie korzysta z żadnej biblioteki.

Z tego wynika, że gdy stawiamy pytania o czytelnictwo, bo w nich mieści się też kwestia zapominania pisarzy, to ta megaperspektywa kurczy się nam do niesłychanie wąskiego wycinka. Bo w tej grupie 42% społeczeństwa polskiego, które czyta książki, procent osób, które czytają literaturę, stanowi naprawdę drobną cząstkę.

M.U.: Pozwolę sobie przytoczyć – jako nieśmiały kontrargument – mój ulubiony przykład *Trzech zim* Miłosza, które wyszły w 300 egzemplarzach i „Zwrotnicy” Peipera, która wychodziła bodajże w 150 egzemplarzach. To pokazuje, jak nieliczny i wówczas był odbiorca tego rodzaju tekstów. Zarazem jest to pocieszające, bo te propozycje literackie jednak przetrwały.

W.B.: Ale przetrwały gdzie? W wąskiej pamięci!

M.U.: Niemniej w pamięci, która jest dla kultury polskiej kluczowa.

W.B.: Jednak jeśli nie skalibrujemy grupy czytelniczej i nie określimy jej sobie, to rozmawianie o mechanizmach ogólnych jest trochę strzelaniem w niebo. Trzeba zadać następujące pytanie: czy my mówimy o mechanizmach działających w elicie, w której my się obracamy, w grupie ludzi ukształtowanych przez kulturę literacką, czy o tzw. ogóle czytelników? Bo w ten ogół czytelniczy wchodzi ludzie, którzy czytają na przykład książki kucharskie, biograficzne, sensacyjne, podróżnicze, kryminały. To wszystko mieści się w tych 42%! Więc zwracam uwagę, że grupa osób, do której odnoszą się nasze dociekania na temat znikania pisarzy, zapadania w niepamięć ważnych dla kultury książek, jest naprawdę niewielka.

Teraz możemy zadać kolejne pytanie: czy to, o czym my mówimy, dotyczy nas samych? Ja bym odpowiedział, że nie dotyczy, bo nie tylko dostrzegamy te niepokojące symptomy, ale też naszą aktywnością, właściwą uprawianą przez nas profesji,

staramy się, jak możemy, przeciwdziałać regresowi: podtrzymywać pamięć o literaturze, konserwować ją i wzbogacać o nowe treści.

Omawiane tu mechanizmy zapominania słusznie powiązano wcześniej z działaniem rynku książki. Maciej Urbanowski zwrócił uwagę na inflację wartości książek, które są stemplowane, etykietowane przez rynek, ponieważ każdy wydawca musi wypuścić najważniejszą, najlepiej arcydzieło. Na zawsze w historii księgarstwa zostanie pomysł Wydawnictwa Literackiego, żeby wydanie *Kronosa* Gombrowicza w roku 2013 nazwać największym wydarzeniem literackim XXI wieku. Czyli do końca tego wieku publikujemy już tylko książki *minorum gentium*.

J.J.: Zwłaszcza że ta „najważniejsza książka XXI wieku” została wydana w ciągu pierwszych kilku lat tego stulecia.

W.B.: To jest formuła wymyślona przez dział marketingu. I problem w tym, że kultura wydawnicza została sprowadzona do tego rodzaju newsów. Co pod taki news nie podpada, znajduje się poza obszarem zainteresowania zwykłego czytelnika.

MALWINA MUS: Czynienie z książki gadżetu i produktu bardzo sphyca także sam poziom odbioru. Dziś kupując książkę – a za jej premierą stoi olbrzymia machina marketingowa, z której działania najczęściej nie zdajemy sobie sprawy, a ona jednak na nas wpływa – kupujemy ją z dołączoną instrukcją obsługi. Informuje nas ona, o czym jest książka i jak należy ją czytać. I czytelnik bardzo często poprzestaje na szukaniu w niej tego, co zostało mu zasugerowane, usatysfakcjonowany, że jest czytelnikiem bystrym, skoro odnalazł te wszystkie wskazane treści. Traci samodzielność, traci szansę na pogłębioną lekturę.

D.N.: Dane z raportu Biblioteki Narodowej, które przytoczył Włodzimierz Bolecki, mają ścisły związek z sytuacją szybkiej cyrkulacji, a nawet neurozy, o której wcześniej była mowa. Współcześni pisarze – jak chyba nigdy w przeszłości – intensywnie rywalizują o względy czytelników, dlatego że potencjalnych odbiorców jest tak mało, a podaż tak ogromna w stosunku do znikomego popytu. Dochodzi do rozregulowania systemu, do gorączki polegającej na permanentnej, nierozumnej licytacji na arcydzieła, na skupianiu choć odrobiny uwagi odbiorcy. Te zjawiska są ze sobą połączone.

M.U.: Do tego od 1989 roku szerokim strumieniem płynie do nas literatura światowa. Ten kurczący się, czy też stosunkowo niewielki rynek odbiorczy jest zasypywany, zalewany kolejnymi nowościami, etykietowanymi jako „bestseller”, „nr 1 na liście New York Timesa”, „Nagroda Bookera”. To są rozmaite przyprawy, które mają czynić z tych książek szczególnie smakowite dania. Stoł nasz jest ogromny, obficie zastawiony, a konsumentów stosunkowo niewielu.

ROZMOWA

D.N.: Neuroza, która obecnie towarzyszy funkcjonowaniu książki, właśnie z tego wynika. Zwróciłeś uwagę, że nigdy polska kultura literacka nie była tak wystawiona na udział w globalnym rynku książki. Przecież gdyby jeszcze surowiej potraktować przytaczane tu statystyki i zobaczyć, jaki jest tam udział literatury polskiej – wyniki byłyby jeszcze gorsze. Tylko bestsellery światowe w rodzaju *Dziewczyny z pociągu* Pauli Hawkins mogą osiągnąć nakład 300 czy 350 tys. egzemplarzy. To też wypycha literaturę polską z puli, czyli sytuacja jest jeszcze gorsza niż ta zarysowana przez Włodzimierza Boleckiego.

W.B.: Tu trzeba dodać jeszcze inne korelacje. Książki, o których teraz mówimy, nie są wprowadzane na rynek przez małe wydawnictwa z ograniczoną dystrybucją. Te książki wprowadza na rynek potężna machina wyspecjalizowana w sprzedawaniu produktów, korzystająca z wszystkich dostępnych kanałów komunikacyjnych. Informacja o tych książkach pojawia się wszędzie – od plakatów na ulicach przez billboardy po informacje prasowe, telewizyjne, Internet itd. Natomiast jeśli chodzi o sytuację *stricte* literacką, dotyczącą polskich pisarzy, dobrze jest przyjrzeć się debiutom. Książka opublikowana przez niszowe wydawnictwo w ogóle nie istnieje w ogólnym obiegu komunikacyjnym, ona funkcjonuje w obiegu rodzinnym, wśród znajomych i niewielkiej grupy zainteresowanych krytyków. Ta niszowość wynika stąd, że rynek nie służy wypromowaniu pisarza ze względu na jego jakość artystyczną czy wagę problematyki jego książki. Rynek zainteresowany jest dokładaniem popularności do tego, co jest popularne, czyli jakby kapitalizacją kapitału. Książka debutanta nie ma tego kapitału, ona musi sama „dorobić się”. Książka, która pojawia się bez pomocy mechanizmów rynkowych, może liczyć tylko na rozeznanie czytelników (czyli nie więcej niż 5% tych, którzy cokolwiek czytają). Wiemy też, że lektura takich książek wymaga znacznie większej motywacji oraz kompetencji kulturowej i czytelniczej niż obcowanie z innymi tekstami.

Tu dochodzimy do zasadniczej kwestii – barier czytelnictwa, które nie są już dziś, jak były kiedyś, barierami cenzuralnymi, tworzonymi administracyjnie, lecz są barierami cywilizacyjnymi. Wypada więc zadać sobie pytanie, czy społeczeństwo polskie, które jest na jednym z ostatnich miejsc w Europie pod względem potrzeby czytania, jest ofiarą działania jakichś szczególnych mechanizmów czy okoliczności, powodujących zanik tej potrzeby? Czy wynika to ze złego modelu edukacji? Być może w odpowiedzi na te pytania ukryta byłaby jakaś informacja o społecznych doświadczeniach – także ostatnich kilkudziesięciu lat. Wiemy dobrze, że pierwszy kryzys czytelnictwa i pojawienie się tak zwanego wtórnego analfabetyzmu ujawniono na początku lat 90. Po kilku latach przeprowadzono badania i stwierdzono, że wtórny analfabetyzm się cofnął, że wskaźniki czytelnictwa poszły do góry. Interpretacje socjologów czytelnictwa były bardzo interesujące. Otóż czytelnictwo w Polsce ratowały kobiety, dokładnie – czytelniczki harlequinów. Ta seria stanowiła znak pewnego prestiżu – książki były tłumaczone, przychodziły z Zachodu,

prezentowały obcy świat. Równocześnie były to cieniutkie książeczki, dobre do czytania w tramwaju.

T.W.: To powracająca przygoda naszego, choć pewnie nie tylko naszego, czytelnictwa. Polskie kobiety, rzecz jasna, te edukowane, czytały francuskie romanse; oświeceniowi reformatorzy starali się wyrwać im je z rąk i skłonić kobiety do pożytecznej lektury. Ale one nadal czytały francuskie romanse. Więc pisarze pozytywistyczni, jak Orzeszkowa, znowu próbowali im je obrzydzić, wykpiwając panie Korczyńskie i nieszczęsne panny Teresy. Potem między salonem a służbówką krążyła *Trędowata* i powieści w żółtych okładkach... I tak aż po współczesną rodzimą i obcą powieść dla kobiet, która nadal ma zapewne znaczny udział w tym procencie czytających książki.

D.N.: Jestem o tym przekonany. Kanadyjska firma Harlequin wycofała się z polskiego rynku, ponieważ pojawiła się u nas gigantyczna produkcja krajowa – i to jest, nawiasem mówiąc, najpoważniejszy sektor beletrystyki. Podejrzewam, że jakieś 80% udziału w rynku beletrystycznym stanowi popularna literatura kobieca. Dziesiątki autorek, setki tytułów... Właściwie ratowanie czytelnictwa przez kobiety nadal trwa.

J.J.: Jest to konstatacja mało optymistyczna. Te książki były, a w znacznej mierze też są produkowane według bardzo ścisłych reguł. Ten, kto czytał kolejną, miał prawo się spodziewać, że znajdzie w niej to, co zawsze. Harlequiny powielały i utrwały pewien stereotyp, nie służyły więc temu, czemu służy dobra literatura, czyli budzeniu zainteresowania czymś, co jest nowe i nieoczywiste.

D.N.: Dlatego jestem bardzo nieufny wobec fetyszyzowania czytania jako takiego. Nie sądzę, że czytanie jest wartością samą w sobie, choć takie dość powszechnie panuje przekonanie. W badaniach statystycznych pyta się ogólnie o czytanie, czyli o to, czy badany czyta cokolwiek, więc także książki, które nie reprezentują żadnego poziomu literackiego. Nie można powiedzieć, że najmłodsze pokolenia nic nie czytają, bo przecież są zalfabetyzowane. Nam chodzi o czytanie literatury rozumianej jako pewna struktura językowa, która wywołuje określone emocje, prowadzi do zmiany w światopoglądzie. Jest jakąś pracą świadomościową, autorefleksyjną itd.

M.U.: Niemniej nawet te nieszczęsne harlequiny odsyłają nas do kwestii prestiżu książki. Kiedyś literatura budowała prestiż, a poczucie tego miała nawet czytelniczka harlequinów, bo na początku lat 90. wprowadzały ją one do świata zachodniego, dawały dostęp do nowoczesnej kobiecości. Dawniej książka miała też wartość materialną. Była rzeczą, którą można przekazać potomkom, sprzedać w antykwariacie (to wiązało się z tym, że w PRL-u tych książek było niewiele). Pamiętam, jak będąc na stypendium w Chicago w połowie lat 90., przeżyłem szok na widok ludzi, którzy wysiadając z pociągu, masowo wyrzucali do kosza na śmieci *pocketbooki*. Dla

ROZMOWA

mnie to był rodzaj szoku cywilizacyjnego, bo byłem nauczony szacunku do książki: książkę się czyta, przechowuje, kiedyś się do niej wraca. Wrzucanie książki do śmietnika nie mieściło się w mojej wyobraźni. Teraz chyba także ta materialność książki przestała być ważna i utraciła swoją cenę, książka więc i w tym aspekcie została pozbawiona swojego dawnego prestiżu.

T.W.: Bo nie ma społecznego środowiska, które by podtrzymywało prestiż książki.

W.B.: Być może od lat 90. oswoiliśmy się z sytuacją, że z powodów ekonomicznych książki, które zbyt długo zalegają w hurtowni, są z niej wycofywane. Z kolei wydawcy, którzy stają wobec problemu kosztów utrzymywania powierzchni magazynowych, decydują się na przemiał książek. Wszystkie nowe książki pojawiające się na rynku automatycznie wypierają tytuły zalegające. Kiedyś wydawało mi się, że książkę można wycofać ze sprzedaży, gdy leży na półce 30 lat. Teraz to są 3 miesiące.

T.W.: Ten obraz jest parabolicznym – rzecz można – ujęciem zjawiska, będącego wyjściowym przedmiotem naszej rozmowy. Wyrzucaniu z pamięci odpowiada namacalne usuwanie z przestrzeni fizycznej. Czytelnik nie widzi „starej” książki – dosłownie i mentalnie.

D.N.: Jeszcze do niedawna uważano za coś „obciachowego” sytuację, w której książka znanego pisarza trafiała do sklepu dyskontowego. Dzisiaj pisarze z czołówki marzą o tym, żeby między kupnem margaryny i ryżu ktoś włożył do koszyka ich powieść. Kontekst, w jakim książka się sprzedaje, stracił jakiegokolwiek znaczenie. Najważniejszy jest raport o sprzedaży, kwit księgowy. Chcemy wiedzieć, kto rządzi literaturą? Księgowi! Ich raporty są najważniejsze.

J.J.: Podobnie jest z reklamą. Często podaję pewien przykład, bo śmieszy mnie ogromnie. Gdy wyszli *Bieguni* Olgi Tokarczuk, zaproponowałem bardzo krótki tekst na czwartą stronę okładki, w którym było sformułowanie, że jest to być może najlepsza jak dotychczas książka Olgi Tokarczuk. Wydawnictwo zwróciło się do mnie z sugestią, żeby już nie bawić się w cieniowanie i napisać: najlepsza. Wtedy posłużyłem się przykładem piwa Carlsberg sprzedawanego z hasłem reklamowym „Prawdopodobnie najlepsze piwo na świecie”. Kiedy się odwołałem do tekstu, o którym można było sądzić, że jest produktem naprawdę tegich speców od reklamy, oni się zgodzili. To był argument, który przeważał.

M.U.: To pokazuje – w tym przypadku świadome i ironiczne – wkraczanie języka reklamy do dyskursu krytyki literackiej. Co powoduje, że czytelnik odbiera książkę jako jeden z towarów. Z jednej strony to dobrze, że książka leży między margaryną a kaszą, bo dzięki temu ktoś, kto nie zajrzałby do księgarni, ma ją przed oczami. Z drugiej

jednak strony o takiej książce nie powstanie taki wiersz jak wiersz Miłosza *O książce* – w którym książka jest symbolem wysokiej kultury i przedmiotem otoczonym czcią.

D.N.: Wbrew pozorom obecność książek w Biedronce odzwierciedla dzisiejszą hierarchię literacką – mówię w tej chwili o polskich autorach. Tam mają szansę dostać się tylko pisarze z czołówki, tacy jak Joanna Bator, Szczepan Twardoch czy Olga Tokarczuk. Sytuacja jest bardzo ciekawa! Kontekst, który do niedawna napawał autora niesmakiem, teraz staje się marzeniem pisarzy. Bo znalezienie się w takiej Biedronce ponoć rzeczywiście bardzo wzmacnia dynamikę sprzedaży. Ale żeby Biedronka chciała książkę dystrybuować, wydawca musi mieć bardzo atrakcyjną ofertę, gwarantującą, że sprzeda się kilkadziesiąt tysięcy egzemplarzy.

M.U.: Pytanie, czy nas to śmieszy, cieszy czy martwi...

T.W.: To jest dowodem swoistego kulturowego regresu, ponieważ tak sprzedawano tzw. literaturę straganową. Przyjeżdżał wędrowny handlarz, rozkładał swój towar: płyn na odciski, sznurowadła, tasiemki, a między tym książki. Nie były to utwory rangi Tokarczuk, zazwyczaj opowieści w rodzaju *Historii o królownie Magielonie*. Ich potencjalny czytelnik rzadko obcował ze słowem drukowanym, nie miał możliwości, a tym bardziej nawyku, chodzenia do księgarni, większa część jego rodziny nie umiała czytać i pisać. I teraz wracamy do podobnej sytuacji handlowej. Książka opuszcza miejsce sobie przeznaczone, bo ono przestaje być funkcjonalne, i musi wejść pomiędzy inne towary, by znaleźć się w społecznym obiegu. Pytanie, czy jest to przejaw egalitaryzmu, czy rozpadu świata kultury.

D.N.: Zabawną kwestią jest też to, że sam akt zakupu jest często bardzo odległy od aktu lektury. Chyba nikt nie pobije wyniku 1,5 mln sprzedanych egzemplarzy *Pamięci i tożsamości* Jana Pawła II – po roku '89 jest to chyba bezwzględny rekord. Pamiętam taką scenę. Byłem na zakupach w markecie, wjechała cała paleta z ogromną ilością egzemplarzy tej książki. Prawie każdy, kto był w tym sklepie, wkładał ją odruchowo do koszyka. Nie sądzę, żeby nabywcy po powrocie do domu oddawali się czym prędzej tej filozoficznej lekturze. To jest przykład radykalnego utowarowienia książki, przekształcenia jej w przedmiot. Jej zakupienie było zapewne sposobem oddawania hołdu papieżowi. Przypuszczalnie ludzie kupiliby jakikolwiek inny związany z nim przedmiot, który znalazłby się na jej miejscu.

W.B.: Ja podam wcześniejszy przykład działania podobnych mechanizmów – publikacja polskiego przekładu *Ulissesa*. Ogromny nakład, który rozszedł się natychmiast, długie kolejki. Mogłoby się wydawać, że wielbicieli Joyce'a są w Polsce nieprzebrane tłumy. Wypadało tę książkę mieć, bo była to literacka legenda. Ilu jednak nabywców rzeczywiście ją przeczytało?

ROZMOWA

Ale wydaje mi się, że zboczyliśmy z drogi wyznaczonej przez temat główny, który – przypominam – brzmiał następująco: szybkie zapominanie literatury we współczesnej kulturze, czyli szybkie zużywanie się autorów i książek, które naszemu pokoleniu jeszcze nie było znane. To jest zjawisko, które najlepiej można przedstawić za pomocą przykładów. Grochowiak – za życia czytany, opisywany, po śmierci – otchłań. O Białoszewskim pisano przez dziesięciolecia, dopóki żył, we wszystkich możliwych periodykach. Każda jego książka, każdy jego tomik był omawiany. Dzisiaj o Białoszewskim piszą już tylko pojedyncze osoby. Teraz cięższy kaliber – Miłosz, Szymborska, Herling-Grudziński, Gombrowicz. Gwałtowny zanik zainteresowania mniej więcej rok, dwa lata po śmierci. Na początku jest seria wydarzeń związanych ze śmiercią – wspominki, relacje, omówienia twórczości. Później pojawia się otchłań ciszy, w której jednostki – edytorzy, monografści – snują własne wątki. Niemniej gdy pisarz przestaje być bohaterem mediów, traci też zainteresowanie czytelników.

T.W.: Co rejestruje rynek i dostosowuje do tego swoją politykę: wydawnictwa rzadko ryzykują wznowienia.

W.B.: Kiedy zastanawiałem się nad zaproponowanym tematem tego spotkania, przypomniały mi się słowa Wacława Berenta z lat 30., który – mówiąc o tym samym zjawisku zapominania (aczkolwiek on miał na myśli bardziej pamięć historyczną i historyczno-kulturową niż teksty literackie) – zbudował celną formułę-obraz: młyn miele coraz prędeej. To jest dotkliwe doświadczenie, z którym chyba rzeczywiście nie mieliśmy wcześniej do czynienia.

D.N.: Dostrzegam tu problem, który mnie gnębi, związany z paradoksem historii. Historia nigdy nie miała tylu pasjonatów, nie wzbudzała takiego zainteresowania jak w ostatnich dziesięcioleciach. Praktycznie każdy periodyk ma swój dodatek historyczny, książki dotyczące historii politycznej i militarnej okresu II wojny światowej i dwudziestolecia międzywojennego są absolutnymi przebojami. Ludzie się tym ekscytują. Okazuje się, że chcą wiedzieć, jak się żyło na przykład na chwilę przed wybuchem II wojny światowej. Nie potrafię sobie wytłumaczyć, dlaczego w podobny sposób nie zaciekawiają dziś ludzi dzieje literatury. W ogóle w dyskursie o literaturze argumenty odsyłające do historii literatury są obecnie źle widziane. W czytanim do dziś tekście Jerzego Jarzębskiego *Wartościowania w sieci kultury* pojawia się teza, że jednym z kryteriów oceny współczesnego dzieła literackiego jest „zdolność do kooperacji z kanonem”. Wydaje mi się, że dzisiaj mamy do czynienia z dokładnie odwrotną sytuacją: że liczy się umiejętność zacierania i unikania związków z kanonem. Moim dyżurnym przykładem jest debiut powieściowy Doroty Masłowskiej. Otóż w bardzo niewielu jego omówieniach pojawiło się spostrzeżenie, że ten rodzaj gier językowych znamy, czyli przypomnienie tradycji prozy socjolingwistycznej z lat 70. (a jeśli się pojawiło, to było niemile widziane), bo to było wbrew interesowi i pi-

sarki, i wydawcy. Przewodziła teza, że jest to absolutna rewelacja, że nikt przed Maślowską tak nie pisał. Czyli sytuacja jest dokładnie odwrotna, niż była jeszcze pod koniec lat 90. Gdy Jarzębski pisał o zdolności do kooperacji z kanonem, wszyscy to rozumieli i uznawali: jeśli czytamy współczesne dzieło i tam pojawia się wyraźny dialog z tradycją – zwłaszcza z gigantami: z Schulzem, Gombrowiczem itd. – uznajemy to za zabieg wartościowy literacko. Tymczasem mam wrażenie, że dzisiaj to już nie jest tak waloryzowane, choć nie potrafię wyjaśnić, dlaczego tak się dzieje. Poza stwierdzeniem, że historia literatury straciła dziś na wartości.

W.B.: Myślę, że tę tezę trzeba by trochę zrelatywizować. Na początku lat 90. rozpoczęło się, początkowo powolne, ale konsekwentne i z biegiem czasu coraz szybsze, kruszenie się centralnego systemu, w którym wszyscy funkcjonowali – w sensie rozumienia tradycji, rozumienia norm literackich, gustu itd. Dzisiaj czytelnicy literatury pięknej są rozparcelowani na dziesiątki środowisk, nisz, generacji, z których każda ma swoje małe wewnętrzne kanony, każda ma swoje normy i nie przeszkadza im to, że na zewnątrz obowiązują zupełnie inne konwencje i systemy wartości. W związku z tym dobrze jest określić, o którym z tych środowisk mówimy. Bo z jednej strony prawdą jest to, o czym pan mówił w związku z Maślowską, a z drugiej strony mamy fenomenalny sukces wspaniałej książki zanurzonej w tradycji Mickiewiczowskiej – *Dwunastu stacji* Tomasza Różyckiego.

T.W.: Różycki jest zdecydowanie bardziej wąskoobiegowy.

W.B.: Ale jest to nadal ta sama literatura współczesna. Takich przykładów znalazłoby się jeszcze kilka. Jakkolwiek zdumiewający jest fakt, że istnieją takie środowiska, dla których liczą się wyłącznie gry z najbliższym kontekstem – kulturowym, środowiskowym, lokalnym, a w ogóle nie liczy się to, co było dla poprzednich pokoleń w głównym nurcie tradycji wyznacznikiem wysokiego tonu literatury.

J.J.: Sam byłem nieco przerażony, omawiając ze studentami na warsztatach krytycznych tomik Dariusza Sośnickiego *Symetria*. Jego zrozumienie wymaga znajomości różnych utworów, które jednak wydawały mi się dość znane. Na początku zbioru jest wiersz *Droga*, w którym pojawia się linijka: „Dzieci wracają do domu ze szkoły” – zaczerpnięta prosto z Miłosza. Nikt nie odkrył cytatu, więc pomyślałem sobie, że to wina nieuważnej lektury. Ale okazało się, że nikt na sali nie czytał *Świata*. Kiedy pytam moich studentów, kto czytał jakąś książkę wykraczającą poza spis lektur obowiązkowych, odpowiada mi z reguły cisza. A – wracając na moment do „pasji historycznej” społeczeństwa – przestałem się już dziwić, kiedy studenci na osi chronologicznej umieszczają Barańczaka przed Miłoszem. Obawiam się, że zamykanie do historii ogranicza się do zainteresowania anegdotą, nie łącząc się z jakąś głębszą świadomością historycznego czasu i wielkich splotów historycznych zdarzeń.

ROZMOWA

D.N.: Sytuacja jest paradoksalna, bo literatura dawniejsza ma tę zaletę, że jej ogromne obszary są dzisiaj dostępne za darmo. Przypomnę, że od 1 stycznia 2013 roku darmowy jest już Brunon Schulz, jego dzieło weszło do domeny publicznej. A zatem to jest literatura, z którą można obcować, nie ponosząc żadnych kosztów, więc nie pojawiają się tu ani bariery komunikacyjne, ani finansowe. Wszystko, co starsze niż 70 lat, jest na wyciągnięcie ręki.

T.W.: To, że nie czyta się dawniejszej literatury, powoduje pojawienie się wyraźnej przepaści językowej pomiędzy starszym a najmłodszym pokoleniem. Praktyka dydaktyczna pokazuje, że młodzi odbiorcy nie rozumieją na przykład *Głosu w sprawie pornografii* Szyborskiej, nie tylko dlatego, że nie znają realiów historyczno-obyczajowych, ale też z tego względu, że nie znają takich słów jak – w tym przypadku – „rozpusta” czy „rozwiązły”. Maturzysta nie potrafi uchwycić znaczenia metafory mówiącej o powieści jako o zwierciadle przechadzającym się po gościńcu, bo nie zna słowa „gościniec”. Płytkość zanurzenia w literackiej tradycji prowadzi do zerwania komunikacji językowej.

W.B.: Czy to przypadkiem nie informuje nas o stanie współczesnej edukacji?

T.W.: A może też o duszy współczesnej, która coraz chętniej zamyka się w swoim teraźniejszym świecie.

D.N.: To świadczy o przywiązaniu do własnej jedynie historyczności; każda inna jest w tej perspektywie nieistotna.

M.U.: Czy to zerwanie dotyczy radykalnie wszystkiego, co związane z tradycją przed '89 rokiem, czy to są drobne zerwania pokoleniowe?

D.N.: Myślę, że dla najmłodszego pokolenia czytelników tradycja literacka lat 90. XX wieku jest równie martwa, co tradycja międzywojnia i Młodej Polski. Ono nie prowadzi dialogu – nawet ze starszymi braćmi, a co dopiero z ojcami czy dziadami. Mogę więc jedynie potwierdzić, że takie zjawisko istnieje, ale jestem wobec niego bezradny. Jest to dla literatury zabójcze – upada jej koncepcja jako gmachu kultury, samo myślenie w kategoriach procesu historyczno-literackiego traci swoją zasadność. To wszystko istnieje już tylko w naszych wewnątrz-zawodowych rozmowach.

T.W.: Konsekwencją jest obumieranie wyobraźni społecznej. Za chwilę większość aluzji i gier międzytekstowych będzie nieuchwytna, duża część tkanki kultury stanie się martwa.

D.N.: Myślę, że pojawią się inne źródła aluzyjności, bo aluzyjność popkulturowa, filmowo-muzyczna, celebrycka czy telewizyjna jest aktywna.

T.W.: Tyle że – jak Pan wcześniej powiedział – życie także tych fenomenów jest we współczesnej kulturze krótkotrwałe, więc i dialog między nimi i literaturą będzie naznaczony taką samą doraźnością.

Chciałabym jednak powrócić do pytania o przyczyny tego stanu rzeczy, jaki tu opisujemy. Czy rzeczywiście musimy się zgodzić z pesymistyczną diagnozą, jaką formułował chociażby Wolfgang Iser w końcowych latach 80., pisząc, że literatura utraciła funkcję przypisywaną jej przez mieszczańskie społeczeństwo i została wygnana na obrzeża nowoczesności, bo pozycja społeczna nie jest dziś zależna od wiedzy humanistycznej, od kapitału doświadczenia literackiego, lecz od sukcesu w świecie, mającego materialny głównie wymiar. Co więcej, ponieważ literatura konfrontuje człowieka z sobą samym, co nie zawsze poprawia jego samopoczucie, jej rola nie przystaje do dzisiejszego ideału dobrego życia opartego na samoakceptacji.

W.B.: Zwróćmy jednak uwagę, że pesymistyczny obraz czytelnictwa, jaki tu rysujemy, odnosi się w zasadzie tylko do Polski, gdyż prawie wszystkie kraje starej Unii wciąż czytają książki. O tym mówią i statystyki, i zwykłe obserwacje – jazda metrem, pociągiem, autobusem. Tam wszyscy czytają.

T.W.: Cóż jest więc w nas takiego, co nas od tego czytania odvodzi?

W.B.: Można by postawić bardzo ogólną, opisową diagnozę, że w polskim życiu publicznym kultura intelektualna i artystyczna jest bardzo nisko usytuowana. Jeżeli przyjrzymy się hierarchii informacji pojawiających się w obiegu publicznym we wszelkiego typu mediach, zauważymy, że nie ma tam eksponowanego miejsca dla literatury i sztuki. Z perspektywy tych, którzy mają w ręku instrumenty organizacji życia publicznego, nie są one w ogóle ważnym składnikiem polskiego życia zbiorowego. W żadnym innym kraju europejskim nie emituje się bez przerwy wypowiedzi polityków. Mapa polskiej dyskusji społecznej jest tak skonstruowana, że w centralnym miejscu znajdują się – zajmując niemal całą przestrzeń – politycy i polityka bieżąca. To oni narzucili społeczeństwu określoną hierarchię wartości, podczas gdy w rzeczywistości wygląda ona inaczej. Tym, co decyduje o rozwoju cywilizacyjnym społeczeństwa, jest jednak dorobek intelektualny – naukowy, kulturalny, artystyczny. To w tej płaszczyźnie państwa ze sobą konkurują. Tymczasem informacja o wystawach, koncertach, książkach, spotkaniach autorskich – to jest w Polsce informacja trzeciego, czwartego rzędu, jeśli w ogóle występuje.

M.U.: Czy wina nie leży też trochę po stronie naszych pisarzy? Houellebecq na przykład potrafił napisać *Uległość*, powieść, która celnie przedstawia współczesne problemy, nastroje, sytuacje, która nie jest narcystyczna, ale w sposób literacko wartościowy próbuje opisać świat, w jakim żyjemy.

ROZMOWA

D.N.: Rzeczywiście, *Uległość* jest jak policzek wymierzony literaturze polskiej, bo jeśli chodzi o beletrystykę – to była najchętniej czytana w Polsce książka w 2015 roku.

W.B.: Jaki miałbym zarzut w stosunku do polskich pisarzy współczesnych? Dramatem polskiej literatury współczesnej jest przewaga nieistotności. Gdy patrzę na to, co publikują wydawnictwa zagraniczne z literatury południowo- i środkowoeuropejskiej – bałkańskiej, węgierskiej – dostrzegam, że to są książki, które przedstawiają dramatyczne, traumatyczne doświadczenie współczesne. Czy polscy pisarze podejmują wątki dotyczące doświadczenia swojego kraju, swojego społeczeństwa? Czy nasza literatura ma coś do zakomunikowania światu, poza tym, że jest? Czy możliwe jest przejście od lokalności do uniwersalności?

M.U.: Ale polski czytelnik, gdyby chciał, mógłby się dowiedzieć, że był ktoś taki jak Witkacy, że widział podobne problemy, że nasza literatura ma tradycję takiego pisania. Wyobrażam sobie, że mogłyby się pojawić wznowienia jego utworów opatrzone hasłem: „Polski Houellebecq?”. Albo na tle marketingowej sugestii, że *Uległość* była druga, można by wznowić *Nienasylenie*. Chodzi mi o takie mechanizmy, które wykorzystywałyby współczesną koniunkturę do przypominania naszej tradycji literackiej.

D.N.: Nie lekceważyłbym tych danych z raportu Biblioteki Narodowej o czytelnictwie. Przypuszczam, że lepiej już nie będzie, że jest to proces przesądzony. Pewną nadzieję wiąże jedynie z lepszym ukonstytuowaniem się obiegu niszowego. Wyobrażam sobie, że proza polska mogłaby wejść w to miejsce, w którym od lat egzystuje polska poezja, czyli stać się rodzajem subkultury literackiej, czymś w rodzaju wydzielonej strefy, wolnej od nacisków komercyjnych, która wzbudza zainteresowanie bardzo określonego, niewielkiego kręgu odbiorców. Współczesna polska poezja funkcjonuje właśnie w ten sposób. To jest coś perfekcyjnie zaadresowanego. Ci, którzy obracają się w tym obiegu – czytają, komentują, kupują, są bardzo istotnym elementem współczesnej kultury literackiej, ale sytuują się w subkulturze – to jest w zasadzie nisza nisz. Wydaje mi się, że w domenie szerszego czytelnictwa – beletrystyki czy szerzej, prozy – może być podobnie. Tysiący czytelników co prawda to nie przysporzy, ale niech się pojawi ich kilkuset, za to świetnych. Z wielkim przejęciem zaglądam na strony wrocławskiego Biura Literackiego i znajduję tam bardzo żywe dyskusje. Któryś ze współczesnych młodych poetów wydaje tom i od razu pojawia się kilka komentarzy, rozwija się debata. Zatem swoje nadzieje łączyłbym z poszerzeniem pola czytelniczych subkultur. Tam pojawia się istotność, której brak widzi we współczesnej literaturze Włodzimierz Bolecki, choć rzecz jasna, nawet poezja zaangażowana nie obsłuży spraw społecznych i politycznych. Ale powieść mogłaby to zrobić. W tych wąskich obiegach czuć życie.

M.M.: Nie byłabym optymistycznie nastawiona do idei tworzenia wąskich obiegów, na wzór poetyckiego. Tam rzeczywiście dzieje się dużo, ale być może właśnie zbyt dużo. Nie ma selekcji. Osoby, które są głęboko zanurzone w ten kontekst, mogą się w nim dobrze odnaleźć i wyciągać korzyści z tej wielości bodźców. Ale jest to obieg zamknięty i izolowany. Ktoś z zewnątrz, kto zechciałby wejść w to środowisko, zainteresować się poezją, ulegnie dezorientacji. Trafi na kilka średniej wartości tomików, zniechęci się i koniec przygody.

W.B.: Najważniejszymi czynnikami formującymi czytelników są szkoła i media. Może jednym ze sposobów zmiany stanu naszego czytelnictwa mogłaby być misja mediów, położenie w nich większego nacisku na samą edukację za pomocą treści kulturalnych?

D.N.: Tu wracamy do pytania o to, co jest przyczyną, a co skutkiem. W jednym z wywiadów z profesorem Czaplńskim, przeprowadzonym w ramach dyskusji na temat problemów czytelnictwa, pojawiła się ważna uwaga: pokażcie mi jakiś serial/telenowelę, której akcja dzieje się w bibliotece albo w której przynajmniej widać w kadrze książki. Na ogół tłem są tam eleganckie salony i nowoczesne kuchnie. Ale książek tam nie ma. Także bohaterowie, tak głęboko zanurzeni w codzienność, czy kiedykolwiek, w jednym bodaj odcinku, rozmawiają o książce? Teraz pytanie: czy scenarzyści, dając takie, a nie inne rozstrzygnięcia, po prostu wiernie odtwarzają rzeczywistość i przenoszą doświadczenie społeczne do serialu, czy też na odwrót – kształtują w ten sposób postawy społeczne?

T.W.: Książki czytano jeszcze w *Rodzinie zastępczej*. W *Rodzince.pl* czasami rodzice, głównie Natalia, miewają w rękę książkę. Najczęściej jednak występuje ona w dialogach jako lekturowy bicz boży na młodsze pokolenie, zmuszane przez szkołę do lektury Kraszewskiego czy Mickiewicza. Spoiwem rodziny jest stół i kanapa przed telewizorem.

D.N.: Dziś czytanie jest kwestią zbytku, można je też traktować jako świadectwo dobrego usytuowania społecznego. Tego, że nie podlega się konieczności pracy na przykład w korporacji przez 16 godzin dziennie; że dysponuje się w ciągu dnia godziną bądź dwiema czasu wolnego, które można poświęcić na lekturę. Może więc na tym gruncie zawiążą się nowe snobizmy: jestem w lepszej sytuacji, mam czas na lekturę.

T.W.: Zawsze czas wolny, podobnie jak wolny pieniądz, był wyznacznikiem statusu. Problem w tym, jak przerejestrować snobizm, by wśród aktywności, jakimi się ten czas wypełnia, znalazła się poważna lektura.

ROZMOWA

W.B.: Każdy z nas może podać kilka powodów deprecjacji kultury literackiej jako wyznacznika kultury wyższej czy wysokiej. Jako cezurę przyjmijmy rok '89, kiedy naszym życiem publicznym przestały rządzić mechanizmy administracyjne. Po pierwsze, w ciągu 25 lat nie udało się stworzyć w polskiej telewizji publicznej żadnego trwałego programu o książkach. Było kilka czy kilkanaście, teraz też są – ale nikt ich nie ogląda. Nie ma programu, który przyciągałby do ekranów telewizora znaczący odsetek widzów i był wzorotwórczy. Po drugie, proszę zwrócić uwagę, że polska kultura literacka, ta przedwojenna, była oparta na tygodnikach literackich. Dziś tygodniki literackie w praktyce zanikły. Nie udało się też w Polsce odtworzyć czy skopiować funkcji dodatków literackich, które są z kolei charakterystyczne dla państw starej Unii oraz USA. Pewnie dałoby się znaleźć więcej przejawów i powodów tej deprecjacji szeroko rozumianej kultury literackiej. Kiedy konfrontujemy naszą sytuację z sytuacją państw starej Unii, dochodzimy do gorzkiej prawdy, że polska demokracja, która od upadku komunizmu liczy sobie już ćwierć wieku, nie stworzyła w ciągu tego czasu mechanizmów zabezpieczających interesy literatury, czy szerzej – kultury, ani wzorców w niej uczestniczenia, które pozwoliłyby porównywać się nam z państwami Unii w tym zakresie. Co więcej, obszar ten w ogóle nie jest brany pod uwagę jako punkt odniesienia. Porównuje się PKB i inne wskaźniki cywilizacyjne, ale jeśli weźmie się pod uwagę kwestię uczestnictwa w kulturze, łatwo stwierdzić, że obraz tego, co się stało w Polsce, jest niesłychanie pesymistyczny. Być może jesteśmy jeszcze w bardzo wczesnej fazie rozwojowej i cywilizacyjnej, bo jednym z ważniejszych wyznaczników tego rozwoju jest edukacja, a stopień czytelnictwa o poziomie tej edukacji współdecyduje. Czyli że pod tym względem jesteśmy dopiero w fazie prenatalnej, mimo że możemy konkurować z innymi krajami pod względem dóbr materialnych. Coś zostało zaniedbane, a może nawet zniszczone przez tych 25 lat. Kiedyś zetknąłem się z określeniem „format ludzi gierkowskich” – dotyczącym ludzi, którzy kształceni byli w tamtych czasach w przeświadczeniu, że kultura jest nieważna, ważny jest przemysł. To oni realizowali swoje idee właśnie w latach 90.

T.W.: Podobna w skutkach była dziecięca choroba liberalizmu.

W.B.: Otóż to. Tylko że ona stała się w Polsce niezytem, chorobą chroniczną.

D.N.: Gdzieś czytałem, że cały polski rynek książki ma obrót ¼ obrotu firmy Orlen. To bardzo płytki biznes, o niskim stopniu zwrotu kapitału. A i tak rynek ten w większości jest tworzony przez literaturę użytkową – przewodniki, książki kucharskie, podręczniki. Więc z punktu widzenia polityków, dostrzegających głównie aspekt ekonomiczny, sektor kultury niewiele znaczy.

Po roku '89 żadna władza nie przywiązywała wagi do spraw kultury, ale ta nowa także słabo je akcentuje. Choć przecież literatura polska i język polski to sprawa

narodowa – bez dwóch zdań. Znane są przykłady, że państwo interweniuje w dziedzinę literacko-językowo-kulturową właśnie z tego względu, że się o nią troszczy. Takim przykładem mogą być Węgry, gdzie mała liczba użytkowników tego języka sprawia, że język jest cały czas zagrożony. I tam poświęca się dużą ilość środków finansowych, żeby utrzymywać infrastrukturę literacką, bo widzi się w literaturze czynnik wyznaczający i spajający tożsamość.

W.B.: W Polsce też pewne kroki zostały podjęte, bo jeszcze za prezydentury Bronisława Komorowskiego Biblioteka Narodowa rozpoczęła akcję „Narodowe Czytanie”, która jest wciąż kontynuowana.

D.N.: Ja to mówię wbrew sobie, ponieważ to nie są moje sympatie ideowo-polityczne, ale zawsze trzeba szukać sojusznika. Wydaje się, że trzeba liczyć na nacjonalistów polskich, czyli na partię, która deklaruje obronę interesu narodowego, bo kto inny ma się przejąć stanem naszej literatury i języka?

M.U.: Z jednej strony dobrze by było, gdyby pojawiła się jakaś polityka literacka, a nie tylko historyczna. Ale jestem lekkim sceptykiem, bo czytając w miarę regularnie tygodniki prawicowe, muszę przyznać, że poziom artystyczny prezentowanych tam treści literackich pozostawia wiele do życzenia.

D.N.: Mam na myśli tworzenie instytucji wspierających literaturę, które dałyby się porównać z IPN-em, placówką, która ma wielki budżet i dokonała w dyscyplinie, jaką jest nauka o historii, postępu o lata świetlne.

M.U.: Przykładem jest Polska Akademia Literatury, utworzona w dwudziestoleciu międzywojennym pod auspicjami ówczesnego rządu.

M.M.: Chciałam też zwrócić uwagę na utratę autorytetu instytucji literackich. Spada zaufanie do wydawnictw, które kiedyś były mocnym punktem odniesienia i dla autorów, i dla czytelników. Jeżeli pisarz przychodził ze swoją propozycją, powiedzmy – z debiutem, do dobrego, prestiżowego wydawnictwa, to miał prawo się spodziewać, że uzyska od pracujących tam redaktorów merytoryczną ocenę, która też była dla niego w jakiejś mierze wiążąca. Teraz często styka się z odpowiedzią wykrętną: książka może i jest dobra, ale badania rynku nie rokują dobrze w kwestii jej czytelności.

D.N.: Nie ma potencjału bestsellerowego!

M.M.: Właśnie. Pisarz odchodzi więc z kwitkiem, nie uzyskawszy prawdziwej oceny swojej pracy. Podobnie dzieje się z czytelnikiem, który także mógł kiedyś ufać marce. Wiedział, że dobre wydawnictwo publikuje (poza trybutami ideologicznymi)

ROZMOWA

książki wartościowe i rzetelnie opracowane. Mógł wierzyć umieszczonej na okładce rekomendacji pióra znanego pisarza lub krytyka. Dziś blurby, które zawiera każda książka, są najczęściej tekstami o charakterze marketingowym, nie informacyjnymi czy krytycznoliterackimi. Sam proces wydawniczy też często sprowadza się do tego, że na pewnym etapie redakcji książki dostosowuje się do kryteriów wyłonionych na drodze badań rynkowych. Słowem, czytelnik z jednej strony traci zaufanie do marki wydawnictwa i czuje się pozbawiony oparcia w autorytetach, z drugiej – sam staje się autorytetem dla rynku, który postrzega go wyłącznie w kategoriach zmaksymalizowanego popytu. Jeśli już gdzieś szukałabym sposobów na wyjście z czytelniczego impasu, to jednym z nich mogłoby być odbudowanie merytorycznego autorytetu wydawnictw. Choć zdaję sobie sprawę, że w gospodarce rynkowej nakierowanej na zysk, postulat taki ma charakter utopijny.

D.N.: Rynek najczęściej w ogóle nie ma wstydu, także historyczno-politycznego. Nie przestanie mnie zadziwiać na przykład powrót powieści milicyjnej, który nastąpił w pierwszych latach XXI wieku. Były to książki bardzo kiedyś spostonowane, co jednak rynkowi zupełnie nie przeszkadza i wypuszcza kolejne ich reedycje. A polski pisarz Ryszard Ćwirlej pisze współczesne powieści milicyjne, nie bacząc na infamię, jaka wiązała się z Milicją Obywatelską. Nikt się na to nie obrusza, przeciwnie, konsumenci rozrywki literackiej uważają to wręcz za interesujące.

W.B.: Jeżeli z socrealizmu, i w ogóle z PRL-u, zrobiono produkt estetyczny, to oprócz tych wszystkich przedmiotowo-gadżetowo-ubraniowych elementów musiał przyjść czas na gatunki związane z PRL-em.

Chciałbym jednak wrócić jeszcze do kwestii, która się już tu pojawiła w kontekście sposobów odbudowywania snobizmu literackiego. Otóż wydaje mi się, że istnieje korelacja między niskim poziomem szkolnictwa, a co za tym idzie i czytelnictwa, a niskim poziomem zarobków w Polsce. Ekonomisci mówią o tak zwanej pułapce średniego rozwoju. Średni rozwój blokuje rozwój. Jednym z efektów jest zanik czytelnictwa, zanik aspiracji kulturalnych, na które ludzie nie stać, ponieważ muszą dokonywać wyborów związanych ze swoim codziennym utrzymaniem. Jeśli udałoby się wyjść z tej pułapki poprzez odczuwalny wzrost zarobków w Polsce, to może wpłynęłoby to na wzrost poziomu czytelnictwa. Jeśli w domowym budżecie brakuje środków, w pierwszej kolejności odcina się wydatki na kulturę.

D.N.: Ta korelacja zaznacza się w tym, że europejskimi liderami czytelnictwa są jednak kraje bogate.

T.W.: Obserwacja jednak poucza, że nie jest ona stuprocentowa, bo łatwo stwierdzić bez pomocy socjologicznych badań, że wolne środki ludzie chętniej przeznaczają na inne niż kultura cele. Wzorzec społecznego statusu, jaki przyswoiliśmy sobie,



Fotografia Grażyna Borowik

czy raczej jaki wyczytaliśmy w tekstach zachodniej kultury masowej, poprowadził nas w stronę głównie materialnych jego wyznaczników. I ten sposób myślenia niełatwo zmienić.

D.N.: Jeżeli nie wyobrażamy sobie domu inteligenckiego bez biblioteki, to dom klasy średniej już tak. To jest ta różnica. Jeśli klasę średnią traktujemy jako klasę postinteligentką. Chciałbym silnie zaakcentować sprawę języka. Weźmy Niemcy: czytelnictwo jest tam kwestią dumy narodowej. Większość książek zagranicznych jest szybko tłumaczona na język niemiecki. Ekspansja książek Europy Środkowej na Zachód odbywa się w pierwszej kolejności właśnie przez Niemcy. Tam wszystko można przeczytać w języku narodowym. U nas natomiast wyznacznikiem awansu społecznego jest język angielski. Człowiek sukcesu w Polsce to człowiek, który mówi po angielsku. Dopóki nie zyskamy poczucia dumy osadzonej w kulturze narodowej, sprawa czytania literatury będzie wyglądała dość beznadziejnie.

T.W.: W obrazie, jaki wyłania się z naszej rozmowy, dominują raczej barwy ciemne, nie chciałabym jednak, byśmy kończyli ją w pesymistycznej tonacji. Na to, by ludzie zarabiali więcej, wpływu nie mamy, możemy jednak jako środowisko podejmować inne działania, nie mając wszakże żadnej gwarancji, że będą one owocne: starać się wpłynąć na zmianę modelu edukacji, nakłaniać władze do lepszego – także instytucjonalnego – zabezpieczania interesów literatury i nieść współplemioncom dobrą nowinę, że życie z książką więcej jest warte niż życie z drugą komórką.

Bardzo dziękuję Państwu za udział w spotkaniu.

Rozmowę spisała **Malwina Mus**

Dariusz Nowacki

(Nie)obecność Andrzejewskiego



DARIUSZ TOKARCZYK, *Bez tytułu*, grafika komputerowa, 2016

To moje drugie podejście do problemu (nie)obecności osoby i pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego (1909–1983) w polskiej świadomości kulturalnej początku XXI wieku. Przed siedmioma laty ogłosiłem artykuł *Teraz na niego zagłada?*

(„Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 4) – większość zawartych w nim uwag muszę tutaj powtórzyć, a to dlatego, że w mojej ocenie nie zdarzyło się nic, co można by rozpoznać jako przełom w interesującej mnie materii. I tu od razu musi się poja-

wić istotne zastrzeżenie: otóż kiedy mówię o braku „wydarzenia”, mam na myśli to, iż nie nastąpił jakiś szerszy, możliwy do odnotowania, odpowiednio potwierdzony (np. poprzez wznowienia) powrót czytelników do Andrzejewskiego. Dzieło tego pisarza nadal spoczywa w wielkim archiwum literatury polskiej XX wieku i pokrywa się kurzem, co oczywiście nie znaczy wcale, że kiedyś nie powróci. Natomiast całkiem inaczej przedstawia się sprawa, jeśli zapytamy o zainteresowanie znawców, osobiście zawodowych badaczy literatury reprezentujących młode i najmłodsze pokolenie. Być może przesadą byłoby twierdzić, że „andrzejewskologia” w drugiej dekadzie naszego stulecia wkroczyła w złoty wiek, ale na pewno złapała drugi oddech, o czym więcej za chwilę.

Wprowadzone tu rozróżnienie uświadamia nam problematyczność pojęcia „pisarz zapomniany”, a chyba tak właśnie o Jerzym Andrzejewskim zwykło się dziś myśleć. Moje wyobrażenie na ten temat jest takie, że ilekroć pisarz – ten lub jakikolwiek – jest przywoływany, tylekroć niepodobna o nim mówić, że jest twórcą zapomnianym. Każde bowiem, najskromniejsze nawet przypomnienie – niniejsze również – czyni zeń ostatecznie pisarza niezapomnianego. Innymi słowy, prawdziwie zapomniany jest tylko ten twórca, na temat którego konsekwentnie się milczy, a to na pewno nie jest *casus* Andrzejewskiego. No i rzecz ważniejsza – zawsze trzeba pytać, kto o nim nie pamięta.

Wstępnie – kierując się intuicją – ustaliliśmy, że został zapomniany przez publiczność czytającą, która była mu wierna w latach jego aktywności twórczej. Ale co

to znaczy wiarna? Może po prostu świadoma, z kim ma do czynienia. Wszak do końca lat 80. ubiegłego wieku, a więc nawet po śmierci, Andrzejewski uchodził za najbardziej rozpoznawalną figurę, nieledwie synekdochę współczesnego prozaika, podręcznikowego reprezentanta tzw. literatury powojennej. Zdecydował o tym, rzecz jasna, przymus szkolny. *Popiół i diament*, szybko wciągnięty na listę lektur obowiązkowych i usunięty z niej dopiero po przełomie roku 1989, został przeczytany przez prawie trzy pokolenia Polaków posiadających maturę. Książka miała 30 wydań, toteż w latach istnienia Polski Ludowej stała najpewniej na półce w każdym inteligentnym domu.

Czy Andrzejewski był pisarzem popularnym? W jakimś niedzisiejszym, niepopularyzowanym sensie na pewno tak, a już bez najmniejszych wątpliwości – był twórcą ważnym; dla ówczesnych elit intelektualnych, które chciały w nim widzieć przede wszystkim autora „politycznego” i zrosniętego z polskim losem, nawet bardzo ważnym. I jak nie ma potrzeby zapewniać o dobrej obecności Andrzejewskiego w przeszłych latach, tak godzi się przypomnieć, że kryzys uznania przyszedł jeszcze za jego życia. Zatrzymana w roku 1970 przez cenzurę *Miazga*, z którą i pisarz, i jego czytelnicy łączyli ogromne nadzieje, stała się bytem tyleż widmowym, co legendarnym, przez długie lata obecnym tylko w plotce. Zamiast epickiego monumetu o niebywałej sile rażenia zaczęły się pojawiać utwory jak gdyby zastępcze – mikropowieści, a raczej dłuższe opowiadania *Teraz na ciebie zagłada* (1976) i *Już prawie nic* (1979), a chwilę później tom *Nowe opowiadania*, który zdecydowanie

nie trafił w swój czas, bodaj całkowicie rozminął się z czytelniczymi oczekiwaniami. Wszak mieliśmy rok 1980. Właściwie to samo – tylko jeszcze bardziej – można powiedzieć o oficjalnej publikacji okaleczonej *Miazgi* (1982). O recepcji powieści *Nikt* (1983) nawet nie warto wspominać – rzecz nie przejęła już nikogo, bodaj najmniej zawodowych recenzentów.

Z tej postępującej erozji sławy i uznania pisarz zapewne zdawał sobie sprawę. W rozmowie z Jackiem Trznadłem, przeprowadzonej we wrześniu 1981 roku, powiedział: „Zna pan tę legendę, przekazywaną z pokolenia na pokolenie, że dzieło pisarza przechodzi przez czyściec i potem dopiero będzie zdecydowane, czy pójdzie do piekła, czy do nieba. Oczywiście, większość idzie do piekła. Piekłem w tej dziedzinie jest zapomnienie. Tylko wybrani dostają się do nieba pamięci” (*Hańba domowa. Rozmowy z pisarzami*, 1986).

Jak dziś wypada się odnieść do przytoczonych tu słów? Sądzę, że metafora czyścica, przez który musi przejść dzieło pisarza, nie ma obecnie żadnego zastosowania, i to nie tylko w odniesieniu do dorobku interesującego mnie tutaj autora. Nie chodzi o to, że piekło niepamięci jest dziś przeludnione jak nigdy wcześniej, a szansa zamieszkania w niebie pamięci znikoma, że funkcjonujemy w kulturze literackiej, która broni się przed dopływem „nowych klasyków”, gdyż działa pod ciśnieniem niebywałej nadprodukcji dóbr lekturowych. Problem dotyczy instancji pośredniej, owej poczekalni, w której – jak mówił pisarz – zapadnie decyzja.

Wyobrażenie Andrzejewskiego na temat pisarskiego czyścica – jak przystało na przedstawiciela dawnej formacji kultural-

nej – posiada kontury nieledwie metafizyczne. Ów czyściec jest miejscem, w którym się cierpliwie (?) czeka, aż zapadnie obiektywny wyrok. „Będzie zdecydowane” – powiada pisarz. I właśnie ta bezosobowa forma wydaje się najbardziej kłopotliwa. Ów werdykt – co przecież podpada pod oczywistość – zawsze jest podejmowany z punktu widzenia czyichś – indywidualnych bądź zbiorowych – potrzeb, skłonności lub uprzedzeń; jest nieodmienne interesowny, ze wszystkimi tego konsekwencjami. Andrzejewski najpewniej był przekonany, że stawką w owej grze o pamięć będzie – jakkolwiek rozumiana – wybitność, olimpijskość, do której przecież tak zawzięcie aspirował. Wszak za życia pisarza istniała fundamentalna wątpliwość: czy jest on twórcą wybitnym, czy tylko uchodzącym za wybitnego? Zarówno w ostatnich latach aktywności twórczej, jak i po jego śmierci owa rozterka uwidoczniła się z jeszcze większą mocą. Rozwiązanie miało się pojawić w bliżej nieokreślonej przyszłości. Do tego czasu – wiadomo – czyściec.

Jednak rozstrzygnięcie się nie pojawiło i zapewne się nie pojawi. Ponieważ nie jest specjalnie istotne, czy niektóre – bo przecież nie wszystkie – dzieła składające się na spuściznę po tym pisarzu, mogą lub powinny być rozpatrywane w perspektywie arcydzielności, czy on sam był artystycznym gigantem, znakomitością, przed którą uginają się kolana. Takie kategorie, jak arcydzielność, wybitność, genialność czy olimpijskość, czyli pojęcia zaczerpnięte z przedawnionego słownika wysokiego modernizmu, nie tylko na nikim (prawie na nikim) nie robią wrażenia, ale też nie są nikomu (pra-

wie nikomu) potrzebne. Może ostrożniej i bardziej wprost – jeżeli Andrzejewski miałby być dziś i w najbliższej przyszłości czytany i komentowany, to nie z tego powodu, że owa hipoteza wybitności domaga się sprawdzenia i potwierdzenia. Mówiąc jeszcze inaczej, nie chodzi o to, czy autor *Miazgi* był pisarzem pierwszorzędnym, idzie wyłącznie o to, czy może być – dziś i jutro – pisarzem „użytecznym”. Bo też jedyną sensowną perspektywą jest tu możliwość „użycia” dzieła Andrzejewskiego. Leczą czy na pewno dzieła? Raczej osoby pisarza czy – bardziej precyzyjnie – „sprawy Andrzejewskiego”. W tym trybie przecież były wcześniej komentowane jego dylematy i wolty światopoglądowe, przygody ideowo-polityczne czy wreszcie jego „moralność”. Nawet pobieżna i wyrywkowa lektura najróżniejszych wypowiedzi, których bohaterem jest autor *Popiołu i diamentu*, prowadzi do wniosku, iż „czytanie osoby” zdecydowanie dominuje nad czytaniem dzieła. To nie zwykle trwała, żywotna przez pół wieku metoda rozprawiania o Andrzejewskim. Pomijając pamiętny rozdział *Zniewolonego umysłu* (1953) Czesława Miłosza, skłonność ta po raz pierwszy dała o sobie znać w latach 1956–1957, kiedy pojawiły się pionierskie próby całościowego spojrzenia na dostępną podówczas twórczość Andrzejewskiego (oczywiście ze szczególnym uwzględnieniem perypetii ideowych autora *Nocy*), podtrzymywana była przez trzy kolejne dekady, a za jedną z jej ostatnich odsłon – cały czas mowa o tej samej metodzie – mógłby uchodzić rozdział obszernej pracy Anny Bikont i Joanny Szczęsnej *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu* (2006); w tymże

opracowaniu część traktująca o naszym autorze została zatytułowana – jakże znamienne – *Zdzieranie katarakty, czyli rozterki i cierpienia Jerzego Andrzejewskiego*.

Trudno się dziwić tej koniunkturze – liczne antynomie, metamorfozy, samozaprzeczenia, rozdarcia i rozchwiania, czyli dość barwne, nacechowane dramatyzmem perypetie intelektualno-duchowe i polityczne, które stały się udziałem Andrzejewskiego, to atrakcyjna materia. Nie ma potrzeby tłumaczyć, na czym polegała atrakcyjność tej akurat „biografii znaczącej”. Zbędne jest także przypomnienie, jaki portret – mówiąc tytułem szkicu Jana Błońskiego – artyści w latach wielkiej zmiany się z tych opowieści wyłonił. Nie można natomiast nie zapytać o kres tej metody, o wyczerpanie „lektury osoby”, i to osoby opisywanej i ocenianej w jednym praktycznie wymiarze, czyli osoby publicznej (Andrzejewski jako przedstawiciel elity kulturalnej, jako postać znana i rozpoznawalna, obecna w społecznej świadomości z powodu tego, co napisał i podpisał, z kim politycznie sympatyzował itd.). Wydaje się, że wszystko zostało tu już powiedziane, że ową „lekturę osoby” niepodobna pchnąć na nowe tory, jakkolwiek, a najlepiej twórczo, odnowicielsko przeorientować. No chyba, żeby dokonać podmiany: porzucić osobę publiczną i zająć się osobą prywatną. Ale gdzie owej prywatności szukać i – ważniejsze – jak tę prywatność rozumieć?

Krzysztof Tomasik w zbiorze szkiców *Homobiografie* (2008) zanotował w związku z Jerzym Andrzejewskim: „[...] jego twórczość staje się coraz bardziej zapomniana i oceniana jako anachroniczna. Zebranie rozproszonych

fragmentów dziennika i wydanie go jako całości niewątpliwie mogłoby tę sytuację zmienić”. Autor tych słów ma na uwadze bardzo konkretne treści zawarte w nieogłoszonych dotąd pismach twórcy – idzie o zapiski, w których Andrzejewski utrwalił swoje doświadczenia homoseksualne. Jak zostało wyjaśnione w innym miejscu cytowanej tu książki: „Wiedza o życiu prywatnym ważnych postaci homoseksualnych sprzed lat potrzebna jest nie tylko do pełnej rekonstrukcji obyczajowości dawnych czasów [...]. Jest to szansa dla wielu twórców i twórczyni zapomnianych i zapominanych. Ponowne odczytanie i zinterpretowanie ich dorobku oraz biografii z nowej perspektywy może jeszcze nieraz potrząsnąć kanonem”.

I tu koniecznie musi się pojawić dopowiedzenie. Otóż autor *Homobiografii* sformułował swoje nadzieje na „przełom” na podstawie zapewnień Anny Synoradzkiej-Demadre, najważniejszej biografki Andrzejewskiego, że owe nieznane pisma intymne pełne są „pikanterii”; wraz z ich ogłoszeniem miałoby, czy raczej mogłoby się zdarzyć to „coś”. Po kilku latach, jakie minęły od pierwszego wydania *Homobiografii*, mamy większą jasność w tej sprawie. Jak udało mi się ustalić, ów dziennik intymny (opracowany przez biografkę), czeka na swojego wydawcę i... właściwie nie wiadomo, dlaczego czeka. Mówiąc najogólniej, nasze domy wydawnicze raczej się nie palą; mają zresztą poręczny argument odmowny w postaci klauzuli prawnej (z ogłoszeniem tych pism wiąże się ponoć ryzyko naruszenia dóbr osób żyjących). Nie wiem, jak naprawdę sprawy się mają i czy ów lęk przed skut-

kami prawnymi jest uzasadniony. Podejrzewam jednak, że nadzieje Tomasika są przesadne i w gruncie rzeczy złudne. Sam badacz – choć nie wprost – to złudzenie obnaża, kiedy powołuje się na plotki o rzekomo „sensacyjnym” charakterze nieznanych zapisków naszego bohatera: „Jednym z wątków najważniejszych i najszerszej traktowanych w dzienniku jest życie osobiste Andrzejewskiego, rozdarte pomiędzy rodzinę i związku z młodymi mężczyznami. O tych sprawach pisarz mówi z otwartością niespotykaną w naszym piśmiennictwie diarystycznym; porównywalną może jedynie z dyskursem w dziennikach Zygmunta Mycielskiego”. Aliści dowcip polega na tym, iż w innym rozdziale tej samej książki, poświęconym wspomnianemu Mycielskiemu, pojawia się ubolewanie, że publikacja owych śmiałych dzienników (tegoż Mycielskiego, w latach 1999–2001) spotkała się z „niewielkim odzewem w mediach”. Tu aż chciałoby się zapytać: a z jakim odzewem spotkał się tom rozmów z Markiem Kellerem (*Tequila z Cortázaem. Kochałem wielkich tego świata*, 2015)? Według mego rozeznania – z żadnym (a więc nawet nie z niewielkim), gdy tymczasem przynosi przecież „pikanterie”, na których tak Tomasikowi zależy.

Najpewniej późną jesienią bieżącego roku ukaże się obszerna (objętościowo trzy razy większa niż *Andrzejewski* z roku 1997) biografia pióra Synoradzkiej-Demadre (tytuł roboczy: *Jerzy Andrzejewski. Przyczynek do biografii prywatnej*). Sądzę, że recepcja tego właśnie opracowania, w wielu aspektach pionierskiego, będzie ostatecznym sprawdzianem, czy nadzieje Tomasika („szansa dla wielu twórców

i twórczyni zapomnianych i zapominanych”) są uzasadnione.

Nie to, że czepiam się słów, ale fraza „odzew w mediach” wydaje mi się bezcenna i zarazem pozwala wrócić do uwagi o kondycji „andrzejewskologii” poczynionej na wstępie. Otóż, o ile nie spodziewam się obecności Andrzejewskiego „w mediach”, o tyle potencjał problemowy, który wydobywają akademicy literaturoznawcy, wydaje mi się niewyczerpany, i to nawet jeśli wyczerpaniu ulegną aktualne mody badawcze (np. *queer studies*).

Wojciech Śmieja we wprowadzeniu do błyskotliwych studiów poświęconych Andrzejewskiemu (duży rozdział jego monografii *Homoseksualność i polska nowoczesność*, 2015), dokonawszy pobieżnego przeglądu trybów, w jakich dzieło autora *Miazgi* było dotąd czytane, zanotował: „pisarstwo Andrzejewskiego otwarte jest też na inne jeszcze modalności recepcyjne, wśród których na pierwszym miejscu należałoby postawić odczytanie psychoanalityczne”. Co zapowiedział – to zrobił, czyli zinterpretował w tym trybie kilka utworów naszego bohatera. Z kolei Piotr Sobolczyk, w inspirującym studium poświęconym *Ciemności kryją ziemię*, proponuje – jak to ujął – „zmianę gestaltu”, polegającą na użyciu innych niż dotychczasowe narzędzi analitycznych (u niego jest to instrumentarium spod znaku *queer gothic*). Wyraźnie przy tym zaznacza, że owa zmiana „nie unieważnia odczytania powieści jako paraboli stalinizmu, tylko raczej ją poszerza (rozciąga i «uniwersalizuje» – nie chodzi już tylko o stalinizm) i pozwala dostrzec przeoczony subdyskurs w tej powieści (homoerotyzm)” („*Milczenie, które bywa śmiertelnym grzechem*” –

i grzech, który bywa przemilczany. Jerzego Andrzejewskiego *queer gothic*, „Kwartalnik Artystyczny” 2014, nr 4). Nawiasowo wtrącając, że to, co Sobolczyk nazywa „przeoczonym subdyskursem”, zdążyło już obrosnąć tradycją badawczą, by przypomnieć w tym miejscu „klasyczne” rozprawy Germana Ritza, który jako jeden z pierwszych zajął się „maskami homoseksualnego pożądania” w prozie Andrzejewskiego. Nie znaczy to oczywiście, że dzieło naszego bohatera odzyskuje blask tylko jako „squeroowane”. Przekonuje o tym zawartość zbioru rozpraw *Jerzy Andrzejewski czytany na nowo* (2015), tomu przygotowanego przez młodych literaturoznawców, w którym wspomniana orientacja badawcza (interpretacyjna) jest nawet dość słabo reprezentowana.

Na osobną uwagę zasługują – by tak rzec – prace materiałowe, takie jak zebranie w jednym miejscu i opatrzenie bezcennymi komentarzami przedwojennych pism krytycznoliterackich Andrzejewskiego czy korespondencji tegoż z Kazimierzem Wyką (jedno i drugie ukazało się w roku 2014, w opracowaniu Macieja Urbanowskiego). Oczywiście te i inne „wydarzenia” zachodzą wyłącznie w obszarze „andrzejewskologii”, a zatem nie ma co liczyć na „odzew mediów”. Któż zresztą, będąc przy zdrowych zmysłach, jakichś szerszych poruszeń się spodziewa? O dwudziestopiętnastowiecznym renesansie zainteresowań autorem *Popiołu i diamentu* mogą odpowiedzialnie mówić wyłącznie ci, którzy się Andrzejewskim zajmują zawodowo. I zawsze – powodowani troską o nadanie sensu własnym wysiłkom – tak mówią.

Dariusz Nowacki

Tadeusz Lubelski

Konwicki (m)nie(j) czytany



DARIUSZ TOKARCZYK, *Bez tytułu*, grafika komputerowa, 2016

Kiedy właściwie Konwicki był najbardziej popularny jako pisarz? Zadając to pytanie, zastanawiam się, kiedy zainteresowanie nim przekroczyło rozmiar grupy zaprzysięgłych miłośników (bo taka, z całą pewnością, wyłoniła się już pod koniec lat 50., po ukazaniu się *Dziury w niebie*, a potem przez długi czas konsekwentnie pęczniała) i stało się powszechne, to znaczy wspólne dla większości Polaków czytających literaturę względnie na bieżąco. Skłaniam się do opinii, że przez trzy dekady – między początkiem lat 60. a wejściem w lata 90. – jego pisarska popularność systematycznie rosła.

Jeśli nawet przyjąć, że u progu lat 60., po sukcesie *Sennika współczesnego* (1963), za który dostał Nagrodę Kościeliskich (a jej fama rozchodziła się i w kraju), popularność ta nie wykraczała daleko poza środowisko odbiorców profesjonalnych, to z pewnością – przez kinowy rozgłos *Salta* (1965) i czytelnicy *Wniebowstąpienia* (1967) – już pod koniec dekady przyjęcie *Zwierzoczeko-upiora* (1969) nabrało cech odbioru kultowego. Lata 70., wraz z ukazaniem się w 1974 roku *Kroniki wypadków miłosnych* (pierwszy nakład miał 50 tysięcy egzemplarzy i rozszedł się w ciągu kilku dni spod lady; szybko wzmocniły go też dodruki), przyniosły Konwickiemu pierwszy masowy sukces, utwierdzony dwa lata później przez powodzenie *Kalendarza i klepsydry* (1976), których nie wypadało nie znać. Zejście pisarza do podziemia – przez wydanie w NOW-iej najpierw *Kompleksu polskiego* (1977, jako „Zapis” nr 3), potem *Małej Apokalipsy* (1979, jako „Zapis” nr 10) – niewątpliwie zmniejszyło w sensie fizycznym ilość je-

go odbiorców, ale zwielokrotniło pisarski rozgłos. Procentowało to w dekadzie lat 80., która – obramowana przez reżyserię dwu ważnych adaptacji filmowych, *Doliny Issy* (1982) i *Lawy* (1989) – była dla Konwickiego okresem zwiększonej aktywności. Po wydaniu paru kolejnych książek w podziemiu i hucznym powrocie – *Nowym Światem i okolicami* (1986) – do obiegu oficjalnego, następny triumf przyniosła autorowi *Bohiń* (1987). Tym razem masowy sukces czytelnicy (jak trzynaście lat wcześniej było z *Kroniką* – czterdziestotysięczny nakład Czytelnika zniknął natychmiast) wsparty został przez powszechny zachwyt fachowców, od paryskiej „Kultury”¹ przez „Twórczość” po „Puls”. Wyrivano sobie z rąk jego książki. W tym okresie znalazłem w gazetowym dziale ogłoszeń anons, który długo przechowywałem jako wycinek. Teraz gdzieś się zawieruszył, ale odtwarzam go z pamięci: „Cudowny *Kompleks polski* kupię za każdą cenę. Chętnie też *Kalendarz i klepsydrę*”. Toteż kiedy przyszło do pierwszych podsumowań, Jan Błoński w głośniejszej dyskusji na łamach „Tygodnika Powszechnego” stwierdził wprost: „lata osiemdziesiąte to całkowity i zasłużony triumf Tadeusza Konwickiego”².

Warto przypomnieć, że warszawskie wydawnictwo Alfa na fali transformacyjnego entuzjazmu w sezonie 1989/1990 wydało w stutysięcznych nakładach wszystkie książki Konwickiego opublikowane wcześniej w podziemiu. Kiedy w 1990 roku drugie wydanie *Kompleksu polskiego* opatrzone zostało na pierwszej stronie notką „Lektura szkolna dla klas maturalnych”, stutysięczny nakład niewątpliwie nie wystarczył. Wtedy pewnie nastąpiło

apogeum i Przemysław Czapliński mógł wkrótce napisać w swojej monografii: „autor *Małej Apokalipsy* stał się zarazem klasykiem literatury nieprawomyślnej i bodaj czy nie najbardziej poczytnym pisarzem polskim”³.

Może za dużo pojawiło się wtedy tych egzemplarzy Alfy, a co za dużo, to – jak wiadomo – niezdrowo. Jeszcze w latach 90. natknąłem się w Warszawie – była taka księgarnia taniej książki na Jasnej – na niezwykle przeceny, z których jednej nie zapomnę: *Nowy Świat i okolice* kosztował 92 grosze, a leżał go stos. Ta cena wydała mi się zbyt bolesna, nie doniosłem więc o niej panu Tadeuszowi (i tak zapewne ktoś to zrobił za mnie), kiedy rozmawialiśmy kiedyś o spadku jego popularności. Opowiedziałem mu za to dość dokładnie inną scenę, której świadkiem byłem w Matrasie na krakowskim Rynku, już w naszym stuleciu, na początku któregoś lata w okresie Festiwalu Kultury Żydowskiej. Zauważyłem parę siedemdziesięciolatek, niewątpliwie gości tego Festiwalu. Między sobą rozmawiali po angielsku, ona jednak piękną polszczyzną zwróciła się do młodej księgarki: „– Interesują mnie książki Tadeusza Konwickiego, kupię każdą. – Jakie to nazwisko? – pyta księgarka. – Konwicki. – Ja się nie zetknęłam, ale spytam koleżanki. Dziewczyna znika na zapleczu, para czeka cierpliwie. Po chwili księgarka wraca z koleżanką, która oznajmia: – Znalazłyśmy jedną książkę tego autora, *Czytadło*. Czy to państwa interesuje? – Oczywiście, że nas interesuje – mówi pani i rzuca się na egzemplarz. – Czy na pewno nie ma czegoś jeszcze? – Raczej nie, ale poszukam”. Po czym przyglądałem się, jak ta starsza

pani, czekając, zaczęła z zachwytem czytać na głos swemu partnerowi fragmenty *Czytadła*⁴.

Pamiętam, że pana Tadeusza nie zachwyciła ta anegdota. Mówił, że zdaje sobie oczywiście sprawę z przemijania czytelniczej koniunktury, przytaczał jednak odwrotne argumenty. Kiedy w 2005 roku „Gazeta Wyborcza” włączyła *Małą apokalipsę* do swojej „Kolekcji książek: XX wiek”, sprzedawanej w kioskach, on sam bał się, że po tylu wydaniach nikt książki nie kupi, tymczasem z przesłanego mu wkrótce rachunku wynikało, że w ciągu pierwszego dnia sprzedano 120 tysięcy egzemplarzy. Kiedy w 2008 roku razem z Przemysławem Kanieckim przygotowaliśmy publikację pism rozproszonych pana Tadeusza, obserwowałem z radością, jaką mu to sprawa przyjemność. Owszem, jako człowiek „wileńskiego honoru” pozostał wierny decyzji o pisarskim zamilknięciu po wydaniu *Pamfletu na siebie* (1995) i przez ostatnich dwadzieścia lat życia nie wydał nowej książki. Jednak to on wymyślił tytuł *Wiatr i pył*, to on nam przypominał, żeby nie opatrywać zbioru żadnym zniechęcającym do czytania aparatem, a potem śledził dowody zainteresowania mediów. Także późniejsza, wydana przez Agorę w 2010 roku, dwunastotomowa seria „Książek wybranych” Tadeusza Konwickiego, z bonusem – trzynastym tomem w postaci pracy Jana Walca – cieszyła się powodzeniem.

No tak, niby wszystko to prawda, trudno jednak nie zauważyć, że Konwicki jako autor znika. Opisana wyżej scena w Matrasie to skrótowy obraz jego nowego statusu: siedemdziesięciolatekowie gotowi są stale do niego wracać, bo chcą wracać do

swojej młodości, ale dla młodej pracownicy księgarni to już nieznane nazwisko. Z czego to wynikało?

Sam pan Tadeusz miał taką teorię, że obecnie, wraz ze swoją śmiercią, pisarznika też z literackiego obiegu. Jaki modyny jeszcze niedawno był Kuśniewicz! – przypominał w toku tej samej rozmowy. „Minęło kilkanaście lat od jego śmierci – niech mi pan pokaże, kto go dziś jeszcze czyta. Może się ewentualnie trafić, że następne pokolenie, albo jeszcze następne, coś nowego w nim dostrzeże i wyciągnie, albo nie dostrzeże i pisarz przechodzi do historii”⁵. Wczesne wycofanie się Konwickiego z życia literackiego – nie tylko z samego pisania, ale w ogóle z pojawiania się w mediach – było czymś w rodzaju śmierci za życia. Owszem, warszawianie spotykali go regularnie na jego rutynowym szlaku – na kawę do Bliklego, potem na obiad do Czytelnika, pod Grób Nieznanego Żołnierza na zmianę warty i z powrotem do domu – ale skoro znikł z mediów i nie było go na Facebooku, to i na Nowym Świecie przestano go rozpoznawać. Andrzej Bart utrwalił taką scenę w swoim filmie telewizyjnym *Bezdech* (2013): bohater (Bogusław Linda), pisarz i reżyser składający wizytę w odchodzącym świecie, w którym kultura była jeszcze ważna, od razu na początku spotyka na ulicy Konwickiego. „– Ja będę umierał, Tadeu – mów. – Doskonale rozumie – odpowiada Konwicki – bo ja to samo niedługo zrobię”.

Oprócz takiego naturalnego wyłumaczenia – że wymiana pokoleń jest dziś przyspieszana przez sieciowo-medialne przyzwyczajenia użytkowników – znikanie Konwickiego ma też swoją historycz-

noliteracką motywację. W uświadomieniu jej sobie pomógł mi Piotr Marecki (rocznik 1976), nie tylko kulturoznawca, ale rzutki wydawca, szef Korporacji Ha!art, uważnie śledzący aktualne przeobrażenia komunikacji literackiej. Akurat kiedy przed paru laty umieściłem w jego Wydawnictwie Ha!art zbiorówkę *Kino polskie jako kino narodowe* (2009) i dobrze nam się współpracowało, z Aleksandrem Fiu-tem zajmowaliśmy się organizacją międzynarodowej konferencji „Kompleks Konwicki”, myślałem więc, że i pokonferencyjny tom tam wydamy. Ale Marecki postawił weto. „– To nie dla nas. w pokoleniu młodych pisarzy i krytyków, do którego Ha!art jest adresowany – stwierdził – Konwickiego nikt już nie czyta”.

Tom wydał ostatecznie Universitas, ale opinię Piotra zapamiętałem i teraz poprosiłem, żeby mi ją wyjaśnił na własnym biograficznym przykładzie. Otóż kulturową inicjację dzisiejszych czterdziestolatków kształtował w latach 90. „bruLion”, najbardziej wpływowe pismo ówczesnej młodej formacji, wraz z wszystkimi medialnymi odnogami – telewizją „pamperśów”, programem „Dzyndzylyndzy” i tak dalej. Redaktorzy „bruLionu” proponowali swoim odbiorcom dystans do tradycji, swobodny z niej wybór; w ich pochwałę prywatności dla „etosiarzy” nie było miejsca. Niedawna proza zaangażowana była dla nich literaturą niewolników. Radzili wyprzeć ze swojej świadomości jakikolwiek „kompleks polski”, toteż Konwicki ze swoim pierwszym podziemnym tytułem szczególnie im podpadał. Swoją drogą, sprawdziłem: już pod koniec lat 80. jedyny głos recenzencki wyłamujący się z ogólnego zachwyty dla

Bohini pochodził właśnie z „bruLionu”⁶. Owszem, gdyby tylko chcieli, bruLionowcy mogli i u Konwickiego znaleźć bliską sobie opowieść o przysłowiowym bólu zęba przeciwstawianym wymachiwaniu sztandarem – ale wtedy trzeba by się cofnąć do *Wniebowstąpienia*, do *Nic albo nic*, a te powieści kojarzyły się wówczas z opozycją antypeerelowską, o której nie chcieli słuchać. Z kolei, kiedy kilka lat później „bruLion” sprzymierzył się z „Froncą” w rekonstrukcji pożądanej polskiej tożsamości zbiorowej nawiązującej do tradycji sarmatyzmu, wydane akurat przez Konwickiego *Czytadło* (1992) – nazbyt groteskowe, a przede wszystkim niezbyt udane – też nie wydało się autorem nowej generacji powodem do szukania przymierza z żywym klasykiem⁷. Tym bardziej *Pamfletu na siebie* nie uznali za lekturę odświeżającą.

Teoretycznie Konwicki mógł także trafić do dzisiejszych czterdziestolatków inną drogą: przez swoją autoironiczną kołażowość, widoczną zwłaszcza w prozie sylwicznej, którą można było traktować jako prekursorkę polskiego postmodernizmu. Ale i łże-dzienniki nie znalazły się wśród ich ulubionych lektur, widocznie zanadto zanurzone w bieżącym życiu lat 70. i 80. Jest w tym pewien paradoks, że jedną z najważniejszych książek stało się dla przedstawicieli pokolenia „bruLionu” *Rien ne va plus* (1991) Andrzeja Barta, dla którego Konwicki był mistrzem, a nie przemawiały do nich *Sennik współczesny* czy *Wniebowstąpienie*. Nie będąc ich pisarzem, tym bardziej nie stał się Konwicki autorem czytany przez generację następną.

Obserwowanie upodobań moich dzisiejszych studentów skłania jednak do opinii, że nie jest to rozstrzygnięcie definitywne. W tym semestrze przypatruję się, jaki rezonans wywołują w nich rodzime filmy lat 50. (od szkoły polskiej) i 60. XX wieku. Z jednej strony z dotychczas obejrzanego zestawu *Ostatni dzień lata* – głównie ze względu na ascetyczną czystość użytych środków – był chyba utworem najlepiej przyjętym (może poza *Pociągami* i *Matką Joanną od Aniołów* Kawalerowicza). Z drugiej strony filmem od lat przyciągającym uwagę jest *Salto*. Kiedy spotkałem się po zajęciach z grupą miłośników tych tytułów, żeby zorientować się w ich gustach literackich, zrozumiałem, że i literatury dawnego PRL-u nie trzeba bynajmniej spisywać na straty. Może dzięki temu, że w trzyletnim liceum brakuje czasu na zajmowanie się współczesnością (poloniści kończą zwykle na *Tangu* i *Pamiętniku z powstania warszawskiego*), uczniowie nie nabierają negatywnych skojarzeń z nią związanych (chyba, że jakiś utalentowany dydaktyk zarazi ich swoją pasją; dzięki temu jedna z moich rozmówczyń zachwycała się w liceum *Małą apokalipsą*). Mody kształtują się w gronie rówieśników – w ramach jednej z nich znajdowano ostatnio upodobanie w pisarzach „piszących dla czystej przyjemności”. W tej kategorii do faworytów należeli: Hłasko (cały), Tyrmand (*Filip*), Dygat (*Disneyland*), ale i Konwicki – jako autor *Kompleksu polskiego* oraz *Nowego Świata i okolic*.

Całkiem niedawno eksperyment z młodym pokoleniem powiódł mi się też w rodzinie. Gosia (która wcześniej nic

Konwickiego nie czytała) urodziła właśnie Helenę; toteż wręczyłem jej w prezencie *Bohiń*, mając nadzieję, że sympatia dla bohaterki utwierdzi ją w wyborze imienia dla dziecka. Jej reakcja po lekturze przekroczyła moje oczekiwania. Wynotowuję jej uwagi: „Przeżywamy dylematy i rozterki egzystencjalne Heleny Konwickiej, przywodzące na myśl romantyczny *weltschmerz* połączony z realizmem magicznym – jako nasze własne rozterki i dylematy. Uczucia, przecucia, odczucia Heleny – podszyte wrażliwością i kobiecą intuicją bohaterki – wciąż ścierają się z normami zachowania i dobrymi obyczajami, obowiązującymi jej współczesnych. Czy ulegnie pokusie, czy może dziewiętnastowieczne reguły życia zwyciężą? Aby się tego dowiedzieć, nie tyle trzeba *Bohiń* przeczytać, ile po prostu chce się, i warto to zrobić”. To aktualne świadectwo lektury podpowiada mi, jakie możliwości tkwią ciągle w odświeżaniu takiego gatunku jak romans dworskowy. Z całym szacunkiem dla Rodziewiczówny, po przeczytaniu *Wrzосу* Gosia raczej nie napisałaby tego, co powyżej. A podobna odbiorcza niespodzianka może przecież czekać miłośników *fantasy* przy lekturze *Zwierzczeńkoupiora* albo smakoszy kryminałów przy czytaniu *Nic albo nic*.

O innym doświadczeniu dydaktycznym opowiedział mi Piotr Marecki. Kiedy ostatnio pokazał studentom duży fragment francuskiej (nieudanej skądinąd) adaptacji *Małej apokalipsy* (1992) autorstwa Costy-Gavrasa, po zajęciach ustawiła się do niego długa kolejka: każdy chciał obejrzeć film w całości. W wyższościowym spojrzeniu zachodnich intelektua-

listów na Wschodnią Barbarię dostrzegli podobieństwo do metody opisu naszego świata, jaką stosuje w swoich reportażach Ziemowit Szczerek. To zaskakujące skojarzenie skłania do zachęcania naszych filmowców do adaptowania na nowo prozy Konwickiego. Czy nie mielibyśmy ochoty na obejrzenie dzisiejszych filmowych odczytań *Sennika współczesnego*, *Wniebowstąpienia*, *Bohini*? Może to byłby najskuteczniejszy sposób na renesans lektury tych książek?

Tadeusz Lubelski

PRZYPISY

- 1 „Dzieło, które – powiedzmy jasno – wypadnie chyba uznać za jedno z najważniejszych osiągnięć prozy polskiej ostatnich lat” – napisał o *Bohini* Krzysztof Rutkowski (*Szósta pieczęć*, „Kultura” 1987, nr 7/8, cyt. za: Przemysław Czaplinski, Maciej Leciński, Eliza Szybowicz, Błażej Warkocki, *Kalendarium życia literackiego 1976–2000. Wydarzenia – dyskusje – bilanse*, Kraków 2003, s. 264).
- 2 *Czarna dziura lat osiemdziesiątych*, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13; cyt. za: tamże, s. 320.
- 3 Przemysław Czaplinski, *Tadeusz Konwicki*, Poznań 1994, s. 181.
- 4 Opis powyższej sceny powtarzam za: *Z lotu ptaka*. Z Tadeuszem Konwickim rozm. Tadeusz Lubelski, „Litteraria Copernicana” 2008, nr 1, s. 7; przedruk w: *Nasze historie, nasze nadzieje*. Spotkania z Tadeuszem Konwickim, red. Przemysław Kaniecki, Warszawa 2013, s. 390–407.
- 5 Tamże, s. 21.
- 6 Piotr Szewc w tekście *Dlaczego Kochamy Konwickiego* („bruLion” 1988, nr 7/8) pisał, że *Bohiń* „to jednak niestety najgorsza książka tego pisarza, w znany sposób kokieteryjna i manieryczna”; cyt. za: Przemysław Czaplinski, *Tadeusz Konwicki...*, s. 177.
- 7 Zwrócił na to niedawno uwagę Przemysław Czaplinski w swoim studium o nowym sarmatyzmie: *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Kraków 2011, zwł. na s. 20–42.

Anna Foltyniak-Pękala

**Pierwszorzędny
pisarz drugorzędny?
O Kazimierzu Brandysie**



DARIUSZ TOKARCZYK, *Bez tytułu*, grafika komputerowa, 2016

Pierwszorzędnny pisarz drugorzędny” – napisał o nim Roman Zimand¹, dodając, iż „jest bardzo kulturalnym prozaikiem, któremu czegoś brak, aby być wielkim pisarzem”², w innym zaś swym szkicu nazwał go literackim kameleonem. Wróżono mu karierę, uznając – jak to zrobił Czesław Miłosz – za „nadzieję młodej prozy”, aby równocześnie – z niesmakiem czy zdziwieniem – piętnować jego kolejne literackie wybory, a książki nazywać okropnymi (ten sam Miłosz³). Szukano u niego protekcji i poparcia w środowisku, aby niedługo później zepchnąć na margines i nie traktować jako poważnego i wpływowego partnera. Dyskutowano o jego powieściach żarliwie, ale już kilkanaście lat później nie całkiem go poważano.

Zetlałe dziś, przydługie frazy inteligenckiego dyskursu, fabularne gry, które nie znajdują admiratorów, ostrożne eksperymenty, które i kiedyś nie szokowały, a dziś już – nie licząc historycznoliterackich zapaleńców – wcale nie wzbudają zainteresowania, zmatowiałe problemy i niejednoznaczna biografia, pełna rozterek inteligenta o podkreślanej po wielokroć żoliborskiej proweniencji... Czy to wszystko, co stanowi summę jego prozy, jest dostatecznym powodem, aby dziś jeszcze czytać/nie czytać Kazimierza Brandysa?

Jak być czytany

Kazimierz Brandys debiutował tuż po wojnie – niemal równocześnie ukazały się *Drewniany koń* i *Miasto niepokonane*. O ile pierwsza z powieści zalicza się do tzw. prozy obrachunków inteligenckich, o tyle druga bliższa jest założeniom realizmu. Kolejne utwory pisarza powstające

w latach 40., pisane są zgodnie z poetyką socrealizmu: obszerna tetralogia *Między wojnami* czy bodaj najbardziej znana powieść pisarza z tamtego okresu, uznawana za arcydzieło nurtu – *Obywatele*. Wydawana po wielokroć i częstokroć w dużych nakładach – notabene o wiele większych niż rzeczywisty popyt wśród czytelników, co sam Brandys, ironicznie i z dystansem (na który nie zawsze umiał się zdobyć) komentował po latach w *Miesiącach*: „ktoś, kto chciał nabyć wiadro w spółdzielni, musiał równocześnie kupić moją książkę. Zawiadomiła mnie o tym żona znajomego plastyka w czasie wakacji nad morzem”⁴. Socrealistyczne arcydzieło, które po latach zdemaskuje Zbigniew Jarosiński, nazywając je fałszywym⁵, sam pisarz także oceni surowo. Już bowiem w latach 50. pod wpływem – jak przyzna w wywiadzie z Anną Bikont i Joanną Szczęsną – rozmów z więźniami politycznymi oraz informacji o bezwzględności i okrucieństwie nowej władzy⁶, decyduje się na odejście od oficjalnego dyskursu. W Polsce zaczyna się odwilż, a Brandys pisze między innymi obrachunkową *Matkę Królów* (znaną także z zatrzymanej przez cenzurę, zrealizowanej w 1982 roku filmowej adaptacji). Kilka lat później – szeroko komentowane *Listy do Pani Z.*, które staną się obowiązkową lekturą „niepokornych inteligentów”⁷, ale także swoistym laboratorium zaproponowanej przez pisarza autorskiej formuły „autopowieści”, czyli autofikcyjnej formy na pograniczu powieści i dziennika. Jej gatunkową realizację przyniosły dwa powstałe w latach 60. teksty – *Rynek* i *Dżoker*. Nieco później, bo już w roku 1972, ukazują się nawiązujące do tradycji powieści epistolarnej, będące

swoistą analizą polskiej historii, *Wariacje pocztowe*. Kolejne książki przynoszą zmianę punktu widzenia i przenoszą Brandysa do tak zwanego drugiego obiegu. Wydana w 1978 roku *Nierzeczywistość* jest pierwszą powieścią, która ukazała się w bibliotece paryskiej „Kultury”. Teksty pisarza z ostatniego okresu twórczości, częściowo powstające na emigracji (jak *Miesiące czy Zapamiętane*) plasują się gdzieś między dziennikiem, esejem a literacką kroniką i ciążą w kierunku „sobąpisania”. Były też we fragmentach publikowane – w „Zapisie”, „Kulturze” i „Zeszytach Literackich” – jeszcze w trakcie powstawania, i zawierają tego ślady. W tej konwencji pisarstwo Brandysa utrzyma się aż do jego ostatnich tekstów, przynoszących między innymi literacki zapis doświadczenia choroby *Przygód Robinsona* czy – wydanych już po jego śmierci – *Co nie jest prawdą. Notatki z życia i lektur*.

Ten, który wypadł z obiegu

Brandys był pisarzem poczytnym – jego *Listy do Pani Z. czy Nierzeczywistość*, należały do literackiego kanonu inteligenta. Był także pisarzem wpływowym (w literackich archiwach znaleźć można wzmianki o szukaniu u niego protekcji). Był wreszcie pisarzem kontrowersyjnym, by przypomnieć komentarze, jakie wywołały – pozostające bodaj do dziś najbardziej znaną książką pisarza – *Wariacje pocztowe*, które rozpały pióra i umysły zarówno przeciwników, jak i zwolenników jego pisarskiego talentu, częstokroć dzieląc – jak zauważa Bogumiła Kaniewska – krytyków na dosyć nieoczywiste obozy⁸. Był także uważnym komentatorem rzeczywistości i – na przestrzeni ponad półwiecza

swego pisarstwa – kronikarzem inteligentnych rozterek. Chwalonym i ganionym jednocześnie, czego świadectwem wyniki sondażu opublikowanego w 1992 roku w „Kulturze”⁹: przeprowadzony – na wzór identycznej ankiety w dodatku do dziennika „Le Figaro” – na prośbę Jerzego Giedroycia przez Włodzimierza Boleckiego miał na celu skatalogowanie pisarzy najbardziej na literackim rynku niedocenianych i przecenianych. W ankiecie wzięło udział dwudziestu trzech badaczy literatury, krytyków, pisarzy, odpowiadając na to samo pytanie: „Które z dzieł współczesnej literatury polskiej lub którzy pisarze są Pani/Pana zdaniem niedoceniani – i dlaczego, a którzy przeceniani – i z jakiego powodu”¹⁰? Nazwisko Brandysa pada tam kilkakrotnie: raz niejako mimochodem, podczas omawiania powieści Andrzeja Barta i pięciokrotnie wymieniane wśród nazwisk pisarzy, którzy zyskali znacznie więcej sławy, laurów, honorów, niż im się należało. Otóż, zdaniem ankietowanych, Brandys jest zaledwie „piszącym zgrabne i gładkie teksty zgodnie z literacką modą”, „niezachwycającym niczym szczególnym beletryzującym publicystą”, „artystą eleganckich pozorów” czy „literatem na potrzeby magazynów kulturalnych”. Tendencja ta, polegająca – w dużym uproszczeniu – na marginalizacji popularnego niegdyś pisarza (a dokładniej pisarzy, bo sytuacja ta nie dotyczy tylko Brandysa), odnotowana w latach 90. utrzymuje się także później, by w efekcie doprowadzić do nieomal całkowitego zniknięcia z obiegu wydawniczego i kanonu lekturowego tekstów sygnowanych jego nazwiskiem. Blisko 10 lat po ukazaniu się tej ankiety Agnieszka Czyżak, w artykule poświęco-

nym kanonowi w literaturze, uwzględnia Brandysa w niewielkiej notatce w [sic!] przypisie. Diagnostuje w niej prozę pisarza jako „znamienny przypadek” twórczości, której jedna część należała do oficjalnego, a druga do opozycyjnego nurtu, aby swoje rozważania zakończyć stwierdzeniem, że „Brandys, aczkolwiek pozostaje w spisach lektur, utracił pozycję autora ważnego i czytanego”¹¹, co jest faktem niebudzącym w autorce żadnych wątpliwości¹².

Sarkofag nienawiści

Na deprecjację twórczości pisarza i innych autorów jego pokolenia, związanych kiedyś z komunizmem, wskazywali także uczestnicy wspomnianej ankiety, sugerując, iż powodem są kłopoty z powiedzeniem sobie prawdy o literaturze PRL-u. Zjawisko to w podobny sposób ocenia Damian Kulesza, pisząc, iż są „dwa wielkie tematy, z którymi do tej pory nie poradziła sobie polska literatura”¹³; pierwszym z nich jest, mimo szeregu bezcennych świadectw, niemający pełnej reprezentacji Holokaust; drugim zaś socrealistyczne zaangażowanie pisarzy¹⁴. Temat – jak pisze badacz – niezalutowany, nie znalazł bowiem odpowiedzi na podstawowe pytania, zarówno dotyczące zaangażowania pisarzy, jak i ich późniejszych decyzji związanych z porzuceniem obranej ścieżki, sprowadzając debatę do podziału na tych, którzy zaangażowanych pisarzy usprawiedliwiają (patronuje im Miłosz), i tych, którzy ich oskarżają (patronem będzie tu Zbigniew Herbert). W ten sposób opowieść o tych, co zblądzili, jest – jak napisałby Jerome Bruner – opowieścią „bez precedensu”¹⁵. Nie ma jasnej wykładni, wzorcowego postępowania ani wiedzy

pozwalającej osądzić jej bohatera. Polska kultura podpowiada mit pisarza niezłomnego – w jego etosie i w przysługującej mu opowieści nie ma miejsca na upadek czy porażkę. A jeśli mu się przytrafiły, musi im towarzyszyć publiczna ekspiacja z głośnym biciem się w pierś, na co notabene Brandys nie dał się namówić. Nie zgodził się między innymi na rozmowę z Jackiem Trznadlem, nie chciał też, aby jego słowa stały się częścią „hańby domowej”. Unikał ekspiacji także w innych rozmowach, sugerując na przykład autorkom *Lawiny i kamieni*, iż wszystko, co miał do powiedzenia, zawarł w swojej twórczości.

Twórczości, której jednak współcześnie się nie czyta, ponieważ przynależy do budzących grozę, ale i lekceważonych czasów. Percepcji tego okresu zdaje się bowiem towarzyszyć pewna ambiwalencja. Widoczny brak zainteresowania opasłymi powieściami okresu socrealizmu i surowa ocena zaangażowanych politycznie twórców idzie bowiem w parze z nostalgicznymi wspomnieniami, z których wyłania się siermiężna, dziwaczna rzeczywistość, pełna kultowych gadżetów, humoru rodem z książek skargi i zażaleń, absurdów codzienności. Prozę tej epoki ratować może jedynie obecność w niej satyry kpiącej z siermiężności tamtej epoki, czego jednak u Brandysa, może poza kilkoma opowiadaniem, niewiele.

Kameleon i koniunkturalista

PRL-owskie odium spoczywające na dobroku autora *Jak być kochaną*, to nie jedynie powód jego dzisiejszego „nieczytania”. Kolejnym jest koniunkturalizm, ponieważ Brandys to – przywołując znowu Zimanda – kameleon, pisarz, którego

tekstami „opiekują się dwa złe duchy”: „Jeden sprawia, że pisarz zawsze usiłuje dotrzymać kroku aktualnej problematyce dnia, drugi zaś – że się mu to udaje. Albowiem nieszczęściem Brandysa jest, że zawsze trafia w dziesiątkę. Nigdy obok tarczy, która została wywieszona – zawsze w dziesiątkę”¹⁶.

Komentarzy do „nieszczęścia Brandysa”, czyli umiejętności „niesprawiania zawodu czytelnikom” (i krytykom), znaleźć można znacznie więcej. Choćby wyszydzający „kretyńskie utwory” komentarz Hłaski, zawarty w *Pięknych dwudziestoletnich*, dotyczący jednego z najbardziej dramatycznych momentów w biografii literackiej Brandysa, czyli sprawy Miłozsza¹⁷. Zarzucany pisarzowi koniunkturalizm pomniejsza wartość jego dorobku, fikcyjni bohaterowie, niejednoznaczni moralnie, rozgrywający swe kolejne partie z historią¹⁸ – tracą wiarygodność i zaufanie. Odmienność tego, co proponuje wczesny Brandys, od tego, co znajdziemy u Brandysa późnego, wprawia w czytelniczą konfuzję, a zmiany poetyk i żonglowanie konwencjami oceniane są tylko w perspektywie prywatnych korzyści coraz bardziej „puchnącego z ambicji”, by utrzymać się na rynku, pisarza. Tymczasem różnorodność dyskursów, niejednorodność tematyczna czy formalna tekstów Brandysa powoduje, iż w poszukiwaniach terminu, który pozwoliłby najtrafniej ją scharakteryzować i w jakiś sposób osadzić między różnymi skrajnościami, najtrafniejszą wydaje się popularna dziś, charakterystyczna dla literatury nowoczesnej kategoria tak zwanej literatury środka¹⁹. Literatury, która z jednej strony szuka porozumienia z względnie dużym kręgiem

odbiorców, względnie egalitarnej, czytanej szeroko, z drugiej zaś aspiruje do tak zwanej literatury wysokiej, elitarnej, często hermetycznej czy – jak pisze Krzysztof Uniłowski – „kultuwującej tradycję mitografii, przywołującej w nostalgiczny sposób utracony autorytet nowoczesnej literatury”²⁰. Obie tendencje widoczne są w prozie Brandysa, który z jednej strony wyzyskiwał kategorie i chwytów typowe dla literatury popularnej, sięgał po czytelne powieściowe schematy i gatunki, co zapewniało mu szeroki odbiór, z drugiej zaś – aktualizując mit pisarza-inteligenta – wykazywał aspiracje do sytuowania się w obrębie tak zwanej literatury wysokiej, adresowanej nie tylko do inteligentów, ale wręcz do intelektualistów.

Wieszcz umarłej klasy

Brandys jest bowiem – i tu szukać można kolejnej przyczyny zaniku jego popularności – pisarzem-inteligentem, piszącym o inteligencji i dla niej właśnie. Krzysztof Lubczyński zauważa, iż proza autora *Nierzeczywistości* „przez dziesiątki lat wyrażała nastroje osobliwej, wielopostaciowej klasy, jaką była tradycyjna inteligencja polska, która zrodziła się po 1863 roku”²¹. Identyfikował się z nią sam Brandys; koegzystujące w jego twórczości polsko-żydowskie wątki tożsamościowe, zasupłane i zapętlone, spaja jedna nadrzędna kategoria: przynależność do inteligencji, czy też – jak pisze on sam – „inteligencja żydopolskość”²². Przedstawiciele inteligencji są też bohaterami jego utworów. Piśsze o nich różnie, w kolejnych „wersjach życia mieszczańskiego inteligenta”²³; nie dowierzając im nieco (jak w powieściach socrealistycznych: „Inteligent to zawsze

inteligent. Chwieje się, niestały... i życia nie zna²⁴), pokazując ich bierność i słabość (jak w prozie obrachunków inteligentkich). Inteligencja jest jednak dla niego punktem odniesienia, a modelowym przykładem jej przedstawiciela wydaje się kreacja Pani Z. Tytułowa adresatka listów, „inteligentka warszawska” i mieszkanka Żoliborza, zna problemy współczesności i należy do klasy, która rości sobie prawo do jej wyjaśniania, analizowania, naprawy. Ten typ bohatera zachowany też został przez Brandysa w kolejnych utworach, a i on sam z nim się utożsamiał, pozostając – jak dalej pisze Lubczyński – „wierny tej umierającej klasie”²⁵. Umierającej, gdyż – jak pokazała historia po roku 1989 – inteligencja przeszła radykalną przemianę. Zmiana stosunków społecznych, upowszechnienie wykształcenia, gospodarka wolnorynkowa stawiały ją (i społeczeństwo) przed koniecznością redefinicji swojej roli. I zadania sobie pytań podstawowych: Czy ona sama jeszcze istnieje? Jakie relacje łączą ją z klasą średnią? Dyskusji o statusie inteligencji, towarzyszyły spory o kształt, jaki powinna przybrać literatura po roku 1989, i o formy jej zaangażowania. (Dyskusje takie toczyły się m.in. na łamach „Gazety Wyborczej” w roku 2003 i rok później „Dekady Literackiej”²⁶). Literatura zaangażowana wydawała się po roku 1989 formułą już wyczerpaną, sądzono też, że odchodzi w zapomnienie „kultura upolityczniona”. Szukano odpowiedzi, jakiej literatury potrzebuje nowoczesne społeczeństwo, a dylematom tym miały prawo towarzyszyć wątpliwości, „czy taka inteligencja, jakiej myśli, uczucia i powikłane szlaki pokazywał i analizował Kazimierz

Brandys, jeszcze istnieje. Tylko ona bowiem potrafiłaby zrozumieć subtelności i wieloznaczności jego myślenia”²⁷.

Futerał przymusowej elegancji

Zawiłości i niuanse jego twórczości, a także historyczny i społeczny jej kontekst będą bliskie czytelnikowi, któremu nie obca jest tradycja literacka i historyczna pamięć. Ponownie zatem pojawia się pytanie nie tyle o to, czy przetrwał inteligent, który był czytelnikiem Brandysa, ile raczej – czy istnieje współczesny czytelnik wrażliwy na tego rodzaju prozę, zdolny do jej odbioru zarówno w aspekcie tematyki i kontekstu, jak i formy. O tę ostatnią Brandys dbał szczególnie, za Julią Hartwig mógłby powtórzyć, iż nie znosi ekspresjonizmu i wykrzykników w literaturze, a cecha umiaru wydaje mu się cnotą²⁸. W jednym z zapisków w *Miesiącach* strofuje sam siebie za zbytnią egzaltację i przesadę, pisząc: „rozkrzyczałem się wewnętrznie”²⁹. Rzecz jasna, czytając te słowa, nadal jesteśmy – jak pisze Zimand – „w samym sercu literatury”³⁰, to także konwenans, gra z czytelnikiem. Jest jednak w tym krygowaniu się także jakiś rodzaj szczerości, kinderztuba, literacka elegancja. Pewnego rodzaju „futerał przymusowej elegancji”³¹ narzucony przez literacką formę, który jednocześnie wiąże się ze świadomością inteligentkiej proweniencji, historycznej odpowiedzialności i społecznego współegzystowania „na podwójnej osi: stosunków między ludźmi oraz między człowiekiem a czasem”³² i historią.

Niektóre teksty mogą nużyć czytelnika współczesnego, przyzwyczajonego do innego typu lektury, chociaż Brandys w swych eksperymentach był ostrożny –

a nawet zachowawczy – i dbał o to, by odbiorcy zbytnio nie narażać na „męki wyższego rzędu”, nie odstręczać formalnymi zabiegami. Ale z tego właśnie powodu jego utwory tracą swoją atrakcyjność w oczach bardziej wysmakowanych czytelników. Dla tych, którzy nie uciekają od literackich eksperymentów, odczytanych, krytycznych, szukających intelektualnego zaskoczenia pozbawiona smaku będzie jego ostrożność, umiar i gładkość frazy. Zatem pisarska strategia tworzenia, przynależność do wspomnianej wcześniej literatury środka, skuteczna w czasach pisarzowi współczesnych, nie zagwarantowała mu popularności w przyszłości.

Najbardziej interesujące dla dzisiejszego czytelnika wydają się utwory, które z jednej strony traktują o uniwersalnych wartościach, z drugiej zaś owocnie uruchamiają tradycyjne gatunki. Atrakcyjne dziś mogą być zatem opowiadania pisarza, szczególnie zaś jedno – *Jak być kochaną*, które weszło do klasyki polskiej nowelistyki; to nie tylko narracyjny majstersztyk, ale także interesujące studium psychologiczne, obraz pełnej sprzeczności osobowości. *Dżoker* czy *Rynek* to z kolei interesujące efekty literackiego eksperymentu wyzyskującego formę powieści, jedne z podstawowych w polskiej literaturze tego okresu przykłady autofikcji, pozostających na granicy biograficznego faktu i zmyślenia. Wreszcie wciąż aktualne są – jak się wydaje – najbliższe biografistycie *Miesiące*: nie tylko kronika życia pisarza i jemu współczesnych, ale też intrygująca, kunsztowna konstrukcja z wplecionymi w narrację główną mikrofabułami, scenami, aforyzmami. Właśnie ta forma, czerpiąca z dawnej tradycji dzienników

(i esejów równocześnie), także dziś – i to w nadmiarze – używana, pozwala najwyraźniej dostrzec zmianę czytelniczych preferencji i pisarskich strategii. Współczesne dzienniki pisarzy rzadko kiedy umieszczają podmiot na „osi międzyludzkich relacji” czy „na osi stosunków z czasem”. Najczęściej są zapisem bieżącej rzeczywistości i zaspokajają narcystyczną potrzebę autora, by być widzialnym na społecznej scenie, a także potrzebę rynku, którym rządzi popkultura. Ponownie więc stwierdzić wypada, że na tym tle twórczość Brandysa może przyciągnąć tych, którym bliskie są bogate autobiograficzne formy, pokazujące codzienność wcześniejszych dekad, a okazać się nużąca i przeintelektualizowana dla oczekujących pasjonujących, ujmowanych w krótkie migawki raportów ze współczesności.

Układ zamknięty

Współcześnie o tym, co jest czytane, coraz częściej decyduje „układ literacki”, który – jak pisze Przemysław Czapliński – postrzegać można jako współlistnienie trzech obszarów: „zasobu poetyk, mitów towarzyszących literaturze oraz infrastruktury”³³. Szybki przegląd twórczości Brandysa zgodnie z wskazanymi przez Czaplińskiego współczynnikami prowadzić może do wniosku, że mit pisarstwa – czy też mit pisarza obecny w tekstach tego autora, a nawiązujący do bliskiego inteligencji romantycznego paradygmatu „przewodnika” – stracił na aktualności; mimo sprawności warsztatowej, dezaktualizacji uległy także literackie eksperymenty. Pozostaje zatem pytanie, czy sprzyjała mu zmiany infrastruktury? Pośród jej składowych Czapliński wymienia między

innymi sieć dystrybucji książek, ośrodkami wydawnicze, ale także opiniotwórcze czasopisma „szybkiego reagowania”. Tuż po wojnie, kiedy Brandys debiutował, stabilizująca się sytuacja branży wydawniczej wydawała się dość przejrzysta. Rynek książki sterowany był centralnie i kontrolowany przez władzę, która decydowała o wydaniu utworu, wysokości nakładu, cenie. Dbała także, by to, co się ukazuje, zgodne było z polityczną linią partii. Z biegiem czasu polityczne naciski raz łagodniały, raz się wzmacniały; sytuacja skomplikowała się, gdy rodząca się opozycja doprowadziła do powstania w połowie lat 70. tak zwanego drugiego obiegu. Wśród ukazujących się w nim książek znaleźć można także teksty współpracującego z opozycją Brandysa. Przewrót przyniósł rok 1989, który zakończył lata „sztucznie podtrzymywanej hegemonii druku”³⁴.

Miesiące, ale i dużo późniejsze (wydane w roku 1995 roku) *Zapamiętane*, drukowane były we fragmentach w „Zapisie”, „Kulturze” i „Zeszytach Literackich”; „Gazeta Wyborcza” z kolei na bieżąco publikowała teksty, które ukazały się już po śmierci pisarza w zbiorze *Co nie jest prawdą. Zapiski z życia i lektur*. Zbiór ten ukazał się w roku 2003 i był ostatnią książką Brandysa. Lata kolejne przyniosły zaledwie kilka wznowień jego prozy. W roku 2008 ukazały się *Charaktery i pisma* oraz *Nierzeczywistość*, dwa lata później *Matka Królów* i *Jak być kochaną*.

Brak wznowień dotyka także żyjących pisarzy (np. Tokarczuk czy Kuczoka), na szczęście piszą kolejne książki, są więc obecni na księgarskich półkach i w świadomości czytelników; ci, którzy zamilkli na zawsze, zdani są na łaskę lub niełaskę

wydawców, krytyków i analityków rynku. Literatura podlega dziś takim samym prawom rynku jak inne produkty, a zatem „literatura społecznie pożądana” – jak pisał Uniłowski – to taka, „o której mówi się lub wie się, że jest pożądana przez większość nabywców”³⁵. Mówi się lub wie o tym skądinąd³⁶. Kryterium to prozę Brandysa spośród tekstów poświadczonych wyklucza – wśród krytyczno-literackich omówień próżno szukać śladów czytelniczego zachwyty czy analiz wykazujących jej zalety. Nie słyhać też okrzyków potępienia, nie widać przejawów zajadłej krytyki. Wskaźnik temperatury czytelniczych emocji ani drgnie, bezlitośnie wskazując „zero”. Być może lekko przesuwają się w kierunku „plus”; jeśli prześledzić wpisy na internetowych portalach społecznościowych poświęconych czytaniu. Pojawiają się w nich głównie książki wznowione po roku 2000, oznaczane jako przeczytane przez kilku (rzadziej kilkunastu) użytkowników, opatrzone lakonicznymi, ale pozytywnymi recenzjami. W internetowych recenzjach funkcjonują także dwie świetne ekranizacje prozy pisarza, które zapewne skłoniły Wydawnictwo Prószyński i S-ka do wznowienia w jednym tomie *Matki Królów* i *Jak być kochaną*.

Na zakończenie

Wybór trafny, z którym w pełni się zgadzę, chociaż intuicja – a może jedynie zamiłowanie do autobiograficznych narracji – podpowiada mi, że najbliższe czytelnikowi współczesnemu byłyby *Miesiące* i późniejsze *Zapamiętane*. Znajdzie tam ów czytelnik kawałek wciąż jeszcze żywego świata i obecnych w nim postaci (Adam Michnik), wiele trafnych spostrzeżeń,

przybierających często postać aforyzmów, a także odniesienia do dawnych utworów.

Ubolewając nad brakiem ich wznowień, chciałabym napisać, że upominam się o Brandysa, ale i o biografie innych pisarzy – „zaangażowanych”, ideologicznie uwiedzionych, obarczonych opisywanym przez Tomasza Burka wstydem sumienia za wyraźną rozbieżność między tym, co pisali, a rzeczywistością potocznych ludzkich doświadczeń. O uważne i sprawiedliwe interpretacje tworzonej przez nich prozy, ale i powstające równolegle żywoty zawstydzonych³⁷, które są przecież nieodłącznym elementem współczesnej historii. Upominam się o ponowioną lekturę literatury, którą „wyrzucono na złom pod pomniki”, a którą „trzeba by przeczytać na nowo”. Pozostaje mi jedynie wierzyć, że sarkofag (nienawiści), jak u starożytnych, okaże się jedynie tymczasowym miejscem pochówku, a społeczne funkcjonowanie literatury, które – jak pisze Marcin Rychlewski – jest „pełne paradoksów”³⁸, zaskoczy nas jeszcze rozbłyśnięciem jakiegoś „brandysowskiego drobiazgu”³⁹. Być może też na wyłaniających się z sondaży zgłiszczach czytelnictwa zakiełkuje snobizm na bycie inteligentem i (niektóre) książki pisarza doczekają się kolekcjonersko wymuskanych edycji.

Anna Foltyniak-Pękala

PRZYPISY

- 1 Roman Zimand, *Rynek*, „Teksty” 1973, nr 4, s. 105.
- 2 Tamże.
- 3 Zob. Czesław Miłosz, Jerzy Giedryoc, *Listy 1973–2000*, Warszawa 2012.
- 4 Kazimierz Brandys, *Miesiące 1982–1987*, Warszawa 1998, s. 384.
- 5 Zob. Zbigniew Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999.

- 6 Anna Bikont, Joanna Szczęsna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006, s. 254.
- 7 Nawiązanie do tytułu książki Andrzeja Friszkego i Andrzeja Paczkowskiego *Niepokorni. Rozmowy o Komitecie Obrony Robotników*, Kraków 2008.
- 8 Por.: „Racje ułożyły się zatem paradoksalnie à rebours: przeciwnicy Brandysa stawali w obronie tradycji Polski szlacheckiej i katolickiej, tradycji należącej de facto do apologetów powieści, im zaś – całkowicie obcej, niemal programowo wrogiej. Występowali w obronie konfederatów, żołnierzy napoleońskich, powstańców, legionistów – przeciw szydercy Brandysowi” (Bogumiła Kaniewska, *Jak się Kazimierz Brandys z historią zmagał?*, w: *Interpretacje aksjologiczne*, red. Władysław Panas, Andrzej Tyszczyk, Lublin 1997, s. 270).
- 9 Ankieta *Pisarze niedocenieni pisarzy przece-nieni*, „Kultura” 1992, nr 7/8, s. 14.
- 10 Tamże.
- 11 Agnieszka Czyżak, *Kanon mistrzów – stereotypy i przewartościowania*, w: *Kanon i obrzeża*, red. Inga Iwasiów, Kraków 2005, s. 155.
- 12 Tamże.
- 13 Dariusz Kulesza, *Komunizm, socrealizm, opozycja: powojenna historia kilku polskich pisarzy. Wokół książki Anny Bikont i Joanny Szczęsnej „Lawina i kamienie”*, „Pamiętnik Literacki” 2009, nr 2, s. 59–60.
- 14 Tamże.
- 15 Jerome Bruner, *Making Stories: Law, Literature, Life*, Cambridge 2002, s. 24.
- 16 Roman Zimand, *Rynek*, Warszawa 1968, s. 105.
- 17 Marek Hłasko, *Piękni dwudziestolenni*, Warszawa 2008, s. 47–48.
- 18 Zależność od historii jest przedmiotem szeregu interpretacji prozy Brandysa – por. Jerzy Ziomek, *Kazimierz Brandys*, Warszawa 1964; „Wariacje pocztowe” Kazimierza Brandysa, red. Inga Iwasiów, Jerzy Madejski, Szczecin 1999; Marcin Wołk, *Wariacje pocztowe Kazimierza Brandysa wobec tradycji powieści epistolarnej*, w: *Stare i nowe w literaturze najnowszej: z problemów literatury polskiej po 1945 roku. Materiały z sesji naukowej. Prądocin koło Bydgoszczy 7–9 maja 1996*, red. Lidia Wiśniewska, Kraków 1996.
- 19 Por. *Literatura środka. Kontekst słowiański*, red. Lidia Mięowska, Barbara Stempczyńska, Ka-

- towice 2011; Krzysztof Uniłowski, *Granice nowoczesności. Polska proza i wyczerpanie modernizmu*, Katowice 2006.
- 20 Krzysztof Uniłowski, dz. cyt.
- 21 Krzysztof Lubczyński, *Robinson umarłej klasy*, <http://pisarze.pl/eseje/8690-krzysztof-lubczynski-robinson-umarlej-klasy.html> [data dostępu: 22.04.2015].
- 22 Por. szerzej na ten temat: Anna Foltyniak, „Inteligentka żydopolskość” wobec pamięci Zagłady, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4.
- 23 Jerzy Ziomek, dz. cyt., s. 124.
- 24 Kazimierz Brandys, *Człowiek nie umiera*, Warszawa 1951, s. 121.
- 25 Tamże.
- 26 Por. m.in. Krzysztof Uniłowski, *Zaangażowani i nowocześni*, „Dekada Literacka” 2004, nr 1.
- 27 Krzysztof Lubczyński, dz. cyt.
- 28 Por.: „Nigdy nie znosiłam ekspresjonizmu i wykrzykników w literaturze. W żadnej sztuce. Cecha umiaru wydaje mi się cnotą, warto jednak pamiętać, że umiar to nie chłód” (Julia Hartwig, *Pisarstwo jest moim zadaniem*, „Dziennik” 2007, nr 7, s. 12).
- 29 Kazimierz Brandys, *Miesiące...*, s. 234.
- 30 Roman Zimand, *Rynek...*, s. 274–275.
- 31 Kazimierz Brandys, *Dżoker*, Warszawa, s. 49–50.
- 32 Tenże, *Nierzeczywistość*, Warszawa 1978, s. 11.
- 33 Przemysław Czapliński, *Powrót centrali: literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007.
- 34 Krzysztof Uniłowski, *Chcieliśmy rynku*, „Teksty Drugie” 2002, nr 1-2, s. 262.
- 35 Tamże.
- 36 Tamże.
- 37 Tomasz Burek, *Powieść utajona*, „Odra” 1990, nr 6, s. 34.
- 38 Marcin Rychlewski, *Obiegi literackie*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1-2, s. 252.
- 39 Wiktor Woroszyński, cyt. za: Jerzy Ziomek, *Kazimierz Brandys*, Warszawa 1964, s. 123. Przedarcie się przez kunsztownie zbudowany i trudny labirynt chronologii dziejów Ksawerego, Olshyny i ich potomstwa może być prawdziwą przyjemnością dla polonisty, tyle w nich niełatwego uroku; również poprawne obliczenie ilości kochanek Szarleja stanie się na pewno kiedyś frapującym tematem „drobiazgów brandysowskich”.

Fotografia Grażyna Borowik



Bogdan Rogatko

**„Zawsze, do ostatniego tchu...”
O Władysławie Terleckim
po latach i o jego nie-obecności**



DARIUSZ TOKARCZYK, *Bez tytułu*, grafika komputerowa, 2016

Gdy 3 maja 1999 roku umarł Władysław Terlecki, oprócz okolicznościowych nekrologów opublikowano na łamach bardzo różnych pism – od „Kultury” paryskiej przez „Trybunę”, „Tygodnik Powszechny” po „Przegląd Polski” – omówienia jego twórczości pióra przyjaciół, pisarzy i krytyków literackich, od Włodzimierza Odojewskiego po Stanisława Stanucha. W „Dekadzie Literackiej” już w maju zamieściliśmy nie tylko nekrolog, ale i esej Teresy Walas poświęcony pisarstwu oraz omówienie wydanej tuż po jego śmierci *Wyspy kata*. Na cmentarzu stawili się tłumnie koledzy pisarze, ludzie filmu i teatru, przedstawiciele władz. Jednak, jak Jerzy S. Sito konstatował z goryczą, nie było „ani jednego spośród luminarzy najmłodszej literatury polskiej”.

Z pokolenia „Współczesności”

Cofnijmy się na chwilę o kilkadziesiąt lat wstecz, gdyż bez przypomnienia sytuacji politycznej i w konsekwencji – kulturalnej, w której debiutowali poeci i pisarze określane jako reprezentanci tzw. pokolenia „Współczesności”, trudno rozwinąć problem niepamięci dotyczącej twórczość Terleckiego, skomentować jej przyczyny, wytłumaczyć je coraz młodszemu czytelnikowi. Kilka faktów i trochę nazwisk w dużym skrócie.

Kresem ponurych czasów stalinowskich była śmierć Józefa Stalina w marcu 1953 roku. Polityczne zmiany zaczęły następować dopiero w 1956, po słynnym i przełomowym referacie nowego sekretarza Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego, Nikity Chruszczowa, wygłoszonym na XX zjeździe tej partii, a traktującym o kulcie jednostki i jego na-

stępstwach, ale w polskiej kulturze pierwsze oznaki „odwilży” widoczne były już znacznie wcześniej.

W roku 1956 pisarze z Koła Młodych przy Związku Literatów Polskich założyli Grupę Literacką Współczesność, której udało się powołać do życia, nie bez problemów finansowych, organizacyjnych i przede wszystkim politycznych, tygodnik „Współczesność”. Założycielem i pierwszym redaktorem naczelnym był, dawno zapomniany w Polsce, Leszek Szymański. Zlikwidować próbowano pismo już po pierwszym numerze, który ukazał się pod koniec października, z wierszem Romana Śliwonika zatytułowanym wymownie *Do Braci Węgrów* na pierwszej stronie. Podobno wybrany na pierwszego sekretarza PZPR Władysław Gomułka wpadł w szal, ale szybko musiał cofnąć decyzję o zamknięciu pisma, gdy na wiecu w Pałacu Kultury Szymański wręczył mu ten numer i kamery uchwyciły moment, jak Gomułka trzyma gazetę z wierszem Śliwonika. Brzmi to dzisiaj jak anegdota, takie jednak były czasy, warto młodym czytelnikom przypominać.

Z perspektywy lat przestaje być ważny skład wymienionej grupy literackiej, o wiele istotniejsze jest natomiast, jacy poeci, pisarze, eseiści, reporterzy, publicyści publikowali, często debiutowali, na łamach „Współczesności” w latach 1956–1960.

Prawdopodobnie po raz pierwszy grupę tych pisarzy nazwał pokoleniem „Współczesności” Jan Błoński, w napisanej w roku 1960, i wydanej szybko *Zmianie warty*, książce tyleż ciekawej i na owe czasy prekursorskiej, co kontrowersyjnej, a nawet irytującej.

Przedstawiciele tego pokolenia – które lepiej nazywać jest Pokoleniem 56, bo wiem obejmuje ono generację nie tylko poetów i pisarzy, zgromadzonych wokół nie tylko jednego pisma, ale odnosi się również do twórców filmowych (polska szkoła filmowa), teatralnych (teatr Grotowskiego), plastyków (żeby przywołać choćby artystycznie rewolucyjną wystawę malarstwa w roku 1955 w Arsenale warszawskim) – zanegowali estetyczne i ideologiczne wartości socrealizmu, chcieli, by ich twórczość była, jak podkreślali w wypowiedziach i artykułach, w pewnym sensie programowych, lustrem współczesności, niezakłamanym obrazem życia w powojennej Polsce, portretem ludzi, którym daleko było do komiksowego wizerunku bohaterów socrealistycznych, „ludzi z marmuru”.

Władysław Terlecki nie tylko do pokolenia tego należał (debiutował w r. 1955 opowiadaniem *Nad granicą siedzi diabeł*), przez przeszło dziesięć lat był też z samym pismem „Współczesność” związany – stale w nim publikował i był do 1968 roku redaktorem działu prozy.

Język ezopowy, czyli gra z cenzurą

W latach 60. Terlecki rozpoczął cykl powieści o powstaniu styczniowym, który przyniósł mu uznanie krytyki i czytelników. Często bywały one interpretowane nie tylko jako powieści historyczne, ale również jako powieści współczesne odsyłające do aktualnych i w powojennej Polsce problemów, które z uwagi na cenzurę musiały zostać ubrane w kostium historyczny. W rozmowie z Teresą Walas o cenzurze, otwierającej ten temat w „Dekadzie Literackiej”, opisuje pisarz strategię, jaką stosował

wobec panów z Mysiej, aby książka mogła się ukazać w Polsce legalnie: „Głównym tematem moich zainteresowań – wyjaśnia – była historia. [...] Okres formowania się inteligencji polskiej w wieku XIX. A poza tym związki polsko-rosyjskie. Na ten ostatni temat cenzura reagowała ze zdwojoną uwagą. Na czym więc mogła polegać taka strategia, którą autor piszący o wydarzeniach 1863 roku mógł w tej grze stosować? Po pierwsze – trzymanie się faktów”. Cenzor nie mógł kwestionować stosowanych w tym czasie represji, zwłaszcza gdy postaci literackie miały udokumentowany rodowód, po polskiej stronie i rosyjskiej: „Ale – dodaje pisarz – obok takich ponurych postaci wśród moich rosyjskich bohaterów pojawiali się też i ci, którym sprawa polska była bliska i którzy ponosili z tego tytułu ofiary. Oddalało to zarzut »antyrosyjskości«, choć wymieniając owych nielicznych naszych przyjaciół popełniałem świadomie nadużycia eksponując ich rolę w historii ponad miarę”¹.

Pytany, czy był przekonany, że uda mu się taka gra z cenzorami, przyznał, że nigdy nie był pewien, zwłaszcza gdy książka miała wyraźne odniesienia do współczesności i podaje przykład *Lamentu*, pisanego w stanie wojennym, jasno przedstawiając swoje intencje, które znalazły wyraziste, na szczęście nie dla cenzora (był to rok 1984), odzwierciedlenie w ostatniej powieści z cyklu „powstańczego”: „Pisząc tę powieść o agentach i prowokatorach czułem, że najlepiej oddam swój stan ducha. Nie pisałem natomiast, jak robiło to wielu moich kolegów, tekstów okolicznościowych, odnoszących się wprost do aktualnych wydarzeń. To była forma odreagowywania rzeczywistości

i choć nie mogłem przesadzać jej wyników, umożliwiała mi ona odejście od postawy biernego obserwatora. Coś z odrazy, z gniewu, sprzeciwu mogłem przekazać swojemu czytelnikowi”².

Czy więc rzeczywiście w przypadku utworów Władysława Terleckiego można mówić o świadomym i często używanym, w celu ogrania cenzury, „języku ezopowym”, którym posługiwali się czasem inni pisarze, nie tylko z pokolenia ’56?

„Zawsze, do ostatniego tchu, istnieje jeszcze wybór”

Przyjrzyjmy się twórczości Terleckiego, wskazując na najważniejsze, moim zdaniem, cechy jego piarstwa i przesłanie najważniejszych utworów. Można, co prawda, zauważyć różnicę między bohaterami wczesnych opowiadań, o których krytycznie pisał Jan Błoński we wspomnianej *Zmianie warty*, a postaciami zaludniającymi późniejsze utwory historyczne Terleckiego: pierwsi zmagają się z klęskami życiowymi, zdezorientowani poszukują daremnie sensu egzystencji, drudzy los swój splatają z historią, ich klęski mają wymiar ponadindywidualny, są klęskami nie tylko ich własnymi, ale wpisują się w dzieje narodu, który reprezentują. Odmienianie przez różne przypadki losów bohaterów, w istocie do siebie podobnych, stanowi zatem stały motyw tematyczny i myślowy twórczości Terleckiego, już od prozatorskiego debiutu. Nic więc dziwnego, że właśnie powstanie styczniowe, będące w naszej historii najsilniejszym akordem narodowej klęski, bo od początku naznaczone stygmatem szaleńczej determinacji, stało się częstym motywem jego książek. I nic dziwnego, że

w powstaniu interesują go punkty dojścia, a nie wyjścia, te momenty w jego dziejach, które wyznaczają końcowe etapy w biografiach autentycznych na ogół postaci. Byli to przeważnie ludzie młodzi, bo tylko młodość zdolna jest do działania oparte go na racji, a nie na kalkulacji. Wodzowie powstania mieli po dwadzieścia kilka lat, a wielu partyzantów często nie przekroczyło dwudziestki. Wiążąc swe losy z historią, dojrzewali jednak szybko, zwłaszcza gdy historia nabierała przyspieszenia. I tacy są właśnie bohaterowie Terleckiego – młodzi, a już starzy, nad wiek dojrzali i ogarnięci niepasującym do ich młodego wieku znużeniem. Stefan Bobrowski, naczelnik miasta Warszawy, mając 22 lata spogląda w lustro i dostrzega starą twarz; nie czekają go już bowiem żadne przeżycia prócz śmierci.

Posiadał Terlecki niebywałą umiejętność wnikania w psychikę swych bohaterów, cierpliwie poszukiwał wielostronnej prawdy o człowieku, zależnej od punktu widzenia, czyli od świadka, któremu się człowiek zwierza, bądź który pragnie go rozszyfrować. Pisarz tak ustawia lustra duszoznawczych dociekań, by oglądając i słuchając – zwłaszcza słuchając – bohaterów jego książek czytelnik mógł rozpoznać w nich siebie, przynajmniej – częśćkę samego siebie. Terlecki, inspirując się Conradowską etyką, przedstawia powstanie styczniowe jako człowieka na wskroś współczesny. Operowanie półtonami, zawieszeniem głosu, niedookreśleniem, czekającym na wypełnienie wyobraźnią i myślą czytelnika, a jednocześnie przepływ ząbających się i znoszących kwestii w niekończącej się dyspucie intelektualnej na tematy żywotne dla „być albo

nie być” polskiego narodu, który mimo rozlicznych klęsk nie dał sobie przetrzącić kręgosłupa własnej tożsamości i godności – oto niezaprzeczalne zalety *Lamentu*, ostatniej powieści w cyklu „stycznio-wym”, sytuujące ją pod względem formalnym w niezwykle ważnym nurcie prozy eseistycznej. Bohater tej powieści, Jan, nieszczęsny ojciec chorego na suchoty sztyletnika Piotra, aresztowanego przez pułkownika Tuchołkę, przebiegłego tajnego policjanta, chcąc ratować syna, godzi się na współpracę i zostaje wciągnięty w plan Tuchołki, fingującego stworzenie rządu narodowego, by sprowadzić z Paryża dwóch byłych powstańców, uznanych przez rosyjskie służby specjalne za szczególnie niebezpiecznych. Jan, gdy zorientował się w misternej intrydze, zdążył zawiadomić, kogo trzeba i prawdopodobnie udaremnił intrygę i ocalił nie tylko dwóch bojowników, ale uniemożliwił skompromitowanie tego, jak mówił Tuchołko, „buntowniczego związku”: „Nagle, w ułamku chwili [...] zrozumiał, że zawsze, do ostatniego tchu, istnieje jeszcze wybór, którym człowiek zamyka swoje winy. I że nie ma cenniejszego daru”³.

Książki ostatnie

Koniec lat 80. i lata 90. to przede wszystkim trzy książki: *Cierni i laur*, z roku 1989, *Zabij cara*, 1992, oraz wydana tuż po śmierci pisarza, *Wyspa kata*, rodzaj testamentu artystycznego i ideowego. Powieść o wysokim urzędniku carskim, generale Witte, nie spotkała się z entuzjazmem krytyków. Na łamach „Dekady Literackiej” Jarosław Fazan dał wyraz swemu rozczarowaniu, uważając, że powieść ta, będąca kolejnym ogniwem pasjonującego cyklu

historycznego, po trzech znakomitych powieściach (*Lament*, *Drabina Jakubowa* oraz *Cierni i laur*), powieli właściwie „wypróbowane wcześniej wzory”⁴. Wybitna nie jest, istotnie, ale atrakcyjnie pod względem fabularnym rozwija wątki z poprzednich powieści i wprowadza na karty postaci Henryka Rzewuskiego jako autora *Pamiętek Soplicy* i Mickiewicza jako autora *Sonetów krymskich* oraz krymskich Tatarów, popieranym przez rosyjskich intelektualistów, co dla współczesnego czytelnika może błysnąć niespodziewanym skojarzeniem. Zatrzymajmy się jednak przy dwóch utworach niewątpliwie wybitnych.

Terlecki, podejmując w *Cierniu i laurze* po raz trzeci problem pisarza i pisarstwa (wcześniej czynił to, choć na różne sposoby, w *Cieniu kartla*, *cieniu olbrzyma*, którego bohater przypomina Lwa Tolstoja, i w *Pismaku*), nie utożsamia się z postacią autora powieści o czasach saskich, które miały polskiemu czytelnikowi uświadomić przyczyny upadku naszego narodu, ale trudno nie dostrzec napięcia, z jakim portret ten został namalowany. Pozwala to przypuszczać, że dramat pisarskiego sumienia przedstawiony tak wszechstronnie, z uwzględnieniem różnych aspektów życia bohatera, jest również dramatem samego autora. To niewątpliwie pogłębia wymowę powieści. Mocno została w niej uwypuklona aura schyłkowości, charakterystyczna dla jego pisarstwa. Stary pisarz zanurza się w morzu, by zgłębić ostatnią tajemnicę życia, jaką jest śmierć. I nawet jeżeli tylko wyobraźnia przekracza linię horyzontu, istotne jest pragnienie osiągnięcia kresu wszelkich wątpliwości i rozterek, ostatecznego wyzwolenia

się z namiętności. Być może tęsknota do czasu dokonanego wyniku z chęci ucieczki. I przed dręczącym pisarza poczuciem niespełnienia, niezrealizowania marzeń, i nadziei związanych z losem narodu.

Najważniejsze wątki myślowe, ale i powstrzymywane wcześniej emocje, rozgoryczenie znalazły wyraz w książce ostatniej. Istotną cechą świata Terleckiego, co podkreślało wielu krytyków, jest samotność jego bohaterów. Samotność w obliczu klęski – własnej i swego narodu, bo klęska, o czym już wcześniej była mowa, jest wyznacznikiem rozgrywających się na kartach powieści Terleckiego dziejów. Przywołajmy esej Andrzeja Wernera⁵: „[...] Wiek XIX staje się jakby zapowiedzią, wcześniejszym stadium, zespołem przyczyn i symptomów późniejszej katastrofy. Nie brakuje w nim momentów ciemnych i o nich właśnie opowiada Terlecki. Z katalogu wydarzeń usunięte zostają momenty politycznej lub wojskowej chwały, choćby tylko przejściowej. Na pierwszym planie pozostaje najtrudniejszy czas klęski i zdrady. [...] Szczególną uwagę pisarza przyciągają okresy, kiedy nie wszystko zostało stracone, kiedy tli się jeszcze opór, a wybory postaw i zachowań zdawać się muszą bohaterom skrajnie niejasne, niepewne: nie wiadomo, czy to szaleństwo, czy bohaterstwo, rozsadek czy zdrada”.

Trudno trafniej określić istotę tej twórczości. Po śmierci pisarza krytyk wyrażał nadzieję (podobnie uważała Helena Zaworska, podobnie myślałem i ja), że waga jej będzie rosła z biegiem czasu. Gdyby tak się stało, nie byłoby tego tekstu. Pozwolę sobie zacytować to, co pisałem o ostatniej powieści Terleckiego na łamach

„Dekady Literackiej” (2006, nr 5), w dziesiątą rocznicę śmierci Władysława Terleckiego, i powtórzyłem z pewnymi modyfikacjami w *Czasie zbliżeń*: „Bohater tej niezwyklej w formie i temacie powieści (*Wyspa kata*, 1999 – dop. red.), Walerian Łukasiński, który trzydzieści lat spędził w lochach twierdzy szlisselburskiej, jest w galerii postaci Terleckiego bohaterem najbardziej niezłomnym, to – jak go nazywali krytycy – »święty polskiej historii«, nie przedstawiony jednak hagiograficznie, mimo hagiograficznego tematu. [...] Na karty ostatniej powieści powraca obecny we wcześniejszej twórczości pisarza problem udziału jednostki w dziejach. Bohater przypomina sobie słowa jednego ze znajomych, który tłumaczy, że to nie los bywa niegodziwy. Zawsze się tak dzieje z woli człowieka, wyposażonego w rozum. Powraca też problem roli narodowości w ludzkich dziejach. Mówi o tym generał Leparski, komendant twierdzy, można więc uznać, że jego wypowiedź nacechowana jest tendencyjnością. Tylko że pisarz nie stosuje takiego podziału: na poglądy słuszne i niesłuszne w zależności od tego, kto je wypowiada. Refleksje nad nimi pozostawia czytelnikowi. Według komendanta narodowość bywa czasem prawdziwym źródłem zła. Łukasiński nazywany był osobistym więźniem Konstantego. Ale przecież, gdyby nie postawa rodaków Łukasińskiego, gdyby nie niechlubna rola, jaką odegrał w całej sprawie generał Skrzynecki, inny mógłby być los skazanego na wymazanie z ludzkiej pamięci więźnia.

Właśnie – pamięć, to też jeden z motywów, a właściwie dominujący motyw myślowy ostatniej powieści Terleckiego.

Tylko dzięki podtrzymywanej, pielęgnowanej w sobie pamięci, pamięci tego, kim był, i kim, dzięki hartowi ducha i niezłomności, został nadal, pamięci, której dzięki szczęśliwemu zbiegowi okoliczności udało mu się nadać formę pisemną, i który to pamiętnik odnaleziony został po latach w policyjnych archiwach – Łukasiński mógł stać się bohaterem powieści Terleckiego.

I czyż nie z pamięci, pamięci wnikliwego i czujnego badacza dziewiętnastowiecznej historii Polski, utkane są powieści Terleckiego – ku przestrodze współczesnym i potomnym?

Krytycy podkreślają świetne przygotowanie historyczne Terleckiego, jego sumienność i rzetelność jako badacza właśnie, mimo że – a może właśnie dlatego – poprzez historię pragnął zrozumieć świat współczesny”.

Kończylém patetycznie. To przekonanie ostatnie miesiące potwierdziły niestety w całej rozciągłości i w coraz groźniejszej postaci: „Historia i polityka, splecione w nieprzyzwoitym uścisku, przez lata, które minęły od śmierci pisarza, nie tylko się nie ulotniły, ale wdarły się w nasze życie, drażną kulturę i wypalają nasze sumienia”⁶.

O niepamięci, nieobecności i ich przyczynach

Problem można rozpatrywać ogólnie, z punktu widzenia psychologicznego, socjologicznego, filozoficznego nawet, w przypadku jednak pisarzy, czy szerzej – artystów, nieodzowne jest indywidualne przede wszystkim podejście, co starałem się udowodnić. Jeszcze raz, i ostatni w tym tekście, powołam się na fragment swojego artykułu o Terleckim, w którym przytoczyłem ciekawe wypo-

wiedzi Piotra Śliwińskiego i Przemysława Czaplińskiego, krytyków cieszących się autorytetem wśród różnych pokoleń pisarzy i osób zajmujących się literaturą, którzy tak próbowali po śmierci pisarza wytłumaczyć zanikającą pamięć o Władysławie Terleckim, mniejszą obecność w literaturze lat 90., wreszcie brak zainteresowania jego postacią i dorobkiem wśród młodego pokolenia pisarzy i krytyków: „Wydaje się, że Terlecki posiadał wszelkie predyspozycje potrzebne do tego, by skorzystać z koniunktur ożywiających prozę lat dziewięćdziesiątych. Nie chciał? Zapewne nie mógł, ponieważ – mimo powierzchownych podobieństw – kierowały nim inne motywy niż większości dzisiejszych autorów, inna wizja literatury”⁷.

I dalej, Czapliński wyjaśnia, że przyświecała pisarzowi od dawna wizja kontynuatora tradycji Żeromskiego: „Jest to tradycja podejrzliwości, która nakazuje nieufnie przyglądać się mitom gloryfikującym działania zbiorowe, opowieściom o szlachetnych czynach tłumionych przez silniejszego wroga, stereotypom wynikającym z potrzeb idealizacyjnych, które istnieją w każdej społeczności”⁸.

To poziom historii literatury, i chociaż mowa tu o stosunku do konkretnego pisarza i jego twórczości, to zjawisko jest natury ogólniejszej, dotyczy cyklicznie pojawiającej się niepamięci w dziejach kultury: ujawniają się nowi pisarze, następuje „wymiana” pokoleń (pamiętamy „zmianę warty” w interpretacji Jana Błońskiego), pozostają indywidualności, które ponad kolegów z danego pokolenia się wybijają, ale i oni albo tracą z czasem impet twórczy – albo sami przestają rozumieć znaki czasu, albo nowe pokolenie

przestaje ich rozumieć czy rozmieć już nie chce, woli zignorować lub zapomnieć. Niestety, w przypadku Terleckiego, ale i innych starszych pisarzy, by sytuację ich po roku 1989 i później zrozumieć, trzeba zmienić poziom obserwacji i przyjrzeć się najpierw gwałtownym zmianom, jakie nastąpiły na rynku wydawniczym. Renomowane państwowe wydawnictwa musiały walczyć o przetrwanie konkurując z małymi, ale prężnymi wydawnictwami prywatnymi, często wykwitającymi z wydawnictw podziemnych, nieobciążonymi starymi zobowiązaniami ani organizacyjną strukturą wyniesioną z dawnych czasów. Te pierwsze nie były przygotowane na tak gwałtowne zmiany gospodarcze, polityczne i, co najważniejsze chyba, na zmianę gustów czytelniczych. Czy rzeczywiście była to zmiana gustów, czy po prostu na rynku zaczęły pojawiać się książki od dawna oczekiwane przez tzw. masowego czytelnika, zagraniczne kryminały, książki sensacyjne i szpiegowskie? Nowym autorom też się trudno było wtedy „przebić”, bo wydawnictwa na ogół bały się wtedy ryzykować, a państwo abdykowało, ministrowie kultury tłumaczyli się prawami rynku i brakiem środków na pomoc dla „niszowych” projektów, inicjatyw i podtrzymanie „kultury wysokiej”. Ostrzej, szerzej, bo w kontekście tzw. polityki kulturalnej, czy raczej – jak wolał to określać – upowszechniania kultury, widział to Władysław Terlecki. W PRL-u stosowano „ręczne sterowanie”, niemniej stwarzano struktury służące powszechnemu uczestnictwu w kulturze. Niedoskonałe, nienowoczesne, zatem w nowym ustroju musiały jako źle funkcjonujące ulec zmianie. „A w praktyce – postanowiono je niszczyć.

Ów proces degradacji – podkreślał Terlecki w rozmowie z Teresą Walas o polityce kulturalnej – dokonał się sprawnie i szybko. Od tego czasu żadna władza nie zajmowała się już problemem upowszechniania kultury [...]”⁹. Administracja rządowa tego nie dostrzegała albo wolała nie dostrzegać. „Gorzej – dodawał Terlecki – że my sami również nie zwracamy na to uwagi. Kultura polska oczywiście nie umiera, ale staje się coraz bardziej elitarna. Traci związek z naturalnym społecznym zapleczem. [...] Rozmawiamy tymczasem sami ze sobą”. Ważną rolę odgrywały zawsze biblioteki, teraz, niedofinansowane, nie uzupełniają swoich zbiorów, co – słusznie zauważa pisarz – jest szczególnie groźne w przypadku literatury dla dzieci i młodzieży, utrudnia wyrabianie wśród młodych nawyków czytelniczych. Kilka lat wcześniej, w rozmowie o cenzurze, Terlecki zwracał uwagę na stopniowy upadek czytelnictwa, co niestety potęguje się coraz bardziej, statystyki są alarmujące, i na pewno – dodajmy – nie rotacje na szczeblach władz w kulturze są sposobem na ratowanie sytuacji. W roku 1995 pisarz ubolewał: „Stajemy się w coraz większym stopniu krajem analfabetów duchowych, zajmując w statystykach europejskich ostatnie miejsca”.

Czy problem, który Terlecki poruszał, i który go nurtował, ma związek z naszym tematem? Sądzę, że jak najbardziej. Autor *Lamentu* traktował kulturę całościowo, ważny był dla niego jej poziom i dostępność, nie szukał różnic i podobieństwa między kulturą masową i kulturą wysoką. Zarówno jego książki, jak i innych wybitnych pisarzy, były przez lata dostępne, choć na ogół nie wydawane w wielkich

nakładach. Ukazywały się w wydawnictwach cieszących się uznaniem wśród czytelników, niemających problemów z dystrybucją. Jeszcze *Cierni i laur* (1989) ukazał się w Wydawnictwie Literackim, ale *Zabij cara* zdecydowali się wydać Cieślak i Szwajcer, prowadzący wcześniej wydawnictwo podziemne, a *Wyspę kata* wydał Twój Styl, raczej niekojarzony z literaturą ambitną. Przez lata nie było wznowień wcześniejszych powieści, w roku 2009 nakładem wydawnictwa „Polityki” ukazały się *Dwie głowy ptaka*. Powiedzmy wprost: abdykowało państwo, nie zdali egzaminu nasi ludzie, ludzie kultury obecni w parlamencie, abdykowały również w przeważającej większości wydawnictwa, przynajmniej te, kiedyś uważane słusznie za renomowane. Jako długoletni pracownik jednego z nich, potem jego dyrektor,

doskonale rozumiem sytuację, w jakiej znalazły się one na początku lat 90., gdy zapanowały i na rynku wydawniczym i księgarskim brutalne prawa ekonomii. Od tego jednak czasu sytuacja w kulturze, poza spadającym czytelnictwem, poprawiła się. Uruchomiono program pomocy dla bibliotek, wydaje się dużo dobrej poezji i dobrej prozy, w czym niemałą rolę pełnią małe wydawnictwa prywatne i – tak je nazwiemy – społeczne. Jednocześnie przyglądamy się z poczuciem bezsilny lub obojętnie rozstrzeliwaniu przez czas – by nawiązać do tytułu cyklu wstrząsających obrazów Andrzeja Wróblewskiego *Rozstrzelania* – pisarzy, ich znikania ze społecznej pamięci.

Gdy myślę o ich nieobecności, to nie chodzi mi tylko o brak wznowień czy coraz rzadsze pojawianie się ich twórczości w dyskursie krytycznoliterackim, szcze-

Fotografie Grażyna Borowik



gólnie dyskursie przedstawicieli młodszych pokoleń. Wznowienia, owszem, są ważne – dzięki wydawnictwu Agora przeżywamy, czytelnicy, renesans Marka Hłaski, a Iskry ogłosiły niedawno odkrytą, nieznaną dotąd jego debiutancką powieść *Wilk*. Znamienne jednak, że dzieła zebrane autora *Pierwszego kroku w chmurach* otwierają listy pisarza. Od kilku lat Czytelnik publikuje *Dzienniki* Jarosława Iwaszkiewicza i bogatą korespondencję, ukazały się też dwie obszerne biografie, Iskry zapowiadają drugi tom biografii pióra Radosława Romaniuka, Wydawnictwo Literackie udostępnia i upowszechnia *Dziennik* Jana Józefa Szczepańskiego, którego cztery tomy już się ukazały. Przypadek Władysława Terleckiego jest inny. Nie pisał dzienników, korespondencja jeśli jest, to pozostaje w rodzinnym archiwum. Niebawem jego nazwisko będzie kojarzone w środowiskach dziennikarskich z inną już postacią (piszę to, odwołując się własnego doświadczenia, bowiem kilka lat temu w pewnej gazecie, w której rozpocząłem cykl o pisarzach zapoznanych, Terleckiego redaktorzy wiązali wyłącznie z dwoma imionami: Olgierda i jego „lustratora”, syna Ryszarda).

Co może lepiej przypomnieć pisarza niż właśnie biografia, a w tym wypadku monografia życia i twórczości? Wyzwanie trudne, bo życie Władysława Lecha Terleckiego nie obfitowało w skandale obyczajowe i polityczne. Ale debiutował i później tworzył w czasach niezwykle ciekawych, twórczość swoją rozwijał konsekwentnie, a utwory jego nie tracą wartości, bo ich problematyka i przesłanie mają charakter ponadczasowy. Byłaby to zatem książka w pewnej mierze też historyczna, oparta na wielu ciekawych faktach, młodym



czytelnikom mało znanych, a i czytelnikom starszym pewnie wymykających się już z pamięci. Piszę: byłaby, ale słuszniej byłoby napisać „będzie”, bo kończąc ten artykuł w Światowym Dniu Książki, nie tracę nadziei, że znajdzie się wydawca, który wystąpi z taką inicjatywą i znajdzie się autor, która takie wyzwanie podejmie.

Bogdan Rogatko

PRZYPISY

- 1 *Oblicza cenzury*. Rozmowa z Władysławem Terleckim, „Dekada Literacka” 1995, nr 6, s. 1.
- 2 Tamże.
- 3 Władysław Terlecki, *Lament*, Kraków 1984, s. 348.
- 4 Jarosław Fazan, *W cieniu Mickiewicza*, „Dekada Literacka” 1992, nr 24, s. 6.
- 5 Andrzej Werner, *Polskie, arcy-polskie*, Warszawa 1987.
- 6 Bogdan Rogatko, *Testament na nowe czasy*, w: tegoż, *Czas zbliżeń*, Kraków 2015, s. 141–144.
- 7 Tamże, s. 138.
- 8 Tamże, s. 139.
- 9 *Rozmowa o polityce kulturalnej i innych ważnych sprawach*, „Dekada Literacka” 1998, nr 8–9, s. 3, 4.

Jan Galant

Pokolenie „Współczesności” – słabnąca obecność



Fotografia Grażyna Borowik

Wznanym studium *Czas przeszedł, pamięć, mit*¹ Barbara Szacka opisuje zjawisko pamięci zbiorowej i przemiany zachodzące w niej i w społeczeństwie polskim od połowy lat 60. do początku XXI wieku. Sam termin „pamięć zbiorowa” au-

torka wyprowadza z prac Maurice’a Halbwachsa (autora *Społecznych ram pamięci*), który wyraźnie odróżniał pamięć historyczną i pamięć zbiorową, podkreślając, że „pamięć historyczna to obraz wydarzeń, a pamięć zbiorowa to ognisko tradycji”².

Jedną z ważnych cech dostrzeżonych przez badaczkę w dzisiejszym funkcjonowaniu pamięci zbiorowej jest utrata zainteresowania przeszłością („U progu XXI wieku wyraźnie spadło zainteresowanie przeszłością”³). Z ankiet przeprowadzonych już w nowym stuleciu wynika na przykład, że horyzont zainteresowania czasami minionymi rzadko sięga dalej niż okres II wojny światowej. Można podejrzewać, że ta granica do dzisiaj jeszcze bardziej przesunęła się w stronę teraźniejszości.

Przyczyn tego stanu rzeczy Szacka dopatruje się między innymi w zmianie ustrojowej, dzięki której możliwy stał się dyskurs polityczny obywateli się bez symboli historycznych (co uważam akurat za tezę dyskusyjną: symbolika historyczna jest na służbie nie tylko mowy ezopowej). Ważną rolę odegrało także skrócenie horyzontu czasowego, wykreślanego w refleksji nad przeszłością, przyjęcie perspektywy prywatnej i indywidualistycznej w spoglądaniu na dzieje, wreszcie wzrost zainteresowania „małą historią”, obejmującą nie całą zbiorowość, lecz poszczególne jej grupy⁴.

Można przyjąć, że te same mechanizmy działają w odniesieniu do literatury, będącej przecież także składnikiem przeszłości, obiektem pamiętania przechowywanym w pamięci zbiorowej. Dotyczy to zwłaszcza tych momentów w dziejach literatury, które były silnie związane z gwałtownymi przemianami politycznymi i społecznymi. Tak właśnie było w okresie Października ’56: to, co zdarzyło się w kulturze polskiej w połowie lat 50., stanowi jeden z ważniejszych – jeśli nie zasadniczych – epizod w jej dziejach po

II wojnie światowej. Trudno dziś wyobrazić sobie skalę zmian – zwłaszcza w zestawieniu z okresem stalinowskim – warto jednak wspomnieć o wzroście aktywności obywatelskiej, erupcji młodej sztuki, o postawie prasy, a nawet postulatach gospodarczych.

Zapytajmy zatem, jakie problemy i właściwości literatury polskiej okresu Października mogą ją obronić przed procesem upraszczania i skracania horyzontu tradycji, zapewnić jej miejsce w pamięci zbiorowej? Jednym słowem, w jakim stopniu może być dzisiaj atrakcyjna, interesująca, na ile warto współcześnie ją czytać? Z jednej strony chodzi więc o trwałe skutki literackiej i redakcyjnej działalności przedstawicieli tamtej generacji, z drugiej zaś – o wskazanie tych składników ich twórczości, które uznać można za interesujące i ważne z dzisiejszej perspektywy społecznej.

Ograniczam się przy tym do najbardziej charakterystycznego i reprezentatywnego zjawiska literackiego drugiej połowy lat 50., jakim było pisarstwo pokolenia „Współczesności”. Trudno w tym miejscu nie przywołać Jana Błońskiego ze *Zmiany warty*, który prorokował na przełomie lat 50. i 60.: „Literatura polska będzie dobra albo zła, znakomita albo groteskowo prowincjonalna. Dzisiaj nic jeszcze nie można wyprorokować. Ale już dzisiaj wiadomo, że będzie taka, jaką zrobi pokolenie «Współczesności»”⁵.

Poczynić muszę przy tej okazji kilka wyjaśnień porządkujących. Będący w obiegu krytycznym i historycznoliterackim termin pokolenie „Współczesności” może mieć dwojakie znaczenie i z tego powodu rodzi nieporozumienia.

W rozumieniu wąskim używany był w odniesieniu do grupy pisarzy współtworzących czasopismo „Współczesność” lub z nim związanych w drugiej połowie lat 50. (często przyjmuje się, że programowy i pokoleniowy charakter pisma wygasł około roku 1961, po odejściu z redakcji Stanisława Grochowiaka, którego zastąpili Józef Lenart i Andrzej Lam). W skład tej grupy wchodziło wielu autorów dziś już zapomnianych, jak Zdzisław Jerzy Bolek, Jerzy Siewierski, Zbigniew Irzyk, Józef Gielo, Jerzy Stanisław Czajkowski, ale rangę pisma tworzyli: Grochowiak, Eugeniusz Kabatc, Roman Śliwonik, Marian Ośniałowski, Ernest Bryll, Andrzej Brycht, Władysław Lech Terlecki, Andrzej Dobosz, Ireneusz Iredyński, Janusz Krasieński, Marek Nowakowski czy Włodzimierz Odojewski – i o nich przede wszystkim będzie dalej mowa⁶. Natomiast w szerszym rozumieniu pokoleniem „Współczesności” nazywa się wszystkich twórców debiutujących w okresie Października '56, w tym również tych, którzy z pismem nie mieli wiele wspólnego – a nawet pozostawali z nim w konflikcie – nie łączyła ich także wspólnota doświadczeń biograficznych ani strategii artystyczne. A jednocześnie tacy twórcy, jak Zbigniew Herbert, Tadeusz Nowak, Stanisław Czycz, Miron Białoszewski, Jerzy Harasymowicz, Andrzej Bursa, w pewnym stopniu Halina Poświatowska i Edward Stachura w wiedzy potocznej mają opinię najbardziej reprezentatywnych przedstawicieli całej generacji.

Wyjaśnienie drugie. Pozostawiam na boku idee artystyczne najczęściej wiązane z szeroko rozumianym pokoleniem

„Współczesności”. Nie będę więc mówił o poetyckiej szkole wyobraźni, definiowanej przez Jerzego Kwiatkowskiego i Kazimierza Wykę (wyczerpująco pisze o nich Agata Stankowska⁷), sporze o turpizm (czy szerzej: koncepcjach neoawangardowych), programie klasycyzmu. Ich (nie)obecność w obrębie dzisiejszego horyzontu tradycji wydaje mi się niezależna od przygód pokolenia, pozwoli także, w jakimś choćby stopniu, ograniczyć powtarzanie spraw od lat w refleksji krytycznej dobrze znanych.

Wychodząc z powyższych założeń, chciałbym wskazać kilka zagadnień związanych z pokoleniem „Współczesności”, które – jak sądzę – zasługują na przywołanie, mogą bowiem stać się ważnym punktem odniesienia dla dzisiejszych procesów literackich (i po części społecznych). Na ile dzięki nim pokolenie „Współczesności” i jego dorobek pozostanie w kręgu społecznego zainteresowania przeszłością, nie wypadnie poza horyzont tradycji – nie podejmuję się wyrokować.

Do czego służy pokolenie?

Krytycznoliteracka kategoria pokolenia zyskała popularność w okresie Października, choć już przed 1939 rokiem pisali na jej temat Kazimierz Wyka i Ludwik Fryde. Przy jej pomocy zaczęto charakteryzować twórczość i postawy październikowych debiutantów. Zasadniczy – jak wiadomo – okazał się cykl artykułów Jana Błońskiego, opublikowanych łącznie w 1961 roku jako *Zmiana warty*. Na popularność porządkowania życia literackiego według generacyjnego klucza wpłynął zapewne fakt, że silnie manifestowana pokoleniowa odrębność stała się głównym narzędziem walki młodych pisarzy o pozycję w obrę-

bie pola literackiego. Na przeciwników wyrastali autorzy niewiele starsi, przede wszystkim Marek Hłasko, któremu wytykano debiut w 1954 roku (a zatem jeszcze w okresie socrealizmu) oraz wejście w oficjalne związkowe i literackie struktury. Dziś powiedzielibyśmy, że rozpoczynające działalność pismo „Współczesność” budowało swoją tożsamość przez kontestowanie „mainstreamowych mediów” i środowisk. W chwili silnego napięcia politycznych emocji, w okresie aktywnego włączania się pisarzy i prasy literackiej do polityki – wymuszane i przez to zdawkowe deklaracje programowe środowiska „Współczesności” zapowiadały odwrót od politycznego zaangażowania, zwolnienie literatury ze społecznych obowiązków, wyrażały akceptację ustrojowego porządku. Ich zwieńczeniem i najpełniejszym wyrazem stał się głośny artykuł *Karabela zostanie na strychu* Stanisława Grochowiaka z 1959 roku.

W późniejszych latach kategoria pokolenia uległa silnej fetyszycacji i zdevaluowała się w kolejnych wystąpieniach obwieszczających narodziny nowego pokolenia, jakby próbowano powtórzyć ten skuteczny założycielski gest z 1956 roku. Za kuriozalne zwieńczenie owego procesu dewaluacji można uznać opinię Stefana Melkowskiego z połowy lat 70., który twierdził, że do pokolenia „Współczesności” należą wszyscy urodzeni w połowie lat 30.: poeci, górnicy, rolnicy, urzędnicy itd.

Popularność kategorii pokolenia w latach po Październiku można tłumaczyć faktem, że pozostawała w zgodzie z marksistowskim spojrzeniem na rzeczywistość – wskazywała na społeczne i historyczne zdeterminowanie wybo-

rów estetycznych, w uproszczony sposób wyjaśniała procesy literackie, maskując przy tym rzeczywiste mechanizmy zdarzeń. Stąd zapewne wzięła się późniejsza niechęć (*vide* formuła „formacja «bru-Lionu»”) do jej używania w krytyce literackiej.

W ostatnich latach powróciło zainteresowanie tą problematyką, o czym świadczy artykuł Lidii Burskiej, dwa tomy rozpraw *Formacja 1910* i publikacje na łamach „Tekstów Drugich”⁸. Dzisiejsza perspektywa pozwala spojrzeć na kategorię pokolenia inaczej, z nowego punktu widzenia – dostrzec „pragmatykę narracji pokoleniowej” oraz zdolność do stabilizowania „obrazu świata poprzez tworzenie wyrazistych i niekwestionowalnych dystynkcji”⁹. Przypomnienie pokolenia „Współczesności” jako zjawiska literacko-społecznego w tej sytuacji wydaje się nieuchronne.

Milion poetów

Zasługą środowiska twórców i redaktorów skupionych wokół czasopisma „Współczesność” jest upowszechnienie twórczości poetyckiej jako formy ekspresji artystycznej. Ich organizacyjna sprawność zaowocowała nawiązaniem kontaktów – dodajmy do tego generalny wzrost społecznej aktywności Polaków w tamtym czasie – z członkami licznych grup poetyckich i klubów dyskusyjnych, rozsianych po całym kraju. „Współczesność” stanowiła miejsce, w którym młodzi poeci z prowincji mieli największe – choć malejące ze względu na rosnącą liczebność zainteresowanych – szanse na druk debiutanckich wierszy. Ten masowy ruch literacki w kolejnym dziesięcioleciu przybrał na sile,

miał swoich krytyków (Andrzej K. Waśkiewicz) i formy instytucjonalne w postaci licznych konkursów poezji. W ten sposób realizowała się polityka upowszechniania kultury i spełniała awangardowa utopia dostępności sztuki. Ten częściowo amatorski, silnie zakotwiczony we wspólnotach lokalnych ruch istnieje do dzisiaj, stanowiąc zaplecze i alternatywę dla „głównego” nurtu literatury. Pytanie o jego charakter pojawia się za każdym razem, gdy przychodzi rozważać specyfikę współczesnego życia literackiego, formy ograniczonej terytorialnie kultury peryferyjnej, znaczenie środowisk, głównie poetyckich, krystalizujących się dzięki mediom elektronicznym.

Pytając przed laty, co zrobić z milio-
nem poetów, Błoński zwracał uwagę na zderzenie liczebności twórców – świadczącej o powszechnej i demokratycznej dostępności profesji – z elitarnością pisarstwa, będącego zawsze grą o wybitność. Dlatego zasób wyobrażeń na temat „istoty” poezji, samego procesu twórczego, czasem przybierając formę karykaturalną, akcentuje szczególną wrażliwość twórcy, duchowy wymiar twórczości, esencjalną naturę słowa, krótko mówiąc, odwołuje się do romantyczno-modernistycznej koncepcji artysty jako jednostki wyjątkowej. Ale – i do tego zmierzam od początku – uczynienie z poezji masowo stosowanej formy ekspresji jednostki oraz traktowanie jej na gruncie nowoczesnej idei twórczości jako całkowicie autonomicznej aktywności ma swój początek w działaniach „Współczesności” i jest przejawem żywotności pochodzących sprzed półwiecza idei, zaskakującym przykładem trwałości ówczesnych rozwiązań.

W poszukiwaniu autentyczności

Z współczesnego punktu widzenia ciekawe i warte przypomnienia mogą okazać się te utwory należące do dorobku pokolenia „Współczesności”, w których rozpoznamy zapis doświadczenia autentyczności. Z jednej strony, poszukiwanie autentyczności wydaje się jednym z nadrzędnych i podstawowych tematów twórczości młodych pisarzy pod koniec lat 50., z drugiej zaś – mniej lub bardziej publicystyczne analizy różnorodnych form terażniejszej aktywności społecznej podkreślają silne pragnienie autentyczności jako zasadę myślenia i motywację działania (np. w dzisiejszych praktykach podróźniczych¹⁰).

Co najmniej dwie przyczyny złożyły się na popularność tej problematyki w latach 50. Po pierwsze, potrzeba autentyczności wyrosła ze społecznego doświadczenia lat stalinowskich, którego istotną zasadą był rozróżnienie między sferą prywatną i publiczną, zmuszający do mimikry i zachowań przystosowawczych (np. ketman opisywany przez Miłosza). Im bardziej, zgodnie z zasadami marksizmu, totalitarna władza próbowała tę różnicę zasypać, czyli unieważnić sferę prywatną, podporządkować ją zasadom życia publicznego (o tym jest m.in. *Złoty lis* Jerzego Andrzejewskiego), tym wyraźniejsze stawało się pragnienie ochrony prywatności za cenę nawet nagannych etycznie zachowań koniecznych w sferze publicznej¹¹. Po drugie, na kwestię autentyczności uwrażliwiała filozofia egzystencjalizmu, którego przyspieszoną, ale intensywną recepcję przechodzono właśnie w drugiej połowie lat 50. Autentyczność zajmuje w niej miejsce prawie że centralne, wiążąc się

dodatkowo – u Jean-Paul Sartre’a zwłaszcza – z kategorią wolności. W tym kręgu inspiracji mieści się także koncepcja teatralizacji życia społecznego.

Pisarstwo pokolenia „Współczesności” zaproponowało kilka dróg poszukiwania autentyczności. Przede wszystkim była to droga na przedmieścia obecna w opowiadaniach Marka Nowakowskiego, Andrzeja Brychta czy Marka Hłaski. Peryferie wielkiego miasta, odległe osiedla, niebezpieczne ulice zamieszkałe przez przestępców, złodziei i oszustów, wydawały się pisarzom terytorium wolnym od ideologicznej presji, dzięki czemu można było w tym środowisku odnaleźć zniszczone gdzie indziej wartości. Dość szybko okazało się to jednak złudzeniem.

Wyprawa na przedmieścia była także sposobem tropienia „prawdziwego życia”, toczącego się „gdzie indziej”. Lekarstwem na nudę i brak wiary w możliwość kierowania własnym życiem, stało się prowokowanie sytuacji dramatycznych i skłonność do ryzyka. I tak bohaterowie Hłaski wyruszają na działki, żeby podglądać młodych zakochanych (*Pierwszy krok w chmurach*), szukają mocnych doznań, podejmując się straceńczych zadań (*Następny do rajy*), zaś postaci z opowiadań Iredyńskiego sięgają w tym celu po cynizm. Zdarzeniem ważnym z punktu widzenia intensywności egzystencji, pozwalającym poczuć „prawdziwe życie” jest we „współczesnościowej” prozie awantura, bójka. Wagę przykładaną do tego doświadczenia ilustrują wspomnienia jednego z przedstawicieli owej generacji, Romana Śliwonika, który w książce *Portrety z bufetem w tle*¹² dość szczegółowo omawia techniki bicia się oraz charakte-

ryzuje pod kątem tych umiejętności siebie i swoich kolegów (m.in. Grochowiaka, Brychta, Iredyńskiego).

Wreszcie, sprawdzianem autentyczności młoda literatura czyniła miłość. Najczęściej poszukuje się jej w erotycznym wyzwoleniu spod władzy społecznych konwenansów. To powtarzający się motyw powieści i opowiadań pisanych przez październikowe debutantki. Najwyraźniej tę postawę reprezentuje powieść Magdy Lei *Histeryczka*, której bohaterka podejmuje próbę społecznej emancypacji, odnosząc sukcesy w zdominowanym przez mężczyzn środowisku architektów i nie godząc się na rolę słabszej strony w małżeństwie, a przy tym wdaje się w nieszczęśliwy romans. Książce Lei, jak również publikacjom innych autorek, towarzyszył silny odzew krytyczny, choć w recenzjach dominowała protekcyjność – jedynym, który zwrócił uwagę na szersze zjawisko gromadnego wkraczania do literatury młodych pisarek, był odpowiedzialny za dział prozy w „Nowej Kulturze” Wilhelm Mach. Rzeczywiście, w ówczesnej prasie publikują swoje opowiadania wspomniana autorka *Histeryczki*, Monika Kotowska, Maria Szypowska, a Błoński krytykuje „bardzo niedobrą książkę” Krystyny Kleczkowskiej. Wspominam o tym zjawisku, ponieważ rzadko bywało ono przedmiotem refleksji współczesnej krytyki (np. o październikowych debutantkach nie wspomina się w zbiorowej monografii *Pisarstwo kobiet między dwoma dwudziestoleciami*, mimo że przyświecała jej ambicja przedstawienia twórczości kobiet z lat 1945–1989). Tymczasem warto o październikowym pisarstwie kobiet wspomnieć, jest to bowiem pierwsze po

wojnie świadomie emancypacyjne wystąpienie, poza tym fabuły tych opowiadań i powieści ilustrują klęskę marzeń o równości. Zwykle w tej prozie jest bowiem tak, że pragnąc wyzwolenia ze społecznych ograniczeń, poszukując prawdziwej miłości i „prawdziwego życia” jako gwarantów autentyczności, bohaterki odnajdują je na końcu w konwencjonalnym i ustabilizowanym życiu.

W Europie

Ostatnią kwestią, na jaką chciałbym zwrócić uwagę, dzięki której można upatrywać szansy na zachowanie dorobku literackiego pokolenia „Współczesności” w pamięci zbiorowej, są jego europejskie konteksty. W mniejszym stopniu mam na myśli – zarzucane pisarzom przez część krytyki – pragnienie wyrwania się z polskiego partykularza (Andrzeja Wenera *Polskie, arcy-polskie...*), rezygnację z tematyki współczesnej i snobizm (*Świat nie przedstawiony* Juliana Kornhausera, Adama Zagajewskiego), zainteresowanie neoawangardowymi tendencjami w sztuce. Myślę raczej o perspektywie komparatystycznej, pozwalającej poszukiwać pokrewieństw na płaszczyźnie wyborów artystycznych, wzorców życia, postaw i – by tak rzec – samopoczucia społecznego między przedstawicielami pokolenia „Współczesności” a ich rówieśnikami w Europie Zachodniej. Można podejrzewać, że pogodzenie się z istniejącym porządkiem rzeczywistości jako jedynym dostępnym, brak ciągłości rewolucyjnych – na co zwracała uwagę Hanna Świda-Ziemia w opisie popaździernikowego społeczeństwa polskiego – oraz rozbudzone pragnienia konsumpcyjne (które kilka lat później skrytykował Ta-

deusz Różewicz) mogłyby stać się punktem wyjścia dla takiej paraleli.

Pomimo wskazania kilku spraw, które wydają mi się interesujące w odniesieniu do pokolenia „Współczesności”, zdolnych uczynić z dorobku i działalności tej grupy przydatny kontekst dla współczesnych zagadnień życia literackiego – teraz mogę to przyznać – nie słabnie moja obawa, że twórczość pokolenia „Współczesności” (w używanym tu węższym rozumieniu) znajdzie się albo już się znalazła poza horyzontem tradycji, poza pamięcią zbiorową. W innej sytuacji są pisarze, o których tu nie było mowy, tacy jak Zbigniew Herbert czy Miron Białoszewski. Ich literacki dorobek w niewielkim tylko stopniu jest bowiem zależny od generacyjnych powiązań i październikowego kontekstu, w mocniejszym stopniu odcisnął się na kulturze polskiej. Zakładam, że dzięki temu miejsce w zbiorowej pamięci mają solidniej ugruntowane, a i rolę edukacji trudno tu przecenić.

Osobna uwaga należy się Markowi Hłasce, albowiem w tej generacyjnej układance zajmuje również odrębne miejsce. Nie po drodze mu było ze środowiskiem „Współczesności”, na łamach tego dwutygodnika pisano o nim zazwyczaj krytycznie, a mimo to właśnie jego uważano za „głos pokolenia” (to tytuł recenzji Andrzeja Kijowskiego poświęconej *Pierwszemu krokowi w chmurach*), personifikację zachodzących zmian; Hłasko cieszył się przy tym wyjątkową popularnością, porównywalną ze sławą gwiazd kina. Dlatego nie wyobrażam sobie jakiegokolwiek społecznego wyobrażenia Października bez jego osoby. Warto jednak zauważyć, że w ciągu ostatnich kilkunastu lat prze-

sunął się punkt ciężkości zainteresowania pisarzem z jego twórczości na biografie – książek wspomnieniowych albo dokumentujących burzliwe życie Hłaski powstało w tym czasie co najmniej kilkanaście. Być może w tym procesie zmiany zainteresowania należy widzieć pierwszy objaw znikania z pamięci zbiorowej.

Wspomnianą obawę wzmacniają także wyniki badań empirycznych przeprowadzonych w 2003 roku przez przywoływaną na początku Barbarę Szacką. Wynika z nich, że na liście wydarzeń z przeszłości, którymi warto się chwalić, nie znajdziemy już październikowego przełomu: „Wśród faktów i wydarzeń postrzeganych jako powód do dumy również nie zabrakło pochodzących z okresu PRL, ale były to, podobnie jak w 1988 roku, wyłącznie te, które miały związek z oporem przeciwko panującemu systemowi i jego ideologii, a więc przede wszystkim wybór Karola Wojtyły na papieża (17,0%), a następnie Sierpień 1980 i powstanie «Solidarności» (6,3%)”¹³.

Trudno oczekiwać, że ten proces znikania ze zbiorowej pamięci ominie ówczesną literaturę, pomimo jej politycznej i historycznoliterackiej roli. Przypomnijmy sobie znane zdanie Jana Błońskiego: „Zmiana warty! Skoczył literacki zegar: przesunął się o jedno pokolenie”¹⁴. Owszem, jest w nim performatywna siła, która nazywając zmianę, jednocześnie niejako powołuje ją do istnienia. Przede wszystkim wyraża się w nim autorские poczucie obserwowania zdarzeń wyjątkowych, niepowtarzalnych, mających historyczną rangę, słowem – przekonanie o uczestniczeniu w Dziejach. Tylko że w ramach obecnych opowieści

o przeszłości, wprowadzanych – jak pisze w innym miejscu Szacka¹⁵ – w obieg społeczny przez różne środki przekazu, publicystykę, przemówienia polityczne, filmy i seriale, a składających się na pamięć zbiorową, nikt już nie będzie potrafił tego dostrzec.

Jan Galant

PRZYPISY

- 1 Barbara Szacka, *Czas przeszły, pamięć, mit*, Warszawa 2006.
- 2 Marcin Król, *Wstęp do wydania polskiego*, w: Maurice Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przekład i wstęp Marcin Król, Warszawa 1969, s. XIX.
- 3 Barbara Szacka, dz. cyt., s. 219.
- 4 Tamże, s. 219–222.
- 5 Jan Błoński, *Kariera pokolenia*, w: tegoż, *Od marsz*, Kraków 1978, s. 16.
- 6 Zob. hasło „Współczesność” w: Ewa Głębińska, *Grupy literackie w Polsce 1945–1989*, Warszawa 2000.
- 7 Zob. Agata Stankowska, *Kształt wyobraźni. Z dziejów sporu o „wizję” i „równanie”*, Kraków 1998.
- 8 Zob. Lidia Burska, „Pokolenie”: *co to jest i jak używać?*, „Teksty Drugie” 2005, nr 6; *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności*, red. Dorota Kozicka, Tomasz Cieślak-Sokołowski, Kraków 2011; *Formacja 1910. Biografie równoległe*, red. Krzysztof Biedrzycki, Jarosław Fazan, Kraków 2013; „Teksty Drugie” 2016, nr 1.
- 9 Tomasz Kunz, *Pokolenie jako kategoria nowoczesna (o pragmatyce narracji pokoleniowej)*, w: *Formacja 1910. Świadkowie nowoczesności...*, s. 11–21.
- 10 Por. Anna Wieczorkiewicz, *Apetyt turysty. O doświadczeniu świata w podróży*, Kraków 2008.
- 11 Pisze o tym Hanna Świda-Ziemba w książce *Człowiek wewnętrznie zniewolony. Mechanizmy i konsekwencje minionej formacji: analiza psychosocjologiczna*, Warszawa 1997.
- 12 Warszawa 2001.
- 13 Barbara Szacka, dz. cyt., s. 216.
- 14 Jan Błoński, dz. cyt., s. 15.
- 15 Barbara Szacka, *Trzy sfery pamięci zbiorowej – historia, media i „ludzkie gadanie”*, „Znak” 2012, nr 4.

Magdalena Lachman

Obsesja zapominania



Fotografia Grażyna Borowik

dobrze wiedziałem, lecz zapomniałem
Julian TUWIM, *Słoń Trąbalski*

W kulturze współczesnej zapominanie zdobywa coraz silniejszą pozycję – i to zarówno jako prawidłowość egzystencjalna czy dyspozycja mentalna, jak i kategoria symboliczna. Uznać ją nawet łatwo za dominantę wyznaczającą generalne dyrektywy poznawcze działające w obrębie kultury. Można prorokować, że ta tendencja utrzyma się bez względu na paradoksy, w które obfituje. Jest to pochodną między innymi przekonania, że studia nad rolą i typami pamięci oraz prawidłowościami działania jej mechanizmów, od daw-

na fascynujących badaczy, nie mogą się obejść bez rozpoznania tego, co rzutuje na jej ubytek. Symptomatyczny pod tym względem jest tytuł i opis konferencji naukowej *Pamięć i zapominanie w literaturze i sztuce*, która odbyła się 9 czerwca 2015 roku na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Jej organizatorzy zwracali uwagę, że: „Współczesna humanistyka wiele miejsca poświęca namysłowi nad kategorią pamięci. Badacze różnych specjalizacji koncentrują swą uwagę na takich zagadnieniach jak: różne odmiany pamięci (indywidualna, autobiograficzna, fałszywa, zbiorowa, komunikacyjna, kulturowa, lokalna, społeczna, pamięć Shoah,

postpamięć), miejsca pamięci, nie-miejsca, pomniki pamięci, metafory pamięci czy *lieu de mémoire*. Tymczasem badań nad dysfunkcjami pamięci, spowodowanymi pomijaniem czy zniekształcaniem, jest nieporównywalnie mniej¹.

Jak widać, siłą napędową przedsięwzięcia miał być namysł nie tylko nad tym, co i jak pamiętamy, ale i nad tym, dlaczego zapominamy i jakie – między innymi dla współczesnej sztuki i estetyki – są tego konsekwencje. Charakterystyczne jednak, że tak wykadrowana optyka nie znalazła pełnego odbicia w zagadnieniach prezentowanych podczas obrad – w każdym razie w tytule ani jednego z figurujących w programie referatów nie pojawiło się słowo „zapominanie” lub jego pochodne. Ten brak symetrii był i jest zresztą ciągle odczuwalny – pod względem frekwencji użycia i praktyk nazwicznych pamięć wydaje się kategorią znacznie bardziej nośną. Modelowo rzecz wybrzmiewa na przykład w opublikowanej na łamach internetowego „Dwutygodnika.com” w recenzji Bartka Chacińskiego, który o wydanej w 2011 roku płycie *Zapomnij* zespołu Ballady i Romanse pisał: „Jakie «Zapomnij»? Nowa płyta Ballad i Romansów powinna się nazywać «Pamiętaj»! Drugi album sióstr Barbary i Zuzanny Wrońskich [...] stanowi bardzo zręczne połączenie starego z nowym. [...] To wszystko regresja, która w istocie oznacza krok naprzód, twórczość, która zapomina o jakichkolwiek narodowych kompleksach². Widać, że faworyzowanie „pamiętania” – nawet wbrew ewidentnym wskazówkom płynącym z treści samego przekazu – bierze się z pozytywnego nacechowania aksjologicznego tego po-

jęcia: zapamiętywanie kojarzy się z samoświadomą aktywnością, w podtekście też z kreatywnym wysiłkiem; lepiej więc funkcjonować pod dyktando dynamicznego potencjału pamięci, na której kształtowanie ma się – przynajmniej do jakiegoś stopnia – wpływ, niż pod przymusem bierności zapominania, przebiegającego w trybie od nas najczęściej całkowicie niezależnym. Niemniej warta odnotowania jest – nawet jeśli pozostaje ona czysto deklaracyjna – chęć przeorganizowania dominant badawczych, które uwzględni na równych prawach rozmaite uwarunkowania, komponenty i parametry współczesnych *memory studies*, legitymujących się już niemałym dorobkiem (ich renomę ugruntowuje i potwierdza też pismo o tej samej nazwie).

Jedną z tych prób, ujętą w lapidarnej formie, znaleźć można w werdykcie wydanym przez Paula Ricoeura przy okazji jego rozważań nad granicami i możliwościami poznania historycznego oraz manipulacjami dokonywanymi w obszarze tożsamości narodowych: „nadużycia pamięci stają się nadużyciami zapomnienia³. Zaobserwowanie napięcia między zacieraniem czy wymazywaniem śladów przeszłości a potrzebą ich utrwalania i przywracania prowadzi do refleksji nad niebezpieczeństwem utraty zdolności do konstruowania indywidualnych i wiarygodnych narracji na temat przeszłości i – siłą rzeczy – skłania też do namysłu nad współczesnymi meandrami pamięci i zapomnienia oraz konfiguracjami, w jakie wchodzi. Tym bardziej, że skutkiem niekontrolowanego ich splotu może być sprzeniewierzenie się prawdzie historycznej i twardej faktografii, co ilustruje

chętnie komentowany przypadek Binjamina Wilkomirskiego i jego wydanej w 1995 roku książki *Bruchstücke* [*Okruchy* lub *Fragments*], będącej sfigowaną autobiografią, przedstawiającą wstrząsające losy dziecka rzekomo cudem uratowanego z holokaustowej otchłani. Ten utwór był efektem i zarazem kontynuacją terapii, która miała pozwolić autorowi wydobyć z mroków zapomnienia własną traumatyczną i długo wypieraną przeszłość. W wyniku dziennikarskiego śledztwa okazało się jednak, że zaprezentowana historia, z którą autor (nie tylko pisząc), jak można przypuszczać, w pełni się utożsamiał i w którą całkowicie uwierzyli czytelnicy (co zaowocowało sukcesem literackim i medialnym książki, a twórcy zapewniło na pewien czas status ważnej ikony Zagłady – jej wieloaspektowej ofiary i odzyskanego świadka), jest fikcyjna: Binjamin Wilkomirski (a w istocie Bruno Dössekker) nigdy nie przeżył opisywanych wydarzeń i nie doświadczył tego, co przedstawił. Jednak przypisanie mu miana – co chętnie czyniono – „złodzieja pamięci” nie wyczerpuje sprawy. W tym przypadku zmyślenie i przekłamanie, które zapewniły autorowi przepustkę na publiczną scenę i rozpoznawalność w obrębie świata literackiego, niekoniecznie mogą być interpretowane jedynie jako wyrachowane oszustwo, cyniczny gest i zaplanowana hochsztaplerka. Można je także rozpatrywać jako konsekwencję mechanizmów, którym wyraźnie sprzyja współczesna kultura, tak ochoczo przetwarzająca nawet wielkiej rangi doświadczenia w wytarte schematy i gotowe konwencje, hołdująca zasadzie przywłaszczenia jako metodzie obchodzenia

się z przeszłością i nastawiona na masową reprodukcję wszelkich, nawet najbardziej drastycznych wyobrażeń i – co istotne – również jednostkowych egzystencji, bezproblemowo pozwalająca na kształtowanie życiorysu i tworzenie osobistych narracji tak, jak przymierza się kostium w garderobie lub teatralne maski. W tym świetle na aktualności zyskują pytania: dlaczego tak łatwo jest dziś pamiętać cudzą pamięcią oraz na ile bezkarnie i na czyj rachunek się obecnie zapomina? Są to pytania aktualne również w perspektywie upowszechniających się metod lektury preferujących ahistoryczne modele odbioru, to znaczy koncentrujących się na bieżącej wymowie konkretnych tekstów i treści kultury, bez potrzeby sytuowania ich w macierzystych kontekstach i rekonstruowania ich początkowych sensów, impulsów sprawczych, pierwotnych modalności.

W zapominaniu warto niewątpliwie, z różnych powodów, dostrzegać nie jedynie rewers pamięci, ale także kategorię, jeśli nawet nie w pełni autonomiczną, to godną osobnej i wyspecyfikowanej refleksji, o potrzebie której zresztą zaświadcza ją systematycznie powstające prace (takie jak np. wydana w 1998 roku *Les formes de l'oubli* Marca Augé, pol. tłum. *Formy zapomnienia*, przeł. Anna Turczyn, Kraków 2009; czy opublikowana niedawno książka Mateusza Borowskiego *Strategie zapominania. Pamięć i kultura cyfrowa*, Kraków 2015), a także rozpoznawalne i cieszące się renomą dzieła sztuki, do których należy choćby datowane na 1967 rok *Zapominanie* Stanisława Dróżdża. W tym jednym ze swoich pierwszych planszowych eksperymentów typograficznych artysta zapisał na górze strony słowo „zapominanie”, dając

pod nim ujęte schodkowo jego kolejne zredukowane warianty, za każdym razem pomniejszone o końcową literę wyjściowego wyrazu; minimalizacja przebiegała zatem od słowa w pełnym brzmieniu ku pojedynczej kropce. Można przypuszczać, że współczesne, dość ożywione zainteresowanie muzeów i galerii właśnie tym „pojęciokształtem” – o czym twórca wspominał w wywiadach – było wynikiem nie tylko sugestywnego wcielenia w nim zasad poezji konkretnej, ale i pochodną potencjału semantycznego samej realizacji, nośności jej przesłania i szczególnie mocno dziś odczuwalnej adekwatności w stosunku do dominujących procesów cywilizacyjnych i artystycznych; innymi słowy – idealnego skorelowania porządku wizualnego i kształtu tworzywowego z zagadnieniami kluczowymi dla współczesnej świadomości.

Wyraźna emancypacja zapomniania dochodzi także do głosu we współczesnych praktykach społecznych, co uwyrażnia szeroka diagnostyka chorób, których istota polega na utracie pamięci. Takie przypadłości jak choroba Alzheimera, demencja, amnezja czy afazja są dziś oswajane i przybliżane poprzez zakrojone na dużą skalę kampanie społeczne, silnie wspierane przez media, filmy i książki, tematyczne blogi i specjalistyczne fora oraz serwisy internetowe. Co więcej, nazwy przywołanych schorzeń zaczynają dziś funkcjonować jako coś więcej niż jednostki chorobowe: zasilają one z powodzeniem badania antropologiczne i robią karierę jako metafory w różnych dyskursach, których celem są rozpoznania cywilizacyjne⁴. Poświęcone tym zjawiskom publikacje i projekty dokumentu-

ją dokonujące się na coraz większą skalę osvajanie zapomniania, które nie wzbudza dziś jedynie niepokoju, nie powoduje też wyobcowania, ale ewoluuje w kierunku społecznej *constans* i akceptowanej normy życia codziennego, co dobrze też odzwierciedla przyrost różnorodnych instrukcji i wskazówek, jak radzić sobie z niepamięcią w życiu codziennym i zawodowym (roją się od nich blogi i fora internetowe, a także książki utrzymane w poetyce vademecum).

Trudno nie odnieść wrażenia, że trwają dziś intensywne poszukiwania sposobu na to, jak nie zapominać i zarazem jak zwolnić się z konieczności pamiętania. W gruncie rzeczy współczesna kultura ułatwień – programowo nastawiona na to, jak niwelować czy wręcz eliminować z pola widzenia wszelkie przyczyny dyskomfortu – zamiast ćwiczyć pamięć, oferuje rozrost udogodnień, które pomagają tę pamięć trzymać skutecznie na uwięzi. Do takiego spostrzeżenia uprawniają obserwacje ekspansywnych modeli komunikacyjnych i rozpoznania formułowane *à propos* struktury nowych mediów i ich wpływu na globalne prawidłowości informacyjne i percepcyjne: „Silny jest trend do przechowywania wszystkiego i coraz głębszego wyszukiwania informacji. Mózg w toku ewolucji nauczył się zapominać to, co nie jest istotne do przetrwania. Sztuczne systemy informatyczne tego nie potrafią. Cały wysiłek twórców takich systemów szedł na «pamiętanie», a nie na selektywne «zapominanie», bo do tego potrzeba refleksyjności, a to z kolei wymaga zmysłu krytycznego, inteligencji.

Mamy więc do czynienia ze swoistym paradoksem, a może tylko sprzecznością?

Z jednej strony uwiecznianie pamięci zapisanej cyfrowej, z drugiej zaś – jej pustynienie w ludziach: pandemia Alzheimerera w rerokulturze (kulturze reprodukowanej). Pamięć się skraca, słyca czy wręcz niszczy, absolutyzuje się wieczną obecność, zakopuje głęboko korzenie kultury. Z powodu codziennych wrażeń i doznań «wczoraj» dla pokolenia sieciowego jest tym, czym dla poprzedniego było przed tygodniem, czy przed miesiącem, a dla jeszcze wcześniejszych – przed rokiem. Tę kulturę *24h. socjety* amerykański socjolog S. Bertman nazywa hiperkulturą – władzą «teraz» (*power of now*). Długofalowość, stacjonarność, trwanie, pamięć, wgląd w głębszy kontekst, ustępują miejsca szybkiej cyrkulacji, symplifikacji tekstu, kiczowi, tandecie, niedbałości, krótkotrwałości, natychmiastowości, sensacji, impulsom, transparencji, nomadyczności, skróceniu momentu napięcia uwagi (coraz krótsze przekazy – pojedynczy obraz rzadko trwa na wizji dłużej niż kilka sekund). Pewne elementy wypadają, kultura eksploduje terażniejszością [...]. Dostarczanie kultury *instant* – do natychmiastowego spożycia i wydalenia – oznacza gruntowną zmianę: zastępuje dawny okres inkubacji kulturowej [...]⁵.

Podobne procesy przenikają też mocno współczesne życie artystyczne, wyraźnie naznaczając swoim piętnem najnowszą literaturę – szczególnie jej mainstreamowy wariant i dominujące czy najbardziej ekspansywne jej dykcje. W obrębie świata literackiego obowiązuje zresztą pełna współmierność i współzależność pod względem unifikującej mocy zapominania. Jego działanie widoczne jest we wszystkich podstawowych elementach

rzutujących aktualnie na parametry tworzenia oraz w zasadach, jakie rządzą percepcją i recepcją komunikatów literackich. Niepamięć jako kategoria niemal estetyczna ciąży w swoich różnych przejawach na genezie utworów, na ich impulsach sprawczych, kształcie formalnym, wyznacznikach treściowych, przesłaniu ideowym; także na ogólnych regułach uprawiania działalności pisarskiej oraz sposobach odbioru sztuki słowa.

Autorzy pracują obecnie pod dyktando wymogów marketingowych i zmieniających się błyskawicznie mód, licząc się z szybkim przemijaniem i wymiennością efektów swoich działań. Zachowują się tak, jakby hołdowali przeświadczeniu, że z szybko upływającym czasem można się tylko ścigać albo prowadzić nierówną walkę, w jeszcze większym tempie korzystając z jego wszelkich dobrodziejstw. Inaczej mówiąc, tworzą w przekonaniu – a przynajmniej takie robią wrażenie – że nie adresują swoich utworów także do potomnych, ale osadzają je wyłącznie w „tu i teraz”; nie dbają o przekraczającą wymiar terażniejszości uniwersalizację, choć na ogół zapewne świadomi są tego, że utwory maksymalnie współczesne starzeją się najszybciej (po latach łatwo będzie je poznać w wydaniach krytycznych, o ile oczywiście się w nich znajdują: teksty osadzone mocno w swoich macierzystych kontekstach historycznych wymagają zwykle największej liczby przypisów). Nastawienie na doraźność mocno odbija się na budowie współczesnych tekstów (a może produktów?) literackich. Utwory są dziś tak pisane, by je szybko zapomnieć, często charakteryzuje je świadome zawężanie sensu, czy wręcz jego znaczący uby-

tek i programowa redukcja mocy słowa, co bardzo ogranicza liczbę stawianych przez nie problemów i pytań, które można by im zadać. Ich budowie właściwa była też nierzadko zasada: minimum słów, maksimum obrazu lub dźwięku. Tekstowe patchworki dzięki swojej nielinernej strukturze, wsparciu komponentami wizualnymi albo audialnymi i wyszukanyymi rozwiązaniami typograficznymi niosą w sobie zachętę do tego, by je szybko przeglądać, kartkować, odsłuchiwać, ale niekoniecznie głębiej poznawać. Współczesna literatura daje łatwe przyzwolenie na brak koncentracji, utrwala w odbiorcy przekonanie, że nie ma on i nie musi mieć czasu, żeby zatrzymać się w ruchu i pomyśleć czy ćwiczyć pamięć. Jest zrozumiałe, że wystawiany na mnogość bodźców odbiorca przed literackimi fajerwerkami i nadmiarem impulsów broni się zubożeniem. Skutkiem tej reakcji obronnej jest nie tylko efekt anestetyczny, szczegółowo zanalizowany przez Wolfganga Welscha, ale i zmniejszenie podatności na przyswajanie przekazów, odmowa ich głębszego percypowania, utrata umiejętności niuansowania i niepowierzchnowego postrzegania. Istotą swojego kontaktu z literaturą czytelnicy czynią dziś chętnie regułę, którą pokazał Pierre Bayard w bestsellerowej książce *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*: „Czytanie bowiem nie jest tylko poznawaniem i przyswajaniem, lecz – od momentu otwarcia książki – konsekwentnym i nieubłaganym zapominaniem. Już w trakcie lektury zaczynamy zapominać to, co przeczytaliśmy przed chwilą. Proces ten trwa nieprzerwanie aż do chwili, w której okazuje się, że wszystko wyglą-

da tak, jakbyśmy danej książki nigdy nie czytali”⁶ (właśnie ten paradoks Krzysztof Varga omawiał niedawno i częściowo ilustrował na własnym przykładzie w swoim stałym felietonie na łamach „Dużego Formatu”). W podobnym duchu formułowana jest też, często przywoływana, zasada współczesnej kultury odbiorczej: „czytasz, zamykasz, zapominasz” (stanowi ona charakterystykę tyleż uwarunkowań i predyspozycji odbiorczych, co i samych przekazów niewartych polekturowego namysłu), z czym dobrze koresponduje prawo sformułowane przez Stanisława Lema: „Nikt nic nie czyta; jeśli czyta, nie rozumie; jeśli rozumie, natychmiast zapomina”. Zasad tę w bardziej optymistycznym świetle ukazał Jerzy Pilch, gdy w *Bezpowrotnie utraconej leworęczności* deklарował: „Książek nie czyta się po to, aby je pamiętać. Książki czyta się po to, aby je zapominać, zapomina się je zaś po to, by móc znów je czytać”. Znamienne więc, że nawet apoteoza czytania odwołuje się dzisiaj ochoczo do kategorii zapominania; literatury nie chce się przy tym jednak od niego wcale ocalać, ale pragnie się ją wprzęgnąć w jego tryby. Książki już nie krzyczą: „zapamiętaj mnie”, ale włączają się w szum cywilizacyjny jako jego nieswoiste, szablonowe i seryjne komponenty, nieaspirujące do oryginalności i nieoczekujące na uważną lekturę. W przeciwieństwie do sytuacji dzieł zapomnianych lub przeoczonych, upowszechnia się dziś na dużą skalę przypadek „dzieł błyskawicznie zapomnianych”, utworów jednorazowego użytku; takich, które nie czekają gotowe na pierwsze lub ponowne odkrycie i nie stwarzają ani nie dostają szansy, by wejść w interakcję z czytelnikiem i chociaż

raz zaistnieć w polu kultury na warunkach odmiennych od formuły *instant*. Współczesną komunikacją literacką cechuje w dużej mierze sztuczna cyrkulacja artefaktów krążących w obiegu na wzór dóbr konsumpcyjnych, co przypomina sytuację z dowcipu o dwóch skazańcach przechadzających się po więziennym spacerniaku, gdy jeden z osadzonych mówi do drugiego: „Wiesz, gdy tak chodzę, to zapominam, że siedzę”.

Co znaczące, współczesna literatura ochoczo gloryfikuje zapomnianie – jako temat, aktywność czytelniczą i postawę pisarską – ale sama nie chce zapomnieć, unieważnić dominujących bodźców współtworzącej ją kultury i pomyśleć o autoterapii. Stać ją co najwyżej na konsekwentne gesty autoironii – ich mistrzynią jest choćby Dorota Masłowska, systematycznie wykpiwająca medialne uwikłania, w jakie popada dziś twórca.

Ostatecznie jednak chodzi nie o to, czy dużo (lub: jak dużo) zapominamy, nawet nie o to, ile dzieł zostało wypartych przez inne, a ile przemija niezauważonych, ale o to, jaką refleksję o pamięci czy zapominaniu literatura najnowsza nam proponuje. Jednym z największych problemów dzisiejszej kultury jest ujednoznacznienie i homogenizacja zapominania; a więc nawet nie to, że się je wartościuje dodatnio, ale że się nie problematyzuje jego zróżnicowania, nie chce się brać pod uwagę jego złożonych, niejednoznacznych aspektów, raz groźnych, raz zbawiennych. Sęk właśnie w tym, że literatura najnowsza nie tworzy dla zapominania skutecznych alternatyw i nie prowokuje – również swoją oryginalnością – do głębszej refleksji na jego temat;

jeśli nawet programowo ucieka od konstruowania długofalowych sensów, to jednocześnie nie burzy przekonująco zastanych porządków – wartych być może tego zabiegu – nie wykazuje ożywczej mocy, jaką może nieść z sobą destrukcja. Także destrukcja tych reguł zapominania, jakie oferuje kultura. Stąd chyba można uznać, że najnowsza literatura robi wszystko, by obrąć za swego patrona *Słonia Trąbalskiego*. Ten skądinąd sympatyczny i poczciwy bohater, będący modelowym wcieleniem roztargnienia, cierpi nie tylko na amnezję czy brak umiejętności skupienia uwagi – dotyka go także głębsza przypadłość: zapomina, że w ogóle miał o czymś pamiętać. Dopóki zaś sobie tego nie uświadomi, na nic mu się zdadzą nawet najbardziej skrupulatnie wiązane supełki na własnej trąbie.

Magdalena Lachman

PRZYPISY

- 1 <https://konferencja-naukowa.pl/kulturoznawstwo/5322-pami%C4%99%C4%87-i-zapominanie-w-literaturze-i-sztuce.html> [data dostępu: 28.04.2016].
- 2 <http://www.dwutygodnik.com/artukul/2162-ballady-i-romanse-zapomnij.html> [data dostępu: 28.04.2016].
- 3 Paul Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. Janusz Margański, Kraków 2006, s. 590.
- 4 Co ukazują chociażby książki: *Lost in Space. Architecture and Dementia*, red. Eckhard Feddersen, Insa Lüdtke, Bazylea 2014; *Popularizing Dementia. Public Expressions and Representation of Forgetfulness*, red. Aagje Swinnen, Mark Schweda, Bielefeld 2015.
- 5 Kazimierz Krzysztofek, *Nowe media*, w: *Nowe media a praktyki komunikacyjne*, red. Katarzyna Pokorna-Ignatowicz, Stanisław Jędrzejewski, Joanna Bierówka, Kraków 2013, s. 25.
- 6 Pierre Bayard, *Jak rozmawiać o książkach, których się nie czytało?*, przeł. Magdalena Kowalska, Warszawa 2008.



Dominik Antonik

Sukces i nietrwałość literatury markowej¹



Fotografka Grażyna Borowik

Książka często uznawana jest za przedmiot święty, szczególnie nacechowany aksjologicznie, co – choć ma zapewnić literaturze prestiż – w istocie sytuuje ją w mitycznej sferze, oderwanej od życia i rzeczywistych praktyk czytelnich. Jeśli na chwilę odłożymy na bok komunały, że książki należy szanować, gromadzić, czasem przekazywać dalej, ale za wszelką cenę chronić przed zniszczeniem, widoczny stanie się paradoksalny fakt, że ten niby wyjątkowy przedmiot,

zapewniający trwałość myśli i nieśmiertelność autorowi, w stopniu przekraczającym chyba wytwory wszystkich innych dziedzin sztuki, skazany bywa na zapomnienie. Ponad pół wieku temu socjologowie literatury zwrócili uwagę, że po 20 latach od publikacji tylko jedna książka na sto ma statystyczną szansę pozostania w obiegu czytelnicznym. Oznacza to, że, na przekór społecznej sakralizacji literatury, data ważności książki regulowana jest bezwzględny procesami

społecznej pamięci i społecznego zapomnienia². Robert Escarpit zwrócił uwagę, że o ile historia rozwija się linearnie i obejmuje coraz większy zakres czasowy, to grupą uwzględnianych przez nią pisarzy w większym stopniu rządzi mechanizm adaptacji niż akumulacji – zwykle obejmuje tylko 1% pisarzy, a nowi bohaterowie literackiego panteonu zwykle wchodzi do niego czymś kosztem³. W tej perspektywie zupełnie inaczej brzmi słynna fraza Horacego i staje się jasne, że szanse pisarza na stworzenie dzieła zapewniającego mu nieśmiertelność są niewiele tylko większe od szans alchemika na opracowanie podobnie działającego eliksiru.

Przywołałem kontekst odwiecznych procesów społeczno-historycznego trawienia literatury, by na jego tle zastanowić się nad temporalną perspektywą najnowszej twórczości. Obok popularnych dziś pytań o pozycję literatury na tle innych aktywności artystycznych i jej relacje z dominującymi formami komunikacji, coraz częściej pojawiają się pytania o jej szanse na przetrwanie w perspektywie historycznej. Autorzy takich pytań często traktują literaturę jako niezmienną formę sztuki, której dopiero dziś zaczęły zagrażać zewnętrzne siły, ale to przykład myślenia ahistorycznego. Literatura zmienia się wraz z typem kultury, w której funkcjonuje, diagnozowane obecnie problemy nie są dla niej nowe, a z erozją społecznej pamięci boryka się od zawsze. Nie zmienia to jednak faktu, że współczesna sytuacja wydaje się szczególna.

Od czasu rewolucji naukowo-przemysłowej z przełomu wieków obserwujemy wzrastającą ilość komunikatów w obszarze życia społecznego, coraz szybszy

obieg dóbr i informacji, postępującą fragmentaryzację doświadczenia i zacieranie się granic między przestrzenią medialną i społeczną. Wydaje się, że właśnie dziś procesy te mają swoją kulminację. Jedną z cech współczesnego rynku i kultury jest coraz krótszy cykl życia sprzętów, mód, przedmiotów codziennego użytku, a także komunikatów, zarówno tych skondensowanych, wytwarzanych przez media, jak i rozbudowanych komunikatów sztuki – w zasadzie wszystko, czym się otaczamy i co jest produktem globalnego rynku, powstaje z określoną datą ważności i przemyślanym planem zużycia się. Pośród wytworów dynamicznego środowiska późnego kapitalizmu i społeczeństwa informacyjnego funkcjonuje także literatura i coraz częściej pojawiają się głosy, że także ona przedatowuje się szybciej niż kiedyś – książki wypierane są przez kolejne, wypadają z obiegu, a ślady po nich stopniowo zanikają. Zasadne wydaje się pytanie, czy lektury, które dziś wzbudzają emocje czytelników i stanowią centrum krytycznego zainteresowania, za 20 lat wciąż będą znajdować się w obrębie społecznej pamięci, czy przeciwnie – będą stać nieczytane na półkach bibliotecznych magazynów, mając dla społeczeństwa wartość mniejszą niż papier, z którego zostały zrobione. To problematyczne kwestie, bo nie dość, że prowadzą najczęściej do szeregu spekulacji (nie sposób na nie rzeczowo odpowiedzieć), to tak zadane pytania ukierunkowują dyskusję i od razu naprowadzają ją na temat społecznej śmierci i spadku jakości literatury.

W każdym pytaniu o historyczną trwałość książki, kryje się inne, akcentujące

zagadnienie jej wartości i przywołujące tęsknotę za arcydziełem. Zamiast odnieść się do tych z pozoru niewinnych problemów, chciałbym pokazać, że większość obaw o przyszłość najnowszej literatury i zastrzeżeń pod jej adresem wynika z nieadekwatnych oczekiwań krytyków i stosowania przez nich anachronicznych kategorii. Wybitność bowiem jest tylko jednym z warunków, które musi spełnić literatura, by zająć stałe miejsce w podręcznikach, a pozostałe pokazują, jak bardzo pojęcie arcydzieła jest historyczne i nieuniwersalne. Chciałbym zwrócić uwagę na twórczość Michała Witkowskiego, która funkcjonuje w samym centrum wymiany informacji, skupia na sobie uwagę szerokiej publiczności i krytyków literackich, ale wyłamuje się z tradycyjnie rozumianych mechanizmów społecznego przetrwania i kwestionuje tradycyjną kategorię arcydzieła. To literatura, która częściowo zawiesza pytania o swoją datę ważności, pokazując, że zostały one sformułowane na gruncie nieadekwatnej teorii sztuki, ale w żadnym stopniu nie wymykająca się kategorii czasu; przeciwnie, wpisuje się w specyficzne dla współczesnej kultury procesy trwania i przeobrażeń w sieci medialnych przepływów, powołując własną logikę temporalną, decydującą o jej sukcesie i miejscu w społecznej (nie)pamięci.

Często pojawiają się głosy, że współczesne sprzęty są mało solidne, niejako wyprodukowane z myślą o szybkim zużyciu się. Czy tak samo ma się rzecz z najnowszą literaturą, która błyskawicznie ulega przedatowaniu, podczas gdy teksty pisane jeszcze kilka dekad wcześniej powstawały w perspektywie długiego trwania? Ta na pozór absurdalna analogia ma

swoje uzasadnienie, bo właśnie kategorii solidności Escarpit użył do opisu książek, które jako długoterminowe inwestycje swój sukces i rentowność wykazują niekiedy dopiero po śmierci autora. Przeciwnieństwem książki solidnej jest sensacja wydawnicza, która łatwo i szybko odnosi sukces, lecz równie szybko ulega zapomnieniu⁴. To ekonomiczne rozróżnienie pokrywa się z wieloma estetycznymi czy socjologicznymi klasyfikacjami i funkcjonuje w tle kategorii arcydzieła. Możemy mówić albo o komercyjnej literaturze, skierowanej do masowego odbiorcy, albo elitarnej, adresowanej do specjalistów. Kultura wysoka walczy o kapitał symboliczny, kultura niska o kapitał ekonomiczny i medialny. Długotrwałe projekty artystyczne lokują się w autonomicznym sektorze pola literatury, zależnym od jego wewnętrznych zasad, a twórczość nastawiona na szybki zysk – w sektorze heteronomicznym, sterowanym przez zewnętrzne siły rynku, mediów i mody. Albo odnosi się sukces, albo jest się prawdziwym pisarzem. Można być twórcą aktywnym medialnie, ale na ogół za cenę sprzeniewierzenia się wartościom właściwym literaturze. Można sprzedawać setki tysięcy książek, regularnie występować w telewizji i spoglądać na czytelników z miejskich billboardów, ale czas pokaże, że te kolaboracje z sektorami zewnętrznymi względem literatury nie pozwolą jednak zająć miejsca w panteonie pisarzy. Albo elitarna literatura oparta na autonomicznym tekście, albo literatura popularna, zależna od sił i kontekstów zewnętrznych, które zawsze działają na literackość degradująco – rynek, media, zainteresowanie publiczności, a w zasadzie także osobiste zaan-

gażowanie pisarza i autobiografia. Twórczość autora *Lubiewa* stanowi ciekawy przypadek problematyczny, pokazujący, jak współczesna kultura rozmontowuje ten prosty dualizm.

Pisarstwo Witkowskiego to przykład literatury, która w szczególnym stopniu uzależniona jest od osobowości twórcy. Nawet jeśli teksty nie eksponują autora w bezpośredni sposób, to w przestrzeni medialnej są z nim na różne sposoby związane, przez co swobodne poruszanie się po tej twórczości wymaga od odbiorcy wiedzy na temat pisarza – jego wizerunku, biografii, upodobań czy poglądów. Wiedzy, której dziś nie zdobywa się w bibliotekach i archiwach, lecz łatwo dostępnej – dostarczanej przez wydawców, instytucje kulturalne i samych autorów. Nie chodzi tu o legendę pisarza czy środowiskowe anegdoty, ale o wiedzę krążącą w przestrzeni medialnej, w tej samej przestrzeni, w której spotykają się teksty, autorzy i czytelnicy. Kiedyś można było rozdzielać literackie i pozaliterackie funkcjonowanie autora i dwie kultury czytelnicze odpowiadające tym obiegom. Witkowski związał swoją twórczość i biografię medialną z typem kultury i społeczeństwa, w ramach którego podział ten jest niefunkcjonalny, niemożliwy do utrzymania. Ta literatura nie działa w autonomicznej sferze kultury i sztuki, ale w pejzażu medialnym, w środowisku, w którym zanika granica między przestrzenią mediów i przestrzenią społeczną. Literatura, jej medialne i rzeczywiste konteksty, materialne przedłużenia i wszystkie inne elementy (uznawane niegdyś za nieliterackie i zewnętrzne w stosunku do autonomicznego tekstu) zaczynają funkcjo-

nować w tym samym obszarze przepły- wów i cyrkulacji. To wspólna przestrzeń informacyjna, w której wzajemnie na siebie oddziałują i tworzą jedno uniwersum znaczeniowe. W konsekwencji zarówno książka, jak i wizerunek pisarza, spotkanie z autorem czy jego występ w telewizji stanowią równoprawne punkty dostępu do treści literackiej.

Elementy więc i zależności uważane wcześniej za zewnętrzne wobec literatury stają się w twórczości Witkowskiego integralną jej częścią. Nie można ich traktować jako mechanicznych przedłużeń, efektów reklamy, kolaboracji z mediami czy działań autora obliczonych na zysk, bo funkcjonują w jednym środowisku informacyjnym, radykalnie poszerzając granice literatury. Witkowski nie ogranicza swoich literackich projektów osobowościowych do obszaru tekstowego, lecz operuje w pełnej przestrzeni medialnej. Jego wizerunki, wypowiedzi i fragmenty twórczości opanowały całą infrastrukturę komunikacyjną, stając się częścią przestrzeni publicznej i codziennej rzeczywistości. Spotykamy się z nimi w prasie, w telewizji, radiu, na billboardach i w miejskich wydarzeniach, a strona autora na portalu społecznościowym stanowi platformę dla komunikacji z czytelnikami i rodzaj interfejsu, zapewniającego dostęp do ogromnej bazy danych – filmów, wywiadów, dziesiątków zdjęć, informacji o spotkaniach literackich i występach w programach kulturalnych. Tej twórczości nie sposób ograniczyć do tekstów mających postać książki, nie tracąc szeregu pól semantycznych odniesień, świadomie lub nieświadomie uruchamianych zarówno przez autora, jak i interaktywnych

czytelników. Twórczość literacka anektuje nieliterackie praktyki i zamiast skończonego tekstu, pisarz proponuje nam multimedialny wielotekst, rodzaj ruchomej, samoorganizującej się bazy danych, niemal fizyczną scenerię doświadczenia literatury i autora.

Przykład Witkowskiego wyraźnie pokazuje, że możemy dziś mówić o twórczości, która nie zawiera się w książkach, lecz dryfuje w pejzażu medialnym. Każdy tekst pisarza jest równoprawnym punktem dostępu do transmedialnego kontekstu doświadczenia – zarówno literatury, jak i autora – i nie ma istotnego znaczenia, od jakiej pozycji rozpoczniemy przygodę z Witkowskim, bo wspólnie składają się one na większą całość. Możemy czytać jedną z siedmiu wersji *Lubiewa* lub słuchać brawurowej adaptacji powieści nagranej przez samego Witkowskiego. Kontynuacje niektórych wątków – często wzbogacone o fotograficzne ilustracje – znajdujemy w wywiadach z autorem czy różnych jego publicznych wypowiedziach w prasie, telewizji lub na Facebooku. *Lubiewo* i inne powieści pisarza często przybierają formy spektaklu czy performance'u. Na scenie Teatru Wybrzeże Witkowski zaprezentował *Lubiewo Show* w formie aktorsko-autorskiego popisu, recytacji połączonej z inscenizowaniem scen z powieści, a przede wszystkim odgrywaniem samego siebie – Michaśka bowiem jest jednocześnie autorem, celebrytą i bohaterem własnych książek. Charakter spektaklu przybiera też każde spotkanie autora z czytelnikami. Witkowski nigdy nie dystansuje się wobec swoich tekstów i nie tyle prezentuje publiczności swoją twórczość, ile odgrywa ją, dopisuje na żywo

kolejne rozdziały, prowokuje i zachowuje się w charakterystyczny dla siebie sposób. Tym udramatyzowanym wydarzeniom niejednokrotnie towarzyszą elementy scenografii imitującej powieściowy świat, czy udział statystów, którzy wcielają się w bohaterów, których Witkowski spotyka/tworzy na kartach powieści. Tak było również w przypadku promocji książki *Margot*, kiedy Witkowski, wcielając się w jedną z postaci, handlował mandarynkami przy głównej stacji metra w Warszawie. Koszulka z napisem „Waldek Mandarynka to ja”, którą autor miał na sobie, oraz inne elementy bezpośrednio nawiązujące do fabuły – czy nawet do charakterystycznej okładki książki – informowały, że przestrzeń publiczna została zaanektowana przez literaturę. To tylko niewielki wycinek literackiego uniwersum Witkowskiego, w którym wspólnie oddziałują, przenikają się i nakładają na siebie wszystkie jego teksty i wystąpienia publiczne, daje to jednak wyobrażenie o sposobie funkcjonowania tej twórczości. Opisuję ten model na przykładzie autora *Drwala*, ale tak samo funkcjonuje twórczość Jacka Dehnela czy Doroty Masłowskiej.

Tak rozumiane autorskie uniwersum literackie jest wyjątkowo silnie uzależnione od miejsca i czasu. Zamiast im się opierać – jak robi to tak zwana wysoka literatura – maksymalnie wykorzystuje możliwości wynikające z głębokiego osadzenia w aktualności. Jak widać, Witkowski nie proponuje skończonego komunikatu, który może dryfować przez literacką historię, zachowując stałą formę. To raczej proces komunikowania, rozwijający się wraz z dynamiczną bazą literatury, transmedialny projekt, który dzięki działaniom

autora, kulturze cyrkulacji i aktywności czytelników nieustannie pracuje. Twórczość Witkowskiego rozwija się w czasie i z tej temporalnej zależności uczyniła swój konstytutywny składnik i wartość. To, co w przyszłości może utrudnić tej literaturze długie trwanie w pamięci społecznej, dziś stanowi o jej wyjątkowości i komunikacyjnym fenomenie.

Jeśli odwołać się do wspomnianej klasyfikacji Escarpita, książek Witkowskiego nie można nazwać solidnymi; nie są to jednak, tym bardziej, sensacje wydawnicze, pomyślane jako jednorazowe i krótkotrwałe inwestycje. To literatura uzależniona od czasu, która nie tyle poddaje mu się, co odpowiednio nim rozgrywa swe stawki. Twórczość Witkowskiego funkcjonuje w kulturze nadprodukcji charakterystycznej dla późnego kapitalizmu, w ramach którego obieg dóbr i informacji nieustannie przyspiesza, ale wykształciła własne mechanizmy przetrwania, które utrzymują ją na powierzchni komunikacji społecznej. Kolejne teksty i inne elementy szeroko pojętej twórczości autora nie wypierają poprzednich, lecz pozostają w obiegu i poszerzają granice jego literackiego uniwersum. Ten transmedialny projekt artystyczny wyznacza potencjalną przestrzeń intensywnego doświadczenia autora i to właśnie on stanowi żywotne centrum tej twórczości, dzięki któremu sama literatura opiera się przedatowaniu. Nie mam na myśli autora z krwi i kości, lecz markę autora, czyli pewną sankcjonowaną kulturowo wartość, która powstaje na przecięciu wyobraźni społecznej i medialnych przepływów, usamodzielnia się i zaczyna organizować kulturowe życie pisarzy i ich twórczości.

Witkowski nie wpływa na czytelników mechanicznie, poprzez zewnętrzne oddziaływanie (reklamę, chwytliwe hasła i wizerunek), lecz witalistycznie – dryfując i samoorganizując się wewnątrz społecznego imaginarium. To przykład tego, jak pisarz, wchodząc dziś w pole komunikacji społecznej, przestaje być tekstową figurą czy autorem z krwi i kości, a staje się intensywnym wizerunkiem, wiązką cytatów czy stylem, które funkcjonują w kulturze jako esencja jego osobowości i twórczości, rdzeń wszystkich uruchamianych przez niego kanałów medialnych. Twórczość Witkowskiego bardzo szybko stworzyła tak dużo gęstych wewnętrznych i zewnętrznych relacji, wyznaczyła i pokonała tyle trajektorii między mediami i odbiorcami, że razem z autorem może być rozróżniana jako osobny i specyficzny element kulturowej rzeczywistości – marka. Chodzi tu o rodzaj wirtualnego wizerunku, który na pewnym etapie kariery pisarzy przestaje być wewnętrznym elementem literatury, odrywa się od ich literackiej twórczości i zaczyna prowadzić własne życie, przemieszczając się i samoorganizując w przestrzeni komunikacji i w wyobraźni społecznej jako pewna jakość, tożsamość czy *signifié* szeroko pojętej obecności autorów w przestrzeni publicznej. Konsekwencje są takie, że Witkowski jako obiekt kultury nie oddziałuje poprzez utwory literackie, ale przez tożsamość, która przenika wszystkie jego wystąpienia. Choć jest to tożsamość wirtualna, ulokowana bardziej w wyobraźni społecznej niż konkretnym obiekcie, materializuje się w realnie istniejących tekstach, wydarzeniach zachodzących w przestrzeni publicznej, audiobookach,

filmach, wizerunkach i wszystkich innych elementach, które składają się na jego transmedialną twórczość. Na tej samej zasadzie tożsamość marki Apple aktualizuje się w jej konkretnych produktach. Najprościej rzecz ujmując, marka jest esencją życia i twórczości pisarza, rozumianą w społeczno-kulturowym, konstrukcyjnym sensie; działa jak magnes, który utrzymuje literackie uniwersum w całości i integruje znaczenia. W przeciwieństwie do przedmiotów bez historii i tożsamości, które błyskawicznie wypadają ze społecznego obiegu, literatura wypływająca z marki autorskiej podlega innej logice czasu i znaczenia – ma swój wirtualny rdzeń, wpisuje się w nieskończony proces komunikacji i niejako świeci odbitym światłem. Elementy tej literatury działają zatem jak ikony – pozwalają doświadczyć marki, wirtualności, czegoś, co idealne. Literacka marka jest nie tylko obecna w świadomości czytelników, lecz także rozwija się w czasie, żyje w wyobrazni społecznej i pisze swoją biografię.

Twórczość Witkowskiego posiada specyficzną dla współczesnej kultury wartość znakową, funkcjonuje na przecięciu i w zależności od każdego rodzaju kapitału – ekonomicznego, medialnego i symbolicznego – zacierając granice między nimi, a ponadto gromadzi kapitał emocjonalny, który przekłada się na lojalność odbiorców i ich zaangażowanie w życie literackiej marki i utrzymywanie jej w społecznym obiegu. Ekonomia afektywna, od której twórczość ta jest zależna, mobilizuje czytelników do ciągłej uwagi i odbierania komunikatów w czasie rzeczywistym. Na konsumencie ciąży pozytywna presja czasu, musi nadążyć za narastaniem i cyr-

kulacją informacji. Henry Jenkins pisze: „Aby w pełni doświadczyć takiego świata, konsumenci muszą przyjąć ideę myślowych i zbieraczy, ścigających fragmenty opowieści na różnych kanałach medialnych. Każdy, kto zainwestuje czas i wysiłek, zyska bogatsze doświadczenie”⁵. Idealny czytelnik Witkowskiego jest aktywny, wciąż poszukuje nowych punktów dostępu do interesującej go rozgrywki, angażuje się emocjonalnie i chętnie wymienia informacjami z użytkownikami społecznej sieci. Od czasu, który odbiorcy poświęcają na towarzyszenie literackiej marce, zależy miejsce, które zajmuje ona w komunikacji społecznej. Nigdy wcześniej nie mieliśmy do czynienia z twórczością działającą w podobnej skali i korzystającą z tak intensywnych i wciągających form komunikacji. Wydaje się też, że nigdy wcześniej literatura i autorzy nie mieli tak dużo do stracenia.

Twórczość autora *Lubiewa* wyznacza szerokie pole dla aktywności odbiorców, ale kontekst, który jej proponuje, nie jest stabilny. Uniwersum literackie pisarza jest całkowicie zależne od aktualnego obiegu informacji i opiera się na wydarzeniach o dostępności ograniczonej czasowo – występ w telewizji, w radiu, wywiad prasowy czy spotkanie autorskie. Zapisy i relacje z takich wydarzeń krążą w obiegu medialnym, ale nie jest to trwałe archiwum – informacje długo nieużywane przepadają. W przeciwieństwie do tradycyjnej literatury, nastawionej na przekazywanie i związanej z dynamiką pamięci zbiorowej, twórczość Witkowskiego opiera się na momentalnym krążeniu informacji. Działa w niewielkiej skali czasu, skupiając się na aktualności i synchronii,

nienastawiona na wymiar diachroniczny i pozostawianie trwałego śladu. Operuje elementami do szybkiego wykorzystania, a nie wartościami i wiedzą, apelującymi do długotrwałej pamięci. Zwraca się do odbiorcy współczesnego, który dzięki komunikacji pośredniej zawsze jest „w tym samym czasie”, a nie do późniejszych pokoleń⁶.

W ten sposób wracamy do wątku trwałości literatury i do dyskusji o współczesnym arcydziele (będącym też *eo ipso* arcydziełem przyszłości), o które dopomina się krytyka. Jeśli cechą arcydzieła jest przenoszenie wartości w czasie i tak duża pojemność znaczeniowa, że w zmiennych warunkach historycznych i społecznych dzieło pozostaje aktualne, to nie może nim być twórczość w rodzaju transmedialnego „dzieła” Witkowskiego. Arcydzieło musi przejść próbę czasu, jest uznawane przez społeczeństwo za fundament kultury, który się nie starzeje, a nawet wciąż zyskuje na wartości. Literatura funkcjonująca w bezpośrednim związku z medialną sferą przepływów, opierająca się na komunikacji, a nie przekazywaniu, uzależniona jest od terażniejszości. Twórczość Witkowskiego pokazuje, że marka autorska skutecznie podtrzymuje zainteresowanie i cyrkulację znaczeń, od których jest zależna, ale robi to w perspektywie raczej średniego niż długiego trwania. Wydaje się, że wraz z końcem aktywności pisarzy, gdy przestaną pobudzać przepływ informacji poprzez ciągłe dolewanie twórczego paliwa – kolejnych wywiadów, wystąpień, sesji zdjęciowych – ten proces cyrkulacji znaczeń, zapewniający marce życie, znacznie traci dynamikę, a wraz z jej utratą zamierać będą włączone w nią uniwersa

literackie. Czytelnicy przestaną w nich uczestniczyć, zniknie atmosfera, która wytworzyła się wokół twórczości pisarzy, oni sami nie będą już częścią pejzażu medialnego. Nawet jeśli po latach ktoś będzie miał dostęp do archiwum, zbierającego wcześniejsze dane, to ani miejsce w wyobraźni społecznej, które teraz pisarze jako marki autorskie zajmują, ani towarzysząca im specyficzna atmosfera, nie będą możliwe do odtworzenia. Konserwatywni czytelnicy powiedzą, że dopiero w takiej sytuacji będzie można tę literaturę właściwie ocenić, bo liczy się właśnie to, co pozostaje. Uważam jednak, że stosowanie kryterium trwałości do oceny opisanego tu modelu literatury świadczy o rozmijaniu się dotychczasowych teorii estetycznych i rzeczowego usytuowania twórczości na scenie komunikacyjnej, czy – by wyrazić to samo językiem Waltera Benjamina – o tym, że nadbudowa pozostaje daleko w tyle za możliwościami literackich sił wytwórczych i stosunków produkcji.

Dominik Antonik

PRZYPISY

- 1 Świadomie nawiązuję do artykułu Roberta Escarpita, *Sukces i przetrwanie w literaturze*, tłum. A. Gettlich, w: *W kręgu socjologii literatury*, t. 2, wstęp, wybór i oprac. Andrzej Mencwel, Warszawa 1980.
- 2 Zob. Stefan Żółkiewski, *Kultura, socjologia, semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979, s. 476.
- 3 Zob. Robert Escarpit, dz. cyt., s. 138–143.
- 4 Zob. tegoż, *Rewolucja książki*, przeł. Jerzy Pański, Warszawa 1969, s. 133–140.
- 5 Henry Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. Małgorzata Bernatowicz, Mirosław Filiciak, Warszawa 2007, s. 25.
- 6 Zob. Régis Debray, *Wprowadzenie do mediologii*, przeł. Alina Kapciak, Warszawa 2010, s. 5–19.

Katarzyna Wajda

Aleksander Ścibor-Rylski. Człowiek z zamkniętego kina



W jednym z pism kulturalnych w roku 1967 trafić można na karykaturę: kobieta – najpewniej Muza – próbuje odciągnąć mężczyznę od kamery. Podpis: „Kultura straciła pisarza. Żal wzbiera. Ma bowiem gorszego w zamian reżysera”. To pewnie mniej więcej w tym czasie bohater (z) tego obrazka, Aleksander Ścibor-Rylski (1928–1983) – jak wspominał Tadeusz Konwicki – przeglądając nowe wydanie *Małej Encyklopedii*, stwierdził ze smutkiem: „Już mnie nie ma w tej encyklopedii”. Dziś jego nazwisko pojawia się w literaturo- i – zwłaszcza – filmoznawczych leksykonach, przede wszystkim jako jednego z najważniej-

szych i najpłodniejszych scenarzystów. Jest zatem w niej jednej encyklopedii, gorzej jednak z obecnością w świadomości odbiorców: dla przeciętnego widza funkcjonuje głównie jako autor *Człowieka z marmuru* (1976) i *Człowieka z żelaza* (1981). Kinomani bardziej zorientowani w historii polskiego kina skojarzą go – obok Jerzego Stefana Stawińskiego czy Konwickiego właśnie – z buntem scenarzystów szkoły polskiej, którzy – w poczuciu niedoceny ich jako współautorów czy też chęci wykazania się – z gorszym lub lepszym efektem zamienili pióro na kamerę. Ścibora-reżysera pamięta zapewne niewielu.

DARIUSZ TOKARCZYK, *Bez tytułu*, grafika komputerowa,

Ów satyryczny rysunek widziany z dzisiejszej perspektywy jest proroczy i dość gorzki, nie tylko jako dowód – już ówczesnego – niedoceniań twórcy w tej nowej roli, ale świadectwo niejako podwójnej straty. Polska kultura rzeczywiście straciła pisarza: o ile w latach 60. ów stan mógł się wydawać tymczasowy, o tyle dziś nie można już raczej mieć złudzeń. Rzecz bowiem, jak sądzę, nie w tym, że Ścibor jest zapomnianym pisarzem, ale że zapomniano, iż pisarzem w ogóle był – i to naprawdę dobrym, o czym najdobitniej przekonał ... kilkanaście lat po swojej przedwczesnej śmierci, gdy ukazało się jego *opus magnum* z szuflady, czyli *Pierścionek z orłem w koronie* (1991). Powieść, która nie tylko przypomniła (niestety na krótko) Ścibora-pisarza, ale też pokazała, jak mocno związane, wzajemnie przenikające i warunkujące się były owe różne dziedziny jego twórczości. Twórczości, dodajmy, z silnym podtekstem autobiograficznym, która, jak dotąd, nie doczekała się żadnego całościowego i solidnego opracowania naukowego czy choćby popularno-naukowego, nie ma też wznowień prozy. Ów brak zainteresowania można w jakimś stopniu (wy) tłumaczyć tym, że jego dorobek pisarski nie jest ilościowo imponujący, a na dodatek skażony piętnem „hańby domowej”, reżyserski – nazbyt eklektyczny, wpisujący się w gatunkowy krajobraz kina lat 60., które dopiero teraz zyskuje w oczach filmoznawców, również praca scenarzysty rzadko jeszcze rozpatrywana jest w kategoriach działalności autorskiej. Te wszystkie okoliczności łagodzące nie zmieniają jednak faktu, że mówimy o jednej z najważniejszych postaci kina epoki PRL-u

i człowieku, którego biografia mogłaby posłużyć jako materiał na – pozbawiony niestety *happy endu* – film o powikłanych losach dwudziestowiecznego polskiego inteligenta. Niniejszy tekst, choć stanowi zaledwie szkic do portretu, jest próbą przypomnienia artysty nie tylko zapomnianego, ale – w moim odczuciu – nigdy dostatecznie (do)cenionego. I udowodnienia, że to zamknięte kino warto, co najmniej, przewietrzyć.

**„Chcę teraz na udeptanej ziemi
sprawdzić, ile jestem wart
naprawdę”**

Ścibor-pisarz zapamiętany został przede wszystkim jako autor *Węgla* (1950), powieści wymienianej wśród najlepszych dokonaniań socrealizmu. Najlepszych dosłownie, bo na tle innych schematycznych opowieści dotyczących walki o plan jego – pisaną jak kryminał – daje się czytać. Sukces *Węgla* – mierzony (autentyczną) popularnością wśród czytelników, nagrodami, ilością wydań i tłumaczeń – przyniósł mu też, cokolwiek kłopotliwą, etykietkę najzdolniejszego socrealisty. Z drugiej jednak strony, bez tego „pryszczatego” rozdziału nie byłoby późniejszych dokonaniań, zwłaszcza *Człowieka z marmuru*, scenariusza, w którym nie tylko wykorzystał swój ulubiony schemat śledztwa, ale też dokonał osobistego rozrachunku ze sobą, że Ściborem-biografem przodowników pracy, retuszującym rzeczywistość wczesnych lat 50. Reżyser dokumentujący rekordy Birkuta, pierwotnie Brus (przypomnę, że pierwsza wersja tekstu gotowa już w 1963 roku, ale ówczesny klimat polityczny nie sprzyjał realizacji), ostatecznie Burski, to symboliczny reprezentant

pokolenia mającego swój wkład w socrealizm (i fałszowanie prawdy), do którego należał zarówno scenarzysta, jak i zczynający wtedy filmową karierę Andrzej Wajda. W rozrachunkowego *Człowieka z marmuru* również wpisane wcześniejsze niespełnienie czy rozczarowanie, czyli scenariusz *Sprawy Szymka Bielasa* (1953), gdzie Ścibor – zachowując obowiązujące schematy – wykorzystał doświadczenia pracy reporterskiej i dał upust swojej pasji realisty, kreśląc wiarygodny portret tytułowego bohatera i jego środowiska. A to nie spodobało się filmowym decydom, więc – mimo zaangażowania Wandy Jakubowskiej i kilkakrotnych przeróbek skłonnego do kompromisu autora – projekt odrzucono. I jakkolwiek Szymka Bielasa z Mateuszem Birkutem łączy niewiele, wspominam o tym epizodzie, bo zarówno stanowi jeden z rozdziałów fascynującej „historii niebyłej” polskiego kina¹, jak też bardzo istotny jest w kontekście biografii mojego bohatera. Ścibor bowiem był twórcą, który nie zapominał – ani kluczowych momentów swojego życia, ani niezrealizowanych projektów. Zwłaszcza, jeśli były dla niego ważne, tak jak legendarne, odwilżowe opowiadanie *Morze Sargassa*, opublikowane w „Nowej Kulturze” na przełomie 1956 i 1957 roku. I bardzo osobiste, bo dotyczące traumy Powstania Warszawskiego, które ciężko ranny w brzuch 16-letni strzelec „Ostoja” cudem przeżył. Bohaterami tekstu jest grupa takich jak on ocalańców, niedobitków z jednej kompanii: osiem lat później – poddawani inwigilacji, represjonowani – wegetują na marginesie normalnego życia. Czytając je, dostrzegam – wielokrotnie wyrażaną przez autora (i widoczną u innych twór-

ców, jak Wajda czy Has) – fascynację filmem Carola Reeda *Niepotrzebni mogą odejść* (1947): jest tu podobna, tragiczna aura i spojrzenie na – zgodnie z zasadą *pars pro toto* – własne pokolenie jako straconą generację, zagonioną przez Historię w ślepy zaułek. Mimo prób ucieczki – jedna z bohaterek, Myszka, zdaje się bowiem być swoistym *alter ego* Ścibora, bo tak jak on, wyszedłszy z piekła, wybiera życie i chce wierzyć w „nowe”, dystansując się od towarzyszy broni, którzy, mówiąc metaforycznie, wciąż nie wyszli z kanałów. Tyle że sam pisarz na tym etapie nie był już afirmującym przyszłym, ale pozbawionym złudzeń (symbolicznie: po jednym z wieców 1956 roku wraca ze stłuczonymi okularami) „wściekłym trzydziestoletnim”, dlatego dla dziewczyny, ofiary ubeckiej intrygi, jedyną ucieczką okazuje się samobójstwo, stanowiące jeden z lejtmotywów twórczości Ścibora. *Morze Sargassa* to punkt zwrotny w karierze pisarza – użyta przez niego metafora okazała się niezrozumiała zarówno dla czytelników, jak i krytyki. Co więcej, mimo dystansowania się autora, zapewnień, że nie inspirował się prawdziwymi postaciami, dawni towarzysze broni rozpoznali się w literackich bohaterach, poczuli skrzywdzeni tak odmalowanym portretem zbiorowym, w efekcie zaowocowało to środowiskową izolacją Ścibora. Przygotowany zaś na podstawie opowiadania scenariusz nawet nie trafił pod obrady jakiegokolwiek komisji, tym samym nie powstał pierwszy film o powojennych losach pokolenia AK, który z całą pewnością – choćby przez złamanie tabu w postaci ubeckich tortur – byłby niezapomnianym.

„W większości wypadków jest to praca rzemieślnicza, wymagająca pewnych umiejętności, ale niesprawiająca wiele satysfakcji”

Z dzisiejszej perspektywy wyraźnie wiadać, że dla pisarza odrzucenie *Morza Sargassa* było ciosem – i to na tyle mocnym, że w jakimś stopniu złamał mu kręgosłup, decydując o kierunku (czy raczej: kierunkach) dalszej twórczości. Przede wszystkim – stopniowym odchodzeniu od literatury na rzecz filmu, najpierw w roli scenarzysty (ostatecznie z ok. 30 zrealizowanymi tekstami na koncie). Grając ją nie zapomniał jednak o wcześniejszych doświadczeniach, w jego scenariuszach odbijają się one – mniejszym lub większym – echem, wracają, czasem wręcz obsesyjnie, pewne motywy, jak choćby model pojedynku, konfrontacji, ale też próby dogadania się przedstawicieli „starego” i „nowego”. Pojawia się – jako wariant „zemsty po latach” – w *Ostatnim strzale* (1959) Jana Rybkowskiego, potem w stanowiącym adaptację *Stycznia* (1956), *Roku pierwszym* (1960) Witolda Lesiewicza. Wreszcie w – szczególnie dla autora ważnym, przerabianym i ostatecznie (znowu) niezrealizowanym – *Zaułku św. Sebastiana* (1958–1966): tu dawny pułkownik AK i szef UB, każdy z chlubną wojenną kartą, chcą przerwać bratobójczy przelew krwi – i obaj ponoszą klęskę. Ścibor-scenarzysta nie mógł się uwolnić od tematu wojny, jej odłamki pozostały nie tylko w jego ciele, ale próbował tę traumę jakoś odsunąć, oswoić – przede wszystkim poprzez wykorzystywanie konwencji gatunkowych. Czasami ze znakomitym skutkiem, jak w przypadku *Pigułek dla Aurelii* (1958) Stanisława Lenartowicza, wpisujących

się w – ostatecznie nierozwinięty – nurt popularny szkoły polskiej. Akcja akowskiego podziemia – by odbić kolegę z rąk gestapo muszą z innego miasta przywieźć broń, owe tytułowe „pigułki” – została tu wpisana w znany, sensacyjny schemat opowieści o nieudanym skoku, którego uczestnicy kolejno giną. Spełnienie gatunkowych reguł jednocześnie podkreśla tragizm pokolenia – zresztą cały film jest naocznym dowodem na fascynację twórców wspomnianym obrazem Reeda.

Ta ucieczka w kino gatunków była też, jak sądzę, podyktowana przekonaniem Ścibora, że X muza ma widzom przede wszystkim dostarczać – na możliwie wysokim poziomie – rozrywki. Co zresztą, będąc zawodowym scenarzystą, robił (jego profesjonalizm wart jest podkreślenia, niewielu bowiem filmowców dzieliło się takimi uwagami *O filmowej robocie* – „Film” 1971/13 – jak on, celnie punktujący niedostatki rodzimego systemu i postulujący konkretne zmiany). W tym kontekście pamiętać trzeba o jego zasługach dla polskiego kryminału, zwłaszcza, że jako „kryminalista” starał się – niezależnie od końcowych efektów – stworzyć oryginalną formułę „zbrodni po polsku”. Jej prototypem jest – uznawane obok *Dwóch panów N.* (1962) Tadeusza Chmielewskiego za pierwszy powojenny film kryminalny – *Dotknięcie nocy* (1962) Stanisława Barei. Inspirowane autentycznym napadem na konwój z wypłatą (tzw. sprawa pleszewska), rezygnujące ze schematu zagadki (widz od początku wie, kto jest sprawcą) i eksponujące – przywodzącą na myśl Dostojewskiego, jednego z ulubionych pisarzy autora – konfrontację stróża prawa z przestępcą. Znaczące, że choć wówczas

Ścibor odzignął się od jakichkolwiek ambicji socjologicznych tego gatunku, to w kolejnej dekadzie napisał scenariusze filmów, które – jako swoiste „kryminały społecznego niepokoju” – niewątpliwie takowe miały. Zarówno bowiem paradokmentalny *Trąd* Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego, jak i *Złote Koło* Stanisława Wohla (oba z 1971), wykorzystując schemat śledztwa – w pierwszym wypadku prywatnego – obnażają mroczne oblicze miasta (ściślej: Wrocławia, w którym mieszkał kilka lat), eksponując motyw wzrastającej agresji i przestępczości nieletnich, patologii w rodzinie czy, co w ówczesnym kryminale rzadkie, przestępstw seksualnych, jak gwałt zbiorowy, stręczycielstwo, handel ludźmi. Seksbiznes i prywatne śledztwo pojawia się także w serialu Janusza Morgensterna *S.O.S* (zarówno scenariusz, jak i wydana w tym samym roku 1974 powieść, ze względów podatkowych podpisana przez żonę autora, Jadwigę Wojtyłło), będącym próbą poszerzenia formuły „zbrodni po polsku”. I znalezienia alternatywy dla milicjanta w postaci reportera radiowego, Rafała Kostronia – zapewne nieprzypadkowo rówieśnika Ścibora ze skomplikowanym życiem osobistym – potwierdzającym sympatię czy może wręcz tęsknotę pisarza za współczesnym wcieleniem „jedyne go sprawiedliwego”, *losera* wiernego swym przekonaniom. Albo po prostu XX-wiecznego szeryfa, bo western zdecydowanie należał do ulubionych gatunków scenarzysty i reżysera.

„Nigdy nie obiecywałem, że stworzę film, jakiego dotychczas nie było”

Jako zbuntowany scenarzysta, który odrzuca pióro i chwyta kamerę, zawiódł

oczekujących po nim – np. wzorem Konwickiego – kina autorskiego. Choć bowiem sam o tym nurcie wypowiadał się z uznaniem, jako reżyser obrał inny kierunek: od początku chciał być zawodowcem, tzn. tym, który robi filmy dla ludzi. Można spekulować, co skłoniło go do zajęcia się reżyserią – z pewnością była to jedna z form ucieczki od literatury jako twórczości podpisanej wyłącznie swoim nazwiskiem, uprawianej na własną odpowiedzialność. I od ograniczeń, jakie – w kontekście efektu końcowego – odczuwał jako scenarzysty. Mimo tej teoretycznej swobody czy większej władzy, filmografia Ścibora-reżysera, obejmująca (tylko? aż?) sześć tytułów, jest – na tle działalności pisarskiej – mało osobista, pozbawiona owego autobiograficznego podtekstu, chyba żeby uznać zań upodobanie do gatunkowych kliszy. Ten autorski rys widoczny był choćby w jego scenariuszach adaptowanych, np. *Popiołach* (1966), gdzie – zapewne przy współudziale Wajdy – nie tylko wyeksponował okrucieństwo wojny, ale też w (lubiącą niestety się powtarzać) historię traconych złudzeń bohaterów Stefana Żeromskiego wpisał tragizm pokolenia Kolumbów. W filmach reżyserowanych przez niego – wciąż według własnych scenariuszy – co prawda wraca np. wątek wojenny, ale już bez osobistego podtekstu. Ścibor zdaje się wybierać te fragmenty tamtej historii – miejsca, epizody, formy walki – których nie doświadczył. Można to traktować jako przyjętą z góry strategię, wynikającą z przekonania autora, że filmy robi się dla ludzi, zwłaszcza, gdy nie jest się – czego miał świadomość – wybitnym filmowcem, tylko sprawnym rzemieślnikiem. I że po-

trzeba w Polsce dobrze realizowanym tzw. kina środka (inna sprawa, że takie podejście zbieżne z ówczesną polityką kulturalną władz, potwierdzając opinię o nim jako konformiście czy politycznym koniunkturaliście). Jednym z powodów było też, jak sądzę, wyrażane nie raz przeświadczenie Ścibora, że są tematy, sprawy, problemy które – w sposób wieloaspektowy, pogłębiony i naprawdę twórczy – poruszać może wyłącznie literatura. Nieprzypadkowo w latach 60., swojej dekadzie reżyserskiej, równoległe pracował nad *Pierścieniem z końskiego włosia*, mocno – znowu – autobiograficzną, pisaną bez autocenzury powieścią o Powstaniu i początkach PRL-u, a także, w pewnym stopniu, *summą* dotychczasowej twórczości. Dalsze jej losy, decyzja, by – wobec odmowy wydawnictwa na publikację całości – nie zgodzić się na wersję ocenizowaną i skazać na szufladę, a także m.in. perypetie ze wspomnianym *Zaułkiem św. Sebastiana*, jak przypuszczam, utwierdziły go w tej postawie, powstrzymując przed angażowaniem się w osobiste, ważne dla siebie projekty, które mogą potem nie ujrzeć światła dziennego, zwłaszcza w wymarzonej formie. Stąd pewne aluzje w wywiadach, np. przy okazji realizacji polskiego westernu, czyli *Wilczych ech* (1968): skoro nie może pokazać całej skomplikowanej prawdy o powojennym konflikcie na pograniczu polsko-ukraińskim, to – mając świadomość banalizacji tematu – wpisuje go w rozpoznawalny schemat. Oto w miasteczku rządzone przez – udającą władzę – bandę przestępców, zjawia się „szeryf” w postaci chorążego Słotwiny, byłego żołnierza WOP i zaprowadza porządek. A potem, zgod-

nie z westernowym kanonem, odjeżdża, by gdzieś indziej stawić czoła złu (podobny wzór – tyle że w scenerii mazurskiej – zastosował też w scenariuszu *Południka Zero*, wyreżyserowanym w roku 1970 przez Waldemara Podgórskiego). Czasami udawało mu się uniknąć polityczno-histerycznych pułapek, np. w *Morderca zostawia ślad* (1967) umiejscowienie akcji jeszcze w chaosie końca wojny, pozwoliło w rolach czarnych charakterów obsadzić współpracowników gestapo i – mimo niedociągnięć – stworzyć ciekawy mariaż kina wojennego z kryminałem, jako kolejny Ściborowy wariant „zbrodni polsku” (skądinąd jej zapowiedź stanowiła jedna z nowel *Cienia*, filmu Jerzego Kawalerowicza z roku 1956, będącego debiutem Ścibora w roli scenarzysty). Bywało jednak i tak, że – mniej lub bardziej świadomie – wpisywał się w „politykę historyczną” ówczesnych władz. To przede wszystkim przypadek *Sąsiadów* (1969), filmowej rekonstrukcji tzw. bydgoskiej „czarnej niedzieli”, której jednostronna wizja potwierdzała antyniemieckie, gomulkowski fobie.

Wydaje mi się, że mimo wszystko filmy Ścibora – na fali przypominania, przywracania pamięci o kulturze lat 60. – z czasem zyskują. Mają bowiem w sobie ów, aczkolwiek dwuznaczny, urok kina tamtej dekady. Kolekcja raczej eklektyczna, ponieważ, prócz wymienionych, są tu zarówno filmy obyczajowe – *Ich dzień powszedni* (1963), *Późne popołudnie* (1964), jak i sportowy *Jutro Meksyk* (1965). Wszystkie ze świetną obsadą – Zbigniew Cybulski, Aleksandra Śląska, Wanda Łuczycka, Magdalena Zawadzka, Pola Raksa czy Franciszek Pieczka. Te współczesne – choć sam reżyser ich

nie cenil – są zapisem jakiegoś kawałka ówczesnej rzeczywistości, od wystroju wewnątrz ery naszej małej stabilizacji, po formy życia towarzyskiego z obowiązkową wizytą bohaterów w... kinie. W każdym widoczne jest poczucie humoru Ścibora i jego ucho do dialogów. Oto np. w *Ich dniu powszednim*, opowieści o kryzysie małżeńskim, żona wraca po dłuższej nieobecności (którą mąż wypełniał pozamałżeńskim romanssem), zastając w kuchni stos brudnych naczyń.

„– Andrzej, słuchaj: czy u nas przez cały czas nie było wody?

– Słuchaj Nitka, chciałem ci powiedzieć, że... Koledzy byli u mnie. Z partyzantki...

– Bój się Boga, Andrzej, z jakiej partyzantki?

– Z jakiej? Z jakiej? Wszystko jedno z jakiej. Z partyzantki”.

Tego dialogu nie ma w noweli filmowej, podejrzewam, że był efektem improwizacji na planie, być może wspólnej Ścibora i Cybulskiego, notabene świetnie wpisującej się w twórczość obu, ale też stanowiącej żartobliwy przytyk do nocnych (męskich) rozmów Polaków.

Reżyser, scenarzysta, ale też kierownik literacki ZF „Rytm” (1955–1965), a potem szef ZF „Pryzmat” (1972–1978), co czyniło zeń wpływową – m.in. poprzez uczestnictwo w kolaudacjach – postać polskiego kina. Filmy i scenariusze oceniał zawsze z pozycji zawodowca, bez jego determinacji być może nie byłoby powstałych w „Pryzmacie” drapieżnych komedii Barei. Autor *Misia* nie był zresztą jedynym filmowcem, którego pracy bronił czy w trudnych czasach pomagał: źle wówczas postrzeganego Konwickiego zrobił u siebie kierownikiem literackim, Józefa Hena

wciągnął w (ostatecznie niezrealizowaną) koprodukcję z Finlandią, bezrobotnemu Zygmuntovi Hübnerowi dał do sfilmowania swój scenariusz pt. *Seksolatki* (1971), co z obu twórców uczyniło – oczywiście na rodzimą skalę – skandalistów...

„To mam dla potomności”

Jest jeszcze – równie chyba zapomniany jak w poprzednich rolach – Ścibor-dramaturg. Rodzi się pod koniec lat 60. Być może z chęci sprawdzenia się w innej formie, wykorzystania chodzących po głowie pomysłów, potwierdzenia swojej legendarnej pracowitości albo po prostu dlatego, że jako prozaik czuje się zablokowany. Obie powstałe wówczas sztuki odnoszą sukces, są wystawiane w Warszawie i innych miastach, dobrze oceniane. Obie też – wykorzystując konwencje mieszczańskiej farsy i motyw walki płci – mocno autobiograficzne: *Bliski nieznanjomy* (1968) to satyryczny komentarz do pierwszego małżeństwa pisarza (z karykaturalnym autoportretem), *Rodeo* (1969) zaś inspirowane genezą drugiego z uczuciowym trójkątem w tle. Tym większe – w porównaniu z ich (tragi)komediową aurą – wrażenie robi późniejszy *Kaftan bezpieczeństwa* (1980), zrealizowany przez Hübnera w Teatrze Telewizji, słusznie nazwany przez Tadeusza Drewnowskiego prywatnym S.O.S... Ścibor znowu prezentuje śledztwo, tym razem w sprawie życia – i śmierci – Romana Świętojerskiego, wybitnego pisarza, który od lat pisze swą najlepszą powieść, wielki epos o zakładaniu władzy. Nie może jej jednak ani skończyć, ani wydać, bo obecne są tu – jakże niecenzuralne – obce wojska, których zresztą obsesyjnie się boi. Bez nich

powieść traci sens. Nieskończona, niewydana blokuje autora – nie może pisać nic innego, więc pije... Jak Ścibor, który wpisał w tę sztukę najbardziej tragiczną część swojego życia – chorobę alkoholową, depresję i najwybitniejszą powieść schowaną w szufladzie. Planując dzieło na kilka tomów, nie zgodził się na wydanie tylko tego powstańczego – nie chciał też, mimo propozycji, publikacji w tzw. drugim obiegu. Być może rzeczywiście obawiał się, że straci przez to swoją pozycję zawodową (i znaczący status materialny) lub – inna wersja – krytycznej oceny dawnych kolegów, którzy w losach podchorążego Marcina i jego ludzi (znowu) złączą dopatrywać się inspiracji (ich) życiem. Może myślał, że na taką powieść jest za wcześnie, stąd rzucone niegdyś do Konwickiego „To mam dla potomności”. Leżący w szufladzie *Pierścionek...* – jak uważał autor *Małej Apokalipsy* – dla Ścibora, znającego wartość swojego tekstu, jednocześnie stanowił pisarskie alibi, jak i go demobilizował (czy też: blokował) jako człowieka pióra. Świadomość, że najlepsza rzecz, jaką napisał, pozostaje wyłącznie środowiskową legendą, musiała być frustrująca, w połączeniu ze skomplikowanym życiem osobistym i zawodowymi problemami, jak choćby niezrealizowanymi, ważnymi dla siebie scenariuszami czy utratą rozwiązanego „Pryzmatu” (zemsta demonicznego ministra Wilhelmięgo za *Człowieka z marmuru*) – nawet jeśli nie była bezpośrednią przyczyną choroby, to z pewnością ją pogłębiała. Może próbował z nią walczyć, czego sygnałem, jak sądzię, Winkel, bohater *Człowieka z żelaza*, dziennikarz, który – pod wpływem wydarzeń na Wybrzeżu – nie tylko opiera

się nałogowi, ale i naciskom szefów. Niestety, sam scenarzysta podzielił los Świętojerskiego – i w tej antycypacji własnej śmierci jest coś niesłychanie poruszającego, zwłaszcza, że jej czas przypadł na jeden z najbardziej ponurych momentów niedawnej historii, czyli rok 1983, co dodatkowo podkreśla tragizm biografii zmarłego artysty. Na dodatek kilka dni po nim umarł Jerzy Andrzejewski, więc odejście autora *Popiołu i diamentu* w jakimś stopniu zepchnęło w cień Ścibora, choć dekadę później los symbolicznie zetknęli oba twórców.

Też nie w czas, niestety, zaczęło się (i skończyło) pośmiertne życie pisarza, liczone od szczęśliwego znalezienia maszynopisu i – wreszcie – publikacji legendarnej powieści. Początek lat 90. przyniósł bowiem całą falę uwolnionych dzieł, wydań „po raz pierwszy bez cenzury”, hurtowego wywabiania „białych plam” i ilustracji życiorysów. Sam nieżyjący już autor nie był na tyle obecny w świadomości przeciętnych czytelników, by sprawa *Pierścionka...* wyszła poza dość wąskie jednak, głównie literaturoznawcze, grono, stając się sensacją na szeroka skalę. Niestety, Ściborowi i jego dziełu nie pomogła – a nawet wręcz, co piszę ze smutkiem – zaszkodziła zrealizowana przez Andrzeja Wajdę adaptacja pod znacząco zmienionym tytułem *Pierścionek z orłem w koronie* (1992). O filmie – który miał szansę stać się, połączoną z *Kanałem*, wersją drugą, poprawioną *Popiołu i diamentu* i różnicach między nim a literackim pierwowzorem – pisałam dość szczegółowo przed laty², więc tylko powtórzę, że, poza błędną strategią adaptacyjną, o niepowodzeniu, z jakim się spotkał, znowu zdecydował czas. Inne

oczekiwania widowni, zwłaszcza młodej, inni bohaterowie: w momencie, gdy na ekranach królował Franz Maurer i jemu podobni, rozterki młodego akowca, który – w conradowskim poczuciu odpowiedzialności za swoich ludzi (kolejny Ściborowy lejtmotyw) – próbuje pośredniczyć między „swoimi” a „tamtymi”, wierząc (do czasu), że Londyn może porozumieć się z Lublinem ponad głowami Rosjan – niewiele już interesowały. Zwłaszcza że – co sam Wajda przyznawał – w tym filmie to „tamci” mieli lepsze dialogi.

Piszę, że adaptacja zaszkodziła, bo trudno mi uwierzyć – choć chciałabym się mylić – by po *Pierścionku z orłem w koronie* ktoś inny sięgnął po tę powieść z myślą o filmie. Obawiam się, że ekranizacja niewiele zachęciła do przeczytania książki, a szkoda, bo to, po pierwsze, proza bardzo filmowa i naprawdę znakomita, potwierdzająca słowa Konwickiego o Ściborze jako „małym Sienkiewiczu”, choć dodatkowo przefiltrowanym, zwłaszcza w części powstańczej, przez Gombrowicza. W *Pierścionku* z końskiego włosia pojawiają się motywy znane z wcześniejszych tekstów, jak owa konfrontacja, próba dogadania, tyle że, po raz pierwszy właśnie z tymi obcymi wojskami w tle, są też odwołania do konwencji gatunkowych – powieści przygodowej, wojennej, *political fiction* czy opowieści szpiegowskiej czy ciekawie pokazana erotyka, no i niebanalny bohater. Po drugie zaś – to powieść, jak sądzę, bardzo potrzebna dziś, może nawet bardziej niż ponad 20 lat temu. Myślę zwłaszcza o części pierwszej jako swoistej odtrutce na współczesną „glamouryzację” Powstania, popkulturą banalizację jego tragizmu. U Ścibora – tu pokazującego

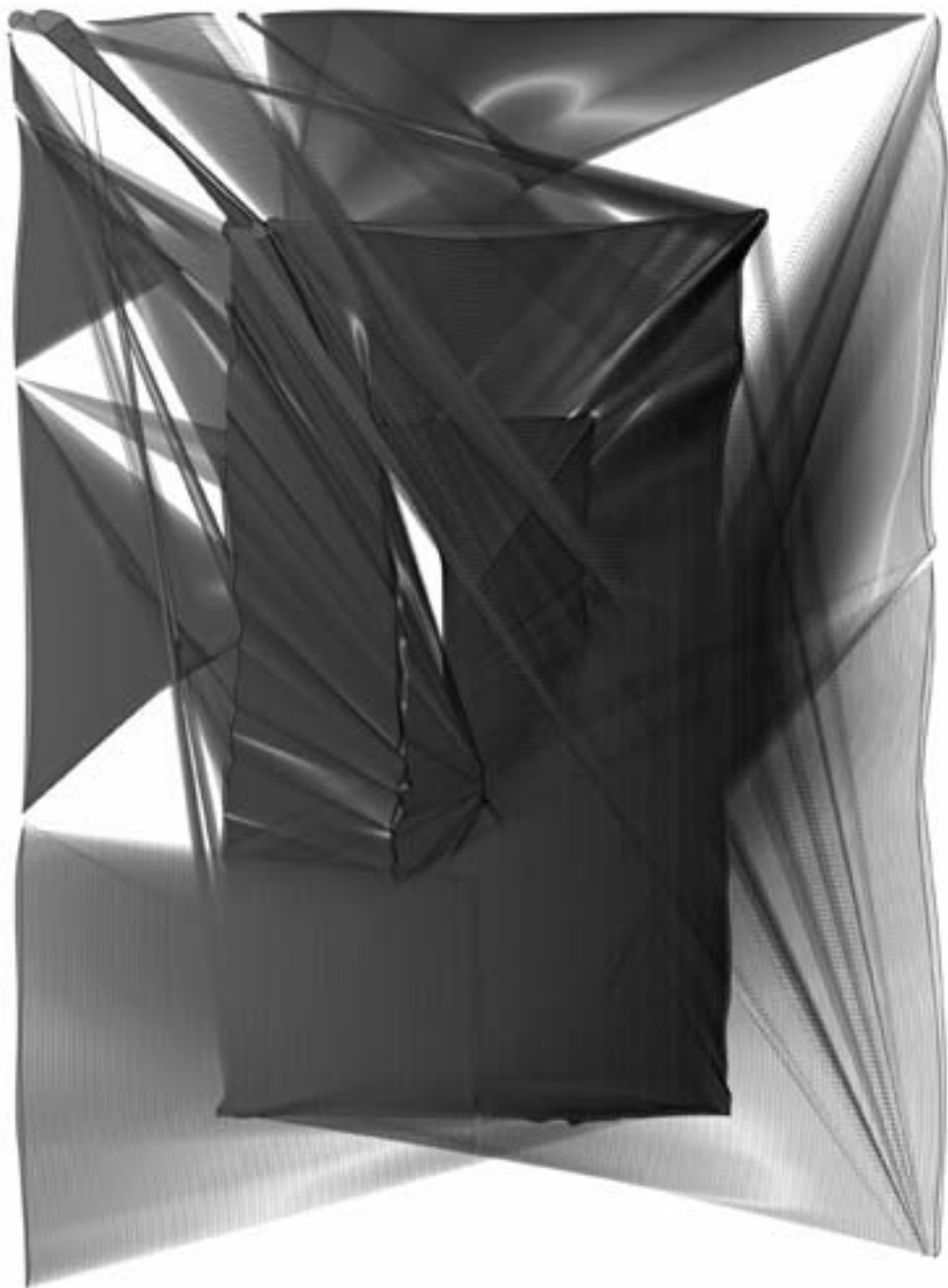
cały swój talent literackiego realisty – to nie jest wojenka z malowanymi chłopcami, radosna męska przygoda, tylko prawdziwa wojna: strategiczny chaos, bezradność, cierpienie, zabijanie i umieranie bez żadnej patriotycznej osłody. A u tych, którzy jeszcze żyją – narastające poczucie beznadziei i odpowiedzialności za skalę destrukcji. Obrazy z piekła rodem, które trudno (z)rekonstruować przy okazji kolejnych sierpniowych rocznic. Zresztą i część powojenna czytana dziś nabiera, moim zdaniem, nowego znaczenia, skłaniając do innego spojrzenia – także w kontekście biografii autora – na historię PRL-u, bez lustracyjnego zacięcia, czarno-białych schematów. Słowem – warto po tę powieść sięgnąć, zaczynając poznawanie/przypominanie twórczości Aleksandra Ścibora-Rylskiego od końca – nawet jeśli na tej jednej pozycji miałoby się to, nomen omen, skończyć, a grono owych potomnych okazać nader kameralne. Stanisław Lem mówiąc o zmarłym przyjacielu: „Taki wielki talent w jego osobie straciliśmy!” – miał rację. Myślę jednak – z całą świadomością swego naiwnego idealizmu – że nawet jedna książka ściągnięta z zakurzonej bibliotecznej półki i wciągnięta do, choćby ograniczonego, czytelniczego obiegu, pozwala w minimalnym stopniu, symbolicznie go odzysk(iw)ać.

Katarzyna Wajda

PRZYPISY

- 1 Celowo używam tego terminu, bo szczegółowo perypetie zarówno *Sprawy Szymka Bielasa*, jak i *Morza Sargassa* opisuje Tadeusz Lubelski w swojej *Historii niebyłej kina PRL*, Kraków 2013.
- 2 Zob. *Nic dwa razy? „Pierścionek z orłem w koronie” Andrzeja Wajdy jako spóźnione pożegnanie szkoły polskiej*, w: *Kino polskie po roku 1989*, red. P. Zwierzchowski i D. Mazur, Bydgoszcz 2007.

DARIUSZ TOKARCZYK, *Bez tytułu*, grafika komputerowa, 2016



Zapomniana literatura

Ankieta

1. Które książki powojennej literatury polskiej można by dziś z sukcesem ponownie wydać?
2. Co zaś zdecydowało, że zostały zapomniane?

Pytania te stawiamy nie tyle jako zachętę do próby zmierzenia się z wyzwaniem współczesnego rynku książki (kreowanego przez działy promocji największych wydawnictw), ile jako przyczynek do krytycznych rewizji – projektowania lekturowych powrotów do tych książek, które zasługują na przypomnienie.

Redakcja

Arkadiusz Bagłajewski

Zapomniane/ niezapomniane książki albo o przepatrywa- niu niegdysiej- szego kanonu

Zastanawiam się, o jakim sukcesie ponownego wydania możemy mówić, jeśli rynkiem literackim rządzą dziś mody? Globalne często mody – kryminały skandynawskie czytane są wszędzie. Za lat kilka być może taki sukces odniosą inne opowieści z innej przestrzeni geograficznej – na przykład polskie, prasłowiańskie „stare baśnie”? Jeśli myślimy – powiedzmy – o sukcesie finansowym, to chodziłoby więc o trafianie w obowiązujące dziś mody. Być może warta przypomnienia byłaby stylowa proza kryminalna, gdyba taka w PRL-u powstawała. Wiemy, że kryminały milicyjne – tak bezlitośnie wykpione przez Barańczaka – przypomniane być nie mogą. Odpowiedź znajdujemy na stronach *Książek najgorszych*. Ale fantastyka i jej pochodne? Czytana przecież nie tylko przez młodych czytelników. Czy tu znalazłyby się jakieś zapomniane, warte ponownego wydania dzisiaj utwory? Wnuka-Lipińskiego, Zajdla? Myślę, że wydawcy przepatryli półki i jeśli coś

było warte wydania – opublikowali. Zapewne przeszukiwanie zakurzonych półek z niegdysiejszymi bestsellerami okazałoby się zajęciem dość jałowym. Były, przeminęły – niegdysiejsze mody i zachwyty. Warto jednak – jak sądzę – pytać o taką literaturę z czasów powojennych, której dzisiejsza lektura mogłaby stać się zajęciem poznawczo i artystycznie satysfakcjonującym. Trzeba więc spojrzeć za siebie, w to, co było...

Kiedy studiowałem polonistykę w latach 80. ubiegłego wieku, kurs literatury współczesnej kończył się – mniej więcej – na połowie lat 70. Lista lektur była obszerna i kiedy ją przepatruję, znajduję sporo utworów uznawanych podówczas jako kanoniczne bądź do kanonu pretendujące, lecz – jak to się okazało z biegiem lat, z biegiem dni – czas nie okazał się łaskawy dla wielu ważnych niegdyś utworów.

Przejdźmy do konkretów.

Oto proza Wilhelma Macha. Myślę zwłaszcza o *Górach nad czarnym morzem* i *Życiu dużym i małym*, które cieszyły się niegdyś uznaniem krytycznym, zwłaszcza w czasach celebrowanego kryzysu powieści. Czytałem te powieści wydane w jednym tomie. Pamiętam zieloną, miękką okładkę – lichą, jak wiele wydań z kryzysowych lat 80., więc potrzeba wydania byłaby tu wskazana choćby fizyczną rozsypką egzemplarzy bibliotecznych. Kto jednak poza kręgiem badaczy czytałby dziś Macha? W popularnej syntezie Zbigniewa Jarosińskiego *Literatura lat 1945–1975* ani śladu istnienia pisarskiego Macha. Autotematyczny dyskurs zapewne dziś wydaje się wyblakły, ale może czytane inaczej te utwory – jako zapis gorzkiego bilansu życia pewnego pokolenia – by-

łyby warte namysłu? Tego nie wiem, ale myślę, że może jakaś forma przywrócenia obecności byłaby ważna dla pewnej ciągłości literatury powojennej. Choć to problem istotny dla znawców literatury współczesnej, a nie wiem, czy także dla bezinteresownych (o ile tacy jeszcze istnieją) czytelników.

Już jednak Władysław Terlecki i jego powieści z lat 70. – jak *Czarny romans*, o głośnej sprawie Wisnowskiej czy odnoszący się do sprawy Brzozowskiego utwór *Zwierzęta zostały opłacone* (a także inne) – mogłyby taki sukces odnieść. Atrakcyjne fabularnie (romans i zbrodnia, spisek, tajna policja *etc.*), stawiające inteligentnie ważne pytania etyczne, ukazujące dramat jednostki wobec nieprzejrzystej historii... Czytany w kontekście *Sprawy korneta Jełłagina* Iwana Bunina – *Czarny romans* nie tylko się broni, ale także nabiera nowych znaczeń. A *Drabina Jakubowa*? Skoro doceniamy *Księgi Jakubowe* Olgi Tokarczuk, interesująca wizja XVIII stulecia tej książki, idącą w poprzek stereotypowego widzenia oświecenia, mogłaby znaleźć dziś swoich czytelników.

Przygody człowieka myślącego Marii Dąbrowskiej – nawet jeśli mamy świadomość mocowania autorki z cenzuralnymi obostrzeniami i kryzysem konwencji, z jaką przychodziło jej się mierzyć, to przecież całkiem soczysty to kawał polskiej historii i losów żywych bohaterów, pozostających w pamięci.

Listy do pani Z. Kazimierza Brandyśa – być może pisarski czyściec trwa zbyt długo; ironiczne, zdystansowane spojrzenie na rzeczywistość, lekcja stylu, oglądu świata przez kogoś, kto patrzy na ów świat z przekorą inteligenta, kto z wątpienia

i myślenia uczynił dobre busole, umożliwiające poruszanie się po tym niestabilnym świecie (choć oczywiście pamiętam o naiwnie dziś brzmiących fascynacjach nowoczesnością w wydaniu PRL-u; być może po latach jest to też już dokument pewnego stylu myślenia, nieco anachronicznego, owszem, ale jakże bardzo dziś przydatnego).

Zastanawiam się nad Andrzejem Kuśniewiczem – zwłaszcza jego *Lekcją martwego języka*, odchodzącym w przeszłość światem Cekanii, krótką, subtelną powieścią o przejmującym oglądaniu świata przez umierającego Kiekeritza, i zdaje się, że zapomnianymi a żywo przyjmowanymi utworami z lat 80. XX wieku, jak *Nawrócenie* i *Mieszaniny obyczajowe* – sylwicznymi próbami połączenia współczesności czasów stanu wojennego z tradycją gawędy szlacheckiej. A *Bohiń* Konwickiego? To także książka z tamtych lat, o zaprzeszytym świecie kresów, przywoływanych ze świadomością ich kresu, i różnych możliwości opisu zawirowanej historii. A *Dereszewicze 1863* Stefana Kuśniewicza – stylowa opowieść wpisująca jedno życie w szerszą genealogię szlachty i inteligencji kresowej.

Co z prozą wspomnieniową Igora Newerlego (*Zostało z uczty bogów*) czy docenianą niegdyś, świetnie napisaną, zajmującą w lekturze historią „innej Syberii”, tym razem przedstawianą jako arena sukcesu polskiego losu w powieści *Wzgórze Błękitnego Snu*, czy mogłaby liczyć na bestsellerowy sukces? Kto wie...

Upominałbym się o innych pisarzy – nawet jeśli obecnych, to w profesjonalnych lekturach, a nie w szerszym obiegu czytelniczym. Myślę, że mogłaby znaleźć

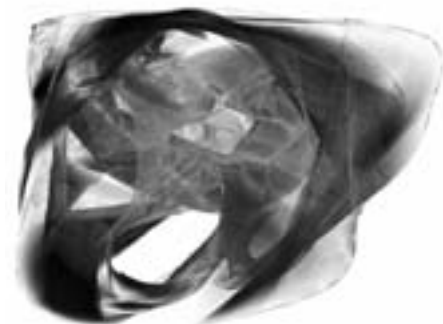
swoich czytelników proza Tadeusza Nowaka, której nie czytalibyśmy już w perspektywie nurtu chłopskiego (coś w nas zmieniła lektura Latynosów z ich realizmem magicznym), lecz bardziej uniwersalnie (jak powieści Myśliwskiego po *Widnokregu*).

Odkrywaliśmy od lat 80. emigrantów i po 1989 roku chyba zbyt pośpiesznie uznaliśmy, że lekcja została dobrze odrobiona. Owszem, najważniejsze rzeczy przypomniano. Ale dałoby się znaleźć nieco utworów i dzisiaj wartych lektury. Widziałbym tu miejsce dla prozy opisującej doświadczenie emigracyjne – wydane zostały nostalgiczne wspomnienia drohobyckie Andrzeja Chciuka (może warto byłoby przypomnieć jego izraelskie reportaże jako dokument wrastania drohobyckich Żydów w rzeczywistość nowej ojczyzny), zaś jego interesujące poznańskie powieści (jak *Emigrancka opowieść* i *Trzysta miesięcy* – niestety, literackie szczyty w tej pośpiesznej prozie nadto są widoczne) znane nie są, a opisują ciekawy proces wrastania polskich emigrantów w nową ojczyznę.

Nie wspominam o poezji (i dramacie), choć tu też dałoby się znaleźć interesujące utwory, ale skoro skończył się czas wspólnego czytania poetów, jaki pamiętam z czasów mojej młodości, kiedy czytaliśmy ich „wszyscy” (zarówno ci aspirujący, jak i już uważający się za wykształconych), to zainteresowani poezją odnajdują „swoje” fascynacje, patronki i patronów, często zażywających sławy po długim okresie oczekiwania (jak Zadura w latach 90. czy Miłobędzka, ponownie odkrywana na początku XXI wieku), w innym obiegu, charakteryzującym dziś

poetyckie „mikroświaty”, że odwołam się do proroczej wizji Janusza Sławińskiego.

A jaki jest mechanizm zapominania? Myślę, że – paradoksalnie – dość prosty. Choć naukowy opis wymagałby subtelnych narzędzi i rozległych badań. Lubimy czytać pisarzy naszego czasu – kreujących mody lekturowe, ale też rezonujących swoimi książkami z naszymi oczekiwaniami, rozbudzonymi z kolei przez przymysł wydawniczy, duże media, pisujących w nich dziennikarzy. Chcemy więc, jako czytelnicy, podążać za rytmem swego czasu, w nadziei, że nadążamy, że nie wypadliśmy jeszcze ze współczesności na terytorium wspomnień, dzienników, ponadczasowej klasyki. Dogania nas w niespokojnym rytmie naszej współczesności moda za modą – musimy więc porzucać pisarzy, nie jesteśmy im dozgonnie wierni, jeśli chcemy być w zgodzie z zegarem teraźniejszości. Przychodzą wszakże takie momenty, kiedy zwalniamy, bo czujemy, że być może wiele tracimy, uporczywie trzymając się pędzącego – a dokąd to? – czasu. I to jest chwila powrotu do dawnych lektur. Mówimy więc czasem – sprawdzamy. I wówczas spojrzenie za siebie może okazać się wielce satysfakcjonujące.



Krzysztof Biedrzycki

Chyba zbyt szybko odeszliśmy od literatury minionego półwiecza. Może zostało kilka czy kilkanaście nazwisk autorów jeszcze czytanych, niektórzy są czytani na nowo i całkiem intensywnie, wielu jednak pochłaniają odmęty niepamięci. Tymczasem, a piszę to z pełną odpowiedzialnością, druga połowa XX wieku to czas dla polskiej literatury wysmienity, tyle tylko że do tamtego dziedzictwa trzeba by podejść bez uprzedzeń i przyzwyczajęń interpretacyjnych, które może nawet bardziej nas znudziły niż same dzieła.

Poezja jest w szczęśliwszej sytuacji, bo najważniejsi autorzy bywają wznawiani, a nawet od czasu do czasu dokonuje się rewizji hierarchii, która jednak w gruncie rzeczy nie tyle stanowi przewartościowanie, ile rozszerzenie kanonu (choć pewnie przydałaby się nowa lektura Stanisława Grochowiaka i Tadeusza Nowaka). Gorzej z prozą. Duża jej część została wymazana z pamięci literackiej.

Tutaj upomnę się o cztery nazwiska autorów powieści historycznych.

Najpierw Teodor Parnicki. Dlaczego nie czyta się go już, a zwłaszcza dwóch jego arcydzieł, czyli *Srebrnych orłów* i *Tylko Beatrycze*? Powieści, które z dzisiejszej perspektywy zyskują na sile, bo przecież stanowią wnikliwą analizę mechanizmów politycznych w średniowiecznej Europie i na tym tle widzianej sytuacji Polski. Są to utwory przekonujące swoją wizją, a przy tym stanowiące przykład chłodnego (choć przecież podszytego umiejętnie dozowanymi

emocjami) potraktowania naszych polskich aspiracji, sukcesów, ale i nieumiejętności w świecie wielkiej europejskiej polityki. Kto jak kto, ale Parnicki powinien być autorem wnikliwie czytany w epoce, gdy wartości europejskie to są wynoszone wysoko, to kwestionowane. I gdy z trudem przychodzi nam rzeczowa analiza polityki.

Autorką zapomnianą (choć przecież niedawno próbowano przypomnieć jej osobę i przywrócić zainteresowanie jej dziełem) jest Hanna Malewska. Dla niej sięgnięcie do historii to raczej powód do podjęcia refleksji o sensie dziejów, o odpowiedzialności za wybory moralne i za kulturę w sytuacji, gdy przetaczające się nad nami wydarzenia stanowią zagrożenie dla człowieczeństwa. W przeciwieństwie do Parnickiego Malewska dystansuje się do polityki: to ta sfera aktywności, w której dominuje doraźny interes, ważne jest dla niej długie trwanie, nawet jeśli paradoksalnie płaci się cenę jednostkowego życia. Przypomnienie powieści *Przemija postać świata* lub opowiadania *Sir Tomasz More odmawia* mogłoby nam przynieść wiele inspiracji do podjęcia na nowo refleksji o konsekwencjach etycznych i światopoglądowych decyzji podejmowanych w czasach burzliwych.

Nie jestem entuzjastą twórczości Kazimierza Brandysa, ale jednak upomniałbym się o jego *Wariacje pocztowe*. Zaprezentowana w tej powieści reinterpretacja polskiej historii do dziś może się wydawać szokująca. Odarcie dziejów z patosu, skupienie natomiast uwagi na tym, co wstydliwe, zapomniane, pomijane, niekiedy banalne, kiedy indziej zaś groteskowe – może zabrzmieć odświeżająco w sytuacji, gdy znów naszą kulturę kusi estetyka wzniosłości. Myślenie o historii powinno być

wielowymiarowe, podszyte podejrzliwością, owocujące świadomością, że zbiorowe mity skrywają całe przestrzenie zwyczajności, szarości, ale też czerni i małości. Książka Brandysa pokazuje, jak różne wymiary pamięci narodowej nakładają się na siebie i wspólnie tworzą obraz dziejów Polski – tyleż heroicznego, co śmiesznego.

Na koniec autor, o którego chcę się upomnieć szczególnie mocno: Władysław Terlecki. Nikt lepiej niż on nie potrafił opisać mroków polskiej duszy, dodajmy – duszy niewolnika. Chyba trzeba by wymienił wszystkie powieści. Tytułem przykładu wymieńmy choćby arcydziełne *Dwie głowy ptaka czy Zwierzęta zostały opłacone*. Powieści nadzwyczaj przejmujące, bo pokazujące niejednoznaczność uwikłania w sytuację zniewolenia, upokorzenia, zdrady czy niemożliwej do pokonania podejrzliwości. Bohaterowie Terleckiego są wodzeni na pokuszenie, o ich dusze toczy się psychomachia między otwartymi wrogami, zaborczym aparatem przymusu a narodową opinią, która potrafi być nie mniej bezwzględna i okrutna, a przy tym przeżarta jest nieufnością, lękiem przed klęską zarówno w wymiarze politycznym, jak i moralnym. Terlecki pokazał, jak trudne do oceny są wybory ludzkie w sytuacji zniewolenia, jak bardzo są niejednoznaczne, jaka jest cena za kompromis, ale też jak straszna potrafi być w swojej konsekwencji bezkompromisowość. To szkoła myślenia o moralności wobec historii. O tym, jak bardzo trudno niewolnikowi zachować etyczną czystość, zresztą czymże owa czystość miałaby być...

Jak widać, upominam się o lektury proponujące trzeźwe myślenie o historii, która nie jest domeną mitu.

Rafał Gawin

Odnowa w duchu nieświętym

*I nic w trakcie rewizji nie może
być uznane za drobiazg!*

Aleksander SOŁŻENICYN,

Archipelag GULag

(w przekładzie

Jerzego POMIANOWSKIEGO)

Coraz rzadziej towarzyszą nam wizjonerzy, coraz częściej mamy do czynienia z rewizjami. Głównie osobistymi. Na dłuższą metę to przedrostki nas zatrzymują. Jeśli już przychodzi nam coś kreować, zwykle mówi się o powtórzeniach, co najwyżej w nowych kontekstach, które i tak zmieszczą się w jakichś „pre-” i „post-”. I właśnie kontekst, w odniesieniu do obu pytań ankiety, wydaje mi się najistotniejszy. Jak inaczej czytać na przykład *Wielkiego Gatsby'ego* w obliczu kolejnych kryzysów gospodarczych i tożsamościowych, jak go przekładać, by uniknąć prostych błędów na styku dwóch języków i wizji bogactwa, szczęścia i wyzysku?

OW związków z kontekstami rozważę wznowienie całej twórczości dwójki poetów, niby cenionych i badanych, ale jedynie na poziomie akademickim, wciąż wystarczająco nierozpoznanych dla dominujących dzisiaj poetyk i możliwych trendów ich rozwoju. Niech ponownie i po-

nowocześnie zabrzmia nam głośno i wyraźnie projekty liryczne Jacka Bierzina i Anny Świrszczyńskiej. Ograniczę się do wierszy, nie zapominając o dokonaniach tych autorów na innych polach literackiej eksploatacji.

1 Obecnie rola dorobku poetyckiego Jacka Bierzina, jednego z czołowych przedstawicieli Nowej Fali, który za działalność opozycyjną zapłacił – w uproszczeniu, pozwalającym uzmysłowić sobie przychyny takiego stanu rzeczy – emigracją i mocno ograniczoną recepcją zarówno wśród badaczy literatury, jak i zwyczajnych czytelników poezji (zakładając, że takowi wciąż istnieją). W świadomości odbiorców funkcjonuje przede wszystkim jako patron konkursu na wydanie debiutanckiego zbioru wierszy, a jego nazwisko rozmywa się w kolejnych próbach poprawnego zapisania (najczęściej od Bierzina po Bieriezina).

Tymczasem mało osób zwraca uwagę na siłę tekstów tego pisarza – czy to w grę wchodzi polityczne alegorie, czy konceptualne prozy poetyckie, czy wreszcie bezpośrednie i żarliwe erotyki. W każdym z tych przypadków dokonuje się, przy pełnej świadomości ciężaru odpowiedzialności, praca w języku, poddawany kolejnym próbom: od ironii, poprzez sarkazm, po jawny sprzeciw branżowym nowomowom. I mógłbym w tym momencie usłyszeć pytanie z offu: „W porządku, ale w takim razie co wyjątkowego jest w pisaniu tak wiernie i podręcznikowo realizującym postulaty najżywotniejszego nurtu poetyckiego przełomu lat 60. i 70. XX wieku?”. Trafność. Siła oddziaływania. Kunszt. Po prostu talent.

Niemniej to jedynie krótki telegram na temat jakości tej poezji, w całości zawierającej się w czterech zbiorach i tak zwanych wierszach rozrzuconych. Obecnie trudno dostępnych i rzadko czytanych ze zrozumieniem. Wybór *Linia życia*, autorstwa Zdzisława Jaskuły oraz Ewy Sułkowskiej-Bierezin, dość obszernie prezentuje dorobek łódzko-paryskiego pisarza w zakresie tekstów poetyckich. „Tygiel Kultury” sprzed ponad dziesięciu lat (nr 4–6/2005) przybliżyła go (pisarza i dorobek) w szerszych kontekstach. Ale wciąż brakuje całościowego spojrzenia na twórczość Jacka Bierezina, z uwzględnieniem wszystkich, kiedykolwiek publikowanych przez niego tekstów (zwłaszcza tych z drugich i następnych obiegów podziemnych i emigracyjnych), z odpowiednio przygotowanym opracowaniem historycznym i krytycznym, ukazującym aktualność, nośność i siłę tych wierszy, nie tylko w obecnych realiach społeczno-politycznych.

Istnieje pewne prawdopodobieństwo, że ta luka zostanie w najbliższych latach godnie wypełniona, ale o tym, nie wyprzedzając pochopnie faktów, przy innych okazjach i w odpowiedzi na mniej zobowiązujące pytania.

2 Historia Anny Świrszczyńskiej, swego czasu wziętej autorki książek dla dzieci i poetki cenionej i tłumaczonej na język angielski przez samego Czesława Miłosza, przedstawia się bardziej optymistycznie. Do 2000 roku książki z jej wierszami ukazywały się dość regularnie, praktycznie do dziś – w periodykach poświęconych nie tylko profesjonalnemu i akademickiemu podejściu do literatury – publikowane są opracowania na temat jej twórczości

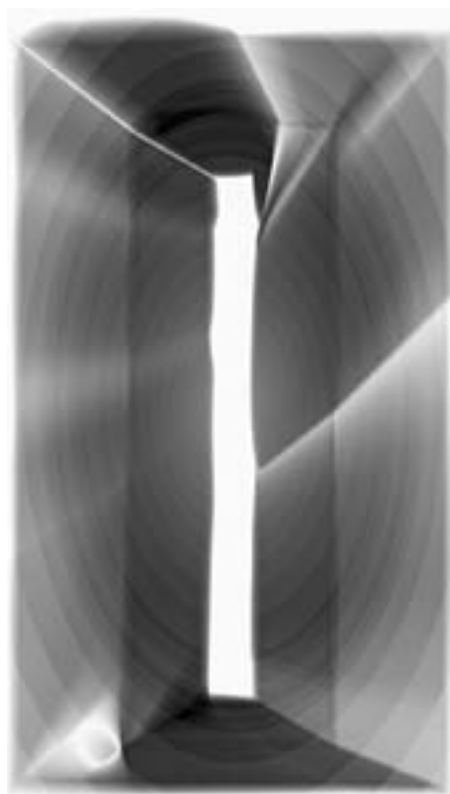
(źródeł nie muszą podawać, są ogólnodostępne). Stopniowo – co konstatuję ze smutkiem – znika jednak ze świadomości historycznoliterackiej odbiorców najnowszej poezji.

Nieco ożywienia wniósł wybór *Kona ostatni człowiek*, w ramach serii Biura Literackiego „44. Poezja polska od nowa”, w którym – dzięki sprytnym zabiegom kompozycyjnym – Konrad Góra przemyślił więcej niż założone czterdzieści i cztery utwory autorki *Jestem baba*. Wyjątkowo, przynajmniej biorąc pod uwagę punkt wyjścia tego post-pamięciowego projektu, ta książka nie ma ambicji rewizjonistycznych, zwyczajnie ocala od zapomnienia kolejną dwudziestowieczną poetkę, żyjącą i tworzącą w cieniu Starych Mistrzów, a – w węższym rozumieniu tak zdefiniowanej dyskryminacji – Wisławy Szymborskiej.

Upraszczam celowo, ponieważ sama Świrszczyńska doprowadziła ten zabieg poetyckiego wyrazu do perfekcji, doskonale odnajdując się w poetyce stawiającej na siłę przekazu i ostateczny wręcz komunikat. „Jeśli trzeba powiedzieć coś ważnego, najlepiej zrobić to wprost” – jakby określił to krytyk-zdobowca, wychowany na szowinizmie polskiej krytyki literackiej ery suchego łądu, zanim o brzegi (a raczej granice) zaczęły uderzać kolejne fale feminizmu. Zresztą jako awangarda tej dobrej zmiany, a zwłaszcza bardzo sprawnie, momentami wręcz zabójczo, zaznaczająca swoje terytorium w zmaskulinizowanym języku poezji polskiej (hiperbolizując z premedytacją), Świrszczyńska miała do tego pełne prawo. I – idąc dalej w hierarchii wpływów – kiedy wiele pierwotnych religii stawało na piedestale kobiety-kapłanki,

to czy nie właśnie takim drogowskazem była dla Marcina Świetlickiego? Ba, czy ta baba nie wyprzedziła i nie wyczerpała tendencji banalistycznych, jakie zdominowały polską poezję nieklasycyzującą na przełomie lat 80. i 90. ubiegłego stulecia?

Dlaczego więc, w czasach dublowania się wydań utworów zebranych wstecznych w kontekście rozwoju literatury poetek pokroju Krystyny Miłobędzkiej czy Julii Hartwig, zapomina się o sensownym kompleksowym podejściu do jawiącego się wciąż świeżo i wyraziście – i to ponad podziałami na liniach frontu feminizmów i gender – projektu?



Ewa Kraskowska

Odpowiedź na ankietę

Nie mając gotowej odpowiedzi na pytania zadane przez Redakcję, postanowiłam zrobić rzecz najprostsza – poszperać w domowej bibliotece. Nasz księgozbiór składa się bowiem z trzech części:

1) książek nabywanych przez moich (nieżyjących już) Rodziców od przełomu lat 50. i 60. XX wieku – głównie beletrystyka polska i obca, dokument, reportaż, wspomnienia;

2) literatury pięknej (przede wszystkim proza) i książek akademickich gromadzonych przeze mnie od początku lat 70.;

3) książek będących własnością mojego Męża (przeważnie – ale nie tylko – literatura piękna, historia, filozofia, myśl polityczna i społeczna), wśród których osobne zbiory to liczne „bezdebity” krajowe i wydawane za granicą.

Siłą rzeczy mamy więc na półkach sporo pierwszych wydań z czasów peerelowskich, choć przyznam z żalem, iż wiele książek odziedziczonych po Rodzicach porozdawałam, podobnie jak moje lektury dziecięce i młodzieżowe. Ale przecież to, co się wówczas nagminnie czytywało (myślę tu o faworyzowanej przeze mnie prozie fikcjonalnej – Hłasko, Stachura, Konwicki, Nowakowski, Lem, Strykowski, Kuśniewicz, by wymienić tylko nazwiska, które spontanicznie przychodzą do głowy; sami mężczyźni, niestety...) przeważnie lepiej czy gorzej wytrzymało próbę czasu

i pozostaje w literackim obiegu. Skupiłam się więc na szukaniu książek, które nigdy nie znalazły się w głównym nurcie, a onegdaj mnie zafrapowały. Z bibliotecznymi (i pamięciowymi) zakamarków wygrzebałam dwie.

Bogdan Rutha, *Szczurzy pałac*. Powieść ukazała się w Wydawnictwie Literackim w roku 1973, była wznowiona po raz ostatni w 1988 (według katalogu Biblioteki Narodowej), angielski przekład miała w roku 2000 (autorstwa Perry'ego Nowakowskiego; opublikowany w tajemniczym niszowym wydawnictwie o nazwie Tudor, wciąż do nabycia na Amazonie – egzemplarz używany za \$ 0,29, nowy za \$ 3,95). Rutha – z wykształcenia medyk – był pisarskim outsiderem, który jako prozaik zyskał sobie wąski, ale entuzjastyczny krąg odbiorców. Poznaniak, rocznik 1920 (zm. 1983), biografię miał barwną (arystokratyczne pochodzenie, młodość spędzona w Davos i Lozannie, działalność kurierska na rzecz republikańskiej Hiszpanii), momentami sensacyjną, choć do końca nie wiadomo, co było faktem, a co zmyśleniem. Oprócz *Szczurzego pałacu* wydał jeszcze kilka obszernych powieści oraz opowiadania; jego *Cudowne wspaniałe życie* z roku 1978 miało ambicję, by zostać „nowym *Dekameronem*”.

Szczurzy pałac to powieść z narracją pierwszoosobową, której akcja dzieje się w getcie w miejscowości N. (prawdopodobnie Piotrków Trybunalski) i nasycona jest elementami sensacji, grozy, erotyki oraz ezoteryki – to cechy, które były znakiem firmowym pisarstwa Ruthy w czasach, gdy liczący się twórcy polscy unikali chwytów rodem z literatury brukowej, a jeśli po nie sięgali, to na pewno nie

w utworach o tematyce okupacyjnej i zagładowej. Owa bezceremonialność Ruthy w naruszaniu obowiązującego w Polsce wysokoartystycznego *decorum* sprawiła, że nie przebił się ze swoją prozą do kreowanego przez krytyków literackiego kanonu lat 1960–1980. W *Szczurzym pałacu* mamy wszystko, czym można zjednać dzisiejszego czytelnika prozy powieściowej: protagonistę o cechach antybohatera, Holocaust, tajemnicze substancje psychotropowe, podziemne przejścia i labirynty, skomplikowane intrygi, mroczny romans, spiętrzenie okropności i sadyzmu, całe spektrum konwencji gotyckiej i groteskowej. Jednocześnie sposób przedstawiania potworności Zagłady i realiów okupacyjnej codzienności świadczy o dogłębnej i osobistej autorskiej wiedzy o nich, co korzystnie różni tę powieść od współcześnie powstających narracji fikcyjnych o tamtych czasach. Jeśli dodać do tego rozległe dygresje na tematy różne (np. filozofia, historia, medycyna, zoologia, doświadczenia na zwierzętach) i wyrażną fascynację prozą Tomasza Manna, nietrudno uznać pisarski projekt Bogdana Ruthy za wyjątkowy. Jak napisał o nim Piotr Kuncewicz: „Dziwna, zastanawiająca twórczość, niezbyt dobrze przylegająca do zasadniczego nurtu literatury polskiej. Była chyba o włos od czegoś bardzo dużego formatu, ale właśnie owego włosa ostatecznie – niestety – zabrakło” (*Agonia i nadzieja*, t. V. *Proza polska od 1956*, Gdańsk 2001, s. 155).

Druga z proponowanych przeze mnie „do odzyskania” książek to *Nie kocha się pomników* Niny Karsov i Szymona Szechtera, czyli literatura dokumentu osobistego. Tom po

raz pierwszy został wydany przez Polską Fundację Kulturalną w Londynie w 1970 roku, wydanie drugie opublikowała Nina Karsov w swojej londyńskiej oficynie Kontra w 1983 (rok śmierci Szymona Szechtera), był też przedrukowany w krajowym drugim obiegu. Ta dwugłosowa opowieść rozgrywa się w dwóch planach czasowych: przeszłym (biografia Szechtera – historyka, stryja Adama Michnika, urodzonego w 1920 roku we Lwowie i przez wiele lat zaangażowanego w propagowanie komunizmu; dzieciństwo Niny – żydowskiego dziecka ocalonego z transportu do Trebłinki) oraz teraźniejszym (gomułowuszczyzna, ówczesne środowiska antyreżimowe, procesy polityczne – Modzelewski, Kuroń, Szpotański – aresztowanie i proces Niny, historia tzw. „dziennika Niny Karsov”, małżeństwo i wyjazd Niny z Szechterem na Zachód). Jak w soczewce skupiają się tu wątki wyznaczające dwudziestowieczne dzieje Polaków żydowskiego pochodzenia, mamy także zbiorowy wizerunek kręgów dysydenckich lat 60. – „cichych” i „gęgaczy”, jak ich wiekopomnie ochrzcił Szpotański. To wszystko czyni z *Nie kocha się pomników* bezcenny dokument i świadectwo epoki, przefiltrowane przez doświadczenie i perspektywę obojga autorów. Powodem „zapomnienia” tej książki są, jak sądzę, głównie trudności z dystrybucją wydawnictw Kontry w Polsce i ostrożność, z jaką Nina Karsov odnosi się do kontaktów z krajem.

Karsov i Kontra kojarzą się przede wszystkim z edycją dzieł Józefa Mackiewicza i sporami, jakie wokół tego narosły. Warto więc przypomnieć, że dzięki tej oficynie i jej twórcom, a zarazem tłumaczom, wzbogacił się jeszcze o inne

arcyważne książki – na przykład *Apoteozę nieoczywistości* Lwa Szestowa czy *Moskwę Pietuszki* Wieniedikta Jerofiejewa (przekład autorstwa Karsov i Szechtera z 1976 roku zapoczątkował polskojęzyczną karierę tego arcydzieła, choć dziś czyta się głównie wersję Andrzeja Drawicza).

To, że obie wybrane przeze mnie książki łączy tematyka żydowska i holokausta, nie wynika z moich predylekcji lekturowych czy akademickich. Kierowałam się przede wszystkim dwoma kryteriami – nieobecnością tytułu w aktualnym obiegu czytelnictwem i jego potencjalną atrakcyjnością dla współczesnego odbiorcy. Przypuszczam zresztą, iż Redakcja spodziewała się po mnie wskazania jakichś dzieł literackich z kręgu pisarstwa kobiecego. Trudno, nie tym razem...



Anna Nasiłowska

Prośba o antologię

Czy „książka” to powieść? Nie, przecież nie. Moja idea jest taka: w 2015 roku 310 tys. uczniów przystąpiło do egzaminu maturalnego. Młodość to czas, gdy pisze się wiersze. Proponuję więc zadanie: oceń na oko, ilu maturzystów potrzebowaloby dobrej antologii polskiej poezji powojennej? Jak wiadomo, „niektórzy lubią poezję”. Co drugi lubi? Co dziesiąty się poczuwa? Co trzydziesty byłby zainteresowany? Jest taki gatunek książek, które powinny być zawsze dostępne. Antologia polskiej poezji po II wojnie światowej powinna stać w każdej księgarni i czekać na czytelników. Powinna też wyglądać ładnie, aby chętnie kupowano ją na prezent i by w domu – stojąc na półce – przyciągała oko. To nie jest książka tylko dla bibliotek, nie taka, żeby ją w miesiąc przeczytać i oddać. Piszę o tym, bo wiem, co sama zawdzięczam antologii *Kolumbowie i współcześni* Andrzeja Lama. Akurat ukazała się w latach 70. – przed studiami polonistycznymi dała mi przegląd stylów i głównych nazwisk w poezji polskiej. Po trochu przeczytałam ją w całości i wiedziałam, co mi się podoba i czego dalej szukać.

Każda antologia to wielkie przedsięwzięcie dla autora wyboru i dla wydawcy. Ten pierwszy musi przeczytać tysiące stron; przy wyborze powinien kierować się różnymi kryteriami, nie tylko swoim gustem. Potem wydawnictwo ma z tym

masę utrapień: musi z każdym z autorów lub – co gorsza – z jego spadkobiercami podpisać umowę, a to wymaga dotarcia do kilkudziesięciu lub nawet kilkuset osób, które trzeba odnaleźć i wejść z nimi w pertraktację. Niektóre z tych osób mogą mieć nierealne oczekiwania finansowe albo własne zdanie co do wybranych wierszy. Nie ten, tylko inny albo blok minimum siedmiu (wszystkie upatrzone) albo żaden. Oczywiście, słyszałam mnóstwo takich historii. A jednak – gra jest warta nie tylko świeczki.

Czesław Miłosz wiele razy wypowiedział opinię, że mamy po polsku świetną poezję i taką sobie prozę. Nie wiem, czy tak jest, prozę mamy różną, także mnóstwo dobrej. Wiem, że czytanie poezji to specjalna sprawa, przedsięwzięcie wymagające wolnego czasu i gotowości do zadawania sobie pytań. Moją skromną prośbę o antologię wysyłam w przestrzeń. Niech krąży.



Adam Poprawa

Pocałunków? Schodów? Książek?

Byla by propozycja dla tych spośród autorów współczesnej polskiej fantastyki, których powieści dzieją się w historiach alternatywnych. Przyjąć by trzeba dwa punkty wyjściowe. Po pierwsze, Polska po II wojnie światowej nie znalazła się wśród państw o gospodarce nakazowo-rozdzielczej lub też przełom polityczny nastąpił znacznie wcześniej niż w roku 1989. Po drugie, biblioteka z dziełami wybitnymi i dobrymi powtarza mniej więcej indeks tytułów z syntez omawiających literaturę powojenną. Jasne, wypadałoby wziąć w nawias książki w sposób ściślej związane z sytuacją polityczno-kulturalną. Pomijam też ewentualne obiekcje marksistów uznających kulturę za implikację bazy.

Pomysł wydaje się intrygujący, bo pomyślmy – co by się stało z takimi autorami jak Leopold Buczkowski, Mieczysław Piotrowski czy Teodor Parnicki (i nie tylko z nimi), gdyby w latach 60. i 70. poważnym kłopotem kultury była nie polityka, lecz – jak dzisiaj – ekonomia. Piotrowski napisał cztery – tylko cztery – obszernie powieści i jeden cieńszy tom prozatorski. Buczkowski nie przesadzał z objętością, niemniej tomów prozy trochę mu się nazbierało. O Parnickim aż strach myśleć: dużo, grubo i trudno. Co zatem

robią ci trzej – owszem, cokolwiek przykładowi – panowie? Z namiętą rozpaczą piszą od Znak do WL-u, od Czarnego do W.A.B. – i nic. „To imponujące, co Pan napisał, czytałam/-em z uznaniem, ale, proszę mi wierzyć, z bólem serca musimy zrezygnować z wprowadzenia Pańskiej książki do naszego planu wydawniczego”.

Nie żebym bronił PRL-u jako całości, niemniej to akurat nie było najgorsze, że tyle olśniewających książek się w kraju ukazało. Konspekt powieści był tu zaś potrzebny, żeby – poza pytaniem o kontekst – przypomnieć warunek elementarny istnienia książki w obiegu oraz – z perspektywy historycznej – niezapominania o niej: po prostu musi być wydana lub wznowiona. I dobrze, gdy się o niej tu bądź gdzie indziej napisze. Jakby to ujął Leszek Kołakowski, są to prawdy banalne i doskonale wszystkim znane.

Spośród wymienionych już pisarzy: żadnej z powieści Piotrowskiego w ostatnich trzydziestu latach nie wznowiono, z dzieł Buczkowskiego wydawano praktycznie jedynie *Czarny potok*, *Tylko Beatrycze* Parnickiego pojawiło się natomiast w BN-ce. Oczywiście, byłbym demagogiem, nie wspominając pierwszych edycji *Dziennika wojennego* Buczkowskiego oraz najpóźniejszych powieści Parnickiego (a także pierwszego książkowego wydania pierwszej). Z jednej strony, nie tylko brakuje nowych wydań, ale i od początku lat 90. wiele książek Buczkowskiego i Piotrowskiego można było kupić za grosze na wyprzedazach bibliotecznych, co oznacza, że raczej trudno pożyczyć dziś te tytuły.

Z drugiej zaś strony, aczkolwiek również mało budującej, nawet gdy w ostatnich latach wydawano kilkunastotomowe

serie dzieł autorów niegdyś popularnych (Wańkowicz, Kisiel, Jasienica, kontynuowany jeszcze Gałczyński, wszystkie książki w Prószyńskim), komentarze do nich pojawiały się raczej w ilościach aptekarskich, mimo że takie święta wydawnicze powinny wywoływać wielowątkową dyskusję. Być może tak przesadnie spokojna recepcja jest częścią procesu zapominania literatury powojennej.

Jeszcze jeden przykład, już jaskrawy. *Mysli nieuczesane* zostały całkiem niedawno i bardzo ładnie wznowione, gdy jednak największa znawczyni tego piarstwa, Lidia Kośka, opublikowała imponującą monografię *Lec. Autobiografia słowa* (w Żydowskim Instytucie Historycznym), recepcje prasowa i sieciowa były znów mniej niż skromne. Ba! Notuję te uwagi 10 maja, trzy dni po pięćdziesiątej rocznicy śmierci Leca. „Gazeta Wyborcza”, w rubryce polecanej przez naczelnego, uczciła ten jubileusz dwoma krótkimi tekstami, rosyjskiego pisarza Wiktora Szenderowicza i Wacława Radziwinowicza, znakomitego publicysty i znawcy kwestii rosyjskich. Oczywiście, oba teksty są bardzo ciekawe, wręcz fascynujące – czy to jednak trochę nie za mało jak na obecność w dzisiejszej kulturze polskiej jednego z największych pisarzy w całej jej historii? Albo przeciwnie, jest to nader wymowne świadectwo obecności.

Jedną ze szczególnie istotnych – by tak rzec – instancji kanonotwórczych, były spisy lektur z literatury powojennej dla studentów polonistyki. Od czasu jednak, gdy kierunek ten stał się bolonistyką, a cały kurs historii literatury z dziewięciu semestrów skrócony został do sześciu (osławiony pierwszy stopień studiów), zatrwa-

żającemu ograniczeniu poddana została również lista lektur. Nawet zatem ci, którzy o literaturze polskiej powinni wiedzieć najwięcej, wiedzą nieporównanie mniej. Ile razy na zajęciach z literatury współczesnej (w szerokim rozumieniu terminu, czyli po roku 1945) okazuje się, że niejedno pisarskie nazwisko, jeszcze niedawno tak ważne i oczywiste, nie mówi grupie studenckiej nic.

Wspominałem Buczkowskiego i Leca, obu przecież dziś słabiej obecnych. Te przykłady dowodzą, iż procesu obecności/zapominania nie da się opisać na osi „trudne” – „łatwe” (daję cudzysłowy, bo oba terminy są stereotypowe, więc podejrzane). Buczkowski był wszak sztandarym przykładem niezrozumiałego eksperymentu, Lec zaś autorem naprawdę popularnym, cytowanym w codziennych inteligentkich rozmowach. Jak można bez większej przesady konstatować, Białośzowski w różnych obiegach funkcjonuje dziś o wiele lepiej niż Herbert, młodsi krytycy i literaturoznawcy też raczej przedkładają Wirpszę i Karpowicza nad Miłosza (pisano już zresztą o tym).

Zapominanie dzieł i tematów literatury powojennej prowadzi nieraz do ogłaszania odkryć, które wynikają jedynie z niepamiętania lub z retorycznej supremacji. Na przykład Przemysław Czapliński przedstawił nie tak dawno tomiszcze Olgi Tokarczuk *Księgi Jakubowe* jako wielką antysienkiewiczowską koncepcję – tak, jakby nie było wcześniej Mrożka, Miłosza ani jeszcze starszego Brzozowskiego (którego recepcja zachowała przecież wielokierunkową polemiczną żywotność).

Przypomnieć, wziąć ponownie na historycznoliteracki i krytyczny warsztat,

propagować wartałoby (lubię tę bronioną w sporze z Iwaszkiewiczem przez Peipera formułę) wielu. Poprzestanę na jednym pisarstwie: Stanisława Dygata. Nie dlatego, że jest zapomniany ze szczętem, dość dawno jednak nie ukazało się nic sygnowanego jego nazwiskiem. Więc Dygat. Po pierwsze, dla przyjemności czytania, dla takiej jej jakości, której – jak się obawiam – całkiem sporo czytelników dziś nie zna. Po drugie, dla profitów badawczych; warto – tak mogłaby wyglądać jedna z intrygujących kwestii – przeczytać Dygata razem z (zasadniczo) późniejszym odeń Kunderą. Po trzecie, dla egzystencjalnego i społecznego dystansu, czyli jednostkowej suwerenności wobec zjawisk publicznych. Po czwarte, żeby sprawdzić, ile wcale złożonych kwestii myślowych mogła kiedyś unieść literatura szerokiego kulturalnego obiegu.



Maja Staśko

Hodowla poetów jak jakiejś choroby

Które książki po 1945 roku zostały niesłusznie zapomniane? – ważne to pytanie i potrzebne, jasne. Gdzieś w jego odmętach stoi jednak kwestia, która przemoc zapominania i pamiętania w istocie ustawia: które książki po 1945 roku zostały niesłusznie niezapomniane – i to tu kryją się mechanizmy wykluczania, które nieustannie prowadzą tę grę. Ale po kolei.

Gdybyście chcieli rzeczwiście przypatrzeć się zapomnianym tomom w dziedzinie poezji, najlepiej rozpocząć od spojrzenia w spis treści którejs z antologii. Weźmy a przykład *Od Staffa do Wojaczka*, dwutomową rzecz o poezji lat 1939–1985, zawierającą wiersze wielu mało chodliwych dziś nazwisk: Beata Obertyńska, Stanisław Baliński, Wojciech Bąk, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Aleksander Janta, Stanisław Pietak, Marian Czuchnowski, Józef Andrzej Frasik, Bogdan Ostromęcki, Jerzy Pietrkiewicz, Jan Huszcza, Jan Koprowski, Jerzy Niemojowski, Tadeusz Chróścielewski, Andrzej Trzebiński, Mikołaj Bieszczadowski, Tadeusz Urgacz, Małgorzata Hilar, Roman Śliwonik, Witold Dąbrowski, Mieczysław Michał Szargan, Roman Gorzelski, Sławomir Kryśka, Krzysztof Gąsiorowski, Tadeusz Kijonka, Andrzej Biskupski, Barbara Sadowska, Jerzy Jarmołowski, Mirosław Boruszewski, Kazimierz

Świegocki, Mieczysław Stanlik, Jerzy Tomaszewicz, Dorota Chróścielewska, Stefan Jurkowski, Adam Ziemianin, Leszek Żuliński, Jan Rybowicz, Krzysztof Maria Sieniawski, Marta Berowska, Urszula Małgorzata Benka, Marek Grala, Andrzej Kaliszewski, Dariusz Tomasz Lebioda. O, jak wielu poetów, mógłby ktoś radośnie pomyśleć – czy to oznacza, że poetki nie są tak łatwo zapomniane? Czyżby zapomniano raczej poetów (i to słusznie)?

No jasne. Liczby są następujące: w całym tomie jest 122 poetów i 17 poetek. Redagowali też poeci – jak nietrudno się domyślić, wiersze obydwu znajdują się w tomie. Prawie 1400 stron dobrej męskiej poezji. I kilka paprotek.

Poetki zostały zapomniane już na etapie redagowania antologii.

Może to kuriozum, wyjątek jakiś – można się pocieszać. Weźmy zatem inną antologię, *Po Wojaczku*. „*Brulion*” i *niezależni*, czyli drugą część antologii *Po Wojaczku*: tu poetów jest 24, poetek – 6. Redaktor to także pan, bez obaw. Gdyby podliczyć udostępnione poetom i poetkom arkusze, zrobiłoby się jeszcze smutniej – żadna z pań nie ma więcej niż 4 strony, podczas gdy taki Marcin Świetlicki ma ich 11, a Krzysztof Koehler i Jacek Podsiadło po 8.

Punktem granicznym wszystkich trzech antologii, jawnie wyrażanym w tytułach, jest Rafał Wojaczek. Poeta. Zupełnie niezapomniany, jak wiadomo: antologie tylko to potwierdzają.

Wokół Rafała Wojaczka powstał cały instytut, instytut mieści się w byłym mieszkaniu poety w Mikołowie i jest jego imienia. Dyrektorem Instytutu Mikołowskiego jest Maciej Melecki, zastępcą

Krzysztof Siwczyk – ten sam, który w filmie Lecha Majewskiego (scenariusz: Maciej Melecki) *WOJA CZEK* zagrał tytułową postać. Może to gdzieś umknęło, bo może umknąć (zwykle umyka), ale dotychczas nie pojawiła się tu żadna kobieta. Spis autorów Instytutu Mikołowskiego podbija to wrażenie: 51 spośród nich to poeci, a 10 – poetki; w kontekście poprzednich wyników to właściwie norma.

Nic się nie zmienia.

I siedzą sobie panowie w Mikołowie, i wydają kolejne (często naprawdę świetne) tomy, i hodują tego Wojaczka, hodują Wojaczka jak jakąś chorobę, hodują w sobie Wojaczka, a Wojaczek działa, a po Wojaczku są kolejni poeci i kolejne poetki, choć poetki mniej, lub poeci przebrani za poetki, jak lubił sobie pograć sam Wojaczek – przepisują wiersz *Senna ballada na temat, co kobiety wiedzą o wierszach*:

Zrywałam Ci owoce które były
piersi
I deptałam na Ziemi która była kadź
Lecz nie pienią mi się wokół gołych
łydek
Madera ni nie czułam
Pod stopą kadzi dna

Choć było słowo „piersi” co się
ciągle śniło
Przez sen ów który potem wyniosł
mnie nad kadź
Gdy nad Ziemię wleciałam wcale
nie widziałam
Owoców czyli pewnie
Zebrałeś sobie sam

Lecz w uszach nie do zdarcia – tak
się uszy śniły –

Słyszałam wolne głosy co mi zaraz
w każd
Włosami z gołej skóry rosły jakbyś
cumy
Długość – wysokość tonu
Wpierw wypróbować chciał

W książce *Który jest. Rafał Wojaczek w oczach przyjaciół, krytyków i badaczy* pod redakcją Macieja Meleckiego i Romualda Cudaka (wydanej w Instytucie Mikołowskim) spośród 24 tekstów o Wojaczku nie ma żadnego napisanego przez kobietę (przyjaciółkę, krytyczkę, badaczkę).

Odpowiedź na pytanie ankiety brzmi zatem tylko połowicznie tak: większość poetek jest zapomnianych, a część z nich bez wątpienia niesłusznie; druga połowa, niezawarta w pytaniu, bo przemocowo ustawiająca odpowiedź na nią, to: wielu poetów jest niezapomnianych, a niezapomnianych jest niesłusznie – wśród nich poczesne miejsce zajmuje Rafał Wojaczek; czy też – by nie odrzucać tej fajnej przecież momentami poezji w całości – Rafał Wojaczek jest niesłusznie przypomniany tak uparcie przez tak zmaskulinizowane środowisko, które nieciekawie powiela schematy interpretacyjne przykładane do tej poezji, zgodnie z własnymi warunkami i wartościami. Instytucjonalnie, krytycznie, antologijnie.

Konsekwencje są całkiem doniosłe: reprodukcja relacji antologii „wojaczkowych” odbywa się pospiesznie i bez zastanowienia. W zeszłym roku w Biurze Literackim wyszła książka *100 wierszy polskich stosownej długości* pod redakcją Artura Burszty: znalazło się w niej 36 poetów i 8 poetek. W tym samym roku w BL wyszła antologia wierszy i ilustracji dla dzieci

Sposoby na zaśnięcie, w której znalazło się 7 poetów i 2 poetki. Na ten rok planowana jest premiera antologii młodej poezji w BL *Zebrało się śliny*, w której znajdzie się 9 poetów i 2 poetki. W 2012 roku w Fundacji na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza wyszła antologia *Rozkład jazdy. Dwadzieścia lat literatury Dolnego Śląska po 1989 roku* pod redakcją Jacka Bieruta, Wojciecha Browarnego i Grzegorza Czekalskiego, w której znalazło się 16 poetów i 7 poetek. W 2011 roku w WBPiCAK-u wyszła antologia pod redakcją Jerzego Borowczyka i Michała Larka *Powiedzieć to inaczej*, w której pojawiło się 28 poetów i 1 poetka. W tym samym roku w WBPiCAK wyszła książka *Poznań Poetów (1989–2010)* pod redakcją Piotra Śliwińskiego, w której pojawiają się wiersze 12 poetów i 4 poetek, choć tekstów o poetkach jest więcej. W 2008 roku w WBPiCAK-u wyszła antologia *Słynni i świetni. Antologia poetów wielkopolski* pod redakcją Macieja Gierszewskiego i Szczepana Kopyta z wierszami i omówieniami 20 poetów i 9 poetek. W 2009 roku w SDK-u wyszła antologia *Solistki. Antologia poezji kobiet* pod redakcją Marii Cyranowicz, Joanny Mueller i Justyny Radczyńskiej, w której znalazło się 41 poetek i 0 poetów. Dosłownie przed chwilą pojawiła się z kolei antologia *Warkoczami. Antologia nowej poezji*, a tam 20 poetek i 2 poetów. Jak widać, dla poetek musi powstać osobna antologia w osobnej instytucji (warszawski Wspólny Pokój) – a to tylko podbija izolacjonizm poetek. Redaktorki pojawiają się tylko w tej i wrocławskiej antologii *Zebrało się śliny* (Głosowicz, Koronkiewicz, Staško).

Ale trudno sobie wyobrazić, żeby „po Wojaczku” mogło być rzeczywiście inaczej.

Radostaw Wiśniewski

Pytanie redakcji „Dekady” niesie z sobą pewną dwuznaczność, którą czuję się w obowiązku rozplątać, bowiem dotyczy ono książek, które moim zdaniem można by ponownie z sukcesem wydać. Otóż zupełnie nie wiem, co począć z „sukcesem” w tym pytaniu. Wydaje mi się, że sukces (wydawniczy czy autora) jeździ nie tyle na pstrym, ile dobrze zamaskowanym i nieznanym koniu. Albo na zupełnie innym zwierzęciu. Trudno brać odpowiedzialność za sukces kogokolwiek, jakiegokolwiek tekstu, szczególnie takiego, który pozostaje w danym momencie zapomniany. Sukces dzisiaj odnosi to, co znane i powtarzane, anonsowane, omawiane wielokrotnie w takiej czy innej formie. Nie ma przestrzeni na nowości, odkrycia po latach. Uwaga czytelników kurczy się powoli, ale stale i zaczyna się rządzić prostymi prawami. Na przykład takim, że ludzie, którzy czytają z obowiązku i poczucia powinności „bycia na czasie” czytają tylko laureatów nagród literackich w danym roku i na nikogo więcej nie znajdują czasu. Zatem jeżeli sukces coś oznacza, to zazwyczaj jest to nagroda literacka o wysokości powyżej 100 tysięcy albo bycie celebrytą portali plotkarskich. Grupa autorów, których zatem można z sukcesem wydawać jest dość wąska i nie należą do niej ci już raz zapomniani. Całą resztę można co najwyżej wydawać. Zapomnianych już raz można zaś wydawać, bez liczenia na sukces. Pozwolę sobie zatem wskazać nie

tyle na to, co z sukcesem można wydać, ile co warto byłoby spróbować wydać ponownie.

Polska literatura zyskała wielu świetnych pisarzy dzięki tzw. niszy S-F. Dukaj, Twardoch, Szostak, Orbitowski to tylko niektórzy z tych, którzy terminowali jako młodzi fantaści, by udać się w rejony zupełnie inne, wykraczające daleko poza granice literatury gatunkowej. Gdzieś na pograniczu tej krainy pojawił się i zastygł Maciej Dajnowski, autor dwóch zbiorów opowiadań – *Opowieści garmazeryjne* i *Promieniowanie reliktowe* oraz wielu opowiadań rozproszonych. Dajnowski pokazał się jako pisarz wyjątkowo zdolny, kreatywny, dbały o czystość frazy, a przy tym pełen erudycji, polotu oraz niebanalnego, purononsensowego poczucia humoru, osuwającego się w groteskę. Oba zbiory opowiadań wydał w swego czasu renomowanej, ale niskonakładowej bibliotece „Studium”. Zebrały trochę dobrych recenzji, ale autor pewnie nie umiał się za bardzo narzucić światu, poza tym głównie pisał, zaś nadchodziły powoli czasy, kiedy samo pisanie już nie wystarczało, trzeba było jeszcze robić wokół siebie szum albo mieć kogoś, kto by ten szum czynił. Dajnowski sam szumu nie robił, a nawet chyba trochę planowo znikał tak, jakby chciał być kojarzony tylko z tym, co napisał i wydał, a nie na przykład z przebierania się za kobietę. Klakierów sobie nie znalazł, zaś kilka lat szefowania gdańskiej polonistyce – jak się zdaje – wytrąciło go zupełnie z rynku wydawniczego. Szkoda. Dobrze by było przypomnieć autora i autorowi przypomnieć o nim samym. Bo nawet

w tych kilkunastu opowiadaniach zakonczonych na skraju literatury fantastycznej znać było horyzonty myślenia językiem i konceptem sięgające daleko poza, a przy tym lekkość tego pióra była uwodzająca.

2 Jakub Winiarski to w pewnym sensie podobny przypadek co Maciej Dajnowski – człowiek, który prawdopodobnie nie trafił w swój moment. Wydana w serii „Nowa proza polska” debiutancka *Loquela* była nieco męcząca, przekombinowana językowo, ale wydana nieco później około roku 2004 *Kronika widzeń złudnych* była już książką poniekąd brawurową pisaną mocnymi pociągnięciami, wyrazistymi postaciami. Wśród nich pojawia się postać Izajasza Anioła – jedna z wyrazistszych, jakie wytworzyła w ostatnich 30 latach w ogóle polska proza. Szaleniec boży, Jurodiwy, a zarazem mędrzec, artysta i mentor, który w pewnym momencie doznaje prawdziwego szaleństwa i obłądzenia pod wpływem porannego dziennika. Jeden z recenzentów *Kroniki widzeń złudnych* odmówił tej postaci wiarygodności, stwierdzając, że przecież codziennie wszyscy słuchamy w dziennikach i oglądamy w wiadomościach informacje o przerażających zbrodniach, katastrofach i mordach, a jednak kończymy śniadanie i wychodzimy spokojnie do pracy, szkoły, na spacer. *Kronika widzeń złudnych* i opisana w niej (między innymi!) Izajasz Anioł nie jest bowiem główną postacią książki) przemiana Izajasza Anioła może w takiej perspektywie być aktem oskarżycielskim wobec współczesnego świata, ale nie jest. Nie jest – jest bowiem książką napisaną zbyt

inteligentnie, zbyt misternie tkaną, zbyt wielowątkową, aby dała się sprowadzić do tej jednej, pobocznej w gruncie rzeczy perspektywy. Pojawiają się w niej pytania o relacje sztuki i religii, ortodoksji i heterodoksji. W jakimś sensie *Kronika widzeń złudnych* zapowiada świat, który może się wyłonić, jeżeli ludzkość, ale także pojedynczy ludzie nie znajdą w sobie wystarczająco głębokich, prawdziwych i poważnych odpowiedzi na poważne problemy – na przykład granice autonomii jednostki.

3 Ostatnia książka Andrzeja Szczypiorskiego *Gra z ogniem* ma nieco drażniących wad, nawiązań, może nawet subtelnych autoplagiatów, ale pomysł sprzed 17 lat wydaje się nader świeży, proroczy i wieje grozą z kart tej książki, gdy się ją czyta ponownie. O ile przywołanie *Kroniki widzeń złudnych* wprowadza perspektywę pytań niemal ostatecznych, dylematów o naturze raczej metafizycznej i religijnej, o tyle Szczypiorski stawia diagnozę raczej bliżej powierzchni świata tego – polityczną i społeczną. Z jednej strony, oczywiście, znam ja takich, co będą sarkali, że moralizatorstwo Szczypiorskiego osiąga tutaj miejscami poziom trudny do poznawczego ogarnięcia, ale z drugiej strony zostaje frapujący obraz, w którym mający paść ofiarą szwindla ubezpieczeniowego hotel „Astoria” wydaje się alegorią naszej pełnej dobrych manier i ślepoty Europy. Nie tej sprzed 17 czy 20 lat, ale tej obecnej. Alegorii celnej, przerażająco dobrze przemyślanej i trafnej. Ostatnie książki autorów zazwyczaj nie mają dobrej prasy u krytyki. Podobnie jak na przykład zdarzyły się głosy o tym, że *Epilog burzy*

Krzysztof Zajas

Zbigniewa Herberta to wypadek przy pracy, tak wydaje się, że uprzejme milczenie wokół wydanej w 1999 roku książki autora znanego bardziej z takich książek jak *Początek czy Msza za miasto Arras* mogło mieć podobne przyczyny. Do tego kilka lat po jego śmierci, bodajże w roku 2006, Instytut Pamięci Narodowej zlustrował Andrzeja Szczypiorskiego, zarzucając mu donoszenie i współpracę, na co oczywiście zmarły nie za bardzo miał już jak odpowiedzieć, a i wokół nie znalazł się nikt chętny do jakiegokolwiek obrony. Lata mijają i zostaje jednak książka. Zaskakująco aktualna i trafna.

4 Na koniec zaś chciałbym zaapelować o wznowienia książek poetyckich z ostatnich 20 lat. Tego nigdy za wiele w kraju, w którym w zasadzie nie wznawia się zbiorów wierszy, zwanych zdrobniale i infantylnie „tomikami”. Tam jest morze głów wartych wspomnienia i przypomnienia, nawet jeżeli nie okazali się laureatami nagród literackich, których w tamtych czasach jeszcze nie było, czy też było ich niewiele. Nie chodzi mi tylko o Honeta, Mueller, Bargielską czy Różyckiego (choć ich pierwsze książki też warto przypomnieć), ale także o tomy Ryszarda Chłopka, Pawła Lekszyckiego, Juliusza Gabryela, Piotra Kuśmirka, Ryszarda Będkowskiego, Piotra Smolaka, Wojtka Brzoski, Michała Fostowicza, Marzanny Kielar, Katarzyny Haggmajer, Radostawa Kobierskiego, Justyny Radczyńskiej, Barbary Klickiej. Nic tak szybko i niezаслужenie nie ginie w naszych literackich realiach jak drugie, trzecie i kolejne książki poetów i poetek, szczególnie w ostatnich 15 latach.

W księgarniach nie widzę Tadeusza Nowaka. Jeżeli istotą poezji jest zbudowanie własnego, niepowtarzalnego języka, sięgającego samego jądra jednostkowego doświadczenia, to Tadeusz Nowak – obok Mickiewicza, Leśmiana, Miłosa, Herberta, Białoszewskiego – należy do najlepszych poetów polskich ostatnich stuleci. Polska wieś z jej mitami, religijnością, baśniową fantastyką, ludzko-zwierzęcą wspólnotą i ciepłą bliskością duchów znalazła w tych wierszach najdoskonalszy wyraz. Słowo Nowaka, dobywane gdzieś z samych trzewi chłopskiego losu, opowiada piękną i bolesną baśń o naszej polskiej duszy, o miejscach, gdzie biją jej źródła, o tym, co w nas wieczne, bez względu na przelatujące nad głowami kolejne epoki. Tego się nie da czytać rozumem, racjonalną analizą, błyskotliwym dowcipem – poezja Nowaka wchodzi od razu głębiej, tam, gdzie nasze pierwsze, pełne ekstazy spotkania ze światem, w sferę *sacrum*. Do bólu uwodzicielska, czuła i szarpiąca, brawurowo sentymentalna.

Twórczość Nowaka zesza na plan dalszy prawdopodobnie z powodu powierzchownego zamknięcia jej w szufladzie z nurtem chłopskim literatury PRL-u, obok takich zapomnianych autorów, jak Julian Kawalec czy Halina Auderska. Tylko Wiesław Myśliwski skutecznie się broni. To nieporozumienie i nie pomogła w jego zażegnaniu cudowna płyta *Pieśni Marka Grechuty do słów Tadeusza Nowaka* z 1979 roku, z muzyką kongenialnie oddającą niespotykany nastrój tych wierszy.

Gdybym miał spróbować odzyskać poezję Tadeusza Nowaka dla nowoczesnej interpretacji, odwołałbym się najpierw do narzędzi kulturowych – jak geopoetyka i jej badania nad związkiem człowieka z krajobrazem, opozycja centrum i peryferii, podmiotowość wyłaniająca się z doświadczenia natury i pochłaniająca ją wszystkimi zmysłami, bez ograniczeń, na zasadzie zawłaszczania. „Rozpłynięcie się podmiotu w przedmiocie” – jak mawiał Czesław Miłosz. Innym tropem mogą być badania postzależnościowe, które w czasach odradzającego się marksizmu wracają do uwarunkowań społecznych i ekonomicznych literatury. Chłop u Nowaka to zmarginalizowany potomek niewolniczej pańszczyzny, zmuszony do poszukiwania wolności w ciasnym kręgu tego, co najbliższe, niedostępne innym, moje, trochę jak potomkowie czarnych niewolników na amerykańskim Południu. Być może najbardziej nośne dla odczytania tej poezji byłoby dzisiaj przypomnienie uwag Mickiewicza o tym, że istotę słowiańskiej duszy stanowi połączenie pierwiastka chrześcijańskiego i pogańskiego, jak w *Dziadach*. Łączy się to poniekąd ze studiami postzależnościowymi, ponieważ mamy tu do czynienia z chrystianizowanym autochtonem, który na to, co trudne, dalekie, judejskie, nakłada to, co intymne, polno-łąkowe, zakłete w swoim otoczeniu. A zatem i postsekularyzm, z jego poszukiwaniem nowej religijności. Oraz neoekologizm, mówiący o jedności podmiotu z Naturą.

Podobnie godne odzyskania są powieści Tadeusza Nowaka. *A jak królem, a jak katem będziesz* to jeden z najlepszych zapisów doświadczenia wojny z perspektywy

młodego człowieka, który próbuje jej bezsensowne okrucieństwo wpasować jakoś w swój prosty, chłopski świat. Powieść ta wpisuje się doskonale w najnowsze zainteresowania zbiorową świadomością 1945 roku. *Diabły* oraz *Dwunastu* przenoszą doświadczenia okupacyjnej nocy na polskiej wsi w rejony ciemnej legendy i baśni, a w tajemniczych postaciach partyzantów wielbiciele mitologii *Zołnierzy Wyklętych* też mogliby coś dla siebie znaleźć.

Osobnym wdzięcznym polem badań jest język poetycki Tadeusza Nowaka, nasycony neologizmami i nieoczekiwanymi zbitkami słownymi, oszalałymi bogactwem skojarzeń i uwodzicielskim rytmem. Podmiotowy, subiektywny, a jednocześnie jakby płynący gdzieś ze środka rzeczy; znosi podział na zewnętrzne i wewnętrzne, podmiot i przedmiot. Przenika cały wiejski świat, jak eter.

Tak, z pewnością Tadeusza Nowaka powinniśmy odzyskać.



NAGRODA

Projekt „wyobraźnia” – ciąg dalszy nastąpił

Jakub Kornhauser
Drożdżownia

Wojewódzka
Biblioteka Publiczna
i Centrum
Animacji Kultury,
Poznań 2015

Karol Maliszewski
Krzysztof Lisowski
Tomasz
Cieślak-Sokołowski
Marcin Jaworski
Tomasz Kunz



Fotografia Maciej Jarzębiński

Kogoś, kto czytał dwa wcześniejsze tomiki Jakuba Kornhausera, uderza zmiana tonu, przeformułowanie pomysłu na poezję oraz formalne przeobrażenia w zakresie tego, co uznaje się za poetyckie. W *Drożdżowni* inaczej rozkłada się akcenty, bo inaczej układa się wersy. Wersów już właściwie nie ma, ustępują linijskom linearnej prozy. Jednak to, co czytamy, nie jest wyimkiem opowiadania czy powieści. To skończone, zamknięte w sobie drobne całości. Przywykło się je nazywać „prozami poetyckimi”, a funkcjonuje również pojęcie „liryku prozą”. Do tego wszystkiego trzeba wrócić wraz z lekturą tej książki. Trzeba wrócić do tradycji prozatorskiego zapisywania obrazów poetyckich, migotliwych refleksji, niejasnych emocji i lirycznych intencji. Uciec od wiersza, pozostając przy poetyckości – może taki właśnie był cel awangardowych poetów, których śladem wydaje się podążać Jakub Kornhauser? Przyznam, że od pierwszej chwili towarzyszyło mi wrażenie czyjejś silnej obecności. Nie, nie ojcowskiej, aczkolwiek analogie z podobnym podejściem do tworzywa, formy, a przede wszystkim wyobraźni u ojca poety (szczególnie w tomie *Nastanie święto i dla leniuchów*) są do odnalezienia. Myślałem o obecności Maxa Jacoba, do którego w pierwszym odczuciu odesłała mnie proza poetycka Jakuba Kornhausera. Za chwilę już spoglądałem szerzej, myśląc o całej tradycji nadrealistyczno-kubistycznej, z położeniem nacisku na drugi człon określenia; od tego momentu czytaniu towarzyszył duch Pierre’a Reverdy’ego. Zatem wyobraźni (jak bardzo do tej pory „ośmielonej”?) wyrasta drugie ramię, można

mówić o dalszym ciągu poszukiwań po mniej oczywistej stronie poetyckiej oczywistości. Znów do głosu dochodzi to, co oniryczne, niejasne, zaskakujące i absurdalne. Raczej seria zdumionych sobą odkryć niż algorytm wynikający z metodyczności literackiej pracy. Gwałt zadawany zdrowemu rozsądkowi z rozmysłem i nawet pewnego rodzaju uciechą.

Niechętnie sięgam po słowo „iluminacja”, zbyt obciążone religijnymi konotacjami, lecz i ono powinno się tu pojawić (wraz z Rimbaudem i tą tradycją). „Narracyjki” Kornhausera wchodzą w przestrzeń obłożoną takimi wskazaniem i znakami, sytuując się pomiędzy suchymi a jednocześnie płomiennymi, zdaniami Jacoba i Rimbauda, podgrzewając i od razu zamrażając podobne emocje – zachłyśnięcia się istnieniem i jego konwulsyjnego wykrztuszania. Projekt ten jest w swej istocie tak intensywny, że słowa nie nadążają i nie wystarczają. Stąd wrażenie polifoniczności i interdyscyplinarności. Obok słów kolorowe rozbryzgi farb, ostro porzynający sobie pędzel. Coś między snem i niemożliwością jego składnego zapisu a rozciągającą się na płótnie potencjalnością, która sprzyja „rozregulowaniu zmysłów”. Z literackiego nadania głos wiodący wydaje się należeć do kubisty i nadrealisty, natomiast jego kompetencje plastyczne najczęściej nawiązują do ekspresjonizmu. Obracamy się więc po takim trójkącie „-izmów”, ale nie róbmy z tego fetyszu; w końcu nie omawiamy rozprawy habilitacyjnej, lecz chcielibyśmy dać się ponieść poezji. I to poezji, w której poniesienie – czytelnicze oddanie się migotliwym obrazom – wydaje się szalenie istotne. Wróćmy zatem do obrazów,

sytuacji, scenek i poruszeń, tych drobnych ognisk sensu rozpalanych za każdym razem od nowa – w ramach wyraźnie zakreślonego uniwersum.

Opowieść zaczyna się od konkretnych adresów, od miejsc do odnalezienia na planie miasta czy mapie regionu. Ale ta lokalność szybko rozplywa się w ogólności, w czymś określanym inaczej. Odnosimy wrażenie, że jawę zaczyna pochłaniać jej towarzysz sen, który zbuntował się przeciwko regule gry i podziałowi świadomości na dzienną i nocną. Oniryczne rachuby zawładnęły opisem, więc rozpoznawanie rzeczywistości odbywa się w poetyce dziecięcej wyliczanki, śmiałego rysunku nieliczącego się z ograniczeniami dorosłego, „mieszkańskiego” rozumu. I co charakterystyczne, opis mimo swej wewnętrznej innowacyjności pozostaje w granicach dagerotypu (jeśli można tak to określić), staroświeckiej fotografii, pamiętki po galicyjskiej przeszłości. Oto rozpościera się przed nami seria pocztówek przedstawiających życie niegdysiejszej, polsko-żydowskiej wspólnoty. Rabin i jego żona, katolicki ksiądz, młynarz, szewc, chłopcy z chederu, mełamed, pan Peerbaum, sklepy z szyldami, jakich już dzisiaj nie ma – wszystko to jakby zatrzymane w czasie, w „wiecznym teraz”, szybko traci swą „realistyczną” sygnaturę (której być może od początku nie miało), wchodząc w rozliczne alianse z przywoływanymi artefaktami. Bowiem kolejne utwory mają tytuły nawiązujące do znanych obrazów wyjątkowo oryginalnych malarzy kojarzonych z ekspresjonizmem, surrealizmem, kubizmem, a nawet abstrakcjonizmem. Rzekome „realistyczne iluminacje” z pogranicza

epok i kultur natychmiast zmieniają się w tym świetle w obrazy naddane, dodatkowe malowidła na ścianie galerii, w muzeum wyobraźni. Wszystko namalowane... Ośmielanie wyobraźni do tego stopnia, że ta zaciera kontury między napisanym, namalowanym, pomyslanym i przyśnionym. Pewny jest tylko głos błakającego się między nagle stającymi się rzeczami, cudownie rozgrywającymi się wydarzeniami narratora – chłopca, który wygląda na kogoś, kto uciekł z obrazu Chaima Soutine’a (ministrant raczej czy może mały cukiernik?), lecz jeszcze bardziej przypomina bohatera prozy Schulza. Szczególnie wtedy, gdy odnosi tezy dotyczące świata do opinii ojca, gdy przytacza jego „żałocielskie” zdania, reprodukuje gesty i zachowania, gdy umieszcza go pośród najważniejszych, ukrywających się za inicjałami postaci tego małego uniwersum.

Wymiary tego świata dość dobrze określa zaś antynomia między tym, co rustykalne, a tym, co zurbanizowane. Obrazy dotyczące świata rdzennego, *stricte* literackiego, pokazują rzeczywistość wiejską bądź małomiasteczkową, natomiast utwory stylizowane (podkreślam – tylko stylizowane) na ekfrazy celują w obrazowaniu wielkomiejskim, ulicznym, bardziej rozbuchanym i gwałtownym. Falowanie tych przeciwieństw określa strukturę tomu: wyraźnie zaznaczone części artystowskie czy „muzealne” (wędrujemy po salach Soutine’a, Klee, Malewicza, Schielego, Ensora) przeplatają te *quasi*-rodzajowe, „realne”, prowincjonalne. Pamiętać jednak należy, że jedne i drugie organizuje podobny żywioł słowny; tyle tylko, że nie mamy do czynienia ze „sło-

wami na wolności”, a raczej „sytuacjami na wolności”, swego rodzaju uwolnioną potencjalnością lirycznego stawania się rzeczy i faktów.

Wydaje mi się, że z dialektyką punktów widzenia i ujęcia wiele wspólnego ma wątek ustanawiania, szukania domu, możliwości „zadomowienia”. W barwnych opisach nie brakuje różnych budynków (często zrujnowanych), zabudowań, gmachów, lecz najczęściej występującym słowem z tego zakresu jest słowo „dom”. Nawet wybrane do przeanalizowania i przeżycia obrazy mistrzów pokazują właśnie różnego rodzaju domy, wille, dachy, fasady. Na przykład u Malewicza „ostatnie domy czołgają się do wyjścia”, podobnie na jednym z obrazów Soutine’a domy zdają się żyć własnym życiem, falować, uciekać. Kornhauser opowiada o „domu” jako idei organizującej wypowiedź artystyczną, czymś archetypicznie (organicznie?) skupiającym uwagę, podkreślającym wrażliwość, uwydatniającym świadomość. I niczym kodą kończy tomik częścią zatytułowaną *Domy polskie*. Znowu wracamy do konkretności i lokalności; oczywiście, lokalność i rzeczowość konsekwentnie mają surrealny odcień. Mapa jakiejś mitycznej gminy może na chwilę zastąpić przewodnik po muzeach świata. Kwapinka, Sobiesęki, Trzyciąż, Łyczanka, Zerwana, Trzemesnia. Tym samym wracamy do początku, do drożdżowni (może tej widocznej kiedyś z okna pociągu opuszczającego powoli granice Krakowa?), do „gnieźdźcego się pod kominami starego budynku”, w którym „mieszkał zielony dzięcioł, głuchy jak pień”.

Karol Maliszewski

Ciąg znaczeń, ciąg zdarzeń

Edward Pasewicz
Och, Mitochondria

Wydawnictwo EMG, Kraków 2015



Poezja Pasewicza mówi o tym, co niespieszne i nie-powierzchowne, jest w niej swoista integralność i konsekwencja.

O najnowszym tomie Kapituła Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej, do której tom został w tym roku nominowany, wypowiada się w następujący sposób: „W poezji Pasewicza najważniejsze wydaje się testowanie możliwości, jakie daje język, [...] na pierwszy plan wysuwa się cielesność rozumiana jako znak, cielesność postrzegana na różne sposoby i na wielu poziomach. Ciało podlega tu obserwacji mikrobiologicznej, genetycznej, ale ważna dla autora jest też perspektywa życia społecznego i politycznego”. Z drugą częścią ostatniego zdania można by delikatnie polemizować, ponieważ przeważają tu zdecydowanie sytuacje prywatne,

Fotografia Maciej Jarzębiński

osobiste, wręcz samotnicze, choć dzieją się w przestrzeni miasta. Miasto przemierzone wzdłuż i wszerz, w dzień i w nocy to Kraków, a bohater tych wierszy z dużym prawdopodobieństwem podobny jest do samego autora. To raczej *urban poetry* osadzona w szeroko rozumianym biorealizmie.

Najpierw jednak kilka informacji o 45-letnim poecie. Urodził się w Kostrzynie nad Odrą; debiutował tomem *Dolna Wilda* (2001), do dziś wydał osiem zbiorów poezji, powieść kryminalną *Śmierć w darkroomie* (2007); jest też dramaturgiem i kompozytorem. O tej ostatniej aktywności twórczej Pasewicza niewiele można się dowiedzieć – znalazłem jedynie informację o prawykonaniu w 2012 roku podczas Krakowskiej Nocy Poezji utworu *Trio nr 1 na waltornię, skrzypce i wiolonczelę: Nocturne Cunninghamella*; w nocy biograficznej wydawca wymienia dużo więcej skomponowanych dzieł.

Pasewicz uznawany jest za jednego z najzdolniejszych poetów średniego pokolenia, między innymi jako uczestnik antologii *Poeci na nowy wiek* pod redakcją Romana Honeta. Poprzednie dwa tomy jego poezji nominowane były do Silesiusa w kategorii „Książka roku” (w roku 2009 i 2012). O swoim najnowszym zbiorze (poprzedni był również wydany w EMG – *Pałacyk Bertolda Brechta*, 2011) mówi: „To chyba najdłużej pisana (skomponowana?) książka w moim krótkim, bo zaledwie czterdziestoczteroletnim życiu. Pierwszy wiersz *Capoeira* powstał w 1998 roku, ostatni *Bagnet* w sierpniu 2014. Tak, tak, jest o mitochondriach, szukających białkach i nie powstałaby pewnie, gdyby nie prowadzone godzinami rozmowy

z Łukaszem Drobnikiem. Mitochondria są drobne, ale bez nich podusilibyśmy się wszyscy. To trochę tak jak z językiem. Bez niego nie można by kwestionować prawdziwości świata postrzeganego zmysłami. Zresztą z nim też nie można”.

Za swoich mistrzów uważa Pounda, Eliota, Stevensa i Kawafisa, z żyjących Piotra Sommera, Bohdana Zadurę, Andrzeja Sosnowskiego, Marcina Świetlickiego – tych, którzy „w sposób absolutnie muzyczny posługują się językiem”.

Zaczynam lekturę od tytułu. Cóż to znaczy – czytywaliśmy w młodości podręcznik biologii Claude’a A. Villee’a? Mitochondria obecne w komórkach są miejscem, w którym w wyniku procesu oddychania komórkowego powstaje większość ATP komórki, będącego źródłem jej energii. Powstają przez wzrost i podział już istniejących. Naukowcy stwierdzili, że najwięcej mitochondriów znaleziono u ameby *Chaos chaos L.* To właśnie – chaos – kojarzy się bardziej z wierszami tomu niż uporządkowany kosmos (podpowiada mój znajomy nadrealista z Warszawy). Jest tu coś bardziej dzikiego niż chłodnego i logicznego.

Mitos, czyli nić, wiodąca od „Mitologicznej chandry, matki” i „Taty nukleotyda” do dnia dzisiejszego, wszystkich jego „historii, masek, twarzy”; jakieś sygnały, budowana codziennie biokulturowa mitologia. Jednym z zasadniczych wierszy tego tomu o niewątpliwych także walorach muzycznych (z pewną ilością powtórzeń, refrenów) wydaje się *Zwiastun*, w którym „rozmowa staje się grą w skojarzenia”, coś – przedmiot, chwila, zauważony szczegół – włącza się w ciąg znaczeń, zdarzenia drobne i nieznaczące, prawie

niezauważalne, jak oddech, który – jeśli zawodzi – przykuwa naszą uwagę, zwraca myśl w stronę cielesności, bólu, niepewności. Również w stronę naszej mitycznej, biologicznej historii, w czasy, kiedy posiadaliśmy skrzydła, wypełziliśmy na brzeg, na koniec wymyśliliśmy wieczność, zrozumieliśmy, czym jest śmierć, czym to wszystko się kończy, a przede wszystkim – co oznacza. Dla nas, dla świata, dla – innego.

W *Wierszu dla Piotra Śliwińskiego*, promotora i entuzjasty liryki tego pokolenia poetów, czytamy:

[...]
Świta, samochody warczą,
na chodniki wylewają się turyści
z hosteli.
Biegną do synagog i starych
kościółów,
na szybkie śniadanie i podwójne
espresso.
Gdy otworzę oczy, nic się nie zmieni,
zostanie tak, jak jest, taniec na
elipsach,
ciężki oddech, wrzask przewodnika:
*nie rozpraszać się proszę, proszę
w moją stronę.*

Bohater tych wierszy nie rozprasza się, między pisaniem i myśleniem, między posiłkami, między piwem a wódką, między snem i dniem, wędrownkami po krakowskim Kazimierzu, spotkaniami w kultowej knajpie Piękny Pies, między rzeczywistymi i imaginacyjnymi wariantami biografii zauważa, że to rzeczywistość jest rozproszona. W każdej chwili istnieje w przestrzeni wielości. Bywa więc bardziej, niż jest – podmiotem relacyjnym,

zaplątanym w różne momentalne związki, wątki. Sam jest uważnym „związkiem”, skupiającym te wszystkie bodźce.

W swych peregrynacjach i postojach – przyznajmy niezbyt pogodnych – staje się flâneurem, włóczęgą miejskim, którego głównym zadaniem okazuje się obserwacja, próba nawiązania kontaktu, wymyślanie „wspólnego życia” z kimś nieważnym, poznanym na chwilę. Spokrewnia to wyraźnie ten nurt w poezji Pasewicza z homoerotycznym, kawiarnianym wątkiem w kanonie Konstantinosa Kawafisa. Choć tam bardziej wspomina się i tęskni do dawnych spełnień, a tu sprawy przybierają bardziej imaginacyjny obrót: „W Myślenicach zcałem się na jednego takiego, ale/ mnie porzucił, zanim go poznałem” (*Odpis skrócony aktu uwiedzenia 1*). Ileż tu jednak czysto ludzkiej tęsknoty do innego, nie tylko innej istoty, ale jakiegoś wyobrażonego, domniemanego życia, wspólnoty, intymności, harmonii, która wreszcie przyniesie ulgę mniej ulotną niż sen.

Wiersze Pasewicza rejestrują zatem nieosadzone w bycie, a raczej w jaźni impresyjne epizody, przygodne uchwycenia realności w przemijającym, migotliwym istnieniu. Nie sposób tych wierszy „zapamiętać”, opowiedzieć. Pasewicz pięknie potrafi się wymykać, „znikać o świecie”.

Ktoś trafnie to ujął: cokolwiek pewnie, kategorycznie twierdzić o poezjopisarstwie Edwarda Pasewicza, obraca się przeciw wypowiadającemu sąd. Może – i tak rzeczywiście bywa – być zupełnie odwrotnie. Bywa pięknie, bywa inaczej. Jak w wierszy *Dyktat*: „Co zapisaliśmy/ zniknęło, cośmy odnaleźli niewarte oddechu”...

Krzysztof Lisowski

W jej domu zamieszkała... *łezka żalu*

Marta Podgórnik
Zawsze

Biuro Literackie,
Wrocław 2015



W debiutanckim zbiorze Marty Podgórnik *Próby negocjacji* (1996) opublikowany został – zaopatrzony w dopisek „7 grudnia 1996” – wiersz *prequel*. Krystalizowało się w nim wiele tematów, sytuacji, do których utwory ogłaszane

w kolejnych – niemal regularnie co cztery lata wydawanych – tomach poetyckich miały powracać: hotele, „picie [za] *zdrowie*”, „palenie mocnych”, „pociągi z Częstochowy i Białegostoku, z Opola,/ Poznania”, usta „zamykane pocałunkiem”. Ostatni wers utworu przynosi proste stwierdzenie: „Mam jeszcze 17 lat”, które jednak w ramach tego wiersza zostało skomplikowane wpisaniem w pierwszą strofę zdaniem: „Wiem wiele, jak na swoje 36 lat”. Wydając w roku 2015 tom *Zawsze*, poetka odmierzyła w swojej twórczości dokładnie ten właśnie przedział czasu. Czy można zatem powiedzieć, że najnowszy tom powinien organizować – przeczuwany od samego początku – konieczny gest podsumowania biograficznie domkniętej młodości? Już sam jednowyrazowy tytuł zbioru, stawianie na słowa ostateczne czy – jak by powiedziała Wisława Szymborska – „bezczelne i nadęte pychą” mogłoby sugerować, że mamy do czynienia z poważną zmianą tonacji. Ponieważ jednak w przypadku twórczości Marty Podgórnik trzeba zachować ostrożną czujność i nie przywiązywać się pochopnie do pojedynczych deklaracji (te nazbyt często były tu swobodnie porzucone), warto zbadać szerszy kontekst wierszy z najnowszego tomu.

Wiersze XXL, wiersze XXS

Otwierający zbiór *Zawsze* utwór *XXL* opowiada o tej, która „wreszcie umarła” – podejmuje zatem temat utraty, który został zasygnalizowany już w motcie do całego tomu wyjętym z książki Kena Folletta. O ile jednak zdania wynotowane z autorka poczytnych powieści szpiegowskich i historycznych („Ona jest taka piękna,

Fotografia Macieja Jarzębińskiego

potencjał – Karol Maliszewski pisał o ciągłym poszukiwaniu nowych rozstrzygnięć językowych, o swoistej kombinatoryczności; Marian Stala zwracał zaś uwagę na sprawność techniczną, zdolność świadomego wykorzystywania konwencji przez poetkę. I podobnie jest w *Zawsze*. Choć temat śmierci powraca w tych wierszach wielokrotnie (w jednym z utworów z początku tomu wbudowany nawet w deklarację: „Można i rzec: jestem postmodernistką, i napluć na życie, na śmierć i na wszystko”), to jednak bywa w całym zbiorze rozgrywany na różne sposoby. Podgórnik nie boi się zarówno „teatralnie” wzniesłego patosu (jak w wierszu *XXL*), jak i mocnych, dobitnych obrazów (jak w utworze *XXS*). Ale są w *Zawsze* i wiersze świadomie sentymentalne (np. o śmierci „wpierw włączającej do szafek” – utwór-wspomnienie poświęcone babci; *Krajobrazobranie*), i odważnie żartobliwe (gdy np. temat aborcji wmontowany zostaje w sklejoną rymem wewnętrznym i banalnym porównaniem frazę: „Naklejkę z butelki skrobałam jak ciężę w fontannie zgubiłam miedziany/ pieniążek”). Obok sonetu (który o jeden wers chybia rozmiar klasycznego układu – *Sonet VI*) są krótkie prozy poetyckie. Umowne są tu nie tylko uczucia, gesty, deklaracje i słowa, lecz także sama potencjalna rozpiętość możliwości wiersza. Podgórnik nie chodzi bowiem o rozszerzenie tych możliwości (a więc jakąś formę wiary w wiersz), lecz o swobodę poruszania się w gatunkach, konwencjach, dobrze oswojonych normach poetyckich. Nie na literackim eksperymencie w imię „nowej” poetyki Podgórnik zależy, lecz na neutralizacji zastanych konwencji.

Joanna Orska w recenzji poprzedniego tomu *Rezydencja surykatek* (2011) przekonywała: „Gdybyśmy chcieli przyłożyć do postawy poetyckiej Podgórnik kategorię kampu właśnie, okazałoby się, że spełnia ona wszystkie przykazania Sontag aż nadto poprawnie. Podgórnik «kampowała się» na kobietę-poetkę, poetessę; z tego punktu widzenia jej twórczość zagarnia nie tylko całą przestrzeń przeświadczeń na temat współczesnej kobiecej poetyckiej tradycji – od sentymentalizmu spod znaku Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej po agresywną bezpośredniość spod znaku Świrszczyńskiej. Autorka [...] *Rezydencji surykatek* włącza w konstrukcję swojej postaci całość medialnego obrazu kobiecości, biorąc wszystko, co decyduje o tym, że jest on atrakcyjny – w kategoriach latynoskiego serialu, gdyby był zrobiony przez Almodovara, w miarach rockowej ballady o kokainowej Lil, napisanej przez Wystana Hugh Audena w latach trzydziestych uprzedniego wieku. Podgórnik – pomimo że jej poezja przesyciona jest tragizmem – pozostaje w iście kampowy sposób nie na serio” (*Królowa poezji*, „Odra” 2011, nr 6).

Trudno z diagnozą krytyczki się nie zgodzić. Można ją jednak zneutralizować – jak to zrobiła autorka *Zawsze* w wierszu *Sonet VI*: utwór organizuje seria anaforycznie wprowadzanych, równoważnych wypowiedzi (np. „Tu szeptane do świtu psalmy o naturze”, „Tu patrzysz jeszcze na mnie”), wśród których nie zabrakło i miejsca na wers: „Tu słońce, art amandi kampowych niespełnień”. W dydaktyczno-żartobliwy charakter tego wersu wdziera się błąd – jedna głoska („t” zamiast „s” w wyrażeniu *ars amandi*) neutralizuje nośność, potencjał jego wymowy.

„Zawsze” – zneutralizowane

Zawsze pozostaje jednak tytułowe słowo. Wisława Szymborska w przywoływanym już na początku tego tekstu wierszu *Wszystko* opisywała takie ostateczne słowa jako „bezczelne i nadęte pychą”, dodając, że „[p]owinny być pisane w cudzysłowie”, ponieważ tylko udają, że „niczego nie pomijają”. Być może takim właśnie – paradoksalnym – cudzysłowem zaopatruje Podgórnica słowo „zawsze”, ustawiając je w pozycji tytułu swojego zbioru (tytuł jest przecież arbitralny, tytuł może ulec zmianie).

Robi jednak poetka coś więcej na rzecz neutralizacji ostatecznego wydzźwięku tego słowa. Po pierwsze, wplątuje je w różne użycia. I tak obok silnego, kategoriźnego zdania „Zawsze urodzi się w piekle” z wiersza *XXL* zostaje ono ponownie skojarzone ze śmiercią – jak w prozie poetyckiej *Krajobrazobranie*: „Kiedy do domu wchodzi śmierć, w pierw włązi do szafek, szuflad i kamerlinka. Potem idzie dalej, potężniejsza o wiedzę, którą ma od zawsze”; ale także zostaje uwikłane w zwykłe, codzienne, silnie sfrageologizowane użycia – jak w utworze *Laudacja na Wybrzeżu*: „Zdążyć na przesiadkę na dworcu centralnym. Wręczyć bratu kartkę, niech już zawsze kończy osiemnaście lat. I podziękować światu. Miły, jak na świat” (słowo „zawsze” nie jest tu już głównym bohaterem, akcent przesuwają na świat i gry językowe).

Po drugie, warto pamiętać, że słowo „zawsze” interesowało Martę Podgórnica już w *Rezydencji surykatek*. W tytułowym wierszu tego tomu pojawiła się fraza, która brzmi zapewne równie silnie jak ta z utworu *XXL*: „Mój ukochany poszedł związać kable, i wtedy nagle napadła mnie myśl, / że zawsze się skończyło”. Niepokój nagłej

świadomości wpisany w to zdanie został w *Rezydencji surykatek* szybko zneutralizowany żartobliwym wierszem zatytułowanym *Zawsze*, który w serii dziewięciu spiętych rymami wewnętrznymi wersów, organizowanych także anaforami rozprawił się z umieraniem, piekłem, smutkiem:

Ona taka biedna, na łóżku doktora.
Jutro nie umiera, gdyż umarło
wczoraj.

Ona taka smutna, na łóżku sierżanta,
ale nie umiera, bo umarła tamta.

Ona taka sama, w realu i w necie,
będzie niekochana i na tamtym
świecie.

[...]

Ona tak zamożna, że pójdzie do
piekła. Wczoraj taka hojna, dzisiaj
taka
wściekła.

Ten wiersz zamykało zdanie „Ktoś gdzieś posiał burzę, / i wracała gradem”. Gdyby zobaczyć je obok „małej piąstki gradu / Łezki żalu” z początku utworu *XXL*, być może daje się wychwycić, wy czuć coś innego niż tylko zasadę wzajemnego znoszenia się, neutralizacji tych fraz. „Łezka żalu” – gdyby ją dobitnie dosłyszec w nagłosie wersu (a także w utworze *Kropelka żalu*) – być może okaże się chwilowym intruzem w skomplikowanym systemie neutralizacji. Ale gdyby nawet tak się okazało, Marta Podgórnica zawsze może powiedzieć – jak w rozmowie o swoim najnowszym tomie z Joanną Mueller: „Błagam. Nic o mnie nie wiesz”.

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Oswojone zwierzęta

Joanna Roszak

Tego dnia

Wojewódzka
Biblioteka
Publiczna
i Centrum
Animacji Kultury,
Poznań 2015

1 Szósty tomik (jeśli nie liczyć juveniliów) Joanny Roszak został starannie wydany w prestiżowej, redagowanej przez Mariusza Grzebalskiego serii Biblioteka Poezji Współczesnej. *Tego dnia* ma okładkę ozdobioną geometrycznym wzorem i uproszczonymi figurkami psa niby tkanina użytkowa (obrus? zasłona? pościel?) – deseniem. Całość jest jakby w za dużym zbliżeniu, czy też – w za małej rozdzielczości, widać bowiem piksele. Rzec zaprojektował – podobnie jak wiele innych świetnych okładek tej serii – Piotr Zdanowicz. Codziennosc, intymność, powtarzalność w niedoskonałym, schematycznym przedstawieniu – to mogłoby przyjść do głowy czytelnikowi zanim jeszcze otworzy książkę i nie byłoby to skojarzenia od rzeczy.

2 Joanna Roszak jest pisarką konsekwentną, pracowitą, świadomą. I wyjątkową. Łączy poawangardową świadomość materialności języka poetyckiego, kształtu wiersza i jego brzmienia z komunikatywnym stylem oraz powściągliwie i poruszająco odsłoniętą intymnością. Czytelnik prozy naukowej Roszak, znawczyni twórczości Tymoteusza Karpowicza i Paula Celana, uważnej czytelniczki polskiej i niemieckojęzycznej poezji nowoczesnej i współczesnej, szczególnie tej nawiązującej do tradycji awangardy i lingwizmu, bez trudu odnajdzie tę erudycję w jej wierszach, a poetyckie wyczulenie na formę w jej rozprawach. Twórczość ta jest przy tym agonem, rozmową z poprzednikami, w której pobrzmiewa czasem entuzjazm, a czasem polemika. W najnowszym tomie stosunki z Przybosiem czy Karpowiczem znacznie się skomplikowały. Celan,



Fotografia Maciej Jarzębiński

choć wciąż ceniony wysoko, nie jest już z pewnością jedynym najważniejszym pisarzem. Z nazwiska pojawiają się na przykład Wat, Bienkowski, Walser czy Erich Freid – i nie są to odesłania przypadkowe. Autorka *Ladino* – należąca do grona filolożek, będących jednocześnie poetkami – dopracowała się własnej perspektywy, z której opisuje pisarstwo innych, a przede wszystkim – oryginalnego, wyrazistego idiomu.

3 Roszak zawsze dbała o formę. Jej wiersze mogą ujmować metaforą, konceptem, pointą. Tu nie ma wątpliwości, czy to jeszcze poezja (choć jest to poezja opowiadająca o zwątpieniu), ponieważ czytamy dobrze napisane, przemyślane wiersze. W tomie *Tego dnia* pewność i stabilność warsztatu pozwala poetce powściągnąć efektowne rozwiązania. Tomik otwiera aforystyczny wiersz *jutro*:

jak to jest
przyjść na świat
i go nie zastać.

Co się z czym rozmija w tej antytezie? Oczekiwanie ze spełnieniem? Wyobrażenie z rzeczywistością? Projekt z realizacją? Dlaczego świata, na którym jesteśmy, nie ma? Może dlatego, że na co innego przygotowywało nas wychowanie, co innego wynika z tradycji i języka, a z czym musimy sobie radzić? Takie pytania każdy czytelnik może mnożyć na własny rachunek. Ziór *Tego dnia* jest opisem pęknięcia, rozziwu między językiem, wyobraźnią, emocją (każdy z tych rzeczowników jest tu ważny) a tym, co jest, światem, którego się nie spodziewa-

ło, nie wybierało, a może i nawet się go nie chce, nie akceptuje.

Poetka ma szczególną predylekcję do paronomazji, którą w najnowszym tomiku posługuje się w sposób wyrafinowany. Współbrzmienia i podobieństwa słów nie są – jak bywało we wcześniejszych tomikach – określeniem rzeczywistości, przyłapaniem życia na gorącym uczynku w błysku i brzmieniu poetyckiej frazy. Drugi wiersz tomu zatytułowany *szklarnia* zaczyna się tak:

spisujemy powszechne zasady
i wędrujemy każdy do swego kraju
żeby się dać
spisać na straty.

Między wezwaniem, by spisać powszechne zasady (raczej nie po to, by je podważyć w imię jakiegoś nowego porządku, ale po prostu, by mieć ich krytyczną świadomość) a biernością poddania się spisaniu na straty oraz między wspólnotą (może tylko składającą się z dwóch osób, na przykład poetki i czytelnika...) liczby mnogiej w pierwszym wersie a pojedynczą samotnością trzeciej linijki jest niepokojące napięcie. Co zrobić z ową nierozstrzygalnością, musi chyba zdecydować czytelnik, bo ani w tym wierszu, ani w całym tomiku nie zostaje ona przezwyciężona, zaakceptowana czy odrzucona. Podobnych napięć jest w książce więcej, często oddają jakąś zewnętrzną wobec człowieka siłę czy wydarzenie, któremu nie można przeciwdziałać, ani się na nie przygotować. Poetce zdarza się w takim przypadku skorzystać z odniesień do judaizmu czy chrześcijaństwa (jednoznacznie w wierszu o znaczącym, dychotomicznym

tytułe *powietrzne i ziemskie*, który opisuje wyobrażenie, „jak będzie wyglądał pierwszy dzień/ bez”: „pokaż miejsce obfitujące w ryby/ wyprowadź z domu niewoli”).

4 W cytowanym przed chwilą utworze pojawia się linijka: „kto tu mówił o miłości”, a w kolejnym wierszu (*czego nie wiemy*) znajdujemy dwuwiers: „czego nie wiemy o miłości/ mając obsesję poranka”. Da się czytać kolejne tomiki Roszak jako opowieść o byciu razem, rozstaniu, zdradzie, oczekiwaniu, tęsknocie, nowym uczuciu, budowaniu wspólnego domu... Cała ta poawangardowo-lingwistyczna retoryka paronomazji od początku służyła tu przede wszystkim miłości. W zbiorze *Tego dnia* również jej służy; oto próbka w znanym z poprzednich książek stylu, inny fragment wiersza *czego nie wiemy*:

przemierzamy przymierzamy
przymierze
przeinaczone przeznaczenia

W kolejnej, osobnej linijce czytamy: „jest to nazwa nieprzystosowana”. Otóż to, jakby Roszak przestał wystarczać wypracowany sposób komunikacji poetyckiej, jakby styl odkleił się jej od doświadczenia i nie dało się z tym już nic zrobić. Dlatego kolejne wersy wydawać się mogą napisaną w innym języku parafrazą tych cytowanych przed chwilą:

ale jemy śniadanie
odraczamy niedzielę

codziennie wieczorem biegamy
przez szorstką komżę śniegu

wokół cmentarza
bo pachnie tam lasem
choć powinno zgniłymi gniazdami.

Po takim zestawieniu figura etymologiczna zamykająca wiersz brzmi inaczej niż we wcześniejszych tomikach: nie tak dosadnie, a bardziej przekonująco:

znosimy zliniałe patyki na gniazdo
rzucamy się na zapisaną kartkę
nietrwali wytrwali.

Etymologia odsyła do rzeczywistości, która w języku się nie mieści. To się może nie udać, na pewno nie w pełni – sugeruje wiersz, ale spróbujmy się dogadać, a nie stawiać barierę. Niech język nie będzie przeszkodą, bo to, że nią jest, stało się oczywiście nie tylko dla poetów. Okazało się, że znacznie trudniej użyć go do prostej komunikacji... Podkreślałam jednak, że sposób pisania w tomiku *Tego dnia*, choć zmieniony, wynika wprost z poprzednich eksperymentów z formą, jest ich świadomym, przekonującym przekroczeniem: zarazem poszerzeniem i ograniczeniem.

5 Czytam dalej – czwarty wiersz nosi tytuł *obok* i zaczyna się tak:

kot przygląda się pisklęciu
kobieta przy oknie
chciałaby już podejść do drzwi
chłopiec siedzi rozpaczliwie na
kartce
myląc listę zakupów z listą marzeń
na smyczy wyprowadza robaki.

powiedz w twarz co czujesz
gdy zauważasz że twój kot bawi się
w pokoju piłką z kurzu

[...]

kot nie miauczy o chybionych
niedoszłych niedzielach
słodka pogoda nie dotyka go do
żywego
z tego samego powodu co nas.

Kocia czy psia odrębność i obcość
nie oznaczają wcale, że nie możemy po-
czuć wspólnoty czy nie współczuć, prze-
ciwnie:

codziennie karmisz
głodne psy

zobacz
ty i ja mamy mokrą sierść.

Pies jest w tej książce ważną figurą. Podobnie jak na oswojone zwierzęta, pa-
trzy się tu na ludzi, przedmioty, uczucia,
język, religię. I na poezję. Coś, co wydaje
się znajome i pewne, okazuje się nagle za-
gadkowe, zawodne i obce. Ale oswojone
zwierzę to przecież także nauka „ufności
do trwania”, no i zabawa, zwłaszcza jeśli
„nazwaliśmy psa kohelet”. W całej książ-
ce nie brak subtelnego poczucia humoru,
czasem jest to autoironia poetki i kochan-
ki. Można pomyśleć: to wiersze napisa-
ne bez złudzeń i pretensji, ale lżejsze niż
by się wydawało, jak we frazie: „światło
gniecie kartkę”.

Światło – prześwity, gaśnięcia, prze-
świetlenia, ściemnienia, nocnienia,
uświetlenia – w tym tomiku należałoby
omówić odrębnie.

Marcin Jaworski

Pieśni miłości i doświadczenia

Marcin Świetlicki
Delta Dietla

Wydawnictwo EMG,
Kraków 2015



Fotografia Maciej Jarzebiński

O *Delcie Dietla* napisano już wiele, a krytycy i recenzenci byli na ogół zgodni w ocenie jej artystycznych zalet. Tom składa się z jedenastu cykli zawierających po pięć utworów każdy, spina go zaś kompozycyjna klamra, wyznaczająca wyrazisty początek i nie mniej wyraziste zakończenie. Geometryczny porządek bierze tu zatem górę nad rozwichrzoną emocjonalnością, z którą autor *Pieśni profana* – raczej niesłusznie – bywa wciąż kojarzony. Symetryczna konstrukcja książki, oparta na powtórzeniu i analogii, odwołuje się jednak także do swoistej magii liczb, czy też numerologicznej obsesji, która już wcześniej kazała poecie układać tomy wierszy złożone z 44 utworów lub – jak w przypadku tomu *Jeden* – wielokrotności tej liczby. Być może podświadomie uległ tej fiksacji również Wojciech Bonowicz, komponując wybór „nieoczywistych” wierszy religijnych Świetlickiego z 77 utworów. Tym razem jest ich 55.

Świetlicki, który uwielbia mylić troję i operować efektem pozorowanej głębi, dość ostentacyjnie zachęca do poszukiwania w tych numerycznych zabiegach jakichś ukrytych, symbolicznych znaczeń. Nie przywiązywałbym jednak zbyt wielkiej wagi do tej rzekomej magii liczb. Widziałbym tu nie tyle jakąś formę ezoterycznej symboliki, ile raczej łagodny symptom neurotyczny, kompulsywny przymus, w którym objawia się potrzeba porządkowania rzeczywistości za pomocą gestów na poły magicznych, zaklinających chaos i – sparafrazujemy poetę – nieporządek, jaki nieprzewidywalna codzienność wprowadza w ów chaos. Swojska, przyrodzona i arcyłudzka neu-

roza przeciwstawiona ezoterycznej, nadprzyrodzonej wiedzy to – jak sądzę – nie najgorszy punkt wyjścia do lektury tomu, który po raz kolejny otwiera przed nami świat konsekwentnie odczarowany, pozbawiony „choć minimalnej poświęty”, świat, w który dopiero poezja wprowadza element cudowności i zgrozy, nasycając go sensami i emocjami, których sam z siebie, w swojej nagiej dosłowności nie jest w stanie ofiarować.

Żyjąc z konieczności w tym odczarowanym świecie, rządzonym przez „namolną refreniczność” jałowej codziennej rutyny, trzeba nieustannie przypominać sobie własną nieprzynależność, własną bezdomność i nomadyczną genealogię, zwłaszcza, gdy jednym z motywów przewodnich – podobnie jak w tomie *Jeden* – uczyniło się miejsce, dom, ulicę, przywołaną tym razem z nazwy – w tytule książki i w jej tytułowym wierszu. Już na samym początku trzeba przepowiedzieć sobie własne pochodzenie, aby nie zapomnieć, że cokolwiek dzieje się w wierszu, dzieje się wyłącznie dlatego, że opiera się bezdusznej zasadzie faktyczności, czerpiąc swą autentyczność ze zmyślenia. To ostatnie zaś, zgodnie z romantyczną tradycją, w której autor *Schizmy* jest mocno zadłużony, nie jest synonimem kłamstwa, ale wyzwalającej siły wyobraźni, która pozwala „zmyśla[ć] miasto, w mieście kamienicę,/ w kamienicy mieszkanie” (*Przez ciebie*). Trzeba wymienić rzeczywiste miejsce na mapie miasta na samotną wyspę wystającą ponad wody potopu, niewidoczną na żadnej fotografii, na żadnym satelitarnym zdjęciu. Trzeba się dać poprowadzić logice anagramu i paronomazji, która potrafi zmienić zwykłą

ulicę w deltę rzeki, w „przestrzeń idealną” (*Delta Dietla*), bo przetworzoną przez zmyślenie i swobodną grę słów w miejsce obecne już tylko w języku, wyjęte z ciasnych ram faktyczności: konkretnego czasu i konkretnej przestrzeni. Być może najdobitniej, w sposób najbardziej przejmujący i zagadkowy mówi o tym wyobraźniowym „odramowaniu” wiersz *Popsute czasy*, w którym w odwróconym nurcie czasu, w „wielkim prześwicie”, „wewnątrz pustki”, w nie-miejscu i nie-czasie mości się nielegalnie, „poza harmonogramem” (*Styczeń 2015*), jakaś osobliwa, niezamazywalna i nieusuwalna nieobecność. Negatyw znikliwego i pozornego istnienia, trwanie należące do innego, trwalszego porządku i innego, niewymiernego wymiaru, domeny wyobraźni, która w wierszu *A jeśli* pozwala umknąć przez rozwartry sufit przed roszczeniami namolnego i agresywnego świata.

Wszystko zaczyna się zatem od dobrze znanego gestu odmowy, od deklaracji odwiecznej, niezmiennej nieprzynależności i tymczasowości („Bo nie stąd jestem. I gdziekolwiek byłem,/ byłem nie stamtąd [...] Bo jestem nie stąd. I tu nie zostanę”; *Nie stąd*). Mówi tak ktoś, kto nie stowarzysza się ani z żywymi, ani z umarłymi. Ktoś, kto bezlitośnie wyszydza „mieszkańców/ w mieszkaństwie zatwardziałych” (*Nie stąd*), ale też – przerobiwszy sumienie lekcję własnego widmowego istnienia – nie kwapi się do wchodzenia w zażyłe relacje z nawiedzającymi go nocą zjawami („są głęboko pod domem odwieczne topielce,/ choć zzywają mnie we śnie wyciągnięte ręce,/ nawet stamtąd nie jestem”; *Nie stąd*). Świetlicki odcina się nie tylko od zakorzenienia w realnej przestrzeni,

od obcowania z żywymi i umarłymi, ale także od własnej przeszłości, od ciągłości indywidualnej pamięci, na której można by budować poczucie tożsamości. Świadomie i z pełną premedytacją wyrzeka się tego kłopotliwego luksusu i chyba po raz pierwszy ogłasza tak jednoznaczny rozbrat z dawnym sobą, a ściślej z tą negatywną zasadą twórczą, którą był uporczywy bunt i sprzeciw, wymierzony we wrogi świat, lecz przybierający także charakter autodestrukcyjny. Paradoksalnym warunkiem pojednania i pogodzenia z samym sobą jest zatem sugerowany w tytule wiersza podmiotowy rozłam, tożsamościowa schizma, wypowiedzenie posłuszeństwa własnej przeszłości w imię złożonej same-mu sobie obietnicy samoakceptacji („I już nie robić przeciw sobie, już się lubić./ Tak sobie obiecałem”; *Dwóch*). Niekontrolowane „przebłyski” w nieszczelnej przeszłości nie dobrowolnej i dobroczynnej amnezji powodują wprawdzie okresowe upadki, lecz nie stają się one – jak kiedyś – przedmiotem spektakularnej teatralizacji. Ból i upływ krwi są równie autentyczne jak dawniej, ale poeta nie potrzebuje już zbiorowego lustra, przed którym mógłby odegrać swój ofiarniczy obrzęd. Dziś wszystko odbywa się dyskretniej, na uboczu, na stronie, bez asysty podekscytowanej publiczności. Nie muszę chyba dodawać, że oznacza to zasadniczą zmianę poetyckiej strategii, w której ten dwuznaczny, emocjonalny współudział czytelnika – niegdyś niezbędny do osiągnięcia zakładanego przez poetę celu, jakim było egzystencjalne uwierzytelnienie zapisanych w wersach słów – zostaje zredukowany do minimum i zastąpiony przekonaniem o artystycznej samowystarczalności wiersza.

W *Pięciu wierszach na początek* dostajemy więc w formie skondensowanej niemal kompletny zestaw typowych motywów poezji Świetlickiego, na których rozpoznajemy bez trudu jego niepodrabialną sygnaturę: obcość i nieprzynależność, grozę zaczajoną pod podszewką świata, zdruzgotaną przeszłość i jałową przyszłość, szyderstwo i gwałtowność, zawiedziona miłość i rozwierająca się nicość. Zaraz potem przychodzi jednak kolej na pięć powściągliwych i zwięzłych wierszy elegijnych, w których poprzez proste czynności – palenie w piecu, przybijanie pinezkami do bramy żałobnej klepsydry – dyskretnie zaznaczona zostaje bliskość, więź, na której łagodnym cieniem kładzie się poczucie winy, nie jako toksyczne paliwo neurotycznej twórczości, ale coś w naturalny sposób wpisanego w uczuciowe relacje z najbliższymi. Te delikatne, arcydziełne żałobne miniatury obywają się konsekwentnie bez jakichkolwiek mocnych efektów, ot, bolesna zwyczajność, zwyczajna kolej rzeczy:

żadnych widm, żadnych straszeń,
pusto, te miejsca świecą
łagodnie, mamy płkanie,
dużo roboty
(5 marca).

Nadeszła więc chyba pora, by zrewidować rozpowszechnione przeświadczenie, zgodnie z którym Świetlicki to wciąż jeszcze przede wszystkim piewca jednostkowego buntu i gniewnego, często anarchicznego sprzeciwu. Co najmniej od tomu *Jeden* poeta inaczej rozkłada już bowiem akcenty. Impuls tymotejski, porywczą gniewliwość zmieniająca świat

i relacje międzyludzkie w pole bitwy ustąpiły miejsca impulsowi erotycznemu: nieoczywistej miłosnej afirmacji, która zna smak rozczarowań, frustracji i śmierci. Świetlicki coraz rzadziej korzysta z jaskrawych środków wyrazu, nie epatuje gwałtownością, a zamiast tego cierpliwie buduje tę kruchą równowagę, która pozwala mu znów się „łudzić, budzić i zachwycać/ byle czym” (*Przez ciebie*), „by umocnić, zatrzymać, by trwało, by się nie chciało skończyć” (*Wielka sobota*). Choć złe nie znikło, a nicość i „przepaść, pełna/ pogruchoństwa” (*Wielka sobota*) czają się za plecami jak dawniej, mając pokusę zatrąty. Choć mdła, oschła wiedza podpowiada, że „na wszystkim postawiono krzyżyk” (*Przez ciebie*), że wszystkie wyjścia w końcu zawiodą i że niezawodne jest tylko „[j]edno wielkie wejście”, a za nim „nicość/ i nie ma szansy, aby nicością nie była” (*Zimno i drogo*). Choć złe przychodzi, nawiedza, „lepi się” (*Mara*), „szczęście bezcześci” (*Trzecia trzydzieści trzy*), to przecież ostatecznie w jakiś niepojęty sposób „prosty miłosny wiersz” (*Prosty miłosny*) i dyskretna, „nabożna” elegia, choć głoszą przede wszystkim nieobecność, łagodzą jednocześnie grozę świata, która nie obezwładnia już jak kiedyś, nie odbiera mowy.

Świetlicki nadal „robi” swoją poezję przeciw (*Piosenka przeciw szarańczy*), bo – jak deklarował przed laty we *Wstępie* do zbioru *Wiersze* – „poezję robi się przeciw. Przeciw instytucji, jakkolwiek by się nie nazywała. Przeciw każdej władzy. Przeciw niesprawiedliwości. Przeciw głupocie. Przeciw złym ludziom”. Zadziorność i zgryźliwość, obecne w takich wierszach jak *Gejskie granie*, *Czastuszki*

czy *Odszczekiwanie*, nie mają już jednak wiele wspólnego z tą negatywną energią, która napędzała niegdyś najbardziej gwałtowne i najbardziej pamiętne frazy jego utworów wybuchową mieszkanką wzniosłości, sentymentalnego patosu i zawiedzionego idealizmu. I która za sprawą jego kongenialnego językowego sluchu nie rozsadała jednak struktury wiersza, jego zwartej, w pełni kontrolowanej formy. Dzisiaj w tego typu utworach słychać raczej przekorę i zgryźliwą ironię, kierowaną nie tylko do bezpośrednich adresatów wierszy, ale także do nas, czytelników, zirykowanych często łatwością, z jaką poeta daje wyraz swoim urazom i zranieniom. Świetlicki jednak, nie robiąc sobie wiele z posądzeń o małostkowość, na przekór naszym narzekaniom, hołubi i pielęgkuje to „uparte dziecko”, które „złorzeczy [jego] ustami” (*Gejskie granie*). Bo głosem tego niesfornego dziecka przemawia znany z wiersza *Śmiertelność rzeczy martwych* „niszczyciel chłopczyk”, który „[b]urzy radośnie”, „[ł]amie/ i tłucze z sensem”, czysta witalna energia – burzycielska, a zarazem stwórcza i odnawiająca – sprzeciwiająca się pogodzeniu z klęską, zniechęceniu, zgodzie na zbylejące światu i języku. Chociażby tego, którym mówią media, którym mówi państwo i jego instytucje, którym mówi kościół i jego kapłani, zagadując ból, beznadziejnie rozmywając pointy. Społeczna logosfera to nieodmiennie niegościnna przestrzeń złych emocji, upadku języka, bezkarnego zużywania słów (*Złe języki*), infantyilizacji zbiorowych emocji (*Strefa kibica*) lub ich nieznośnej sublimacji (*To ten sam wiatr*). Sprofanowana przestrzeń, w której zamiast mowy słychać

już tylko „wielosłowne beczenie” (*Cisza*). Polska jako obiekt patriotycznych egzaltacji lub cynicznej eksploatacji to z kolei domena zbiorowych wzmówień, zawłaszczeń i uzurpacji, taniego emocjonalnego szantażu i uczuciowej tandety (*To ten sam wiatr*). A jeśli przyjąć, że polskość to przede wszystkim symboliczne zamieszkiwanie w języku, to nasza bezdomność objawia się najpełniej właśnie w przestrzeni publicznej, w której język ulega skrajnemu uprzedmiotowieniu. Dlatego w wierszu *Złe języki* prawowici użytkownicy polszczyzny „mówią nocami w swoim nikomu nieznanym/ języku polskim”, podczas gdy my jedynie bezprawnie i „bezczelnie ich język co dzień zużywamy”. *Złe języki* to wiersz o deprawacji i okaleczeniu języka, będącym być może najbardziej dobitnym świadectwem okaleczenia świata.

Także pojawiające się w *Pięciu wierszach o wierszach* przejawy słownej, medialnej agresji (*Czastuszki*) albo trywializacji potocznego języka (*Niszowy przewał*) stają się symptomem ogólniejszej choroby trawiającej rzeczywistość, w której rozplývają się na równi rzeczy, osoby i przypisane im znaczenia („Rzeczy w istocie swojej, w swojej istotności/ rozplývają się miękko. I nie ma znaczenia,/ że znaczyło, nie znaczy”; *Zadanie zdań*). Temu procesowi postępującej degradacji przeciwstawione zostaje, jako jedyne oparcie dla istnienia, „zadanie zdań”, czyli cierpliwa, ocalająca praca mowy, której owocem jest wiersz. Świetlicki, co znamienne, nie poszukuje jakiegos hermetycznego „zdanienia zdań”, zawierającego rzekomo rozwiązanie zagadki istnienia. Mówi tylko o „zadaniu” do wykonania, którego skutki – jak uczy doświadczenie – są zawsze tymczasowe

i skazane na zapomnienie. Ale być może samo to zadanie, uparte układanie słów w zdania, podtrzymuje rzeczywistość w jej kruchym i niepewnym istnieniu. To, co trwa, ustanawiają poeci? Świetlicki wy-daje się nie wykluczać takiej możliwości.

Zwłaszcza, że w *Delcie Dietla* jawi się jako prawdziwy poeta-suweren, świadomy własnych umiejętności, doskonale panujący nad formą wiersza, swobodnie i w sposób w pełni kontrolowany zmieniający tonację i rejestry mowy. Jeśli bywa podniosły, to tylko po to, by z zawrotną brawurą i dziecięcą radością osunąć się w rejony przyziemnej trywialności; jeśli pozwala sobie na odrobinę patosu, to już po chwili burzy solenny nastrój kpiną lub absurdalnym żartem. Tak dzieje się w cyklu *Pięć wierszy o wierszach*, który zamyka łobuzerska, sztubacka fraszka *Wiersz dedykowany*. Tak jest w cyklu „wierszy lękowych”, w których w przejmujący sposób opisane zostają nocne napady trwogi, poczucie uwięzienia w znieruchomiałym czasie, harce nocnej mary, która głątwi i płacze język, zlepia słowa w gliniastą, mdlącą masę (*Mara*). W ostatnim wierszu cyklu Świetlicki wchodzi jednak w groteskową rolę poety przekłętego (przez Grażynę Torbicką), pozwalając, by wcześniejsze lęki przesłonił nie mniej groteskowy, ogromniejszy nad miastem apokaliptyczny „grzmotył” (*Grzmotył*). Tak jest wreszcie w *Pięciu wierszach o*, które zamyka piosenkowy, lekko absurdalny utwór *Milion białych mrówek* z ostentacyjnie zgrzytliwą, konfundującą pointą.

Pięć wierszy o to jednak przede wszystkim cykl wierszy miłosnych, w subtelny sposób połączonych z dwoma innymi cyklami: *Pięcioma wierszami nabożnymi*

i *Pięcioma wierszami psimi*. U Świetlickiego bowiem obie sfery – nabożną i miłosną – łączy z jednej strony pragnienie (i gotowość poniesienia ofiary), z drugiej zaś nieobecność obiektu pragnienia. Dlatego tak trudno przychodzi mu odróżnić wiersz „nabożny” od „miłosnego”, bo – jak pisze – zwracając się do ukochanej kobiety:

[...] wszystkie wiersze wreszcie
w końcu stają się ciemnymi
pieśniami
o nieobecności
czy to Bożej czy to
twojej
(*Jesteśmy sami*).

Każdy z tych „prostych miłosnych” wierszy mówi o oczekiwaniu na powrót albo powtórne przyjście, o tęsknocie i głódzie, o adwencie, o odliczaniu dni i wypełnianiu czasu codziennymi, prostymi czynnościami, które mają pomóc przetrwać kolejny tydzień rozłąki, bo „tydzień da się przetrwać.// ale nie więcej” (*Prosty miłosny*). Kobieta (i Bóg) są nieobecni; obecna jest za to suka, odwieczna i najwierniejsza towarzyszką. Bo miłość w najnowszym tomie wierszy Marcina Świetlickiego jest ostatecznie miłością psią, psią wiernością, bezwarunkową, bezwzględną i zniewalającą, nie zostawiającą miejsca na „wolność” i „wybór” (*Psie obowiązki*). To z niej można czerpać praktyczną życiową mądrość i na niej budować prostą, codzienną etykę („Rytuał jest ważny.// Prosty i ważny. Spacerować, jeść,/ spać. Ja tego uczyć się przy suce”; *Czarna niedziela*). To zwierzęce, psie tao działa kojąco, bo pomaga myśleć o jakiejś innej formie by-

cia, w którym miejsce świadomości zajętej obsesyjnie dramatem własnego umierania zajmuje pozbawiona esencji „nieistotna istota” (*Nieistota*), wyzbyta troski o siebie, zatroskana za to o bezpieczeństwo Boga i zwierzęcia, za których istnienie musi wziąć pełną i bezwarunkową odpowiedzialność. „Nie uważaj na siebie. Uważaj na Boga./ On musi być bezpieczny” – pisze Świetlicki w wierszu *Zawsze przed*. Pan i jego suka pochyleni nad skulonym jeżem pod bladym owalem księżyca. Tylko takim chwilom można bez wahania, z pełnym przekonaniem przytaknąć, wypowiedzieć bezwarunkowe tak, faustowskie „trwaj chwilo” zmienione w błogie

psie westchnienie: „Niech tak zawsze będzie” (*Tunele*). Bo tylko w takich chwilach wszystko na chwilę, przez moment „staje się wyraźne” (*Na moment przepraszam*). Tylko tak i tylko wtedy można wymknąć się dławiającemu uściskowi śmierci, wstać niepostrzeżenie od stołu, by z przekonaniem i bez egzaltacji zapowiedzieć swoją nieuchronną nieobecność, nie wywołując zbędnego zamieszania, nie oczekując zaprzeczeń i protestów. Niech państwo sobie nie przeszkadza. „Ja tylko na moment przepraszam”. Ale zaraz wracam.

Wrócił. Dał nam znowu piękną, mądrą i przejmującą książkę.

Tomasz Kunz





MAGDALENA ABAKANOWICZ, *Lady*, fragment
Fotografie Marek Gardulski

ABAKANY

Magdalena Abakanowicz

kuratorka: Julita Deluga
Galeria Sarmach, Kraków
grudzień 2015 – luty 2016

Recenzja s. 190–193

Rysunkowa suta Pawła Taranczewskiego

Format kartki nie może zobowiązywać to tytuł wystawy szkiców i rysunków Pawła Taranczewskiego, którą można było oglądać od 11 stycznia do 27 lutego w galerii Akademii Sztuk Pięknych przy ulicy Basztowej 18. *Gęste, Drobne, Lekkie, Szybkie, Miękkie* – nazwy poszczególnych grup rysunkowych – kojarzą się nieodparcie z tanecznymi krokami. Dzięki nim ekspozycja przybrała postać muzycznej suity rozpisanej na kameralny zespół instrumentów piórko, ołówek, sangwina.

Część pierwsza: *Gęste*

Piórko jako solista

Pejzaże. Wnętrza

Niełatwo się od intensywności *Gęstych* oderwać. Piórko raz dzierga promienistą masę liści, podtrzymywaną przez ledwie widoczne konary, wyrastające z pnia drzewka solidnie osadzonego w ziemi; kiedy indziej lekkim *glissando* kaligrafuje zagadkowe, jakby omiecione śniegiem, przejrzyste trio złożone z drzewa i dwóch kulistych krzewów. W jednym pejzażu – pomne na aureę nokturnów Caspara Davida Friedricha – dobiera półtony mroczniejących przestrzeni wieczoru, szczerlnie oplatając ich siatką jezioro i postaci siedzące na brzegu; w innym wskazuje kreską, że drewniana obudowa domu osadzonego w bieli jest tożsama z mrocz-

Anna Łabędzka

ną fakturą drzew, z których jedno tę biel mocnym akordem przecina. Po wpisaniu w prostokątne kadry filmowe pól, zagajników, dróg i zabudowań widocznych z lotu ptaka, po wycieniowaniu pagórków wraz z szybującymi nad nimi wrzcionowatymi obłokami, to samo piórko – unikając próżni wzorem Piranesiego – wciąga widza w sąsiadującą z pejzażami, nieco rozchwianą perspektywę pudełkowego wnętrza mieszkalnego, prowadząc go – jak w sztuce Pirandella – synkopowym *staccato* ku postaci siedzącej w rozjaśnieniu ostatniego planu.

Gęste – wpisane w klasyczne postrzeganie rzeczywistości – jego ograniczenia pomijają. Nieobce surrealizmowi tajemnice *Gęstych* są odczuwalne w przestrzennym zawrocie głowy towarzyszącym oglądaniu z dużej wysokości jakby ruchomych krajobrazów, w podważaniu jednoznaczności rzeczy pozornie oswojonych, w kontemplacyjnym oglądzie rysowanych przedmiotów, bliskim snu na jawie.

Część druga: Drobne Ołówek i piórko

Najpierw skrawki papieru przypominające małe formaty Nikifora. Mieszczą w sobie, powołane do życia ołówkiem, weduty i martwe natury. W niewielkich kwadratach komiksu zapowiadającego obraz *Śmierć małej malarki*, szkicowe ruchy grubego grafitu odsłaniają kolejne sceny miniaturowego dramatu. Następne kartki, normalnej wielkości, są prawie puste. Na środku pierwszej lewitują niepokojące ołówki: trzy niedorysowane nawet do połowy, ostro zatemperowane, czwarty ledwie zasygnalizowany i tępy; obok nich ulotna wiązka kresek umyka

poza kartkę – co przypomina „aerodynamiczne” promienie niektórych aniołów Giotta. Na drugiej, z wazonu postawionego na zarysie blatu i ściany, wyłania się parę bladych linii fantomatycznej rośliny. Całość wiąże kwadrat nakreślony poniżej. W *Drobnych* forma narracyjna jest skonfrontowana z dylematem przestrzeni.

Część trzecia: Lekkie

W wykonaniu sangwiny, ołówka i piórka

Owiane lekkim *sfumato*. Wiejskie zabudowania wśród pól znane już z *Gęstych*. Jakby śnione.

Część czwarta: Szybkie Z ołówkiem jako solistą

Opatrzne podtytułami *Chłopi z XXI wieku* i *Marta*. *Marta* to stany spokojnej zadumy zapisywane maksymalnie uproszczoną kreską. *Chłopi...* to migawki z syntetycznym, chropawym, s z y b k o znaczonego ruchem grubej linii. Komizm zderzenia „XXI wieku” z archaicznym wyposażeniem owych „chłopów” jest efektem wieloletniego obcowania artysty z sąsiadami we wsi pod Rożnowem. *Chłopi...* Taranczewskiego są tak w swej archetypiczności wyraziści, tak w swych działaniach zapamiętali, iż mogliby wejść w dyskurs z postaciami Mrożka.

Część piąta: Miękkie

W ciepłych półtonach ołówka solo

Miękko, acz dynamicznie uchwycony z profilu moment zdziwienia *Marty* czymś nieoczekiwanym i jej malarskie wizerunki zaczytania. W tych drugich – zarówno syntetycznie potraktowane ciało, jak i ekspresja bardziej szczegółowo ukazanej twarzy – wyrażają stan głębokiego pogrążenia

w lekturze. Pochylona ku niej postać zdaje się oddychać poprzez miękkie płaszczyzny grafitowych plam rozartych na reliefie ziarnistego papieru, współgrając z zaciśniętymi w skupieniu wargami, z ulotnym uniesieniem skrzydełek brwi lub ze spuszczeniem mocno zaznaczonych powiek, ocieniających rzęsami ledwie dostrzegalną zapowiedź uśmiechu. Sąsiadujący z portretami pejzaż – rysowany z oddali, sponad centralnie usytuowanej wieży triangulacyjnej, zdominowany przez woluty okazałych secesyjnych chmur ukośnie przepływających nad pagórkowatą linią horyzontu, oraz nad obłymi grupami drzew kryjących domy i pola – należy do szczególnej kategorii filmowych sekwencji Taranczewskiego.

*Zebra*ne to dokumentacja zbioru. Autorzy katalogu¹ nie pokazują w niej zwykłych reprodukcji, lecz prowadzą fotograficzną grę ze szkicownikami. Perspektywiczne skróty i rozmaicie podniesione karty albumów wzmacniają ekspresję rysunków, wprowadzając niekiedy element humoru. Jednym z ludycznych przykładów może być sekwencja z cyklu *Chłopi*. Abstrakcyjny balet oderwanych od siebie



sylwetek kobiecych, z których każda jest bez reszty skupiona na swojej czynności grabienia, wydaje się rozbijającą bezradny wobec poderwanej w górę sąsiedniej kartki notatnika, mogącej nagle to intensywne grabienie przerwać – po prostu na nie spadając. Na wystawie prace *Zebra*ne obecne były w postaci wideo, którego rytm wyznaczały miarowe ruchy dłoni przewracającej kartki szkicowników.

Widzowie znający malarstwo Taranczewskiego mogli rozpoznać w galerii ASP szkice będące zapowiedzią jego płócien. Ale to artystyczna autonomia rysunków, jako niezależnych graficznych obrazów, zadecydowała o ich obecności na wystawie. Ta zaś, pokazując ich dobrze skomponowany zestaw, przyczyniła się do wyjaśnienia pewnej tajemnicy: jak rysownik rejestrujący charakter postaci, atmosferę miejsc czy aurę przedmiotów, może „uczynić” ze swego piórka lub ołówka „narzędzie filozoficznego przemyśliwania widzialnego świata”.

Zacytowana formuła pochodzi od Krzysztofa Pomiana i dotyczy ostatniego okresu twórczości malarza opisanego w studium *Pawła Taranczewskiego koloryzm ejdetyczny*². Taranczewski, estetyk ze szkoły Ingardena, pedagog uniwersytecki, krytyk i tłumacz, demonstrowa-





jąc w swojej rysunkowej suicie zmysłową percepcję życia i pełen wigoru rozmach, nie ustaje w owym „filozoficznym przemyśliwaniu świata”, nierzadko wychodząc poza jego powszechnie dostępną „widzialność”.

Pierwotnym zamiarem Olgi Grodniewicz, kuratorki tej przejrzyście skomponowanej wystawy, było pokazanie obrazów. Odkrycie szkicowników zadecydowało o zmianie projektu. Jedynie dwa barwne pejzaże, wiejski i miejski, dawały świadectwo sztalugowym dziełom Taranczewskiego: zawieszony w przestrzeni na osi drzwi wejściowych, plecami do siebie, dzieliły galerię na dwie części. W lewej witały zwiedzających rysunki *Miękkie*, w prawej, tuż obok *Szybkich*, na sporym ekranie wyświetlano wideo; na podłodze duże czarne litery znaczyły tytuły poszczególnych grup rysunkowych. Całość

była harmonijnie wyważona przestrzennie i kolorystycznie, świadcząc o dobrym zgraniu wszystkich elementów ekspozycyjnego zespołu.

Wystawa rysunków jest dla malarza wyróżnieniem wieńczącym jego twórczą drogę. Retrospektywa zadedykowana Pawłowi Taranczewskiemu w murach macierzystej uczelni swą rolę znakomicie spełniła, dając wgląd w nieznane wcześniej prace rysownika.

Anna Łabędzka

PRZYPISY

- 1 Opracowanie katalogu – Olga Grodniewicz, reprodukcja na papierze – Katarzyna Feiglewicz, Olga Grodniewicz, reprodukcja obrazu *Przedwiośnie* – Maciej Żywolewski i Galeria Nautilus, projekt katalogu oraz identyfikacji wizualnej wystawy – Paweł Krzywdziak.
- 2 O malarstwie Taranczewskiego pisali między innymi Józef Marek, Stanisław Rodziński i Karol Tarnowski.



Wernisaż wystawy Pawła Taranczewskiego *Format kartki nie może zobowiązywać*,
Galeria ASP w Krakowie





Fotografie Napoleon Bryl



Tomasz Łubieński

Siciliana

Biuro podróży po szczęście. Zapraszam.
Ale co wybrać? Nasza wiosenna promocja
Jest super, grozi udar parawyobraźni.
Piękni klienci, wy zdecydujecie.
Widok na południowy wschód. A może zachód.
Północ południe, pocałunki zawsze.
Na balkonie pod okiem i uchem sąsiada?
O nie, głęboki pokój, łóżko fantastyczne,
Aż do okna na przestrzał, jeśli ku wschodowi
Morskiego słońca, kiedy otrząsa się z mgły,
Pobudzą cienie ptaków, plus pluski odpływu,
Niebieski dotyk między powiekami,
Wytropi ślady, smugi, lekko przysłonięte
Pomiętym prześcieradłem z czerwonej satyny.
Zmyślne poduszki, wałeczki gotowe,
Niech tylko żagiel trójkątny opłynie
Ciemną wyspę, miłości z gwarancją na tydzień.
Zadowoleniem do końca sezonu.
Albo okay oddamy podwójną zaliczkę.
Siedem dni, siedem nocy nad słońną laguną.
Turnus stworzenia świata, wystarczy wystukać,
Świecka tradycja, ilość miejsc ograniczona.
Ach te czułe śluzówki, stwardniałe naskórki.
Piasek tylko zazgrzyta w pogryzionych ustach.
Taka okazja już się nie powtórzy.
Przecież nikt nie zna dnia ani godziny
Kiedy uśnie na dobre, w wenflonowej chmurze.

Stanisław **Stabro**

dla A.

**Grecki brzeg zapada
w zmiersch**

**Liston na Korfu
Jak Rivoli**

**Wiatr w koronach
Korzeniach drzew**

**Ognisty wóz
Ślizga się po fali**

**Miłość i nietoperze
Układają się
Do snu.**

**Siga siga
Mruży oczy
Morska latarnia**

W oddali.

2013

Bus stejszyn

W środku greckiej wyspy
konduktor z dzieciństwa
inkasuje
dziesięć euro

przewijają się krajobrazy
chwytające za gardło
spełnione sny

na końcu drogi
bus stejszyn

wysiąść!

2015

Przesiła się światło

Krzysztofowi Lisowskiemu

**Przesiła się światło
sierpnia w bunkrze
mojej samotni**

**przed jeszcze jedną
grecką podróżą
z przetrąconym kręgosłupem**

**na mapie wyobraźni
przywołuję lwa
przestworzy**

**ale teraz
w południowym blasku
siedzimy
trzej muszkietierowie
w konferencyjnej sali
i Itakę wskrzeszamy.**

2015

Żal

Julianowi Kornhauserowi

Słyszę jeszcze naszą młodość
widzę manifest
pisany w małym miasteczku
o poranku.

Przyszłość ma kształt słońca
wznoszącego się
nad linią wzgórz.

Młodość odbita
w lustrze rzeki
marzy o podróży
w nieznane.

Klejnoty wierszy i ból
ukryte w snach
Nemesis.

W zgiełku sporów
kawiarni podróży
i miast.

Obietnica poezji
spełniona.

2015

Kiedy odjeżdżasz...

Kiedy odjeżdżasz
zabierasz ze sobą
nasz wspólny teatr
koncert
zabawę u przyjaciół

i studia nad laptopem
w Czederze.

Kiedy
za rogiem znika
twój czarny samochód
siadam przed pustynią
biurka.

Sypie się na nią
piasek minut
i godzin.

Tylko późnym wieczorem
w oknie po trajektorii
schodzi samolot
i macha w popłochu

skrzydłami.

2015

Andrzej
Muszyński

Pocałun (Autorytet)

Papryczka czili.
Leży od miesiący na desce.
Nie łapie się jej dosłownie nic,
Grzyb, pleśń i tak dalej.

Pocałun (Wigilia)

Strach taki Bóg,
Gdy patrzę w Bug.

Pocałun (Świat)

Świat zawęża się, ciasnieje,
Nieznane ptaki
Rozbijają się o szybę domu.
Widać przez nią na wzgórzu chochoły skał,
Pod którymi ktoś ustawił sofę i misia,
Spadł na nie wielki śnieg.

Tam w wapiennym amfiteatrze,
Jest grób dzieci nienarodzonych,
A świece zapala na skałach Kaziu,
Stary karzeł w starej mgle.

Świat zawęża się, ciasnieje,
Ptaki dzielą korytarze.
Odkąd zrozumiałem,
Że istnieje, póki widzę,
Liczę je. Kaziu nie.

(Pocałun) A sam

A sam uciekam,
Boję się.
Powinienem podejść,
Przywitać się, ale nie.

Unikam,
Bajam się.

Siedzę teraz sam w leśnej chacie.
Ciemno, świece, łomot,
Leśna straż.

Pocałun (Pocałun ostateczny)

Po wybuchu bomby atomowej,
Na ścianach zastygają ludzkie cienie.
Pocałun uranu
Jest czuły i zrozumiały
Prawie dla wszystkich.

Kogo chciałabyś –
Dalej nie pytam.

Stary sąsiad opowiada, co widział na Discovery Channel:
Słońce wypala ziemię i samo zamienia się w obłok,
Który frunie na Saturna.
Zostaje z niego czarna, nierówna bryła
I wyzwolona wyrusza w rejs.

I z tego stary Wicek utkał piosenkę,
Którą nuci pod świronkiem.

Rozstępuje się papier

Ryszard Koziołek

Dobrze się myśli literaturą

Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015

Piotr Paziński

Rzeczywistość poprzecierana

Wydawnictwo Austeria, Kraków 2015

Michał Szymański

Przebicia

Zeszyty Literackie, Warszawa 2015

Paulina Małochleb

Jesień i zima tego roku wyjątkowo obrodziła w eseje: Ryszard Koziołek, przewodniczący kapituły Nagrody Literackiej Nike i katowicki literaturoznawca opublikował *Dobrze się myśli literaturą*. Piotr Paziński, redaktor naczelny „Miodrasza” zebrał swoje eseje w tomie *Rzeczywistość poprzecierana*, młody krytyk Michał Szymański, na swoje trzydzieste urodziny wydał *Przebicia*. Wszystkie te książki dotyczą literatury, czy też szerzej – czytania jako zasadniczej funkcji życiowej. Każdy z autorów podąża jednak literackimi ścieżkami na zupełnie różne sposoby, i nawet jeśli u Koziołka i Szymańskiego znajdziemy analizy tych samych autorów (Andrzej Stasiuk), to za każdym razem zupełnie inny jest ich punkt widzenia, inne wnioski, inny rodzaj krytycznego myślenia. Czytanie tych esejów obok siebie pozwala czytelnikowi nie tylko odkryć zupełnie nowe zjawiska u dobrze mu znanych pisarzy, ale przede wszystkim przedłużyć możliwość

obcowania z literaturą, ponieważ każdy z eseistów zanurzony jest w literaturze, porusza się wraz z jej podskórnymi prądami. U każdego z eseistów tekst literacki otwiera się ku życiu, biblioteka i księgozbiór służą jako soczewki, dzięki którym lepiej widać prawdę egzystencjalną. W ich książkach odkryć można ten sam gest: erudycyjna lektura, głębokie wejście w tekst otwiera świat i księga-książka staje się metaforą życia.

Koziołek, czyli myśliwy

W *Dobrze się myśli literaturą* relacja między czytelnikiem a tekstem ujawnia się jako relacja dwuznaczna: czytelnik tekst wykorzystuje, bo szuka „lekturowego odurzenia”, bo pragnie usankcjonować swoje emocje, osiągnąć intensywność, której inaczej by nie doświadczył. Jednocześnie jednak literatura to nie pokątny narkotyk czy substytut adrenalinowych sportów, ale przecież rzecz całkowicie serio, bo literaturą jest i kazanie Johna Donne’a, wygłaszane w siedemnastowiecznym Londynie, powieści szpiega Józefa Kraszewskiego i eseje Marka Bieńczyka.

Koziołek zakorzenia się w dwóch epokach – pozytywistycznej i współczesnej, przechodząc płynnie od analiz Henryka Sienkiewicza, Bolesława Prusa i Józefa Kraszewskiego do Szczepana Twardocha, Ignacego Karpowicza i Filipa Springera. Dobrze, że rzadko pisze o kobietach, bo ton protekcyjnej wyższości, którego używa wobec Hanny Malewskiej, Stanisławy Przybyszewskiej i Hilary Mantel, psuje napięcia wytwarzane w tym tomie, wprowadza dziwny dysonans. Eseje męskie jednak to czysty popis erudycyjny, absolutne zanurzenie się w cudzym tek-

ście. Koziołek nie tylko ujawnia skrywane twarze pisarzy, ale i poddaje ich utwory solidnemu przesłuchaniu. Nie ma tu pozornych pytań, które mają pokazać geniusz wybranych przez niego autorów, ale poszukiwanie w ich tekstach bardzo konkretnych odpowiedzi – o możliwość przedstawienia doświadczenia wojennego (Karpowicz), o diagnozę polskiego społeczeństwa doby kryzysu (Prus), o kompleksy, które leczymy za pomocą fikcji historycznej (Parnicki), o głód nowoczesności i zarazem lęk przed nią (Springer). Wszystkie pytania, które stawia, i wszystkie odpowiedzi Koziołek filtruje przez siebie i własne emocje, a ich obecność w procesie lektury sankcjonuje. Ważni są tutaj bowiem nie tylko analizowani pisarze, ale też autorskie „ja” – ja krytyka i ja czytelnika przeżywającego wraz z bohaterami kolejne zawirowania losu. „Ja” służy do uzasadnienia emocji, do ich przeżywania w sposób prosty, bez intelektualnego natychmiastowego przepracowania. Jednocześnie to „ja” służy także Koziołkowi do indywidualizacji uniwersalnych pytań i strategii lektury, do ukonkretnienia funkcji literatury, odwołania ich do doświadczenia jednostki.

Koziołek jest myśliwym, bo choć liczy się zwierzyna, czyli tekst literacki, to na pierwszy plan wysuwa się polowanie – czyli czytanie, wydobywanie sensów, dodawanie nowych znaczeń. Ważniejszy jest tu autor-myśliwy jako działający, interpretujący podmiot, niż to, na co poluje.

Spośród przywoływanych tutaj autorów to Koziołek właśnie najwięcej miejsca poświęca różnicy między czytaniem i nieczytaniem, pokazując rozliczne korzyści płynące z lektury – pisze choćby:

„literatura nie jest od dostarczania dowodów na istnienie ładu świata. Od tego jest nauka. Literatura wydobywa z ludzkiego istnienia sprzeczności, komplikację, bycie *za*, a *nawet przeciw* równocześnie. Udowadnia, że można – jak autor – wierzyć w utopię i twardo stać na ziemi; być emocjonalnym prawicowcem i racjonalnym lewicującym progresistą”.

To, co Koziółka najbardziej interesuje, to wspólnota czytających – taka wspólnota, która wierzy, że literatura daje najlepszy możliwy język, jest narzędziem do komunikacji. W *Dobrze się myśli literaturą* nie chodzi jednak tylko o uroki czytania, ponieważ Koziółek komplikuje różne sytuacje, pokazuje problemy, które sami sobie stworzyliśmy: nadmiar faktów, będący efektem procesu nauczania, język ekonomii, któremu podporządkowaliśmy całą sferę publiczną (pisze o tym, analizując *Lalkę*), konieczność negocjacji znaczeń, które trzeba ustalić zanim przystąpimy do rozmowy (przy analizie *Quo vadis*), problemy postkolonialne (przy analizie *W pustyni i w puszczy*), polska legofobia (na którą lekarstwem pierwszym był Kraszewski z powieściami czytany przez całe społeczeństwo).

Choć Koziółek pisze efektownie, pokazując olbrzymi wachlarz skojarzeń literackich i ich odniesień do kultury popularnej, to jednocześnie jego analiza ma charakter polonistyczny. Spod tez-fajerwerków wyziera umiejętność twardej, nudnej, pogłębionej interpretacji, wielokrotnej lektury, ujawniania tropów mało widowiskowych, ale ważnych dla nowego odczytywania klasyki, dla wyszukiwania skomplikowanych zagadnień w prozie współczesnej.

Paziński, czyli archeolog

Rzeczywistość poprzecierana opiera się na przekonaniu, że w przetarciu ujawnia się nicomość, że zadaniem interpretatora jest łatanie, cerowanie, ale i ujawnianie ubytków. Autor tych esejów wybiera strategię archeologa, bo „czytelnik rozbija tekst, pozornie czysty, swojski i spójny, odsłaniając w nim warstwa po warstwie, i ożywia w ten sposób te elementy kultury, które trwają za balsamowane w wonnościach słów”. Jego bohaterami stają się tu Chaim Nachman Bialik, Jorge Luis Borges, Paul Celan, Izaak Cyłkow, James Joyce, Franz Kafka, Tadeusz Kantor, Bruno Schulz. Paziński, studiując księgi, szuka drogi, która poprowadzi go do czegoś mniej namacalnego niż one same. Wychodzi od zestawienia dwóch zasadniczych mitów – Księgi jako Słowa Bożego oraz Księgi Natury, zderza je ze sobą i nieustannie między nimi się przemieszcza. Ważne jest to podniosłe źródło, ponieważ dla autora każdy tekst literacki ma nieomal liturgiczny charakter, rola literatury spełnia się właśnie w nowej pozycji, zajmując miejsce dawnych, zapoznanych tekstów świętych. To poprzez analizę poszczególnych wątków, postaci i symboli Paziński wydobywa w utworach literackich zapomniane odwołania teologiczne, rozmontowuje misterne konstrukcje a-religijne, dekonstruuje transcendencję. Powołuje się na Waltera Benjamina i jego zainteresowanie Joyce’em i Kafką – „znalazł u nich przykazanie, by nieprzerwanie studiować i interpretować Pismo, i to bez obietnicy zbawienia, skoro studiowanie jest wyłącznie *koroną ascezy*, a niekiedy tylko *bramą sprawiedliwości*”. Ta sama pasja, którą wskazuje u Benjamina, ujawnia się i w jego esejach. Esajach

heretyckich, wszystkie bowiem spostrzeżenia dotyczące tekstów świętych aplikuje on do literatury, to znaczy czyta *Ulissea* jakby była to Księga Świata, a *Zamek* Kafki jakby był Drzewem Życia. Sam jest pisarzem zeświecczonego świata, który używa utworów literackich jako atrap lub imitacji tekstów świętych.

Trzy eseje o Celanie, najlepsze w tym tomie, łączą się z sobą i uzupełniają, co pokazuje, że piarstwo eseistyczne Pazińskiego stanowi jeden wyraźny, homogeniczny projekt. Wszystkie eseje w tym tomie zebrane bowiem zostały z jego pism rozproszonych, większość była publikowana wcześniej w różnych czasopismach na przestrzeni kilku lat. Analiza poetyckiego świata Paula Celana zbudowana jest z kilku poziomów: filologicznej, komparatystycznej, edytorskiej, translatologicznej, krytycznej i kulturowej wreszcie – to są właśnie warstwy, które autor-archeolog odsłania tutaj, by dotrzeć do głębszego sensu, do teologii tekstu literackiego. Paziński nie przyspiesza swojej pracy, jakby nie gonili go żadne terminy. Z benedyktyńską skrupulatnością bada i porównuje przekłady, zastanawia się nad każdym Celanowskim słowem. Opowieść o Celanie wychodzi poza analizę poezji niemieckiego twórcy, służy ona bowiem także i temu, by pokazać, jak poeta starał się nadać formę obozowemu doświadczeniu, i temu, by pokazać, jak postępował w Niemczech po 1945 roku proces interpretacyjny, jak czytano wiersze Żyda, który przez te obozy przeszedł.

Podobnie eseista traktuje poezję Bialika, której powolna analiza staje się punktem wyjścia do opowieści na temat kultury i świadomości społeczności żydowskiej

w Europie Wschodniej od lat 90. XIX wieku do lat 30. XX wieku. Bialik, wychowany w rodzinie ortodoksyjnej, porzuca studia religijne, nie zrywa jednak z duchem tej tradycji i wierny pozostaje jej w swych hebrajskich wierszach. Paziński organizuje ten swój esej – podobnie jak inne zebrane w tym tomie – w kilku rozbiegających się porządkach: czyta poezję Bialika w oryginale, zestawia je z młodopolskimi przekładami Salomona Dykmana (który przepisuje czasem wiersze Bialika w duchu twórców bardzo wtedy znanych i niektóre wiersze hebrajskiego klasyka brzmią niczym poezja Leśmiana lub Staffa), ale odszukuje w nich także wpływy z tradycji żydowskiej – i tak w poemacie o pogromie w Kiszyniowie, napisanym na początku XX wieku, pobrzmiewają echa aszkenazyjskich hymnów żałobnych pisanych po rzeziach dokonywanych w czasie II krucjaty w Nadrenii. Powracają nawiązania do Pieśni nad Pieśniami, mistyka kabalistyczna czy średniowieczni poeci Złotej Ery i literatura Haskali. Ważny jest ten chwyt, ponieważ autor *Rzeczywistości poprzecieranej* powraca obsesyjnie do figury tekstu świeckiego imitującego Pismo. Katalog tych motywów służy do pokazania, jak świadom wielu tradycji i języków twórca świecki jest jednocześnie więźniem tekstu sakralnego. Równocześnie zaś Paziński oddaje w ręce czytelnika skrypt z literatury żydowskiej, jej nurtów, tematów i *loci communes*. Eseje o Bialiku i Cyłkowie spełniają zaś jeszcze jedną funkcję: stanowią wybieg w „czas przeszły niedokonyany”, pokazują hipotetyczne możliwości rozwoju kultury żydowskiej. Wiersze Bialika miały ukazać się w Polsce w przekładzie Dykmana w 1939 roku – cały nakład

splonął jednak we wrześniu. Przekłady Cyłkowa stawały się coraz popularniejsze w okresie przedwojennym, służyły wielu spolszczonym Żydom. Ich czytelnik modelowy – Żyd-polski inteligent – stracił jednak życie w czasie Zagłady. Zarówno Bialik, jak i Cyłkow nie cieszą się teraz specjalną popularnością: „Dzieje się tak również dlatego, że żydowskie teksty nierzadko postrzegane są jako w najlepszym wypadku zabytek, a judaizm, wraz z jego szkołą interpretacji Pisma – jako martwa tradycja, najpierw przewyciężona przez chrześcijaństwo, a niedawno zamknięta przez Zagładę” – pisze eseista krytycznie.

Eseje Pazińskiego mocno opierają się na tekście, zakorzeniają w poszczególnych wersach, odczytaniach, wcześniejszych analizach. Autor jednak przebija je wszystkie, przecina, by podążać własną ścieżką, często na przekór ustalonym już dyżurnym interpretacjom. Z równą czujnością czyta autor *Rzeczywistości poprzecieranej* teksty Kafki i Joyce’a, poezję Bialika, przekład Starego Testamentu Cyłkowa, co ich komentatorów i krytyków, próbując pokazać przepływ znaczeń, nadawanie symbolom osobnych, własnych znaczeń.

Szymański, czyli nurek

Jeszcze inną strategią posługuje się w swoim tomie Michał Szymański – najmłodszy z przywoływanych tutaj eseistów. Na *Przebiegach* składają się teksty wcześniej publikowane na łamach czasopism, przede wszystkim „Tygodnika Powszechnego”, „Zeszytów Literackich” oraz internetowego „Dwutygodnika.com”. Szymański gromadzi tutaj wiele recenzji, ale i artykułów dłuższych, przekrojowych, bardziej ogólnych. Czasem trudno je wyraźnie od-

dzielić, bo choć tekst poświęcony jest jednej książce, to autor nawraca do poprzednich, szuka figur stałych albo też momentu zmiany. Czyta każdy kolejny utwór danego autora w ramach pewnej ścieżki ustalonej przez jego teksty poprzednie, próbuje wytoczyć między nimi nić, pokazać łączność. Jednocześnie uruchamia się u niego często strategia nurka, ponieważ autor zanurza się w tekście, często schodzi głęboko pod jego powierzchnię, by wynurzać się co jakiś czas gwałtownie, próbując pokazać miejsca styku tekstu i rzeczywistości – tak ujmuje pisarstwo Andrzeja Stasiuka i Ziemowita Szczerka, tak czyta poezję Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego. I u niego bowiem ujawnia się przekonanie zasadnicze dla Koziołka i Pazińskiego – przekonanie o tym, że literatura jest życiem, że stanowi ona główny trop rzeczywistości, że nie ma innego dostępu do świata niż poprzez literaturę i innego dostępu do literatury niż przez świat. Szymański nie otwiera swojego tomu erudycyjnym esejem, jak robią to Paziński czy Koziołek. Od razu zanurza się w literaturze – w Czesławie Miłoszu, Witoldzie Gombrowiczu, Zbigniewie Herbertcie, Tomaszu Mannie, Vladimirze Nabokowie, by przejść potem do serii portretów poetów: Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, Jacka Podsiadły, Marcina Świetlickiego, Grzegorza Kwiatkowskiego, Anny Piwkowskiej, Krzysztofa Siwczyka. Szymański dokonuje tu wielokrotnej lektury ich tomów, sięga do początków, wczesnych wydań, pokazuje nowe perspektywy, wzajemne oddziaływanie tekstów, które tworzą dla siebie nowe konteksty. W niektórych jego esejach pojawia się skomplikowana figura wielopiętrowej lektury: Szymański czyta

Wojciecha Nowickiego czytającego stare fotografie lub czyta Jacka Dehnela czytającego Jarosława Iwaszkiewicza – a tekst Szymańskiego trafia do naszych rąk i tym samym stajemy się czwartym filtrem dla literackiego tekstu. Dobry warsztat krytyczny autora *Przebić* sprawia jednak, że nie czuć w jego esejach wybujałej tekstualizacji – potrafi z każdego poziomu swojego zanurzenia wyjść na powierzchnię, pokazać wielopiętrowość tej konstrukcji i swoje przemyślenia związane z każdym z tych poziomów. Czyta zatem równolegle: śledzi lekturę poezji Iwaszkiewicza, którą proponuje Dehnel, ale pokazuje też, jak zmienia się Iwaszkiewicz skonstruowany w wyborze dużo młodszego poety, jakie znaczenia jego poezji wydobywa autor *Języków obcych*. W *Wielkim, pobrudzonym, zachwyconym zwierzęciu* chodzi przecież o portret podwójny, obraz, w którym za pomocą wierszy starego mistrza Dehnel maluje siebie: „autoportret pisarza, który zbiera z różnych stron ciągi za upajanie się tradycją, elitaryzm, estetyzm, za miłość do bibelotów, starych map, fotografii, za melnik [...]. Jacek nie tylko przeczytał wiersze Jarosława, Jacek w nich się przejrzał, coś dostrzegł i coś opowiedział nam o sobie”.

Szymański, który nie jest czytelnikiem naiwnym, lubi czytać takie teksty, w których autorstwo ulega zwielokrotnieniu, w których liczy się kilka mocnych podmiotów. Najlepszym przykładem jest właśnie wybór wierszy, o którym wspomniałam wyżej, ale też autorski wybór *Wierszy Marcina Świetlickiego* – tutaj liczy się nie tylko Świetlicki poeta, autor wierszy, ale i Świetlicki autor tego monumentalnego tomu, twórca, który nagle ujawnia

się z całym swym dorobkiem. Szymański lubi wydobywanie napięć i komplikacji, jakie płyną z takiej sytuacji pomnożenia figury pisarza. Pociągają go biografie twórców – surowo ocenia książkę Anny Arno o Konstantym Ildefonsie Gałczyńskim i Kaliny Błażejowskiej o Halinie Poświatowskiej. Annie Arno zarzuca Szymański trzymanie się schematów i stereotypów, w ramach których opowiadano wcześniej o Gałczyńskim, domaga się, by autor biografii wypracował swoją własną koncepcję, wizerunek swego bohatera, który następnie musi przedstawić i obronić w tekście. Jego zdaniem, słabość *Upartego serca* – książki Błażejowskiej – wynika z także w wyborze łatwego rozwiązania: tym razem chodzi jednak o poddanie się żywiołowi fabularyzacji, niezachowania równowagi między faktem i literaturą. I tak powstaje *vie romancée* – mówi Szymański, przywołując dawno już właściwie zapomniany, a bardzo popularny gatunek biografii. I tu także widać jego zainteresowanie skomplikowaną figurą podwojonego autorstwa, ubezwłasnowolnienia jednego autora przez innego, przepisywania treści przez inny podmiot, opowiadania o cudzym życiu.

*

Ryszard Koziółek, nauczyciel akademicki, ma chyba największą spośród wszystkich tych eseistów, skłonność do tworzenia jasnych definicji, precyzowania konkretnych prawidłowości. To zatem jego słowami można przedstawić tezę, którym wierni są wszyscy: o tym, że literatura odpycha ku życiu, że służy ona uprawomocnieniu emocji. Najważniejsze jest jednak pytanie, które Szymański zadaje, cytując

Jacka Podsiadłę – czy literatura jest w stanie przebić się do rzeczywistości? Wszyscy odpowiadają, że tak, nawet jeśli sama próba podejmowana jest w sposób pokrętny, nawet jeśli rzeczywistość, do której chcielibyśmy się przedrzeć, już dawno nie istnieje – jak w wielu esejach Pazińskiego. Koziołek zakłada, że w tekście pisany ujawnia się życie w całej jego istocie i komplikacji. Paziński i Szymański wybierają

takie tytuły, które świadczą o większej niepewności, ale i o większym pragnieniu przebicia się do sensu (to metafora Szymańskiego). *Przebicia i Rzeczywistość poprzecierana* służą właśnie temu, by za pośrednictwem tekstu dotrzeć do jakiejś głębszej prawdy, którą tekst często wyjaśnia, ale i równie często ukrywa w sobie, wymuszając skupioną lekturę.

Paulina Małochleb



Tydzień w Nowym Jorku, s. 180–189.

MoMA, Nowy Jork
Fotografia
Maria Hussakowska



Maria Hussakowska przy rzeźbie Louise Bourgeois, Beacon, Nowy Jork

Fotografia Teresa Przybylski

Anna Pekaniec
Bogdan Rogatko
Tomasz
Wawrzyniak

Opowieści (nie)słychane, opowieści (nie)słyszane

Wit Szostak

Wróżenie z wnętrzości

Powergraph, Warszawa 2015

Przecież zarówno nasze sny, jak i marzenia na jawie są narracjami; pamiętamy, przewidujemy, spodziewamy się, rozpaczamy, wierzymy, wątpimy, planujemy i zmieniamy plany, krytykujemy, konstruujemy, plotkujemy, uczymy się, nienawidzimy i kochamy na sposób narracyjny. W istocie, aby żyć, tworzymy opowieści o sobie i innych, o zarówno naszej osobistej, jak i społecznej przeszłości i przyszłości¹. Słowa Barbary Hardy, badaczki fikcji literackiej, przypominają o ważnej właściwości ludzkiego istnienia – budowanego w opowieściach, przez opowieści, przeciwko nim i z nimi za pan brat. Opowiadamy cały czas, każda aktywność opiera się na komunikowaniu, oznajmianiu, zawiadamianiu, wymienianiu historii. Opowieść to świat, tożsamość, pewność bycia. Korzysta z tych jej właściwości Wit Szostak we *Wróżeniu z wnętrzości*, w którym dominuje żywioł opowieści rozumianej jako równoważnik doświadczenia i doświadczania świata.

Krakowski prozaik osadza akcję w dość nietypowym miejscu – to Poświętów, stacja kolejowa, dawno temu mająca być bramą do uzdrowiska. Został z nie-

go tylko dworzec i tory prowadzące do nikąd. Poświatów zamarł, zastygł, zanim na dobre miał szansę się rozwinąć, i tylko dzięki tej przedwczesnej śmierci mógł zostać zagospodarowany przez artystę Mateusza i jego żonę Martę (skojarzenia z biblijną Martą są jak najbardziej na miejscu – podobna do nowotestamentowej imienniczki jest równie zapobiegliwa, skrzętna i zaradna). To oni zmienili niedoszłe uzdrowisko: „[...] Poświatowa nigdy nie było, bo pojawił się jako marzenie i to marzenie nigdy nie zaistniało” (s. 113), w dom, surrealistyczne zaświaty ożyły. W tak nietypowej, wielce symbolicznej, przestrzeni nie mogli zamieszkać zwyczajni bohaterowie.

Dariusz Nowacki, omawiając najnowszą powieść Szostaka, nie zatrzymuje się zbyt długo przy rozważaniach o migotliwej, niemalże schulzowskiej naturze Poświatowa, wskazuje natomiast na specyfikę figury narratora: „Błażej bowiem jest nie tylko doskonale przezroczystym medium (nikt jego obecności nie zauważa), ale przede wszystkim kimś, kto na powrót uczy się mowy. Stąd wziął się jego dziwny język – najprostszy z możliwych, niezwykle naiwny, pełen powtórzeń i niedopowiedzeń. Ponadto język Błażeja jest mową wewnętrzną – on nikomu niczego nie komunikuje; jego monolog to szept narastający w jego głowie, a właściwie we wnętrzościach²². Błażej, przedstawiający się jako głupi brat mądrego Mateusza, ciągle podkreśla, że jest poza ekonomią słyszanej i słyszalnej mowy. Jest kolekcjonerem słów, gromadzi je z pietyzmem, chętnie powtarza, akcentując ich jak najściślej przyległość do rzeczywistości. Szybko jednak okazuje się, że owa przy-

ległość to ułuda, fingująca autentycznością zmywalny tatuaż, możliwie pełne doświadczanie świata, z którego niepostrzeżenie, acz metodycznie wymeldowuje się. A może zostaje wymeldowany?

W konfrontacji ze swoim utalentowanym bratem Błażej szarżeje, gaśnie, odkleja się od życia, traci z nim kontakt. Dawno temu, podczas powrotu z podróży do Włoch odmówił uczestnictwa w rzeczywistości: „Uciekły moje miłości, uciekły ode mnie słowa, uciekły miejsca i rzeczy. Zostałem skazany sam na siebie” (s. 54–55). Mniej lub bardziej świadomie wybrał (pozwolił za siebie wybrać?) swoistą emigrację wewnętrzną³, introwertyczny zwrot spowodował, że mężczyzna zastygł w ciszy, ale nie w milczeniu. Cały czas snuje szeptane opowieści, stając się niepodzielnym władcą świata przedstawionego. To dzięki nieporadnym, a jednocześnie wciągającym, momentami nawet hipnotyzującym historiom, wprowadzani i charakteryzowani są jego najbliżsi – brat-artysta, jego piękna żona – malarka Marta, jej przyjaciółka, pi-sarka Sara, dwaj znajomi Mateusza sprzed przeprowadzki (ucieczki?) do Poświatowa – Daniel (filozof) i Dawid (pianista), i w końcu, wprowadzający niepożądane zmiany, marszand Fryderyk. Nie do pominięcia jest ojciec braci, przedstawiany niczym Odys wracający po latach do Itaki – której przecież nigdy nie opuścił, czy też, nieco inaczej, wracający do Itaki, z której nie wyjechał, bo nigdy w niej nie mieszkał. Choć zostawił synów i żonę nie w Poświatowie, to jednak wraca tam, by umrzeć, a przed śmiercią usłyszeć prawdziwą historię związku Mateusza i Marty. Nie będę jej zdradzać, w gruncie rzeczy jest dość banalna, lecz dzięki nietypowej

formule podawczej, stopniowanemu napięciu, balansowaniu na granicy litości i występku, zostaje z niej zdjęte odium nieoryginalności. Historia jakich wiele, przekształca się w opowieść żyjącą własnym życiem, staje się wyjątkowa dzięki nieszablonowemu opowiadaczowi – Błażej, niepozorny władca Poświatowa, usuwa z banału piętno nieistotności, uzmysławiając, iż nawet najbardziej przewidywalna, nieco trącająca kiczem historia w odpowiedniej, czyli zaangażowanej i artystycznie spójnej oprawie zyskuje rys dobrze rozumianej nowości, bezkolizyjnie współbrzmiejącej z rozsianymi w całym tekście Szostaka prawie żalobnymi egzekwiami odprawianymi nad zwłokami niezbyt skorego do aktywności żywiołu fabularnego.

W najnowszej powieści autor obficie korzysta z chwytów wypracowanych choćby w *Dumanowskim* (2011) czy *Stu dniach bez słońca* (2014), co z pewnością spełnia oczekiwania sympatyków jego twórczości. Łączy rozmaite rejestry języka, rozrzuca aluzje filozoficzne, wyraźne nawiązania intertekstualne, splata tradycje kultury chrześcijańskiej z antyczną. Zamienia więc, sprawnie konstruowaną, historię w całkiem pojemny tygiel, w którym mieszczą się rozmaite odmiany gatunkowe powieści: obyczajowa, romans, o artyście, inicjacyjna, kryminał, ponowoczesna saga o dziejach nieszablonowej rodziny. Ta wielość fascynuje, intryguje, wciąga, broni się dzięki zapośredniczającym ją Błażejowym szeptom. Bogactwo może być jednak przytłaczające i niekiedy niebezpiecznie bliskie nadmiarowi, którego nie udało się uniknąć we *Wrózeniu*... Niweluje go cały czas wyczuwalna melancholia, maskująca hipertrofię narracji

i sensów. Udany rozwiązaniem jest również ciekawy sposób zestawiania z sobą bohaterów – Mateusz i Błażej, Marta i Sara, Daniel i Dawid to pary sobowótrowe, uzupełniające się wzajemnie.

Nietrudno zauważyć, iż w pewnym momencie dynamiczna narracja *Wróżenia z wnętrzości* zwalnia, przestaje płynąć wartkim nurtem, zaczyna kłuczyć, a następnie rozlewa się w różnych kierunkach. Stąd też coraz więcej pytań i coraz mniej odpowiedzi, dodam, klawrowych odpowiedzi, bo te ułamkowe, mgliste, nieoczywiste cały czas cyrkulują; kłopotliwe pominięcia i niewypełnione luki uwydatniają skazy powieściowego świata. Innymi słowy, całość rozpada się, chowa się, jak schował się w swoim wnętrzu Błażej, notabene także zaniepokojony początkowo ledwie uchwytą, ale znaczącą zmianą, jaką wywołała wizyta Fryderyka – tego, który nie ma swojego sobowótrowego odpowiednika, irydujący w swej zwartości, koncentracji na zewnątrz: „[...] był tylko jak ziarenko piasku, które weszło między tryby” (s. 137), zmącił aurę Poświatowa-azyłu-miejsca zapomnienia. Jego nie do końca uświadamiana ingerencja przeszkodziła również Błażejowi, stawiając go w obliczu trudnego wyzwania: „Jak opowiadać o teraz, jak opowiadać początek bez znajomości końca? Nie można opowiadać o samym zewnątrz, bo to nie jest opowieść, tylko zapisywanie faktów. [...] Fakty muszą być przeżyte, przetrawione przez organy i gruczoły. Wtedy stają się treścią wnętrzości, wtedy dopiero można zacząć opowiadać. Wywlekać wnętrzości i wróżyć z nich, wtykając palce w bolące miejsca” (s. 127–128). Tytułowe wrózenie powraca

w całej powieści, trochę jak dyskretnie złowieszczy refren, którego fatalistyczną wymowę wzmacnia ciągłe przeciwstawianie tego, co zewnętrzne, i tego, co wewnętrzne (rozpisane na tak wiele różnych sposobów). Szepty „gorszego” brata zamieniają się więc w bolesną wiwisekcję przeszłości i terażniejszości, stającą się podstawą do niejasnych przewidywań. Wróżby nie muszą się spełnić, są jedynie możliwościami, potencjalność to ich największy walor – można go przenieść także na powieść Szostaka.

Misterne, choć niewolne od potknięć, czasami zbyt proste, czasami barokowo spiętrzone, opowieści Błażeja na pierwszy rzut oka są zwyczajnym sprawozdaniem z życia rodziny, która zdecydowała się uciec z miasta do miejsca urokliwego i spokojnego, w którym „naprawdę nie dzieje się nic” (pożyczam zgrabną frazę z piosenki Grzegorza Turnaua). Owo „nic” okazuje się jednak tylko fasadą, za nią kryją się losy poszczególnych bohaterów, nieszablonowych indywidualistów. Nikt z nich nie słyszy, czy też inaczej – nie zwraca uwagi na szepty Błażeja, jednej z dwóch szarych eminencji Poświatowa (drugą jest Marta). Opowieści (nie)słyszane są więc także (nie)słyszane przez mieszkańców tego nieco leśmianowskiego świata. Brzmiały jednak wystarczająco głośno dla czytelników/czytelniczek. Chętnie ich słuchają, dostrzegając ich niebagatelne zalety, nieco przyćmiewane przez wady powodowane przez nadmiar sugerowanych tu znaczeń, obficie rozsypywane ślady, drogowskazy prowadzące na manowce historii. Nietrudno jednak przyznać, że od czasu do czasu warto dać się tak zwieść.

Anna Pekaniec

PRZYPISY

- 1 Barbara Hardy, *Towards a Poetics of Fiction*, „Novel” 1968, nr 2, s. 5; cyt. za: Katarzyna Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 8.
- 2 Dariusz Nowacki, „Wrózenie z wnętrzości” – nowa książka Wita Szostaka. *Głos ma przezróżyste medium*, link do recenzji: <http://wyborcza.pl/1,75410,19271958,wrozenie-z-wnetrznosci-nowa-ksiazka-wita-szostaka-glos.html#ixzz47X9PUScE> [data dostępu: 02.05.2016].
- 3 Niebezpiecznie bliską wyrozumowanej, intelektualnej anihilacji: „A skoro jestem we własnych wnętrzościach i tylko tam jestem, to mnie nie ma. Siedzę na ławce na peronie, ale to, co siedzi, nie ma znaczenia” (s. 92). Smutna konstatacja nieoczekiwanie zaczyna współbrzmieć z celnymi dowodzeniami Hannah Arendt: „Działanie pozbawione mowy nie byłoby już działaniem, ponieważ nie byłoby już tego, kto działa, aktora [actor], a ten, kto działa, sprawca czynów, jest możliwy tylko wtedy, gdy jest jednocześnie mówcą wypowiadającym słowa. Działanie, które on rozpoczyna, jest odsłaniane przez ludzki świat i mimo iż jego czyn może być postrzegany w swojej brutalnej fizycznej jawiskowości bez towarzyszenia słów, staje się istotny dopiero przez wypowiedziane słowo, w którym on sam rozpoznaje siebie jako działającego, ogłaszając, co czyni, co uczynił i co zamierza uczynić” (Hannah Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. Anna Łagodzka, Warszawa 2000, s. 197). Choć Błażej w praktyce nie mówi, nikt go nie słucha, to jednak wypowiedane przez niego słowa, układające się w zdania, a potem w opowieści, mają sprawczą moc, powołują do istnienia światy – przeszłość w pamięci, terażniejszość w komentarzach i antycypowaną, choć mglistą przyszłość.

Maria Hussakowska, Nowy Jork. Fotografia Teresa Przybylski



Zawsze może nadejść ratunek

**Zawsze nie ma nigdy
Jerzy Pilch w rozmowach
z Eweliną Pietrowiak**

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016

Twórczość Jerzego Pilcha, niekoniecznie w całości *stricte* autobiograficzna, nasycona jest jednak pamięcią o krajobrazie dzieciństwa i młodości, o którym wprost, nie bez sentymentu, i właściwego mu poczucia humoru, opowiada, zachęcany przez Ewelinę Pietrowiak, w wywiadzie rzece. Książka to szczególna. Oboje partnerzy rozmowy, znający się od lat, bliscy sobie emocjonalnie i intelektualnie, przełamują konwencję, a pisarz przełamuje też fizyczne ograniczenia i dolegliwości, przypisane chorobie Parkinsona, i snuje wspomnienia, tematycznie uporządkowane przez rozmówczynię. Pilch w wydanych w ciągu kilku ostatnich lata dziennikach (*Dziennik*, 2012; *Drugi dziennik*. 21 czerwca 2012 – 20 czerwca 2013, 2014) unika spraw intymnych, poza dramatycznymi problemami osobistymi, chorobami alkoholową i neurologiczną, lubi jednak udzielać wywiadów, lubi mówić o sobie, swoim pisarstwie, swojej rodzinie, sąsiadach z Wisły, dzięki czemu *Zawsze nie ma nigdy* jest nie tylko cennym materiałem dla biografistów, ale skraca dystans między czytelnikami jego prozy

a pisarzem. Sądzę, że jest to potrzebne też jemu samemu.

Pytany, czy sam wybrał samotność, którą się otoczył, podkreśla, że była mu pomocna, może nawet niezbędna, w pracy twórczej. „I ja dostosowywałem świat do mojego biurka, tak jak ty do swoich prób w teatrze” (s. 79). Jednocześnie na biurku, i w całym gabinecie, stoją, leżą, wiszą najrozmaitsze przedmioty, te użyteczne, jak trzydzieści dziewięć zatemperowanych na ostro ołówków, laptop, notes, pojemnik na przybory do pisania, świecznik, ale też sześć figurek kotów, artystycznie wykonane zakładki do książek, i przywołujące wspomnienia szklane kulki (zdobywane w dzieciństwie), dwie piłki futbolowe darowane przez sportowych dziennikarzy, stary zszywacz używany na poczcie w Wiśle, gdzie naczelnikiem był dziadek pisarza, nożyk, którym babcia obierała całe życie ziemniaki czy wiszący na ścianie portret Andrieja Płatonowa, bo lektura jego utworów stała się dla młodego Pilcha olśnieniem, porównywalnym tylko z olśnieniem wierszami Stanisława Grochowiaka. Więc może gromadzenie tych przedmiotów, patrzenie się na nie, dotykanie ociepla samotność, coraz dotkliwiej, jak wyznaje pisarz między wierszami, odczuwaną? Na pewno pomagają mu ją znieść rozmowy z przyjaciółmi. Dzięki Ewelinie Pietrowiak może przywołać już wprost, bez poszukiwania fabularnych uzasadnień, np. babkę, częsty pierwowzór kobiecych postaci w jego prozie, która „mocno trzymała za mordę” zarówno domowników, gości, jak i kolegów ze szkoły: „Urodziłem się w Wiśle, arcyciekawym miejscu – konstatuje – i z natury rzeczy – na początku lat

pięćdziesiątych – w arcyciekawych czasach. Ale czy dla człowieka piszącego są miejsca, czasy, rzeczy, ludzie – jego miejsca, jego ludzie, jego czasy, jego rzeczy – niewarte uwagi?” (s. 103).

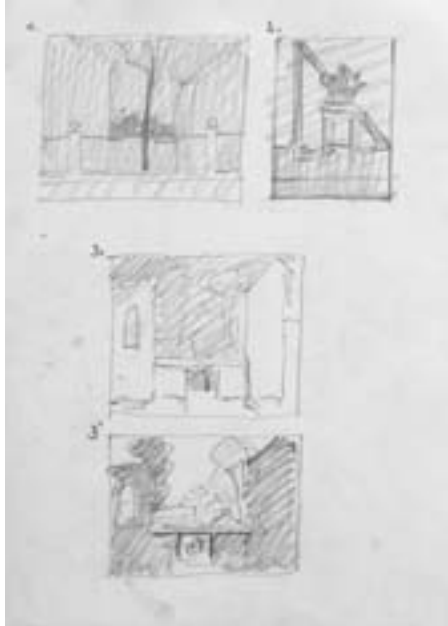
Pierwsze „próbki literackie” pokazywał matce, nie od razu przekonanej do wybranej przez syna drogi, później pokazywał je też jednemu pisarzowi, któremu zaufał, Kornelowi Filipowiczowi. „[...] Jak młody pisarz chce zostać pisarzem, to występuje cały szereg okoliczności, które go wabią do tego zawodu. Kornel wszystkie te warunki spełniał: wygląd, mieszkanie, regały, papierosy, kawa, biurko zawalone tajemniczymi przedmiotami. Cały ten rynsztunek, który chciało się mieć” (s. 109). Więc we wspomnieniach najpierw pojawia się Wisła, ale potem Kraków, na dłużej: studia, praktyki robotnicze, praca na Uniwersytecie, wykonywana z niechęcią, praca w „Tygodniku Powszechnym”, wykonywana z wielką chęcią, pasją wręcz, dla samej materii i dla ludzi, którzy go otaczali.

Nie pierwszy raz opowiada Pilch o pićiu – ogólnie, na czym polega, dlaczego niektórzy po alkohol sięgają, jak piją, kiedy picie staje się nałogiem, i osobiście. To podstawowy temat *Dziennika*, wydane go w roku 2012, to też temat utworu *Pod mocnym aniołem*, zakończonego podczas terapii w Tworkach, gdzie nikt go nie odwiedzał oprócz Eweliny Pietrowiak. Tej niepamięci przyjaciół, kolegów pisarz nie komentuje, zatem i my postawmy tu trzy kropki...

Pod mocnym aniołem można uznać też za rodzaj dziennika, choć narrator używający pierwszej osoby liczby pojedynczej może być – jak Pilch przyznaje – również

elementem fikcji literackiej. W *Dzienniku* autor dość często komentuje cudze dzieła i cudze myśli, ale równie często wspomina tych, co odeszli. Ten rodzaj epitafilej, rzecz można, prozy zapoczątkował już właśnie w przytoczonym utworze. Poświęca w nim kolejne rozdziały towarzyszom niedoli, pacjentom oddziału deliryków, żegnanym na cmentarzu, choć on sam, narrator, pozostaje tu jeszcze osobą pierwszoplanową. W *Dzienniku* stara się być możliwie najmniej egocentryczny, co raczej rzadkie w tym gatunku pisarstwa, interesuje go przede wszystkim drugi człowiek! Pragnie być, jak jego krewny pastor ewangelicki, którego „wszechrozumienie drugiego człowieka nie było tożsame z jego akceptacją. Z jakąś tanią pseudoewangeliczną pseudodobrocią. Skąd! Adam od irytacji ani fundamentalnie nie był, ani okolicznościowo nie był wolny. Rozumiał kogoś też w tym sensie, że bez pomyłki mógł stwierdzić: rozumiem go, ale on nic a nic nie rozumie”. Takim właśnie w *Dzienniku* bywa Pilch – chce zrozumieć innych, choć inni, jak sądzi, rzadko go rozumieją, choćby katolicy, co często go denerwuje.

I z banalnej sprawy podrywania, traktowanego czasem jako męska gra, może zrodzić się niebanalny, bo wieloznaczny, tytuł: *Zawsze nie ma nigdy*. Nie zawsze okazywał się dla kobiet „tym jedynym”, czasem dostawał kosza, przecież mimo to uważany był za tego, któremu się zawsze udawało, co skłaniać by mogło, jak żartuje, do „spisania spowiedzi triumfatora”. Tymczasem, podkreśla, „ja serio opiekam klęskę męskiego rodu” (s. 225), i daremnie, jak sądzi, starał się wytłumaczyć czytelnikom, pewnie przede wszystkim



PAWEŁ TARANCZEWSKI *szkice-weduty*, bd,
rysunek ołówkiem, 22,8 × 16,4

Witkacowski ból istnienia bardzo bliskie wydają się Pilchowi, któremu nie zawsze udaje się uciec przed sobą na ironiczny dystans. Mija kilka lat, czasem tylko miesiące, nawet kilka dni i jest coraz gorzej – lub znów gorzej. Opowiadając o tym swej rozmówczyni pisarz nie myśli tylko o sobie – pamięta o sąsiadach ze szpitalnych łóżek, szpitalnych korytarzy: „Świat składa się z różnych przejawów, odmian i faz życia, kwestia jest, kiedy się to dogłębniej i boleśniej zauważa. Zauważa się to bardziej, gdy ze strony życia idziesz w stronę choroby, ze strony pełnej wigoru [...], zwinnych młodych ciał wchodzisz w rzeczywistość ciał porażonych chorobą, unieruchomionych albo skazanych na śmierć [...]. To, że życie jest wieczne, jest za młodu tak straszliwie silnym złudzeniem, że jest prawdą. [...] Starość nie ma żadnych iluzji, oto jej wyższość, dość rozpaczliwa” (s. 76–77).

czytelniczkom, że jego bohaterowie są nieprzystosowani do życia, po prostu są śmieszni w swej rzekomej męskości. Jego stosunek do nich jest podszyty ironią, ale dzięki Pilchowemu poczuciu humoru egzystują w całej swej barwności i różnorodności. Owo poczucie humoru wyniosł z krainy dzieciństwa. „W pewnym stopniu ukształtowały mnie anegdoty o księżach starej daty, przeważnie już nieżyjących. Powtarzano je często i to napięcie pomiędzy służbą Panu Bogu a ludzką, przeważnie językową niezręcznością, było mocne” (s. 247–248).

Ale i choroba może być ratunkiem, wtedy, gdy nagle następuje poprawa, gdy np. z trudno wytłumaczalnych powodów odzyskuje się głos, i to w Niedzielę Wielkanocną w Wiśle, i gdy parkinson chroni cię, być może, przed powrotem do nałogu. „Parkinson jest chorobą – puentuje – która nie idzie symetrycznie. Czasem daje złudzenie, że można się tu i ówdzie schronić, przez co jest groźna, ale też być może właśnie przez to trwa dłużej” (s. 255).

Zbliżamy się do końca, epilog coraz bliższy. Jeszcze jedna refleksja na marginesie lektury dziennika. Ani wiara w Boga, ani jej utrata nie chroni przed strachem – strachem przed życiem, strachem przed śmiercią. Te karty *Dziennika*, na których autor pisze o lęku, jaki budzą w nim poranki i lęku, z jakim oczekuje wieczorów, są niewątpliwie najbardziej dramatyczne. Przeczucie nadchodzącej starości kładzie się na tych kartach długim cieniem. Czechowowski ból duszy,

Jerzy Pilch przygotowuje, o czym jeszcze z Ewelina Pietrowiak nie rozmawiali, następną powieść o intrygującym tytule, *Portret młodej weneckianki*, Katarzyna Kubisiowska kończy, a może, gdy to piszę (na początku marca 2016 roku) już skończyła, *Autobiografię w sensie ścisłym*.

Bogdan Rogatko

Blisko grobów

Jerzy Kronhold
Skok w dal

Wydawnictwo Literackie,
Kraków 2016

Warto na początku uporządkować kilka spraw, warto zwrócić uwagę na regularność, z jaką Jerzy Kronhold wydaje książki poetyckie. Poeta przyzwyczaił czytelników do tego, iż na kolejne zbiory wierszy należy czekać około dziesięciu lat. Taka zasada obowiązywała aż do roku 2012, w którym ukazało *Epitafium dla Lucy*. Od tego momentu widać wyraźne przyspieszenie: *Szlak jedwabny* został wydany w 2014 roku, *Skok w dal* w 2016 (autor zapowiedział już też kolejną książkę, która jest gotowa i oczekuje na wydanie). Taka sytuacja cieszy, ponieważ coraz częściej w ostatnich latach możemy obcować z poezją Kronholda, która – w moim odczuciu – wyraźnie rośnie w siłę. Przy czym myślę nie tyle o sile formalnej wierszy autora *Samopalenia*, ile swoiście dotkliwym – w najnowszym tomie szczególnie silnie zaznaczonym – drążeniu coraz bardziej intymnych sfer własnej biografii.

Wokół Prób

Pierwsza część *Skoku w dal* została zatytułowana *Próby*. Tym razem zamiast dedykacji Kronhold postanowił umieścić dwa cytaty ze *Starego Testamentu*. Pierwszy z nich to fragment Pieśni nad Pieśniami („Połóż mię jak pieczęć na twoim sercu,/

jak pieczęć na twoim ramieniu,/ bo jak śmierć potężna jest miłość,/ a zazdrość jej nieprzejednana jak Szeol” – Pnp 8,6), drugi to krótki fragment z Księgi Hioba („Arfa moja obróciła się w żałobę, i organy moje w głos płaczących” – Hi 30,31). Zbieżność tych cytatów oraz kolejność ich zapisania nie wydaje mi się przypadkowa i prezentuje się następująco. Kronhold stara się przez nie zapowiedzieć czytelnikom podstawowy temat i ton tomiku – słowo „pesymizm” zdaje się tu formułą niepełną, chodzi bowiem o znacznie bardziej bolesne, osobiste odczucia – po stracie ukochanej, partnerki życia.

Podwójne motto *Skoku w dal* – ośmielię się stwierdzić silniej – to wyraz wprowadzania czytelnika w nastrój katastrofizmu dokonanego. Ta tenebryczna aura ma przenikać całą książkę. Szczególnie przejmująco wybrzmiewają tu wiersze *Wykąpałem się w twoim grobie*, *Stoisz za moimi plecami*, *Emaus* czy *Cisza w domu*. Przepisane wersety Starego Testamentu przeszywają wiele utworów żalobnym przeżyciem.

Choć każdy z wierszy *Skoku w dal* jest osobną całością, układają się one jednak w dużej mierze niezależne linie organizujące całą książkę. Na przykład wiersze *Wykąpałem się w twoim grobie* i *Cisza w domu* znacząco różnią się od takich utworów jak *Emaus* i *Wysoki protektorat*. Oczywiście, nawet w obrębie jednego układu wierszy występują różnorakie dysharmonie, są to jednak różnice subtelne i nie zamazują miejsca wiersza w obrębie jednak większej całości myślowej, którą komponuje poeta.

Intrygującą sprawą są rozbieżności między tymi dwiema liniami, wzdłuż

których układają się choćby te wskazane wiersze. *Wykąpałem się w twoim grobie* i *Cisza w domu* przynależą przede wszystkim do serii utworów, które mają wyraźne osadzenie w teraźniejszości – są zapisem bolesnego doświadczenia pustych ścian domu, jego ciszy, która brzmi „jak żelazko bez duszy”. To tu rozgrywa się swoista ceremonia oczyszczenia, огоłocenia: „Wykąpałem się w twoim grobie/ i jestem czysty”. Czy strach przed domkniętą, pustą przestrzenią, w których pozostają jedynie wspomnienia po ukochanej osobie, da się przezwyciężyć? To pytanie wybrzmiewa szczególnie przejmująco w tej serii wierszy.

Z kolei na linię drugą składają się wiersze, które zbliża przede wszystkim wyeksponowanie wspólnoty wspomnień, często o pozytywnym, jasnym zabarwieniu. Ciekawe jest również to, że w obu wierszach (*Emaus* i *Wysoki protektorat*) zastosowana została podobna klamra kompozycyjna, lecz także składają się one z serii zwrotów do „najmilszej”; są próbą zapisu poetyckiej z nią rozmowy.

Pierwszą część zbioru zamyka jednak utwór o wymowie wyraźnie ironicznej, czy nawet prowokującym tonem starający się zbudować niezbędny kontrast wobec poprzednich wierszy:

Sikałaś
rozmawiając
ze mną przez telefon
to było bardzo czułe
bardzo bliskie
bardzo piękne
jak
list miłosny
z fontanną
(*List*).

Usytuowanie tego wiersza jako utworu zamykającego pierwszą część książki może mieć kilka motywacji. Przede wszystkim to kolejne intymne wyznanie skierowane do „najmilszej”, której nie ma. Wiersz ten przełamuje też wyraźnie patos pierwszej części tomu, stawia na zabawny, frywolny ton. Czytać go jednocześnie można jako zwrot ku dobrym wspomnieniom, bo te wydają się tu szczególnie ważne. Utwór ten otwiera, zapowiada także część drugą zbioru, o wyraźnie innym charakterze.

Wokół Zjazdu koleżeńskiego

Część druga zdecydowanie obniża patos, do którego przyzwyczajały *Próby*. Odnaleźć tu można kilka wierszy dedykowanych konkretnym osobom (wśród adresatów znajdują się m.in. Adam Michnik czy Joanna Zach), ale *Zjazd koleżeński* to przede wszystkim swoista wyprawa do rodzinnych miejsc. Układa się ona w mozaikę stworzoną z rozlicznych szczegółów, konkretnych historii.

Druga część tomu jest – paradoksalnie – bardziej hermetyczna niż pierwsza, a wynika to przede wszystkim z konsekwentnego podążania przez Kronholda w tych wierszach boczną ścieżką wspomnień, z prywatnym często, osobistym adresem. Często zapisywane tu doświadczenie przybierają postać nastrojowych melancholijnych opowieści – tak dzieje się na przykład w wierszu *Ulica Ciężarowa*:

Nieskończenie pusta
jak latawiec się wzniosła
i uleciała z bóżnicą
ulica przy której
w dzieciństwie
bawił się Richard Pipes

[...]
wczoraj była zaciemniona
przygotowana na atak
nietoperzy nalot
Luftwaffe

W tych kilku wersach ukryta została przez Kronholda historia urodzonego w Cieszynie doradcy prezydenta Ronalda Reagana, choć wiersz przechowuje także pamięć o zniszczeniu synagogi w Cieszynie. Takie ukryte historie „małej ojczyzny” autora stanowią o sile jego poezji niemal od samego początku. Kronhold wykonuje piękny gest pamięciowy, ale sprawia również, że jego poezja nabiera ciekawego, pouczającego wymiaru.

*

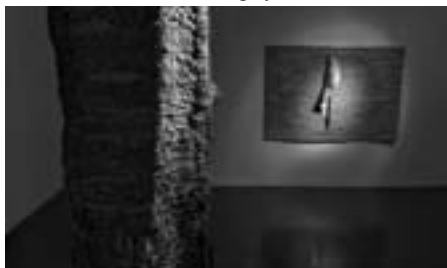
W kwietniu br. w krakowskim Matrasie odbyło się spotkanie z Jerzym Kronholdem, które prowadził Adam Zagajewski. Można śmiało stwierdzić, iż było ono swego rodzaju zjazdem koleżeńskim grupy „Teraz” (na sali oprócz Kronholda i Zagajewskiego gościli także Stanisław Stabro i Wit Jaworski). Wśród zebranych pojawili się również inni poeci tej pokoleniowej wspólnoty (np. Ryszard Krynicki). Adam Zagajewski, przedstawiając wiersze z najnowszego tomu Kronholda, bardzo stanowczo powiedział, że krytyka często traktuje je jak proste zapisy wspomnień i podjął z tą „krytyczną opinią” polemikę, pozwalając sobie wytykanie małej pojemności umysłowej krytyków i odbiorców, którzy w ten sposób chcieliby czytać wiersze autora *Skoku w dal*. Dodał również – i tutaj mogę się posłużyć dokładnie zanotowanym cytatem – iż wiersze Jerzego Kronholda to nie tyle wspomnienia,

ile „błyskawice, które rozświetlają świat”, i „tym właśnie jest poezja”. W obliczu tak stanowczych lekturowych dyrektyw wypowiedzianych przez Zagajewskiego strach obleciał małeńką salkę w Matrasie i nie pozwolił zgromadzonym czytelnikom na zadanie Jerzemu Kronholdowi innego pytania niż jedyne, które padło („Jaki był Rafał Wojaczek?”)...

Długo rozmyślałem nad słowami Zagajewskiego, ponieważ słów poety – nawet jeśli nie zostały przelane na papier – lekceważyć nie wolno! Okazałem się członkiem niestety sporej wspólnoty czytelników z ograniczoną pojemnością umysłową, która wiersze Kronholda najczęściej odczytuje przez filtr ich wspomnieniowego charakteru. Powiedziałbym może – pojednawczo – że ta poezja to rzeczywiście błyskawice wśród nocy i – szczególnie w najnowszym tomie – mroku cierpienia, lecz rozbłyskująca na zasadzie *flashback*'u (jako synonimu reminiscencji). Metafora błyskawicy, na którą powołuje się Zagajewski, współgra zatem – moim zdaniem – z odczytaniem organizowanymi przez filtr retrospekcji właściwej tym wierszom. I taka jest właśnie poezja Jerzego Kronholda, taki jest *Skok w dal*.

Tomasz Wawrzyniak

Abakany w Galerii Starmach, Kraków
Fotografia Marek Gardulski



Po śladach

Wojciech Karpiński
Henryk

Zeszyty Literackie, Warszawa 2016

Pierwszy plan Wojciecha Karpińskiego, gdy rozpoczął pracę nad *Henrykiem* był zapewne dość prosty: napisać biografię o kimś, kto niegdyś szeroko znany w intelektualnym środowisku, odchodzi z wolną w zapomnienie. O kimś, kto wywierał wpływ na młodych ludzi, rozpoczynających swoją drogę i spotykających na niej, co naturalne, osoby różnego formatu umysłowego o zmiennej sile oddziaływania. Karpiński już raz zmierzył się z wybitną indywidualnością twórczą, pisząc o Józefie Czapskim; zamierzał powtórzyć ten gest wobec Konstantego Jeleńskiego, do czego nie doszło. Wymiar Henryka Krzeczковского był inny, dokumenty o nim, niezbędne dla biografy, dość – albo bardzo – skromne. Papiery pozostawione u przyjaciela, nie do końca rozpoznane. Zdjęcia bez podpisu. Wreszcie dziennik, poprawiany i niszczone, czy też ważne listowe wyznanie skierowane do nieznanego adresata.

Ten materiał prezentuje się skromnie, ale – jak się okaże – zachowane archiwum było twórczym bodźcem, lecz także pretekstem. Karpiński pisze tyleż o Krzeczowskim, co o sobie i swoim pokoleniu, konsekwentnie schodzi w głąb, najpierw ku rzeczywistości Warszawy lat 60., gdy jego bohater pojawia się na scenie, aby potem, chwytając się wątych nici i dowodów, konsekwentnie budować palimpsest; bowiem nie chronologia wydarzeń jest

ważna w tej książce, w której znajdziemy wiele celowych powtórzeń i wariacji na jeden temat.

Kompozycja tekstu upodobnia się tym samym do utworu muzycznego – co sam Karpiński podkreśla. Przesłanie zmierza ku napisaniu „prywatnej historii wolności”, zaś proces szczególnego śledztwa w sprawie Henryka Krzeczковского rozciągnięty zostaje na lata. Konsekwencją tej techniki pisarskiej jest ukazanie różnych punktów widzenia: przygody młodego umysłu łączą się z dojrzałą refleksją, opowieści, przypowieści i mity – z przejmującą prawdą o czasach zamętu, w których jednostka stawała wobec zadań historycznych przekraczających jej siły i wymuszających na niej tragiczne często decyzje. Pisarski i poznawczy zamiar tej niezwyklej książki ujmie każdego czytelnika na swój sposób, dając narzędzie do odmiennej, indywidualnej lektury. Tutaj zapisuję więc swoją.

„Poznałem Henryka Krzeczковского latem 1967 roku w Warszawie” – tak brzmi pierwsze zdanie książki Wojciecha Karpińskiego. Kogo poznał autor? Lokatora małego pokoiku przy ulicy Czackiego, skromnego azylu, który nigdy nie został zamieniony na reprezentacyjne pokoje, właściciela książek, które wówczas chciało się mieć i czytać bez pomocy przekładów (angielski jest tutaj głównym językiem), nade wszystko zaś opowiadacza historii, dynamicznego rozmówcę, nieustrzonego, jak miał o nim mówić Stefan Kisielewski, „inseminatora”.

Nie był to jedyny, jak można się domyślać, światopoglądowo-twórczy warszawski pokoiik tamtych lat. Uczestniczenie w dużej grze politycznej, przebywanie na ago-

rze – tego pokolenia wtedy nie interesowało. Współzawodnikiem i konkurentem Krzeczковского w walce o rząd dusz okazuje się Roman Zimand, mieszkaniec pokoiku przy ulicy Śniadeckich (po jego odejściu następny lokator odkrył w ścianie przemyślnie założony podsłuch...), krytyk, publicysta, marksistowski wykładowca, groźny doktryner lat 50. Zimand publicznie przyznał się do swojej przeszłości, do żydowskiego pochodzenia, do rodzinnego Lwowa... Krzeczowski długo ukrywał zmianę nazwiska (Herman Gerner), współpracę z kontrwywiadem, rezydencję we Francji i Włoszech.

Zimand wychował się w rodzinie zaможnej, Herman Gerner pochodził ze Stanisławowa, jego rodzinne parantele były o wiele skromniejsze. Jak wolno domniemywać, w walce o dusze Marcina Króla i Wojciecha Karpińskiego stroną zwycięską okazał się Krzeczowski. W obu jednak przypadkach narodziła się legenda „małych pokoików” jako kuźni intelektów lat 60. Z biegiem lat przyrastały opowieści o nich – mitologizujące bądź prawdziwe – historie zmyślane, lecz dotyczące żywej tkanki tego, co było wówczas ćwiczeniem umysłowej niepodległości. Przeciwnicy tej formacji intelektualnej mówią po latach o „salonie”, czy też licznych salonach. Nic bardziej błędnego i omijającego rzeczywistość lat 60. To właśnie „małe pokoiki” były kwintesencją umysłowych tęsknot, poszukiwaniem celu intelektualnego, który ukrywał się w książkach, w opowieściach o przeszłości i przyszłości, w nich powstawał repertuar możliwości, którym trzeba nadać życie nie tylko retoryczne. To w małych pokoikach rodziły się wielkie plany wolnościowe i zarysy przyszłych

książek. Wraz ze zmianą stylu epoki te wnętrza przestały istnieć – nikt już nie chciał ich naśladować. Píše o tym w swojej autobiografii Marcin Król.

Małe pokoje mieściły w swojej skromnej przestrzeni książki i przedmioty wybrane. To one tworzyły ich styl, krótkotrwały wizualnie, obfitujący w konsekwencje umysłowe. Nikt już dziś zapewne nie przechowuje mebli PRL-owskiej spółdzielni Ład, tak wówczas lubianej jako wystrój wnętrza – ale mieszkańcy tej scenografii, porzuciwszy ją, pamiętają, iż w niej się ukształtowali. Co warto odnotować.

Dwa wątki biegną obok siebie w książce Karpińskiego: historia Gernerera-Krzczkowskiego i „prywatna historia wolności”, której częścią jest narracja o Henryku. Narracja nieciągnęła, rozciągnięta w czasie, który mija dla obu tych podmiotów; coraz to nowe dokumenty pojawiają się w sprawie Henryka, coraz nowe osoby wkraczają na scenę jego życia, które on sam starannie re-komponował, wymazując miejsca wstydlive, ale nie unieważniając ich. Tak jakby liczył na to, iż w jakimś momencie pasek papieru przesłaniający jego prawdziwe nazwisko zostanie odklejony i tajemnica stanie się jawna. I tak się dzieje. Autor książki zyskuje pewność, iż jego śledztwo przyniosło efekt. Osobiste dzieje Wojciecha Karpińskiego, leżące u podstaw jego pisarstwa, wiążą się z dziejami formacji intelektualnej, która tak wielki wpływ wywarła – i wciąż wywiera – na nasze życie umysłowe. Równieśnicy autora wybierali niełatwą drogę, opuszczając „małe pokoiki”. Pozostawieni, w jakimś sensie, samym sobie, wiedzieli dokładnie, co wybierają i dokąd zamierzają dojść – czasem za wysoką cenę. Najlepiej bodaj

ten stan ducha oddaje tytuł książki Adama Zagajewskiego – *Solidarność i samotność* (Camusowski, jak wiadomo).

Impulsem uruchamiającym dochodzenie w sprawie tożsamości Henryka, okazuje się odnalezione zdjęcie jego siostry, Klary Gerner, z dedykacją, którą Karpiński wykorzystuje jako motyw przewodni swoich kolejnych powrotów do Krzczkowskiego. Dedykacja zapisana na zdjęciu z roku 1941 brzmi: „Memu najdroższemu bratu, jednemu Szilowi na pamiątkę naszego rozstania ofiaruje Klara. Pamiętaj, bądź człowiekiem. Nieważne nic, ważne, by godnie kończyć”.

Pisarzowi zapis ten daje możliwości prawie nieograniczone. Każde słowo zdaje się domagać dalszego ciągu, domysłu bądź wyjaśnienia. Jakie rozstanie? Kiedy Szil stał się Henrykiem? O jakim końcu tutaj mowa? Jak godność ma zostać uratowana? Czyja godność?

Z rodzinnego Stanisławowa Szil-Herman-Henryk zostaje wywieziony do Rosji sowieckiej. Tam zostaje żołnierzem ludowego wojska, potem współpracownikiem kontrwywiadu. Po wojnie jest rezydentem tegoż wywiadu we Francji i Włoszech. Potem następuje nawrócenie, odejście, zamazywanie życiorysu i budowanie własnej pozycji. Ostatnim miejscem Henryka staje się, wybrany przez niego samego, cmentarz w Tyńcu. Jest to finał – jak widać – religijny, wieńczący związek z „Tygodnikiem Powszechnym”. Karpiński nie ocenia kolejnych wcieleń, masek i ról Krzczkowskiego. Pokazuje tę postać w nieustannym ruchu, stroniąc od moralizowania, które krytyków będzie zapewne mocno pociągać. Największą jednak zasługą tej książki wydaje mi się mistrzowskie wykorzysta-

nie – i ukazanie kulturotwórczej roli archiwów. Szperactwo bywało często uprawiane jako pokaz umiejętności bez szczególnej konsekwencji poznawczej. Dziś znaleziska archiwalne, podobnie jak bruliony dzieł, pełnią inną funkcję. Kiedy Karpiński znajduje w IPN-ie zapiski, które odkrywają Krzeczковского porzucającego kolejne swoje role, mówią one przede wszystkim o jednej z najbardziej dramatycznych sytuacji jednostki w XX stuleciu; sytuacji Żyda, mieszkańca ziemi utraconej, wroga i jednocześnie admiratora Rosji, Europejczyka za wysoką cenę, człowieka poszukującego prawdy o sobie samym. Przemiana Krzeczковского – choć taka analogia się narzuca – nie jest jednak romantyczna, bo właściwie nie wiemy do końca, kto się rodzi w miejsce młodzieńca ukształtowanego na wzór Gustawa.

A Klara? Nie wiadomo jak zginęła, wiadomo że stało się to podczas wojny. Jeden z rozmówców Karpińskiego mówi, iż „komunizowała”. Przypomina się wiersz Gałczyńskiego o Inge Bartsch: „[...] żyła z Finkiem. Fink był reżyser. Przez snobizm komunizował/ (są tacy też – na Mazowieckiej)”. Słowo „komunizowanie”, rzadko dziś używane, zdaje się dobrze oddawać różne odcienie lewicowych skłonności. Przypadek rodziny Krzeczkowskiów nie miał zapewne wiele wspólnego ze snobizmem, ale ukazywał kierunek, który – stając się wyborem – był przede wszystkim tragiczny.

I jedna jeszcze frapująca linia, jaką rysuje Karpiński w swojej książce, dotycząca takiej rzeczywistości umysłowej, którą nazwałabym „zmową mężczyzn” – albo „republiką mężczyzn”. Pakt intelektualny zawierają – jak się domyślamy –

Zygmunt Mycielski, Henryk Krzeczkowski, Paweł Hertz, Jarosław Iwaszkiewicz. Jest on na tyle wyrazisty, iż przyciąga, bez zbędnej agitacji, młodszych. I nie mam tutaj wyłącznie na myśli homoseksualnego charakteru tego paktu, aczkolwiek jest on ważnym czynnikiem spajającym te związki. Czy decyduje o ich swoistości, czy kształtuje teksty – a jeśli tak, to w jakim stopniu i w jakim zakresie? Jest w książce Karpińskiego parę drastycznych cytatów z dziennika Krzeczковского, które wagę paktu obniżają i sprowadzają na wulgarne tereny. Ale nie tutaj należy szukać ogniw spajających „zmowy mężczyzn” w polskiej literaturze. Gdzie zaś? Nie umiem sobie odpowiedzieć na to pytanie. Ale mówię wyraźnie o literaturze – nie o cielesności. I nie tylko o tematach literackich – również o tym, co było wyróżnikiem i skazą Krzeczковского: o wymazywaniu jako akcie kulturowym.

Biografię Henryka Krzeczковского pióra Wojciecha Karpińskiego przyszli badacze umieszczą w dziale „biografistyka”. To oczywiste dość stwierdzenie i równie oczywiste przyporządkowanie gatunkowe książki nie sygnalizuje jeszcze trudności, jakie sprawia. Karpiński wie dobrze o tym, iż biograf nowoczesny opowiada nie tylko o swoim bohaterze, ale również o sobie samym, choć te dwie postaci nie są bynajmniej symetryczne. Tajemnice Krzeczковского odsłaniają się z wolna, życiowe koleje Karpińskiego będzie można zrekonstruować. Uczyni to przyszły czytelnik. Ja widzę tę książkę jako świadectwo podwójne: zobowiązań pamięci wobec mentora i głos formacji rozstrzygającej o kształcie współczesnej kultury.

Marta Wyka

Tydzień w Nowym Jorku

Tydzień w Nowym Jorku spędziłam w muzeach. Nie byłam w Metropolitan, Frick Collection ani w Muzeum Historii Naturalnej. Odwiedziłam tylko te, które związane są ze sztuką współczesną. I tak zabrakło mi czasu na parę tak ważnych miejsc, jak na przykład Muzeum Guggenheima. Nie był to mój pierwszy pobyt i wybory były bardzo racjonalne, a w Guggenheimie akurat była wystawa Alberto Burriego, którego obrazy widziałam wielokrotnie, zatem mogłam sobie darować.

Pierwszy dzień – piękna, ciepła grudniowa niedziela – poświęciłam na New Museum, które znałam i ceniłam w poprzednim wcieleniu. Nowa odsłona w ramach intrygującej architektury japońskiej pracowni SANAA znana mi była tylko ze zdjęć. Właśnie to miejsce było jednym z wabików – jakby w ogóle były potrzebne, fanatycznym wielbicielom Nowego Jorku. Budynek na dole miasta, na Bowery, dalej – może tylko w nieco innych proporcjach – stanowiącej mieszaninę squatów, loftów i parterowych azjatyckich sklepików, nie tylko z jarzynami – doskonale się osadził. Nie wtopił się w tę architektoniczną mieszankę, ale nawiązał dobrą relację; mijany, wabi wielkimi szklanymi witrynami ze sztuką, niemal na wyciągnięcie ręki. Wyższe kondygnacje, siedem nałożonych na siebie kontenerów, lekko przesuniętych, świetnie spełnia funkcje ekspozycyjne. A ideo-wo znakomicie wprost wpisuje się w kon-

Maria
Hussakowska

tekst dzielnicy, pełnej składów magazynów, bezdomnych i biedoty, wyrzutek społecznych – od późnych lat 50. – również artystów, którzy identyfikowali się z *outlaw people*. Bowery graniczy z SoHo, która niemal równolegle budowała swoją tożsamość, przekształcając się z dzielnicy fabryczek, magazynów w zagłębienie bohemy. Muzeum ma już w samej architekturze wpisana swoją historię; założycielka Marcia Tucker to typowa pionierka, osadniczka z SoHo, w pełni identyfikująca się z tą społecznością w latach 70. i 80., która właśnie tam w kolejnych wynajmowanych pomieszczeniach prowadziła New Museum – w przestrzeniach galerii, ale o ambicjach muzeum. Tamte wcielenia pamiętam, z oczywistą ciekawością szukałam jej śladów. Tucker już nie żyje – ma w ramach muzeum nie tylko salę swojego imienia, ale – co ważniejsze – kulturowane są jej idee (w pewnym stopniu). Zainicjowana wówczas artystyczna społeczność pełni znaczącą rolę w formowaniu programu dzisiejszego muzeum, nie tylko poprzez interaktywne archiwum na ostatniej kondygnacji, ale wpływ na radę programową. Jeśli tę świetną architekturę potraktować jako *architecture parlante*, to kontenery znaczą przestrzeń przyjazną, nie arbitralną, nie konkurencyjną wobec sztuki. A więc najbardziej przez współczesną sztukę pożądana. Podkreślają ten koncept wąskie komunikacyjne pasaży pomiędzy kondygnacjami, które – mimo że ograniczone do funkcjonalnego minimum – stanowią także niezwykle atrakcyjne tło dla wszystkich chętnych, którzy zapragnęliby się tam sfotografować.

Główną ekspozycją była wystawa Jima Shawa pod złowieszczym tytułem

This is the end. Show tworzy mnóstwo, we wszystkich mediach i z założeniem, że wszystkie obrazy może zawłaszczyć. Dotyka też wszystkich poziomów amerykańskiej reprezentacji, przesuując się swobodnie pomiędzy dewocyjnym kiczem, komiksem – zwłaszcza z lat 40. i 50. – pornograficznymi rycinami i językiem awangardy *video*. Pokazuje także imponującą kolekcję obrazów amatorów. Z dezynwolturą miesza porządki i języki, precyzyjnie rysowane obscena i cudze obrazy, przetwarzając je lub pozostawiając bez jakiegokolwiek ingerencji. Natrętnie dotyka Spraw Ostatecznych. Irytująca przewidywalność przyjętej przez artystę strategii przestaje irytować; w jakiś sarkastyczny sposób ilość przepoczwarza się w jakość. Tak najkrócej skomentowałabym to – pierwsze tak duże – spotkanie ze sztuką Shawa.

Architektura muzeum – bardzo dobrze wpisująca się w kontekst dzielnicy i neutralna wobec sztuki – to typ składnicy.

W poniedziałek: Chelsea i High Line, przerobiona na trakt spacerowy dawna estakada linii metra. Wielka atrakcja nie tylko turystyczna, ponieważ – w pełni zaakceptowana przez nowojorczyków – sprawdza się, gdyż pogoda nadal rewelacyjna i widoki wspaniałe, zarówno na miasto, jak i na ruchliwą Hudson River. High Line od niedawna kończy się – lub zaczyna – wielkim budynkiem muzealnym, który uznany został za dobrze wkomponowany w niełatwy kontekst dzielnicy. Powierzchnia muzeum liczy 220 000 metrów kwadratowych, z czego 55 000 zajmują galerie wystawiennicze (a ekspozycję tarasy 13 000). To nowe wcielenie Whitney Museum of American Art projektu Renzo

Piano otwarto dla publiczności 1 maja 2015 roku. Wiele tekstów związanych z inauguracją zaczyna się od informacji związanych z poprzednim budynkiem *up town*, autorstwa Marcela Brauera z 1966 roku, który niemal idealnie realizował idee niekonkurencyjności architektonicznej ramy i sztuki (a teraz, po przeprowadzce Whitney, staje się nową przestrzenią Metropolitan Museum of Art). Inauguracyjnej wystawy *America is Hard to See* już nie było, ale poza samą architekturą bardzo byłam ciekawa tego, jak pokazano Franka Stellę, jednego z najwybitniejszych twórców związanych z minimalizmem i bezdyskusyjnie jednego z najważniejszych współczesnych amerykańskich twórców. Bardzo ważne dla mnie artysty.

Jest to wystawa podróżująca i tylko współkuratorowana przez Whitney Museum, a jej twórca Michael Auping związany jest z Modern Art Museum of Fort Worth. Odsłona w nowojorskiej instytucji była imponująca i męcząca zarazem. Pytanie, jakie towarzyszyło mi przy wejściu, sprowadzało się do krytycznej relacji pomiędzy obiektami Stelli i architektoniczną ramą (co w latach 60. i 70. było zasadnicze dla jego sztuki). Obrazy – o niezwykłym w swej prostocie rygorze, których esencją jest płaszczyzna – nadal są mocne i przekonujące – również w zawieszeniu interpretacji. Podobnie z wielkoformatowymi kolażami i reliefami, wraz z cyklem *Polskie miasteczka*, zainspirowanym albumem fotograficznym Marii i Kazimierza Piechotków przedwojennych synagog drewnianych. Choć muszę dodać, że cykl ten został tak dobrze pokazany w warszawskim muzeum Polin¹, że przyćmił nowojorskie rozdanie. Kolejne etapy

w absolutnej symbiozie z *bigger-is-better*, co nie wyklucza pamięci o *less-is-more*, jak można by podsumować. Z trzeciego piętra głodna i zmęczona pojechałam na ostatnie, żeby po lunchu zmierzyć się z resztą. Jedzenie w muzeum – to osobny i bardzo rozbudowany segment amerykańskiej kultury. Spotykają się tu rozliczne kluby i organizacje, więc bez względu na jakość jedzenia i ceny bywa ciężko z miejscami. Opłaciło się poczekać, bo zjadłyśmy świetny lunch – z perspektywy czasu mogę napisać, że z muzealnych, nowojorskich ten był najlepszy.

Stałą kolekcję – niezłą, ale bardzo tradycyjnie powieszoną – przyćmiła wystawa czołowej figury tak zwanego Renesansu Harlemu Archibalda Motley'a *Jazz Age Modernist*. Tożsamość nowej instytucji, czy raczej starej instytucji w nowej ramie – tworzona jest w oparciu o światło, które dramatyzuje osmozę pomiędzy sztuką a światem. Tuż przy High Line, otwarte drzwi muzeum przechwytyują także coś ze smaku przechadzającej się publiki, od której wcześniej już sam budynek Brauera się odcinał (lokując się w krainie kostiumów Chanel)². Teraz muzeum – osadzone pomiędzy najbardziej gorącymi nowojorskimi galeriami a rzeką Hudson – oferuje nowe perspektywy. Mimo że architektura asymetryczną formą wiąże się z fabryczno-magazynowym sąsiedztwem, to jednak – moim zdaniem – dominuje monumentalna elegancka lustrzana okładzina, wyraźny łącznik z nowymi biurkami dzielnicy. Korzystając z typologii muzeów XXI wieku, autorstwa Josepha Marii Montanera, Whitney opisałabym jako „muzeum muzeum”, które oczekuje na nową typologię. Zadanie polegałoby

na wyartykułowaniu cech tych realnie już istniejących muzeów, w kontekście krytycznej rekonstrukcji różnych typów budynków, co w jakimś stopniu odnosi się do kolektywnej pamięci³. Nowe Whitney

nie jest obojętne na strategię marketingowe, a duża ilość sal teatralnych, kinowych, koncertowych, studyjnych łączy je z konceptem muzeum jako handlowego centrum kulturowego.

Uczta Bogiń w Brooklyn Museum, Nowy Jork. Maria Hussakowska na wystawie

Fotografia Tera Przybylski



Kolejny dzień pod znakiem Johna Lennona. Rocznica śmierci zgromadziła fanów w Central Parku, naprzeciw – niestety zasłoniętej rusztowaniami – Dakoty. Nostalgiczny, piękny poranek stanowił doskonały wstęp do wizyty w Museum of Modern Art, które ostatni raz zwiedzałam w 1996 roku. A więc nowa MoMA. W jakimś sensie „moja”, ponieważ od lat wykładam o kolejnych odsłonach tej bez wątpienia najważniejszej instytucji dla sztuki nowoczesnej. Tutaj na salach wystawowych i w gabinetach (owych tytułowych laboratoriach) została wykreowana wizja sztuki nowoczesnej. Powieszona na ścianach historia, głównie europejskiego modernizmu, stworzyła kanon obowiązujący do dzisiaj. Jak wypadnie konfrontacja z trzecią odsłoną, znaną niby dobrze z sieci, ze zdjęć, o której tyle już czytałam? Najpierw przestrzeń – interpretowana najczęściej jako przejście od intymności (założycielskiego *white cube*'u) w elegancki funkcjonalizm późnego postmodernizmu – pozytywnie mnie zaskoczyła. Może w jakimś stopniu w kontraście do Whitney. Tu także architekt negocjował z miastem, tworząc – jak chwalą się w materiałach reklamowych – mikrokosmos Manhattanu, enklawę pomiędzy chaosem miasta a idealną przestrzenią dla sztuki. Wizualną ciągłość z miastem gwarantują liczne i często zaskakujące okna i prześwity, które niewątpliwie dynamizują odbiór, a także pozwalają na ciekawe zderzenia. Otwarte atrium i liczne otwarte rampy pomiędzy przestrzeniami *stricte* wystawienniczymi, balkony inicjują nieoczekiwane wglądówki w samą ekspozycję, a także sugerują różne trakty, możliwości wyboru, dalekie nie tylko od liniowego

oglądu dziejów sztuki, ale także od labiryntu Barry.

Z wielu wystaw wybrałam kilka, o zróżnicowanym charakterze, ale każda typowa dla instytucji nadal konfrontującej „mistrzów nowoczesności” z problemami sztuki współczesnej.

Po pierwsze: wielkie spotkanie z rzeźbą Picassa. Znakomicie przygotowana wystawa, dla bardzo różnych odbiorców, pokazująca – jak pisze Hal Foster (mistrz nowej historii sztuki) – że „Picasso to nie tylko odkrywca, ale także podżegacz: prowokował innych artystów, a sam wycofywał się w swoich pracach – a czasem wręcz występował przeciw tym rozwiązaniom”⁴. Wystawa kuratorowana przez Ann Temkin, szefową Działu Malarstwa i Rzeźby, przy współudziale paryskiego Muzeum Picassa, uznana została przez amerykańską krytykę za wystawę roku. Sprawiała mi ona ogromną przyjemność, mimo że wydawać by się mogło, że to nie jest jego czas, a Picassa w przeróżnych wystawowych układach już tyle razy widziałam. Dlatego też tylko zajrzałam do stałej ekspozycji, gdzie w nieco tylko zmienionej formie, pokazywana jest kolekcja arcydzieł zgromadzona przez Alfreda Barrę (twórcę programu, a także idei Museum of Modern Art). Natomiast w miarę dokładnie obejrzałam *Transmission: Art in Eastern Europe and Latin America 1960–1980*, kuratorowaną przez Stuarta Comera, szefa Działu Mediów i Performance'u. Zainteresowanie nie tylko tym, jak „nas” widzą i pokazują, ale także dlaczego taki kontekst i czy cokolwiek wynika ze zderzenia Innych. Z wypowiedzi kuratora wynika, że za wyborem stoi pragmatyka instytucji, a także konsekwencja. Tutaj

każda wystawa poprzedzona jest wszechstronnymi badaniami – nad tym projektem trwały pięć lat i do zespołu kuratorów dołączyli specjaliści z omawianych środowisk, a w wyniku wspólnych ustaleń do kolekcji dokupiono znaczną ilość prac (które potem rozlokowano w odpowiednich działach: Dziele Ameryki Łacińskiej i Dziele Europy Wschodniej). Wystawa została skonstruowana w całości ze zbiorów własnych, zgromadzone prace ponad dziewięćdziesięciu twórców i siedmiu ugrupowań (w części opartych na kolektywnym działaniu). Tym, co wspólne, co łączy artystów z tak odległych środowisk, uczyniono dwie kwestie: konieczność działania w opresyjnych warunkach oraz mocny konstruktywistyczny *background*. Z wystawy odnieść można wrażenie, że w narracjach sztuki owych dekad dominuje konceptualizm i aktywizm, a obie tendencje rezygnowały z klasycznych mediów. Lawirująca po całej ekspozycji linia – rodzaj kabla telefonicznego, sugerować miała możliwość – a właściwie niemożliwość – nawiązania wówczas komunikacji. W recenzjach odbierana bywa jednak jako linia podziału, całe przedsięwzięcie to wpiśnięcie w swoją historię, czyli zachodnią historię Innych, a nie próba lokowania w tej historii jej nowych uczestników. Nawet jeżeli tylko do takich konstatacji ograniczy się recepcja, to i tak problemowa wystawa w tym miejscu wprowadza artystów do kanonu. Pozycja tego muzeum-laboratorium w wyznaczaniu hierarchii nie została zachwiana, a zjawisko to sarkastycznie określane bywa „mimizmem”. Wykocypowane przez Alfreda Barrę muzeum-laboratorium, w nowej

eleganckiej architektonicznej ramie, autorstwa Yoshio Taniguchiego, znakomicie lokuje się pomiędzy dwoma typami: muzeum jako muzeum oraz muzeum samodefiniującego się.

W środę nie opuszczamy Brooklynu i odwiedzam Brooklyn Museum. Jestem tu pierwszy raz, źle wysiadamy z metra, leje deszcz i jest dość upiornie, ale w najmniej spodziewanym momencie pojawia się żółta taksówka, która na chwilę ratuje nas z opresji. Po tych zawrośnięciach jedyne marzenie to kawa, ale w muzealnej restauracji – najwyraźniej nastawionej na szkolne wycieczki – ktoś przypalił mleko, a kawa... tak kiepska jak przed laty. I na szczęście to jedyna kawowa wpadka podczas tego pobytu. Samo muzeum – z kolumnowym portykiem – model świątyni, o dość tradycyjnej ekspozycji, ale z aneksem, zbudowanym specjalnie (ufundowanym przez Elizabeth A. Sockler) dla ikony feminizmu, czyli *Dinner party* Judy Chicago. Maria Poprzęcka słusznie uważa to za oficjalną kanonizację, a cała aranżacja przestrzenna, o bardzo teatralnej proweniencji, doskonale spełnia te wymogi. Na pewno warto było odwiedzić to miejsce (i cierpieć bez kawy).

Następny dzień z nieoczekiwanym silnym słońcem. Poranna wizyta na pięknie odnowionej Penn Station i podróż na północ, wzdłuż Hudson River do Beacon. Niemal zaraz po wyjeździe z miasta zaczynają się takie pejzaże, jakie znamy z płócien malarzy z River Hudson School. Po dwóch godzinach nadal sielsko; mała stacyjka i informacje o atrakcyjnych celach podróży: Fundacji Dia oraz liczne warsztaty tańca, rzemiosła artystycznego

itp. Artystowski charakter miejsca na pewno jeszcze mocniej czytelny bywa latem, ale jak na grudzień to naprawdę jest cudoownie, co gwarantuje także doskonale dobrana całoroczna zieleń – teraz w promieniach grudniowego słońca głównie w nasyconych czerwieniach.

Ukryty, w zaprojektowanej przez Roberta Irwina⁵ zieleni, budynek kolekcji to zgodnie z wymaganiami sztuki współczesnej przerobiona industrialna przestrzeń. W tym wypadku była to niewielka fabryka opakowań biszkoptów Nabisco. Architekci w projekcie wyeksponowali zarówno historię miejsca fizycznej pracy, jak i byle jakiej, prostej ramy architektonicznej, z której zachowano tak naprawdę niewiele, ale poprzez swoisty kolaż i pewne aneksje, krążąc po tej przestrzeni ma się inne wrażenie. Prawie cała ekspozycyjna przestrzeń – 22 000 metrów kwadratowych – rozciąga się na jednym poziomie. Aneks od strony rzeki, z głęboką piwnicą i kondygnacją o strychowym klimacie, ma niewątpliwie zachowanych elementów i tworzy znakomitą oprawę dla prezentowanych dzieł. Gdzie, jak nie na ciemnym strychu, lepiej będą wyglądać rzeźby Louise Bourgoise? A z kolei, czyż nie piwnica najmocniej spotęguje opresyjność korytarzy Bruce'a Naumana? Takich idealnych rozwiązań jest tu dużo, bo mamy do czynienia z unikalną instytucją.

Dia Art Foundation działa od 1974 roku i nie tylko zgromadziła spektakularną kolekcję sztuki współczesnej, złożoną w ogromnej części z prac minimalistów, ale też ma niezwykle ważne osiągnięcia w dziedzinie kuratorstwa, teorii wystawy i szeroko rozumianej teorii sztuki. Ma też niebagatelne ambicje, porównując

swoją działalność w polu sztuki do mecenatu florenckich Medyceuszy. Kolejne etapy działań znaczyły różne nowojorskie – i pozanowojorskie – przestrzenie. Dia w Chelsea, to nie tylko problemowe wystawy bliskich fundacji artystów, ale też ciekawy cykl „artyści o artystach”. W kilku przestrzeniach miasta tak zwane *sites*, czyli stałe instalacje Waltera De Maria, Dana Flavina czy Josepha Beuysa, gwiazd z kolekcji. Ale kwintesencją prowadzonej przez fundację działalności jest Beacon. Credo Fundacji tak można streścić: „Robimy coś, czego inni nie mogą zrobić dla sztuki, która z założenia jest elitarna”. Tutaj zaprezentowano kolekcję w sposób niemal doskonały, głównie poprzez prace *site specific*, a więc stworzone do tego miejsca i tej architektury. Z dbałością o sąsiedztwa, wizualne pokrewieństwa i z oddechem. Wielkie obiekty idealnie osadzone w niemal pustych przestrzeniach, w których światło zwodzi i uwodzi. Gra przeskalowaną pustką użyta została jako podstawowy efekt estetyczny, co stwarza wrażenie „wypełniania czasu przestrzeni”. Wchodząc tu odnosi się wrażenie zawieszenia; przestrzeń stała się nieneutralna. Obiekty minimalizmu zawsze odnosiły się do relacji z architektoniczną ramą i aktywizowały przestrzeń, ale ostatnio te związki nabrały innej dynamiki. Kiedyś pisałam o charakterystycznej dla prac minimalistów dekady lat 90. afektacji zwięzłością⁶. Teraz, w nowym milenium dochodzimy – paradoksalnie – do efektów niemal barokowych. Czego najlepszym przykładem *Sześć szarych luster* Neither/Nor Gerharda Richtera. Artysta w nawiązaniu do dwóch topików europejskiego malarstwa: okna



i lustra, które tak czy inaczej przewijały się przez jego twórczość, tym razem z wielkich paneli pokrytych specjalnym tworzywem i ustawionych pod różnymi kątami, poprzez wykorzystanie refleksów padającego z okien światła i reflektorów, stworzył *environment* „nie dające możliwości rozróżnienia co jest refleksem, co reprezentacją, a co abstrakcją”⁷. Szkło fascynuje Richtera od zawsze, bo „wszystko można przez nie zobaczyć, a niczego nie można zrozumieć”. To najmocniejsza praca w tej kolekcji arcydzieł. Albo najmocniej zauważone przeze mnie wówczas. Bezdiskusyjnie to ikona Dia – co po grecku znaczy przez.

W Beacon komercja ograniczona jest do minimum. A więc kilka stolików i pa-

reę dań. Księgarnia bez albumów, ale za to z niszowymi wydawnictwami. Coś kupiłam i już w pociągu czytam wyznanie wpływowego krytyka architektury Jeffreya Kipnisa: „Obym nigdy nie pojechał do Beacon. It’s georgous and grotesque”⁸. Mimo że to też prawda, jestem bardzo zadowolona, że byłam w tym „raju dla burżuazji”, którzy jako jedyni mogą godzinami oglądać sztukę. Argumenty za i przeciw już w innym tekście.

W piątek raz jeszcze MoMA – ale już tylko we fragmentach, no i SoHo.

W sobotę P.S.1 – też po raz pierwszy, a dużo o tym miejscu czytałam i słyszałam głównie od ludzi z branży. Ta alternatywna przestrzeń dla sztuki, mieszcząca się w starej, stuletniej szkole na Queensie



Autorka na tle obrazu Andy'ego Warhola, MoMA, Nowy Jork

Fotografia Tersa Przybylski

została zaanektowana przez MoMA w latach 90., czyli ostatniej przebudowy. Wtedy też dokonano koniecznej, ale neutralnej architektonicznej ingerencji. Czasowy kontrakt przedłużono jednak po oddaniu

do użytku w 2003 roku nowego gmachu, mimo szeregu zastrzeżeń ze strony artystów zarządzających P.S.1 i mających silne poczucie zakorzenienia. Warunkiem kontynuacji było pozostawienie całkowitej

swobody programowej tej afiliowanej sztuce współczesnej gałęzi MoMA. Korzyści tego aliansu to przede wszystkim pieniądze, ale też wydawane tak, żeby nie zmienić charakteru bardzo specyficznej przestrzeni starej szkoły podstawowej. I rzeczywiście układ klas i korytarzy został całkowicie zachowany. Nie zmieniły się nawet toalety. Znacznie powiększone podwórko nie tylko tworzy wejście, ale także mieści tworzone przez artystów efemeryczne, domy dla sztuki. Oczywiście wprowadzono dobre oświetlenie, sprzęt filmowy i nagłaśniający, pewnie alarmy, ale – tak ważna – historia miejsca nie wyparowała. Cała muzealna komercja w minimalnym zakresie; księgarnia niszowa w pełnym znaczeniu tego słowa; restauracja z pięcioma wegetariańskimi daniami i bardzo egzotyczną kawą.

Wystawa *Greater New York* to cykliczne, odbywające się co pięć lat zdarzenie, zainicjowane w 2000 roku w wyniku instytucjonalnego aliansu, którego celem – mimo triumfalnego – tytułu jest prezentowanie sztuki artystów z poza kanonu i instytucjonalnego obiegu. Peter Eleey z P.S.1 i Donald Crimp za punkt wyjścia wzięli samo miasto i zmagających się z nim twórców. W efekcie, jak słusznie zauważa Alex Kitnick: „ma się wrażenie, chodząc po wystawie, że nigdy peryferia nie były tak rozległe, czy też po prostu tak widoczne jak to jest dzisiaj”⁹. Idea kuratorów krążyła wokół przemieszczeń i zniekształceń, a prace Louise Lawler doskonale owe kwestie pointowały. Wymienianie nazwisk ciekawych czy zauważonych artystów właściwie jest nie na miejscu, bo istotny był taki całościowy, wyobrażony Greater NY.

Alians MoMA i P.S.1 jest czym innym niż korporacyjny ekspansjonizm firmy Guggenheim, budującej globalną markę. Może być postrzegany jako przejaw Nowego Instytucjonalizmu, który w wyniku ostrej debaty krytycznej lat 80./90. XX wieku otworzył instytucję muzealną na społeczną debatę. Muzeum „z gronem interdyscyplinarnych profesjonalistów staje się aktywnym laboratorium społecznych procesów”¹⁰.

Mój/nasz Nowy Jork to – wbrew pozorom – były nie tylko wystawy. Były i teatry – bo moja towarzyszka – to przede wszystkim znakomita scenografka (zawsze gotowa do pochłaniania sztuki w ilościach ponadnormatywnych – kto je wyznacza?). Było też życie towarzysko-rodzinne.

Maria Hussakowska

PRZYPISY

- 1 Wystawa *Frank Stella i synagogi dawnej Polski* (19 lutego – 20 czerwca 2016).
- 2 Sarah K. Rich, *Brought to Light*, „Artforum” September 2015, s. 350–353.
- 3 Por. Joseph Maria Montaner, *Museums for the 21st Century*, Barcelona 2003, s. 74.
- 4 Hal Foster, *Picasso: Sculpture*, „Artforum” December 2015, s. 202–206.
- 5 Robert Irwin to przede wszystkim twórca instalacji świetlnych, który w projektach z zielenią wykorzystuje te doświadczenia, uzyskując niezwykle efekty.
- 6 Por. Maria Hussakowska, *Minimalizm w sztukach wizualnych*, Kraków 2003.
- 7 www.diaart.org [data dostępu 27.04.2016].
- 8 Jeffrey Kipnis, *Who's afraid of gift-wrapped kazoo?*, w: *What makes a Great Exhibition?*, red. Paula Marincola, Philadelphia 2003, s. 94–106.
- 9 Alex Kitnick, *Greater New York*, „Artforum” January 2016, s. 236–237.
- 10 W tym duecie P.S.1 jest miejscem otwartym na coraz większy partycypacyjny udział odbiorców.

Rozrośnięte kokony, wydrążone pnie, monstrualne wylinki

ABAKANY.

Magdalena Abakanowicz

kuratorka: Julita Deluga
Galeria Starmach, Kraków
grudzień 2015 – luty 2016

To były antyrzeźby. Ale miały wewnątrz i mogłam wejść do środka. Tak samo, jak będąc dzieckiem, wchodziłam do spróchniałego pnia i w nim zamierałam. [Była to] Chęć doznania bycia wewnątrz czegoś. Myślę, że mamy zakodowaną jakąś świadomość życia w organizmie, w którym powstajemy. I wtedy ta chęć znalezienia się wewnątrz czegoś jest powrotem do czegoś, co się kiedyś z nami stało

Magdalena ABAKANOWICZ¹.

Sonia Kądziołka

Abakany. Osłony, powłoki, ochraniające wewnątrz, środek mięsny, cielesny, podatny na uszkodzenia. Zabezpieczają, czuwają. Feeria możliwości, rozmaitych form: gigantyczne, monumentalne kokony zawieszane w przestrzeni (niby w powietrzu, jakby od zawsze tam tkwiące) na jednej cienkiej nitce, zawierające coś lub kogoś, olbrzymie wylinki, wykorzystane i porzucone, przypominające zastygłe zwierzę, które kiedyś ich potrzebowało. Wreszcie: zrogowaciały naskórek

z widocznymi odciskami, rozpadlinami. Stopy zmęczone, obrzmiałe, pamiętające pokonywaną drogę. Formy biologiczne rozrastają się swobodnie, będąc jednocześnie miękkim schronem i samoistnym organizmem.

W przestrzeni Galerii Starmach te olbrzymie, rozrośnięte kokony, wylinki, miękkie skorupy można było zobaczyć na wystawie *Abakany*. Magdalena Abakanowicz. Zaprezentowano zaledwie sześć abakanów oraz dwie tkaniny w następującym układzie: pięć abakanów *Czarne ubranie z Jutą, Lady, Queen, Orange with Black* oraz *Black Garment 8* i *Grey Green Winter* – w pierwszym i zarazem największym pomieszczeniu, oraz abakan *Tuba* i *Tkanina Szara 3* – w drugiej sali. Osiem prac. Zaledwie osiem prac. Wydawało się jednak jakby wypełniały i opanowały wnętrze, niemalą przeciw galerię. Sporych rozmiarów dzieła², o rozmaitych kształtach, nieregularnych, obłych, zbliżonych do owalu, niekiedy prostokąta o łukowato wygiętych narożnikach – przywodzą na myśl ciała kobiece, zwłaszcza kobiece genitalia.

Faktura prac wydobyta została poprzez światło – punktowe, ciepłe, podkreślające taktylny charakter abakanów, wywołując odczucia na poły religijne, na poły cielesne. Abakany przypominają idole, totemy, magiczne struktury, o których pisał między innymi Mariusz Hermansdorfer³. Najbardziej intensywny kontrast uzyskano poprzez zestawienie ciemnej formy przypominającej wydrążone wewnątrz drzewo, spróchniały, opustoszały pień, z płową, niemal płaską tkaninową strukturą.

Zainteresowanie szeroko pojętą sztuką włókna, aspektami dotykowymi, miękk-

kością, od kilku lat ponownie wzrasta⁴. W Polsce znaczącym momentem była wystawa *Splendor tkaniny*, w warszawskiej Zachęcie⁵. Ekspozycja, którą – podobnie jak i tę w Galerii Starmach – trudno rozpatrywać, nie podejmując wątku lozańskiego Biennale z 1962 roku. Francuski krytyk sztuki, André Kuenzi, zwracając uwagę na innowacyjny charakter polskiej tkaniny, pisał: „dla wielu widzów przyzwyczajonych do tradycyjnych tapiserii były one [tkaniny] szokujące, rozważano, czy nie były przekroczeniem regulaminu wystawy. Liczono ilość nitki na centymetr i pytano się, czy jest to jeszcze gobelin”⁶.

Szokujące były ze względu na formę – prace pokazane w Pawilonie Polskim uznano za zbyt brutalne i łamiące wyobrażenie na temat tego, czym jest tkanina – a miała być tylko i wyłącznie gobelinem. Mogła jedynie udawać obraz, dekorować wnętrze, walory tkaninowe, aspekty charakterystyczne dla tego typu obiektów skutecznie pomijano. Twórcy Ady Kierzkowskiej, Jolanty Owidzkiej, Wojciecha Sadleya, Anny Śledziewskiej, Krystyny Wojtyny-Drouet i Marii Łaskiewicz oraz Magdaleny Abakanowicz z jednej strony okazały się nie do przyjęcia dla Jeana Lurçata, z drugiej zaś zachwyciły publiczność. Zwrócenie uwagi na strukturę dzieła, jego mięsistość, wypukłości faktury, grubość materiału okazały się przełomowe. Równie nowatorskie jak własnoręczne wytwarzanie tkaniny – proces, którego wagę doceniała profesor Eleonora Plutyńska.

Abakanowicz – mimo sukcesu lozańskiego – wciąż poszukiwała innej formy, innej formuły, jak wspomina asystentka artystki, Stefania Zgudka, twórczynią

nieustannie coś niepokoiło, tkanina, mimo pewnego usamodzielnienia się, nadal pozostawała nieruchoma, przytwierdzona do ściany⁷. W jednym czasie kilku twórców stworzyło podobne formy, dzieła, dla których nie istnieje jedna tylko nazwa. Irena Huml pisze o tkaninie przestrzennej, stereoformach. Podobne koncepcje pojawiły się w twórczości Elsi Giauque, Charlotte Lindgren, Bohdana Mrázka. Najczęściej jednak, od nazwiska polskiej artystki, nazywa się je abakanami⁸. Tkanina została wyabstrahowana ze swej pierwotnej funkcji, oderwana od kontekstów użytkowych, zawłaszczyła przestrzeń.

Na fotografiach Magdalena Abakanowicz często pokazywana jest przy pracy – pomiędzy abakanami, niemal wewnątrz mięsistych struktur. Dotyka ich, gładzi je, pieścizotliwie, z uwagą – jak swoją i zarazem nie-swoją skórę. Wydają się wielkimi schronami, miękkimi schronami, przywodzą na myśl pokrytą wybroczynami skórę⁹ – unerwioną, z widocznymi ścięgnami, zarysowanymi mięśniami, miękką skorupę. Tkanina jest kojarzona z tym, co miękkie, wzbudzające poczucie bezpieczeństwa. Jednak mięsiste schrony Abakanowicz wymykają się tym prostym skojarzeniom, konstruowane (nie tylko tkane, ale właśnie konstruowane, budowane niczym struktura architektoniczna) ze sztywnego, twardego włókna – sizału.

Istnieje więc kilka wyraźnych pęknięć: między tym, co płaskie, a tym, co przestrzenne, między tkaniną a rzeźbą oraz tym, co wizualne, a tym, co dotykalne, między spodziewaną miękkością tkaniny a doświadczoną szorstkością sizału. Abakanowicz dążyła właśnie do tego, do owej niejednoznaczności, do niemożno-

ści jednoznacznego zdefiniowania prac: nie są tylko mięsne – przywodzą na myśl bachanalia, tyleż w nich hieratyczności i dostojności, co mięsności, organiczności i duchowości. Zawsze pomiędzy czymś jednym a drugim, w zawieszaniu.

Pragnienie znalezienia się wewnątrz abakanu, otulenia się nim bądź choćby dotknięcia go odczuwało wiele osób odwiedzających wystawę w Galerii Starmach. Kiedy akurat nie było nikogo pilnującego sali, widzowie przestawali być jedynie widzami, nieśmiało muskali dłońmi powierzchnię tkaniny, niekiedy ugniatali, sprawdzając pod palcami konsystencję abakanu. Nigdy jednak nadmiernie mocno, hieratyczność dzieł oraz miejsce, w jakim się znajdowały budziły skojarzenia ze świątynią. Światło wydobywało fakturę tkaniny i sploty, jednak nie wyczerpywało to potrzeb poznawczych odwiedzających ekspozycję. Poruszenia ludzi powodowały również lekkie drżenie abakanów, które kołysały się rytmicznie, oddając tym samym rytm kroków zwiedzających.

Trudno jednak dziwić się tej potrzebie dotyku, gdyż sama artystka pisała o akcie twórczym przede wszystkim jako o akcie cielesnym, organicznym, jako o potrzebie poznania oraz skonstruowania dzieła za pomocą rąk: „Po wielu latach materiałem moim stało się to, co miękkie, o skomplikowanej tkance. Odczuwam w tym bliskość i pokrewieństwo z tym światem, którego nie chcę poznać inaczej, jak dotykając, odczuwając i łącząc z tą częścią mojego, noszoną najgłębiej. [...] Między mną a materiałem, z którego tworzę, nie ma pośrednictwa narzędzia. Wybieram go rękami. Rękami kształtuję. Ręce przekazują mu moją energię. Tłuma-



cząc zamysł na kształt, zawsze przekażą one coś, co wymyka się konceptualizacji. Ujawnią nieświadomione”¹⁰.

Materialność abakanów, ich mięsność podrażnia oko, można by rzec za Georges'em Didi-Hubermanem, że mięsność prowokuje, dotyka, zaś dotyk uruchamia pamięć; według Jindřicha Štyrský'ego, „dotykać oznacza wspominać”¹¹. W tych monstrualnych wylinkach, kolosalnych kokonach zawarta jest potencjalność ochrony. Poruszone zostaje wspomnienie bezpieczeństwa, przebywania wewnątrz, poszukiwanie schronu.

Sonia Kądziołka

PRZYPISY

- 1 Jakub Janiszewski, *Glód tłumu. Rozmowa z Magdaleną Abakanowicz*, http://www.wysokiebcasy.pl/wysokiebcasy/1,96856,5510879,-Glod_tlumy.html [data dostępu: 02.04.2016].
- 2 Aby wybrzmiało właściwie owe słowo, podaję przykładowe wymiary: *Grey Green, Winter* (320 × 360 cm).
- 3 Mariusz Hermansdorfer, *Magdalena Abakanowicz*, „Konteksty” 2006, nr 3–4, s. 9.
- 4 Zainteresowanie to jest zauważalne w wystawiennictwie światowym, najbardziej znaczącym gestem było ponowne odkrycie twórczości Hannah Ryggen podczas XIII Documentów w Kassel.
- 5 Michał Jachuła, *Splendor tkaniny*, w: *Splendor tkaniny* [katalog wystawy], Warszawa 2013, s. 1–3.
- 6 Katarzyna Biłas, *50. rocznica I Międzynarodowego Biennale w Lozannie*, <http://www.muzeum-wlokiennictwa.pl/dokumenty/1/341,50-rocznica-i-miedzynarodowego-biennale-tkaniny-w-lozannie.html> [data dostępu: 12.05.2016].
- 7 Julita Deluga, *Tkałyśmy w zupełnej ciszy i skupieniu. Rozmowa ze Stefanią Zgudką*, w: *Abakany. Magdalena Abakanowicz* [katalog wystawy], Kraków 2015, s. 19–20.
- 8 Irena Huml, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978, s. 221.
- 9 Abakanowicz wielokrotnie zwracała uwagę na skojarzenie ze skórą.
- 10 Małgorzata Kitowska-Łysiak, *Magdalena Abakanowicz*, <http://culture.pl/pl/tworca/magdalena-abakanowicz> [data dostępu: 02.03.2016].
- 11 Jindřich Štyrský, *Svět se stává stále menším*, w: tegoż, *Poesie, Československý spisovatel*, Praha 1992, s. 42 (za: Georges Didi-Huberman, *Recembrance par contact*); cyt. za: Joseph Vojvodik, *Siła dotyku. Nowoczesność anachronizmu. O filozofii sztuki Georges'a Didi Hubermana*, red. Paweł Brożyński, Małgorzata Jędrzejczyk, w: *Obraz, ciało*, http://archiw.ub.uniheidelberg.de/artdok/2472/1/Brozynski_Jedrzejczyk_Obraz_cialo_2013.pdf, s. 73–90 [data dostępu: 02.03.2016].

Ryszard Przybylski 1928–2016



Fotografia ogólnodostępna

Odszedł 10 maja, skończyło się – jak to nazwał w *Baśni zimowej* – oczekiwanie w celi śmierci. Urodzony w Równem, kresom poświęcił książkę *Krzemieniec. Opowieść o rozsądku zwyciężonych* (2003). Napisał ponad dwadzieścia książek, każda z nich była mistrzowskim połączeniem erudycyjnego eseju z ogromną wiedzą historycznoliteracką. Jego twórczość skupia się wokół trzech (co najmniej) nurtów tematycznych: klasycyzmu, romantyzmu i rosyjskich „przeklętych problemów”. W latach 60. ubiegłego wieku, wraz z Marią Janion, Aliną Witkowską, Jarosławem Markiem Rymkiewiczem, Aliną Kowalczykową tworzyli dynamiczne środowisko badawcze, skupione w romantycznej pracowni IBL. Wtedy powstaje *Et in Arkadia ego. Esej o tęsknotach poetów* (1966), a potem *Ogrody romantyków* (1978), wcześniej zaś *Dostojewski i przekłete problemy* (1964). W latach 70. wydaje także książkę o prozie Jarosława Iwaszkiewicza *Eros i Thanatos* (1970).

Bohaterowie jego esejów to Słowacki, Mickiewicz, Mandelsztam, Chopin, Achmatowa, Międzyrzecki. Za dzieło koronne uznać trzeba *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego* (1983). Wspólnie z Aliną Witkowską pisze także *Romanizm* (1997), w roku 2009 ukazuje się książka ostatnia *Uśmiech Demokryta. Un presque rien*.

Pisze się o nim teraz, iż był samotnikiem, stroniącym od świata. Ale to nie jest cała prawda o Ryszardzie Przybylskim. Zapamiętałam go jako pełnego dynamizmu i humoru uczestnika spotkań towarzyskich w pokoiku Romana Zimanda przy ulicy

Śniadeckich (w Warszawie). Potem zapewne życie nadało mu inny kierunek.

Jego sztuka eseju była rozpoznawalna i niepodobna do żadnej innej. Stworzył własną dykcję, którą można podziwiać – bo naśladować jej nie sposób. Kończy się też wraz z nim pewna epoka humanistyczna, epoka erudycji, indywidualizmu i umysłowej odwagi, a także ludzka postawa wolna od załości i małostkowości.

Marta Wyka

Wrocławska Nagroda Poetycka Silesius 2016 dla Juliana Kornhausera

20 kwietnia 2016 roku jury Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej Silesius, w skład którego wchodzi: Andrzej Zawada (przewodniczący), Grzegorz Jankowicz, Karol Maliszewski, Adam Poprawa, Tadeusz Sławek, Justyna Sobolewska i Piotr Śliwiński – ogłosiło, iż tegoroczną nagrodę za całokształt twórczości otrzyma Julian Kornhauser. Nagrodę wręczono 14 maja podczas uroczystej gali.

Andrzej Zawada, uzasadniając decyzję jury, mówił: „Kornhauser to poeta wyjątkowy, jego twórczość jest swoista, eksponuje elementy poetyki nadrealistycznej jednocześnie ewoluując w stronę prostoty i oszczędności. W swoich wierszach oferuje bardzo lapidarne obrazy, ale o wielu znaczeniach. W ubiegłym roku wyszedł duży wybór jego wierszy i mogliśmy wreszcie zobaczyć jego twórczość w całości, dostrzec jak ze sobą dialogują poszczególne tomy”. Przewodniczący jury przypomniał tym samym o dwóch ważnych kwestiach.

Po pierwsze – o specyficznej, rozpoznawalnej dykcji poetyckiej laureata, która w kolejnych tomach od wydanego w 1972 roku *Nastanie święto i dla leniuchów* po *Origami* z 2007 ewoluowała ku zwięzłości, lapidarnym i trafnym poetyckim zapisom. Te migawkowe liryczne szkice mieszczą zaś tak charakterystyczny w tej twórczości splot autentyczności, nieoczywistości oraz empatii, wielokrotnie jednak wzmacniany zaangażowaniem, chęcią uczestniczenia w świecie. Obrazy w wierszach Kornhausera są budowane głównie z wrażeń wzrokowych i słuchowych, ponieważ to właśnie zmysły warunkują w tej liryce poznanie. Stąd też nierzadkie w poezji autora *Origami* epifanijne rozbłyski, małe hymny codzienności – ołsniewające skupieniem na zwyczajnych wydarzeniach, drobnych doznaniach. To delegacje uważności.

Po drugie – Zawada przypomniał o wydanej w lipcu ubiegłego roku antologii *Tylko błędy są żywe* (WBPiCAK, Poznań 2015), ułożonej przez Michała Larka, który – w zaprojektowanym przez siebie porządku – zestawiał z sobą wiersze autora *Było, minęło* tak, by wyeksponować ich reporterską precyzję. Z tego układu wyłonił się jednak obraz poezji osobistej, nierzadko intymnej – okruciny lirycznego traktatu o świecie, emocjach, rzeczach i ludziach. Kilka lat temu Krzysztof Biedrzycki zauważył w szkicu *Do rzeczy, do czasu*: „Język Kornhausera jest bardzo powściągliwy, wszelkie chwytły poetyckie pełnią tu wyłącznie służebną rolę w opisie i nazywaniu. Język ma trafiać w istotę, dlatego nie powinien zwracać uwagi na siebie, a jeśli już to czyni, odsłania wtedy mówiącego” (w: *Było nie minęło. Antologia tekstów krytycznych poświęconych twórczości Juliana Kornhausera*, red. Adrian Gleń, Opole 2011, s. 69).

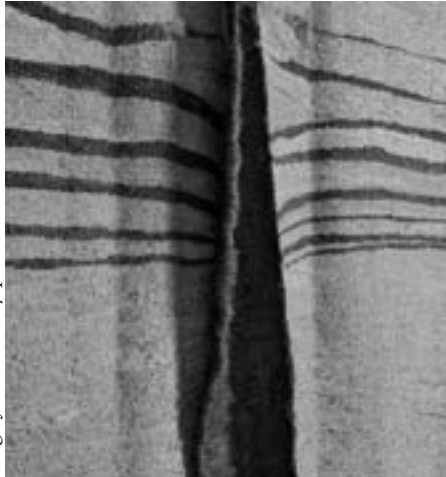
Julian Kornhauser używa słów jako wyjątkowo plastycznego materiału. I to właśnie ta czułość lirycznego oglądu świata, otwarta na subtelne migotanie sensów – decyduje o randze tej poezji.

Anna Pekaniec

Nostra culpa

W numerze 6/2015 opublikowaliśmy ankietę *Niedocenieni/przecenieni współczesnej literatury*, podając jedynie informację, że nawiązuje ona do ankiety „Kultury” z roku 1992. Warto także przypomnieć, że Autorem pytania postawionego na początku lat 90., które przepisałismy w ankiecie „Dekady”, jest Włodzimierz Bolecki.

MAGDALENA ABAKANOWICZ, *Queen*, fragment



Fotografia Materiały prasowe Galerii Starmach

Dominik Antonik – doktorant na Wydziale Polonistyki UJ, absolwent MISH UJ. Zajmuje się teorią literatury i kultury, bada najnowszą polską literaturę i jej związki ze sferą publiczną, mediami i mechanizmami późnego kapitalizmu. Napisał książkę *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego* (2014); swoje artykuły publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” i „Znaku”.

Arkadiusz Bałajewski – historyk, krytyk, literatura; dyrektor Instytutu Filologii Polskiej UMCS. Ostatnio opublikował książki *Mapy dwudziestolecia 1898–2009. Linie ciągłości* (2012), *Obecność romantyzmu* (2015).

Krzysztof Biedrzycki – historyk literatury, krytyk literacki i filmowy. Pracuje na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz w Instytucie Badań Edukacyjnych w Warszawie. Wykładał w USA i we Francji. Autor książek *Świat poezji Stanisława Barańczaka* (1995), *Małgorzata Musierowicz i Borejkowie* (1999), *Wariacje metafizyczne* (2007), *Poezja i pamięć* (2008) oraz serii podręczników do języka polskiego dla liceum.

Włodzimierz Bolecki – absolwent filologii polskiej i słowiańskiej na Uniwersytecie Warszawski, doktorat obronił w roku 1980, w roku 1991 otrzymał habilitację, pięć lat później tytuł profesora. Jest historykiem, teoretykiem i krytykiem literatury, edytorem (tekstów autorstwa m.in. Wacława Berenta, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Aleksandra Wata), pracownikiem Instytutu Badań Literackich PAN. Należy do Rady Naukowej IBL PAN. W pracy badawczej skupia się m. in. na zagadnieniach poetyki historycznej, historii literatury XX w., literatury emigracyjnej, teorii i historii form narracyjnych, komunikacji literackiej, metodologii badań literackich, problemach wzajemnych relacji modernizmu i postmodernizmu. Należy do redakcji „Tekstów Drugich”. Autor wielu artykułów i książek, ostatnio wydał m.in.: *Inny świat Gustawa Herlinga-Grudzińskiego* (2007); *Ptasznika z Wilna. O Józefie Mackiewicz. Zarys monograficzny* (2007; wyd. II. 2013); *Modalności modernizmu. Studia, analizy, interpretacje* (2013).

Tomasz Cieślak-Sokołowski – krytyk i historyk literatury; adiunkt Katedry Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ; redaktor prowadzący serwisu

AUTORZY

krytycznego „Nowa Dekada”. Autor m.in. książki *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka* (2012). Wraz z Kacprem Bartczakiem przetłumaczył *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki* Marjorie Perloff (2012).

Anna Foltyniak-Pękala – doktor, literaturoznawczyni, autorka książki *„Między pisać Nalkowską” a Nalkowskiej „czytaniem siebie”* (2004). Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”, „Opcjach”. Stypendystka programu MNiSW „Top500Innovators” na University of California, Berkeley. Główne zainteresowania badawcze obejmują m.in. współczesne koncepcje podmiotowości, doświadczenie biograficzne. Na co dzień związana z Akademią Techniczno-Humanistyczną w Białymostku-Białej.

Jan Galant – profesor w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu. Jego zainteresowania naukowe dotyczą historii literatury i kultury polskiej XX wieku, zwłaszcza okresu PRL, oraz problematyki nowego regionalizmu. Autor książek: *Marek Hłasko* (Poznań 1996), *Polska proza lingwistyczna. Debiuty lat siedemdziesiątych* (Poznań 1999), *Zszywacze, spinacze, pinezki. Krótkie szkice o literaturze* (Ostrów Wielkopolski 2007), *Odmiany wolności. Publicystyka, krytyka i literatura polskiego Października* (Poznań 2010). Współredagował tomy: *Powroty Iwaszkiewicza* (Poznań 1999), *PRL – świat (nie)przedstawiony* (Poznań 2010).

Rafał Gawin – poeta, krytyk, członek zespołu redakcyjnego „Arterii”, autor bloga gawin.liberte.pl. Ostatnio wydał książkę poetycką *Zachód słońca w Kurwidolach* (2016).

Maria Hussakowska – historyczka sztuki nowoczesnej i krytyczka; przez lata związana z Instytutem Historii Sztuki UJ, a od 2015 z Instytutem Historii Sztuki i Kultury JPP2; członek AICA. Główne pola zainteresowań to sztuka amerykańska po 1945, instytucje sztuki, medium wystawy. Wydała książki: *Minimalizm w sztukach wizualnych* (2003), *Display, strategie wystawiania* (red., 2012), *Rozmawiając o wystawie/Talking about exhibition* (red., 2012).

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)

Marcin Jaworski – historyk i krytyk literatury; adiunkt w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Zajmuje się przede wszystkim poezją XX i XXI wieku. Jest autorem książki *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej* (2009). Redaguje „Poznańskie Studia Polonistyczne. Serię Literacką”.

Ewa Kraskowska – prof. zw. w Instytucie Filologii Polskiej UAM, literaturoznawczyni. Kierowniczka Zakładu Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu tamże. Główne obszary jej zainteresowań badawczych to pisarstwo kobiet i studia nad przekładem literackim. Autorka m.in. książek *Twórczość Stefana Themersona – dwujęzyczność i literatura* (Ossolineum, Wrocław 1989), *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań 1999, 2003), *Siostry Brontë* (Kraków 2006), *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii* (Poznań 2007). Członkini Rady Naukowej Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych. Wraz Bogumiłą Kaniewską zredagowała *Polskie piarstwo kobiet w w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy* (2015).

Sonia Kądziołka – studentka historii sztuki oraz filologii polskiej, zajmuje się wczesnym średniowieczem, szeroko pojętą sztuką włókna oraz kuratorstwem sztuki współczesnej.

Tomasz Kunz – historyk i krytyk literatury, tłumacz; adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się teorią i historią literatury nowoczesnej. Autor książki *Strategie negatywne w twórczości Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury* (2005).

Magdalena Lachman – historyk literatury; adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku na Wydziale Filologicznym UŁ. Autorka książki *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku* (2004).

Krzysztof Lisowski – poeta, krytyk literacki, od 1977 roku związany z Wydawnictwem Literackim w Krakowie; wykładowca w Studium Literacko-Artystycznym na UJ. Ostatnio wydał zbiór opowiadań *Greckie lustro* (2011), książkę *Motyl Wisławy i inne podróże* (2014) oraz tomiki poetyckie *Wiersze i między wierszami* (2009), *Poematy i wiersze do czytania na głos* (2013).

Tadeusz Lubelski – profesor zwyczajny, pracuje w Instytucie Sztuk Audiowizualnych. Polonista, jest także krytykiem i historykiem filmu, tłumaczem. Zajmuje się historią filmu polskiego, ale i europejskiego, z naciskiem na kinematografię francuską. Jest członkiem prezydium Komitetu Nauk o Sztuce PAN (przewodniczył mu w latach 2007–2011); od dekady jest członkiem Europejskiej Akademii Filmowej, od 2011 Centralnej Komisji ds. Stopni i Tytułów Naukowych, Rady Redakcyjnej „Kwartalnika Filmowego”. Ostatnio wydał m.in. *Historię niebyłą kina PRL* (2012, spotkała się z uznaniem, czego wyrazem są Nagroda „Kina” im. Bolesława Michałka, Nagroda PISF dla najlepszej książki filmowej roku, ale i nominacja do Nagrody Nike), *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej* (2014, jako redaktor).

Anna Łabędzka – absolwentka polonistyki UJ i studiów podyplomowych we Francji, od grudnia 1981 roku wykładowca w dziedzinie komparatystyki i teatrologii na uniwersytetach francuskich: Aix-Marseille, Bordeaux III, Uniwersytet Górnej Bretanii w Rennes, Paryż IV-Sorbona, Paryż VIII-Saint Denis; tłumaczka, współpracowniczka teatrów i festiwalu operowych, organizatorka i animatorka spotkań Krystiana Lupy z francuską publicznością, autorka wywiadów z artystą.

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 roku, sekretarz Nagrody im. Wisławy Szymborskiej. Swoje teksty publikowała m.in. na łamach: „Twórczości”, „Nowych Książek”, „Odry”, „FA-artu”. Prowadzi blog krytyczny „Książki na ostro”. Wydała książkę pt. *Przepisywanie historii. Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci kulturowej* (2014).

Malwina Mus – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, krytyczka zorientowana na literaturę i jej związki z popkulturą – w takiej perspektywie stara się zbadać i opisać działalność Marcina Świetlickiego. Publikowała m.in. w „Pograniczach”, „Wielogłosie” i „FA- arcie”; stale współpracuje z portalem „Popmoderna”.

Andrzej Muszyński – reportażysta, prozaik, poeta. Autor m.in. zbioru opowiadań *Miedza* (2013) i powieści *Podkrzywdzie* (2015), za którą został nominowany do Paszportów „Polityki”. Współpracuje z miesięcznikiem „Znak”. Mieszka na Jurze.

Anna Nasiłowska – pisarka, krytyk i profesor w IBL PAN. Autorka podręczników, haseł encyklopedycznych, licznych opracowań i artykułów. Pracuje w redakcji „Tekstów Drugich” i w zespole gender w IBL. Kieruje Kursem Kreatywnego Pisania przy IBL. Opublikowała także powieści, za *Konik szabelka* nominowana do Nagrody Literackiej Gdynia. Autorka biografii związku Sartre – de Beauvoir, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W 2013 roku ukazała się biografia *Wolny agent Umeda i druga Japonia* (nominacja do „Książki historycznej roku”). Niedawno wydała zbiór wierszy i poetyckich próz *Żywioty* (2014), *Dyskont słów* (2016). Należy do SPP i PEN-Klubu.

Dariusz Nowacki – krytyk literacki i badacz literatury, pracownik Instytutu Nauk o Literaturze Uniwersytetu Śląskiego; redaktor działu „Literatura” kwartalnika „Opcje”. Stały recenzent m.in. „Gazety Wyborczej”. Ostatnio opublikował *Ukosem. Szkice o prozie* (2013).

Anna Pekańec – historyczka literatury, asystent w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki UJ, publikowała m.in. w „Ruchu Literackim” i „Wielogłosie”, tomach pokonferencyjnych,

wydała książkę pt. *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (2013). Zajmuje się autobiografiami i epistolografią, historią literatury od XIX do XXI wieku, ze szczególnym uwzględnieniem literatury kobiet.

Adam Poprawa – literaturoznawca, krytyk literacki i muzyczny, prozaik, kiedyś poeta; profesor w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się głównie najnowszą literaturą polską. Wydał m.in. tomiki poetyckie *Komentarz do Dante* (1990) i *Koncert na adwent* (1995), tomy prozatorskie *Walce wolne, walce szybkie* (2009), *Kobyłka apokalipsy* (2014), monografię *Kultura i egzystencja w poezji Jarosława Marka Rymkiewicza* (1999), zbiór szkiców *Formy i afirmacje* (2003). Przygotował poszerzoną, odcenzurowaną edycję *Pamiętnika z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego (2014).

Bogdan Rogatko – krytyk literacki, edytor, publicysta. Wydał: *Utopia Młodej Polski*, *Zofia Nałkowska*, *Linie przerywane*. Publikował m.in. na łamach „Miesięcznika Literackiego”, „Literatury”, „Życia Literackiego”, „Kultury” paryskiej i pism bezdebitowych w latach 80., później głównie na łamach „Dekady Literackiej”. Członek redakcji „Nowej Dekady Krakowskiej”. Ostatnio opublikował książkę pt. *Czas zbliżeń* (2015).

Stanisław Stabro – historyk i krytyk literatury, poeta; profesor w Katedrze Historii Literatury XX wieku Wydziału Polonistyki UJ. Autor licznych publikacji zamieszczanych m.in. na łamach „Odry”, „Twórczości”, „Ruchy Literackiego”, „Toposu”, „Nowej Okolicy Poetów”, „Poezji”. Ostatnio wydał *Klasycy i nie tylko... Studia o poezji XX wieku* (2012).

Maja Staśko – krytyczka literacka, doktorantka interdyscyplinarnych studiów w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Współpracuje m.in. z „Ha!artem”, „Wakatem” i „eleWatorem”.

Maciej Urbanowski – krytyk i historyk literatury, edytor; kierownik Katedry Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ. Ostatnio wydał: *Jest Bóg, żyje prawda. Inna twarz Stanisława Brzozowskiego* (2012), *Szczęście pod wulkanem. O Andrzejcu Bobkowskim* (2013), *Od Brzozowskiego do Herberta. Studia o ideach literatury polskiej XX wieku* (2013).

Katarzyna Wajda – absolwentka polonistyki i filmoznawstwa na UJ. Zajmuje się głównie historią polskiego kina, kulturą popularną i edukacją audio-wizualną. Autorka i współautorka kilkadziesiątu 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).

Radosław Wiśniewski – poeta, krytyk literacki; współzałożyciel i redaktor naczelny kwartalnika „Red.” (2006–2013). Ostatnio opublikował książkę poetycką *Psalm do św. Sabiny* (2016).

Tomasz Wawrzyniak – student specjalności Krytyka literacka, prowadzonej przez Katedrę Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ.

Marta Wyka – krytyk i historyk literatury. Opublikowała m.in. zbiór szkiców krytycznoliterackich *Niecierpliwość krytyki* (2006), książkę autobiograficzną *Przypisy do życia* (2007), a także dwie monografie: *Czytanie Brzozowskiego* (2012) oraz *Miłosz i rówieśnicy. Domknięcie formacji* (2013).

Krzysztof Zajas – literaturoznawca, kulturoznawca, tłumacz; kierownik Katedry Międzynarodowych Studiów Polonistycznych Wydziału Polonistyki UJ. Wydał m.in. książki monograficzne *Miłosz i filozofia* (1997) i *Nieobecna kultura. Przypadek Inflant Polskich* (2008). Jest też redaktorem serii *Polish Studies – Transdisciplinary Perspectives* (wyd. Peter Lang Verlag). Jego jego zainteresowania naukowe koncentrują się na relacjach kolonialnych, postkolonialnych i postzależnościowych w kulturze Polskiej i Europy Środkowej. Jest także autorem trzech powieści kryminalnych: *Ludzie w nienawiści* (2014), *Mroczny krąg* (2015), *Z otchłani* (2016), czyli „Trylogii grobiańskiej”.

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 2016 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

Z okazji Jubileuszu 90. urodzin składamy
Panu **ANDRZEJOWI WAJDZIE**,
Honorowemu Profesorowi ASP w Krakowie,
wybitnemu artyście, twórcy niezapomnianych dzieł
filmowych i teatralnych, zdobywcy Nagrody Oskara,
gratulacje i najlepsze życzenia wszelkiej pomyślności

Redakcja „Nowej DEKADY Krakowskiej”

Kraków, 6 marca 2016 r.

Andrzej Wajda i Aleksander Pieniek. Rozmowa po konferencji poświęconej planom budowy Pawilonu Czapskiego, zorganizowanej w Nowym Gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie w dniu 3 kwietnia 2014 roku. Pawilon został otwarty w maju br. *Fotografia dzięki uprzejmości MN w Krakowie*



ANDRZEJ WAJDA

GAJA
GRZEGORZEWSKA
KAMIENNA

 **noc**



ISSN 2299-4742



KFL
KRAKOWSKA
FUNDACJA
LITERATURY