



1 dekada 1

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 1/2 (41/42) ROK VIII 2019 KRAKÓW

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

**ROZDROŻE
REPORTAŻU**





Wystawa Krzysztof Kiwerski, *Bez instrukcji*. Galeria ASP, Galeria Promocyjna ASP, Galeria Wydziału Malarstwa, Kraków, luty-marzec 2018

ROZDROŻE REPORTAŻU

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*
Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*
Tomasz Cieślak-Sokołowski
Jakub Kornhauser
Paulina Małochleb
Malwina Mus
Robert Ostaszewski
Anna Pekaniec

Współpracują:

Anna Baranowa, Aleksandra Görlich,
Tomasz Gryglewicz, Ewa Hearfield,
Krzysztof Lisowski, Anna Łabędzka,
Małgorzata Szumna, Jacek Ziemek

Redaktorzy prowadzący:

Paulina Małochleb
Teresa Walas

Okładka:

Krzysztof Kiwerski, z cyklu *Pocztówki z podróży, NYC III*, 2017,
akryl na płótnie, technika mieszana, 78 x 108 cm

Adres korespondencyjny redakcji:

Tomasz Cieślak-Sokołowski
„Nowa Dekada Krakowska”
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków
www.nowadekada.pl
e-mail: krakowskafundacjaliteratury@gmail.com



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

Nakład:

200 egz. + 200 egz. gratisowych

Numer zamknięto 31 października 2019 roku

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

1 NOWA dekada

KRAKOWSKA
D W U M I E S I Ę C Z N I K K U L T U R A L N Y
NR 1/2 (41/42) ROK VIII 2019 KRAKÓW

ROZDROŻE REPORTAŻU

PAULINA MAŁOCHLEB	Reportaż – czy wiemy, jak go używać?	6
DOROTA KOZICKA	Podróż w dobie non-fiction	14
DARIUSZ NOWACKI	Wznoszenie autobiografii? W zawiązku z <i>Nie ma</i> Mariusza Szczygła	26
PAULINA MAŁOCHLEB	Solidarność jest rodzaju męskiego	35
IWONA WĘGRZYN	Syberie Polaków	50
ANNA PEKANIEC	(Po)rachunki rodzinne	56
MATEUSZ SKUCHA	Miłość w czasach zarazy	62
ELIZA KĄCKA	Biała dziura	68
KATARZYNA HORABIK	Baśń o znikaniu	74
EWA FURGAŁ	Reportaże jako źródło wiedzy o rolach zawodowych kobiet ze wsi	78

POEZJA

BOGUSŁAWA LATAWIEC	WIERSTY	84
--------------------	---------	----

CZYTANE UWAŻNIEJ

TOMASZ MIZERKIEWICZ	Dyskretna czasoprzestrzeń etyczna. O liryce Bogusławy Latawiec	90
---------------------	---	----

OKIEM KRYTYKA

WOJCIECH LIGĘZA	Ćwiczenia z nieistnienia	96
JAN SZAKET	Kobieta, którą stać	102
MICHAŁ KÓZKA	Jak stać się kamieniem w rytmie <i>Rok End Lol'a</i> ?	104

TEATR

MAŁGORZATA RUDA	Hamlet w Krakowie, czyli melodramat miłosno-polityczny	110
-----------------	---	-----

SZTUKA

ALEKSANDRA GÖRLICH
ANTONI SZOSKA

Obraz artystki w czasach współczesnych
Widokówki Kiwerskiego

116
122

WSPOMNIENIE

KRZYSZTOF BIEDRZYCKI

Maria Iwaszkiewicz-Wojdowska: wspomnienie

126

KRONIKA

ANNA PEKANIEC

25-lecie istnienia Studiów
Literacko-Artystycznych UJ
Nekrologi

128

129

Stacja Badawcza OUTSIDER Art w Krakowie

130

AUTORZY

133





Wystawa Krzysztof Kiwerski, *Bez instrukcji*, Galeria ASP, Galeria Promocyjna ASP,
Galeria Wydziału Malarstwa, Kraków, luty-marzec 2018

Paulina Małochleb

Reportaż – czy wiemy, jak go używać?



Ten numer „Nowej Dekady Literackiej”, który trzymają Państwo w ręku, nie rości sobie pretensji ani do przedstawienia przeglądu wszystkich problemów poruszanych dziś przez reportaży, ani też do diagnozowania jego stanu. Najwięcej miejsca dyskusjom dotyczącym stanu reportażu poświęca Dorota Kozicka, która zbiera i analizuje różne wypowiedzi badaczy reportażu i krytyków na temat koncepcji prawdy oraz gatunkowych uwarunkowań gatunku, a później pokazuje, jak można czytać reporterskie zapisy z podróży. Jej tekst porządkuje wypowiedzi teoretyczne, pokazuje też, na jakie rafy wpada ciągle dyskusja dotycząca możliwości zachowania w reportażu absolutnej wierności faktom. Z mojej perspektywy – czytelniczki i krytyczki polskich tekstów reporterskich – ciągle ponawiana wymiana opinii na temat prawdy i prawa do zmyślenia w reportażu jest kompletnie bezowocna. Przede wszystkim dlatego, że nie ma możliwości stworzenia tekstu całkowicie odwzorowującego rzeczywistość, co jest oczywiste dla literaturoznawców, ale nie dla czytelników reportażu i niektórych dziennikarzy uprawiających ten gatunek. To, co wydaje mi się jednak dużo bardziej interesujące, to zastępcze funkcje, jakie spełniają te dyskusje o prawdzie (szeroko omówione przez Dorotę Kozicką).

Dla czytelników dyskusja ta jest wygodna, bo ułatwia poręczne, ale naiwne dzielenie tekstów według stosunku autora do prawdy: są więc reporterzy, którzy zmyślają, czyli wprowadzają elementy fikcji literackiej (Wojciech Jagielski, Andrzej Muszyński, Filip Springer, Witold Szablowski, Mariusz Szczygieł, Wojciech Tochman), oraz ci, którzy są absolutnie wierni praw-

dzie (Artur Domosławski, Magdalena Grzebałkowska, Cezary Łazarewicz, Katarzyna Surmiak-Domańska, Ewa Winnicka, Ludwika Włodek). Wszystkie przypadki wykrytego odstępstwa od prawdy (pomyłone daty, wymyśleni bohaterowie wywołują małe skandale) stają się na kilka tygodni tematem gorących polemik. Dla autorów podtrzymywanie owej dyskusji i w niej udział wiąże się z troską o poziom warsztatu zawodowego, o etykę i higienę zawodową własnej grupy, ale także pozwala wygodnie ograniczyć pole refleksji. Dyskusja ta daje wrażenie ożywionej wymiany myśli, dbałości o rozwój gatunku, podczas gdy w gruncie rzeczy pełni funkcję zasłony dymnej.

Bo polski reportaż literacki – wbrew diagnozom przywoływanym w wielu wypowiedziach krytycznych – nie znajduje się wcale w fazie wznoszącej, ale – patrząc z mojej perspektywy – przeżywa dotkliwy kryzys, nieuświadamiany właśnie z powodu debat o prawdziwości, przesłaniających poważniejsze problemy. Polski reportaż coraz mniej opowiada o świecie, nie rozumie Polski i nie nadąża za zmianami, ma charakter klasowy i tego nie dostrzega, nie potrafi opisać nowych wielkich problemów, a ze spraw kryminalnych robi sobie trampolinę do sukcesu. Ucieka w historię i najczęściej ją trywializuje – a jest to ten sam manewr, który proza wykonała w latach 90., popadając w nostalgię i opowiadanie o przeszłości zamiast mierzyć się z wyzwaniami współczesności.

Wszystko wskazuje na to, że reportaż przestał diagnozować rzeczywistość; nie tylko nie opowiada najistotniejszych historii o Polsce, ale też ma ambicje dokładnie przeciwne: opowiedzieć o tym, co

wyjątkowe, nietypowe, specyficzne, wprowadzić niezwykłych bohaterów (utyskuje na to zjawisko także Dariusz Nowacki w swoim tekście o najnowszej książce Mariusza Szczygła). Reportaż powinien wychodzić od historii indywidualnej, ale rozpracowywać ją jako *exemplum*, mieć odwagę stawiania diagnozy. Tymczasem polski reportaż tego nie czyni – jest zajęty opowiadaniem pojedynczych, wyrwanych z szerokiego tła historii: Piotr Lipiński buduje portret Cyrankiewicza jako polityka wyjątkowego, a nie w swej wyjątkowości typowego (ze skłonnością do zbytku i hasłami równości na ustach); kobiety pojawiają się w opowieściach reporterskich dość często jeszcze jako radosne (i skromne) pomocnice walczących mężczyzn (o kilku tytułach piszę w tekście znajdującym się w tym numerze „NDK”). W pogoni za tym, co egzotyczne, autorzy chętnie osuwają się w anegdotę – jak czyni to to Remigiusz Rzyński w swoich dwóch książkach o historii LGBT w Polsce. Reportaż skupia się na partykularnych zdarzeniach, nie widząc zjawisk szerszych: nie potrafi opowiedzieć o kryzysie klimatycznym, o zasadniczej sytuacji na rynku pracy (bo różni autorzy wycinkowo traktują ten temat, poświęcając pojedyncze jedynie rozdziały swych książek bezrobociu, pracy fizycznej, pracy prekaryjnej, wyzyskowi ekonomicznemu w prywatnych firmach), odpuszcza opowieści emancypacyjne, nie chce poruszać tematów społecznie zaangażowanych. Tę sytuację powiązać powinniśmy – moim zdaniem – z drugim grzechem polskiego reportażu: jego skupieniem na odbiorcy pochodzącym z klasy średniej i na zaspokajaniu jego potrzeb. Pierwsza u nas na

ten temat pisała Kaja Puto, a fakt, że jej tekst *Popularność i funkcjonowanie reportażu w Polsce w świetle teorii Pierre’a Bourdieu* (drukowany w książce zbiorowej *Literatura polska po roku 1989 w świetle teorii Pierre’a Bourdieu. Podręcznik*, 2014) nie był komentowany, potwierdza tylko tezę, że czytelnicy reportażu w Polsce to konsumenci literatury, a nie czytelnicy poszukujący zarówno samych książek, jak i mądrej dyskusji o nich. Dorota Kozicka przytacza statystyki – czytelnictwo reportażu wzrosło z 5% do 20%, co nie oznacza wcale, że poprawiła się jakość tej lektury. Po prostu po reportaż sięgnęli ludzie spragnieni podstawowej wiedzy o danym zjawisku, miejscu czy wydarzeniu, poszukujący prostych tez i wyczerpujących odpowiedzi, a także efektownych scen emocjonalnych. I autorzy reportażu zdają sobie z tego sprawę. Dostarczają więc swoim odbiorcom produkt – analogicznie do filmów dokumentalnych, seriali kostiumowych i obyczajowych, rekonstrukcji historycznych. Jak było choćby z Czarobylem, gdy nagle wybuchła moda na ten temat, wzmocniona przez serial HBO i kilka książek reporterskich. Czytelnicy dostali cały pakiet obrobiony kulturowo, media szybko podchwyciły to zainteresowanie i na portalach oraz blogach opublikowano zestawienia tytułów związanych z tym tematem – pigułkę wiedzy dla odbiorców. Próbuję opisać tutaj proces urynkowania reportażu, jego szybkie reagowanie na potrzeby czytelnicze – nie czynię jednak reportażystom z samej merkantylności głównego zarzutu, ponieważ pamiętam, że reportaż wywodzi się z prasy, ma inne źródła niż literatura, ma zatem inne nieco obowiązki i sposoby oddziaływania.

Szybkie reagowanie reportażu na oczekiwania czytelnicze coraz częściej wydaje mi się jednak wadą, ponieważ w sytuacji gdy reportaż nie ma ambicji kształtowania gustów, wyznaczania horyzontów, wytwarzania analiz, nie wyjdzie on nigdy poza produkt czytelniczy przeznaczony dla określonego odbiorcy. W dalszym ciągu będzie skazany na zaspokajanie jego potrzeb – zmiennych i kapryśnych. Polska klasa średnia ucisza za pomocą reportażu swoje sumienia – czyta o tym wszystkim, o czym społeczeństwo dowiaduje się wcześniej głównie z serwisów informacyjnych: o pedofilii (reportaże Justyny Kopińskiej), o wojnach (teksty Wojciecha Jagielskiego, przekłady książek Wolfganga Bauera i Jeana Hatzfelda) i katastrofach (*Ganbare! Warsztaty umierania* Katarzyny Boni), o niewolnictwie historycznym i współczesnym, o wykorzystywaniu seksualnym (*Człowiek w przystępnej cenie* Urszuli Jabłońskiej). Poznaje historię ruchu LGBT w Polsce (reportaże Remigiusza Rzyńskiego, który w swojej *Dziwniejszej historii* opiera się na esejach autobiograficznych i tezach Michała Głowińskiego). Dowiaduje się, jak wykorzystywano czarnych i rdzennych mieszkańców Ameryki Północnej, poznaje wojny narkotykowe Ameryki Środkowej i biedę faweli Ameryki Południowej (reportaże Artura Domosławskiego). Czyta o uciekinierach wojennych przybywających do Europy (*Wielki przypływ* Jarosława Mikołajewskiego). Czy te wszystkie lektury przekładają się na wzrost wrażliwości społecznej i krytycyzm wobec instytucji chroniących oprawców? Na większe otwarcie światopoglądowe? Wyższy poziom akceptacji grup nieheteronormatywnych? Nie mam

takiego przekonania, ale jednocześnie nie mogę mojej tezy obronić, bo nie prowadzono przecież żadnych badań w tej sprawie, choć zastanawiające jest relatywnie małe potępienie dla osób, które w Białymstoku rzucały kamieniami w marsz zwolenników LGBT. Wielką falę popularności wywołały reportaże o pedofilii Justyny Kopińskiej i Katarzyny Surmiak-Domańskiej, ale nie przełożyły się one wcale ani na większe poparcie społeczne dla ofiar, ani na większą wykrywalność tego typu przestępstw. Kopińskiej popularność ta pozwoliła jednak podpisać umowę na felietony dla „Vogue’a” oraz porzucić etat w „Gazecie Wyborczej” – potwierdza się zatem moja teza o klasowej perspektywie reportażu.

Autorzy reportażu, śledząc rynek, wiedzą, że mają dostarczyć swoim czytelnikom pigułkę informacyjną, wzruszyć ich i pobudzić do refleksji niedemontującej podstaw ich świata, naruszającej lekko stereotypy, ale ich nierozsadzającej. Tak dzieje się na przykład w książkach o mniejszościach narodowych – gdy Magdalena Grzebałkowska opisuje losy niemieckich uciekinierów z Prus Wschodnich w 1945 roku, skupiając się na dzieciach. Gdy Karolina Kuszyk opowiada o tym, co polniemieckie (to także tytuł jej zbioru reportażu), woli opowiadać o pozytywnym spadku, neutralnym ideologicznie, ważnym za to z codziennego punktu widzenia – słoikach, meblach, odzieży. Podkreśla to, co daje czytelnikowi pociechę: fakt, że Polacy przesiedleni ze Wschodu trafili we wsie polniemieckie na dużo zamożniejsze domy – z dachami krytymi dachówką, z szybami w oknach, skanalizowane. Autorki z góry zakładają tutaj

ograniczenie horyzontu przedstawienia – dokonują selekcji wątków tak, by wywołać współczucie czytelnika, ale nie obrazić jego uczuć (tylko kobiety i dzieci uciekają z Prus Wschodnich), dać pociechę (reparianci ze Wschodu są co prawda ofiarami akcji „Wisła”, ale w nagrodę niejako dostają murowane domy). Reportaż okazuje się zatem literaturą instant, łatwo ją przygotować, łatwo spożyć. Pożywienie instant ma jednak wadę – syci na krótko. Czytelnicy przeskakują zatem szybko do kolejnych tekstów, kolekcjonują tytuły o wojnach i innych tzw. życiowych dramatach.

Problem z czytelnikami reportażu polega na tym, że – jak pisze w przywoływanym już tekście Kaja Puto – konsumują oni kolejne tytuły po to, by akumulować wiedzę i ten tryb lektury uznają za wystarczający i skończony. Zaliczają zatem poszczególne serie wydawnicze non-fiction, odhaczając pozycje na liście, pogłębiają swoją wiedzę i na tym kończy się ich doświadczenie z reportażem. W czasie spotkań poświęconych czytaniu non-fiction, które pod patronatem Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego prowadziłam w księgarni Karakter, większość osób – aktywnie uczestniczących, zadających pytania zaproszonym specjalistom od różnych dziedzin reportażu – traktowała wszystkie teksty jako źródła wiedzy konkretnej, porównywała pod tym kątem różne reportaże, zarzucając autorom niedoinformowanie lub złą wiarę. Rozmowa szybko zamieniała się w licytację zalet i wad konkretnych tytułów, co przypomina dyskusję o tym, jaki klub piłkarski wolimy: Real Madryt czy FC Barcelona (i równie bezowocna to dyskusja, i także nie ma szans na porozumienie). Nigdy

nie padło pytanie o intencję, cel, funkcję reportażu, o wizję świata, jaką próbował zaprezentować dany autor. Wszystkie pytania, jakie zazwyczaj stawia się literaturze, tutaj nie funkcjonują – a należałoby je w końcu zadać, nie zapominając jednak o odmiennościach gatunkowych.

Tymczasem czytanie w porządku akumulatywnym zachodzące na dużą skalę nie ma sensu i łatwo to udowodnić: reportaże o Rwandzie autorstwa Wojciecha Tochmana i Jeana Hatzfelda opisują te same zdarzenia, pokazują takie same przyczyny ludobójstwa, ten sam przebieg i takie same konsekwencje. Do takich wniosków doprowadzi nas lektura akumulatywna, skupiona na warstwie faktograficznej, wyłapująca różne wzruszenia i mocne dialogi. Ten rodzaj lektury nie pozwoli nam jednak zobaczyć oczywistości – tego, że reportaże Hatzfelda i Tochmana są radykalnie inne, różni je tonacja, sposób opowiadania, perspektywa, zastosowane środki językowe.

Jak więc ukształtować odbiór czytelników, by reportaż się przed nimi otworzył, by zechcieli czegoś innego niż dotąd w reportażu szukać i tym samym – zwrotnie – odmienili jego postać? Klasyczna teoria reportażu każe nam utożsamić opowiadającego z niewidocznym i bezstronnym reporterem, którego jedyne działanie sprowadza się do selekcji faktów, weryfikacji wypowiedzi świadków oraz zestawiania różnych perspektyw. Każdy reporter w swoim tekście tworzy jednak pewien obraz siebie – jako tego, kto opowiada. Pozycja ta nie może pozostać nieopisana, a tak często się dzieje, gdy krytyka reportażu sprowadza się do streszczania fabuł. Tylko wyjątkowo naiwny recen-

zent – a takich, jak się okazuje, mamy zastępy – może uznać, że reporter pozostaje poza opowieścią, że jego poglądy nie mają znaczenia dla wyobrażenia rzeczywistości. Krytyk musi zatem ustalić, jaką rolę wybiera reporter, bo to pozwoli wskazać, dlaczego pisze i co chce nam opowiedzieć.

Nawet jeśli reporter usuwa siebie poza tekst, to montuje swoją opowieść w jakimś celu, pisze przeciwko czemuś lub w obronie jakiejś idei: domaga się oddania pamięci, wymierzenia sprawiedliwości, uporządkowania, wylicza niedociągnięcia, odkrywa tajne relacje, zapomniane genealogie. Pora odrzucić zatem naiwną wiarę, że wszystko to można robić w imię jakiejś obiektywnej prawdy, że reporter opisując nieznaną zjawiskę, nie ma żadnego celu poza samym ujawnieniem, „donoszeniem” (jak tego domaga się łaciński źródłosłów, od którego pochodzi nazwa gatunku) odbiorcom. Melchior Wańkowicz wymagał, by reporter posiadał kunszt zestawiania brył – do czego jednak ten kunszt miałby mu być potrzebny, gdyby w reportażu chodziło wyłącznie o odtworzenie ciągu zdarzeń? W tekście *Notatki o reportażu* Jerzego Lovella („Życie Literackie” 1961, nr 37) znajdujemy frazę „idea, której się służy” – bo każdy reportaż ma za sobą jakąś polityczność, jakiegoś ducha, który przemawia przez literę. Rację ma Mateusz Zimnoch, gdy pisze w artykule *Reportaż w płynnej nowoczesności* („Znak” 2012, nr 3), że domaganie się od gatunku przezroczystości, to skazywanie go na zacofanie ideologiczne: „Reportaż jest w świadomości społecznej ostoją racjonalnej twórczości literackiej, a przekonanie o jego przezroczystości semantycznej pozostaje w mocy”. Taki układ jest na rękę

autorom, którzy rezerwując sobie otwarty i niezakłócony dostęp do prawdy, gwarantują wartość merytoryczną swoich książek. Nie jest jednak na rękę czytelnikowi, bo skazuje go na ślepą wiarę w taką właśnie intencję autora. Nie chodzi mi tu wcale o doszukiwanie się nieczystych intencji reporterów, ale raczej o przypomnienie, że reportaż powinien spełniać funkcję interwencyjną: takie kryterium wartości reportażu przyjmuje na przykład Janusz Rolicki, który rozpoczął swoją karierę w latach 60. Nowy wybór jego tekstów ukazał się w Wydawnictwie Poznańskim w 2018 roku pt. *Lepsi od Pana Boga* i szukając tekstów do tego wydania, Rolicki część z nich uznawał za złe, ponieważ nie spełniły swojej roli, nie wywołały minimalnej choćby zmiany. O powrocie do interwencyjności reportażu i jego otwartym zaangażowaniu społecznym współcześnie mówi w rozmowie *Co się opłaca dla „Przekroju”* Olga Gitkiewicz, autorka *Nie hańbi* i *Nie zdąży*, przyznając jednocześnie, że takie kategorie mogą się dzisiaj wydawać „radikalne”.

Od razu muszę zaznaczyć, że choć chciałabym reportażu bardziej niezależnego od gustów i bardziej bolesnego dla polskiej pamięci zbiorowej, mam świadomość, że dzisiaj w Polsce nie ma warunków dla takiego przekształcenia gatunku – głównym kryterium wartości jest sprzedaż, a ta często jest na tyle niska, że na przykład wydawnictwo Agora wycofuje się stopniowo z publikowania tego gatunku. Choć reporterzy mają swoje nagrody (Mediatory, Nagroda im. Ryszarda Kapuścińskiego, Nagroda im. Teresy Torańskiej), media (nieregularnik „non/fiction”, magazyn „Duży Format”), szkoły

(Instytut Reportażu), wydawnictwa (Dowody na Istnienie) lub serie wydawnicze (w wydawnictwie Czarne, w Wydawnictwie Poznańskim), a nawet swój festiwal (Non-fiction w Krakowie albo festiwal w Miedziance), to jednocześnie nie jest to wcale gatunek gwarantujący wysoką sprzedaż czy szybką rozpoznawalność autorów. Przeciętny nakład książki reporterskiej wynosi 3–4 tys. egzemplarzy, a jej powstanie jest relatywnie droższe niż pisanie prozy. Duża ilość tytułów książkowych wynika zaś z kryzysu prasy (czy to papierowej, czy elektronicznej), która niezbyt chętnie za reportaż płaci, a jeszcze rzadziej wypłaca pieniądze autorowi, który chce gdzieś jechać, by reportaż napisać i musi czekać za zwrot takiej „inwestycji”. Wyjątek, potwierdzający właściwie regułę, stanowi tutaj konkurs Wydawnictwa Poznańskiego, w którym za pomysł na książkę reporterską można otrzymać nagrodę finansową oraz promesę wydania. Przeprowadzka z prasy na rynek wydawniczy była właściwie przymusowym exodusem: w latach dwutysięcznych spadła liczba tytułów medialnych gotowych publikować reportaże, w istniejących mediach gwałtownie skrócono długość tekstów – dzisiaj to ok. 15 tys. znaków, czyli bardzo mało, zbyt mało, by napisać porządny, pogłębiony i wycieniowany tekst. Umiejętność pisania reportażu prasowego okazuje się zatem pochodną umiejętności skracania i kondensowania myśli. Reportaż literacki musiał zaś ustąpić pola telewizyjnym śledztwom, znikła też zupełnie jedna z najważniejszych społecznie i najlepszych grup zawodowych – reportażyści sądowych.

Jerzy Lovell w *Notatkach o reportażu* z 1961 roku pisał, że gatunek ten od lite-

ratury przejmuje skupienie na „procedach o dużym natężeniu komplikacji”. Na własny użytek uczyniłam z tej wskazówki Lovella papierek lakmusowy, którym sprawdzam w pierwszej kolejności wartość tekstu, on też często pokazuje zasadniczy błąd, jaki tkwi u podstaw tekstów najsłabszych – czyli dążenie do uproszczenia obrazu rzeczywistości. Komplikacji nie należy rozumieć jako dramatyzmu czy rangi wydarzeń – każda wojna, konflikt etniczny, strajk, ruch oporu są przecież pasmem komplikacji. Chodzi raczej o to, by nie poddawać się pokusie łatwych diagnoz, spektakularnych, jednoznacznych tez – nawet jeśli są słuszne moralnie i efektownie wyglądają w tekście (jak się dzieje u Justyny Kosińskiej). Ciekawsze są zatem te reportaże, które unikają budowania wyrazistych podziałów, kategorycznych twierdzeń, nie posługują się schematem, by ułatwić czytelnikowi poruszanie się po świecie przedstawionym. Takie konstruowanie opowieści stoi jednak w sprzeczności z konsumpcyjnym podejściem do reportażu. W wielu reportażach, zwłaszcza historycznych, nie zauważymy tej cechy, ponieważ autorzy próbują jednocześnie przedstawić zjawisko i rozwikłać wszystkie komplikacje, wygładzić wszystkie kany. Tak dzieje się zarówno w tekstach Piotra Lipińskiego o Adamie Humerze czy Józefie Cyraniewicz, w reportażach Pawła Smoleńskiego o relacjach polsko-ukraińskich, Pawła Nesterowicza o awansie społecznym doby PRL-u, ale też w feministycznych reportażach Alicji Urbanik-Kopeć o robotnicach i służących.

Gdy zatem brakuje komplikacji, mamy do czynienia z nieszczerem, zmani-

pulowanym uproszczeniem obrazu: albo człowiek zdolny jest do zapanowania nad historią, albo też nie ma kolizji wartości – oba te założenia są wszak kompletnie chybione. Reportaż powinien przedstawiać zdarzenia rzeczywiste, wyjaśniać je czytelnikowi, co nie oznacza wcale, że ma on rozwiązywać problemy, formułować gotowe i dość proste do zapamiętania odpowiedzi. Komplikacja zaś, niedająca się wskazać słuszność, splątanym węzeł uwarunkowań, niemożliwość zbudowania jednoznacznej charakterystyki wyróżniają – jak sądzę – reportaż wartościowy. Tak jest u Aleksandry Boćkowskiej, Beaty Chomątowskiej, Filipa Springera, Włodzimierza Nowaka, Cezarego Łazarewicza.

Ten numer „Nowej Dekady Krakowskiej” pokazuje, jak otwierać reportaż za pomocą narzędzi krytycznych. W pewien sposób odpowiada zatem na brak istniejący w polu krytyki – bo reportaże są analizowane często, rzadko jednak zabierają się do tego zawodowi krytycy. Czytanie reportażu odbywa się przeważnie w blogosferze albo też w przestrzeni promocji medialnej, gdy głos oddaje się samym autorom – w wywiadach lub w czasie spotkań autorskich. Ci zaś – jak pokazuje umieszczony w niniejszym numerze tekst Dariusza Nowackiego o *Nie ma Mariusza Szczygła* – poprzez autokomentarz realizują bardzo wyraźne strategie krytyczne i rynkowe. Badaczka ruchów kobiecych, Ewa Furgal, przykłada narzędzia historyczne i feministyczne do reportaży opowiadających o wsi ostatnich 70 lat. Nie interesuje jej temat życia wiejskiego jako takiego, czyta reportaże w poszukiwaniu opowieści o losie kobiet, próbując pokazać

jego właściwości, ale też elementy specyficzne, pokazać doświadczenie właściwe kobietom wiejskim. Iwona Węgrzyn dopisuje kontekst dziewiętnastowieczny do reporterskiej opowieści o katordze Wojciecha Łady. Anna Pekaniec czyta *Dzieci Kazimierza* Michała P. Garapicha, Mateusz Skucha sięga po *Dziwniejszą historię* Remigiusza Rzyńskiego, Eliza Kącka analizuje reportaż uznanej autorki Małgorzaty Rejmer, Katarzyna Horabik przygląda się *Pustemu lasowi* Moniki Sznajderman. Wszyscy ci autorzy udowadniają, że odrzuciwszy nieaktualne kategorie prawdy i fałszu w odniesieniu do reportażu, można go czytać jak literaturę i szukać w nim takich właśnie tropów.

Paulina Małochleb

KRZYSZTOF KIWERSKI, *Citigroup A*, 2018, akryl na płótnie, 140 x 100 cm. Wystawa *Krzysztof Kiwerski, NY Citigroup i okolice*, Galeria sztuki Artemis, Kraków, listopad–grudzień 2018



Dorota Kozicka

Podróż w dobie non-fiction



W dobie non-fiction

Komercyjna popularność non-fiction w Polsce w istotny sposób wpływa zarówno na zainteresowanie autorów, coraz częściej sięgających po tę formę wypowiedzi, jak i na oczekiwania krytyków i rodzaj argumentów używanych w sporach o tę literaturę. Rynkowa koniunktura na reportaż wydaje się tym bardziej interesująca, że po roku 1989 nastąpił u nas odwrót od literatury dokumentarnej, i dopiero w pierwszym dziesięcioleciu nowego wieku sytuacja uległa zmianie¹. W szerszym kontekście można ją jednak postrzegać jako naturalną konsekwencję przemian geopolitycznych, a przede wszystkim komunikacyjnych ostatnich dziesięcioleci. Przemiany komunikacyjne, prowadzące do „zmiany w repertuarze funkcji społecznych literatury”, opisuje Maryla Hopfinger, zwracając uwagę nie tylko na „cyfrową rekonfigurację komunikacji i całej kultury” oraz przeniesienie wielu obszarów dotychczasowego życia literackiego do Internetu, ale także na powiązanie praktyk literackich z doświadczaniem codzienności przez aktywnych czytelników i ich wpływ na powstawanie utworów².

W odniesieniu do reportażu zmiany te odnotowują/opisują badacze w różny sposób. Jedni, jak Zygmunt Ziątek zwracają uwagę na to, że rozwój kultury masowej i mediów przyczynił się do zmiany nastawienia reportażystów, odchodzących od opisu bieżących wydarzeń na rzecz pogłębienia refleksji, co w konsekwencji prowadzi do „ustawienia” reportażu w pozycji podobnej do tej, jaką zajmuje ambitna literatura. Emblematyczną figurą zmiany jest dla tego badacza pisarstwo Kapuścińskiego i jego świadome przechodzenie

od zapisu dziennikarsko-reporterskiego do bardziej całościowego, refleksyjnego ujmowania opisywanej rzeczywistości³. W podobny sposób o współczesnym reportażu i jego roli wypowiada się dziś między innymi Mariusz Szczygieł.

Z innej perspektywy przygląda się współczesnemu reportażowi Kaja Puto, tłumacząc koniunkturę na ten gatunek przemianami w obrębie pola produkcji kulturowej i przemianami habitusu czytelników reportażu po 1989 roku. Zdaniem tej autorki ignorowanie przez mainstream literatury popularnej i utrzymywanie podziału na literaturę wysoką i popularną przyczyniło się do tego, że polski reportaż literacki, który podejmuje podobne tematy i wartości co literatura wysoka, ale przekazuje je w sposób łatwiejszy i przystępniejszy dla czytelnika, stał się swoistym złotym środkiem, idealnie trafiającym w zapotrzebowanie umacniającej się po roku 1989 klasy średniej. Co więcej, reportaż jako nośnik prawdy odpowiada sposobowi, w jaki ta klasa konsumuje kulturę, traktując ją jako zasób informacji, które można akumulować⁴.

Na przemiany samego reportażu z podróży (idące w kierunku wyraźniejszej obecności podmiotu, łączenia form reportażowych z autobiograficznymi i esejistycznymi) wpływ mają również radykalne zmiany w praktykach podróżowania. Charakterystyczna dla czasów potransformacyjnych masowa i indywidualna turystyka, dostępność samych podróży – również egzotycznych, a także medialnych możliwości rozpowszechniania opisów i wrażeń podróżniczych przyczyniły się do powstania zarówno nowych form po-

dróżniczych relacji, jak i nowego ich funkcjonowania w komunikacji społecznej. Dzięki Internetowi może je publikować każdy (i to nie tylko po jej zakończeniu, ale również w trakcie), w związku z czym powstają też specyficzne obiegi, w których odbiorcy są także (lub chcą być) autorami. Co więcej, dzięki tym technologicznym możliwościom takie relacje nie ograniczają się już tylko do formy opowieści, równorzędną rolę pełni w nich obraz, dźwięk czy smak. W tej sytuacji zarówno literackie zapisy z podróży, jak i relacje reporterskie stają przed nowymi wyzwaniami.

Non-fiction versus fiction

Dyskusja dotycząca statusu literatury niefikcjonalnej toczy się zwyczajowo przede wszystkim w przestrzeni akademickiej, jednak *casus* opublikowanej w 2010 roku książki Domosławskiego *Kapuściński non-fiction* i związane z nią polemiki, dotyczące zarówno biografii (i tego, co w niej dozwolone, a co nie), jak i reportażu (i jego gatunkowych powinności), przyczyniły się do rozszerzenia tej dyskusji w przestrzeni medialnej. Spór o Kapuścińskiego-reportażystę, który zaowocował licznymi wypowiedziami krytyków, czytelników i publicystów, sprowokował też kolejne wypowiedzi literaturoznawców, w których powracają zasadnicze i od dziesięcioleci stawiane pytania o status reportażu jako gatunku, ale też krzyżują się różne perspektywy badawcze, mające wpływ na przekonania dotyczące literackości, fikcji i prawdy w literaturze niefikcjonalnej⁵. Co więcej, odżył on w ostatnich latach, przede wszystkim głosami samych reporterów, ale też i krytyków⁶.

Spór ten wydaje się paradoksalny z kilku powodów: po pierwsze odbywał się on (i odbywa) w przestrzeni już dawno rozszereżonych granic między dokumentem i literaturą oraz w sytuacji, w której te znamienne dla drugiej połowy XX wieku tendencje zostały już wielokrotnie przedyskutowane (zarówno przez krytyków, badaczy i teoretyków literatury, jak i samych twórców reportażu⁷), co przyczyniło się do ponowienia starych pytań o to, czym jest ten gatunek i czym jest literatura niefikcjonalna. Po drugie, odbywał się on/odbywa równolegle, a jednak – w dużym stopniu – w oderwaniu od tego, co do refleksji o literaturze wnoszą zarówno przemiany medialne, jak i nowe perspektywy badawcze (postkolonializm, geografia kulturowa, zwrot performatywny). Zwracał na to uwagę na długo przed tą dyskusją Zbigniew Bauer, uznając pytanie o to, czy Kapuściński jest pisarzem czy reporterem, za „całkowicie pozbawione sensu” w obliczu rewolucji medialnej i zaniku dawnych podziałów między beletrystyką a literaturą niefikcjonalną. W 2012 roku na łamach „Znaku” Mateusz Zimnoch przekonywał, że w dobie dominacji relatywistycznych teorii krytycznych, naiwne rozpatrywanie reportażu w kategoriach prawdy i fałszu (prawdy – fikcji) jest równoznaczne z negacją dorobku humanistycznego ostatnich pięćdziesięciu lat⁸. Po trzecie, spór ten toczy się w rzeczywistości, w której również samo usytuowanie tekstów reportażowych w polu literatury świadczy o zniesieniu tych granic – by wskazać chociażby na różnicę między reportażem publikowanym w gazetach a reportażem w postaci książkowej, zbliżającym się samą formą publikacji do literatury, czy na instytucjo-

nalne umiejscowienie reportażu w polu literatury (nagrody w konkursach literackich, stypendia literackie dla reporterów itp.).

W tym sporze obrońcy „prawdziwego reportażu” kładą na szali tradycje gatunku i jego etyczne zobowiązania wobec odbiorców, a wyjściowa gorąca medialna atmosfera, towarzysząca odbrazawianiu Kapuścińskiego, sprzyjała eksponowaniu istniejącego realnie (tj. na rynku książki), podziału na literaturę fikcjonalną i non-fiction, uwidaczniającego się w podstawowych oczekiwaniach czytelnich wobec tej ostatniej. A także – jak pokazywał broniący czystości gatunku i paktu faktycznego Paweł Zajas – w działaniach rynkowych związanych z tymi oczekiwaniami i marketingową etykietą reportażu. Autor książki *Jak świat prawdziwy stał się bajką* uznał za kuriozalną sytuację, w której holenderski wydawca książek van Disa i Kapuścińskiego, „korzystając z popytu na literaturę niefikcjonalną, reklamuje książki jako dokument, efekt pracy terenowej” i reporterskiego znoju, a jednocześnie asekuruje się, klasyfikując je jako *reisroman*. Zarzucał też Andrzejowi Stasiukowi, że z jednej strony jako pisarz opowiada się za hybrydycznością i literackością reportażu, przekonując, że czytelnik nie może żądać od reportera „tej jednej jedynej prawdy”, a z drugiej – jako wydawca – wzmacnia te oczekiwania odbiorców „rezerwując dla literatury niefikcjonalnej aż sześć serii wydawniczych”⁹. Komercyjnej popularności reportażu przygląda się również Zofia Król, a opowiadając się za zniesieniem sztucznych – jej zdaniem – podziałów, przekonuje, że podkreślanie opozycji pomiędzy reportażem a fikcją za-

wsze leży w interesie reportażu, bo „dzięki odcięciu się od niemodnej i nieczytanej literatury, od wszystkiego tego, co kojarzy się ze szkołą, akademią i nudnym polskim duchem romantyzmu czy polityzmu – jeden pies – reportaż mógł sam siebie wylansować jako coś świeżego, nowoczesnego, światowego, wolnego od kurzu i stęchlizny”¹⁰.

Co ciekawe jednak – jak pokazuje między innymi Arkadiusz Kalin – od czasu książki o Kapuścińskim z jednej strony nastąpiło u reporterów wzmożenie postawy puryfikacyjnej w stosunku do elementów kreacyjnych, fikcyjnych, widoczne w często wyrażanych obawach przed „skażeniem literackością” i licznych deklaracjach wyboru formy non-fiction; z drugiej – obserwacje współczesnego reportażu wskazują, „że jest to swego rodzaju autoiluzja, deklaratywność nie znajdująca często pokrycia w twórczości”¹¹. Trudno się nie zgodzić z tymi obserwacjami, patrząc na przykład na literacką kreatywność Wojciecha Tochmana (i to nie tylko na przykładzie głośnego, stylizowanego na wygłaszane przez księdza kazanie tekstu *Wściekły pies*) czy Mariusza Szczygła. W tym miejscu bardziej interesuje mnie jednak znamienność dla „czasów po Domosławskim” deklaratywność samych reporterów, mająca wyraźnie dwojaki charakter. Służy często podkreślaniu faktyczności/prawdy reportażu, choćby przez wskazanie tych miejsc w tekście, w których reportażysta w jakiś sposób ją narusza (np. Wojciech Jagielski, uprzedzający w książce *Nocni wędrowcy*, że jej bohaterowie skompilowani zostali z kilku różnych osób); równocześnie jednak pojawiają się istotne informacje, kierują-

ce czytelnika w stronę subiektywnej wizji przedstawianej rzeczywistości, jak to ma miejsce na przykład na czwartej stronie okładki książki Mariusza Szczygła *Zrób sobie raj*, gdzie książka ta scharakteryzowana została jako połączenie „pamiętnika z esejem, felietonem i reportażem”¹². Pomijając istotną różnicę między tymi reporterami w kwestii pojmowania zobowiązań reportażu, w obu przypadkach istotnym komunikatem jest podkreślenie niefikcjonalności, definiowanej opozycyjnie wobec literatury posługującej się zmyśleniem. A opozycja ta w dużej mierze buduje dynamikę współczesnego rynku literatury/współczesnego pola literackiego.

Takie działania w polu literatury, podobnie jak tocząca się od kilkunastu lat dyskusja, której impulsem stała się biografia Kapuścińskiego, pozwalałyby sądzić, że to nie tyle literaturoznawcy (wbrew zarzutom Bauera, który uważał, że to właśnie oni określają położenie badanych przez siebie tekstów, używając tradycyjnych kryteriów „literackości” i „nieliterackości”, i podtrzymują anachroniczne podziały), ile właśnie „rynek” („oczekiwania odbiorcze”, sami twórcy reportażu, chcący zachować swoją odrębną pozycję?) utrwalają dziś ten wyraźny podział na literaturę prawdziwą i „zmyśloną”, upraszczając jednocześnie subtelne kwestie dotyczące prawdy/literackości językowego przekazu.

Do tej opozycji odnosiła się cytowana już przeze mnie Zofia Król w tekście opublikowanym na łamach „Gazety Wyborczej” w reakcji na powstanie wydawnictwa Mariusza Szczygła i Wojciecha Tochmana Dowody Na Istnienie. Doceniając świetne książki tego wydawnictwa oraz działalność Instytutu Reportażu, wska-

zywała na reklamujące to wydawnictwo hasło: „Chyba wszyscy dziękujemy fikcji”, służące podtrzymywaniu opozycji między literaturą fikcjonalną i niefikcjonalną, i opowiadała się przeciwko tworzeniu takiej sztucznej alternatywy, wyrabiającej w czytelnikach przekonanie, że reportaż „opowiada o rzeczywistości w zero-jedynkowym trybie prawdy bądź fałszu albo – tym gorzej – że tak zwana fikcja jest, jeżeli chodzi o poszerzanie znajomości świata i języka, nic niewarta”. Przekonywała też, że pomiędzy reporterskim sprawozdaniem a historią wziętą z pisarskich fantazji mieszczą się nie tylko Ryszard Kapuściński i inni reporterzy-pisarze, lecz także opowieści, które „choć nie aspirują do miana reportażu, opierają się na wydarzeniach zapamiętanych przez autora”.

Warte podkreślenia są zarówno korzyści, jakie autorka tekstu *Ile warta jest fikcja* dostrzega w takiej literaturze (przekonanie o możliwości opisu świata, ale bez szczególnych obietnic dawanych czytelnikowi), jak i wskazanie przez nią na *Jadąc do Babadag* i *Wschód* Andrzeja Stasiuka, jako na utwory traktowane „jak powieści, które przydarzyły się autorowi realnie” i często postrzegane jako bliskie reportażowi, a jednocześnie istotnie od nich odmienne. Przekonując o dużym potencjale literatury mieszczącej się pomiędzy granicami fikcji i reportażu, Król poświęca jednak więcej miejsca innym tekstom i autorom. Ja, wykorzystując trop Stasiuka jako tego pisarza, który ustawia siebie w centrum opisywanego świata i podkreśla kreacyjność swoich opisów, a jednocześnie jest odbierany jako pisarz-reportażysta, chciałabym zwrócić uwagę na możliwości gatunku *podróż*.

Podróż i reportaż

Relacje z podróży, w których na mocy paktu autobiograficznego podkreślona została autentyczność przeżyć opisującego własną podróż autora, mają nie tylko reportażowy charakter. Nieostrość tego gatunku, wynikająca zarówno z różnych form, jakie przybierać może opis podróży, jak i z hybrydyczności poszczególnych relacji, przyczyniła się do tego, że jest on otwarty, podatny na modyfikacje i kulturowe mody, ale też spowodowała, że jest kłopotliwy do zdefiniowania i określany najczęściej ze względu na przeważające w konkretnym opisie podróży formy wypowiedzi. Dominacja jednej z tych form (dokumentarnego opisu, fikcyjnej opowieści, osobistego wyznania czy szerszej refleksji) nadaje indywidualny ton poszczególnym relacjom z podróży i pozwala na ich usytuowanie w kręgu eseju, form autobiograficznych czy reportażu.

W przypadku literatury autobiograficznej, podobnie jak w przypadku literatury faktu, oczekiwania odbiorcze związane są z wiarą w prawdziwość ukazywanej w tych tekstach rzeczywistości, jednak stopień tych oczekiwań jest różny. Pakt autobiograficzny daje większe przyzwolenie dla rozmijania się z faktami (interpretowanego intencjonalnie) czy autokreacji; w odniesieniu do paktu faktograficznego przekonanie (widoczne m.in. w przywoływanych sporach o reportaż), że tekst przedstawia rzeczywistość i wydarzenia, które miały miejsce, oraz że intencją autora jest ich rzetelne opisanie, wydaje się nadrzędne. Stąd przeświadczenie, że reportaż podróżniczy powinien być wierny zasadzie autentyczności we wszystkich szczegółach. Natomiast w literackich re-

lacjach z rzeczowymi podróży „świadeństwo” bywa często bliższe dokumentowi osobistemu (oglądaniu i doświadczaniu rzeczywistości) i esejowi (osobistej refleksji nad rzeczywistością) niż reportażowi – autor ustawia się raczej w pozycji kogoś oglądającego, doznającego, opisującego, komentującego, „widzącego świat tak a nie inaczej” niż tego, kto chce przedstawić prawdę, zaświadczyć o czymś, coś odkryć, na coś zwrócić uwagę. W związku z tym równie istotne jak poznawcze są również kreacyjne wartości tych narracji (zarówno w sensie kreowania własnej tożsamości, jak i opowieści o przestrzeni, po której się podróżuje), a autentyzm tej prozy nie wyklucza udziału wyobraźni artystycznej i literackiej konfabulacji.

Relacje z podróży opublikowane po 1989 roku wpisują się w te tradycje, warto jednak zwrócić uwagę na to, że zarówno zmiany, które wpłynęły na dostępność podróżowania, na rozpowszechnienie form opisywania podróży i nowe sposoby funkcjonowania tych opisów, jak i umocnienie polskiej szkoły reportażu przyczyniły się do wyraźnego „zbliżenia” reportażu, powstającego w oparciu o doświadczenia podróżnicze i tradycyjnej podróży intelektualnej. Z jednej strony publikowany przeważnie w formie książkowej reportaż często łączy formę *stricte* reportażową z elementami autobiograficznymi czy eseistycznymi, nastawiony jest bardziej na refleksję i osiągnięcie pożądanego efektu niż na szybkość i bezpośredniość przekazu, co zbliża go do swobodniejszego trybu wypowiedzi znamiennego dla *podróży*; przy czym samo określenie „reportaż literacki” nie jest niewinne i posługują się

nim zwolennicy przeświadczenia o literackości reportażu¹³.

Z drugiej strony, we współczesnych *podróżach* nastąpiło wyraźne przesunięcie zainteresowania od opisów zabytków i dzieł sztuki w stronę tego, co zwyczajne i codzienne. Istotne jest również to, że – w odróżnieniu od dominującej w XX wieku tradycji podróży po Europie jako kolebce śródziemnomorskiej kultury – po roku 1989 pisarze otwierają się na nowe przestrzenie, przede wszystkim wschodnie i południowe. I choć tradycja artystycznej podróży jest w ostatnim trzydziestoleciu kontynuowana (przede wszystkim przez środowisko „Zeszytów Literackich”, by wymienić *Co mówią kamienie Wenecji* Ewy Bieńkowskiej czy *Drogę do Sieny* Marka Zagańczyka), to dominują jednak inne sposoby opisywania wrażeń i doświadczeń (czego przykładem w przypadku Włoch są teksty Dariusza Czai), a przede wszystkim inne miejsca (np. Europa Środkowa i Wschód Stasiuka, Ukraina i Międzymorze Ziemowita Szczerka, Węgry Krzysztofa Vargi, Rosja Mariusza Wilka).

W podobny sposób *podróż* i reportaż z podróży funkcjonują też na rynku, bo w odbiorze reportażu literackiego nastąpiło wyraźne przesunięcie w stronę znaku autorskiego. Liczy się więc nie tylko temat, a czytelnicy sięgają po kolejne książki nie tylko dlatego, że chcą się czegoś dowiedzieć o takim czy innym kraju/rejonie świata, ale też ze względu na to, co konkretny autor (Kapuściński, Jagielski, Szczygieł, Tochman, Hugo-Bader, Stanisławska) ma do powiedzenia o tym akurat kawałku świata. Często też w przypadku obu gatunków najpierw pojawiają się w prasie krótkie teksty, potem kompo-

nowana jest z nich książka (*vide* Stasiuk, Hugo-Bader czy Szczygieł). Temu zbliżeniu sprzyjają również dominujące w ostatnich latach tendencje odbioru literatury, nastawionego przede wszystkim na informacje i prawdziwe opowieści/prawdę o rzeczywistości, co ma swoje reperkusje zarówno w sposobie lektury literackich *podróż*y, jak i literatury jako takiej¹⁴.

Istotną płaszczyzną dzisiejszej bliskości reportażu z podróży i podróży intelektualnej jest również nastawienie antyturystyczne. W obu przypadkach znamienne dla reportażystów poszukiwanie miejsc mało znanych, nieoczywistych, problematycznych, ciekawych ze względu na ważne czy niepokojące wydarzenia, łączy się z typowym dla *podróż*y szukaniem oryginalnych sposobów opisywania. Tu i tu mamy też do czynienia z gatunkami bardziej elitarnymi, kreowanymi i odbieranymi – w odróżnieniu od publicystyki czy medialnego dyskursu podróżniczego – jako literatura właśnie. Od dziennikarstwa odróżnia literacki reportaż przede wszystkim duża forma, w której następuje wyraźne przesunięcie od sprawozdawczości ku eseistycznej refleksji i właściwej literaturze kreacyjności, na co zwracają uwagę i badacze, i sami reportażysty. I tak, na przykład Jacek Hugo-Bader, podkreślając znaczącą różnicę między reportażem gazetemowym a książkowym, twierdzi, że artykułowi prasowemu „nie wolno o milimetr rozminąć się z faktami”, natomiast w przypadku reportażu książkowego dopuszczalne jest „pójście w literaturę”¹⁵.

To swoiste zbliżenie jest wyraźnie widoczne przy porównaniu literackich reportaży i *podróż*y z najpopularniejszymi dziś relacjami podróżniczymi, określanymi

mi mianem *travelebrity*¹⁶. Bo jeśli nawet zgodzić się z tym, że wpływ na popularność wszystkich relacji z podróży mają współczesne zainteresowanie egzotyką i podróżami oraz marką autora, to reportaże i podróże intelektualne różni od medialnych opowieści takich autorów jak Wojciech Cejrowski i Martyna Wojciechowska zarówno sposób, cel, w jaki wpisują się w te zainteresowania, jak i rodzaj kreowanego przez własne teksty wizerunku. Elżbieta Rybicka, opisując medialne kreacje autorki *Kobiety na krańcu świata* oraz autora *Podróżnika WC*, pokazuje zarówno tekstowe strategie, jak i mechanizmy medialnej multiplikacji relacji z podróży, które sprawiają, że podróżnicze piarstwo staje się tutaj jednym z towarów w całej sieci produktów napędzanych siłą marki „Martyna Wojciechowska” (ikona wyczynu) oraz „Wojciech Cejrowski” (ikona prowokacji): Przekonuje też, że „*travelebrities* działają jak *logo*, jako gwarancja określonych, kojarzonych z nimi jakości i cech czy to stylu życia, czy modelu osobowego. Te jakości (ekstremalność, wyczyn, przygoda, wolność, egzotyka, komizm) cyrkulują pomiędzy różnymi produktami a samą marką, dlatego należy je traktować sieciowo, nie linearnie”¹⁷.

Analiza tych podróżniczych kreacji pozwala zobaczyć zasadniczą różnicę między typową dla tradycyjnej relacji z podróży ekspozycją „ja” poznającego/doświadczającego a kreacją „ja” nastawioną na budowanie własnej marki, znamieniem dla globalnego przemysłu kulturowego. W przypadku literackich reportaży z podróży narracja – zgodnie z regułą gatunku – skupiona jest na świecie, nie na przeżyciach autora. Jednak sposób opisu

i podejścia do tematu, wybór konkretnych miejsc i problemów (co widoczne jest szczególnie przy kilku książkach tego samego autora) w połączeniu z licznymi paratekstami i bezpośrednimi wypowiedziami reportażyistów składają się na mocne/wyraziste tekstowe „ja”. We wszystkich przypadkach dużą rolę odgrywają dziś wizerunkowe działania rynkowe, jednak zarówno w *podróży*, jak i w literackim reportażu z podróży zabiegi związane z eksponowaniem tekstowego „ja”, ale także kreowaniem marki autora pozostają w przestrzeni pola literackiego, służąc budowaniu wizerunku pisarza-reportera, bądź reportera-pisarza.

Podróż

Mam wrażenie, że dyskusja na temat prawdy/faktograficznej uczciwości reportażu nie tylko nie podważyła autorytetu reporterów, ale wręcz przyczyniła się do podniesienia wagi literackiego („wyjątkowego”) aspektu polskiej szkoły reportażu, utrwaliła wizerunek reportera-pisarza oraz umocniła zakorzenienie reportażu w tradycji literackiej, wskazując – pośrednio – na jego swoistą anachroniczność w dobie medialnej¹⁸. Podobnie anachroniczny charakter mają podróże intelektualne, choć w tym przypadku odwołania do tradycji podróżopisarstwa, wszelkie zabiegi literackie oraz intertekstualne odniesienia wykazują bardziej otwarty/bezpośredni charakter.

Spośród wydanych w ostatnich latach literackich relacji z podróży ostatecznie intertekstualną i kreacyjną naturę mają przede wszystkim *Nowy kwiat cesarza (I pszczoły)* Ignacego Karpowicza (2007) oraz *Przyjdzie Mordor i nas zje*,

czyli *tajna historia Słowian Ziemowita* Szczerka (2013). Książka Karpowicza, opowiadająca o podróży po Etiopii, grająca (z) trzema dominującymi głosami współczesnej polskiej literatury niefikcjonalnej: reportażem Kapuścińskiego, eseistyką Herberta i dziennikiem Gombrowicza, to znakomity przykład relacji z podróży jako gatunku hybrydycznego. Pastiszowa forma (obecna w tradycji tego gatunku) uwiadczenia tutaj napięcie pomiędzy poszukiwaniem indywidualnych doświadczeń podróżniczych i własnego głosu a świadomością poruszania się po utartych szlakach (opisu danego miejsca, relacji z podróżą, opowieści o własnych doświadczeniach). To napięcie i wynikająca z niego literacka inwencja (jak chociażby użycie trzech różnych czcionek dla wyróżnienia trzech różniących się, choć mocno ze sobą splecionych trybów opowieści) wydają się tutaj niezbędnymi krokami prowadzącymi do opisu rzeczywistości.

Książka Szczerka, wyraźnie sfikcjonalizowana, bliższa przygodowej powieści drogi niż tradycyjnej relacji z podróży i określana przez samego autora jako reportaż *gonzo*, w inny sposób, choć z nie mniej mocną autorską świadomością, mierzy się zarówno z rzeczywistością (stosunkiem Polaków – również swoim własnym – do Ukraińców), jak i z formą relacji z podróży (dominującym głosem opowieści podróżniczych Stasiuka; problemami fikcji i zmyślenia). Manifestacyjne „ściemnianie”, wulgarność, a także intertekstualne odniesienia i stylizacje służą tu wyeksponowaniu obu tych problemów.

Większość *podróży* (w tym również *Tataż z tryzubem* i *Międzyzmorze* Szczerka) ma mniej ostentacyjnie autotematyczny

i kreacyjny charakter, co nie oznacza jednak rezygnacji z zabiegów literackich czy odniesień do tradycji. Koronnym przykładem mogłyby tu być książki Andrzeja Stasiuka, który od samego początku podkreśla kreacyjność swoich relacji z prawdziwych podróży (uznając wyobraźnię za najważniejszą dyspozycję tak podczas samego podróżowania jak i podczas pisania), wykreśla własne terytorium, po którym się porusza (dosłownie, cyrklem – najpierw swoją Europę Środkową a potem Wschód) i tworzy opowieści, w których opis doświadczenia podróży splata się z opisem miejsc i ludzi oraz z literacką fikcją. Niezależnie jednak od tego, jak często autor *Jadąc do Babadag* będzie podkreślał, że opisując, nie potrafi oddzielić zmyślenia od prawdy, i tak będziemy jego oczami widzieć Rumunię, a kolejni czytelnicy jego książki pojedą zobaczyć Babadag, mimo że on sam spędził tam zaledwie parę minut.

To trochę tak, jak ze Stasiukiem brończącym Kapuścińskiego w tekście pod znamienym tytułem *A jeśli by nawet to wszystko zmyślił*. Przytaczając przedstawioną w *Hebanie* scenę zabicia węża, Stasiuk wyznaje, że dla niego ta scena to „jest najlepsza rzecz jaką Kapuściński napisał” i dodaje: „Nie dbam o to, czy to wszystko wymyślił, czy tak było w istocie. [...] Ale obraz skręcającego się gadziego ciała, które potrafi unieść w walce dwóch dorosłych mężczyzn jest absolutnym zwycięstwem literatury”¹⁹.

Dorota Kozicka

PRZYPISY

- 1 Wskazuje się najczęściej rok 2005 jako moment rynkowego umocnienia pozycji reportażu – wówczas wznowienia książek Kapuścińskiego znalazły się na szczycie list bestsellerów Empiku i „Gazety Wyborczej”, Nike czytelników dostały jego *Podróż z Herodotem*, a laureatem Nagrody Literackiej Nike został Stasiuk za *Jadąc do Babadag* (książkę uznawaną przez wielu krytyków za zwrot Stasiuka ku formom zbliżonym do reportażu). Por. Z. Ziątek, *Reportaż jako literatura* [w:] *Obraz literatury w komunikacji społecznej po 1989 roku*, red. A. Werner, T. Żukowski, Warszawa 2013; K. Puto, *Popularność i funkcjonowanie reportażu w Polsce w świetle teorii Pierre’a Bourdieu* [w:] *Literatura polska po roku 1989 w świetle teorii Pierre’a Bourdieu*. Podręcznik, red. G. Jankowicz, P. Marecki, M. Sowiński, Kraków 2014.
- 2 M. Hopfinger, *Propozycje do nowej syntezy. Literatura bez fikcji między sztuką a codziennością* [w:] *Literatura bez fikcji: między sztuką a codziennością*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2018. Por. też: M. Hopfinger, *Wielka zmiana. Scena komunikacyjna 1989–2015* [w:] *Debaty po roku 1989: literatura w procesach komunikacji*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2017.
- 3 Por. Z. Ziątek, *Śladami Mistrza. Znaczenie Kapuścińskiego w nowej sytuacji polskiego reportażu* [w:] *Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość*, red. J. Sztachelska, Białystok 2012, s. 427. Podobnie, tj. w opozycji do tego, co przynosi rewolucja medialna drugiej połowy XX wieku, postrzega pisarstwo Kapuścińskiego Zbigniew Bauer [por. tegoż, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001].
- 4 K. Puto, dz. cyt., s. 214–216.
- 5 Biorący udział w tym sporze adwersarze, odnosząc się do reportażu (przede wszystkim do reportażu podróżniczego samego Kapuścińskiego), a więc do jednego gatunku z obszaru literatury faktu, niejednokrotnie dochodzili do generalizujących rozstrzygnięć, dotyczących reportażu i literatury niefikcjonalnej. Por. m.in.: P. Zajas, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Poznań 2011. Z teoretycznoliterackiej perspektywy opisuje te kwestie Joanna Jezierska Haładaj w książce *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej* (Warszawa 2013).
- 6 Zob. polemiczną dyskusję wokół opublikowanego w 2017 roku na łamach „Dużego Formatu” tekstu Mariusza Szczygła, <http://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,21833806,co-wolno-reporterowi-mariusz-szczygiel-odpowiada-krytykom.html> [dostęp: 24.08.2019].
- 7 Spośród licznych wypowiedzi samych reportażystów wymienia się tradycyjnie dwa przeciwstawne stanowiska „ojców” polskiego reportażu: Melchiora Wańkowicza – *O poszerzenie konwencji reportażu* [w:] tegoż, *Od Stołpców po Kair*, Warszawa 1969 – oraz Krzysztofa Kąkolewskiego, który fikcję w reportażu uznawał za porażkę i niekompetencję autora – *Reportaż* [w:] *Teoria i praktyka dziennikarstwa. Wybrane zagadnienia*, red. B. Golka, M. Kafel, Z. Mitzner, Warszawa 1964. Spośród najnowszych tekstów omawiających dwudziestowieczne spory o ten gatunek zob. J. Jezierska-Haładaj, *Literacenie? O granicach reportażu na łamach „Rocznika Literackiego” (1932–1984)*, „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne” 2016, nr 5; Monika Wiszniowska, *Zobaczyć-opisać – zrozumieć. Polskie reportaże literackie o rosyjskim imperium*, Katowice 2017 (rozdział *Teoria reportażu literackiego*). Bibliografię najnowszych sporów dotyczących literackości reportażu znaleźć można w artykule Arkadiusza Kalina, *Polska szkoła zmyślania – literacki reportaż podróżniczy. Podróż z Mordoru do Międzyzmorza Ziemowita Szczerka*, <http://fp.amu.edu.pl/polska-szkola-zmyslania-literacki-reportaz-podrozniczypodroze-z-mordoru-do-miedzy-morza-ziemowita-szczerka/#sdfootnotelanc> [dostęp: 28.03.2019].
- 8 Z. Bauer, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2011; M. Zimnoch, *Reportaż w płynnej nowoczesności*, „Znak” 2012, nr 3.
- 9 P. Zajas, dz. cyt. Cytaty pochodzą ze stron 46–49.
- 10 Z. Król, *Ile warta jest fikcja*, http://wyborcza.pl/magazyn/1,124059,17804445,Ile_warta_jest_fikcja.html [dostęp: 28.03.2019].
- 11 A. Kalin, dz. cyt.
- 12 M. Szczygiel, *Zrób sobie raj*, Wołowiec 2010.
- 13 Brak „umiejętności czytania reportażu literackiego” zarzucają Domosławskiemu we wstępie do swojej książki Beata Nowacka i Zygmunt

Ziątek [Literatura non-fiction. Czytanie Kapuścińskiego po Domosławskim, Katowice 2013, s. 7]. Por. też M. Wiszniowska, dz. cyt.

- 14 Na niepokojące reperkusje jakie dominacja literatury niefikcyjnej i zjawisko przechodzenia konwencji realistycznej w stronę non-fiction ma dla współczesnej polskiej literatury zwracają w ostatnich latach uwagę młodzi krytycy. Por. Ł. Żurek, *Tekst przemocy jako problem dla reportażu literackiego*. „Jakbyś kamień jadła” i „Dzisiaj narysujemy śmierć” Wojciecha Tochmana, „Tekstualia. Palimpsesty Literackie Artystyczne Naukowe” 2016, nr 4; Z. Król, dz. cyt.; P. Karwowski, *Mieszczanin czeka na powieść, powieść szuka mieszczaucha*, www.dwutygodnik.com/artukul/5551-mieszczanin-czeka-na-powiec-powiec-szuka-mieszczucha.html [dostęp: 18.03.2019]; M. Jakubowiak, *Nie na temat*, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/6358-schematy-nie-na-temat.html> [dostęp: 18.03.2019]. Kariera literatury faktu stanowiła też ważny kontekst debaty na temat fatalnego stanu polskiej powieści, opublikowanej w 2102 roku na łamach „Znaku” (nr 7/8).
- 15 J. Hugo-Bader, *Wykonuję taki zawód*, rozmowę przeprowadził A. Stachowski, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5267-wykonuje-taki-zawod.html> [dostęp: 18.03.2019]. Na płynność między sprawozdawczością i literackością, a także na eseizację jako właściwość dużych form reporterskich zwracają uwagę badacze. Por. np. U. Glensk, *O estetyce literatury faktu* [w:] tejsze, *Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*, Kraków 2012.
- 16 B. Koturbasz, *Multimedialne podróżopisarstwo, czyli narodziny travelebrity*, „Panopticum” 2009, nr 8.
- 17 E. Rybicka, *Travelebrity – markowanie... dyskursu podróżniczego* [w:] *Kulturowa teoria literatury 2*, red. T. Walas, R. Nycz, Kraków 2012, s. 631.
- 18 Wśród imponującej ilości tekstów poświęconych współczesnemu reportażowi stosunkowo niewiele dotyczy ich relacji z nowymi mediami. W kontekście przeobrażeń mediasfery opisuje współczesne książki i projekty reporterskie Katarzyna Frukacz w tekście *Projekt: książka. O agregacyjności reportażu* („Tekstylika” 2016, nr 4).
- 19 A. Stasiuk, *A jeśli by nawet to wszystko zmyślił*, „Gazeta Wyborcza” z dn. 02.03.2020, s. 13.





KRZYSZTOF KIWSKI, z cyklu *Pocztówki z podróży, NYC III, IV*, 2017, akryl na płótnie, technika mieszana, 78 x 108 cm. Wystawa Krzysztof Kiwski, *Bez instrukcji*, Galeria ASP, Galeria Promocyjna ASP, Galeria Wydziału Malarstwa, Kraków, luty-marzec 2018

Dariusz Nowacki

**Wznoszenie autobiografii?
W związku z *Nie ma*
Mariusza Szczygła**



Pisarstwo Mariusza Szczygła to niewdzięczny przedmiot opisów i analiz. Nie dlatego, że jest szczególnie trudne i wymagające, lecz z tego powodu, że autor ten stał się zaborczym interpretatorem własnych dzieł. Nie marnuje okazji, żeby o nich mówić; można odnieść wrażenie, że mówi o nich na okrągło, nie szczędząc egzegez. Ów rozbuchany autokomentarz nie tylko stał się gęsty (do prawdy trudno wcisnąć swoje trzy grosze), ale i może uchodzić za wyczerpujący. Dla porządku dodajmy, że w związku z tomem *Nie ma* mieliśmy do czynienia z dwiema falami – by tak rzec – odautorskiego wzmożenia egzegetycznego: w dniach premiery książki (jesień 2018 roku) oraz chwilę po tym, kiedy rzecz Szczygła została wyróżniona Nagrodą Literacką Nike (jesień 2019 roku). Pisarz nie tylko wyłożył założenia, jakimi w swojej pracy się kierował, nie tylko odsłonił inspiracje i aspiracje, ale przede wszystkim podsunął w miarę pełne i raczej domknięte scenariusze lekturowe. Z grubsza zatem wiemy – wiemy od niego! – jak teksty wypełniające *Nie ma*, by do tej pozycji wydawniczej się ograniczyć, należy czytać, co o nich myśleć, jak je traktować itd.

Mariusz Szczygieł nie jest oczywiście pierwszym autorem stosującym tę strategię, nie on jeden spośród współczesnych literatów bierze sprawy w swoje ręce, ale w jego przypadku skłonność ta wydaje się szczególnie irytująca. Wygląda to tak, jakby autor *Projektu: prawdy* chciał przejąć pełną kontrolę nad publicznym funkcjonowaniem swojego dzieła. Na odbiorczym, lekturowym etapie na pewno, ale chyba nie tylko.

Samoobsługa i przewagi

Dwie ostatnie książki, których tytuły zdążyły się tutaj pojawić, Mariusz Szczygieł wydał we własnym wydawnictwie, a oficyna to nie była jaka. Dowody na Istnienie uchodzą – i to od samego początku działalności (2014) – za wydawnictwo absolutnie topowe, którego szyld, jeśli idzie o prozę reportażową, jest znakiem najwyższej jakości. Owa elitarna oficyna to część prywatnej infrastruktury, na którą składają się m.in. Instytut Reportażu wraz z jego Fundacją oraz klubokawiarnia, a właściwie prywatny dom kultury Wrzenie Świata. Pomijam w tym miejscu rozliczne interesy wiążące wokół-reportażowe imperium Szczygła z grupą mediową Agora S.A.; nie chcę mówić o gęstej sieci biznesowo-towarzyskich kontaktów, bo musiałbym wejść w obszar plotki. Słowem, mnóstwo tu spraw i uwikłań, których gołym okiem nie widać, a które determinują rynkowe i czytelnicze losy takiej książki, jak *Nie ma*.

Nie formułuję tych uwag w trybie skargi, gdzieżby znów! Mariusz Szczygieł osiągnął na tyle wysoką pozycję – literacką, celebrycką, instytucjonalną, biznesową – że każda jego rzecz z powodzeniem może być przedstawiana jako niezwykle wydarzenie kulturalne, a od chwili ogłoszenia *Projektu: prawdy* (2016) – co nas interesuje najbardziej – może być prezentowana także jako rzecz posiadająca potencjał wzoro- i zmianotwórczy (mam na uwadze kondycję gatunku zwanego reportażem i przeobrażenia w jego obrębie).

W łączności z czytelnikami

Co równie ważne, Szczygieł jest niezwykle aktywny w mediach społecznościowych.

Permanentnie, bez mała kompulsywnie generuje wpisy na Instagramie, które, nawiasem mówiąc, zdążyły się już ułożyć w osobny nurt jego pisarstwa. Praktyki kokietowania czytelników i wciągania ich do procesu twórczego są tu na porządku dziennym. Dość powiedzieć, że jeden z tekstów wypełniających *Nie ma* zaczyna się w ten oto sposób: „Dałem ogłoszenie na Facebooku: Szukam osób, które coś udają albo udają, że czegoś w ich życiu nie ma” (*Puściły kolory*). Takich znaków czytelniczej obecności bądź „współudziału” mamy w *Nie ma* jeszcze kilka – fani Szczygła, zwłaszcza jego „znajomi” z Fejsa czy Insta, pragną powierzyć naszemu reportażyście swoje historie, co z niemalą satysfakcją zostało przez pisarza odnotowane. Ufają mi i mnie kochają – chce nam powiedzieć Szczygieł. Być może właśnie dlatego, że autor ten pozostaje w ścisłym kontakcie z własną publicznością, prowadząc z nią rozmaite, w tym niekiedy całkiem bezpośrednie „dialogi”, sprawa kontroli nad komentarzem jest tak istotna.

Zaznaczanie różnicy

Nie od dziś wiadomo, że polska proza reportażowa stała się ofiarą własnego sukcesu. Zresztą końca kłęski urodzaju nie widać. Przy tak gigantycznej podaży, dałoby się trudno się wyróżnić, nawet logo „Mariusz Szczygieł” nie daje żadnych gwarancji. Stąd cały ten zespół chwytów i zabiegów nastawionych na umacnianie więzi z czytelnikami. Ale chodzi też o coś bodaj ważniejszego – o wytworzenie przekonania, że biorąc do ręki rzecz Szczygła, dostajemy obietnicę obcowania z czymś, co wykracza poza standardowe miary, a nawet je rozsadza. Dlaczego to takie istot-

ne? Najpewniej idzie o zdystansowanie konkurencji. Na dobrą sprawę wszelkie innowacje w obszarze tego gatunku – co za chwilę postaram się rozwinąć – biorą się właśnie z ostrej rywalizacji. Kiedy więc stykamy się z dziwną (zwłaszcza jak na reportaż) formą podawczą, czyli z zapisem *Rzeka*, z którego usunięto ogromne partie tekstu (zostały wykropkowane linie), to warto wiedzieć, skąd ta forma się wzięła. Z lęku przed repetycją, z chęci zaznaczenia różnicy, z pragnienia, które z wolna staje się obsesją pierwszoligowych reportażyistów: zrobić to jakoś inaczej. I tutaj – wyjątkowo – przydaje się autokomentarz. Posłuchajmy zatem, co mówi autor o ekscentrycznym kształcie *Rzeki*: „Powodem akurat tej formy było to, że tekst opowiada o sytuacji wielokrotnie opisywanej w polskim reportażu – o molestowaniu seksualnym córki przez ojca. Pisanie o tym bez pomysłu formalnego byłoby dla mnie kompromitujące” (z rozmowy z Adrianem Stachowskim, „Dwutygodnik.com” 2018, nr 12).

Prawda osobista, czyli kłopotliwa

Kwestia sterowania recepcją czy nadzorowania odbioru nie byłaby aż tak istotna, gdyby nie świadomość stawki, o którą toczy się tu gra. Nazwijmy rzecz po imieniu: w dwu ostatnich książkach Mariusza Szczygła zaznaczył się znamieny zwrot ku autobiografii. Sęk w tym, że nie jest to autobiografizm jawny, konstytuuje się stopniowo i z oporami. Wbrew temu, co napisał Wojciech Szot w obszernym i przenikliwym artykule *Koniec projektu prawda* („Książki. Magazyn do czytania” 2018, nr 5), dochodzenie do prawdy (oczywiście prawdy o sobie) dopiero się

rozpoczęło. W książce z roku 2016, która wzięła się z próby poradenia sobie z osobistą żalobą, proces ten został zainicjowany, w *Nie ma* doprowadzony do pewnego punktu, jednakowoż nadal odległego od czegoś, co można by nazwać odsłonięciem (autobiograficznej prawdy) bądź obnawieniem (autobiograficznego podmiotu). Do dawnych gier o uznanie (te nabrały tempa po wielkim sukcesie *Gottlandu*), dołączyły się, nieprównanie ciekawsze, gry autobiograficzne. Szczygieł postanowił, że będzie je kontrolował – stąd owa hipertrofia autokomentarza. Zauważyliśmy ponadto, że do tej gry w pierwszej kolejności zostali zaproszeni członkowie fan klubu Szczygiła (m.in. „znajomi” z Fejsa i Insta). Na szczęście nie tylko oni mogą w zabawach w chowanego uczestniczyć.

Projekt: prawda, jak deklarował autor, został ufundowany na zdaniach pochodzących z *Portretu z pamięci* Stanisława Stanucha: „Każdy rozsądny człowiek powinien dążyć do prawdy, starać się odkryć w swoim życiu jedną, bodaj najmniejszą prawdę. W przeciwnym razie życie jego wydawać się może zmarnowane”. W domenie reportażu klasyczne pojęcie prawdy to, rzecz jasna, kategoria centralna, traktowana nieledwie fetyszystycznie. Śmiało można powiedzieć, że ludzie reportażu (nie tylko reportażyści, ale i miłośnicy tego gatunku, także jego badacze) są obsesjonatami prawdy, mają fioła na jej punkcie. Dość zauważyć, że najgłośniejsze dyskusje, jakie toczyły się u nas wokół reportażu, niemal wyłącznie kłopotów z prawdą dotyczyły (np. spór o *Kapuścińskiego: non fiction* Artura Domosławskiego czy *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* Jacka Hugo-Badera; sprawy

to doskonale znane, więc nie będę ich tutaj rozwijał). Na płaszczyźnie refleksji akademickiej – dodajmy – w ramach niekończącego się gadania o reportażu jako „gatunku zmaconym” (pożyczka zaciągnięta oczywiście u Clifforda Geertza) kwestia prawdy również jest nieprzerwanie walcowana. Pytać o reportaż to pytać o prawdę.

Nowe poruszenie pojawia się wtedy, kiedy, znajdując się w polu reportażu, do rzeczownika „prawda” dodaje się przymiotnik „osobista”. Mariusz Szczygieł to poruszenie bez wątpienia wywołał. I na tym, zaznaczymy wyraźnie, zasadza się zjawiskowość *Nie ma (Projekt: prawda)* tylko podprowadzał pod to poruszenie, był jego tyleż zapowiedzią, ile otwarciem).

Bohaterze, posuń się, zrób miejsce

Książka Szczygiła uhonorowana Nagrodą Literacką Nike składa się z trzydziestu segmentów: od zapisów kilkudziesięciostro nicowych, które wolno skojarzyć z pełnowymiarowym reportażem gazetowym lub książkowym (byłyby wtedy rozdziałami w tomie „tradycyjnych” reportaży), do notacji jednozdaniowej. Ta ostatnia nazywa się *Reportaż* i przynosi intrygującą definicję ukutą przez Szczygiła: „Reportaż to nieumiejętność przeżycia własnego doświadczenia egzystencjalnego za pomocą fikcji”. Pozytywny wariant tej definicji, który podaje już od siebie, brzmiałby: reportaż to umiejętność przeżycia własnego doświadczenia egzystencjalnego za pomocą prawdy. Szczygieł pokazał w *Nie ma* – ściślej mówiąc, w niektórych tekstach składają się na ten tom, bo na pewno nie we wszystkich – jak prawdę osobistą można zespolić z reportażem. Przy okazji,

na marginesach i w dygresjach, utrwalił, *notabene*, prawdy, które nikogo dziwić nie powinny. Choćby taką: „Tekst opowiada nie tylko o bohaterze, zawsze jest też ukrytą opowieścią o autorze. Można by się nawet zastanowić, czy sam wybór tych, a nie innych epizodów z życia bohatera nie mówi więcej o piszącym niż o opisywanym”. To słowa z końcówki wspomnianego już reportażu *Puściły kolory*. Warto się przy tym tekście na chwilę zatrzymać (przypomnijmy: najpierw było ogłoszenie na Facebooku, od tego anonisu się zaczęło), gdyż mówi on coś jeszcze.

Właściwie dlaczego casting na bohatera reportażu o osobach, które coś udają, wygrał transpłciowy Karol/Karolina? Na początku Szczygieł przedstawia króciutko cztery kandydatki i ich zgryzoty. Nie dziwota, że odpadły, bo jakąż „sensacją” może to, że na przykład czwarta z nich „już kilkanaście lat udaje szczęśliwą matkę”. Żadną! Zmierzam do myśli, że tekst reportażowy nie tylko opowiada o bohaterze i przynosi opowieść o autorze, co „odkrył” Szczygieł, ale i – dla każdego to oczywista oczywistość – próbuje wpisać się w horyzont czytelniczych oczekiwań, odgadnąć potrzeby odbiorcy, uwieść go. Bohater *Puściły kolory* musiał wygrać, nie było innej opcji! To zresztą – jeśli mogę powiadomić w tym miejscu o własnym dyskomforcie – mój zasadniczy problem, jaki mam z polską prozą reportażową, nieodmiennie pełną ekscentryków, ludzi, o których powiedzieć, że są ciekawi, to nic nie powiedzieć. Skąd oni, nasi reportażyści, ich biorą? Dajmy na to, przejechałem pół Rosji i nie spotkałem ani jednego nosiciela opowieści dziwnej treści, tymczasem Hugo-Bader (w *Białej*

gorączce i *Dziennikach kołymskich*) spotyka dostarczycieli niesamowitych anegdot co pięć minut.

Godzi się dodać, że *Nie ma* doskonale nadaje się do śledzenia ewolucji tematów, pewnych tendencji w tym obszarze. Umówmy się, że nawet opowieści o ekscentrykach ulegają wyjałowieniu; reakcją na pięćset piętnasty „życiorys niebałnalny” podany w reporterskim opracowaniu może być, a nawet być powinna, obojętność. Jeśli zatem idzie o tematykę, to bodaj najciekawsze obserwacje można wydobyć z najdłuższej i najcieplej witanej w recenzjach opowieści (*Nieznajomy wróg jakiś*, jak przekonywano, to ozdoba tomu *Nie ma*, istna perełka).

Rzecz traktuje o siostrach Woźnickich, ale fabularnym i zarazem problemowym ośrodkiem tej opowieści nie jest podwójna, żydowsko-polska tożsamość tych kobiet, nie to, w jaki sposób wyszły z Zagłady, a nawet nie to, że były zaprzyjaźnione z rodziną Kaczyńskich (Zofia została matką chrzestną Lecha Kaczyńskiego) – w centrum mamy ich „bliźniacze”, czyli dokonane w takich samych okolicznościach, choć nieco przesunięte w czasie, samobójstwo. *Clou* tej opowieści jest właśnie „obłęd udzielony” (termin z rozmowy z psychiatrą konsultantem), owa niezwykła, dramatyczna „symbioza” („Zosia nie mogła żyć bez Ludki”, odwrotnie także nie). Dodam, że najbardziej zachwyciło mnie pomysłowe wprowadzenie do tej opowieści, niewielka notacja *Ubytkowanie*, gdzie pojawia się kobieta, która chce wypożyczyć książki swego dzieciństwa, prace literackie Ludwiki i Zofii Woźnickich. Tu znać rękę mistrza. Nie mogę nie powiadomić tych, którzy *Nie ma* jesz-

cze nie czytali, lub nie przypomnieć tym, którzy lekturę tego tomu mają za sobą, że od wyszukanego chwytu kompozycyjnego zaczyna się pierwszy reportaż: narrator dostrzega w wagonie praskiego metra wiersz nieznanego mu czeskiej poetki. Przepisuje go do notesu... no i podejmuje wielowątkowe „śledztwo” w sprawie autorki owego wiersza.

Patronat Kischa i „wstyd”

Mówmy jednak o zwrocie autobiograficznym. O swoim ideale pisarskim czy raczej o nadrzędnej aspiracji Mariusz Szczygieł powiadomił we wstępie do wznowienia (edycja z roku 2014) *Jarmarku sensacji* Egon Ervina Kischa (w przekładzie Stanisława Wygodzkiego). W tym wprowadzeniu króciutko przedstawił zarys nowej, choć wywiedzionej wprost z pisma ojca-założyciela gatunku, formy, którą nazwał autoreportażem. Co oczywiste i na co wskazuje sama nazwa, rzecz miałyby być zespoleniem „tradycyjnej”, a więc maksymalnie zobiektywizowanej formy reportażowej z dyskursem typowym dla biografii. Na czym to w praktyce miałyby polegać, wówczas – w tamtym wstępie – nie poinformował; z grubsza chodziło mu o to, że, jak klarował, jedną z zalet reportażu Kischa jest to, iż osoba Kischa przenika do tekstów, toteż można w nich wysledzić determinację podmiotową.

Z jakichś powodów – przyznam, że dla mnie niejasnych – Szczygieł nadal „wstydzi się” pokazać w tekście. Być może nie chce demolować gatunku zwanego reportażem, nie chce – tak do końca – wyrzec się etosu reportażysty, może rzeczywiście jest przywiązany do reporterskiej „dogmatyki”. To ostatnie określenie, acz poda-

ne w cudzysłowie, traktuję całkiem serio. Szczygieł wraz z kolegami i koleżankami z „Gazety Wyborczej”, wychowankami Małgorzaty Szejnert, jest wszak odpowiedzialny za polski kult prozy non-fiction, za, nie waham się powiedzieć, stworzenie religii reportażu. A zatem nie wypada się dziwić: czołowemu kapłanowi tej religii trudno zerwać z ortodoksją, nawet jeśli ta od dawna jest rozmiękczone i słabo uchwytna („gatunek zmacony” się kłania).

Owego „wstydu” nie ma – w wcześniejszych książkach Szczygła także nie było – w tych miejscach komentowanego tu dzieła, w których pojawia się figura pisarza rozmawiającego lub korespondującego ze swoimi bohaterami (informatorami). A nie ma go dlatego, że to właśnie oni lub – rzadziej – jakieś pozaludzkie obiekty (np. willa Müllerów w Pradze, sklep z rzeczami po zmarłych w Budapeszcie) pojawiają się w centrum opowieści. Nie istnieją najmniejsze wątpliwości, kto (rzadziej co) jest figurą pierwszoplanową, wokół kogo (ewentualnie czego) zorganizowano narrację reporterską. No ale mleko się rozlało – autobiograficzny bohater musi się w końcu pojawić, „wstyd” natomiast ustąpić, acz stopniowo, jakby krok po kroku. Warto ten proces zrekonstruować.

Jak „on” przechodzi w „ja”

Zaczyna się od ojca (*Jerzy Szczygieł w Pradze* – to trzeci tekst w książce). Mamy tu do czynienia z bardzo dyskretną obecnością autobiograficznego bohatera, przywoływanego czy raczej wywoływanego przez ojca, choćby w puencie opowieści: „Pewne rzeczy, synu, trzeba sobie w głowie utrwać. Potem mogą się człowiekowi przyśnić na przykład”. Ojciec powróci

w króciutkim opowiadaniu *Kapelusz dla świata*, na chwilę zostanie też pokazany w zapisie *Trzydziesta noc*. Tutaj wypadałoby się zatrzymać.

Otóż w tym autobiografizującym (bo jeszcze nie autobiograficznym) opowiadaniu, które traktuje o więzi, jaka powstała między kotem Holką a jego panem (tytułowe trzydzieści nocy to czas opłakiwania zwierzęcia, które po dwunastu latach obecności w domu po prostu zdechło) mamy do czynienia z operacją – rzekłbym – „minimalistyczną”: zamiast „ja” jest „on”. O tym, że „on” to „ja”, ostatecznie przekonujemy się po dotarciu do finału opowieści, w którym zanotowano pewien sen („Przyśnił mu się sen. Opowiadał go tak” – i tu pojawia się treść snu). Mowa w nim o nieuzasadnionej obawie, a właściwie panice wywołanej przeświadczeniem, że ojciec tego, który opowiada, utonął w trakcie wakacyjnej kąpieli. Oczywiście nie utonął. Nazywał się Jerzy Szczygieł.

Po drodze – w innych tekstach z tomu *Nie ma* – pojawiają się niepozorne sygnały autobiografizmu, ale najsilniejsze znaki dostajemy na końcu książki. Przedostatnia bowiem notacja (ostatnią jest lapidarne *Ostatnie słowo*), zatytułowana *Rzeczy po prostu dzieją się*, traktuje o śmierci ukochanego i długiej, skomplikowanej (nie obyło się bez wspierania się psychoterapią) żałobie po nim („Trzy lata i dziesięć dni” – to czas wskazany w finale tej opowieści).

Jak zaznaczyć – nienachalnie, subtelnie, lecz zarazem w miarę wyraźnie – że również w *Rzeczach...* trzecioosobowy „on” (ów podmiot w żałobie) może być czytany jako pierwszoosobowe „ja”, ergo, że najpewniej z wyznaniem o charak-

terze elegijnym mamy tu do czynienia? Najpierw trzeba by oznajmić, że dostępność czy rozpoznawalność sygnałów autobiograficznych jest zróżnicowana, zależy od stopnia odczytania w „oficjalnych” pismach Mariusza Szczygła (tu na przykład trop paryski), a także – jak się tylko domyślam – stałego wglądu do kont facebookowych i instagramowych naszego pisarza. Dla tych, którzy słabo orientują się w dziele pisarza, albo zgoła nie orientują się wcale, autor *Rzeczy...* przygotował dwie proste wskazówki. Pierwsza jest taka, że młody kochanek nazywał partnera Krecikiem – żebyśmy nie mieli żadnych wątpliwości, o jakiego Krecika chodzi, narrator przytacza prośbę mężczyzny (teraz wdowca) skierowaną do prokuratora, by ten pozwolił zabrać z mieszkania denata niepozorną maskotkę, „Krecika z czeskiej bajki”. Druga wskazówka jest jeszcze prostsza: chodzi o tytuł bestsellerowej powieści Donny Tartt, którą po niespełna trzech latach od zgonu ukochanego Krzysia czyta nasz żałobnik.

A jednak prawda!

Nie sposób uciec od pytania, po co Szczygłowi ta maskarada, cała ta gra zasłon i uników. Komentowany tu tom prozy otwiera odautorska deklaracja: „W tej książce nic nie jest zmyślane. Gdybym zmyślał, byłaby o wiele ciekawsza”. Czy opowiadanie o śmierci ukochanego i żałobie nie jest dostatecznie ciekawe? Ależ jest niezwykle interesujące, nie mówiąc o tym, że świetne od strony warsztatowej (biegłość w operowaniu elipsą, oparcie narracji na niedopowiedzeniu, sporo zgrabnie sfunkcjonalizowanej symboliki etc.). Do pewnego stopnia domyślam się, z czym Ma-

riusz Szczygiel może mieć problem. Otóż przechodząc na drugą stronę epickiego lustra (ku literackości), chce coś zrobić z nieszczęsną prawdą. Albo inaczej: nie chce jej porzucić, ponieważ jako jeden z gigantów polskiej prozy reportażowej wspiął się na szczyty – jeśli wolno się tak wyrazić – mając ją cały czas przy sobie; nigdzie i nigdy jej nie porzucił. Tymczasem w świecie, do którego się przedarł (w świecie literatury zwanej piękną), prawda nikogo nie obchodzi, w tym znaczeniu, że opowiadanie *Rzeczy po prostu dzieją się* nie dlatego jest wzruszające czy poruszające, że jest... prawdziwe.

Jestem przekonany, że Mariusz Szczygiel wie o tym wszystkim doskonale, a już na pewno nie trzeba mu objaśniać elementarnych kwestii (na poziomie podstawowego kursu z teorii literatury, i to bardziej dla licealistów niż studentów polonistyki). Wie, ale napięcie utrzymuje, a nawet nieco hamletyzuje (*vide* jego autokomentarze). Dlaczego? Ano dlatego, że jego wypadki na terytoria czysto literackie to wciąż tylko wypadki. Nie sądzę, żeby w ogóle rozważał zerwanie z reporterską branżą i tożsamością. Będzie co najwyżej – jeśli można zaryzykować prorocstwo – nicował gatunek, sprawdzał jego wyporność i wydolność, wprowadzał rozmaite innowacje czy nieledwie eksperymentował, ale nie ma (nie będzie) w tym niczego oryginalnego. Jak już zauważyłem, każdy, kto dziś działa w domenie reporterskiej, chce „zrobić to jakoś inaczej”. A samo wznoszenie autobiografii? Odnoszę wrażenie, że to aktywność jednorazowa, która najpewniej wzięła się z chęci powiadomienia o największym, najbardziej, jak dotąd, dojmującym kryzysie w życiu pisarza (stra-

ta i żałoba, o której mowa w *Rzeczach...*). Oczywiście nie chodzi o powiadomienie jako takie, lecz o próbę wyartykułowania tego, co było na tyle straszne i niepojęte, że artykulacji się wymyka.

Zarówno *Projekt: prawda*, jak i opowieści oraz notacje poprzedzające owe *Rzeczy...* (wielotekstowa całość aż do strony 312) biorę za rozbudowaną, rozciągniętą w czasie i sumie dość pokrętną uwerturę. Kiedy ta wybrzmiała, pisarz wypowiedział swoją prawdę (a jednak prawdę!) o prawdziwej zapewne rozpaczy. Właśnie w ten sposób sobie to objaśniam. Tak ukształtowanego „objaśnienia” lub podobnych wykładni w mnogich autokomentarzach Mariusza Szczygła raczej nie znajdziemy, co akurat nieszczególnie mnie dziwi.

Dariusz Nowacki

KRZYSZTOF KIWERSKI, *Citigroup B*, 2018, akryl na płótnie, 140 x 100 cm. Wystawa *Krzysztof Kiwerski, NY Citigroup i okolice*, Galeria sztuki Artemis, Kraków, listopad–grudzień 2018



Paulina Małochleb
**Solidarność jest
rodzaju męskiego**



*Chciałabym nowe ręce do parzenia
kawy,
Robienia makaronu i rwania sałaty.
Bo te – te to najwyższej wyczyszcą
karabin,
Wykopią dół pod bramą, potem na to
kwiaty...
Tych nie chcę, te zepsute, krew za
paznokciami...*

MARIKA I MALEO REGGAE
ROCKERS, *Panny wyklęte*
(Fundacja Niepodległości 2014)

Na zdjęciu z obrad Okrągłego Stołu widać jedną garsonkę – różową garsonkę Grażyny Staniszewskiej. Jest to dość przewrotny symbol zaangażowania kobiet w Solidarność – działały one na wszystkich poziomach ruchu, ale nie znalazły się wśród obradujących. O ich zaangażowaniu pisały później badaczki, między innymi Maria Janion, Shana Penn czy Ewa Kondratowicz. W ciągu ostatnich dwóch lat ukazały się kolejne trzy książki poruszające ten problem – *Kobiety Solidarności* autorstwa Marty Dzido, *Dziewczyny z Solidarności* Anny Herbach oraz *Dziewczyny z konspiracy* Agnieszki Lewandowskiej-Kąkol. Badaczki rozważają problem symbolicznej przemocy, jaka dokonała się w czasie ustrojowej transformacji, gdy usunięto na boczny tor działaczki Solidarności, a także forsowano tradycyjne wartości rodzinne zamiast równouprawnienia; między ich tekstami a reportażowymi książkami Lewandowskiej-Kąkol i Herbach rysuje się jednak olbrzymie pęknięcie. Zarówno Janion, jak i Penn czy Kondratowicz właśnie tamtym zagadnieniom się przyglądają (Kondratowicz pyta wiele ze swoich rozmówczyń, dlaczego nie podjęły

hasel feministycznych i dlaczego uznały, że zdobycie pełnego równouprawnienia jest drugorzędne wobec pokonania komunizmu), w popularnych reportażach wymienionych wcześniej autorek te zagadnienia jednak znikają.

U Lewandowskiej-Kąkol i Herbach powstaje pokraczny pomniczek Matki-Polki z epoki Solidarności. Autorki te zwracają się do szerokiego grona czytelników, próbują połączyć pracę dydaktyczną z opowieścią lekką i emocjonującą, reklamując zaś swoje zbiory reportaży jako subwersywne opowieści o kobiecym losie drugiej połowy XX wieku; subwersywne – bo wreszcie oddaje się głos wyłącznie kobietom. *Dziewczyny z Solidarności* i *Dziewczyny z konspiracy* oparte są w gruncie rzeczy na świadomym przeoczeniu, na reprodukowaniu i popularyzowaniu męskiej perspektywy. Obiecują opowieść o bohaterkach, o kobiecym zaangażowaniu, a więc herstorię, jakąś feminocentryczną wersję dziejów. Tymczasem powtarzają narrację ustaloną przez macho-historię, w której kobiety mogły co najwyżej robić kanapki strajkującym robotnikom. W konciliacyjnej narracji wypracowanej przez te dwie książki znika to wszystko, co problematyzują autorki przełomu lat 90. i 2000. Pomiedzy tymi dwoma modelami narracji ustawia się Marta Dzido, kontynuująca linię pytań rozpoczętą przez Ewę Kondratowicz. Dzido próbuje tradycję weryfikować, przypominać o zagłuszonych, zagubionych wątkach polskiej historii; Herbach i Lewandowska-Kąkol są producentkami pamięci: pamięci niaby kobiecej, ale podlanej sosem tradycji, w której ruch kobiecy jest ograniczony i możliwy tylko w takim zakresie, jaki

się Bogu i mężowi podoba. Jest to więc – jak widać dzisiaj wyraźnie – pamięć miła państwu i lansowanemu przez nie modelowi przeszłości oraz rodziny.

Dzido kręci film (*Solidarność według kobiet*, wraz z Piotrem Śliwowskim, data premiery: 2014) i pisze książkę z wyrażoną tezą – kobiecie udział w ruchu solidarnościowym został zapomniany, one same wykluczono z historii. „Mit jest rodzaju męskiego” – mówi Dzido z *offu* w jednej z pierwszych scen *Solidarności według kobiet*. Tym, co odróżnia ją od Herbach i Lewandowskiej-Kąkol, opowiadających z podziwem o „dziewczynach”, jest właśnie świadomość problemu pamięci, wiedza o rozpadzie pewnej wspólnoty. Autorki obu tomów *Dziewczyn...* milczeniem pomijają nieobecność kobiet Solidarności w dzisiejszym układzie politycznym, opowiadają historię podniosłą i budującą, a tonacją dominującą jest podziw; nie ma tu miejsca na rozliczenia i refleksję szerszą niż myślenie antykomunistyczne (choć i z tym też nie jest najlepiej). To przemilczenie wydaje się znaczące, jeśli wziąć pod uwagę fakt, że pierwsza książka poświęcona kobiecie zaangażowaniu w ruch opozycyjny – autorstwa Shany Penn – ukazała już w latach 90., a zbiór wywiadów Ewy Kondratowicz z uczestniczkami tamtych wydarzeń zatytułowany *Szminka na sztandarze* – w roku 2001. Z dwudziestu nazwisk, które pojawiają się w jej książce, tylko trzy powracają w *Dziewczynach...* – Małgorzata Tarasiewicz, Ewa Kubasiewicz-Houée i Joanna Dudy-Gwiazda. Selekcja taka, jak sądzę, nie była spowodowana wyłącznie pragnieniem niedublowania opowieści. Najwyraźniej książki te są skierowane do

zupełnie innych czytelników, ponadto można też podejrzewać, że narracja Joanny Szczęsnej czy Barbary Labudy nie pasowała do tej interpretacji historii, jaką obie autorki zdają się faworyzować.

By zdać sobie sprawę, jak wyglądało rzeczywiste historyczne tło tych reporterskich opowieści, warto przypomnieć, że w latach 80. środowiska partyjne i solidarnościowe konkurowały o sympatię kobiet, zmagaly się jednak na polu, które dzisiaj wydaje się nam jakoś śmieszne i nieadekwatne – na polu rodzinnych zobowiązań. Strajkujący w Stoczni domagali się, by kobieta mogła przejść na emeryturę w wieku 50 lat, postulat 17. mówił o „zapewnieniu odpowiedniej liczby miejsc w żłobkach i przedszkolach dla dzieci kobiet pracujących”, a 18. o „wprowadzeniu urlopu macierzyńskiego płatnego przez okres trzech lat na wychowanie dziecka”. Nie było zatem mowy o jakimkolwiek równouprawnieniu kobiet na rynku pracy, podtrzymywano przekonanie, że kobieta pracuje wyłącznie w celach zarobkowych, by poprawić ekonomiczny byt rodziny, umacniano także różnice płciowe¹.

Partia w lipcu 1981 roku wprowadziła swoją propozycję: matka na urlopie wychowawczym miała otrzymywać od 50 do 100 procent wynagrodzenia minimalnego. W 1982 roku skorzystało z tego zasiłku około 90% uprawnionych, usuwając się z rynku pracy². Dzisiaj zagadnienie to nie stanowi przedmiotu refleksji ani pamięci, zniknęło z obszaru historiografii, nie ma go nawet w reporterskich opowieściach o kobietach lat 80. Tymczasem właśnie konkurencyjne polityki partii i opozycji spotykały się w lekceważącym stosunku wobec praw kobiet. W czasie strajku

w Stocznii mężczyźni domagali się, by strajkujące z nimi kobiety organizowały posiłki i pranie, w końcu zaangażowano nawet komitet strajkowy, bo robotnicy nie potrafili się w tej sprawie dogadać między sobą³.

Ponieważ wcześniej Partia propagowała wizję emancypacji w modelu socjalistycznym tak ostro i całkowicie, że dokonała kompromitacji tej idei i zepchnęła w niepamięć ruch emancypacyjny z międzywojnia, opozycjonistki lat 80. nie widziały dla siebie żadnego miejsca w feminizmie, jego hasła bowiem kojarzyły się z kłamstwem partyjnej propagandy. Ta zaś pod pojęciem emancypacji ukrywała trzy-etatowość (praca zawodowa, praca domowa, zaopatrzenie rodziny, czyli obowiązki kolejkowe), i niższą płacę dla kobiet, zamkniętą drogę do wyższych stanowisk, gotowość do poświęcenia kobiecej pozycji w ramach zmian społecznych. Jak miało to miejsce w 1956 roku, gdy dokonano się przesterowanie ze stalinowskiego modelu komunizmu na krajowy i kobiety zwalniano na masową skalę, albo przesuwano na niższe i gorzej płatne stanowiska, na których zależne były całkowicie od mężczyzn-kierowników.

Ofiarą, jaką złożyli politycy z ekipy Gomułki, było oczywiście ciało kobiece. Zgodnie z wolą męskiej części społeczeństwa, odczuwającej zagrożenie z powodu wzrastającej obecności kobiet w zakładach pracy, przekreślono wyższe pensje kobiet czy przyzwolenie na pracę w zawodach do tej pory przed kobietami zamkniętych. Nie ma tej pamięci w większości reporterskich książek, jakie ukazały się po 1989 roku i opowiadają o zaangażowaniu pozadomowym kobiet (wyjątek stanowi

Miedzianka Filipa Springera oraz Aleja włókniarek Marty Madejskiej). Co więcej, te nieszczęsne serie portretów opracowane przez Herbach i Lewandowską-Kąkol budują zupełnie nieprawdziwy obraz przeszłości, w którym to kobieta zawsze stoi pół kroku za mężczyzną i sama chętnie wybiera tę pozycję: „Czuła prawdziwą satysfakcję, ale nie zazdrość. Nigdy nie miała pokusy, by stanąć obok niego i jako jego żona przyjmować podziękowania i wiwaty. Zawsze trzymała się pół kroku za nim albo zupełnie z boku, co dawało jej bardziej obiektywny ogląd sytuacji” – rysuje portret Danuty Wałęsowej Lewandowska-Kąkol⁴.

Takie ustawienie perspektywy pokazuje nam, że zmowa milczenia i stygmat męskiego świata mogą być przez kobiety piszące umacniane i propagowane w dydaktycznych i pozornie zaangażowanych społecznie opracowaniach popularnych. Reprodukują one najbardziej zgrany model zaangażowania oraz tradycyjne kobiece role; chcą pokazać historii „zwykłych” działaczek z niższego szczebla, ich trud codzienny – za każdym razem jednak prześlizgują się bez refleksji nad tym wszystkim, co stanowi dzisiaj główną przestrzeń naszych sporów o historię i płęć kulturową.

Męskie przewodnictwo

Obie wcześniej wymienione autorki wybierają historię bohaterską, jednoznaczną, ofiarną, bez załamań i chwil zwątpienia, prześlepiają jednak w zastanawiający sposób płęć swoich bohatererek. W kolejnych swoich książkach sięgają po postaci kobiece (*Dziewczyny z powstania, Dziewczyny z Syberii, Dziewczyny od Andersa,*

Dziewczyny z Wołynia, Niezłomna. Zachowała godność w łagrach), nie zmieniają jednak w żaden sposób perspektywy, z jakiej opowiadają, a to przecież perspektywa ustawiona przez dyskurs androcentryczny.

Kobiety liczą się tutaj o tyle, o ile z sukcesem wypełniają swoje zadania i obowiązki, nie mają nadmiernych ambicji, dają się kierować męskim przywódcom i przewodnikom w świecie opozycji. Mężczyźni – Kornel Morawiecki, ks. Jerzy Popiełuszko, Andrzej Czuma – służą im za przywódców politycznych i duchowych. Zakreślają pole działań, udzielają wsparcia w chwili zwątpienia (która zawsze trwa krótko), zlecają zadania do wykonania. To oni wyznaczają tutaj kierunki rozwoju i strategię; kobiety wykonują jedynie przekazane im obowiązki, prowadzą walkę z dnia na dzień, w biegu między domem, pracą i tajnym spotkaniem. Jeśli nie ma kapłanów, decyzję podejmują mężowie: „Ale ja miałam dobrego męża. Zawsze się godził”⁵ – mówi jedna z bohaterek o swoim zaangażowaniu w ruch opozycyjny.

Obie reporterki przywracają w swoich książkach stereotyp kobiety jako istoty niezdolnej do samodzielnego działania, nieśmiałej z natury i wycofanej, pozbawionej własnych ambicji. *Dziewczyny...* złożone są z rozmów i portretów, trudno więc orzec, co jest podstawą tego wstecznego obrazowania: czy autorki wybierają wyłącznie takie bohaterki, które pełniły obowiązki pomocowe, czy też przepisują ich wypowiedzi w taki sposób, by uwypuklić układ hierarchiczny? Trudno ustalić, o którą z odpowiedzi chodzi. Z pewnością jednak takie ukształtowanie

materiału jest odzwierciedleniem światopoglądu Herbach i Lewandowskiej-Kąkol. To one chętnie pokazują swoje bohaterki jako asystentki, pomocnice, sekretarki: „Małgorzata bardzo blisko współpracowała z Teodorem, była – jak mówi – jego telefonem komórkowym. Robiła wszystko, co w danej chwili trzeba było wykonać, a do czego jeszcze nikt się nie zgłosił. Pozostawała przez całą dobę do dyspozycji”⁶.

Ewa Kondratowicz w książce *Być jak narodowy sztandar. Kobiety i Solidarność* podkreśla, że zaangażowanie polityczne ma to do siebie, iż wymusza na kobiecie rezygnację z kobiecości, nie powoduje za to żadnego ubytku męskości. O tym paradoksie dobrze wiedzą Herbach i Lewandowska-Kąkol i wybierają zawsze odpowiedź tradycyjną: ambicja osobista jest niekobieca, nie posiada jej też żadna z przywoływanych tutaj bohaterek. Ewa Kubasiewicz-Houée w latach 80. wygrywa głosowanie na przedstawiciela WSM na Walnym Zgromadzeniu Regionu Gdańskiego, ale natychmiast dowiadujemy się, że „nie zależało jej na karierze politycznej ani związkowej”. W opisach jej wystąpień publicznych autorka uwypukla towarzyszący im dyskomfort (a ten wskazuje nie naturalność sytuacji): odczuwała strach i „głos jej się lekko trząsł”. Nie ma więc tu kobiet ani z marmuru, ani z żelaza – są za to kobiety z emocji, bo ich odczuwanie wysuwa się na plan pierwszy. Aktywna przynależność do opozycji jest tu więc przedstawiana jako stres, który bohaterki odreagowują łzami, krzykiem, fizycznym bólem; widać zatem wyraźnie, jakie klisze narracyjne, związane z wyobrażeniem kobiety, uruchamiają te oba tomy non-fiction.

W imię ojca

Sposób przywoływania przeszłości w *Dziewczynach z Solidarności* i *Dziewczynach z konspiracy* nie ma nic wspólnego z perspektywą feministyczną także dlatego, że dziedziczenie tradycji odbywa się tu w linii męskiej, niejako w imię ojca. To jego figura zajmuje pierwsze miejsce w opowieści o formowaniu się intelektualnym bohaterek. Ojcowie – jako dowódcy wojskowi, ambasadorzy, ziemianie, kupcy – kształtują poglądy córek⁷. Ich zniknięcie w czasie wojny, śmierć, uwięzienie staje się dla młodych dziewcząt traumatycznym i symbolicznym zakończeniem dzieciństwa, więzy rodzinne zaś odbierają one jako rodzaj zobowiązania do służby, wiary, kontynuowania tradycji. Są zatem z własnego wyboru zakładniczkami historii: „Przez wszystkie te lata dużo myślałam o moim ojcu – generale Armii Krajowej Aleksandrze Krzyżanowskim «Wilku». Znałam go bardzo słabo, spędziłam z nim zdecydowanie zbyt mało czasu. Przed podjęciem każdej ważnej decyzji zastanawiałam się jednak, co on by na to powiedział. Mam nadzieję, że nie przyniosłam mu wstydu. Że go nie zawiodłam”⁸ – Anna Herbich przytacza słowa bohaterki w akapicie zamykającym portret Olgi Krzyżanowskiej – wicemarszałek sejmu z 1989 roku.

Żadna z autorek nie rozpatruje nagłego rozstania w kategoriach traumy psychologicznej; odejście ojca, porwanego przez wir historii, przedstawiane jest w porządku niesprawiedliwości dziejowej, jako rodzaj zdarzenia, które przenosi ciężar moralny na barki córki właśnie. Bunt, sprzeciw, wybór własnej drogi nie pojawia się na horyzoncie możliwych

decyzji: „Do snu usypiał mnie dźwięk Radia Wolna Europa, którego wieczorami słuchał ojciec. Czytał mi też *Pana Tadeusza*. Muszę przyznać, że nie znosiłam tego”⁹ – wyznaje Joanna Wojciechowicz Annie Herbich, ale autorka nie dopytuje już, jak to się stało, że mimo początkowego sprzeciwu wobec patriotycznych treści, młoda kobieta zmienia swą postawę.

To ojcowie także inicjują w poglądach córek niezależność myślenia (oczywiście w granicach patriotycznego paradygmatu kultury), oni sprawiają, że młode panienki nie poddają się indoktrynacji komunistycznej, dysponują większą wiedzą i spostrzegawczością niż koledzy z ław szkolnych. Pamięć o zaangażowaniu ojców każe większości z nich przystąpić do działalności opozycyjnej: „Można więc chyba powiedzieć, że pochodzę z patriotycznego domu. Choć tego słowa nikt w domu nie używał. «Rozmów umoralniających» rodzice ze mną nie prowadzili. Pewne rzeczy były dla nas oczywiste i naturalne”¹⁰.

Szlacheckie dziedzictwo

Wspomnienie domu rodzinnego ani razu nie zostaje poddane krytycznemu spojrzeniu, nie ma mowy o podejrziwym przyglądaniu się zapamiętanym z dziedzictwa bohaterek podziałom społecznym i konfliktom sąsiedzkim. Działaczki demokratyczne mówią wprost o niechęci, a nawet nienawiści do Litwinów, którzy uwięzili rodzinę, albo o niezrozumiałym wybuchu konfliktu z Ukraińcami w czasie wojny: „Mieszkała na Kresach Wschodnich, najpierw w Braślawiu, a potem w Wilnie. Siedziała w obozie litewskim. Oczywiście jest więc chyba, jak była nastwiona

do Litwinów i Ruskich”¹¹; „Pomiędzy nami a Ukraińcami – z którymi do tej pory żyliśmy w zgodzie – wytworzyło się dziwne napięcie. Od zawsze czuli chyba urazę do polskich panów, wielu z nich upadek Rzeczypospolitej wykorzystało do rozliczeń”¹².

Zarówno Herbach, jak i Lewandowska-Kąkol uwypuklają konflikt pomiędzy warstwami społecznymi, ale jednoznacznie stają po stronie bohaterek pochodzących z klas uprzywilejowanych. W partiach poświęconych pobytowi w więzieniu potomkinie rodzin ziemiańsko-inteligenckich jako więźniarki polityczne predestynowane są do roli męczennic i rozpoznają się natychmiast w celach. Reprodukowanie hierarchii z dwudziestolecia mogłoby być śmieszne, gdyby nie było tak zdumiewające. W obu tomach *Dziewczyn...* więźniarki inteligenckie – polityczne brzydzą się zachowaniem więźniarek kryminalnych: „Siedziałam w celi z kryminalnymi. Była tam jedna dziewczyna – niezwykle wulgarna. Siedziała za zabójstwo starszej pani, którą udusiła kablem. Poszturchała mnie, zaczęła. Stawała w oknie i rozbierała się do naga. Po drugiej stronie, w męskiej części aresztu, siedział jej „ukochany” i mógł ją obserwować. Było to dość obrzydliwe”¹³.

Powraca ślad klasowych zobowiązań, ważne jest edukowanie więźniarek, podejmują je w celi właśnie spadkobierczynie tradycji szlacheckiej. Starają się kształcić, edukować kryminalne i poszerzać ich horyzonty myślowe. Jako dowód sukcesu przedstawiają fakt, że więźniarki te uczyniają dbać o swoje nauczycielki, co ułatwia im przeżycie więzienia i ratuje od głodu. Uruchamiają się tu zatem stereo-

typy klasowe, które w polskiej kulturze funkcjonują od czasu pierwszych zsyłek na Syberię, a zapisane zostały już w świadectwach katorżników.

Pragnienie walki o wolną i demokratyczną Polskę jest wrodzone, opór wobec komunistycznego wroga – naturalny: „Znała od dziecka te mrozące krew w żyłach opowieści. A miała od kogo ich wysłuchiwać, bo tak się jakoś złożyło, że jej rodzina od pokoleń aktywnie uczestniczyła w politycznych zawirowaniach, których na naszych ziemiach nie brakowało, co często kończyło się w ich przypadku w więziennych celach”¹⁴. Potrzeba, by włączyć się w działalność opozycyjną, jest więc tutaj oczywista, spontaniczna, nie wymagająca refleksji. Patriotyzm wysysa się z mlekiem (raczej ojca niż matki), podobnie jak cywilną odwagę, pozwalającą znosić konfrontacje z SB i milicją. Na naszych oczach rodzi się obraz kuriozalny: ci sami esbecy, którzy mordują księdza Popiełuszkę, odpowiadają za strzelanie do robotników i tortury, nie są w stanie zastraszyć bohaterskich kobiet, nie udaje im się wydobyć z nich niczego w czasie przesłuchania. Wiadomo, że obraz taki jest niewiarygodny, opowieść, która go wytwarza, ma walor dydaktyczny, a nie wartość autentyku. W tych scenach najmocniej widać funkcję obu tych mających uchodzić za niefikcyjne książek, to, że wyprodukowane zostały, by wzorzyć bohaterskiego i męskiego oporu ponieść w kolejne pokolenia, nie zaś po to, by opowiedzieć o osobistym doświadczeniu uczestniczek zdarzeń.

Udział w głodówkach, strajkach, manifestacjach to w narracjach Herbach i Lewandowskiej-Kąkol świetna zabawa,

której towarzyszy wyjątkowa atmosfera. Jedna z bohaterek, której portret zatytułowany jest „Nie zdążyła na powstanie warszawskie”, w gruncie rzeczy opowiada o potrzebie udziału w wielkiej historii, autorka jednak nie problematyzuje w ogóle tej kwestii. A sądzę, że właśnie potrzeba ta zasługuje na uwagę, ponieważ wiąże się w nią problem pamięci i edukacji patriotyczno-obywatelskiej, ujawnia się w niej fatum historii. Energia poprzednich pokoleń zużywała się w końcu w jakiejś formie walki z zaborcą, okupantem, wrogiem, kolejne generacje łakną zatem nie tyle jednoczącego je przeżycia pokoleniowego, co udziału w walce, zderzenia z jasno określonym przeciwnikiem. Inaczej – z perspektywy historii zrywów narodowych – ich obecność, ich życie okazały się nieważne, a tożsamość niezdefiniowana. Bohaterki nie pozostawiają swojego śladu w historii narodowej, jeśli nie wezmą udziału w walce. Taki zaś sposób myślenia zwłaszcza dzisiaj zasługuje na refleksję, a właściwie na rozbrojenie. Tymczasem w tych popularnych narracjach kontinuum historyczne wydaje się oczywiste nawet dla policji politycznej: „Ty gówniario, zachciało ci się AK i wędrówek kanałami! Popamiętasz nas, nigdy nie wyjdiesz na wolność, zgnijesz tu!”¹⁵ – mówi esbek do osadzonej w 1984 roku. Takie zaś przedstawienie działalności opozycjonistów jako spadkobierców powstańców warszawskich jest traktowane jako największa nobilitacja, bo w perspektywie obu popularnych opowieści nie mieści się krytyczny namysł nad przeszłością.

Obie autorki wybierają na swe bohaterki inteligentki, które w PRL-u nie mają złudzeń w stosunku do systemu, co wię-

cej – od wieku dziecięcego uważają go za absolutne zło. Ich rodzice pochodzili z rodzin o tradycjach patriotycznych, należeli do AK, działali na Kresach przeciwko Sowietom, przeszli przez więzienia stalinowskie w Polsce. Opór jest zatem dziedziczny, kolejne pokolenie włącza się do walki. W bezrefleksyjny sposób podejmuje się tutaj tryb opowiadania, jaki widać było choćby u Beaty Obertyńskiej, wzorcu przedstawiania sprzed pół wieku okazują się ciągle żywe, postrzegane jednak z dzisiejszej perspektywy ujawniają kliszizm: bohaterki pochodzące z ziemiańsko-inteligenckich rodzin mają mocne kręgosłupy moralne, nawet po wyroku nie zaprzestają działalności – edukują więźniarki kryminalne, niosą kaganiec oświaty. Piszą listy i podania, kształcą i nauczają. Tylko dzięki ich obecności, przykładowi i pracy w celach milkną okrzyki: „Kurwy z Solidarności”. W porządku tych narracji oczywiste jest, że do związku zawodowego robotników należała głównie inteligencja i potomkowie ziemiaństwa – nie ma tu bowiem ani jednego wspomnienia robotnicy, jakby tylko historii inteligenckie warte były uwiecznienia.

W ten sposób zaprzepaszczeniu ulega jedno z najbardziej doniosłych osiągnięć opozycji lat 80., czyli włączenie do ruchu zarówno działaczy inteligenckich, jak i z warstw robotniczych, które tworzyły Solidarność. Takie zjednoczenie na przekór społecznemu zróżnicowaniu, co było kiedyś romantyczną utopią, nie zostało jednak odnotowane w *Dziewczynach*.... Ważniejsza niż inkluzywny i nowoczesny model relacji społecznych wydaje się reprodukcja tradycyjnych wzorców udziału w narodowej walce z wrogiem.

Historia PRL-u stanowi dla Herbach i Lewandowskiej-Kąkol powtórzenie losów wcześniejszych pokoleń: „Miałam same złe przeczucia. Wyływały one z historii mojej babci, którą w 1940 roku Sowietcy wywieźli na Sybir. Czy teraz ja, po czterdziestu latach, pojadę jej śladem?”¹⁶. Nie ma tutaj miejsca na nowe wątki, jak awans społeczny epoki stalinowskiej, budowanie opozycji robotniczej, strajki w zakładach pracy. Choć wydaje się, że to właśnie te zdarzenia są najistotniejszą częścią historii powojennej.

Dziecko albo działalność

W obu tomach *Dziewczyn...* niknie myślenie abstrakcyjne, nie ma też miejsca na kobiecie zaangażowanie polityczne. Kobieta jest tutaj wciąż „istotą rodzinną”, co oznacza, że nie może zamienić się nagle w aktora politycznego. Tylko wyższa konieczność historyczna może kobietę oderwać od domowego ogniska i to na krótki czas. Bohaterkom ciągle towarzyszy obawa, że zaniedbują rodzinę oraz wyrzuty sumienia, że źle i niewystarczająco opiekują się dziećmi. W większości portretów autorki podkreślają, że ich bohaterki angażują się po to, by wywalczyć swoim dzieciom lepszy świat, by przejąć obowiązki aresztowanych mężów.

Lewandowska-Kąkol we wstępie do *Dziewczyn z konspiracyi*, podkreślając rolę kobiet w historii lat 80., chwali nie tylko aktywność opozycyjną, ale i „drugi etat”, czyli prace domowe związane z utrzymaniem rodziny. Jak się jednak szybko okazuje, rodzina nie jest potrzebna samym bohaterkom, bo rodzinę należy utrzymać, by „ich walczący na barykadzie mężczyźni mieli dokąd wrócić”¹⁷. I służba ojczyź-

nie bywa tutaj także rodzajem wsparcia, jakiego kobieta udziela mężczyźnie, nie celem samym w sobie, realizacją własnych przekonań ideologicznych. O tym, że walka ma pleć, przekonuje nas autorka w innym miejscu: „Toteż 13 grudnia i później akcją aresztowań i internowania objęci zostali przede wszystkim mężczyźni. I wtedy właśnie one, czasem by pomóc mężowi, synowi czy bratu [...], wkroczyły do akcji”¹⁸. Okazuje się zatem, że choć działalność opozycyjna kobiet jest chwalebna, to w protekcyjnym tonie autorki ujawnia się przekonanie o właściwych motywach jej podejmowania: kobiety robią to nie dla idei, ale dla ratowania domu, dla wsparcia bliskich im mężczyzn. Gdyby tych miało zabraknąć, walka traci swoją wartość: „Czy to wszystko na pewno jest warte takiego poświęcenia? A jeśli to nic nie da, oni i tak zwyciężą, a jego już nie będzie?”¹⁹ – pyta Lewandowska-Kąkol w rozdziale o matce Jana Krzysztofa Bieleckiego (już samo jej opisanie – jako matki słynnego polityka jest tutaj znaczące).

Niekonsekwencje, jakich pełno w popularnych opowieściach, nie są tylko winą bardzo słabego warsztatu autorek. Pokazują także, że na głębokim poziomie nasze myślenie o roli kobiet i zakresie ich wolności jest bardzo ograniczone, opiera się na sprzecznych, wykluczających się schematach. Zarówno Dzido, Herbach, jak i Lewandowska-Kąkol wypytują swe bohaterki o relacje z dziećmi, sposób funkcjonowania rodzin. Jednakże tylko Dzido ustawia ten problem w perspektywie genderowej, jako rodzaj wyboru albo narzuczonego kobiecie obciążenia. Odnotowuje dość szeroko spotkanie Barbary Labudy z synem po jej wyjściu z więzienia i fakt, że

przepraszała go za swą działalność, za kilkumiesięczną nieobecność spowodowaną odsiadką. Ujawnia się tu zatem wyraźny zgrzyt: zaangażowanie w działalność opozycyjną staje w sprzeczności z obowiązkami rodzinnymi, osłabia kobiecość, nie pozwala na realizację wszystkich zadań przypisywanych płci biologicznej. Ani Herbach, ani Lewandowska-Kąkol nie rejestrują tego pęknięcia, choć wiele miejsca poświęcają, by opowiedzieć o ofiarności, poświęceniu życia domowego na ołtarzu walki z komuną.

Tu właśnie jest pies pogrzebany – obie autorki przedstawiają kobietę jako tę „istotę rodzinną”; to jest jej naturalna rola i konieczność wyjścia poza kobiece obowiązki domowe staje się dla nich dowodem na przemoc systemu. A kobieta musi dokonać wyboru, nie może bowiem – jak mężczyzna – mieć rodziny i działać w opozycji: „Miała wyrzuty sumienia, że zaniedbuje rodzinę”²⁰; „Po wyjściu z więzienia na kilka lat Elżbieta zawiesiła działalność. Urodziła trzecie dziecko i całkowicie poświęciła się rodzinie i pracy zawodowej”²¹; „Do pełnego zaangażowania się w Solidarność nie było powrotu. Miałam dwójkę małych dzieci i obowiązki matki”²²; „Z założenia najbardziej aktywne były starsze kobiety, te, które już odchowały dzieci i których ewentualne uwięzienie nie było tak groźne, jak tych, na które czekały w domu pociechy”²³.

Trudno, by autorki starały się zmienić świadomość swych bohaterek w odniesieniu do historii, jaka rozegrała się czterdzieści lat temu, nie biorą jednak pod uwagę tego, co o życiu rodzinnym i opozycji pisze się *ex post*, bo świadomość ofiary z życia domowego pojawia

się także w męskich opowieściach. Jednak wyobrażenie, jakie Herbach i Lewandowska-Kąkol mają dzisiaj o kobiecych rolach, prawach, wyborach niczym nie odbiega od tego, co myślały kobiety na początku lat 80., gdy perspektywa feministyczna wydawała im się całkowicie skompromitowana przez komunistyczne hasła pozornego równouprawnienia: „Od zakończenia wojny do początku lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku idea równouprawnienia była tak ściśle utożsamiana w Polsce z komunizmem, że obydwie te pojęcia funkcjonowały praktycznie nierozłącznie. Partię uważano za sprawcę przymusowej emancypacji, ta zaś przyniosła kobietom wyczerpującą rutynę dnia codziennego i wbiła klin między mężczyzn i kobiety”²⁴.

Subwersywne opowieści, stanowiące podstawę *Dziewczyn...*, udają, że przywracają kobiecie podmiotowość i miejsce w historii, ale oparte są w gruncie rzeczy na patriarchalnej reprodukcji stereotypów, na protekcyjnym stosunku wobec bohaterek, których biografie przykrawa się do jakichś wyimaginowanych losów Matki-Polki czasów realnego socjalizmu. Ona zaś spełnia swoje obowiązki macierzyńskie, wybierając je zawsze zamiast osobistych ambicji. Wybór ten jest oczywisty, naturalny i jako taki nie podlega problematyzacji: „Wybrano ją delegatem na zjazd do Wrocławia, a tam pewnie awansowałyby i wyżej, ale zrezygnowała z kandydowania. Wtedy bowiem najważniejszym zadaniem było dla Marii wychowanie, malutkiego jeszcze, dziecka”. O takim bezrefleksyjnym i tradycyjnym zarazem podejściu do ról kobiecych najlepiej świadczy sposób opo-

wiadania o relacji z dziećmi. *Dziewczyny...* opowiadają o silnej więzi z dziećmi, nie stawiają jednak tego uczucia na szali, nie problematyzują konieczności wyboru, jaki spada wyłącznie na kobietę, jako „opiekunkę ogniska domowego”. Wątek ten pojawia się jednak u Marty Dzido, gdy Barbara Labuda krytykuje ją za postawienie pytania o opiekę nad dziećmi: „Dlaczego mnie pani pyta, jak godziłam działalność z macierzyństwem? Geremka pani pytała, jak on godził? A on miał więcej dzieci”²⁵.

Kobiece obowiązki

Sam fakt, że kobiety brały udział w działaniach opozycji wydaje się dla Herbach i Lewandowskiej-Kąkol ważniejszy niż to, co konkretnie robiły. Taka hierarchia wynika prawdopodobnie z przekonania, że ich książki mają mieć walor popularny, pokazywać ciekawostki, wciągać czytelniczki do opowieści o życiu codziennym, a nie odwoływać się do konkretnej wiedzy i zdarzeń historycznych. Co więcej, hierarchia ta ma też i drugie, patriarchalne źródło: skoro kobiety spełniały wyłącznie role pomocowe, to opis ich obowiązków nie ma większego znaczenia. Kobiety nie mogą być przywódczyniami – na to określenie śmiechem reagują mężczyźni świętujący rocznicę solidarnościową w 2012 roku! „Przywódstwo jest terminem, który przypisuje się wyłącznie mężczyznom” – kwituje tę scenę Marta Dzido²⁶.

Politykę robiono wszak w innym, męskim gronie. Dowiadujemy się zatem, że kobiety kolportowały ulotki i książki, niszczyły tajne dokumenty w czasie rewizji, ukrywały pod kołyskami i łóżeczkami dziecięcymi nielegalne druki, pomagały

organizować tajne wykłady, były przewodniczkami dla prelegentów podążających na nielegalne odczyty, organizowały związki zawodowe, pisały artykuły. Brały udział w mszach za ojczyznę, obchodach świąt i rocznic. Brak tu jednak informacji o tym, czym dokładnie się zajmowały, na czym polegało choćby to organizowanie związków i ukrywanie się przed milicją i SB. Autorki snują uogólniającą narrację pozbawioną szczegółów: taki tryb opowiadania o męskiej walce wydawałby się nie do pomyślenia, tymczasem – jak wiadać – dopuszczalny jest w opowiadaniu o kobietach.

Braki widać najwyraźniej w portretach kobiet, które – spośród tu wymienianych – odgrywały najistotniejszą rolę. Losy „Mitycznej Jadwigi”, ukrywającej się przez dziewięć lat Jadwigi Chmielowskiej, legendy opozycji, Lewandowska-Kąkol opisuje także w taki pozbawiony odwołań do polityki sposób. Bardziej interesuje ją, gdzie i jak Chmielowska organizowała sobie noclegi, niż to, na czym polegała jej praca, w jaki sposób działała z ukrycia: „Jadwiga dalej tułała się od kwatery do kwatery, czasem spała na stacjach, innym razem w hotelach robotniczych, raz w brudnej, wieki niepranej pościeli, innym razem w ogóle bez okrycia”²⁷ – wylicza szczegółowo autorka *Dziewczyn z konspiracyi*. Taka precyzja narracyjna nie znajduje przeciwwagi w opowieści o działalności, nie dowiadujemy się, jak pracowała, z kim się spotykała i kiedy. Ważniejsza okazuje się brudna pościel.

Ta dysproporcja w narracji infantylizuje przedmiot opisu, sprawia, że czytelnik przestaje traktować serio historię, która rozgrywa się na jego oczach. W pogoni za

szczególmem, konkretem życiowym, autorki osuwają się bowiem w banał, pokazują swe bohaterki jako istoty skupione na tym, co według stereotypu jest dla kobiet najważniejsze: czystości, stroju, własnej figurze. Podobnie wyrwany z szerszego kontekstu, pozbawiony komentarza fragment znajdziemy u Anny Herbach, która relacjonuje więzienne wspomnienia Izabelli Lipniewicz, więźniarki z Fordonu. Lipniewicz opowiada, że w celi zorganizowano głodówkę, by nakłonić prokuratora do ukarania jednego ze strażników, który bił więźniarki. Okazuje się jednak, że głodówka to nie jedyne w rękach więźnia narzędzie nacisku politycznego, ale sposób na odzyskanie zgrabnej sylwetki. Więzienie sprawiło bowiem, że osadzone, karmione regularnie, dożywiane paczkami zza granicy, zaczynały tyć: „Mimo to uznaliśmy, że ta głodówka to fajna sprawa. Doszliśmy do wniosku, że wyszliśmy na niej całkiem nieźle i że musimy rozpocząć kolejną”²⁸.

Temperatura emocjonalna obu tych opowieści okazuje się średnio-ciepła. Autorki starają się bowiem tak ustawić ton, by trochę dać przykład, trochę pokrzepić, trochę potrząsnąć czytelnikami i je wzruszyć. I faktycznie obie te książki są „trochę” – trochę irytujące, trochę kiepskie, trochę błędne. Brak w nich ostrości spojrzenia, pełnego emocjonalnego spektrum, bo w tych partiach, w których mogłyby opisać cierpienia, jakich doświadczały opozycjonistki, unikają go w obawie przed zbyt ryzykownym ciemnym obrazem. Nie cofa się za to Marta Dziado, która jeden z rozdziałów buduje na zasadzie wyliczenia strat i uszczerbków, których doznały opozycjonistki: pobicia,

poronienia, nękanie dzieci, nakłanianie do samobójstwa, choroby zakończone śmiercią, a nabyte w celach więziennych. Z tej upraszczającej narracji, w którą włącza się tutaj kolejne postaci, nikomu nie udaje się umknąć. Chmielowska – tracąca najlepsze lata życia na ukrywanie się, szeregowie działaczki rozdzielane z dziećmi, Danuta Wałęsa – poddawana rewizji osobistej po powrocie ze Sztokholmu, nie zdobywają podmiotowości, nie wybijają się na niepodległość.

Pozycja kobieca, jeśli jest wysoka, w tych popularnych opowieściach od razu zostaje zakwestionowana, sprowadzona do „rozsądnej skali” lub rozmyta mało znaczącymi szczegółami. Małgorzata Grabowska-Kozera, także jako opozycjonistka, wykonuje zadania przypisywane tradycyjnie kobietom: maluje sztandary i plakaty, projektuje ogłoszenia o mszach za ojczyznę, znaczki i kartki, wykonuje dekoracje do kościołów. Nielegalna działalność, za którą grozi więzienie, nie uwalnia od prac kobiecych. Kobiety-pomocnice nawet w podziemiu mogą działać tylko w obrębie typowych kobiecych obowiązków: dostarczać żywność, dystrybuować odzież, dbać o księży-przewodników duchowych. Wszelka ich aktywność działania zostaje sprowadzona do wspólnego mianownika, który wyznacza anachroniczne wyobrażenie „istoty rodzinnej” – a jest to wyobrażenie budowane w tej narracji anachronicznie, dopiero bowiem w latach 90. stało się ono obowiązkowym, promowanym obrazem kobiety.

Trwałość stereotypu

Shana Penn wskazuje, że Polki po raz pierwszy zostały wezwane do działania

w 1794 roku – do obywaterek zwrócił się Tadeusz Kościuszko. W kolejnych epokach kobieta stawiała się z konieczności strażniczką domowego ogniska, to ona musiała przekazywać dalej tradycje narodowe, wychowywać dzieci w duchu patriotycznym, ojciec bowiem w polskim wyobrażeniu historycznym jest najczęściej nieobecny – walczący, zesłany, zamordowany, uwięziony. W konstruowanych dzisiaj, przywoływanych wcześniej narracjach wizerunek kobiety okazuje się stałą niezmienną polskiej kultury: klisza stosowana w latach 90. i 2000. idealnie nakłada się na wyobrażenie kobiety, jakie funkcjonowało między powstaniem listopadowym i styczniowym, jakby od tego czasu nie minęło 170 lat. W dalszym ciągu kobieca aktywność może dotyczyć wyłącznie domu, albo też może być rozpatrywana jako jego przedłużenie: stąd właśnie faworyzowanie w obu narracjach popularnych zadań opiekuńczych.

Dziewczyny z Solidarności kończą się deklaratywną wypowiedzią jednej z bohatererek: „Byłyśmy podporą tego ruchu, jego motorem napędowym. Mrówkami robotnicami. Kobiety były w stanie odłożyć na bok swoje osobiste ambicje i wykonywały ciężką robotę. Bez wątpienia mężczyźni by sobie bez nas nie poradzili”²⁹. Utrzymany zostaje stereotyp kobiety jako istotny cichej, skłonnej do poświęcenia, pracowitej. Uzupełnia go rozbudowana sfera atrakcyjności seksualnej, która także służy tutaj umocnieniu roli biologicznej. W książce Herbach Jadwiga Staniszkis określona zostaje jako „Jadwiga. Profesor z czerwoną szminką” – a więc kobieta pozbawiona nazwiska, sprowadzona za to do atrybutu sek-

sualnego. W trybie narracyjnym, który jej opowieści narzuca autorka, ważniejsze wydają się kolejne związki miłosne niż przełomy ideologiczne, których doświadczała słynna socjolożka. Podobną rolę odgrywa strój – który zabiera ze sobą do więzienia, w którym wkra-cha do stoczni w 1980 roku jako ekspert powołany przez Międzyzakładowy Komitet Strajkowy. Liczy się zatem jakoś materiału, buty – szpilki, znów czerwona szminka. Nawet taki tytan intelektu, doświadczona badaczka nie jest w stanie rozbić ram upupiającej narracji popularnych autorek, które nie ograniczają się do rekonstruowania *implicite* androcentrycznej hierarchii, ale też cytują – bez krytycznego komentarza – wypowiedzi męskich opozycjonistów: „Wobec Marzeny byli szczególnie nieufni. Nieraz słyszała: – Tu dzieją się poważne rzeczy, na państwową miarę, co ma tego kobieta? Miejsce baby jest w kuchni”³⁰. I próżno szukać zdystansowania się od tej myśli.

Fikcja obiektywizmu

Zderzenie tych trzech tytułów pozwala pokazać fikcję obiektywizmu, jednego z największych mitów literatury non-fiction. Nie da się opowiadać tak, by nie zająć jakiejś pozycji, by stworzyć tekst obiektywny, nawet jeśli składają się na niego wywiady i portrety. Ukrywanie własnych przekonań przez autorki także właściwie jest niemożliwe – Lewandowska-Kąkol wybiera krytykę *Solidarności*, a faworyzuje *Solidarność Walczącą*, nie znajdziemy u niej nikogo z otoczenia Lecha Wałęsy czy „Tygodnika Mazowsze”. Wyraźnie widać to w doborze bohatererek, których większość potępia Okragły Stół, albo po-

dziela poglądy Andrzeja Gwiazdy bądź Kornela Morawieckiego.

Fikcję świadectwa podtrzymuje Herbach, stosując narrację pierwszoosobową. Narracja taka ma zwiększyć poczucie autentyczności, dać odbiorcy wrażenie, że oto słyszy nieprzetworzony głos uczestniczek zdarzeń. Planuje formę podawczą potencjalnie neutralną, przezroczystą, niewidoczną, ale cała polityczność jej opowieści ujawnia się w strukturze, w tym, co jest opowiadane, co poddaje się głębszej analizie, a co przemilcza. W taki właśnie sposób buduje się fikcja obiektywizmu: forma stanowi bowiem o tym, co kształtuje cały przekaz, co manipuluje słowami bohaterek. Żeby dobrze sfingować wyznanie, trzeba mieć lepsze ucho i lepszy warsztat literacki – tutaj jedenaście bohaterek posługuje się tym samym stylem – stylem Anny Herbach.

Wpuścić kobiety do historii

Odwrotny rodzaj stronniczości znajdziemy u Marty Dzido, poszukującej dowodów na zapomnienie kobiet, na ich pogardliwe wypchnięcie z historii. Dzido od początku podkreśla swe zaangażowanie polityczno-społeczne, szybko stawia wyrazistą i mocną tezę, którą stara się udowodnić: kobiety Solidarności zniknęły z pamięci, mit Solidarności ma tylko jedną, męską twarz – Lecha Wałęsę. I właśnie ta zatarta pamięć o udziale kobiet bardziej ją interesuje niż przytaczanie ich domowych opowieści. Na swą główną bohaterkę wybiera Dzido Ewę Ossowską, która jako młoda kobieta przebywała w stoczni w czasie strajku, o jej obecności świadczy symboliczne zdjęcie przedstawiające ją obok Lecha Wałęsy na wózku,

ponad głowami tłumu. Zdjęcie mało znane, zamiast niego na ogrodzeniu stoczni wywieszono fotografię przedstawiającą samego Wałęsę. W zakończeniu filmu Ewa Ossowska mówi: „Jeszcze przyjdzie moment, że powiesimy to zdjęcie” i nie chodzi tutaj o uznanie jej roli w historii, ale o symboliczne wskazanie obecności i zaangażowania kobiet w dzieje ruchu i walkę opozycyjną.

Ossowska znika po strajku, nikt nie ma do niej kontaktu, Dzido prowadzi zatem reporterskie śledztwo, o którym opowiada na stronach *Kobiet Solidarności*. Okazuje się w końcu, że historia Ossowskiej ma wymiar nie tylko symboliczny dla historii kobiet w Polsce, ale stanowi też wątek reprezentatywny dla opowieści o porażce transformacji. Ossowska w 1996 roku wyjeżdża bowiem do Włoch do pracy, przymuszona bezrobociem i rosnącymi długami. Pozostawia w kraju dwóch odchowanych synów, zabiera kilkuletnią córkę i wykupuje bilety tylko w jedną stronę. Reporterska narracja Dzido rozgałęzia się na kilka kierunków, uruchamia kilka wątków pobocznych – nie tylko wątek pamięci o heroicznej walce lat 80. Nasycona jest odniesieniami politycznymi, mocno osadzona w kontekście konfliktów i podziałów społecznych rozgrywających się współcześnie. Jednocześnie jednak wszystkie te wątki łączą w pytaniu o to, co się nie powiodło w 1989 roku, że kobiety-przywódczynie nie zajęły miejsc w polityce. Dzido – sama zaangażowana politycznie – potrafi pokazać skomplikowaną ocenę historii, zderza obok siebie wyraźne skrajnie głosy Heleny Łuczywo, Joanny Dudy-Gwiazdy

i Jadwigi Staniszkis, które na różne sposoby oceniają przeszłość i zmianę ustrojową, przedstawiają także zupełnie inne odpowiedzi na jej pytanie.

Dzido mówi wyraźnie, że należy przywrócić pamięć o udziale kobiet w opozycji, by móc inaczej spojrzeć na współczesność, by zrozumieć swój czas. Zabiera tutaj głos w imieniu młodego pokolenia, a historia kobiet potrzebna jej do budowania innej tożsamości kobiecej i innej kultury – takiej, która nie przyporządkowuje kobiety do sfery domowej, a mężczyzny do sfery publicznej. To wszystko zatem, co Herbich i Lewandowska-Kąkol uznają za wartościowe i słuszne, czyli służebną rolę kobiet w opozycji, Dzido problematyzuje, podważa. Uczestniczki ruchu solidarnościowego mają stać się tutaj nowymi patronkami, matkami-założycielkami, na pamięć których można się powołać w dalszej walce o prawa kobiet.

Paulina Małochleb

PRZYPISY

- 1 M. Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, Warszawa 2010, s. 268.
- 2 Tamże, s. 269.
- 3 E. Kondratowicz, *Być jak narodowy sztandar. Kobiety i Solidarność*, Warszawa 2013, s. 28.
- 4 A. Lewandowska-Kąkol, *Dziewczyny z konspiracyj*, Warszawa 2017, s. 269.
- 5 Tamże, s. 244.
- 6 Tamże, s. 39.
- 7 Co ciekawe, żadna z autorek nie wybiera na swe bohaterki córek dawnych prominentów politycznych, które przecież także mocno angażowały się w działalność opozycyjną. Taka opowieść – o buncie, sprzeciwie, dojrzewaniu do własnych decyzji – okazałaby się prawdopodobnie zbyt skomplikowana, zbyt gęsta, by mogły ją udźwignąć te wątle narracje. Istnieje też, jak sądzę, drugi powód takiego doboru rozmówczyń: tak jak chwała ojców jest tutaj dziedziczna, tak dziedziczna jest i hańba, nie można

zatem dopuścić do głosu potomkiń członków PZPR, nawet jeśli same nie splamiły się zaangażowaniem partyjnym.

- 8 A. Herbich, *Dziewczyny z Solidarności*, Kraków 2016, s. 140.
- 9 Tamże, s. 16.
- 10 Tamże, s. 47.
- 11 A. Lewandowska-Kąkol, dz. cyt., s. 137.
- 12 A. Herbich, dz. cyt., s. 148.
- 13 Tamże, s. 158.



- 14 A. Lewandowska-Kąkol, dz. cyt., s. 214.
- 15 Tamże, s. 365.
- 16 A. Herbich, dz. cyt., s. 346.
- 17 A. Lewandowska-Kąkol, dz. cyt., s. 8.
- 18 Tamże, s. 8.
- 19 Tamże, s. 66.
- 20 Tamże, s. 119.
- 21 Tamże, s. 378.
- 22 A. Herbich, dz. cyt., s. 354.
- 23 A. Lewandowska-Kąkol, dz. cyt., s. 253.
- 24 Sh. Penn, *Sekret „Solidarności”. Kobiety, które pokonały komunizm w Polsce*, Warszawa 2014, s. 114.
- 25 M. Dzido, *Kobiety Solidarności*, Warszawa 2016, s. 103.
- 26 A. Herbich, dz. cyt., s. 15.
- 27 A. Lewandowska-Kąkol, dz. cyt., s. 187.
- 28 A. Herbich, dz. cyt., s. 279.
- 29 Tamże, s. 356.
- 30 A. Lewandowska-Kąkol, dz. cyt., s. 230.



Wystawa Krzysztof Kiwerski, *Malarstwo*, Sala Wystawowa To Tu, Rzeszów

Iwona Węgrzyn
Syberie Polaków



Wojciech Lada
Pożytki z katorgi
Wydawnictwo Czarne
Wołowiec 2019

Czytając *Pożytki z katorgi* Wojciecha Lady, wciąż myślałam o *Lalce* Bolesława Prusa. Oczywiście nie o wydarzenia rozgrywających się w Warszawie, ale o „prahistorii” Stanisława Wokulskiego – postyczniowego zesłańca, który w Irkucku spędził miał jakieś siedem lat. Siedem lat, które uczyniły z niego człowieka nowoczesnego i wewnętrznie wolnego: Polaka, który zaprzyjaźnił się z Rosjaninem; szlachcica, który zdecydował się zostać kupcem; romantyka, który zafascynował się nauką: „Odetchnął dopiero na Syberii. Tam mógł pracować, tam zdobył uznanie i przyjaźń Czerskich, Czekanowskich, Dybowskich. Wrócił do kraju prawie uczonym”. W tych trzech zdaniach powieści Prusa streszcza się cała nieodrobiona syberyjska lekcja polskiej kultury. Skoro wszyscy *Lalkę* znamy, to dlaczego pamiętamy tylko o czerwonych, odmrożonych dłoniach Wokulskiego, nie zaś o fascynującej przygodzie intelektualnej, jaka na Syberii stała się jego udziałem? O doświadczeniu, które pozwoliło mu nabrać dystansu do siebie, własnej polskości („odetchnął”!) i otworzyć się na dopiero tam poznaną rosyjskość, pojmowaną przy tym jako inność, ale też jako nowoczesność?

Ten niedoczytany wątek biografii Wokulskiego, a przede wszystkim znane mi poniekąd z obowiązku, jako badacze dziewiętnastowiecznej literatury polskiej, fascynujące i całkiem już dobrze rozpoznane i opisane biografie polskich badaczy, którzy przyczynili się do odkrycia kulturowego i przyrodniczego bogactwa Syberii, uczyniły ze mnie najgorszego z możliwych czytelników książki Wojciecha Lady. Zamiast bowiem zadumać się nad opowiadanymi historiami,

bądź choćby zastanowić się, jak książka jest zrobiona i co nowego wnosi do naszej wiedzy o tamtym świecie, nie mogę uwolnić się od pytania: jak to możliwe, że wciąż na nowo trzeba te syberyjskie historie odkrywać, że biografie ich bohaterów nie są powszechnie znane i nie zostały już raz na zawsze włączone do wspólnotowego imaginarium? Wreszcie – że Wacław Sieroszewski, Bronisław Piłsudski, Benedykt Dybowski, Aleksander Czekanowski, Jan Czerski i Feliks Kon, których historie opowiada Lada, wciąż pozostają zakładnikami obowiązującego w naszej kulturze romantycznego, martyrologicznego mitu Syberii – „krajiny wiecznych śniegów i wiecznej tęsknoty”, „krajiny, gdzie nie ma nadziei”? Te zaś pytania prowokują kolejne: co o nas samych mówi przedłożenie mitu okrutnego Sybiru nad opowieść o energii, przedsiębiorczości i intelektualnym potencjale Polaków, które tak często i z taką siłą ujawniały się w zetknięciu z tą krainą? Albo jeszcze inaczej, co tak groźnego kryje się w historii o ludziach, którzy musieli znaleźć się na zesłaniu, by uwolnić się od ciężaru polskości i, parafrazując słowa Norwida, swą polskość dopełnić człowieczeństwem, by z powstańców, konspiratorów i zamachowców stać się pisarzami, naukowcami czy przedsiębiorcami, że historie te są wstydliwie chowane i zapominane przez naszą kulturę?

Kwestia jest zastanawiająca, bo Syberia była zdecydowanie lepiej rozpoznana przez współczesnych bohaterów Wojciecha Lady Polaków końca XIX wieku niż dzisiejszych jego czytelników. Tamci doskonale odróżniali metaforyczność kibitki z syberyjskiego mitu od rzeczywistości pociągu, który „unosił skazańców w daleką,

dla wielu niepowrotną drogę” – jak pisała Konopnicka w opowiadaniu *Za kratą*. Nikomu nie trzeba było tłumaczyć, że do Kary czy na Sachalin nie wędruje się piechotą i w kajdanach, jak w czasach filomatów, wreszcie, że kopalnie z kart *Anhellego*, to literacka wersja „białego piekła” Polaków i metaforyczny obraz wewnętrznych napięć w obrębie diaspor – tyleż zesłańczej, co w ogóle wychodźczej. Zdumiewająco dużo i chętnie w XIX wieku o Syberii czytano. Początkowo były to wspomnienia, jak pamiątniki Ewy Felińskiej czy historia ucieczki z zesłania Rufina Piotrowskiego, które, szybko przetłumaczone, miały pozyskać dla sprawy polskiej międzynarodową opinię publiczną. Felińską na angielski tłumaczył Lach Szyrma, a Piotrowskiego na francuski przełożył Julian Klaczko – podobno historią tą zachwycił się młody Knut Hamsun i zainspirowała go do podróży po Rosji, w wyniku której powstał reporterski zbiór *I Æventyrland [W krainie cudów]* wydany w 1903 roku.

Z biegiem lat pamiątnikarskie zapiski zesłańców zyskały konkurencję w postaci uczonych reportażywo-geograficzno-etnograficznych studiów Agatona Gillerera, Michała Gruszeckiego, Eugeniusza Żmijewskiego czy wreszcie Wacława Sieroszewskiego i Benedykta Dybowskiego. Zamieszczane na łamach poczytnych czasopism, miały one całkiem spory oddźwięk, opowiadały bowiem o świecie znanym i równocześnie nieznanym. Jakoś znanym, bo utrwalonym w romantycznym micie syberyjskim i doświadczeniu bliskich, którzy po amnestii 1856 roku wracali z zesłania lub choćby nawiązali korespondencyjny kontakt z ro-

dziną. I światem równocześnie wciąż nieznanym, ale egzotycznym, fascynującym i pociągającym nieodkrytymi bogactwami, co w epoce wielkich podbojów kolonialnych było nie lada magnesem. Polscy dziewiętnastowieczni czytelnicy syberyjskich reportaży odnajdywali w nich wątki i tematy analogiczne do tych znanych z sensacyjnych powieści Henry’ego Haggarda (*Kopalnie króla Salomona* czy *Ona*), wspomnień i reportaży Henry’ego Mortona Stanleya czy prasowych doniesień o sukcesach Kompanii Wschodnioindyjskiej (tu znów przypomina się *Lalka*, bo przecież spółka do handlu ze Wschodem Wokulskiego miała być w zamierzeniu twórców skromniejszą siostrą swej angielskiej poprzedniczki...). Innymi słowy, w czasach bohaterów książki Lady doskonale rozróżniano martyrologiczny mit Sybiru od syberyjskiej rzeczywistości końca XIX wieku.

Przypomnienie tego dziewiętnastowiecznego kontekstu wydaje mi się o tyle ważne, że podaje w wątpliwość cały sugerowany w tytule wywrotowy potencjał książki Wojciecha Lady. Za wyjątkiem biografii Feliksa Kona (tu mój wielki szacunek za włączenie jej do tomu) Wojciech Lada opowiada historie, które już dawno zostały opowiedziane. Robi to niewątpliwie bardzo sprawnie. Z lekka beletryzując biografie swych bohaterów, ma szansę trafić do współczesnego czytelnika. Dbą o subtelność językową stylizację, która pozwala poczuć smak tamtego dziewiętnastowiecznego świata. Jest przy tym mistrzem pierwszych zdań: „Pułkownik Krupiennikow z jakichś powodów nie przeszedł do historii...”, „Latem 1887 roku Bronisław Piłsudski bardzo chciał już

się znaleźć na katordze” czy „O pierwszej Czekanowski umarł”, które przydają narracji energii, ale też dyskretnie fabularyzują opowiadane historie. Wszystkie rozdziały razem i każdy z osobna bronią się swą literacką atrakcyjnością, pozostają jednak wciąż tylko (albo aż) dobrze opowiedzianymi biografiami ludzi, których niezwykle losy same wręcz układają się w fascynującą opowieść. To jednak trochę za mało jak na książkę, która ma ambicję być historycznym reportażem.

Nie wdając się w profesjonalne, teoretyczne rozważania, od historycznego reportażu, tak jak zresztą od każdego reportażu, oczekuję zdziwienia – tego ulotnego, a tak ożywczego uczucia, które rodzi się, gdy znany świat, gdy znaną opowieść uda się opowiedzieć na nowo, gdy zaproponowana zmiana perspektywy pozwala dostrzec to, co do tej pory było niewidoczne, a od tej pory staje się już konstytutywnym elementem całości. Wreszcie, gdy ta na nowo opowiedziana historia odsłania jakiś głębszy, tożsamościowy sens minionych zdarzeń.

O tożsamości historycznego reportażu przesądza immanentnie weń wpisana przekora, a czasem otwarty bunt wobec historycznych mitów, legend i uroszczeń oficjalnie preparowanych wersji minionych zdarzeń. Autor *Pożytków z katorgi* jest tego świadomy i konsekwentnie buduje swoją opowieść jako swego rodzaju rewers syberyjskiego, martyrologicznego mitu obowiązującego w kulturze polskiej. Autorowi zabrakło jednak pomysłu na scalenie opowiadanych historii pojedynczych ludzi. Książka Wojciecha Lady pozostaje zbiorem atrakcyjnie napisanych szkiców biograficznych, ale nie układa

się ani w opowieść o epoce, ani w opowieść o szczególnym doświadczeniu pokoleniowym – doświadczeniu „straconego” pokolenia, które wychowane w duchu absolutyzowanej polskości zostaje skonfrontowane z syberyjską innością (może trzeba ją nawet nazwać nowoczesnością?). Nie jest to więc, a powinna być, opowieść o syberyjskim „odczarowaniu” polskości jako skutku polskiego „odczarowywania” Syberii.

Autor zdaje się nie zauważać także wspólnego dla wszystkich bohaterów swej książki doświadczenia „nienasyceń” wiedzą, życiem, wolnością w niewoli. To „nienasyceń”, zaspokajane poza patriotycznym idiomem, niepokojąco zbliża bohaterów tej książki do tych postaci naszej literatury, które jak Michał Kaniowski z *Płomieni* Brzozowskiego czy Cezary Baryka Żeromskiego swą nowoczesną tożsamość budują na radykalnym geście dystansu wobec tego, co utożsamiane jest z dawną Polską.

Tematem ewidentnie przez Ladę przeoczonym okazuje się także kwestia styku polskości i rosyjskości, która w biografach i dziełach jego bohaterów stanowi, moim zdaniem, problem wyjątkowo newralgiczny. Autor nie pyta o powody wyboru takiego a nie innego języka twórczości, o rosyjskie żony i przyjaźnie, o współpracę z rosyjskimi towarzyszami naukowymi, wreszcie o indywidualne wybory tożsamościowe tych niezwykłych ludzi – na ile polskość okazywała się dla nich ciężarem, po zrzuceniu którego dopiero rozpoczynali swe wielkie kariery. Już samo postawienie tych pytań mogłoby przybliżyć nas do rozszyfrowania zagadki niepamięci o nich w kulturze polskiej.

Rzecz wydawałaby się jeszcze bardziej intrygująca, gdyby autor rozszerzył spektrum interesujących go postaci nie tylko o zesłańców (najczęściej o szlacheckim rodowodzie), ale też o Polaków, którzy jako kupcy, przemysłowcy, inżynierowie czy lekarze, czasem po studiach na rosyjskich uniwersytetach, a czasem wprost z polskich szkół trafiali w głąb Rosji w poszukiwaniu kariery i swego miejsca w świecie. Syberia, gwałtownie się w tamtej epoce rozwijająca, oferowała im daleko większe możliwości niż europejska część Rosji, a tym bardziej niż Priwiskiński Kraj. Część z tych ludzi po 1918 roku wróci do Polski, część zaś zostanie Rosjanami... Z tymi tematami próbowała się mierzyć literatura (choćby Kuncewiczowa w *Cudzoziemce*), podejmowali je historycy (Gorizontow i Chwalba), ale to tu właśnie widziałabym wciąż wielki potencjał nieopowiedzianych jeszcze opowieści o Polakach i Syberii, o Polakach i Rosji XIX wieku.

Dawno temu Marian Brandys udowodnił, że dobrze opowiedziane biografie napoleońskich szwoleżerów, tych słynnych i tych mniej znanych uczestników wielkiej historii, potrafią odsłonić zaskakujące oblicze polskich dziejów pierwszej połowy XIX wieku, oddać całe ich skomplikowanie i nieoczywistość. Jestem przekonana, że opowiadając o tej drugiej połowie „stulecia Polaków” nie da się pominąć losów ludzi przez Syberię zniszczonych, ale też ludzi przez Syberię „wyzwolonych” i obudzonych do życia.

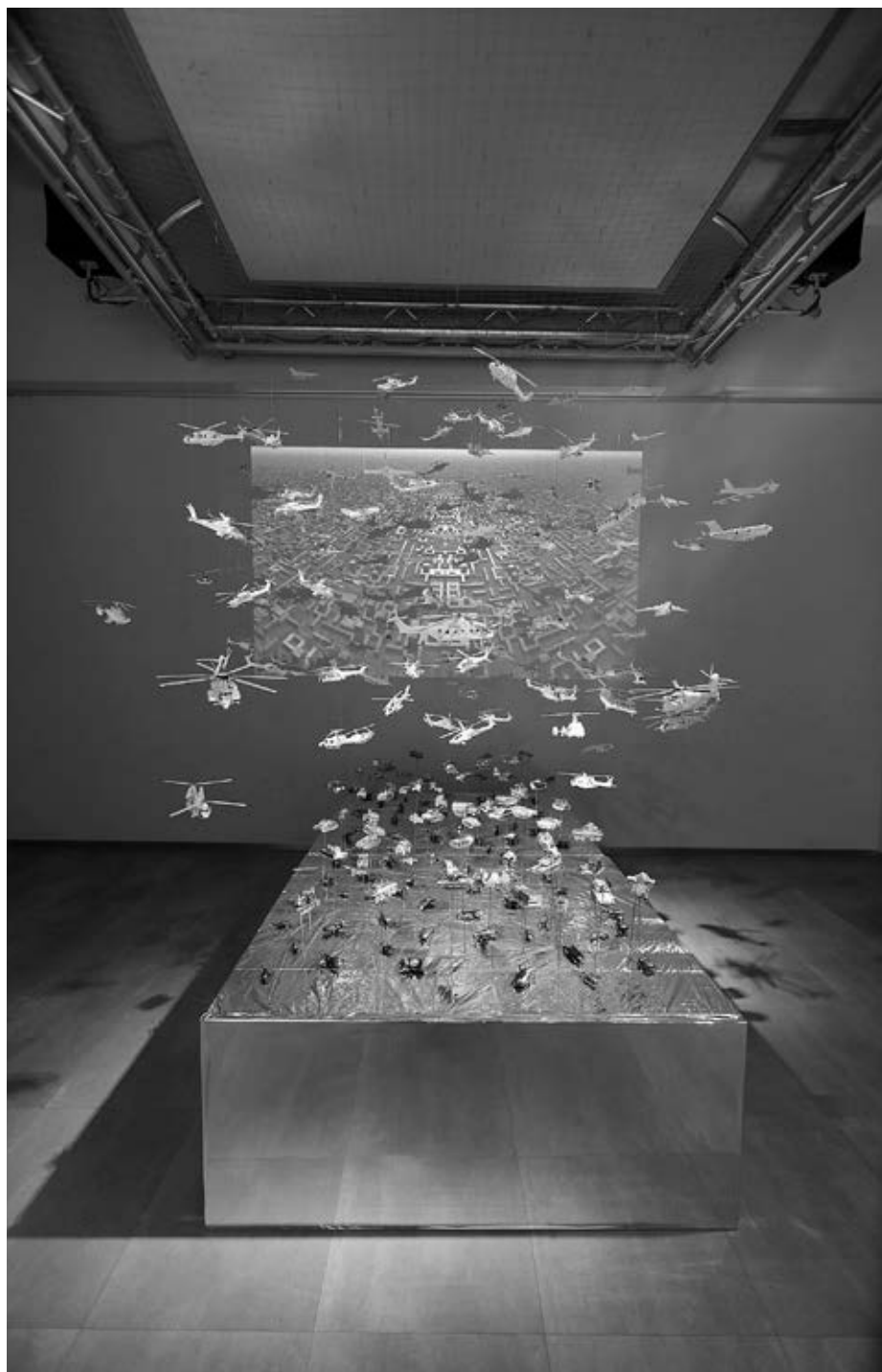
Nie byłabym jednak sprawiedliwa wobec książki Wojciecha Łady, gdybym nie wspomniała o jeszcze jednym, dla mnie chyba najistotniejszym jej wątku. Wątku, którego nie waham się nazwać wprost od-

krywczym, za sprawą którego już nigdy spokojnie nie przejdę obok takich obrazów Jacka Malczewskiego jak *Na etapie (Sybiracy)*, *Wigilia na Syberii* i *Śmierć Ellenai*. Autor *Pożytków z katorgi*, tym razem wiedziony intuicją dobrego reportażysty, zadał kilka nigdy wcześniej niezadanych pytań. Pytań najprostszych: jaki zapach miały niedomyte ciała katorżników, ich przepocone ubrania, źle wyprawione skóry, którymi się okrywali? Jak odbierany był przez tych Europejczyków syberyjski zapach (smród) zjełczałego tłuszczu, dusznych, zadymionych pomieszczeń, w których chronili się przed zimnem? Co było dla nich gorsze, bardziej upokarzające: knut rosyjskiego żołdaka czy pełne pluskiew „poduszki w czerwony, ruchomy wzór”? Co było większym wrogiem: zimno czy może nuda długiej, trwającej ponad pół roku zimy?

„Odkryta” przez Wojciecha Ładę sensualność syberyjskiego, zesłańczego doświadczenia wcale nie odbiera utrwalo-nym w kulturze polskiej przedstawieniom katorgi godności i wzniosłości. Wręcz przeciwnie, dzięki niej ta opowieść staje się jakoś bardziej ludzka, bardziej zrozumiała. Sama zaś książka *Pożytki z katorgi*, dzięki temu egzystencjalnemu wątkowi, ma szansę sprowokować dalsze poszukiwania i być może wprowadzi ponownie temat nieoczywistości zesłańczego mitu do refleksji nad polskim XIX wiekiem i do refleksji nad pamięcią o polskim XIX wieku.

Iwona Węgrzyn

Wystawa Krzysztof Kiwerski, *Bez instrukcji*, Galeria ASP, Galeria Promocyjna ASP, Galeria Wydziału Malarstwa, Kraków, luty-marzec 2018



Anna Pekaniec
(Po)rachunki rodzinne



Michał Garapich
Dzieci Kazimierza
Wydawnictwo Czarne
Wołowiec 2019

Od pewnego czasu (np. od roku 2012, kiedy Katarzyna Surmiak-Domańska wydała *Mokradelko*, swoistą reportażową autobiografię, w której, łamiąc tabu literatury dokumentu osobistego: „O rodzinie pisze się tylko dobrze albo wcale”, opowiada o tym, że przez lata była wykorzystywana seksualnie przez swojego ojca, przy czym odbyło się to przy cichym przyzwoleniu pozostałych domowników) w polu niezwykle zróżnicowanego wewnętrznie polskiego reportażu zaczęły pojawiać się publikacje o charakterze rozliczeniowym. Konfesyjność, efekty biograficznych i historycznych dochodzeń oraz ponawiane deklaracje o szczerości, o pragnieniu oddania przeszłości bez zafałszowań, bez licznych usprawiedliwiających ozdobników, splecione z reporterskim zacięciem, łączą się ze sobą w rozmaitych proporcjach. Umiejętnie dobrane przekładają się na teksty o sporej sile oddziaływania, stawiające szereg niewygodnych pytań, udzielające niejednokrotnie mało komfortowych odpowiedzi. Co ważne, idiomatyczne historie rodzinne, nie tracąc prywatnego rysu, stają się też metaforami historii konkretnych społeczności, klas, narodów; ilustrują często niechwalebne tendencje, wspominają o szeregach wykluczeń, odrzuceń czy w końcu o realnej przemocy. Finalnie przypominają, że najczęściej nie można uciec przed historią pisaną przez wielkie H, nieubłaganą weryfikatorką, na którą jednostki mają niezwykle ograniczony wpływ. Można jednak wystąpić przeciw generowanym przez nią zniszczeniom, opowiadając o niej, lub o tych, których zapomniano, skrzywdzono, pominięto, wysiedlono czy unicestwiono.

Zawiłe meandry dziejów własnych rodzin zrekonstruowali np. Monika Sznajderman w *Falszeryzach pieprzu* bądź Maciej Zaremba-Bielawski w *Domu z dwiema wieżami*. Dołącza do nich Michał Garapich z niezwykle gęstą, pełną szczegółów opowieścią o rodzinie podzielonej na dwie części, tę oficjalną, cieszącą się przywilejami ziemiańskimi, i tę nieoficjalną (znaczenie liczniejszą), pozbawioną prerogatyw wynikających z przynależności do stanu ziemiańskiego, gdyż obejmującą kobiety i dzieci ze związków pozamażeńskich z chłopkami. W rozmowie na łamach „Dużego Formatu” (25.11. 2019) autor tłumaczy: „W książce *Dzieci Kazimierza* pokazuję na przykładzie mojej rodziny mało opisywany seksualny wymiar gospodarki folwarcznej, to jak społeczny i kulturowy patriariat przekładał się na eksploatację wiejskich kobiet przez mężczyzn i jaki to miało wpływ na strukturę rodzinną wiejskiej wspólnoty – od dworu po wieś. W przypadku Cebrowa niedaleko Tarnopola, wsi, z której pochodzą moi przodkowie, okazuje się, że to była niemal jedna wielka rodzina, tyle że podzielona na potomków legalnych i nielegalnych”¹.

Garapich to antropolog, który doktoryzował się na Uniwersytecie Jagiellońskim, związany zawodowo z londyńskim Uniwersytetem Roehampton, współpracujący z działającym przy Uniwersytecie Warszawskim Ośrodkiem Badań nad Migracjami. W literackim debiucie – mocnym, odważnym – skupia się na głównym przedmiocie i podmiocie swoich badań naukowych, czyli na człowieku. A konkretniej na pradziadku, Kazimierzu Garapichu, właścicielu wsi, zaradnym zarządcy, pielęgnującym – najlepsze i najgorsze –

cechy własnego stanu. W sferze tych drugich można z pewnością umieścić jego skłonność do pozamałżeńskich związków. Z „legalną” żoną, Marią z Łubieńskich, miał siedmioro dzieci, natomiast z Anna Suchecką, Stefanią Suchowką i Maryną Szeweluk kilkanaścioro innych. Skrzętny rodzinny kronikarz przywraca imiona tym, o których nie wszystkie oficjalne dzieci chciały lub mogły pamiętać. W meandrycznej, zapętlającej i jednocześnie rozgałęziającej się raz po raz narracji, łączy ze sobą sporą grupę nieoficjalnego przyrodniego rodzeństwa². Niełatwo jest się zorientować w rozległych koligacjach, obejmujących nie tylko kilkadziesiąt osób, ale też niemałe fragmenty wieków XIX i XX. Dlatego też na wstępie zostaje zamieszczona mapa, na której pośród lisów (wspomnienia o polowaniach, a szczególnie to o umęczonym lisie, stanowią swoisty odpowiednik „motywu sokoła” znanego z nowel; tu jest także synonimem okrucieństwa, bardzo trudnego do usprawiedliwienia), wron, naprędce naszkicowanych przedmiotów, zostają wpisane imiona i nazwiska żyjących bądź już zmarłych członków i członkiń rodziny Garapichów – nie zawsze jednak posługujących się tym nazwiskiem. „To nie jest drzewo genealogiczne” – wyraźnie zaznaczono w komentarzu w ramce obok mapy, ponieważ autor wybrał formułę poręczniejszą i pojemniejszą. Umieszcza na niej nie tylko osoby, ale też miejsca i rzeczy. Mapa jako specyficzna reprezentacja, a więc i interpretacja, nie tyle oddaje stan faktyczny, co wyznacza punkty orientacyjne, odtwarza tok myślenia – szukania – pisania autora, który staje się też specyficznym (auto)biograficznym kartografem.

Z powyższych uwag wynika, że Michał Garapich przedstawił intrygującą, choć niełatwą, a przede wszystkim etycznie niejednoznaczną opowieść o pradziadku, którego poligamia, z biegiem lat traktowana jako rubaszna dykteryjka, w rzeczywistości maskowała przeemoc, wykluczenie, poczucie braku przynależności. Dla Kazimierza prawo do ziemi przekładało się również na prawo do kobiet, a kolejne dzieci, choć kochane – jak wielokrotnie podkreśla się w książce – były od razu traktowane jako gorsze, niepełnowartościowe, niżej sytuowane na społecznej drabinie³. Istotny aspekt stanowi również ewidentne przyzwolenie na męską, by tak rzec, niechęć do monogamii, przy jednoczesnej ostrej krytyce kobiet, które decydują się np. na odejście od męża lub utrzymują nieszablonowe relacje mężczyznomi lub kobietami. Nie jest to żadne *novum*, natomiast w historii rodu Garapichów owa nierówność, a przede wszystkim hipokryzja ocen, zyskuje dodatkowe znaczenie, wskazując na nieustającą trwałość patriarchalnych norm.

Genologicznie rzecz biorąc, to niezwykle trudna do zaklasyfikowania książka, ponieważ mieści się jednocześnie w obrębie wielu gatunków, ale w żadnym w całości. Wspomnienia przeplatają się z partiami reportażowymi, fragmenty biograficzne sąsiadują z niemalże kronikarskimi, części o wydźwięku prawie sensacyjnym bezkolizyjnie przechodzą w nostalgiczne, ale i emocjonalne rozrachunki z przeszłością oraz teraźniejszością. To rodzaj zadośćuczynienia, rozbudowanych przeprosin, jak również usilnych prób zrozumienia, jak można było przez tyle lat sankcjonować nie tylko niewierność, ale też

automatyczne piętnowanie ludzi, którzy, chcąc nie chcąc, przynależeli do jednego rodu. Co ważne, autor pilnie podkreśla, że próbował opowiedzieć: „[...] nie tyle o faktach, ile o uczuciach, więzach, tragediach i radościach, które trwają przez pokolenia, koloryzowane, redukowane bądź wzbogacane, przez jednych zapominane, przez drugih zatrzymywane. Zupełnie nie wiedziałem, dokąd to mnie zaprowadzi, tak jak do końca nie wiem tego również teraz, ale widziałem tej drogi zarys” (DK, s. 80).

Dedykowana synom autora książka to składające się z osiemnastu rozdziałów sprawozdanie ze zmagania się z ogromem szczegółów, niedopowiedzeń, niuansów, nieoczywistości, odkrywanych w miarę przyrastania wiedzy o poszczególnych członkach i członkiniach rodziny. Zarówno tych z prawego, jak i nieprawego łóża. Kobiety, mężczyźni – hardzi, spokojni, wycofani, buntownicy i buntowniczk, dyskretni i rozmowni, pojawiają się stopniowo, a ich obecność jest, jeśli można tak powiedzieć, efektem pokonania strachu przed wiedzą, która przynosi ze sobą tyleż pozytywów, ile negatywów. Przeczuwając skomplikowanie oraz potencjalne koszty moralne wynikające ze zderzeń z niełatwą przeszłością, Garapich bez zbędnych tłumaczeń wrzuca czytelników w opowieść: „Nie wszystkie historie mają swój początek i koniec. Są takie, które nie posiadają prostej ciągłości wydarzeń i rozlewają się kolistymi skojarzeniami, a uznana za zakończenie scena wybrzmiewa z nich fałszywie i niepełnie, ponieważ historie te nosimy w sobie jak niewypowiedziane uczucie, którego źródła nie tylko nie znamy, ale przeczuwając, że wiedza o faktach

zamrozi plastyczność emocji, poznać nie chcemy” (DK, s. 11).

Budulcem „sagi rody Garapichów” są nie tylko relacje ustne, ale i pamiętniki, spisywane przez niektórych członków rodziny – na przykład brata tytułowego Kazimierza, Pawła, czy zapiski jego córki Eleonory Geringer. Nie od dziś wiadomo, że literatura dokumentu osobistego prymarnie postrzegana jest jako przestrzeń prezentacji zdarzeń takimi, jakimi były naprawdę. Ale też nie od dziś wiadomo, że autobiografistyka służy niekiedy tuszowaniu, maskowaniu – przydawaniu zalet, niwelowaniu wad. Jako antropolog autor ma tego świadomość, zaznaczając: „[...] pamiętniki były i chyba są często traktowane jako bezstronny opis rzeczywistości. Tymczasem służą raczej wybieleniu roli szlachty i ziemiaństwa, jeśli chodzi o traumę pańszczyzny i zniewolenie większości społeczeństwa. Potraktowałem pamiętniki krewnych jako próbę zagadania prawdy, przemilczenia elementów kluczowych dla kultury ziemian, próbę legitymizacji swojej władzy, szczególnie jeśli chodzi o dominację seksualną nad kobietami, patriarchy i spychanie innych grup na marginesy”⁴.

Jedną z takich grup, choć nie jest to najfortunniesze określenie, byli Żydzi. Zostali wymazani z ziemiańskiej, dworowo-sielankowej wizji. Znikają w przywołanych przez autora zapiskach stryja Pawła, poddani „zimnemu milczeniu władzy pamiętników” (DK, s. 186). W pożytej frazie pojawia się jedno ze słów kluczy do całej historii tak pieczołowicie rekonstruowanej przez Michała Garapicha – to milczenie. Przez długie lata maskujące ukryte za pikantnymi żarcikami



biografii tak wielu osób, głośniej lub cichej wyrażane pretensje, poczucie wyższości, albo – z drugiej strony, poczucie krzywdy. Brak odpowiedzi bywa dojmujący, lecz też był sygnałem swego rodzaju porozumienia – „udajemy, że nie wiemy tego, co wiemy, choć właściwie to niekiedy o tym mówimy, ale w sumie to jednak mówić o tym nie chcemy”. Dla skrupulatnego kronikarza to było najtrudniejsze: „Wspólnoty milczenia nie jestem w stanie przebić, ale są przecież w niej momenty niekonsekwencji, wyrwy w tej solidarności wstydu” (DK, s. 178).

Dzieci Kazimierza to konsekwentne rozliczanie się ze wstydem, zdziwieniem, zaskoczeniem, przewrotną oczywistością opisywanych sytuacji. Momentami przytłacza wielość postaci i faktów przywoływanych jednocześnie, można pogubić się w gąszczu równoległych biografii (nie)Garapichów. Ten nadmiar jest jednak symptomatyczny. Dociekliwy kolekcjoner dołącza do bogatej stawki także swoją historię, tak by rachunek się zgadzał. Przekłada się on bowiem na genealogiczną buchalterię, odważną próbę rodzinnych (po)rachunków z pamięcią, tożsamością, wstydem, i ciekawością.

Anna Pekaniec

PRZYPISY

¹ *Wszyscy jesteście szlacheckimi bękartami. Mój pradziadek dziedzic miał 14 nieślubnych dzieci z chłópkami*, z Michałem Garapichem rozmawiała Ewa Winnicka, <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,25435173,wszyscy-jestesmy-szlacheckimi-bekartami-moj-pradziadek.html> [dostęp: 30.12. 2019]. Tytuł artykułu nie pochodzi od autora.

² W końcowych partiach tej nietypowej rodzinnej biografii autor zastanawia się, czy tekstowe i realne połączenia (bo nie pojednanie) rodziny nie jest, paradoksalnie, definitywnym końcem opowieści, która przez lata pisała się w życiorysach kolejnych (nie)Garapichów, a teraz zamyka się, kładąc też kres miejscu, gdzie się w znacznej mierze toczyła: „Wniosek z tego byłby taki, że naprawdę ostateczną, nieodwracalną, historyczną zagładą Cebrowa jest ta książka, historia, którą tutaj opowiadam, odnaleziona przeze mnie imiona, oraz losy dzieciątek wykluczonych wujów, stryjów, cioć, kuzynów i kuzynek, a także ten dzień w sierpniu 2015 roku [spotkanie członków rodziny – uzupeł. moje, A.P.]. Fakt, że nazwałem wreszcie to, co wymazano z pamiętników rodzinnych, oznacza, że świata Cebrowskiego już nie ma, nawet w mnie. Cóż, mogę z tym żyć” (M. Garapich, *Dzieci Kazimierza*, Czarne 2019, s. 270. Dalsze cytaty oznaczam skrótem DK z podaniem strony).

³ Gwoli ścisłości, zaznaczam za autorem, że niektóre z pozamałżeńskich dzieci Kazimierza były traktowane „[...] jak domownicy, jak rodzina, jaka dworskie dzieci” (DK, s. 101).

⁴ *Wszyscy jesteście szlacheckimi bękartami...*, dz. cyt.



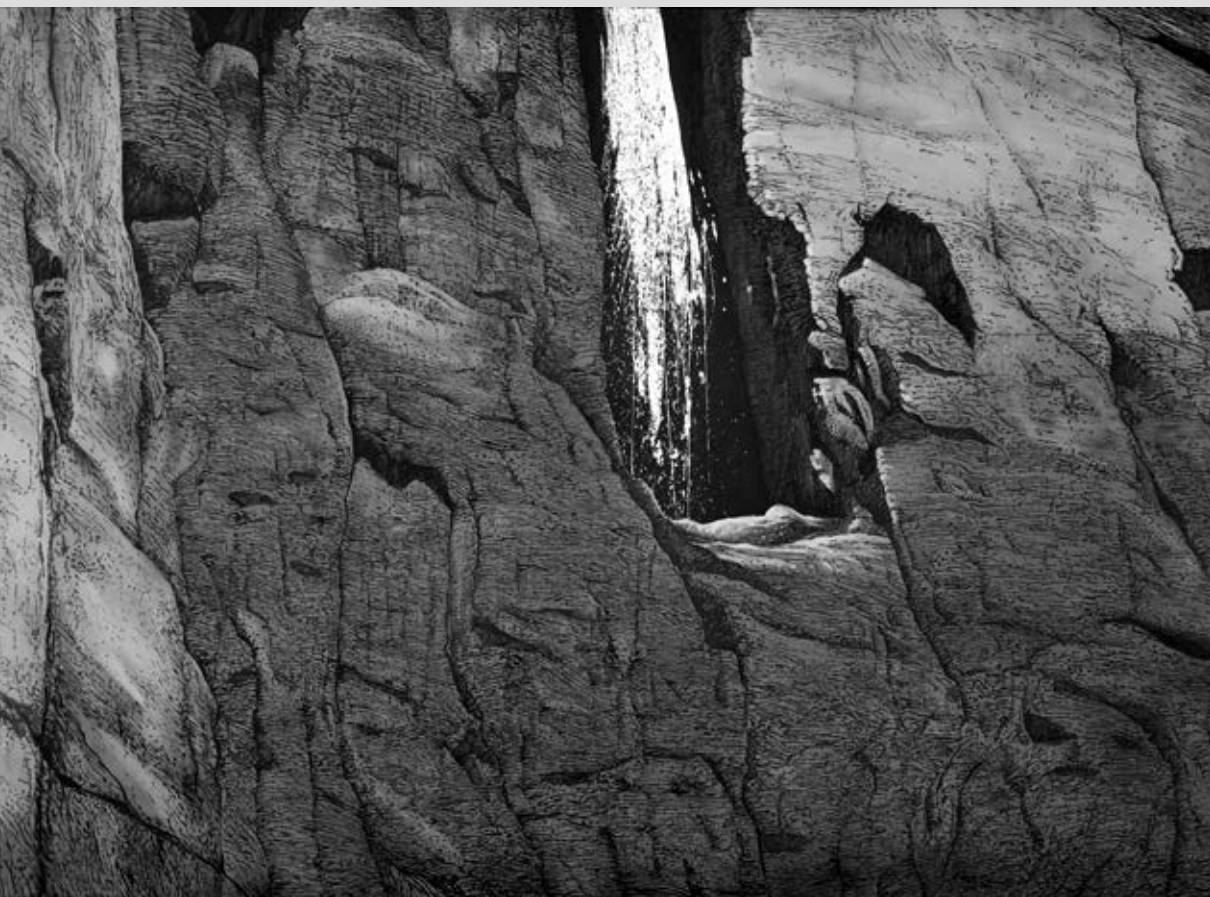
KRZYSZTOF KIWERSKI, *Świadek 1919–2004*, dwa kadry z filmu animowanego, 2008, (reżyseria, scenariusz, opracowanie plastyczne i animacja)

Wystawa Krzysztof Kiwerski, *Bez instrukcji*, Galeria ASP, Galeria Promocyjna ASP, Galeria Wydziału Malarstwa, Kraków, luty–marzec 2018



Mateusz Skucha

Miłość w czasach zarazy



Remigiusz Ryziński
Dziwniejsza historia

Wydawnictwo Czarne
Wołowiec 2018

1

- „– To się nie dzieje.
– Przeciwnie.
– Dokąd nas wiozą?
– Do obozu w Dachau.
– Skąd wiesz?
– Zawieźli mnie do Kolonii. Kręcili film propagandowy o różowych trójkątach.
– O czym?
– O pedałach. Dają nam różowe trójkąty, Żydom gwiazdę, politycznym czerwony trójkąt, a kryminalnym zielony. Różowy jest najgorszy.
– To się nie dzieje. To nie może się dziać.
[...]
– Dlaczego masz gwiazdę?
– Jestem Żydem.
– Jesteś pedałem.
– I Żydem.
– Daliby ci trójkąt.
– Nie chciałem. Mówiłeś, że jest najgorszy.

– Jak i gwiazda”.

Rozmowę taką prowadzą Max i Horst – bohaterowie filmu z 1997 roku pod tytułem *Piętno* (*Bent*) w reżyserii Seana Mathiasa. To poetycki obraz życia bohemy artystycznej w przedwojennym Berlinie, a następnie – ukazany w metaforyczny sposób – portret dwóch homoseksualnych mężczyzn w obozie koncentracyjnym. Czy rzeczywiście różowy trójkąt był gorszy niż żółta gwiazda? Czy gorzej było być homoseksualistą niż Żydem? Która tożsamość znaczy więcej (i więcej kosztuje) – etniczna czy seksualna? A co, jeśli było się i gejem? A do tego wszystkiego – Polakiem?

2

W Polsce niewiele się mówi o „różowych trójkątach”. Owszem, w 2016 ukazał się przekład ważnej książki Heinza Hegera *Mężczyźni z różowym trójkątem. Świadeństwo homoseksualnego więźnia obozu koncentracyjnego z lat 1939–1945*, a rok później *Cholernie mocna miłość. Prawdziwa historia Stefana K. i Willego G. Lutza van Dijka*. Brakowało jednak perspektywy polskiej. Już chociażby z tego powodu reportaż Remigiusza Rzyńskiego *Dziwniejsza historia* (2018) jest pozycją istotną. Stanowi bowiem nie tylko interesującą, ale też rzetelną rekonstrukcję pewnego zapomnianego wątku w dziejach dwudziestowiecznej Polski. Wątku, którego bohaterami są homoseksualni Polacy żyjący podczas drugiej wojny światowej oraz w czasach PRL-u.

3

Remigiusz Rzyński już raz podjął podobny temat – w reportażu *Foucault w Warszawie* (2017), w którym, przy okazji opisywania historii wydalenia Michela Foucaulta z Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej pod koniec lat pięćdziesiątych, omówił wartość teczek SB zakładanych kolejnym homoseksualnym Polakom, wspominając zarówno o konkretnych osobach, jak też miejscach spotkań i zwyczajach (pisałem o tym w recenzji *Filozof w smutnym kraju*, „Nowa Dekada Krakowska” 2017, nr 4/5). Widać więc wyraźnie, że autora fascynuje ten temat, a zebrany materiał, który nie wszedł do poprzedniej książki, postanowił spożytkować w kolejnej. O ile jednak *Foucault w Warszawie* przypomina opis detektywistycznego śledztwa, o tyle *Dziwniejsza historia*

niejsza historia to opowieść o życiu zwykłych ludzi. Tytuł okazuje się przewrotny. Rzyński, wykorzystując początek Gombrowiczowskiego *Kosmosu* („Opowiem inną przygodę dziwniejszą...”), nawiązuje do swojej poprzedniej publikacji, a zarazem sugeruje, że pozornie zwyczajne życie zwykłych ludzi jest dziwniejsze niż tajemnicza historia związana z Michélem Foucaultem. Dziwniejsze, a zatem bardziej fascynujące.

4

Osią – by tak rzec – fabularną *Foucault w Warszawie* było, jak wspomniałem, swego rodzaju śledztwo, jakie podjął autor w celu zbadania okoliczności pobytu francuskiego filozofa w Polsce. Z kolei w *Dziwniejszej historii* oś tę wyznaczają życiorysy dwóch homoseksualnych Polaków urodzonych przed drugą wojną – Huberta i Michała. Pierwszy pochodzi z bogatej warszawskiej rodziny, drugi – jest Żydem. „Nigdy się nie poznali. Ani wtedy, ani dziś – zupełnie sobie obcy. A między nimi – inni. Tak samo obcy i tak samo nasi. Ich losy zupełnie odmienne, odległe, a jednak – równoległe. Złączone historią. Wspólne i obce. Polskie i żydowskie. Homoseksualne” (s. 14). Hubert przeżył wojnę i powstanie w okupowanej Warszawie. Później skończył architekturę i pracował dla „głównego architekta PRL-u” Bohdana Pniewskiego (autora projektów takich budynków, jak Sejm, Narodowy Bank Polski czy Teatr Wielki). Następnie zamieszkał w Paryżu ze swoim ukochanym Carlosem, z którym był w związku 45 lat – do jego śmierci. Michał podczas wojny ukrywał się, między innymi, przez wiele dni w kopcu ziemniaków. To dlate-

go unika jazdy windą, latania samolotami czy zamykania się w łazience. Skończył polonistykę. Obecnie uznawany jest za jednego z najważniejszych polskich teoretyków i historyków literatury. Wydał mnóstwo książek, w tym wspomnieniowe *Kręgi obcości* (2010), będące jego *coming outem*. Przez 39 lat był związany z Markiem – do jego śmierci.

5

Historie Huberta i Michała stają się dla Rzyńskiego okazją do podejmowania rozmaitych kwestii. Dlatego też jego metodę nazwałbym kalejdoskopową. Przypomina bowiem latarnię magiczną, w której przesuwają się kolejne obrazy – ludzi, miejsc, zdarzeń. Autor pisze zarówno o osobach znanych (Iwaszkiewicz, Andrzejewski, Krzywicka, Żeleński, Gombrowicz, Barthes, Jeleński, Berezowska, Sendlerowa), jak też zupełnie nieznanych (Lulla – „najstarsza polska drag queen” – Jurek, Krysia, a także „bohaterowie” teczek: Mecenas, Matylda, Monter, Światowiec, Błady Piotruś i wielu innych). Pisze o miejscach – tych, o których wspominał we wcześniejszej książce (parki, grzybki, sauny, kawiarnie) oraz o nowych, zazwyczaj już nieistniejących (na przykład Szpital Świętego Łazarza przy ul. Książęcej 2 czy przedwojenny Cyrk Braci Staniewskich). Pisze o niemieckich mundurach, o Policji Kobiecej, o książce Alfreda Adlera o homoseksualizmie, o podróżach, o przestępstwach, o prostytutce i o chorobach. Pojawiają się również rozmaite cytaty: z dzienników, pamiętnika Huberta, książek Michała, aktów prawnych, zapisków rozmów, artykułów z gazet. Autor przypomina ponie-

ką zbieracza, który z fragmentów, urywków i skrawków konstruuje fascynującą opowieść o świecie, którego już nie ma. Kalejdoskopowość staje się więc tutaj nie tylko pewną zasadą kompozycyjną, ale przede wszystkim – filozoficzną. Ryziński wybiera poetykę fragmentu, bo – być może – inaczej nie da się opowiedzieć o tamtym świecie, oddać jego różnorodności i złożoności.

6

Ryziński, a właściwie jego bohaterowie, podejmują również tematy trudne i kontrowersyjne. Mówią o polskiej nietolerancji, antysemityzmie i homofobii; o prześladowaniach, donosach i dyskryminacji; Hubert nie ukrywa negatywnego stosunku do powstania warszawskiego: „I potem było powstanie. Teraz się bardzo mało o tym mówi, bo wszystko jest teraz o niesłychanym bohaterstwie powstańców, i oczywiście ja tego nie neguję, ale nie mówi się o strasznej doli tych ludzi, którzy nie byli z bronią w ręku. [...] Trzy czwarte mojej klasy poszło do powstania. Większość z nich nie zdawała sobie sprawy, że to jest rzecz przegrana. Dziś, jeśli niektórzy mówią, że powstanie musiało nastąpić, że było napięcie w społeczeństwie, to jest to zupełnie fałszywe. To napięcie było w jakiejś drobnej części inteligencji warszawskiej. Ludzie byli zaskoczeni, byli antypowstańczy, nagle z tych ich biednych dwóch pokoi ich wyrzucali, palili dom, zabijali. To było zupełnie niezrozumiałe. [...] Więc to nie była prawda, że *la population* popierała te straszne rzeczy. Tak się zdarza w tej Polsce co pewien czas, że musi być powstanie, że

muszą być ofiary. My jesteśmy okropny naród” (s. 109–110).

Pojawiają się także dosadne, czy wręcz brutalne opisy wojennej rzeczywistości: „Kobiety zgwałcone, zabite leżały na ulicy, jeszcze z nogami rozstawionymi. Trupy różne leżały. Te brzuchy wszystkie wzdęte. Bo to lato było, gorąco, wszystko od razu gniło. Ubrania podarte, nagie ciała, martwe ciała. Wszystko” (s. 113). Fragmenty, w których jest mowa o życiu w okupowanej Warszawie, o getcie, żydowskich dzieciach, należą do najbardziej przejmujących i poruszających. Zapewne dlatego, że opowiada o nich bezbronny cywil, przerażony tym, co się dzieje i co widzi.

7

Kluczowa w książce jest kwestia tożsamości. W gruncie rzeczy *Dziwniejsza historia* mówi o odkrywaniu siebie i świata w bardzo konkretnej, często potwornej rzeczywistości. To próba odpowiedzi na pytania, kim jestem, kim są dla mnie inni ludzie, jakimi wartościami powinienem się kierować. I jak sobie poradzić – ze sobą i światem. W jaki sposób na życie wpływa moja tożsamość – etniczna i seksualna? Czy „żółta gwiazda” i „różowy trójkąt” są piętnem? Jak żyć – jako gej, Żyd i Polak. W końcu – to historia Polski od międzywojnia, przez wojnę i PRL, aż po czasy współczesne. Ale historia ukazana z bardzo konkretnej perspektywy – homoseksualnego mężczyzny, Polaka, a w przypadku Michała dodatkowo – Żyda. Z perspektywy odmieńców, którzy w całej różnorodności stanowią integralną, pełnoprawną część społeczeństwa i historii.

Niewątpliwie w całej książce, a szczególnie w jej końcowych partiach, wyczuwalny staje się ton nostalgiczny. „Coraz mniej koleżanek na mieście, człowiek boi się dzwonić. A jak już zadzwoni, to słyszy: «Po testament?». A potem wracają do domów, do pustych mieszkań, do siebie. Posiedzą, popatrzą i zanurzą się w marzeniach o tym, co było, a czego już nie ma i już nigdy nie wróci” (s. 213). *Dziwniejsza historia* jest bowiem także piękną opowieścią o upływającym czasie, starości, i pogodzeniu się z losem; o przeszłości i wspomnieniach, starych fotografiach i pamiątkowych przedmiotach; słowem – o przeżytym życiu.

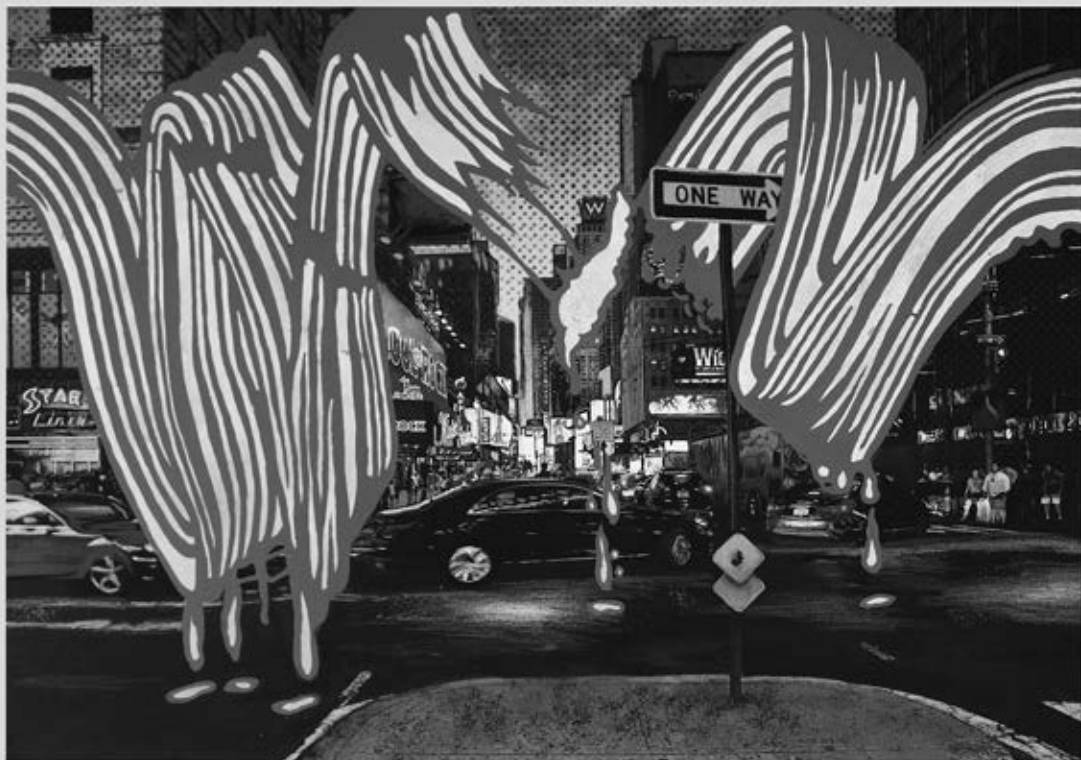
Dziwniejsza historia to jednak nie tylko książka, w której ukazano jednostkę w szponach wielkiej historii i w pędzie dziejowej zawieruchy, lecz także – po prostu – ludzi żyjących w tamtych czasach, zabiegających o choć odrobinę normalności w tych nienormalnych rzeczywistościach. To świat spotkań, imprez, zwyczajnych uczuć, powszechnych sytuacji. Wielokrotnie więc pojawiają się akcenty humorystyczne, które przełamują patos i tragizm wpisany w życiorysy bohaterów. Często humor ten wynika z dystansu, jaki mają do siebie. Na przykład Hubert wyznaje: „ – Ja się zawsze źle prowadziłem i w moim życiu nigdy nie było miłości ekskluzywnej [...]. Dzisiaj podobnie. – Tyle że w moim przypadku to się już nie nazywa homoseksualizm, tylko gerontofilia. Ja nie jestem żaden gej, tylko dziadek. I to mi się podoba. [...] *Si la jeunesse savait et si la vieillesse pouvait*”

(*Gdyby młodość wiedziała, gdyby starość mogła*, s. 143).

Na okładce *Dziwniejszej historii* umieszczono zdjęcie z lat 50. przedstawiające dwóch mężczyzn, jeden obejmuje kolanem drugiego. Siedzą w plażowym koszu, w Sopocie: „Od słowa do słowa i był romans. Siedzieli potem w koszu. Kosze były bardzo piękne, ozdobione niekiedy grubymi linami, jak z okrętu, nad głową powiewającą falbaną, szerokie i wywołujące poczucie intymności. Hubert w jasnych kąpielówkach pod pępek, a kochanek w ciemnych spodenkach i takim sweterku. [...] – Kosze były w Sopocie bardzo popularne. Do seksu wygodne jednak nie było. Teraz już takich nie ma, może teraz są mniej potrzebne, może był klimat inny. Wtedy były wiatry ostre, wszyscy się okopywali na tych plażach. A teraz mają te płotki” (s. 163).

Bo nawet w czasach zarazy – politycznych zawieruch, obyczajowych restrykcji, moralnych zakazów – była przestrzeń na miłość.

Mateusz Skucha



KRZYSZTOF KIWERSKI, z cyklu *Pocztówki z podróży, NYC II*, 2017, akryl na płótnie, technika mieszana, 78 x 108 cm
 Wystawa Krzysztof Kiwerski – *Bez instrukcji*, Galeria ASP, Galeria Promocyjna ASP,
 Galeria Wydziału Malarstwa, Kraków, luty–marzec 2018

Eliza Kącka
Biała dziura



Małgorzata Rejmer
Błoto słodsze niż miód.
Głosy komunistycznej Albanii

Wydawnictwo Czarne

Wołowiec 2018

Myszę czasem: czy ktoś czułby żal, gdyby zachodnie wybrzeże Półwyspu Bałkańskiego układało się w linię: „zato-ka” Szkoderska – Peć – Tetovo – „zato-ka” Ochrydzka – Joanina – wyspa Korfu. Inaczej mówiąc, gdyby wcale nie było Albanii. I na jej miejscu szumiałby sobie modry Adriatyk. Na co komu takie kraje, gdzie od wieków ludzie nic, tylko męczą się, jak wedle dawnego powiedzenia Żydzi w Rosji: taki Paragwaj na przykład, Dominikana, Korea Północna, Angola, Suazi, Albania? Nic się z nich na zewnątrz nie wydostaje, prócz czasem jakichś popiskiwań. Niby z czarnej dziury, a raczej – w przypadku Albanii, jak nazwa kraju wskazuje, z dziury białej.

Całe dziesiątki lat jedynym świadectwem istnienia Albanii był ceniony przez desperatów z demoludów pseudokoniak Skanderbeg. Inni amatorzy mocnych wrażeń mogli z radia Tirana słuchać co czwar-tek majaceń uciekiniera do utopii, byłego członka KC PZPR, paleokomunisty Kazimierza Mijala. O nim to śpiewał w zakazanej „operze” Janusza Szpotańskiego *Cisi i gegacze* Gnom-Gomułka:

Plenią się wokół szaje i gangi,
Rewizjoniści i Mijal,
Rozłamem grozi grupa Katangi,
A Mieciek szablą wywija.

Dziś każdy z tych natchnionych wer-sów sprzed pół wieku wymaga komen-tarza; i – niespodzianie – rolę jednego z nich spełnia (między innymi, rzecz jas-na) książka Małgorzaty Rejmer *Błoto słod-sze niż miód. Głosy komunistycznej Albanii*. Demonstruje ona pewien możliwy kształt naszego własnego losu – na szczęście nie-

spełniony. Inaczej mówiąc, ponure dzieje komunizmu w Albanii oświetlają i ko-mentują ten polski, skłaniają do reflek-sji i porównań. Człowiek czyta i na złość wszystkim tropicielom „czerwonych” my-śli sobie: ależ mieliśmy szczęście.

Albania go nie miała. Zresztą nigdy (patrz wyżej) nie miała szczęścia. Ale We-necjan, Turków i króla Zogu odłożmy na inną okazję. Zostańmy w czasach powo-jennych. Otóż naszego PRL-u, przy całej jego beznadziei, nie dało się tak skutecznie izolować, by zaczął się proces implo-zji powojennego Spustoszenia w Koszmar. W Albanii to się udało. Podobnie, jak prawie udało się to w Rumunii, której Rejmer poświęciła swoją poprzednią książkę, *Bukareszt. Kurz i krew* (2013). Zestawienie obu nieszczęsnych krain wskazuje, co na-prawdę stanowi obiekt dociekań znako-mitej reporterki: stan rzeczy, w którym – jak mówi poeta – pęka kolektywny walor. Gdy społeczeństwo kapituluje. I można z nim zrobić wszystko.

Opowieści rozmówców Rejmer kre-ślą między wierszami obraz zbiorowości, której odjęto pamięć. Jej nosiciele – elita – ulegli zdziesiątkowaniu, reszta przykuc-nęła ze zgrozy. To etap znany nam z epoki sowieckiej Wielkiej Czystki, kiedy to pa-li się książki i dokumenty rodzinne, gdy milkną opowieści. Lepiej nie wiedzieć, kim byli i czym zajmowali się wujkowie i dziadkowie, a nawet, że w ogóle istnieli. Do szamba wędrują przedwojenne ozna-ki statusu: aparaty fotograficzne, lornetki, maszyny do pisania, dyplomy, krawaty, nawet zegarki. Wszystko to stanowić mo-że dowody uprawiania szpiegostwa i dy-wersji. Zapuszcza się (i w Polsce była taka faza) brudne paznokcie, wyrzuca chustki

do nosa, nosi nieświeże koszule, do łask wracają onuce. Następuje czas milczenia i donosów, przy czym za milczenie też grozi donos. Szaro, brudno, jednakowo. I nędznie. Nędza komunistycznej Albanii przewyższała wszystko, co potrafimy sobie wyobrazić. Oddając głos rozmówcom, autorka *Łłota słodsze niż miód* siłą rzeczy stroni od uogólnień socjologicznych. Ale czytelnik ma do nich prawo. I oto nasuwa się myśl, że Enver Hoxha i jego ekipa zdołali na pół wieku zatrzymać bieg historii. Miejsce historii zajęła historia naturalna. Ewolucja biologiczna, ale w duchu nie tyle darwinowskim, ile rodem z pism Herberta Spencera: przetrwanie najlepiej przystosowanych.

„Truman, Truman, spuść ta bania, bo jest nie do wytrzymania” – śpiewano u nas. Z lat albańskiego komunizmu nie przetrwała żadna taka ironiczna piosenka, żaden dowcip. Tego nie osiągnięto skądinąd ani w Sowietach, ani w Hitlerii. Pozytywne przesłanie dla miłośników rządzenia pałką: ideał może być osiągnięty. Oczywiście nie bez trudu. Za Stalina, jak wielokrotnie obliczano, donosił jeden człowiek na dziesięciu. W Albanii podobno co czwarty. Ale któryś z rozmówców Rejmer powiada, że przerażeniem napawała go każda grupa powyżej dwóch osób: w takim gronie nieuchronny był już jakiś informator. Czasem jeden z lepiej przystosowanych, częściej ktoś sam zagrożony.

Można sądzić, iż to jest właśnie istotą systemu. Jak opowiada któryś z dysydentów sowieckich z lat Breżniewa, system sprowadzał się do tego, że należało żyć wiecznie w poczuciu winy. Za to, kim się ktoś urodził, na przykład Żydem lub potomkiem wroga ludu. Za to, jak ktoś

się ubierał. Że czytał „nie te” książki. Że nie chciał mówić „my”. Że życzyłby sobie pojeździć po świecie. Że jako artysta rozsiewał miazmaty zgniłego Zachodu. Wszystko to (no, powiedzmy: prawie wszystko) dziecinada w porównaniu ze stanem rzeczy w Albanii. Tam, jeśli wierzyć narratorom Małgorzaty Rejmer, panował nagi strach. Nie o poczuciu winy bądź własnej gorszości trzeba mówić, lecz o lęku o życie. System osiągnął tam taką doskonałość, że wszystko w każdej chwili mogło spotkać każdego. Konieczność i przypadek przestały się różnić od siebie.

I tu można raz jeszcze wrócić do specyfiki polskiej. W konfrontacji z komunizmem styl bycia ogółu Polaków zdołał opresyjny reżim na tysiąc sposobów rozwodnić, ośmieszyć i oswoić. Po czym mniej więcej wszyscy, srodze na to wyrzekając, żyli dziesiątki lat w fikcji, co pewien czas poszerzając jej płynne granice. Gdzie indziej natomiast, czyli mówiąc ściśle wszędzie indziej, brano rzecz serio. Życia w Najlepszym z Ustrojów nie łądziła żadna cicha umowa społeczna. Oto, czemu Rejmer w obu książkach rozmawia z przedstawicielami ciężko doświadczonych elit. Tylko oni bowiem, mając śladowe pojęcie, jak wyglądała, wygląda, czy wyglądać by mogła normalność, starali się choć trochę wyrzeć z klatki. Co było, samo przez się, wysoce ryzykowne. Osoby z klas ludowych, dziewięćdziesiąt pięć procent narodu, mogłyby na jej indagacje, gdyby je zrozumiały, odrzec tylko tak, jak jeden z ideologów Rewolucji Francuskiej, *abbé* Sieyès, pytany, jak mu się wiodło w czasach Terroru: „Żyłem”.

Nie wiem, czy Enver Hoxha był prawdziwym stalinistą; zdaje się, że oprócz

zwierzęcego instynktu zarządzania terrorem miał przynajmniej, jak jego odpowiednicy Mao Zedong i Kim Ir Sen, ideologicznie motywowany przymus industrializacji i biurokratyzacji wszystkiego. I tu, nie bez związku z perspektywą poznawczą książki Rejmer, wnikać wypada w jego dylemat. Przyszło mu bowiem wcielać swój ideał władzy w kraju niemal całkowicie pozbawionym stosownych kadr. Dawnych wykształciuchów i przedsiębiorców należało, rzecz jasna, co rychlej wykorzenieć (słowo używane w III Rzeszy). Do dyspozycji pozostawała niepiśmienna ludność spoza nielicznych ośrodków miejskich, pozostająca w stosunkach rodowo-feudalnych, o obyczajach archaicznych, by nie rzec prymitywnych, przebywająca dotąd poza zasięgiem cywilizacji. Tych pasterzy, hodowców prosa, wytwórców kozuchów, w najlepszym razie rybaków należało zdepersonalizować, zorganizować i uformować w brygady. Jak to przeprowadzono, a co jest kwestią pierwszorzędą, książka Rejmer mówi zbyt mało.

O tym, czym była przedkomunistyczna Albania, niełatwo wyrobić sobie pojęcie. Jeszcze najlepsze świadectwo zawiera wspomnienie Jerzego Stempowskiego, który w latach trzydziestych, płynąc po Adriatyku z Wenecji do Bari, zwierzył się kapitanowi statku ze swej chęci zwiedzenia mijanej właśnie, egzotycznej krainy. „Odradzając mi samotną wycieczkę w góry albańskie, stary marynarz powiedział: «Z takich wycieczek mało kto wraca. Góral albański, który nikogo nie zabił, nie jest jeszcze dorosłym mężczyzną i żadna dziewczyna nie wyjdzie zań za mąż. Niech pan tylko pomyśli, ilu chętnych do mał-

żeństwa może pan spotkać po drodze»”. Notując tę reminiscencję na łamach paryskiej „Kultury”, eseista dodaje: „Wojny i życie w stale zagrożonych państwach formowały młodzież mniej więcej w ten sam sposób, jak praktyka wendetty w górach Sycylii i Albanii”.

Autorka *Błota słodsze niż miód* wybierała sobie na rozmówców osoby represjonowane, które – co oczywiste – miały szczęście represje te przeżyć. A więc zazwyczaj ludzi wytrąconych z nągła z normalności, jeśli tak można ją nazwać, i rzuconych w interior (cztery piąte kraju) na łaskę i niełaskę miejscowych. Dla zesłańców stanowiło to integralny składnik prześladowania (słowo „kara” jest nieadekwatne). Z relacji wyłania się obraz nieznośnego nawet dla zahartowanych Albańczyków, dzikiego prymitywu, ślepego posłuszeństwa nakazom władz i podszytej *Schadenfreude* złośliwości tzw. ludu wobec upadłych pieszczochów reżimu. Rzadkie odstępstwa od reguły bohaterowie opowieści Rejmer zapamiętują jako ewenementy. Nietrudno odtworzyć z tego tradycję wielowiekowej nieufności wsi do miasta, tak znamiennej dla południa Włoch, „pasa biblijnego” w USA, prowincji Argentyny, dla kontynentalnej Rosji, a odczuwalnej i w Polsce, a nawet w Niemczech. Podłoże społeczne, zawsze to samo, prześledzić można choćby w *Konopielce* Redlińskiego. I otóż na ową szczególną ksenofobię, a nie na lojalność oddalonych od centrum poddanych, reżim Hoxhy liczyć mógł niezawodnie. Ofiary niejasno odczuwanego uciemiężenia odbijały je sobie na ofiarach niełaski władzy. Nosiło to wszelkie znamiona odmowy solidarności.

Błoto słodsze niż miód to osiemnaście dłuższych opowieści autorskich i około dziesięciu, rzec by należało, przypowieści, przypisanych narratorom bezimiennym. Relacje zasadnicze rozpoczyna historia pogromu rodziny Mehmeta Shehu, premiera Albanii, którego dyktator w myśl orientalnych arkanów władzy w pewnej chwili wyprawił na drugi świat, a puentuje kapitalnie narracja człowieka z ulicy, szofera nazwiskiem Ylli Bodinaku, który w dwadzieścia lat później staranował ciężarówką mur ambasady Niemiec, zalaną z miejsca przez tłum pobliskich przechodniów. Kilkanaście razy głos zabiera sama autorka, w sposób dość egzaltowany dając wyraz swoim przemyśleniom. Ale może tak trzeba, żeby do nas, czytelników, dotarło, z jakiego rodzaju krajem mamy do czynienia. Ów ton ostro kontrastuje z rzeczową stylistyką relacji jej bohaterów. Wyznania ludzi, którym odebrano znaczną część życia, czasem wraz z szuncunkiem dla siebie, oraz szansę odpłaty, bo do żadnych rozliczeń w Albanii nie doszło, tworzą kontrast z komentarzami reporterki z Polski. Te ostatnie zaś sprowadzić się dają do generalizacji: „Nie do wiary, że tak tam było. Że możliwa jest aż taka zbiorowa paranoja. Że można aż tak bić i upadlać ludzi, i że niektórzy to przeżyli. I że dziś mówią o tym tak spokojnie”. Tak samo zaplanował swoją wielką księgę Solżenicyn.

Literaturę mającą za temat zbrodnie reżimów totalitarnych, przy całym jej bezkresie, cechuje powtarzalność. Opisy zaciskania się pętli wokół przyszłych ofiar, prowokacji, aresztowań, śledztw, tortur, pracy niewolniczej, donosicielstwa, sposobów wdeptywania w ziemię, głodu, ucie-

czek, egzekucji, tragedii rodzin, zesłań, poniewierki - w każdym języku brzmią tak samo i dowodzą, że gdy z ludźmi można zrobić wszystko, repertuar ich losów staje się ograniczony. Nie przypadkiem pewne mocarstwo chciwym okiem mierzyło Księżyc, niewątpliwie widząc w nim idealne miejsce na obóz. Przykręcanie dopływu tlenu - to byłoby coś nowego, nieprawdaz? W Albanii wynalazczość w dziedzinie dręczenia bliźnich zyskała jednak, jak przekonuje książka Rejmer, szczególną intensywność. Znanie i w naszym kraju hasło: „Dościgniemy i prześcigniemy!” przynajmniej w tej sferze zrealizowano bez reszty. Jak głosi prawo marksowskiej dialektyki materialistycznej, ilość, nie tracąc swojego ilościowego charakteru, przeszła tam w jakość. Pod tym względem komunistyczna Albania wniosła coś nowego do skarbnicy doświadczeń ludzkości - jeśli nie brać pod uwagę dorobku tych paru innych krajów, które chętnie omija się wzrokiem przy oglądaniu mapy.

Eliza Kącka

KRZYSZTOF KIWERSKI, *Citigroup B*, 2018, akryl na płótnie, 140 x 100 cm. Wystawa *Krzysztof Kiwerski, NY Citigroup i okolice*, Galeria sztuki Artemis, Kraków, listopad-grudzień 2018



Katarzyna Horabik
Baśń o znikaniu



Monika Sznajderman
Pusty las

Wydawnictwo Czarne
Wołowiec 2019

Jak z ruin, wszechogarniającej nieobecności, pustych domów i przyrody stworzyć literaturę? Jak to jest, kiedy wypełnia się życiem i treścią pustkę powstałą po tych, którzy całymi setkami odeszli wygnani w inne miejsca? Kim trzeba się stać, aby nie bać się już wycia wilków czy śladów dawnego życia? Książki Moniki Sznajderman to reportaże o pamięci, wielu różnych pamięciach. Autorka z dbałością próbuje w nich odtworzyć, uporządkować i ocalić. Pokazuje życie, które trwa mimo okrucieństw i nieustannie zachwyca.

Pusty las, wydany w 2019 nakładem Wydawnictwa Czarne, jest opowieścią o osiedlaniu się i zamieraniu, o znikaniu i powstawaniu nowego. Ale przede wszystkim jest to historia o pamięci i nieobecności(ach). Rozpoczyna się jak baśń, i choć narracji Sznajderman zdecydowanie bliżej do realizmu niż magiczności, okolica, którą opisuje, pełna jest rzeczy zachwycających, niesamowitych historii, które autorka z pietyzmem stara się ocalić od zapomnienia. Prowadzi czytelnika przez Beskid Niski, dawne łemkowskie wsie i domy (Wołowiec, Olchowiec, Czarne czy Łosie), tworząc niejako prywatną kartografię tego terenu. Podejmując próbę odtworzenia historii miejsca, w którym się znajduje, autorka staje się jej elementem składowym. Zamieszkuje kolejne domy we wsiach, sprawiających wrażenie, że czas już się skończył, a jednak to właśnie tam swój początek ma Wydawnictwo Czarne – w ruinach i pustce powstaje zatem nowe, które sprawi, że opuszczona i przesycona lękiem Łemkowszczyzna wypełni się znów głosami, mówiącymi w różnych językach o innych światach, innej Europie.

Sięgając do archiwów, parafialnych ksiąg, napisów na nagrobkach oraz lokalnych gazet, Sznajderman przywołuje życiorysy, opowieści i głosy. Ponieważ kiedyś w drewnianych domach rodziły się tutaj dzieci, w różnym wieku umierali ludzie, mieszały się narodowości, kultury i języki. Ślady ich obecności, które można odnaleźć w licznych dokumentach, to tylko suche fakty, a nie przeżycia i emocje. O ich codziennym życiu i domach, które zamieszkiwali, wciąż mówi jednak zmieniona roślinność, wydeptane szlaki i wygładzone od licznych kroków kamienie. To nimi podąża autorka – zdawałoby się nieśmiało i ostrożnie, lecz jest to przede wszystkim wyraz pokory wobec historii. Stawia przed sobą trudne zadanie – poszukuje znaków trwania w zamartym świecie. Jej książka jest głosem w dyskusji, która dawno już powinna się rozpocząć, a jednak ciągle jej nie ma, nadal panuje cisza, podobna do tej ogarniającej, czy wręcz pochłaniającej, zanikające domy. Prawie nikt już w nich nie mieszka. Polacy, Łemkowie, Rusini, Żydzi, Ukraińcy i Romowie odeszli, a o ruiny ich chałup upomina się przyroda, tytułowy pusty las.

Reportaż Moniki Sznajderman o trudnej historii miejsca, z którym spłótła swoje życie, wbrew temu, co sugeruje jego początek, jest nie tyle baśnią, co raczej prozopopeją. Zmarli lub nieobecni świadkowie rozwijania się i zamierania beskidzkich wsi mogą znowu odzyskać głos, autorka bowiem skrupulatnie poszukuje ich śladów oraz odtwarza losy. Pogromy i wojny, epidemie i wysiedlenia, swoista wyliczanka dat, rozproszonych informacji, spośród których wyłaniają się nazwiska i konkretne historie. Ich bohaterowie przestają być

anonimową zbiorowością, której nieobecność z łatwością przeoczono, ale przywrócona im jednostkowość urealnia ich życie i cierpienia. Ponieważ, jak pisała autorka w swojej poprzedniej książce, *Falszerze pieprzu*, wydanej w 2016 roku, „Miejsca, których pamięć nie otacza troską, umierają. Dziwaczej i dziczają, porośnięte zieliskiem zapomnienia”. Ona sama rozważnie przedziera się przez gąszcz zapomnienia, aby oddać sprawiedliwość poprzednim mieszkańcom Wołowca i okolicznych wsi. Ocalić pamięć o tych, których ślady historia zmazała, i oddać głos tym, którzy jeszcze żyją i są, aby nie można było zakłamać ich przeszłości.

Pusty las jest jednak czymś więcej niż kroniką zanikania. Rekonstruując historię Beskidu Niskiego i jego mieszkańców, Sznajderman uruchamia mechanizm podobny do tego wypracowanego w *Falszerzach pieprzu*: tworzy niejako dylogię znikania i ocalenia. Tematyka *Pustego lasu* nie dotyczy już prywatnej historii rodziny, opowieść nie traci jednak charakteru osobistego. Zarówno Żydzi, gdyż oni zniknęli pierwsi, jak i Ukraińcy, Rusini i Łemkowie, w wyniku Akcji „Wisła” przesiedleni bądź umieszczeni w obozie w Jaworznie, choć nie mogą już zamieszkiwać sąsiednich domów, muszą zostać przywrócenii pamięci.

Na drugą książkę reportażową Moniki Sznajderman trzeba było czekać trzy lata i choć pozornie bardzo się od pierwszej różni, autorka zwraca w nich uwagę na podobne kwestie – codzienność, która zachwyca pięknem i przeraża okrucieństwem, ludzi, nie mogących opowiedzieć własnych doświadczeń, mikrohistorie, jednostkowe przeżycia i lakoniczne świadectwa, dostatecznie wszakże pojem-

ne, by czytelnik mógł dostrzec skalę zjawiska. Jej pisarska dojrzałość sprawia, że z wycuciem i z wrażliwością zabiera głos w imieniu tych, którzy pozostaną niemi, unikając zbyt łatwych ocen.

Świadcami są nie tylko ludzie, ale także zwierzęta, przyroda oraz rzeczy, które pozostawili po sobie odchodzący: „Więc rzeczy – wehikuły pamięci – zinwentaryzowane i zabezpieczone trafią do nowych właścicieli albo rozpadną się tu, na miejscu – każda inaczej, zależnie od materii, z której ją stworzono. Niektóre, drewniane, znikną bez śladu w płomieniu, inne będą się długo rozkładać, jeszcze inne szybko powrócą do natury. A część posłuży do konstrukcji nowych i w ten sposób osiągną rodzaj nieśmiertelności”. Opowieść Sznajderman jest do nich podobna – nie jest oskarżeniem ani wyrzutem. Autorka z wydobytych historii i głosów pisze *Pusty las*, aby po nim przysłyły kolejne głosy, ponieważ dzięki nim mieszkańcy Łemkowszczyzny ocaleni wrócą w opowieści.

Katarzyna Horabik

Wystawa Krzysztof Kiwerski – bez instrukcji,
Galeria ASP, Galeria Promocyjna ASP, Galeria
Wydziału Malarstwa, Kraków, luty–marzec 2018



Ewa Furgał

Reportaże jako źródło wiedzy o rolach zawodowych kobiet ze wsi

Współczesny polski reportaż jest zainteresowany wsią. W ostatnich dekadach ukazały się książki Włodzimierza Nowaka (*Serce narodu koło przystanku, Obwód głowy*), Piotra Nesterowicza (*Każdy został człowiekiem, Cudowna*), Ireny Morawskiej (*Było piekło, teraz będzie niebo*), Marcina Kołodziejczyka (*Bardzo martwy sezon. Reportaże naoczne*) czy Marty Szarejko (*Zaduch. Reportaże o obcości*) pozwalające prześledzić losy mieszkańców wsi od końca drugiej wojny światowej do współczesności. Prace te ukazują podobny obraz wsi – jako miejsca, gdzie dominuje bieda, brak zaufania społecznego, zacofanie i bierność. Miasto z kolei jest dla mieszkańców wsi miejscem awansu społecznego i zawodowego, drogą ku poprawie bytu i szansą na rozwój.

Zmiany na wsi w niewielkim tylko stopniu przykuwają uwagę reporterów; wydaje się, że niezmiennie jest postrzeganie wiejskości jako inności kulturowej oraz próba konstruowania „wiejskiej mentalności” jako odpowiedzi na potransformacyjne ubóstwo mieszkańców wsi. Nie uwzględnia się przy tym ich strukturalnego wykluczenia, na które składają się między innymi gorszy niż w miastach dostęp do dóbr publicznych: placówek ochrony zdrowia, placówek edukacyjnych, kultury czy transportu, słaba infrastruktura techniczna i społeczna oraz ograniczona liczba miejsc pracy w sektorze pozarolniczym¹. Wyjątkiem jest tutaj reportaż Olgi Gitkiewicz *Nie zdążę* opisujący wykluczenie komunikacyjne mieszkańców małych miejscowości. Kobiety mieszkające na wsi rzadko jednak bywają głównymi bohaterkami reportaży. Z ich jednostkowych historii trudno wyłuskać obraz sytuacji społecznej i zawodowej wieśniaczek. Warto więc przyjrzeć się kilku tekstom, które pokazują zbiorowe losy kobiet pochodzących ze wsi.

Najczęstszą narracją o życiu wiejskich kobiet jest opowieść o wyjeździe do dużego miasta w poszukiwaniu pracy i lepszego życia. W *Alei Włókniarek*, reportażu o charakterze historyczno-społecznym, Marta Madejska opowiada historię pierwszego wielkiego napływu kobiet ze wsi do miasta, w którym podejmowały pracę w fabryce. Od końca XIX wieku do Łodzi przyjeżdżały tysiące młodych dziewcząt z guberni kaliskiej, warszawskiej, piotrkowskiej czy lubelskiej, aby zatrudnić się w fabrykach przemysłu włókienniczego. Była to najchętniej przyjmowana przez fabrykantów grupa robocza, przy

czym zdecydowanie gorzej od mężczyźn opłacana. Kobiety pracowały jako prządki, szpularki, tkaczki, motaczki, przewijaczki czy pończoszarki. Wiele z młodych pracownic należało do grupy „zbędnych córek”, których praca w wiejskim gospodarstwie nie rekompensowała kosztów ich utrzymania, jeśli gospodarstwo to miało wyżywić wielodzietną rodzinę („było nas dwanaścioro na jednym hektarze ziemi”), ich zaś emigracja do miasta pozwalała utrzymać się całej rodzinie. Poza rolą jedynymi zajęciami dostępnymi dla ubogich dziewcząt, z których wiele było analfabtekami, pozostawały służba i chałupnictwo.

Rozwój przemysłu stanowił szansę na dostęp do nowych miejsc pracy i zdobycie względnej niezależności ekonomicznej, a dla niektórych – na przetrwanie. Praca w fabryce oznaczała kilkanaście godzin dziennie przez sześć dni w tygodniu, w huku maszyn, często w upale i pyłe przędzalniczym. Robotnice były codziennie narażone na przemoc fizyczną i seksualną ze strony majstrów i dyrektorów. Jednak w odróżnieniu od pracy na służbie, nie musiały być dyspozycyjne całonocowo, często zakładały i utrzymywały rodziny. Nie musiały mieć też żadnego wykształcenia, do zawodu przyuczały się już przy maszynie. Życie w mieście pozwalało im na wygospodarowanie skrawków niezależności, wiązało się też z większą swobodą obyczajową. Praca stawała się ważną wartością, a zatrudnienie w technicznych zawodach zyskiwało prestiż.

Migracja ze wsi przyczyniała się więc do emancypacji młodych kobiet, do przełamywania ograniczeń związanych

z wzorcami życia w wiejskiej społeczności. Jako pracownice fabryk kobiety brały udział w życiu publicznym, uczestniczyły w strajkach, upominały się o swoje prawa, zakładały związki zawodowe. Napływ „fabrycznych dziewczyn” ze wsi trwał w międzywojniu i w PRL-u. Reporterka rozmawiała z Eulalią, która przyjechała do Łodzi w 1950 roku: „M.M.: Wyjeżdżało więcej dziewczyn czy chłopaki też?

Eulalia: Nieee, dziewczyny raczej. Z naszej wsi też wyjechały dwie siostry, no i tam z drugiej wsi, co też je znałam ze szkoły, też wyjechały. Tutaj później się dopiero z nimi spotkałam.

M.M.: Dlaczego dziewczyny wyjeżdżały?

Eulalia: No bo właśnie szukały też lepszego życia jakiegoś, jak tam na wsi nie miały. Oni tam mieli ze dwie morgi, a ich było więcej, dla wszystkich nie starczało, no to szukali jakiejs roboty. No i wtedy było tak, rozniosło się później, że tu potrzebują. I wszyscy tak do Łodzi, do Łodzi, te fabryki. Wszystko powstawało i było potrzeba ludzi... To poszłam na tkalnię².

Na początku lat 50. władze komunistyczne rozpoczęły kampanię „Nowe kobiety do nowych zawodów”. Kobiety zostały dopuszczone do stanowisk do tej pory zarezerwowanych dla mężczyzn, między innymi ślusarzy, górników, murarzy, tokarzy czy kierowców ciężarówek. Efektem była nowa fala migracji ze wsi do miast. W trakcie realizacji planu sześcioletniego ze wsi wyjechało około 700 tysięcy osób, z czego ponad połowę stanowiły kobiety³.

W książce reportażowej *Nowohucka nowela* Renata Radłowska opowiada historię osób, które przyjeżdżały w latach 50. w celach zarobkowych do Nowej Hu-

ty. Wśród nich była duża grupa kobiet pochodzących ze wsi. Jedna z bohaterek, Zdzisława, dotarła ze wsi pod Sanokiem i została zatrudniona w Hucie im. Lenina jako murarka. Potem pracowała przy wykopaliskach archeologicznych i do końca życia mieszkała w Nowej Hucie. Budowniczą Nowej Huty była też Krystyna z małej wioski pod Rzeszowem. Zofia z kolei, także wiejska dziewczyna, pracowała za biurkiem – w centrum administracyjnym kombinatu. Maria trafiła na nowohucką budowę („zrobiła miliony cegieł”) w 1954 roku z podkrakowskiej wsi. „Dziewczyna ze wsi jedzie do pracy” – według Radłowskiej tak wygląda „przeciętny kobiecy życiorys nowohucki”. „Dzisiaj tak ludzie jadą do Irlandii, jak my wtedy do Nowej Huty” – mówi Jadwiga ze wsi Wytrzyszczka⁴.

Jednak reportaże ukazują migracje ze wsi do dużych miast nie tylko jako przymus ekonomiczny, ale w znacznie szerszym kontekście. Dla kobiet oznaczały one często zmianę tożsamościową, związaną z przedefiniowaniem ról płciowych i oczekiwań społecznych ze względu na płeć. Zwiększały się ich życiowe szanse i możliwości, poszerzało się pole wyboru życiowych decyzji, czasem kosztem utraty kontaktu z miejscem pochodzenia i lokalną społecznością.

Jedną z bohaterek reportażu Anny Sulińskiej *Wniebowzięte. O stewardessach w PRL-u* jest Czesława Grudowska, której rodzina pochodziła z Polesia. Jej syn wspomina: „Urodziła się na wsi i już o Gdańsku, do którego pojechała się uczyć, opowiadała jak o wyrwaniu się do wielkiego miasta. A po przyjeździe do Warszawy otworzyło jej się okno na świat w postaci

jedynej w swoim rodzaju w tamtych czasach możliwości podróżowania i poznawania świata”⁵.

Narracja o migracji kobiet ze wsi jest więc spójna: kiedyś duże miasto było dla nich „oknem na świat”. Czy po transformacji ustrojowej coś się zmieniło? Co współczesne reportaże mówią o życiu kobiet, które postanowiły lub musiały zostać na wsi? Jedynym spośród wydanych niedawno reportaży, którego zbiorową bohaterką są wiejskie kobiety, jest książka Agnieszki Pająchkowskiej i Aleksandry Zbroi *A co wyście myślały? Spotkania z kobietami z mazowieckich wsi* (Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019). Autorki są mieszkankami Warszawy luźno związanymi z wsią: jedna z nich ma wiejskie korzenie, ale jest od nich odcięta, drugą z wsią łączy tylko działka. Rozmowy z mieszkankami wsi były dla nich okazją nie tylko do przyjrzenia się sytuacji społecznej wiejskich kobiet, ale również do refleksji nad własnymi stereotypami dotyczącymi wsi. Ponieważ reporterki nie zastosowały żadnego klucza doboru bohaterek, rozmowy z nimi dobrze ilustrują, jak sytuację mieszkanek wsi dodatkowo różnicuje wpływ także innych niż płeć i miejsce zamieszkania czynników: wieku, statusu ekonomicznego, stanu rodzinnego, wykształcenia, wykonywania pracy w gospodarstwie rolnym lub prowadzenia działalności pozarolniczej.

Reportaż Pająchkowskiej i Zbroi wychwytuje najważniejsze problemy społeczne wiejskich kobiet: ubóstwo i przemoc. Niektórym z bohaterek wciąż trudno odnaleźć się w zmienionej rzeczywistości społecznej po upadku PGR-ów. Przed biedą ratują się, podejmując niskopłatne se-

zonowe prace (zbieranie jagód, truskawek) i stosując tzw. presumpcję, czyli produkując żywność, przygotowując przetwory i zapasy żywnościowe. W radzeniu sobie z codziennym życiem nie pomagają im: słaby dostęp do transportu publicznego, przeciążenie obowiązkami domowymi, małe możliwości skorzystania z usług żłobków czy przedszkoli i brak dostępu do oferty edukacyjnej.

Wiele historii pokazuje jednak niebywałą determinację wieśniaczek w poszukiwaniu zatrudnienia, najczęściej niedostępnego na miejscu: „Jestem kobietą pracującą, jak to kobiety na wsi. Byłam w kilkunastu zakładach pracy. Wymienić? Kombinat dźwigów osobowych, firmy polonijne, Wedel, gdzie robiłam delicje, Koram, podwykonawca dla FSO, prywatniar, u którego jeździłam samochodem jako sprzedawczyni na targi z wędlinami, a teraz Kaufland”⁶.

W opowieściach bohaterek możemy też spostrzec zmianę tradycyjnych wzorców ról społecznych i podziału pracy obowiązujących na wsi ze względu na płeć. Wprawdzie kobiety wciąż w większości pełnią funkcje opiekuńczo-wychowawcze, ale znacznie częściej podejmują samodzielną pracę zawodową, spełniają polityczne aspiracje, mając przy tym pełną świadomość ciągle pokutujących w lokalnych społecznościach stereotypów dotyczących płci. Marta, która po studiach i kilku latach pracy w korporacji w Warszawie wróciła do rodzinnej wsi, gdzie objęła rodzinną firmę sadowniczą, mówi: „Czasem przyjeżdża jakiś kurier czy dostawca i od bramy woła: «Czy jest gospodarz?»». Mówimy, że nie, ale jest gospodyni. I tyle. W dzisiejszych czasach kobiety w biznesie,

czy to wieś, czy miasto, nikogo nie dziwią. Sporadycznie stykam się z chamstwem lub dyskryminacją. Ostatni raz chyba w zeszłym roku, kiedy zepsuła się pompa. Facet nie chciał uznać reklamacji i wałnął: «Pani jest kobietą, pani nie zrozumie». Podziękowałam mu za współpracę⁷.

Na działalność gospodarczą, niekiedy zdecydowanie rozmiijającą się z ich edukacją, często decydują się kobiety z wyższym wykształceniem. Wiola z dyplomem z przedsiębiorczości prowadzi salon kosmetyczny. Sylwia po studiach z rachunkowości i finansów zdobyła dotację na założenie firmy i otworzyła budkę z kebabami; pracuje dwanaście godzin dziennie, ale jest zadowolona z zarobków. Często jednak kobiety, które zainwestowały w edukację, nie są w stanie znaleźć pracy na wsi. Gosia po ukończeniu studiów prawniczych chce otworzyć kancelarię notarialną w Ostrołęce i dojeżdżać do pracy ze swojej wsi. Mariola gorzko konstatuje: „Chociaż pracy dla nas jak nie było, tak nie ma. Córką powiedziała mi ostatnio, że gdyby miała wybór, chętnie wróciłaby w te okolice. Tylko że ona jest architektem – kto jej da zatrudnienie poza dużym miastem? Wieś wyedukowanych kobiet nie wykarmi”⁸.

Mieszkanki wsi wykonują też zawody, w których pracują przeważnie mężczyźni: robią zbrojenia fundamentów i elementy pod konstrukcje żelazne, pracują w firmach ochroniarskich i zakładach samochodowych. Tradycyjnie prowadzą też gospodarstwa rolne i sadownicze, czasem będąc na nogach od godziny piątej rano do dwudziestej trzeciej. Utrzymanie się z pracy w niewielkich gospodarstwach rolnych, które są nierentowne i niskodo-

chodowe, stanowi jednak ogromne wyzwanie i powoduje duże koszty zdrowotne.

Reportaż *A co wyście myślały?* jest opowieścią o sprawczości wiejskich kobiet i o ich niezwykłych umiejętnościach adaptacyjnych. Doskonale również obrazuje wysokie zróżnicowanie współczesnej polskiej wsi i zmieniającą się rolę kobiet w lokalnych społecznościach. Wyrziste głosy bohaterek niejednokrotnie ośmieszają stereotypy dotyczące zarówno wiejskości, jak i samych kobiet. Rozmówczynie Pajączkowskiej i Zbroi cenią sobie zamieszkiwanie na wsi, mimo że mają świadomość strukturalnych barier, które się z nim wiążą. Jako uzupełnienie ich relacji można obejrzeć i przeczytać *Wędrowny zakład fotograficzny* Agnieszki Pajączkowskiej, fotoreportaż okraszony wiejskimi opowieściami „sprzedanymi” za zdjęcie. Mnóstwo historii mieszanek wsi, na przykład niepełnosprawnych czy nieheteroseksualnych, wciąż jednak czeka na wysłuchanie.

Ewa Furgal

PRZYPISY

- 1 M. Borys, *Jak badać uprzedzenia wobec wsi? O obrazach, konflikcie klasowym i emancypacjach (od) tożsamości* [w:] *O wsi bez uprzedzeń. Raport z badań*, red. J. Struzik, Kraków 2016, s. 267.
- 2 M. Madejska, *Aleja Włókniarek*, Wołowiec 2018, s. 193–194.
- 3 M. Fidelis, *Kobiety, komunizm i industrializacja w powojennej Polsce*, Warszawa 2015, s. 123.
- 4 R. Radłowska, *Nowohucka telenowela*, Wołowiec 2019, s. 107.
- 5 A. Sulińska, *Wniebowzięte. O stewardesach w PRL-u*, Wołowiec 2016, s. 202.
- 6 A. Pajączkowska, A. Zbroja, *A co wyście myślały? Spotkania z kobietami z mazowieckich wsi*, Poznań 2019, s. 54.
- 7 Tamże, s. 60–61.
- 8 Tamże, s. 113.



Bogusława **Latawiec**

*Z cyklu **Zwierzęta nocy***

Rękopis

Raz z prawej raz z lewej strony
budziły mnie nocą dzwonki
Zapalały się i gasły jak błyskawice
tylko światło – ciemność
Podniebne SOS?
Może to dzwonił mój zgubiony przed latami wiersz
w białej kopercie z drobną gałązką zieleni
Powinnam ją natychmiast napoić kroplą tlenu
aby zdążyła zakwitnąć w kwietniu
ptasim trelem
z rozsypanych w powietrzu głosek

Poznań, grudzień, 2018 r.

Dwa portrety

Tego że spotkają je moje oczy w „Wielkim słowniku malarzy” – nie mogliby przewidzieć nawet wtedy, gdyby ich obrazy powstały tego samego lata.

Lizę – Leonard uchwycił w ciemnej zieleni pełnej grzesznych obietnic i wiernie woził po włoskich podróżach, uparcie przemalowując jej zbyt kobiecą twarz zgodnie z ukrytą wiedzą o sobie.

Nie doczekał się także wymarzonego, jasnego portretu Lorenza Lotta zamysłonego „Młodzieńca z książką” o dziewczęcych wargach, który od dzieciństwa czuł się sobie tak obcy, że wieczorami, w tłumie, między drzewami – omijał siebie – jak przypadkowego przechodnia.

Poznań, kwiecień 2019 r.

Z cyklu *Zwierzęta nocy*

Bezdroże

Idę bezdrożem bez drogi
szczelnie zamotanej piachem
z tobołkiem na podorędziu
ciężkim i pustym jednocześnie
Ktoś mówi do mnie po innemu
wręczając mi do przetłumaczenia
całą ziemię wraz ze snami
których dotąd nikt nie przełożył
z głowy do głowy
z papieru na papier
spod świecy do nowej świecy
bo one wszystkie fachowo złożone
czekają aż się obudzę

Ale ja znowu piachami przez bezdroża
na przełaj z ciężkim i pustym
tobołkiem na podorędziu
jakby czas już dawno mnie ominął

Poznań, marzec 2019 r.

Cztery pszczoły

O świcie moja uskrzydłona rękawami bluzka
uciekła na lipę
bocianim lotem zatoczyła dwa wielkie koła
i poszybowała za rzekę
w cierpki las
Nocą wróciła z czterema martwymi pszczołami
i jedną żywą kroplą miodu
aby w ciemności choć na moment
rozpalić pszczołom bez skrzydeł
ogień pamięci

Poznań, marzec 2019 r.

Zieleń

Gdyby zawróciły w porę
lecące w mróz szpaki
gdyby je słońce opłukało
żyłyby dotąd zapętlone w ogrodowej gęstwinie
jak kamienie długo dojrzewające pod czereśniami
i dwoma dorodnymi piórami
wskazówek na cyferblacie
które aż do świtu nie potrafią zasnąć
w hałaśliwej, bezsennej zieleni

Poznań, kwiecień 2019 r.



JAROSŁAW KONOPKA, *Ostatni posiłek*, grafika komputerowa, 10 × 10 cm. Stacja Badawcza OUTSIDER Art w Krakowie

Tomasz
Mizerkiewicz

Dyskretna czasoprzestrzeń etyczna O liryce Bogusławy Latawiec

Nowa książka poetycka Bogusławy Latawiec, *Pierzchające ogrody*, jest nie tylko kontynuacją jej kilku ostatnich tomików, ale zarazem dzięki dodaniu wyraźniejszych akcentów publiczno-politycznych zachęca do zrewidowania zasad czytania wierszy poetki i rozpoznania pewnego nowego stadium, ku któremu zmierzają. Można dość zasadnie utrzymywać, że Latawiec wydała właśnie jedną ze swych ważniejszych książek, a pierwsze reakcje krytyczne pozwalają na domysł, że jej oddziaływanie okaże się znaczne.

Przypomnę, że od kilkunastu lat Latawiec zaprzestaje publikowania książek prozatorskich, które ukazywały się zwykle na przemian z tomikami lirycznymi. Wydała zbiór krytycznoliteracki *Zegary nie do zatrzymania* (2012) oraz we Włoszech książkę dwuautorską wraz z Edwardem Balcerzanem, prywatnie mężem poetki, *Il tempo raddoppiato* (*Czas podwojony*, 2011); poza tym skupiła się na twórczości poetyckiej. W ten sposób powstał rodzaj dość spójnego projektu pisarskiego, na który składają się tomy *Odkrytki* (2007), *Gdyby czas był ziemią* (2011), *Zmowy* (2015) oraz książka naj-

nowsza. Książki te wiele łączy: cykle poetyckie dotyczące snów oraz ekfrazy malarzskich, pośmiertne dialogi ze znanym pedagogiem i ojcem poetki Czesławem Latawcem, mocna aktywność idiomu Juliana Przybosia, leśmianowskie pejzaże ogrodowe i leśne, powracające motywy akwaticzne, fascynacja czasem. Towarzyszące tej poezji rozpoznania krytyki trafnie rozwijały nośne formuły meta-poetyckie w rodzaju „podwojenia” czy „zmów”, udanie wskazywały na główne motywy i tematy; niemniej, jak wyznała niedawno Latawiec, raczej zgodnie pomijały wiersze uwrażliwione na sprawy wspólnotowe czy wprost polityczne. Zdawały się one bowiem stać nieco obok ogrodowych epifanii czy zmetaforyzowanych opisów rzek. Pozostawało, co prawda, w pamięci dawno już temu dokonane otwarcie tej liryki na kwestie publiczne, czego dobitnym dowodem były zapisy doświadczeń lat 80. w tomie *Powidok* (1992), teraz chyba jednak jasnym być musiało, że ujęcie „politycznego” zaczęło się u Latawiec zmieniać i dążyło do nowych zadań. W *Pierzchających ogrodach* sprawy mają się jeszcze bardziej wyraziście – spotykamy w książce całą serię wierszy o uchodźcach, migrantach, Afrykańczykach tonących w Morzu Śródziemnym, ale i o profanowaniu polskiego patriotyzmu w neonazistowskich marszach niepodległości. Zbiór rozpoczyna wiersz o chwilowych spotkaniach ze zwierzętami i relacjach owych zwierząt z czasem minionym, a kończy ekfrazą obrazu Kiejstuta Bereźnickiego, w której znajdujemy powidoki tortur, biczowania, dekapitacji, a także raz jeszcze obraz uciekinierów. Jak łączą się te rzeczywistości,

jakiego rodzaju nowe przejście między nimi wypracowała obecnie poetka?

Punktem wyjścia dla rozumienia obecnej poezji Latawiec może być zwrócenie uwagi na rodzaj paktu, jaki zawiera ona z domeną zjawisk ulotnych i dyskretnych. Jak pisze w wierszu *Znienacka*:

Gdybym nie podsłuchiwała
strumieni
prądów rzek obojętnych
biegu stóp po suchych liściach
burzliwych kłótni
między ziemią a świerkami
tylko nadal wędrowała
przez literową zadymkę
nigdy bym nie usłyszała szmeru
gałązki dzikiego cząbrku wsuniętej
do szuflady.

Baczna obserwacja zachodzących tu i teraz drobnych zdarzeń dokonuje się wraz z rozbratem czy uwolnieniem od uwarunkowań nadmiernie literackich poetyckiego mówienia. Na świat literatury autorka chciałaby nieco ogłuchnąć, żeby swój słuch i wzrok bardziej zdecydowanie skierować ku rzeczywistości namacalnie odczuwalnej i zjawiającej się „znienacka”. Bohaterami tej rzeczywistości stają się drobne ptaki kręcące się „między ziemią a świerkami”, obojętnie szemrzące wody rzek, a efektem wytężonego ich obserwowania okazują się odkrycia takie jak „szmer gałązki dzikiego cząbrku wsuniętej do szuflady”. Jak widać, nakierowanie na tu i teraz okazuje się rewelatorskie, pozwala usłyszeć niesłyszalne i zobaczyć niewidzialne, czyli żyć w paśmie zjawisk tak dyskretnych, że – jak wydawało się dotąd – nieokreślających nas. Tymczasem

ich stała aktywna obecność jest sygnalizowana przez Latawiec na wiele sposobów, na przykład w wierszu *To co szeleści*, w którym powraca obraz poetki podsłuchującej ów wymiar: „Odtąd moje pióra, ołówki cierpliwie podsłuchują / tego co dzwoni, cyka, miauczy, ćwierka, szeleści”. Dzięki tym podsłuchom możliwe staje się również podsłuchanie samej siebie żyjącej w bliskim kręgu ledwie uchwytnych zjawisk, śledzenie oczywistego na tym poziomie współbywania ze wszystkim, co dzielnie żyjące, a zarazem obecne na moment, jednocześnie kruche i intensywne.

Przed wszystkim jednak dochodzi dzięki temu do coraz mocniejszego uświadomienia, że poetka dzieli swój czas z ptakami, kotami, przedmiotami, płynącą wodą, promieniem słonecznym, nagłymi widokami. Wszystkie te dyskretnie nasuwające się uwagi rodzaje – jak byśmy powiedzieli za Latourem – działających aktorów mają walny udział we wspólnym przeżywaniu każdej chwili, a nader często swoimi poczynaniami pozwalają odkryć chwilowość chwili, dają odczucie jej silnej momentalności. Nie prowadzi to do patetycznego doświadczania „nagłości” opisanej kiedyś przez Bohrera, gdyż zanurzanie się w owej dyskretniej czasowości jest pozbawione ekstazy, okrzyków, a nade wszystko nie prowadzi do koncentracji na wyjątkowości doznającego jej ludzkiego podmiotu. W cierpliwie podsłuchiwanym „tym co szeleści” każda „zniecka” ujawniająca się chwila pokazuje współlistnienie człowieka z „ćwierkającymi” zjawiskami, ów czas ujawnia się jako włączenie we wspólne przeżywanie, a nie wyosobnienie jednostki czy zachęcenie jej do egotycznej auto-

analizy. Dlatego Latawiec pokazuje „czas leśny”, czas sikorki, czas „krukowatych”, czas kotki Myszeidy – w ten sposób podkreśla ich pełnoprawny udział w czasie. Czas w *Pierzchających ogrodach* jest zatem sferą wspólną i z założenia nienależącą do nikogo. W wierszu wprost zatytułowanym *Czas* bohaterka opisuje świtający dzień w taki sposób, że zamiast delikatnego brzasku widzi „czas”, który jest „ze wszystkich goszczących nas drzew, traw, wód / i ciemności / najsprawiedliwszy”. To naprawdę zaskakujące słowa, gdyż poetka podpowiada, że czas pozwala szukać sprawiedliwości, wymierzać sprawiedliwość, zatem stanowić powinien – długo zaniedbywaną i nierozumianą – etyczną miarę ludzkich i obok ludzkich spraw.

Powodów tego przeczucia i przeświadczenia byłoby kilka. Pierwszym z nich jest wspomniana obserwacja stałego dzielenia się czasem z „podsłuchiwanymi” dyskretnymi współsprawcami świata, często jedynie za ich sprawą czas w ogóle się ujawnia, staje się zauważalny i uprząstępnia swoje niedostrzegalne w inny sposób wielkie potencjały. Warunkiem owego rewelatorstwa, warto powtórzyć, jest zasadnicze przekonanie, iż czas nie jest czymś własnym, lecz współposiadany z „ćwierkającymi”. Dzięki temu uwrażliwieniu możliwa okazuje się druga konstatacja dotycząca czasu jako najwyższej instancji sprawiedliwości. Otóż czas pozwala na poważne uznanie własnych win i długów postrzeganych dotąd jako drobne czy nieważne. W wierszu *Stół rodzinny* zostaje opowiedziana historia beztroskiego wydania familijnego mebla, głównego świadka i współuczestnika wielu biograficznych zdarzeń. Bohaterka La-

tawiec osłabia w swym opisie sentymentalny ton i podkreśla, że obecnie oddanie tego stołu „w obce ręce” jawi się jej jako przybierająca na znaczeniu nielojalność wobec konkretnej rzeczy i może wobec całego świata przedmiotów, skoro obraz stołu wciąż powraca w jej snach. Utwór kończy frapujące pytanie: „Czy to ja po kryjomu (przed sobą) / uparcie biegam przez dziesięciolecia / w górę i dół czasu / wierząc że on nas jeszcze kiedyś / ugości na białym obrusie”. Wynika z tego, że jedynie czas jest w stanie ustalić moment, w którym sumiennie wyznawane winy wobec przedmiotów, którym odmówiło się współudziału w czasie, będzie można wybaczyć. Sprawiedliwość – chciałoby się nieco inaczej powiedzieć – potrzebuje czasu, to znaczy szuka interwału temporalnego odpowiedniego dla rozmiaru niedrobnego – jak się okazuje – wykroczenia przeciw współsprawcom dyskretnego świata tu i teraz. W wierszu Łatawiec okazuje się sprawą całkowicie zależną od czasu; ile dziesięcioleci musi minąć, aby zawstydzona swoją winą (także wstydzająca się przed samą sobą samej tej winy) bohaterka mogła uzyskać przebaczenie symbolizowane przez pełną restytucję domowej sceny przy stole.

Podobna nadwrażliwość etyczna jest związana, jak widać, z doznaniem prymarnego zanurzenia w półwidualnym świecie intensywniej współobecności z „szeleszczącym”. I w tym właśnie wymiarze, o dziwo, pojawiają się obrazy czy przywidzenia dotyczące współczesnych tragedii uciekinierów i uchodźców. W *Krzyku Afryki* nieco banalna czy powszechna sytuacja palenia w piecu gazetą informującą o losach migrantów łączy się

z wizualną transpozycją owych informacji: „W śródziemiu Ziemi morze nieżywych / Wyplukane z krwi muszle powiek / i tylko krzyk zwinięty w tuman piachu”. W przedstawieniach śmierci uciekinierów tonących w Morzu Śródziemnym i ginących na pustyniach powraca myśl o sprowadzeniu ich do poziomu materii nieożywionej, do sytuacji, w których granica ludzkiego i obok ludzkiego się zaciera. Dzieje się tak w licznych zapisach, w których niejednokrotnie dochodzi po prostu do utożsamień – jak w opisie snu: „Pękają pod nami dna łodzi / i wzbierają martwe piachy / kolejnych mórz” (*Martwe piachy*) czy w opisie zbrodniczych zagrożeń „dla naszych białych, oliwkowych, czarnych ciał / póki nie potonemy w piachach kolejnych mórz” (*Czarni, biali, oliwkowi*). W sytuacyjnym tu i teraz wcale nie słabnie odczuwalność czegoś, co dzieje się kilka tysięcy kilometrów od bohaterki-poetki z wierszy Łatawiec. Ponieważ jest to „tu i teraz” dyskretnie, ujawniające się dzięki podsłuchiowaniu spraw „szeleszczących”, to właśnie w tym wymiarze ujawniona jako niby słabe echo dalekich zdarzeń tragedia migrantów istnieje w stopniu niezwykle intensywnym. W sferze naszego dyskretnego „tu i teraz” wszystkie nawet odległe części całej współczesności jawią się jako szokująco blisko obecne przy nas i w oczywisty sposób wzywające do odpowiedzialności. Czas współdzielony z wróblami, krzesłami, trawą jest także czasem dzielonym z najodleglejszymi sprawami ludzi dziś żyjących, stąd ów czas wymierzy sprawiedliwość wszystkim, którzy przeprowadzanego dzisiaj testu etycznego nie zdadzą. To

znaczy – jeśli tylko zapragną prawdziwej obecności w rewelatorskim tu i teraz ich życia, w ciągu fascynujących i cały czas oferowanych jako cudowna potencjalność sprawach wspólnego świata ludzko-obok ludzkiego, to od razu wróci problem strasznej winy wobec tych, którym nie wolno było zabierać ich czasu, ich udziału we wspólnym czasie.

Wariantem opisywanego przez wiersze Latawiec dramatu etycznego byłaby kwestia wolności. Bohaterka-poetka deklarowała w *Znienacka*, że nie kroczy już przez „literową zadymkę”, co wiąże w wielu zapisach z doznaniem uwolnienia. Włączając się poznawczo oraz zmysłowo w zjawiska „szeleszczące”, wyznaje: „Moje oczy mnie rozumieją / Idę za nimi czujna i wolna” (*Gdy oko rozumie i uszy słyszą*). W tym wypadku wolność oznacza odzyskiwaną nieskrępowaną możliwość korzystania nie tyle z czasu, ile z miejsca, z danej tu oto przestrzeni. Jak czas stał po stronie sprawiedliwości, tak przestrzeń pozwala na podjęcie etycznego zagadnienia wolności. W sytuacyjnym tu i teraz można uwalniać się w pierwszym rzędzie z nadzorującej podmiotowości kultury, z nadmiernego dyktatu jej liter (także litery zbyt zniewalającego prawa), związek ze światem „ćwierkającym” zapewnia dostęp do przestrzeni przed jej jakimkolwiek zawładnięciem, kiedy jest realnie i w oczywisty sposób dla wszystkich. Zarazem w równie nadwrażliwie przeżywanej, odzyskiwanej wolności w danym bohaterce „tutaj”, znowuż nieustannie powracają wizje umierających uchodźców, podnoszony bywa skandal moralny, jakim jest odgradzanie się przestrzenne od nich: „Nie oglądać ich zakratowanych strachem źrenic! / Mu-

ry stawiać nocami, / zatraskując żywą krew w martwej krwi” (*W ciemni świata*). W tym wypadku bliska człowiekowi, najbardziej otwarta i dyskretna przestrzeń „tu” staje się miejscem ujawnienia odpowiedzialności za pełną wolność innych, za ich Nielimitowany udział w wielkim wspólnym tutaj. Każdy, kto odgrodził się murem od ich świata, zakratował ich źrenice, tym samym gestem trwale zakratował własne źrenice, wyłączył się ze wspólnoty z wszystkim, co najbliższe, co intensywnie współzamieszkuje to samo tutaj i może nim bez ograniczeń obdaruwać. Jakakolwiek przyszła próba powrotu do owego wspólnego „tutaj” będzie się wiązać, jak wspomniałem, z koniecznością poddania się surowej karze ze strony przestrzeni za nieprawne wydziedziczenie uciekinierów z otwartego dla wszystkich miejsca.

Pokrótkce starałem się określić, na czym polega coraz wyraźniejszy zamysł Bogusławy Latawiec, aby jej liryka stała się obecnie wyrazem i opisem dyskretnego czasoprzestrzeni etycznej. W *Pierzchających ogrodach* w owej bliskiej, ruchliwej, pierzchliwej teraźniejszości i tutejszości poezja Latawiec odnajduje możliwość etyki, która byłaby wiarygodną odpowiedzią na coraz bardziej niepokojącą współczesność. Dlatego warto powiedzieć wprost – *Pierzchające ogrody* to bardzo ważna książka poetycka, gdyż dawno już głos poezji w Polsce nie rezonował w równie przekonujący sposób odpowiedzialnością za sprawy publiczne.

Tomasz Mizerkiewicz

Bogusława Latawiec, *Pierzchające ogrody*, Wydawnictwo FORMA, Szczecin, Bezrzecze 2018.



IWONA ORNATOWSKA, *Rozmowa*, akwaforta z akwafortą, 10 × 10 cm. Stacja Badawcza OUTSIDER Art w Krakowie

Wojciech Ligęza
Jan Szaket
Michał Kózka

Ćwiczenia z nieistnienia

Marzanna Bogumiła Kielar
Nawigacje

Wydawnictwo Znak, Kraków 2018
(nominacja do Nagrody
im. Wisławy Szymborskiej 2019)

Marzanna Bogumiła Kielar w zbiorze *Nawigacje* nawiązuje do idei poetyckich znanych z wcześniejszych jej książek *Sacra conversatione*, *Materia prima* oraz *Monodia* (wymieńmy także wybory wierszy *Umbra* i *Brzeg*). Podkreślić należy i oryginalność świata poetyckiego, i konsekwencję decyzji formalnych. Niezwykła wrażliwość sensualna oraz głęboki filozoficzny namysł wyróżniają tę poezję. Gry oka połączone z wyobraźnią sprawiają, iż mówiąca potrafi przeczuć i zdobyć zwykle niedostępne naszemu poznaniu punkty widzenia.

W słowach uskrzydłonych przekazywane jest ptasie spojrzenie na rozległy krajobraz, jakże inne od ludzkiego (*Niekiedy wystarczy: trzcina albo chmura...*), ptasia krzątania, by mieć gniazdo i miejsce, wypełnia ten świat poetycki, a śpiew kosa („piętrowa konstrukcja ptasiej melodii”), tak naturalny, że ptak zapomina o swej wokalizie, może być natchnieniem dla poetów (*Kontrapunkt*). Do kolekcji dodajmy inną jeszcze frazę: „Świergocze strzyżyk żyjący najbliżej/ przy ziemi” (*W nieznaną drogę...*). Olivier Messiaen – autor cyklu *Catalogue d'Oiseaux* – pisał, iż muzyka, która przebywa „wśród ptaków” sprawia, „że gałąź i łąka są moją

własnością”. Wtedy wstrzymane zostają „wszelkie spory, rozterki, rywalizacje”. Pojawia się oto program akceptacji natury oraz – uspokojenia. W każdym razie w odczytywanych wierszach wzory natury – zmiennej, nieziennej, przemijającej, wiecznej – kwestionują niemądre uzurpacje człowieka, który widziałby siebie jako władcę świata oraz uciszają gwar niekieszonej gadaniny.

W lirykach Kielar w mazurskim Edenie żyją zwierzęta i rośliny wolne od władzy ludzi (szczęśliwe bobry budują tamy, jaskółki brzegówki z inżynierskim zacięciem projektują wlot do gniazda, krzew forsycji rozpala się żółtym ogniem, jabłoni malinówka nieśpiesznie rodzi i roni owoce). Człowiek, owszem, może tam wejść, ale tylko wtedy, gdy zachowa dar skupionej kontemplacji, jeśli zanurzy się, zapominając o wszechwładnym „ja”, we wszechogarniającym bycie. Kluczowe jest tutaj słowo „patrzeć” – dostrzegać, rejestrować szczegóły, być świadkiem kolejnych przyrodniczych akcji, nigdzie się nie spieszyć, nie odchodzić.

Uważne studia krajobrazowe, smakowanie zmian sezonów i pór dnia, jak również medytacje poświęcone niestałości i trwaniu, przekazywanym przez twory przyrody, uczą jednostkę ludzką pokory wobec wielkich porządków istnienia, kształcą intuicję otwartą na mowę tajemnicy, wyrabiają rozumienie nieodwołalnych wyroków. Wreszcie – w wierszach Marzanny Bogumiły Kielar osobista mikrohistoria ściera się z otchłanią czasu kosmicznego. Myślenie artystyczne w kategoriach chwili oraz długiego trwania łączy się z poszukiwaniem środków wyrazu, a konfrontacje świata ludzkie-

go z niehumanitarnym wymagają odnowienia metafor, pociągają za sobą wyzwania dla wyobraźni.

W tych wierszach zagadnienia słowa artystycznego nawiedzają wewnętrzny świat doświadczeń i doznań. Język tak pojmowany przestaje być rutynowym narzędziem komunikacji. Poetka pragnęłaby zniwelować różnicę między „reprezentacją” a rzeczą nazywaną, umieścić słowo artystyczne w zmiennym nurcie istnienia, wyjaśnić w kategoriach natury jego istotę. Albo jeszcze inaczej: w słowach rozpoznać obieg krwi, nie zaś pochody abstrakcji: „Słowa wiersza będą jak woda,/ co zagęszcza się w chmury, opada jak deszcz [...] Wtedy dotrze do wód gruntowych, zasilających drzewo krwi” (*Słowa wiersza niech będą jak woda...*). Nikt nie odmówi oryginalności pomysłowi zestawienia przeobrażeń słowa poetyckiego z krążeniem wód w przyrodzie. Nowoczesne naśladowanie natury w tym przypadku łączy się z odkryciem „kruchej materii” rzeczywistości, oparcie dla artysty jest bowiem słabe (*Mimetyzm*). Jednakże według poetki takie słowo jest skuteczne i oczekiwane, które nie wyrzeka się zmysłowego poznania i nie zapomina o pokorze wobec rzeczy wielkich i wiecznych.

W liryku *Post tenebras* poszukiwanie nazwy dla pojedynczych bytów ma postać paradoksu: to nie z leksykonu mowy wybiera się potrzebne miano, lecz cały język pracuje na słowo dążące ku rzeczywistości prawdziwej. Proces nazywania odbywa się „poza mowę”, jej regułami, konwencjami, użyciami. To, co ma zostać wypowiedziane, „ma jedno imię: Jest” (*Jesteśmy jedynie krwią języka...*). Pamiętamy w tym

miejsu o *esse* – ekstatycznie określonym przez Czesława Miłosza: „Na co zdały się cywilizacje Słońca, czerwony pył rozpadających się miast [...], jeżeli nie dodały nic do tego dźwięku: *j e s t ?*” (*Esse*).

Sztuka przyświadcza prymarnemu porządkowi rzeczywistości, tak by zniwelować granicę dzielącą ją od życia. Technika artystyczna (w tym literacka) odsunięta więc zostaje na plan dalszy. Poetycki komentarz dotyczący *Pinii przy Villa Borghe*se Aleksandra Gierymskiego odpowiada samemu dziełu:

W tym obrazie drzewa rosną
spokojnie, cienie padają bez
wahania,
bez zwłoki. Jakby ten, kto malował
widział własne widzenie i płynął –
z trawą, z piniami, z piachem

(*Jan Cybis i obraz Gierymskiego*)

Oko malarza jednoczy się z doświadczeniem epifanicznym, ręka staje się posłuszna nie perfekcji wykonania, choć to warunek wstępny, lecz dociekaniom o naturze rzeczy stworzonych. W tym artystycznym ujęciu proces tworzenia nie dąży do przewyciężenia czasu w dziele skończonym, lecz włącza się w rytm zmiany. Znowu zauważamy zanegowanie „ja” przez artystę, dystans wobec technik malarskich, powierzenie osoby zmien-nemu ruchowi przyrody, a także niestalemu pięknu. Uważnej kontemplacji zatrzymanego w czasie rzymskiego pejzażu odpowiada kształt językowy wypowiedzi. W liryku Marzanny Bogumiły Kielar takiej transmisji służą wydłużone zdania

i wersy – poza pośpiechem, poza aktualnymi zdarzeniami.

Nie sposób w tych utworach przeoczyć muzycznego kształtowania frazy, w której brzmienie w sposób równoprawny uczestniczy w planowaniu znaczeń. Stąd bierze swój początek mistrzostwo artystyczne. Nie tylko bowiem sycimy oko różnorodnością kształtów i barw wylaniających się z mgły, zapadających w mrok, widzia-nych w zachwyceniu, żegnanych z żalem, gdyż nieustannie przemijają (na przykład *Ćwiczenia z nieistnienia, Krajobraz otwarty daleko w głąb horyzontu..., przed nocą*), ale delektujemy się eufonicznym zestawianiem słów. Z brzmieniem stowarzy-sza się widzenie. Spojrzeniu osobnemu służą koncepty słowne, które opuszcza-ją terytorium spodziewanych skojarzeń: „Księżyc to jaskiniowa perła nad zboczem snu,/ dalekim” (*Bezsennosc*); „Dni – ży-we zwierzęta, na których młode nicości, w słonecznym wietrze/ ćwiczą chwytanie i zabijanie” (*Żeby nawet dni, co minęły...*). Kunsztowność, niespieszność oraz uważ-ność poezji Marzanny Bogumiły Kielar przywracają rangę artystyczną peryfrazy.

Poetkę fascynuje fenomen przemija-nia. Istnieje jednak pokusa, by nieustanną przemianę choć na mgnienie oka zatrzy-mać. W lirykach Kielar rzeczy pojawiają się nagle, w pełnej plastycznej widzialno-ści, tym samym wartość chwili wzrasta. Gra detalem w tej poezji jest niezwykle ważna, zatem chciałoby się powiedzieć, że od drobin istnienia zależy wszystko. Po-strzegając „kuliste gniazdo srok” (*Ciemna materia*), „szczygły na ostach” (*Sukcesje*) czy porównywany ze starym malarstwem chińskim „szron na gałęzi kwitnącej śliwy” (*Majowe przymrozki*), człowiek utwierdza

się w istnieniu, świętuje obecność wśród rzeczy, kielzna namiętności, odzyskuje utracone lekkomyślnie oparcie w realnym świecie.

W tomie *Nawigacje* myśl i wyobrażenia zwracają się ku krajobrazom ukazwanym w bezruchu i walce – jako scena dynamicznych spieć żywiołów. W tych wierszach trwają powracające w różnych postaciach i wariantach rozmowy „z niespokojnym wiatrem,/ z ziemią” (*Wpuszczając do pokoju światło*). Wiatr jest pośrednikiem między ziemią a niebem, porusza nieożywioną i żywą materię, umożliwia życiową żeglugę, staje się partnerem agonu, kiedy mocujemy się z przeciwnościami, a może nade wszystko reguluje przyprływy i odpływy życia. Obraz erozji, rozpylania się i rozwiewania nietrwałych zdarzeń, ulotnych rzeczy wydaje się tu dominujący.

Dar szczegółu spostrzeganego w zachwyceniu, utrwalonego niejako w jednym rzucie poetyckiego słowa, spotyka się w tych wierszach z wyobraźnią geologiczną, w której obowiązują rozległe miary czasu, tylko przeczuwane, niedostępne ludzkiemu poznaniu. Aktualne życie przegląda się w erach bardzo starej planety. W przypadku wierszy Kielar pouczające jest wsparte specjalistyczną wiedzą kolekcjonowanie skamieniałych dowodów na sędziwy wiek Ziemi: „Zbieram odłupane fragmenty: dropiate dioryty, granity – różowe i szare/ porfiry, sjenity i smużyste gnejsy z łuskami minerałów. Nasz geologiczny spadek” (*Kamienie i wiersze*). W tej petrografii każdy z kamieni zaopatrzony jest w określenie koloru i powierzchni. Zażyłość z kamieniami zostaje głęboko ugruntowana.

Goethe podczas podróży po Italii brodził po wyschniętym dnie strumienia i zbierał kamienie, by dowiedzieć się o istocie tej ziemi. Zakochany w minerałach Roger Caillois w eseju *Chłód i żar* tak przedstawiał analogię – istotną dla rozumienia wierszy Marzanny Bogumiły Kielar: „Bezludne, pradawne pejzaże, które na próżno staram się stworzyć w wyobraźni, zdają mi się w [kamieniach] powtórzone. [...] Pomiędzy rzeczywistymi pejzażami, a tymi wywiedzionymi z głębi kamienia krainami nie mogę osobiście dopatrzeć się innej różnicy niż różnica skali”. W tej poezji nawet zwykłe budowanie muru równocześnie staje się lekcją przynależności do wielkiego porządku istnienia. Dotyk szorstkich kamieni pozwala sensualnie odczuć tę zasadę, ale przecież czas mierzony jest inaczej, z lekceważeniem ludzkiego podziału czasu na godziny i minuty.

Poetka kreuje światy bezludne: pejzaże bez przesuwających się sylwetek wędrowców, domy bez mieszkańców. Pojawia się tylko domysł, że jeszcze przed chwilą tu byli. Ich ślad jest zaznaczony, spojrzenie nie wiadomo czyje – zapisane. Chociaż wzmianka o „kimś” nieporuszo- nym pozawala się domyślać, iż nad wyludnioną ziemią czuwa Bezsenny i Przedwieczny (*Obrócił się wiatr, więc wrony dalszą drogę...*). Również zdanie z Plotyna o negatywności jako poznaniu Boga wzmacnia tę sugestię (*Przed nocą*). Bez wątplenia „zabobon antropocentryzmu”, jakby powiedział Józef Maria Bocheński, w tej poezji zostaje przewyciężony, gdyż, wbrew pielęgnowanym przez nas wmo- wieniom, natura jest siłą nieporównanie potężniejszą. Ogarnia wszystko, pełni się, zastyga w skamieniałe formy, dziczeje,

zamiera po to, by z większą mocą odrodzić się na nowo. Tak jak w wierszu *Sukcesje* twory przyrody biorą dziedzictwo po ludziach oraz ich nietrwałych światach. *Tempus devorans* ma niezaspokojony apetyt, z czym wiąże się triumf pleniącej się niekielzanej roślinności: „Zamiast ludzkich kolonii – kolonie kwiatów./ Rudbekie, złocenie przy rozłamanych,/ zapadłych w chaszcze fundamentach” (*Sukcesje*). Podobnie pochodny drzew biorą we władanie terytorium nad jeziorem, gdzie kiedyś w czasie historycznym zeszłego wieku, jeszcze przed nazistowskim szaleństwem, tętniło w Prusach zwyczajne życie i kultywowano pocziwe obyczaje (*Tobellus*).

Opisywaną dwoistość rzeczy rozkwitających i zamierających w odczytywanych wierszach wyrażają kontrastujące metafory światła i mroku, żaru i lodu, kwitnienia i uwiędnięcia. Odcinek w czasie przeznaczony dla aktywności człowieka okazuje się krótki, jakby za chwilę nasz gatunek miał zostać zmieciony ze sceny świata, jakby niepostrzeżenie rozpoczynała się nowa era zlodowacenia. Ze znanstwem geologa poetka rozprawia o tak zwanej rzeźbie terenu, na przykład o pozostawionych śladach z plejstocenu (*Kamienie i wiersze*). Właśnie zastygnięcie w lodzie, zwarzenie roślin przez mróz, powolne wycofywanie się zimy należą do podstawowego obszaru topiki Marzanny Bogumiły Kiejar. Lód, może nawet w większym stopniu niż słońce, nadaje porządek porom roku i sezonom życia ludzkiego. W egzystencjalnej żegludze napotykamy góry lodowe, przeszkody nie do pokonania (*Nawigacje*). Lód – zimny niebyt – jest tutaj forpczą śmierci.

Zaklęcia, gesty i złudzenia zachowują pamięć o odziedziczonych tysiącach lat. Znamienny pod tym względem jest wiersz *Kochankowie*. Miłość to wszakże nic nowego pod słońcem, ale jednocześnie każde powtórzenie wzoru staje się kreacją kameralnego świata. Ochraniani przez miłość – w spojrzeniu jakby z odległej przeszłości – partnerzy są „jak kochankowie z neolitu, odkopani na przedmieściu Mantui” (*Kochankowie*). Eros przenosi nas w inny wymiar, jednoczy z siłami natury, w jakiejś mierze wyrwa spod władzy śmierci, uchylając świadomość nieuniknionego kresu. Zdumiewające i dające do myślenia jest w tych wierszach przechodzenie wszelkiej żywej tkanki w skamieliny, relikt, ślady, znamienne – nirwaniczne zjednoczenie z żywiołami powietrza, wody, ziemi. Jako przykład weźmy liryk *Nie jest pocieszeniem...*, w którym „ktoś kogo kochamy, wchodzi nagle pomiędzy skamieniałe pnie./ w noc bez skrzydeł./ w usypisko ciemnego blasku”. Poetycko przydaje się oksymoron, gdyż – być może – w innej przestrzeni, poza granicami życia, świeci słońce o ciemnych promieniach.

Śmierć w tych wierszach jest nieustannie obecna, przejmując rolę nawigatora naszych dni i lat. W tytułowym wierszu *Nawigacje* reguły życia-umierania przyrównane zostają do żeglowania marnej łodzi przez pełne gór lodowych wody ciemności – bez żadnej pomocy. Śmierć ustala pozycję żeglarza, który, tracąc punkty orientacji, nie wie, do jakiego miejsca dotarł, na jakim brzegu się znajduje, gdyż ukryta została mapa jego życia. Obrazy nawigacji i żeglugi powracają konsekwentnie w innych lirykach, na przykład w *Przypływie*, *Sonecie dla Ojca*,

*Krajobrazie otwartym daleko w głąb horyzontu..., Strefie przybrzeżnej. Metafora żeglowania obejmuje symptomy życia, czyli krążenie czerwonych ciałek krwi, dezorientację i mylne kursy ludzkich dążeń, ale również nazywa lęki przed ostatecznością, oznacza nieubłagane postępy śmierci (w wierszu *Przypływ* mowa jest o jej dużej „prędkości regatowej”).*

Czy roztopienie się w żywiołach zostaje naznaczoną traumą? Czy żegluga po ciemnych wodach napawa lękiem? Czy obojętność wielkich przestrzeni wobec naszego losu przeraża? Tak, oczywiście, ale w wierszach Marzanny Bogumiły Kiejar odnajdziemy próby wyswobodzenia się z osaczającej egzystencjalnej rozpaczy. Otóż wiecznie odradzająca się natura udziela nam nauk, a kontemplacja „nie-ludzkiego” pejzażu pozwala z dystansem spojrzeć na niedogodności istnienia. Jak powiada poetka: „Uczy mnie światło, co schodzi spod lodowych chmur, na krótko” (*Uczy mnie ziarnina młodych sosen zara-stających wyręb...*). Próżni w naturze nie będzie i z tej perspektywy ludzka śmierć jest czymś peryferyjnym, nieznaczącym. Dana jest rozświetlona epifaniczna chwila, a to już bardzo wiele.

Zauważyć również należy w tych utworach podejście elegijne, polegające na uspokojonym spojrzeniu z drugiej strony istnienia, jakby już oczekiwany kres życia się wypełnił. Dni z przeszłości są martwe i zostały pogrzebane, a zatem, jeśli je przywołujemy, jeśli pojawi się w snach dawny, już tylko fragmentaryczny świat, to dokonuje się szczególnego rodzaju ekshumacja (*Ćwiczenia z nieistnienia*). W pejzażu pamięci „idą ku nam umarli [...] jak światło wygasłych gwiazd” (*Kra-*

jobrazie otwartym daleko w głąb horyzontu...). Przyzywanie doświadczenia granicznego polega na wchodzeniu w sferę między życiem a śmiercią, porzucaniu oswojonych miejsc, na zwrocie wyobraźni w stronę odartego z obecności innych umierania (*Światliste świty śmierci...*). Tak oto w rozmaitych wariantach odbywają się „ćwiczenia z nieistnienia”.

Trwoga i trauma zostają opanowane przez wyrażoną w spokojnie płynących frazach trudną zgodę na nietrwałość życia. W tym przypadku neologizm „beztrówność” staje się innym nazwaniem dzielności. Obcując z Marzanną Bogumiłą Kiejar odnowionym wzniosłym słowem, czytelnik odbiera lekcje sceptycyzmu, względności, uspokojenia, mądrości bez złudzeń.

Wojciech Ligęza

ALEKSANDER MITKA, *Autoportret*, guma, 10 × 10 cm.
Stacja Badawcza OUTSIDER Art w Krakowie



Kobieta, którą stać

Marta Eloy Cichocka
Engramy

Wydawnictwo LOKATOR, Kraków 2017

Bez wątpienia autorka tomu *Engramy* jest kobietą, którą stać na wiele, jednak myliłby się ktoś sądzący, że jej książka poetycka przynosi długi spis dóbr powszechnie lub lokalnie uważanych za pożądane. W rzeczy samej książka jest raczej przemyślaną konstrukcją niż spisem, zaś uczciwie zrobiona lista dóbr w niej opisywanych zawierałaby chyba tylko jedną pozycję: czas. Pozostałych zdobyć nie ma lub nie ma powodu zazdrościć.

Tytułowe engramy, termin z zakresu neurobiologii, odnoszą się do pamięci. Engramy nie są jednak po prostu wspomnieniami, choć na nich się w pewnym sensie opierają. Są śladami pamięciowymi w mózgu, utartymi ścieżkami, których istnienie pozwala na trwałe zmiany w zachowaniu posiadacza lub posiadaczki owego mózgu. Powstają w wyniku czegoś tak banalnego jak bodźce i przeżycia, są więc skutkiem doświadczeń życiowych, szerzej zaś rzecz ujmując, a krótko mówiąc – efektem uczenia się. Ich istnienie i trwałość nie oznacza jednocześnie, że są niezmiennie, wręcz przeciwnie, podlegają przekształceniom i zatarciom, tym łatwiejszym rzecz jasna, im krócej istniały. Istotną rolę gra więc w ich wypadku czas.

Czy wiersze w tomie zatytułowanym *Engramy* są engramami? Może wystarczy,

jeśli potraktujemy je, oraz całości, w które zostały ułożone, jako coś podobnego, powiedzmy jak mapy utartych ścieżek, po których chadzają myśli autorki. Utrwalenie w piśmie nie zapewnia im niezmienności. Nabierają różnej wagi i inaczej wybrzmiewają już choćby w zależności od tego, czy uznamy je za echo lub ekwiwalent śladów w pamięci krótko-, średnio- lub długotrwałej. Zdaje się jednak, że najrozsądniej byłoby potraktować rozbudowane i przemyślane zabiegi konstrukcyjne autorki jako sygnał, że każdy z rodzajów pamięci ma dla kształtu tomu swoje zadanie. W swojej książce Marta Eloy Cichocka robi bowiem to, co lubię u piszących najbardziej – myśli. Żeby myśleć, trzeba mieć zawsze odwagę, natomiast przychodzi mi do głowy, że aby myśleć przy tworzeniu wierszy, trzeba jeszcze czegoś nie mieć. Nie chodzi o piątą klepkę, ta jest niezbędna, idzie mi raczej o złudzenia dotyczące tego, co naprawdę robimy.

Zabiegi konstrukcyjne autorki są widoczne już na okładce, podpis „Eloy” umieszczony na niej zamiast pełnych imion i nazwiska zawiesza „oficjalną” tożsamość autorki, wskazuje, że książkę napisał „ktoś inny”, choć przy okazji podpis ten tworzy wraz z tytułem ładną aliterację. Jak się zdaje po lekturze książki i zastanowieniu, Eloy na okładce to trochę taki Eniac, słynny skądinąd komputer, tylko że o wiele nowszej generacji.

W wyniku jego działania otrzymaliśmy tom podzielony na sześć części, z których pierwsze cztery mają dość zwykłą, choć rzymskimi cyframi zapisaną, numeryzację, natomiast piąta i szósta oznaczone są kolejno „IIV” i „....”. Wielokropek jako oznaczenie ostatniej części jest łatwy

do zinterpretowania, chodzi tu o rodzaj wychylenia w przyszłość. A że pierwsza i ostatnia część zawierają tylko po jednym, krótkim wierszu, bez trudu dostrzegamy ramę tomu i dwóch bezpośrednio przywołanych jego patronów – Zbigniewa Herberta z Panem Cogito, któremu autorka proponuje „przejdźmy/ na ty”, oraz Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego z jego bezdomnością: „gruz na ulicach/ nigdzie nie ma/ domu”. Tę ramę można by sparafrazować, wkładając w usta autorki trzy zdania podsumowujące zawartość książki: „Myślę. Co było, to było. Teraz maszeruję wśród gruzów”. Taka parafraza byłaby przy dużym stopniu uogólnienia uprawniona, żeby jednak odpowiedzieć na pytanie, skąd mogła się wziąć (jeśli to nie zwykła pomyłka w składzie) pseudo-rzymska liczba, jakby lustrzane odbicie siódemki, która oznacza część piątą książki, trzeba z grubsza przynajmniej oszacować, co zawierają pozostające wewnątrz ramy wcześniejsze części tomu.

Utarte w pamięci autorki ścieżki są w drugiej części książki bliskie rytmom dnia. By to wskazać, nie trzeba nawet specjalnych analiz, słowo „dzień” rzuca się w oczy w każdym z tytułów. Wśród rytmów dnia bardzo wyraźnie zaznaczyła swoją obecność figura „kobiety, którą stać”. Co prawda, pojawia się ona tylko w jednym wierszu noszącym tytuł *Ostatni dzień miesiąca* (s. 19), ale trudno ją pominąć – dominuje. Dokładniej rzecz ujmując, kobieta, którą stać, jest figurą piszącej poezję kobiety, „którą stać na męczyznę” i „którą stać na poezję”. Jakie są wiersze kobiety, którą stać? Autorka ironicznie stwierdza, że „kobiece”, ale jeśli wziąć tę tautologię na poważnie, oznaczałoby to,

że uporządkowane. Ogarnięte. I zwykle autotematyczne, zapętlone, samozwrotne.

Część trzecia tomu zawiera z kolei wiersze z utartymi ścieżkami bliskimi rytmom nocy – snów i marzeń, nawet przelotnych skojarzeń, jak w *Poleconym* (s. 29). Część czwarta zaś skupia się wokół podróży między tymi dwoma rytмами, dość dosłownych podróży, zwykle pociągami, choć są to także jazdy innego rzędu, jak w wierszu *Stricte zawodowo* (s. 47), a nawet halucynacje, obecne w wierszu *Morfeusz na morfinie vs lotus omnivor* (s. 48). I gdyby zgeneralizować, być może należałoby mówić nie o podróżach podmiotu lirycznego między rzeczywistościami, a o rzeczywistym miotaniu się tegoż podmiotu.

Co zaś z częścią piątą, oznaczoną wspominaną wyżej lustrzaną rzymską siódemką? Wiele wskazuje na to, że są to utarte ścieżki prowadzące do dawien dawna, wywoływane przez wspomnienia z zaprzeczności, przeniesione w genach, a może po prostu wywołane przez fałszywe wspomnienia, nieprzeżyte naprawdę sytuacje i nieodczone bodźce. Mimo to realne, wywołujące odczuwalne skutki, jak każda utarta ścieżka myślenia. Fałszywe wspomnienia to przecież nic niezwykle go dla ludzkiego mózgu.

„Dużo piszę, mało zapisuję” – czytamy w puencie wiersza *Dzień, w którym zerwałam z nałogiem opisywania świata* (s. 21), gdyż „Kobieta, którą stać”, ma przede wszystkim problem z zapisywaniem wierszy; nie pisanie, a właśnie z zapisywaniem. Mając w pamięci engramy, rozumiem, że może oznaczać to: „przetwarzam dużo informacji, mało jest po tym trwałszych śladów”. Paradoksalnie trwały

ślad tego kłopotu łatwo dostrzec w wielu tekstach, autozwrotność, motyw problemu z pisaniem, z literackością zapisu, nieustannie powraca. „Kobieta, którą stać”, rozmyśla jednak równie często o czasie. Czasu dotyczą napomknięcia, fragmenty wierszy, ale i są mu poświęcone całe wiersze, jak choćby *Życ to pożerać czas* (s. 25) i *Zawsze jest czas* (s. 49). Nie ma w tym nic dziwnego tylko wtedy, gdy czas istnieje, pamięć i uczenie się mają jakiś sens. Ostatecznie to właśnie czas okazuje się tym, co naprawdę się miało i ma. I jest to „oczywiste i nie do ogarnięcia” (s. 49).

Pozornie niegroźna książka Marty Eloy Cichockiej ma, jak sądzę, spory potencjał wywrotowy, wskazuje bowiem granice, o które obija się wyuczony takich, a nie innych reakcji „ja”. Książka pokazuje też, że praca pamięci niekoniecznie musi czemuś służyć, bywa jałowym przebiegiem, przypomina o nieuchronnej nieadekwatności tego, co już było. Autorki bowiem raczej nie napędza nostalgia, gdy pisze o czasie – prędzej napędza ją rozpacz, że wynikiem powtarzania wyuczonych procedur jest wciąż to samo. Stąd, gdy szuka wyjścia bądź je wskazuje, sugeruje ciszę/pustkę/zamknięcie, jak w końcówce wiersza *Dzień w którym na moje konto wypłynęły trzy tysiące dolarów* (s. 14), w którym po ostatnim słowie i dwukropku – brak słów. Stąd też zapewne w mówiącym o ucieczce wierszu *Trzydzieści i cztery*, wierszu kończącym część piątą, ostatnie słowo brzmi: „cisza”.

Co zostaje w mojej pamięci po lekturze tomu *Engramy*? Kobieta, która myśli. Kobieta, która ma czas. Kobieta, którą stać na więcej. Choć przecież nic nie musi.

Jan Szaket

Jak stać się kamieniem w rytmie *Rok End Lola?*

Piotr Marcin Kraska
Rok End Lol

Mamiko, Nowa Ruda 2018

Rok End Lol – trzecia w dorobku książka poetki Piotra Marcina Kraski ukazała się z końcem minionego roku. Tom podzielony jest na trzy, niemal identyczne objętościowo części, z których każda może uchodzić za samodzielną, autonomiczną całość. Nie ulega natomiast wątpliwości, że kolejną już próbę poetycką autora *Widoków z łóżka* w pełni odczytać można jedynie, traktując zamieszczone w niej liryki jako spójny, ale i niejednolity znaczeniowo cykl. Naznaczony jest on oryginalną sygnaturą kogoś, kto pielęgnuje świadomość, że podziały genologiczne, sztywne reguły, uległy od dawna znacznemu rozluźnieniu. I tutaj poeta dostrzega szansę na wypróbowanie różnych lirycznych formuł, niekiedy bardzo od siebie odległych, ale będących wspólnie próbą stworzenia wypowiedzi, którą można potraktować jako nietypową biografię bohatera lirycznego, szczególnie dobitnie ujawniającego się w pierwszej i trzeciej części cyklu.

Książkę otwiera cytat z *Doliny Radości* Stefana Chwina: „O, kamieniu – modliłem się tym samym szeptem, jakim modliłem się w czasach dzieciństwa – masz mnie

teraz w sobie. Na co czekasz? Zamknij mnie w sobie na zawsze, nie wypuszczaj na świat, zostaw mnie w sobie, wypij wszystkie ciepło z mojego ciała, bym stał się tobie podobny”. Z przywołanego passusu bez trudu da się wydobyć słowa-klucze patronujące całemu tomowi Kraski: „kamień”, „szepc”, „czasy dzieciństwa”. Liryczna opowieść podmiotu mówiącego została zorganizowana niemalże konstelacyjnie – rozwija się w rytm trzech zasygnalizowanych w motcie tematów. Nieco przekorna, niekiedy poważna, niekiedy kpiarska, nieustająco testuje granice swoich możliwości. Poeta, który obiera taką strategię dla swoich utworów, stara się – jak mi się wydaje – bronić wiersz przed bezruchem, a jednocześnie pragnie w takim stopniu obniżyć liryczny aparat wrażliwości, by – w pewnej mierze – uczynić z poezji narzędzie odporne na możliwe niedogodności, niebezpieczeństwa czy rozczarowania. Ma więc poetycka historia Kraski wyraźny aspekt (auto)terapeutyczny.

1. Czas

Pierwszy segment tomu Kraski zatytułowany *Rok* obejmuje 16 tekstów poetyckich skrupulatnie podzielonych na cztery pomniejsze części (*Wiosna*, *Lato*, *Jesień* oraz *Zima*) – równo po cztery wiersze w każdej z nich. Siedemnasty tekst stanowi osobna *Piąta pora roku*. *Rok End Lol* ukazał się w roku 2018, zatem obecność siedemnastu tekstów w tej części może być odczytywana jako efekt poetyckiej pracy, realizowanej przez dwanaście miesięcy oznaczonych numerem 2017. Charakterystykę tekstów trzeba prowadzić uważnie, by nie zagubić się we wszędobylskich liczbach, niekoniecznie ułożonych narastająco.

Kraska nie tyle jednak zaprasza czytelnika do zabaw w śledzenie matematycznych układów konstrukcji swojego tomu, ile konfrontuje go z przerażeniem – wobec świadomości (realnego) upływu czasu: kolejnych dni wiosny, lata, jesieni, zimy, każdego następnego momentu. Tym jest mijający, tytułowy *Rok* – niepoahamowanym, bezbłędnym i nieprzejeżdżanym ciągiem liczb, nigdy niezatrzymujących biegu chwil. Tytuł *Rok* nie odnosi się jedynie do 365 mijających dni, można śmiało zastąpić go słowem „czas”. Świadczą o tym bowiem dopiski pod wierszami – jest to nie tylko sucha data (sygnał momentu zapisania tekstu), ale wyraźne oznaczenie uchwyconej chwili (momentu poznania).

W tym rytmie podróżujemy z podmiotem mówiącym w czasie od 1980 do 2013 roku. Wspomnienia z ponad trzydziestu lat uległy rozproszeniu, przemieszały się, celem nadrzędnym okazuje się więc próba ich rekonstrukcji, czy raczej – próba odtworzenia kolejności następowania opisywanych zdarzeń. Zaznacza to sam bohater w otwierającym cały tom tekście: „Obudziłem się na krańcu. Niekompletny. Puzzle trzeba poskładać w bliżej znajomą całość” (*Wiosna*). Oczywiście, opowieść pozostanie fragmentaryczna, mozaikowa, niepełna – na krótki czas, mgnienie oka, zapewni tylko spokój wynikający z chwilowego jej uporządkowania.

Struktura pierwszej części książki przypomina zbiór wycinków – kolejne wiersze są tu sygnałami elementów tego, co pojawiło się w horyzoncie pracy pamięci. Zadaniem jest więc ocalenie od zapomnienia resztek widm pamięci. Przywołane wydarzenia w przeważającej części stanowią kronikę wypadków znanych je-

dynie mówiącemu: czasy szkolnej beztrojski, matura, seksualna inicjacja, podróże. Niemniej w gąszczu odtwarzanych wypadków doszukać się można również zapisów odnoszących się do wydarzeń ważnych także w wymiarze wspólnotowym – między innymi zamachu terrorystycznego na nowojorskie dwie wieże czy śmierci papieża Jana Pawła II. Teksty w tej części nie są jednorodne pod względem gatunkowym – obok krótkich próz poetyckich pojawiają się – także niezbyt długie – wiersze stylistyczne (liczba ich wersów – w przeciwieństwie do kolejnych części tomu – nie szuka żadnych wyraźnych regularności). Wszystko to współgra z nieuporządkowanym rytmem rekonstruowania przeszłości. Poetyckie odzyskiwanie wspomnień poeta decyduje się zamknąć w niepełnej, poszarpanej strofie, raz dłuższej, raz krótszej, w zależności od czasu trwania wspomnieniowego rozbłyску.

2. Koniec pisany szeptem

Druga część poetyckiego cyklu Kraski ma tytuł *End*. Tych 13 tekstów stoi pod znakiem liter, a także – do czego przyzwyczaiła część pierwsza tomu – liczb. Czytelnik z każdym kolejnym wierszem oswajany jest z rozkładem formy, kompozycji utworu poetyckiego na poszczególnych poziomach: od zdania, przez słowa, sylaby, głoski, aż po litery. Poszczególne zapisy stają się coraz krótsze, aż zostają z nich jedynie pojedyncze dźwięki, bardziej lub mniej słyszalne – zwłaszcza podczas szepotu (na stronie 37 takiej destrukcji podlega na przykład słowo *deszcz*: „desz/ c/ z/ de/ sz/ c/ z”); nawet szmer nie może tu wybrzmieć jednorodnie, spójnie: „sz... mer stłuczonych chmur”).

Rozkładowi ulega również to, co ma miejsce tu i teraz: nieuchronny upływ czasu, który wyłącznie we wspomnieniach wydaje się wyabstrahowany od dramatu codzienności. Współczesność, jak można sądzić, osacza i wyniszcza. W tej scenerii życie podporządkowane jest krótkim, zaledwie zdawkowym instrukcjom, Wieżę Babel buduje się tu z klocków LEGO, a boże światło, zamiast wskazywać drogę, oślepia (tak dzieje się w skomplikowanych układach zapisu na stronie 33). Gorzką diagnozę teraźniejszości – „transfuzji ideałów” – kwitują finałowe słowa jednego z liryków: „lżej bywało przed naszą erą” (s. 34).

Remedium na zaistniały stan rzeczy miałoby być dokonanie niemożliwego, a zatem zatrzymanie, a więc niewykluźnione, że i rozmontowanie wypowiedzianych słów, tylko po to, by uszeregować je na nowo, tym razem już „po swojemu”, w porządku nieco bardziej dla podmiotu zrozumiałym. Raz po raz przywoływane, odpominane fragmenty czasu, czyli po prostu wspomnienia, szybko popadają u Kraski w niełaskę pamięci, jednocześnie są w jakiejś mierze nieusuwalne:

drzwi mamy otwarte od siódmej do
szesnastej w dni robocze
ewentualnie w razie nagłych należy
dzwonić do dyżurnego
frenetyczne wspomnienia
niežnośnie spozierają ze zdjęć

24 słowa
(s. 31)

A chciałoby się te fragmenty czasu ułożyć tak, ażeby: „sprytnie DZISIAJ z WCZORAJ zamienić” (s. 35). W czę-

ści drugiej tomu Kraski czytelnik został jednak skonfrontowany z nieuchronnym rozpadem świata odzyskanego ze wspomnień. Poszczególne wiersze mają co prawda (przypadkowe?) porządki – czasem w tej funkcji pojawia się hasztag, kilka utworów – jak cytowany ze strony 31 – jest zaopatrzonych w swoiste metryczki (z podaną ilością zdań, słów, sylab, głosek, liter). Obliczanie tych porozrzucanych części (wspomnień) jest namiastką dawno utraconego porządku, świadectwem, że coś kiedyś istniało, skoro tyle zostało po nieistniejącej już całości.

3. Pusty śmiech

Trzecią częścią poetyckiego tryptyku Piotra Kraski jest *Lol*. To pięć kolejno ponumerowanych ośmiowersowych liryków. Wszystkie utwory składają się z dwóch czterowersowych strof. W każdej ze zwrotek występują rymy żeńskie, niekiedy daktyliczne, okalające. Zauważalna jest więc regularność. Sądzę, że jest ona niezwykle ważna jako tekstowy sygnał – próby nadania światu ładu, praktycznie niemożliwego do uzyskania. Pierwszy wers kolejnych wierszy tej części otwiera konsekwentnie powtarzana apostrofa wyrażona w trybie rozkazującym: „Zaśmiej się”. Choć trudno wskazać jej adresata, ważna wydaje się postawa mówiącego.

Następuje tu bowiem wyraźna, zaskakująca, ale i zrozumiała, rezygnacja z pozycji stawiającej „ja” w centrum poetyckiego świata na rzecz swoistego wycofania (by nie powiedzieć: wyalienowania), usunięcia się na margines, przyjęcia postawy komentatora-obszwaratora. Całość zdominowana zostaje przez śmiech, a raczej chichot, który – do czego przecież odnosi się tytuł

(LOL – czyli *laughing out loud* [śmiejąc się głośno]) – przechować udaje się zaledwie w prostym, wywodzącym się z poetyki SMS-owych komunikatów geście. Na dalszym planie pozostaje kwestia nieuchronnego upływu czasu. Przemijanie przyjąć należy w groteskowej masce („Więc i ty zabaw się barokowo!”, s. 47) – po trosze błazna, po trosze trickstera – tworzącego, by niszczyć, aby znów móc tworzyć.

Każdą z poetyckich notacji odczytywać można jako desperackie (gdyż w formie mechanizmu obronnego) przyjęcie wiadomości o koniecznym rozpadzie każdej próby pieczołowitego scalenia obrazu rzeczywistości. Taki stan rzeczy wydaje się nie do zaakceptowania. Być może zatem przykrą wiadomość znacznie łatwiej przyjąć z (nawet nieszczerym) uśmiechem na ustach.

4. Bo „rock” to kamień

Poszczególne części tomu Kraski można czytać osobno – okazują się one wtedy świadectwem arcyciekawych, śmiałych poetyckich prób. Dopiero jednak cała książka ujawnia ramy przemysłanego i – co najważniejsze – sprawnie przeprowadzonego, atrakcyjnego lirycznego eksperymentu. Na uwagę zasługuje dążenie poety do przenicowania każdego elementu skrupulatnie wykreowanego mikroświata – coś, co zostaje powołane do życia w konkretnym kształcie, równie prędko zostaje zakwestionowane, zmienione, podane w wątpliwość. Wytworzona przestrzeń nie jest bynajmniej powołana do istnienia jedynie na chwilę. Kraska z chirurgiczną precyzją i benedyktyńską wytrwałością eksploruje wykoncypowane uniwersum: strofa po strofie, wers po

wersie, litera po literze. Za sprawą mowy związanej z niebytu wspomnień poeta powołuje do życia kolejne, autonomiczne, na wyłącznych prawach poetyckiego gestu istniejące kondygnacje świata.

Tom układa się w swoista opowieść o kolejno podejmowanych próbach zbudowania takich lirycznych konstrukcji. W części pierwszej na głównym planie uwidacznia się świadomość czasu, która zostaje skomplikowana o motyw szeptu – w części drugiej stanowiący już specyficzny środek ciężkości całej kompozycji. Tę poetycką układankę uzupełnia w części trzeciej tomu śmiech – gdy brakuje już jakichkolwiek możliwości, by skutecznie wyrazić siebie, pozostaje już tylko pusty i momentami wymuszony, zamknięty w nieskomplikowanym emotikonie śmiech.

Autor *Widoków z łóżka* (2016) nie tylko splota kwestie przerażenia i śmiechu, bawi się również nakładaniem konwencji. Z patosu przechodzimy w absurd, by całość zamknąć groteskowym ich pomieszaniem. Także na tym poziomie ujawnia się swoiste zwanie tego, co śmiesz, i tego, co przeraża. Odczytany w tym kontekście *Rok End Lol* stanowi zatem pełen żalu poetycki cykl, tryptyk o przemijalności, nieodwracalności czegoś, co kształtowało dotychczasową rzeczywistość.

W tym miejscu warto wrócić do motywu zaczerpniętego z *Doliny Radości* Stefana Chwina. Jak się wydaje, wiersze Kraski obnażają wszelkie podmiotowe dążenia do bezkompromisowego, cierpliwego i obojętnie niewzruszonego kamiennego trwania.

W tej perspektywie konsekwentne okazują się także formalne eksperymenty poety z różnymi rodzajami artystycz-

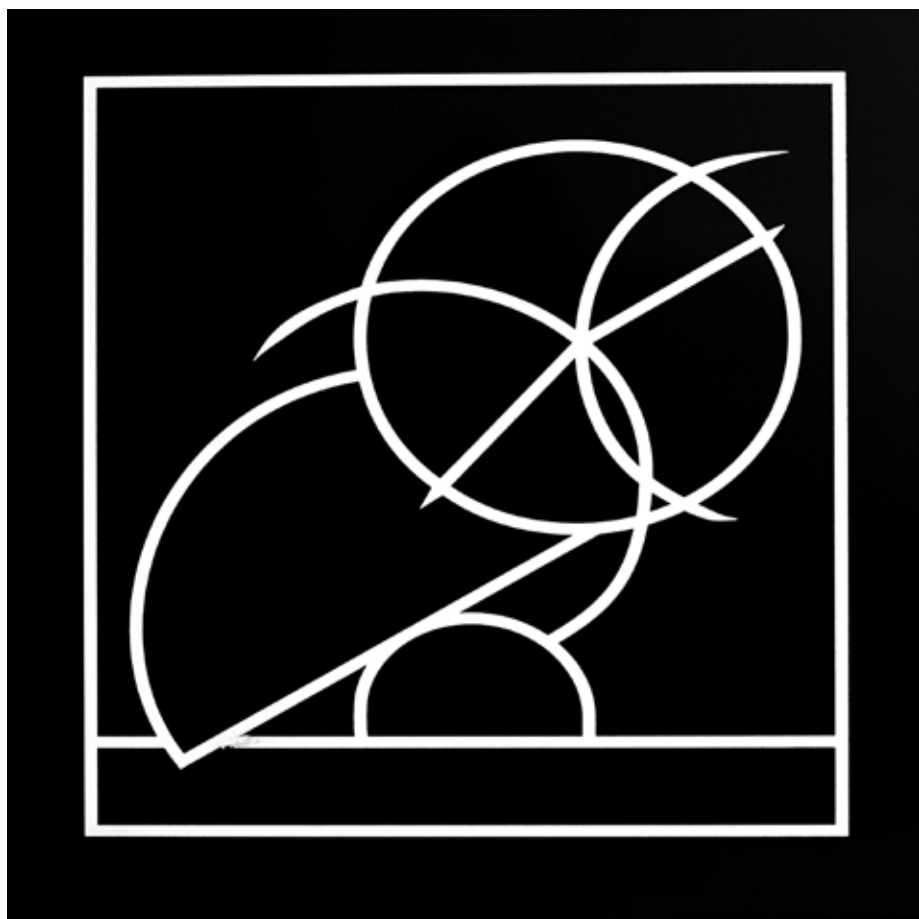
nej wypowiedzi: raz są to próby czegoś na kształt prozy poetyckiej (*Rok*), raz doświadczenia spod znaku liryki lingwistycznej (*End*), innym razem odwołanie się do tradycyjnej wersyfikacji – już dziś dość archaicznej jambiczności. Nie są to jedynie zabiegi formalne, które poświadczać by miały – *notabene* ewidentną – poetycką zręczność, jest to także wyraźny sygnał dla czytelników – to, co się wymyka, można spróbować przyszpilić w ulotnym trwaniu na różne sposoby (a żaden z nich nie będzie tym ostatecznym).

*

Krytycy czasami twierdzą, że autora wierszy tuż po debiucie nie można nazwać poetą. Miano tegoż zyskuje się dopiero w perspektywie wydania drugiej, a nawet trzeciej, równie ważnej książki. Jednak Piotr Kraska bez wątpienia jest poetą. Jego pomysł na przekazywanie rozmaitych, ulotnych sensów za pomocą języka nowej poezji to konsekwentnie przemyślana i skonstruowana liryczna wypowiedź – co zauważa zresztą Anna Burzyńska w nocie na okładce tomu: „Kraska prezentuje nie tylko niezwykle wyostrzoną świadomość potencjału języka, ale również doskonale potrafi się nim bawić. Oryginalna kompozycja i językowa inwencja nowego zbioru wierszy budzi wielki apetyt na kolejne dokonania młodego poety”.

Idiomatyczny charakter jego wypowiedzi, otwartość na eksperymenty, plastyczność lirycznej dykcji, są tu wzmacniane przez odwagę stałego poszukiwania coraz to nowych formuł swobodnego komentowania rzeczywistości. Domaga się ona bowiem ciągłych dopowiedzeń. Oby wkrótce.

Michał Kózka



ZBIGNIEW GOSTOMSKI (1932–2017), *Sowa*, wersja *light box*, 10 × 10 cm. Stacja Badawcza OUTSIDER Art w Krakowie

Hamlet w Krakowie, czyli melodramat miłosno-polityczny

**William Shakespeare /
Stanisław Wyspiański
Hamlet**

przełożył: Stanisław Barańczak

reżyseria: Bartosz Szydłowski

scenariusz: Piotr Augustyniak,

Bartosz Szydłowski

scenografia i kostiumy:

Małgorzata Szydłowska

dramaturgia: Piotr Augustyniak

choreografia: Dominika Knapik

muzyka: Dominik Strycharski

multimedia: Dawid Kozłowski

światła: Marcin Chlanda

Teatr im. Juliusza Słowackiego
w Krakowie

premiera: 9 listopada 2019

Małgorzata Ruda

Najnowsza premiera Teatru im. Juliusza Słowackiego to inscenizacja nosząca tytuł *Hamlet* z dodatkiem – przepisuję z programu – „na podstawie Williama Szekspira w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka oraz idei i fragmentów tekstów Stanisława Wyspiańskiego (*Studium o Hamlecie, Śmierć Ofelii*)”. Autorami scenariusza są, informuje dalej program, Piotr Augustyniak i Bartosz Szydłowski (także reżyser spektaklu), choć należałoby dopisać te nazwiska jako współautorów. Reżyser i adaptator stworzyli bowiem produkt hamletopodobny, o czym uprzedzili widownię, niezupełnie wszakże świadomą,

co może jej grozić, gdy w szekspirowski tekst wpisze się, przykrojone do wizji reżysera, idee Wyspiańskiego.

Początek przedstawienia nie zapowiada katastrofy interpretacyjnej. Przed rozpoczęciem spektaklu, nim zapelni się widownia, oglądamy wyświetlane na tle żelaznej kurtyny sceny z życia prywatnego Hamleta i Ofelii. Leżą blisko siebie – na podłodze? na scenie? Milczą, słowa najwidoczniej nie są im potrzebne. Ona czyta, on gładzi jej dłonie, czasem próbuje odebrać jej lekturę, wtedy dziewczyna niegniewnie, jak kot, odsuwa się, broniąc się przed ruchem jego ręki, który miałby skłonić ją do porzucenia ulubionego zajęcia. Ona rozluźniona, zaczytana; on trochę nieobecny, czuwa, wpatrzony uparcie w przestrzeń, gdzie czyha nań zapowiedź grozy. Filmowa sekwencja powtarza się z niewielkimi modyfikacjami: kamera rejestruje czas jeszcze łaskawy dla kochanków. Publiczność zajmując fotele, niezbyt na razie skupiona, przygląda się projekcji.

Ta filmowa wstawka sygnalizuje jeden z najważniejszych tematów, jaki zainteresował reżysera w *Hamlecie*: dramat miłości zniszczonej przez polityczną zbrodnię, kłamstwo, obłudę świata. Hamlet w tym przedstawieniu nie ma przyjaciół. Wszyscy donoszą, szpiegują, knują przeciw niemu, chcąc się przypodobać władcy. Rozumie, kocha go i wspiera tylko Ofelia. Szekspirowska Ofelia jest ofiarą – ojca, brata i Hamleta, nie ma pojęcia, w jaką intrygę nieopatrznie dała się wplątać. Udawane szaleństwo Hamleta doprowadziło ją do obłędu. Ofelia ze scenariusza i spektaklu Szydlowskiego jest do niej zupełnie niepodobna. Podziela obrzydzenie księcia do dworu Klaudiusza, nie pozwala ani oj-

cu, ani bratu pouczać się w żadnej kwestii. Działa wspólnie z Hamletem, myśli i czuje podobnie jak on. Wspólnie rozważają „być albo nie być”, wspólnie zastawiają pułapkę na króla. Ofelia, w filmowej sekwencji czytająca artykuł o Krystynie Jandzie, w inscenizację sztuki, mającej skompromitować władcę, wkłada więcej energii i histerycznej nieledwie pasji niż Hamlet.

Aby stworzyć taką Ofelię – zdecydowaną, aktywną i twórczą, należało trochę skorygować jej Szekspirowski portret. Ofelia Agnieszki Judyckiej śpiewa *Don't Believe i Imagine* Johna Lennona jako credo; i właściwie są to dwa różne wyznania. Jedno – istoty zbuntowanej, ale ufającej sile uczucia. Śpiewa wtedy, że należy wierzyć tylko sobie i swojej miłości, że nie ma nic poza nią, żadnej innej wartościowej idei, żadnej doktryny, wartej poświęcenia, bo tylko miłość nadaje sens życiu, tylko ona potrafi wszystko zmienić. Ofelia opuszczona zaprzecza temu naiwnemu przeświadczeniu, drwi z wyobrażenia o idyllicznym, zbudowanym przez miłość świecie, gdzie granice nie są potrzebne, szydzi z marzenia o Ziemi, gdzie nie trzeba zabijać. Takiego świata nie stworzy już ich miłość – zniszczona, niemożliwa do ocalenia. Ta Ofelia, wierząca w utopię braterstwa, popełnia samobójstwo, aby nie być przymuszoną do życia „na kłamstwa pościeli i w kole zbrodni”. Umiera, szepcząc z pasją te słowa należące do Ofelii Wyspiańskiego. Dokonała samodzielnego wyboru. Czy dlatego umiera, że Hamlet, który zabił, nie był już tym, którego pokochała, z którym dzieliła pragnienie o szczęściu, o raju bez piekła i Boga? Ile w decyzji bohaterki było żalu po śmierci ojca, którą, wiążąc się z Hamletem, w jakiś

sposób spowodowała? Trudno zgadnąć, bo w zbudowanym przez adaptatorów dramacie i wspartym na nim spektaklu związki przyczynowo-skutkowe, psychologia postaci, ich spójność, także niekiedy spójność akcji, są niepewne, rozchwiane.

Postać Hamleta mieści się w nieco innym kręgu interpretacyjnym przedstawienia, tym wyznaczonym przez lekturę *Studium o Hamlecie*. Dramat Szekspira ma tam odpowiedzieć na pytanie, „co jest w Polsce do myślenia”, i obawiam się, że realizatorzy przedstawienia zrozumieli żądanie Wyspiańskiego jako konieczność aktualizacji i spolszczenia uniwersalnego utworu. Najwyraźniej tylko to, co polityczne i prawdziwie polskie, może Polaków przymusić do myślenia. Choć krakowski *Hamlet* dowodzi jednak, że niekoniecznie.

Spektakl toczy się na scenie i na widowni Teatru im. Juliusza Słowackiego, ale przywołuje też inne teatralne spektakle. W stosownym momencie Hamlet zamieni się w Konrada przypominającego tego ze spektaklu Swinarskiego, a duch króla wejdzie w niejakie pokrewieństwo z postacią wymyśloną przez Demirskiego i Strzępkę w Teatrze Starym (w obu przypadkach pojawia się aluzja do plakatu wyborczego z 1989 roku, tego z kowbojem). Hamlet Szydlowskiego należy w jakiejś mierze do obszaru metateatralnego, profiluje go i więzi zarazem tradycja sceniczna, bierze udział w niezbyt jasno wyartykułowanej polemice z innymi reżyserami. I niestety, przede wszystkim żyje w Polsce, państwie aluzji i kabaretu, przegrywa z *Uchem prezesa*.

Jak przebiega dramat zaprojektowany przez wieloosobową spółkę autorów

żywych i umarłych? Kiedy już naoglądaliśmy się filmowych kadrów z pozornie sielankowego współbycia Ofelii i księcia, wstrząsa nami bełkotliwy krzyk Horacego. Coś go bawi? Coś go przeraża? Słyszymy oderwane słowa: ruina, świątynia. W łoży parterowej majestatyczny dostojnik kościelny (później okaże się, że to Poloniusz) zachowuje niewzruszony spokój. Błogosławi widownię, ale bacznie, najwyraźniej z wieloletniego przyzwyczajenia lustruje zarówno publiczność, jak i przedstawienie. Na proscenium podryguje dwór Klaudiusza: królowa Gertruda w kreacji z prowincjonalnego butiku i kilku panów w źle uszytych, ale błyszczących garniturach. Wszyscy jednakowo uśmiechnięci, urzędowo rozradowani. Tańczą taniec popularny w naszych sferach rządowych. Rączki same podnoszą się w górę, paluszki wdzięcznie i z upodobaniem pstrykają, łokcie chętnie przyciskają się do tułowi. Gdy dostojnicy nie tańczą, to w uduchowieniu, na kolanach pełzną pod biskupią łożę, aby ucałować pierścień jeszcze ważniejszego od nich hierarchy. Ktoś, nie taki znów młody, z poświęceniem wykonuje w przykłęku jaskółkę, byle tylko jego żarliwość polityczno-religijna została dostrzeżona. Biskup Poloniusz wygłasza krótkie, treściwe kazanie tonem słodkim, acz nie znoszącym sprzeciwu. Wszyscy słyszą w jego świątobliwym głosie groźbę, gdy stwierdza: „człowiekowi wydaje się, że jest wolny”. Publiczność nieśmiało chichocze. Współczesność została zdiagnozowana.

Pomysłowość conceptualna i inscenizacyjna scenarzystów i samego reżysera jest niewyczerpana. Nic to, że Laertes też jest duchownym, nic to, że Horacy przy-

bywszy do Ofelii i księcia rozdziwia się i wskakuje do wanny, jako że przecież podróż go zmęczyła. Nic to, że pełen zapachu, okryty ręcznikiem kąpielowym ściga ducha starego króla wokół monstrualnej dłoni umieszczonej przez scenografkę pośrodku sceny. Prawdziwym szczytem aluzyjnej pomysłowości jest to, że ów duch zamordowanego ojca Hamleta przybiera na scenie postać małego chłopca, ubranego w wspomniany już wcześniej strój kowboja z wyborczego plakatu Solidarności. Chłopiec nie wymawia głoski „r”, co czyni go jeszcze bardziej nieporadnym, dziecinnym. Grając w *Zabójstwie Gonzagi*, ściągany ze sceny za nogi, jeszcze podniesie rączkę w rozczulającym opozycjonistów geście zwycięstwa. Oto prawdziwe odkrycie interpretacyjne.

Tak w krakowskim przedstawieniu pojawia się Derrida jako autor eseju o Hamlecie, zawartym w pierwszym rozdziale książki *Widma Marksa*, przywołanym i skomentowanym przez Agatę Bielik-Robson w programie przedstawienia. „Derrida – pisze Bielik-Robson – przedstawia Hamleta jako podmiot proto-marksowski, który prefiguruje rewolucyjne przesłanie *Manifestu komunistycznego*, stojąc niejako na granicy dwóch światów: starego, zarządzanego przez przeszłość i prawo odpłaty, oraz nowego, wychyłego w przyszłość i obietnicę wyzwolenia”. Hamlet nie będzie mścicielem, nie da się przecież dziecku wprowadzić w świat zemsty. Jeśli Hamlet wyniósł tego małego rewolwerowca z zasięgu owej pomnikowej dłoni (której przypisano w spektaklu zbyt wiele znaczeń i funkcji), jeśli wziął go na kolana, to możliwe jest podważenie samej idei zemsty. Obraz niszczy sens

tragedii i zmienia jej tonację. Publiczność, troszkę oszołomiona, nerwowo chichocze.

Przed pomysłowością inscenizacyjną nie uchronił się też Klaudiusz Wojciecha Skibińskiego. Jest uosobieniem zachwyconej sobą podłości, a rządzenie to dla niego podniecająca gra, którą uwielbia. Spiskuje z upodobaniem przeciw prawu i prawdzie. Dobrze mu idzie, bo ma TV Elnor. W swojej telewizji wyznaje z uwodzicielskim i beczelnym uśmiechem: „tak zabiłem starego Hamleta”, ale popatrzcie, jakim nieodpowiedzialnym szaleńcem jest młody książę. „Mamy, to mamy” – krzyczy w upojeniu król-reżyser, gdy kamera jego telewizji pokaże wciśniętego w kąt studia, przerażonego, nagiego Hamleta, nieporadnie trzymającego swoje zwinięte w tłumok rzeczy. Przyznanie się do zbrodni podnieca Klaudiusza, wynosi go na piedestał. Ze zbrodni uczynił wizerunkowy biznes, morderstwo, które popełnił, nie jest jego problemem. To problem Hamleta.

Hamlet rozważający, czy może zabić tryumfującego zbrodniarza, jest tylko biednym, oszalałym z bezradności strzępem człowieka. Półprzytomny, roztrzęsiony nie jest nawet w stanie pozbierać myśli, nie wie, co ma zrobić. To tylko w jego umęczonym umyśle jawi się Klaudiuszowa skrucha.

Hamlet Marcina Kalisza nie hamletyzował, ani nie udawał szaleńca. Po prostu nim się stawał. Działał, bo coś z tym bagnem wokół siebie musiał zrobić. Więc zabił, co upodobniło go do świata, którym pogardzał, i co rozłączyło go z Ofelią. To działanie staje się dla niego formą moralnego samobójstwa i towarzyszy mu najwyraźniej poczucie daremności.

Elsynor bawi się dobrze. Nie warto ukazywać matce ohydy jej zdrady, bo ona nie słucha, nie myśli, jest pozbawiona sumienia. Jeśli cokolwiek namiętnie kocha, to na pewno nie jest to Klaudiusz, a wesołe imprezki i szafa z garderobą. Żądania syna Gertruda kwituje klapsem. Trudno się oprzeć wrażeniu, że i on podejmuje tę rozmowę bez nadziei, że zostanie choćby zrozumiany.

Niedługo przed śmiercią Hamlet wypowie najważniejsze słowa: „Kochałem Ofelię”. Śmierć szlachetnych kochanków jest zawsze warta łez. A jeśli jeszcze z woli reżysera pomaluje się twarz Hamleta na białą i czerwono, czyniąc z niej narodo- wy sztandar, jeśli ten Hamlet – jak Konrad z *Wyzwolenia* Swinarskiego – machać będzie nie szablą wprawdzie, a rapierem i miotać się po scenie, to może ktoś uwierzy, że ten *Neohamlet* jest odpowiedzią na pytanie, co w Polsce jest do myślenia. Ale ta doczepiona do szekspirowskich szczątków seria aluzji politycznych ujawnia co najwyżej myślową i estetyczną bezradność teatru wobec rzeczywistości.

Wypada mi chyba jeszcze zaspokoić ciekawość czytelnika, jak wygląda finał tej na nowo spreparowanej tragedii. Owszem, też jest polityczny i aluzyjny. Księżę umiera, zabity skrytobójczo przez Laertes. Wszyscy inni przeżyją: Gertruda, Klaudiusz, dworacy. Król zrobi deal z Laertsem, sami „załatwią tę sprawę”. Podzielią się władzą? Wątpię. Za dużo o sobie wiedzą. W każdym razie Fortynbras z wojskiem nie przybędzie, nic się nie zmieni. Duńczycy (Polacy?) zniszczą się, zagryzą sami? Będzie prawie tak, jak było. Zabraknie tylko jedynego idealisty. Na scenie podniesie się ta monstrualna rzeźba

dłoni – ma strzaskane palce. Nadaje się na nagrobny pomnik dla naprawiacza świata.

I jeszcze jedna scena z wciąż upięk- szanego finału przedstawienia. Ofelia, czy tylko grająca ją aktorka, siada obok miejsca, gdzie postać, którą grała, ubierano do grobu. Agnieszka Judycka pali papiero- rosa. Prywatnie? Czy rola w niej nadal tkwi? Ile kosztowała aktorkę brawuro- wa i groteskowa scena ubierania Ofelii do śmierci? Ofelii strzepującej z twarzy puder, Ofelii jeszcze po śmierci niepo- kornej... Tajemnicy, w jaki sposób aktor zmienia się w postać, a postać staje się aktorem, nie zgłębimy. To tylko ilustracja, punktowe przywołanie wielkiego *Studium* Wyspiańskiego, o którym reżyser właś- nie sobie przypomni. Tak jak, niestety, przypomni sobie Swinarskiego, budu- jąc ten niesmaczny, pseudo-polityczny koniec spektaklu.

Małgorzata Ruda

Fotografie Bartosz Barczyk



Aleksandra
Görlich
Antoni Szoska

Obraz artystki w czasach współczesnych

Angelika Kuźniak

Boznańska. Non finito

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2019

Pisanie książki jest jak malowanie obrazu. Wymaga wyboru tematu, techniki i pomysłu na jego przedstawienie, przygotowania podobrazia, gruntowania, samego malowania, korekt oraz ostatecznej decyzji o tym, że praca zostanie zakończona w danym miejscu.

Każdy obraz rozpoczyna się od namalowania pierwszej kropki. Podobnie każda narracja zaczyna się od pierwszego słowa, a dodawanie kolejnych zawęża liczbę kierunków, w których można ją rozwijać. Nieco trudniej jest w przypadku opisywania historii z góry zdeterminowanych, takich jak czyjeś życie. Pisanie książki i malowanie obrazu mają więcej wspólnych punktów. Gdy malarz przygotowuje podobrazie, pisarz szuka materiałów do tekstu i układa je. Obmyślanie kompozycji w obu przypadkach dotyczy tego samego problemu. Chodzi przecież o przedstawienie tego, co malarz zamyślił, czasem tego, co czuje, czasem tego, co widzi, czasem pewnej idei. W wypowiedzi językowej również są pewne elementy pozwalające oddać to, co pomyśli głowa lub poczuje serce. Ale oprócz stałych etapów, których kolejność trudno byłoby zmienić, podobieństwem obu artystycznych aktywności jest także styl, forma, na którą decyduje się autor

działa. Można przecież spróbować oddać rzeczywistość z rzetelnością kronikarza naszego świata, w sposób uporządkowany i realistyczny, można też postawić na bardziej wrażeniową opowieść. Ale można również pracować w taki sposób, jak Olga Boznańska, która nakładała farby wieloma kolorowymi plamkami, by uzyskać spójny efekt – widoczny, jeśli spojrzeć się z dystansu.

Gdy czytałam książkę Angeliki Kuźniak *Olga Boznańska. Non finito*, odniosłam wrażenie, że autorka także próbowała zastosować tę technikę. Najpierw przygotowała właściwe biografii podobrazie. Z publikacji wynika jasno, że zanim zasiadła do pisania książki, przeczytała wiele dokumentów dotyczących życia artystki i jej bliskich, poświęcone jej wspomnienia, artykuły w gazetach dawnych i współczesnych, monografie i prace zbiorowe. Co zaś niezwykle cenne, przeanalizowała listy i fotografie Olgi Boznańskiej. Część z nich ilustruje tekst, dodając obrazom tworzonym w wyobraźni czytelnika bardziej namacalną formę. Można na przykład zobaczyć reprodukcję portretu Paula Nauena z 1893 roku tuż obok fragmentu tekstu poświęconego okolicznościom i konsekwencjom jego powstania. Autorka dołożyła starań, by wszystkie źródła zostały dobrze opisane. Wprawdzie jedna z fotografii podpisana została „Olga Boznańska w japońskim stroju na fotografii z 1893”, podczas gdy artystka siedzi w chałacie malarskim i trzyma tylko japońską parasolkę – ale to bodaj jedyna nieścisłość tego rodzaju. Dociekliwy czytelnik odnajdzie na końcu książki *Kalendarium, Źródła cytatów, Informacje o autorach i źródłach ilustracji oraz Indeks*

osób – będące śladem po ogromnej pracy badawczej wykonanej przed rozpoczęciem pisanie samego tekstu książki.

Potem autorka przygotowała koncepcję całości tekstu. Książka składa się z trzech zasadniczych części: narracyjnej – najbardziej wrażeniowej, z kalendarium życia Olgi Boznańskiej oraz wspomnianych powyżej źródeł i indeksu. Część beletrystyczna z kolei zbudowana jest z rozdziałów dotyczących kolejnych okresów życia Olgi Boznańskiej, jak na przykład *Monachium. Kraków. Paryż. 1894–1907*, pooddzielanych od siebie za każdym razem rozdziałami o tym samym tytule: *Boulevard Montparnasse 49. PARYŻ* (z informacją o ostatnim adresie artystki). Wszystkie rozdziały dzielą się na jeszcze drobniejsze podrozdziały, zatytułowane osobno. Autorka przedstawia w nich różne motywy składające się na opowieść o życiu Olgi Boznańskiej, czasem dotyczące jej samej, a czasem oddające tylko koloryt epoki – jak w podrozdziale *Walizka*, w którym czytelnik najpierw znajduje listę przedmiotów, które powinny się znaleźć w bagażu, następnie czyta, że te i wiele innych przedmiotów podaje na *Almanach Hachette*, a w końcu dociera do podsumowania: „Bez walizy, z walizą? Z siedmioma czy stu siedmioma przedmiotami? Jak podróżowała Olga – nie wiemy”. Tego rodzaju zabiegi powtarzają się w tekście, dając kontekst czasów, w jakich żyła artystka, choć bez pewności, co jej rzeczywiście dotyczyło. Tu założeniem biografki jest raczej pobudzenie wyobraźni czytelnika niż opisywanie jedynie potwierdzonych faktów z życia artystki. Ta popularna forma narracji doprowadziła autorkę do zatytułowania

niektórych podrozdziałów w stylu zbliżonym do nagłówków prasy internetowej (tzw. clickbaitów), których treść sugeruje coś niezwykle emocjonującego, niekoniecznie odzwierciedlającego charakter dalszego tekstu. Przykładami mogą być: *Jedyny, Z zimną krwią, Zmartwienie, Nationalité: Austriaczka*. Dla czytelników poszukujących faktów zbudowane zostało *Kalendarium*. Obejmuje ono edukację i rozwój twórczości Olgi Boznańskiej, a przeplecione jest tylko informacjami dotyczącymi życia osobistego, takimi jak narodziny, śmierć, rozstanie. Do tej kategorii autorka dodaje również „Kupuje pierwsze myszy”, co w kontekście jest zarówno uzasadnione wieloma wtrąceniami dotyczącymi mieszkających z Boznańską myszy, jak i odciąża poważną faktografię. Inne ciekawostki, niebezpośrednio związane z głównym tekstem, ale nawiązujące do niego, autorka umieściła pomiędzy rozdziałami (w *Didaskaliach*), wyróżniając je innym kolorem stron.

I w końcu autorka namalowała sam obraz. Choć kilka uwag o stylu, w jakim książka została napisana, już się prześlizgnęło do poprzedniego akapitu, sporo jeszcze zostało do opowiedzenia. Styl opowieści Kuźniak jest interesujący, biografka umie na swojej opowieści odcisnąć indywidualne piętno. Widać, że biografia została przemyślana i opracowana w szczegółach. Bez wątpienia książkę czyta się szybko i łatwo, na co wpływ mają wspomniane już wcześniej krótkie podrozdziały. Acz mnie osobiście zgrzytały clickbaitowe tytuły, zwłaszcza że nie są one potrzebne w książce, w której tekst ułożony jest linearnie i nie wymaga od czytelnika innej aktywności niż

przesuwania wzroku wzdłuż kolejnych zapisanych linijek. Innym, nieco męczącym elementem, są dopiski w nawiasach (bo nic tak nie rozbija myśli jak druga myśl wrzucona „przy okazji”). Autorka umieszcza w ten sposób informacje o osobach, których opinie przytacza, unikając sprytnie tworzenia przypisów do źródeł. Zdarza się też, że dodaje własne uwagi, na przykład na temat wyglądu matki artystki. Ten zabieg jednak, choć zapewne ma pomóc w nawiązaniu kontaktu z czytelnikiem, nie wygląda zbyt zgrabnie. Angelika Kuźniak wykorzystuje także inne zabiegi stylistyczne, by odjąć nieco powagi swojej książce. Jednym z nich jest przytaczanie fragmentów artykułów, czasem satyrycznych, jak *Krótki przewodnik dla mecenasów sztuki, krytyków itd.* z „Liberum Veto” z roku 1903. Ten wypis z pewnością okaże się przydatny niejednemu współczesnemu „krytykowi sztuki”, podsuwając różne, praktyczne uwagi do wypowiedzenia podczas wizyty w galerii sztuki, jak na przykład: „(Ironicznie): «Nowa sztuka!»

(Z nabożeństwem): «Nowa sztuka!»

(Z namaszczeniem): «Sztuka!»

Uwaga: Ten ostatni okrzyk można zawsze i wszędzie wydawać, zwłaszcza gdy się jest w towarzystwie damskim».

Autorka dodaje również kolorytu ciekawostkami dotyczącymi artystki, jak w podrozdziale *Bileterka*, w którym przytacza informację o tym, jak Olga Boznańska sama sprzedawała bilety na własną wystawę. Niestety, nie wiadomo, na podstawie jakich źródeł podaje tę informację. Zdarzają się zatem miejsca, w których trzeba tylko zaufać interpretacji autorki, legitymującej się tysiącami przeczytanych

stron opracowań i dokumentów. Widać wyraźnie, że wykonała dużą pracę, żeby przybliżyć czytelnikowi jak najbardziej szczegółowy obraz życia i twórczości Olgi Boznańskiej – bez męczących i odstraszających niektórych przypisów. Część z tych dodatkowych informacji włożyła do *Didaskaliów*. Dzięki temu zabiegowi wzbogaciła treść o interesujące fakty, na które nie było miejsca w głównym tekście. Autorka stara się też ułatwić czytelnikowi lekturę, unikając tematów trudnych, co widać szczególnie w partiach poświęconych szczegółom techniki malarskiej. Informacje o pigmentach i sposobie czy błędach w gruntowaniu tektury zostały podane jako ciekawostka. To jedna z niewielu prób oswojenia tematów technicznych wobec czytelnika, który nie musi się znać na malarstwie, żeby czytać o malarce. Jak dotąd zresztą nie spotkałam się z katalogiem sztuki czy książką poświęconą artyście,

w której autor próbowałby w przystępny sposób przedstawić szczegóły jego warsztatu artystycznego. Ten element wydaje się w literaturze historyczno-artystycznej spełniać rolę opisów przyrody z obowiązkowych lektur szkolnych i, podobnie jak dziś tamte, jest wyraźnie unikany.

Kuźniak namalowała obraz życia Boznańskiej, korzystając ze swojej ciekawie wypracowanej techniki. Jest on pełen barwnych plamek, składa się z wielu pigmentów i – tak jak malarstwo impresjonistyczne – wymaga odejścia na krok lub dwa, by z tych pozornie różnych elementów złożyć w oku pełne dzieło. O tym zaś, w którym miejscu zatrzymać pędzel czy pióro, może zadecydować tylko autor, który czuje, że kompozycja jest gotowa. Końca nie definiuje śmierć bohatera obrazu, ponieważ już sam fakt przedstawienia jego życia świadczy o tym, że pozostało po nim coś ważnego, o czym

Olga Boznańska na Boulevard Montparnasse, ok. 1930



warto mówić współcześnie. Zatem, choć to biografia, pozostaje na swój sposób obrazem nieskończonym, *non finito*, i jako taką autorka oddaje swoją książkę w nasze ręce.

Kto jest odbiorcą tego obrazu? No, oczywiście nie tradycyjny, krakowski czytelnik, bo dla niego to za mało uporządkowane opracowanie. Może dzisiejsza klasa średnia raczej, bo modny styl może się podobać. No i młodzi, przyzwyczajeni do czytania w internecie artykułów o krótkich, jasnych akapitach, czasem z długością zaznaczoną w minutach. Nie jest to zresztą pierwsza książka biograficzna napisana w tym stylu. Podobnie, pisząc krótkimi, czasem niepowiązаныmi ze sobą akapitami, opowiada o życiu i twórczości swoich bohaterów Monika Śliwińska, autorka biografii Tadeusza Boya-Żeleńskiego i Stanisława Wyspiańskiego. Czytelnik ucieszy się też dopracowaną formą publikacji. Układ graficzny, koloryt oraz dobór papieru sprawiają, że książka przyjemnie leży w dłoni, a odłożona na stół może kojarzyć się z czymś pamiątnikiem. Osoby preferujące media elektroniczne mają do dyspozycji ebook, a w ofercie niektórych księgarni internetowych znajduje się również audiobook.

Ten szereg formalnych i stylistycznych ukłonów w stronę czytelnika, przy jednocześnie rzetelnym przygotowaniu źródeł, sprawia, że książka staje się hybrydą złożoną z co najmniej dwóch książek – tej do czytania i tej do badawczej lektury. Osobie, która już zna koleje losu Olgi Boznańskiej i realia epoki, sprawi przyjemność szybka i lekka lektura, ale już fakt, że za szczegółami trzeba głęboko poszperać samodzielnie w źródłach, może się okazać

niewielko rozczarowujący, ponieważ część beletrystyczna nie jest ściśle połączona z historyczną. Czystą przyjemnością zapewne będzie ta publikacja dla tego czytelnika, który spotyka się z życiem artystki po raz pierwszy i chciałby mieć poczucie, że czyta rzetelne opracowanie.

Kilkakrotnie już przywoływana forma krótkich, przypominających artykuły internetowe tekstów, z jakich została złożona książka *Boznańska. Non finito*, decyduje z pewnością o dużej popularności książki i jej pochlebnych recenzjach. Autorka namalowała piękny impresjonistyczny obraz. Nam pozostaje zadać sobie pytanie, czy literatura biograficzna weszła teraz w „okres impresjonistyczny” i czy ma to być nowa, obowiązująca jej forma.

Aleksandra Görlich

Olga Boznańska, 1930, <https://audiovis.nac.gov.pl/obraz/118255>





Widokówki Kiwerskiego

W bogatej twórczości malarskiej Krzysztofa Kiwerskiego temat nowojorski odgrywa szczególną rolę. Jest bowiem cyklem obrazów będącym zapisem z odbytej podróży. Jego portrety tego miasta, które określa jako „widokówki”, wyrażają radosną fascynację odwiedzanymi przez malarza miejscami będącymi artystycznymi landmarks (punktami orientacyjnymi). Osią prezentowanego malarskiego cyklu, jak sam tytuł wskazuje, jest wieżowiec korporacji biznesowej Citigroup, rozpoznawalny symbol miasta, który odznacza się w popularnej panoramie Manhattanu swoim ściętym pod kątem 45 stopni dachem. Budynek znajduje się w bliskim sąsiedztwie słynnego Times Square, jednego z najbardziej atrakcyjnych i kolorowych miejsc tej metropolii. Ta ikona Nowego Jorku słynie z wielkiej liczby reklam świetlnych. Jako tytułowa okolica znalazła również swój wyraz w obrazach artysty.

Malarskie pejzaże „Citigroup” ukazują charakterystyczne wido(ków)kowo sceny legendarnego amerykańskiego miasta. Tworzą one wyrazistą koncepcję wystawy, na którą składają się dwie metaforycznie potraktowane grupy obrazów. Seria pionowych struktur drapaczy chmur widziana w perspektywie z lotu ptaka sąsiaduje z poziomymi widokami ulicy. Kiwerski patrzy na Nowy Jork, łącząc konotacje turystyczne z legendarnymi motywami odwołującymi się do współczesnej amerykańskiej sztuki, która tutaj właśnie miała swoje początki. W tym miejscu należy dodać, że twórczo

zastosowany malarski cytat z historii sztuki w połączeniu z aktualną egzystencjalną tematyką nieobcy jest artyście i przejawia się w różnych formach trawestacji.

Innym ważnym obszarem jego artystycznych eksploracji jest odkrywanie piękna współczesnej techniki jako performatywnego narzędzia i jego wizualnych manifestacji. Daje temu wyraz zarówno w swoich realizacjach z cyfrowej animacji, jak i w twórczości malarskiej. W tym duchu tworzy swoje obrazy, wykorzystując efekty rastra czy też spikselowaną siatkę cyfrowych zdjęć, które poddaje autorskiej interpretacji. Ich autorstwo podkreśla malarskim gestem z zastosowaniem akrylowego wypełnienia czynionym z iście benedyktyńską pieczołowitością. Kontemplując jego dzieła, jesteśmy świadkami warsztatowej maestrii równowartościowej z ukazanym tematem.

Pokazują to przede wszystkim cztery prace przedstawiające architektoniczne geometrie Manhattanu ze spektakularną dominantą bryły Citigroup. Ich obrotowa kompozycja ukazująca wieżowiec z czterech stron w kolejnych sekwencjach odpowiednio „A/B/C/D” to swoiście malarskie obrazowanie w programie „3D”. Operuje w nich oszczędnie płaszczyznami barw wpisującymi się na zasadzie gry kontrastów w zgeometryzowaną dominantę architektonicznej bryły. Osiąga przy tym atrakcyjny wizualnie efekt w postaci symbiozy rysunku cyfrowej maszyny z kolorystyczną wrażliwością. Figura wieżowca z przylegającym doń budynkiem ukazana na tle betonowej dżungli to kompozycyjne improwizacje strukturalistyczne, swego rodzaju abstrakcyjny realizm. Jednocześnie ich kolorystyka powoduje,

że oglądamy obraz Molocha w różnych zmieniających się nastrojach.

Wędrówki artysty po spektakularnym NYC wywołują złożone emocje, przybierając przy tym zróżnicowane postaci. Umożliwia to jego bogaty warsztat, z wykorzystaniem narzędzi cyfrowych oraz tradycyjnej malarskiej palety. Ich inną odsłonę prezentują sceny uliczne. Tu wracamy do wspomnianych „widokówek”. Obrazy te wprost dają temu wyraz przez zastosowanie charakterystycznych dla kartek pocztowych obramowań. W owym przewrotnym odwołaniu się do tej popularnej formy prezentacji miasta postrzegamy związek z pamięcią podróży do niezwykłego miejsca, jak również ze sztuką pop-artu, która w swoich dziełach uwzniośliła komercyjne obiekty w epoce mechanicznej reprodukcji.

Przybierają one formę narracyjnego cyfrowo-akrylowego *collage* bądź na podobnej zasadzie palimpsestu nakładających się na siebie warstw przedstawień. Niejako odzwierciedlają, choć nie dosłownie, kolorową mozaikę neonów, ekranów elektronicznie animowanych reklam w krajobrazie nowojorskiej ulicy, wraz z towarzyszącym im tłumom przechodniów i turystów na Times Square.

Ich scenerie w serii obrazów tworzą wizualnie złożoną swoistą plastyczną semiologię. Oddany twórczo design sztyłów, znaków drogowych czy nazw ulic wplata się w obrazowe cytaty ze sztuki. Mamy tu do czynienia z paletą rozwiązań w postaci form narracyjnych o różnym stopniu kondensacji w związku z prezentowanym miejscem. W każdej odsłonie dominują motywy „wycięte i wklejone” (nawiązując do korzystania przez malarza

z techniki cyfrowej) ze sztuki pop-artu. Dotyczy to nawet fragmentu *collage* z autoportretem Rembrandta w witrynie sklepu z farbami nawiązujące do logo producenta. W sąsiedztwie, jakby w duchu komentarza, oglądamy autoportret Warhola i fragment jego serigrafii przedstawiający puszkę zupy Campbell. Zresztą ten obraz w prezentowanej kolekcji można uznać za swego rodzaju witrynę artystycznych inspiracji o nowojorskim rodowodzie. Użyte z warsztatową swobodą plastyczne oznaczniki powodują, że *collage* ten można odczytywać wielowarstwowo w odniesieniu do prezentowanej nowojorskiej tematyki.

Swego rodzaju ludyczną odmianą nakładania się popartowskiej figury na manhattański pejzaż są „widokówki” z Times Square i okolicy. Mają one postać palimpsestu w dwu nakładających się na siebie i przenikających się warstwach. Na panoramiczny widok Placu i Alei kładzie się w różnych konfiguracjach poddany cyfrowej obróbce fragment obrazu pop-artysty Roy Lichtensteina z serii „Big Painting”. W swoich obrazach Lichtenstein imituje gest kilku pociągnięć szerokiego pędzla, tak zwane „brushstrokes”, jakiegoś anonimowego malarza „action painting”. Smugi pędzla to po prostu płaskie plamy intensywnych kolorów otoczone czarną obwódką położone na szarym tle utworzonym przez punkty rastrowe typowe dla sztuki tego artysty. Niektórzy krytycy dopatrują się w tym hołdu dla nowojorskiego ekspresjonizmu abstrakcyjnego, inni niepozbawionej drwiny krytyki. Kiwerski posługuje się tym motywem w trzech tawestacjach, które możemy oglądać na wystawie. Wycinając

z obrazów Lichtensteina kolejne fragmenty brushstrokes, dodatkowo je formuje na różne wyglądy, zachowując przy tym ich podstawowe cechy. Zatem w kolejnych wydaniach płyną one gęstą falą pomiędzy wieżowcami; wybuchają ażurowo potraktowanymi liniami na tle Alei; w ekstatycznym geście tańczą na tle rozświetlonego Times Square wypełnionego tłumem gapiów... W jego wizualnej analizie „Big Painting” wpisanej w manhattańskie widoki swoje miejsce znalazł nawet niewielki fragment w formie przypadkowej plamy będącej odpryskiem z pędzla, który umieszczony został na fasadzie centralnego wieżowca na tym słynnym placu.

Jedną z intrygujących wizualnie prac jest widok miasta, jak się okazuje, z tarasu Whitney Museum (Muzeum Sztuki Amerykańskiej). Obraz ten zwrócił moją uwagę, gdyż osobiście miałem okazję fotografować ten wycinek Manhattanu z tej samej perspektywy, mając za plecami imponującą wystawę sztuki. W tych okolicznościach jakoś udziela się patrzącemu duch miejsca. Tak też dzieje się w malarskim spojrzeniu Kiwerskiego. Można by rozpatrywać to dzieło, nawiązując do barthesowskiego podziału fotografii na studium i punctum. Zgodnie z takim ujęciem studium reprezentuje to, co obraz przedstawia jako denotacja miejsca wraz z konotacją, jego symbolicznym znaczeniem (z odniesieniami do metaforycznie potraktowanej Citigroup). Lecz jego istotne oddziaływanie zawiera się w punctum wpisanych weń konstelacji szczegółów-znaków, takich jak logo „bez instrukcji” czy fragment abstrakcyjnego dzieła wiszącego niczym baner na jednym z budynków. To one stwarzają zaskakujący,

a zarazem zagadkowy klimat tej malarzkiej „pocztówki”.

Tych kilka nowojorskich tematów pokazanych na wystawie to tylko niewielki fragment większej całości. Niemniej autorski wybór pokazuje wachlarz malarskich możliwości, które doskonale oddają atmosferę i mozaikową konstelację po-nowoczesnej

KRZYSZTOF KIWERSKI, *NYC i okolice*, 2018, akryl na płótnie 100 x 140 cm.
Galeria sztuki Artemis, Kraków, listopad–grudzień 2018



metropolii będącej swoistym atraktorem czy też osobliwym miejscem światowej sztuki. W swoim plastycznym wyrazie zdają się odpowiadać temu, co ważny dla Kiwerskiego popartowski malarz Lichtenstein określił jako „zorganizowaną percepcję”, która zależy nie tyle od wyglądu formalnego obrazu, co od sposobu postrzegania.

Tak oto wybrzmiewa barwny cyfrowy fotorealizm wraz z nutami abstrakcji oraz popartowskim idiomem. Innymi słowy „Big Paintings...”

Antoni Szoska

Tekst opublikowany w katalogu wystawy, udostępniony dzięki uprzejmości Pani Janiny Górki-Czarneckiej z Galerii Artemis



Maria Iwaszkiewicz- -Wojdowska: wspomnienie

Wwieku 95 lat zmarła Maria Iwaszkiewicz-Wojdowska, córka Jarosława Iwaszkiewicza, wdowa po Bogdanie Wojdowskim. Miałem to szczęście, że ją blisko poznałem, a nawet zaszczyliła mnie przyjaźnią. Regularnie korespondowaliśmy, często ją odwiedzałem. Znajomość zaczęła się bardzo formalnie, ale – wtedy nie wiedziałem o tym – w dramatycznych okolicznościach. W 1994 roku byłem członkiem redakcji „NaGłosu”, postanowiliśmy w jednym z numerów zamieścić listy Jarosława i Anny Iwaszkiewiczów, mnie przypadł obowiązek skontaktowania się z panią Marią i ustalenie warunków współpracy. Na krótki list dotyczący wyłącznie spraw pisma dostałem nadzwyczaj serdeczną i rozbudowaną odpowiedź. W ten sposób zawiązała się korespondencja, która daleko przekroczyła granice relacji autorka – redaktor. Potem mi pani Maria powiedziała, że ten formalny list dotarł do niej, gdy była pogrążona w głębokiej depresji po samobójczej śmierci męża, na jakiś czas odizolowała się od znajomych, toteż taki sygnał ze świata zewnętrznego – zwłaszcza, że był zupełnie przypadkowy – okazał się dla niej bardzo ważny. O tym jednak dowiedziałem się po latach, wtedy w ogóle nie wspominaliśmy o śmierci Wojdowskiej.

Pani Maria miała nadzwyczajny talent gawędziarski. A ponieważ przeżyła

bez mała stulecie i знаła prawie wszystkie ważne osobowości polskiego życia literackiego, mogła opowiadać długo, barwnie i z setkami anegdot. Powtarzała, że jest ostatnią żyjącą osobą, która znała młodego Miłosza, pamiętała nawet, kiedy i w jakich okolicznościach go pierwszy raz spotkała (była w kinie z ojcem). Dużo mówiła o latach okupacji: kto bywał na Stawisku, jak młodzi ludzie z brawurą traktowali niebezpieczeństwa tamtego czasu. Opowiadała o latach PRL-u, życiu towarzyskim, uwikłaniu pisarzy w politykę. Przez długie lata była redaktorką w Czytelniku, co dawało jej nie tylko wgląd w to, co pisano, ale i w działania cenzury, lękliwość lub odwagę ludzi decydujących o wydawanych książkach, wreszcie o stosunkach międzyludzkich, przyjaźniach i ludzkiej zawiści, a nawet miłościach, romansach i rozstaniach.

Oczywiście najwięcej serca i energii wkładała w troskę o wznawianie lub wydawanie po raz pierwszy dzieł swojego ojca, jak również w staraniach o podtrzymanie pamięci o nim. Przy czym, co ważne, nie mitologizowała. Owszem, broniła Iwaszkiewicza przed rozmaitymi zarzutami, zwłaszcza politycznymi, ale też oprócz zrozumienia jego powojennych wyborów mocno się do nich dystansowała, nie prowadziła apologii. Najistotniejsze było jednak coś innego. Dbała o upublicznienie tych dokumentów, które Iwaszkiewicz zostawił w swoim archiwum. Najważniejsze było wydawanie kolejnych serii korespondencji, a przecież autor *Oktostychów* był niestrudżonym epistolografem, więc zebrało się wiele książek listów. Największym wydarzeniem była jednak publikacja kolejnych

tomów *Dzienników*. To nie była oczywiście decyzja. Pisarz tam, gdzie nie skrywał się za formą literacką, jawił się jako postać kontrowersyjna. W uwikłaniu politycznym (mocno powiązany z lękiem, resentymentem, a czasem naiwnością przechodzącą gładko w oportunizm), w trudnym charakterze (całe fragmenty pretensji do rodziny i przyjaciół), wreszcie w obyczajowości, a zwłaszcza jawnie w dziennikach opisywanym homoseksualizmie. Te książki budziły dyskusje, ale dzięki temu Iwaszkiewicz wciąż jest obecny w świadomości literackiej, a nawet nastąpił nawrót zainteresowania jego twórczością. Pani Maria była jednak świadoma ryzyka, niektórzy doradzali jej nawet... ocenianie dzienników; uznała jednak, że trzeba publikować wszystko albo nic. Prawda była dla niej ważniejsza niż bezpieczny, ale zmitologizowany wizerunek pisarza.

Dopóki tylko mogła, brała udział w spotkaniach literackich, dyskusjach, a nawet konferencjach naukowych na temat Iwaszkiewicza. Nie włączała się w debaty na temat interpretacji jego dzieł, natomiast chętnie dawała wskazówki, gdzie szukać tropów biograficznych, jak czytać utwory z kluczem, jaki był kontekst ich powstawania.

W jej opowieściach co prawda dominował ojciec, to oczywiste, bo przecież to on był osobą publicznie rozpoznawalną, jednak dużo uwagi poświęcała całej rodzinie. Dużo mówiła o matce, siostrze, dzieciach. Wydała dzienniki Anny Iwaszkiewiczowej, równie ciekawe, co dzienniki jej męża. Opowiadała o Bogdanie Wołodzimierskim, swoim trzecim mężu – o miłości do niego, ale przede wszystkim o je-

go nieuleczalnej depresji po doświadczeniach Holocaustu.

Maria Iwaszkiewicz też pisała. Na początku przede wszystkim o... jedzeniu (*Gawędy o jedzeniu, Gawędy o przyjęciach, Kuchnia francuska, Z moim ojcem o jedzeniu*). To był temat, który uruchamiał u niej setki skojarzeń. W rozmowach chętnie kierowała się w stronę kulinariów, wtedy jednak nie tylko o kuchni opowiadała, ale o wszystkich okolicznościach, które – jak u Prousta – mogły zostać przywołane przez wspomnienie smaku. I właśnie wspomnienia stały się głównym tematem późnych tekstów pani Marii – w książce *Z pamięci* czy w drukowanych w ostatnich latach w „Zeszytach Literackich” felietonach.

Często dzieci są strażnikami pamięci swoich znanych rodziców. W przypadku Marii Iwaszkiewicz ta dbałość o pamięć sama stała się jednak twórczością, nie zawsze zapisaną, bo zawartą w najprawdziwszej gawędzie – tej mówionej.

Ostatni raz odwiedziłem panią Marię jesienią 2018 roku. Była już bardzo słaba, ale prowadziła rozmowę z takim samym animuszem jak zawsze, z poczuciem humoru i celnością sformułowań. Przez jej opowieści przebiegał jednak ton głębokiej melancholii. Z ogromnym niepokojem, ale i z uwagą obserwowała to, co się dzieje w świecie, a zwłaszcza w Polsce. Mówiła: „Mnie to już nie dotyczy, ja czuję się bezpieczna, bo przecież zaraz umrę, ale co będzie z moimi wnukami i prawnukami?”. Odchodziła jako strażniczka pamięci, sama pogodzona z faktem przemijania, lecz bez pewności, że zostawia świat, któremu można ufać.

Krzysztof Biedrzycki

25-lecie istnienia Studiów

Literacko-Artystycznych UJ – sprawozdanie

Studia Literacko-Artystyczne funkcjonuje na Wydziale Polonistyki UJ od dwudziestu pięciu lat. W połowie listopada 2019 roku miały miejsce trzydniowe obchody jubileuszu ćwierćwiecza istnienia podyplomowych studiów kształcących pisarzy i pisarki, uczących ich reguł rządzących zarówno literaturą, jak i szeroko pojętym życiem literackim. Warto zaznaczyć, że w SLA wykładali zarówno pracownicy Instytutu Filologii Polskiej, a od roku 2005 Wydziału Polonistyki (m.in. Marta Wyka, Jerzy Jarzębski, Aleksander Fiut, Marian Stala, Stanisław Stabro, Bogusław Dopart, Bronisław Maj), jak i zaprzyjaźnieni z polonistyką z Gołębiej pracownicy innych wydziałów (np. Julian Kornhauser, Alicja Helman, Ryszard Markiewicz). Ćwierćwiecze działalności studium zaowocowało sporym gronem absolwentów i absolwentek, którzy wydawali i nadal wydają tomy poetyckie czy prozatorskie – a teraz licznie stawili się na trzydniowe uroczystości. Rozpoczęły się one 15 listopada 2019 roku w Piwnicy pod Baranami benefisem profesor Gabrieli Matuszek-Stec. Całość prowadził Bronisław Maj z Agatą Puwalską, przy muzyce Beskid Quartet. Podczas benefisu na scenie pojawili się między innymi Andrzej Borowski, Jerzy Jarzębski, Przemysław Owczarek, a dziekan Wydziału Polonistyki, prof. Renata Przybylska, odczytała list gratulacyjny, który został przesłany Jubilatce przez władze rektorskie Uniwersytetu Jagiellońskiego. Uroczystość w Piwnicy pod Baranami była oficjalnym otwarciem obchodów.

W sobotę, 16 listopada, w Klubie Dziennikarzy „Pod Gruszką” zostały ogłoszone wyniki czwartej już edycji Konkursu Literackiego im. Maciej Słomczyńskiego (ustanowionej w roku 2004 jako wydarzenie towarzyszące dziesięcioleciu SLA) – decyzją jury w tej edycji zostały przyznane dwie pierwsze równorzędne nagrody: Agnieszce Wiktorowskiej-Chmielewskiej i Katarzynie Klakli-Jaczyńskiej (odpowiednio za zbiór opowiadań *Dzielnica (bez) cudów* i powieść *Jutrzenka*). Drugie miejsce przypadło w udziale Ewie Jarockiej, która napisała powieść *Dresik*. Teksty laureatek zostaną opublikowane. Wyróżniono także reportaż *Świat oddycha skrzelami* autorstwa Kami-

li Kielar. Przed wieczornym zjazdem absolwentów i słuchaczy SLA (Klub pod Jaszczurami) odbyły się dwa panele dyskusyjne – w pierwszym uczestniczyli wykładowcy SLA, natomiast w drugim absolwenci (rozmowy moderowały Jadwiga Gryboś i Agata Puwalska oraz Gabriela Matuszek-Stec i Beata Polak).

Trzeci, ostatni dzień obchodów, skoncentrowany był wokół prezentacji dwóch antologii (wydanych przez Księgarnię Akademicką). Jako pierwsza była promowana antologia *Następni*, zredagowana przez Jerzego Franczaka i Jarosława Księżyka, zawierająca teksty (głównie poetyckie) przyszłych absolwentów i absolwentek SLA (I i II rok studiów), ukazująca przeróżne inspiracje i kierunki literackiego rozwoju słuchaczy i słuchaczek studium, starających się wypracować idiomatyczne dykcje. Następnie została szeroko omówiona antologia *SLApidarium* (zredagowana przez Jadwigę Gryboś, Krystynę Czarnecką, Mateusza Skuchę i Gabrielę Matuszek-Stec). Zgromadzono w niej utwory autorstwa absolwentek i absolwentek (m.in. Oleny Cukuj, Beaty Huet, Joanny Lech, Ewy Sonnenberg, Katarzyny Ewy Zdanowicz). Przygotowana jako swoiste podsumowanie ćwierćwiecza działalności SLA publikacja miała na celu nie tylko przypomnienie nazwisk osób dziś znanych, a kiedyś stawiających literackie kroki podczas zajęć w studium, lecz także uzmysłowienie, jak różne są osobowości twórcze tych, którzy zdecydowali się połączyć pasję twórczą z poszerzeniem wiedzy warsztatowej.

Po publikacjach zbiorowych przyszedł czas na promocję książek absolwentów SLA, książek wydanych w roku 2019. Stefan Gajda, Jadwiga Gryboś, Ewa Jarocka, Joanna Pawlik i Kacper Płusa udowadniają, że studium spełnia swoją rolę – inspiruje, motywuje, ośmiela, daje solidne podstawy teoretyczne. Z pewnością jeszcze nie jeden rocznik przyszłych poetek, poetów, prozaików i prozaiczek, a może także reportażyistów i reportażystek, osób piszących dla teatru, zawita na Gołębią.

Redakcja „Nowej Dekady Krakowskiej” gratuluje wszystkim osobom związanym ze SLA tak długiej i intensywnej działalności oraz życzy kolejnych wspaniałych lat i jubileusz!

Anna Pekaniec

Krzysztof Penderecki

1933–2020

Kompozytor, dyrygent i pedagog.

Profesor i rektor Akademii Muzycznej w Krakowie.

Członek Polskiej Akademii Umiejętności.

Inicjator Europejskiego Centrum Muzyki w Lusławicach
oraz arboretum w swojej posiadłości.

Stefan Papp

1932–2020

Rzeźbiarz, grafik, satyryk i krytyk sztuki.

Pomysłodawca oraz redaktor pism artystycznych „Zebra” i „Sezon”.

Współpracownik „Tygodnika Powszechnego” i „Szpilek”.

Wykładowca na wydziałach wzornictwa i architektury
Fachhochschule w Münster.

Stacja Badawcza
OUTSIDER Art
w Krakowie





ANDRZEJ ANDZIK KOWALCZYK, *Pożoga*, obiekt z wystawy, Stacja Badawcza OUTSIDER Art w Krakowie,
 kuratorka: Grażyna Borowik

Fotografie Dariusz Tokarczyk



DANUTA SOWIŃSKA-WARMBIER, *Mała codzienność*, relief, papier, 10 × 10 cm. Stacja Badawcza OUTSIDER Art w Krakowie

Krzysztof Biedrzycki – literaturoznawca, krytyk literacki i filmowy; profesor nadzwyczajny w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki UJ oraz w Instytucie Badań Edukacyjnych w Warszawie. Autor książek *Świat poezji Stanisława Barańczaka* (1995), *Małgorzata Musierowicz i Borejkowie* (1999), *Wariacje metafizyczne* (2007), *Poezja i pamięć* (2008) oraz współautor dwóch serii podręczników do języka polskiego dla liceum. Członek redakcji czasopism „NaGłos” (1990–1997), „Edukacja” (2010–2018), „Polonistyka. Innowacje” (od 2016).

Ewa Furgał – koordynatorka programu Fundacji Przestrzeń Kobiet dla wiejskich liderek „Kobiety i Rozwój” w latach 2007–2010, współautorka raportów z badań na temat sytuacji społecznej kobiet mieszkających na wsi: *Niewidoczne (dla) społeczności* (2012), *Spoza centrum widać więcej* (2015) i *O wsi bez uprzedzeń* (2016). Autorka rozdziału nt. sytuacji kobiet wiejskich w Polsce w *Raporcie alternatywnym CEDAW 2008–2012*. Laureatka nagrody Fundacji Polcul za działalność obywatelską. Publikowała m.in. w „Miesięczniku Znak”, „Krytyce Politycznej” i „Herito”.

Aleksandra Görlich – historyczka sztuki, przez lata związana z Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, członkini Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata. Autorka wystaw i książek poświęconych sztuce i kulturze Japonii, m.in. *Ichigo ichie. Wchodząc na Drogę Herbaty* (2008), *Skarbiec wiernych wasali. Dramat 47 roninów* (2012), *Wielowątkowe piękno. Techniki dekoracyjne tkanin japońskich* (2015), a także tekstów o sztuce współczesnej, m.in. o sztuce sakralnej Adama Brinckena. Obecnie współpracuje z Polską Akademią Umiejętności oraz tworzy strony internetowe.

Katarzyna Horabik – krytyczka literacka i hungarystka, absolwentka Uniwersytetu Jagiellońskiego (specjalność krytyka literacka na Wydziale Polonistyki). Interesuje się przede wszystkim literaturą Europy Środkowej.

Eliza Kącka – asystentka na Wydziale Polonistyki UW. Współredaktorka antologii poezji najnowszej *Poeci i poetki przekraczają granice* (FA-art, 2011). Opublikowała książkę *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida* (2012). Stypendystka MNiSW, finalistka Nagród Naukowych „Polityki”. Członkini Zarządu Głównego TLiAM. Recenzentka i czytelniczka literatury najnowszej.

Dorota Kozicka – historyczka i krytyczka literacka; profesor nadzwyczajny w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ. Autorka książek *„Wędrowcy światów prawdziwych”. Dwudziestowieczne relacje z podróży* (2003) oraz *Krytyczne (nie)porządki: studia o współczesnej krytyce literackiej w Polsce* (2012), a także *Antologii dwudziestowiecznego pamfletu polskiego* (2010). Jest kierownikiem kierunku krytyka literacka, prowadzi też Pracownię Pytań Krytycznych, współredaguje serię wydawniczą „Krytyka literacka XX i XXI wieku” (TAiWPN Universitas).

Michał Kózka – nauczyciel w jednym z krakowskich liceów, absolwent filologii polskiej, specjalności nauczycielskiej na Wydziale Polonistyki UJ. Od 2018 roku doktorant tegoż wydziału. Studiuje filologię rosyjską w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ. Interesuje się najnowszą literaturą polską i rosyjską.

Bogusława Latawiec – poetka, prozaik, eseistka; najnowszy tom wierszy – *Pierzchające ogrody* (2018). W latach 1974–82 kierowała działem poezji i krytyki poetyckiej miesięcznika „Nurt”, w drugiej połowie lat 80. prowadziła w Poznaniu gazetę mówioną „Struktury III”, od 1991 do 2003 redagowała miesięcznik „Arkusze”. Szkice o pisarzach ogłaszała w prasie i w autorskich książkach *Pusta szkoła* (1987), *Gęstwina* (2001), *Zegary nie do zatrzymania* (2012). Jej twórczości poświęcony jest tom Joanny Grądzkiej-Wójcik i Piotra Łuszczkiewicza *Bogusława Latawiec – portret podwojony* (2016).

Wojciech Ligęza – historyk literatury, krytyk, eseista, wiceprezes oddziału towarzyszenia Pisarzy Polskich w Krakowie, profesor tytularny na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się głównie poezją polską XX wieku oraz literaturą emigracyjną. Autor m.in. książek *Jerozolima i Babilon. Miasta poetów emigracyjnych* (1998), *O poezji Wisławy Szymborskiej. Świat a stanie korekty* (2002), *Pod kreską: teksty z lat 1996–2013* (2013), *Bez rutyny. O poezji Wisławy Szymborskiej i Zbigniewa Herberta* (2017). Ostatnio opublikował też w Bibliotece Narodowej (I 327) *Wybór poezji Wisławy Szymborskiej* (2017).

Paulina Małochleb – krytyczka i badaczka literatury, sekretarz Nagrody im. Wisławy Szymborskiej. Laureatka Nagrody Prezesa Rady Ministrów i Stypendium Młoda Polska. Prowadzi blog *książkinoastro.pl*.

Tomasz Mizerkiewicz – krytyk literacki, literaturoznawca; pracownik naukowy i dziekan Wydziału Filologii Polskiej i Klasycznej UAM; redaktor naczelny dwujęzycznego pisma naukowego „Forum Poetyki / Forum of Poetics” (fp.amu.edu.pl). Autor m.in. książki *Po tamtej stronie tekstów. Literatura polska a nowoczesna kultura obecności* (2013), *Literatura obecna. Szkice o najnowszej prozie i krytyce* (2013). **Dariusz Nowacki** – krytyk literacki i badacz literatury, pracownik Instytutu Nauk o Literaturze Uniwersytetu Śląskiego; stały recenzent m.in. „Gazety Wyborczej”. Ostatnio opublikował książkę *Kobiety do czytania. Szkice o prozie* (2019).

Anna Pekaniec – doktor literaturoznawstwa, historyczka literatury, bywająca krytyczką, adiunkt w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki UJ, współpracuje z Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej założonym tamże. Zainteresowania naukowe: autobiografia, epistolografia, literatura kobiet, krytyka literacka, literatura polska po 1988. Publikowała m.in. w „Ruchu Literackim” i „Wielogłosie”, wielu tomach pokonferencyjnych, wydała monografię *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (2013).

Małgorzata Ruda – absolwentka polonistyki UJ, pracowała w Liceum Artystycznym im. S.I. Witkiewicza w Krakowie.

Mateusz Skucha – doktor habilitowany, absolwent filologii polskiej na UJ i Gender Studies na UJ, tam też obronił pracę doktorską w dziedzinie literaturoznawstwa. Adiunkt z habilitacją na Wydziale Polonistyki UJ w Katedrze Teorii Literatury. Wydał dwie książki: *Ładni chłopcy i szalone. Męskość i kobiecość w późnym piśmarstwie Józefa Ignacego Kraszewskiego* (2014), *Niesytość pragnienia. W kręgu młodopolskiej liryki kobiet* (2016), publikuje w licznych pismach naukowych np. „Wielogłosie”, „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Ruchu Literackim” i książkach zbiorowych. Specjalizuje się w literaturze XIX wieku, krytyce feministycznej, studiach nad męskosciami, teoriach gender i queer.

Antoni Szoska – absolwent Wydziału Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie oraz Socjologii na Wydziale Historyczno-Filozoficznym UJ. Starszy Wykładowca socjologii kultury w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Artysta grafik i performer. Uzyskał tytuł doktora sztuk plastycznych w zakre-

sie sztuk pięknych w dziedzinie sztuki performance na ASP w Krakowie. Uczestnik międzynarodowych i krajowych festiwali performance. Swoje grafiki pokazywał w Nowym Jorku oraz w Krakowie. Teoretyk kultury i recenzent sztuki. Swoje teksty publikował między innymi w magazynach „Sztuka”, „Exit”, „Magazyn Kulturalny”, Kraków (członek redakcji), „Dekada Literacka”, „Echo Krakowa”, „Pismo Literacko-Artystyczne” Kraków (członek redakcji), „Magazyn Kraków”, Zeszyty Naukowo-Artystyczne ASP, „Orońsko, Kwartalnik Rzeźby” oraz „Kwartalnik Filozoficzny” (wydawnictwo Wydziału Filozofii UJ).

Iwona Węgrzyn – literaturoznawczyni; adiunkt z habilitacją na Wydziale Polonistyki UJ. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół problematyki związków literatury i historii oraz postrzeganych na tym tle zagadnień zbiorowej świadomości Polaków XIX wieku. Badania te obejmują zarówno literaturę piękną, jak i krytykę literacką, biografistykę oraz pamiętnikarstwo. Autorka książek *Polskie piekło. Literackie biografie zdrajców targowickich: Stanisława Szczęsnego Potockiego, Franciszka Ksawerego Branickiego i Seweryna Rzewuskiego* (2005) i *W świecie powieści Henryka Rzewuskiego* (2012).

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

Informujemy, że bieżące numery
„Nowej Dekady Krakowskiej” można
nabyć w Krakowie w Księgarni
Akademickiej oraz w Empikach
na terenie całego kraju.



Wydawca:
Krakowska Fundacja Literatury
ul. gen. Jakuba Jasińskiego 26A,
30-815 Kraków
RAIFFEISEN BANK POLSKA S.A.
80 1750 0012 0000 0000 3143 8497

FOTOREPORTAŻ





KFI
KRAKOWSKA
FUNDACJA
LITERATURY



ISSN 2299-4742

