

1 NOWA dekada

KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

NR 1/2 (47/48) ROK VIII 2020 KRAKÓW

Cena **18 zł** (w tym 8% VAT)
ISSN 2299-4742

**MUZYKA
i LITERATURA:
LABORATORIUM
KRYTYCZNE**





MUZYKA I LITERATURA: LABORATORIUM KRYTYCZNE

MUZYKA I LITERATURA: LABORATORIUM KRYTYCZNE



Fotografie Grażyna Borowik
(także na stronie obok)

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 redaktora naczelnej*

Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Jakub Kornhauser

Paulina Małochleb

Malwina Mus-Frosik

Robert Ostaszewski

Anna Pekaniec

Współpracują:

Anna Baranowa, Aleksandra Görlich,

Tomasz Gryglewicz, Ewa Hearfield,

Krzysztof Lisowski, Anna Łabędzka,

Małgorzata Szumna, Jacek Ziemek

Redaktor prowadząca numer:

Malwina Mus-Frosik

Okładka:

Aleksander Pieniek

Fotografia Grażyna Borowik

Adres korespondencyjny redakcji:

„Nowa Dekada Krakowska”

ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków

www.nowadekada.pl

www.nowadekada-online.pl

e-mail: krakowskafundacjaliteratury@gmail.com



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

Nakład:

200 egz. + 200 egz. gratisowych

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

dekada

NOWA

KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

NR 1/2 (47/48) ROK IX 2020 KRAKÓW

MUZYKA I LITERATURA: LABORATORIUM KRYTYCZNE

MALWINA MUS-FROSIK MATEUSZ WITKOWSKI	Muzyka i literatura: laboratorium krytyczne Tekściarstwo a literatura. Dlaczego Morrissey nie dostanie Nobla	6 8
PIOTR ŻOŁĄDŹ	Za czyje grzechy Jezus nie umarł? Szkic do portretu Patti Smith	14
MALWINA MUS-FROSIK	O wyprowadzaniu wiersza poza płaszczyznę kartki – przypadek Marcina Świetlickiego	22
KAROL OCHODEK DAWID KASZUBA	Muzyka i Wiersz – o płytomiku Buch Rockowa podróż na Wschód. Projekt Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky jako muzyczne continuum prozy Andrzeja Stasiuka	28 34
ELŻBIETA BINCZYCKA-GACEK	Film, muzyka, teledysk, reklama – Dorota Masłowska i „inne media”	42
KONRAD SIERZPUTOWSKI	Ostatni uliczny śpiewak Warszawy? Paweł Pablopavo Sottys	50
NATALIA GIEMZA MALWINA MUS-FROSIK	Z ulicy do księgarni – polski papierowy hip-hop „Więcej powietrza na namysł” – rozmowa z GRZEGORZEM KWIATKOWSKIM	58 64

CZYTANE UWAŻNIEJ

MAGDALENA RABIZO-BIREK	„Zamienianie tamtego, jej i siebie, w wiersz” – testament Janusza Szubera	70
------------------------	--	----

OKIEM KRYTYKA

OLGA SZMIDT ANNA PEKANIEC	Głosy jak gdyby z powietrza (Niepokojące) nadrealistyczne reportaże	78 84
------------------------------	--	----------



KSIĄŻKI PRZEBRANE

MARTA WYKA Borzęcin, Kraków, Meksyk. Historia Sławomira Mrożka i Susany Osorio **90**

WSPOMNIENIE

KRZYSZTOF LISOWSKI Kuba. O Janie Stachowskim i literaturze czeskiej **93**

OKNO NA ŚWIAT

ANNA ŁABĘDZKA Albert Camus – wspomnienie w obrazach **98**

SZUKA

AGNIESZKA KUCZYŃSKA *Lacrimae rerum* **110**

AUTORZY | AUTORKI **117**



Fotografie Grażyna Borowik (także na s. 8, 14, 21, 22, 28, 34, 41, 42, 49, 57, 58, 63, 69)

Malwina Mus-Frosik

Muzyka i literatura: laboratorium krytyczne

To oczywiste, że artyści nie trzymają się sztywno raz obranych dziedzin, a właściwych środków wyrazu szukają często na terenach sobie odległych. Estetyka intermedialności uczy zresztą, że podział na dziedziny sztuki jest umowny, arbitralny i dość niestabilny, a na dodatek stanowi stosunkowo nową sytuację w historii działań artystycznych (zob. Konrad Chmielecki, *Koncepcja teoretyczna estetyki intermedialności*, w: tegoż, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008, s. 68.). Niby wszystko to już znamy, a jednak współczesność, z powszechnym dostępem do narzędzi tworzenia, wydawania, publikowania i promocji, kreuje nowe okoliczności, w których warto raz jeszcze przedyskutować związki między muzyką i literaturą.

Choć od roku 2016, kiedy Bob Dylan zdobył Nagrodę Nobla w dziedzinie literatury, pojawia się pokusa, by myśleć o historii tych związków jako o cyklu, który właśnie się domknął, to sprawa jest bardziej skomplikowana, niż się wydaje. Trzeba pamiętać, że współcześni Homerowi pod pojęciem *ars* rozumieali zarówno sztukę, jak i naukę oraz rzemiosło, a co dopiero mówić o świadomym rozgraniczaniu muzyki i poezji. Homogeniczność wszelkich przejawów artystycznej aktywności wykluczała myślenie sztywnymi podziałami czy hierarchiami. A takim myśleniem przesiąknięty jest werdykt Akademii Szwedzkiej,

który w zamierzeniu miał chyba przełamać granicę między sztuką wysoką a niską, tymczasem paradoksalnie przypominał o jej istnieniu w świecie, w którym od dawna już mało kto ją respektował. Z kolei trzymający w napięciu spektakl uników, w którym Dylan wymigiwał się od uczestnictwa w zrytualizowanej ceremonii odbioru jednej z najważniejszych nagród literackich na świecie, przypominał tylko, że to człowiek sceniczny, bardzo świadomie operujący znacznie szerszym repertuarem środków niż słowo pisane.

To cenna nauka, którą warto wynieść z ekscentrycznego zachowania noblisty i zapamiętać: literackość to ważna, ale nie jedyna cecha stanowiąca o jakości dzieł muzyki popularnej. Tymczasem przykładanie do tekstów piosenek kryteriów właściwych poezji jest jedną z największych plag krytycznej refleksji nad muzyką popularną. Praktyka pokazuje, że dobry literacko tekst wcale nie determinuje jakości piosenki (choć czasem się to oczywiście zdarza, jak właśnie w przypadku Dylana), przeciwnie – jest wiele dobrych piosenek, których teksty nie zniosłyby próby krytycznoliterackiej lektury. Trzeba pamiętać, że tekst piosenki ma trudniej niż tekst wiersza, choćby z tego względu, że – przeznaczony do wykonania wokalnego i w akompaniamencie muzyki – jest poddany szeregowi ograniczeń (artykula-

cyjnych i wersyfikacyjnych), od których utwór poetycki jest (przynajmniej częściowo) wolny. W piosence oddziałuje na siebie wiele rozmaitych sił, o jej wartości nie stanowi jedynie jakość tekstu i muzyki, jak mogłoby wynikać z wielu recenzji płytowych. Zdecydowanie mocniej niż w literaturze jest obecna tu kwestia wizerunku artysty, jego scenicznego zachowania, pozycji, jaką przybiera wobec mediów. Liczy się również cielesność wykonawcy – jego strój, make-up, ruch sceniczny, różnego rodzaju procesy oddziałujące na to ciało (starzenie, choroba, nałogi, styl życia). Twórczość muzyczna, choć rejestrowana na nośnikach, ma znacznie bardziej niż literatura efemeryczną postać. Występy na żywo dają szansę kontaktu z publicznością, tworzenia nowych jakości w interakcji, kreowania pewnych krótkotrwałych sytuacji artystycznych. Jak w tej roli odnajdują się pisarze?

W niniejszym numerze przyglądamy się twórcom, którzy prowadzą aktywność w obu tych przestrzeniach – są wśród nich muzycy, którzy okazjonalnie parają się literaturą, pisarze wdający się w krótkotrwałe romanse ze sceną, artyści, którzy jednocześnie piszą książki i nagrywają piosenki, w końcu twórcy utworów z pogranicza literatury i muzyki. Mateusz Witkowski omawia werdykt Akademii Szwedzkiej o Noblu dla Boba Dylana, zarysowuje główne problemy dotyczące związków muzyki i literatury, wreszcie odnosi je do działalności tekściarskiej Morrissey'a. Piotr Żołądź w eseistycznym ujęciu pokazuje, jak w życiu i twórczości Patti Smith nieustannie przenika się to, co muzyczne, z tym, co literackie. Pisząca te słowa omawia, w jaki sposób Marcin Świetlicki

wyprowadza swoje wiersze poza płaszczyznę kartki, w przestrzeń wydarzeniowości, wariantowości, cielesności. Karol Ochodek przygląda się nieokreślonemu statusowi projektu *Buch* – tomiko-płyty/płytomiku Szczepana Kopyta i Piotra Kowalskiego. Dawid Kaszuba zajmuje się projektem Mickiewicz – Stasiuk – Haydamaky, w którym jeden z czołowych współczesnych polskich prozaików śpiewa piosenki stworzone do utworów lirycznych wieszca. Elżbieta Binczycka-Gacek pokazuje, jak zbratanie Doroty Masłowskiej z nowymi mediami paradoksalnie odsłoniło, że *enfant terrible* polskiej literatury przestała być „autorką młodego pokolenia”. Konrad Sierżputowski tłumaczy, dlaczego nazywanie Pawła Pablopavo Sołtysa bardem nie jest słusznym posunięciem. Natalia Gimza opisuje kierunek odwrotny – co się dzieje, gdy popularni muzycy postanawiają napisać książkę. Część tematyczną numeru zamyka rozmowa, jaką przeprowadziłam z Grzegorzem Kwiatkowskim – uznanym poetą, wokalistą grupy Trupa Trupa, którą zachwyca się sam Iggy Pop. Autorzy poszczególnych artykułów w różnorodny sposób problematyzują związki muzyki i literatury, stosując różne narzędzia opisu i stylu wypowiedzi. Dzięki temu zeszyt „Dekady” ma szansę nie tylko przybliżyć czytelnikom konkretnych artystów i ich dzieła, pokazać, jak badać i interpretować utwory z pogranicza dziedzin, ale także stanowi przegląd możliwych form wypowiedzi krytycznej na ten temat. To istne laboratorium, gdzie mieszają się substancje, stosowane są różne odczynniki i w efekcie opracowywane są różne warianty specyfiku o podobnych właściwościach.

Malwina Mus-Frosik

Mateusz Witkowski

**Tekściarstwo a literatura.
Dlaczego Morrissey
nie dostanie Nobla**



*If you must write prose or poems
The words you use should be your own
Don't plagiarise or take „on loan”
'Cause there's always someone, somewhere
With a big nose, who knows
And who trips you up and laughs
When you fall*

MORRISSEY, *Cemetery Gates*
(*The Queen Is Dead*, The Smiths, 1986)

W tym roku minie pięć lat od ogłoszenia Boba Dylana laureatem literackiej Nagrody Nobla. Decyzja Akademii Szwedzkiej została wówczas uznana za bezprecedensową i przełomową w kontekście dyskusji o inkluzywności literatury oraz relacji między różnymi rejestrami kultury, w tym tej określanej mianem „popularnej”. Paradoksalnie jednak im dalej od Dylanowskiego uniwersum, tym łatwiej dojść do zgoła reakcyjnych wniosków związanych z przepuszczalnością gatunków literackich.

Doskonale pamiętam spór, jaki rozgorzał w październiku 2016 roku. Internetowi dyskutanci przerzucali się argumentami, które – by dokonać niezbędnej syntezy i uproszczenia – oscylowały między „nic dziwnego, to nie są jakieś byle piosenki” a „jak można traktować kilka ładnych wersów tak samo, jak traktujemy *Czarodziejską górę?*”. Doszło więc do starcia progresywnych odbiorców, dopominających się w duchu późnej nowoczesności całkowitego zniesienia międzygatunkowych i międzyrejestrowych podziałów, oraz „starożytników”, broniących uparcie bastionu literatury, uważających „literackość” za wartość bynajmniej nie neutralną – raczej nobilitującą, pozwalającą

traktować twórców parających się „niższą” formą twórczości w sposób protekcyjny. Ci mieliby bowiem zasługiwać raczej na miano „piśmienników”, a nie „pisarzy”.

Nie będę ukrywał, że – przymuszony do tego, by zająć jednoznaczne stanowisko – opowiedziałbym się po stronie pierwszego z obozów. Sympatyzuję z wszelkimi przejawami chęci do tego, by znosić (w gruncie rzeczy iluzoryczny) podział między tym, co „wysokie”, a tym, co „niskie”. Nie tylko dlatego, że jako odbiorca doświadczyłem ze strony szerokiego zbioru wytworów popkultury wielu estetycznych i intelektualnych przyjemności. Również dlatego, że wspomniana granica zbyt często przebiega wzdłuż linii klasowych podziałów, a pilnujący jej celnicy zbyt chętnie wciągają na sztandary przejrzałe slogany dotyczące „elitarności”, „inteligencji”, „wyższych warstw społecznych”. Wreszcie, literaturę traktuję jako zbiór potencjałów zawierających w sobie niezmierzone sensy, nie jako wartość *par excellence*, ambonę pozwalająca spoglądać z góry na mało wyrafinowanych piosenkopisarzy i piosenkopisarki. Zresztą, by ująć temat z przymrużeniem oka: czy musimy dyskutować o równoważności literatury i tekstu piosenki hip-hopowej, skoro uczniowie już dawno temu otrzymali możliwość przeprowadzenia analizy drugiej z wymienionych form podczas egzaminu maturalnego?

Sygnalizowany powyżej spór można by więc w gruncie rzeczy określić mianem zupełnie jałowego – wystarczy jeden sprawnie skonstruowany argument, aby ujawnić bezcelowość całej dyskusji. Co istotne jednak, argument ten mógłby zostać śmiało sformułowany przez

przedstawiciele obu przeciwstawnych frakcji – a to powinno już wzmagać naszą czujność. Gdy jesienią 2016 roku jeden z dziennikarzy Wirtualnej Polski poprosił mnie – jako osobę związaną z krytyką zarówno literacką, jak i popkulturową – o komentarz do werdyktu Akademii Szwedzkiej, odparłem bez wahania, że nie ma w nim niczego szokującego. Dodałem jednak, że – w moim mniemaniu – Dylan, by posłużyć się zgrabną recenzencką etykietą, przez całą karierę pisze swoją Wielką Amerykańską Powieść (por. *The Great American Novel*). Nobel dla Amerykanina nie jest Noblem przyznany piosence *Blowin' In The Wind*, nie jest nawet Noblem dla noszących znamiona poematu *Visions of Johanna*. To nagroda przyznana za całokształt literackiej („tekściarskiej”? a może „tekstowej”?) działalności Dylana, w obrębie której znajdziemy również utwory pozbawione muzycznego akompaniamentu – na przykład autobiograficzne *Kroniki* (opublikowane w przekładzie Marcina Szustera przez Wydawnictwo Czarne) czy surrealistyczną powieść *Tarrantula* (tłumaczenie Filipa Łobodzińskiego wydane przez Biuro Literackie). Obie z wymienionych pozycji odznaczały się niebywałą literacką sprawnością, a dostrzegalne podobieństwo między prozą Dylana i utworami, którym towarzyszy muzyczna kompozycja (widoczne choćby w powtarzalności wybranych rekwizytów i środków stylistycznych), każe nam traktować dokonania Amerykanina jako koherentne, komplementarne dzieło.

Jeżeli Nobel dla Dylana nie był laurem dla piosenkopisarza¹, a raczej dla literata, który chętnie śpiewa i gra na gitarze, to kwestia relacji między literaturą i tekstem

piosenki pozostaje nierozwikłana. Rozwiązania nie podsuwa również ugruntowane w tradycji fanowsko-dziennikarskiej określenie „poeci rocka”, które – znów – sugeruje, że wśród „tekściarzy” trafiają się jednostki o wybitnym talencie literackim (obok Dylana należałoby wymienić tu choćby Leonarda Cohena czy Nicka Cave'a, którzy również podjęli próby pozamuzycznej działalności literackiej). Z tego punktu widzenia literackość tekstu piosenki musi więc być traktowana nie jako niezbywalna cecha, a jako anomalia, wyjątek niepotwierdzający żadnej reguły. Pewną propozycję rozwikłania tego problemu podjęły w ostatnich kilkunastu latach wydawnictwa Lampa i Iskra Boża oraz Biuro Literackie. Nakładem prowadzonej przez Pawła Dunina-Wąsowicza oficyny ukazały się w 2008 roku *Wiersze* autorstwa Krzysztofa „Grabąza” Grabowskiego, wokalisty grup Pidżama Porno i Strachy na Lachy. Tytuł tomu należałoby uznać za prowokacyjny, książka zawierała bowiem teksty piosenek napisanych i wykonywanych przez Grabowskiego. Pięć lat później Biuro Literackie zainicjowało natomiast serię wydawniczą 33. *piosenki na papierze* – w latach 2013–2014 ukazały się cztery tomy z tekstami piosenek Lecha Janerki, (ponownie) Krzysztofa „Grabąza” Grabowskiego, Bartka „Fisza” Waglewskiego i Kory Jackowskiej².

Z szacunku dla czytelnika nie pokuszę się o wymienienie wyznaczników literackości czy porównanie kryteriów, jakie (zdaniem wybranych badaczy) musi spełniać tekst, aby zaliczyć go w poczet literatury. Niezbyt pomocne okazują się również zwarte definicje – w *Słowniku Literatury Polskiej XX wieku*³ pod hasłem

„Piosenka” znajdziemy następujące zdanie dotyczące ściśle „piosenki poetyckiej”, która zbliża się do literatury poprzez „powielenie wzorów poetyki charakterystycznej dla twórczości lirycznej, funkcjonującej w wysokim obiegu kultury”. Tego typu definicja musi wydać się mało adekwatna w kontekście twórczości rozrywkowej ostatnich kilku dekad, dominuje w niej mgliste i nieweryfikowalne podejście jakościowe; wreszcie, czy nie jest aby tak, że wspomniane wzory poetyki znajdziemy zarówno w utworach Dylana, jak i w chętnie wyszydzanych piosenkach discolowowych? Czym innym jest bowiem hipoteza „gwiazdy chyba twym oczom oddały cały blask” z *Przez twe oczy zielone* Akcentu, jeśli nie spiętrzeniem środków stylistycznych nawiązującym do długiej tradycji liryki miłosnej?

Wobec powyższego należy sięgnąć po prostolinijną metodę o „poligraficznym” charakterze, a mianowicie pokusić się o lekturę wybranego tekstu piosenki w oderwaniu od warstwy muzycznej. Za przykład niech posłuży nam *Szał niebieskich ciał* znany z piosenki Maanamu pod tym samym tytułem:

Saturn zimnem Ziemię smaga,
 Łód się w moje serce wkrada.
 W oku chętnie się sadowi
 I marzenia moje chłodzi.

Nawet pobieżna lektura uświadamia nam, że – wbrew znanemu przysłowiu – papier okazuje się w tym wypadku niezbyt ciepły. Rażą rymy gramatyczne (w tym rym niedokładny), trudno byłoby też nazwać frazę „łód się w moje serce wkrada” metaforycznym majstersztykiem. Czy

można by jednak zarzucić powyższemu fragmentowi, że nie korzysta z czysto literackich środków wyrazu? Że nie nawiązuje do „wzorów poetyki charakterystycznej dla twórczości lirycznej, funkcjonującej w wysokim obiegu kultury”? Ponad wszystko jednak: czy przeprowadzona powyżej próba papieru – która dałaby podobne rezultaty w przypadku każdego z wydanych przez Biuro Literackie tomów – dyskredytuje dokonania Kory Jackowskiej lub sugeruje, że twórczość Maanamu jest naznaczona artystycznym fiaskiem? Bynajmniej. Tekst to przecież integralna część piosenki, która funkcjonuje w kontekście zawartości muzycznej – a to oczekiwane sąsiedztwo pozwala na uruchamianie nowych sensów, jest samozwrotnym komentarzem, zupełnie nieczytelnym w momencie lektury wydrukowanego tekstu.

Doskonale zdawali sobie z tego sprawę dwaj brytyjscy muzycy współtworzący w latach 80. grupę The Smiths: Morrissey (właśc. Steven Patrick Morrissey) i Johnny Marr (właśc. John Martin Maher). Brytyjczycy irlandzkiego pochodzenia – co jest istotne w kontekście warstwy muzycznej i lirycznej zawartej w utworach grupy – przez kilka lat funkcjonowali jako spółka kompozytorska, której dokonania wywarły niebagatelny wpływ na rozwój muzyki rozrywkowej. Współpraca Marra i Morrisseya opierała się na prostym schemacie: pierwszy z nich komponował muzykę, drugi natomiast przygotowywał słowa oraz linię melodyczną, która pozwalała na odpowiednią interpretację powstałego tekstu. Twórczość The Smiths, nierzadko zawierająca kontrastowe połączenie „radosnej” muzyki w duroch tonacjach i przygnębiających, ale

i kąśliwych tekstów dotyczących trudności w nawiązywaniu relacji, wyobcowania lub niechęci wobec głównych nurtów kultury, szybko została uznana za wzorcowy przykład popowej jukstapozycji – za dowód, że muzyka rozrywkowa adresowana do młodzieży również może być nietransparentna, niejednoznaczna i stymulująca intelektualnie. Sam Morrissey, chętnie sięgający po literackie interteksty i powołujący się na patronat Oscara Wilde’a, został niemal natychmiast namaszczone nie tylko na głos pokolenia ery thatcheryzmu (to akurat dziennikarski liczman, którym nie warto się przejmować), ale i na jednego z najważniejszych tekściarzy w historii muzyki rozrywkowej, który uchwycił w swoich tekstach sedno brytyjskości. Trudno dziwić się podobnym opiniom, wystarczy spojrzeć choćby na fragment tekstu do utworu tytułowego z albumu *The Queen Is Dead* (1986):

Farewell to this land's cheerless
marshes
Hemmed in like a boar between
archers.
Her very Lowness with her head in
a sling –
I'm truly sorry but it sounds like
a wonderful thing.
"I say, Charles, don't you ever crave
To appear on the front of the Daily
Mail
Dressed in your Mother's bridal
veil?"

Warto przy tym pamiętać, że pełnia lirycznych talentów Morrissey'a nie została nigdy ujawniona, gdyby nie jego zmysł tworzenia oryginalnych linii melo-

dycznych i słodko-gorzki akompaniament Marra i reszty zespołu. Można się jedynie domyślać, jak wybrzmiałyby wersy dotyczące śmierci pod kołami piętrowego autobusu⁴ pochodzące ze słynnej piosenki *There Is a Light That Never Goes Out*, gdyby towarzyszyła im inna oprawa muzyczna.

Niezależnie od powyższego Morrissey cieszył się niekwestionowanym nimbem wybitnego tekściarza, był traktowany jako swego rodzaju *poeta doctus* niezależnego (a więc: „indie”), inteligentnego popu. Pierwsze wątpliwości pojawiły się wraz z premierą jego autobiografii, wydanej w 2013 roku. Osoby dowodzące słynną oficyną Penguin Books postanowiły opublikować książkę w serii Penguin Classics – obok dzieł Szekspira, Dostojewskiego, Kafki czy Dickensa. Ta kuriozalna i bezprecedensowa sytuacja musiała skutkować kontrowersjami i czytelnickým odium, należy jednak przyznać, że *Autobiography* Morrissey'a, wyabstrahowana z dwuznacznego marketingowego kontekstu, dawała ku temu sporo dowodów. Choć nie mamy tu do czynienia z twórczością całkowicie nieudaną i grafomańską, da się odczuć, jak wiele wysiłku autor wkłada w odpowiednią stylizację językową spod znaku modernistycznego estetyzmu. To, co (podawane w odpowiednich dawkach) robiło wrażenie w jego piosenkach, w *Autobiography* zwyczajnie nużyło, wypadało pretensjonalnie.

Chłodne przyjęcie *Autobiography* nie zniechęciło Morrissey'a do kontynuacji tradycyjnej literackiej kariery. W roku 2015 nakładem Penguin Books ukazała się napisana przez niego powieść *List of the Lost*, opowiadająca o bostońskiej drużynie biegaczy, która nieumyślnie morduje

napotkanego bezdomnego. O ile w przypadku *Autobiography* można było mówić o nachalnej stylizacji, *List of the Lost* należy traktować jako wyzwanie rzucone modernistom w rodzaju Jamesa Joyce'a: Morrissey sięga tu po technikę strumienia świadomości, zongluje grami słownymi, piętrzy aliteracje, inkrustuje narrację metaforami i skojarzeniami aż do granic czytelniczej wytrzymałości. Jawi się nam jako grafoman odczuwający kompulsywną potrzebę pisania, której nie towarzyszy jakakolwiek dbałość o kompozycję i koherentność tekstu, i jako nieumyślny parodysta. Nic dziwnego, że książka otrzymała druzgocące recenzje, by przytoczyć jedynie fragment tekstu Michaela Hanna z „The Guardian”: „nie czytajcie tego”. Jedyny laur, jaki czekał na Morrissey'a po premierze *List of the Lost*, to Bad Sex Award, prześmiewcza nagroda przyznawana przez „Literary Review” najgorszym książkowym scenom erotycznym: „I w tym momencie Eliza i Ezra utoczyli się w jedną chichoczącą kulę śnieżną kopulacji, krzycząc i wyjąc, gryząc i szarpiąc dla zabawy w tej niebezpiecznej, hałaśliwej, rollercoasterowej spirali gwałtownych, seksualnych obrotów, z piersiami Elizy walcującymi po wyjątych ustach Ezry, z bolesną furią jego bulwiastego salutu, która łagodziła podniecenie wdzierające się już w każdy mięsień ciała Elizy, poza tym, który w innym przypadku mógłby być kluczowy”⁵.

Nie wiadomo, jakie będą dalsze losy literackiej kariery Morrissey'a. Można natomiast z całą pewnością stwierdzić, że nobilitacja autorów piosenek dokonywana przez wydawnictwa – a tak należy traktować usilne włączanie ich w obręb trady-

cyjnie rozumianej literatury przy pomocy prostego, poligraficznego gestu – stanowi miecz obosieczny. Zawiesza bowiem dyskusję dotyczącą jakości konkretnych tekstów kultury na rzecz umacniania podziału między tym, co wysokie, a tym, co niskie, upomina się o brak równowagi między poszczególnymi dziedzinami – zupełnie jakby „literatura”, zamiast być zbiorem możliwości pozwalającym na stworzenie wybitnego utworu, sama w sobie stanowiła wartość (czy wówczas mówilibyśmy również o „złej literaturze”?). Tymczasem twórczość „tekściarzy” wcale nie potrzebuje tego typu protekcji. Jej wartość należy określać w odniesieniu do pierwotnego zastosowania, jakim jest bycie częścią piosenki – częścią, dodajmy, niezbywalną, a przy tym (jeśli słusznie potraktujemy piosenkę jako skończoną całość) bynajmniej nie niesamodzielną. Swoją drogą: może już czas na to, aby odpowiednie instytucje i media pokusiły się o stworzenie nagrody adresowanej wyłącznie do autorów i autorek tekstów?

Mateusz Witkowski

PRZYPISY

- 1 Odwołuję się do określenia „songwriter”, „singer-songwriter”, które nie posiada w języku polskim precyzyjnego odpowiednika.
- 2 Wymowny wydaje się fakt, że część autorów (poza Korą Jackowską, której prawdziwe imię brzmi Olga) zdecydowała się na pełne imię i nazwisko, poniekąd dystansując się wobec artystycznych pseudonimów.
- 3 Zbigniew Kloch, Adam Rysiewicz, *Piosenka*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka, Wrocław 1992, s. 787–788.
- 4 „And if a double-decker bus/ Crashes into us/ To die by your side/ Is such a heavenly way to die”.
- 5 Morrissey, *List of the Lost*, London 2015 [tłum. własne].



Piotr Żołądź

**Za czyje grzechy
Jezus nie umarł?
Szkic do portretu
Patti Smith¹**

Narodziny artystki. Opowieść przedwstępna

Jest wiosna 1967 roku. Zaledwie przed momentem, bo jeszcze zimą, Ronald Reagan zasiadł w fotelu gubernatora Kalifornii, grupa The Doors wypuściła swój debiutancki album, Wilhelm Harster, nazistowski zbrodniarz odpowiedzialny za eksterminację ponad 82 000 Żydów (w tym Anny Frank), został doprowadzony przed oblicze sądu, zaś formacja The Velvet Underground oddała w ręce słuchaczy płytę długogrającą zatytułowaną *The Velvet Underground & Nico*, na której okładce znalazła się legendarna już grafika Andy'ego Warhola (menedżera zespołu). Tej brzemiennej w skutki (przynajmniej dla naszej bohaterki) wiosny Muhammad Ali odmawia służby wojskowej, za co zostaje pozbawiony zdobytych dotychczas tytułów mistrzowskich i na okres trzech lat wykluczony z walk bokserskich, a światło dzienne oglądają po raz pierwszy albumy *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* zespołu The Beatles, który u swoich stóp ma już chyba cały świat, oraz *Are You Experienced* grupy The Jimi Hendrix Experience. Słowem, dzieje się, a przynajmniej dzieć się powinno. Traf jednak chce, że „ogólna atmosfera na prowincji New Jersey nie sprzyja [...] artystom”², w których poczet niespełna dwudziestoletnia Patti Smith wliczyła właśnie swoją osobę.

Tej wiosny przyszła poetka, pisarka, piosenkarka, aktorka, ale i twórczyni parająca się sztukami wizualnymi zrobiła rachunek sumienia, który, właściwie jednoznacznie, wykazał, że niewiele łączyło ją z jej dotychczasowym miejscem zamieszkania i sposobem egzystencji. Po latach, relacjonując towarzyszący jej stan

ducha, odnotowała, że do tejże wiosny „dała światu zdrową córeczkę i powierzyła ją opiece wykształconej i kochającej rodziny. Wyleciała ze studium nauczycielskiego, bo zabrakło [jej – dop. P.Ż.] dyscypliny, sumienności i pieniędzy, żeby kontynuować naukę. Znalazła pracę za minimalną pensję w drukarni podręczników w Filadelfii [w cytacie zmienione końcówki czasowników – P.Ż.]”³. Podsumowanie życiowych doświadczeń mówiło jej, że na macierzyństwo było jeszcze za wcześnie, zawód nauczycielki, choć bardzo przez nią ceniony, nijak nie współgrał z jej osobowością, zaś praca na etacie była aspektem życia, przed którym trzeba było uciekać, budując w sobie poczucie przynależności do kasty artystów.

Tym, co ratowało młodą i ambitną dziewczynę w owej chwili zawieszenia w świecie obcych wartości i przestrzeni, chwili poprzedzającej podjęcie decyzji o przeprowadzce (a właściwie ucieczce) do Nowego Jorku, był cykl poematów prozą *Iluminacje* Arthura Rimbauda, który ukradła ze straganu bukinisty w Filadelfii, mając 16 lat. Za ową fascynację przyszło jej jednak słono płacić w niezmonetyzowanej walucie relacji interpersonalnych: „Rimbaud miał klucze do mistycznego języka, który chciwie chłonełam, choć nie do końca potrafiłam go rozszyfrować. Moja nieodwzajemniona miłość do niego wydawała mi się tak samo rzeczywista jak wszystko, co dotąd przeżyłam. W drukarni, w której pracowałam z gruboskórnymi, niewykształconymi kobietami, byłam prześladowana z jego powodu. Podejrzewając mnie o komunizm, bo czytałam książkę w obcym języku, kobiety te dopadły mnie w toalecie, próbując zmusić,

abym potępiła autora. Buntowałam się przeciw takiej atmosferze. To dla Rimbauda pisałam i marzyłam. Stał się moim archaniołem, który wyswobadzał mnie z przyziemnego koszmaru fabrycznego życia. Jego dłonie wyrzeźbiły dla mnie niebiański podręcznik; uchwyciłam się ich kurczowo. Dzięki niemu chodziłam z wysoko podniesioną głową i nikt już nie mógł mi tego odebrać. Wrzuciłam *Illuminacje* do kraciastej walizki. Ucieknijmy razem”⁴.

W 1967 roku Patti Smith, jak niegdyś jej archanioł, postawiła wszystko na jedną kartę i wyruszyła w podróż, która zmieniła nie tylko jej życie, lecz również odcisnęła znaczące piętno na kształcie muzyki rockowej i nie tylko.

Garść uściśleń

Zaskakujące może się wydawać, że tekst poświęcony relacjom łączącym literaturę i muzykę w twórczości Patti Smith zaczyna od zaprezentowania jednego punktu w biografii artystki. Zdecydowałem się na ten krok nie po to, by wykazać, że ów przeddzień „ucieczki” twórczyni do Nowego Jorku, niczym Borgesowski Alef, zamyka w sobie wytłumaczenie wszystkich wydarzeń, które sprawiły, że niedoszła nauczycielka stała się jedną z ikon popkultury. Nie, mój gest ma raczej na celu zasygnalizowanie złożonego zaplecza kulturowego, które sprawiło, że Patti Smith została tym, kim jest, ale jednocześnie jest ukłonem w stronę świadomej strategii autokreacyjnej artystki. Patti Smith stara się bowiem pokazać swojemu czytelnikowi, iż w jej ocenie prawdziwej artystki nie jest w stanie zrodzić wyłącznie fakt predestynowania do tej roli⁵ – po-

przez chociażby obdarzenie jej przez siłę woli, determinację, wszechświat czy cokolwiek innego talentem. Człowiek sztuki rodzi się wtedy, kiedy otwiera się na język znaków (czasem mistycznych, jak pokazuje powyższy cytat) i – akceptując niemożność ogarnięcia umysłem całego kodu – zaczyna wokół niego orbitować. Patti Smith, stawiając wszystko na jedną kartę i przenosząc się do Nowego Jorku, otworzyła się na nowe systemy znaczeń, które były przed nią dotychczas ukryte lub też majaczyły jedynie na horyzoncie jej doświadczeń i zainteresowań. By jednak to uczynić, musiała zrezygnować z pozornych wygody i stabilizacji, znanych jej z dotychczasowego życia, oraz otworzyć się na nieznanne, które przyniosło jej między innymi tymczasową bezdomność. Reasumując, przepisem na sukces, w tym konkretnym przypadku, można nazwać radykalną, transgresywną inicjację – odejście od powszechnie panujących norm społecznych.

Stwierdzając powyższe, powołuję się przede wszystkim na wydaną w roku 2010 książkę Patti Smith, zatytułowaną *Just Kids* (polski przekład – *Poniedziałkowe dzieci* – został opublikowany po raz pierwszy w 2012 roku). Pozycja ta ma charakter wspomnieniowy – jej główną oś fabularną stanowi historia związku i przyjaźni autorki ze słynnym fotografem Robertem Mapplethorpe’em – ale jednocześnie w sposób wielce sugestywny przedstawia nieuniknioną obronę przez artystkę ścieżki literacko-muzycznej (począwszy od tego, że główny, obok samej narratorki, bohater książki jako pierwszy mówi jej, że powinna śpiewać). *Summa summarum* uważam, że klucza do zrozumie-

nia twórczości Patti Smith należy szukać w jej biografii. Nie tylko dlatego, że jest ona przedmiotem artystycznej obróbki, maską przedstawianą audytorium, lecz również przez to, że większość dzieł autorki *Poniedziałkowych dzieci* – literackich i muzycznych – stanowi swoisty kolaż autentycznych wydarzeń i fikcji.

Oczywiście zdaję sobie sprawę z tego, że Patti Smith mitologizuje nie tylko obraz artysty, lecz również swój własny wizerunek. Nie trzeba bowiem szukać daleko, żeby znaleźć rysy na kreowanym przez nią portrecie. Krytyczne opinie na jej temat można znaleźć chociażby w wypowiedziach Debbie Harry⁶ – liderki legendarnego zespołu Blondie – czy nawet między wersami jej własnej biografii – Nick Johnstone, biograf artystki, stwierdza, że aby podtrzymać deterministyczny mit odnoszący się do jej życia artystycznego, Patti Smith koloryzowała przeszłość swoich rodziców⁷. Nie w tym jednak rzecz, żeby odbrażawiać wizerunek artystki, lecz by podkreślić, iż wspomniane wyżej czynniki sprawiły, że jej debiut literacki był jednocześnie debiutem muzycznym.

Rockandrollowy debiut poetycki

Poprzednie akapity sugerowały pośrednio, iż druga połowa poprzedniego stulecia stworzyła szczególne warunki⁸, w których podziały na kulturę wysoką i niską, muzykę, literaturę, sztuki plastyczne czy nawet ciało i ducha przestały znajdować swoje odzwierciedlenie w rzeczywistości otaczającej człowieka. Autorka *Poniedziałkowych dzieci* miała świadomość zachodzących wokół niej zmian albo po prostu nie zamykała przed sobą możliwych dróg wyrażania siebie. Patti Smith

zdawała sobie sprawę, że dźwięk, obraz i słowo składają się na spektakl, wobec którego nie da się przejść obojętnie. Dlatego też jej właściwy debiut poetycki był rockandrollowym performansem (swoją pierwszą książkę poetycką – *Seventh Heaven* [Siódme niebo] artystka wydała dopiero w rok po nim). Warto zresztą oddać w tym miejscu głos samej artystce: „Robert [...] [r]ozmawiał w moim imieniu z Gerardem Malangą, który w lutym miał czytać w kościele Świętego Marka w ramach Poetry Project. Gerard zgodził się wielkodusznie, żebym otworzyła to spotkanie [...]. Wszyscy tam czytali, od Roberta Creeleya przez Allena Ginsberga po Teda Berrigana. Jeśli chciałam publicznie pokazać swoją twórczość, to miejsce nadawało się idealnie. Moim celem nie było dobre zaprezentowanie się czy zmierzenie z presją. Chciałam odcisnąć piętno. Chciałam to zrobić dla Poezji. Dla Rimbauda. [...] Chciałam nasączyć słowo pisane bezpośredniością i frontalnym atakiem rock and rolla. Todd radził, abym była agresywna, i dał mi czarne buty z wężowej skóry, które miałam włożyć. Sam zasugerował, żebym dodała muzykę. [...] Lenny Kaye powiedział, że gra na gitarze elektrycznej. [...] Przyszedł na Dwudziestą Trzecią Ulicę ze swoim Gibsonem Melody Maker i małym wzmacniaczem Fendera. Gdy zaczęłam recytować wiersze, podłączył się z dużym zaangażowaniem. Wieczór miał się odbyć dziesiątego lutego 1971 roku. Judy Linn zrobiła zdjęcie Gerardowi i mnie, uśmiechniętym przed hotelem Chelsea, żeby je umieszczono na ulotce. Zaczęłam szukać pomyślnych znaków związanych z tą datą: pełnia księżyca, urodziny Bertolta Brechta. Sprzyjające.

Jako gest wobec Brechta postanowiłam zacząć wieczór od zaśpiewania *Mackiego Majchra*. Lenny mi akompaniował. Nastął wieczór jak żaden inny. Gerard Malanga był charyzmatycznym poetą i artystą scenicznym, więc przyciągnął większość śmietanki towarzyskiej Warhola, wszystkich od Lou Reeda przez René Ricarda i Brigid Berlin po Andy'ego we własnej osobie. [...] Atmosfera była naelektryzowana. [...] Byłam całkowicie nakręcona. Zadeedykowałam wieczór przestępcom, od Kaina do Geneta. [...] W kościele po raz pierwszy zabrzmiała gitara elektryczna, wywołując wiwaty. Niektórzy zaprotestowali, bo była to święta kraina poezji, ale Gregory nie posiadał się z radości. Odbiór momentami był burzliwy”⁹.

Właściwie powyższy fragment stanowi doskonałe podsumowanie (jak i wprowadzenie do) wzajemnych relacji muzyki i literatury w twórczości Patti Smith. Po pierwsze, w oczy czytelnika rzuca się tutaj fakt, iż poetycko-rockandrollowy debiut artystki miał zgoła wywrotowy charakter – twórczyni nie tylko skonfrontowała swoje wystąpienie z sacrum miejsca, w którym przyszło jej zwrócić się do odbiorcy, lecz również zdecydowała się prowokacyjnie oddać hołd antybohaterom literatury, od pierwszego zbrodniarza w historii ludzkości, przez bohatera *Opery za trzy grosze*, po Jeana Geneta. Prowokacja opisana powyżej przyniosła jej uznanie już na początku jej kariery, była, jeśli można tak powiedzieć, blaskiem nihilistycznego, rozpoetyzowanego Lucyfera, soczewką, dzięki której mogły zwrócić się w jej stronę oczy ówczesnej nowojorskiej bohemy; byłoby jednak straszliwie nieuczciwym względem artystki ograniczać jej perfor-

mans do pospolitego dla twórców awangardowych przełamywania tabu.

Jak widać, w tym miejscu dochodzimy do drugiego punktu, który stanowi istotne ogniwo w łańcuchu interpretacji twórczości Patti Smith. Otóż artystka doskonale zdawała sobie sprawę z różnic zachodzących pomiędzy pisanymi i mówionymi (nie wspominając już o śpiewanych czy krzyczanych) rejestrami języka. Dźwięk gitary elektrycznej towarzyszącej lekturze wierszy – przynajmniej w ocenie Smith – sprawił, że słowo poetyckie zostało wyrwane z kontekstu tradycyjnej, autorskiej lektury tekstu (na dodatek jeszcze bardziej skostniałej przez obecność napęczniałych zideologizowanymi znaczeniami murów świątyni) i nabrało – choćby w warstwie emocjonalnej – większej bezpośredniości. Ten fragment może zresztą sugerować, iż autorka *Poniedziałkowych dzieci* już jako dojrzała artystka zapoznała się z *Farmakologią* Jacques'a Derridy i zdecydowała się wykorzystać niektóre z aspektów tekstu do kreacji własnego wizerunku.

Patti Smith przed owym występem miała okazję poznać wielu muzyków i zapoznać się z ich twórczością, to zaś uświadomiło jej, że mistykę słowa (przejętą od Rimbauda) można dzięki zapleczu instrumentalnemu przenieść w zupełnie inny wymiar, wyrwać ją, by posłużyć się terminologią nietzscheańską, z żywiołu apollinijskiego i przywrócić ją na powrót żywiołowi dionizyjskiemu. Uważność na opisywaną tutaj siłę słowa nie uszła uwagi krytykom (i miłośnikom) twórczości artystki; Susan Sontag sugerowała nawet, że właśnie dzięki twórczości Friedriecha Nietzschego jest w stanie czerpać większą przyjemność z koncertów (*sic!*) Patti

Smith. Tym, co według pisarki łączyło amerykańską twórczynię z niemieckim filozofem, była swoista nihilistyczna spstrzegawczość, która pozwalała obojgu mówić o rzeczywistości, w której zniszczono wiele zjawisk, pojęć, relacji, a które mimo to pozostawały społecznie nienaruszone¹⁰. Tak rozumiana rockandrollowa poezja była wyrazicielką prawd, choć może słuszniej byłoby powiedzieć, iż kierowała ona uwagę odbiorcy na hipokryzję zachodniego dualizmu.

Pragnę w tym miejscu skupić się na jeszcze jednym aspekcie owego performansu. Tego wieczoru Patti Smith po raz pierwszy publicznie wypowiedziała, wyśpiewała, wykrzyczała (?) do swojego audytorium, że „Jezus poniósł za grzechy śmierć/ lecz nie moje”¹¹. Są to słowa wiersza *Przysięga*, który później przerozdził się w jeden z najważniejszych utworów na debiutanckim albumie artystki zatytułowanym *Horses*. Kawalek ten nosi tytuł *Gloria* i pod względem kompozycyjnym jest coverem znanego utworu Van Morrisona (nagrany pierwotnie przez grupę Them) o tym samym tytule. Warto być może dodać, że sama piosenka Patti Smith była później wielokrotnie przerabiana przez innych artystów – w Polsce interpretowali ją chociażby Pidżama Porno czy Marcin Świetlicki.

To odważne wystąpienie przynajmniej częściowo wyzwalało artystkę spod patriarchalnego jarzma grzechu i proponowało personalną alternatywę dla mitów narzucanych kobietom: „daremnie Adam rzucał czar na mnie/ otaczam ramionami Ewę/ i biorę pełną odpowiedzialność/ za każdą splądrowaną przeze mnie kieszeń”¹². Dzięki wykrzyczeniu tych słów w koś-

ciele, a później połączeniu ich z muzyką skomponowaną do tekstu traktującego o dziewczynie, która „uwodzi” chłopaka (właściwie trzeba powiedzieć, że jest przez niego wykorzystywana, gdyż zaspokaja jego potrzeby, a ten później chwali się ich przygodą i jednocześnie kreuje się na ofiarę „uwodzicielki”), Patti Smith wyznaczyła też nową ścieżkę dla samorealizacji przyszłych artystek (od Madonny po działającą dzisiaj w Polsce Sikse). Kończąc ten wątek, warto jeszcze zasygnalizować, że nagrywając *Glorię*, artystka zaadaptowała swój wiersz na potrzeby piosenki, akcentując jeszcze wyraźniej personalny charakter wystąpienia: „mój czyn mój grzech/ on jest tylko mój/ Mój/ Mówią mi: Ty się strzeż/ a ja mam to gdzieś/ słowa to zakazy i nakazy/ głos jest mój/ Mój”¹³. I być może należy uznać, że tym, co jest najważniejsze w podszytej literaturą muzyce (albo okraszanej muzyką literaturze) Patti Smith jest to, że wyłącznie dzięki ich wzajemnej relacji jej głos ma odpowiednią siłę.

Proponowany tu sposób prezentowania twórczości Patti Smith ma naturę *sensu stricto* szkicową, jest właściwie opisem kilku przypadków z życia artystki, które ułożone w odpowiedniej konstelacji dają wgląd w to, jaki charakter ma intertekstualny projekt artystyczny zwany Patti Smith. Ona sama jest bowiem w tym konkretnym przypadku twórczynią, tworem i twórczynią w jednej osobie. Poszczególne aspekty jej działalności artystycznej nie są wyłącznie osobnymi przestrzeniami, w których Amerykanka może się realizować, wręcz przeciwnie – wszystkie jej aktywności (wliczając w to życie rodzinne) zają ją się, tworząc złożony kolaż. Być może



należałoby nawet stwierdzić, podążając za intuicją Richarda Rorty'ego¹⁴, że łącząc muzykę i literaturę, Patti Smith nie tyle praktykuje obydwie dziedziny sztuki, ile raczej stawia pod znakiem zapytania specyficzny dla kultury Zachodu dualistyczny podział na słowo pisane i mówione.

Piotr Żołądź

PRZYPISY

- 1 Urodzoną 30 grudnia 1946 roku Patricia Lee Smith przyjęło nazywać się matką chrzestną muzyki punkrockowej. Stwierdzenie to nie oddaje jednak charakteru sztuki uprawianej przez artystkę, gdyż, co trzeba podkreślić, Patti Smith jest nie tylko muzyczką, lecz również poetką, prozaiczką i twórczynią sztuk wizualnych.

alnych. Ma na swoim koncie 11 albumów długogrających, z których cztery: *Horses* (1975), *Radio Ethiopia* (1976), *Easter* (1978) oraz *Wave* (1979) przyniosły jej międzynarodową sławę. W tym miejscu należy zaznaczyć, iż jej debiutancki krążek – *Horses* – znalazł się w zeszłym roku na 26. miejscu rankingu 500 najlepszych albumów muzycznych wszechczasów magazynu „Rolling Stone”, zaś sama twórczyni zajmuje według tegoż periodyku 47. miejsce wśród setki artystów wszechczasów. W roku 2007 przyznano jej „rockandrollowego Nobla”, czyli włączono ją do The Rock and Roll Hall of Fame. Patti Smith jest autorką 25 książek. Polski czytelnik może zapoznać się z jej twórczością poetycko-tekściarską oraz prozą dzięki następującym pozycjom: *Tańcząc boso*, *Nie gódź się*, *Poniedziałkowe dzieci*, *Obłokobujanie*, *Pociągi linii M.*, *Rok małpy*.

- 2 Patti Smith, *Poniedziałkowe dzieci*, przeł. Robert Sudół, Wołowiec 2012, s. 29.
- 3 Tamże.
- 4 Tamże, s. 30.
- 5 Jest to zresztą niezwykle wyrazisty aspekt jej autokreacji w *Poniedziałkowych dzieciach* – balansowanie na granicy przeznaczenia i samostanowienia o sobie.
- 6 Debbie Harry, *Face It* (ebook), London 2019.
- 7 Nick Johnstone, *Patti Smith. A Biography* (ebook), London 2017.
- 8 Choć proces ten zaczął się zdecydowanie wcześniej. Zob. Walter Benjamin, *Dzieło sztuki w epoce możliwości jego technicznej reprodukcji*, przeł. Krystyna Krzemięń, w: *Estetyka i film*, red. Alicja Helman, Warszawa 1972, s. 151–183.
- 9 Patti Smith, *Poniedziałkowe dzieci*, dz. cyt., s. 175–177.
- 10 Susan Sontag, Jonathan Cott, *The Complete Rolling Stone Interview* (ebook), New Haven – London 2013.
- 11 Patti Smith, *Nie gódź się*, przeł. Filip Łobodziński, Wrocław 2019, s. 9.
- 12 Tamże.
- 13 Tamże, s. 23.
- 14 Richard Rorty, *Kariera pragmatysty*, w: Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, przeł. Tomasz Bieroń, Kraków 2008, s. 104.



Malwina Mus-Frosik

**O wyprowadzaniu wiersza
poza płaszczyznę kartki –
przypadek Marcina
Świetlickiego**



Na polskim gruncie nikt przed Marcinem Świetlickim nie zrównał tak radykalnie działalności poetyckiej i muzycznej. Choć wielu próbowało – a to przemycić pod płaszczykiem piosenki estradowej treść bardziej ambitną, a to dotrzeć z artystycznym przekazem do szerszej grupy odbiorców, jaką stanowili słuchacze piosenek – nikomu nie udało się wyjść poza błędne koło wykonawcy poezji śpiewanej (jak chociażby Jacek Kaczmarski) i „poety rocka” (Lech Janerka, Kora i inni). *Casus* Świetlickiego pozostał osobny jeszcze długo po jego debiucie. Co prawda w 1996 roku Grzegorz Ciechowski opublikował tomik poezji *Wokół niej*, a Maciej Maleńczuk w 2003 roku poemat *Chamstwo w państwie*, nikt nie miał jednak wątpliwości, że w tych i innych przypadkach chodzi raczej o kaprys uznanego muzyka niż poważny debiut literacki.

Tymczasem pierwszy tom poetycki Świetlickiego, *Zimne kraje*, ukazał się w 1992 roku, a w grudniu tego samego roku odbył się pierwszy oficjalny koncert zespołu Świetliki. Wiersze z debiutu poetyckiego były zarazem tekstami piosenek na debiutanckiej płycie *Ogród koncentracyjny* (w różnych materiałach premiera jest datowana na różne lata, ja przyjmuję rok 1995, zgodnie z informacją zawartą w wyborze tekstów piosenek Świetlickiego *Zło, te przeboje!*). W obu obiegach – literackim i muzycznym – Świetlicki pojawił się jednocześnie i tę równowagę między byciem scenicznym i tekstowym zachował do dziś. Bez kalkulacji, strategii, dorabiania teorii, po prostu w obu przestrzeniach odnajduje się równie dobrze. Ciekawe, że

ta spontaniczna i szczerą równoległość wzbudziła tak duże kontrowersje u profesjonalnych odbiorców – krytyków. Z dzisiejszej perspektywy (gdy przetartą ścieżką poszli już kolejni twórcy – np. Szczepan Kopyt, Paweł Pablopavo Sołtys), kiedy wielo-, multimedialna działalność pisarzy już przestała dziwić, niezwykle interesujące są reakcje na fakt łączenia przez Świetlickiego dwóch funkcji – przy tej okazji odsłoniły się bowiem rozmaite niedostatki krytyki, z których przynajmniej część wciąż pozostaje aktualna.

Znamienne jest, że działalność Świetlickiego była omawiana głównie w pismach literackich (te muzyczne odnotowywały co najwyżej fakt, że wokalista jest poetą, nie wikłały się jednak w dyskusję, czy to dobrze, czy źle dla jego muzyki). Również w tym środowisku poeta zebrał największe ciężki za swoją niedookreśloność. Nic dziwnego, alternatywna scena muzyczna, do której przynależały Świetliki, miała artystowskie ambicje – zatem podwójny status Świetlickiego mógł być postrzegany jako swego rodzaju nobilitacja. Nie działało to jednak w drugą stronę. Dla strażników literackiej czystości klasowej romans (z którym zresztą poeta bezczelnie się afiszował) z kulturą popularną był postrzegany nieomal w kategoriach megalomanii. „Nietrudno zauważyć, ile w tych wynurzeniach, ubranych w formę rockowej piosenki, infantylnego łobuzowania. Tu cały czas toczy się walka o uznanie osoby. Poeta jest odmieniec, nieprzystosowanym, mającym zahamowania psychiczne, ale pragnie powszechnej aprobaty. Gdzieś w tym wszystkim ukrywa się fałsz.

Poeta z telewizji i poeta ze zbioru wierszy nie układają się w całość. Ale kultura masowa, uwielbiana wszelkiego rodzaju «gwiazdorstwo», nie czyni z tego problemu – grzmiał Julian Kornhauser². Przytoczony w formie zarzutu argument trafia jednak w samo sedno – w projekcie artystycznym Świetlickiego chodzi właśnie o „uznanie osoby”, choć niekoniecznie – jak sugeruje krytyk – o zyskanie osobistej popularności. Dzięki rozpoznawalności Marcina Świetlickiego jego wiersze niejako wychodzą poza płaszczyznę kartki. I to na wiele sposobów. Po pierwsze, często zawarte w poezji wątki autobiograficzne oraz specyficzna kreacja podmiotu lirycznego sugerują odbiorcy związek między figurą tekstową i osobą autora. A o nim wiemy całkiem sporo – jak wygląda, gdzie mieszka, jaką ma barwę głosu, z kim się aktualnie spotyka, a z kim jest pokłócony, gdzie bywa i w jakim stanie. Oczywiście, część tej wiedzy to jedynie środowiskowa plotka, co sam Świetlicki chętnie wykorzystuje – podsycając domysły, myśląc tropy, mityzuje własną postać, tworzy skomplikowaną kreację. Słowo (u Świetlickiego zresztą niezwykle konkretne, dobitne, wręcz prozaiczne) staje się ciałem – bezbronny wobec upływu czasu, podatny na środki psychoaktywne, ulegającym wahaniom wagi, siwiejącym, łysiejącym, radykalnie prawdziwym. Zupełnie jak na scenie teatralnej, gdzie nośnikiem treści tekstu dramatycznego staje się ciało realnego aktora (z jego fizycznymi warunkami i ograniczeniami), a jego medialny wizerunek czy elementy biografii są czynnikami znaczeniowymi na równi ze środkami stylistycznymi użytymi przez autora sztuki. Po drugie, w sytuacji koncertu

wiersz naprawdę „wydarza się” na scenie – ma swoje brzmienie, melodię, jest rozpięty w czasie, a w jego trakcie może się wiele zdarzyć. Utwór staje się nieprzewidywalny zdecydowanie bardziej niż na papierze, prowokujący, otwarty na przekształcenia autora, a nawet współdziałal odbiorców. I to nie tylko czcze gadanie! Świetlicki jest głęboko świadomy możliwości, jakie daje scena rockowa i wykorzystuje je z korzyścią – jak uważam – dla literatury. Wiersze stają się w ten sposób ważne, aktualne, reaktywne³, domagają się odpowiedzi (podczas koncertów Świetlicków często dochodzi do „rozmowy” między muzykami a publicznością, osnutej wokół fragmentu tekstu, jakiegoś wyrazu, skojarzenia itd.). Zawarty w nich potencjał ironii sprawia, że ich sens opalizuje – w energicznej aranżacji znaczy co innego niż przy przejmującym akompaniamentem altówki. Wykonując wiersz na scenie, Świetlicki redukuje wpisany w naturę poezji dystans między słowem pisanim a rzeczywistością. Jednocześnie śpiewa o paleniu papierosa i pali go, mówi głosem podmiotu upojonego alkoholem i wprawia się w ten stan na oczach (i często przy współdziałaniu) publiczności, szepcze o miłości, a w jego ciele, gestach, ruchach przejawia się wpisana w wiersz rozpacz lub uniesienie. Naprawdę.

W porównaniu z „tradycyjną” literaturą w „wierszo-piosenkach” Świetlickiego punkty ciężkości rozłożone są nieco inaczej – i chyba stąd wynika opór części krytyków (zwłaszcza reprezentantów starszego pokolenia) wobec jego działań. Krzysztof Gajda jest zdania, że: „[p]roblem krytyki literackiej z Marcinem Świetlickim nie tkwi w nim samym, w je-

go modelu uprawiania sztuki, lecz w niewydolności tradycyjnych narzędzi krytyki. Narzędzia badawcze wytworzone do badania li tylko tekstu poetyckiego nie są w stanie unieść problemów związanych z interdyscyplinarnością, wynikającą z naturalnej dla samego Świetlickiego decyzji o równoległym uprawianiu dwóch (i więcej) dziedzin. [...] zamiast odmawiać tej ekspresji autentyzmu, lepiej zastanowić się nad metodologią badawczą, która umożliwiałaby ogląd takich zjawisk w pełni. Interdyscyplinarność, uwzględniająca kompetencje literaturoznawcze, muzykologiczne, socjologiczne, kulturoznawcze to warunek konieczny²⁴.

Co więc robić? Jak badać? Od której strony podejść do tego typu działań, które odruchowo chciałoby się nazwać nowymi, ale przecież – z jednej strony – posiadają bogatą tradycję (choć głównie zagraniczną), a z drugiej strony – doczekały się nawet nie tyle kontynuatorów, ile eksploratorów jeszcze nowszych możliwości?

Warto na pewno przestać myśleć o wierszach Świetlickiego jako o dziełach skończonych, zastygłych w raz spisanej, doskonałej formie. Jeśli porównać treść wierszy z treścią piosenek, do których zostały wykorzystane, staje się widoczna skala przekształceń. Część z nich wynika naturalnie z konieczności dostosowania wersu do linii melodycznej, ale to nie jedyny powód. W tej propozycji istotniejsza od precyzji słowa jest jego moc komunikacyjna. Forma, która trafi do skupionego czytelnika poezji, może przelecieć niezauważona obok ucha uczestnika koncertu. Nie jest jednak tak, że istnieją dwie wersje tekstu – wierszowa i piosenkowa. Obie rozgałęziają się na wiele różnych możli-

wości. Podczas koncertu Świetlicki często jedynie krąży wokół głównych motywów, pomiędzy w miarę stabilnymi refrenami wypuszcza się na teren improwizacji i interakcji z widownią i członkami zespołu. Często pojawiają się odniesienia do aktualnych wydarzeń politycznych, społecznych czy elementy konferansjerki, aluzje do wcześniejszych koncertowych wypowiedzi. Dla widzów, którzy znają oryginalne teksty, stanowi to swojego rodzaju wyzwanie, sprawdzian – między oryginałem a spontanicznym przekształceniem często kryje się to, co najciekawsze: dowcip, ironia, hiperbola, zaskoczenie, prowokacja. Przyjemnie łechce fakt, że jest to gra zrozumiała tylko dla naprawdę wtajemniczonych.

Jednak wiersze wydrukowane w tomach również podlegają fluktuacjom. Słynne (zwłaszcza ze względu na piosenkową realizację) *Odciski* w swojej pierwszej odsłonie w zbiorze *Pieśni profana* posiadają adnotację „jedna z wielu wersji”. Tekst znajdujący się na płycie przeszedł pewną korektę, ale i on nie zastygł w formie ostatecznej – trudno przypuścić, by powtórzył się w identycznej wersji na choćby kilku koncertach. Wynika to z samej natury utworu, który posiada strukturę i rozmach poematu epickiego z bohaterami i narratorem wszechwiedzącym. Podobnie jak wędrowny śpiewak w każdym mieście wykonywał utwór nieco inaczej, trzymając się punktów węzłowych i powtarzającego się „refrenu” – tak Świetlicki raz boleśnie przeciąga rozgrywkę między bohaterem i bohaterką utworu, a raz trywialnie ją upraszcza, ale za każdym razem prezentuje nowy wariant tej samej, nieśmiertelnej sceny. Wariant

zależy od dynamiki koncertu, akompaniamentu członków zespołu, dyspozycji wokalisty, „chemii” między bandem a publicznością – efekt końcowy jest więc szalenie nieprzewidywalny. Warto jednak podkreślić, że ta nieprzewidywalność, wariantowość zasygnalizowana została już w tytule nie piosenki, a wiersza, więc zapisu, który – gdy farba drukarska wsiąknie w papier – niełatwo jest zmienić.

Świetlicki znajduje jednak na to sposób. W kolejnych tomach swoich wierszy uporczywie powraca do pewnych szczególnie ważnych tematów lub podejmuje ustaloną przed laty konwencję, by niejako zaktualizować swoją wypowiedź (np. w cyklu zainicjowanym wierszem *** *[Dlaczego twój niepokój]* i powracającym w utworach ...*SKA, Polska, Polska 2, Polska trzy, Polska 4...* relacjonuje zmiany świata zewnętrznego, w którym jest zanurzony podmiot, w aspekcie politycznym, społecznym itd.; *Opluty* i jego wariacje zdają sprawę ze zmagania egotycznego podmiotu o objęcie rządu dusz itd.). Utwory – zarówno wiersze, jak i piosenki – z różnych etapów działalności Świetlickiego układają się w swego rodzaju cykle, wzajemnie się komentują, pokazują przemianę, akcentują zmienność i jednoczesną ciągłość zjawisk. To również sytuacja, gdy praktyka poetycka ulega wpływom konwencji scenicznej. Wokalista jest obecny podczas wykonania swojego utworu na koncercie, śpiewa z głowy, a tekst spisany w książeczce załączonej do płyty CD nie wydaje się dla odbiorcy tak mocnym punktem odniesienia, jak jego wykonanie na żywo. Świetlicki niejako próbuje przeszczepić ten związek między wykonawcą a tekstem, który czuje na scenie muzycz-

nej, na płaszczyznę literacką. Każdy tomik jest rodzajem nowego występu, w którym oprócz nowego repertuaru pojawiają się dobrze wszystkim znane hity, czasem trochę przearanżowane.

Kolejna wskazówka: włączyć do myślenia o dziele świadomość ciała autora. Wcześni komentatorzy zzymali się na medialne pozy Świetlickiego: „To czarny golf poety mruga do mnie z ekranu telewizora, a nie linijka jego wiersza. To jego artystyczne zdjęcie z papierosem w ustach, zamieszczone w gazetach, olśniewa odbiorcę, a nie kolejna książka, witana z entuzjazmem przez chór recenzentów”⁵. Obawa o stosowanie tanich sztuczek do odwracania uwagi od tego, co naprawdę istotne, jest zrozumiała. Wieloletnia praktyka artystyczna Świetlickiego pokazała jednak, że jego strategia medialnej obecności jest przemyślana i całkiem ciekawa. Coś, co jest oczywiste dla artystów estradowych, zostaje tu przeschczepione na grunt literatury, zresztą w duchu prężnie rozwijającej się somatoestetyki⁶. Każdy może inaczej rozumieć słowa „miłość”, „ojczyzna”, „dom” i tak dalej. Każdy natomiast podobnie odczuwa działanie nikotyny czy alkoholu, podobne procesy fizyczne zachodzą u każdego na widok ukochanej osoby. W końcu – podobnie odczuwamy muzykę na poziomie ciała, gdy bicie serca, puls i dźwięki perkusji szukają wspólnej melodii. Jeśli emocje mają naturę psychosomatyczną, to może język ciała jest bardziej precyzyjny do ich wyrażania niż system werbalny? Wiersze Świetlickiego są somatyczne – pełno w nich palenia papierosów, picia alkoholu, chodzenia, leżenia, spojrzeń. Raczej konkretnie niż o ideach. O przemijaniu można opowia-

dać na różne sposoby, tymczasem słynne „utył, spuchł, posiwiął” z kryminałów, które kontrastuje z dawnym wizerunkiem bohatera, jest niezwykle przejmujące właśnie wtedy, gdy pomyśli się o atakowanym przez krytyków „czarnym golfie” i „poczach z papierosem” młodego Świetlickiego. Ten projekt rozwija się w czasie, jak życie, i często dopiero po latach ukazuje swoją moc.

Jeśli „ciało autora”, to również jego wizerunek. Ten zaś Świetlicki budował od początku bardzo świadomie, choć – co ciekawe – głównie poprzez kontestację telewizyjnego blichtru. Czymże są ciemny T-shirt, czarny golf i papieros w ręce Marcina Świetlickiego, które tak rozpraszały pierwszych krytyków, wobec wysmakowanych strojów Szczepana Twardocha, retro stylizacji Jacka Dehnela, kampowych przebrań Michała Witkowskiego czy zmieniającego się stylu Doroty Masłowskiej, który doprowadził ją do udziału w kampanii marki odzieżowej? Dziś, kiedy poeta Jakobe Mansztajn jest bardziej znany ze swoich działań w social mediach niż z tomów wierszy, doprawdy trudno mieć któremukolwiek pisarzowi za złe, że dba o swój wizerunek lub pokazuje się w telewizji. Zamiast obrażać się na popkulturę, można przejrzeć jej strategię i przy ich użyciu powalczyć o czytelnika.

Powyższe wskazówki nie otwierają radykalnie nowych perspektyw interpretacyjnych, raczej zachęcają do zaakceptowania na gruncie literatury spraw oczywistych w innych dziedzinach sztuki – na scenie muzycznej, w teatrze, w performansie. Przy ich zaaplikowaniu można natomiast przezwyciężyć interpretacyj-

ny impas, który wynika z dostrzeżenia w tekstach Świetlickiego jedynie zapisu egotycznych obsesji niedojrzałej osobowości. Wyprowadzenie słowa poetyckiego poza płaszczyznę kartki pozwala mu rezonować z nieporównywalnie większą ilością znaków, pełnić funkcję nie tylko literacką, ale również ludyczną czy rytualną. Ktoś powie, że to niepotrzebne, zubażające, trywializujące poezję. Należy odpowiedzieć, że o ile wobec jednego Świetlickiego można było formułować takie zarzuty, to nie sposób ignorować generalnych zmian, jakie zachodzą na gruncie literatury i prowadzą do nieuchronnego uwikłania jej w (już nie taką) nową rzeczywistość medialną i rynkową.

Malwina Mus-Frosik

PRZYPISY

- 1 Marcin Świetlicki, *Zło, te przeboje (piosenki 1991–2015)*, Kraków 2015.
- 2 Julian Kornhauser, *Okres przejściowy*, w: tegoż, *Poezja i codzienność*, Kraków 2003.
- 3 Chyba żaden wiersz nie zarezonował od dawna tak mocno w życiu kulturalnym, społecznym i politycznym jak w 2020 roku piosenka Kazika *Twój ból jest lepszy niż mój*, której dojszcie na pierwsze miejsce Listy Przebojów Trójki i próby anulowania przez kierownictwo stacji tego wydania listy, poskutkowały *de facto* upadkiem Trzeciego Programu Polskiego Radia i powstaniem dwóch nowych, a już niezwykle popularnych stacji internetowych – radia Nowy Świat oraz radia 357. Piosenka ma tę moc społecznego oddziaływania.
- 4 Krzysztof Gajda, *Marcin Świetlicki w piosence*, w: *Pierwsza połowa Marcina. Szkice o twórczości Marcina Świetlickiego*, red. Emilia Kledzik, Joanna Roszak, Poznań 2012.
- 5 Julian Kornhauser, dz. cyt.
- 6 Zob. Richard Shusterman, *Somatoestetyka*, w: tegoż, *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*, przeł. Adam Chmielewski, Wrocław 2007; Adam Dziadek, *Projekt krytyki somatycznej*, Warszawa 2014.

Karol Ochodek

Muzyka&Wiersz – o pływaniu *Buch*



Sytuacja połączenia poezji z muzyką, do której skądinąd powinniśmy już jako odbiorcy przywyknąć, zwykle powoduje pewną niezręczność formalną. Wiersz z natury jest dziełem kompletnym. Z wewnętrznym porządkiem i melodią słów, sam dla siebie jest kompozycją oraz wykonaniem. Forma piosenki raczej nie dopuści języka tak daleko. Proporcje mię-

dzy słowem a muzyką, choć bywają różne, nie zniosą hegemonii. Tekst piosenki, mimo że stoi blisko poezji, jest jednak zupełnie innym tworem. To jakby poezja cząstkowa, wymagająca uzupełnienia lub też umożliwiająca i oczekująca muzycznego rozwinięcia. W skrócie – na papierze wiersz śpiewa, a piosenka jeszcze cierpliwie milczy. Swobodnie teore-

tyzując, można by stwierdzić, że żadne połączenie poezji z muzyką nie obejdzie się bez wzajemnego wtargnięcia w zazdrosną przestrzeń obu form. Jednakże właśnie ta walka warunkuje wspaniały dynamizm piosenki! Należy przy tym pamiętać o zdrowych proporcjach, ponieważ zaniedbanie któregośkolwiek ze składników mogłoby doprowadzić do powstania niestrawnych dzieł, rozbudowanych z jednej strony i wybrakowanych z drugiej.

W tym miejscu należy pochylić się nad kwestią konwencji. Chciałbym ją postrzegać i oceniać miarą skuteczności wspomnianych przed chwilą proporcji we współpracy obu form oraz jej wpływu na wymowę dzieła. Forma tomiko-albumu pozwala stwierdzić, że *Buch* jest dziełem kompletnym, zarówno jako album muzyczny wraz z książeczką tekstów, jak i tomik poezji z muzycznym rozwinięciem. „Płyta CD stanowi integralną część książki” – widnieje na końcu wydania. I rzeczywiście, także od strony fizycznej, to książka z płytą, płyta w książce – album muzyczny plus tomik poezji, „tomiko-płyta”, *płytomik*, jak chcą autorzy. Uwagę odbiorcy przykuje niewątpliwie zamierzone podobieństwo graficzne okładki i pierwszej strony do logotypów powszechnie znanych marek. Na tym nie koniec wizualnych haczyków, ponieważ Kopyt zastosował także kilka chwytów graficznych w obrębie samych wierszy. Najbardziej rzuca się w oczy swoisty bałagan czcionek w utworze *Tag*, ale ciekawym zabiegiem, nieco tajemniczym i angażującym, jest też umieszczanie tytułów niektórych utworów (*powtórz, nady*) pośród wersów lub na końcu utworu,

za pomocą wytluszczonej czcionki. Odbiorca, odruchowo szukający tytułu, musi niejako przyrzeć się wizualnej strukturze wiersza i od niej zacząć czytanie. Co więcej, do utworu *Tag* powstał teledysk promujący płytę na platformie YouTube. Pomysł logotypowych nawiązań został w nim znacznie rozwinięty i przez cały klip przewijają się znajomo wyglądające etykiety napojów, fast foodów czy alkoholi, w których nazwy marek zastąpiono fragmentami tekstu utworu.

W części tomikowej *Buch* zawiera dwadzieścia sześć utworów, z których dziesięć znajduje się także w formie muzycznej w części płytowej. Dodatkowo album wieńczy instrumentalna kompozycja tytułowa. Warto zauważyć również, że o ile część tekstów (dokładnie szesnaście) nie została wyrażona muzycznie, o tyle niektóre z utworów po partiach wokalnie-tekstowych mają jeszcze rozwinięcie instrumentalne. Trudno znaleźć miarę na dokładne określenie proporcji tekstu względem poezji, ale wyraźnie widać, że każdej z form, poza połączeniem, zostawiono jeszcze autonomiczne pole. Mamy zatem do czynienia ze współpracą obu form, która sąsiaduje z ich samodzielnością. Punktami przecięć i styków zarządza osoba autora, obecna we wszystkich obszarach dzieła. To on zdecydował, które z wierszy wyśpiewa (i jak to robi), w jaki sposób rozwinię je muzycznie, które frazy wykorzystają jako refren, kiedy są ważniejsze od muzyki, a kiedy zdominowane przez nią rozmywają się na tle aranżu. W poezji trudno o silniejsze przejawy obecności autora. Słyszymy jego głos, oddech i szept, wyśpiewywane melodie,

wyrzykiwane frazy, rap. Dzięki nagraniom możemy z bliska poznać jego wizję. To ogrom wskazówek, jak zmierzyć się z poezją Szczepana Kopyta oraz jak poruszać się po niej drogą wytyczoną przez autora. Istotna jest również kwestia współpracy z Piotrem Kowalskim. To znak, że pierwotne wizje artysty zostały skonfrontowane i przepracowane z partnerem twórczym. Wiersze Kopyta są już daleko poza wspomnianym „papierem”. Wyszły z niego za sprawą muzyki i współpracy duetu kopyt/kowalski.

Skoro wyjaśniliśmy już sobie, „czym jest *Buch*?”, pora przejść do pytania, „o czym jest *Buch*?”. Jakie tematy porusza poeta i w jaki sposób to robi? Szczepan Kopyt kojarzony jest najczęściej z lewicowymi poglądami, co zresztą sam wprost potwierdza. Utwory w tomiku dotyczą w znacznej mierze konsumpcjonizmu – tego, jak wpływa na człowieka, przejawia się w różnych aspektach jego życia i funkcjonowania, określa jednostkę w świecie oraz ile miejsca zajmuje w życiu społecznym i osobistym. Autora interesuje szczególnie figura „człowieka w konsumpcjonizmie”. Nazywa go „zwierzem chorym na nowe ubrania i trans”. Pojawiają się jeszcze inne określenia: „pół mężczyzny i kobiety”; „niewolnicy konwencji”; „są ludzie, jest reklama”. Często wyraża świadomość powiązania mrocznego oblicza kapitalizmu – wojen, wyzysku, rasizmu, kontroli społeczeństwa i pogardy dla biedy z luksusem, wygodą, błahością i tandetą współczesnego „pierwszego świata” (np. w *śluchajcie*).

Głównym nośnikiem znaczeń wierszy jest specyficzna organizacja języka, którym posługuje się Kopyt. Pozornie cha-

otyczny, stanowi połączenie czytelnych form wyrazu (np. apostrof czy inwokacji) z przytłaczającą ilością symboli współczesnej kultury – zapożyczenia, neologizmy, język reklamowy, język internetowy itp. Bardzo ciekawym zjawiskiem jest pewna ruchliwość syntagmatyczna pojawiająca się w większości utworów. Gęsty i wartki strumień świadomości naszpikowany został słowami i określeniami wprowadzającymi sieć mikroznaczeń oplatającą linearny tryb odczytywania utworów. Poeta stosuje rodzaj afektywnego rozbudzenia skojarzeń, zwiększając dynamikę wierszy i potęgując ich wieloznaczność. To także bardzo dobra przestrzeń do interpretacji wokalnej¹. Błyskotliwość jest bez wątpienia jedną z najważniejszych cech płytomiku *Buch*. Dzięki niej autor zachował dobre proporcje pomiędzy podejmowaną tematyką, często trudną, poważną i niewygodną, a ironicznym poczuciem humoru oraz pewnego rodzaju błazenadą poszczególnych sformułowań. Nie stroni od ostrych deklaracji i patetycznego wydzwiku niektórych fraz, ale znajduje na nie dość miejsca, żeby nie przytłoczyć odbiorcy i zachować przejrzystość. Choć wiersze wydają się enigmatyczne, poeta daje poznać, o czym pisze. Często nazywa to wprost, a i tytuły są mocną wskazówką dla odbiorcy. Nie tyle dobór słów jest wyzwaniem, ile ich organizacja. Stanowczo warto zagłębić się w *Buch* już na etapie lektury samych wierszy.

Włączając płytę, musimy ograniczyć ilość tekstów (z 26 do 10), możemy natomiast przyrzeć się ich muzycznemu rozwinięciu. Na stronach płytomiku pojawiają się ciekawe określenia dotyczące

muzyki, które w pewien sposób charakteryzują to, co usłyszymy na płycie:

tylko muzyka bębny i bas pogłosy
i kwadrofoniczne wędrówki słów
[szpitale]

gitara jest po to by ogłuszyć i zabić
program tresury i wartości edukacji
[m.c. kabir]

Duet Kopyt/kowalski zdecydowanie postawił na surową moc i siłę przekazu. Ostre brzmienia przesterowanych gitar i kłujących w uszy syntezatorów, twarde, transowe rytmy stylizowane na techno lub hip-hopowe beatsy. Twórcy sięgają też po punk-rock, reggae, ragę i rap. Wszystkie te gatunki cechuje to, co Richard Shusterman rozpoznałby jako rodzaj „przemocy w sztuce”. Chodzi przede wszystkim o siłę formułowania przekazu. Za pomocą ostrych brzmień, prostych rytmów i harmonii, dosadnych tekstów i surowych aranżacji, komunikat wstrząsa odbiorcą, docierając do niego drogą afektu. Jest odczuwalny, zanim stanie się zrozumiały. Zdaniem Shustermana właśnie tak na odbiorcę powinna wpływać wielka sztuka, bez względu na dziedzinę². Jednakże i wymienione powyżej gatunki są nastawione przede wszystkim na ten rodzaj oddziaływania. Owa nagłość na przestrzeni całego albumu przejawia się różnorako – czasem w formie bezpośredniego ataku i hałaśliwej monotonii (*patrz*), innym razem jako zaskakujące zwroty dynamiczne (nagłe pauzy czy przesunięcia akcentu). Duet w bardzo pomysłowy sposób wykorzystuje szeroki inwentarz środków wyrazu kontestacji i buntu wy-

pracowany w polskiej muzyce przez ostatnie dekady. Słuchaczowi łatwo skojarzyć niektóre utwory z twórczością Lecha Janerki, Lao Che, Vavamuffin, Pogodno, Fisza. Zdecydowanie najwięcej miejsca zajmuje konwencja rapu. Ten gatunek, czy może raczej nurt estetyczny w muzyce i popkulturze, oferuje szczególną brutalność wyrazu, o wiele bardziej rozbudowaną niż te wymienione wcześniej. Rap to oscylowanie między prostą czytelnością komunikatu a estetyką przekazu. Jak się zdaje, właśnie tę oscylację wybrali Kopyt i Kowalski, tworząc płytomik *Buch*. Taka forma okazuje się wystarczająco pojemna, żeby zachować samodzielność poezji i dodatkowo wzmocnić oraz rozwinąć możliwości jej wyrazu.

Ostatnim muzycznym komponentem publikacji, będącym jednocześnie swego rodzaju wspólnym mianownikiem całości, jest ogólnie pojmowana „elektronika”. W każdym utworze odnajdujemy mniejsze lub większe zaangażowanie syntezatorów, automatów perkusyjnych i brzmień przetworzonych lub wzbogaconych elektronicznie. Również partiom wokalnym towarzyszą często dodatkowe efekty (przester, pogłos). Muzyka elektroniczna już od dawna broni się jako osobny gatunek, przestrzeń stylistyczna i formuła wyrazu. Zwłaszcza w ostatnich dekadach jej status wzrasta w niesamowitym tempie, a syntezatory – można powiedzieć – „wchodzą na salony”, coraz częściej pojawiając się w instrumentarium kompozycji programowych nie tylko na prawie eksperymentu. Kopyt i Kowalski wykorzystują stylistykę pomiędzy techno, transem a tak zwaną suitą elektroniczną. Kolejno: monotonia beatów z agresywnym basem

(techno); psychodeliczne i powtarzalne motywy (trans); wyraźny podział na części niektórych kompozycji i rozbudowany plan dynamiki utworów (suite elektro-niczna). W muzyce elektronicznej pewnego rodzaju stabilna mechaniczność jest naturalna i umożliwia osiągnięcie równomiernego pulsu, wzmagającego zaangażowanie odbiorcy na poziomie fizycznym. Ciało łatwiej poddaje się drganiom o stałej amplitudzie, łatwiej zatem kierować podświadomym odbiorem. Te czynniki sprzyjają wywoływaniu swoistego transu, który w ostatnich latach stał się wręcz głównym wyróżnikiem niektórych podgatunków (np. *Goa*).

Na płytomiku *Buch* trans pojawia się także w ramach dość szczególnego, interesującego motywu, jakim jest w popkulturze palenie marihuany. To jeden z głównych wątków dzieła. Od tytułu (slangowe określenie na zaciągnięcie się skrętem), po wielokrotne odnośniki w tekstach (blanty, hasz, jointy, opalenie lułki, komety, ściąganie chmury³). Również podjęta stylistyka muzyki reggae i ragga kieruje w stronę tematyki palenia marihuany⁴. Ale Kopyt nie poprzestaje bynajmniej na krótkich motywach czy prostych odniesieniach. Marihuana pojawia się w bardzo ważnych momentach niektórych utworów i stanowi jeden z głównych nośników ich treści. W utworze *Szpital* czytamy o „ziemi której glina jest hasz”. Dalej Kopyt pisze: „hasz dla ciebie medium wolności”; „hasz dla twoich bliskich”; „hasz dla dorosłych”. Wraz z tymi frazami zmienia się dynamika w warstwie muzycznej. Z kolei w utworze *prawo* polityczny wymiar palenia marihuany to główny wątek, prowadzący do całym ostrej puenty wykrzykiwanej przez

Kopyta kilkakrotnie w wersji płytowej: „prawo umiera i umiera państwo”.

Warto rozpatrzeć udział marihuanego motywu w strukturze kompozycji całego dzieła. Pośród najpowszechniejszych symptomów zażycia tego narkotyku znajdziemy zarówno uczucie odprężenia, podwyższenie wrażliwości zmysłów, zmianę poczucia mijającego czasu, jak i zaburzenia orientacji przestrzennej, ogólne podniecenie, nadczynność psychoruchową, tworzenie wypowiedzi oderwanych od kontekstu oraz – w wypadku nadużycia – uczucie nierealności, depersonalizacji, zagubienia i bezradności, silnego lęku i zdenerwowania czy paniki⁵. Niemalże każdy z powyższych stanów albo objawów moglibyśmy zlokalizować w którejś z warstw kompozycyjnych płytomiku *Buch*. Wszechobecna wielość kontekstów, często na pozór zupełnie chaotycznych, oraz pewnego rodzaju odrealnienie czy też surrealizm (mystyk Kabir mówiący o silikonowych implantach, „statek narkonautów” itp.) w warstwie poetyckiej. Śpiewający Szczepan Kopyt raz prezentuje nadmierną gadatliwość (szybkie wypowiedzianie fraz prawie do utraty tchu w utworze *szpital*), a raz odprężenie (nucące chórki w *really public bukkake*). Zdarza się, że czujemy lęk, panikę i wściekłość w głosie wokalisty. Pojawiają się też szept i płytki oddech. Powyższe zjawiska spleta muzyka sterująca napięciem. Kolejne utwory oraz ich części bazują na powtarzalnych, prostych i przetwarzanych co jakiś czas tematach. Niektóre kompozycje ewidentnie mają wprowadzić odbiorcę w swego rodzaju trans, rozwijając powoli kolejne jego etapy lub przeciwnie – konsekwen-

tnie trzymając się jednego motywu. Bardzo pomysłowy jest pod tym względem utwór *duch*, w którym strofy stanowią swoje lustrzane odbicie, w ciekawy sposób mieszając semantykę fraz.

Na szczególną uwagę zasługuje finał albumu – instrumentalny, ponad pięćdziesięciminutowy utwór *buch*. Kopyt i Kowalski dają się w nim poznać jako bardzo sprawni muzycy i improwizatorzy. Groove skomponowany w nieparzystym metrum 7/8 wywołuje bardzo ciekawe poczucie rozchwiania, a grany konsekwentnie przez gitarę basową jednolity motyw wprowadza wielokrotnie tu wspomniany trans. W drugiej części, już w metrum parzystym 4/4, autorzy posłużyli się pulsem typowym dla reggae i w przeciwieństwie do analogowego, minimalistycznego wstępu, zaangażowali wiele elektronicznych brzmień oraz aranżacyjnych efektów. Mimo że kompozycja nie ma wyraźnych tematów, a partie solowe gitary i harmonijki ustnej nie są zbyt melodyjne, zróżnicowana dynamika utworu skupia i utrzymuje uwagę. Klimat, brzmienie i koncepcja utworu przywołują na myśl yassowy rodowód artystów (zespół Yazzbot Mazut). Ciekawe, że poeta – napisawszy najpierw dwadzieścia sześć wierszy i zaśpiewawszy dziesięć z nich – przy końcu zamilkł na rzecz muzyki. Ale – jak padło już na początku wywodu – w płytomiku jest wystarczająco dużo miejsca, żeby poezja i muzyka nie tylko ze sobą współpracowały, ale również miały odrębną, samodzielną przestrzeń.

Obawy, czy muzyczne rozwinięcie poezji nie zrujnuje jej samodzielności, oraz czy poezja nie ograniczy muzyki do

roli wyłącznie akompaniamentu – w przypadku płytomiku *Buch* można porzucić. Kopyt i Kowalski wypracowali niezwykle rodzaj symbiozy poetycko-muzycznej – przestrzeń wzmocnionej reprezentacji poezji, przy której autor pozostaje, jednocześnie wysyłając ją w świat. Szczepan Kopyt w swoim dziele może być równocześnie poetą i muzykiem. Wielką zaletą tego przedsięwzięcia jest dbałość o szczegółowe dopracowanie dzieła w każdej warstwie. Odbiorca dostaje bardzo ciekawie wydaną, spójnie brzmiącą płytę oraz intrygujący, błyskotliwy tomik poezji z wyrazistym przekazem. Poezja staje się kluczem do słuchania płyty, z kolei muzyka porządkuje przekaz tekstu „wypowiedzianego” i utrwalonego przez poetę.

Karol Ochodek

Przypisy

- 1 Niektóre z tekstów śpiewane są szybko i nie-dbale lub z użyciem przesteru zakłócającego czytelność fraz, przez co odbiorca potrafi jedynie wyłapywać fragmenty wiersza i jest niejako zmuszony do ich prędkiego łączenia. Tworzy się w ten sposób rodzaj spontanicznego klucza (albo szyfru) do odczytania utworu.
- 2 W końcu „wstrząs” wywoływany w kontakcie ze sztuką to antyczny wynalazek.
- 3 Na poziomie luźnych skojarzeń, których wspomniana ruchliwość znaczeniowa tekstów dostarcza sporo, nietrudno o dodanie do słowa „Tag” przedrostku „hash”, co także kieruje oczywiście w stronę marihuany.
- 4 Motyw palenia marihuany jako swoistej manifestacji zakazanej wolności ma w polskiej muzyce bardzo bogatą tradycję; wspomniany już Vavamuffin, ale i Ras Luta, Bas Tajpan, zespoły Dzioło czy Habakuk, to tylko niektórzy przedstawiciele swojego ruchu zwolenników palenia marihuany, otwarcie o tym śpiewający.
- 5 Symptomy cytowane za portalem Narkomania [online], www.narkomania.org.pl/informator-o-narkotykach/marihuana-i-haszysz [dostęp: 17.02.2021].



Dawid Kaszuba

**Rockowa podróż
na Wschód.**

**Projekt Mickiewicz –
Stasiuk – Haydamaky
jako muzyczne
kontinuum prozy**

**Andrzeja
Stasiuka**

Na tle fujarek i narastającej partii ostrobrzmiewających gitar rozbrzmiewa szorstki, męski głos. Padają dobrane frazy: „Wpłynąłem na suche przestwór oceanu...”. Rozbrzmiewają bębny. Słyszymy: „To błyszczący Dniestr, to weszła lampa Akermanu...” i wtedy pojawiają się trąbki. Nagle młody ukraiński głos zaczyna rytmicznie podawać kolejne strofy mickiewiczowskiego sonetu, by w refrenie płynnie przejść w melodyjny zaśpiew. Pod koniec pałeczkę na powrót przejmują głos polski – „Jedźmy – nikt nie woła.” Jak to się stało, że pisarz z Wołowca, przy wtórze ukraińskich muzyków, przemówił słowami wieszczka?

Opowieść o muzycznej przygodzie Andrzeja Stasiuka należy rozpocząć nie od polskiego pisarza, lecz ukraińskich muzyków. Zespół Haydamaky, założony w roku 2001, ma na swoim koncercie pokazać listę projektów, realizowanych wspólnie z takimi polskimi artystami jak Püdelsi, Rootwater, Pablopavo czy album wydany wspólnie z Voo Voo¹. Nie jest im więc obca polska scena muzyczna, ale również i literatura – Ołeksandr Jarmoła, wokalista grupy, poznał twórczość Adama Mickiewicza w szkole². Cały projekt, będący efektem fascynacji ukraińskich muzyków polskim wieszczem, bierze początek w roku 2016. Pierwotnie zespół planował nagrać tylko jeden utwór – *Stepy akermani* – szybko jednak pojawił się pomysł na całą płytę oraz współpracę z polskim wokalistą. Tę propozycję miał właśnie Andrzej Stasiuk, który ostentacyjnie sam zaangażował się w projekt³. Prace nad albumem rozpoczęły się wiosną 2017 roku, a jego premiera odbyła się w styczniu roku 2018.

U podstaw projektu znajduje się więc postać najsłynniejszego polskiego wieszka, który rozpoznawalnością i uznaniem cieszy się nie tylko w Polsce, ale również na Ukrainie. Sława Mickiewicza za wschodnią granicą rozwijała się już za jego życia, w dużej mierze dzięki podróżom wieszka, który odwiedził między innymi Krym i Odessę⁴, a w Charkowie zawarł znajomość z Petro Hułakiem-Artamowskim – przedstawicielem tak zwanej charkowskiej szkoły romantyzmu⁵. To właśnie wspomniany poeta odpowiada za pierwsze tłumaczenia twórczości Mickiewicza na język ukraiński, które stały się przyczynkiem do jego rosnącej literackiej sławy w tym kraju⁶. Kultura ukraińska stanowiła dla polskich romantyków ważną inspirację – badacze wskazują na istnienie „szkoły ukraińskiej” w poezji polskiej, do której należeć mieli między innymi tacy twórcy jak Antoni Malczewski, Juliusz Słowacki czy Wincenty Pol⁷. Polscy pisarze chętnie sięgali do ukraińskiego folkloru, obyczajowości czy języka⁸. W ich twórczości granice między tym, co ukraińskie, a tym, co polskie, traciły swoją ostrość⁹.

Projekt zainicjowany przez Haydamaky przy współudziale Andrzeja Stasiuka można więc niewątpliwie postrzegać jako próbę „powrotu do źródeł” polsko-ukraińskiej współpracy artystycznej. Powrotu, który pozwala odnaleźć wspólne kulturowe korzenie, często przykryte przez historyczne i polityczne zaszciości¹⁰. To właśnie muzyka staje się przestrzenią kształtowania wspólnych relacji i budowania porozumienia między narodami¹¹. Jak zauważa Ołeksandr Jarmoła: „W Mickiewiczu widzimy szansę na zasypanie jednego z wielu rowów, jakie sami wykopaliliśmy

po obu stronach Bugu [...]. Wiem, że deklaracje w stylu „budujemy most kulturowy nad rzeką zła” brzmią banalnie i są już wykorzystywane do granic możliwości. Dlatego nie porywamy się na sprawienie jedną płytą pokoju na świecie i bratniej miłości. Po prostu chcemy pokazać, że za wschodnią granicą też są wrażliwi na poezję [sic!]”¹².

Sam Stasiuk niezwykle chętnie opowiadał w wywiadach, z czego wynikała jego chęć zaangażowania się w projekt. Można by tu wskazać dwie nadrzędne przyczyny: fascynacje muzyczne oraz zachwyt Mickiewiczem. W swojej biografii pisarz wspomina „marzenia o rokendrolowaniu”¹³. Jak sam stwierdza: „Przeważnie, jeszcze mieszkając w Warszawie, otaczałem się muzykami i to był jakiś tam mój kompleks. Chciałem wyjść na scenę, zagrać, żeby dziewczyny piszczwały. Zawsze było tak, że jakiś konus z gitarą był ważniejszy od reszty. Przychodził, brzdąkał, a wszystkie panny były wpatrzone w niego jak w obraz. Więc jak dostałem propozycję od Haydamaków, to mi mocniej serce zabiło!”¹⁴.

Zaskakująca może być przy tym deklaracja, że figura muzyka była dla artysty znacznie bardziej atrakcyjna niż pisarza (wygłoszona z ust literata o tak imponującym dorobku). Takie stanowisko staje się jednak zrozumiałe, jeśli rozważyć narrację Stasiuka o projekcie jako formę autokreacyjnej pracy. W jednym z wywiadów muzyk w nawiązaniu do swojej roli w projekcie sugeruje porównanie do Marcina Świetlickiego¹⁵; nie kryje też swojej fascynacji twórcami Beat Generation¹⁶, dla których jazzowe improwizacje były kluczową inspiracją przechwytywaną na polu literackim. Pograniczny status artysty jako

pisarza i muzyka zarazem wydaje się dla niego formą redefinicji bądź poszerzenia własnego artystycznego „Ja”. Co ciekawe, również Mickiewicz Stasiuk odczytuje w kontekście muzycznym. Wielokrotnie podkreśla rytmiczność i muzykalność mickiewiczowskiej frazy, która jego zdaniem we współczesnym wykonaniu musiałaby brzmieć „jak swoisty słowiański rap”¹⁷. Wątek językowej aktualności romantycznej poezji powraca w wypowiedziach pisarza-muzyka, który traktuje ją jako doskonały wyraz potencjału polskiej mowy: „Poezja Mickiewicz to samograj, siła, 13-zgłoskowiec jest cudem, cały język polski się w nim mieści”¹⁸.

Zdaniem Stasiuka, nie tylko językowo, ale i tematycznie, twórczość wieszczka nie traci na aktualności. Przejdźmy więc do próby analizy samego projektu, by zastanowić się, jak dokładnie wygląda Stasiukowe czytanie Mickiewicz. Na krążek składa się 10 utworów, z których 6 pochodzi z cyklu *Sonety krymskie*. Już wypowiedzi Stasiuka sugerują, że nie ucieka on w swoich interpretacjach od zaprojektowanego przez Mickiewicz imaginarium orientalnego Wschodu. Muzycy Haydamaków chętnie sięgają po tradycyjne instrumenty – jak wylicza literaturoznawca Adam Regiewicz, pojawiają się między innymi „sopiłki, neya, flojary, dyrymba, a także bandury czy duduka”¹⁹. Podstawą pozostaje jednak standardowe rockowe instrumentarium: gitara elektryczna, bas i perkusja, uzupełnione chętnie wykorzystywanymi instrumentami dętymi (dominują trąbki, niejednokrotnie w roli instrumentów solowych, pojawia się również saksofon).

W tym kontekście szczególnie wyróżnia się *Ballada Alpuchara*. Utwór opowia-

dający historię konfliktu Wschodu i Zachodu wykorzystuje hiszpańskie motywy muzyczne i aranżuje je w arabskiej skali. Istotną rolę pełnią flety, które wspólnie z gitarą nadają wykonaniu transowy ton. Recytacja Stasiuka jest ostra i dynamiczna, a powracające w refrenie zbiorowe zaśpiewy kreują groźną, orientalną atmosferę. Piosenkę cechuje konstrukcja budująca wyraźnie dramatyczny charakter – podział na dwie części, przedzielone rozbudowaną partią instrumentalną. Pierwsza część kończy się pojawieniem się Almanzora, który oddaje się w ręce Hiszpanów. Drugą rozpoczyna wyjawienie przezeń prawdziwej przyczyn przybycia. Gdy prawda o nieuchronnej zgubie wychodzi na jaw, utwór przybiera na sile, tempo zaczyna wzrastać, całość nabiera intensywności, by następnie stopniowo, wyciszając się, zmierzać do końca.

Na przeciwnym biegunie lokuje się natomiast aranżacja *Bajdarów*. Utwór bliższy jest niemalże wodewilowej stylistyce; Stasiuk po raz pierwszy i jedyny porzuca melorecytację i (niezbyt udanie) śpiewa. W warstwie instrumentalnej dominują energiczne partie trąbki i saksofonu. Całość cechuje zaskakująca atmosfera swobodnej przygody, która nie stanowi jednak tylko i wyłącznie niewinnej fantazji, ale którą skutecznie udaje się twórcą wydobyc z mickiewiczowskich fraz: „Wypuszczam na wiatr konia i nie szczędzę razów;/ Lasy, doliny, głązy, w kolei, w natłoku;/ U nóg mych płyną, giną, jak fale potoku;/ Chcę odurzyć się, upić tym wirem obrazów”²⁰. Wbrew przytoczonym wersom wrażenia wywołane warstwą muzyczną przenoszą słuchacza nie tyle w konną podróż po szerokim stepie,

co raczej na dancing w zatłoczonym no-woorleańskim klubie jazzowym.

Aranżacje muzyczne są równie bogate i różnorodne, co instrumentarium; dominują klimaty folk rockowe (raz bliższe folkowej instrumentacji, innym razem – agresywnej rockowej energii), pojawiają się jednak również elementy rapu (*Stepy akermańskie*), flamenco (*Ballada Alpuchara*), jazzu (*Bajdary*), metalu (*Burza*) czy westernowego country/celtyckiego folku spod znaku trzeciego albumu Led Zeppelin (*Pytasz, za co Bóg*). Jak widać, aranżacje nie są podporządkowane wyłącznie jednej idei i nie ograniczają się jedynie do orientalizmu tekstów źródłowych. Proponują natomiast rozmaite ujęcia w zależności od tematyki i atmosfery mickiewiczowskiej poezji. Mieszają się konwencje muzyki Wschodu i Zachodu, podobnie jak u Mickiewicza przeplatają się dwa spojrzenia – Pielgrzymia i Mirzy²¹.

Owa podwójność znajduje również wyraz w dwugłosie, który powraca na przestrzeni całego albumu – głęboka melorecytacja niemłodego Stasiuka, odpowiedzialnego zazwyczaj za rytmiczne, transowe zwrotki, kontrastuje z pełnym młodzieńczej ekspresji, raz zachrypniętym, a raz melodyjnym głosem Ołga Jarmoły, który wyśpiewuje bądź wykrzykuje refreny do wtóru mocnych partii gitarowych. Regiewicz odczytuje ten duet jako muzyczne zobrazowanie dwóch okresów z życia Mickiewicza: „Recytacja Stasiuka bliższa jest Mickiewiczowi zbliżającemu się do kresu życia, przebywającemu w Stambule i mającemu pewien bagaż doświadczeń (także negatywnych), śpiew Jarmoli bliższy jest żywotności i młodości poety, który wierzy jeszcze w swoje siły”²².

Problem orientalizacji, jak i powiązanego z nią (post)kolonialnego dyskursu pozostaje istotny w opracowaniach *Sonetów krymskich*. Wśród badaczy do dziś brak zgody co do tego, jaką perspektywę przyjmuje poeta w swojej narracji o Wschodzie. Brak mi tu miejsca, by wdać się w ten naukowy spór, pozwolę więc sobie przytoczyć jedną tylko perspektywę, która bierze wieszczą w obronę. Magdalena Siwiec proponuje takie odczytanie *Sonetów*, które opiera się przede wszystkim na kontekście metapoetyckim. Badaczka wskazuje, że dla romantyków idea Wschodu stanowiła formę polemiki z ideami klasycystycznymi²³, a zbiór sonetów należy traktować przede wszystkim jako pole walki o nową poezję²⁴. Zdaniem badaczki, Pielgrzym ani nie dokonuje kolonizacji wschodniego punktu widzenia, ani nie porzuca swojej zachodniej orientacji; stara się raczej dialektycznie połączyć te dwa ujęcia²⁵. Tego samego zdania jest Maria Janion, która pisze: „Nie idzie tu o kolonizację, ale o otwarcie się poety na inspiracje, płynące z różnych kultur”²⁶. Podobnie działają Stasiuk i Haydamaki, tym samym lokując się nie tyle w obrębie dualistycznego ujęcia kolonialny-postkolonialny, co raczej poza nim.

Mickiewicz w optyce Stasiuka i Haydamaków nie jest jednak tylko i wyłącznie romantycznym wieszczem, tworzącym fantazmatyczne krajobrazy Orientu i tęskniącym za ojczyzną. Stasiuk nie kryje politycznych intencji swojego projektu – sięgnięcie po kulturę wschodnią traktuje jako akt wywrotowy wobec piętnowanej przez niego ksenofobii polskiego społeczeństwa²⁷. Samego Mickiewicza opisuje bowiem jako buntownika i rewolucjonistę:

„Z jego poglądami, bardzo demokratycznymi i lewicowymi, diabli wiedzą, czy by nie był komunistą. Pewnie by się zaangażował na początku, a potem by się straszliwie rozczarował... Ale jakby wziąć jego doświadczenie z poprzedniego życia, opresji carskiej i rosyjskiej, to różnie mogłoby być. Hm, ciekawa sprawa, co by Mick zrobił? Z drugiej strony w cudowny sposób zaangażował się w oddziały Sadyka Paszy. Co to była za wspaniała zbieranina! Na Kozaka go przyjęli! On się kazał zapisać do najbiedniejszej sotni. O, widzi pani, demokrata! Byłby, kurwa, komunistą! Żydokomuna i z pochodzenia, i z poglądów”²⁸.

Pisarz, sugerując własne polityczne zaangażowanie i nie kryjąc zachwyty nad „polityczną niepoprawnością” mickiewiczowskich doświadczeń, wyraźnie pragnie zaakcentować subwersywny potencjał swojej muzycznej aktywności.

Ta buntownicza energia najsilniej ujawnia się w *Reducie Orдона*. Utwór ten, o wyraźnie antyrosyjskim i antyimperialnym charakterze, wykonany wspólnie przez polskiego pisarza i ukraiński zespół, zyskuje zupełnie nowe znaczenia w kontekście bieżącej sytuacji politycznej. Choć zapewne sam Stasiuk stwierdziłby, że nic tu nowego, a historia po prostu zatacza koło: „To jeden z moich ulubionych utworów. Tekst, napisany o wojnie z Rosją czasów Mikołaja I, doskonale wpisuje się w nasze czasy i naszą rzeczywistość. Znow jest wojna z Rosją, teraz na Ukrainie. I znow «król wielki, samowładnik świata połowicy» siedzi daleko w swojej stolicy i wysyła podwładnych na rzeź. To wszystko już było...”²⁹.

W wersji Stasiuka i Haydamaków poemat rozpoczyna się właśnie od przyto-

czonych powyżej słów; dopiero w drugiej strofie pada rozpoczynające oryginał „Nam strzelać nie kazano...”³⁰. W utworze tym wykonawcy pozwalają sobie na największą swobodę w operowaniu mickiewiczowskim tekstem, z którego wybierają co mocniejsze fragmenty. Największe wrażenie robi niewątpliwie refren, odegrany przy agresywnym wejściu gitary elektrycznej, na który składają się frazy: „Bóg wyrzekł słowo *stań się*, Bóg i *zgiń* wyrzeczcie!/ Kiedy od ludzi wiara i wolność uciecze,/ Kiedy ziemię despotyzm i duma szalona/ Obleją, jak Moskale redutę Ordoną”³¹. Instrumentalna zagrywka w końcowej części utworu mogłaby, gdyby nie obecność saksofonu i trąbki, spokojnie zostać uznana za metalowy *breakdown*.

Nie znaczy to jednak, że projekt ogranicza się do uniwersalizacji Mickiewicza i zupełnie rezygnuje z polemiki z wieszczem (oraz wytworzonym wokół jego twórczości dyskursem). Przebłyski ironii można dostrzec w ostatnim utworze na albumie, *Pytasz, za co Bóg...* Sielska partia gitary akustycznej, odegrana techniką *slide*, wyraźnie kontrastuje z dramatycznym przesłaniem wiersza. Jednak na największą swobodę artyści pozwalają sobie w wykonaniu, które nie znalazło się na albumie – *Inwokacji*. Wersy, wypowiedziane z namaszczeniem przez uczniów klas podstawowych, zostają pozbawione patosu poprzez swobodną muzyczną aranżację opartą o rozbujany riff reggae. Sięgając po egzotyczną w polskim kontekście tradycję muzyczną, twórcy ewidentnie igrają tu z obecną w rodzimej debacie publicznej nacjonalistyczną filozofią. Co więcej, do wykonania utworu zostali

zaproszeni „egzotyczni Inni”: Mamadou Diouf (senegalski dziennikarz z polskim obywatelstwem) i Adeb Chamoun (mieszkający w Polsce syryjski perkusista i wokalista) oraz Vital Ryzhkov (białoruski raper, poeta i tłumacz), którzy w teledysku do piosenki zwiedzają pograniczne Podlasie i przechadzają się po wileńskim Starym Mieście, w pobliżu Ostrej Bramy³². Powracające w refrenie „Brama na wciąż otwarta...”³³ w ustach ukraińskiego wokalisty staje się w tym kontekście sarkastycznym komentarzem do polskiej ksenofobii i megalomanii.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że projekt Mickiewicz–Stasiuk–Haydamaky, choć jest to dzieło muzyczne, co więcej, pióra nie Stasiuka, ale Mickiewicza, stanowi w gruncie rzeczy naturalną kontynuację twórczości pisarza z Wołowca. Projekt ten niewątpliwie można potraktować jako jego kolejną podróż. Stasiuk ponownie udaje się na Wschód i zachwyca się jego urokami, ponownie podejmuje też współpracę z ukraińskimi twórcami (kolejną po serii literackich projektów z Jurijem Andruchowyczem). Tym razem jest to jednak podróż nie tylko w rozumieniu geograficznym, ale również historycznym. Pisarz sięga bowiem do źródła polsko-ukraińskiej więzi kulturowej i przy użyciu wciąż żywych i uniwersalnych słów wieszczka proponuje manifest afirmujący wschodnią odmienność. Manifest niepozbawiony przy tym politycznej aktualności i polemicznego wydźwięku. Jak się okazuje, czołowy polski piewca Europy Środkowowschodniej skrycie tęskni do bycia niepokornym rockowym hajdamakiem.

Dawid Kaszuba

PRZYPISY

- 1 *Andrzej Stasiuk: Złapał Kozak Mickiewicza*, wywiad Adama Drygałskiego z Andrzejem Stasiukiem, [online] <https://muzyka.interia.pl/wywiady/news-andrzej-stasiuk-zlapał-kozak-mickiewicza,nId,2548769> [dostęp: 19.12.2020].
- 2 Emilia Padoł, *Andrzej Stasiuk: Proszę pani! Co ten suweren zrobi z tą płytą?*, [online] <https://kultura.onet.pl/ksiazki/andrzej-stasiuk-prosze-pania-co-ten-suweren-zrobi-z-ta-plyta/lhtxqzy> [dostęp: 19.12.2020].
- 3 *Stasiuk i Haydamaky w hołdzie Mickiewiczowi*, [online] <https://www.polskieradio.pl/9/319/Artykul/2215757,Stasiuk-i-Haydamaky-w-holdzie-Mickiewiczowi> [dostęp: 19.12.2020].
- 4 Stefan Kozak, *Początki sławy Adama Mickiewicza na Ukrainie*, w: *Między Wschodem a Zachodem: Europa Mickiewicza i innych. O relacjach literatury polskiej z kulturami ościennymi*, red. Grażyna Borkowska i Monika Rudaś-Grodzka, Wrocław 2007, s. 45.
- 5 Tamże, s. 46.
- 6 Tamże.
- 7 Tamże, s. 47.
- 8 *Między Wschodem...*, dz. cyt., s. 5.
- 9 Stanisław Makowski, *Synkretyzm kulturowy ukraińskiej szkoły poetów polskich*, w: *Między Wschodem...*, dz. cyt., s. 63.
- 10 Znamienny jest tu fakt, że w czasie koncertów promujących album *Mickiewicz* Stasiuk występował na scenie w koszulce z grafiką łączącą polskie i ukraiński symbole narodowe: Orła Białego i Tryzub.
- 11 Adam Regiewicz, *Muzyka jako przestrzeń dyskursu imagologicznego. Mickiewicz-Stasiuk-Haydamaky*, „Філологічний часопис”, вип. 2 (12) / 2018, s. 112.
- 12 *Stasiuk i Haydamaky...*, dz. cyt.
- 13 Andrzej Stasiuk, Dorota Wodecka, *Życie to jednak strata jest. Andrzej Stasiuk w rozmowach z Dorotą Wodecką*, Warszawa 2015, s. 74.
- 14 *Andrzej Stasiuk: Złapał...*, dz. cyt.
- 15 *Andrzej Stasiuk: Podskórna metafizyka*, wywiad z Andrzejem Stasiukiem, [online] <https://www.anywhere.pl/3959/andrzej-stasiuk-podskorna-metafizyka/> [dostęp: 19.12.2020].
- 16 Andrzej Stasiuk, Dorota Wodecka, dz. cyt., s. 23.
- 17 *Stasiuk i Haydamaky...*, dz. cyt.
- 18 <https://kultura.onet.pl/ksiazki/andrzej-stasiuk-prosze-pania-co-ten-suweren-zrobi-z-ta-plyta/lhtxqzy> [dostęp: 19.12.2020].
- 19 Adam Regiewicz, dz. cyt., s. 115.
- 20 Andrzej Stasiuk, Haydamaky, *Bajdury*, Agora S.A./PUGU art 2018.
- 21 Magdalena Siwiec, *Romantyczne arcycykle orientalne – Sonety krymskie i Les Orientales*, w: *Romantyzm środkowoeuropejski w kontekście postkolonialnym*, cz. II, red. Michał Kuziak, Bartosz Maciejewski, Kraków 2016, s. 118.
- 22 Adam Regiewicz, dz. cyt., s. 116.
- 23 Magdalena Siwiec, dz. cyt., s. 120.
- 24 Tamże, s. 129.
- 25 Tamże, s. 123.
- 26 Maria Janion, *Mickiewicz w Odessie*, w: *Między Wschodem...*, dz. cyt., s. 42.
- 27 Emilia Padoł, dz. cyt.
- 28 Tamże.
- 29 Tamże.
- 30 Andrzej Stasiuk, Haydamaky, *Reduta Ordona*, Agora S.A./PUGU art 2018.
- 31 Tamże.
- 32 Andrzej Stasiuk, Haydamaky, *Inwokacja*, reż. B. Byrski, Polska 2019.
- 33 Andrzej Stasiuk, Haydamaky, *Inwokacja*, Agora S.A./PUGU art 2019.





Elżbieta Binczycka-Gacek

**Film, muzyka, teledysk,
reklama – Dorota Masłowska
i „inne media”**



Od premiery *Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* minęło 18 lat, a Dorota Masłowska wydała właśnie swoją dziesiątą książkę. W międzyczasie, jakby niepostrzeżenie, przestała być „autorką młodego pokolenia”, jak wciąż nazywa ją na swoich stronach Instytut Książki, a zamiast tego stała się... No właśnie, kim?

Z ostatnich komentarzy zostawionych na Facebooku Masłowskiej przez rozszłoszczonych internautów dowiemy się, że jest hipokrytką, która najpierw głosiła antykonsumpcyjne hasła, a potem wystąpiła w reklamie szyjącej w Azji marki modowej, przy okazji wyśmiewając osoby z zaburzeniami psychicznymi. Z YouTube'a – że jest zdolną performerką, ironiczną komentatorką współczesnej popkultury, której udział w #hot16challenge odnowił nadzieje fanów na powrót projektów muzyczno-artystycznych spod znaku Mister D.

W międzyczasie Masłowska pisze do „Tygodnika Powszechnego”, od dłuższego czasu współprowadzi także program „Godzina czasu” w internetowym newonce.radio, w którym rozmawiała między innymi z Dorotą Sumińską, Agnieszką Holland, Grzegorzem Jarzyną czy Martą Dymek. Jest też felietonistką, twórczynią „autorskiego gatunku z pogranicza eseju, stand-upu i pamiętnika” – jak ujmuje to wydawca jej nowej książki, będącej zbiorem tekstów, które ukazały się wcześniej na stronach „Dwutygodnik.com”.

Jak przejąć kontrolę nad światem 2 nawiązuje treścią i tytułem do jej poprzed-

niego zbioru *Jak przejąć kontrolę nad światem nie wychodząc z domu*, jednak – jak prostolinijnie wyjaśnia sama autorka w rozmowie z dziennikarką Radia Zet Justyną Dźbik-Kluge – część tytułu została usunięta, bo tom okazał się „za bardzo o podróżach”¹. Rzeczywiście w nowej książce Masłowskiej obok refleksji z kraju, wśród których na pierwszy plan wybija się świetny tekst o Poczcie Polskiej, znajdziemy obrazki z Kuby, Chin i Gruzji, a także krótki esej *En route* zbierający refleksje autorki na temat permanentnego „bycia w podróży”, które nie jest już (bądź nigdy nie było) zbieraniem doświadczeń i poznawaniem ludzi, a stało się formą wewnętrznego rozedrgania, niekończącą się ucieczką od samego siebie.

„Wydaje mi się, że formuła «Dwutygodnika» – dosyć swobodna i pod względem długości tekstu, i jego kształtu – współuczestniczyła w powstawaniu całej tej procedury. Pozwala mi – a może to trochę wymuszam? – robić rzeczy niezgrabne, których nie uniósłby esej, dajmy na to, w «Res Publice». Mogę sobie pozwolić na pewną niegramotność, śmieszność i rozwijanie intuicji, poczuć i wrażeń, na badanie ich przez język. Szukanie dla nich nazw, nawet jeśli nie do końca trafiam w punkt. Jakością jest droga, którą idę. Stąd ta dziwna forma, jaką to ostatecznie przybrało – że to jest niepoważne i koniec końców bardzo poważne” – mówi Masłowska w rozmowie z Maciejem Jakubowiakiem, dodając, że w zapowiedzi książki na stronach Empiku przeczytała, że jest to „zbiór humorystycznych tekstów

opisujących Polskę²². Jest to dość dziwna klasyfikacja, która pokazuje jednak, jak trudno przyporządkować taką formę twórczości. I jak trudno ją sprzedać.

Stan twórczości Masłowskiej na koniec 2020 roku jest fenomenem niełatwym do uchwycenia. Jej teksty literackie od lat dużo lepiej (i dużo pełniej) funkcjonują w obszarze sztuk performatywnych niż jako książki, stąd świetnym pomysłem było wydanie *Jak przejąć kontrolę nad światem* 2 od razu w formie audiobooka, w którym Masłowską brawurowo interpretuje Jan Peszek. Ostatnia powieść autorki *Wojny polsko-ruskiej*, wydani w 2018 roku *Inni ludzie*, krótka książeczka będąca rodzajem hiphopowego poematu, opracowana graficznie przez Macieja Chorążego w formie przypominającej płytę CD, także szybko doczekała się audiobooka. Ale nie tylko! Na kanale YouTube Wydawnictwa Literackiego znajdziemy wyreżyserowany przez Aleksandrę Terpińską świetny czarno-biały teledysk, w którym autorka rapuje fragment swojego tekstu do muzyki Mariusza Obijalskiego; klip ten z niewiadomych przyczyn zebrał od 2018 roku zaledwie niecałe dziewięćset polubień.

Teksty Masłowskiej to teksty stworzone do mówienia, co pokazują ich kolejne filmowe i teatralne interpretacje. Pod koniec listopada *Inni ludzie* w reżyserii Pawła Miśkiewicza z krakowskiej AST zdobyli Grand Prix 38. Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi, a cała obsada spektaklu otrzymała nagrody aktorskie. Rok wcześniej ten sam tekst przeniósł na deskę Teatru Rozmaitości Grzegorz Jarzyna, którego inscenizację można było obejrzieć jesienią w streamingu na stronie TR Warszawa. Na portalu teatru znaleźć można

także zapisy z performatywnego czytania tekstu, które zapoczątkowało prace nad spektaklem. *Inni ludzie* nie doczekali się jeszcze adaptacji filmowej, ale ten stan rzeczy ulegnie niedługo zmianie – jesienią 2020 roku padł ostatni klaps na planie ekranizacji w reżyserii wspomnianej już wyżej Aleksandry Terpińskiej.

Terpińska, która była asystentką Wojciecha Smarzowskiego przy *Pod mocnym aniołem*, *Wołaniu* i *Klerze*, jest absolwentką katowickiej Szkoły Filmowej. Jej krótki metraż *Najpiękniejsze fajerwerki ever* otrzymał nagrodę Rail d'Or i Canal+ Award na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes w 2017 roku. Po jego obejrzeniu Masłowska zdecydowała się na przesłanie reżyserce swojej nowej powieści i szybko okazało się, że mówią wspólnym językiem. „Podchodzę do tego tekstu z wielkim szacunkiem. W jakimś sensie to jest przecież poezja i nie można zgubić jej poetyckiego charakteru na ekranie. Dlatego scenariusz napisany jest językiem Masłowskiej, będzie on w filmie niezmieniony²³ – tłumaczy Terpińska w „Wysokich Obcasach”. W filmie zobaczymy między innymi Sonię Bohosiewicz i Jacka Belera, narratorowi głosu użyczy Sebastian Fabijański, zaś za oprawę muzyczną i bit stanowiący tło dla narracji odpowiedzialny jest Auer. Premiera filmu planowana jest na jesień 2021 – zdjęcia weszły w fazę postprodukcji z opóźnieniem spowodowanym pandemią.

Dorota Masłowska jest pisarką, która bardzo szybko zaczęła działać na polach innych niż literatura. W 2014 roku ukazał się jej debiutancki album muzyczny *Społeczeństwo jest niemile*, wydany pod pseudonimem Mister D. i wyproduk-

wany przez Galerię Raster. Jego premiera stała się częścią większego projektu performatywnego, który tworzyły także prace Marii Toboły i Dominiki Olszowy (tworzących hip-hopowy duet Cipedrap-skquad) oraz dokumentacja akcji Honoraty Martin *Wyjście w Polskę*.

W Galerii Raster odbyły się także premiery teledysków Masłowskiej, w których udział wzięli między innymi Kuba Wandachowicz z zespołu Cool Kids of Death, pisarz Jakub Żulczyk czy modelka Anja Rubik, która zagrała w wideoklipie do utworu *Chleb*. Jak czytamy na stronie *stergallery.com*: „Pierwszy raz coś takiego: supermodelka Anja Rubik jako princess dresiara i superbohater Maciej Nowak w kobiecym przebraniu zagraли główne role w wyreżyserowanym przez Krzysztofa Skoniecznego (głębokiOFF) teledysku do utworu Mister D. «Chleb». Na planie po raz kolejny pojawia się również Dorota Masłowska, liderka i autorka projektu, debiutująca jako użytkowniczka pudru brązującego. Niecodzienne spotkanie trzech wyjątkowych postaci odbywa się w scenarii retro socjologiczno-blokowiskowej w takt poruszającej miłosnej historii o maszynie do domowego wypieku chleba”⁴.

Obok wideoklipów, projektowi muzycznemu Masłowskiej towarzyszyły także koncerty oraz prowadzona przez autorkę strona w serwisie społecznościowym Facebook. *Spółeczeństwo jest niemiłe* to przede wszystkim projekt multimedialny, dlatego głównym medium promocyjnym projektu stała się platforma YouTube; na kanale Mister D. dodawano kolejne teledyski i nagrania z koncertów, w których Masłowska tańczy, śpiewa, przebiera się, uruchamiając przy tym kalejdoskop tab-

loidowych rekwizytów, obrazów i tematów, w których fragmenty rzeczywistości należące do różnych porządków i rejestrów układają się w nieskończoną sieć groteskowych połączeń wprost z okładki „Faktu”. Jak pisze Iwona Kurz w „Dwutygodnik.com”: „Mister D. staje się idealnym medium, przez które przepływają dane i obrazy [...] wykrzywane wszystkie razem i każda z osobna, jak na okładce «Faktu»: matka potwór obok świętego JP II, duże piersi tuż nad dramatem artysty, którego czeka operacja, wróżka Elwira obok polityka, który ma nam oddać nasze pieniądze. Wszystko tu jest tragedią, dramatem, szokiem i hańbą. «Gazeta Wyborcza» proponuje cykl reporterski «Tajemnice kanonizacji», w środę: «Kostarykanka uzdrowiona z tętniaka», we czwartek «Krew JP II krąży po świecie»”⁵.

W swoim projekcie Masłowska przygląda się estetycznej tandecie popularnego imaginarium w sposób, w jaki nie mogłaby zrobić tego jedynie w tekście, mając równocześnie świadomość, iż wypowiedź artystyczna w formie piosenki czy wideoklipu trafia do dużo szerszej publiczności niż książka. Łatwiej można ją nie tylko konsumować, ale i podawać dalej, „lajkować”, komentować czy w końcu przetwarzać: parodiować, ciąć, zmieniać. W świecie internetu treść szybko staje się własnością jej odbiorcy, który zrobić może z nią absolutnie wszystko.

Wyjście z literatury w świat multimedialny, wideoartu, teledysku, muzyki i performance’u jakim stał się Mister D., otworzyło przed Masłowską nowe możliwości ekspresji i świetnie wpisało się w jej wizerunek jako „artystki młodego pokolenia”.

W tym kontekście mogłoby się wydawać, że wzięcie udziału w spocie marki modowej będącym parodią reklam farmaceutyków i suplementów diety skończy się podobnym sukcesem, jednak „leczące depresję” koszulki Medicine okazały się dużą wizerunkową stratą – zarówno dla autorki, jak i dla samej marki. Dlaczego?

„Myślę, że jeśli ktoś czyta cokolwiek, co piszę i mówię, wie, że raczej zastanawiam się nad naszą trudną kondycją w bardzo trudnym świecie. Koszulki są, w lepszej formie, kontynuacją tej refleksji. [...] Chodziło nam o namówienie potencjalnych nosicieli tych koszulek do pewnej gry z wyobraźnią; fantastyczną i absurdalną, niemającą prawa działać supernowoczesną technologię. Oto napis «nie bój się» na wnętrzu tkaniny będzie z tobą chodził cały dzień i ocierając się o twoją skórę, dodawał ci odwagi. Czy to działa? Nie. To nie jest prawda. Nie jest to też beka ani żart: to po prostu abstrakcja, fantazja. Która w obiegu galeryjnym czy literackim, w którym funkcjonujemy na co dzień, spotkałaby się z namysłem, uśmiechem, może ziewnięciem, w obiegu masowym natomiast, rozczytana jeden do jeden, wywołuje moralne wzmożenie. Święty gniew i usypywanie stosu, na którym spalone mają zostać drwiące z ludzkiego cierpienia, niesamowicie konsumpcyjne koszulki i my razem z nimi”⁶ – pisze Masłowska na swoim Facebooku w odpowiedzi na głosy oburzenia, które nie byłyby być może tak silne, gdyby reklama powstała kilka lat temu, kiedy społeczna wrażliwość młodego odbiorcy na tematy związane ze zdrowiem psychicznym nie była jeszcze tak duża.

Po sukcesie projektu Mister D., którego echa widać w znakomicie przyjętym i wiralowo rozsyłanym filmiku Masłowskiej w ramach #hot16challenge, wydawać mogłoby się, iż działalność na polu innym niż literackie może przysporzyć jej tylko pozytywnego rozgłosu. Stało się inaczej, ponieważ tym razem projekt, w który zaangażowała się autorka, jest nie tylko video-artem funkcjonującym w „obiegu galeryjnym”, ale reklamą marki modowej, a więc zupełnie inny jest jego pierwotny kontekst. „Wypalenie, pustka, smartfona za to narastające problemy wielu osób”⁷ – mówi głos z offu, podczas gdy w kadrze oglądamy szarobure życie bohatera, którego gra Maciej Choraży. Później pojawia się ubrana w lekarski fartuch Masłowska, która ze słowami „Na szczęście jest terapia” wręcza mu koszulkę Medicine. Dalej głos z offu informuje wesoło: „Odzież Medicine to kompleksowe oddziaływanie na niepokój i inne efekty zagrożeń cywilizacyjnych”. Na zakończenie uśmiechnięta Masłowska przedstawia hasło reklamowe kampanii: „Medicine usmierza [sic!] ból istnienia.”

Cały spot trwa zaledwie piętnaście sekund, ale medialna burza, jaką wywołał, ciągnęła się przez dobre 15 dni i ani autorka, ani marka modowa nie miały jej raczej w planach. Jak pisze Paulina Siegień w swoim felietonie dla „Krytyki Politycznej”: „Część czytelniczek Masłowskiej oraz odbiorców reklamy Medicine od razu wyrokowała, że to na pewno coś więcej – jakiś artystyczny dym czy subwersywny trolling. Tymczasem pisarka po prostu zaprojektowała T-shirty dla odzieżowej sieciówki, które będą sprzedawane w sklepach w centrach handlowych za pieniądze.

Do tego uważa, że stając się częścią marketingowo-komercyjnej maszyny, obnaża i ośmiesza metody jej działania⁸.

Obok kontrowersji związanych z „żartami z chorób psychicznych” dochodzi tutaj także fakt, że koszulki zostały uszyte w Indiach, a sama Masłowska nie jest przecież anonimową aktorką, ale nagradzaną autorką, która zarówno w swojej twórczości, jak i poza nią wypowiada się na temat nierówności i konsumpcjonizmu, a teraz okazuje się, że nie przeszkadza jej, iż marka, którą promuje, produkuje swoje ubrania w wątpliwy etycznie sposób.

Projekt Masłowskiej i Chorążego bez wątpienia podejmuje grę z reklamowym medium, w którego przestrzeni został stworzony. Autorzy mówią wprost, że został on pomysłany jako żart, a jednak nie został tak odebrany – zafunkcjonował w przestrzeni publicznej w innym, choć interesującym dla nich kontekście. Zdaniem Masłowskiej całe nieporozumienie spowodowane jest przede wszystkim faktem, że internet odzwyczaił ludzi od zauważania drugiego dna, pośpiech nie sprzyja głębokiemu rozumieniu, a „przesyt beki” sprawił, że odbiorcy stali się bardziej wyczuleni i delikatni. Masłowska i Chorąży świetnie dostrzegają niesamowitość różnych fałszywych środków na cierpienie, które na co dzień oferuje nam reklama: owo spiętrzenie fikcji, która sztucznym lekarzom każe polecać sztuczne farmaceutyki, leczące różne sztuczne schorzenia. Nie dostrzegają jednak, że krytycy feralnej reklamy dobrze zdają sobie sprawę z tego, że miała ona być żartem. Sęk jednak w tym, że uważają ją za żart nieśmieszny.

I właśnie w tym miejscu najlepiej wiadać, że Masłowska przestała być „autorką młodego pokolenia”, choć media i wydawcy wciąż wyrażają się o niej w ten sposób. Oczywiście jest to łątka, którą przyklejono jej niemal dwadzieścia lat temu jako nastoletniej debutantce, która pokazała polskiej literaturze zupełnie nowy świat, opisany za pomocą niespotykanego, żywiołowego, potoczno-barokowego języka. Łątka trzyma się mocno także z uwagi na młodzieżowy wizerunek Masłowskiej, przełamywany od czasu do czasu dojrzałymi sesjami, takimi jak zdjęcie w „Vogue’u”, które wykonała ostatnio Weronika Ławniczak. Za łatką tą kryje się jednak przekonanie, że autorka, którą interesuje popkultura, kicz, kamp, komercja, życie blokowiska i cały ten „lumpeks kultury współczesnej” musi nie tylko trafiac do młodego czytelnika, ale i przemawiac jego głosem. Tymczasem niekoniecznie. Oto pod bokiem Masłowskiej i naszym – jej równolatków, wyrosło nowe pokolenie odbiorców kultury i sztuki. Pokolenie, dla którego żarty z depresji są równie nieśmieszne, co kawały o blondynkach, pokolenie, któremu nie trzeba tłumaczyć, że słowo „Murzyn” nie jest słowem neutralnym, a catcalling nie jest komplementem, pokolenie wyczulone na hipokryzję i fałsz, ekologicznie, klasowo, genderowo dużo bardziej świadome od nas, gdy byliśmy w ich wieku. Masłowska dostrzega tę zmianę, choć nie bez pewnego zdziwienia: „Wiesz, patrzę na to z fascynacją, bo przez ostatnie lata byłam skłonna myśleć, że oto idą pokolenia kompletnie bezideowe, bez pomysłu na zmianę, na siebie, własny bunt⁹ – mówi w rozmowie z Emilią Padół.

Tworząc swoje społeczne światy, Maślowska poddaje nieustannej wiwisekcji ludzką kondycję, z przejściem portretując bohaterów z góry przegranych, pograżonych w samotności i pustce. Problemy związane z rozwarstwieniem społecznym powodowanym przez nierówności ekonomiczne, polski „bazarowy” kapitalizm, nędzne życie nowego prekariatu czy bezmyślny konsumpcjonizm to tematy, które interesują ją od zawsze, niezależnie od tego, jakie medium dla siebie wybierze. W jednym z felietonów w *Jak przejąć kontrolę nad światem 2* czytamy o literackich akwizytorach, „którzy jeszcze wczoraj byli na Festiwalu Poezji w Mozambiku, dziś już są na Conradzie, jutro w Bremen, a pojutrze na Spitsbergenie”¹⁰, wśród których Maślowska odnajduje samą siebie. Jej status jako pisarki, choć już wcześniej trudny do uchwycenia, dzięki nieustannemu zwracaniu się w stronę mediów innych niż literatura i podejmowaniu działań innych niż literackie, staje się dzisiaj jeszcze bardziej niedookreślony.

Pewne jest jednak, że Maślowska przeostała być „autorką młodego pokolenia”. Jej opowieści o Chinach, gdzie „dorwać jakichś ludzi” (tzn. nie-Chińczyków) udaje się jej dopiero po kilku dniach, choć na fundamentalnym poziomie mówi o samotności, korozji relacji międzyludzkich¹¹, powierzchowności współczesnego świata, nie przystaje do wrażliwości nowego czytelnika, zorientowanego bardziej etycznie niż estetycznie. Pytanie: czy takie okoliczności sprawią, że Maślowska-pisarka wymyśli się na nowo? A może wymyślą ją czytelnicy? Jak?

Elżbieta Binczycka-Gacek

PRZYPISY

- 1 Dorota Maślowska, Justyna Dźbik-Kluge, *Dorota Maślowska / Premiera online*, [online] <https://www.facebook.com/148528039114316/videos/1406747986185342> [dostęp: 30.12.2020].
- 2 Dorota Maślowska, Maciej Jakubowiak, *Paczenie. Rozmowa z Dorotą Maślowską*, „Dwutygodnik”, [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9096-paczenie.html> [dostęp: 30.12.2020].
- 3 Aleksandra Trepińska, Przemysław Gdula, *Tak łatwo jest poróżnić ludzi, a tak trudno później scalać zwaśnione grupy. Aleksandra Terpińska kręci „Innych ludzi”*, „Wysokie Obcasy” [online] <https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/7,157211,25474176,nie-umiemy-dostrzec-milosci-aleksandra-terpinska-kreci-innych.html> [dostęp: 30.12.2020].
- 4 *Gwiazdorsko-osiedlowy teledysk Mister D.*, [online] <http://rastergallery.com/galeria/blog/gwiazdorsko-osiedlowy-teledysk-mister-d> [dostęp: 30.12.2020].
- 5 Iwona Kurz, *Obyczaje polskie. Szczatki*, „Dwutygodnik.com”, [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5184-obyczaje-polskie-szczatki.html> [dostęp: 30.12.2020].
- 6 Dorota Maślowska, post na Facebooku z 1 września 2020, [online] <https://www.facebook.com/148528039114316/posts/647161105917671> [dostęp: 30.12.2020].
- 7 *VERY ALTERNATIVE MEDICINE | zapowiedź kolekcji Doroty Maślowskiej i Macieja Chorzęgo*, [online] https://www.youtube.com/watch?v=hC_TYgcAfl8 [dostęp: 30.12.2020].
- 8 Paulina Siegień, *Burza po spocie z Maślowską. „Marketingowców zaskoczyło, że w 2020 r. ludzie nie mają beki z zaburzeń psychicznych”*, „Krytyka Polityczna”, [online] <https://krytykapolityczna.pl/kultura/burza-po-spicie-z-maslow-ska-komentarz> [dostęp: 30.12.2020].
- 9 Dorota Maślowska, Emilia Padół, *Dorota Maślowska: kiedy władza wspiera idiotyzm i zaboron, to wszyscy jesteśmy tym upokorzeni*, Onet Kultura, wywiad z 28 sierpnia 2020 [dostęp: 30.12.2020].
- 10 Dorota Maślowska, *Jak przejąć kontrolę nad światem 2* (ebook), Kraków 2020, s. 72.
- 11 Tamże, s. 107.



Konrad Sierzputowski

Ostatni uliczny śpiewak Warszawy? Paweł Pablopavo Sołtys



Paweł Pablopavo Sołtys: muzyk i/lub literat?

W ostatnich latach warszawski piosenkarz/pisarz Paweł Sołtys (znany słuchaczom jako Pablopavo) coraz częściej przyciągał uwagę czytelników i słuchaczy. Autor dwóch tomów opowiadań i ośmiu solowych płyt. Wyjątkowy, wręcz szorstki sposób prowadzenia narracji i melancholijna maniera snucia opowieści sprawiły, że autor zyskał uznanie fanów i przychylność krytyków – zarówno w polu literackim, jak i w krytyce muzycznej. Trudno przy tym jednoznacznie orzec, kim Sołtys jest „przede wszystkim” – bardziej literatem czy wokalistą? Bo choć artysta stara się rozdzielić oba zakresy swojej pracy twórczej, to przeplatają się one wzajemnie, prezentując specyficzny pejzaż polskiej nowoczesności. Na stałe związany z Warszawą, która stanowi tematyczne spoiwo łączące jego działalność muzyczną i literacką. Urodzony i wychowany na Grochowie, lata dzieciństwa spędził na typowych dla tego wieku aktywnościach – graniu w piłkę i muzykowaniu¹. Pierwszą gitarę otrzymał od ojca, ale nie było to wydarzenie mitycznie inicjujące jego karierę. Muzyka nigdy nie była bowiem pierwszym wyborem Sołtysa. To z literaturą chciał związać się zawodowo. Zainteresowania literaturoznawcze rozwijał podczas studiów rusycystycznych, w tym czasie eksperymentował z prozą. Studia porzucił niespodziewanie. Centralnym punktem jego pracy twórczej stało się pisanie tekstów piosenek i ich „nawijanie” (melorecytacja ze spektakularnym przyspieszaniem wypowiedzianych określeń zwrotek). Do literatury na poważnie wrócił za kilka lat. Choć trudno dzielić jego

twórczość na tę wyłącznie muzyczną i tę literacką, wypada przywołać kilka istotnych faktów z dwóch jego działalności artystycznych, by zobaczyć, że nie tylko przenikają się one wzajemnie, ale stanowią kontynuację tradycji o wiele starszej niż sam artysta.

Pablopavo: muzyk

Paweł Sołtys rozpoczął działalność wokalisty oraz gitarzysty w zespole Kali-gula, lecz już około roku 1998 został członkiem formacji Antikonsjum, która w czasie kilku lat swojej działalności przechodzić będzie różne metamorfozy. Choć były to tylko wprawki do faktycznej kariery, to w owym czasie Pablopavo zainteresował się gatunkiem muzycznym, z którym zwiąże się na kilka kolejnych lat – reggae. Jednym z istotniejszych wydarzeń, zarówno w życiu prywatnym, jak i w karierze muzyka, było powstanie zespołu Vavamuffin. Założony w 2003 roku zespół stał się katalizatorem artystycznych poszukiwań Sołtysa aż do czasów kariery z grupą Ludziki. Choć wszystkie muzyczne projekty, w których brał udział Pablopavo, oscylują gdzieś pomiędzy reggae, dancehallem i hop-hopem, to Vavamuffin było zespołem chyba najbardziej otwartym na nowe brzmienia i eksperymenty wokalnie-tekstowe. Twórcy inspirowali się muzyką z Jamajki i afroamerykańskich dzielnic wielkich amerykańskich miast, mieszając ją z symbolami i drobnymi elementami polskiej kultury. Kontynuowali w ten sposób poszukiwania nowej polskiej duchowości, zapoczątkowanej między innymi przez Roberta Brylewskiego jeszcze w poprzednim ustroju. W połączeniu z polskimi realiami późnego etapu

transformacji ustrojowej dawało to niemal psychodeliczny efekt. Można rzec, że twórczość wszystkich wymienionych zespołów oraz prowadzone przez nich poszukiwania nowych form twórczej ekspresji były odpowiedzią na chaos pierwszych lat XXI-wiecznej codzienności. To właśnie w czasie pracy z Vavamuffin Sołtys sprawdził się w roli tekściarza i eksperymentował z formułą literacką, znacząco rozwijając możliwości piosenki jako gatunku.

Vavamuffin wydało łącznie siedem płyt. Jednak tuż przed premierą piątej – *Mo'better rootz* z 2010 roku – Sołtys zadebiutował z własnym projektem, który okazał się czymś zgoła innym niż dotychczasowe poszukiwania polskiego ducha reggae. Solowy album Pablopavo (nad którym muzyk pracował od 2007 roku) wydany został 26 września 2009 roku i nosił tytuł *Telehon*. Zespół przyjął nazwę Pablopavo i Ludziki – w trwającym dokładnie godzinę i osiem minut materiale zaprezentował podróż po współczesnej Warszawie. Jednak stolica nie jest tu konkretnym miejscem na mapie, ale jest traktowana raczej jako punkt odniesienia, niezbędny do opowiedzenia wielogłosowej historii. Piosenki opowiadają o bohaterach skrzywdzonych przez los, ludziach z nizin społecznych oraz tych, którzy niekoniecznie dobrze radzą sobie z kapitalistyczną rzeczywistością. To warszawska opowieść łącząca codzienne doświadczenia wspólne dla pokolenia trzydziestoparolatków. Pablo zebrał materiał w postaci miejskich legend, anegdot i facecji i przefiltrował go przez własną wrażliwość. W procesie piosenko-pisarstwa Sołtys doszukuje się piękna, wytchnienia i komizmu w okrucieństwach dnia. Śpiewa

o tym w chyba najpopularniejszym swoim utworze *Do Stu*: „Mam/ dumę na karuku zamiast głowy/ I bezsensownie wolne ręce/ Nawet tramwaje, nawet tramwaje/ Rogami dotykają trakcji/ A przecież ten prąd, co moc im daje/ To przy nas nie ma bytu racji”.

Jego album pełen jest takich niepretensjonalnych scen, które doskonale przeplatają się tu z utworami o charakterze sensacyjnym (*C.S.I. Stegny*) czy wręcz z krytyką władzy (*Ale, Ale*). Wszystko razem tworzy wielowymiarowy, choć niezwykle przy tym spójny obraz współczesnej tkanki miejskiej. Pablopavo śpiewa o mieście, które w czasie wojny zostało niemal całkowicie zniszczone. Mieście, które musiało odbudować się na zgliszczach budynków i na nowo stworzyć własną kulturę. Każde miasto może zyskać własnego facecjonistę, ale współczesnym gawędziarzem stolicy stał się właśnie Pablopavo. Materiał jest ogromny – niezliczona ilość historii każdej ulicy i każdego domu to tak naprawdę „suma dusz ludzkich” żyjących w danej metropolii.

W 2010 roku Pablopavo zostaje nominowany do Paszportu „Polityki” w kategorii muzyka popularna. Niestety autor przegrywa wtedy z Macio Morettim, ale mimo to jego kariera nabiera tempa. W roku 2011 pojawia się kolejna płyta o skromnym tytule *10 piosenek* i – jak śpiewa na niej sam Pablo w utworze rozpoczynającym album: „Podobno druga płyta to umarł w butach/ Podobno wprawne ucho nie ma tu czego szukać/ Podobno powabne są tylko debiuty/ Podobno druga płyta to droga na skróty”.

Jeszcze w tym samym roku, dokładnie 28 listopada, na rynku pojawił się kolejny

krążek Pablopavo, tym razem nagrany nie z Ludzikami, a z Rafałem Kołacińskim (Praczasem). Album nosi tytuł *Głodne kawalki* i różni się znacznie od poprzednich, zwłaszcza muzycznie. Słychać tu znacznie więcej elektronicznych dźwięków (czasem wkraczających wręcz w estetykę techno/dubstep), a znane z wcześniejszych projektów formy narracyjne zastąpione zostały seriami impresji, które trudno traktować jako spójną opowieść. Mimo że efektem kolaboracji z Praczasem był album, który niejednokrotnie wkraczał w terytoria estetyczne odległe od znanych z poprzednich płyt Sołtysa, to płyta ta wciąż wpisująca się w typową dla Pablopavo „świato-opowieść”. Sfragmentaryzowana narracja opierająca się na impresjach i symbolach była jednak tylko chwilową przerwą od tradycyjnej stylistyki muzyka. Cała dyskografia Pablopavo (w tym jego ostatnie trzy płyty: *Polor* z 2014 roku, *Ladinola* z 2017 i *Marginal* z 2018 roku) buduje jego integralny wizerunek jako miejskiego gawędziarza, jednak trudno tu doszukiwać się ekstremalnej różnorodności. We wszystkich albumach Pablopavo opowiada historię miasta w jego najróżniejszych odcieniach i poprzez doświadczenia różnych bohaterów. Nie czyni tego jednak z czolobitnym podziwem, możliwym jedynie z dystansu; skupia się raczej na detalach i pracuje na żywej tkance, świadomy bycia jej częścią. Mimo że opowiada cudze historie, jest uznawany za niebywale autentycznego tekściarza i kronikarza czasów „tu i teraz”. Muzyka okazała się jednak niewystarczająco pojemnym medium, by wyrazić tę nieskończenie długą opowieść o miejskim życiu. Niezbędne okazało się wsparcie w postaci prozy, która –

nieograniczona piosenkarskim frazowaniem – stała się platformą do snucia tej samej co wcześniej narracji.

Paweł Sołtys: literat

Tekst literacki w swojej strukturze i poetykach nie był dla Sołtysa czymś zupełnie nowym. W czasie początków swojej działalności muzycznej Pablopavo publikował w takich pismach literackich, jak „Lampa”, „Studium” czy „Rita Baum”. W 2010 roku ukazuje się publikacja Międzynarodowego Festiwalu Kryminatu Wrocław 2010 *Żegnaj, laleczko. Wiersze noir*, w której znaleźć można tekst utworu *Złoto* z płyty *10 piosenek*. Wczesna twórczość Sołtysa nie była jednak jedynie ćwiczeniem literackim, które zostało porzucone na rzecz kariery muzycznej. Jego krótkie formy literackie traktować można jako rozgrzewkę przed pierwszym zbiorem opowiadań *Mikrotyki*, który ukazał się w 2017 roku nakładem Wydawnictwa Czarne. Książka została przyjęta bardzo pozytywnie i to właśnie dzięki niej Sołtys stał się laureatem Nagrody Literackiej Gdynia oraz otrzymał nominacje do Paszportu „Polityki” (tym razem w kategorii literatura) i Nagrody Literackiej Nike. Trudno o lepszy wyznacznik jakości tego debiutu. W 2019 roku ukazał się drugi zbiór opowiadań *Nieradość*, również wydany przez Czarne. Opowiadania Sołtysa momentalnie zdobyły przychyłność krytyki. O obu książkach można mówić jednocześnie, obie posiadają bowiem wspólny mianownik. To ćwiczenia z wrażliwości – jak pisał o twórczości warszawskiego autora Maciej Jakubowiak. Jego zdaniem teksty opowiadań Sołtysa „wyrastają z żywiołu rozmowy, ulicznego gadania, opowieści

snutych przy piwie”²². Fakt, opowiadania czyta się niczym zapiski z rozmowy – z sepek niepozornych, choć pozostających na długo w pamięci strzępków, myśli i niedopowiedzeń. Opowieści z obu tomów są utkane ze słów rzucanych niby od niechcienia, językiem potocznym – tworzą w ten sposób wielogłosowy miejski słowo-obraz. Nic dziwnego, że od razu kojarzą się z twórczością muzyczną Sołtysa, a porównywanie tekstów piosenek Pablo z jego twórczością literacką pokazuje jedynie niebywałą konsekwencję w sposobie prowadzenia narracji. W obu przypadkach Sołtys jest narratorem pierwszoosobowym, ale jego sprawozdania z rzeczywistości są tak naprawdę rejestracją cudzych głosów. W swoich opowiadaniach Sołtys podkreśla, że to nie on odgrywa w przytaczanej historii najistotniejszą rolę. Główną siłą napędzającą tę wielowątkową opowieść, która nie ma ani początku, ani końca, jest miasto. To historia z posklejanych strzępków kawiarnianych rozmów, widoków z okna tramwaju i osiedlowych legend. Opowiadania Sołtysa są jak jego piosenki – to wyrwane z tkanki miasta sceny ludzkich dramatów i radości. To skromne opisy życia w jego nieheroicznym wydaniu. Autor wchodzi w rolę obserwatora wydarzeń i ich niewidocznego uczestnika. Choć miejscem akcji jest Warszawa, to konkretne przestrzenie są raczej symboliczne, ich umieszczenie geograficzne i czasowe pozostaje raczej w sferze domysłów. Miasto opowiedziane, zarówno w piosence, jak i w tekście literackim, nie jest tylko scenografią złożoną z rozmaitych widoków. Zwłaszcza w opowiadaniach Sołtysa staje się synekdochą i bohaterem wielorakim. Miasto jest dla autora

Nieradości nieustannie aktualizującą się biblioteką ludzkich opowieści. Powieść totalna, w swojej formule pełna i skończona, nie udźwignęłaby ciężaru ludzkich dusz tak dobrze, jak czynią to opowiadanie i piosenka. Choć każde z nich jest zupełnie innym sposobem ekspresji, to w przypadku Pawła Pablopavo Sołtysa działają na tej samej zasadzie. *Idée fixe* autora ulokowane jest w pragnieniu uchwycenia najlepszego momentu oraz takiego zoperacjonalizowania sytuacji, by ta była czymś na chwilę tylko wyjętym z wielkiej opowieści, toczącej się nieustannie poza strukturą utworu. Dlatego tak trudno podzielić twórczość artysty na tę literacką, pisaną pod imieniem Paweł Sołtys, oraz tę muzyczną, przypisaną do wizerunku Pablopavo. Bo choć są pisane innymi językami, to pozostają tożsamymi formami opisu miejskiej rzeczywistości. Najlepszym tego przykładem jest opowiadanie *Znałem faceta* otwierające tom *Mikrotyki*, w którym znaleźć można następujący fragment: „Znałem faceta, który jadł frytki ze śmietaną, wszyscy myśleli, że to majonez, a on uśmiechał się wysmarowany tą śmietaną jak Święty Mikołaj na komisariacie i puszczał oko ponad ich głowami, w chmury”, a także piosenka o tym samym tytule z albumu *Ladinola*: „Znałem faceta/ Co tak dużo pił, aż wypił/ Mózg/ I błakał się jak golem”.

W obu przypadkach mamy do czynienia z formą autorskiego świadectwa, choć inaczej realizowanego ze względu na zasady formalne przypisane piosence i opowiadaniu. Mimo oczywistych różnic wynikających z właściwości medium (artykulacja, linia melodyczna, struktura opowiadania itd.), oba przykłady pozo-

stają w swojej funkcji niemal identyczne – celem jest opowiedzenie historii. Medium, podobnie jak miasto, pozostaje jedynie ramą, która zarówno ogranicza, jak i inspiruje do tkania opowieści. Jedyne, co różni te fragmenty, to miejsce doświadczania tych opowieści. Z jednej strony jest to samotna lektura opowiadań w swobodnym tempie. Z drugiej natomiast kolektywne, z założenia intensywne cieleśnie wsłuchiwanie się w gawędę samego autora podczas koncertu. Oba tak różne sposoby przekazywania i doświadczania niemal identycznych opowieści znacząco wpływają na odbiór miejskiej rzeczywistości. Sołtys udowadnia, że miasto i jego bohaterów można zarówno opowiedzieć, jak i wyśpiewać. Tak jak można miasta doświadczać w pojedynkę lub wspólnie. Najwyraźniej, aby ukazać całe spektrum możliwości, potrzeba było więcej niż jednego medium.

Bard, uliczny pieśniarz czy kronikarz miejskiego życia?

Choć doceniony i przez fanów, i krytyków, warszawski pisarz/muzyk pozostawał skromny i zdystansowany wobec własnego sukcesu. Ocytany i osłuchany typ inteligenta, absolutnie niemedialny. Jego muzyka, za trudna do zaszufładowania, sprawiała trudność w ujęciu esencji autora, pochwyceniu duszy i sprowadzeniu do rynkowych kategorii. Nic dziwnego, że media szukały skutecznego sposobu, jak opowiedzieć o pieśniarzu, którego specjalnością jest wszak opowiadanie. Przeglądając archiwalne materiały na temat (jeszcze wtedy wyłącznie) muzyka, da się zauważyć uparcie powracającą figurę barda. To określenie nigdy nie padło jako

autodeskrypcja ze strony Sołtysa. Jego źródłem są głosy medialne – dziennikarzy, którzy uznali tę konkretną rolę za bardzo atrakcyjną etykietę. Tekstem założycielskim, który wprowadził tę kategorię jako pierwszy i niejako skazał Pawła Sołtysa na bycie warszawskim bardem, był wywiad autorstwa Marty Strzeleckiej *Nie mam nic przeciwko manikiurowi* z „Gazety Wyborczej” ze stycznia 2010³: „Marta Strzelecka: Krytycy nazywają cię nowym warszawskim bardem. Byłeś nawijaczem z Vavamuffin, teraz kiedy wydałeś solową płytę, piszą, że jesteś klasycystą. *Pablopavo*: Ja się nie czuję jakimś klasycystą, który zszedł z parnasu, żeby pochylić się nad ulicą, bo ja tą ulicą żyję na co dzień [...]. A bard Warszawy był jeden, zostawmy Grzesiuka w spokoju”.

Muzyk być może tylko przypadkowo przywołał Stanisława Grzesiuka, jednak w kolejnych materiałach nazwisko to będzie pojawiać się wielokrotnie. Widać wyraźnie, że Sołtys, starając się wybronić z porównań do innych artystów, nieustannie wpada w pułapkę odnośników. Wraz z wykorzystaniem kolejnych nazwisk, jego „nie jestem” znika pod siłą ich semiotycznych hiperłączy. Od tego momentu figura barda będzie towarzyszyć muzykowi w jego dalszej karierze muzycznej i literackiej. Co więcej, można zauważyć, że dziennikarze i krytycy w pewnym stopniu „wymagają” od Sołtysa wejścia w tę rolę lub kontynuowania jej w formie odpowiedzi na pytania i zapotrzebowania dotyczące nie samej twórczości, a spraw związanych z polityką i życiem kulturalnym w Polsce. Wokół Pablopavo-barda pojawiła się aura autentyczności, a wraz z nią określone oczekiwania. Zdaniem muzykologa Allana

Moore'a, autentyczność nie jest cechą konstytutywną muzyka, ale raczej efektem pragnienia słuchacza, który doszukuje się prawdy w twórczości ulubionego artysty⁴. Tym samym autentyczność, zależnie od przypadku, przybiera jedną (lub kilka) form w tej grze oczekiwań. Moore zauważa, że zazwyczaj mamy do czynienia z autentycznością ekspresji, która wydarza się, gdy występ muzyka potwierdza integralność jego wizerunku, a on sam dzięki temu staje się bezpośredni i szczery. Inna jest autentyczność wykonania, która łączy się z wystąpieniami udowadniającymi przynależność danego artysty do określonego gatunku muzycznego bądź tradycji scenicznej. Istotna, choć najmniej uchwytna, jest jednak autentyczność doświadczenia, która następuje, gdy występ muzyka ukazuje pewien wymiar egzystencjalny doświadczenia odbiorcy. Innymi słowy, kiedy muzyka wyraża emocje, obawy, radości, smutki samego słuchacza. Podczas gdy Sołtys w czasie swojej kariery muzycznej i literackiej budował spójny obraz kronikarza miejskiego życia, a jego opowiadania i piosenki dotyczyły spraw wspólnych dla pokolenia Polaków, trudność w przypisaniu całej jego twórczości (literackiej i muzycznej) do określonego gatunku sprawiła, że zaczęto poszukiwać odpowiedniego punktu zaczepienia w warszawskiej tradycji. W ten sposób jego poprzednik – również literat i muzyk – Stanisław Grzesiuk stał się dobrym punktem zaczepienia, a Sołtysa zaczęto określać mianem „nowego barda Warszawy”.

Ta (błędnie) przypisana mu przez krytyków społeczna rola była najbardziej intrygującym elementem kariery Pablopavo.

Powracająca figura współczesnego miejskiego pieśniarza – którego talent ma nie tylko charakter rozrywkowy, ale także poetycki i wychowawczy – była czymś głęboko anachronicznym i oderwanym od współczesnego kontekstu. Idealnie nadawała się na wizerunkową etykietę, łatwą do powielenia kalkę i skrót myślowy, który pomagał określić styl muzyki tworzonej przez Pablopavo, do tej pory skutecznie wymykającej się jednoznacznej klasyfikacji gatunkowej. Figura barda początkowo była traktowana ironicznie i z przymrużeniem oka. Jednak w końcu zaczęła być czymś więcej niż tylko nieszkodliwym określeniem. W stronę Sołtysa zaczęły być kierowane społeczne oczekiwania. Wedle tradycji publiczność oczekuje od barda nie tylko umiejętności, ale także prawdy w jego utworach – i tego samego zaczęto oczekiwać od Pablopavo. On sam skomentował swój niechciany przydomek: „Uważam, że figura barda jest anachronizmem. Zaiste Stanisław Grzesiuk był bardem Warszawy, ale na Boga! To było 60 lat temu”⁵. Powiedzmy to zatem raz a dobrze: Sołtys nie jest, nie był i nie będzie jednak bardem. Było to zupełnie błędne rozpoznanie. Owszem, odwołanie do Grzesiuka jest tu istotne, ale tytuł barda nie ma większego znaczenia. O wiele ciekawsze jest bowiem dostrzeżenie ciągłości historycznej w lekko zapomnianej już warszawskiej balladzie podwórzowej, którą Sołtys realizuje zarówno w swojej muzyce, jak i twórczości literackiej, podobnie jak wcześniej robił to sam Grzesiuk. Czym jest ballada podwórzowa? To zbiór miejskich opowieści śpiewanych na podwórkach i w bramach stolicy, mitronarracje wiążące dzielnice Warszawy

w spójny, niemal sensacyjny nurt. Głównym tematem ballady niemal zawsze pozostaje miasto. Narracje, jakie wytwarza jego tkanka, zapładniają teksty tych niemal gawędziarskich utworów muzycznych. Słynne utwory, takie jak *Nie masz Cwanianka nad Warszawianka* czy *Tango Apaszowskie* niemal idealnie rezonują z piosenkami Sołtysa *Warzywniak*, *Jurek Mech* czy opowiadaniem *Ballada marszałkowska* i *Skazka*. We wszystkich przypadkach ich lokalny wymiar wyznacza granice autentyzmu i staje się formą wglądu w historię miasta. Ballady podwórzowe mityzują urbanistyczną siatkę ulic i budynków. W ten sposób stają się próbą opowieści o doświadczeniu miasta. Są formą zrozumienia ludzkich relacji i społecznych struktur⁶. Twórcy pieśni podwórzowych nie bywali sędziami moralności lub arbitrami w sporach politycznych. Byli jedynie skromnymi, często animowanymi sprawozdawcami miejskiego życia, próbującymi uchwycić jego koloryt, podobnie jak czyni to Paweł Pablopavo Sołtys – muzyk i pisarz, który nigdy nie był bardem, tylko

raczej kronikarzem współczesnej Warszawy. I kto wie? Może i jego piosenki będą rozbrzmiewać kiedyś nie tylko w radiu, ale i w bramach podwórek stolicy?

Konrad Sierzputowski

PRZYPISY

- 1 Marcin Węclawek, Marian Podolec, *Dym. Pablopavo: wywiad graficzny*, Warszawa 2016.
- 2 Maciej Jakubowiak, *Człowiek w człowieku*, „Dwutygodnik.com”, [online] <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7421-czlowiek-w-czlowieku.html> [dostęp: 23.12.2020].
- 3 Marta Strzelecka, Paweł Sołtys, *Nie mam nic przeciwko manikiurowi*, „Wysokie Obcasy”, [online] https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,53668,7405370,Nie_mam_nic_przeciwko_manikiurowi.html?disableRedirects=true [dostęp: 23.12.2020].
- 4 Zob. Allan Moore, *Authenticity as Authentication*, „Popular Music” 2002, nr 21 (2), s. 209–223.
- 5 Fragment rozmowy prywatnej przeprowadzonej na potrzeby artykułu.
- 6 Zob. Konrad Sierzputowski, „*Apaszem stasiak był w krąg znaly go ulice...*” *Warszawska ballada podwórzowa jako transgresywny i alternatywny sposób doświadczania międzywojennej nowoczesności*, „Kultura Popularna” 2016, nr 47.01, s. 88–101.



Natalia Giemza

Z ulicy do księgarni – polski papierowy hip-hop



Virginia Woolf pisała w *Ulicznej muzyce*: „Pomimo wszystkiego, czegośmy dokonali, by stłamsić muzykę, to nadal, kiedy tylko poddamy się jej działaniu, ogarnia nas z siłą, o jakiej żaden obraz, choćby nie wiem jak piękny, i żadne słowa, choćby nie wiem jak dostojne, nie mogą nawet pomarzyć¹, tym samym nadając muzyce status o wiele wyższy niż literaturze. Jej niedługi esej sprzed wieku jest afirmacją muzyki, dzikiego żywiołu niedostępnego dla wszystkich, boskiego pierwiastka w świecie ludzi. Dlaczego więc namaszczeni przez absolut twórcy muzyki sięgają dziś po literackie medium, którego słowna materia nie jest w stanie oddziaływać na odbiorców w sposób równie silny jak dźwięki? Nie sposób odpowiedzieć na to pytanie bez obserwacji środowiska literackiego i muzycznego. Aktywność kilku artystów wydaje mi się szczególnie interesująca oraz warta wspomnienia w niniejszym tekście, by zastanowić się nad powodem, dla którego „uliczni muzycy” piszą książki.

Jedną z najprężniej rozwijających się przestrzeni w polskiej muzyce popularnej jest hip-hop. Raperzy – raperki, niestety, rzadziej – angażują się w różnorodne projekty, te muzyczne czy okołomuzyczne (jak festiwale, kooperacje płytowe, marki modowe, gadżety – szeroko rozumiany branding), jak i takie, które zasadniczo wykorzystują wizerunek artysty (np. kampanie społeczne – *Wyloguj się do życia*, komercyjne reklamy – szczególnie alkoholu) i jego pozycję w określonej grupie docelowej. Działalność środowiska hip-hopowego nieustająco się rozrasta, wykonawcy przebywający jeszcze do niedawna w półświatku, kojarzeni z negatywnym

podejściem do wszechrzeczy, co im akurat zostało w zwyczaju, stali się głosami swoich pokoleń, a dzięki ogólnodostępności Sieni stali się o wiele bardziej popularni niż przed erą social mediów. Jednak społeczny status rapera w gruncie rzeczy się nie zmienił, wciąż funkcjonuje stereotyp rodem z nowojorskiego Bronksu. Twórca hip-hopowy to ten, który żyje na bakier z prawem, głównie krytykuje, opowiada o wydarzeniach odciskających w jego życiu jakieś piętno, czego wybitnym przykładem jest *Patointeligencja* Maty z grudnia 2019. Piosenka warszawskiego nastolatka opowiada o problemach bogatego licealisty (który m.in. ma pretensje do rodziców o uprzywilejowaną pozycję społeczną) i „przygodach” jego znajomych (narkotyki i alkohol w młodym wieku, wykorzystywanie seksualne koleżanek). Mata w kilka dni stał się jednym z najbardziej znanych raperów w kraju, dziś jego utwór ma ponad 43 miliony odtworzeń na YouTube’ie, co jest dość imponującym wynikiem jak na debiut, i niezliczoną ilość przeróbek swojego hitu, bazujących na tekście i teledysku zbuntowanego warszawiaka.

Wydaje się jednak, że zmęczeni wizerunkiem bad boy’ów polscy raperzy postanowili znaleźć sposób na życie w kulturowym mainstreamie, przy jednoczesnym zachowaniu ulicznego pazura, zostając twórcami literatury. Co ciekawe, nie uważają się za pisarzy, mówią, że eksperymentują, że to tylko próba rozszerzenia twórczej strony rapu, czyli pisania tekstów, że nie pretendują do statusu literatów. Ale nie da się ukryć – są pisarzami.

Absolutnym przebojem w kategorii piszących muzyków/raperów jest dla mnie Piotr Szmidt, występujący jako Ten Typ

Mes, którego debiutancka powieść *Dwa psy przeżyły*² ukazała się wiosną 2020 w czasie pierwszej fali pandemii. Pozycja wyczekiwana głównie przez fanów Mesa została dobrze przyjęta przez media, autor zdążył zaprezentować się jeszcze w marcu w talk show Kuby Wojewódzkiego, budując napięcie wśród swoich odbiorców i zachęcając ich do zamówienia preorderu powieści przez stronę swojego wydawnictwa Alkopoligamia.com, z kolekcjonerską okładką, autografem i audiobookiem nagrany przez Tego Typa Mesa w pakiecie (swoją drogą oferta jest wciąż dostępna).

Książka jest pisana z perspektywy zbliżowanego warszawskiego trzydziestolatka, którego nic już nie cieszy, ale za to wiele rzeczy i osób denerwuje, postanawia więc wymierzyć sprawiedliwość największym „ścierwom” ze swojego otoczenia i popełnić samobójstwo. Dynamiczna i nieco rozwarstwiona akcja powieści co rusz wymusza na Walterze zmianę planów, ten jednak niezłomnie dąży do (nie) uniknięcia finału. Jednym z celów bohatera jest zamordowanie ojczyzna, którego śmierć ma według Waltera przynieść światu oczyszczenie, niczym zbrodnia Raszkolnikowa, przy czym kara za popełnione czyny, która go spotka, daleka będzie od tej u Dostojewskiego. Bohater Szmida jest, zdaje się, także nieco roztropniejszy od domniemanego rosyjskiego pierwowzoru – powoli zdobywa doświadczenie niezbędne do dokonania zemsty, po drodze stara się rozprawić z zarzą współczesności, jaką są influencerki, próbując jednocześnie obnażyć jałowość i brak wartości w ponowoczesności. Jak się jednak okazuje, ludzie są bardziej skłonni wierzyć

treściom widzianym na Instagramie niż rzeczywistym wydarzeniom, których są świadkami.

Literacki debiut Mesa miał dość ozdobny *entourage*, wywiady w Empiku czy telewizji śniadaniowej, działania skierowane raczej do nowych niż dotychczasowych odbiorców, ale i starzy fani nie zostali zapomniani, bo książkę promowała piosenka pod tym samym tytułem. Medialny szum był widoczny także w internecie, oczekiwanie na premierę książki Mes rozbudzał w swoich social mediach, wciąż zresztą informuje na (wyśmiewanym w powieści) Instagramie o aktywności osób posiadających jego publikację. Jednocześnie raper zapewnia, że pisarzem nie jest, że powieściopisanie było dla niego rozrywką i przygodą, a literaci zajmują się pisaniem „na poważnie”, bo jest to ich główne źródło dochodu.

Dwa psy przeżyły nie są pierwszą książką napisaną przez polskiego rapera; rok przed Mesem jako pisarze debiutowali inni hip-hopowcy, na przykład O.S.T.R., Vienio czy Miuosh. Ich książki różnią się zasadniczo od prozy Szmida. Adam Ostrowski napisał autobiografię po tym, jak zapadło mu się płuco i przeszedł operację jego usunięcia, Piotr Więclawski przeprowadził wywiady z bliskimi sobie artystami i artystkami – rozmawia z nimi o jedzeniu i gotowaniu, a Miłosz Borycki opowiedział w wywiadzie i felietonach o miejscu swego pochodzenia i życia – o Katowicach.

Ostrowski kreśli losy swojego życia w książce o niewybrednym tytule *Brzydki, zły i szczery*³, ironicznie opisując zarówno swoje życie rodzinne, jak i muzyczne. Figlarnie i raczej bez żenady opowiada

o nastoletnich niepowodzeniach, próbie edukacji muzycznej i nieudolnej grze na skrzypcach (co, biorąc pod uwagę, że ukończył akademię muzyczną, jest dość szelmowskie), dając przy okazji świadectwo początków łódzkiego hip-hopu – dla niego wszystko zaczęło się na Bałutach w czasie transformacji ustrojowej, kiedy to on i jego koledzy zyskali dostęp do MTV i programu *Yo! MTV Raps!*, a rozbudzone zainteresowanie rapem zmobilizowało nastolatków do poszukiwania własnej drogi w tym zakresie.

O książce mówi, że musiał pisać, bo kiedy po jednym z koncertów przez kilka laty pękło mu płuco, lekarze nie dawali większych szans na to, że wróci na scenę; musiał więc znaleźć inne środki wyrazu – żeby nie zatracić siebie, postanowił stworzyć autobiografię. Tekst przeplatany jest grafikami oddającymi ducha książki – nieco szalonego, ironicznego, zabawnego i zabawowego. Potrzeba podzielenia się swoją historią jest urzekająca, recenzje podkreślają parenetyczny charakter książki, uważa się też, że dzięki temu głosowi młodzi fani rapera odbiorą lekcję rozwagi i przestrogi przed wciągnięciem się w wir rozrywkowego życia. Dla mnie autobiografia O.S.T.R. to lekcja pokory, która może niezauważona przepaść przez dość niepoważny charakter książki – raper pokazuje między innymi zepsucie systemu edukacji, przesadne rodzicielskie ambicje, relacje społeczne oparte na dominacji – jednostkowa historia chłopaka z łódzkiego osiedla nie może przecież wpływać na ogół, jeżeli jednak sprawi, że jego odbiorcy przemyślą, jak powinno wyglądać ich życie, to chwala mu za ten literacki popis blokowej nonszalancji.

Autor – jak się wydaje – ma świadomość wartości swojego tekstu, bo w pierwszej fali pandemii udostępnił za darmo fanom czytany przez siebie audiobook książki.

Podobną, ale zarazem zupełnie inną rzecz, napisał katowicki raper Miuosh. Miłosz Borycki został zaproszony przez wydawnictwo Znak do stworzenia książki, jednak pozbawiony powieściopisarskich oraz autobiograficznych ambicji muzyk udzielił wywiadu-rzeczki, opublikował niepokazywane dotąd teksty piosenek i napisał kilka felietonów, które skupione są wokół jego miejsca na Ziemi. *Wszystkie ulice bogów*⁴ to jakby rozszerzenie dotychczasowej twórczości rapera, silnie związanej z Katowicami, niestrudzenie prowadzącego działalność promującą tę część Polski. Zresztą to za sprawą Katowic o młodym muzyku usłyszała szersza publiczność. W 2015 roku z okazji 150-lecia miasta Miuosh został zaproszony do projektu z Radzimirem „Jimkiem” Dębskim w NO-SPR, gdzie zagrali dwa jubileuszowe koncerty hip-hopowe przy akompaniamencie 80-osobowej orkiestry symfonicznej, scalając różnorodność śląskiego dziedzictwa muzycznego. Orkiestracja utworów urzekła odbiorców, bilety na kolejne koncerty sprzedawały się w kilka minut, a Miuosh stał się dużo bardziej rozpoznawalnym raperem niż do tej pory, mimo posiadanego już imponującego dorobku muzycznego i interesujących kooperacji z cenionymi muzykami (m.in. Katarzyna Groniec, Jan „Kyks” Skrzek, Budka Suflera).

Doświadczenia muzyka spisane w książce odpowiadają jego twórczości muzycznej; autor rozszerza je o formy narracyjne, dokładniej odpowiadające jego przemyśleniom. Dużo przestrzeni

poświęca Śląsku i śląskości, ale główne miejsce zajmują tu kobiety i to bynajmniej nie kobiety-trofea. Jego bohaterki, w szczególności zaś jego żona Sandra, to strażniczki domowego ogniska, filary śląskiego domu, posiadające umiejętność scalania rozproszonych wartości i życia. Odżegnywanie się od autobiograficznej formy jest więc kokieterią Miuosha – zarówno rozmowa z Arkadiuszem Gruszczyńskim, jak i felietony przepełnione są historiami z życia muzyka. Biorąc jednak pod uwagę zawartość książki, Borycki balansuje między formą kolażu, składającego się z tekstowych i fotograficznych kafelków, ja – życie – muzyka – Śląsk, a auto-krytyką, bo autor nie szczędzi gorzkich słów na podsumowanie wcześniejszych wyborów i zachowań, dokonując jednocześnie afirmacji najbliższych (kobiety, otoczenia, współpracowników). Piosenki promującej książkę nie ma, ale jest stary kawałek *Ulice bogów*, związek tytułu publikacji z istniejącym już utworem wydaje się zatem oczywisty. I tym, w gruncie rzeczy, tak w piosence, jak i w książce, jest dla Miuosha Śląsk – miejscem brudnym, biednym, pełnym alkoholu i przemocy, ale jest to także – co najważniejsze – dom, czyli najbezpieczniejsze, bo znane, miejsce pochodzenia i istnienia.

Dom jest istotnym punktem odniesienia także dla Piotra Więclawskiego, znanego bardziej jako raper Vienio, członka składu Molesta Evenement. Poza sceną hip-hopową Vienio znany jest jako kucharz-amator, prowadzący własny program kulinarny na kanale telewizyjnym Kuchnia+. I to za sprawą jego kulinarnych upodobań oraz ambicji dziennikarskich powstała książka *Brzuchomowcy*⁵, zbiór

wywiadów z przyjaciółmi i przyjaciółkami przy kuchennym stole. Więclawski dyskutuje o jedzeniu i jego znaczeniu dla rozmówców, wymuszając niekiedy refleksyjne wyznania dotyczące etyki czy ekologii, ale pojawiają się tu także przepisy, uzupełniające kulinarną narrację. Więclawski podkreśla, że książkę napisał z chęci wyjścia poza schemat dziennikarski dotyczący wywiadów – zarzuca osobom przeprowadzającym rejestrowane rozmowy, że nie widzą w artystach ludzi, a wyłącznie wykonawców pewnych konkretnych czynności, o których chcą rozmawiać w danym momencie. Z *Brzuchomowców* jasno wynika, że jedzenie jest istotnym elementem doli ludzkiej, jednak widziane jest różnie, traktowane z mniejszym lub większym pietyzmem; pojawia się odniesienie do współczesnych trendów żywieniowych czy dietetycznych, do poetyki *foodporn*, ale też odpowiedzialności za spożywane posiłki. Kluczowa zdaje się tu, dość wyświechtana już, fraza „jesteś tym, co jesz”, jakby książce przyświecał cel poszerzenia świadomości odbiorców, niezależnie od upodobań kulinarnych. *Brzuchomowców* nie promowała żadna piosenka.

Ciągle rozwijający się przemysł muzyczny nieustająco zaskakuje, a rynek jest tak nasycony różnorodnością, że artyści sami nie do końca się w nim odnajdują i być może stąd wynika chęć zaistnienia na innym polu. Pisanie książek zdaje się naturalną konsekwencją dla muzyka, który jest tekściarzem, jednak w przypadku rapera wydawanie tekstów piosenek może okazać się projektem nie do końca udanym, gdyż funkcjonują one w określonych warunkach dźwiękowych i czę-

sto ich znaczenie warunkuje sposób artykulacji, niemożliwy do odtworzenia bez podkładu muzycznego. Dla powyższych hip-hopowców literatura ma wyraźną wartość dodatnią, a pisanie książki – coś z celebracji. Zmiana rejestru tekstowego często jest złudna, każdy z raperów zachowuje, przynajmniej częściowo, specyfikę frazy z „nawijki”, czytając te teksty przy jednoczesnej znajomości twórczości muzycznej artystów, ma się wrażenie, że są one rozszerzonymi i znarratywizowanymi formami poprzednich środków wyrazu. Zatem dlaczego muzycy, boscy wysłannicy na ziemi, zamiast tworzyć swoje

melodie, zajmują się pisanem książek? Wydaje się, że odpowiedź jest trywialna. Aby wyrazić siebie.

Natalia Giemza

PRZYPISY

- 1 Virginia Woolf, *Uliczna muzyka*, w: teże, *Eseje wybrane*, przeł. Magda Heydel, wybór i opracowanie Magda Heydel, Roma Sendyka, Kraków 2015.
- 2 Piotr Szmidt, *Dwa psy przeżyły*, Warszawa 2020.
- 3 Adam Ostrowski, *Brzydki, zły i szczerzy*, Warszawa 2019.
- 4 Miłosz Borycki, *Wszystkie ulice bogów*, Kraków 2019.
- 5 Piotr Więclawski, *Brzuchomówcy*, Warszawa 2019.





„Więcej powietrza na namysł”

Z Grzegorzem Kwiatkowskim, poetą, muzykiem zespołu Trupa Trupa, rozmawia Malwina Mus-Frosik

MALWINA MUS-FROSIK: W swoich wierszach piszesz o doświadczeniu postwojennym, o traumie i historii, która – choć nie zawsze uświadomiona – krąży w polskim krwioobiegu. Utwory Trupa Trupa często i na różne sposoby zahaczają o temat śmierci. Czy tematyka piosenek wpływa z podobnych pobudek?

GRZEGORZ KWIATKOWSKI: W Trupie Trupa jest system demokratyczny i nie tylko ja piszę teksty, zatem tam sytuacja jest trochę inna niż w poezji, ale moje pobudki są takie same. I im dłużej żyję, tym bardziej jest to dla mnie jasne. Moja świadomość rodzinnej historii została w dużej mierze ukształtowana poprzez opowieści dziadka i jego siostry, którzy byli więźniami Stutthofu, co w większym lub mniejszym stopniu złamało ich życie,

a potem przeniosło się na kolejne pokolenia. Mój ojciec jest mniej złamany niż oni, ale ma w sobie pewien zasób milczenia. Ja jestem kolejnym pokoleniem – tym, które pragnie mówić o przeszłości. W dzieciństwie jeździłem z dziadkiem do muzeum obozowego. Dla niego to były pierwsze wyprawy od czasu wojny. Tam rekonstruował wspomnienia, płakał i przywoływał obrazy przeszłości. Te wydarzenia konfrontowały mnie z pierwszymi problemami etycznymi. I właśnie dlatego moja poezja praktycznie w całości, a Trupa Trupa w pewnej części i mniej jednoznacznie, jest poświęcona takim moralno-etyczno-histerycznym zagadnieniom.

W wierszach budujesz niepokojącą paralełę między wspaniałością niemieckiej kultury a okrucieństwem niemieckiej maszyny zagłady. Wśród twórców pojawiają się również kompozytorzy. Są na przykład dzieci, które słuchają Brucknera, a następnie dorastają i zostają SS-mami. Czy muzyka (jako system pozawerbalny, nieargumentacyjny) może infekować złem?

Za niepokojący lub po prostu przerażający uważam fakt, że tak wielki, wspaniały dorobek kulturowy nie uchronił przed tak ogromnym złem. Zresztą muzyka jest po prostu nośnikiem treści i atmosfery, zatem oczywiście może infekować złem. Bardzo ważny jest tutaj również kontekst użycia, kontekst wykorzystania danego dzieła sztuki.

Wróćmy do Twojego podwójnego statusu. Czy w ogóle można mówić o związku między Twoją działalnością poetycką i muzyczną?

Kiedyś bardzo chciałem oddzielać te sytuacje. Była to potrzeba wręcz paranoiczna. Bałem się etykiety „poeta i zespół rockowy”, sugestii, że jestem liderem, że to mój zespół. A to tak nie wygląda. Naszym ideałem jest scena postpunkowa z DC, na przykład zespół Fugazi, gdzie ego i liderowanie są w odwrocie, a siła tkwi w synergii, wielogłosie, różnorodności i rodzinności. W każdym razie po latach zdałem sobie sprawę z banalnej sytuacji – że liryka to też muzyka, że tak naprawdę piosenki, w których śpiewam i do których piszę słowa, są bardzo podobne, niemal identyczne, jak moje wiersze. Są skrajnie minimalistyczne, zorganizowane często wokół tematów etyki, pamięci, absurdu i śmierci. Czasami nazywam tę estetykę – rzecz jasna żartobliwie i z przymrużeniem oka – „Samuel Becket Lonely Hearts Club Band”. To połączenie jest dość nieoczywiste – muzyka psychodeliczna z taką zawartością albo wręcz antyzawartością tekstową.

Czy literacki Nobel dla Dylana zmienił to, jak postrzegasz łączenie funkcji poety i muzyka?

Ogromnie ucieszył mnie ten wyłom, chociaż to tylko potwierdziło fakt, który dla mnie zawsze był oczywisty – że teksty Dylana to wspaniała poezja. Tak samo jest na przykład z Leonardem Cohenem, który był zarówno świetnym poetą i prozaikiem, jak i muzykiem. Pozytywnie zdziwiło mnie natomiast, że świat formalno-strukturalno-medialno-organizacyjny dostrzegł, że podziały nie są tak sztywne, wszystko się przenika, ma swoją duchową wagę i siłę.

A nie masz poczucia, że to trochę wielkopańsko-zagarniający gest środowiska literackiego – no dobrze, nagrodzimy cię, ale za „stworzenie nowego, poetyckiego wyrazu wewnątrz całej amerykańskiej tradycji muzycznej”, czyli jako twórca literatury? Jakby to była nobilitacja... A przecież tworzenie muzyki z dobrym tekstem powinno być traktowane jako równie ceniona, osobna dziedzina sztuki. Bez kompleksów wobec literatury. Chyba masz rację. Może rzeczywiście był to gest zawłaszczenia i poklepania. Ale jeśli tak, to reakcja Dylana zasługuje na wielkie brawa, ponieważ ten absurdalny cyrk z odbiorem i brakiem odbioru był jednak kpina z Akademii. Zatem może właśnie i on poczuł, że chce się go protekcyjnie pogłaskać po głowie, więc zaczął tupać i wierzcgać.

W swojej poezji oddajesz głos wielu różnym postaciom, do tego stopnia, że Twoje imię i nazwisko znikają z okładki zbioru. W muzyce jest to niemożliwe – Twój głos jest Twoją niezbywalną sygnaturą, podczas koncertów fizycznie pojawia się na scenie. Te dwie strategie się nie wykluczają?

Okładka nie była symboliczna i przeze mnie zaplanowana, daję wolną rękę grafikom. W każdym razie moim zdaniem te dwie strategie w ogóle się nie wykluczają, a wręcz są podobne. Finalnie każda moja książka umożliwia czytelnikowi kontakt z moim wyborem, moją wyobraźnią, moją interpretacją, konkretnym montażem mojego autorstwa. Wydaje mi się też, że w mojej poezji ważny jest nie tyle pojedynczy wiersz, ile cały tomik. Te utwory powinno się czytać chronolo-

gicznie, całościowo, dopiero wtedy może się zarysować pewien krajobraz. Strategia montażu nie jest ograniczona do jednego utworu, ale zawsze rozciąga się na całą książkę. Moja praca poetycka, a czasami i muzyczna, to w głównej mierze praca z pamięcią. Jakiś czas temu kręciłem dokument o Albinie Ossowskim, więźniu Birkenau, na którego trafiłem przypadkowo – był moim sąsiadem. On pewnego razu powiedział, że bierze udział w tym dokumencie z powodu rosnących w siłę ruchów, które podważają realność Holocaustu. Jest taka piosenka Trupy na płycie *Jolly New Songs* inspirowana zresztą *Shoah* Claude’a Lanzmanna. Tekst jest krótki, więc zacytuję go w całości: „we never forget humiliation/ we never forget those ghetto deaths/ they sound like a midnight choir”. Jeszcze parę lat temu wiele osób dziwiło mi się, nie rozumiało, czemu zajmuję się przeszłością. A od paru lat, z każdym rokiem mocniej i wyraźniej, historia do nas wraca, niestety. Historia w postaci hate speech, zamiany prawdy w kłamstwo i odwrotnie. Trzeba mieć świadomość, że przeszłość może, niestety, stać się teraźniejszością albo przyszłością. Myślę, że zarówno moja poezja, jak i wspomniany fragment piosenki Trupy wynikają z moich wniosków na temat historii rodzinnej, ale mają też na celu uświadomienie odbiorcy, że również w nim tkwi potencjał morderczy. Chodzi o to, aby dopuścić myśl, że zło to potencjalność, która się bardzo często ujawnia, nie jest tak odległa, jak mogłoby się wydawać; że jest nawet nie obok, ale w nas. Moim zdaniem świadomość naturalnego, przyrodzonego zła otwiera przed człowiekiem przestrzeń duchowego od-

rodzenia, dążenia ku światłu i dobru. Jeśli widzisz dużo mroku, to potrzebujesz światła. W każdym razie na mnie działa to w ten sposób. Nie chodzi tu rzecz jasna o horrorowy czy melodramatyczny mrok. Dlatego tak ważne jest moim zdaniem opisywanie spraw z pewnego oddalenia, użycie minimalistycznych środków, a nie snucie czarno-białej, zero-jedynkowej narracji. Jeśli posłużymy się wielkim, czarnym krzykiem, nikt tego nie usłyszy, ponieważ krzyku – zwłaszcza popkulturowego, sprzedażowego – jest dookoła mnóstwo. Taki środek niczego już w nas nie budzi, może poza chęcią kupienia kolejnego produktu. Poza tym ważna jest dla mnie sama pamięć – o zamordowanych, poszkodowanych, zdeptanych. Pamięć stoi w kontrze do przeszłości i jej na ogół złych wyroków. Stąd moja usilna chęć podtrzymywania tej tragicznej pamięci. Mamy teraz rok 2021, a za chwilę będzie 2030 i ta przeszłość stanie się jeszcze bardziej abstrakcyjna. Przeszłość wraz z ofiarami. Ten proces blaknięcia jest przerażający i warto dać mu odpór.

Na scenie muzycznej są miejsce, przestrzeń, warunki na takie refleksje?

Zdecydowanie tak. Duża część prasy muzycznej – i to, o paradoksie!, ta mainstreamowa, typu „Times” albo „Guardian” – jest bardzo intelektualna. Tego typu intencje rezonują i są podawane dalej.

Czy muzyka może wyrażać treść poza tekstem, czy może o czymś opowiadać?

Oczywiście. W piosence można użyć dwóch albo trzech słów – i one razem z muzyką mogą stworzyć całą opowieść. Ten efekt synergii w muzyce, pomiędzy

tekstem a nutami, jest wielkim cudem i bogactwem. Jak to się dzieje? Myślę, że na ogół mniej znaczy więcej – zarówno w muzyce, jak i w tekście. Zatem im więcej powietrza, przestrzeni, tym więcej miejsca na potencjalny namysł u słuchacza.

Czujesz, że w którym medium Twój przekaz jest bardziej precyzyjny, lepiej trafia do odbiorcy?

Moim zdaniem nie ma mowy o jednym odgórnym przekazie i jednym sensie. Finalnie to czytelnik albo słuchacz robi z daną treścią, co chce. Mogę tylko mieć nadzieję, że dany utwór czy jego element będzie działać tak, jak sobie tego życzę, ale ostatecznie sztuka często żyje swoim życiem – jest to jej wielkie błogosławieństwo. Istnieje bardzo dużo martwej sztuki, przeciężonej sensem. Często sztuka po prostu nie jest w stanie unieść ideologicznego obciążenia. Dlatego tak ważne są – moim zdaniem – powietrze, minimalizm i pewnego rodzaju luki. Jeśli wszystko jest dopowiedziane od początku do końca, to tworzą się sytuacje jednoznaczne, dogmatyczne, jakich – przyznam – próbuję unikać, zarówno w życiu artystycznym, jak i pozaartystycznym. Kiedy spotykam ludzi, którzy wiedzą wszystko, pouczają innych i moralizują, od razu włącza mi się detektor kłamstwa i zła. Często zresztą okazuje się *post factum*, że skrajnie radykalni moralni ideologowie mają dużo tak zwanych trupów w szafie. Moim zdaniem wartością dzieł artystycznych są pęknięcia, niedopowiedzenia i coś, co sprawia, że czytelnik lub słuchacz sam musi zadać sobie pytania. To wielkie edukacyjne zwycięstwo sztuki.

Kto w zespole pisze teksty? Czy nie myśleliście, żeby komponować piosenki do Twoich wierszy?

Teksty piszemy na ogół ja i mój przyjaciel Wojciech Juchniewicz, ale zdarzają się od tego odstępstwa – na przykład ostatnio tekst do śpiewanej przez siebie piosenki napisał Rafał Wojczal. U nas nie ma stałych ról, które niosą ze sobą jakąś urzędniczą atmosferę porządku, ale też brak swobody. Jesteśmy otwarci na przypadek i na wolność twórczą pod każdym względem. Kiedyś próbowałem używać dosłownie fragmentów wierszy i nigdy mi się to nie udało. Od tamtego czasu po prostu szepczę sobie coś przy mikrofonie, a po wielu miesiącach okazuje się, że atmosfera takiej piosenki jest bliska tej z poezji.

Dlaczego z wierszami się nie udawało?

Chyba dlatego, że ich melodia jest już wykorzystana. Jest w samych słowach. Nie potrzebuje dodatkowego podbicia melodycznego. Tak mi się w każdym razie wydaje.

Na studiach polonistycznych, gdy próbowałam opisać utwór muzyczny i używałam w tym celu terminu „atmosfera”, byłam dyscyplinowana przez bardziej tradycyjnych pedagogów zarzutem, że to zbyt niekonkretne, rozmyte pojęcie. Do dziś jednak upieram się, że jest ono bardzo użyteczne, zwłaszcza w krytyce muzycznej. Co Ty rozumiesz pod pojęciem „atmosfery piosenki”?

Zdecydowanie istnieje coś takiego jak atmosfera piosenki (choć jeszcze mocniej funkcjonuje ona w obrębie całej płyty), ale rzeczywiście jest to ogromnie subiektywne odczucie. Myślę, że atmosfera to

po prostu stylistyka. Od razu można odgadnąć, że określony utwór to Joy Division, ponieważ ma on charakterystyczną, typową dla tej grupy atmosferę. Swoją drogą największy wpływ miał na nią nie zespół, a producent, co również wydaje mi się bardzo ciekawe, ponieważ obstawiam, że wyobraźnia Martina Hannetta jest w większości przypadków odczytywana jako mroczne demony Iana Curtisa.

Piszesz po polsku, a śpiewasz/śpiewacie po angielsku. Dlaczego?

Pierwsza EP-ka Trupa Trupa miała dwa teksty polskie, ale poza tym rzeczywiście wszystko jest po angielsku. Myślę, że to również działanie intuicyjne. Nie mamy w tej kwestii odgórných założeń, ale wydaje mi się, że wiem, skąd to się bierze. Po prostu 95% muzyki gitarowej pochodzi z kultury anglosaskiej i ma swoje źródła w języku angielskim. Większość z nas słuchała jej od dzieciństwa i dlatego to tak naturalnie wychodzi. Jest w tym pewne ryzyko, bo angielski nie jest moim pierwszym językiem. Tym bardziej cieszę się, że większość recenzji Trupa Trupa – również w największych magazynach muzycznych na świecie – zawiera co najmniej jeden akapit o wyjątkowości/trafności tekstów. To duża satysfakcja, gdy udaje ci się posługiwać nie pierwszym językiem, a jednak według wielu ekspertów i słuchaczy robisz to trafnie.

I na dodatek udaje się Wam – w formie piosenki, w obiegu muzyki rozrywkowej – przemycać tak poważne, inteligentne treści! Gratuluję Trupie Trupy odnalezienia właściwej formy, a Tobie dziękuję za rozmowę.



Magdalena
Rabizo-Birek

„Zamienianie
tamtego,
jej i siebie,
w wiersz” –
testament
Janusza
Szubera

Janusz Szuber

Przyjęcie postawy.

Wybór wierszy z lat 2003–2019

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2020.

Janusz Szuber

Zdrój uliczny

oprac. graficzne DUET WOLWO

(Grzegorz Wolański i Jan Wolski),

Stowarzyszenie Literacko-Artystyczne

„Fraza”, Rzeszów 2020.

O d niespodziewanej śmierci Janusza Szubera 1 listopada 2020 roku minęło kilka trudnych miesięcy. Właściwie ciągle jest on blisko nas, swoich przyjaciół. Nie wszystkim odszedł, wciąż czekamy na decyzję najbliższej mu osoby o dacie pogrzebu – złożeniu prochów Mistrza z Sannoka w wybranym przez niego miejscu, pod czekającym od kilku lat nagrobkiem na cmentarzu w Międzybrodziu, z wido-kiem na zakole Sanu i ukochane, okalające jego rodzinne miasto Góry Słonne. Nie mogę się oprzeć porównaniu jego gestu pożegnania z podobnymi decyzjami Rilkego i Różewicza, którzy wybrali so-

bie równie niezwykle miejsca wiecznego spoczynku – zainscenizowali je, wpisali w świat swojej poezji, wedle romantycznego scenariusza pięknej śmierci. W ten sposób także ona staje się ich ostatnim wierszem.

Kiedy myślę o tym okresie życia Szubera, o wydanych przez niego wówczas dwóch książkach – wyborze wierszy z lat 2003–2019 *Przyjęcie postawy* oraz bibliofilskim tomiku *Zdrój uliczny* – wspominam także Norwida, który w swoich utworach (zwłaszcza prozach cyklu *Czarne... i Białe kwiaty*) jako pierwszy tak uważnie studiował fenomen – jak je nazwał w *Fortepianie Chopina* – „dni przedostatnich” – okoliczności poprzedzających śmierć znanych mu osób. Norwid nauczył nas zwracać uwagę na trywialne zdarzenia i sprawy, drobne detale, rzeczy, gesty i słowa, nagle brzemienne w przesłania, kiedy spogląda się na nie z perspektywy ostatecznej: „– Gdy życia koniec szepcze do początku:/ «Nie stargam Cię ja – nie! – Ja, u-w y d a t n i ę!...»”.

W tym momencie ironiczny, zachowujący poczucie humoru i dystans do siebie duch Janusza szepcze mi w ucho, żebym zesłała z koturnów i napisała, jak naprawdę było. Ale przecież nie wiem, jak było, oddzielona kilkoma setkami kilometrów od poety w ostatnich miesiącach jego życia, przypadających na czas pandemii, która go zabiła. Ze wstydem przyznaję, że tylko raz spróbowałam wtedy do niego zadzwonić. I – jak mogłam się spodziewać – było zajęte... Telefon był przecież dla Szubera – przykutego do wózka inwalidzkiego, a w miesiącach pogorszenia stanu zdrowia leżącego – najważniejszym sposobem ożywionych kontaktów z bli-

skimi i znajomymi. Mogę sobie wyobrazić, że kiedy dzwoniłam, debatował właśnie z Janem Wolskim – pomysłodawcą i redaktorem historycznego, bo ostatniego, wydanego kilka tygodni przed śmiercią poety, tomiku *Zdrój uliczny*, który ukazał się w Rzeszowie nakładem Stowarzyszenia Literacko-Artystycznego „Fraza”. Zawiera osiem wierszy w pomysłowej i wyszukanej oprawie typograficzno-illustracyjnej autorstwa DUETU WOLWO.

Mogę w tym miejscu dość wiernie powtórzyć to, co Janek Wolski opowiadał na temat okoliczności powstania tej wyjątkowej książeczki (m.in. podczas spotkania *in memoriam* Janusza Szubera, które redakcja „Frazy” zorganizowała wspólnie z Instytutem Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego 10 grudnia 2020 roku, dokładnie w dniu jego 73. urodzin). Temu wydarzeniu nadałam tytuł *Ten właśnie, a nie inny ja*, parafrazując puentę pierwszego wiersza *Zdroju ulicznego* – *Czemu? No właśnie*. DUET WOLWO, który od wielu lat tworzą Wolski (krytyk, redaktor „Frazy”, edytor, pasjonat pięknej książki) oraz Grzegorz Wołański (artysta grafik), przygotował kilka lat temu, w 2012 roku, „frazowe” wydanie zbioru limeryków Szubera *Emeryk u wód* – podobnie plastycznie atrakcyjne i bogate edytorsko, choć utrzymane w odmiennej, pastiszowej stylistyce retro, nawiązującej do surrealistycznych kolaży i projektów dawnego „Przekroju”.

Szuber – nawet kiedy zdobył ogólnopolskie i międzynarodowe uznanie, potwierdzone ilością obcojęzycznych wyborów jego wierszy, publikacjami w najważniejszych periodykach literackich w Polsce i na świecie oraz ważnymi

nagrodami – zawsze podkreślał, będące fundamentem i wyróżnikiem jego twórczości, przywiązanie do rodzinnej ziemi (Sanoka, Bieszczadów, Podkarpacia). Utwierdzał je tematami i motywami utworów (o czym świadczą swoiście „programowe” tytuły jego zbiorów: *Apokryfy i epitaflia sanockie*, *Gorzkie prowincje*, *Mojość*, *Tam gdzie niedźwiedzie piwo warzą*), regularnymi publikacjami swych utworów i tekstów publicystycznych w lokalnych oficynach i czasopismach oraz zaangażowaniem w życie kulturalne miasta i regionu. Do tego stopnia stał się swoistą instytucją, czy wręcz „turystyczną” atrakcją, że kiedy – wioząc do niego kolejnych ważnych gości – dojeżdżaliśmy od strony Rzeszowa do skrzyżowania dróg prowadzącego do Sanoka, na którym ustawiono reklamowy baner z informacjami o skansenie, ikonach i kolekcji Zdzisława Beksińskiego w tamtejszym muzeum – zawsze głośno komentowałam, jak bardzo brakuje mi tam jego wizerunku...

Dukt jego twórczości był zatem od początku i z wyboru podwójny – lokalny i uniwersalny. Tak się rozpoczął w latach 1995–1996 „pięcioksięgiem” tomików opublikowanych w sanockiej drukarni „Piast”, nakładem mieszkającej w Norwegii kuzynki, mikrobiolożki, Grażyny Jarosz, i tak zakończył – edycją w Rzeszowie, skądinąd głównym ośrodkiem badań szuberologicznych. Ponownie przychodzi mi do głowy słowa klasyka: „W moim początku jest mój kres...”, i kolejne na to przykłady. Z „pięcioksięgi” wzbogaconego o wiersze z kolejnych tomików wyłonił się pierwszy wybór poety, wydany w Krakowie przez wydawnictwo Znak – *O chłopcu mieszkającym powidła. Wybór*

wierszy z lat 1967–1997; zaś opublikowany w tym samym mieście w kwietniu 2020 roku w Wydawnictwie Literackim, najbliższej poecie oficynie, ostatni ich autorski wybór *Przyjęcie postawy* jest dedykowany „Grażynie” [Jarosz]...

Drukowanie w lokalnych oficynach i czasopismach było, od momentu zdobycia przez Szubera ogólnopolskiego uznania i wejścia do poetyckiego mainstreamu, wielkodusznym gestem – te publikacje były zwykle *non profit*, a jedynym z nich „zyskiem” była możliwość dysponowania większą ilością egzemplarzy autorskich, które poeta mógł podarować rosnącemu gronu swoich znajomych (tak właśnie przez kilka lat dystrybuował swój debiutancki „pięcioksiąg”). Nie znaczyło to wcale, że Szuber nie potrafił właściwie gospodarować swoim dorobkiem. Trzeba było mieć naprawdę dobry pomysł, by go na takie lokalne wydanie namówić.

W jaki sposób udało się to Wolskiemu ze *Zdrojem ulicznym*? Na pewno duże znaczenie miał jego urok osobisty, wzajemna sympatia, siła przekonywania i zasługi dla szuberologii. Wolski zredagował wcześniej i wydał (zdobywając na to fundusze) trzy tomiki poety: obok *Emeryka u wód* także dwujęzyczne wybory jego wierszy w przekładzie na język hiszpański i portugalski Zygmunta Wawrzyńca Wojskiego – *Entelechia / Entelequia* (2012) i *Próba dębu / Teste de carvalho* (2019). Konsekwentnie także (zwłaszcza w drugiej i trzeciej dekadzie twórczości) towarzyszył Szuberowi jako zaangażowany w jego poezję, komentujący ją na bieżąco krytyk (w wydanym pod koniec 2020 roku w Rzeszowie drugim tomie jego zebranych pism krytycznych *Reagować – opisywać*

naliczyłam osiem tekstów poświęconych Szuberowi: recenzji z kolejnych tomików, wstępów do nich, wprowadzeń do spotkań z poetą i relacji z nich, które dopełniają jego syntetyczne szkice ogłoszone w monografiach naukowych).

Choć się niezbyt często widywali, to utrzymywali ze sobą regularny kontakt telefoniczny. Późną wiosną lub wczesnym latem 2020 roku Wolski miał, najprawdopodobniej dzielony z poetą, przebłysk objawienia, że oto zbliża się kres, że nastał taki czas, którego jego osłabiony latami ciężkiej choroby organizm może już nie przetrzymać... Czy tę intuicję wzmocniła lektura zbioru *Przyjęcie postawy*? A jest to tom, w który – jak w żaden przed nim – od znaczącego tytułu poczynając, wpisany został gest pożegnania. Manifestuje się w wyborze tych wierszy z kilkunastu ostatnich lat twórczości, w których powracają charakterystyczne motywy: życia na kredyt (*Gramatyka i teodycee*), „na krótkoterminowe prognozy” (*Długoterminowe prognozy mnie nie dotyczą*), cudownie przedłużonego ponad etiologię jego choroby i odziedziczone po przodkach geny (*Nasze stare matki szczupleją*), w coraz bliższej komitywie ze zmarłymi (nawiedzającymi autora wierszy w snach i powracającymi we wspomnieniach: dziadkami, ojcem, matką, przyjaciółmi, ukochanymi).

Nieprzypadkowo pojawia się w tym ostatnim autorskim wyborze utworów najbliższy Szuberowi mistrz – Zbigniew Herbert (*Przynależny*). To z fraz jego sławnych utworów *Przesłania Pana Cogito* oraz *Pan Cogito w postawie wyprostowanej*, także z ostatniej epistolarnej „rol” dowódcy mitycznej wojskowej jednostki –

Królewskiej Samodzielnej Brygady Huzarów Śmierci (do której Szuber zdążył być przez jej kreatora nie tylko przyjęty, ale także awansowany do stopnia kapitana) – wywodzi się heroiczno-ironiczny tytuł zbioru *Przyjęcie postawy*. I także w dialogu z dokonaniem przez Herberta przed śmiercią krytycznym (testamentowym) wyborem utworów (*89 wierszy*, A5, Kraków 1998) Szuber podkreśla w króciutkim posłowniu tego tomu znaczącą statystykę swoich wcześniejszych zbiorów: „Tom *O chłopcu mieszkającym powidła* zawiera sto tekstów, *Lekcja Tejrzejusza* – dziewięćdziesiąt, w *Przyjęciu postawy* jest ich siedemdziesiąt siedem”. Skądinąd ta ostatnia liczba dyskretnie wskazuje na wiek poety, wyrażając, być może także, jego skromne nadzieje na dotarcie do granicznych dla mężczyzny – uwiecznionych przez Różewicza w dedykowanym ojcu wierszu „dwóch siekierek”.

Rodzi się pytanie: wobec czego lub kogo poeta chciał przyjąć „właściwą” (godną, wyprostowaną...) postawę? Odpowiedź nasuwa się sama: wobec mozołu walki z nawrotami postępującej choroby, perspektywy bliskiej śmierci, lęku, bólu i cierpienia (*Koda tamtego wiersza*). Na pewno także wobec angażujących go zawsze spraw świata doczesnego – zwłaszcza dramatów oraz problemów bliskich i dalszych znajomych, których z anielską cierpliwością i empatyczną uwagą wysłuchiwał, czego bywałam świadkiem. Działo się to jednak z korzyścią dla jego twórczości – wiele jego wierszy (nawet w formie – jak *Nie odkładaj, Patrzeć i nic, Był wtedy jeszcze*) ma genezę w tych zasłyszanych opowieściach i anegdotach, telefonicznych i czynionych *tête-à-tête* wyznaniach

i spowiedziach. To dzięki otwartości serca i umysłu twórcy, jego empatii i wyobraźni, wbrew ograniczeniom życia, spowodowanym przez chorobę, poezja Szubera ma – jakby w kontrze do jej ostentacyjnie lokalnych i rodzinnych realiów – szeroki, uniwersalny charakter i ponadczasowy oddech.

Myślę także, że wielce prawdopodobnym punktem wyjścia dla pomysłu Wolskiego na nowy tomik Szubera była chęć zajęcia poety (oraz samego siebie) czymś twórczym i konkretnym podczas przedłużającego się „martwego sezonu” pandemii, „przyjęcia postawy” aktywnej w kontrze do zaraźliwego marazmu, rozlewającej się szeroką falą depresji, biernego czekania na koniec... Poeta szybko wciągnął się w tę niejasną na początku grę w tworzenie czegoś z niczego (cóż bowiem mogło leżeć w jego szufladach po wydaniu właśnie wyboru wierszy...). Tym bardziej spodobał mu się pomysł Wolskiego, że tomik od razu został zamierzony jako bibliofilskie cymelium, książka artystyczna, zatem forma, którą poeta sobie szczególnie upodobał – kolejny „album”, łączący wiersze ze starannie dobranymi ilustracjami. Takimi dziełami są w jego dorobku: *19 wierszy z rysunkami przyjaciółki, poetki i malarki Barbary Bandurki* (2000), dwujęzyczny *Las w lustrach / Forest in the mirrors* z reprodukcjami obrazów Henryka Wańka (2001), *Tam gdzie niedźwiedzie piwo warzą* ze zdjęciami Tadeusza Budzińskiego (2004) oraz zbiór prozy *Mojość* z pracami Władysława Szulca (2005, 2012).

Szuber, poeta nadwzroczny i kochający sztukę, marzył w młodości o tym, by zostać artystą. Wymyślał skomplikowane obrazy, być może je także rysował lub ma-

lował. Napisał ponoć powieść o artyście, której pokłosiem jest cykl jego niezwykłych wierszy, których bohaterem oraz autorem opisywanych w nich fantastycznych „grafik” jest fikcyjna postać grafika Davida Artura Coyrreny – wzorowanego na kosmopolitycznych artystach nowojorskiej bohemy (np. wiersze: *David, Pożegnanie z Cytherą, Miłorzęb, Batystowa chustka*). Jego realnym odpowiednikiem stał się po latach dla Szubera grafik Leszek Rózga, z którym się zaprzyjaźnił i którego prace kolekcjonował, czego ślady znajdują się także w tomie *Przyjęcie postawy* – to reprodukcja jego grafiki *Wenecja-Getto* na okładce oraz dedykowany artyście wiersz *Kat przyjechał w czerwieni, krakowianka w zieleni*. Prace Rózgi zdobiją także okładki wcześniejszych tomów Szubera: *Wpisu do ksiąg wieczystych* (2009), *Powiedzieć. Cokolwiek* (2011), *Tym razem wyraźnie* (2014).

Wolski zwrócił uwagę, że nigdy wcześniej jego współpraca z poetą nie była aż tak intensywna. Dzwonił do niego nawet kilka razy dziennie, czego przy wcześniejszych wydawnictwach nie czynił. Dyskutowali nad każdym elementem: ilością wierszy w tomie, ich doborem, stroną typograficzno-ilustracyjną, wielkością nakładu, listą osób, do których miały być wysłane. Dyskusje o kształcie tego tomu toczyły się na pewno także w mieszkaniu poety przy uwiecznionym w tytule jego przedostatniego zbioru Rynku 14/1 w Sanoku i brała w nich aktywny udział przyjaciółka i współpracowniczką poety, Małgorzata Sienkiewicz-Woskowicz, przepisująca jego utwory do komputera, częstokroć ich pierwsza czytelniczka i słuchaczka (Szuber pracował, m.in. nagrywając kolejne

wersje utworu na dyktafon i odsłuchując je, o czym mowa w autotematycznym utworze *Ten, który palcem wskazuje na siebie* z tomu *Przyjęcie postawy*).

Stanął na tym, że „krakowskim tarem” poeta zamieścił w *Zdroju ulicznym* osiem utworów. Połowa z nich pochodziła z wcześniejszych tomów: *Epigram; Czemu? No właśnie; Corvus corax – kruk; Był wtedy jeszcze* (trzy ostatnie znalazły się w *Przyjęciu postawy*). Nowe (mniej znane, bo wydrukowane wyłącznie we wcześniejszych wariantach w „Kwartalniku Artystycznym”) to liryk tytułowy oraz wiersze: *Fabryka dolarów, Początek pory deszczowej* i *2019*. Wiersze zostały tak ułożone w tomie, że zasadniczo pokrywają się z chronologią życia poety – od wspomnienia pradziadka i rozważania okoliczności własnych narodzin w *Czemu? No właśnie* po zamykający tomik żartobliwy *Epigram*, o którym to gatunku można przeczytać w słownikach, że jest to wywodzący się ze starożytnej Grecji krótki aforystyczny utwór w formie dystychu, umieszczany na grobach, pomnikach i inskrypcjach wotywnych...

Ważna jest wybrana wielkość nakładu – autorzy wymyślili, że będzie to tomik w urodzinowym prezencie dla poety i od niego dla przyjaciół, zatem liczy siedemdziesiąt trzy egzemplarze ponumerowane ręcznie przez autora. Małgorzata Sienkiewicz-Woskowicz, wspominała po jego śmierci na internetowej stronie „Tygodnika Sanockiego”: „Janusz bardzo się spieszył, popędzał nas, aby przygotowany przez niego starannie plik, dopieszczony, po wielokrotnej korekcie trafił do drukarni. Tak się stało. Wydawnictwo przysłało książki, na których autor zobowiązał się osobiście wpisać numery – od 1 do

73. Wpisał, choć ta czynność w ostatnich dniach życia sprawiała mu ogromną trudność. W poniedziałek 26 października spod Rynku 14 odjechała karetka w kierunku szpitala, a niedługo potem kurier – z paczką dla wydawnictwa w Rzeszowie”.

Mój egzemplarz tomu ma skreślony ręką poety numer 36. Po pierwszej lekturze, gdy ma się wiedzę na temat okoliczności jego powstania, przychodzi na myśl słowo „testament”. Ale można go też czytać – jak wspomniałam – jako lapidarną autobiografię, poetyckie *curriculum vitae*. Ważne miejsce zajmują w nim emblematyczne ptaki – wspomniany w utworze zawierającym reminiscencje wczesnoszkolnej edukacji *Corvus corax – kruk* oraz kosa z wiersza *2019*, które uwiły sobie gniazdo przy liczniku gazu, tuż obok sąsiadującego z mieszkaniem poety patio. Ptaki z ostatniego tomu poety mogą być przykładem wspomnianych przeze mnie drobnych wydarzeń, znaków, brzemiennych w znaczeniu, gdy się na nie patrzy z perspektywy ostatecznej. Są one, co wydaje się istotne, utrwalonymi w tradycji kultury figurami poetów (wspomnę tytułowe *Kruki* z wierszy Edgara Allana Poe’ego i Teda Hughesa oraz *Kosa* Adama Zagajewskiego). Szuber brawurowo je zinterpretował, „przyklejając” zbyt już oddalone od konkretów życia słowa-idee z powrotem do rzeczy (recenzujący przed laty jego debiut Zbigniew Chojnowski nazwał poetę nader trafnie: „nominalistą”).

Padlinożerca kruk jest w mitologii starożytnej psychopomposem, zwiastunem śmierci, prowadzącym duszę zmarłego w zaświaty. W złożonym wierszu Szubera, ewokującym lata szkoły i zaznaczające się już wtedy podziały społeczne,

Kto? z Gorzkich prowincji: „zaczarowany przez Nikifora cudotwórcę”). W tej wersji mitu dar tworzenia ściśle wiąże się z chorobą, a sztuka, która z takiego mariażu powstaje, jest nieczysta, ze skazą, ale też bardziej konkretna, zmysłowa i bliska żywiołom życia.

Tak interpretowałabym także wiersz tytułowy – na pierwszy rzut oka obrazek z dawnego Sanoka, uwieczniający znikający z użycia uliczny hydrant, o pięknej i wartej utrwalenia nazwie „zdrój uliczny” – z którego niegdyś biedniejsi, nieposiadający własnej studni mieszkańcy miasta czerpali wodę do codziennego użytku. Na odwrocie tej malowniczej scenki rodzajowej toczy się w tym wierszu poważna rozmowa z późnym lirykiem *Zwiastowanie* Różewicza – „zdrój uliczny” to przecież „źródło poezji żywej” Szubera – jej inspiracja, wypełniona wzniosłymi i trywialnymi, tragicomicznymi konkretami życia oraz zmacona forma, opalizująca różnymi odcieniami dawnych i współczesnych odmian języka oraz aktywująca wiele rodzajów literackich i gatunków mowy (o czym inspirująco pisała Alicja Jakubowska-Ozóg w szkicach o poezji Szubera w książce *Wciałowięty*, Rzeszów 2019).

Ciekawym wyzwaniem byłaby także analiza dialogu wierszy poety z pomysłami autorów ich typograficznej oprawy. Nie można bowiem nie dostrzec i nie docenić żartobliwego, ludycznego aspektu tego artystowskiego tomu, w którym poeta lekko uśmiecha się do czytelników z widniejącego nad kolofonem rysunkowego portretu autorstwa Władysława Szulca. W tym sensie stanowi on dopełnienie poważnego tonu *Przyjęcia postawy*. W obu zbiorach można jednak dostrzec ten sam pe-

łen żaru spór, polemikę, walkę o wartość tego, co w egzystencji jest cielesne i materialne, wręcz aktualizację (ze zmienionymi wektorami wartości) średniowiecznego toposu walki duszy i ciała. Głębiej wtajemniczony w materialność i fizjologię istnienia poeta chciałby zrobić to, co wydaje się niemożliwe – jak najwięcej ze swego zmysłowego, dotkliwego, naocznego doświadczenia ocalić w słowie. Czy właściwie interpretuję intrygujący poetę, powracający w aż dwóch utworach tomu *Przyjęcie postawy* (*Uczepić się, odczepić* oraz *Dula*) dystych hiszpańskiego poety, noblisty Vicente’a Aleixandre’a?

Uczepić się, odczepić, powtórzyć
słowa
przeciwko brzuchowi i brudnym
udom,
śniąc je, sobie na przekór, w rybich
łuskach syreny.
Zamienianie tamtego, jej i siebie,
w wiersz.

Magdalena Rabizo-Birek

JAROSŁAW KAWIORSKI, *Szlafrok z Ikei III*, 2014, druk cyfrowy, akryl, olej, płótno, 150 × 120 cm



Olga Szmidt
Anna Pekaniec

Głosy jak gdyby z powietrza*

Katherine Mansfield

Opowiadania

przeł. Magda Heydel

Officyna, Łódź 2020

Długie oczekiwanie na przekład opowiadań Katherine Mansfield na język polski wypełniły mi fragmentaryczne, okazjonalne lektury. Bez szczególnej intensywności podczytywałam *Garden Party* z pięknej serii Penguin English Library, sięgałam bez żadnej metody do wierszy, wreszcie obejrzałam nadgryziony zębem czasu serial BBC *A Picture of Katherine Mansfield*. To dziwne kołowanie wokół pisarki – fragmentaryczne, chwilowe, nigdy niezapisujące się na trwałe w mojej pamięci – można uzasadnić zarówno gatunkiem, który najbardziej sobie upodobała, jak i wymagającą subtelnością jej języka.

Pokaźny zbiór opowiadań w tłumaczeniu i wyborze Magdy Heydel został wydany przez Officynę w szczególnym momencie, jeśli chodzi o obecność auterek krótkich form na polskim rynku przekładowym. Po niedawnych sukcesach zbioru Clarice Lispector w przekładzie Wojciecha Charchalisa, dwóch zbiorów Lucii Berlin przełożonych przez Dobromiłę Jankowską, a także mojej ulubionej Flannery O'Connor, która wraz z niedawnym wydaniem w tłumaczeniu Michała Kłobukowskiego i Maria Skibniewska zyskała u nas nowe życie – apetyt czytel-

ników na opowiadania zdaje się większy nawet niż wtedy, gdy tryumfy na listach bestsellerów święciła Alice Munro. Wszystkie te autorki należą do panteonu krótkich historii – panteonu tyleż rozmaitego i wyrafinowanego, co nierzadko umieszczanego w literackiej drugiej lidze – za powieścią, a z pewnością za poezją. Wydaje się, że wysiłki tłumaczy i tłumaczek, a także dość niespodziewana otwartość wydawców na ten typ literatury, mają za jeden z celów zadanie kłamu tym przesądom. Nie tyle jednak poprzez sprzeciwienie się „hierarchii gatunków”, która dochodzi do głosu nawet w języku potocznym, ile dzięki ujawnieniu, że zasada się ona na niedoczytaniu – krótszych form kosztem wielkiej powieści modernistycznej, autorów kosztem autorek, utrwalonego kanonu dwudziestowiecznej literatury kosztem twórców i twórczyń umieszczanych w przypisach. Rewindykacja modernizmu, której dokonuje choćby tłumaczka Mansfield, początkowo mogła wydawać się projektem odznaczającym się donkiszoterią, w najlepszym wypadku niszowym lub akademickim pomysłem. Po kolejnych publikacjach uśmiechałam się pod nosem, wspominając kolegów, którzy te nihilistyczne argumenty wysuwali.

Mierzę się jednocześnie jednak z poczuciem, że poza kilkoma wyjątkami, opowiadania – w tym opowiadania Mansfield – stawiają mi pewien opór; łapię się też na tym, że – mimo iż gubię poszczególne teksty – wyłania się z nich nieintersubiektywna konstelacja obserwacji, tropów, poszczególnych fraz, wreszcie „atmosfery”. Pisanie o atmosferze tekstu wydawać się może kapitulacją – nieodokreśleniem, banałem, trywializacją

wyrafinowanych strategii narracyjnych, które pozwalają poczuć taki, a nie inny zapach świata przedstawionego. W pewnym sensie to prawda. W przypadku Mansfield subtelność środków, którymi operuje w najlepszych opowiadaniach, może jednak uzasadniać taką perspektywę. Odnoszę bowiem wrażenie, że to – z jednej strony – na kreacji świata przepełnionego napięciem, zbudowanym na niepisany kodzie ujawniającym się w rzadko wprost ujawnianych regułach, a z drugiej strony – na unikach i drobnych transgresjach opiera się siła tej prozy. Nie na wyrazistych postaciach czy mocnych gestach i puentach, ale na snuciu opowieści wypełnionej ledwie drobnostkami, układającymi się w niepokojąco klarowny obraz. Z kolei w tych opowiadaniach, w których bezpośredni – kulturowy, klasowy, językowy – konflikt czy dystans jest wyrażony z pewną intensywnością czy bezpośredniością, mistrzostwo krótkiej formy nie jest dla mnie oczywiste, w kilku przypadkach byłabym skłonna otwarcie z taką oceną polemizować.

Pochodząca z Nowej Zelandii, większość dorosłego życia spędzająca w Europie, zmarła przedwcześnie na gruźlicę pisarka zdaje się rozdarta pomiędzy dwoma światami przełomu wieków, które są bardzo trudne do pogodzenia, a może nawet – zestawienia. Napięcie to najlepiej widać w perspektywie całego wyboru opowiadań, którego dokonała Heydel. Z jednej bowiem strony mamy przed oczami postaci kobiece – wyraźnie rozmiłowane we własnym statusie, konwenansach, kwestiach tak trywialnych, że jawność tych upodobań zawstydziliby współczesne rodziny królewskie. To postaci spiżające

piękne słowa nie tylko z ust im równych, ale niewstydzące się wzruszeń, które same sobie zapewniają. Z drugiej zaś w tym wyborze krótkich form ujawnia się przed czytelnikami kielkująca świadomość, że świat tych kobiet (i na drugim planie – mężczyzn) dryfuje ponad innymi, gęsto zaludnionymi światami, pozbawionymi nie tylko przywileju nonszalancji, ale bezpieczeństwa, godności czy choćby nadziei na równość. Heydel pisze w posłowie, że Mansfield, dokonując „dekonstrukcji mitu bezklasowego społeczeństwa nowozelandzkiego [...], pokaże klasową przepaść, [...] zada pytanie o przesady etniczne oraz o granice wolności białych mieszkańców wyspy”. Wydaje mi się, że rozumiem, jaka interpretacja zaprowadziła autorkę eseju do takich wniosków. Nie jestem jednak pewna, czy ujawnienie rozwarstwienia klasowego społeczeństwa albo dostrzeżenie ubóstwa poza granicami rezydencji, w której odbywa się przyjęcie, jest na pewno aż tak krytyczne i aż tak intensywne. Myślę tu przede wszystkim o opowiadaniu *Garden party*, które przywołuje także tłumaczka, a w którym Mansfield z wielką precyzją i skupieniem na materialności i kinetyce opisuje przygotowania do tego wydarzenia. Zarówno sposób, w jaki kreuje bohaterki, jak i przestrzeń, w której robotnicy aranżują scenografię spotkania, pozwala na stworzenie wrażenia, że „coś” wisi w powietrzu. Czy jest to próżność, która zostanie ujawniona przez obecność robotników? Czy jest to skrajna konwencjonalność komunikacji, która w końcu pęknie? Czy może na czas nie uda się wbić chorągiewek w kanapki? Tragedia ma jednak zewnętrzny wymiar – w podwójnym znaczeniu tego

słowa. Kiedy zgromadzeni orientują się, że tuż obok posiadłości zmarł woźnica, wcześniejsze uwagi Laury nabierają dodatkowego kontekstu. Mansfield pokazuje ją od początku jako bohaterkę, która stara oprzeć się klasowym uprzedzeniom, jednak teatralizuje je na własny i innych użytek: „Wychowanie kazało Laurze zastanowić przez chwilę, czy nie jest ze strony robotnika trochę niegrzecznie mówić do niej o waleniu po oczach. Oczywiście doskonale wiedziała, o co chodzi. [...] To wszystko wina – stwierdziła, kiedy wysoki facet szkicował coś na kopercie, coś, co miało zostać podwieszane czy zwieszane – to wszystko wina tych bezsensowny[ch] podziałów klasowych. Ona na przykład w ogóle ich nie czuje. Ani troszkę, ani atomu... Teraz rozległ się stuk, stuk drewnianych młotów”.

W dalszych częściach opowiadania dziewczyna nie tylko paraduje z chlebem przed robotnikami, aby pokazać, jak bardzo jest im podobna, ale przede wszystkim – dzięki jej wysiłkom rodzina przygotowuje dla „nieszczęśników” kosz z resztkami i lilie, które „na ludziach tej klasy zawsze robią wrażenie”. Wizyta w ich domu – wraz z nie do końca planowanymi oględzinami ciała zmarłego – robi na niej tak wielkie wrażenie, że zmusza ją do refleksji o życiu. Otwarta forma opowiadania nie pozwala nam na poznanie zawartości tej refleksji, widoczne poruszenie „panienki” (podobnie jak wcześniejsze gesty) pozwala jej zaistnieć jako odrębny – wrażliwy na cierpienie, delikatny, śmiały – podmiot wśród towarzystwa. Cała gra, którą opisuje Mansfield, jest ciekawa dlatego, że pozwala przyrzec się pozornej odmienności i buntow-

niczości młodej kobiety, która estetyzuje różnicę klasową w odmienny sposób niż jej rodzina; nie zaś dlatego, że ją dekonstruuje. Nie dostrzegam też takiego potencjału w perspektywie narratorskiej, chyba że na podobnej zasadzie, jak *Niebezpieczne związki* odczytywano z czasem jako powieść krytyczną wobec francuskiej arystokracji. Tekst nie narusza bowiem ani oczywistości tych ról, ani dualizmu świata, nie podważa, a jedynie ujawnia, że społeczeństwo klasowe jest faktem. Także charakter tego gestu ujawnienia jest bardzo zachowawczy, policzony na chwilowe oburzenie i wzruszenie niesprawiedliwością świata. Jeżeli Mansfield dokonuje w tym tekście wyrazistego gestu, jest to – w moim odczytaniu – gest intensywnego przeżywania i podtrzymywania przepaści tych dwóch światów. Krótka wizyta Laury na drugim końcu drabiny społecznej pozwala pokazać nieprzystawalność obu sfer, przekraczaną wyłącznie w akcie autokreacyjnej fantazji młodej kobiety. Robotnicy i biedota stają się mimowolną widownią jej autokreacji, której są niezbędnym komponentem. To dzięki różnicy klasowej Laura może się wyróżnić i odróżnić od swojej rodziny, bez konieczności wykonywania jakiegokolwiek radykalnego czy realnego gestu. Zmierzam jednak nie do tego, że taki gest mógłby się pojawić (tego szukałabym raczej u Flannery O'Connor w opowiadaniach *Pocziwi wiejscy ludzie* czy *Ciepło rodzinnego gniazda*), ale aby pokazać, że tekst może skłaniać do wszelkich skomplikowanych interpretacji świata przedstawionego i światopoglądu, który się tu ujawnia. Za wielki paradoks tej twórczości uważam z dzisiejszej

perspektywy fakt, że to właśnie próby przekroczenia metaforycznej „granicy rezydencji” mogą budzić najwięcej wątpliwości. Czy to z uwagi na eksploatację tych wątków raczej w ramie – korzystając z tytułu książki Lesley Higgins – „modernistycznego kultu brzydoty” i estetyzacji klasowej różnicy, czy autokreacyjnej użyteczności tych motywów, aniżeli intensywnej pracy krytycznej.

Mimo że widoczny wydaje się narratorski dystans wobec postawy zarówno całej rodziny, jak i Laury – nie zmienia to jednak faktu, że to właśnie postaci im podobne zaludniają większość literackiego świata Mansfield, a role klas niższych rozpisane są (nie jak rodzina organizująca przyjęcie z uwzględnieniem najmniejszych detali i preferencji) na grubo ciosane schematy. Nie mamy tu indywidualności, mamy za to dwa pojęcia – pracy i żałoby, które są niemal sterylnie przeciwstawione próżnowaniu i zabawie. Także w innych utworach odnosiłam wrażenie wręcz medytacji nad wyższymi sferami, które są tak zepsute, tak wysoko postawione, tak bardzo przypominają londyńczyków i tak dbają o swój status – że nie sposób nie poświęcić im pełni uwagi. Konwencjonalność *Garden party* zestawie można z ultramodernistyczną estetyzacją niższych warstw społecznych opisywanych w poetyce niemal nieludzkiej brzydoty: „Tłuste, skrzeczące ciało oparło się o bramę, a wielka galaretowata twarz uśmiechnęła się.

– Niech się bani nie martwi, bani Burnell. Loddie i Kezia zjezo obiad z boibi dzieciakabi, a poteb odbrowadze je do sklepikarza, żeby wsiadły na jego wóz” (*Preludium*).

Osobliwa rozkosz, którą dostrzegam w tej pisarskiej strategii, nie musi być argumentem przeciwko autorce. Interesującą próbą w tym kontekście może być *Życie Starej Parker*, w której autorka zestawia trudne losy sprzątaczkki oraz zatrudniającego ją pisarza, który nieopodradnie próbuje okazać zainteresowanie jej rodzinną tragedią. Sam obraz fizycznego i duchowego bólu starej kobiety wydaje się motywowany wyraźnie próbą zaaranżowania odwrotnej wobec *Garden party* proporcji. To jej ból zyskuje tu pierwszy plan, z drugiego słychać krępujące wypowiedzi pisarza. O ile jednak atrakcyjność tego drugiego opowiadania tkwiła w wieloznaczności gestów i zamysłu autorki, o tyle opowiadanie o sprzątaczkce jest nie tylko oczywiste i moralizatorskie, ale i całkowicie płaskie, wypełnione sentymentem, pozbawione głębi. Całość zabiegów składa się na „żywot człowieka poczciwego”, w którym autorski gest „pochylenia” nad losami biedoty jest obliczony raczej na uzyskanie efektu empatycznego narratora, aniżeli pogłębionej kreacji bohaterki.

Przykład *Preludium* pokazuje, że Mansfield była w stanie zmieścić w jednym tekście zarówno wiele wątków, jak i nie zawsze równie frapujące sposoby obrazowania. Szalenie zajmująca w tym utworze (poświęconym przeprowadzce rodziny, która zmuszona będzie „ciąć wydatki”) wydaje mi się wrażliwość autorki – wyrażona językiem Heydel, który znacznie bardziej przybliżyła w języku polskim autorkę do Virginii Woolf, aniżeli dostrzegałam to w oryginałach – na cielesną obecność kobiet. W tekście Mansfield przybiera ona obraz sensualnej medytacji nad wyglądem

matki, który zapewnia patrzącej poczucie bezpieczeństwa: „Linda oparła policzek na dłoni i przyglądała się matce. Uważała, że wygląda przepięknie, stojąc na tle porośniętego liśmi okna. Było w widoku coś pociesającego, bez czego, Linda czuła, nie dałaby sobie rady. Potrzebowała słodkiego zapachu jej ciała, miękkiego dotyku jej policzków i rąk, i jeszcze miększych ramion. Uwielbiała jej kręcone włosy, srebrne na czole, jaśniejsze na karku i wielki jasnobrażowy kok, schowany pod muslinowym czepkiem. Przepiękne były dłonie matki, a dwie obrączki, które nosiła, jakby zlewały się z kremową skórą... I zawsze była tak świeża, taka wspaniała”.

Nieskrywana fascynacja cielesną obecnością kobiet, detalami ich wyglądu, które nie transformują w toku tekstu do tego, co nazywa się męskim spojrzeniem, jest fantastycznym pokazem nie tylko językowej subtelności, ale także błyskotliwości materialnych obserwacji, które stwarzają wyrazisty, spowolniony rytm opowiadania. Płec wydaje się tu bardzo obecna, ujawniona nie tylko przez postać oglądanej, ale przede wszystkim oglądającej. Warto w tym kontekście dodać, że płec u Mansfield może sprawiać wrażenie niemal klasowo warunkowanej – sensualne, posiadające wyraźne cechy kobiece i jako takie postrzegane są wyłącznie kobiety z wyższych sfer, z rodziny, przyjaciółki. Służące, sprzątaczkki, robotnice – są bezkształtne, opisywane niemal bez uwzględnienia ich płci, a ich troska staje się raczej domeną odgrywanej roli społecznej, aniżeli bezpośrednio kojarząca się z ich macierzyństwem czy kobiecością. To z wielu powodów uzasadnione, ale i zastanawiające, jak dalece autorka jest wierna reżimo-

wi spojrzenia, ukształtowanemu w zmieniających proporcjach przez status i gender.

Tematy tożsamości płciowej i seksualnej są z dzisiejszej perspektywy najbardziej frapującymi w opowiadaniach Mansfield. Inne utwory – jak na przykład *Jak wprowadzono Pearl Button* czy *Niemcy przy stole* – lepiej bronią się w historycznej lekturze. Wydaje się, że rolę odgrywać może tu zarówno biografia i lektury pisarki, jak i sam talent do opisywania relacji i postaci pozbawionych ciężarów praktyczności. Te utwory, które eksplodują różnego rodzaju intymne napięcia i półcienie, są znakomite, pozbawione dojmującej konwencji, która oplata tekst niczym ochronny kokon. Kobięce spojrzenie ujawnione jest w nich z wielką subtelnością, czy wręcz „niepostrzeżonością”, która nie jest w tym przypadku synonimem braku wyrazistości, ale mieści się gdzieś pomiędzy ciekawością a zawstyżeniem, pragnieniem a pozorowaną obojętnością. Ledwie słyszalną w dialogach i wypowiedziach, ale wszechobecną w opisach postaci i ich grach.

Poczucie wszechogarniającej konwencji i ram przykrajających żywiołową młodość jest jednym z najciekawszych tematów w zebranych opowiadaniach. Szczególnie godne uwagi wydają mi się nieoczywiste uniki, do których zmuszają się same bohaterki. Czy to córki, które próbują ukryć się przed żalobą ojca w *Córkach świętej pamięci pułkownika*, czy młoda dziewczyna, która w *Jej pierwszym balu* musi zmierzyć się z rubasznym mężczyzną, wyznaczającym horyzont jej społecznej i seksualnej atrakcyjności. To, w jaki sposób kończy się opowiadanie (gdy kobieta dla samej siebie wymazuje tę

wizję), mistrzowsko ujmuje nowoczesną podmiotowość – autorefleksyjną, autokreacyjną, ale i zdolną do przymuszenia siebie do zapomnienia. Wybitnym osiągnięciem tych opowiadań i – w mojej ocenie – najlepszego tekstu z całego zbioru, a więc *Rozkoszy*, jest literackie zgłębienie z gruntu filozoficznego rozpoznania, że podmiot – w tych przypadkach podmioty kobiece – nie może oprzeć się pokusie rozgrywania spojrzenia (faktycznego czy wyobrazonego) społeczeństwa nawet w najbardziej intymnych, prywatnych czy nawet „niewidzialnych” przeżyciach. I szczelin, w których jest w stanie się mimo wszystko ukryć ze swoim – jak Bertha Young – nagłym poczuciem rozkoszy. Wizja absolutnego wyzwolenia z konwensansów i purytańskiej moralności jest tu fantazją, ale nie taką, która skazana jest na życie „pod powiekami”. Ale taką, którą znajduje owe szczeliny – raz gdy wrywa dla własnej macierzyńskiej przyjemności dziecko z rąk niani, raz gdy jej fascynacja tajemniczą panną Fulton nabiera rumieńców, raz gdy projekcja pożądania wystarcza jej w obliczu braku spełnienia: „Tylko jednego nie mogła pojąć – to jedno było cudowne – jak to możliwe, że odgaduje nastrój panny Fulton tak precyzyjnie i natychmiastowo? Bo przecież nawet przez chwilę nie wątpiła, że ma rację, ale z czego wynikała ta pewność? Zupełnie z niczego”.

Wśród mniej lub bardziej trywialnych dialogów, wśród których co ciekawe również dominują kwestie płci, seksualności, ról rodzinnych i statusu zebranych, Bertha kreuje w swojej świadomości swoisty trójkąt. Dominują w nim fantazje o tajemniczej ledwie-znajomej, której głos niemal paraliżuje zmysły kobiety, ale obecny

jest także mąż. Pani domu odkrywa podczas tego spotkania nie tylko nieoczywiste formy, w jakich wyraz znajduje jej homoseksualne pożądanie, ale rozpoznaje też swoją nieoczywistą, poliamoryczną stronę, gdy stara się przekonać męża do panny Fulton. Bertha z jednej strony wypiera, z drugiej śmiało rozgrywa w swojej wyobraźni moment ujawnienia pożądania. Jego realizacja (niczym w trójkącie Rene Girarda) w świecie rzeczywistym staje się nie tyle niemożliwa, ile zrealizowana w niespodziewanej konfiguracji. Interesujące wydaje się w przypadku tego opowiadania także to, że postać panny Fulton może być odczytana jako fantazja Berthy o samej sobie – niesionej pożądaniem do Harry’ego, nieobsadzonej jeszcze w roli matki, zmysłowo wyszeptującej słowa. Scena uniesienia, którą obserwuje, nie jest bardzo obszernie opisywana przez autorkę, ale zawiera frapujący obraz spełnionego/niespełnionego pragnienia. Subtelność Mansfield właśnie w takich formach realizuje się w najpełniejszym wymiarze – grze na pograniczu rzeczywistości i fantazji, pożądania i ukrycia, podmiotowej emancypacji i uwikłania w konwencję. Właśnie tam, gdzie tka ona opowiadania z niemal niepostrzeżonej przez innych wrażliwości bohaterki, osiąga mistrzostwo krótkiej formy.

Olga Szmidt

* Tytuł tekstu jest nawiązaniem do wiersza Katherine Mansfield *Voices of the Air*, zamieszczonego w tomie *Poems* (Londyn 1923, Nowy Jork 1924).

(Niepokojące) nadrealistyczne reportaże

Jakub Kornhauser
Dziewięć dni w ścianie
WBPICAK, Poznań 2019

Czasem zdania trą o siebie. Pozornie do siebie nie pasują. Gruźelki, nadmierności przecierają się na kurz, na odłamki. W tych odłamkach, w tym kurzu trzeba grzebać, tam coś jest. Nie zawsze, ale bywa¹. Przytoczony cytat otwiera jedno z opowiadań Pawła Sołtysa z jego drugiej książki. Passus z *Nieradości* traktuję jako punkt wyjścia do charakterystyki *Dziewięciu dni w ścianie* Jakuba Kornhausera, wyjątkowego zbioru próz poetyckich, wymykających się jednoznacznym określeniom ze względu na immanentną rebelianckość języka i mikrofabułów, palimpsestowość oraz rozbuchaną fantasmagoryczność. Rzeczywiście, zarówno całość, jak i każdy tekst z osobna stanowią fascynujący konglomerat odprysków, kawałków, ułomków, które – niczym puzzle z różnych kompletów – na pierwszy rzut oka są od siebie radykalnie odmienne, przez co tworzą barwną chaotyczną mozaikę. I trzeba dołożyć wielu starań, by w tym bałaganie dostrzec, że niektóre z nich niepostrzeżenie, intrygująco łączą się ze sobą, tworzą niekoniecznie logiczne, ale na pewno frapujące konstelacje. W przeważającej ilości przypadków są one tak niepodobne do tego, z czym obcuje się na co dzień, kwestionują utarte

przekonania, sądy o rzeczywistości, że aż osobliwie stają się wiarygodne – do tego stopnia, iż stopniowo, dyskretnie, ale zdecydowanie zajmują miejsce zwyczajności, sukcesywnie przekonując do irrealnych cudowności, czy też dobrze rozumianych cudaczności.

Tak, w czwartym już tomie Kornhausera – debiut *Niebezpieczny paragraf* (2007), drugi *Niejasne istnienia* (2009, tu zaczyna się przygoda poety z prozą poetycką² – myśląco podobną zarówno do liryki, jak i do epiki, a do żadnej nieprzynależąca), trzeci to świetna *Drożdżowania* (2015, uwieńczona Nagrodą im. Wisławy Szymborskiej) – zdecydowanie jest „coś”; nierzadko chropowate zdania sąsiadują z podejrzaną gładkimi frazami, słowa używane na co dzień są zderzane z używanymi sporadycznie, zapomnianymi, dobieranymi ze względu na znaczenie, ale i brzmienie. Światy w kolejnych całościach są nie tylko specyficzne ze względu na stałą oscylację pomiędzy werystycznością a inwencyjnością, są przede wszystkim paradoksalnie ulotne i wyjątkowo stabilne jednocześnie. Stanowią efekt pieczołowicie, z niekłamana pasją prowadzonego recyklingu słów tworzących spiętrzoną rzeczywistość, usytuowaną w permanentnym „ponad” i „pomiędzy”.

Fingowana swoboda (gdyż naprawdę silnie kontrolowana w każdej części osobliwej historii przez czujnego i niezwykle kreatywnego obserwatora) dynamizuje przestrzeń, z polotem układając często zupełnie nieprawdopodobne historie, udające jednak, że żadnego nieprawdopodobieństwa w nich nie ma, a wszelkie fantastyczne postacie czy wydarzenia są czymś oczywistym, ani trochę zaskaku-

jącym. I tak w otwierającym tom cyklu *Dziewięć dni w ścianie* słońce przypomina wielkiego kota, pluszowy, sporych rozmiarów kret zasypia przy stole, diabeł uszyty ze skarpetki chce zostać prezydentem, a bałwany lepi się z marcepanów. Całość rozpoczyna się od swoistej paniki, zamieszania – (tajemniczy) pan udał się na poszukiwanie zaginionych charcików (stąd też zapewne czerwony charcik na jednej z dwóch wersji pomysłowych okładek – ta z naszkicowanym uciekinierem jest dosłowna, delikatny pies pełni tę samą funkcję co motyw sokoła z klasycznej noweli; jak nietrudno się domyśleć okołopoetyckie „noweloidy” szybko zmylą trop; okładka z tytułem wyłaniającym się spod farby łuszczącej się ze ściany to swego rodzaju żart, wizualna gra korzystająca z dość figlarnie rozumianej homonimiczności), mieszkańcy wioski niby radzą, jak mu pomóc, jednakże szybko okazuje się, że nie kwapią się do bardziej zdecydowanych działań. Cykl staje się dziewięćcioczęściowym laboratorium, w którym można prześledzić, jak narracyjność emigruje w stronę poetyckości, jednocześnie wypierając liryczność. Obie jakości przenikają się, przejmują swoje właściwości, stapiają się w całość, której nie sposób podzielić. Co niezwykle ważne, w istnym pochodzie metamorfóz – szczególnie nasilających się w *Dniu snów* – da się zauważyć pewną prawidłowość na poziomie formalnym. Otóż, następujące po sobie części są ze sobą połączone w ciekawy sposób – ostatnie zdanie poprzedzającego staje się pierwszym zdaniem następnego. Słowa niczym haczyki spinają nietypowe opowieści, nie stanowiące jednak swoich bezpośrednich

kontynuacji, gdyż szybko wprowadzają tak odmienne jakości, że potencjalna ciągłość okazuje się ułudna. Od samego początku można natomiast zauważyć – jeśli w tym przypadku nie będzie to nadużycie – dominację żywiołu opowieści, wszechobecnej, choć traktowanej z nieufnością, a mimo to nadal istotnej: „Wchodzi kogut w śliniak i pyta, czy damy się wciągnąć w opowieść. Trzymamy go za słowo, mimo że nie wierzymy” (*Dzień koguta*, s. 8). Ponieważ tylko dzięki niej bohaterowie *Dziwięciu dni...* trwają, choć okazuje się, że ich świat – chociaż nie-szablonowy – nie jest jedynym: „Okazuje się, że gór jest znacznie więcej, wszystkie pasma idą w równych odstępach. W każdym jest tyle samo ścian, tyle samo szczytów i tyle samo panów, którzy nie wrócili skąd wyszli. W każdym dziury wycięte na słońce, z zasuwają na księżyc i chmury z waty” (*Dzień norki*, s. 13). Nagle to, co można było brać za nieco pokrętną, ale istniejącą realność, zamienia się w dekompozycję, okazuje się sztuczne, umowne jak w teatrze. Lecz tylko na chwilę.

Drugą część oryginalnej opowieści – *Tydzień w świętym mieście* – określiłabym mianem reportażu z mikrowypraw po krakowskich bliższych i dalszych dzielnicach. Reporterskość jest szczególnie wyrazista w pierwszym i przedostatnim tekście. *Poniedziałek, św. sumik z Opatkowic* to spokojna (nieco przypominająca pod tym względem cykl *Smolenia 50 z Drożdżowni*), drobiazgowa, zadziwiająco niefantazyjna, momentami dowcipna, momentami czuła relacja o tym, co się widzi podczas jazdy na rowem. Natomiast *Sobota, wszyscy święci z Łuczanowic* jest wyrwaną z kontekstu opowieścią o tym,

co zobaczyły siostry zakonne podczas spaceru (spoiler: nie dowiemy się, co to było dokładnie, choć: „Wszystko było widać jak na dłoni” – *Sobota, wszyscy święci z Łuczanowic*, s. 24). Wyjątkowi, gdyż nieco ekscentryczni w swojej zwykłości bohaterowie *Tygodnia...*, św. Barbara z Wróblowic czy Walanty z Rajska, narzekają, opowiadają o sobie, dają dobre rady, niejako odpowiadając na domyślne pytania reportera/podmiotu lirycznego. Nie da się nie zauważyć, że w te alternatywne biografie ludzi i miejsc niepostrzeżenie wkrada się (na razie znikomy) niepokój, poczucie schyłkowości, ledwie dostrzegalne ślady rozkładu oraz zapowiedzi niekorzystnych zmian.

Ogólny spokój i punktową beztrzęsłą poprzedniej części anuluje *Dekada w żyznym kraju*. W inicjalnym *Roku pierwszym (Pustynna)* bliżej niekreślony podmiot zbiorowy, nieco zaskoczony skądś wraca (?), a świat zmienia się o sto osiemdziesiąt stopni – z niewiadomego, czy raczej nie dość jasnego powodu. Wśród tej dziwności, trzeba znaleźć dom³ i wysłuchać utyskiwań spod znaku: „A kiedyś to było lepiej, ludzie inni”. „Przebież to są zabawne opowiadki, pełne ciepła i zaskakujących puent” (*Rok pierwszy (Pustynna)*, s. 29) – zostaje zaznaczone w wygłosie utworu, z wyczuwalną nutką prób przekonania siebie, że tak właśnie jest, choć dzieje się dokładnie odwrotnie, a może jeszcze na ukos, na wspaniałostkę i pod prąd. Otoczenie staje się coraz bardziej absurdałne, chrome; domy ożywają, pojawiają się nietypowe w tej części Europy zwierzęta, rzeczywistość wydaje się zlepkiem cytatów, aluzji, haseł reklamowych, sloganów. Atmosfera gęstnieje, trzeba się

przeprowadzić za miasto i zasiedlić miejsca niekoniecznie komfortowe, chociaż intrygujące: „Mieszka się w szopie. Na sublokatora, między rodziną bałwanów przebranych za pingwiny w melonikach. Trzymają jaja między łapami i żetony do gry w bingo. Obok mości się kogut, dumnie jedzie w dziecięcym wózku z rattanu” (*Rok ósmy (Modrzejewskiej)*, s. 36). W podobnych dekoracjach umieszcza swoich bohaterów Natalka Suszczyńska w debiutanckim tomie opowiadań *Drobie* (2019), z tym że u niej stanowią one ewidentny komentarz do niełatwego życia współczesnego prekariatu, u Kornhausera natomiast są zarówno wytworem z pogranicza jawy i snu, jak i świadectwem pogłębiającej się absurdalności życia jako takiego. W trzeciej całości *Dziewięciu dni...* pojawia się bowiem rys katastroficznego, najpierw nieśmiało, potem coraz bardziej stanowczo: „Dom zawała się co kwadrans. Zarządziliśmy odwrót, rozczarowanie ogólne, nigdy się nie sądziło, bo kraj żyzny, rzekłbyś, miasta rosną jedno na drugim, staje się tu na baczność. Nigdy się nie sądziło. Żyzny kraj, po którym przemykamy się chyłkiem, suniemy opłotkami, żeby nie wdepnąć w porzucone dobra – błysnęła nam zastawa, mamili opony z ludzika Michelin, sztandary i heterogeniczne obudowy. W ptasim bunkrze rwetes, przyjmują tylko do R włącznie, Elemelek tłumaczy, że nie jest wróblem, że jest mazurkiem. Nie wierzą” (*Rok dziesiąty (Janowicza II)*, s. 38).

Trudno wyrokować, co się wydarzyło, natomiast łatwo orzec, że przyszłość nie rysuje się w jasnych barwach. Na nic przydała się oniryczność, na nic inwencja językowa.

Aby zmierzyć się z hipertrofią szczęgółów, nietypowych zwrotów oraz i tak wystarczająco nieprawdopodobnej akcji z części czwartej, ostatniej – *Werdykt w odwrotnym pokoju* – jeszcze raz przywołam Nieradość Sołtysa: „To jest trudne, trzeba wziąć wyobraźnię w karby, a przecież wiadomo, że raczej przecieka, niż daje się schwytać”⁴. Teksty (pierwotne składowe książki poświęconej Leonowi Chwistkowi) stanowią nieoczekiwany appendix do poprzednich części. Autor zabiera czytelników i czytelniczki do miasta, w którym nic nie jest takie, jakie się wydaje. Ożywione budynki ustanawiają własne porządki, wszędobylskie zwierzęta świetnie czują się w industrialnych przestrzeniach, niekonwencjonalna metropolia przypomina wielką maszynę (nieco odrapaną i zdezelowaną), w której zawieszono prawa logiki i może wydarzyć się prawie wszystko: „Księżycoidy upadły na dno fabrycznego inspektu, z którego wydostają się tylko najchciwsze grzyby. Jedynie słońca podejmują ryzyko ponad lodowiskiem naszej dziupli. Biseptol kuruje nad wyraz” (*Drapacze nie śpią, bo pilnują się nawzajem*, s. 42).

Częściowo zgadzam się z Jakubem Skurtysem, piszącym w swojej recenzji z tomiku Kornhausera o tak wyraźnie uchwytnym w nim surrealizmie (i niepokoju) następująco: „Wszystkie cztery cykle wypełnione są poczuciem schyłku, pełzającej katastrofy, której na konkretnym miejscu (zarazem metafizycznie ujętym jako oś świata) dokonuje duch nowoczesności. Owo «rozczerowanie ogólne» [...] możemy potraktować szerzej, niż jako prostą reakcję na to, że nie jest tak, jak chciano, by było. To rozczerowanie,

w którym – mimochodem, poza relacją świadków – odkrywamy równocześnie kruszenie się podstaw zachodniej metafizyki i odchodzenie magicznego świata dzieciństwa. Surrealizm nowej książki Kornhausera, tak ożywczy dla polszczyzny, bo mający tak niewiele wspólnego z oniryzmem, nie próbujący już zaklinać świata w nostalgiczne opowieści, utrzymane metafizycznymi szwami, jest zaskakująco materialistyczny, pogodzony z tym, że jedyna dostępna nam dziś magiczność jest efektem pracy języka⁵.

Widziałabym w tak silnej skłonności autora do surrealistycznych eksperymentów również dążenie do zagadywania wyczuwalnego strachu. Zbiór zręcznie przekształcanych w błyskotliwą literaturę podsłuchów z rzeczywistości tworzy nie tylko alternatywne światy, przepelnione produktami wyjątkowo elastycznej wyobraźni, lecz także zagłusza w ten sposób podskórne przerażenie. Eksponując wyjątkowość, swego rodzaju endemiczność tego, co zwyczajne, Kornhauser stale namawia do nicowania codziennych doświadczeń, uczy, jak patrzeć, by w tym, co pospolite, dostrzec niezwykłość. Kraków i okolice zamieniają się w fantasmagoryczne krainy, dynamiczne, niezastygające na długo w trwałych identyfikacjach, lokalność przestaje być synonimem swojskości, jest stałą niespodzianką. Nadmiar widoczny w każdym z utworów maskuje katastroficzną.

Podobnie jak w *Drożdżowni* poszczególne teksty z *Dziewięciu dni...* przypominają filmowe kadry. Odtwarzana historia, zapętłona, nie kończy się nigdy. Kornhauser wypowiada w ten sposób wojnę stagnacji i jednoznaczności, a wal-

czy z nimi dzięki wyobraźni niestroniącej od rozwiązań śmiało czerpiących z senej, absurdałnej czy groteskowej poetyki. Rozluźniając reguły rządzące rzeczywistością, robi miejsce dla fantazji, wizyjności, spontaniczności. Przeskakując między tematami, miejscami, nie respektując chronologii, rozszczepiając przestrzeń, hołdując Bretonowskiej interferencji materii i wyobraźni, poeta opowiada o świecie nie tyle nieistniejącym, ile powoływanym do życia dzięki umiejętności narzucania na realia siatki snu, zmyśleń, przekształceń zupełnie ekstrawaganckich. Poszczególne teksty z recenzowanego tu zbioru, silnie liryzowane reportaże, fascynują i niepokoją, gdyż kryją w sobie załączki katastrofy, motywujące lirycznego obserwatora do zachłannego kolekcjonowania wrażeń. Ekscentryczny zbiór służy jako magazyn materiałów do budowania nietuzinkowych przestrzeni. Tekstowe rzeczywistości są plastyczne, skrzą się momentalnymi sensami. Ukrywany jest w nich lęk przed zderzeniem się ze światem, odstręczającym przewidywalnością, stagnacją i monolitycznością. Podmiot-reporter wprawia w ruch słowa, znaczenia i sensory. Dlatego też *Dziewięć dni w ścianie* to zbiór mikroświatów, zamkniętych w lirycznych reportażach, oddalających obawę przez statycznością (czytaj: zatrzymaniem) wewnętrzną dynamiką.

Anna Pekaniec

PRZYPISY

- 1 Paweł Sołtys, *Nieradość*, Wołowiec 2019, s. 30.
- 2 Tak o faworyzowanej rodzajowej, ale i gatunkowej pograniczności Kornhauser opowiadał Bartoszowi Suwińskiemu: „Nie mam nic przeciwko poezji, wolę ten termin niż cokolwiek innego

i im bardziej wydłużam formę, tym chętniej się przyznaję do poetyckiej proveniencji. Poezja brzmi swobodniej, dzięki czemu nie muszę zwracać sobie głowy wymogami odpowiednio prowadzonej narracji. Narracja ma być jak najbardziej poszarpana i zgrzyta, żeby stopniowo wykolejać przyzwyczajenia czytelnika. «Filią jawy» nazwał serbski surrealista Marko Ristić przestrzeń nadrzeczywistości, okupującej ziemię niczyją między szaniami świata zewnętrznego i wewnętrznego. To definicja bliska mojemu postrzeganiu świata w tekście. Punktem wyjścia jest obserwacja, doświadczenie przestrzeni. Meblowanie zaczyna się od elementów najbardziej wiarygodnych, tylko po to, by zaraz potem wsunąć w ten pozornie znajomy kącik intruza z wyobraźni, który cichaczem rozbudowuje w tekście swoją frakcję. Fascynujący jest efekt takiego działania: lubię, gdy język za sprawą melodii, rytmu, materialności oferuje rozwiązania dziwaczne, z pogranicza błędu i szaradziarskiej sprawności³. Link do tekstu

z 29 maja 2019 roku: <https://instytutksiazki.pl/aktualnosc,2,nocny-stolik-22-jakub-kornhauser-uwielbiam-czytac-w-pociagach,3659.html> [dostęp: 30.12.2019].

³ Dom można potraktować jako jeden z lejtmytywów twórczości Kornhausera w ogóle – odsyłam do *Drożdżowni* – jest nie tylko schronieniem, ale żyje własnym życiem, bywa nadspodziewanie wielowymiarowy. W *Dzień w dniu w ścianie* dom tożsamy z poczuciem bezpieczeństwa, pojawia się dość rzadko; sądzę, że częściej oznacza on właśnie niemożliwość osiągnięcia takiego stanu przez permanentną labilność, a wręcz podatność na zranienia. Poza tym dom oznacza również raczej osiadły tryb życia, a podmiot/narrator jest zbyt przywiązany do ciągłego bycia w ruchu.

⁴ Paweł Sołtys, dz. cyt., s. 62.

⁵ Jakub Skurtys, *Sezon w surrealizmie*, „artPAPIER” 2019, nr 11, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=372&artykul=7350> [dostęp: 30.12.2019].

JAROSŁAW KAWIORSKI, *Bez tytułu*, 2021, akryl, olej, płótno, 50 × 60 cm



Borzęcin, Kraków, Meksyk. Historia Sławomira Mrożka i Susany Osorio

Susana Osorio-Mrożek
**Przylepka i potwór. Nasza historia
w listach i wspomnieniach**

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2021

Jaka jest ta ich historia? Autorka książki nie skorzystała z możliwości „her story”, być może również dlatego, iż była w posiadaniu dokumentacji, która pozwoliła jej ułożyć tę opowieść w granicach ponad-osobistych. Rysunki Mrożka, kopie listów (w języku angielskim), testament pisarza, fotografie stwarzały możliwość kompozycyjną oryginalną, poddaną co prawda woli autorki, ale ciekawą technicznie i wykraczającą poza ramy wspólnego życia jej i jego.

Biograf Mrożka wykorzysta to bez wątpienia, czytelnik Mrożka zobaczy osobę i twórcę poza utrwalonym już stereotypem, narratorka wspomnień opowie o sobie jako o partnerce nie tylko życiowej, ale również umysłowej (czyli obeznanaj z teatrem, bo w nim przez wiele lat pracowała), czytelniczce podobnych książek, amatorce tarota i gnostycznych wtajemniczeń, w czym Mrożek ochoczo jej towarzyszy.

Tytuł książki – niezbyt udany, ale przyciągający – to cytat z korespondencji, zatem nie warto go zbyt kontestować. Jak

Marta Wyka

wiadomo, języki zakochanych przede wszystkim ich samych cieszą. Pomijam więc perypetie wczesnej, późnej i dojrzałej znajomości, techniki wzajemnego uwodzenia, zerwania i powroty – czasem dramatyczne, czasem zgoła komiczne.

Spróbuję natomiast odtworzyć zarysy autoportretów, które ten związek dramatyzują i teatralizują. Para to bowiem dość egzotyczna. Piszą do siebie po angielsku. Kiedy ona znajdzie się w Krakowie, zna po polsku parę słów, otacza ją lingwistyczna dżungla.

Wcześniej Mroźek podciąga się nieco w hiszpańskim, językowe przeszkody wypełnia rysunkami. Akceptuje muzyczny meksykański folklor, czytelnik podejrzewa, że nawet go wyśpiewuje.

Wraz z rozwojem związku i komentarzami do niego (pióra Susany Osorio) widzimy, jak – na planie ogólniejszym – stykają się ze sobą dwie – powiedzmy górnice – cywilizacje, tak od siebie oddalone, jak Meksyk i wschodnioeuropejska Polska, a właściwie jej prowincjonalna część. Mroźek pochodzi z Borzęcina („jestem chłopak z Borzęcina”) i po latach z uczuciem odwiedzi miasteczko, ale już w roli uznanego pisarza, Europejczyka bez wątpliwości.

Meksykańska nostalgia stała się udziałem sąsiada Mroźka z kamienicy przy ulicy Krupniczej w Krakowie. Był nim poeta Jan Zych, ożeniony z Meksykanką, późny emigrant. Jego nazwisko pada, ale czy się spotkali w Meksyku – nie jest do końca jasne.

Z Sikorzyc, od Borzęcina niedalekich, pochodził Tadeusz Nowak – wybitny poeta, również lokator Krupniczej. On na parterze, Zych i Mroźek na ostatnim piętrze oficyny.

Jak widać, osobowa zawartość domu była wieloaspektowa, często zaskakująca. Mało kto podejrzewał milkliwego Jana Zycha o tak głębokie zainteresowanie hiszpańszczyzną. Sławomir Mroźek zaś odniósł w Polsce wielki sukces i mógł go zapewne konsumować przez wiele jeszcze lat nigdzie nie wyjeżdżając.

Ale piętno, jakie Wschód zostawił w świadomości Mroźka, nie daje się zatrzeć. Rodzinna prowincja go wzrusza, ale Kraków lat młodości smuci i nastraja depresyjnie. A przecież decyduje się wrócić i osiedlić w nim na nowo. W tej wyprawie w przeszłość towarzyszy mu Osorio, już jako żona, potem restauratorka, czego efektem staną się – po latach – zabawne książki kucharskie jej pióra. Kraków jest przedostatnią w biografii Mroźka przystanią – po meksykańskiej, przegranej przygodzie w Krakowie przeżywa chorobę i afazję, po której – jak sam powiada – narodzi się nowy Mroźek. Koniec życiowej trasy nastąpi w Nicei, mieście szczęśliwych emerytów.

Mroźek zamierzał zniszczyć swój jeszcze niedrukowany dorobek – czyli *Dzienniki*. Uległ jednak perswazji żony – i zaczął je publikować. To dało możliwość ujrzenia jego drogi pisarskiej z innej perspektywy – nie kończy się ona na *Baltazarze*, po którym miało zapaść milczenie.

Gdzie Wschód najmocniej zaatakował Mroźka? Być może wtedy, gdy ujrzał – jako chłopak – sowieckiego żołnierza na III moście w Krakowie. Wspomnienie wraca parokrotnie: w listach, w dzienniku, w *Baltazarze*. Więc i miasto ponosi niezawinioną winę, choć na to nie zasłużyło.

Oboje byliśmy nomadami – pisze Osorio. On nie osiągnął oczekiwanego punktu

dojścia, bo tak zapewne należy rozumieć jeden z fragmentów listów: widzę siebie tylko w Ameryce Północnej, w USA. Podróżował tam wielokrotnie, ale trudno go zobaczyć w roli profesora na Harvardzie. Nie byłby, jak myślę, w takiej roli zbyt dobrze obsadzony. Milczący Mroźek wobec entuzjastycznej młodzieży. A może ta nie ma rola była do zagrania?

Deklarację „chętnie zmieniłbym kulturę” wolno nam uznać za rozjaśnienie owej nomadycznej skłonności. A jednak nie udało się Mroźkowi zmienić kultury. Najlepsze jego utwory sceniczne wywodzą się ze świata tej szczególnej opresji, jaką wytwarzał PRL-owski świat jego młodości. Poddany działaniu języka sceny i dramatu, zawsze znajdował się za kulisami, był źródłem artystycznej inspiracji, które nigdy nie wyschło.

Susana Osorio pisze, że w Polsce środowisko, które poznała, „mówiło Mroźkiem”. To prawda, ale autorka tej konstatacji poznawała ten język przede wszystkim w przekładzie. Czy był taki sam jak oryginał? Zapewne się do niego zbliżał. I być może ten „obszar niezrozumienia”, jaki zaistniał pomiędzy parą, był punktem, który ich spoił.

Autoportret Susany Osorio pozwala nam zbliżyć się do osoby o upodobaniu w samotności – czemu zresztą przeczą jej liczne aktywności, działania teatralne, które na ogół odbywają się w grupie, wreszcie podróże. Jej biografia obfituje w przygody o różnym charakterze, bo zarówno zawodowe, jak i miłosne, co sama skrupulatnie rejestruje.

Nic zatem do ukrycia, wiele do zdobycia. Mroźek – człowiek z bagażem nie tylko przygód, ale i sukcesu twórczego – zdaje się działać w podobnym napięciu.

Co o tyle jest ciekawe, że w innych listach i dziennikach powraca wątek o próbach pozbycia się wszelkiego bagażu i stanięcia twarzą wobec egzystencji czystej, pozbawionej zobowiązań, jakie nieuchronnie przynosi kariera.

Ładne mieszkanie w Paryżu, w prestiżowej dzielnicy, powoduje odruchy wstętu i depresji. Kraków i miejsca rodzinne z nim związane działają podobnie. Meksyk, na początku fascynujący, okazuje się nie do wytrzymania. Ameryka wciąż na horyzoncie.

Wieża na meksykańskim rancho La Epifania, gdzie Mroźek pisał, to symbol jego oddalenia od świata, nie tylko realny, ale również duchowy.

Wzajemne porozumienie pary przegradza się w więź, której się nie kwestionuje, lecz aprobejuje, pielęgnuje, doskonali. Mroźek zaczyna bowiem wkraczać w starość i chce tę starość przeżywać jako „silny stary człowiek”. Partnerka staje się jego przewodnikiem i zaradną organizatorką kolejnych scen, składających się na nomadyczny cykl. Kupuje i urządza mieszkania, konsultuje lekarzy, doradza i zgadza się na wszystko.

Nie chce niczego zmieniać, dba o komfort istnienia w ciekawych miastach, miłych mieszkaniach, pośród przyjaznych ludzi. Ale nie jest to jednak sielanka. Opisy twórczych szaleństw Mroźka (łącznie z wybuchami gniewu i darcie odzieży...) świadczą nie tyle o rysach związku, ile o jego wewnętrznym dynamizmie.

Co zmieni ta książka w przyszłych biografacjach pisarza? Czy nastąpi jakaś osobowa wymiana miejsc?

Niedługo to zobaczymy.

Marta Wyka

Kuba

O Janie Stachowskim i literaturze czeskiej

„Ktoś z nich nie idzie już obok nas, poszedł inną drogą, która prowadzi gdzie indziej, chociaż nie wiadomo dobrze dokąd...” – pisze Claudio Magris w jednym z opowiadań *Zakrzywionego czasu w Krems*, snując rozmyślenia na temat naszego subiektywnego przecież zawsze postrzegania czasu. Myślę podobnie, czytając to opowiadanie w niecałe dwa tygodnie po śmierci, w wigilię Bożego Narodzenia 2020 roku, mego przyjaciela, z którym związany byłem wieloma więzami, spotkaniami, wyjazdami, książkami, biesiadami, wielokrotnym beztróskim włóczęństwem się po Pradze i patrzeniem na zachodzące w morzu słońce na chorwackiej wyspie Koločep, kiedy wychodziliśmy z wakacyjnego domu z naszymi paniami na nadbrzeże i siadaliśmy w barze, zamawiając mojito dla uczczenia wyjątkowości dnia, radości płynącej z tamtej chwili. Chwili, która trwała kiedyś, nieco ponad dwa lata temu, gdy odbywaliśmy – nie wiedząc wcale o tym – ostatnie wspólne, ziemskie wakacje. Kiedy mogłem Go oprowadzać, rewanżując się za zaaranżowane przez niego wędrówki po Czechach i czeskiej literaturze.

Ale nasze przygody, nasza przygodność trwały jeszcze w rozmowach, wy-

mianie opinii na temat czeskich książek, polityki, pandemii, świata, który warto ciągle – poprawnie, uczciwie – rozumieć.

Jeszcze widzieliśmy się przecież w Krakowie w połowie lutego 2020 roku i także w połowie lipca tegoż roku, gdy pojechaliśmy na „workshop” do naszych przyjaciół pisarzy z Ostravy do gościnnego domu Milošlava Sehnala w Krainie Łupków w Veselí u źródeł Odry na Morawach.

Nie sposób wszystkiego opowiedzieć, ale przypominają mi się teraz epizody zapisane kiedyś wcześniej, i – sądzę – warte utrwalenia tutaj.

*

Okazuje się, że obcowanie z literaturą czeską, a pośrednio potem znajomość

z Jankiem, datuje się od chwili poznania naszego legendarnego opiekuna Koła Młodych Pisarzy w Krakowie, Adama Włodka, czyli od wczesnych lat 70. Adam nie tylko opiekował się początkującymi adeptami pióra, był też świetnym propagatorem i tłumaczem liryki czeskiej. To za jego sprawą dowiedziałem się o Františku Halasie, Vitězslavie Nezvalu i innych czeskich lirykach współczesnych. To u niego poznałem świetną, studiującą zresztą kiedyś w Krakowie, tłumaczkę literatury polskiej z Pragi, Daniełę Turkovą, z którą utrzymuję przyjacielski kontakt do dziś. Z tych „młodoliterackich” zainteresowań literaturą sąsiadów niedaleko już było do miesięcznego stypendialnego wyjazdu (w listopadzie 1980 roku) do

Jan Stachowski i Krzysztof Lisowski w Veselí (2016)



Pragi. Miałem nie tylko sposobność zwiedzić dokładnie stolicę Czech (wtedy: Czechosłowacji), ale dzięki spotkaniom z zaprzyjaźnioną już Danielą i odwiedzaniem jej w pracy w Wydawnictwie Odeon poznałem Jana Stachowskiego, który – jako przedstawiciel ówczesnego Wydawnictwa „Śląsk” – publikującego wtedy znakomitą „Bibliotekę Pisarzy Czeskich i Słowackich” i tłumacz miał zamiar spotkać się między innymi z Bohumilem Hrabalem i wręczyć mu osobiście swój translatorski debiut, przekład zbioru opowiadań *Święto przebiśniegu*.

Janek miał wówczas 29 lat, ja 26. „Na doczepkę” pojawiłem się w gospodzie „Pod Złotym Tygrysem”, gdzie we wtorki, a czasem i w inne dni tygodnia rezydował Mistrz Hrabal w towarzystwie przyjaciół (a ówczesnych dysydentów, głównie uczonych wyrzuconych po 1968 roku z Uniwersytetu Karola i parających się innymi niż naukowe zajęciami, takimi jak pilnowanie parkingów, praca w kotłowni itp.). Pisarz nie tylko podjął nas tam serdecznie i intensywnie ugaszczal przez dwa popołudnia, ale też obdarował książkami.

Trudno nie wspomnieć, iż to za sprawą literatury czeskiej i tamtego praskiego spotkania pozostawaliśmy z Jankiem w długiej, czterdziestoletniej przyjaźni – czasami prosiłem go o pomoc przy spolszczaniu nielicznych wierszy czeskich poetów, pamiętam też, jak on poprosił mnie o wstępną lekturę zakończonego właśnie przekładu wielokrotnie wznawianej potem w Polsce powieści Hrabala *Obsługiwałem angielskiego króla*. Było to już

po stanie wojennym, kiedy wybraliśmy się obiema rodzinami na wakacje do Rytra.

*

Kiedy wsiedliśmy do praskiego ekspresu w czeskim Cieszynie, zaczęła się niezła jazda. Był bodaj rok 2008.

Podróżowałem z jednym z najlepszych tłumaczy literatury czeskiej, Janem Stachowskim, który podczas pracy w polskiej ambasadzie, mieszkał w Pradze przez blisko dekadę. Tylko wymarzyć można sobie tak kompetentnego i wytrawnego przewodnika!

Jechaliśmy przede wszystkim na premierę filmu, który – kiedy pojawi się tu za jakieś trzy lata... – zwać się będzie *O rodzicach i dzieciach*. Dzieło filmowe powstało na kanwie powieści Emila Hakla pod tym samym tytułem, która została niedawno spolszczona przez Jana S. Wcześniej więc poszliśmy do gospody na spotkanie z autorem. Tak minął wieczór pierwszy.

Następnie postanowiłem poprosić mego *cicerone*, abyśmy realizowali... kaprysy.

Dlatego poprosiłem o zawiezenie na Białą Górę. Tam poległ kwiat czeskiej szlachty w pamiętnej bitwie 1620 roku (walnie do klęski Czechów przyczynił się pułk lisowczyków). Na tym niewielkim wzgórku, nad którym samoloty jeden za drugim podchodzą do lądowania, stoi niepozorny pomniczek.

Następnie zwiedziliśmy cmentarz w pobliżu klasztoru świętej Małgorzaty – leży tam bard czeskiej wolności, Karel Kryl.

To nie były wszystkie akty niekończoności! Wypiliśmy kawę z rumem tutejszym, zwanym prosto po czesku *Tuzemákem* w kawiarni *Slavia* uwiecznionej

w wielu powieściach i filmach, skonsumowaliśmy tort Sachera w kawiarni Hotelu Paryż – w części restauracyjnej kręcono niektóre sceny filmu *Obsługiwałem angielskiego króla*. I przy czarnej kawie czytaliśmy gazety „na kiju”.

Spotkaliśmy się ze znaną z powieści wydawanych przez WL pisarką Ireną Obermannową. Pochodziliśmy trochę śladami Franza Kafki, w katedrze świętego Wita przypomnieliśmy sobie scenę z kapelanem z *Procesu*. Obejrzeliliśmy znakomity dokument o Vaclavie Havlu – *Občan Havel*. Wreszcie ruszyliśmy Hrabalowskim szlakiem, aż do przedmiejskiej Libni, gdzie na Grobli Wieczności numer 24 około dwudziestu lat w domku bez kanalizacji mieszkał i tworzył swoje wczesne teksty jeden z najbardziej znanych czeskich pisarzy. Zamiast tego domku, dawno już zburzonego, spory mural z cytatami z Mistrza Bohumila, portretami pisarza i jego kotów, a nawet słynnej maszyny marki Perkeo, na której pisywał prozę autor *Święta przebiśniegu* i *Postrzyżyn*.

Wspomnieniami wróciliśmy do listopada 1980, kiedy w gospodzie „Pod Żłotym Tygrysem” Pan Hrabal gościł nas hojnie przez dwa wieczory, a potem każdemu podarował książkę z dedykacją. Mam ją w ręku, to *Każdy den zázrak (Każdego dnia cud)*. Pod dedykacją miejsce i data: *Tygr 19.11.80*.

I jeszcze wspólny wyjazd do Pragi w 2017, we wrześniu, kiedy na Nowym Cmentarzu Żydowskim odwiedziliśmy razem groby Franza Kafki, Arnošta Lustiga i Oty Pavla, a na sąsiednim grobowiec Václava i Olgi Havlów, a potem muzeum Franza Kafki i w jego sąsiedztwie w piwiarni obok słynnej rzeźby *Sikajácych* Davida

Černego analizowaliśmy sposoby nalewania piwa do kufla – między *mlíkiem* a *hladinkou*.

*

Takich wyjazdów i przygód było dużo więcej. Janek około dziewięciu lat pracował w dyplomacji polskiej najpierw pod kierownictwem Jacka Balucha (dawnego nauczyciela akademickiego z UJ), a potem ambasadora Marka Pernala. Spotykaliśmy się więc w Pradze w kilku jego pięknych, służbowych mieszkaniach.

Wtedy i jeszcze potem nie miał czasu na zajmowanie się przekładami, ale minęło kilka lat, wrócił do domu w Katowicach i znów powrócił do wielkiej formy translatorskiej – uznawany przez kolegów tłumaczy za może najwybitniejszego ze znawców potocznej czeszczyzny. Był nie tylko autorytetem w dziedzinie literatury i kultury czeskiej, świetnym opowiadaczem i przewodnikiem, ale też ogromny zasób wiedzy szczegółowej sytuował go w gronie wszechstronnych ekspertów różnych zagadnień życia w stolicy Czech i nie tylko (Nawet w „spacerowniku” po Pradze autorstwa Pernala możemy przeczytać: „U Glaubiců [...] jedzenie jest drogie, ale za to Pilsner – jak donosi niezawodny Jan Stachowski – był w maju 2012 roku najtańszy w całej Pradze”).

Książki wybierane i tłumaczone przez Janka zawsze były znakomite, ważne, a także popularne i poczytne – od Jana Drdy, Hrabala, Josefa Škvorecký’ego, Oty Pavla, Oty Filipa, Ivana Klimy, Lustiga po Michala Viewegha – zając mogą sporą półkę w biblioteczkę, około czterdziestu pozycji (również udziału w pracach zbiorowych).

Janek spolszczył utwory tak głośne, jak właśnie Hrabalowskie *Święto przebiśniegu*,

Perelki na dnie, Piękną rupieciarnię (razem z Aleksandrem Kaczorowskim), powieść *Obsługiwałem angielskiego króla* sfilmowaną przez Jiříego Menzla w 2006 roku; antologię (współ z Andrzejem S. Jagodzińskim) *Opowiadacze. Nie tylko Hrabal*; niektóre nowele Škvorecký'ego, powieść Jana Pelca ...*będzie gorzej*; Patrika Ouředníka *Europeana. Związła historię XX wieku*; Oty Filipa *Wniebowstąpienie Lojzka Lapaczka ze Śląskiej Ostrawy*; dwie prozy Miroslava Sehnala i in.

W ostatnich latach Stachowski sam lub z Andrzejem S. Jagodzińskim pracował przy różnych znacznych translatorskich przedsięwzięciach z dawną mocą. Owocami tej pracy są jego translacje w monograficznym numerze „Literatury na Świecie” (nr 3-4/2020) poświęconym współczesnej liryce i prozie czeskiej. Wydał wspólnie z Jagodzińskim wybór znakomitych opowiadań Škvorecký'ego *Gorzki świat* (Czarne 2020), a także ogromnie trudną do spolszczenia powieść Arnošta Lustiga *Piękne zielone oczy* (Czarne 2020). Nie można też zapominać, że od paru sezonów angażował się w prace (m.in. tłumaczenie list dialogowych) cieszyńskiego festiwalu filmowego Kino na Granicy.

Nad przekładami pracował do ostatnich tygodni życia, jeszcze na przełomie listopada i grudnia czytywał pełny nowy przekład powieści *Siódmy życiorys* Oty Filipa (*Sedmý životopis*, wyd. czeskie Brno 2000), która przeznaczona jest dla Wydawnictwa Czarne. Ukończony jest również przekład przewrotnej noweli kryminalnej Ouředníka – ukaże się, jak dwie poprzednie książki tego pisarza, w „Pograniczu” w Sejnach.

Gwałtownie postępująca nieuleczalna choroba Janka nie pozwoliła mu na dokończenie innych planów. Jeden z nich – a był jego wieloletnim marzeniem i „wyzwaniem” – znam, bo sam przed laty angażowałem się w zachęcenie krakowskiego wydawcy do podjęcia wspólnych działań w celu publikacji. Otóż Stachowski dokończył spolszczenie ogromnej powieści „pastiszowej” Ladislava Fuksa (1923–1994), autora znanego u nas *Palacza zwłok* (pisarz byłby może postrzegany u nas jak Umberto Eco za mistrza tego rodzaju zabawnej i ogromnie erudycyjnej prozy). Nazwaliśmy to dzieło roboczo: powieścią dla kucharek (po doktoracie). Kto i kiedy to osobliwe arcydzieło zdecyduje się opublikować?

*

Podczas naszej pierwszej wyprawy w Bieszczady w latach 80. XX wieku – tylko Janek i ja – przyjaciel mój został w związku z pewną zabawną sytuacją nazwany Kubą. Odtąd dla mojej rodziny był to Kuba, człowiek o otwartej głowie i sercu, skory do dzielenia się wiedzą i radościami, prawy przyjaciel, który zawsze „miał plan” i z którym pięknie spędzało się czas. Tylko tej ostatniej sytuacji nie przewidział, nie zaplanował... nieodwracalnego. Ale widzę go teraz w czeskiej gospodzie, na przykład w U Horkých Pivním Sanatorium, nad gulaszem i kuflowym piwem przy stole „sztamgastów” w gronie swoich ulubionych nieżyjących autorów, wszak przebywa teraz w Pradze, gdzie... resztę wieczności zapragnął spędzić z córką i wnuczką.

Krzysztof Lisowski
Kraków, styczeń 2021

Albert Camus – wspomnienie w obrazach

Zanim zaczęto masowo czytać *Dżumę* rok pandemii zainicjowało sześćdziesięciolecie tragicznej śmierci jej autora, która nastąpiła 4 stycznia 1960 roku.

Publikacje i filmy przygotowane na tę okazję przypominały niepodważalne miejsce Camusa we francuskiej literaturze, wagę jego filozoficzno-humanistycznego przesłania i trafność jego politycznych prognoz. Potwierdziły również przynależność pisarza do ikon dwudziestowiecznej kultury.

Spojrzenie na życiową drogę noblisty poprzez zdjęcia uświadamia, jak szybko pokonał on dystans dzielący popularne kręgi Algierii od jej środowisk twórczych i jak dużą rolę odegrał w kulturalnej elicie Francji lat 1940–1960, stając się wcieleniem pewnego etosu, którego zmierzch przypadł na koniec ery gaullizmu.

Śródziemnomorska ojczyzna

Urodzony 7 listopada 1913 roku w Algierii Camus nie pamiętał swego 28-letniego ojca zmarłego z ran w październiku 1914 roku w szpitalu w Saint-Brieuc. Mała miejscowość w mglistej Bretanii była odległa od słonecznej Algierii, gdzie żyła jego rodzina. Przewodziła w niej babka pisarza Catherine Sintès, Hiszpanka. U niej schroniła się z dwoma synami jej dotknięta głuchotą córka Hélène, pracująca jako

Anna Łabędzka



Camus odbierający Nagrodę Nobla, Sztokholm, grudzień 1957

sprzątaczką. Decydującą rolę w uchronieniu Alberta przed losem rzemieślnika odegrał jego nauczyciel ze szkoły podstawowej, który bezpłatnie udzielał mu dodatkowych lekcji. Dzięki temu uzdolniony chłopiec mógł uzyskać stypendium umożliwiające kontynuowanie nauki. Louisowi Germainowi pisarz odda hołd, dedykując mu swą Nagrodę Nobla.

Osaczeni fotograficznymi obrazami zapominamy, jak rzadkie były one na początku XX wieku, zwłaszcza wśród ludzi ubogich. Camus miał więcej szczęścia niż inne dzieci z jego środowiska. Jest kilka zdjęć z najwcześniejszego okresu jego życia.

Indywidualna klisza przyciągająca uwagę została wykonana w profesjonalnym zakładzie. 4-letni Albert ubrany w marynarską bluzę stoi wyprostowany, trzymając przed sobą serso, koło do toczenia. Choć pozowanie trwało wtedy długo, dziecko wydaje się zatrzymane w ruchu. Półdługie loki z równo przyciętą grzywką są starannie uczesane i ujęte z boku ko-

kardą. Kontrastują one ze zbyt długimi, zniszczonymi bucikami o poobijanych czubkach, zapewne odziedziczonymi po starszym bracie. W ładnej twarzy o regularnych rysach uderza spojrzenie skierowane wprost do aparatu. Baczne, bystre, skupione, jakby pytające. Już wtedy widać żywą relację między obiektywem i przyszłym noblistą.

To rok 1917, w Rosji zginie niebawem carewicz zapamiętany w marynarskim mundurku, Gombrowicz już z niego wyrasta.

13 lat później, na zbiorowym zdjęciu, pojawia się młody piłkarz. Siedzi na ziemi ubrany w zawadiacki kaszkiet i zniewala widza szelmowskim uśmiechem. Nastolatek wyróżnia się na tle ekipy swobodą gestu, wyczuciem stylu, świadomością swego uroku. Wygląda młodziej niż 17 lat, na które wskazuje data fotografii.

To okres, w którym wnuk Catherine Sintès przygotowuje już maturę i odnosi sukcesy w uniwersyteckim klubie sportowym. Skrajne ubóstwo rodziny nie

przeszkadza mu w cieszeniu się śródziemnomorską przyrodą, plażą i morzem. Pływanie będzie jego ulubionym sportem.

Zdjęcie zrobiono w roku 1930, wyznaczającym stulecie francuskiej dominacji Algierii. Choć północno-afrykańską kolonię dzieli od najbliższego portu Francji 800 kilometrów, to jej mieszkańcy są kulturowo związani z metropolią. Przyczynia się do tego w dużej mierze solidny system nauczania o klasycznym profilu. Pedagogizy z powołaniem, wśród których wyróżnia się profesor filozofii Jean Grenier, pomogą Camusowi nadrobić to, czego nie wyniósł z domu. Licealistę pasjonuje łacina, literatura, filozofia i antyk, którego liczne ślady zachował otaczający go pejzaż. Nie może dzielić swoich intelektualnych odkryć z bliskimi, są analfabetami. Samotność w tej sferze wspomaga niezależność jego myślenia.

Okres dzielący nas od następnego zdjęcia z roku 1937 jest niezwykle intensywny. Dwudziestolatek ma za sobą dramatyczne miesiące walki o życie. W klasie maturalnej przeżył pierwszy ostry atak gruźlicy, grożą mu następne. Przekonany o kruchości egzystencji już na drugim roku studiów decyduje się na małżeństwo z 19-letnią Simone Hié, której zdjęcia świadczą o tym, iż mogłaby konkurować urodą i szykiem z gwiazdami ekranu. Jej matka zapewnia młodej parze mieszkanie w zbawiennym dla chorego na płuca mikroklimacie pobliskich wzgórz. Alberta wspomaga również jego wuj, zamożniejszy od reszty rodziny.

Ujawnione po ślubie uzależnienie Simone od morfiny nakłada na Camusa obowiązek czuwania nad jej kolejnymi kuracjami odwykowymi przy równoczes-

nym kontynuowaniu nauki i współpracy z komunistami. Wstępując do partii, tworzy w niej Teatr Pracy z ambitnym repertuarem: od klasyki do Gorkiego i Malraux.

Nieznający Marksa, świeży posiadacz legitymacji partyjnej jest autorem rozprawy o chrześcijańskiej metafizyce i neoplatonizmie, kontynuuje próby pisarskie (przygotowuje publikację *Dwóch stron medalu*), zgłębia dzieło Dostojewskiego i zaprzyjaźnia się z lokalnymi twórcami. Planowana kariera uniwersytecka należy do przeszłości, choroba uniemożliwiła mu terminowe przystąpienie do egzaminów. Nieco podleczoney decyduje się na pierwsze podróże poza Algierię. Poznaje Baleary, Włochy, Wiedeń, Pragę, Bawarię i Toskanię.

Na zdjęciu z Florencji, które „podsumowuje” pierwszy okres młodości Camusa, widać jak swobodnie 24-letni pisarz porusza się wśród społecznych kodów epoki, w której ubiór i sposób bycia determinują przynależność do określonego środowiska. Regularny owal twarzy, której szczupłość świadczy o przebytej niedawno chorobie, jest podkreślony wygładzonymi brylantyną, zaczesanymi do tyłu włosami. To styl Gary’ego Coopera z lat 30. Szykowna koszula w prążki z czarną muszką, ciemna marynarka z wełny, eleganckie spodnie o tweedowym splocie składają się na obraz smukłego młodzieńca należącego do kosmopolitycznej elity tego czasu. Potwierdza to również jego swobodna poza: oparty w półsiedzącej pozycji o murek widokowego tarasu trzyma ręce w kieszeniach. Skierowane ku górze spojrzenie wydaje się wybiegać w przyszłość.

W następnych latach Camus daje się szerzej poznać jako dziennikarz, krytyk, recenzent (znaczący tekst o *Nudzie* Sartre'a, odrzucający pojęcie absurdu jako celu egzystencji), koresponduje z André Malraux, jest redaktorem antykolonialnych dzienników, założycielem periodyku „Rivages” („Brzegi”) i ambitnego teatru Ekipa, odnoszącego sukcesy w adaptacji *Braci Karamazow*.

Wśród uprawianych przez Camusa dyscyplin teatr odegra rolę szczególną – jako medium społecznej edukacji oraz teren działań dramaturga, aktora i reżysera. Stanie się on ponadto egzystencjalnym azylem w ostatnim okresie życia, naznaczonym środowiskowym wykluczeniem z powodów politycznych. Przynależność do teatralnego środowiska trwale połączy obraz Camusa z największymi wydarzeniami artystycznymi epoki.

Charakterystyczna dla tego okresu zbiorowa fotografia mogłaby być klatką jednego z filmów Jeana Renoira, promujących wartości francuskiego Frontu Ludowego lub kadrem z neorealistycznego dzieła Rosseliniego.

Obiektyw jest skierowany na grupę mężczyzn prezentujących egzemplarze „Algieru Republikańskiego”. To ludzie pracy. Camus, redaktor naczelny dziennika, jest lekko wysunięty do przodu, skupiając na sobie słoneczne światło. Baczne spojrzenie skierowane wprost do obiektywu, półuśmiech, jedna ręka w kieszeni, druga podniesiona z typowym dla epoki papierosem. Dynamiczna w wyrazie sylwetka w rozwianym tenczu, spod którego widać marynarkę i krawat kontrastujący z ciemną koszulą, zapowiada styl postaci granych przez Humphrey'a Bogarta.

Do tego aktora będą porównywać pisarza amerykańscy czytelnicy w czasie jego podróży za Ocean w 1946 roku.

Wojna. Między Algierią i Francją

Na początku wojny Camus humanista jest coraz bardziej przeciwny bezwzględnym działaniom komunistów, utwierdza się w słuszności wyboru pisarskiej drogi i rozszerza krąg twórczych relacji, nawiązując kontakt z André Gidém.

To okres poznania drugiej żony pochodzącej z Oranu, w którym pisarz umieści akcję *Dżumy*. Francine Faure jest pianistką znaną z interpretacji Bacha, w Algierze studiuje matematykę. Jej ojciec zginął w czasie I wojny, rodzina jej matki mająca pochodzenie berberyjsko-żydowskie jest od wieków obecna na algierskiej ziemi. Smukła, pełna gracji, z wyrazistymi dużymi oczami i wysoko zarysowanymi kośćmi policzkowymi jest podobna do szlachejnych bohaterów filmowych granych ówczesnie przez Michèle Morgan.

Po przeczytaniu relacji Gidé'a z podróży po Związku Sowieckim Camus traci entuzjazm, którym natchnęła go wcześniejsza lektura *Doli człowieczej* Malraux i coraz częściej daje publiczny wyraz swojej niezależności politycznej. 26-letni mieszkaniec Algieru, wykluczony dwa lata wcześniej z partii za odstępstwa od obowiązującej linii postępowania jest tym lewicowym intelektualistą francuskim, który we wrześniu 1939 roku ma odwagę potępić sowiecką agresję w dalekiej Polsce. Do spraw Polski, jako pisarz znany na forum międzynarodowym, powróci w roku 1956 w swym przemówieniu *Poznań*.

ANNA ŁABĘDZKA

Pierwszy pobyt Camusa w Paryżu i praca redaktora w popularnym „Paris-soir” kończy się wraz z kapitulacją Francji. Przed powrotem do Algierii zdąży on zawrzeć w grudniu 1940 roku związek małżeński z Francine, której zdanie na temat przygotowywanej „serii absurdu” bardzo sobie ceni. Składa się na nią dramat *Kali-gula*, który jako postać interesował go już w czasach licealnych, sztuka *Nieporozumienie*, powieść *Obcy* i esej *Mit Syzyfa*. Ta potrójna gatunkowo wykładnia koncepcji filozoficznej powtórzy się w następnym etapie twórczości pisarza.

Powrót do Algierii, tym razem do Oranu, gdzie mieszka rodzina żony, koresponduje z kolejnym atakiem gruźlicy. Autor *Obcego*, wydanego w prestiżowej oficynie Gallimarda, z trudem porusza się wokół domu, musi ograniczać nawet wysiłek intelektualny. Miejscowa terapia nie przynosi poprawy. Z czasem udaje się załatwić pozwolenie na wyjazd do górskiego pensjonatu we Francji. Tam rodzi się pomysł *Dżumy*, efekt przemyśleń na temat totalitaryzmu. (W tym kontekście trudno nie pomyśleć o *Czarodziejskiej Górce*).

W czasie ponownego pobytu we Francji Camus, któremu zdrowie nie pozwoliło na służbę wojskową, przystępuje do Ruchu Oporu w grupie zaprzyjaźnionego poety René Chara i obejmuje redakcję znaczącego opozycyjnego pisma „Combat” („Walka”). Jest sam, Francine wróciła do Algierii, by podjąć obowiązki profesora matematyki.

W gorączkowej atmosferze końcowego okresu okupacji 30-letni dramaturg, zaangażowany w próby swej sztuki *Nieporozumienie*, ulega urokowi młodszej o 9 lat aktorki Marii Casarès.



24-letni pisarz we Florencji

Camus jako naczelny redaktor „Algieru Republikańskiego”, lata 30.





17-letni Camus na tle akademickiego klubu sportowego w Algierze

Camus i Picasso u poety Leirisa, lata 40.



Camus z żoną Francine

4-letni Camus w Algierze, rok 1917

Pisarz z aktorką Marią Casarès



To spotkanie z kulturą jego matki. Maria przyjechała z rodzicami z frankistowskiej Hiszpanii jako nastolatka i po latach walki z obcym akcentem stała się gwiazdą scen francuskich. Charakterystyczny głos i uroda Casarès współgrają z wielkimi rolami klasycznego repertuaru; częstym partnerem Marii w teatrze i w filmie jest jej rówieśnik Gérard Philipe, zaprzyjaźniony z Camusem pierwszy odtwórca *Kaliguli*, zaprezentowanego w Nicei w roku 1944.

Kaligulę w reżyserii Lidii Zamkow z Leszkiem Herdegenem w roli tytułowej pozna krakowska publiczność dopiero w 1963 roku.

Koniec wojny przynosi rozrachunki z kolaboracjonistami. Camus, który jako członek Ruchu Oporu niejednokrotnie ryzykował życiem, jest przeciwny szybkim wyrokom śmierci i upokarzającym praktykom stosowanym wobec winnych. Kierując się sumieniem, występuje jako jeden z nielicznych w obronie życia potępionego przez środowisko Brasillacha.

Od końca okresu wojennego rysuje się wyraźnie osobowość twórcy umykającego stereotypom. Postrzegany jako egzystencjalista – z uporem temu przeczy, twierdząc, iż szuka innych rozwiązań filozoficznych, że podąża śladem doktora Rieux. Jako Europejczyk należący do najuboższej warstwy mieszkańców Algierii – podważa teorie o powszechności kolonialnego wyzysku białych wobec miejscowej ludności. Jako ateista, podkreślający swoje duchowe pokrewieństwo z systemem wartości świata antycznego – wyraża głęboki podziw dla chrześcijaństwa Simone Weil, z którą łączą go wysokie wymagania moralne, opór wobec zła, walka o spra-

wiedliwość. Głęboko zaangażowany po stronie najbiedniejszych – odrzuca dyktat partii komunistycznej. Poznawszy prawdę o zbrodniach Stalina stara się je nagłaśniać wbrew naciskom lewicowych kręgów przemilczających je „dla dobra sprawy”. Tę postawę potwierdzi jego sprzeciw wyrażony w roku 1951 wobec odrzucenia przez André Malraux publikacji *Innego świata* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego.

Autor *Dżumy*, która przynosi ogromny sukces czytelniczy, żyje w twórczym centrum Paryża lat 40., skupionym w kawiarniach i piwnicach dzielnicy Saint-Germain. Pomimo przebytej choroby nie rezygnuje z życia nocnego, które uświetniają wielcy artyści jazzu.

Zdjęcia Camusa w kręgach egzystencjalnej bohemy ukazują go w towarzystwie takich ikon jak Boris Vian, kolega po piórze, będący znakomitym trębaczem jazzowym, jak Balthus i Picasso, jak Juliette Gréco czy przybyły do Paryża po wojnie jej przyjaciel Miles Davis. Pojawia się na nich również często Jean-Paul Sartre, który szybko zwraca uwagę na talent przybysza z Algierii. Rosnąca popularność *Dżumy*, z dystansem potraktowanej przez przywódcę egzystencjalistów, oraz krytyczny stosunek Camusa do stalinizmu przyczynią się do rozdzwieńków pomiędzy nimi. To z kolei spowoduje rezerwę krytyków liczących się ze zdaniem autora *Nudy*. Z czasem kręgi opiniotwórcze będą traktować popularność książek Camusa jako argument do podważania rangi jego pisarstwa. Pełna „rehabilitacja” noblisty zacznie się ćwierć wieku po jego śmierci. Dopiero wtedy jego dzieło odzyska uznanie literackich autorytetów wraz z należnym mu miejscem w rodzimej literaturze.

Camus wyróżnia się na tle ówczesnego środowiska intelektualnego konkretną znajomością świata wykluczonych. Jean-Paul Sartre – od pokoleń zakorzeniony w elitarnych kręgach kultury, pewny niepodważalnej słuszności dokonanych wyborów – nie może się pogodzić z niezależnością przybysza z północno-afrykańskiej kolonii. Sartre-filozof będzie piętnował Camusa jako „moralistę”. Ostateczne zerwanie nastąpi w roku 1952 po publikacji artykułu Sartre’a, w którym ostro atakuje Camusa. Dwa lata później autor *Dżumy* rozpozna się w jednym z tendencyjnie przedstawionych protagonistów powieści Simone de Beauvoir *Mandaryni* i da temu wyraz.

Zbuntowany humanista w Paryżu, Sztokholmie i Lourmarin

Po triadzie absurdu naznaczonej mitem Syzyfa w nietzscheańsko-śródziemnomorskim ujęciu Camus publikuje triadę pod znakiem mitu Prometeusza. Otwierają esej *Człowiek zbuntowany*, dochodzą do niego dramaty *Stan obłączenia* i *Sprawiedliwi*, zamyka powieść *Upadek*. Były członek partii obnaża w swym eseju zło sowieckiego totalitaryzmu, w czasie kiedy zachodnia opinia publiczna jest pod wielkim wrażeniem roli odegranej przez Stalina w wojennym sojuszu z aliantami.

Z końcem wojny Francine Faure wraca do Francji, we wrześniu 1945 roku rodzą się bliźniaki Camusów, Catherine i Jean. Migawki z życia rodzinnego pokazują młodzieńcze rozbawienie pisarza w roli „podwójnego” ojca. Zdjęcia z dziećmi w swobodnym rodzinnym kontekście zaskakują na tle sztywnych konwencjonalnych klisz rejestrujących życie francu-

skich elit lat 40. Wypada tu przypomnieć, iż dopiero po upływie dziesiątków lat publikuje się fotografie z tego samego okresu przedstawiające generała de Gaulle’a w czulej relacji z jego niepełnosprawną ukochaną córką Anną.

Czarnobiałe zdjęcia eksponują charyzmatyczną osobowość Camusa na tle kolejnych wydarzeń kulturalnych, w których uczestniczy. Czy będzie to wieczór u poety Leirisa z Picassem i Sartrem, spotkanie redakcyjne, pobyt na południu Francji u niedawnego towarzysza broni René Chara, czy podróż grupy intelektualistów do Grecji, jedna z rozlicznych prób lub premier teatralnych – obiektyw „chłonie” śródziemnomorską energię pisarza, jego ekspresyjną mimikę, intensywne spojrzenie, wyraziste gesty, nonszalancką elegancję.

Wiele oficjalnych zdjęć zdaje się świadczyć o trwałości uczuć teatralnej pary Camus-Casarès. Po paru latach rozstania połączy ich przypadek. Będzie to dramatem dla Francine Faure i moralnym dylematem dla pisarza. Jego fascynacje kobietami wpisujące się w śródziemnomorską wrażliwość na uroki życia nie zagrażały małżeństwu, które w założeniu miało być układem otwartym. Związek z Marią Casarès, podbudowany wspólną pasją do teatru, przetrwa do końca jego życia.

38 lat po śmierci swej matki, 60 lat po przyznaniu pisarzowi Nagrody Nobla, Catherine Camus, strażniczka ojcowskiego dzieła, wyda korespondencję mitycznej pary. Na ponad 800 stronach możemy śledzić opowieść o uczuciu, przyjaźni i twórczym pokrewieństwie dwojga artystów zamykającą się w latach 1944–1960.

Dodajmy, iż niezależnie od licznych oczarowań pisarza, przy silnej więzi uczuciowej oraz intelektualnej z Francine Faure i z Marią Casarès, duchową przyjaciółką Camusa ponad czasem pozostanie Simone Weil, której fotografia będzie mu towarzyszyła przy kolejnych przeprowadzkach. To dla jej tekstów uzyska on u Gallimarda możliwość stworzenia specjalnej serii edytorskiej Nadzieja (Espoir).

W połowie lat 50. Algieria zaczyna się radykalizować. Usamodzielniają się także sąsiadujące z nią francuskie protektoraty Maroko i Tunezja. Władze paryskie starają się stłumić konflikt w kolonii dawnymi metodami. Przybiera on jednak szybko formę terroryzmu. Camus, którego bliscy mieszkają w Algierii od pokoleń, udaje się tam, chcąc lepiej zrozumieć sytuację. Przejęty gwałtownymi przemianami zachodzącymi w rozdartej konfliktem kolonii wyraża sprzeciw wobec wszelkich form przemocy godzących w ludność cywilną – niezależnie od tego, czy są to miejscowi muzułmanie, czy tak zwani „pieds-noirs”, Europejczycy wrośnięci w Czarny Łąd.

W trudnym okresie końca 1957 roku Camus dowiaduje się o Nagrodzie Nobla. Został wyróżniony za całokształt dzieła naświetlającego problemy, z jakimi musi zmierzyć się sumienie współczesnego człowieka. To, co przeszkadzało Sartre'owi u kolegi „moralisty”, wzbudziło podziw Akademii Szwedzkiej.

Nagroda jest dla 44-letniego pisarza wyróżnieniem obciążającym go wielkim poczuciem odpowiedzialności; uważa, iż jest zaledwie w połowie swej drogi twórczej; w momencie ogłoszenia werdyktu czuje się „przybity”.

Jego podróż pociągiem do Sztokholmu w towarzystwie żony przynosi kolejne pamiętne klisze. W czasie noblowskiej gali młody i przystojny laureat swobodnie porusza się we fraku wypożyczonym w renomowanej paryskiej firmie. Jest od dawna obyty z teatrem. Towarzyszy mu zachwycająca wszystkich Francine występująca w etoli z białych norek.

Uczestnicząc w uroczystościach, Camus śledzi z ironicznym dystansem wysiłki dziennikarzy, próbujących uzyskać wywiad z matką przebywającą w Algierze. Wie, iż nie zdradzi ona prasie swojego zdania na temat jego twórczości. Nigdy nie zdołała niczego przeczytać. Gdyby nie była dotknięta głuchotą, mogłaby wysłuchać jego żarliwego dwunastominutowego wystąpienia. Wyczułaby w nienaganej dykcji doświadczonego oratora wzruszenie ujawniające ledwie wyczuwalne echo północno-afrykańskiego akcentu z dzieciństwa.

Dziewiąty z kolei francuski noblista realizuje kolejne punkty sztokholmskiego programu, udzielając wywiadów i uczestnicząc w obowiązkujących go spotkaniach. Na jednym z nich znajduje się student z Algierii, który draży temat nasilających się tam walk i zamachów, mających na celu obalenie coraz bardziej brutalnej francuskiej władzy. Camus odpowiada jak zwykle, iż jest przeciwny terroryzmowi, przeciwny wszelkim formom przemocy. Nadmienia, iż lęka się o nadal tam mieszkającą matkę. Jak często w takich przypadkach, dziennikarze podchwytyją jedynie część wypowiedzi, tę dotyczącą troski o matkę. Wyjęty z kontekstu cytaty stanowią pretekstem do zaatakowania noblisty za jego rzekome partykularne sympatie kolonialne.

Ten epizod jest szczególnie dla Camusa raniący, bo dotyka drogiej mu algiersko-francuskiej tożsamości, dotyka ojczyzny, która go ukształtowała. Wbrew tokowi historii chciałby dalszego pokojowego współistnienia różnych kultur w kraju swego dzieciństwa.

Nagonka mediów, ostracyzm środowiska przekonują go do oddalenia się od paryskiego zgiełku. Zwłaszcza, że po powrocie ze Sztokholmu pogarsza się stan jego zdrowia, nasilają się gwałtowne ataki duszności i zasłabnięcia. Myśl o opuszczeniu stolicy towarzyszyła mu już po publikacji *Człowieka zbuntowanego*, który był kolejnym sukcesem cytelniczym i kolejnym powodem do atakowania go jako pisarza obnażającego zło stalinizmu.

Nagroda Nobla pozwala Camusowi na zakup przestronnego budynku dawnej hodowli jedwabników w prowansalskiej miejscowości Lourmarin. Kraina Luberon przypomina pejzażem, kolorytem i aromatami rodzimą Algierię. Podobnie jak Algieria zachowała wiele rzymskich zabytków, które fascynowały gimnazjalistę odkrywającego klasyków w oryginale. W Paryżu Camus będzie bywać głównie dla teatru, który nazywa żartobliwie swoim „zakonem”.

Prowansja stała się ostatnim etapem życia pisarza, który zginął w czasie powrotu z Lourmarin do Paryża. Sportowy samochód prowadzony przez Michela Gallimarda roztrzaskał się na drzewie w biały dzień, na pustej szosie i przy dobrej pogodzie. Camus zginął na miejscu, Gallimard zmarł kilka dni później. Żona i córka wydawcy, siedzące z tyłu, wyszły z wypadku bez większych obrażeń. Nie

dziwi fakt, iż ten wypadek – spowodowany najprawdopodobniej pęknięciem opony – nadal bywa przedmiotem spekulacji. Wśród nich wyróżnia się domniemany zamach służb sowieckich, mający być karą dla pisarza za demaskowanie zbrodni komunizmu.

Podobne spekulacje nie ominęły Gérarda Philippe’a, zmarłego nagle parę tygodni wcześniej w wieku 37 lat. Ten od lat wielki sympatyk partii komunistycznej stał się wobec niej krytyczny po stłumieniu powstania w Budapeszcie.

Odejście pisarza dwa lata przed zakończeniem wojny algierskiej sprawiło, iż nie był on świadkiem jej najbardziej bratobójczej fazy, która przyniosła wielkie ilości ofiar.

Los oszczędził mu również widoku dramatycznego exodusu setek tysięcy uciekinierów, do których należeli zarówno europejscy *pieds-noirs*, od dawna związani z tą ziemią, jak i wierni Francji Algierczycy, w tym wielkie rzesze żołnierzy zwanych Harki.

Śmierć Camusa koresponduje ze zmierzchem francuskiej kultury zakorzenionej w dziedzictwie klasycznej tradycji. Druga połowa lat 60. XX wieku to okres utraty przez Francję statusu kolonialnej potęgi i nasilających się przemian kulturowo-obyczajowych, których kulminacją będzie młodzieżowa rewolucja 1968 roku. Camus stał się symbolicznym wcieleniem etosu pewnej grupy twórców zdolnych w równym stopniu do społecznego zaangażowania i udziału w Ruchu Oporu (byli w nim i Maria Casarès, i Gérard Philippe), co do korzystania z uroków życia w intensywnym rytmie lat 40. i 50.



W rozbitym samochodzie odnaleźno rękopis powieści, której nadano tytuł jednego z jej rozdziałów – *Pierwszy człowiek*. Wędrownka osieroconego syna, podążającego śladem ojca to owoc osiedlenia się autora w Prowansji, ułatwiającej mu swą atmosferą łączność z algierską przeszłością. Szybko pisany tekst o charakterze autobiograficznym, będący szkicem pierwszej części trzytomowego dzieła, wyznacza nowy styl w twórczości noblisty. Camus atakowany za życia przez krytyków jako „klasyk dla maturzystów” dzięki temu nieukończonemu tekstowi wydane mu 34 lata po śmierci zostanie porównany do formalnych eksperymentatorów spod znaku *nouveau roman*.

Relacje z pogrzebu Camusa w Lourmarin zapowiadają nowy rozdział w historii europejskiego przekazu medialnego. Obraz fotoreporterów siedzących na drzewach wzdłuż drogi prowadzącej do miejsca wiecznego spoczynku pisarza wyznacza koniec obyczajowej cenzury chroniącej znane osobistości. Potwierdza to symbolicznie zbieżność daty śmierci noblisty i daty ukończenia *Słodkiego życia*, w którym pojawia się niejaki Papparazzo, pozbawiony skrupułów fotograf tarzyszący dziennikarzowi granemu przez Marcello Mastroianniego.

Lata 60. otwierają również okres estetycznej ewolucji filmu i fotografii. Choć nadal publikuje się czarno-białe zdjęcia, choć nadal powstają czarno-białe filmy Felliniego, Antonioniego, Pasoliniego, Buñuela, Truffaut, Clouzota oraz innych mistrzów kina, to coraz częściej i kinematografia i prasa będą sięgać do koloru.

Zatrzymana na początku stycznia 1960 roku czarno-biała kronika życia Camusa wydaje się zdecydowanie „barwniejsza”, bogatsza w znaczenia, bliższa istoty jego świata niż znane obecnie jego zdjęcia kolorowe. Dotyczy to również innych znanych nam ikon tamtych czasów.

*

Prowansalskie Lourmarin odwiedzałam regularnie na początku lat 80. Dzięki temu mogłam poznać dzieci noblisty i bywać w jego paryskim mieszkaniu położonym w dzielnicy Saint-Germain. Kiedy Jean Camus obejrzał czarnobiałe zdjęcia z wystawy poświęconej Solidarności, którą zorganizowałam w jednej z galerii Aix-en-Provence w pierwszych miesiącach stanu wojennego, przekazał mi dla ich autora swoje cenne obiektywy.

Był to gest w duchu jego ojca, opowiedzenie się po stronie tych, którzy walczą o sprawiedliwość, moderując sumieniem swój bunt wobec totalitarnej przemocy.

Anna Łabędzka

PRZYPIS

Półtoragodzinny film *Les vies d'Albert Camus* autorstwa Georges-a-Marca Bénamou, prezentujący mało znane świadectwa i dokumenty przygotowany został na sześćdziesiątce śmierci noblisty przez trzeci program francuskiej telewizji. Ekspozuje on rolę Catherine Camus, która po śmierci matki przejęła opiekę nad twórczością ojca.

Zdjęcie, na którym widoczna w oknie dziewczynka jest złączona z siedzącym poniżej pisarzem mocnym uściskiem dłoni, wydaje się zapowiadać symbolicznym gestem sztafety po-

koleń jej późniejsze zaangażowanie w ojcowskie dzieło.

W roku 2030 wygasną rodzinne prawa autorskie i spuścizna Camusa stanie się własnością publiczną.



Camus z córką Catherine

Agnieszka
Kuczyńska

Lacrimae rerum

Jarosław Kawiorski

Szlafrok z Ikei / *Lacrimae rerum*

Kuratorka: Anna Baranowa

Galeria Rostworowski

wystawa w ramach Cracow Art Week

Krakers (No)Hope

13–20.06.2021

wystawa trwała do 30.06.2021

Jeśli szukać wśród narzędzi klasyfikacyjnych historii sztuki, to obrazy pokazane na wystawie Jarosława Kawiorskiego *Szlafrok z Ikei / Lacrimae rerum* można próbować określić jako wanitatywne martwe natury. Natychmiast jednak widać, że tego rodzaju termin bardziej wprowadza w błąd, niż coś wyjaśnia. Na pewno można powiedzieć, że są to obrazy o śmierci i na pewno widać na nich przedmioty.

Kawiorski prowadzi Pracownię Malarstwa i Rysunku na Wydziale Malarstwa krakowskiej ASP. Z tym miejscem związany jest od czasu studiów – był uczniem prof. Jana Szancenbacha. Tym razem pokazuje obrazy bardzo osobiste, malowane przez lata po śmierci żony – Alicji Bienicewicz (1954–2012), aktorki związanej z krakowskim Starym Teatrem. Jedną z najważniejszych zalet jego malarstwa jest trzymanie się blisko doświadczenia i niezależność wyobraźni. Dzięki temu udało mu się na własnych warunkach i własnym głosem opowiedzieć prywatną historię tak, żeby stała się uniwersalna. Każdemu w którymś momencie życia zdarza się doświadczyć bólu, lęku, bezradności. Nie jest źle, jeżeli można własne afekty rozpoznać na zewnątrz siebie, jeżeli można znaleźć

obrazy, na których widać, że takie zapasy z losem to nieodzowna część ludzkiej kondycji. Na jakimś poziomie widać tu po prostu żal za prostymi rzeczami, z których składa się wspólne życie. Przedmioty wywołujące wspomnienia są tak zwyczajne, jak się tylko da. Jest w nich tęsknota za codzienną bliskością, ale więcej jeszcze głuchej rozpacz i bezsilności. Kawiorski pokazuje, że skala naszej pamięci jest skalą dotyku, tyle że teraz wszystko wydaje się twarde i jałowe. Pozostawiony na wieszaku biały szlafrok nie układa się w miękkie kształty ciała. Ekspres do kawy pozbawiony funkcji i zapachu stał się tylko nieco bardziej skomplikowaną figurą geometryczną, którą uzupełniają kula, stożek i potrzebny do klasycznego Cézanne'owskiego kompletu – walec, czy może jednak słoik po lekarstwach.

Nie jest łatwo pisać o tych obrazach, bo od lat wiadomo, że „prawda w malarstwie” nie występuje, a tu takie przymiotniki jak „autentyczne” albo „prawdziwe” same pchają się na klawiaturę. Kłopot polega na tym, że chodzi raczej o „prawdę w pamięci”, a na pytanie, co to takiego i czy w ogóle istnieje, nikt chyba nie zna odpowiedzi. Być może jedyny środek, który może nas do niej przybliżyć, to *lacrimae rerum*. W jakiejś dobrej godzinie przyszedł do głowy artyście pomysł na tytuł wystawy. Formuła *sunt lacrimae rerum* – wzięta z *Eneidy* Wergiliusza (I księga, wers 462) – zostawia duży margines dla wyobraźni, a ponieważ dotyczy najbardziej podstawowych problemów dla rozumienia, czym jest sztuka, to tłumaczona bywała na bardzo różne sposoby i bardzo różne wysnuwano z niej wnioski. „Łzy rzeczy” można potraktować literalnie,

ale można słowo *res* rozumieć znacznie szerzej – jak w *res gestae*. Może też chodzić o „opłakiwanie rzeczy”. Z nieusuwalną w łacińskim tekście ambiwalencją łączy się interpretacja sytuacji, w jakiej ten wers się pojawia – momentu, kiedy Eneasza (sam za sprawą zaklęcia niewidzialny) ogląda w świątyni Junony malowidło przedstawiające walki pod Troją i widząc obraz swoich dawnych nieszczęść, dostrzegając wśród walczących siebie samego, przeżywa trudny do opanowania żal, ale znajduje też nadzieję. Wers przeczytany w całości brzmi tak: *Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*. Spróbujmy przetłumaczyć go w ten sposób: „Są łzy rzeczy i to, co śmiertelne duszy dotyka”. Może celem sztuki jest takie przekształcanie surowych emocji, które dzięki ponownemu z nimi spotkaniu poprzez obraz i pracę z pamięcią – nie poprzez wyparcie i estetyzację – pozwala znaleźć dystans i jednak jakąś ulgę? W przypadku Kawiorskiego będzie to powtarzany w obsesyjnych reprzykach obraz szlafroka, profilu młodego mężczyzny czy krowiego czerepu. Nie ma litości. Kreski bolą jak zadrapania.

Kształt krowiej czaszki jest zarazem drapieżny i groteskowy. Wciąż jeszcze nie opatrzony, w przeciwieństwie do kształtu czerepu ludzkiego, który bardzo powszedniał, eksploatowany jako wzorek w czaszki, dekoracyjny motyw na wszystkim. Wielki krowi czerep to nie dekoracja. Wklejona fotografia działa jak dojmujące wtargnięcie Realnego, jak wykrzywiony koński pysk pod taką samą żarówką w *Guernice*.

Kawiorski mówi, że używa wklejanych w obszar obrazu fotografii czy odbitek ksero, „gdy malowany motyw tkwi gdzieś w głowie,



JAROSŁAW KAWIORSKI, *Czerep*, 2020, olej, płótno, 150 × 110 cm; *Bez tytułu*, 2021, druk cyfrowy, olej, płótno, 110 × 150 cm (strona obok)

nie mając wystarczająco wyraźnej postaci¹. Nie chodzi o to, żeby wiernie przerysować, ale raczej poddać go analizie, przetrawić. Być może także znaleźć ton, który sprawia, że takiego widoku nie można się pozbyć z pamięci. W powtórzeniach Kawiorskiego widać wysiłek. O tym, jak pracuje, artysta opowiada tak: „Rysuję «z ręki» i często z pamięci, łatwo więc w moim rysowaniu o błędne tropy, niepewne linie, pomyłki². Jednak te splątane linie nie są dla niego „zbędnymi, niepożądanymi świadectwami nieporadności. Są zapisem doświadczenia – takiego czy innego³”. To, co kiedyś istniało, staje się tylko konturem na obrzeżu pola obrazu / kadru wspomnienia. Wreszcie jesteśmy w momencie, w którym samo spojrzenie odzyskuje magiczną władzę nad czasem przeszłym. Wystarczy, żeby – jak z suchej kości, z czarno-białego „zdjęcia” – wywołać ducha tego, co było. Mechanizm działa w taki sposób, jakby świat nigdy nie

został odczarowany. Zaciera różnicę między kiedyś a teraz. Sugeruje też, że nie jesteśmy czymś radykalnie innym od przedmiotów, które w jakimś stopniu także uczestniczą w emocjach. Tak chyba działamy, chociaż niezupełnie pasuje to do współczesnego języka opisu świata.

Pamięć traumy wydaje się zbyt prywatną sprawą, żeby o niej pisać. Zawsze jednak można spróbować ucieczki w erudycję. Pozostając w tym zewnętrznym, erudycyjnym obowiązku komentatora wystawy, patrząc na uporczywość i wagę powtórzeń, można przypomnieć *Różnicę i powtórzenie* Gilles’a Deleuze’a³. To książka, która dotyczy pojęcia różnicy uwolnionej od negacji, to jest różnicy, która nie jest różnicą „od”, która nie jest przeciwstawiona czemukolwiek i właściwie nie odnosi się do żadnego modelu. Ważniejsza jest jej autonomiczność niż podporządkowanie identyczności. W ten sposób powtórzenie opisywane jest jako kopia, ale nie identyczna z rzeczą, do której się odnosi. Uogólnienie i odpowiedniość zastępuje „powtórzeniem” rozumianym jako coś indywidualnego, jedyne w swoim rodzaju.

W przypadku obrazów powtórzenie omija myślenie pojęciowe, biegnie przez emocje, a te rozpoznajemy dzięki intuicji. Z drugiej strony to intuicja pozwala artyście emocje uruchomić, „przetrawić” tkwiące w pamięci jak zadra obrazy rzeczy i dzięki tej operacji powoli się od nich uwalniać. O swojej metodzie Kawiorski tak pisze: „Ważną rolę w moich rysunkach pełni intuicja. Gdy wyłącza się intelekt, zawodzą pamięć i oko, to ona prowadzi rękę i pomaga postawić właściwą linię. Podpowiada, kiedy zaakceptować przypadek, umożliwiła znalezienie właś-



ciwych (w moim przekonaniu) proporcji między formą i treścią, pozwala na uzyskanie odpowiedniej ekspresji⁴. Każde z powtórzeń jest mocowaniem się z własną pamięcią i czasem, wydobywaniem się na powierzchnię tu i teraz.

Sądząc po sile konturu i zestawień barwnych, malarz swobodnie porusza się w najlepiej rozumianej tradycji sztuki XX wieku (szczególnie Picasso najwyraźniej wciąż potrafi skutecznie inspirować). Obrazy tylko sugerują syntezę, która w ostatecznym kształcie możliwa jest dopiero w naszej głowie. Wszystko jest tak ciasno wypracowane, powtórzone tyle razy, żeby mogło powrócić życie. Szczególnie dobrze widać to w przypadku małych obrazów, takich jak *Worek na zakupy I* czy *Worek na zakupy II*. Na tle intensywnego, choć nieoczywistego koloru Kawiorski powtarza, czy raczej rozdrapuje zapamiętany widok jakiegoś kompletnie nieistot-

nego przedmiotu, który kiedyś w takim kształcie, w takich załamaniach został odłożony po raz ostatni.

To przenikanie się życia z przedmiotami, przedmiotów ze śladami po życiu sprawia, że człowiek traci rozeznanie, czy to, co widzi, to *nature morte*, czy raczej *Stilleben*.

Agnieszka Kuczyńska

PRZYPISY

- 1 Jarosław Kawiorski, *O moim rysowaniu. Kilka uwag*, tekst w katalogu wystawy Stanisław Zbigniew Kamiński, Jarosław Kawiorski, *Rysunek. Od liniału cyrkla/ od swobodnej ręki*, BWA Kielce, maj/czerwiec 2021, s. 22. Pierwodruk w katalogu internetowym wystawy *Kawiorski-Kamiński / Od ręki, od liniału* (18.02–18.03.2021) wydanym przez Galerię ASP w Krakowie: <https://kamienskikawiorski-galeria.asp.krakow.pl/jaroslaw-kawiorski-bio>.
- 2 Tamże.
- 3 Por. Gilles Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. Bogdan Banasiak, Warszawa 1997.
- 4 Jarosław Kawiorski, dz. cyt.

21 marca 2021 roku

zmarł

Adam Zagajewski

1945–2021

Wybitny poeta, prozaik i eseista.

Był członkiem redakcji „Zeszytów Literackich”, a także przez wiele lat członkiem Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Prowadził warsztaty i kursy akademickie zarówno w Polsce (w Studium Literacko-Artystycznym na Uniwersytecie Jagiellońskim), jak i za granicą (m.in. w Committee on Social Thought na Uniwersytecie w Chicago na Uniwersytecie w Houston). Laureat wielu prestiżowych nagród literackich – między innymi Nagrody Fundacji im. Kościelskich (1975), Międzynarodowej Nagrody Neustadt w dziedzinie literatury (2004) i Nagrody Księżnej Asturii (2017).

Współautor, wraz z Julianem Kornhauserem, książki *Świat nie przedstawiony* (1974), która stała się jednym z najważniejszych manifestów literackich pokolenia Nowej Fali. Po podpisaniu listu 59 w 1975 roku został objęty zakazem druku – od początku lat 80. mieszkał w Paryżu, w 2002 roku na stałe powrócił do Krakowa. Jego kolejne książki poetyckie i eseistyczne niezmiennie były prawdziwymi wydarzeniami literackimi – były gorąco dyskutowane, stawały się ważnymi punktami odniesienia dla współczesnej polskiej literatury.

Rodzinie i Przyjaciołom składamy serdeczne wyrazy współczucia.

Redakcja

„Nowej Dekady Krakowskiej”

Dnia 7-go marca 2021 roku

zmarł

Prof. Jacek Łukasiewicz

poeta, krytyk literacki, historyk literatury.

Profesor Uniwersytetu Wrocławskiego, autorem dziewięciu tomów poezji oraz wielu książek krytyczno- i historycznoliterackich; ostatnio opublikował m.in. monografie *TR – Tadeusz Różewicz* (Universitas, Kraków 2013) oraz *Poeta Grochowiak* (Warstwy, Wrocław 2019). Za książkę *Herbert* nominowany do Nagrody Literackiej Nike (2002). Laureat Nagrody Literackiej PEN Clubu im. Jana Parandowskiego i Nagrody im. Kazimierza Wyki za całokształt twórczości krytycznej i eseistycznej. Finalista Nagrody Poetyckiej im. Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego za najlepszy tom roku „Orfeusz” (2012) za zbiór *Stojąca na ruinie*. Nominowany do Wrocławskiej Nagrody Poetyckiej Silesius (2019) za tom *Wiązania*. Laureat Nagrody Osobnej Miasta Gdynia (2013) za książkę *TR – Tadeusz Różewicz*. Laureat nagrody Fundacji Władysława i Nelli Turzańskich z Toronto w dziedzinie literatury.

Redakcja

„Nowej Dekady Krakowskiej”



JAROSŁAW KAWIORSKI, *Szlafrok z Ikei VI*, druk cyfrowy, 2021, 50 × 120 cm

Elżbieta Binczycka-Gacek – religioznawczyni i komparatystka, absolwentka studiów doktorskich na Wydziale Polonistyki UJ. Interesuje się literaturą diaspory afrykańskiej, powieścią postkolonialną, religiami społeczności tradycyjnych oraz związkami literatury i mitu.

Natalia Giemza – literaturoznawczyni, polonistka, nauczycielka, współorganizatorka MUTE – ogólnopolskiej konferencji poświęconej popular music studies.

Dawid Kaszuba – student II stopnia kierunku kulturoznawstwo na Wydziale Polonistyki UJ, przewodnik muzealny. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół performatywnych, audiowizualnych i genderowych aspektów muzyki metalowej. Swoje wystąpienia prezentował na licznych konferencjach krajowych i zagranicznych. Jego ostatni artykuł poświęcony apokaliptycznym narracjom w twórczości zespołu Ghost ukazuje się w monografii *Lepsze jutro było wczoraj... kulturowe wizje przyszłości*.

Agnieszka Kuczyńska – historyczka sztuki, doktor w Instytucie Nauk o Sztuce KUL. Interesuje się malarstwem akademickim, surrealizmem, a szczególnie tym, co je łączy. Autorka książki *Malowane kurtyny teatralne Henryka Siemiradzkiego* (2010) i razem z Krzysztofem Cichoniem rozmowy-rzeki ze Zbigniewem Makowskim *Wąski Dunaj No 5* (2007). Mieszka i pracuje w Lublinie.

Grzegorz Kwiatkowski (ur. 1984) – poeta, muzyk. Członek zespołu Trupa Trupa wydającego m.in. w Glitterbeat Records i w Sub Popie. Od 2013 roku autor Biura Literackiego. Stypendysta wielu programów literackich m.in. wiedeńskiego i styryjskiego „Artist in Residence”. Publikował m.in. w „Modern Poetry in Translation”, „Inostrannaja Literatura”, „Midraszu”, „Zeszytach Literackich” i „Studia Litteraria et Historica”. Uczestnik licznych festiwali literackich m.in. Oslo Internasjonale Poesifestivali Lahti International Writers Reunion. Członek europejskiej platformy literackiej Versopolis. Gościł m.in. na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, na Uniwersytecie Chicagowskim i w Jewish Theological Seminary.

Malwina Mus-Frosik – literaturoznawczyni, redaktorka, krytyczka i badaczka zorientowana na związki literatury i innych dziedzin sztuki. Autorka książki *Marcin Świetlicki – artysta multimedialny*

(Kraków 2019), współredaktorka dwóch monografii z serii Ścieżkami Pisarzy (Kraków, 2015). Współpracuje z wydawnictwami i instytucjami kultury. Zawodowo związana z Akademią Górniczo-Hutniczą i Uniwersytetem Jagiellońskim. Na Wydziale Polonistyki UJ prowadzi zajęcia z interpretacji muzyki i fonosfery.

Krzysztof Lisowski – poeta, krytyk literacki, redaktor. Laureat wielu nagród literackich, współpracuje z redakcjami czasopism literackich i artystycznych. Autor kilkunastu tomów literackich oraz prozatorskich, ostatnio wydał m.in. książki *Zaginiona we śnie* (Kraków 2019), *Domy dni. Antologia osobista* (Kraków 2020).

Anna Łabędzka – absolwentka polonistyki UJ i studiów podyplomowych we Francji, od grudnia 1981 roku wykładowca w dziedzinie komparatystyki i teatologii na uniwersytetach francuskich: Aix-Marseille, Bordeaux III, Uniwersytet Górnej Bretanii w Rennes, Paryż IV-Sorbona, Paryż VIII-Saint Denis; tłumaczka, współpracowniczka teatrów i festiwali operowych, organizatorka i animatorka spotkań Krystiana Lupy z francuską publicznością, autorka wywiadów z artystą.

Karol Ochodek – muzyk, kompozytor, autor tekstów, nauczyciel. Student na Wydziale Polonistyki UJ. Zainteresowany relacjami pomiędzy muzyką, słowem i ciszą.

Anna Pekaniec – 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, ostatnio wydała monografię *Autobiografki. Szkice o literaturze dokumentu osobistego kobiet* (WUJ, 2020).

Magdalena Rabizo-Birek – literaturoznawczyni, profesorka Uniwersytetu Rzeszowskiego. Od 1998 r. redaktorka naczelna ogólnopolskiego kwartalnika literacko-artystycznego „Fraza”. Ostatnio opublikowała monografię *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej* (Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2012).

AUTORKI | AUTORZY

Konrad Sierżputowski – kulturoznawca, muzykoznawca oraz historyk filmu animowanego. Doktorant w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ oraz współpracownik Akademii Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego w Łodzi. Stypendysta programu Fulbright Junior Research Award na Columbia University Department of Music w Nowym Jorku. Autor książki *Stuchając hologramu. Cieleśność wirtualnych zespołów animowanych* (IKP, 2018). Swoje teksty publikował w „Kulturze Popularnej” i „Przełądzie Kulturoznawczym”. Pomysłodawca cyklu ogólnopolskich konferencji poświęconych badaniom muzyki popularnej „MUTE”. Prowadzi badania nad somatoestetyką wydarzeń muzycznych oraz amerykańską i japońską animacją telewizyjną.

Olga Szmidt (ur. 1989) – redaktor naczelna portalu Popmoderna, krytyczka literacka i telewizyjna, doktor literaturoznawstwa. Pracuje w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki UJ. Zajmuje się zagadnieniami związanymi z podmiotowością nowoczesną, teorią krytyczną i kulturą popularną. Kilkukrotna stypendystka MNiSW oraz MKiDN. Autorka monografii naukowych *Korespondent Witkacy* (Universitas, 2014) oraz *Autentyczność: stan krytyczny. Problem autentyczności w kulturze XXI wieku* (Universitas, 2019), biografii *Kownacka. Ta od Plastusia* (Czarne, 2016) oraz tomu *Odkrywanie Ameryki. Wybór tekstów krytycznych z lat 2010–2017* (WUJ, 2018). Wydała także autorski notes *Finlandia. Książka do pisania* (Austeria, 2017). Współpracuje z „Czasem Kultury” i „Krytyką Polityczną”. Mieszka na krakowskim Kazimierzu.

Mateusz Witkowski (ur. 1989) – dziennikarz, krytyk, redaktor naczelny i współzałożyciel portalu Popmoderna.pl, stały współpracownik Gazeta.pl, „Dwutygodnika.com” i „Czasu Kultury”. Dziennikarz Off Radia Kraków (audycja „Duopop”). Stypendysta Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w roku 2018 i Narodowego Centrum Kultury w roku 2020. Prowadzi zajęcia dotyczące muzyki popularnej na Wydziale Polonistyki UJ.

Marta Wyka – krytyk i historyk literatury. Opublikowała m.in. zbiór szkiców krytycznoliterackich *Niecierpliwłość krytyki* (2006), książkę autobiograficzną *Przypisy do życia* (2007), a także dwie monografie: *Czytanie Brzozowskiego* (2012) oraz *Miłość i rówieśnicy. Domknięcie formacji* (2013). Ostatnio wydała zbiory szkiców pt. *Napisane niedawno* (2018) i *Tamten świat* (2020).

Piotr Żołądź – filolog, literaturoznawca, muzyk. Autor rozprawy *Potworność i krytyka. Studia o cyklu wiedzmińskim Andrzeja Sapkowskiego* (2018). Współpracuje z Ośrodkiem Dokumentacji i Badań Twórczości Josepha Conrada Wydziału Polonistyki UJ.

Druk:
Drukarnia EKODRUK
ul. Wielicka 250,
30-663 Kraków
tel./fax: 12 2961909
www.ekodruk.eu

Przygotowanie do druku:
Sylwan
ISSN 2299-4742

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



Wydawca:
Krakowska Fundacja Literatury
ul. gen. Jakuba Jasińskiego 26A,
30-815 Kraków
BNP Paribas Bank Polska S.A.
80 1750 0012 0000 0000 3143 8497

JAROSŁAW KAWIORSKI, *Szlafrok z Ikei I*, druk cyfrowy, akryl, olej, płótno, 150 x 120 cm, 2013
Reprodukcje Marta Kawiorska (także na stronie obok oraz na s. 77, 89, 106, 107, 112)



LACRIMAE RERUM



JAROSŁAW KAWIORSKI, *Bez tytułu*, 2015, druk cyfrowy, akryl, olej, płótno, 110 × 150 cm

JAROSŁAW KAWIORSKI, *Worek na zakupy II*, 2021, akryl, olej, płótno, 50 × 60 cm



LACRIMAE RERUM

ISSN 2299-4742



9 772299 474206 12



KRAKOWSKA
FUNDACJA
LITERATURY