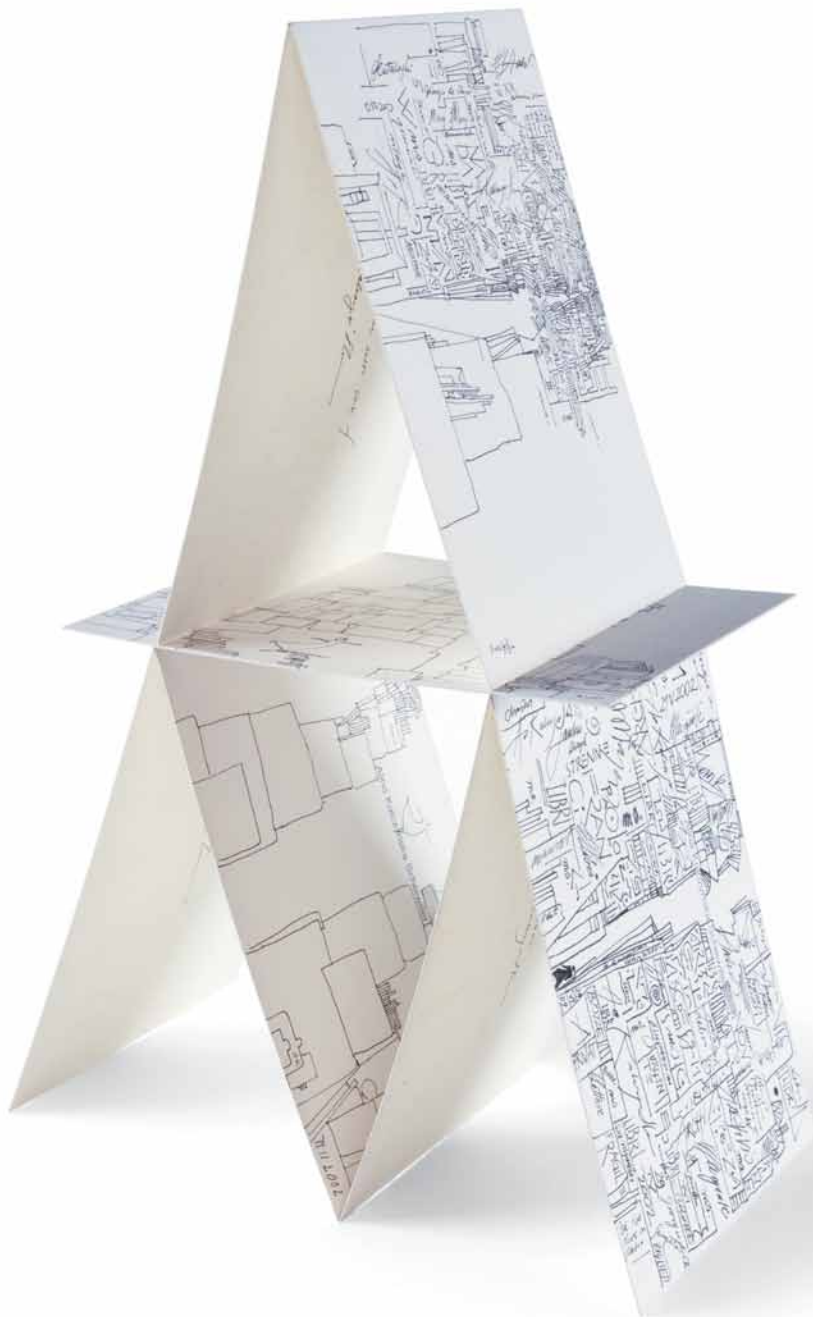


POWIEŚĆ RODZINNA DZIŚ?



Alina KALCZYŃSKA, *Karty z archiwum [Carte dall'archivio]*.

Książka-obiekt, unikat 2011. Fotografia Luca Postini

NOWA **DEKADA** KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

ISSN 2299-4742

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

Redaguje zespół:

Marta Wyka *redaktor naczelna*

Teresa Walas *zastępca redaktor naczelnej*

Anna Pekaniec *sekretarz redakcji*

Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Bogdan Rogatko

Paulina Małochleb

Robert Ostaszewski

Anna Pochłódka

Współpracują:

Anna Baranowa, Tomasz Gryglewicz,

Krzysztof Lisowski, Anna Łabędzka,

Łukasz Maciejewski, Henryk Markiewicz,

Małgorzata Ruda, Małgorzata Szumna

Redaktorki prowadzące:

Anna Pekaniec, Anna Pochłódka

Okładka: Aleksander Pieniek, *Migracje (obrazów)*. Strefa Be Narodowego Starego Teatru w Krakowie

Fotografia: Dariusz Tokarczyk

Adres redakcji i wydawcy:

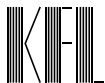
Krakowska Fundacja Literatury,

ul. Górna 9/3, 30-094 Kraków,

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

e-mail: krakowskafundacjaliteratury@gmail.com,

redakcja@nowadekada.pl



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

Nakład:

300 egz. + 200 egz. gratisowych

Numer zamknięto 15 lutego 2014 roku

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

1 NOWA dekada

KRAKOWSKA
D W U M I E S I Ę C Z N I K K U L T U R A L N Y
NR 1/2 (11/12) ROK III 2014 KRAKÓW

POWIEŚĆ RODZINNA DZIŚ?

ANNA PEKANIEC

Rodzina w polskiej powieści po 1989
(rekonesans)

MACIEJ URBANOWSKI
KRZYSZTOF BIEDRZYCKI

W poszukiwaniu utraconej rodziny
Dom, kobiety, kultura

TOMASZ Z. MAJKOWSKI

Gra o ojcowski tron

JACEK ZIEMIEK

Rodzina jak z obrazka (filmowego)

KATARZYNA WAJDA

Matka Polka na wysokich obcasach,
czyli rodzinne (r)ewolucje

LAUDACJA

MARTA WYKA

Nagroda im. Kazimierza Wyki

PROZA

KRZYSZTOF LISOWSKI

Tata. Pole wzlotów

ROZMOWA

Energia myślenia. Z Jerzym Jarzębskim
rozmawia Małgorzata Szumna

ESEJ

BOGDAN ROGATKO

Julian Tuwim Polsce przypisany?

PASAŻ HISTORYCZNOLITERACKI

ANNA NASIŁOWSKA

Rodziewiczówna i etyka pracy

OKNO NA ŚWIAT

ANNA ŁABĘDZKA

Od *Wycinki* Thomasa Bernharda do
austriackich *Dziadów* Andrzeja Stasiuka

ANNA CZABANOWSKA-WRÓBEL
ŁUCJA IWANCZEWSKA

CZYTANE UWAŻNIEJ

Napisała nam
Upadła mi...

ARLETA GALANT
MARTA ANNA RACZEK-KARCZ

OKIEM KRYTYKA

Zupa z trupa
Brakujące ogniwo polskiej
kinematografii
I świeciło to miasto...
Sprawiedliwy wśród literatów
Kafka i zamek strachu
Pisarz w trybach polityki
Od *bric-à-brac* do Stanleya Fisha

PAULINA MAŁOCHLEB
MALWINA MUS
KATARZYNA PAWLICKA
BOGDAN ROGATKO
MARIA WOJCIECHOWSKA

KSIĄŻKI PRZEBRANE

MARTA WYKA
Outsiderka

TERESA WALAS

NA MARGINESIE

Zachłanna ręka rynku

MAGDALENA CZUBIŃSKA

SZTUKA

Alina Kalczyńska. Książki unikatowe

MAŁGORZATA RUDA

TEATR

Anatomia szaleństwa?

ANNA MARIA KLECHA

SZTUKA

Ok(n)o *Snajpera*. Pomalarski polityk

RAFAŁ SKĄPSKI
ZOFIA SKĄPSKA

Z ARCHIWÓW RODZINNYCH

Pamiętniki Zofii Skąpskiej z Pieniążków
Pamiętniki

Z GAZET, Z CZASOPISM

ANNA POCHŁÓDKA

VARIA

Wspomnienie o Profesorze
Czesławie Robotyckim

AUTORZY



Teren wspólny Mirosława Bałki – rzeźba *site-specific* zbudowana ze starych, zwykłych wycieraczek pełnych przetarć i śladów zużycia. Powstanie rzeźby poprzedziła akcja zbierania/wymiany wycieraczek, wszystkie pochodzą z krakowskich domów. Pospolity przedmiot, z którym stykamy się każdego dnia, wyznacza nie tylko fizyczną, ale również symboliczną granicę prywatnego terytorium. Pokrywające ją przetarcia i ślady zużycia to także rodzaj swoistego zapisu, „dziennika” wejść i wyjść, to zapamiętane znamiona obecności. Przenosząc zużyte, pełne prywatnych śladów wycieraczki do sali galerii i łącząc je w jedną rzeźbę, Bałka tworzy wspólne terytorium pamięci.

Fotografia UMK

POWIEŚĆ RODZINNA DZIŚ?



Anna Pekaniec
**Rodzina
w polskiej
powieści po 1989
(rekonesans)**

Zofia Mitosek w opublikowanym ponad dziesięć lat temu ciekawym szkicu, dowodziła: „[...] rodzina może stać się generatorem fabuł. Twierdzenie mocniejsze brzmi: każda fabuła generowana jest przez rodzinę. Nie jest tak, że rodzina w opowiadaniu pojawia się przypadkowo, jako jeden z wątków – obok miłości, zbrodni, sztuki, nauki. Można powiedzieć, że jest na odwrót: to rodzina rodzi opowiadanie, to ona jest siłą napędową aktywności narracyjnej, jest strukturą głęboką, bez której praktyka opowiadania stanowiłaby układ klocków bez znaczenia”¹.

Stwierdzenia powyższe są o tyle oczywiste, o ile wyjątkowo pojemne, możliwe do rozpatrzenia także w perspektywie domniemanego powrotu powieści rodzinnej czy powieści o rodzinie, więc traktującej rodzinę jako podstawowy temat, kluczowy problem, istotne zagadnienie czy wręcz oś konstrukcyjną. Ujmowanie opowieści o rodzinie w kategoriach jej swoistego mitu założycielskiego odsyła w prostej linii do zagadnień związanych z prenarracyjnością ludzkiej egzystencji czy też narracyjnych koncepcji tożsamości. Nie one są tu jednak najważniejsze (choć stanowią niezbywalne tło). Familijna tematyka współczesnej prozy polskiej (tj. tworzonej od roku 1989), mniej lub bardziej eksponowana przez autorów i autorki, jest na tyle wyraźna i wyrazista, iż prowokuje do postawienia kilku pytań, na które z pewnością nie można udzielić jednoznacznych odpowiedzi, co jednak nie oznacza, iż nie warto próbować.

Tematyka rodzinna dopuszcza i umożliwia wielość potencjalnych rozwiązań fabularnych, trzeba więc zapytać: Czy rzeczywiście mamy do czynienia z powo-

tem powieści rodzinnej? Jeśli tak, to czy dotyczy to jedynie szkieletu narracyjnego? A może jednak przekłada się na pełne rozwiązania gatunkowe? Pytanie kolejne: jaki obraz rodziny wyłania się z bogatego zasobu polskiej prozy? Jak często tematyka rodzinna prowadzi do zacierania granic pomiędzy beletrystyką a literaturą dokumentu osobistego? Jak krytyka literacka tłumaczy „zwrot rodzinny” (zakładając, że go dostrzega, a jeśli nie bierze go pod uwagę, warto zastanowić się, dlaczego) – skoro, jak słusznie zauważył Krzysztof Uniłowski: „[...] krytyka dąży do różnicowania swojego własnego czytania”², a jednocześnie zdaje się świadomie dystansować od niektórych zagadnień, w tym szeroko pojętego dyskursu rodzinnego.

Przyjąć można, że rodzina nie jest li tylko atrakcyjnym tematem, ma także znaczenie jako przestrzeń, w której wyraźnie zaznaczają się granice pomiędzy tym, co może być dostępne dla osób spoza jej kręgu, a tym, co uznawano za swego rodzaju tabu, wewnętrzną tajemnicę. (O)powieści rodzinne mogą więc być i są szczególnie dogodnymi narzędziami demontowania podziałów, co zostało celnie podsumowane przez Denisa Jonnesa: „Rodzina wyznacza obszar relacji, w większości wypadków nieobecny w życiu publicznym, chroniony przed obserwacją z zewnątrz [...]. Oczywiście są pewne rytuały (śluby, chrzty czy pogrzeby), które dokonują się w przestrzeni publicznej, lecz codzienne funkcjonowanie życia rodzinnego, a nawet sekwencje zdarzeń, które związane są na ogół z owymi rytuałami, stanowią zazwyczaj zamkniętą księgę [...]. Opowiadanie burzy mury, znosi wszel-

kie ograniczenia i w ten sposób otwiera obszar związków i relacji rodzinnych dla obserwacji z zewnątrz³.

Wpuszczenie czytelników do rodzinnego kręgu, prywatnego i nierzadko tabuizowanego, ma niebagatelne znaczenie, gdyż tożsame jest z raz po raz podejmowanymi próbami rozprawienia się z mitem rodziny jako ostoji tradycji, ponadczasowych wartości, które bezkolizyjnie łączyć miały wymiar publiczny najmniejszej grupy społecznej z obszarem prywatnych, intymnych czy też tylko codziennych, a więc lekceważonych rytuałów. Co ważne, perspektywa zmieni się jeszcze bardziej, kiedy uwzględni się uwarunkowania genderowe. Bierze je pod lupę Agnieszka Mrozik w *Akuszerkach transformacji*, ciekawej i potrzebnej książce, choć nierzadko oferującej dyskusyjne tezy (co uznać należy za plus). Jednym z głównych przedmiotów krytycznej refleksji Mrozik jest obfitość rodzinnych narracji – zarówno powieściowych, jak i autobiograficznych, pojawiających się na rynku czytelnicznym po przełomie 1989 roku. Rozpatrując owo bogactwo w kategoriach zjawisk literackich, kulturowych, ale i społeczno-politycznych, odczytuje je nie tylko jako „produkt” trwającej już od XIX wieku mody na spisywanie i publikowanie rodzinnych wspomnień, mających spore znaczenie tożsamościotwórcze. Przede wszystkim widzi je jako niezwykle istotny składnik historii narodowej, z kobiecą sygnaturą, ponieważ to kobiety są depozytariuszkami rodzinnych historii, a „kobiece archiwa – spiżarnie pamięci”⁴ silnie związane są z przechowywaną w nich, ale i przez nie kształtowaną, tożsamością narodową. W przywołanej publi-

kacji zostaje zasygnalizowana, a następnie skrętnie udowodniona teza, wedle której sagi rodzinne (a tym mianem określa różnicowane genologicznie teksty⁵, stąd więc przyporządkowanie ich do grupy sag, czyli powieści o dziejach wielopokoleniowej rodziny, ma raczej charakter kategoryzowania „rodzinnego”, niż ściśle gatunkowego), rekonstruujące kobiece doświadczenie i doświadczanie świata, to idealne pasy transmisyjne dla familiocentrycznych narracji, umożliwiających odtworzenie przeszłości, przekładające się na poczucie władzy autorek, jak również przypominające, iż kobiety uznano za strażniczki (rodzinnej) pamięci⁶.

Wyczuwalny niekiedy dystans krytyki literackiej (np. w tekstach Krzysztofa Uniłowskiego) do tematyki rodzinnej nierzadko zanika. Zastąpiony zostaje dogłębną analizą, płynnie przechodzącą w diagnozowanie nie tylko zjawisk literackich, ale i społecznych. Socjologizująca krytyka kultury (w końcu literatura to jeden z jej elementów) uprawiana przez Małgorzatę Szpakowską i Kingę Dunin identyfikowana jest z uważnym, życzliwym, acz niepozbawionym konstruktywnych uwag, sposobem czytania tekstów literackich – *stricte* beletrystycznych, jak i autobiograficznych, należących do tzw. literatury dokumentu osobistego. Dzięki tej lekturze uwypuklone zostają mechanizmy rządzące nie tylko historiami rodzinnymi, czy ich literackimi reprezentacjami, ale też społeczne zakorzenienie. Wnikliwa, rzetelna, wieloaspektowa socjologiczna analiza Małgorzaty Szpakowskiej z zaskakująco aktualnej, choć wydanej dekadę temu książki pt. *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*,

jedynie na krótkie chwile traci z oczu rodzinę jako podstawowy punkt odniesienia dla respondentów uczestniczących w konkursach na pamiętniki wywoływane. Tym, co szczególnie interesuje Szpakowską jest symptomatyczna rozbieżność pomiędzy wypowiedziami (głównie kobiet) uczestników badań – ceniących rodzinę, ale jednocześnie wskazujących na niedogodności macierzyństwa, niedowartościowanie ojcostwa, złożoność i ambiwalencję relacji rodzice – dzieci – dziadkowie, a opiniami socjologów rodziny, ciągle hołdujących familiocentryzmowi⁷. Podsumowanie nie jest optymistyczne, ale prawdziwe: „[...] z badań socjologicznych wynika, że Polacy, nawet jeśli nie za bardzo cenią swoje rodziny i nie najlepiej się w nich czują, to uważają, że tak być nie powinno i że nie należy się do tego przyznawać”⁸. Literatura z nawiązką potwierdza opinie socjologów, dostarczając kolejne przykłady, mniej lub bardziej drastyczne, takie jak *Niehalo* (2006) Ignacego Karpowicza zogniskowane wokół perypetii absolwenta studiów, który nie znajduje wsparcia ani w rodzinie, ani poza nią (choć nie jest to przecież rodzina patologiczna; *notabene* wydane w 2013 roku *Ości* Karpowicza mogą również być potraktowane jako wariant powieści rodzinnej, o czym pisał już w „Nowej Dekadzie Krakowskiej” nr 4/5 z 2013 roku Robert Ostaszewski), czy opublikowana w tym samym roku *Fastryga* (2006) Grażyny Jagielskiej, oszczędna, niemalże ascetyczna, ważna powieść o przemocy fizycznej, psychicznej, bolesnej pamięci i poświęceniu, przynoszącym jedynie ból, poniżenie, frustrację, która nie znajduje ujęcia. Bohaterka tej powieści, babka Leonia nie

może zapomnieć o Żydach, których wraz z mężem (popęłił samobójstwo, wisząc się ogrodzie) ukrywała podczas II wojny światowej. Jej synowa, Krystyna, wychowuje dwie córki, niepełnosprawną umysłowo Melę (niedotlenienie po upadku ze schodów spowodowało nieodwracalne zmiany w jej psychice) i Ewę, niedoszlą malarkę, maltretowaną fizycznie i psychicznie przez męża, tłumaczącego swoje napady agresji miłością i zbytym przywiązaniem do żony. Połamane palce, wybite zęby, małżeńskie gwałty to codzienność Ewy ukrywającej przed rodziną, bliższymi i dalszymi znajomymi, że jest maltretowana. Gdy ofiarami męża stają się dzieci, Karolina i Dominik, cała trójka wyprowadza się z domu, przez pewien czas żyją spokojnie, póki Marek nie trafi na ich trop: po raz kolejny masakruje żonę, która po wyzdrowieniu... wraca do niego. Z koła przemocy nie ma ucieczki. Z całej rodziny Werskich jedynie chora Mela odmawia uczestnictwa w rzeczywistości. Pakuje do torby zabitego własnoręcznie ulubionego koguta, niszczy pielęgnowane z pietyzmem rabaty i wchodzi prosto pod rozpędzony pociąg. *Fastryga* to studium przemocy, podobnie jak słynna swego czasu *Katoniela* (2007) Ewy Madeyskiej – skoncentrowana wokół historii toksycznego małżeństwa Amelii z katechetą Totalnym. Przemoc psychiczna, częste poronienia, trudne macierzyństwo (choć kocha córkę, Marysię, nie umie uchronić jej przed porywczym, fanatycznie katolickim mężem) to bolesne tło historii wykluczeń (*vide* sytuacja ciotki Dory i jej upośledzonej córki Krysi) i niemożliwego porozumienia: „Frazesy służące do zakrywania życia, nie są od

tego, by cokolwiek wyrażać, lecz od tego, by zastępować porozumienie”⁹ – skomentuje to. Jeszcze inna odsłona przemocy w rodzinie, a mianowicie molestowanie seksualne (połączone ze złamaniem tabu kazirodztwa) było tematem *Siostry* Małgorzaty Saramonowicz (1995). Nie stroni od charakterystyki familijnego dyskursu przemocowego, choć niekoniecznie patologicznego, Zośka Papużanka, której *Szopka* (2012, nominowana do Nagrody Nike 2013) to smutna opowieść o pozornie zwyczajnej rodzinie czy, nieco inaczej, stereotypowej rodzinie. Sfrustrowana matka, niczego nierozumiejąca, stłamszona i przerażona córka, słabi mężczyźni. Zwyczajność zatem kryje w sobie rozczarowanie i frustrację, zapętlające się i samonapędzające. Polska powieść rodzinna w tej odsłonie nagłaśnia bolesne problemy, na ogół niedostrzegane, dopóki nie staną się medialnie atrakcyjnymi nowinami-skan-dalami, wywołującymi jedynie chwilowe zainteresowanie.

Niezbyt udana od strony formalnej, *Katoniela* jest interesującą próbą stworzenia odmiany powieści, o której konieczności powołania do życia wspominał Czesław Miłosz w rozmowie z Krzysztofem Masłoniem: „Życie rodzinne, życie w rodzinach i konflikty powstające z powodu zderzenia dzisiejszej obyczajowości, kształtowanej przez mass media, z religią katolicką. Bardzo mnie dziwi, że w kraju tak katolickim literatura nie odzwierciedla tego rodzaju problemów. W Irlandii, która jest również krajem katolickim, ta problematyka często występuje w literaturze dotykając głównie sprawy aborcji, kazirodztwa itd. Czyli właśnie życia w rodzinach”¹⁰.

„Życie w rodzinach” nierzadko staje się kanwą fabuły (o)powieści zaliczanych do nurty literatury popularnej czy też adresowanej przede wszystkim do czytelniczek. Mam tu na myśli bijącą rekordy serię Małgorzaty Kalicińskiej zapoczątkowaną przez *Dom nad rozlewiskiem* (2006; kolejne części to: *Powroty nad rozlewiskiem*, 2007 i *Miłość nad rozlewiskiem*, 2008), trylogię Małgorzaty Gutowskiej-Adamczyk pt. *Cukiernia pod Amorem. Zajeźdźcy* (2010; w tym samym roku ukazała się druga część pt. *Cieślakowie* i w 2011 *Hryciowie*), albo (także trzyczęściową „Serię z kokardką” Katarzyny Michalak pt. *Sklepik z niespodzianką* (Bogusia, 2011, *Adela*, 2012 i *Lidka*, 2013)). Mazurska trylogia Kalicińskiej, szybko przeniesiona na ekran telewizorów, to triumf rodziny – rozumianej jako wspólnota ludzi połączonych nie tylko więzami krwi, ale bliskich sobie emocjonalnie. „Rodziny z wyboru” okazują się trwałe, widać to w powieściach Michalak – przyjaciółki nierzadko zapewniają pewniejsze i bardziej wielostronne wsparcie niż rodzice czy dziadkowie, choć i im należy oddać sprawiedliwość – jednym z częstych rozwiązań fabularnych jest interwencja któregoś z członków rodziny, niczym *deus ex machina* rozwiązującego najbardziej skomplikowane problemy. Co znamienne – obraz rodziny w literaturze popularnej przeważnie zgodny jest z wizją wzorcowo funkcjonującej najmniejszej grupy społecznej, a jeśli już zdarzają się mniej lub bardziej poważne potknięcia – zostają wybaczone, przepracowane; paradoksalnie, wzmacniają relacje pomiędzy członkami rodziny. Jeśli nie wszystko może zostać wybaczone, to przynajmniej może zostać zapomniane. Nieco

inaczej wykorzystała wyjątkowo nośny wątek rodzinny (splatając go z wątkiem kryminalnym, na szczęście na tyle dyskretnym, by nie zatart głównego tematu) Gutowska-Adamczyk (jej debiutem pisarskim był scenariusz do realizowanego w latach 1994–1999 serialu satyrycznego *Tata, a Marcin powiedział* – dialogi ojca z synem (wcielali się w nich Piotr Fronczewski i Mikołaj Radwan) utrzymane były w lekkim tonie, błyskotliwe i dowcipne, a jednocześnie dość wysublimowane), szybko zamieniając współczesną powieść (akcja rozpoczyna się w 1995 roku) o perypetiach rodziny Zajezierskich w rozbudowaną, wymagającą uważnej lektury sagę rodzinną. Poznajemy historię trzech rodów – od schyłku XIX wieku aż po koniec pierwszej dekady wieku XXI, a orientację w dość zawiłych koligacjach zapewnia zamieszczone na końcu książki obszernie kalendarium oraz precyzyjnie wyrysowane drzewo genologiczne. *Cukiernia pod Amorem* widziana z pewnego oddalenia przypomina próbę reaktywowania sagi rodzinnej. Zwraca uwagę wyjątkowo bogaty zestaw bohaterów: emigranci, zesłańcy, emancypantki, artyści, wojskowi, księża, szlachta, mieszczanie, postacie fikcyjne, ale i znane z kart historii, np. Józef Piłsudski, generał Władysław Anders, rysownik Michał Elwiro Andriolli, aktorka Mieczysława Ćwiklińska, Hanka Ordonówna. Współczesna niby-saga rodzinna kapitułuje w obliczu przeniesienia jej z rejestru wysokoartystycznego w obszar literatury popularnej, lecz jako powieść rodzinna sprawdza się niemalże bez zarzutów.

Nie można wszakże zapomnieć o powieściach Ingi Iwasiów, w których kon-

frontacja historii rodzinnych z historią państwową, społeczną, polityczną jest główną osią fabularną. *Bambino* (2008) i *Ku słońcu* (2010) to dylogia melancholijna, przy czym melancholia nie oznacza tu zatrzymania, wręcz przeciwnie, związana jest z postępem, zmianami (chcianymi, wymuszanymi, akceptowanymi, potrzebnymi), koniecznością ciągłego wybierania: „Więc od lat czekają na decyzję i sami muszą zdecydować, kim są bardziej. Którego dziadka raczej ukryć, którego wyeksponować. Który dziadek mógłby dać alibi, okazać się kapitałem”¹¹. Przesiedlone – Polki, Niemki, starsze, młodsze – próbują umeblować swój świat na nowo.

Nietrudno zauważyć, że w kontekście powieści rodzinnych znaczenie częściej wymieniane są autorki niż autorzy. W wydanej pod koniec lat dziewięćdziesiątych XX wieku *Złodziejce pamięci* (1998) Krystyna Kofta, ustami głównej bohaterki, Bogny Wegner, lapidarnie podsumowała: „Rodzina jest najważniejsza”, „Pamięć należy do kobiet”¹². Czyżby to oznaczało, że tradycyjne przyporządkowanie kobiet do sfery rodzinnej owocowało zaanektowaniem przez nie narracji rodzinnych (w końcu feministyczne krytyczki literackie wymieniają je jednym tchem wśród wyróżników pisarstwa kobiet)? Jeśli chodzi o ilość, odpowiedź z pewnością jest twierdząca. Gdy wziąć pod uwagę jakość – również. Oczywiście, różnica pomiędzy rodzinnymi historiami z przestrzeni literatury mniej wymagającej od czytelników a tymi z przestrzeni wysokoartystycznej (jestem przekonana, że taka mimo wszystko istnieje) jest wyraźna – z grubsza będzie to rozróżnienie pomiędzy raczej pożytywnymi modelami rodziny, historiami

z *happy endem* o swoistym terapeutycznym rysie, a opowieściami częstokroć mrocznymi, przynębiającymi, nie dającymi łatwych odpowiedzi. Tu wystarczy przywołać chociażby *Dziewczynę z zapalkami* (2007) Anny Janko, *Piaskową Górę* (2009), *Chmurdalię* (2010) i *Ciemno, prawie noc* (2012) Joanny Bator czy, dziś nieco zapomnianą, *Pułapkę na motyla* (2000) Hanny Samson (opowieść o nieśmiałej i delikatnej Joannie, która odbiera od życia gorzkie lekcje). W tym nurcie mieszczą się także *Obsoletki* (2010) Justyny Bargielskiej, studium tracenia i godzenia się ze stratą. Nową, a przynajmniej nietypową, przestrzeń familijnych narracji wyznaczają powieści Kai Malanowskiej i Magdaleny Miecznickiej. *Drobne szaleństwa dnia codziennego* (2010) pierwszej to swoista przypowieść o tym, że udane małżeństwo, dobra praca, macierzyństwo nie są równoznaczne ze szczęściem. Z rodzinnej sielanki nie pozwala cieszyć się odbierająca radość depresja, wyostrażająca wrażliwość. Rodzina jako źródło cierpień? Ależ (i niestety) tak. Potwierdza to druga z wymienionych autorek w *Złości* (2012). Jej główna bohaterka, która przechodzi metamorfozę z „łagodnej dziewczyny w ostrą kobietę” (jak zaznacza sama Miecznicka), ponosi konsekwencje konfrontacji z ojcem, demontując przy tym rodzinne relacje.

A męskie wersje rodzinnych powieści? Podobnie jak wersje historii koleżanek po piórze bywają (nostalgicznym) rozrachunkiem z przeszłością (własną lub powoływanych do życia bohaterów literackich) – *Lala* (2006) Jacka Dehnela, *Książka* (2011) Mikołaja Łozińskiego czy też, wcześniejsze od wymienionych,

powieści Jerzego Pilcha: *Inne rozkosze* (1995), *Tysiąc spokojnych miast* (1997) – Pilchowa mitologia rodzinna, pełna wyrazistych postaci, była też częścią popularnej swego czasu tzw. literatury małych ojczyzn. Aspekt rozliczeniowy opowieści rodzinnych łączony jest z diagnozami społecznymi – wystarczy wymienić świetne *Finimondo* (2004) Piotra Siemiona, w którym rozważania o Polsce wczesnokapitalistycznej przeplatają się z dwoma romansami – ich owocami są dzieci – Albertynka i Baltazar (syn Zofii i Tadeusza, nawiązanie do Mickiewiczowskiej epopei jest oczywiste) czy (utrzymana w zbliżonym tonie) *Biało-czerwony* (2007) Dawida Bieńkowskiego, swoista spowiedź mężczyzny mierzącego się z przypisanymi mu rolami społecznymi, zastanawiającego się, dlaczego jego małżeństwo bywa dysfunkcyjne. Nie mogąc wyzwolić się ze stereotypów i norm, poddaje je drobiazgowej analizie, by spróbować chociaż je zrozumieć. Mimo że zrozumienie nie przynosi ulgi, zapewnia głębsze rozeznanie. Męskie opowieści rodzinne oscylują pomiędzy przypowieściami a studiami poszczególnych przypadków, godząc to, co uznawane za publiczne z prywatnością, siłą rzeczy nieco inaczej nacechowaną niż kobieca (uwarunkowania kulturowe odrywają tu sporą rolę).

Rodzina, tak często pojawiająca się w powieściach po 1989, może stanowić „królestwo sztampy albo bezradności”¹³, co pokazała Kinga Dunin odwołując się do swoich dwóch powieści adresowanych do młodszych czytelników *Tabu* (1998) i *Obciachu* (1999), w których osią konstrukcyjną jest spór pomiędzy konserwatywną i liberalną wizją rodziny – główna boha-

terka, nastoletnia Marta zakochana w kuzynie, próbuje porozumieć się z rodzicami, blakająca się pomiędzy katolicyzmem i ateizmem, a przede wszystkim szukająca sposobu na wypracowanie pozytywnych relacji z matką. Może też rodzina zamieniać się w wyjątkowo pojemną metaforę¹⁴. Widać to na przykładzie *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak (1995), powieści wpisującej się nie tylko w nurt rozrachunkowy, ale i nawołującej do dostrzeżenia nowego stylu pisania, nicującego dotychczasowe dyskursy. U Filipiak rodzina jest nie tylko źródłem cierpień i opresji, staje się balastem, który ciągnie na dno jednostkę nie umiejącą, nie chcąc wpasować się w oferowane jej modele funkcjonowania. Co ciekawe, Dunin podkreśla, że tematyka rodzinna, chociaż ważna i obecna, z trudem znajduje oryginalne i nieszablonowe formy wyrazu, niebezpiecznie zbliżając się do powtarzania stereotypowych sądów, opornie radzących sobie nie tylko z wagą zagadnienia i opisywaniem relacji wewnątrzrodzinnych. W podobnym tonie w dyskusji o polskiej powieści współczesnej, sprowokowanej przez Wita Szostaka na łamach „Znaku”¹⁵, wypowiedział się Jerzy Jarzębski, jako sztandarowy przykład przywołując *Gnój* Wojciecha Kuczoka (2003): „*Gnój*, swoją drogą, jest wielce znamiennej powieścią, w której szczególnie mocno daje się poznać inny jeszcze kłopot, jaki mają z opisaniem świata prozaicy. Jest to kłopot wynikający z nieciągłości, by tak rzec, pokoleniowej. Gdzież czasy, kiedy bohaterowie *Hanemanna* czy *Mercedesy-benz* z rodzajem czułości i podziwu mówili o swoich rodzicach lub dziadkach! Bohaterowie powieści nieco młodszych prozaików ze starszym pokoleniem znacz-

nie częściej nie umieją się porozumieć. To przykład *Absolutnej amnezji* Izabeli Filipiak, wspomnianego już *Gnoju* Kuczoka, *Królowej tiramisu* Bohdana Sławińskiego, *Da capo* Jerzego Franczaka, *Rdzy* Ewy Berent, *Utworu o matce i ojczyźnie* Bożeny Umińskiej-Keff. Ojcowie lub ojczymowie są tam nie tylko organizatorami domowego piekła, ale też czasem (jak u Filipiak) przedstawicielami dawnego, opresywnego reżimu politycznego lub wychowanymi w jego autorytarnych ramach służalcami, którym należy się tylko pogarda. Jeszcze inaczej jest w przypadku książki Ewy Berent, której bohaterka buntuje się przeciwko rodzinie, nieakceptującej jej homoseksualnych skłonności. W tym świecie rodzicami albo się gardzi, albo ich nie zauważa, co powoduje, że coraz trudniej skonstruować w powieści fabułę obejmującą perspektywę więcej niż jednej generacji, a jeśli nawet do tego dochodzi – jak w *Dzidzi* Sylwii Chutnik – to relacje międzypokoleniowe są tam obarczone nieusuwalną skazą. Zresztą nawet gdy w książce nie ma żadnych konfliktów pomiędzy córką, matką i babką (jak w *Ostatnich historiach* Olgi Tokarczuk), to różnica doświadczeń jest tam na tyle wielka, że te trzy historie istnieją obok siebie, nie składając się w żadną całość”¹⁶.

Zwraca uwagę kruchość rodzinnych więzów, rozpad wspólnej historii danego rodu na szereg mikropowieści, jeśli nie niekompatybilnych, to przynajmniej luźno ze sobą związanych. Tu nie ma porozumienia, komunikacja kuleje, a przedstawiciele następujących po sobie pokoleń łączą jedynie więzy krwi. Biologia to jednak zdecydowanie za mało.

Przegląd (o)powieści o rodzinie, ich

miejsce w krytyce literackiej, udowadnia, iż „zwrot rodzinny” w prozie polskiej (ale i po części w autobiografistyce) powstałej po roku 1989 jest faktem, choć z pewnością nie należy go rozpatrywać w mocnych kategoriach gatunkowych. Realizowany w różnorodnych wariantach, nieustająco poszerza swoje możliwości. Przemysław Czapliński kończąc *Polskę do wymiany* stwierdzał, i jednocześnie apelował: „Wiemy, co jest niemożliwe; nie wiemy, co jest możliwe. Czas wymienić narracje”¹⁷. Może powieść rodzinna, ewentualnie powieść o rodzinie, jest jedną z nowych, lub starych, lecz starannie zmodyfikowanych, wciąż funkcjonalnych, mikronarracji, czy też narracji średniego zasięgu?

Anna Pekaniec

PRZYPISY

- 1 Zofia Mitosek, *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*, [w:] *Praktyki opowiadania*, red. Bogdan Owczarek, Zofia Mitosek, Wincenty Grajewski, Kraków 2001, s. 181–182.
- 2 Zob. Krzysztof Uniłowski, „Kukuryku”! *Krytyka przeciwko wspólnotom*, [w:] tegoż, *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*, Katowice 2013, s. 15.
- 3 Denis Jonnes, *The Matrix of Narrative. Family Systems and the Semiotics of Story*, tłum. Zofia Mitosek [w:] Zofia Mitosek, *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie...*, s. 243.
- 4 Fraza zaczerpnięta z tytułu rozdziału Agnieszki Mrozik. Zob. też, *Kobiece archiwa – spiżarnie pamięci. Polityka tożsamości w (auto)biografiach kobiet po 1989 roku*, [w:] tegoż, *Akuszerki transformacji. Kobiety, literatura i władza w Polsce po 1989 roku*, Warszawa 2012, s. 279.
- 5 Warszawska literaturoznawczyńni sięga po m.in.: Romy Ligockiej *Dziewczynkę w czerwonym płaszczyku* (2001), Agaty Tuszyńskiej *Rodzinna historię lęku* (2005), Janiny Katz *Moje życie barbarzyńcy* (2006), Joanny Olczak-Ronikier *W ogrodzie pamięci*, Janiny Bauman *Zimę o poranku. Opowieść dziewczynki z warszawskiego getta* (2009), Andy Rottenberga *Proszę bardzo* (2009).
- 6 Zob. Agnieszka Mrozik, *Akuszerki transformacji...*, s. 319–321.
- 7 Zob. Małgorzata Szpakowska, *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Warszawa 2003, s. 232.
- 8 Tamże, s. 233.
- 9 Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i wielkie narracje*, Warszawa 2009, s. 54.
- 10 Czesław Miłosz, *Rozmowy polskie 1979–1998*, Kraków 2006, s. 670. (Pierwodruk: „Rzeczpospolita” 1997, nr 232).
- 11 Inga Iwasiów, *Bambino*, Warszawa 2008, s. 7.
- 12 Krystyna Kofta, *Złodziejka pamięci*, Warszawa 1998, s. 366. Precyzyjną i ważną realizacją owych formuł jest nie tylko powieść Kofty, której bohaterka rozlicza się nie tylko w własną przeszłość i teraźniejszość (okazuje się, że jest córką Polki i Niemca, a nie człowieka, którego przez całe życie uważała za ojca), walczy z nawracającą depresją, próbuje opisać mechanizmy pamięci, ale i wspaniałe *Ostatnie historie* Olgi Tokarczuk (2004). Ida – matka, Paraskewia – babka, Maja – wnuczka z własnych doświadczeń budują poszczególne części rodzinnego tryptyku – z trudem dopasowując je do siebie.
- 13 Kinga Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po roku 1989 wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004, s. 288.
- 14 „Metaforą państwa jest tu dom i rodzina, powtarzająca w skali mikro zależności makrostrukturalne”. Kinga Dunin, *Czytając Polskę...*, s. 187.
- 15 Wit Szostak, *Polska obok powieści*, „Znak” 2012, nr 686 (lipiec-sierpień).
- 16 Jerzy Jarzębski, *Proza obok rzeczywistości: jak do tego doszło?*, „Znak” 2012, nr 686 (lipiec-sierpień), wersja elektroniczna.
- 17 Przemysław Czapliński, *Polska do wymiany...*, s. 368.

Mirosław BAŁKA, *Teren wspólny*, 2013, wycieraczki, własność artysty. *Pamięć. Rejestry i terytoria*, Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury, Kraków, grudzień 2013 – kwiecień 2014.
Fotografia **Paweł Mazur** (s. 6–7)

A man with short, light-colored hair is seen from the back and side, looking into a display case. The display case is illuminated by several bright, horizontal fluorescent lights. The man is wearing a light-colored, patterned shirt. The background is dark.

Maciej Urbanowski
**W poszukiwaniu
utraconej rodziny**

Bronisław Wildstein

Czas niedokonany

Wydawnictwo Zys i S-ka

Warszawa 2011

Jan Polkowski

**Ślady krwi. Przypadki
Henryka Harsynowicza**

Wydawnictwo M

Kraków 2013



Leszek LEWANDOWSKI, *Portret trumienny*, 2006,
obiekt (lustro, lampy neonowe, sklejką)
Kolekcja Galeria Arsenał w Białymstoku.
Pamięć. Rejestry i terytoria,
Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury,
Kraków, grudzień 2013 – kwiecień 2014.
Fotografia **Paweł Mazur**

1 *Czas niedokonany* Bronisława Wildsteina oraz *Ślady krwi* Jana Polkowskiego to powieści, które wzbudziły w ostatnim czasie spore zainteresowanie krytyki literackiej, zwłaszcza tej związanej z prawą stroną naszej literatury współczesnej. Powodem tego zaciekawienia była ranga samych autorów. Wildstein to ważny publicysta i eseista konserwatywny oraz autor nagradzanych powieści współczesnych, np. głośnej *Doliny nicości*. Polkowski jest wybitnym poetą, co potwierdził dwoma ważnymi zbiorami wierszy, które wydał niedawno po długim milczeniu (*Cantus*, *Głosy*), a do tego *Ślady krwi* to jego pierwsza powieść.

Ciekawe, że obaj pisarze są właściwie rówieśnikami, a ich biografie są charakterystyczne i podobne. Obaj studiowali na polonistyce na UJ w latach 70. XX wieku, byli ważnymi postaciami ówczesnej opozycji antykomunistycznej (Studencki Komitet Solidarności, wydawnictwa niezależne, potem NZS), w latach 80. redagowali niezależne pisma kulturalne (Wildstein paryski „Kontakt”, Polkowski krakowską „Arkę”), a po roku 1989 związali się z mediami i przyjęli podobne postawy wobec III RP: coraz wyraźniej ją kontestując z coraz wyraźniej konserwatywnych pozycji.

Wymienione doświadczenia być może tłumaczą pewne podobieństwa łączące *Czas niedokonany* i *Ślady krwi*. Myślę tu nie tylko o wpisaniu w obie powieści pesymistycznym i zdecydowanie krytycznym obrazie współczesnej Polski czy o ich specyficznej, konserwatywnej, polityczności, ale też o artystycznej koncepcji tych dzieł. Otóż, tak Wildstein, jak Polkowski, stworzyli utwory będące swoistą odmianą

powieści rodzinnej, czyli takiej, której ambicją jest ukazanie dziejów rodziny w paru pokoleniach na szeroko kreślonym tle obyczajowym i historycznym. U nas modelową i klasyczną realizację tego modelu dała, jak wiadomo, Maria Dąbrowska w *Nocach i dniach*, w Europie zaś Martin du Gard w *Rodzinie Thibault* czy Thomas Mann w *Buddenbrookach*. O czym przypominam także dlatego, żeby nam uświadomić, iż mówimy o utworach pisanych wiele lat temu. Szczyt popularności sag rodzinnych przypadł przecież na lata 30. XX wieku, był związany ze swoistym zwrotem realistycznym i antyawangardowym w ówczesnej prozie, a zapowiadające je arcydzieło Manna wydano jeszcze wcześniej, bo w roku 1901.

Wildstein i Polkowski nawiązują więc do tradycji tyleż szacownej, co odległej, z niej zaś chyba najbliżsi są im, na pierwszy rzut oka przynajmniej, *Buddenbrookowie*. W *Śladach krwi* tytuł powieści Manna jest przywoływany wprost: o głównym bohaterze czytamy na samym początku, że „najtrudniej było mu [...] gasić lustro *Buddenbrooków*”, a potem widzimy go, jak zrzuca z fotela pierwszy tom powieści „otwarty na ulubionym rozdziale opisującym dialog flegmatycznego konsula z podnieconymi przywódcami demonstracji w czasie Wiosny Ludów”. W *Czasie niedokonanym* dość, jak się zdaje, czytelną aluzją do sagi niemieckiego pisarza jest nazwisko głównych bohaterów, rodziny Broków.

Można tu od razu zresztą dodać, iż dzisiaj wybór Manna i sagi rodzinnej jawi się jako konserwatywny w sensie artystycznym, ale też oryginalny z tej racji, bo idący w poprzek dominującym tendencjom

współczesności. Podkreślił to zresztą od razu Dariusz Karłowicz w swojej rekomendacji *Czasu niedokonanego*, zauważając, że założenie, iż „historia polityczna, kultura, ludzkie losy składają się w całość, którą można opisać w formie sagi przedstawiającej drogę kilku pokoleń, idzie pod prąd minimalistycznym modom literackim naszego czasu”. Kluczowa bowiem wydaje się wpisana w sagę wizja jednostki i dziejów jako pewnej całości właśnie, w ramach której nie ma mowy o całkowitej autonomii jednostki, o jej uniezależnieniu się od dziejów i wspólnoty, jaką jest rodzina, a szerzej społeczeństwo czy naród. Narrator *Czasu niedokonanego* zapowiada mocno wspólnotowy charakter opisywanych przez siebie zdarzeń, mówi na samym początku o „wspólnej pamięci” i doświadczeniach „przekraczających osobistą perspektywę ludzkiego atomu”, jakie złożą się na jego opowieść. Taka, jak mi się wydaje, jest jedna z intencji przyświecających także Polkowskiemu.

Ciekawe, a ktoś dodałby, że sprzeczne z tym, co wcześniej napisałem, jest znowuż to, że w obu tych powieściach rodzina całością nie jest, że *Czas niedokonany* i *Ślady krwi* to w istocie sagi o rodzinach zniszczonych, rozbitych, zdekomponowanych, a przez to samo nieszczęśliwych. Jeżeli, jak twierdził Lew Tołstoj, każda nieszczęśliwa rodzina jest nieszczęśliwa na swój sposób, to w przypadku rodzin opisanych przez Polkowskiego i Wildsteina przyczyną owych nieszczęść jest przede wszystkim dwudziestowieczna historia i polityka. Rodzinne szczęście jest tu czymś chwilowym, a właściwie nawet niemożliwym, uniemożliwia je bowiem właściwie od początku burzliwa, okrutna historia.

Ale też w obu powieściach wraca wątek swoistego śledztwa na temat rodziny, zdobywania wiedzy o rodzinnych korzeniach, która pozwala zrozumieć bohaterom powieści siebie samych, zagadkę ich tożsamości, a także tajemnice otaczającej ich rzeczywistości, na które długi cień rzuca przeszłość. Stąd tytuły obu powieści. *Czas niedokonany*, bo w istocie historia jednostek i zbiorowości nie jest nigdy zakończona, dokonana, wciąż się toczy, a jej początek ginie w przeszłości. Nie da się też od niej uciec, o czym raz po raz przekonują się bohaterowie dzieła Wildsteina. *Ślady krwi*, bo krwią naznaczona jest historia rodziny bohatera powieści, Henryka Harsynowicza, ale też krew i równie ważna, a może nawet z krwią tożsama, pamięć ostatecznie okazują się szczególną, może nawet najważniejszą więzią, którą znowuż próbują bohaterowie książki Polkowskiego zrywać, a przecież bez sukcesu. I Adam Brok i Henryk Harsynowicz przekonują się więc, że od przeszłości (rodzinnej), od krwi (rodzinnej) nie ma ucieczki, obaj też zdecydują się ostatecznie na bardzo świadomy powrót do rodzinnych korzeni. „Właściwie żyjemy po to, aby pamiętać. To ważne, zwłaszcza w tych czasach, kiedy amnezję otacza się kultem”, czytamy u Polkowskiego, a u Wildsteina Adam Brok mówi: „Nie wolno zdradzać zmarłych”. To, moim zdaniem, najważniejsze przesłanie obu książek.

2 *Czas niedokonany* i *Ślady krwi* podobnie się też zaczynają: powrotem do współczesnej Polski głównych bohaterów. Adam Brok z powieści Wildsteina jest człowiekiem młodym, z Polski wyjechał do Stanów Zjednoczonych w goście swojej

ucieczki przed politycznie rozwibrowaną atmosferą swego kraju, a zwłaszcza przed matką i ojcem, rozwiedzionymi, skłóconymi, reprezentującymi przy tym dwie zasadniczo odmienne postawy wobec współczesności i przeszłości. Z kolei Henryk Harsynowicz to mężczyzna stojący u progu starości, przedstawiciel solidarnościowej emigracji lat 80., który wraca po latach z Kanady do ojczyzny, by przejąć spory, jak się okaże, spadek po zmarłym i właściwie znienawidzonym ojcu.

W obu przypadkach ów powrót staje się punktem wyjścia do podróży w rodzinną przeszłość. Przeszłość dramatyczną, tragiczną nawet, a zarazem tajemniczą i skomplikowaną, a przy tym sięgającą kilku pokoleń wstecz. W *Czasie niedokonanym* historia rodziny Broków zaczyna się wraz z wiekiem XX, a ściślej rewolucją 1905 roku, której ofiarą staje się Baruch Brok, załuczony wraz z żoną za sprawą sprowokowanych przez carską policję sąsiadów. Z pogromu ocalają synowie Barucha, Jakub, Józef i Adam. Ten ostatni to dziadek wspomnianego już Adama. W *Śladach krwi* rodzinne dzieje Harsynowicza także sięgają początków minionego stulecia, bo wtedy mniej więcej rodzą się jego dziadkowie, Salomea i Mieczysław.

Na rodzinach Broków i Harsynowiczów przemożny, tragiczny ślad odcisną XX-wieczne ideologie totalitarne, nazizm i – zwłaszcza – komunizm. Opowiedzieć historię rodziny oznacza tu więc w dużym stopniu opowiedzieć historię polityczną – tym samym saga rodzinna splata się tu z kroniką historyczną. Wildstein, a i – choć w mniejszym stopniu – Polkowski każą swoim bohaterom zetknąć się z najważniejszymi wydarzeniami mi-

nionego stulecia, zwłaszcza powojennej Polski, ale nie tylko, bo np. w *Czasie niedokonanym* spore fragmenty fabuły toczą się przed II wojną, w Szwajcarii, Niemczech i w Związku Sowieckim, dzięki czemu migną nam przed oczyma Lenin albo Martin Heidegger.

Co chyba ważne, w obu powieściach rodzina jest przede wszystkim ofiarą historii, zwłaszcza zaś charakterystycznych dla minionego stulecia ideologicznych złudzeń, z komunizmem na czele. Niszczą one opisywane w obu powieściach rodziny, nie pozwalają doświadczyć małego, prywatnego szczęścia. Rodzinne nieszczęście wywołuje poczucie winy, które dręczy bohaterów obu książek, pamięć o zmarłych wciąż powraca. W *Czasie niedokonanym* w antyżydowskim pogromie zginie Baruch Brok i jego żona, potem hitlerowcy zamordują Sarę Brok, a Jakub Brok popełni samobójstwo w obawie przed komunistami. Ojciec Zuzanny Sokół umrze na skutek choroby, której nabawi się w komunistycznym więzieniu, jego syna, Tadeusza, zamorduje SB. W *Śladach krwi* z rąk ukraińskiej thuszczy zginie babka Henryka Harsynowicza, a jego dziadek, oficer KOP, zapodzieje się gdzieś we wrześniu 1939.

Rodziny ukazane przez Polkowskiego i Wildsteina są, jak się już rzekło, jakoś przez historię „zdekompletowane” i przez to naznaczone stygmatem cierpienia. Niszczy je także skutecznie polityka. Małżeństwo Zuzanny Sokół i Benedykta Broka nie przetrwa, bo różne poglądy na komunizm dzielące małżonków okażą się zbyt silne. Małżeństwo Haliny i Henryka Harsynowiczów rozpadnie się, gdy już na emigracji żona zapragnie żyć

w normalnej, stabilnej rodzinie, z dala od polityki. Ta ostatnia jednak nie pozwala o sobie zapomnieć, a rodzina nie ma szans, by stać się sferą izolowaną, apolitycznym i ahistorycznym azylem.

Polityka wraz z historią rzucają cień zwłaszcza na związki między ojcami i synami. Henryk Harsynowicz, działacz Solidarności, nienawidzi ojca, pułkownika SB, sam z kolei jest odrzucany przez swego syna, *nomen omen* Konrada. Adam Brok nie umie nawiązać kontaktu ze swym ojcem, mającym za sobą traumę ukrywania się w szafie w czasie wojny, a potem krótkiej współpracy z SB. Sam Adam okaże niedojrzałość i tchórzostwo, gdy nie odwiedzi swojej dziewczyny od aborcji. Doświadczenie historyczne buduje więc raczej swoiste bariery, nie ma tu mowy o jakiejś pokoleniowej sztafecie w obrębie rodziny, dominuje raczej poczucie zerwania, nieciągłości.

Na tym tle uderza ważna w obu powieściach rola kobiet, które w odróżnieniu od „nieudanych”, słabych, tchórzliwych, często nawet zdradzieckich ojców (z wyjątkami, jak np. Adam Brok), są postaciami dominującymi, aktywnymi, odważnymi, wiernymi wyznawanym przez siebie wartościom. Taką postacią jest Zuzanna Brok w *Czasie niedokonanym*, ale też Katarzyna Brunek i Salomea Harsynowicz w *Śladach krwi*.

Jeżeli więc rację ma brat Zuzanny Brok, Tadeusz Sokół, który nazwie jej małżeństwo z Benedyktem Brokiem miniaturką Polski, to widać dość wyraźnie, że jest to Polska (polska rodzina) raczej słabych mężczyzn i raczej mocnych kobiet. To rodzina matek, a nie ojców. Ale to także rodzina o skomplikowanej, splekanej i nie-

łatwej do scalenia tożsamości narodowej, klasowej i religijnej. Benedykt Brok pochodzi z rodziny żydowskiej i inteligentkiej zarazem, a przy tym jest sceptykiem i ateistą; jego żona, Zuzanna Sokół, pochodzi z rodziny chłopskiej, o silnych tradycjach patriotycznych, jest przy tym katoliczką. Początkowo jakby nieistotne, może nawet atrakcyjne, z biegiem lat te odmienności okażą się jednak zbyt trudne do pogodzenia. Jeszcze bardziej skomplikowane okaże się pochodzenie Harsynowicza. Jego babka wywodzi się z rosyjskich Żydów, dziadek był Polakiem, wychowywała go Rosjanka, matka zaś była Niemką... Europa w rodzinie? Ale zarazem Europa nie-ideologiczna, nie-sielska, skłócona, rozbita.

Można zresztą, może nawet trzeba, czytać *Czas niedokonany* i *Ślady krwi* – jak wspomnianych *Buddenbrooków* – jako historię upadku rodziny, w której odbija się upadek nowoczesnego świata w chaos historii, w cechujące ją materializm, zło, nihilizm, nieludzkość i amnezję. Tak chyba sądzi Zuzanna Brok, gdy mówi do syna: „Jestem gorsza od swoich rodziców. Twój ojciec był gorszy od swojego”. Ale zaraz doda: „Mam nadzieję, że ty przezwycięzysz ten fatalizm”.

Pesymizm tego rozpoznania zderza się, jak widać, z wiarą w nowe pokolenie. U Wildsteina Adam Brok wraca więc do korzeni, a powieść zatacza jakby koło, przywołując scenę z początku XX wieku i postać rozmawiającego z Bogiem mędrca Barucha. Henryk Harsynowicz będzie szukał swej heroicznej matki. Być może obaj spróbują odbudować swoje rodziny? Wbrew coraz bardziej płynnemu i zniżonemu światu.

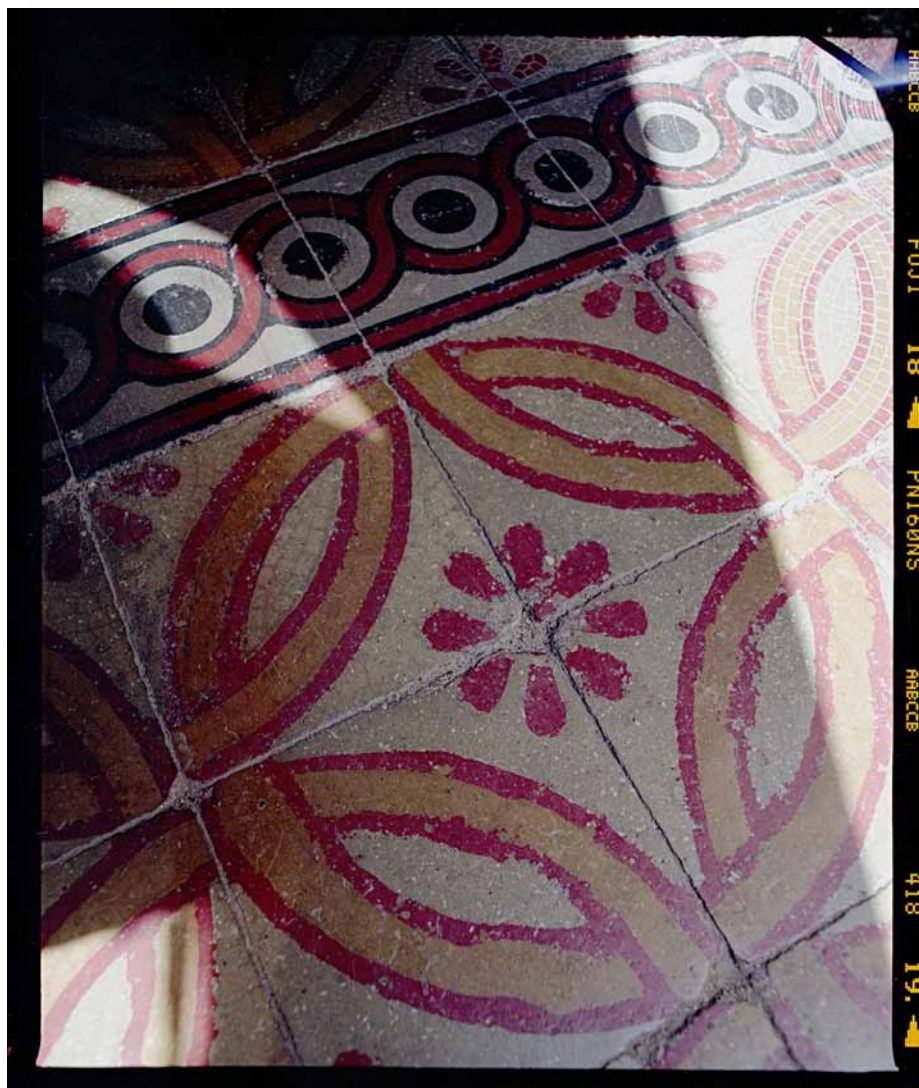
Maciej Urbanowski

Krzysztof Biedrzycki

Dom, kobiety, kultura

O powieściach

Małgorzaty Musierowicz



Ta historia zaczęła się 10 grudnia 1975 roku o piątej rano w Poznaniu na balkonie kamienicy przy ulicy Słowackiego. Historia kilku rodzin przedstawionych w dziewiętnastu powieściach, które z biegiem lat ułożyły się w cykl nazwany następnie przez Zbigniewa Raszewskiego *Jeżycjadą* (od nazwy poznańskiej dzielnicy Jeżyce, gdzie mieszka większość bohaterów i bohaterów).

Jeżycjada Małgorzaty Musierowicz obejmuje spory odcinek dziejów. Jak dotąd sięgnęła 2009 roku (gdy toczy się akcja ostatniej na razie powieści *McDusia*), a w retrospekcji (w opartej na sięganiu coraz głębiej w przeszłość *Kalamburce*) aż roku 1936. To trzy ćwierci wieku. Tak dokładne datowanie jest istotne, gdyż *Jeżycjada* opowiada o historii, tyle że obserwowanej z perspektywy domu, a w domu z perspektywy kobiet.

Od razu jednak musimy poczynić ważne zastrzeżenie. Historia jest tu tylko jednym z aspektów świata, wcale nie najważniejszym. Musierowicz pisze powieści dla dziewcząt, z wszystkimi konsekwencjami tego gatunku. Gatunku o dosyć niejasnym statusie literackim. Bo cóż jest jego wyróżnikiem? Chyba tylko zaprojektowana adresatka, będąca jednak adresatką umowną, bo grono rzeczywistych czytelniczek i czytelników nie musi być wyznaczane przez płeć i wiek (czego przykładem bywają odbiorcy *Jeżycjady*). Skoro zatem adresatka nie musi decydować o specyfice gatunku, to co o nim świadczy? Bohaterki? Może, ale przecież dziewczęta mogą być bohaterkami poważnych powieści, które niekonieczne muszą być skierowane do ich rówieśniczek. Dydaktyzm? Może kiedyś, współcześnie coraz mniej, w każdym razie

rzadko jest on jawny. Idealizacja świata? Też coraz rzadziej. Baśniowość, umowność? Jeśli tak, to traktowane z dużym dystansem, jako zabawa z konwencjami. Czy zatem coś naprawdę wyróżnia ten gatunek? Tak bardzo trudno powiedzieć, a tymczasem jako czytelnicy wiemy, kiedy mamy z nim do czynienia. Dzieje się tak wtedy, gdy wyraźnie wyczuwamy grę z wszystkimi wymienionymi elementami, ale pojawiającymi się w różnym natężeniu i z różnym efektem. Dość powiedzieć, że współcześnie powieść dla dziewcząt nieuchronnie staje się przedmiotem gry literackiej, w której szczególnie ważna jest umowność i napięcie między dydaktycznym (mimo wszystko) serio przesłania (wizji świata) a konwencjonalnym nawiasem, w który brane jest ono serio. Nie inaczej u Musierowicz, która poważną refleksję o świecie wpisuje w grę realizmu i baśniowości, historii i literackości, powagi i humoru. To, co wydaje się jednoznaczne, okazuje się nie całkiem takie, bo podszyte jest ironią, dystansem, niepewnością.

To zastrzeżenie jest ważne w lekturze *Jeżycjady*, bo jeśli w tym cyklu dostrzegamy historię, a jest ona przecież mocno eksponowana, to zarazem widzimy, że ubrana jest w literaturę, kulturę, konwencję opowiadania o niej. Zresztą zgodzimy się: historia, jakkolwiek przedstawiana, w naszym odbiorze nie istnieje inaczej, jak w postaci narracji. Co dopiero w literaturze. W cyklu powieści o Borejkach jest to jawnie i ostentacyjnie eksponowane. Z jednej strony podkreślany jest prawdziwy czas historyczny, właśnie historyczny, bo daty są konkretne i z nimi wiążą się zarówno znane z podręczników

wydarzenia (jest to widoczne zwłaszcza w *Kalamburce*, ale znajduje swoje mniej czy bardziej wyraźne odbicie w innych częściach *Jeźycjady*), jak i po prostu zapis obyczajów oraz przedstawienie realiów. U Musierowicz znajduje swój wyraz duch dziejów, autorka towarzyszy przemianom politycznym i społecznym. Kolejne powieści oddają aurę opisywanego czasu. Historia się toczy. Widzimy późny PRL, stan wojenny, nadzieje i rozczarowania wolnej Polski, nowoczesność i nawet ponowoczesność... Zarazem jednak historia opowiadana jest w konwencji swoistej baśni (ze zmaganiem się dobra ze złem i niewątpliwym zwycięstwem dobra w finale każdej powieści, choć w następnej może się okazać, że to zwycięstwo było pozorne). To powoduje, że ujmowana zostaje w wyraźny cudzysłów. Tak, historia jest tu „cudzym słowem”. Przychodzącym z zewnątrz, z rzeczywistości dorosłych, a nawet więcej – ze świata oficjalnego, ze sfery publicznej. „Słowem własnym” wydaje się baśń, marzenie o świecie jasnych wartości, w którym dobro bierze górę, jest nie tak, jak jest, ale jak być powinno. Tyle że to też nie jest tak zupełnie własne, bo rodzi się z konwencji, kultury, literatury...

Ważne jest tu napięcie między obserwowaną i opisywaną rzeczywistością a tym, co wyznaczone jest przez kulturę. Bo u Musierowicz równie realna, a może realniejsza jest literatura. Marzenie znajduje swój wyraz w opowieści. Kolejne części cyklu stanowią więc grę z rozmaitymi znanymi z kultury wątkami. Czasem dzieje się to jawnie, gdy bohaterki i bohaterowie rozmawiają o swoich lekturach albo tradycji, odnoszą się do filozofii lub przywołują sentencje łacińskie. Ciekaw-

szą jest jednak gra, którą możemy śledzić w strukturze powieści, gdy pojawiają się nawiązania, aluzje i parafrazy fabularne. Rzeczywistość zyskuje narracyjną formę, gdy spotyka się z literaturą. Nie jest naga ani przezroczysta, niby momentami taką udaje, ale to tylko pozór, bo u Musierowicz widzimy ją nie przez szybę, lecz w zwierciadle, które świat dostosowuje do oczekiwań i sposobów postrzegania, do jakiego jesteśmy przyzwyczajeni. Autorka *Jeźycjady* robi to zupełnie jawnie, i w tym jest prawdomówna, bo nie udaje obiektywizmu, którego w literaturze nigdy nie ma, zawsze jest jakaś konwencja, bardziej czy mniej ukrywana. Zatem jeśli już czynić zarzuty, a takie – jak wiemy – wobec cyklu o Borejках są stawiane, to nie takie, że za mało w nim realizmu, lecz że ktoś jako czytelnik nie chce zaakceptować takiej narracji, takiej konwencji i takiej tradycji, które wyznaczają tę opowieść.

Jakie to narracja, konwencja i tradycja? Można je widzieć w trzech perspektywach. Najpierw jest to perspektywa kobiet, głównie, ale przecież nie tylko dziewcząt. Dalej – perspektywa domu jako ostoi bezpieczeństwa. Wreszcie – perspektywa kultury, w której człowiek jest zakorzeniony.

Wydawałoby się, że powieść dla dziewcząt jest gatunkiem z gruntu kobiecym, więc już przyjęcie tej konwencji wszystko wyjaśnia. Sprawa jednak nie jest taka prosta. U Musierowicz nie chodzi tylko o to, że opowiada się o dziewczętach i do dziewcząt się mówi (bo dziewczęta, zarówno w roli bohaterek, jak i czytelniczek, są tu ze wszech miar literackie, a więc umowne), ale że ukazywany świat jest tam w pełni kobiecy. To znaczy – postrzegany z perspektywy kobiet. Nie ma co prawda

w *Jeźycjademie* fundamentalnego antagonizmu między płciami; jeśli coś na ten kształt się pojawia, to stanowi konflikt poszczególnych bohaterów i bohaterek, jednak świat męski jest najwyraźniej światem zewnętrznym, mężczyzna to po prostu: „inny”. Owszem, bywa przedmiotem podziwu, adoracji, a przede wszystkim zakochania (wszak osnową większości powieści jest historia młodszej miłości), ale właśnie jako „on”, ten, który jest potrzebny i godzien uczucia, ale wyraźny „nie-ja”. Niekiedy jest autorytetem (jak ojciec Borejko lub profesor Dmucha-wiec), ale autorytetem słabym, to znaczy takim, za którym nie stoi siła władzy, lecz wyłącznie umiejętność przekonywania płynąca z mądrości, wiedzy, doświadczenia i nade wszystko kultury. Mężczyzna bywa też oczywiście (choć wcale nie tak często) zły, nieodpowiedzialny, zadufany, ale taki jest właśnie w swojej męskości, a więc też inności. „On” przychodzi z zewnątrz i odchodzi na zewnątrz. Do niego należy sfera publiczna. Co jednak ciekawe, bywa i tak, że mężczyzna wchodzi w rolę tradycyjnie przypisywane kobietom. Dwóm bohaterom życie narzuca konieczność samotnego wychowywania córek, ale ich doświadczenie ukazane jest z punktu widzenia dziewcząt, nie ich samych. Znowu mężczyzna jest tam kimś ważnym, ale „innym”; brak matki, innej kobiety, odczuwany jest jako rana, miłość między ojcem a córką nie jest w stanie wypełnić bolesnej luki.

Mężczyzna jako bohater pojawia się u Musierowicz dosyć późno: w powieści *Język Trolli*, gdy historia zostaje opowiedziana z perspektywy dziesięcioletniego Józefa Pałysa – tam sytuacja się odwraca,

to dziewczyna, tytułowa Trolla, jest „inna”, tajemnicza, nieprzenikniona, a zarazem to ją obejmuje podziw bohatera, sympatia, a nawet rodząca się dziecięca miłość. Ten mały mężczyzna za przyczyną trochę starszej koleżanki odkrywa uczucia. To ważne, bo właśnie sfera emocji okazuje się źródłem jego męskiej słabości. Przekraczając wyznaczone przez stereotyp męskości (czyli płć kulturową) ograniczenia, odkrywa on nowy świat. Okazuje się, że nie trzeba tkwić w schematach i tradycyjnych wzorcach; by odkryć pełnię osobowości, nie warto bać się uczuć jako rzekomo przynależnych do kobiecości, bo ten lęk nie tylko nie dodaje siły, ale w istocie skrywa słabość. Co jednak najciekawsze, przekraczanie granic kulturowo wyznaczonej męskości odbywa się za przyczyną małej kobiety.

W *Jeźycjademie* świat nie tylko jest postrzegany z perspektywy kobiecej, ale jest on w rękach kobiet. To świat matriarchalny. Kobieta, matka (jeśli nie faktyczna, fizyczna matka, to matka opiekunka i autorytet), stanowi centrum rzeczywistości i jej opokę. Ważne, że jest to matka. Kobieta nie podejmuje tu męskich ról, choć przekracza granice stereotypów, choćby w tym, że to ona więcej wie i w gruncie rzeczy podejmuje decyzje. To matka, bo stoi na straży tej przestrzeni, która wydaje jej się najważniejsza i którą ona włada: przestrzeni domu i rodziny.

Jeśli Musierowicz stanowi cel polemik krytyki feministycznej, to dlatego że jest uczestniczką sporu o kobiecą hierarchię wartości. Według niej sferą, której kobieta powinna bronić, jest sfera prywatna, domowa, rodzinna. To zasadniczy punkt niezgody z feministkami. Dla Musierowicz

dom nie tylko nie jest przestrzenią patriarchalną, ale wręcz przeciwnie – to niezbywalna domena kobiet. W sferze publicznej rządzą mężczyźni, dodajmy, rządzą nieudolnie, bo niezależnie od ustroju jest to obszar obcy, nieprzyjazny i niezrozumiały. Dom – matriarchalny – stanowi ostoję. To punkt stały wobec zmienności zewnętrznego świata. Miejsce, w którym kobiety czują się bezpiecznie, bo wiedzą, jakie nim rządzą reguły, zresztą same te reguły wyznaczają. Sfera publiczna mało je interesuje. Wyłączają się z niej, wybierają swoistą wewnętrzną, domową emigrację, jakkolwiek wcale tego tak nie odczuwają: faktyczną emigracją byłoby dla nich opuszczenie rodziny.

I tutaj wracamy do występującego w *Jeźycjady* problemu historii. Ona jest, owszem, poniekąd wzięta w nawias przez wybór baśniowej narracji. Postawiona jest jednak w szczególnej pozycji i z innego powodu. Otóż, jest to historia postrzegana przez kobiety z perspektywy domu. Przestrzeń publiczna agresywnie się wdziera w przestrzeń prywatną, ale ta druga jest ważniejsza i bohaterki usilnie jej bronią (szczególnie jest to widoczne w powieści *Opium w rosole*, choć właściwie ten motyw nigdy nie przestaje być istotny). Zostają przesunięte wektory w hierarchii ważności. To, co wspólne, publiczne, polityczne, historyczne, zostaje podporządkowane kobiecej wizji świata. Można powiedzieć, że u Musierowicz realizuje się swoista wizja *herstory*.

Jest to jednak dwuznaczna *herstory*. Po pierwsze zawarta jest w niej zgoda, ba, nawet afirmacja tego, co z perspektywy feministycznej wydaje się właśnie podstawowym problemem stosunków mię-

dy kobietami a mężczyznami, to znaczy wyłączenia (w sensie dosłownym prywatyzacji) domu, rodziny ze sfery publicznej. U Musierowicz kobieta jako strażniczka ładu domowego dystansuje się wobec świata na zewnątrz. Nie chce go zmieniać, a tym bardziej zawłaszczać. Matriarchat obejmuje rodzinę, i tylko rodzinę. To znaczący wybór. Po drugie jednak historia (*history*) w tę prywatną sferę nieustannie się wdziera. Można nawet powiedzieć więcej: do owej *story*, jaką stanowi *Jeźycjada*, *history* wraca natrętnie, jakby nie dało się jej pozbyć i jakby stanowiła nieodwołalny kontekst dla dziejów domowych. Wydaje się, że obrona rodziny jest w jakiejś mierze obroną miasta oblężonego przez nowoczesny, czy nawet ponowoczesny, w każdym razie nie całkiem zrozumiały świat zewnętrzny. Co jednak ważne: powrót do domu nie oznacza zamknięcia się na tamten świat, raczej jest to szukanie azylu, miejsca stanowiącego oazę, ale otwartego. Konwencja realistyczna w powieściach Małgorzaty Musierowicz mimo wszystko odgrywa ważną rolę. Rzeczywistość jest kontekstem, którego nie można ignorować. Nie ma tu ucieczki w baśń. Baśń stanowi tylko podpowiedziany przez tradycję schemat narracyjny, który ma pomóc w ujarzmieniu groźnego, bo niepojętego świata.

Baśń to jedna z konwencji podsuwanych przez kulturę. Przy czym w *Jeźycjady* również kultura stanowi domenę kobiet i przez nie jest zachowywana oraz bronią. Co prawda towarzyszy im inicjacja młodych ludzi do kultury są dwaj mężczyźni, Borejko i Dmuchawiec, ale w istocie tradycję podtrzymują i osłaniają kobiety. To zaskakujące, bo przecież chodzi o kulturę głównego nurtu, a więc uznawa-

na za patriarchalną. Rodzi się zatem pytanie: czy u Musierowicz kobiety kultywują tradycję, bo tak naprawdę ona im właśnie służy i patriarchalna jest tylko formalnie, gdyż jej duch sprzyja raczej matriarchatowi (inaczej mówiąc: kobietom bardziej niż mężczyznom zależy na kulturze), czy też kobiety przejęły tę funkcję w świecie (po)nowoczesnym, w którym mężczyźni abdykowali z kultury (obaj patriarchowie, Borejko i Dmuchawiec, właściwie od początku występują jako starzy, bo są z pokolenia rodziców, a potem nawet dziadków, dla innych – młodych – mężczyzn kultura nie jest już tak pierwszorzędna, no chyba że dla małego Grzegorza Ignacego Skryby, który jednak jest prze-mądrzały i nad wyraz dojrzały duchem, a przy tym w oczach swego kuzyna Józefa Pałysa za mało męski, swoją męskość musi dopiero przed nim udowodnić). Kultura, literatura, konwencja stają się narzędziami w rękach kobiet i służą oswojaniu świata. Zauważmy jednak, że w ogromnej mierze jest to kultura klasyczna (nie przypadkiem Borejko jest filologiem klasycznym, a Dmuchawiec polonistą), przed-nowoczesna. Właśnie taka, dzięki swemu uniwersalizmowi, ma tłumaczyć rzeczywistość i dawać poczucie trwania.

Kultura u Musierowicz pozwala odnaleźć bezpieczeństwo. Jej znajomość, a zwłaszcza swobodne poruszanie się w niej to gwarancja pewności zakorzenienia. Tradycja przekazywana z pokolenia na pokolenie, choć współcześnie zapominana i domagająca się obrony. Tłumacząca

świat. Narracja *Jeżycjady* jest wyznaczona przez pamięć literacką. Dlatego wizja świata w cyklu może być uznawana za konserwatywną – bo raczej stara się zatrzymać wartości, którym hołduje, niż podążać za zmianami.

Zmiany w powieściach Musierowicz raczej niepokoją, niż budzą nadzieję – co najwyżej może świat zewnętrzny obiecywał coś dobrego na początku lat dziewięćdziesiątych. Wcześniej i później był i jest źródłem obaw. Zawsze jednak po drugiej stronie pozostawała opoka: dom, rodzina, kultura i siła wewnętrzna bohaterów.

W tym zawiera się przesłanie i – rzadko wyrażana wprost – zawartość dydaktyczna tych powieści. Czas jest nieubłagany, historia, nawet niechciana, ingeruje w życie człowieka, obyczaje i mentalność szybko się zmieniają: tego, co może być uznawane za trwałe, pilnujemy, to kultywujemy i tego brońmy. Że jest to przesłanie utopijne? Powieść dla dziewcząt służy utopii, nie takiej, to innej. Tutaj utopia nie udaje, że nią nie jest; to baśń, która weszła w rzeczywistość, żeby jej bronić przed nią samą. Jak to baśń, jest jednak przestrzenią marzeń.

10 grudnia 1975 roku o piątej rano na balkonie przy ulicy Słowackiego w Poznaniu zaczęła się historia o kilku rodzi-nach z Jeżyc, zarazem miała swój początek baśń o ratowaniu świata. Po bez mała czterdziestu latach historia i baśń znajdują swój dalszy ciąg, świat wciąż trzeba ratować. Zajmują się tym kobiety...

Krzysztof Biedrzycki

Wojciech PRAŻMOWSKI, *Ślady, Wilno. Dom mojej Matki*, 2013, fotografia, odbitka kolorowa, własność artysty. *Pamięć. Rejestry i terytoria*, Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury, Kraków, grudzień 2013 – kwiecień 2014. *Fotografia* **Paweł Mazur** (s. 22)

Tomasz Z. Majkowski

Gra o ojcowski tron

Modele rodziny w *Pieśni Lodu i Ognia* George'a R. R. Martina





Fotografia Paweł Mazur

Pieśń Lodu i Ognia G.R.R. Martina, po-
czytna nawet przed popularyzacją, do-
konaną dzięki widowiskowej adaptacji
telewizyjnej, wydaje się spełniać następu-
jącą regułę pisarską – konfrontuje cztery
literackie tradycje: post-tolkienowskiej
sagi *fantasy*, szekspirowskiej dramatycz-
nej kroniki, nowoczesnej powieści histo-
rycznej oraz romansu arturiańskiego, by
w ten sposób eksponować uproszczenia
i tendencyjność różnych poetyk relacji
o przeszłości: od heroicznej, przez przy-
godową, po brutalnie realistyczną, wraź-
liwą na zdobycze współczesnej historio-
grafii. Początkowo eksperyment wydaje
się szczególnie udany, wraz z kolejnymi
tomami narracja łączy jednak początkowo
niemożliwe do pogodzenia, paradoksalne
wręcz perspektywy, ciążąc coraz mocniej
w stronę skonwencjonalizowanej fabuły
spod znaku magii i miecza. Redukuje przy
tym wątek stanowiący o szczególnej ory-
ginalności pierwszych części: konfrontację
realiów feudalnej wojny domowej z prob-
lemem globalnego zagrożenia najazdem
monstrualnych agentów ucieleśnionego
zła, który to wątek stanowi podstawowy
motor wielotomowych powieści *fantasy*.

Na marginesie problemu sukcesu
lub fiaska zamysłu Martina wyłania się
drugi, pozornie drugorzędny, lecz w mo-
im przekonaniu decydujący o poczytności
powieści i popularności serialu. Oto się-
gając po motyw buntu wasali autor cyklu
nie tylko odwołuje się do szekspirowskich
toposów, znanych swoim anglojęzycznym
odbiorcom ze szkoły. Podejmuje przy tym
śmiałą próbę rewitalizacji problematyki,
która dla współczesnego czytelnika popu-
larnego wydaje się cokolwiek egzotyczna,
to jest dylematów lojalności wobec bożego

pomazańca i obowiązku wobec własnego
rodu, stanowiącego jeden z centralnych
motywów literatury rycerskiej, zarówno
w cyklu karolińskim (zwłaszcza tekstach
związanych z postacią Doona de Mayen-
ce), jak arturiańskim (szczególnie w wer-
sji Mallory'ego, gdzie wyeksponowany zo-
staje wątek konfliktu Lancelota z klanem
z Orkadów).

Bezpośrednia, aktywna recepcja tego
tradycyjnego wątku wiąże się z koniecz-
nością operowania kategoriami charak-
terystycznymi dla wrażliwości rycerskiej,
a więc z jednej strony, dramatem danego
pochopnie słowa, z drugiej – nieobecnoś-
cią w kulturze średniowiecznej jednostko-
wej podmiotowości we współczesnym jej
rozumieniu i prymatem tożsamości rodo-
wej nad osobistą. Cykl Martina dostoso-
wuje niezrozumiałą niekiedy, a koniecz-
ną do zbudowania przekonującej narracji
w świecie niedwuznacznie nawiązującym
do kultury rycerskiej, problematykę do
współczesnej wrażliwości radykalnie re-
dukując perspektywę rodową i zastępując
ją relacjami w obrębie rodziny nuklearnej,
która poddana zostaje – zgodnie z ma-
nierą dziewiętnastowiecznej powieści hi-
storycznej – presji dziejowej zawieruchy.

Dobra rodzina Starków

Małżeństwo Eddarda i Catelyn Starków
jest wprawdzie aranżowane – którą to
praktykę cykl zwykle prezentuje jako emo-
cjonalnie destrukcyjną – lecz udane, w do-
datku wielodzietne, małżonkowie posia-
dają aż pięcioro potomstwa. Wraz z nimi
wychowuje się bękart Eddarda, w oczywi-
sty sposób nieakceptowany przez matkę
legalnych dzieci arystokraty, odpowied-
nik dziecka z poprzedniego małżeństwa

w osadzonej we współczesnych realiach narracji rodzinnej oraz oddany na wychowanie zakładnik, chłopiec wywodzący się z kultury hołdującej innemu systemowi wartości. Prócz tego, w tekście wspomina się o rodzeństwie i ojcze Neda Starka, ci jednak nie odgrywają istotnej roli w planie czasowym powieści i z wyjątkiem jednego brata – nie żyją. Pomimo wewnętrznych napięć – niechęci Catelyn do bastarda męża oraz konfliktu dorastających sióstr, relacji całkowicie stereotypowej i zbudowanej z opozycji między siostrą kobięcą i chłopczycą – Starkowie stanowią pozytywny model rodziny, w której małżonkowie traktują się partnersko i wspólnie angażują w wychowanie dzieci.

Motorem pierwszych tomów cyklu jest destrukcja tak skonstruowanego rodu, dokonująca się w serii bolesnych paroksyzmów, które jednocześnie eksponują mankamenty pozornie afirmatywnie prezentowanego modelu i przenoszą na poziom obrazu relacji rodzinnych charakterystycznego dla amerykańskiej popkultury problematykę powieści rycerskiej. Ruchem inicjującym tragedię jest konflikt lojalności pomiędzy przysięgą wasalną i zobowiązaniem rodowym, który zaprezentowany zostaje jako wybór między męską przyjaźnią i zdaniem małżonki. Kuszony przez przyjaciela z dzieciństwa, będącego jednocześnie towarzyszem broni (Martin wykorzystuje tu aż dwa mocne popkulturowe toposy), do zaangażowania w politykę, Ned Stark dystansuje się od żony i wykonuje pierwszy ruch w stronę całkowitej destrukcji Starków. Wkrótce Catelyn, zorientowawszy się, że straszliwy wypadek jednego z jej synów nie był dziełem przypadku, postanawia na włas-

ną rękę szukać zemsty, w konsekwencji powodując konflikt z rodem Lannisterów i przyczyniając się do wybuchu wojny domowej.

Te dwa wątki wskazują kierunek obrazowania rodziny, która służy w powieści za analogon feudalnego rodu, czyli źródło pozytywnych wartości oraz nienaruszalnych zobowiązań. Biegun pozytywny to prywatność i ekskluzywność relacji rodzinnych: dopóki Starkowie żyją na uboju i rozwiązują swoje problemy we własnym gronie, są chronieni przed działaniem niszczycielskiego żywiołu dziejowych przemian. W wyjątkowych wypadkach możliwe jest przyjęcie nowego członka rodziny, najlepiej poprzez małżeństwo – niezwiązany w ten sposób ze Starkami zakładnik, Theon Greyjoy, stanowi ciało obce i od pierwszej sceny powieści prezentowany jest jako osoba zdystansowana wobec pozytywnych ideałów wzajemnej troski i odpowiedzialności, stanowiących fundament trwałości reszty rodziny.

Ruch skierowany na zewnątrz jest natomiast zawsze destrukcyjny. Ned Stark pogarsza sytuację, kiedy zamiast bronić swoich córek przed fałszywym oskarżeniem z powodów politycznych, wymierza im karę. W konsekwencji starszą z dziewczynek uwodzi urok królowej, w której znajduje powiernicę – w związku z tym fałszywie oskarżony Stark nie zdoła na czas uniknąć aresztowania. Grzeszy Catelyn, oferując wątpliwemu sojusznikowi dynastyczny mariaż najstarszego syna w zamian za korzyści militarne, oraz tenże syn, gdy niepomny na matczyną obietnicę samodzielnie znajduje żonę. Poszukiwanie sojuszników innych, niż rodzina Catelyn, zawsze skutkuje zdradą, a wyparcie przy-

należności do rodziny – czego dopuszcza się jedna z dziewczynek, w dramatycznych zresztą okolicznościach – skutkuje jej postępującą degrengoladą moralną.

Kulminacją wątku rozpadu rodziny Starków, momentem, od którego jej scalenie staje się niemożliwe, jest dekapitacja Neda Starka, a więc potraktowane dość dosłownie pozbawienie rodziny głowy. Wątek ten ma przy tym charakter ironiczny: bohater przyznaje się do zbrodni, których nie popełnił, w nadziei, że w ten sposób ocali życie swoim dzieciom. Wyznanie ma jednak katastrofalne rezultaty i młody, psychopatyczny monarcha łamie dane wcześniej słowo, skazując Neda na upokarzającą śmierć. Od tej chwili wątek rodziny Starków ulega odwróceniu i posunięcia dążące do jej scalenia, zwłaszcza inicjowane przez zdesperowaną Catelyn, mają charakter destrukcyjny. Jednocześnie, wykorzystując katastrofę rodziny nuklearnej, Martin powraca do tematyki feudalnej, wprowadzając kolejny topos literatury rycerskiej: wiarołomnego seniora, który zagraża swoim wasalom i musi zostać usunięty. Wojna może wybuchnąć bez przeszkód.

Zła rodzina Lannisterów

Czytelnik nie ma wątpliwości, że źle się dzieje w rodzie Lannisterów – w jednej z pierwszych scen powieści wraz z młodym Branem Starkiem podgląda scenę kazirodczego stosunku seksualnego bliźniaczego rodzeństwa, która skonkludowana zostanie makabrycznie: dziecięcy podglądacz zostanie przyłapany i zrzucony z wieży. Niesmaczny i prowokacyjny wątek wskazuje z jednej strony na perwersyjne relacje rodzinne Lannisterów,

z drugiej stanowi zrozumiały dla współczesnej wrażliwości odpowiednik naruszenia przysięgi feudalnej. Bliźniaczka jest bowiem królową, a jej grzeszny brat – królewskim rycerzem, sam związek jest zatem odpowiednikiem romanсу Ginewry i Lancelota, zaprezentowanym w ramie uniemożliwiającej sympatyzowanie z kochankami. Tego rodzaju związek musi rzecz jasna wydawać za trute owoce, więc następcą tronu, owoc incestu i zdrady, szybko zdemaskowany zostaje jako psychopatyczny sadysta – to apel do wrażliwości współczesnej – i wiarołomca, co czyni go grzesznikiem w ramie feudalnej. Wydaje się przy tym produktem swojej sytuacji rodzinnej, jego wychowaniem nie może bowiem zająć się naturalny ojciec, którego zaangażowanie zdradziłoby hańbiący sekret pochodzenia chłopca. Jednocześnie, pozytywny wzór ojcostwa, który zapewniał Ned Stark, zostaje w obrębie rodziny Lannisterów zakwestionowany.

W przeciwieństwie do Starków, ród Lannisterów jest trzypokoleniowy: jego głową jest surowy, despotyczny i zimny ojciec bliźniaków i ich zdeformowanego brata, Karla Tyriona. Reprezentuje on negatywną stronę rodzinnej bliskości, z jednej strony obsesyjnie dążąc do zapewnienia swoim dzieciom eksponowanej pozycji społecznej, z drugiej – wskazując na obowiązki wobec rodu. W ten sposób staje się wyrazicielem krytycznego obrazu rodu w relacji do zobowiązań wasalnych, pogrążając królestwo w piekle wojny domowej ze ściśle prywatnych pobudek. Przy tym, presja obowiązków rodowych znajduje popkulturowy odpowiednik w figurze przesadnie krytycznego,

zdołnego wprowadzić do poświęceń, ale surowego i krzywdzącego tym samym potomstwo ojca. Jego grzechy są przyczyną moralnego wykoślenia potomków: przesadna bliskość w relacji bliźniaków to po trosze ucieleśnienie obsesji prymatu rodziny, po trosze rezultat aranżowanego małżeństwa królowej, do którego zmuszona została dla zapewnienia pozycji rodzinie. Nienawiść ojca do Karla Tyriona, obwinionego za śmierć matki, zmarłej w połogu, skutkuje natomiast skłonnością tego ostatniego do alkoholu i towarzysztwa prostytutek. Uczyni go również ojcobójcą, Tyrion zabije bowiem straszliwego rodzica, rozbijając tym samym ród Lannisterów. W momencie śmierci Tywina nie tylko zostanie upokorzony, ale zdeklasowany jako kabotyn, nie przestrzegający własnych surowych norm obyczajowych. W ten sposób fundament rodu zostanie unieważniony nie tylko fizycznie, przez eliminację ojca, ale i symbolicznie, skoro zasady okazują się wyłącznie narzędziem sprawowania przezeń władzy.

Dynamika wnętrza i zewnątrz rodziny jest u Lannisterów przeciwna, niż u Starków – każdy ruch do wewnątrz to umacnianie tyranii Tywina, skutkujący kolejnymi nadużyciami moralnymi oraz politycznymi. Jego najbardziej radykalnym wyrazem jest romans rodzeństwa i jego rezultat, zbrodniczy królewicz. Pośród innych transgresji, nieopuszczających ram rodziny, jest zarówno zastępczy romans królowej z kuzynem, prowadzony w czasie niewoli brata-kochanka i zakończony próbą otrucia tego ostatniego, intryga prowadząca do śmierci króla i wojny domowej czy cyniczne pijaństwo Karla Tyriona. Ocalenie z moralnej matni wiąże się z ru-

chem na zewnątrz: Tyrion uzyskuje autonomię otaczając się przyjaciółmi spoza rodziny oraz wtedy, gdy ta się go wyrzeka, pod zarzutem zamordowania bratanka (to jedyna zbrodnia, której Lannistrowie nie mogą wybaczyć). Separacja sprawia też, że kazirodczy bliźniak przeobraża się w postać pozytywną, a chwilami wręcz świętoszkowatą. Doznawszy straszliwych krzywd podczas przymusowej podróży po królestwie, Jaime Lannister zyskuje siłę moralną, by zakończyć plugawy związek z siostrą i wkroczyć na drogę cnoty, którą symbolizuje zwiększone zaangażowanie w dowodzenie gwardią królewską, zorganizowaną na wzór zakonu i ślubującą seksualną czystość.

Brzydka rodzina Baratheonów

Istotą rodziny Baratheonów, z której wodzi się król, jest to, że w istocie nie istnieje. Jej tron stanowi trzech braci, którzy nie tylko nie kooperują, ale okazują się bezradni w próbach założenia własnych gałęzi rodu. Król Robert, z jednej strony, zostaje pozbawiony szansy posiadania legalnego potomstwa przez płodzącą dzieci z własnym bratem królową, z drugiej jednak – najwyraźniej traktuje problem rekreacyjnie, w krainie rojno jest bowiem od jego bastardów, których fizyczne podobieństwo do ojca pozwala zdemaskować nieprawę pochodzenie rzekomo legalnych dzieci. Nad próbę konstruowania udanego związku monarcha przedkłada zarówno męskie rozrywki, w rodzaju polowania i pijatyki, jak towarzystwo dawnych towarzyszy broni i obecnych potakiwaczy. Zdrada królowej uzupełniona zostaje nieodpornością i nieodpowiedzialnością monarchy, wyraźnie wskazując, że dopiero

z chwilą przyjęcia roli ojca lub zupełnego wyrzeczenia się więzi rodzinnych mężczyzna osiąga dojrzałość.

Młodszy brat króla, Stannis, to człowiek destrukcyjny dla więzi rodzinnych, moralny rygorysta, niezdolny do miłości. Nie tylko podważa prawa do tronu własnego rodu, eksponując nieprawę pochodzenie królewskich następców i ogłaszając się legalnym dziedzicem, ale destrukuuje też własną rodzinę nuklearną, dystansując się od żony i oszpeconej córki, która pełni w powieści rolę tak marginalną, że trudno uznać ją za pełnowymiarowego uczestnika fabuły. Wiąże się przy tym, również seksualnie, ze schlebającą mu czarodziejką i płodzi z nią monstrualne dziecko, którego przeznaczeniem jest zabić wroga i obrócić się w niwecz.

Tej niewierności partneruje zdrada członków własnej rodziny, morduje bowiem brata i jest gotów złożyć jego syna w ofierze, by zapewnić sobie militarną przewagę w walce o tron. Choć wydaje się człowiekiem niezłomnych zasad, wykorzystuje je równie instrumentalnie, jak Tywin Lannister, dystansując się przy okazji od więzów rodzinnych i pogłębiając rozpad rodu Baratheonów. Spośród braci jest najmniej niedojrzały – mimo wszystko został ojcem. To jednak po dziecięcemu przewrażliwiony narcyz, którego łatwo urazić i łatwo przekabacić pochlebstwem.

Ostatni z braci, Renly, wydaje się postacią najsympatyczniejszą, ma jednak kolejną nieusuwalną skazę: ponieważ jest homoseksualistą (wątek ten skądinąd potraktowany jest w powieści aluzyjnie, jednak na tyle dobitnie, by nie budził wątpliwości), jego małżeństwo ma charakter fasadowy, a szanse na zostanie ojcem są

minimalne. Podkreśla to dobitnie chłopięca beztroska, skłonność do zabaw i turniejów oraz śmiertelność, jak się okazuje, opieszałość w prowadzeniu wojny. Renly ginie z rąk potwora spółzonego przez brata, ponieważ nie potrafi potraktować poważnie ani zagrożenia ze strony Stannisa, ani samej jego osoby i obraża go, manifestacyjnie okazując lekceważenie podczas rokowań.

Wątek trzech skłóconych braci, zaprezentowanych jako narcystyczni, wiecznie zmagający się o pierwszeństwo egotycy jest oczywiście dobrze znanym popkulturowym topossem, znów jednak – pozwala wprowadzić optykę feudalną, tym razem zorientowaną na problem skomplikowanych reguł dziedziczenia, opartych o konkurujące ze sobą prawa senioratu i primogenitury. Chociaż konflikt braci rozwiązuje się stosunkowo szybko zwycięstwem Stannisa, jego znaczenie w kontekście konfrontacji materiału powieści rodzinnej z perspektywą rodową feudalizmu wydaje się bardzo istotne, wskazując nie tylko bliskie pokrewieństwo rywalizujących feudałów, ale i otwierając perspektywę szczególnie istotną dla podstawowych odniesień powieści: cyklu Maurice'a Droune'a *Królowie przeklęci* i szekspirowskich kronik, zwłaszcza *Ryszarda III*.

Człowiek bez rodziny

Konstruuując trzy wielkie, zwaśnione rodziny (oraz kilkanaście mniejszych, również zorientowanych na ekspozycję patologii życia rodzinnego) Martin dosadnie, ale efektownie wykorzystuje symbolikę zwierzęcą: emblematem Starków jest stadny wilk, Lannisterów – dominujący lew, Baratheonów natomiast – zawsze gotów

walczyć z innymi samcami jeleni. Znakiem Littlefingera, człowieka pozbawionego rodziny, jest niewielki ptaszek zwany przedrzeźniaczem. Niepozorny, przyjazny człowieczek, przyjaciel z dzieciństwa Catelyn Stark i królewski skarbnik wydaje się przyjacielem wszystkich – do czasu, gdy dopuszcza się kolejnych zdrad, pnąc się bezwzględnie po szczeblach feudalnej hierarchii i zagarniając coraz większą władzę w królestwie. To bezwzględny intrygant, pozornie pozbawiony słabych punktów, a przy tym zgorzkniała ofiara samotności. Okrucieństwo i dwulicowość Littlefingera zakorzenione są bowiem w traumie odrzucenia przez Catelyn Stark, wydaną za mąż za potężnego feudała. Niemożność miłostego spełnienia zmienia zadurzonego chłopca w pozbawione skrupułów monstrum – okazuje jednak serce, gdy otacza czułą opieką córkę swojej dawnej miłości, którą ratuje z rąk Lannisterów.

W ten sposób ujawnia się zasadniczy, jak można sądzić, rys interpretacji problematyki rodzinnej w *Sadze Ognia i Lodu* – z jednej strony rodzina jest źródłem słabości oraz traumy, a w świecie opartym przede wszystkim o więzi rodzinne człowiek samotny jest szczególnie zdolny do skutecznego działania – nawet model pozytywny, to jest ród Starków, pozostaje szczęśliwy tylko o tyle, o ile się od działania powstrzymuje. Z drugiej strony właś-

nie w obrębie relacji rodzinnych manifestować się może człowieczeństwo oraz jednostkowa podmiotowość – poza rodzinną bohaterowie pozostają tylko agentami procesu dziejowego, zredukowanymi do swoich ról społecznych. O tym natomiast, jak układają się relacje w obrębie rodziny i w konsekwencji jej charakter, decyduje model sprawowania władzy ojcowskiej: łagodny paternalizm skutkuje szczęściem za cenę delikatności, surowy rygorizm jest źródłem zwyrodnienia, a zupełna nieobecność figury ojcowskiej prowadzi do destrukcji więzi i walki między niedojrzałymi mężczyznami o zwierzchność.

Takie ujęcie ma wiele cech popkulturowej kliszy i z bez trudu można wskazać analogiczne modele w licznych produkcjach literackich, filmowych i telewizyjnych. *Pieśń Ognia i Lodu* jednak wykorzystuje je twórczo, posługując się silnymi stereotypami, by przywrócić aktualność trudnym do uchwycenia zawiłościom konfliktów feudalnych i waśni rodowych, tym samym stanowiąc interesującą próbę rewitalizacji istotnego składnika powieści historycznej bez konieczności egzotykcji psychologii postaci czy popadania w antykwaryzm. A rama powieści miecza i czarów, która lokuje akcję w autorskich realiach, tylko przydaje temu interesującemu zabiegowi wiarygodności.

Tomasz Z. Majkowski

Autor na tle swoich prac. Wojciech PRAŻMOWSKI, *Fotografie znalezione w Nowym Jorku*, 1994, tryptyk, fotografia bromowa, własność artysty. *Ciotka, wujek...*, 1994. *Pamięć. Rejestry i terytoria*, Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury, Kraków, grudzień 2013 – kwiecień 2014.
Fotografia **Paweł Mazur** (s. 28–29)

Jacek Ziemek
**Rodzina
jak z obrazka
(filmowego)**





„Dziecko w trakcie posiłku. Zdjęcia oddają w doskonały sposób wszystkie jego ruchy i grymasy. [...] Mała dziewczynka, ukazana w wielkości naturalnej, spotkała się z największą aprobatą. Spożywała posiłek na świeżym powietrzu, u boku rodziców, którzy ją karmili. Trudno sobie wyobrazić coś zabawniejszego niż te minki szczęśliwego maleństwa, kosztującego z dziecięcym wdziękiem smakołyki wtykane mu przez ojca i wygładzającego rączkami śliniak unoszony przez wiatr. To samo dziecko pojawia się jeszcze raz, próbując na próżno złapać za pomocą łyżki rybki pływające w szklanym słoju”¹.

Zdania te pochodzą z lokalnej prasy francuskiej z roku 1895 i opisują projekcje najwcześniejszych filmów braci Lumière. Pokazywano wtedy nie tylko rudymen tarne zapisy kina dokumentalnego (*Wyjście robotników z fabryki*), wczesne skecze fabularne (*Polewacz polany*), lecz – co dla nas najważniejsze – prototypowe *home-movies* zrealizowane przez braci w warunkach rodzinno-domowych: *Śniada-*

Andrzej P. BATOR, z cyklu *Anamnesis – (re)konstrukcja*, 2001–2005, fotografia, własność artysty. *Pamięć. Rejestry i terytoria*, Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury, Kraków, grudzień 2013 – kwiecień 2014.
Fotografia Paweł Mazur

nie maleństwa oraz *Dziecko i złote rybki*. Owe intymne obrazki rodzinne, kiedy to autentyczna, realna rodzina staje się obiektem zapisu tyle dokumentalnego, co zawierającego rdzeń akcji fabularnej (posiłek, walka z wiatrem, polowanie na rybki w słoiku) spotkała się – jak donosiła prasa – z „największą aprobatą widowni”. Bracia/wynalazcy/prawodawcy odkryli zatem przy okazji jedną z największych potrzeb widowni – obraz rodziny w raczkującym kinie, który każdemu z nas oferuje niemal natychmiastową identyfikację i podnieca rozpoznaniem się na ekranie w którejś z ról rodzinnych. I czyż nie kusi nas przy okazji metafora, że lumièrowski niemowlak to dopiero co narodzona sztuka filmowa?

Rodzina jako obiekt namysłu i refleksji, jako siła napędowa fabuły, jako wzór i antywzór jest zatem w kinie od samego początku – w dodatku przy maksymalnym aplauzie i zainteresowaniu widowni. Przyjrzyjmy się kilku w miarę świeżym obrazom kinowym, które bezpośrednio biorą na warsztat problem rodziny. Rzut oka na kino obecne – zwłaszcza amerykańskie – umieszcza kwestię rodzinną w szczególnym, bardzo konkretnym i bolesnym kontekście – kryzysu ekonomicznego, przykrego niedostatku, bolesnego osłupienia w obliczu końca *prosperity* (która miała się nigdy nie skończyć, stąd dodatkowe poczucie bezradności i bezsiły). Amerykanie (a jeżeli oni, to i cała reszta świata, bo wszyscy się na nich wzorujemy) czekają na kolejnego Mesjasza, nowego Franklina Delano Roosevelta i potrzebują na gwałt coraz lepszego *New Dealu*. Oby to oczekiwanie nie było tak długie i mozolne, jak czekanie na Godota, któ-

rego postać mają w pamięci co poniektórzy pesymistycznie nastawieni, czytani wszechstronnie Europejczycy.

V jak vendetta

Out of the Furnace podobno się nie spodobał, ale nic w tym dziwnego, bo to nie miał być film do podobania się. Wręcz przeciwnie – reżyser Scott Cooper zrobił wszystko, aby turpistycznie wystylizować rzeczywistość amerykańskiej prowincji na najbrzydsze, najbardziej obleśne miejsce na świecie, a ludzi tamtejszych ukazać jako gryzące się ze sobą zwierzęta. Amerykański sen się skończył, zaś amerykańskie uśmiechnięte twarze i śnieżnobiałe ubiegi były tylko z tego snu iluzją. Aktorzy lubią takie wyzwania i przebieranki za ludzkie bestie – stąd tryumfalne aktorstwo Woody'ego Harrelsona, Willema Dafoe, Caseya Afflecka i aktora-kameleona numer jeden w obecnym kinie, czyli Christiana Bale'a. Motywem przewodnim jest miłość braterska między braćmi o odmiennych poglądach na życie w miejscu bez wyjścia i w sytuacji beznadziejnej. Walka o gotówkę i godziwe prowadzenie się wygląda tu niczym z kart *Położenia klasy robotniczej w Anglii* Fryderyka Engelsa. Bracia to zresztą jak najbardziej klasyczny proletariatus, będący nie tylko na bakier z prawem, lecz także obciążony traumą wojenną. To ważne – wojna w Zatoce już teraz pełni podobną rolę strukturalną, co wojna wietnamska w kinie lat 70. XX wieku. Brat grany przez Afflecka wie jedno – dla takich jak on zdobycie sensownych pieniędzy jest możliwe tylko w szarej strefie: będą to nielegalne walki bokserskie, niczym bijatyka kogutów czy – trafniej – dobermanów. Stąd

część filmu wygląda niczym kadry z *Fight Club* Davida Finchera, ale podobieństwo jest ledwie ikonograficzne, a ideologia kompletnie odmienna. U Finchera podziemne walki są fragmentem całościowego projektu „Chaos” (*Mayhem*), wyrazem buntu, działalnością wywrotową i rewolucyjną. U Coopera są zawodową koniecznością, sięgają korzeniami w czas barbarzyństwa i gladiatorów (przypomina się zresztą od razu niesłusznie zapomniany *Gladiator* Rowdyego Herringtona jeszcze z 1992 roku), żerują na okrucieństwie i eksploatacji, zaś strefa ich *managementu* to psychopaci i narkomani (postać diler narkotyków, który sam nie jest narkomanem, aby interes się kręcił bez przeszkód, jest już przeszłością). Christian Bale będzie musiał pomścić śmierć brata i – mam takie wrażenie – w finale robi to z aplauzem nie tylko widzowi, ale także jednego z bohaterów – zaprzyjaźnionego policjanta w zagadkowej interpretacji Foresta Whitakera. Mamy u Coopera jeszcze jedną symboliczną scenę: Bale, niczym w nieśmiertelnej scenie *Łowcy jeleni* Michaela Cimino, nie jest w stanie podczas rytualnego polowania strzelić do zwierzęcia; w finale nie będzie miał takich wątpliwości przed strzeleniem do ludzkiej bestii, czyli zabójcy brata.

Out of the Furnace jest obrazem dramatycznym i stawiającym kwestie obrony wartości rodzinnych na ostrzu noża: po raz kolejny rozważa problem obrony koniecznej i rodzinnej *vendetty*. Po raz kolejny także otwarcie wspiera rozstrzygnięcia samowolne, czyli krwawy samosąd: kryzys ekonomiczny wiąże się bezpośrednio z brakiem wiary w zinstytucjonalizowaną sprawiedliwość państwową. Wracamy

zatem po wielu latach do okresu pionierskiego i pre-państwowego – trzeba bronić się samemu, bo nikt nam nie pomoże. Przykra konstatacja – mieliśmy zajmować się przecież w XXI wieku tryumfalnymi lądowaniami na innych planetach i przeszczepianiem na ich grunt idealnego ładu planety Ziemi, a w zamian sami u siebie cofamy się do etapu zbieracko-łowickiego. I jeszcze ciekawa, dająca do myślenia, szalenie symptomatyczna zbieżność – sekwencja rodzinnego strzelania do jelenia pojawia się na samym początku świetnego filmu Denisa Villeneuve’a *Labyrynt* (*The Prisoners*), który także opowiada o rodzinnej samoobronie w obliczu porwania dzieci i bezsily tzw. sił oficjalnych.

Motyw *vendetty* – wykorzystywany często, bo kontrowersyjny, dramaturgicznie atrakcyjny i po prostu wspaniale filmowy – pojawia się również w gęstym i niepokojącym filmie *Drugie oblicze* (*The Place Beyond the Pines*) Dereka Cianfrance. Zawiązanie akcji niczym w *Bonnie i Clyde* dla *nomen omen* ubogich: motocyklista kaskader postanawia zająć się swoim synem (przy okazji niszcząc jego rodzinę zastępczą). Sposób zarabkowania, aby utrzymać się na poziomie powyżej odczłowieczającej i skazującej na poniżającą wegetację płacy minimalnej, to ekstrawaganckie i efektowne napady na małe lokalne banki. Proceder ten staje się dla bohatera czymś w rodzaju zatrudnienia, lekko podlanego natręctwem i kompulsją. Kończy się tragicznie – bohater ginie z ręki neurotycznego policjanta, którego nieudolna interwencja zostaje dość sprawnie zatuszowana. Co to ma wspólnego z rodziną? Ano to, że po latach zaprzyjaźniają się ze sobą dwaj nastolatki, rówieśni-

cy – syn ofiary (złodzieja) i syn mordercy (policjanta), którzy z czasem odkrywają tajemnicę swoich powiązanych ponurym losem tożsamości i będą musieli podjąć decyzję w sprawie wspólnych relacji. Kryzys i bieda to tło – niszczy zarówno zwykłych obywateli, jak i tzw. stróżów prawa. Trudno o głębsze podkopanie Figury Ojca – mamy do wyboru zdesperowanego złodzieja i mordercę-hipokrytę: nie są to chyba dobre wzory dla młodego, dorastającego pokolenia. Odkrycie wspólnej traumy okaże się niczym zdiagnozowanie choroby, która jest już w stanie zaawansowanym, ale nie terminalnym. Młode pokolenie będzie musiało poradzić sobie z bezsilnością rodziców i rozpocząć od nowa, co raczej nie będzie łatwe.

Rewelacyjnie skonstruowany, choć bardzo ryzykowny film wydaje się jedną z najciekawszych amerykańskich propozycji kina, które nie boi się sensacyjnego punktu wyjścia, aby w finale doprowadzić nas do niemal jaspersowskiej sytuacji granicznej, której analiz nie powstydzą się najwięksi myśliciele współczesności. *Wendetta* dokonana lub *wendetta* odwołana (a może tylko zawieszona na czas nieokreślony) oraz trauma rodzinna, którą trzeba będzie nosić w sobie do końca życia (śmierć w rodzinie z powodów jak najbardziej obiektywnych, czyli porażki w nierównej walce z represywnością ekonomiczną) – w obliczu takich mało radosnych dylematów stawia nas współczesne amerykańskie kino rodzinne. Kino tamtejsze osiągnęło stan, który Rosjanie zwali swego czasu „czernuchą” – bo na każdego przyjdzie jego kolej, aby przynajmniej filmowo stanąć oko w oko ze swoimi społecznymi i rodzinnymi demonami.

Nasze matki, nasi ojcowie

Znowu daje o sobie znać talent Alexandra Payne’a. Pamiętamy jego ojcowskie figury w wykonaniach mniej zaskakujących (Jack Nicholson jako dziarski emeryt w *About Schmidt*) lub bardzo niespodziewanych (światny George Clooney w obliczu rodzinnej katastrofy na wszelkich frontach w szyderczo pięknych plenerach hawajskich w *Spadkobiercach*). Tym razem Payne, tak jak w swoich wcześniejszych *Bezdrożach*, używa języka filmu drogi – jednego z najbardziej amerykańskich z amerykańskich idiomów. W jego *Nebrasce* bryluje przy okazji nestor kina hollywoodzkiego Bruce Dern (rocznik 1936). Ciekawy fakt biograficzny: Dern to syn byłego gubernatora stanu Utah i – co jeszcze ciekawsze – syn chrzestny żony prezydenta Roosevelta, Eleonory. Czyżby podprogowo Payne korzystając z postaci Derna dawał nam sygnał łączności z epoką *New Deal*, na którą wszyscy tak niecierpliwie oczekują? Payne zawsze stosował zabiegi stosunkowo proste, a tym razem posunął się już do stylistyki niemal spartańskiej, prezentując prowincjonalną Amerykę (od Montany po Nebraskę) w wersji czarno-białej i bardzo podobnej do zerowego kina Jima Jarmuscha, które wszyscy tak bardzo swego czasu ukochali. *Nebraska* nie jest opowieścią wyszukaną, wręcz przeciwnie – jest opowieścią prowokacyjnie nienową, denerwująco staroświecką i stara się postawić pytanie być może zasadnicze – jak poradzić sobie z niesfornym ojcem, człowiekiem z postępującą demencją, coraz bardziej nieobliczalnym, na progu śmierci coraz bardziej chorobliwie aktywnym, którego nikt w rodzinie nie lubi poza zafra-

sowanym i troskliwym (oraz niewydolnym finansowo) synem, który pracuje na słabo opłacanym stanowisku pracownika działu AGD? Staruszek – na podstawie kiepskich przesłanek – wmówił sobie, że wygrał milion dolarów, które jedzie odebrać. Dobrą nowinę z całym dobrodziejstwem inwentarza przyjmują starzy znajomi z rodzinnego miasteczka – tak, to taka nowa wersja *Wizyty starszej pani* Friedricha Dürrenmatta, choć jeszcze bardziej sardoniczna, bo miliony starszego pana nie istnieją... Bruce Dern – aktor wielki, choć może niesłusznie niedopieszczony przez widownię i krytykę – ma wreszcie swój benefis i trwające cały seans „pięć minut”. Prowadzony jest wybornie – nie stroni od groteski, ale przede wszystkim nie zniża się do szantażu moralnego czy emocjonalnego. Nie wymusza naszego współczucia, a tylko aktywuje empatię za pomocą środków tak minimalistycznych, że wręcz niezauważalnych. Ciekawa sytuacja – jest fabuła, ale jakby nie ma dramaturgii; są ludzie, ale nie ma postaci – aparatura kinowa stała się tak przezroczysta, że widzimy samo życie. Ta opowieść o człowieku, który już nie całkiem świadomie stara się nie zostać zepchnętym na margines życia (niemal cała rodzina marzy o oddaniu go do domu opieki, co pozornie rozwiąże problem) ma w sobie posmak kina heroicznego najwyższej próby. Negatywizm filmu także nie daje spokoju – członkowie rodziny są dość przykryzy w obejściu, starzy znajomi łasi na kasę, samego Derna trudno polubić, a bohaterski syn przez większość czasu ekranowego razii swoją bezsilnością. Czas robi swoje – ojciec, upadła głowa rodziny staje się jakby nieproszonym gościem

w domu, w którym nikt już nie chce ze sobą mieszkać.

Interpretacja egzystencjalna narzuca się sama – ale Payne idzie w kierunku egzystencjalizmu fizjologicznego, biologii, która determinuje wtórne czynności umysłowe. („Od trzech dni piszę ten list, ale o czym? Zanudzam cię wspomnieniami. Życ jednak terażniejszością nie umiem już od paru lat” – czytamy w liście Zyndrama Zabierskiego do syna Jacka w niezapomnianych *Wariacjach pocztowych* Kazimierza Brandysa i te słowa mogą być ukrytym mottem filmu Payne’a). Prymat fizjologii widać tu na każdym kroku – w wersji filmów o młodych ich wolność krępuje ekonomia, starszym na drodze staje z kolei bariera nieubłaganej fizjologii. Zdumiewający film, subtelny i drapieżny, który rozgrywa się jednocześnie w czasie terażniejszym i przeszłym, nie wiadomo, czy bardziej idący w stronę Prousta, czy Pirandella, gdzie funkcję magdalenki pełni pożyczony na chwilę (czterdzieści lat temu) kompresor. Jest to jednak film ekstremalnie trudny w oglądaniu i wymagający maksymalnego natężenia percepcyjnego – podświadomie odpychamy od siebie perspektywę narzucaną przez bohatera granego przez Derna, bo nikt nie chce przystać na taką wizję terażniejszości, (bohatera) przeszłości i (naszej, broń Boże) przyszłości. Dern za swoją kreację otrzymał słusznie nagrodę aktorską na festiwalu w Cannes w 2013 roku; „uff, wreszcie ktoś poznał się na jego talencie” – podsumował to lakonicznie anonimowy internauta na forum internetowym.

Zupełnie inaczej jest z *Sierpniem w hrabstwie Osage* (*August: Osage County*) Johna Wellsa, ale i metoda spojrzenia jest odmien-

na. To ekranizacja bardzo popularnej sztuki scenicznej i hitu broadwayowskiego pióra Tracy Letts, zatem jej celem nie jest ryzykowne eksplorowanie tematu, lecz adaptacja tego samego po raz kolejny – tym razem na taśmie filmowej. I tu zaczyna się ciąg problemów: konstrukcja sztuki dramatycznej zawsze wymaga typizacji i kondensacji oraz mocnego punktu wyjścia (nie mówimy bowiem o jakimś innowacyjnym dramacie eksperymentalnym, lecz o zwykłym przeboju, który chce na swój sposób spodobać się każdemu i wszystkich po trosze zadowolić). Wymyślono zatem zniknięcie ojca, śmierć i stypę, która ma to do siebie, że zbiera członków rodziny, którzy dawno się nie widzieli i mają sobie sporo do powiedzenia (i/lub jeszcze więcej do ukrycia). W zespole aktorskim same gwiazdy, każdy ma swoje pięć minut, każdy ma swoją zapadającą w pamięć kwestię i w ten sposób problem rodzinny zamienia się w aktorski *show*, w którym nie ma już czasu, ani potrzeby, na cokolwiek odkrywczego. To nie jest zarzut – oburzenie się na tę konwencję oznacza tylko niemożność jej zrozumienia; problem tylko w tym, że – także wbrew narzuconej sobie z radością konwencji – pewna część krytyki zaczęła filmowi przypisywać znaczenia, których tam nie ma. W zespole gwiazd bryluje Meryl Streep – tzw. aktorka legendarna, która jest coraz bardziej świadoma swojej legendarności i wydaje się już nie do zdyscyplinowania przez mniej doświadczonych reżyserów. Oczywiście, że rola chorej na raka alkoholiczki i lekomanki jest wspaniałą substancją do rozegrania, lecz Streep poszła na całość i zdominowała obrazek, nie mówiąc jednocześnie

czegokolwiek, o czym nie wiedzielibyśmy wcześniej. To ja już wolę lakonicznego piwowosza Derna z *Nebraski*, który wypowiadając się skąpo, mówi o życiu rodzinnym znacznie więcej niż gadatliwa i szybkostrzelna Streep. O ile *Nebraska* jest kameeralną opowieścią o bezsile jako jedynym łączniku międzypokoleniowym (syn jest tak samo bezradny wobec życia jak ojciec, choć z zupełnie innych powodów), o tyle *Sierpień w hrabstwie Osage* to polifoniczna symfonia hipokryzji rodzinnej. A na pytanie – co robić ze starymi (i chorymi) ludźmi – nie zna odpowiedzi nawet kino.

Życie rodzinne (którego nie było)

Trochę chwałę i trochę ganię, ale teraz czas na sprawozdanie z zaskoczenia. Zaskoczenie to miłe, bo zupełnie niespodziewane i jakby niezasłużone. Chyłkiem przemknął przez ekrany film o rodzinie może w tym sezonie najpiękniejszy, najbardziej nienachalny, leciutki jak pianka, mimo powagi tematu. Nie był to jednak obiekt tylko i wyłącznie zachwytów – część widowni utyskiwała na „pretensjonalność” czy „artyzm” dzieła. Nie podzielałam tych trosk, zupełnie intuicyjnie rozkoszując się pięknem i mądrością tego niedużego, wzorowo intymnego obrazka z jakiejś ponurej dziury w Teksasie z połowy lat 70. Mam na myśli film *Ain't Them Bodies Saints* w reżyserii Davida Lowery'ego. To też ciekawe, bo po raz kolejny pojawia się nazwisko, które niczego nam nie mówi i wymaga na wejście internetowej kwerendy. Przyznaję się od razu – nie znałam tego reżysera, który wcześniej parał się głównie krótkim metrażem i – co ważniejsze – montażem filmowym. To widać, ale nie jest to zarzut, lecz twar-

da konstatacja – aktorzy/reżyserzy lubią w swoich filmach zadania aktorskie, operatorzy/reżyserzy często nie wiedzą, czy bardziej interesują ich zdjęcia, czy reżyseria, zaś montażysta/reżyser tym razem przypomina nam bardzo inteligentnie i dyskretnie o kreatywnej sile montażu. Opowiada przecież opowieść synchroniczną – o samotnej matce z dzieckiem, którego ojciec po latach ucieka z więzienia, aby na zawsze pozostać z rodziną. Pomysł jak z powieści groszowej, w grubiańskim streszczeniu brzmi żenująco, ale na tym polega zadanie dla reżysera: opowiedz nam to pięknie, zajmująco, interesująco i wzruszająco. Lowry z towarzyszeniem świetnych aktorów (znowu Casey Affleck, coraz bardziej gwiazdorska Rooney Mara, wyciszony Ben Foster i patriarchalny John Carradine) w sposób bezbłędnie skonstruowany opowiadają nam historię niemożliwego pojednania rodziny (dziecko urodziło się już po osadzeniu ojca w więzieniu). Zatem historia rodziny, która rodziną jest tylko w sensie biologicznym, poświęcenie matki, nieświadomość dziecka, więzienna męczarnia Afflecka, troskliwość lokalnego policjanta – to wszystko opowiedziane zostaje elegancko i lirycznie, drapieżnie i bezwzględnie. I znowu tryumf stylistycznego eklektyzmu – ale pod warunkiem, że orkiestrą dyryguje jakiś wytrawny reżyser o umiejętnościach zgoła alchemicznych, który ochłap życia zamieni w czyste kinowe złoto.

Jak łatwo dostrzec, nie udało mi się opisać żadnych opowieści szczególnie oryginalnych, wyszukanych czy innowacyjnych. Rządzi konkretny banał – oraz szukanie sposobów, aby wyrazić po raz kolejny to samo w sposób na nowo przejmujący.

Reżyserzy zajmują się opowiadaniem starych, niemal odwiecznych historii, lecz za pomocą kolejnych serii przepracowań tematów. Po raz kolejny od samej opowieści ważniejszy jest sposób ujęcia tematu – czasem bardzo zaskakujący, choć niekoniecznie odkrywczy. I to najważniejsze pojęcie – nawet jeżeli nie pada, to przywoływane jest niemal podporogowo. Słowo „kryzys” odmienia się przez wszystkie przypadki (nawet w językach pozycyjnych...). Nikt jednak nie bierze już na serio jego „chińskiej” wykładni promowanej z entuzjazmem przez J.F. Kennedy’ego w 1959 roku i podchwytywanej potem często przez Richarda Nixona – że kryzys to także „szansa” i „sposobność”. Na tę interpretację chyba już nie będzie chętnych. Mojej skromnej osobie najbardziej odpowiada sens pojęcia „kryzys”, który brzmi – „decydujący zwrot”. Wspaniale, ale kiedy, dzięki komu, w którą stronę? Odpowiedzi na te pytania w definicji już nie znajdziemy.

KODA

„Sukces był nadzwyczajny, i jak w teatrze wywoływano autorów, panów Auguste’a i Louisa Lumière’ów, których trzeba było trochę namawiać, aby się pokazali. Dostali potrójne brawa. Publiczność opuściła salę koło północy, z żalem, że wieczór trwał tak krótko”. (Donosił „Le Progres de Lyon” z 13 czerwca 1895 roku).

Jacek Ziemek

PRZYPISY

- 1 Cytaty z prasy francuskiej na temat pokazów braci Lumière za Bernardem Chardère *Pierwsze dokonania, pierwsze projekcje*, „Kwartalnik Filmowy” 1995/1996, nr 12–13, zima–wiosna, s. 9, 10, 14.



Katarzyna Wajda
Matka Polka
na wysokich obcasach,
czyli rodzinne (r)ewolucje

W filmie *Futro*, którego akcja rozgrywa się w dniu Pierwszej Komunii Świętej, dziewięciolatek – wskazując na swą toksyczną rodzinę – pyta młodą katechetkę:

„– Wszystkie rodziny są takie?

– Raczej tak.

– A Maria i Józef?

– To faktycznie wyjątek, ale pamiętaj, że to rodzina zastępcza”.

Ów dialog, dla niektórych może nieco bluźnierczy, dość trafnie oddaje kondycję rodziny w polskim kinie ostatniej dekady. Są właśnie takie, czyli w mniejszym lub większym stopniu toksyczne, obciążone patologiami, biedą, przemocą fizyczną lub psychiczną, alkoholizmem. Często niepełne, wskutek nieobecności jednego lub dwojga rodziców, nieobecności do słownej (śmierć, porzucenie) lub bardziej metaforycznej: dorośli skoncentrowani na swoich sprawach, karierze zawodowej albo przysłówiowym wiązaniu końca z końcem – zaniedbują dzieci. Rodzina nie daje poczucia bezpieczeństwa, nie przekazuje dobrych wzorców ani stabilnego systemu wartości. *Pręgi*, *Galerianki*, *Sala samobójców*, *Ki*, *Bejbi blues* czy *Plac Zbawiciela* potwierdzały tę diagnozę, choć – by nie generalizować – pojawiają się, zwłaszcza ostatnio, takie filmy jak *Chce się żyć*, które ów ciemny obraz rozjaśniają. Niezależnie od tego, jaka tendencja dominować będzie w przyszłości, widz, przygnębiony dosyć ponurą wizją filmowej rodziny, może ciągle szukać pociechy na małym ekranie. O ile bowiem polskie kino jawić się może jako antyfamilijne, o tyle rodzinny serial jest zdecydowanie prorodziny. I to nie zmienia się od lat, choć sama polska rodzina przechodzi ewolu-

cję. Na ile znajduje ona odzwierciedlenie w serialowym świecie, zwłaszcza tym wykreowanym przez – przynajmniej w założeniu – nastawioną misyjnie telewizję publiczną?

W Grabinie (prawie) bez zmian

Bez zmian, ponieważ dla serialowego Polaka rodzina jest ciągle wspólnotą najważniejszą – a często i jedyną, bo o prawdziwą przyjaźń, zwłaszcza u kobiet, raczej tu trudno. Model pożądany – wielopokoleniowa, z parą mądrych seniorów na czele, wspierająca się wzajemnie oraz z otwartymi ramionami przyjmująca nowych członków. Tacy właśnie są Mostowiakowie z *M jak miłość*. Grabina, mimo upływu lat, zachowuje swój „lecniczy klimat”, bo uzdrowia (rzekome) czarne charaktery: oto pojawia się młoda krewna z Ameryki, żądając należnego spadku, co groziłoby bohaterom bankructwem. Gdy okazuje się, że pieniądze są potrzebne na operację jej siostry, postępowanie dziewczyny znajduje usprawiedliwienie, a ona sama zostaje przyjęta na łono rodziny. A gdy niedługo potem pada ofiarą gwałtu, męska część krewnych bierze sprawy w swoje ręce...

W polskich telenowelach stale też utrzymuje się demograficzny wyż, także za sprawą odnalezionych po latach dzieci, których, przynajmniej zimą 2013/14, nie brakuje: potencjalny potomek pojawia się – mocno je komplikując – zarówno w życiu Feliksa, człowieka sukcesu (nieustannie) *in spe* z *Klanu*, jak i spełnionego zawodowo prawnika z *M jak miłość* czy informatyka z *Barw szczęścia*. Czy ów eksploatowany jako ostrzeżenie przed skutkami pozamałżeńskiego seksu wątek to przejaw konserwatyizmu polskich tele-

nowel, czy liberalno-profilaktyczny apel o bardziej bezpieczny? Szansa – szczególnie istotna w czasach kryzysu męskości i szalejącej „ideologii gender” – potwierdzenia tradycyjnego stereotypu, co prawdziwy mężczyzna powinien zrobić w życiu (bo chyba nieprzypadkowo pojawiają się synowie) i doświadczenia biologicznego (dwaj bohaterowie są tylko ojczymami, trzeci z wymienionych w związku bez dzieci) ojcostwa? Moim zdaniem, przede wszystkim, skutek uboczny zbyt długiej emisji – im dłużej, tym silniej telenowełe nawiązują do swoich melodramatycznych źródeł, stąd ci odnalezieni krewni, nagle choroby i cudowne uzdrowienia, rozstania i powroty, utraty pamięci, narzeczone sprzed lat, ba – ponoć szykują się już nawet wskrzeszenia... Choć też nie należy lekceważyć konserwatywnego przesłania wpisanego w (tele)gatunek, bo rodzina – wciąż – jest tu największą świętością, rozwój – nieszczęściem, za którym często stoi zdrada, jakiej dopuszcza się któreś z partnerów, zło ewidentne, ale jednak – z punktu widzenia rozwoju serialowej fabuły – niezbędne. Konieczne do mnożenia kolejnych perypetii bohaterów – a trudno znaleźć niezdradzającego, niezdradzonego bądź przynajmniej niewodzonego na pokuszenie (nawet uchodzący przez lata za wzór męża i ojca doktor Paweł Lubicz uległ sile studenckiej miłości) – ale też użyteczne do sformułowania jasnego przekazu, że zdrada nie popłaca. Karana nie tylko rozpadem związku – choć ciągle zdarzają się tzw. zdrady integrujące, po których pary zaczynają nowy etap – lecz także chorobą czy śmiercią. Oto Ksawery, młody prawnik w *Barwach szczęścia*, choć kocha narzeczoną Kasię, jeszcze przed

ślubem wdaje się w romans ze współniczką, co owocuje ciążą (zakończoną poronieniem). Efekt: rozpad związku, a potem śmierć bohatera (rak mózgu), przed którą zdążył się nieco w oczach ekszóny zrehabilitować, a nawet zaadaptować jej dziecko. I gorzko żałować, że nie może cofnąć czasu. Jasna przestroga, ale trzeba pamiętać, że ów tragiczny finał wymogła decyzja aktora o wycofaniu się z serialu – im dłuższa emisja, tym więcej podobnych przypadków.

Ten dydaktyczny ton, traktowanie serialu – przede wszystkim przez twórców – jako swoistego przewodnika/poradnika, to kolejna stała cecha polskich telenowel, co, w kontekście rodziny, wiąże się z – najlepiej widocznym na przykładzie *M jak miłość* – mocno podretuszowanym jej wizerunkiem. Nie tyle jaka jest, ile – jaka być powinna, zwłaszcza w obliczu licznych, spadających na nią (prawem gatunku) nieszczęść. Choćby choroby: młodej matce (*Barwy szczęścia*) grozi utrata wzroku, jej rówieśnikowi (*M jak miłość*), postrzelonemu w policyjnej akcji, wózek inwalidzki. Oboje dostają wsparcie od partnerów i rodziny, lekarze – niemal od razu, bo na bolączki polskiej służby zdrowia seriale są wyjątkowo odporne – stają na wysokości zadania i kilka/kilkanaście odcinków dalej odzyskują zdrowie. Misyjność polskich seriali sprowadza się bowiem głównie do sygnalizowania problemów, a jako widz wolałabym, żeby scenarzysta nie zatrzymywał się w pół drogi i np. pokazał na przykładzie któregoś z bohaterów, jak w Polsce wciąż trudno jest być trwale niepełnosprawnym: poruszać się po mieście, załatwiać urzędowe sprawy czy – jako osoba niewidoma – próbować

przejsć przez ulicę pozbawioną sygnalizacji dźwiękowej. A zwłaszcza – jak w tej sytuacji być rodzicem. Wypatrzyłam jedną matkę na wózku w *Barwach szczęścia*, choć – zważywszy, że bohaterka jest chora na stwardnienie rozsiane i z niemal dorosłą córką – nie jest to przykład reprezentatywny (i już nieaktualny, ponieważ postać, po rezygnacji aktorki z roli, uśmiercono). W tym kontekście ciekawe, jak rozwiązany zostanie w *Klanie* problem zakochanych Maćka i Martyny: oboje, choć pełnoletni, nie mogą wziąć ślubu, kościelnego, ani cywilnego, gdyż oboje mają zespół Downa – i trudno im się z tym pogodzić. Życie uczuciowe i seksualność osób niepełnosprawnych, zwłaszcza intelektualnie, to w Polsce ciągle sfera tabu, więc niezależnie od moich zastrzeżeń cenne jest to, że seriale próbują je jakoś przełamywać.

Choć z tym przełamywaniem/oswajaniem tabu polskie telenowełe radzą sobie średnio. I do problemów trapiących „rodzinkę.pl” podchodzą raczej wybiórczo, stąd np., o ile serialowy Polak zdradza równie często jak ten prawdziwy, o tyle rzadziej pije czy bije. Owszem, alkoholizm czy przemoc domowa pojawiają się, ale znowu jako problemy sygnalizowane i rozwiązywane, podczas gdy w życiu przyjmują one zazwyczaj postać chorób przewlekłych z licznymi skutkami ubocznymi. Przykład: *Barwy szczęścia* – aktorka, żona prominentnego polityka, latami maltretowana, za radą (i pomocą) młodej dziennikarki Marty postanawia uwolnić się od tyrana. Ten wykorzystuje swą pozycję, próbuje zrobić z niej wariatkę, grozi, ale kobieta dopina swego. Z jednej strony, wybór takiej postaci pozwala przełamać stereotyp, że przemoc domowa wiąże

się z biedą, brakiem wykształcenia, etc., z drugiej jednak znakomicie wpisuje się w podretuszowaną serialową rzeczywistość, w której nie ma miejsca na, obrazowo mówiąc, brudny zlew. Bohaterka jest bezdzietna, ma zawód, do którego może wrócić, ustosunkowanych znajomych, więc np. nie musi uciekać z domu z dziećmi i mieszkać w schronisku, bo prawo, mimo nowej ustawy, nadal dostatecznie nie chroni ofiar¹. Z kolei serialowe dzieci alkoholików najczęściej znajdują nowe, normalne domy, więc pewnie w przyszłości nie będą się borykać z problemami tzw. DDA (Dorosłe Dzieci Alkoholików).

Być kobietą

W polskim serialu oznacza to przede wszystkim być matką – żoną już niekoniecznie, choć, rzecz jasna, promowany jest model rodziny z mamą i tatą. Skoro jednak, jak w przypadku Kasi z *Barw...*, mężczyźni jako partnerzy się nie sprawdzili (Ksawery zdradził, inni też zawiedli), zostaje samotne (tylko do czasu, jak podpowiada serialowa praktyka) macierzyństwo. Bo trzeba mieć dla kogo żyć – i tu polska telenowela jest konsekwentna: sens życiu nadaje dziecko. O ile dla mężczyzny ojcostwo jest kwestią wyboru, o tyle macierzyństwo dla kobiety – właściwie koniecznością, priorytetem i darem, którego nie może nie przyjąć, stąd ów wspomniany stan demograficznego wyżu i brak (choć w Polsce stanowią one ok. 20%) małżeństw bezdzietnych z wyboru, tzw. DINKS (*double income no kids*).

Bohaterkom decyzję o byciu matką podjąć jest o tyle łatwo, że zazwyczaj nie wiąże się z nią ryzyko utraty pracy: ta, na dobrą sprawę, w telenowelach napraw-

dę leży na ulicy. A poza tym, dla Polki serialowej, jest ciągle raczej kwestią wyboru niż życiowej konieczności: część mężów, słysząc, że żona chciałaby pracować, odpowiada, że nie ma takiej potrzeby, na wszystko im starcza. Bowiem teza, że praca może być nie tyle sposobem zarabiania na życie (i uniezależniania od partnera), co sposobem życia – tu się nie przebija. Jeżeli już, to w formie ostrzeżenia przed tym, co się dzieje, gdy kobiecie „kariery się zachciało” – a zazwyczaj dzieje się źle i rodzina na tym cierpi. Ostatni, głośny przykład: Małgosia Mostowiak, która wyjechała do USA zostawiając męża (skądinąd numer trzy) i adoptowaną córkę. Wyjazd (i to w towarzystwie męża numer jeden), choć znowu, powodowany wycofaniem się aktorki, dobrze wpisuje się w serialową biografię bohaterki skoncentrowanej – kosztem bliskich – na karierze i prowadzeniu firmy. Większość aktywnych zawodowo serialowych postaci takich błędów nie popełnia, powielając telenowelowy schemat: pracują w czasie wolnym od problemów uczuciowo-rodzinnych. Fenomen przedsiębiorczych Polek tu nie zostaje wyjaśniony, kobiety sukcesu – jak dziennikarka Marta – jego tajemnicę głęboko ukrywają (swoją drogą pismo o tak pretensjonalnym tytule jak „Ogród Wyobraźni”, może mieć powodzenie wyłącznie w serialu) demonstrując raczej ciemną stronę: skupienie na karierze przekreśliło szansę na biologiczne macierzyństwo, rekompensatą jest opieka nad przybraną córką.

Niemożliwość zajścia w ciążę to serialowy lejtmotyw, wprowadzający elementy edukacyjne, czyli zapoznanie z metodami leczenia bezpłodności czy zagadnieniami

związanymi z adopcją, mocno tu promowaną. Czego – do niedawna – nie dało się powiedzieć o metodzie *in vitro*. I tu rzeczywiście zaszła pewna rewoluc(y)j(k)a od czasu wczesnego *Klanu*, kiedy Grażynka i Ryszard, po latach bezskutecznych starań, zdecydowali się na nią, mimo wątpliwości natury religijnej. Zabieg się nie powiódł, bohaterka poroniła („to był błąd, to była kara, w ogóle nie powinniśmy tego robić”). Para potem adoptowała dwójkę dzieci, w tym Maćka, a następnie Grażynka... zaszła w ciążę i urodziła córeczkę. Ów macierzyński *happy end* można byłoby potraktować jako nagrodę za podjęcie wyzwania, jakim jest adopcja albo za świadomość, że *in vitro* jako, używając języka hierarchii kościelnej, „niegodne poczęcie”, jest nie do zaakceptowania przez katolika. Tyle że aktorka rzeczywiście zaszła w ciążę, więc scenarzyści uznali, że to najlepsze wyjście. „Cud natury” – skwitowała serialowa rodzina, a widz zaakceptował, bo takie swoiste *deus ex machina* wpisane jest w konwencję gatunku. Dopiero po kilkunastu latach tabu (mam wątpliwości, czy twórcy aby nie mylą *in vitro* ze sztucznym zapłodnieniem) przełamane właśnie za sprawą owej Kasi, właścicielki klubu fitness, którą finansowo stać na zabieg, bo jako singielka nie może przecież liczyć na państwową refundację. Może za to na wyrozumiałość proboszcza, który bez problemu ochrzci „takie” dziecko; ciekawe, na ile tu fikcja pokrywa się z życiem.

W świecie, w którym brak bezdzietnych z wyboru, kwestia aborcji właściwie nie istnieje, zwłaszcza w ostatnich latach. Wcześniejsze, nieliczne przypadki nielegalnych zabiegów – znowu w charakterze

przestrogi – zakończyły się źle: krwotokiem, niepłodnością i traumą w postaci wyrzutów sumienia czy tzw. syndromu postaborcyjnego. Przekaz jednoznaczny: aborcja to zło, którego skutki odczuwa się do końca życia².

Kolorki tęczy

Polska serialowa rodzina staje się za to bardziej multikulturowa: w *Barwach szczęścia* są pary polsko-ukraińskie, Jamajka mająca dziecko z Polakiem czy małżeństwo chrześcijanki i muzułmanina, polskiego Tatara. Konserwatyzm rodzimych telenowel bywa liberalny – w końcu wolne związki są tu normą – długo jednak nie na tyle, by pokazać związek gejów czy lesbijek. I tu, znowu, zmiana, od czasu pierwszego serialowego geja, przyjaciela Agnieszki z *Klanu*, zwierającego się dziewczynie na temat nieszczęśliwej miłości na tyle ogólnie, że dla niewtajemniczonych widzów równie dobrze przyczyną jego cierpień mogłaby być kobieta. Symptomatyczne, homofobiczne zachowanie jej rodziców (wykształcona klasa średnia!) zaniepokojonych, że córka obraca się w „takim” towarzystwie. W *Na dobre i na złe* homoseksualista kolarzył się już źle: nosiciel wirusa HIV uwodzący chłopaka doktor Zosi. Ten negatywny stereotyp – czarny charakter rozbijający małżeństwa – powielony w *M jak miłość* i wzbogacony, a jakże, o wątek pornobiznesu. Próba jego przełamania: Sebastian w TVN-owskiej *Magdzie M.*, w zamierzeniu pierwszy, radosny serialowy gej, który nie rozbija rodzin i nie cierpi z powodu swej odmienności, ale na ekranie nie tyle pełnokrwisty człowiek, co rodzaj ozdoby, ilustracja powiedzenia, że to „*gays are girls' best friends*”. A słowo „gej” czy „homo-

seksualista” nawet jego przyjaciółce nie przechodziło przez gardło.

Na tym tle *Barwy szczęścia* z parą Władek–Maciek jawią się jako swoista tęczywa rewolucja, tyle że o bardzo ograniczonym zasięgu. I nie chodzi nawet o to, że bohaterowie – było nie było małżeństwo, ze stażem dłuższym niż część heteroseksualnych serialowych par – uczucia okazują sobie poklepując się po ramieniu, w porywach czułości przyjacielsko się obejmując (co zresztą, zdaniem znajomego geja, jak na warunki polskie i tak jest szaloną awangardą), ale o kontekst, w jaki zostali wpisani. Władek i Maciek są gejami z twarzą nie tylko ludzką, ale i wyjątkowo ładną, nie tylko dlatego, że obaj młodzi, przystojni i sympatyczni, na dodatek z doktoratami i karierą naukową. Ładną, czyli stosunkowo łatwo akceptowalną, zwłaszcza w przypadku Władka, którego inność zaakceptowali nie tylko rodzice, ale i otoczenie – owszem, były szykany, ale stał za nimi wyjątkowo wredny charakter. Przede wszystkim mężczyzna jest ojcem – kolejny odnaleziony syn – co zbliża go do heteronormy. Czy przelotny związek (a może po prostu: przelotny seks) z matką chłopca był próbą dostosowania się do heteroseksualnego wzorca, odrzucenia odkrywanej seksualnej tożsamości i udowodnienia sobie, że „wcale nie jest taki”? Serial oczywiście na takie pytanie nie daje odpowiedzi, ale tak skonstruowana historia bohatera może być argumentem użytym przez zwolenników tezy, że „to da się leczyć” i jak się chce, to „można normalnie, z kobietą”. Oczywiście, docenić należy edukacyjny charakter tej tęczowej rodziny, tworzonej przez obu mężczyzn, rodziców Władka (ci na do-

datek zaadoptowali dziewczynkę z patologicznego domu), jego dorastającego syna i niemającą zbyt wiele szczęścia w miłości matkę chłopca (nieświadoma orientacji byłego partnera, musiała pokonać swoje uprzedzenia wobec „zбочeńców”, co było trudniejsze dla niej niż dla ich dziecka) i chęć obalenia stereotypów (np. że homozwiązki nie są trwałe), ale w tej rodzinnej sielance pobrzmiewa fałszywa nuta. Nie tylko dlatego, że w serialowej rzeczywistości homofobię da się łatwo (wy)leczyć: bohaterowie nie są reprezentatywni dla większości prawdziwych tęczyowych rodzin, głównie kobiecych (lesbijki w rodzimych telenowelach, jeżeli są, to chyba ukryte głęboko w szafie) i często ukrywających fakt, że ciocia dziecka jest drugą jego matką. Owszem, pojawiła się kwestia legalizacji związków partnerskich, ale z zastępczym *happy endem*: mężczyźni – oczywiście przy wydatnym udziale mobilizującej do głosowania rodziny (tak się w telewizji promuje tolerancję) – wygrali tęczyowy konkurs linii lotniczych i w nagrodę mogli w przestworzach wymienić obrączki. I ten symbol (bo ślub w Polsce nieważny) zdaje się im wystarczać, wszelkie kwestie prawne, jak dziedziczenie, nie są już istotne. Tak jak wystarcza im przebywanie w rodzinnym kręgu: nie mają przyjaciół, zwłaszcza tych LGBT – jeśli pojawia się jakiś gej, to tylko w funkcji „tego trzeciego”, który może zagrozić związkowi (a ten ostatnio w dużym kryzysie i może nie przetrwać). W przypadku *Barw szczęścia* minusy przysyłają mi plusy, ponieważ, skądinąd słuszna, ucieczka od stereotypu gej-cudak w różowych piórach, w kierunku nadmiernej „normalizacji” i „ładności” może się skoń-

czyć ugruntowaniem kolejnego: że polski gej jest wyłącznie młody, przystojny i dobrze wykształcony. Niepokoi zwłaszcza to pierwsze – ani w serialach, ani w kinie nie ma osób homoseksualnych w wieku średnim i starszych, a przecież istnieją. Prawdziwa tęczyowa rewolucja dokona się wtedy, gdy oni – korpulentni, łysiejący pięćdziesięcioletni geje czy siwe lesbijki – wreszcie zaistnieją w serialowym świecie na równych prawach. Dopóki ten przewrót się nie dokona, pozostaje oglądanie chociażby amerykańskiej *Współczesnej rodziny*, naocznego dowodu na to, że jest możliwy.

Wojny domowe

„Plaga” odnalezionych po latach dzieci dotknęła też *Ja to mam szczęście* pod postacią rzekomej córki Tadeusza, przyjaciela rodziny Polaków. Rzekomej, bo radość mężczyzny z powodu zyskanego ojcostwa trwa krótko: nadobne dziewczę pomyliło klatki i zapukało do niewłaściwych drzwi. Ów epizod to znakomity, zabawny komentarz do wyeksploatowanego serialowego motywu – zwłaszcza, że córka chce odnaleźć ojca, by wygzekwować narosły przez lata alimentacyjny dług – dobrze pokazujący różnicę między poważnymi (często śmiertelnie) telenowelami a serialami komediowymi. Jako widzowi zdecydowanie bliższa jest mi ta druga wizja, także dlatego, że paradoksalnie bliższa jest też życia. Swoistym paradoksem bowiem jest to, że serialu komediowe – właśnie *Ja to mam szczęście* i *Rodzinka.pl* – mimo swojej żartobliwej, a więc zniekształcającej rzeczywistość konwencji, lepiej odzwierciedlają problemy współczesnej polskiej rodziny niż telenowełe twierdzące, że są „samym

życiem”. W większości oparte są na francuskim i kanadyjskim patencie, co oczywiście w globalnej wiosce sprawdzonych formatów nie powinno zaskakiwać, ale z drugiej strony nieco dziwi, bo w końcu miano najweselszego baraku w demoludowym obozie Polska zawdzięczała także takim serialom jak *Wojna domowa*, więc własne, dobre wzorce istnieją. I, gwoli uczciwości, trzeba podkreślić, że oba tytuły do tej tradycji komediowego serialu familiijnego w jakimś stopniu nawiązują.

Formuła jest prosta: dwie rodziny, rodzice i dzieci, ograniczenie przestrzeni – z małymi wyjątkami – do domu, i nagromadzenie problemów związanych z wychowywaniem potomstwa, konfliktem pokoleń, słowem: wojny domowe, w dużej mierze podjazdowe, toczone przy pomocy różnych forteli. Znaczące nazwiska rodowe – Boscy w *Rodzince.pl* i Polakowie w *Ja to mam szczęście*, sygnalizujące konwencję zdecydowanie bardziej pół żartem niż pół serio. Rodziny wielodzietne – państwo B. mają trzech chłopaków, P. dwie córki i syna, choć tu kwestie pokrewieństwa nieco skomplikowane, bo oba stadła, jak na polskie, zwłaszcza serialowe warunki, raczej niestandardowe. Polakowie reprezentują tzw. rodzinę patchworkową: ona, położna Joanna, z poprzedniego związku ma nastoletnią córkę, Elę; on, architekt Jerzy, syna, studenta, Marcina; a ich wspólnym dzieckiem jest kilkuletnia Zosia. Ten model rodziny w polskich serialach przez lata dosyć podejrzany, traktowany jako konfliktogenny, tu zostaje oswojony, w czym pomaga komediowa formuła, łagodząca związane z nim problemy, jak chociażby dogadywanie przez „eksów” kwestii opieki nad dziećmi. Czy obowiązku alimen-

tacyjnego, z którego bujający w obłokach tata Eli marnie się wywiązuje, co ze strony córki – w przeciwieństwie do tracącej cierpliwość Joanny – świadomej ojcowskiej niedojrzałości, spotyka się z wyrozumiałością. Z kolei matka Marcina, psycholożka, zdaje się hołdować zasadzie wychowania bezstresowego, stąd być może decyzja syna, by mieszkać w domu ojca i (dalekiej od stereotypu) macochy, gdzie jakieś – liberalne, bo liberalne, ale zawsze – zasady obowiązują.

W przeciwieństwie do Polaków, którzy w drugim małżeństwie uczą się na błędach z pierwszych, związek Boskich trwa od czasów studenckich i – wszystko na to wskazuje – przetrwa póki grób ich nie rozłączy (bo kwestia rodzinnego grobowca dzieli małżonków). Także dlatego, że – co rzadkie w serialowym świecie – obie pary czterdziestolatków są dla siebie wciąż atrakcyjne, także seksualnie, co, rzecz jasna, zważywszy dość wczesną porę emisji, raczej jest sugerowane niż szczegółowo pokazywane. I może właśnie dlatego, że Boskim różne grzeszne myśli przychodzą do głowy, ich rodzina nie obroniła się przed „ideologią gender”: zaraza owocuje zamianą ról – architekt Ludwik został „kurem domowym”, zaś na wyćwiczonych barkach dziennikarki Natalii spoczywa obowiązek utrzymania domu, co od czasu do czasu kończy się rytualnymi kłótniami o to, że on nic nie robi, a ona zarabia za mało. Ta zamiana ról jest jednak w dużej mierze pozorna, bo *Rodzinka.pl*, także prawem konwencji, grzeszy tym, co inne seriale: tu się pracuje po godzinach, w czasie wolnym od obowiązków rodzinnych – a tych, przy trzech synach, od maturzysty/studenta,

poprzez gimnazjalistę i ucznia podstawówki – aż nadto. Nie mam więc pojęcia, jakim cudem bohaterka nie tylko dostała, ale i utrzymała posadę naczelnej pisma dla kobiet – chyba redaguje je po tym, jak już wszystko posprząta, wypierze i ugotuje, nie zapominając przy tym o zbilansowanej diecie i obowiązkowych (przeciwutleniacze!) brokułach. Ludwik zresztą też nie zostaje pozbawiony męskości – pracując jako wolny strzelec utrzymuje pozory bycia głową rodziny, choć na tle innych serialowych par, związki Boskich i Polaków jawią się jako naprawdę partnerskie.

Ze stereotypów wyłamują się też drugoplanowi bohaterowie, jak chociażby ekranowi seniorzy, którzy, co istotne, nie są, jak Mostowiakowie, gwarantem tradycji, ani specjalnym autorytetem dla dzieci i wnuków. I bywają – zwłaszcza gdy wpadają niespodziewanie – sporym ciężarem. Wśród nich szczególnie wyróżnia się matka Jerzego, szalenie daleka od stereotypu babci – z naciskiem na szalenie, bo o ile kolejne liftingi syn jeszcze spokojnie znosi, o tyle znacznie młodszego od siebie nowego partnera, z którym leciwa kobieta rzekomo jest w ciąży (a naukowcy potwierdzają, że natura dostosowuje się do kultury i trendu bardzo dojrzałego macierzyństwa), z trudem; zwłaszcza, że ten wchodzi w rolę ojczyma... I jakkolwiek komediowa konwencja ów wątek związku pary znacznie różniącej się wiekiem pozwala wziąć w łagodzący nawias, to warto go wyeksponować, gdyż „poważne” seriale sięgają po niego dosyć rzadko i, zazwyczaj, kończą przestrogą, że to się nie może udać. Zwłaszcza, gdy tą starszą jest kobieta – najczęściej, np. w *M jak miłość*, są to przelotne romanse, czasami rodzaj

sponsoringu, a nawet tam, gdzie – jak w *Barwach szczęścia* – trzydziestolatkę i maturzystę łączy, jak się wydaje, prawdziwe uczucie, to jednak więcej dzieli, od jego niedojrzałości poczynszu. Prędzej czy później kończą się rozstaniem i znalezieniem partnerów – rówieśników, co sugerowałoby, iż podobny, nieproporcjonalny układ jeszcze nie zyskał akceptacji społecznej albo – i tu seriale stałyby na straży naprawdę tradycyjnej wizji rodziny – nie jest pożądany. Łatwiej akceptowany – o ile nie jest to jego pozamałżeński romans – okazuje się wariant: starszy mężczyzna i młoda partnerka (choć w takiej sytuacji zazwyczaj rodzice dziewczyny obawiają się reakcji rodziny ukochanego, zwłaszcza jego dzieci). Opowiadając się przeciw dyskryminacji i za parytetem także w tej kwestii, zdecydowanie kibicuję barwnej babci Polakowej, świadoma, że jeśli jej *love story* ma się skończyć *happy endem*, to tylko w serialu komediowym. W telenowelowym, póki co, nie ma na to szans.

Podobnie jak Marysia, przyjaciółka Natalii, która tam nie mogłaby być tą, którą jest tu, czyli niezamężną, bezdzietną z wyboru kobietą, owszem, pracującą, ale i umiejącą się zabawić – także, a może przede wszystkim, w męskim (i młodszym) towarzystwie. W tamtym, promacierzyńskim świecie zapewne wpisywałyby się w serialowy typ, który Wojciech Orliński niegdyś charakteryzował zdaniem: „Dzień dobry, nazywam się Beata, cierpię na depresję, bo nie miałam dziecka, a teraz jest już za późno”³. Tymczasem Marysia (skądinąd w znakomitej kreacji Agaty Kuleszy) tryska poczuciem humoru i radością życia, ale też siostrzaną empatią wobec młodych matek (w „poważnym”

serialu jej feministyczne poglądy i status singielki byłyby potencjalnym zagrożeniem dla Boskiej: ani chybi poluje na Ludwika), postulując, by państwo fundowało im np. plastykę brzucha czy, już po karmieniu, korektę piersi (*notabene*, we Francji, podobny program działa). W telenowelach o fizjologicznych aspektach czy skutkach ciąży i porodu (*baby blues*, depresja, rozstępy) się nie mówi, bo tam macierzyństwo to ciągle, niczym w kinie II RP, raczej stan ducha niż biologia.

Marysia, choć bezdzietna, wie doskonale, że w wojnach domowych jedną z najbardziej skutecznych broni są pieniądze, dlatego, jako babysitterka młodych Boskich, z plikiem banknotów w ręku, bez zbędnych negocjacji, narzuca warunki (s)pokoju: dycha za posprzątanie ze stołu, druga za zmywanie, dodatkowa premia za ciszę. W obu serialach – jak w żadnym innym – podkreślany zostaje materializm dzieci, potrafiących wykorzystać każdą okazję do zarobku, np. Kacper Boski udziela babci korepetycji komputerowych. Życiowy sukces to szybka kasa, dlatego jego średni brat marzy – co mocno niepedagogiczne – o byciu... dilerem. Wojny domowe prowadzi się nie tylko na gesty i słowa – a komediowe latorośle potrafią pyskować bardziej niż telenowelowe – ale i na „fejsy”: opór Kuby do sprzątania łamie wrzucenie na FB przez rodziców jego niemowlęcej fotki, w odwecie zaś może ich wyrzucić z grona znajomych. Tu Internet jest integralną częścią życia rodziny, podobnie jak telewizja – spośród serialowych famillii tylko te komediowe regularnie ją oglądają, a walka o pilota to część codziennego rytuału, choć, z drugiej strony, zwłaszcza Boscy, próbują wśród dzieci

promować czytanie książek. Oba pokolenia za to walczą – jakże nieskutecznie – z uzależnieniem od komórek. I próbują ze sobą rozmawiać na (prawie) każdy temat – od tych okołoszkolnych, poprzez kwestie higieniczne (jak palący w domu Boskich problem mokrej deski klozetowej) i społeczne (udział w wyborach), po zasadnicze, jak śmierć. W telenowelach właściwie nie ma rodzinnej (szkolnej zresztą, jak w *re-alu*, też nie) edukacji seksualnej – tu do jej wprowadzenia zmuszają Joannę sąsiedzi – głośni kochankowie. Wyjaśnienie kilkulatce, czym jest orgazm, jest dla niej równie trudne, jak dla uciekającego się do piłkarskich metafor Ludwika. W *Ja to mam szczęście* odbija się też postępująca laicyzacja – tymczasowa religijność Zosi to wyjątek potwierdzający świecką rodzinną regułę, a *Rodzinka.pl* pokazuje, że, mimo manifestowanej tolerancji dla odmienności (*vide*: kolega Tomka, sympatyczny gej) i akceptacji tęczowych rodzin, heteronorma własnego dziecka przynosi widoczną ulgę. Przełamanie swoistych tabu to jeden z walorów obu seriali, innym jest język, na tle telenowelowej gładkiej mowy – dosyć szorstki, nazywający często rzeczy po imieniu, bo tu można mieć czasami dosyć rodzicielstwa i wyjść z roli przykładowej matki Boskiej, np. zapewniając sobie chwilę świętego spokoju, udając atak hysterii. W telenoweli to by nie przeszło.

„Czy nasza rodzina jest normalna?” – pyta Kacper. Ojciec: „A masz jakieś wątpliwości?”. „Tak”. Ja też mam, może nie tyle, czy jest normalna, co – na ile reprezentatywna, bo w ilu polskich domach rodzice rzeczywiście rozmawiają z dziećmi i próbują rozwiązywać problemy? I czy seriale

familijne traktują jako rodzaj przewodnika czy wskazówki? Tego nie wiem, choć nie lekceważę ich edukacyjnego potencjału. A jeśli chodzi o ten wzorcotwórczy, to intryguje mnie inny serialowy motyw: wysokie obcasy bohaterek, zarówno komediowych, jak i telenowelowych (zwłaszcza *Barwy szczęścia* podtrzymują tu poziom), w których chodzą po swoich pięknych mieszkaniach, a czasami nawet i odkurzą. Intryguje i niepokoi, bo nie znam żadnej, łącznie z sobą, kobiety, która po przekroczeniu progu domu, z ulgą nie zrzucałaby takowych z nóg. Cóż, nie tylko pod tym względem samo życie nie dorasta do serialu. I jakoś trzeba z tym żyć.

Katarzyna Wajda

PRZYPISY

- 1 Ową mroczną stronę współczesnej, polskiej rodziny – problem przemocy domowej (zarówno dorosłych wobec siebie i dzieci, jak i dorosłych już dzieci w stosunku do rodziców), alkoholizmu, biedy i wykluczenia społecznego czy eurosieroctwa – pokazywał serial *Głęboka woda*, wyraźnie interwencyjny i wpisujący się w konwencje kina społecznego.
- 2 Socjolożka Beata Łaciak, analizując polskie seriale pod tym względem, zwraca uwagę na swoistą autocenzurę twórców: restrykcyjna ustawa nie jest tu realnym problemem, wybór zawsze należy do bohaterki.
- 3 Wojciech Orliński, *Idiotki kontra niezłe laski*, „Wysokie Obcasy” [dodatek do „Gazety Wyborczej”] 2007, nr 13, s. 530.

Zwiedzanie wystawy z przewodnikiem.

Widoczna praca Wojciecha PRAŻMOWSKIEGO *Ciotka, wujek...* 1994, fotografia bromowa, własność artysty. *Pamięć. Rejestry i terytoria*, Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury, Kraków, grudzień 2013 – kwiecień 2014. *Fotografia* **Monika Chrabąszcz** (s. 44–45)

Pamięć. Rejestry i terytoria

12 grudnia 2013 r. w Galerii Międzynarodowego Centrum Kultury otwarta została wystawa komentująca jedno z najważniejszych zagadnień współczesnej humanistyki – problem pamięci w jej wymiarze osobistym i zbiorowym. Ekspozycja wpisuje się w tzw. „czas pamięci” czy „memory boom”, który oznacza zainteresowanie śladami przeszłości, rolą i mechanizmami rządzącymi pamięcią. Na wystawie *Pamięć. Rejestry i terytoria* zaprezentowane zostały dokonania blisko 30 współczesnych polskich artystów, którzy pamięć uczynili jednym z głównych tematów swojej sztuki.

Zapamiętywanie, przechowywanie, gromadzenie, utrwalanie, zapisywanie, nostalgia. Pamięć własna, pamięć zbiorowa, konflikty pamięci, ujawnianie tego, co wyparte i zapomniane. To tylko niektóre z haseł, wokół których zbudowana została narracja wystawy. Echa wielu z nich pobrzmiwały już w twórczości artystów poprzednich generacji. Stąd na ekspozycji przywołane są w formie dokumentalnej realizacje z dzisiejszej perspektywy już klasyczne (jak to określiły kuratorki – dzieła ikoniczne) – *Wielopole*, *Wielopole* Tadeusza Kantora, cykl „Moim przyjaciółom Żydom” Władysława Strzemińskiego, „Zielnik” Aliny Szapocznikow, „Pamiętka Pierwszej Komunii Świętej” Mirosława Bałki, „Żelazne Organy” Władysława Hasiora, Pomnik-Droga zespołu Oskara Hansena, założenie pomnikowe w Treblince oraz „Lego, obóz koncentracyjny” Zbigniewa Libery. Współcześni artyści rozwijają wcześniejsze koncepcje, polemizują z nimi, wskazują nowe możliwości podejścia do tematu pamięci i wyznaczają nowe, nieprzepracowane dotąd terytoria pamięci.

Trzy prace powstały specjalnie na krakowską wystawę: rzeźba „Teren wspólny” Mirosława Bałki, cykl fotograficzny „Ślady” Wojciecha Prażmowskiego oraz wideo „Uwolnić. Свободу. Free. Teofilia Blendkowska (Теофила Блендковска)” Zuzanny Janin. Praca Bałki powstawała przy współudziale krakowian – przez dwa miesiące mck prowadziło akcję wymiany starych domowych wycieraczek, które posłużyły artyście jako budulec pracy. Ze-

branych zostało niemal 200 używanych wycieraczek, z których każda stała się dla artysty nośnikiem osobistych doświadczeń jej właściciela, a zarazem granicą między tym, co prywatne a sferą publiczną i społeczną.

„Sztuka dziś aktywnie zmienia funkcjonujące w jej obrębie tradycyjne formuły upamiętniania. Przepracowuje społeczne traumy i konflikty. Nie mniej ważne pozostaje dla sztuki jednostkowe doświadczenie, celowo zapamiętana przeszłość, mimowolne reminiscencje, ukryte nostalgie. Pamięć własna jest źródłem artystycznej wyobraźni, ekspresji i woli twórczej. Ale jednocześnie podlega normom i mechanizmom społecznym. Z kolei poprzez społeczny odbiór dzieło sztuki oddziałuje, wzbogaca i współtworzy pamięć zbiorową, wyznaczając nowe jej zakresy”. – komentują kuratorki wystawy, doktor Monika Rydiger i Natalia Żak.

Artyści, których prace prezentowane są na wystawie: Adam Adach, Bogusław Bachorczyk, Mirosław Bałka, Andrzej P. Bator, Monika Chlebek, Michał Chudziński, Karolina Freino, Nicolas Groszpiere, Zbigniew Libera i Darek Foks, Zuzanna Janin, Rafał Jakubowicz, Elżbieta Janicka, Marcin Kędzierski, Jerzy Kosalka, Robert Kuśmirowski, Leszek Lewandowski, Robert Maciejuk, Marzanna Morozewicz, Anna Niesterowicz, Mirosław Nizio, Ryszard Otręba, Wojciech Prażmowski, Leszek Sobocki, Andrzej Sołyga i Zbigniew Pidek, Artur Żmijewski, zespół projektowy Bełzec. Miejsce pamięci: Andrzej Sołyga, Zdzisław Pidek, Marcin Roszczyk, Marek Dumanowski, Piotr Czerwiński, Piotr Uherek.

Cykl fotograficzny **„Ślady” Wojciecha Prażmowskiego** to według słów samego artysty swoista podróż pamięci, podążanie za domniemanymi śladami, poszukiwanie w nieobecności śladów ulotnej obecności. Prażmowski po latach powrócił do miejsc znanych mu z dzieciństwa, z opowieści rodzinnych, takich jak dom jego matki w Wilnie i sfotografował je. Zaskoczyło go, że obiektyw niejako nobilitował te zwykłe, szare, opuszczone przestrzenie, wydobył ich ukrytą dla oka urodę.

Wideo **„Uwolnić. Свободу. Free. Teofilu Blendkowska (Теофила Блендковска)” Zuzanny Janin** – ideą powstałego podczas podróży do Rosji dzieła jest przywrócenie pamięci o bohaterce powstania styczniowego, która brała udział w zamachu na namiestnika rosyjskiego w Warszawie w 1863 r.

W szerszym ujęciu artystka nie tylko dokonuje rehabilitacji Blendkowskiej, ale także zwraca uwagę na kwestie pomijania i bagatelizowania na kartach historii roli i znaczenia kobiecych bohaterek. Kiluminutowa sekwencja rozgrywa się na placu Łubiańskim w Moskwie, przy którym niegdyś mieściły się siedziby KGB i NKWD oraz więzienie śledcze. Obiektyw jest skierowany na fragment bruku, na którym wprost położony jest niewielki tablet. Obraz raz się wyostża, raz się zamazuje. Z czasem oczom patrzącego ukazuje się wypisany na powierzchni ekranu komputera napis **„Free Teofilu Blendkowska”**.

„Tragiczne doświadczenie narodów Europy Środkowej w XX wieku czyni «obowiązek pamięci» szczególnym wyzwaniem. Dotyczy to zwłaszcza polskiego losu. (...) Wystawa «Pamięć. Rejestry i terytoria» przygotowana przez Międzynarodowe Centrum Kultury próbuje nie tylko zmierzyć się z tymi zjawiskami, lecz także ewokuje ważne pytania. Materiał zgromadzony przez autorki wystawy prowokuje bowiem do wielowymiarowej refleksji nad kondycją naszej pamięci zbiorowej i jej zmianami, a także pozwala na spojrzenie na stan naszej kultury upamiętniania oraz miejsce sztuki współczesnej w tym procesie. Bo nasza pamięć to nie jest wyłącznie byt abstrakcyjny, to także artefakty, przez które materializuje się nasza kultura pamięci”. Prof. dr hab. Jacek Purchla, ze wstępu do katalogu wystawy.

Kuratorki wystawy: dr Monika Rydiger i Natalia Żak
Aranżacja plastyczna: Rafał Bartkiewicz
Koordynator wystawy: Anna Śliwa



Fotografia Paweł Mazur



*Wiedza niewiedzy, wystawa doktorantów ASP we Wrocławiu,
Galeria Promocyjna ASP w Krakowie, luty 2014*
Fotografie Adam Grudzień



Laudacja Małgorzaty Szpakowskiej



Małgorzata Szpakowska jest autorką książek, z których każda zajęła wyraziste miejsce we współczesnej polskiej myśli humanistycznej. Jej *Światopogląd Stanisława Ignacego Witkiewicza* (rok 1976) to jedna z pierwszych, udanych i pobudzających prób czytania Witkacego jako filozofa i antropologa kultury, założyciela takiego myślenia o cywilizacji, które wyznaczało inne niż dotychczas horyzonty wiedzy o autorze *Nienasycenia*. Szlak wytyczony przez Szpakowską będzie potem wielokrotnie przez badaczy przemierzany. Zmieni się też, co było kolejną zasługą autorki, miejsce Witkacego w literaturze międzywojnia: z pisarza elitarnego pogranicza zacznie się wybijać na kodyfikatora nowoczesności.

W roku 2003 Szpakowska publikuje *Chcieć i mieć. Samowiedzę obyczajową w Polsce czasu przemian*. Książka ta dobrze oświećta drugi – obok literackiego – nurt jej zainteresowań: jest nim antropologia codzienności i antropologia kultury (co zwieńczy encyklopedyczny zbiór *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach* z roku 2008).

Trzy wątki merytoryczne wyznaczają zainteresowania Małgorzaty Szpakowskiej: ten, który za materiał dowodowy ma literaturę (tutaj również umieścić należy *Dyskusje ze Stanisławem Lemem* z roku 1996); ten, który za punkty wyjścia obiera obyczaje społeczne; wreszcie trzeci, teatralny, będący efektem aktywności redaktorki „Dialogu” i krytycznego widza polskiego teatru.

Szpakowska często przypomina, iż literaturoznawstwo, choć ukończyła studia polonistyczne, wyposażyło ją w wiedzę,

lecz nie stało się kierunkiem wybranym. Ukończyła również studia filozoficzne i to one zarysowały, jak wolno mniemać, granice jej dyskursu eseistycznego oraz ukształtowały poznawcze pasje, daleko wybiegające poza reguły analizy tekstu literackiego. Pisząc o literaturze, Szpakowska zawsze widzi jej szerokie konteksty. Słowem, widzi ją jako część kultury.

W roku 2012 ukazała się książka *„Wiadomości Literackie” prawie dla wszystkich* (Wydawnictwo W.A.B.) i ten tytuł został wyróżniony nagrodą imienia Kazimierza Wyki. O nim też będę mówić.

Pisanie monografii czasopisma wydaje się mało wdzięcznym zajęciem i wiąże się je przede wszystkim ze specjalnością prasoznawczą. Ale książka Szpakowskiej niewiele ma wspólnego z tak rozumianą wiedzą o prasie, dość u nas rozwiniętą i mieszczącą się w określonych schematach.

Owszem, jest to książka o jednej opinotwórczej gazecie, która, w swoich najlepszych latach, osiągnęła nakład od 13–15 tysięcy egzemplarzy. Wychodziła zaś w latach 1924–1939 i na tej krótkiej przestrzeni czasowej wywarła tak silny wpływ na opinie i światopogląd czytających Polaków, tak ich – jednocześnie – skonfliktowała, iż do dziś jest przedmiotem krytyki ideologicznej, co można uznać za swoisty fenomen. Ale jest również wzorem dla inteligenckich sprzysiężeń, co z kolei o tyle jest zdumiewające, iż minie przecież niedługo sto lat od narodzin tej gazety.

„Wiadomości Literackie” powstają, bo istnieje określona grupa ludzi o podobnych poglądach, część z nich to młodzi literaci, których udziałem staną się –

wkrótce – sława i powodzenie. Rozgłos już posiadają – wkroczyli do literatury jako skamandryci, zaś napędem dla nich były I wojna, niepodległość i młodość. Umiarkowani patrioci, prawodawcy humoru i śmiechu II Rzeczypospolitej, liberałowie, Europejczycy, zasymilowani Żydzi (wszystko to zostaje im szybko wypomniane) tworzą środowisko, któremu trudno dorównać, trudno się do niego dostać, ale i trudno z niego wyjść, słowem, warunki bycia skamandrytą są konkurencyjne, zaś miarą współzawodnictwa jest miara talentów. Gdy tych zabraknie – podobnej formuły pisma nie da się już kontynuować, o czym dowodnie świadczą powojenne londyńskie losy „Wiadomości”.

Mieczysław Grydzewski stworzył pismo przy pomocy własnego majątku i redagował je we własnym mieszkaniu. Potem szukał innych subwencji: zapewniły je przede wszystkim reklamy, czytelnik zaś chętnie brał udział w plebiscytach, dopuszczających do głosu jego opinie. To nowoczesne wówczas działanie pozwalało na uzyskanie rynku stałych odbiorców. Konkurencja pojawiła się dość szybko – stał się nią prawicowy tygodnik „Prosto z mostu”. Jak potoczyłaby się rozgrywka pomiędzy dwoma gazetami, można się domyślać, ale nie przesądzać. Czas II wojny musiał być patriotyczny i taki się (w piśmiennictwie podziemnym) okazał. Nie o tym jednak jest ta książka.

Szpakowska czyta „Wiadomości” stojąc po stronie, szpalta po szpalcie, ale czyta je tak, że z jej opisu gazetowych tekstów wyłania się nie tylko obraz środowiska, ale również obraz idei i emocji, które go ukształtowały.

Pokazuje, rozdział po rozdziale, jak powstawał i trwał ironiczny dyskurs „Wiadomości”; jak autorzy tygodnika, tak wybitni jak Antoni Słonimski czy Tadeusz Żeleński Boy, stworzyli iluzję odbioru, w ramach której czytelnik „Wiadomości” miał poczucie wspólnoty z pismem, na zasadzie: my, inteligenci, jesteśmy sobie równi. Można to było nazwać wyniosłością, nade wszystko jednak inteligentkim koleżeństwem, które rychło miało być poddawane wielorakiej presji ideowych przeciwników. Polska inteligencja, pełna wiary w swoją misję, którą pełniła w ramach konieczności historycznej, właśnie w dwudziestolecie i właśnie na łamach „Wiadomości”, zaczęła stawać się przedmiotem krytyki i ataków.

Za jedno z najważniejszych zdań książki Szpakowskiej, za klucz do genezy jej pracy, uważam następujące sformułowanie: „Osobliwa historia inteligencji polskiej [...] właśnie w dwudziestolecie zaczęła ujawniać swój rewers. Do głosu zaczęły dochodzić emocje negatywne, kierowane przeciw samozwańczym nauczycielom. Głos zyskiwali ci, którzy wcześniej – z konieczności – pozostawali niemi, a ten głos bardzo szybko stał się narzędziem demagogów. Problem zresztą trwa do dziś, a powracające cyklicznie dyskusje o autorytetach lub ich zmierzchu są odległym echem tamtego sporu, którego rzeczywistym przedmiotem jest legitymizacja prawa do roli nauczyciela w społeczności równych”.

Pokolenie zdobywców, jak je wtedy nazywano, pokolenie wygranych i zadowolonych, było spadkobiercami dziewiętnastego stulecia, w którym wszyscy jego uczestnicy się urodzili. Cenili rozum i śmiech,

ścierali się z ciemnym nurtem narodowym i katolickim. Mieli po temu prawo – było to zaś prawo talentu. Książka Szpakowskiej przenikliwie opisuje odwieczny polski problem: konflikt zdolnych i zaledwie średnich, wybitnych i miernych. Kiedy czyta się dziś teksty autorów sprzed lat kilkudziesięciu, zarówno felietony satyryczne, jak reportaże społeczne, ma się wrażenie dotknięcia materii absolutnie świeżej, choć papier tych gazet się rozsypuje.

„Wiadomości Literackie” stworzyły swoją politykę historyczną. Były wierne polskiemu mitom założycielskim: przede wszystkim mitowi Piłsudskiego. Ale też formułowały program modernizacyjny, tak dla sztuki, jak dla państwa. W polu zainteresowania pisma byli zarówno Le Corbusier i Picasso, jak i budowa nowej Gdyni.

Prestiż „Wiadomości”, snobizm na „Wiadomości”, niepostrzeżenie dla twórców pisma zaczął ulegać destrukcji. Na literackiej scenie pojawiają się „niecierpliwi następcy”, trzecie pokolenie międzywojnia. To oni zamierzają przejąć ster opinii, wyjść ze wspólnych pokojów na salony, gdzie spotykają się elity – zarówno władzy, jak i słowa. Teraz my będziemy znawcami, zdają się mówić – choć czasem demokratycznie sięgniemy po opinię ludu.

Książka Szpakowskiej została napisana po to, żeby między innymi przypomnieć, jak polscy literaci mogą się śmiać nie tylko z innych, ale również z siebie. Jak mogą oglądać i opisywać społeczny świat, ale i własną alkwę. Jak mogą bronić siebie Żydów w poczuciu pełnej asymilacji w polskiej rzeczywistości. Dziesiątki ważnych dla polskiego umysłu wątków zostały przypomnianych dzięki Szpakowskiej.

Twórcy i autorzy „Wiadomości”, pisząc i wdając się w spory, nie wiedzieli przecież, iż są przypisani do epoki, która się właśnie kończy, że międzywojnie będzie ich miejscem historycznym, postrzeganym po latach z różnych perspektyw. Postawa Szpakowskiej jako historyka i antropologa ich dziejów umysłowych dlatego jest cenna, iż respektuje ona wiedzę, jaką oni wówczas posiadali. Nie góruje nad nimi, nie poucza ich – ale czyta, aby przypomnieć i rozjaśnić ten fantastyczny projekt umysłowy, jakim były „Wiadomości Literackie”.

Z dzisiejszej perspektywy są również nowocześni, ale – przypomnijmy tytuł książki – prawie dla wszystkich. I nad tym zastrzeżeniem też warto się zastanowić.

Archiwalne egzemplarze „Wiadomości Literackich” można dziś znaleźć w ofertach aukcyjnych. Cena jednego egzemplarza wynosi 6–7 złotych (lekko zażółcony, ale czytelny). W ofercie wydawnictwa Krytyki Politycznej na stronie Nowości znajdujemy tom zatytułowany *Outsiderka*. To rozmowy z Małgorzatą Szpakowską.

Te dwa wymienione fakty połączyć można różnymi liniami. Czytelnicy rozmów z Małgorzatą Szpakowską poznają autorkę-osobę, która napisała pewną książkę. Dlaczego tę właśnie? Być może, w najgłębszym planie, książka ta jest zapisem ciągłości inteligentkiej i konfliktów, które zawsze można przekroczyć, jeśli istnieje po temu wola.

Marta Wyka

Tekst ten został wygłoszony podczas uroczystości wręczenia Małgorzacie Szpakowskiej Nagrody imienia Kazimierza Wyki, 17 stycznia 2014 roku.

Krzysztof **Lisowski**
Tata. Pole wżłotów

Kiedy zamierzam wreszcie o nim napisać, ma sto cztery lata i od dawna nie żyje. Rok temu, gdy nasz prom z Eginą cumował w Pireusie, myślałem o tym, że dawno temu właśnie stamtąd ruszał dalej w swą wojenną podróż. Statkiem „Warszawa” do Marsylii. Zdążył zabrać z Krakowa tylko trencz – niewiele było praktycznych ubiorów, gdy wybierano się nagle na bezterminową wędrówkę. Ile miał czasu na spakowanie, kiedy otrzymał rozkaz i podjął decyzję. Jak żegnał się z Jadwigą, Jadzią, Jagą, Wodzicką czy Wodzińską, pierwszą żoną, która już wtedy chorowała na serce? Nie dowiem się, jak doszło do ich spotkania. Może w biurach pułku prowadziła księgowość? Kiedy wybucha wojna, on ma trzydzieści sześć lat, ona czterdzieści. Bezdzielnicy, mieszkają w małym domku na półkolistej uliczce za młynem miejskim. Wokół wtedy jeszcze pola, mokradła, tereny wojskowe, lotnisko, magazyny, poaustriacki fort z czerwonej cegły. Daleka zapowiedź królewskiego miasta. Kiedyś pójde popatrzeć w inne, zimne okna, cienie za firankami.

Na sobie miał tweedowy garnitur z bielskiej wełny. Najlepsze ubranie urzędnika biurowego z Pułku Lotniczego w podmiejskich Czyżynach. Średniej wielkości walizka. Tekturowa? Koloru brązowego? Czarne albo ciemnobrązowe półbuty z przybitymi na obcasach podkówkami. Cienkie kalessy trzy czwarte z halterami przytrzymującymi grube granatowe skarpety. Jeszcze ze trzy pary podobnych, razem z koszulami, golarką, mydłem, pędzlem będzie trzymał w bagażu. W kieszeniach marynarki – dokument podróży, grzebień, papierosy i benzynowa zapalniczka. W spodniach zniszczony portfel ze świńskiej skóry, nieco pociemniały, oprócz zdjęcia kobiety, książeczki oszczędnościowej i starego rachunku, schowany między te papiery banknot dziesięciodolarowy. W Pireusie na nabrzeżu może stać babka kobiety sprzedającej nam obwarzanki grubo posypane sezamem. Może też sprzedaje coś innego? Bułki, kawałki cienkiego placka ze słonym serem?

Wchodzi po trapie z walizką w jednej ręce i plackiem zawiniętym w kawałek papieru. Skąd wziął tych parę drachm...

Ale wcześniej, zanim tam zobaczymy go na fotografii, będzie internowany w Rumunii, w obozie Tulcea, a potem Rosiorii de Vede, stamtąd uda mu się uciec.

W tej opowieści prócz wojny słów, ważna jest wyobraźnia i znaki niewiedzy. Wiele pytań, na które staram się szukać odpowiedzi tam, gdzie ich może nie być. W wyobrażonej przestrzeni wspólnego-osobnego życia, śmierci, przedśmierci, pośmierci. Co prawda spodziewam się, że nic tutaj nie ginie – żadne głosy, dźwięki, kwestie z rozmów, myśli. Że wszystkie spoczywają w bezpiecznych magazynach. Niebieskich archiwach. Ale mogę się mylić, bardzo mylić. Jeśli wszystkie ludzkie, rodzinne sprawy nie trwają w Boskiej pamięci, to musi istnieć obszar Wielkiego Nic, ciągle w natarciu, podchodzący pod nasze okna i drzwi. Jak uparty przypływ. Na razie każdym zdaniem odziewam go i ochraniam, formuję i przygotowuję ponownie do życia.

Stuczeroletni tata dzieli apartament w hotelu „Zante Maris” na wyspie Zakynthos ze mną, moją żoną i młodszą córką. To druga połowa sierpnia 2006 roku. Zajmuje

drugi, mniejszy pokój, z osobnym balkonem, z widokiem na czyjś ogród z nieznanym, dziwnym drzewem iglastym na środku.

Upalne dni i ciepłe wieczory pod bliskimi, ogromniejącymi w czystym nadmorskim powietrzu gwiazdami. Pilnuję, aby tata w południowych godzinach siedział w cieniu, blisko basenu, od którego czuje się rześki, wilgotny powiew. Niech popija drobnymi łykami wodę z lekkiej szklaneczki, podnosi ją oburącz ze stolika po prawej. Delikatnie dotykam z tyłu jego ramion, upewniam się, że znów nie odleci. Chodzi o własnych siłach, podpira się grubą bambusową laską. Jest samodzielny, ale słabiutki. Wszyscy mamy dla niego dużo czułości, ale pojawia się też lęk związany z nieuchronnością całej tej wymyślonej sytuacji. W każdej chwili może zapaść w drzemkę, z której się nie obudzi. Jest błądy, bardzo szczupły. W białej panamie wygląda jak cień siebie dawnego.

Wiezorami, gdy słońce stoi tuż nad wodą, z plażowego leżaka spogląda ku Kefalonii. Tu gdzieś, w połowie drogi do Itaki, pod łakami morza istnieje studnia jońska. Słup ciemnej wody, najgłębszy punkt między ścierającymi się ostro płytami tektonicznymi. Szczelina, do której wieczorami wpada świat, żeby co rano wydobyć się stamtąd inny, odmieniony.

Kiedy przychodziła pora wieczornego posiłku, w gwarnej zazwyczaj hotelowej restauracji zawsze dostawialiśmy, chyba ze względu na niego, wygodny okrągły stół. Tata zjadał tylko talerz zupy, a potem owoce. Powoli dzielił melona na małe części, niespiesznie na widelczyku niósł je do ust. Popijał wodą. Co jakiś czas pozwalał sobie na odrobinę tutejszego wina, moczył jednak tylko usta w kieliszku i niepewnie odstawiał.

Kelnerzy, patrząc na tatę, wyraźnie ściszały głos, słuchali go uważnie, choć przecież nie mówił szeptem, przyjmowali polecenie i odchodzili szybko w kierunku obrotowych drzwi kuchni.

Omawialiśmy wtedy najczęściej jeden dzień z naszego wspólnego, tamtego, życia. On wspominał na przykład jak sprowadzało się opał na zimę. Deputat węglowy dziadka i mamy wystarczał. Jak potem wynajmowało się człowieka lub dwóch węglarzy z drewnianymi wysokimi nosidłami i, po przeniesieniu piramidy węgla do piwnicy, płaciło za każdą godzinę srebrzystą pięciozłotówką z rybakiem na awersie. Przypominało mi się, że kiedy on albo dziadek kucnąwszy rozpalali ogień, podsycali żar w domowych piecach w mieszkaniu na drugim piętrze, dopiero wtedy nie czułem dystansu ich wieku, ich powagi i surowości, bo wyglądali jak duże psy, które magazynują kości w jednej z kryjówek. I jeszcze – tu wpadaliśmy sobie w słowo – przypominał nam się dreszcz przyjemności, kiedy przychodząc zimową porą do domu, opieraliśmy plecy o rozgrzane, jasnobrązowe kafle.

Tata powrócił do mnie po wielu latach. Na razie, gdy na zmianę zadajemy mu podstawowe pytania, odpowiada krótko: – Potem. Później opowie. Streści trzy i pół dziesięciolecia, kiedy wyjechał w podróż nad inne morze i tam ponoć umarł na ulicy. Ale kto to widział? Kto w to uwierzył. Wysłannikiem rodziny do załatwienia tam-

tych smutnych spraw był nie lubiany wuj, ktoś niesympatyczny, może niewiarygodny. Czy ktoś naprawdę wie, kogo zamknięto i przewieziono nocą w trumnie z tamtego zimnego wybrzeża, z grudniowej plaży? Może jak portugalski król Sebastian ocalał, wymknął się z tamtej pułapki, z bitwy czasów, i wraca teraz okrężną drogą.

Wielokrotnie – czytając przedwojenną korespondencję taty z jego braćmi: Pedro, Irineu, Thiago czy Genesisio – podejrzewałem, że chęć poznania nowej ojczyzny przeważającej części rodziny przeważała nad rozsądkiem, i wybrał się wreszcie do Brazylii, w okolice Parany, gdzie dożywali swoich dni ostatni przyrodni bracia. Długie lata zbierał na bilet, starał się o paszport i wreszcie... znalazł odpowiedni statek handlowy, który zabrał go z pirsu w Gdyni w podróż na najdalsze południe.

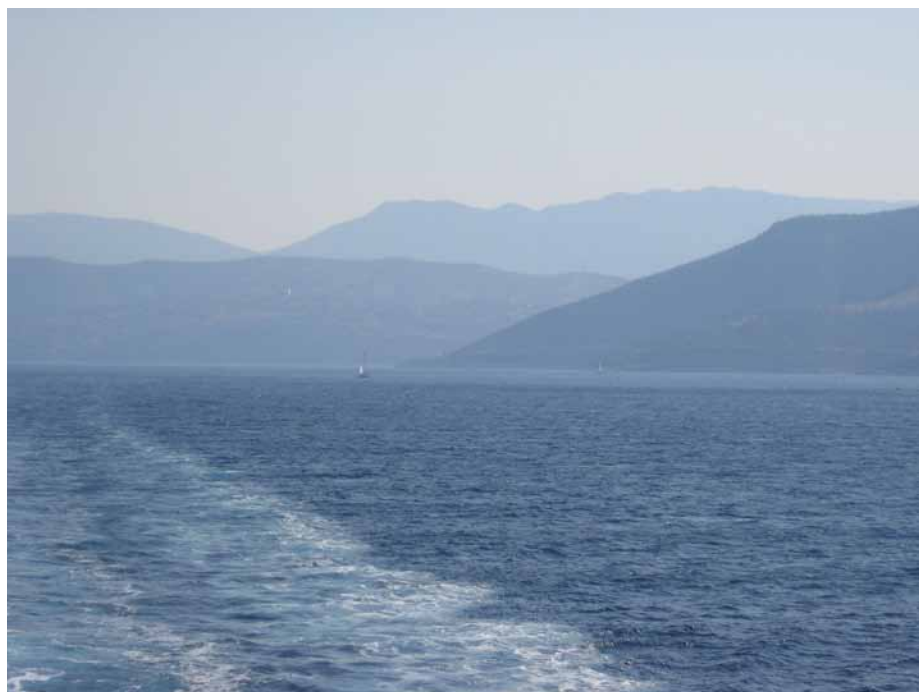
Ktoś powiedział niedawno w żartach, że jeśli nie ma cię w Internecie, nie istniejesz. Zacząłem więc w wolnych chwilach wpisywać w wyszukiwarke: Dywizjon 304 imienia Ziemi Śląskiej, Paweł L., Florian Sz. (zwany potem przez dzieci Duchem, gdy już bez pamięci przechadzał się nocami po willi w Sopocie, przyglądając się śpiącym, pochylając nad tymi, którzy udawali, że wędrują po lasach snu, a trochę bali się nieogolonego, bielutkiego staruszka), Spisy żołnierzy Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie.

Kiedy niczego prawie nie znalazłem, odszukałem wyspę na Nowych Hebrydach, kamienisty skraj świata o nazwie nie do zapomnienia – Benbecula. Tam było jedno z lotnisk na trasie dywizjonu, wiatry i deszcze, mieszkanie w trzeszczących barakach z blachy falistej, nazywanych drwiąco przez żołnierzy beczkami śmiechu. W jednej z beczek śmiechu pod grubym wełnianym kocem w biało-zieloną szachownicę sypiał on, na wąskiej pryczy, koło żelaznej szafki, podobnej do tych w szpitalach. Tam pewnie trzymał podręcznik do nauki języka, modlitewnik, listy, kilka fotografii, kalendarzyki ze złotym lotniczym emblematem. Udałem się natychmiast w podróż do niego, ale tamtych zabudowań już nie ma między kamienistymi wzgórzami, wiem tylko, że nocleg w jednym z gospodarstw, na farmie w pobliżu kosztowałby pięćdziesiąt funtów. Jedna noc, by rozprostować nogi, wygodnie położyć się w pokoju na parterze z widokiem na niski żywopłot, a nazajutrz po śniadaniu znów ruszyć w drogę. Na północ? Czy można było ruszyć dalej na północ?

Wróciłem do Internetu. Wpisywałem coraz niecierpliwiej: Gdańsk-Oliwa śmierć na ulicy; Śmierć Pawła L. na ulicy Gdańska-Oliwy; Przypadkowa śmierć Gdańsk-Oliwa Grudzień 1972, ale wyszukiwarka pokazywała mi historie z końca drugiej wojny, biografie artystów, opowiadała o epizodzie z życia Herberta w tamtym mieście, doradzała zakup *Kroniki zapowiedzianej śmierci*. Nie wiem, kto jeszcze pamięta tamten dzień, 11 grudnia, kiedy tata załatwiwszy wszystkie sprawy służbowe, zamierza odwiedzić Floriana. Florian wrócił z misji handlowych na Dalekim Wschodzie, już nigdzie się nie wybiera, odpoczywa, coraz chętniej patrzy na morze, przeszłość go porzuca, myśli opuszczają jedna po drugiej bezpowrotnie, on sam bieleje jakby siedział w obłoku, niewyraźny, zapominający i coraz bardziej zapomniany, czeka teraz w gabinecie pełnym parawanów, masek i mebli z laki, na przyjaciela z wojska.



Fotomontaż Marek Pawłowski



Fotografia Krzysztof Lisowski

Tata chce tylko kupić kwiaty dla Ludki, czerwone goździki, najtrwalsze na taką pogodę. Pachnie gałązka jodły albo kadzidełko, kilka igieł spadło na ciemny dywan.

Mam figurkę Lao-cy, wyrzeźbioną w żółtawej kości słoniowej, pamiątkę od pana Floriana, kiedy jeszcze pamiętał, a w istnienie Pawła, przyzwyczajony do długich, niespodziewanych podróży Żółtą Rzeką, coraz chętniej powątpiewał. O nieistnieniu zresztą też. Gdyby go zapytać o los przyjaciela, powiedziałby: on już wybrał.

A więc wyjechał i nie wrócił? Tak prosto? Najważniejsze w końcu są wyjazdy i powroty. Dla mnie po raz pierwszy wyjawiał się z nieobecności, gdy poczęłem go rozpoznawać, wyodrębniłem spośród wielu kształtów, jego twarz, pociągłą i bladą, szare oczy wpatrzone we mnie z głębokim namysłem, uśmiechem. Kiedy patrzyłem z perspektywy łóżeczka czy drewnianego wózka, w którym zabierano mnie pierwszej jesieni po śmierci Stalina do parku przy stacji. Gdzie tkwi jeszcze cementowy postument, na którym rozdyskutowani, wpółobjęci siedzieli na ławeczce żeliwni bracia – wodzowie komunizmu. Lenin i Stalin, przywódcy całej postępowej ludzkości.

Tego grudniowego sobotniego wieczoru, gdy tata wyjechał Gdańską nocnym pociągiem, wyraźnie usłyszałem jego pytanie:

– Znalazłeś się w całkiem nowej sytuacji?

– Tak.

Zaraz po ostrym dzwonku do drzwi kogoś, mężczyzny w ciemnym mundurze, który zmarznięty, z poczerwieniałą twarzą, przynosi z milicji telefonogram, że w tamtym mieście, na ulicy, niespodziewanie. Dowód osobisty i inne rzeczy znajdują się w komendzie miejskiej milicji, Gdańsk, ulica Świerczewskiego 27, pokój 18. Jego marynarka w jodełkę, tomik opowiadań Różewicza *Wycieczka do muzeum*, scyzoryk, kawałek sznurka. Zwłoki zostały przekazane do zakładu medycyny sądowej Akademii Medycznej w Gdańsku. Podpisał oficer dyżurny, kapitan Lewandowski, nadała Frąckowiak, przyjął Wabik.

Dotykasz klamki kwaciarni, przesuwasz palcem w czarnej, skórzanej rękawiczce, po zmarzniętej szybie. Teraz widzisz wyraźniej po drugiej stronie kubelki z kwiatami, gałązki choiny, ubogie ozdoby choinkowe, i rozrywa się zasłona. Czujesz wewnętrzną eksplozję. Kula światła biegnie od serca do mózgu. Wiesz, że to coś nowego, nawet nie inny rodzaj bólu, bo te znasz dobrze, to nowy sposób widzenia świata – jesteś oddzielony od wszystkich, otwiera się furтка czasu, pusty zaułek, tylko dla ciebie. Śnieg bez śladu czyichś butów. Już czas.

Przecież miał wyjątkowe szczęście – nie napracował się przy umieraniu. Nie walczył o każdy oddech. Nie oddawał pola po kawałku. Tylko jakby wsiadł do samochodu, który cicho podjechał do krawężnika przy tamtym sklepiu w narożnej kamienicy, i drzwi zatrzasnęły się bezszelestnie. A pojazd ruszył.

[...]

*

Wysłanie wuja do Gdańska, twoja podróż pociągiem do Krakowa zajęły parę dni. Grudzień był dość mroźny tego roku. Przygotowywałem się do matury, usiłowałem pojąć zadania z matematyki, ale wydawało się, że ta dziedzina była terenem nie do zdobycia. Stosowałem kontemplację, uruchamiałem rozmaite magiczne rytuały. Na próżno. Przede mną stawał czarny mur i domyślałem się tylko, że za nim znajduje się ścieżka rozumiejących, wyjaśnienie, znak równości, rozwiązanie.

Powoli zjeżdżała się rodzina i nieliczni znajomi. Przyjaciele mamy z Legnicy. Ich dwie córki, w których podkochiwałem się, bo jak nie kochać młodych, a o parę lat starszych, pięknych panienek, z którymi zawiązała się czuła, zaczepno-obronna zażyłość. Tam na ulicy rosyjskiego miasta w głębi Polski, na ulicy przy ruinach fabryki, przy szerokiej drodze, która niespodziewanie kończyła się gdzieś w polu. Z bliskimi pustkami, nieładem, prowizorką przypominającą czasy wojenne. Ze śpiewnym językiem mieszkańców – lwowskich agarów stojących na rogu koło sklepu spożywczego. Tam odbyły się te pierwsze śmiałe, prowokujące, niewinne rozmowy, nocą w ciemnawej kuchni, kiedy szafkowy zegar przypominał co dwa kwadranse, że to pora głębokiego snu, ale też że inni są daleko, pogrążeni w swoich światach.

Następnego dnia po twoim pogrzebie na cmentarzu wojskowym, gdzie ostatnie miejsce znalazło paru twoich znajomych lotników, rankiem, gdy jeszcze mocno spałem, ze śladami twardych łez na policzkach, obudził mnie pocałunek w usta. To jedna z córek ciotki Karoliny, Dorota, tak zegnała się ze mną. Jakby zostawiała mnie na dłuższy czas albo na zawsze. Czułem jej nabrzmiałe, pachnące masłem wargi na moich, i przypominałem sobie jak wczoraj ukradkiem paliliśmy papierosy na ciemnej klatce schodowej, gdy dorośli, całkiem dorośli wspominali przeszłość w trakcie stypy. Teraz Dorota spieszyła się na pociąg. Czekala ją długa podróż.

[...]

*

– Jak piszesz, jak zaczynasz myśleć o pisaniu?

– Tak jak dziś. Rozgrzewam się. Nie spieszę. Wiem, że zdążę zrobić tyle, ile zdążę. Pośpiech poniżej. Przeglądam poranną sobotnią gazetę – wiersz D.H. Lawrence’a o zabójczej, nieprzyjemnej, odpychającej uprzejmości Anglików, a w głowie jednocześnie mam obraz parku, w którym siedzisz ty, albo może to ja, po wykonaniu czynności służbowych. Na delegacji. I jeszcze drugi tor, inny pomysł do rozwinięcia – ten cudny termin: pole wzlotów. Poezja, która ciebie wiele lat pociągała, gdy taki młody pojawiłeś się w Krakowie.

– Och tak, czytałeś o polu wzlotów? Musiałeś czytać. Przecież przed oknami mieszkania masz teraz hangar. Ten sam, w którym stały samoloty jeszcze budowane tu po wielkiej wojnie. Ale wcześniej wykupiono za cmentarzem w Rakowicach spory kawał gruntu od zakonu dominikanów. Tam już w 1912 wyznaczono prostokąt pierwszego lotniska. Remiza, hangar, namioty i na początek sześć latających maszyn.

– Gdzie to dokładnie było?

– Za koszarami ułanów. Jeszcze stoją te duże żółtawe budynki. Potem miało się sady i warzywniki. Trochę dalej wytyczono miejsce na wzloty. Upadki częste zresztą też. Cztery dwupłatowce, jeden nosił imię „Barbara”, dwa jednopłatowce. Jednostka lotnicza Flugpark 7.

Kiedy pojawiłem się w Krakowie, po wielkiej wojnie i tej z bolszewikami, było zupełnie inaczej. Wszystko rozbudowane, znacznie większe. Koszary lotnicze przy Akacji. Niezwykłe uczucie, kiedy mijales kwitnące, pachnące sady i wchodziło się w inną strefę zapachów, smary, paliwo, spłowiwały w słońcu brezent, pot i kurz, tytoń.

– Męska sprawa.

– I marzenie o innym życiu. Ułańska fantazja, ale podniebna. Na ziemi architekci zbudowali coś w rodzaju ogrodu dla lotników. Sześć pawilonów umieszczonych w parku, budynek oficerski, który miał bramę na lotnisko. Ozdobiony portykiem. Widziało się łuki, a między nimi przystrzyżoną, dobrze zadbaną murawę pola wzlotów.

– To było nowoczesne lotnisko?

– Tak, jedno z pierwszych takich w Europie. Nie tylko wojskowe. Tędy prowadziła linia lotnicza z Wiednia przez Lwów do Kijowa, a stamtąd do Odessy. Tak było w 1918. Kiedy umierały Austro-Węgry. Ostatnie siedem i pół miesiąca.

– Niesamowite. Szymanowski mógł tędy wracać z zachodu Europy do siebie.

– On i wielu innych.

– Ale twój pułk lotniczy powstał w Rakowicach już później.

– Po wojnie, w 1921. Dwa lata później otwarto tu Cywilną Stację Lotniczą Kraków i uruchomiono połączenie do stolicy.

– I ciągle myślałeś o szkole lotniczej?

– Myślałem, wyszło inaczej. Byłem ciągle blisko.

– Wiem, tak jest z pewnymi decyzjami. I sytuacją, kiedy coś musisz zrobić, reżimem codziennych zajęć i tym, prawie fizycznym, doznaniem potrzeby czegoś innego. Trochę żal. Konieczność i oddalanie się marzenia.

– Kiedy ktoś inny podrywa maszynę z pola wzlotów.

*

Dwa kalendarzyki z roku 1945 i 1946 – z jednej serii: „Kalendarzyk Polaka w Wielkiej Brytanii”. W tym z 1946 Redakcja informuje:

„W zeszłorocznym wydaniu naszego Kalendarzyka podaliśmy zestawienie działalności Polskich Sił Lądowych oraz Brygady Spadochronowej. W roku bieżącym podajemy obraz działalności Polskiej Marynarki Wojennej oraz Polskich Sił powietrznych. Nie możemy jeszcze niestety podać bliższych danych i cyfr, dotyczących osiągnięć Polskiej Marynarki Handlowej, gdyż pomimo zakończenia wojny, jej rola nie jest bynajmniej skończona. W dalszym ciągu nasza Marynarka Handlowa niestrudzenie przewozi ludzi i zaopatrzenie, mając przed sobą zadania olbrzymie, które trudno by oddzielić w zestawieniach od rzeczywistego wysiłku wojennego”.

Niewiele w tych dwóch książeczkach notatek, dlatego dużo wyobraźni musi mieć moja niewiedza, aby pojąć, czym były te ostatnie lata tułaczki taty, zakończone powrotem w *battle-dresie* i z granatowym drewnianym kufrem statkiem handlowym do Gdyni.

Wychwytyję z różnych źródeł dla tej opowieści o tobie poszczególne zdania. Gdyby opisać miasteczka angielskie, można by odnotować dla unaocznienia: „zadbane ogródki przed niewielkimi domami, gdzie do jesieni kwitły tulipany i hortensje”. W ciemne dni końca 1945 roku: „na początku stycznia trzeba strząsnąć z siebie zeszloroczne cienie”.

[...]

*

Angielskiego uczył się z kilku tomów C.E. Eckersleya. Biorę do ręki podręcznik w pomarańczowej, płócienniej miękkiej okładce: *Brighter English*, a w nim *short stories, plays, poems and essays (with exercises)*; a tu np. *Piątkowy poranek (Friday Morning)*, *A Radio Drama* by Val Gielgud. Coś tam się dzieje między młodym Basilem a równie młodą (atrakcyjną?) Shirley.

Jeśli to słowa znaczące, to w drugim tomie Eckersleya, okładka w kolorze morskim, *Essential English*, Tata wypisał:

- *Arrive* – przyjazd, przybycie
- *Mind* – myśl, umysł
- *Means* – sposób, środek
- *Busy* – zajęty, zatrudniony
- *Arrange* – przygotować, urządzić
- *Lucky* – szczęśliwy, zadowolony
- *Either (neither)* – żaden, każdy
- *Family* – rodzina, familia
- *Hear* – słyszeć
- *Wonder* – zdziwiony, dziw, cud.

Jakież dramatyczne sytuacje musiały zachodzić między tymi słowami, w jego ustach? W latach 1940–1944.

W teczce z najważniejszymi dokumentami znajdziemy list do Bena, do nie wiadomo kogo, pisany płynną angielszczyzną na maszynie, na papierze przebitkowym ze znakiem wodnym, zapewne po godzinach, w kancelarii sztabu.

*

Wygasają powoli pieczę dzieciństwa – tak myślał po nieodwołalnym odejściu kogoś bliskiego. Zatrzymywał się na chwilę, żeby zobaczyć, co w nim i dookoła działo się wcześniej.

Każdy dokonuje takich operacji, współpracuje ze swoją pamięcią, ale to, co zdarzyło się w ostatnich miesiącach i latach, wywołało w nim rodzaj paniki. Na jego oczach, dotkliwie, stawało się nieodwracalne. Ktoś po kimś pracowicie zacierał ślady,

zasłona zasłaniała zasłonę, a ta jeszcze inną. Za tą grubą powłoką stał on, czteroletni blondynek ze śmiesznie zaczesaną grzywką. W krótkich spodenkach i grubym ściegiem robionym sweterku. Jakiego koloru? Nikt już nie wie, bo fotografia jest czarno-biała. Miał teraz od początku nazywać rzeczy i ludzi, ustawiać przedmioty w przestrzeni, wybierać drogi, słowa, rysować sceny w zmieniających się wnętrzach.

Pamięta jeden z pierwszych obrazów. Lęk. Zostawiono go na kwadrans samego w domu, po śmierci babci. Obudził się popołudniem na wąskiej sofie w tej oddzielonej drewnianą ścianką części kuchni, która służyła za mały pokój z miejscem do odpoczynku, komodą i lustrem. Na ścianach, jak to na parterze, kładły się już przedwieczne cienie, wielkie jęzory ciemnego, i nagle pod szerokim parapetem okiennym, gdy wpatrzył się we wzór położony rolką przez malarza, zobaczył ogromną twarz babci Heleny, z wieniec siwych włosów na głowie, duże oczy wpatrywały się w niego z uwagą.

Wycofał się na palcach do części kuchennej, pod piec. Oparł się pleckami o zimne wtedy kafle, ale i tak mu było zimno ze strachu. Czuł jej obecność, i jak mógł, tłumaczył sobie, że przecież babcia umarła, ale ciągle tak bardzo go kocha.

Jechał teraz tramwajem. Luty przełamywał się w marzec, śnieg topniał. Poczerniałe gałęzie powoli wysychały. Przypomniawszy sobie dawną scenę wakacji gdzieś na Lubelszczyźnie. Miejsce do tańca zbite z desek pod wielkimi dębami. I toporny taniec tamtych czasów i okolic, jakiś przytulany-chodzony. Dziewczyna w kozaczkach i minispódniczce tupiała ciężko, obracana przez wsiowego kawalera. Był w tym erotyczny przymus i walka. Coś, co go ciekawiło i przerażało.

Niedługo potem przychodził do tego chłodnego wnętrza już jako student, z dziewczyną. Podlać rośliny w czasie wakacyjnego wyjazdu wujostwa. Mieli na chwilę własny kąt, cieszyli się sobą, odkrywali dyskretnie młode ciała, dopasowywali skórę do skóry, zapach do zapachu. Ale ostrożnie, jakby byli pod obserwacją.

Następny wiosenny dzień. Popołudnie, kiedy krzątają się w dużym pokoju, porządkując dokumenty, przedzierając na pół stare rachunki, fotografie, listy. Składając do czarnych foliowych worków rzeczy, których na razie nie chcą się pozbywać.

W kuchni – zaproszeni do zabrania sobie bojlera – pan Byk z naprzeciwnika, niski, z wypuczonym brzuszkiem w brązowych szelkach, i jego zięć, łysawy i chudy pan Zając. Pan Zając zawsze skupiony, ze zmarszczonym czołem, jakby był ciągle blisko rozwiązania jakiegoś arcyważnego problemu.

– Jeszcze ta rurka się przyda – dobiega do nich nadzwyczaj wyraźnie. Głos w tych wysokich, pustoszących z dnia na dzień ścianach, roznosi się dziwnie głośno, a może tylko w trakcie choroby wuja wiele miesięcy mówiło się szeptem.

Za chwilę trzask. Słyszą szum wody lejącej się pod dużym ciśnieniem. Rurka pękła. Woda zalewa przeciwną ścianę, prawie pod sufitem tworzy się bura plama, a na parkiecie coraz bardziej mokro. Rośnie kałuża między kuchnią a pokojem. Granicą jest tylko próg z jasnego drzewa.

Wygląda jakby to oni-umarli przemawiali, dawali znak tym nagłym gejzerem. Śmieją się z pazerności obdarowanych.

Dopiero wezwany szybko dozorca, nie spiesząc się zresztą po historii z lampą, którą chciał, jak mówił, zostawić sobie na pamiątkę, w szlafroku schodzi do piwnicy i zakręca zawór. Zajęcowa z Bykową, wezwane przez mężów, zaczynają szmatami zbierać wodę do wiader i miedniczek. Wszyscy klną pod nosem.

Co pozostało do odkrycia po śmierci wujostwa? Jakie historie zapomniane, doprowadzone do milczenia? Listy z lat wojny. Spory między braćmi o rodzinny spadek. Pisma do władz w sprawie prawa własności do budynku w centrum jednego z miast średniej wielkości na południowym wschodzie tego kraju. Duma z ojca-burmistrza, przedwojennego biznesmena i upadek rodzinnego majątku po przyjściu nowych porządków. I także to, co nazwano zdżyczeniem obyczajów, walka o pieniądze, podważanie ważności testamentu, ogłaszanie, że czyjaś matka nie była w pełni poczytalna. Pieniactwo. Tyle pasji, żądzysku, gniewu i emocji w jednej papierowej teczce, przykurzonej, kremowobrudnej. To też pójdzie do wyrzucenia.

Zaprasza sąsiadki, przyjaciółki z pracy, dalsze znajome. Wstydzą się, krygują, ale pochylone nad szufladami, zanurzone w głębi szaf powoli zapominają o skromności. Można to futerko? Tamta bluzka bardzo ładna. I jeszcze bielizna. Buty bardzo dobre, mocne, wcale nie zniszczone. A ten kryształ, wazonik panu się przyda? Nie, nie przyda się. Proszę zabierać. Odniosę do drzwi, bo nie poradzi sobie pani za jednym zamachem. To może pani przyjdzie jeszcze raz? Mogę. Piękny drewniany osiołek, z Bułgarii wujostwo przywieźli? Tu jest jeszcze ładny koc, komplet bielejny pościelowej. A te zasłony w oknach ktoś bierze? Nikt ich już tu podglądać nie będzie. Mnie by się przydały...

Pamięta imieniny wuja. Goście jeszcze wtedy ubierają się bardzo odświętnie. Zapach kupowanych w Peweksie drogich perfum, eleganckich kosmetyków. Brązowy stoliczek na kółkach z dobrymi alkoholami. Wiśniak na rumie. Paczka marlboro, carmeny. Wszystko, co najlepsze. Wuj rozochocony siada do czarnego petrofa, gra zwykle dwa trzy kawałki, pamiętane jeszcze z powojennej młodości. Jakims *ragtime*, kawałek *Błękitnej rapsodii*. Ciotka w długich klipsach, korale na wydatnym biuście, czarna błyszcząca sukienka z prostokątnym dekoltem. Nieco przesadnie umalowana. Jakby pozwali do zdjęcia. Ruchy bardziej powolne, wyraziste.

Dzieciom, które przychodziły czasem do niej, małym dziewczynkom, pozwalała niekiedy bawić się tymi klipsami, sporych rozmiarów broszkami, błyszczącymi wisiorkami. Kanciastymi koralami z czegoś sztucznego.

Zastanawia się, czy to należy wyrzucić. Chyba tak, jako rzeczy najbardziej osobiste. Tego niech nikt już nie nosi na piersi, nie zakłada na szyję.

Powoli znikają gesty, słowa umarłych. Zacierają się momenty irytujących rozmów między nim a nimi, reprezentującymi ogólnikową wiedzę emerytów, specjalizujących się w pobieżnym przeglądaniu gazet.

Przyszedł tam jeszcze raz, i jeszcze raz. Wciągało go to zajęcie. Ustawiał duży fotel na środku pustoszejącego pokoju, obok kubeł, wyłożony gazetą. Wyjmował z siatki chłodne piwo. Od czasu do czasu pociągał łyk. Nasłuchiwał obcych hałasów starej

kamienicy. Przeglądał dawne, nie swoje dokumenty, składał na czworo i darł. Pod koniec każdego takiego seansu wynosił wiadro na ciemne podwórko i powierzał te przedawnione tajemnice dużemu pojemnikowi na śmieci. I już pod wieczór wracał między żywych. Do swoich.

Za parę tygodni, gdy oddał klucze właścicielowi kamienicy, a stary dozorca dziękował mu wielokrotnie, wyrażając radość z pozostawienia kilku mebli, zauważył przechodząc, że okna otwarte, a w środku krzątają się malarze, pachnie farba, drabiny stoją oparte o ścianę.

I gdy wrócił z wakacji, zobaczył, że w mieszkaniu wujostwa jest nieduża restauracja czy może wykwintna kafejka. To przecież dobry punkt na trasie grup turystycznych, zmierzających do dzielnicy żydowskiej.

W dawnej kuchni, gdzie ciotka karmiła go zupą, kiedy wpadał w przerwie w zajęciach, stał bar z dużym ekspresem, a na miejscu małej łazienki piętrzył się ołtarzyk z podświetlonych butelek. W pokoju, gdzie wuj leżał w ostatnich miesiącach na dużym tapczanie, oczekując przyjscia nieznanego, stało kilka niewielkich stolików. W kącie czuliła się jakaś para. Ktoś przypalał papierosa. Niemiecki turysta zmieniał film w aparacie fotograficznym.

Nie było tam nikogo, żadnych śladów. Sufit, podłoga, zapach świeżo parzonej kawy, przygodni ludzie.

*

„W 1967 roku wyjechaliśmy na przeszło cztery lata do Chin i właśnie po naszym powrocie do kraju mieliśmy się spotkać u nas, gdy Paweł przebywał na delegacji służbowej w Trójmieście. Czekaliśmy wówczas na niego z kolacją. Pamiętam, że Florian pytał w rozmowie telefonicznej, czy ma po niego przyjechać do «Grand Hotelu», gdzie się zatrzymał, ale Paweł powiedział, że sam trafi, zna przecież drogę, bo już był u nas. Tego feralnego dnia, idąc z kolejki elektrycznej do nas, Paweł wstąpił do kwaciarni i tam, otwierając drzwi, zasłabł. Myślę, że dzisiaj niejakim pocieszeniem może być świadomość, że Jego ostatnie chwile były wśród kwiatów, z myślą o spotkaniu z przyjacielem”.

*

Teraz właśnie się budzę, z ulgą i smutkiem, w szerokim łóżku na naszej wyspie. Jeszcze wydaje mi się, że ojciec wchodzi w chłód jakiegoś korytarza, zamyka za sobą cicho drzwi. Poranek zapowiada zwykły wakacyjny upał. Po drugiej stronie uliczki, w ogrodzie dyrektora hotelu, Katsimbalisa, gdzie króluje wysoka araukaria, wiatr porusza przekwitłymi już roślinami. Morze, tam gdzie kończy się asfaltowa uliczka, rozbłyskuje jakby wielki Fotograf uwieczniał przestrzeń, w błysku zatrzymywał czas.

Idę do łazienki. I widzę tylko twoje rysy we własnej twarzy. Ciebie już tu z nami nie ma.

Krzysztof Lisowski

2007–2014 (*fragment większej całości*)



Energia myślenia

Z JERZYM JARZĘBSKIM
rozmawia MAŁGORZATA SZUMNA

1. Błoński: nauczyciel

MAŁGORZATA SZUMNA: Nie umiem sobie wyobrazić Błońskiego w sposób statyczny, zawsze widzę go w ruchu. Błoński – którego obraz rekonstruuje na podstawie ułomków, rozproszonych relacji, jego własnych tekstów, nagrań, w których ważniejsze staje się to, jak mówi, od tego, o czym opowiada – jest migotliwy, ta migotliwość jest w nim pewnie zresztą najbardziej pociągająca. Gdybym cię poprosiła, byś spróbował mi pokazać Błońskiego jako osobowość, na co w pierwszej kolejności zwróciłbyś uwagę?

JERZY JARZĘBSKI: Na energię myślenia. W nim była jakaś taka niepodatność na mówienie o byle czym. Właściwie każda jego rozmowa była rozmową istotną, a jednocześnie miała w sobie jakąś lekkość. W jego sposobie myślenia był ożenek lekkości z wagą. Z tym, że to jest bardzo trudne do opisanie, bo w nim była jednocześnie skłonność do pewnej szarży, do wyglupiania się czasami, ale dosłownie w jednej sekundzie mogliście przejść do bardzo poważnej rozmowy.

MS: Kiedy zetknąłeś się z nim po raz pierwszy?

JJ: To musiało być na samym początku lat 70. Chodziłem na zajęcia Błońskiego: zaraz po powrocie z Paryża miał wykłady z literatury współczesnej. A potem spotkaliśmy się bodaj w pociągu, jadąc na Łódzką Wiosnę Poetycką. On mnie spytał, o czym piszę magisterium. Odpowiedziałem, że z Gombrowicza. Zapytał, czy znam *Rozmowy z Gombrowiczem* Dominika de Roux. Nie znałem: książka dopiero co wyszła w Paryżu. „Nooo, to pan nic nie zna!!” – wykrzyknął. Ale się zainteresował, a niedługo później prof. Dłuska, moja

promotorka, która na Gombrowiczu się nie znała, poprosiła go o zrecenzowanie pracy. I odtąd już należałem do grupy jego młodych akolitów. Chodziłem na jego zajęcia: to było seminarium magisterskie – już po studiach, więc ta obecność była już na innej, nie studenckiej zasadzie, ja się głównie przysłuchiwałem. Oczywiście, czasem zabieraliśmy głos – mówię w liczbie mnogiej, bo chodziliśmy na to seminarium w kilka osób (Olek Fiut, Wojtek Wysskiel, chyba też Michał Legierski, ja) – ale w gruncie rzeczy do niczego nie byliśmy zobowiązani. Wcześniej – jak mówiłem – chodziłem na wykłady Błońskiego z literatury XX wieku, ale to, jak one wyglądały, jest powszechnie znane i przechowało się w pamięci: fakt, że wydawały się tak spontaniczne, ale zarazem – jak się później okazało – w całości były wcześniej napisane. Ich spontaniczność była więc pozorna, one były jednak bardzo porządnie skonstruowane. Struktura dwudziestowiecznej polskiej poezji – podział na linię Przybosa i Miłosza, on to wszystko miał już przemyślane, mimo że wyglądało to tak, jakby się wysnuwało prosto z głowy. Zaś jego zajęcia seminaryjne... Wiesz, jego atrakcyjność w dużej mierze brała się stąd, że on nie był uczonym uniwersyteckim, kiedy pojawił się na uniwersytecie. W pewnym sensie więc stawał przed nami jako taki trochę lepiej znający się na rzeczy kolega, ale zarazem jako ktoś, kto razem z nami w pewne rzeczy się wgryzał. Dotyczyło to zarówno literatury, jak i teorii. Przy czym ta druga była jego piętą achillesową i on zawsze sądził, że nie jest w tym dobry. Miał za to świetną znajomość literatury zachodniej, przede wszystkim francuskiej. Z wielkim zaangażowaniem

rzucał się razem z nami na literaturę, którą chciał od nowa poznać; nie miał przygotowanych żadnych notatek, z których korzystałby od dziesięciu lat. To było jednak dość istotne: on się wtedy tak naprawdę uczył prowadzenia zajęć, trzeba pamiętać, że dopiero co przyjechał z Francji, gdzie jego zajęcia z konieczności musiały wyglądać inaczej. Więc on się uczył, troszkę jakby stylizował siebie samego, to znaczy próbował sobie wyobrazić, jak powinny wyglądać porządne zajęcia uniwersyteckie i on sam jako profesor.

MS: I udawało mu się to?

JJ: Wiesz, mnie się wydaje, że charakterystyczna byłaby tu np. taka sytuacja: Błoński przeczytał książkę o funkcjach dramatycznych Souriau, pisał o niej w „Dialogu”¹, ale przede wszystkim niezwykle zaciękało go to, że może przeprowadzić zajęcia na temat takiego teoretycznego modelu i że na tej podstawie może pokazać, jak to się da zastosować do konkretnych utworów. Więc, oczywiście, on nam wtedy też zadawał jakieś pytania, musieliśmy pokombinować, wymyślać przykłady, ale tak naprawdę to jego samego najbardziej frapowało, że owszem, proszę bardzo, jest takie strukturalistyczne dzieło i że można je zastosować, że jakaś teoretyczna konstrukcja pasuje do rzeczywistości. Widać było, że sprawia mu to przyjemność, iż ta nauka czemuś służy, właśnie taka twarda strukturalistyczna nauka. Ale to ciągle była wizyta w nieswoim magazynie rekwizytów, dlatego że on cały czas był postrzegany jako ten „ducholog”, w odróżnieniu od strukturalistów z Warszawy. I w tym sensie jego obecność w redakcji „Tekstów” była bardzo charakterystyczna: był wprowadzie redaktorem naczel-

nym, ale tak naprawdę to tam zarządzili Janusz Sławiński, Michał Głowiński, Aleksandra Okopień-Sławińska; Błoński był dla nich kimś dziwnym, trochę z innej parafii. Mam wrażenie, że przyszedł na uniwersytet z głęboko zakorzenionym przeświadczeniem, iż prawdziwa nauka uniwersytecka powinna wyglądać trochę tak, jak ją robią właśnie ci strukturaliści z IBL-u albo profesor Henryk Markiewicz. Samego siebie postrzegał jako kogoś, kto się tam tylko przypadkiem zaplątał, więc musi sobie znaleźć jakąś rację bytu. Może dlatego dość szybko odszedł od literatury *sensu stricto* do teatru, właściwie do dramatu. Uznał, że to jest ważne, że trzeba zacząć mówić o teatrze w stylu bardziej naukowym, ale pewnie też podobało mu się, że to coś nowego, ciekawego, i że trzeba dopiero stworzyć język, który by temu sprostał. Ale ja już wtedy nie chodziłem na jego zajęcia.

MS: Pokazujesz mi Błońskiego jako dydaktyka dość jednak w gruncie rzeczy konwencjonalnego. Nie chce mi się to złożyć w całość z wyobrazeniem, które sobie wyrobiłam na podstawie różnych nagrań, zawsze bowiem, gdy go słucham, mam poczucie, że na plan pierwszy wysuwa się jego własna dynamika, pewna niecierpliwłość nawet. Zastanawia mnie, czy to miało przełożenie na dydaktykę: na czym opierał się ten podstawowy gest Błońskiego-nauczyciela, poza skracaniem dystansu, stawianiem samego siebie w roli nieco starszego kolegi, o czym już wspominałeś? Opowiadałeś mi kiedyś o tym, że za bardzo istotną część jego osobowości uważasz potrzebę kreacji. Czy w związku z tym on nie próbował jakoś rozsadzić tych ram, w które go włożono?

JJ: Pamiętaj jednak, że on nie był bratem-łata, tu nie chodziło o relacje osobiste, ale o relacje z literaturą. Myślę, że w jakimś sensie próbował, ale raczej w taki sposób, w jaki działa każdy wybitny uczony. Bo jeśli ten wybitny uczony ma pewien pomysł na to, do czego ma służyć literatura (lub cokolwiek innego), to przychodzi po to, by poszukać wśród studentów ludzi, z którymi można by porozmawiać poważnie. Wtedy on ich jakoś tworzy czy współtworzy jako osobowości. A reszta dla niego nie istnieje (bądź też istnieje w niewielkim stopniu); ktoś taki nie dąży do tego, by wszystkich nauczyć mniej więcej tego samego, lecz do tego, by znaleźć partnerów do rozmowy i ich wykreować. I tak było na pewno z Błońskim, on sobie wybierał ludzi.

MS: To pokrywałoby się w dużej mierze z tym, co on sam pisał o Kazimierzu Wyce jako nauczycielu. Notował na przykład w jednym z tekstów: „Czy był [on] dobrym pedagogiem? Znowu nie można prosto odpowiedzieć. Był znakomitym, ale tylko dla odważnych, tylko dla samodzielnych. Rutyny, choćby najpożyteczniejszej, wdroić nie mógł, bo jej nie lubił”. I zaraz dodawał: „Zresztą tych, którzy podając jego myśli nie umieli, z konieczności zapominał. Pamiętam, jak – ogarnięty wyrzutami sumienia, że na seminarium zaniedbuje słabszych – zabierał się do banalnej pedagogii. Robił się wtedy tak niezręczny, że studenci niczego się bardziej nie bali niż »zniżania się« Wyki do ich możliwości”². To umożliwia postawienie ciekawego pytania o porządek kontynuacji: na ile Błoński – jako pedagog – podjął tradycję Wyki, na ile ty uczysz podobnie do Błońskiego?

JJ: Niewątpliwie jest tak, że rozmawiam tylko z tymi, którzy chcą ze mną rozmawiać, natomiast reszta siedzi i patrzy w ścianę. Nie przepytuję ludzi, to się zawsze kończy fatalnie.

MS: Pytanie o kontynuację wydaje mi się interesujące także z jeszcze jednego powodu. Błoński wielokrotnie podkreślał, że w jego przypadku decyzja o studiowaniu w Krakowie wynikała konkretnie z tego, że chciał studiować u Wyki; od początku fascynowało go to, że Wyka nie tylko jest polonistą uniwersyteckim, ale i kimś, kto na co dzień zajmuje się krytyką. Czy Błoński-nauczyciel to też przejął? Wrócił w końcu na uniwersytet stosunkowo późno, nieco przed czterdziestką, mając za to spore doświadczenie krytycznoliterackie. Czy to się przekładało na sposób nauczania?

JJ: On w gruncie rzeczy nie używał tego zbyt natrętnie, dlatego że większości tych rzeczy, które opisywał w książkach krytycznoliterackich, zbyt wysoko nie cenił. Tak że dla niego – przynajmniej kiedy pojawił się na uniwersytecie – najciekawszym doświadczeniem było na pewno, że wreszcie mógł uczyć o naprawdę ważnych pisarzach: o Leśmianie, Witkacym, Gombrowiczu, Miłoszu, Mrożku. Wtedy przecież powstawały załączki jego przyszłych książek. Natomiast tu nie musiał mówić o Magdzie Lei.

MS: Ale mnie się wydaje, że to się nawzajem nie wyklucza: na uniwersytecie mógł w końcu uczyć o dobrych pisarzach, ale jednocześnie miał lepszy ogląd całości właśnie dlatego, że znał również literaturę drugo- i trzeciorzędą. To – jak sądzę – ułatwiało mu budowanie pewnej syntezy. W końcu – wtedy, gdy chodziłeś

na jego zajęcia – Błoński wykladał historię literatury.

JJ: Tak, tylko trzeba pamiętać, że czynne uczestnictwo w życiu literackim zakładało wówczas często zajmowanie się czymś drugorzędnym. Nie zawsze, oczywiście, bo był Białoszewski, była Szymborska, były inne istotne zjawiska. Nie pamiętam jednak, by on próbował przełożyć doświadczenia z życia literackiego na zajęcia. Ucząc, Błoński zajmował się chętnie tymi, którzy w życiu literackim nie istnieli, bo ich cenzura nie wpuszczała. Miłoszem na przykład.

MS: Czy on jednak nie próbował przyłożyć do dydaktyki innych wniosków wyciągniętych z parania się krytyką? Przecież jednym z najbardziej charakterystycznych gestów Błońskiego-komentatora – często znoszącego, bądź przynajmniej zacieraającego granicę między historią literatury a krytyką literacką – jest takie pokazanie tekstu, jakby ten był zupełnie współczesny; nieważne, czy pisze o Sępie-Szarzyńskim, Witkacym czy Mrożku. Nie robił tego samego, ucząc?

JJ: Nie jestem pewien, dlatego że to mimo wszystko jest co innego. Zajmował się raczej najistotniejszymi pojęciami, np. pojęciami organizującymi opozycyjność kategorii u Gombrowicza, i raczej nie podkreślał, że to stanowi część konkretnego życia literackiego czy kulturalnego. Próbował raczej budować modele, modele patrzenia na literaturę czy na człowieka. Wiesz, przeszkadza mi to, że nie pamiętam już szczegółów, to było bardzo dawno. Ale mam zeszyty...

[Przeglądamy. Notatki z wykładów z historii literatury odsłaniają także te pomysły interpretacyjne Błońskiego, któ-

re dotyczą problemów nierozwijanych przez niego w bardziej obszernych publikacjach. Pokazują one jednak przede wszystkim sam sposób jego myślenia: typowa narracja historycznoliteracka jest tu bowiem tylko tłem służącym do tego, by tym mocniej uwypuklić osobowości twórcze pisarzy – zdaniem Błońskiego – najciekawszych].

MS: Czy Błoński uczył was wtedy czegoś takiego, o czym od innych na polonistyce nie można było usłyszeć?

JJ: Nie do końca, polonistyka była dość otwarta; Wyka na przykład zawsze szczycił się tym, że *Ocalenie* Miłosza nigdy nie zostało wykreślone z listy lektur. Błoński nie byłby tu zatem odosobniony.

MS: Błoński w większości relacji pokazywany jest jako bardzo charyzmatyczny wykładowca. Powiedziałeś mi kiedyś, że jedną z cech, które mogły do niego zrażać, było to, że nie zawsze liczył się z reakcją innych; że miewał skłonność do upartego forsowania własnego stanowiska. Czy ktoś o tak silnej osobowości mógł swoich uczniów – mimowolnie – niszczyć?

JJ: Myślę, że mógł, chociaż odniósłbym to głównie do takich sytuacji, gdy pojawiali się na zajęciach ludzie, którzy mieli ambicje, ale bez specjalnego uzasadnienia. Błoński natychmiast to rozpoznawał i przypuszczam, że oni się mogli do niego zgłaszać z wyrazami uwielbienia oraz chęcią nawiązania bliższych kontaktów, a on ich po prostu zbywał. Cechowała go, z jednej strony, taka prawdziwa dobroć człowieka, porządny fundament etyczny, a z drugiej strony, pewien rodzaj dezynwoltury, z jaką traktował osoby, które niedostatecznie cenił. To zresztą bardzo często charakteryzuje ludzi o ponadprze-

ciężnej inteligencji, nie tylko Błońskiego: zetknięcie się z nimi jest pod tym względem zawsze niebezpieczne.

2. Jarzębski: uczeń

MS: Błoński był recenzentem twojego magisterium, jak to się jednak stało, że został również promotorem doktoratu?

JJ: Dla mnie to było w jakiś sposób oczywiste: Dłuska była promotorką z przypadku, bo nikt w tamtym czasie, kiedy startowałem na seminarium, nie dawał tematów z literatury współczesnej. Nawet Wyka na pierwszych zajęciach, na które poszedłem, zapowiedział, że będzie akceptował tylko tematy z romantyzmu. Dziś to się wydaje nie do pomyślenia. Błoński był jedynym rozwiązaniem. Zresztą on przecież mnie już znał i doceniał ogromną pracę, jaką włożyłem w swoje magisterium o Gombrowiczu.

MS: Zaproponowałam ci, byśmy rozmawiali głównie o Błońskim jako nauczycielu, bo sądzę, że była to dla niego rola szczególnie ważna. Mam wrażenie, że interesował go sam proces uczenia; świadczy o tym choćby to, ile razy zastanawiał się nad relacją mistrz – uczeń. Myślę, że w najciekawszy sposób opowiadał o niej w jednym z tekstów poświęconych Kazimierzowi Wyce, bo pokusił się tam również o pewne generalizacje. W jego ujęciu na tę relację składają się trzy etapy. Pierwszy to etap uwodzenia: mistrz ma tu wiele swobody, przysługuje mu nawet prawo do pewnej szarlatanerii, jeśli tylko jest w stanie przekonać w ten sposób ucznia, że stoi za nim wielka wiedza, która dla tego adepta na razie jest jeszcze niedostępna; innymi słowy – gdy erudycyjne popisy stają się elementem przyciągania

go do siebie. Etap drugi to przejście do intelektualnego partnerstwa, w którym drugą stronę zaczynamy traktować absolutnie serio. Wreszcie etap trzeci to czas porzucania mistrzów, wybijania się na niepodległość, proces w takim samym stopniu naturalny i konieczny, jak dwa poprzednie³. Czy to, co się wydarzyło między wami, da się opisać przy pomocy jego własnej typologii?

JJ: W pewnej mierze tak. Ale tu brak jeszcze jednej rzeczy: wciągania w najważniejsze rzeczy, w których się uczestniczy, ułatwiania kariery. Pamiętam, jak tuż po obronie magisterium Błoński mnie zapytał, co zamierzam zrobić z pracą. A ja powiedziałem, że może bym wydrukował rozdział w „Przeglądzie Humanistycznym”, w dziale debiutów. Jak on prychnął pogardliwie! Bo tego wówczas nikt nie czytał, kojarzyło się to pismo z profesorem Jakubowskim, który był, można powiedzieć, „dworskim” historykiem literatury, posłusznym władzy i znienawidzonym w kręgach opozycyjnych (o czym wtedy nie wiedziałem). Błoński zatem powiedział: „To trzeba drukować w »Pamiętniku Literackim«!”. I dał tekst profesorowi Markiewiczowi, on go wydrukował, a mój artykuł o pojęciu „formy” u Gombrowicza zaraz zrobił się znany w środowisku. Błoński też od razu zabrał mnie na konferencję młodych polonistów do Karpacza (jechaliśmy tam z Krakowa we dwójkę jego fiatem 125p), wprowadził mnie w środowisko IBL-u, spowodował, że dostałem się na ekskluzywną listę uczestników konferencji teoretycznoliterackich zapraszanych imieniem (trudno dziś zrozumieć, jak wiele to wówczas znaczyło; wystarczy powiedzieć,

że naszego ówczesnego dyrektora Instytutu Filologii Polskiej UJ, profesora Stępnia, na tej liście nie było). No i ledwie powstały „Teksty”, już Błoński zamówił u mnie do pierwszego numeru artykuł o „anatomii Gombrowicza”. To były niesamowicie mobilizujące posunięcia – taki kopniak, który mnie prawie z dnia na dzień zrobił kimś w polonistycznym świecie. Przecież kiedy dziś przypominam sobie moją polemikę z profesorem Marią Janion na temat *Opętanych*, z trudem potrafię sobie wyobrazić swoją bezczelną pewnością siebie. Kiedy zaczynałem to starcie, miałem na koncie zaledwie dziesięć czy jedenaście artykułów i recenzji naukowego typu. Szczeniak po prostu! To Błoński mnie w taką pewność siebie wyposażył. On też zaniósł moją pracę o Gombrowiczu do Lema i zapoznał nas ze sobą, co potem przyniosło w efekcie niezwykle ważną dla mnie znajomość i ponad setkę moich tekstów oraz dwie książki poświęcone jego twórczości. Przez Błońskiego poznałem Ritę Gombrowicz. I Miłosza. I Jeleńskiego. Chyba też on skłonił mnie do opracowania tomu Schulza w „Bibliotece Narodowej”. A potem wciągnął do jury Nagrody Kościelskich. Dosłownie co krok napotykam takie przykłady bezinteresownej pomocy z jego strony – i to pomocy w najważniejszych sprawach, takiej pomocy, która mnie formowała jako człowieka i jako krytyka.

Może raz taka jego inicjatywa nie wypaliła. Załatwił mi półroczne stypendium do wiedeńskiego Institut für die Wissenschaften vom Menschen na przetłumaczenie *Słów i rzeczy* Michela Foucault. Tekst bardzo trudny, a szczególnie wymagający dla tłumacza-amatora. Mordowałem

się nad nim okrutnie, w dodatku miałem liczne problemy zmuszające mnie do jeżdżenia do Polski, także do Londynu i do Sofii. Więc w końcu przetłumaczyłem jeden tom, a drugiego już nigdy nie zdążyłem. Ostatecznie Tadeusz Komendant przełożył całość.

Ale wrócę raz jeszcze do Błońskiego – mistrza i twoich trzech faz wpływu mistrza na uczniów. Zgadzam się z tobą, że taki trójfazowy sposób recepcji mistrza rzeczywiście istnieje, choć ja akurat nie wiem, czy przyswajałem wzorzec Błońskiego w taki sposób. Myślę, że ważny był dla mnie język, jakiego Błoński używał, sposób myślenia, a to wchłanianie się jakby bezwiednie i człowiek żyje w tym często bez wiedzy o obcym wpływie.

MS: A czy zgodziłbyś się, że można mówić w polskiej krytyce o szkole Wyki rozumianej jako zjawisko kilkupokoleniowe? Błoński jako krytyk miałby w takim wypadku być najbardziej bezpośrednim kontynuatorem Wyki, ty – następcą Błońskiego. Jak to rozpisać dalej – jeszcze nie wiadomo.

JJ: Nie jestem kontynuatorem Błońskiego z bardzo prostej przyczyny: on był człowiekiem niezwykle zaangażowanym w sprawę literatury, literatura była dla niego zawsze czymś bardzo ważnym. Ja zaś moje studia – takie a nie inne – skończyłem trochę z przypadku i literatura nigdy nie była dla mnie czymś tak autonomicznie istotnym jak dla Błońskiego. To miało przełożenie na późniejszy dobór tematów: w jego działaniach widzę o wiele więcej planów, zamiarów, myślenia o całości. Ja się z kolei interesowałem kilku „Największymi” – i na tym koniec. Mój dług wobec Błońskiego na czym innym pole-

ga, jest raczej długiem wobec pewnego sposobu mówienia, wobec pewnej osobowości intelektualnej; ważne było samo to, że mogłem się znajdować blisko niego i słuchać czasem, co i w jaki sposób on mówi. To nie polegało przecież na tym, że przeczytałem wszystkie jego książki i do nich nawiązywałem, byłem po prostu raczej w jego osobistej aurze. Niestety, chanie dużo mu zawdzięczam.

MS: Rozumiem. Ale w gruncie rzeczy to, o co próbuję cię zapytać, odnosi się do ostatniego z tych etapów, o których pisał Błoński: etapu uzyskiwania pewnej naukowej samodzielności. Kiedy czytam dziś *Zmianę warty*, mam wrażenie, że jest w tej książce coś paradoksalnego, jakaś rysa. Ona jest dla mnie wypowiedzią autonomicznego już krytyka, posiadającego własne kryteria oceny literatury, odrabiającego jednak na pewien sposób lekcję Kazimierza Wyki, realizującego jego postulat krytyki pokoleniowej. To nie jest kategoria Błońskiego, on szybko z niej zrezygnuje, może jedynym autorem z jego generacji, któremu będzie wiernie towarzyszyć, pozostanie Mrozek.

JJ: Weź jednak pod uwagę to, że większość autorów, o których tam pisał, po prostu zawiodła jego nadzieje.

MS: To prawda, ale sądzę, że przede wszystkim sama kategoria „pokolenia” nie była dla Błońskiego równie ważna jak dla Wyki, on literaturę próbował ugryźć od innej strony. Chciałabym cię jednak zapytać o coś innego: gdy wracam dziś do *Powieści jako autokreacji*, zwłaszcza do wstępu do tej książki, który ma przecież w dużej mierze charakter manifestu krytyka i historyka literatury jednocześnie, mam poczucie, że bardzo wyraźnie da

się w niej usłyszeć nie tylko twój głos, ale i głos Błońskiego, że twój sposób myślenia – przynajmniej w 1984 roku, gdy ta książka się ukazała – mocno nawiązuje do jego propozycji. Myślisz o tym w ten sposób?

JJ: To możliwe, w każdym razie na pewno jest to trafna uwaga w odniesieniu do tego fragmentu, który znalazł się na okładce *Powieści jako autokreacji*⁴.

MS: Odnajdujesz się jakoś w takim widzeniu zarówno literatury, jak i swojej roli także dzisiaj?

JJ: Chyba tak. Zauważ: tam jest silnie podkreślany postulat pozostawania blisko czytelniczej empirii. I mnie rzeczywiście pozostała bardzo mocna niechęć do mielenia czytanych dzieł w jakichś teoretycznych młynkach – czy to będzie psychoanaliza, czy *queer*, czy postkolonializm, etc., etc. Mam wrażenie, że literatura wychodzi z takich lektur głęboko okaleczona, zredukowana do pewnych tylko elementów, które pasują do teorii. Zresztą bliskie karykaturze są niektóre prace studenckie, pisane czasem przez bardzo inteligentnych i dobrze przygotowanych młodych ludzi, którzy – przyswoiwszy sobie jakieś najnowsze języki interpretacji – uwierzyli, że złapali Pana Boga za nogi i wiedzą już, co jest rzeczywistą treścią całej literatury. A przecież najważniejsze jest w lekturze – dotrzeć do tego jednego, jedynego sposobu, w jaki czytany pisarz widział świat i sobie z nim radził. A to jest z reguły skomplikowana kombinacja tego, co można wziąć z kultury, i tego, co najgłębiej własne i nieredukowalne. Co jakiś czas puszczają mi nerwy i reaguję rykiem złości na takie prace, tańczące na dwóch łapkach przed

Panią Teorią, a zapominające o ważnym i pokornym czytaniu tekstu. I to chyba też mam po Błońskim, który miał kompleksy z powodu teoretycznego niedokształcenia, ale tej teorii chyba w głębi duszy wcale nie kochał. A czytanie – tak!

MS: Jakim Błoński był promotorem?

JJ: Niewtrącającym się, zostawiał mi zawsze maksymalnie dużo swobody. Uważał, że dziecko samo musi sobie poradzić; wrzucmy je więc do wody i zobaczymy, co się wydarzy – może utonie, a jak nie – to może jednak coś z niego będzie.

MS: Mówiąc wcześniej o Błońskim jako nauczycielu, ale pewnie i wychowawcy, zwróciłeś uwagę na aspekt, który wydaje mi się szczególnie ważny: na tworzenie bądź współtworzenie osobowości uczniów. To pytanie dość intymne, wykraczające bowiem daleko poza proste przekazywanie wiedzy i kompetencji, dotyczące samego sedna tego, co może się wydarzyć między uczącym i uczniem, ale jestem ciekawa, jak byś to widział w odniesieniu do waszej relacji?

JJ: Już ci mówiłem o tym budowaniu pewności siebie. Ale dodajmy, że on wcale nie robił ze mnie bufona, tylko uczył właściwej samooceny. Do tego jest potrzebne poczucie humoru, dystans do siebie samego. Oczywiście, że ze swego stopnia odczytania i wykształcenia nigdy nie byłem zadowolony, ale też nigdy nie zżerały mnie niezdrowe ambicje, kompleksy i zawiści, które tak często zatrują atmosferę – nawet na intelektualnych szczytach.

MS: Buntowałeś się przeciwko niemu kiedykolwiek?

JJ: Nie, bo on nie dominował w taki sposób, który rodzi bunt. Czułem się swobodny i suwerenny w tym, co robiłem.

A poza tym jestem człowiekiem z natury wdzięcznym i noszącym w pamięci to, co od innych otrzymałem. A od niego otrzymałem więcej niż od kogokolwiek, wyłaczając może tylko moich najbliższych.

MS: Wasza relacja nie była jednak tylko – a może nawet nie była przede wszystkim – relacją intelektualną, była także bardzo silną relacją osobistą. Spróbujesz mi o tym opowiedzieć na koniec?

JJ: Odnoszę wrażenie, że Błoński miał do mnie stosunek dość wyraźnie opiekuńczy. Mnie to pewnie dotyczyło w większej mierze niż innych, bo byłem człowiekiem, który stracił całą swoją bliską rodzinę, musiałem sobie sam dawać radę, wtedy zresztą akurat też zakładałem rodzinę własną, potem się pojawiły dzieci, Błoński był ojcem chrzestnym Ani. Więc to powiązanie było trochę jakby rodzinne. Przypuszczam, że w tym jego stosunku do mnie – to może śmiesznie zabrzmie – było coś klasowego, że on mnie tak trochę traktował jak człowieka z inteligencji, który miewał różne problemy życiowe, ale takiego człowieka, którego warto w jakimś sensie wspierać, bo należy do powoli odchodzącej w niebyt klasy czy warstwy społecznej. Uważał, że ona ma wartość sama w sobie; sądził, że w przechowywaniu wartości przez nią reprezentowanych jest coś ważnego. Miałem wrażenie, że my się komunikujemy właśnie na takim poziomie stosunku do pewnych wartości, obyczaju, że jest pewien rodzaj porozumienia między nami wynikający z bliskości środowisk, z których wyrosliśmy.

Jest tu jeszcze jedna rzecz – bardzo istotna w czasach „minionych”. Błoński, który niby to nie należał do otwarcie działających dysydentów, przez wła-

dze traktowany był jako niebezpieczny wróg systemu – może dlatego, że nie bardzo można go było skazać za cokolwiek, a jednocześnie – że poglądy (opozycyjne) miał bardzo wyraźne i jako osobowość charyzmatyczna łatwo pociągał za sobą młodzież. Mógł więc oczekiwać, że będzie inwigilowany, że grozić mu będą jakieś prowokacje. W tych warunkach niesłuchanie ważne jest zaufanie. A on jakoś wiedział, że ja na pewno żadnego paktu z diabłem nie podpiszę. I zresztą nikt z wiadomych służb niczego takiego nawet mi nie próbował sugerować. Karierę pracownika wywiadu – tak. Miałem w nagrodę pojechać na uniwersytet w Nancy. Ale może wtedy odmówiłem na tyle zdecydowanie, że takiej znacznie podlejszej funkcji szpiega w domu Błońskich mi już nie proponowano⁵.

10 lutego 2013 roku minęła piątą rocznica śmierci Jana Błońskiego, historyka literatury, tłumacza, krytyka, jednego z wybitnych przedstawicieli krakowskiej szkoły krytyki. [przyp. red.]

PRZYPISY

- 1 Mowa o tekście zatytułowanym *Teoria sytuacji dramatycznych Souriau* (pierwodruk: „Dialog” 1960, nr 8, przedruk w: Jan Błoński, *Pisma wybrane*, t. 3 *Gospodarstwo krytyka. Teksty rozproszone*, wybór i układ Marian Zaczynski, posłowie Jerzy Jarzębski, Kraków 2010). Recenzja Błońskiego jest o tyle interesująca, że uderza dziś zwłaszcza jej ambiwalencja: pomysły Souriau go pociągają, ale zarazem – przynajmniej wobec części z nich – zachowuje dystans, nie bez powodu *Dwieście tysięcy sytuacji dramatycznych* określa tam „ukoronowaniem osobliwej przygody intelektualnej”.
- 2 Jan Błoński, *Obecność Wyki*, [w:] *Kilka myśli co nie nowe*, Kraków 1985, s. 193 (pierwodruk w: Kazimierz Wyka, *Charakterystyki, wspomnienia, bibliografia*, red. Henryk Markiewicz i Aleksander Fiut, Kraków 1978).
- 3 Referuję w skrócie koncepcję, którą Błoński przedstawił w rozmowie przeprowadzonej w 1977 roku przez Zofię Szlachetę – zob. Jan Błoński, *Tajemnica Wyki*, [w:] Zofia Szlachta, *Mistrz*, Warszawa 1984, s. 17–25 (lub przedruk w: Jan Błoński, *Błoński przekorny. Dziennik. Wywiady*, wybór i opr. Marian Zaczynski, Kraków 2011, s. 251–256).
- 4 Na okładce został zacytowany – w skróconej wersji – następujący fragment wstępu: „Gdzie w tym wszystkim miejsce dla historyka literatury współczesnej? Analizy czysto formalne przestały go bawić, nie ma też ochoty spoglądać na literaturę przez okulary dostarczone z firmy: »Krytyka« – zbytnio deformują obraz i zamazują szczegóły, które jemu zdają się ważne. Jest – na szczęście – outsiderem i wolno mu hołdować własnym, czasem staroświeckim lub niemodnym upodobaniom, jeśli zaś modzie przykłaśnię – to często takiej, która się tworzy w innym rytmie i odmiennym od krytycznoliterackiego środowisku. Stać go więc na budowanie – na własne ryzyko i dla własnego interesu – mostów pomiędzy zjawiskami, których podobieństwa krytyka, uwrażliwiona na pokoleniowe »zmiany warty«, częstokroć nie dostrzega. Stać na zatrzymanie dłuższe przy jednej sylwetce, która wydaje mu się z tych czy innych względów fascynująca; stać nawet na rozdzielanie włosa na czworo. Chciałby także widzieć literaturę, kulturę z dalszej perspektywy, dostrzegać »plan ogólny«, nie dowierza jednak ujęciom słabo zakotwiczonym w empirii, woli przyglądać się elementom formy i z nich dopiero próbuje wyciągać wnioski na temat stanu pisarskich umysłów. Zarazem traktuje literaturę jako przedsięwzięcie o skali »kosmicznej« – bo ona służy do budowy wewnętrznego kosmosu twórcy, wprowadza ład między skłócone żywioły, konsoliduje sprzeczne pierwiastki osobowości. Będzie więc cenił głównie tych pisarzy, którzy z pomocą literatury potrafili pomóc – sobie i nam, potrafili »zbudować świat«, uczynić go zdatnym do zamieszkania” – Jerzy Jarzębski, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, s. 12–13.
- 5 Rozmowa została przeprowadzona podczas realizacji projektu badawczego „Formuły nowoczesności. Wstęp do biografii intelektualnej Jana Błońskiego”, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki na podstawie decyzji nr DEC-2012/05/N/HS2/01278.

Bogdan Rogatko
Julian Tuwim Polsce przypisany?

Mariusz Urbanek należy do najpłodniejszych współczesnych autorów biografii. *Wieniawa. Szwoleżer na pegazie; Zły Tyrmand; Kisiel, Kisielewscy; Waldorff. Ostatni baron*, a ostatnio: *Broniewski. Miłość, wódka, polityka; Brzechwa nie dla dzieci* (połknąłem tę książkę, wydaną w roku ubiegłym, w kilka dni w gorące wieczory lipcowe). Z biografią Tuwima autor i wydawnictwo zdążyli jeszcze na koniec Roku Tuwima¹. Wcześniej zmierzył się z tym niezwykle życiorysem i jeszcze bardziej niezwykłą osobowością, pisząc biografię pt. *Tuwim*, wydaną w roku 2004. Autor wykazuje dużą sprawność narracyjną, zadziwia niebywałym tempem pracy, przez lata nabył pisarskiego doświadczenia, bierze na warsztat rozmaitych pisarzy, czy też osoby z pisarstwem powiązane, ale jak widać, fenomen Tuwima szczególnie go fascynuje, podobnie jak wielu autorów przed nim. Pisali m.in. Janusz Stradecki, wybitny literaturoznawca, zajmujący się przez lata twórczością i życiem Tuwima, autor bibliografii twórczości poety oraz opracowania dotyczącego Skamandra, Beata Dorosz (*Lechoń i Tuwim – dzieje trudnej przyjaźni*, 2004, niezwykle ciekawa książka), Jadwiga Sawicka (*Julian Tuwim*, 1986, schematyczne ujęcie życia i twórczości poety), liczne wspomnienia, eseje, dzienniki, w których pojawiają się Tuwim i jego dzieło. Książka Urbanka to typowa biografia, rzetelnie przygotowana, z bibliografią na końcu, ale bez przypisów, trudno zorientować się zatem, na ile autor korzystał z dotychczasowych opracowań, jaki np. na nową jego książkę miała wpływ *Twarz Tuwima*, choć ta najnowsza biografia Urbanka (o świetnym tytule, zaczerpniętym nb. z *Grande Valse Brillante*, wieńczącego rozdział pierwszy *Kwiatów polskich*, który w wersji skróconej stał się kultowym potem przebojem Ewy Demarczyk) jest niewątpliwie bardziej ambitną niż poprzednia książka próbą zrozumienia poety i jego życiowych wyborów. Od razu jednak zaznaczę i wyjaśnię, że moją opowieść o Tuwimie pragnę oprzeć przede wszystkim na dziele Piotra Matywieckiego². Z dwóch powodów. Po pierwsze: w roku ukazania się tej wybitnej, jak się po latach przekonałem, książki miałem poważne kłopoty osobiste i nie zdążyłem nawet wziąć do ręki opasłego, liczącego siedemset siedemdziesiąt stron tomu, a jest on ze wszech miar godny pogłębionej refleksji, i o ile pamiętam, nie został omówiony na łamach „Dekady Literackiej”. Po drugie: to w mojej opinii najwybitniejsze dzieło Tuwimowi poświęcone. Jest to nowatorsko ujęta, niepozbawiona elementów subiektywnych, wyrastająca z osobistych doświadczeń człowieka odwołującego się do poczucia wspólnoty z Tuwimem i z własnych przeżyć wnikliwego krytyka, ale też wrażliwego poety, niekonwencjonalna monografia twórczości splecionej nierozzerwalnie z osobą autora i jego życia spleczonego z poezją.

Autorzy wymienionych książek postawili sobie różne cele. Urbanek dąży przede wszystkim do większej popularyzacji życia i twórczości Tuwima, odpowiadając na oczekiwanie tych, którzy poznają jego poezję fragmentarycznie, przez piosenki i inne współczesne formy przenikania osobowości poety do świadomości młodych. Matywiecki próbuje ukazać niezwykłość poezji i życia Tuwima na szerokim tle kulturowym, społecznym, politycznym, metafizycznym, filozoficznym, humanistycznym.

Mój esej skonstruowany został jako wędrówka po tematach i problemach.

1. Tuwim pisze swoje życie

Biografia Tuwima czytana poprzez jego poezję to rozległe dzieje twórczości, wiersze poszczególne to jakby rozwijające się przed nami kolejne lata życia poety, mylą się jednak i błędzą ci, którzy szukają w nich konkretnych faktów. Tuwim odsłania przed czytelnikami i znajomymi, przyjaciółmi, tylko to, co uważa za niezbędne, co pokazuje go takim, jakim chciał uchodzić „na zewnątrz”. Przejawiająca się w poezji biografia jest tyleż przejrzysta, co tajemnicza. To jedna z wielu cechujących jego osobowość i twórczość sprzeczności. Matywiecki słusznie zauważa, że dążył zawsze do anonimizacji swojej biografii, bo „ja” jest z zasady nieobecne w późniejszych wierszach autora *Sokratesa tańczącego*. Jednocześnie starał się być wierny etycznemu nakazowi, by nie rozrywać węzła splatającego biografię z tekstem, co znajdowało wyraz zarówno w wierszach, dramatach i sztukach teatralnych, tekstach kabaretowych, chociaż w mniejszym stopniu oraz w trudniej uchwytnych aspektach, jak i we wspomnieniach, listach oraz innych formach wypowiedzi. Może poza listami do siostry, z którą łączyło go silne uczucie. W nich jest najbardziej szczery, czasem do bólu, daje upust swemu zniechęceniu do świata, życia, do pracy twórczej, jeśli wątpi w wartości swych dzieł, zwierza się z wyrzutów sumienia z powodu opuszczenia matki, pozostawionej na pastwę bezwzględnej najeźdźcy, i z porażenia potwornością zbrodni popełnianej na narodzie, z którym podczas wojny powinien dzielić los, a który wcześniej interesował go bardziej jako filozofa, ze względów teologicznych raczej niż praktycznych, społecznych.

Stosunek poety do świata podszyty był lękiem, który twórca zagłuszał jak mógł, kaskadami dowcipu, wybuchami humoru, gdy szczęśliwy perorował i wodził rej w gronie kolegów-przyjaciół przy kawiarnianym stoliku. Swoje obawy i lęki maskował też gestami, niezrozumiałymi dla innych, czasem wręcz nimi zrażonych, posądżających go np. o megalomaństwo, o rozdmuchane ego.

Skąd się brał lęk u człowieka młodego jeszcze, człowieka sukcesów artystycznych, rozchwytywanego przez organizatorów kabaretów i uwielbianego przez publiczność? Tajemnica kryje się w złożoności, skomplikowaniu osobowości poety. Lęk, niepokój wynikały też z rozterek duchowych. Nękające go poczucie lęku, czy wprost: obawy przed światem – ale też w latach późniejszych uzasadnionej obawy o bliskich podczas wojny – stało się zapewne powodem rozwinięcia się nieuleczalnej choroby, agorafobii, a także przerodziło się dość wcześnie, w czasach, gdy zaledwie przekroczył smugę cienia, w obsesję śmierci. Objawiało się to też prozaicznie, banalnie czy nawet groteskowo, przy całej swej grozie. Tuwim bał się opuszczać mieszkanie, nawet gabinet; gdy musiał wyjść, czynił to zawsze w towarzystwie, najczęściej w towarzystwie żony, rzadko poruszał się piechotą, zwykle taksówką.

Wbrew wychyleniu ku śmierci, które widoczne jest już nawet w wierszach młodzieńczych, zamieszczonych chociażby w tomach *Czyhanie na Boga*, *Sokrates tańczący*, *Słowa we krwi*, Tuwim był spragniony życia. Przed wojną niezwykła była jego aktywność, przede wszystkim intelektualna, mimo gnębiącej go choroby. Jeśli uwzględnić, tak jak to czyni dokładnie i szeroko Mariusz Urbanek, rozmaitość jego zainteresowań, a wręcz pasji, to nie będzie przesadą nazwać poetę człowiekiem renesansowym.

Niewyobrażalna była ilość tekstów, które w tempie niesłychanym prokurował dla kabaretów. Przez trzy dni zarabiał dzięki temu tyle, że starczało mu na dostatek do końca miesiąca, a była to kwota na tamte czasy ogromna; jak wyliczał Jarosław Iwaszkiewicz, cztery tysiące złotych, suma porażającą jego kolegów po piórze. Potem doszłusował do tego rodzaju zarobkowej twórczości tylko Marian Hemar.

2. Dziwny nieznajomy. Poeta przeklęty czy przyjęty?

Kiedy jesteśmy bliżsi prawdy o Tuwimie? Czytając jego samego, jego poezję, jego wystąpienia, korespondencję, czy czytając relacje świadków, jego bliskich, znajomych, przyjaciół, ich opinie i wrażenia z obcowania – jak uważał Marian Hemar – z geniuszem?

W biografii Mariusza Urbanka portret Tuwima w dużej mierze budowany jest ze spojrzenia innych, tak sądzę. Matywiecki zdradza natomiast dużą nieufność do podobnego spojrzenia na takiego twórcę i człowieka, jakim był autor *Treści gorejącej*. Przytacza liczne relacje świadków życia Tuwima, bliższych i dalszych, które jeśli nie fałszują jego portretu, zwłaszcza sposobu bycia czy poglądów, to na pewno spłaszczają je, czyniąc jednowymiarowymi. Wielu też życzyło Tuwimowi wręcz, jak to celnie ujmuje Matywiecki, „nieistnienia” w przestrzeni fizycznej i duchowej. Osobny temat to relacje z kolegami i przyjaciółmi, o czym piszą obszernie obaj autorzy. Zaczniemy od Urbanka.

Przyjaźnie Tuwima z poetami-kolegami nawiązywały się i rozwijały pomyślnie, bez większych zgrzytów, a tym bardziej konfliktów, w atmosferze sprzyjającej swobodnej wymianie zdań, opinii, poglądów przy kawiarniach stolikach czy podczas wieczorów autorskich Pikadorejczyków, potem skamandrytów. Inne były relacje Tuwima z młodszymi kolegami-poetami. Podobno nie był im specjalnie przychylny, zbywał prośby o wydanie opinii o ich próbach poetyckich, co wynikało pewnie też i z braku czasu. Inny charakter miał stosunek poety do młodszego Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, związanego z coraz bardziej skracającym na prawo i radikalizującym się „Prosto z Mostu”, na którego łamach publikowano w drugiej połowie lat 30. rasistowskie ataki na Tuwima. Mimo że podobne i inne akty agresji mocno przeżywał, Gałczyńskiemu ze względu na dostrzegany w jego poezji talent i błyskotliwy dowcip gotów był wiele wybaczyć. Wcześniej patronował Gałczyńskiemu na łamach „Skamandra”, ten dedykował autorowi wiersze, wysyłał listy ze słowami przyjaźni, ale w roku 1931 opublikował *Skumbrie w tomacie*, świetny zresztą wiersz,

w którym można się było dopatrzeć złośliwie przypomniałemu Tuwimowi poparcia dla konstruktora przewrotu majowego, i chociaż sam Gałczyński nie brał udziału w tych antysemickich napaściach, to swoją obecnością na łamach endeckiego pisma firmował jego opcję polityczną. Po wojnie obaj poeci byli już w innej sytuacji, nie było powodów do uprzedzeń, jeśli nie pamiętało się przeszłości, a tę starali się ze względów, powiedzmy wprost, koniunkturalnych, wyprzeć czy – jak twórca *Zielonej Gęsi* – utopić w alkoholu w większych znacznie dawkach, niż próbował to czynić Tuwim. Śmierć młodszego poety, który odszedł kilkanaście dni wcześniej niż autor *Kwiatów polskich*, odczuł Tuwim niezwykle boleśnie. Przypomina to Matywiecki, przywołując ostatni, jak się uważa, wiersz poety, napisany tuż po odejściu swego najzdolniejszego ucznia i nieukończony, a zatytułowany znamienne *Hołdy*. Znalezione w rękopisach, został umieszczony po raz pierwszy, jak sprawdziłem, w drugiej części pierwszego tomu dzieł zebranych wydanych w 1955 roku:

A to co makabryczna kolejka?
Kto do Ciebie z hołdami się tłoczy?
Dobrze, cieniu, że masz martwe oczy,
Jeszcze lepiej, że i usta twoje
Śmierć wieczystym zamknęła spokojem,
Miłosierna Śmierć Dobrodziejka,
A najlepiej, że już nie masz siły, [tu, na postawionym przecinku, urywa się wiersz]

Wiedząc, jak wyglądał pogrzeb Tuwima, trudno oprzeć się wrażeniu, że z obawą przeczuwał, jaki on będzie, i z głęboką niechęcią myślał, przez kogo będzie żegnany on sam. Powrócę do tego drażliwego problemu w przedostatnim podrozdziale.

Inne zupełnie relacje łączyły Tuwima z Leopoldem Staffem, poetą-mistrzem. Gdyby nie właściwy autorowi *Rzeczy czarnońskiej* dystans okazywany w mniejszym czy większym stopniu w stosunkach międzyludzkich, można by powiedzieć o uwielbieniu dla starszego poety i jego twórczości, która znajdowała odniesienie w poezji Tuwima, a i autor *Wikliny* wysoko cenił wiersze młodszego kolegi oraz lubił ich twórcę, we wzruszający sposób żegnając go po śmierci.

Z niektórymi kolegami dzielił Tuwim los wygnańca. Skamandryckie przyjaźnie „rozgotowały się w kotle wojny”, jak celnie to biograf określił. I na razie poprzestańmy na tym komentarzu, dodając tylko, że kiedy Matywiecki omawia społeczny kontekst tego problemu, nie waha się użyć dobitnego stwierdzenia, iż stosunek do osoby i poezji Tuwima określa polskie społeczeństwo: „Przez mity i wyobrażenia zawarte w tej poezji da się obserwować społeczeństwo – i dostrzegasz przestrzenie specjalnych pustek, wszelkich społecznych niebytów. Na podstawie tego, w jaki sposób społeczeństwo chce i nie chce uznać istnienia Tuwima, można rozeznaczyć w pozornych prawdach, kłamstwach, minoderiach, fobiach tego społeczeństwa”. A Julia Hartwig pytała: „Poeta przeklęty czy przyjęty?”.

Dla współczesnych Tuwimowi, szczególnie już z perspektywy jego wolty wykonanej po wojnie, pozostał znajomym, ale dziwnym, którego zrozumienie, przyjęcie do wiadomości motywów jego decyzji i postępowania przekraczało wyobraźnię nawet najwybitniejszych twórców. Późniejszym czytelnikom, a zwłaszcza dzisiaj młodym, jawi się jako „dziwny nieznajomy”, dlatego tak ważne wydaje się przybliżenie czytelnikom nie tylko postaci Tuwima, lecz także jego twórczości, nierozrwalnie splecionej ze swoiście ujmowaną przez poetę biografią. Starali się to zrobić zarówno Matywiecki, adresując jednak książkę do czytelnika przygotowanego na trudny odbiór, jak i w sposób, jak zaznaczyłem wcześniej, bardziej popularyzatorski, Urbanek.

3. Mitologia ciała

Rośliny w poezji Tuwima to nie tylko przewijające się w wielu wierszach liczne motywy, lecz także sposób odczuwania – chyba bardziej niż widzenia – świata. Matywiecki wgłębia się w analizę tego problemu o wymiarach metafizycznych z niezwykłą dociekliwością i przenikliwą intuicją interpretatora.

Poeta idzie w swej fascynacji roślinnością czasem tak daleko, że wręcz utożsamia człowieka z rośliną, co krytyk określa: „To więcej niż magiczne równanie, odwołujące się do poetyckiej logiki, związków podobnej do logiki religijnych wierzeń ludowych. Ważniejsza wydaje się naturalna łatwość porozumienia się człowieka z rośliną, a nawet więcej – zrealizowana empatia, która pozwala człowiekowi być rośliną, a roślinie człowiekiem”.

Fascynacja ta widoczna już była we wczesnych wierszach. Następuje w nich połączenie ciała i słowa, bo „pod postacią wierszy poeta ofiarowuje światu słowną postać swego ciała – jego wysłowienie i jego odcisnięty w słowach kształt”. W akcie percepcji, w relacji pisarz – czytelnik dochodzi do „dotykania”, stykania się ludzi słowami. Przytaczam komentarz Matywieckiego, bo trudno o celniejsze (a przy okazji dobry to przykład językowej i stylistycznej maestrii) ujęcie tej charakterystycznej tendencji dla wznoszącej się na fali arcyzmu w okresie dwudziestolecia poezji Tuwima: „Tuwim chce odkryć siłę, czułość i delikatność życia w jego niezbywalnej cesze: w m a n i f e s t o w a n i u s i ę. Życie jest czymś, co się oznajmia – istnienie świata musi podążać poza siebie, musi za-istnieć, czyli żyć. Takim za-istnieniem, manifestacją życia, jest roślinność i mowa. A wiersze są roślinami słów. Czułość samej materii jest pierwotną oznaką życia, podobnie jak znaki tej manifestacji są pierwszymi, jeszcze przedznaczeniowymi objawami mowy”.

Ale wiersze z ostatniego wydanego przed wojną tomu były już inne w tonacji: przebijał pesymizm, ulotniła się radość biologii, zaznaczało się w nich przecucie rozejścia się ciała i słowa, co ostatecznie nastąpiło w sposób dramatyczny w tragicznym wierszu powojennym, *Matka*, w którym na miejscu zbrodni popełnionej na najbliższej osobie, porzuconej na początku wojny przez uciekającego z Polski syna, zostaje trup jego imienia.

Na jednym biegunie poezji Tuwima odmierzany był rytm roślinnego życia, na biegunie przeciwnym – dominowały puste gesty kukiełek, uwięzionych w martwej materii. Bieguny nie były widoczne w czasie równoległym, odsłaniały się w różnych okresach. Świat kukiełek, fascynacja którym – dość przewrotnie odczuwana jeszcze w dzieciństwie – przetrwała w życiu Tuwima, najpełniej ukazany został w *Balu w operze*, napisanym pod koniec lat 30., sztuce brutalnie ostrej w satyrze społecznej i politycznej, wymierzonej w Polskę sanacyjną. Trudno się dziwić, że wówczas *Bal w operze* przyjmowano z niechęcią, nawet z oburzeniem, ale i w PRL-u ignorowano. Omawiając go, Urbanek podkreślił, że tak do tej pory w Polsce nikt nie pisał. Tuwim był bowiem w dwudziestoleciu międzywojennym jednym z najoryginalniejszych twórców, prekursorem w poetyckim obrazowaniu, w języku, w formie dramatów, co doceniają przede wszystkim badacze po latach, mniej krytycy i czytelnicy.

Wbrew opinii współczesnych Tuwimowi, i opinia ta przeniknęła potem do powszechnej świadomości czytelników, krytyków i badaczy, autor *Rzeczy czarnońskiej* to nie tylko poeta żywiołowy, pełen emocji, którym upust dawał w wierszach, tyleż utalentowany co powierzchowny, świetny rzemieślnik słowa, z łatwością znajdujący rymy, stworzony do rytmicznych strof. To również głęboki znawca kultury współczesnej i humanistyki, myśliciel łączący filozofię z poezją.

4. Jestem Polakiem, bo tak mi się podoba

W życiu Tuwima, w jego stosunku do świata, w poglądach, w sferze uczuć może przede wszystkim, następował splot żydowskości z polskością, o sile dynamicznie i dramatycznie zmiennej. Tuwim, pochodzący z rodziny żydowskiej i mieszkający z rodzicami w Łodzi, naznaczonej stygmatem żydowskości i szerzej – mocnymi wpływami na rozwój gospodarczy tego bawelnianego miasta mniejszości narodowych, w czasach młodości dystansował się od swego pochodzenia, wypierał je ze świadomości jako sprawę co najmniej drugorzędną, przekonując sam siebie, że utwierdzanie się w odrębności wynikającej z pochodzenia to poddawanie się myśleniu rasistowskiemu. Miał rację, zwłaszcza w sytuacji, gdy on i ludzie z inteligencji żydowskiej stali na stanowisku konieczności większej asymilacji, co spotykało się z początku dwudziestolecia z oporem głównie Żydów ortodoksyjnych, później Polaków o poglądach nacjonalistycznych, nastawionych coraz bardziej antysemitcko, coraz bardziej agresywnych w stosunku do Żydów lub Polaków o żydowskim pochodzeniu. Te różnice w wytykaniu Żydów potem nic już nie znaczyły pod wpływem ogarniających Europę, począwszy od Niemiec i Austrii, kampanii antyżydowskich, od czego i Polska okresu sanacyjnego nie była wolna.

Tuwim najpierw stał się przedmiotem ataków ze strony ortodoksyjnych, lub po prostu inaczej myślących o wspólnotcie Żydów, potem bardzo ostrych napaści publicystów endeckich przede wszystkim.

Niejednoznaczny był stosunek poety do swych współbraci. Ulegał on też w sposób dynamiczny zmianom, ale Tuwim, wyizolowany z problemów codziennego

życia mieszkańców żydowskich dzielnic, zarówno Łodzi, jak i Warszawy, był – jak zauważa Matywiecki – głęboko żydowski teologicznie i filozoficznie, acz oddalony od „objawów porządku socjologicznego” czy od obyczajów.

Alergicznie reagował, przy swojej wrażliwości, na ataki prasy polskiej. Czuł, chciał się czuć Polakiem, powtarzając jak mantrę przywołane w tytule tego podrozdziału twierdzenie. I na pewno nie było ono gołosłowne. Cała twórczość Tuwima, a szczególnie poezja, zanurzona była w polskość. Niedościęły mistrz języka w okresie dwudziestolecia, przywracał znaczenie polskiej mowie. Jak czasem wyznawał: jestem trochę chory na Polskę, też trochę chorą. Pod koniec lat 30. miał już coraz mniej złudzeń, choroba Polskę toczyła w jego oczach coraz bardziej. Ważne jednak uzupełnienie ze strony Matywieckiego. Posłuchajmy: „Chciałem pokazać – podkreśla krytyk – jak polskość polszczyzny czyni ją wszechświatem, jak mowa polska – ojczyzna poety – narzuca mu patriotyzm kosmiczny. W ten sposób zakorzenienie w polskości staje się zakorzenieniem w świecie po prostu. Ale to ma swoje tragiczne przeciwieństwo; wykorzenienie [...] jest jego banicją ze świata całego, z człowieczego istnienia”.

Tuwim, jak na poetę przystało, nie zasklepiął się w narodowych wyborach, pragnął – bardziej czy mniej świadomie – by poezja jego wznosiła się na wyżyny uniwersalności. Dzieje historii, losy narodu żydowskiego i jego samego pozbawiły go jednak tych pragnień i nie pozwoliły realizować tych dążeń.

W roku 1944, gdy dotarły do niego w całej okropności ponure wieści o zagładzie Żydów w Europie oraz o niewyobrażalnych cierpieniach będących udziałem ludzi prześladowanych tylko z powodu narodowości i religii, utożsamia się już jednoznacznie ze swym narodem, choć – zauważamy – nie wypiera się polskości. Piśze i publikuje, przetłumaczone na kilka języków, orędzie *My, Żydzi polscy*. W orędziu poeta z całą mocą zaznaczał: „Druga krew – to ta właśnie [...] krew niewinnie pomordowanych milionów ludzi, krew nie ukryta w arteriach, lecz krew ujawniona. [...] A krew Żydów (nie »krew żydowska«) najszerzszymi i najgłębszymi płynie strumieniami. [...] I W TYM OTO NOWYM JORDANIE PRZYJMUJĘ CHRZEST NAD CHRZESTY: KRWAWĘ, GORĄCĄ, MĘCZENNICZE BRATERSTWO Z ŻYDAMI”.

Wyrzuty sumienia człowieka, który już na początku wojny opuścił kraj, jakkolwiek trudno mówić, że uciekał przed Zagładą, której rozmiarów nikt wtedy nie mógł sobie wyobrazić w najczarniejszym śnie; tęsknota za nierozumianą dawniej wspólnotą, wreszcie poszukiwanie sposobu na zapewnienie sprawiedliwości dla Żydów doprowadziły Tuwima w konsekwencji do komunistycznego mesjanizmu. Jeszcze w Stanach Zjednoczonych nawiązywał kontakty z amerykańskimi i innej narodowości socjalistami oraz komunistami, uczestnicząc w tłumnych spotkaniach, co w kontekście trybu życia poety było niesłychane. Jedyny ratunek dla państwa polskiego zaczął Tuwim dostrzegać w zwycięskim pochodzie na Wschód Armii Czerwonej, lub może, dodajmy: chciał, usiłować go dostrzegać w sytuacji, gdy tracił złudzenia co do zainteresowania dla Polski Zachodu i jego dla nas pomocy. Jednak najistotniejsza w tym była obawa o dalszy rozwój nastrojów antysemityzmu, których

nie dostrzegał podczas toczącej się jeszcze wojny, i nie dostrzegał ich też później, w Związku Radzieckim. To – obok tęsknoty za krajem, z którym związał się uczuciami w pełni wysłowionymi tylko w wierszach, było przyczyną ostatecznej decyzji o powrocie do Polski.

5. Obczyzna w ojczyźnie

Gdy w roku 1946 przybił na statku do portu w Gdyni, przyjęty został w Polsce Ludowej przez przedstawicieli władzy z rozmachem i szczodrością. Państwo Tuwimowie otrzymali piękne mieszkania w centrum Warszawy, droga do wydawnictw wydawała się otwarta, Borejsza, jedyny wówczas w Polsce Ludowej o takich możliwościach menedżer kultury, działający z „błogosławieństwem” Bieruta, roztaczał przed autorem *Kwiatów polskich* wizje obiecującej przyszłości. 1 listopada pisał Tuwim do siostry: „z powrotu do kraju jestem tak samo szczęśliwy, jak pierwszego dnia”. Jednak na fotografii twarz jadącego otwartą limuzyną Tuwima, ściśniętego obok rozwalonego na siedzeniu Borejszy, pana i władcy polskiej kultury, wyraża coś zupełnie innego. Pamiętamy, jak na twarzy poety malowały się często emocje, o czym była mowa wcześniej. Fotografia, która utrwala moment, mówi nieraz więcej niż słowne deklaracje, zapewnienia, postępowanie. Poeta próbujący nagiąć swoją twórczość do wymogów socrealistycznej poetyki, do oczekiwań władzy, pisząc nawet propagandowe utwory, pełen był jednocześnie wątpliwości, rozterek duchowych, wyrzutów sumienia z powodu uleganiu pokusie życia w dostatku, gdy społeczeństwo polskie zmagало się z nędzą, gdy kolegom po piórze ledwo starczało na marną egzystencję; przede wszystkim jednak pełen był lęku o cenę, którą już płaci i jeszcze będzie musiał płacić władzy za okazywane mu względy: czy tylko spolegliwością wobec niej, czy większym jeszcze zaangażowaniem w apoteozę nowej rzeczywistości. Nie udawało mu się więc zagłuszyć rozpaczyny twórcy ogarniętego niemocą.

Czy już w drodze do Warszawy, upamiętnionej wspomnianą fotografią, ogarniały go wątpliwości? Może przeżywał jeszcze ostracyzm ze strony przyjaciół i kolegów, którego objawy mógł już odczuć na emigracji?

Tej bolesnej dla Tuwima sprawie poświęcają wiele uwagi zarówno biograf, jak i Matywiecki. W *Twarzy Tuwima* znajdujemy cały rozdział, w którym autor snuje opowieść o trudnej, dramatycznej, nawet tragicznej przyjaźni dwóch wybitnych poetów, przedstawionej z perspektywy obydwu przyjaciół, choć u Jana Lechonia znajdujemy o wiele więcej dowodów na to, jak gnębiła go ta sprawa: w wierszach, dzienniku, esejach, korespondencji.

A przecież, wstrząśnięty nagłą śmiercią poety, Lechoń potrafił spojrzeć na niego inaczej: przy ocenie zagubionego w ostatnich latach życia człowieka, który nie wytrzymał ciśnienia tęsknoty i losu tułacza, zrezygnował z oskarżania go o zdradę Polski – uniewinnił przyjaciela w przeczuciu wyroków boskich.

Spójrzmy do *Dziennika* Lechonia: „Niech Ci ziemia lekka będzie, Julku, ta ziemia polska, którąś tak źle, tak głupio, ale naprawdę kochał” – notował. Na począt-

ku stycznia opisuje autor dziennika sen, w którym rozmawia na jakimś bankiecie z Tuwimem i wpada w pułapkę bezpieki. Sen na wizja stanie się inspiracją do napisania wiersza poświęconego Tuwimowi i eseju, będzie też pojawiała się jeszcze w dzienniku jako uporczywy motyw do samej śmierci Lechonia, który w niecałe trzy lata od pogrzebu Tuwima runął z wieżowca nowojorskiego. Nie miejsce tu na rozwijanie tego dramatycznego wątku w biografii obu poetów. Zawieśmy głos i nie piszmy już o nerwowej reakcji Tuwima na stosunek do niego kolegów-przyjaciół. Dodajmy tylko, że i inni twórcy emigracyjni z bólem żegnali poetę mimo wcześniejszego potępienia jego postawy.

A w samej postawie Tuwima, jaka jawiła się po wojnie, charakterystyczny dla niego dystans do rzeczywistości kłócił się z okazywaniem nieraz w hołdowniczych wierszach „rewolucyjnej” żarliwości. Przyjmowanie zaproszeń na rządowe bankiety i pełne uwagi zwracanie się do Bieruta nie przeszkadzało mu jednak wstawiać się, skutecznie, za skazanymi na śmierć „wrogami narodu”.

Po powrocie do kraju nie stworzył już właściwie ani jednego wiersza godnego uwagi, który by dorównywał poziomowi jego wcześniejszej twórczości. Nie zdołał nawet dokończyć znakomitych fragmentami *Kwiatów polskich*. Była to dla niego katastrofa, której nie rekompensowały nawiązywane w środowisku artystycznym znajomości, ani tym bardziej satysfakcja z życia w godnych materialnie warunkach. Czy to właśnie nie był powód jego quasi-samobójczej śmierci – wiedząc, że nie wolno mu pić alkoholu, w dzień poświęcony, 27 grudnia 1953 roku, wychylił kilka szybkich wódek w „Kmicicu”, wykorzystując fakt, że żona wybrała się na zakupy, jak relacjonują towarzyszący mu w kawiarni artyści. Wieczorem pogotowie wezwane na ratunek do pensjonatu ŻAŁKS-u, Halamy, było już bezradne.

Przywołałem wyżej ocenę społeczeństwa polskiego w kontekście stosunku do Tuwima. Niestety, nadal okazuje się ona aktualna, czego dowód dał np. ostatnio (w styczniu br.) Wojciech Wencel, skądinąd ciekawy pisarz, na łamach tygodnika „W Sieci”, zamieszczając paszkwil z okazji zakończonego Roku Tuwima. Z trzech na-



tur, jakie posiadał poeta – żydowskiej, polskiej, bolszewickiej – zwyciężyła w mnie-
maniu felietonisty (?) ta ostatnia. Szkoda komentować!

6. Dramat stacyjny

To zaskakująca, i jakże interesująca, metafora charakteryzująca stosunek Tuwima do religii, w najogólniejszym ujęciu. Z książki Matywieckiego dowiadujemy się, że jeszcze na łódzkim biurku bohatera naszej opowieści leżał krucyfiks z wygrawerowanym na odwrocie napisem: „Kto raz się zgodził mieć swój krzyż, tego nań wiecznie wbi-
jać będą”. Zaczęli wbijać poetę dość wcześnie i wbijają, choć już rzadziej, nadal.

Chrystus z poszczególnych stacji Męki Pańskiej był poecie bliski od wczesnej młodości, czemu dawał wyraz już w *Czyhaniu na Boga*. To, że zapominał o Nim, że w różnych okresach życia kierował swym losem nie tak, jak On by pewnie pragnął, pokazuje tylko meandry w jego biografii.

Wbrew przekonaniom wielu jemu współczesnych, a i późniejszych interpreta-
torów twórczości Tuwima, nie był on obojętny wobec religii. Wręcz przeciwnie, re-
ligijne przeżycie było najgłębsze, zaświadczone całą egzystencją poety, bo – uważał
Tuwim – przeżycie to jest korzeniem wszelkiej twórczości. Matywiecki zwraca uwagę
na dominujący motyw w wierszach: zapatrzenie się w oblicze świata. W twórczości
powracało pytanie dla Tuwima najważniejsze: czy jest Bóg, a jeśli tak, to jaki. W pró-
bach odpowiedzi mądrość judaizmu splatała się z etyką chrześcijańską.

Religijności Tuwima nadaje krytyk piękną nazwę: religijność istnienia, po-
przez poezję bowiem, której język ma nieraz charakter biblijny, doznaje autor *Rzeczy
czarnoleskiej* boskości. To religia natury; w wierszach dawał Tuwim wyraz tęsknocie
za ogromem przestrzeni, sam uwięziony w czterech ścianach gabinetu; szukał Boga
i miał do Niego pretensje, wykazywał religijną żarliwość, by popadać w radykalne
zwątpienie. To typowe dla konstrukcji psychicznej Tuwima sprzeczności i dynamicz-
nie następujące zmiany – w nastrojach, przeżyciach, poglądach, stosunku do świata.

Jakie zatem było zakorzenienie poety, skąd przychodził? Bodaj jako pierwszy
interpretator twórczości-biografii Tuwima Matywiecki stawia tezę, że był on NIE
STĄD: jego przypisanie do polskości, związku z żydowskością, miały drugi wymiar –
pozaziemski, jeśli tak można określić.

„Ze względów oszczędnościowych polecam zgasić światłość wiekuistą...”. Ostat-
nie zdanie poety, zapisane na kawiarnianej serwetce, chyba najlepsze w jego pisar-
stwie po 1946 roku, wieloznaczne, niby żart, aforyzm, kryjący przecież tajemnicze
przesłanie dla współczesnych poecie i jego potomnych (?), stanowi do dziś zagad-
kę, inspiruje do różnych interpretacji. Matywiecki roztacza cały wachlarz możliwo-
ści jego odczytań, wspinając się na piętra metafizyki. „Intuicyjnie wyczuwam jakąś
łączność tego zakopiańskiego zapisu z aforyzmem *Z notesu* (1931): »Paradoksik: sa-
mobójstwo ze strachu przed śmiercią. Właściwie zabicie śmierci.«”. Myśl tę krytyk
rozwija następująco: „samobójstwo wieczności w człowieku ze strachu przed wie-
czystą utratą wieczności, przed piekłem. Właściwie zabicie piekła”. Gdzie indziej na-

zwie poezję Tuwima czyśćcową. I za symboliczne uważa, że nie mógł się od nikogo dowiedzieć, co się z tą notatką stało.

Osobiście pragnąłbym zwrócić uwagę na jeszcze jedno znaczenie tego przesłania: może kryje się w nim po prostu sarkastyczna rada dla jemu współczesnych, by budowany nowy świat zamknęli w jednowymiarowej przestrzeni, ograniczając się wyłącznie do ziemskich spraw. Po cóż zaprządać sobie myśl „światłością wiekiustą”? Sposób pożegnania poety wpisuje się w tę odartą z wszelkiej metafizyki konwencję – sztampowy, cóż z tego, że i pompatyczny, państwowy pogrzeb.

Tuwim był jednym z ostatnich wielkich twórców, któremu zrobiono maskę pośmiertną. Była to już nie tyle maska pośmiertna, „co utrwalona w pamięci forma przejścia od śmierci [...] do pośmiertnego znaczenia poety w życiu kultury”.

Twórczość Tuwima przyjmowana była tylko na tyle, na ile akceptowano w niej to, co dla czytelników było zrozumiałe i z czym można się było zgodzić; odrzucono to, czego widzieć nie chciano. Ale miarą wielkości pisarza, jak trafnie zauważa Mariusz Urbanek, jest a n o n i m o w e życie jego twórczości. Biograf pod koniec książki szeroko omawia to „życie po życiu” autora *Sokratesa tańczącego*. Poezja jego przeniknęła do współcześnie modnych piosenek, choćby do takich: *Mimoza mi jesień się zaczyna; A może byśmy tak, najmiłszy, wpadli na dzień do Tomaszowa*, i przebojowe: *Czy pamiętasz, jak ze mną tańczyłeś walca*. A odrzucany kiedyś *Bal w operze* staje się obecnie wizytówką poezji Tuwima, bardziej może nawet, sądzi biograf, niż *Kwiaty polskie*.

Renesans Tuwima? Sądząc po informacjach zawartych w najnowszej biografii poety, bardzo rzetelnej w odnotowaniu faktów, można odpowiedzieć twierdząco. Skłoniło mnie to do napisania tego tekstu, który nie jest na pewno recenzją czy omówieniem, lecz, jak wyjaśniłem na początku, opowieścią o Tuwimie opartą przede wszystkim na dwóch cennych i pożytecznych książkach Tuwimowi poświęconych. Niekonwencjonalne też będzie zakończenie.

Proszę mi wybaczyć tę próbę poetycko ujętego osobistego zwierzenia, wynikającego z osobistych doświadczeń ostatnich kilku miesięcy, jak i ze zbliżenia się w tym czasie do dzieła Tuwima, co podsunęło mi pomysł dialogu z poetą. W dużej mierze zawdzięczam to dziełu Piotra Matywieckiego, którego lektura zachęciła mnie do sięgnięcia po pierwsze wydanie dzieł zebranych z roku 1953 – prezent sprzed lat. A było to wydanie jak na tamten czas rzetelnie przygotowane, w Komitecie Redakcyjnym zasiadali: Juliusz W. Gomulicki, Jarosław Iwaszkiewicz, Mieczysław Jastrun – autor *Pamięci Juliana Tuwima*, eseju otwierającego tom I, poza kilkoma „ideologicznymi” passusami dobrze oddającego wielkość tej poezji – i Antoni Słonimski.

Czyhanie na ciało

Julianowi Tuwimowi Poecie

*Uczście się, uczście się,
Połóżcie dłonie na sercach:
Przez łąki kroczy jasny Zjaw,
Jak cień po białych kobiercach.*

*Uczście się, uczście się,
Zbliża się Pasterz z oddali,
A w ręce ma błękitny krzyż,
A na nim krople koralu.*

*Uczście się, uczście się,
Padnijcie na kolana!
Hosanna, mówcie, chwała Mu!
Witajcie śpiewem Pana.
Nie skończyłeś jeszcze dwudziestu lat,
kiedy pisałeś ten wiersz.
Jak sięgam pamięcią,
jawi mi się okres mej religijnej fascynacji.
I takie też były moje dziecinne jeszcze wiersze.*

*Że Bóg nam sady hoduje,
Bóg Jasny – Dom nam buduje
I tańcząc kroki odmierza.*

*Słońce do Boga się śmieje,
A ponad Domem jaśnieje
Tęcza naszego Przymierza.
Przypominam sobie ten następny wiersz, pomieszczony w debiutanckim
Czyhaniu na Boga,
i moją pierwszą tych wierszy lekturę.
Kiedy zacząłem się oddalać,
kiedy ogarniało zwątpienie?
Piętrzyły się pytania,
odpowiadali filozofowie.*

*Zrozumienie już nie pomagało,
ulatniało się przeżycie religijne, zapadało w niebyt.
Zdawało mi się, Poeto,*

że wystarczy wiedza o świecie,
że wystarczy uczucie do ludzi.
Wiedza kurczyła się
w pytaniach bez odpowiedzi,
uczucia boleśnie raniono.
Trwała obojętność, czy tylko jej pozór?

*Ciało? Próchnicą przeżarte,
Ciało na popiół starte,
Kołace w czarnej trumnie,
Niewiele tego, niewiele,
Czaszka, zeschnięte piszczele
I obcej ziemi grudka...*

[...]

Przypominały się powoli, z oddali pamięci,
kiedyś czytane Twe strofy,
Poeto,
gdy najpierw było zdumienie:
biała przestrzeń nad głową,
duszność sterylności
i niewypowiedziane pytanie:
gdzie jesteś?
A potem
w ponurym mroku bezsennych nocy,
gdy zegary bliższych i dalszych kościołów
pulsowały ci w uszach dzwonami,
lęk chwycił za gardło:
doczekasz do rana?

*Na dnie wszystkiego śmierć bezdźwięczna
Czeka, byś głucho stuknął głową,
Spadasz – melodia wieczna,
A kiedy spadniesz – słowo.*

Czy to jeszcze moje ciało?
Drgające w maszynarii,
odarte z siebie,
wydane fizjologii,
przypomina, dotkliwie, o sobie.
I powraca świadomość –
rodzi się wola przetrwania.

*I ducha znam, co bez wcielenia
Na ziemi jest jak głoska głucha,
Ciało – nie do pomyślenia
Bez łaski i świętego ducha.*

Jak nazwać to przeczucie?
Przechuciem jedności?
Ciało i myśl,
Fizjologia... świadomość,
Niebyt... oczekiwanie,
na inne życie?
życie w pamięci?
a może nie tylko?
W półsennych wizjach
zaciera się granica istnienia...

*Pokaż się z daleka,
Choćby z najdalszego,
(Choćby o sto kroków...) –
Jakoś się dowłokę,
Widmo i kaleka,
Do witania twego.
[...]
Tak dopelza żołnierz
Do figury świętej... Za żołnierzem ciurkiem
Krwawy strumyk kręty...
Blisko już, bliźutko,
Zaraz koniec męce:
Już Madonna Polna
Wyciągnęła ręce.*

I to ostatni Twój, dokończony,
w jaki zaskakujący sposób,
w czasie, gdy to pisałeś,
Poeto,
wiersz?
Ten powrót do młodości,
ta nadzieja i oczekiwanie
mimo wszystko,
mimo upadków i zwątpień,
mimo pustki wokół,

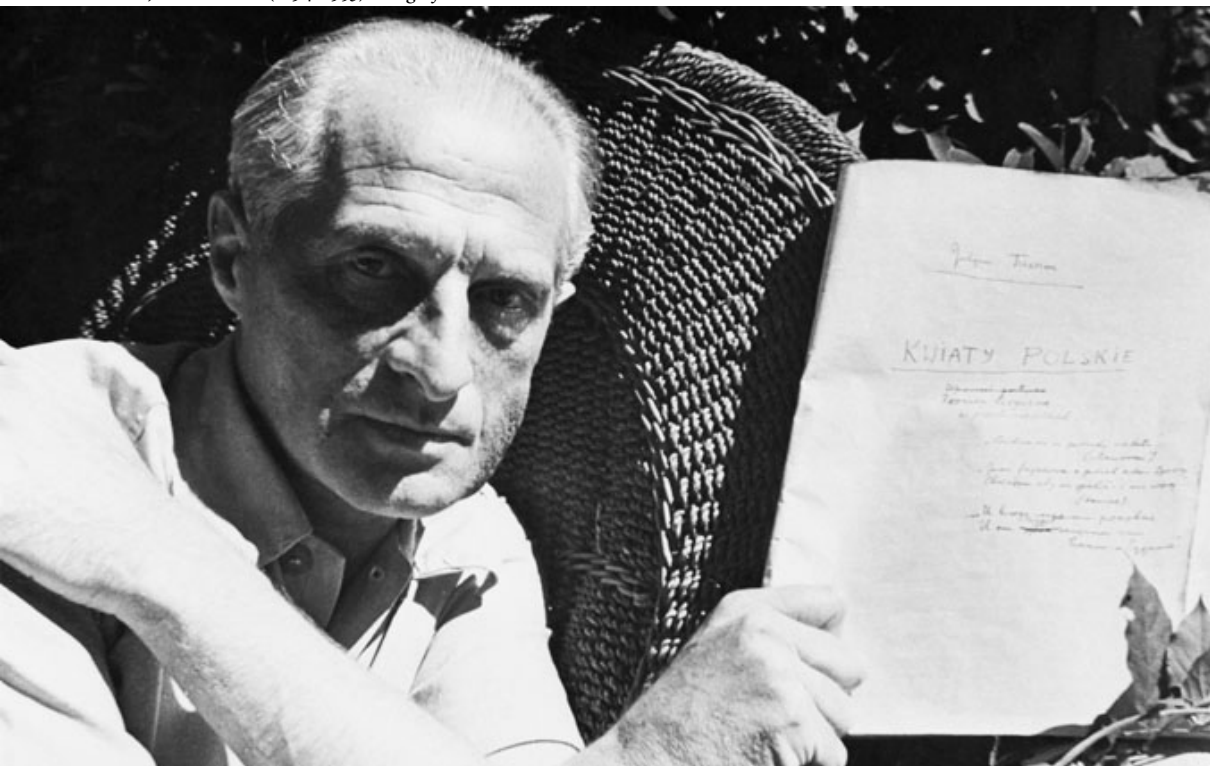
a przecież, jednak, nie w Tobie?
 Czy powrót taki jest możliwy,
 autorze poetyckiego, w intencji, komentarza?
 Przeminięła obojętność, czyż nie tak?
 A narodził się dystans
 „do spraw tego świata”?
 Więc kiedy młodość powraca?
 Powróci?
 Czy musi w formie ostatniego wiersza?

Bogdan Rogatko

PRZYPISY

- 1 Mariusz Urbanek, *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*, Warszawa 2013.
- 2 Piotr Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007.

Julian Tuwim (1894–1953) Fotografia Archiwum



Rodziejczówna i etyka pracy

O d tej historii, przekazanej przez Jadwigę Skirmunttównę, trzeba zacząć: „Rząd Narodowy posłał raz do Pieniuchy transport broni do tymczasowego przechowania. Rodzice Rodziejczówny przynosili w nocy osobiście broń tę do lamusa. »Czy wiesz« – spytał pan Henryk – »dokąd idziemy«? »Tak« – brzmiała odpowiedź – »Do lamusa«. »Nie, prosto na Sybir«.

I poszli na Sybir. Ojciec wędrował piechotą, nawet w tych strasznych chwilach zachowując żartobliwość, matce pozwolono jechać własnym kosztem pocztowymi końmi i w dziesięć dni po urodzeniu dziecka zabrano ją z domu”¹.

Działo się to w powiecie Wołkowyskim, w roku 1863, podczas powstania styczniowego. Pan Rodziejcz, wcześniej niechętny powstaniu, przynosił broń z ciężarną żoną, gdyż nie ufał służbie – i okazało się, że miał rację. Dzieckiem urodzonym w tych okolicznościach była przyszła pisarka, Maria Rodziejczówna. Istnieje niepewność co do daty rocznej jej urodzenia: 1863 lub 1864. Nie ma to specjalnego znaczenia, bo zasadniczy dla tej rodziny fakt nastąpił tuż po porodzie: „Osieroconą córeczkę nieocenioną piastunka, dawna tak zwana panna wyprawna pani Rodziejczowej, Sadowska, odwiozła w niecułkach do dziadków Kurzenieckich w majątku Zamosze, a potem pełna poświęcenia powędrowała za wy-

gnańcami na Sybir, gdzie pozostała do końca ich wygnania”².

Dziecko pozostało więc pod opieką dziadków, którzy jednakże dość szybko zmarli. Wtedy Maria trafiła do ciotki, Karoliny marszałkowej Skirmunttowej. Wygnańcy powrócili po ośmiu latach, oczywiście już nie do swojego majątku. Zamieszkali w Warszawie na Starym Mieście, przy ulicy Wąski Dunaj. Matka mimo słabego zdrowia pracowała w fabryce papierosów. Dola się nieco poprawiła, gdy dzięki pomocy bogatego krewnego ojciec objął zarząd jego kamienicy przy Nowym Świecie, przenieśli się wtedy do lepszego lokum, jednak matka nadal musiała pracować i żyli w wielkim niedostatku.

Zasadniczą odmianę losu przyniosła dopiero śmierć bezdzietnego stryja, właściciela majątku Hruszowa w powiecie Kобрzyńskim. Był to powrót potomków szlachty oszmiańskiej do stanu ziemiańskiego. Nie stali się wszakże automatycznie bogaci: majątek wymagał nieustannych inwestycji, dochody były niepewne. Maria na dwa lata została oddana do szkoły klasztornej w zaborze austriackim – z nauczaniem po polsku. Gdy Rodziewiczówna miała lat osiemnaście – a więc w roku 1891 lub 1892 – zmarł ojciec i zdecydowała się objąć majątek w całkowity zarząd, przyjmując na siebie jednocześnie obowiązki spłat na rzecz dwójki starszego rodzeństwa. Prowadziła go do ucieczki przed Armią Czerwoną, czyli do 1939 roku. Zdaje się, że dochód z pracy literackiej zasilał gospodarstwo, zastępując kredyt. Pisała zimą, gdy w majątku nie było prac polowych, które dozorowała osobiście.

Jeszcze jedno trzeba wiedzieć koniecznie o Rodziewiczównie: była transgen-

derowa. Ani kobieta, ani mężczyzna, był osobny. Jej wieloletnia przyjaciółka i towarzyszka życia Jadwiga Skirmunttówna, autorka cytowanych wspomnień, opisała ją tak: „Rodziewiczówna miała od młodości swój osobisty sposób ubierania się, prosty i poważny; nie uznawała dla siebie mody, nosiła zawsze ten sam rodzaj ubrania: prostą, średniodługą spódnicę, żakiet, koszulę z kołnierzykiem wykładanym i długim krawatem. Nie rozumiała, jak kobiety mogą się obchodzić bez kieszeni. Miała więc ją zawsze i w spódnicy, i w żakiecie – i naturalnie – nie uznawała wszelkiego rodzaju torebek, chyba jedną, dużą na sprawunki. W lecie, w upały, nosiła granatowy, płócienny, domowej roboty żakietek, tak zwany »kitelek« – i taką ją widzę chodzącą po hruszowskim ogrodzie. Włosy od młodości miała z pozwoleniem matki krótko obcięte – i do końca »czuprynka« jej była bujna i gęsta – tylko z wiekiem zbierała”³.

Zdjęcia przedstawiają kogoś, kogo w ogóle trudno zakwalifikować, był osobny, androgyniczny, bliższy męskości niż kobiecości. Przy tym wszystkim zachowywała do końca żeńską, paniąską końcówkę nazwiska. I mimo naszych przeświadczeń o większej represyjności oraz normatywności dawniejszego społeczeństwa, zdołała stać się szanowaną w lokalnym środowisku działaczką kobietą i katolicką, zaangażowaną w pracę społeczną w lokalnym środowisku oraz w krajowym Stowarzyszeniu Ziemianek, jak również bardzo popularną pisarką. Obecnie trwające popularne wydanie, które trafia do kiosków, obejmie czterdzieści tomów, pisała bowiem z początku dwa utwory rocznie, potem – po jedynym. A skoro już o tym wydaniu mo-

wa, trzeba by skomentować sposób podania książek: wszystkie okładki sugerują, że mamy do czynienia z sentymentalnym kiczem, na dodatek mieszczańskim, melodramatycznym. Loczki, stylizacja na *fin de siècle* lub dwudziestolecie międzywojenne, przeciągłe spojrzenia fiołkowych oczu, zamglony wzrok i przytulające się pary. Są jeszcze róże, rękawiczki, biżuteria, wstążki we włosach i dobrze skrojone garnitury. Nie sugeruję pomyłki, raczej rozmyślnie ustylizowano utwory Marii Rodziewiczówny na różne wersje *Trędowatej* Heleny Mniszkówny.

Tymczasem Rodziewiczówna jest to pisarka głosząca surową moralność, szacunek do biedy i pracy, pogardę dla utracjusztwa i luksusu, a historie miłosne, jakie się w jej utworach pojawiają, raczej z konieczności, jaką narzuca gatunek i prawdopodobieństwo życiowe, mają wszelkie cechy statecznych wyborów właściwego partnera, którego kapitałem na życie jest bynajmniej nie zasobność kiesy, ale zawsze wartościowe cechy charakteru, stałość, niezłomność i gotowość do pracy. Poza tym, miłość jest zawsze jedna w życiu, poddana licznym próbom, w tym – próbie czasu. Rodziewiczówna mówiła, że ten temat był dla niej dość trudny, bo musiała opisywać dziedzinę, w której nie mogła operować własnymi doświadczeniami. Poza tym jednak opisywała swoją sferę społeczną po powstaniu styczniowym: ziemian i szlachtę zagrodową dawnego Wielkiego Księstwa Litewskiego i Korony, walczących o utrzymanie majątków oraz licznych „wysadzonych z siodła”, podejmujących inne zawody, zmagających się ze skrajną biedą i koniecznością edukacji. Gdy pisała o arystokracji, to zawsze po-

tępiająco, przedstawiając dowody moralnego upadku i pustki próżniaczego życia.

Wszystkie elementy głoszonej moralności wiążą się ściśle z powstaniem styczniowym. O samym powstaniu napisała Rodziewiczówna jedną powieść, *Pożary i zgliszcza*, bardzo niedobłą. Oto młody Aleksander Świda wcale nie ma ochoty przystąpić do powstania. Ale kocha się w dzielnej Władce, która wyszywa sztandar powstańczy z białym orłem. Porywa sztandar i jest już gotowym powstańcem. Później następuje dość bezładna seria epizodów: palenie dworów, krycie się po lasach i bagnach, zdrada opiekuna Władki, który był człowiekiem złym, a nawet demonicznym, więc chodzi tylko o ostateczne potwierdzenie jego złych cech. Potem następuje połączenie obojga na Syberii, ucieczka do Ameryki, osiedlenie się na Dzikim Zachodzie i walki z Indianami. Podczas ataku dzikich Indian na osadę zostaje zabita Władka, pozostawiając córeczkę. W powieści *Dewajtis* osoba o biografii podobnej do córki takiej pary powróci na Litwę, by objąć rodzinną schedę. Fabularne przejście od martyrologii powstańczej do westernu to nie jedyny zaskakujący element. Innym jest absolutna gotowość porzucenia statusu szlacheckiego przez wszystkich „dobrze myślących”, nietraktowanie utraty majątku jako katastrofy, ale jako próby, z której należy podnieść się przez ciężką pracę, także fizyczną.

Raz też podjęła Rodziewiczówna temat zesłania – w powieści *Anima vilis*. Skirmunttówna wspomina, że autorka wykorzystała w niej wspomnienia rodzinne. Pod okładką z panienką z koszem róż kryje się opowieść o rodzinie polskich zesłańców, która na Syberii prowadzi lokalny

sklep, a ojciec jest doktorem, więc leczy. Za to pieniędzy nie bierze, ma dodatkowo zajęcie: latem handluje bydłem, zimą – zbożem. Rodzina ma opinię bogatej, choć dorobiła się od zera i żyje w chacie. Na podłogach zamiast dywanów wołokowe ocieplenia. Członkowie rodziny są niezwyczajnie pracowici. Przybywa do nich kolega syna, nie wiedząc, że jego przyjaciel zmarł. Kolegę okradziono go po drodze, nie ma nic, wygląda nieatrakcyjnie, ma opinię prostaka i *anima vilis*, podłej duszy. Ale to pozory, to on zdobędzie serce siostry zmarłego przyjaciela – jest bowiem pracowity. Jego konkurent – bogaty gorzelnik, to kanalia, co możemy podejrzewać od pierwszej prezentacji na scenie powieściowej: roztacza przed Marią perspektywę, że nie będzie musiała pracować. Tymczasem ona chce pracować, inaczej nie wyobraża sobie życia.

Moralny wymóg pracy obowiązuje w równym stopniu kobiety i mężczyzn, choć są to zajęcia innego rodzaju. Zaczniemy od kobiet. Maria z *Anima vilis* prowadzi księgowość, sprzedaje w sklepie, rozlicza się z dostawcami i jeździ po towar. Pani Taida, wdowa z powieści *Kądział*, samodzielnie zarządza sporym majątkiem, czuje się przy tym dyskryminowana przez mężczyzn, choć nie lubi emancypacji. Wychowuje dwóch synów i z sympatią obserwuje Stasię, która ma złą opinię postrzelonej emancypantki. Stasia dzięki uporowi i zaciśkaniu pasa (czasami po prostu głoduje) kończy medycynę i wraca w rodzinne strony, aby leczyć za darmo. Nagrodą będzie miłość Kazia, syna Taidy, a buntowniczkami okazują się obie, starsza i młodsza. W powieści *Czahary* Zośka nie godzi się, by bracia spłacili po zaniżonej cenie

jej część rodzinnego majątku na Polesiu, bierze odcięty wodami kawałek i urządza tam rodzaj własnej republiki, w której króluje ona sama oraz praca, codzienny trud, litość i wyrozumiałość. Tymczasem bracia tracą, co zyskali: są nierozsądni, żyją na kredyt, ich żony są bierne, rodzą kolejne dzieci i domagają się luksusu, jakby brak im było instynktu samozachowawczego. W powieści *Jerychonka* jest Magda, artystka malarka z Krakowa; póki liczy tylko na siebie, może nawet pomagać innym. W *Macierzy* mamy Pokotyńkę, szlachecką córkę, która zesłała na złą drogę z powodu miłości, ale kocha ona też pracę i to powoduje, że uszargana, mimo złych doświadczeń – podniesie się. W powieści *Wrzos* poznajemy Kazię, wychowaną w skromnych warunkach na folwarku; bogaty mąż przenosi ją do Warszawy i otacza luksusem, a Kazia oddaje się pracy dobroczynnej, nie mogąc ścierpieć pustego życia.

Postacie negatywne Rodziewiczówny to wśród kobiet egoistki, istoty leniwe i narcystyczne, oczekujące przyjemności, zajęte strojami i nudzące się intrygantki; wśród mężczyzn – kombinatorzy, oszuści, albo po prostu ludzie żyjący ponad stan, prowadzący życie wśród uciech. Oczywiście do czasu. Co ciekawe, cynik jest zazwyczaj postacią kryjącą w sobie ukryty potencjał przemiany. Tak dzieje się na przykład w powieści *Barbara Tryźnianka*, w której młody cynik Tomek, liczący na spadek po bogatym i ekscentrycznym wuju, poddany próbie i pozostawiony sam sobie, w końcu uczy się pracy. Przyjacielem Magdy z powieści *Jerychonka* jest niejaki Oryż, malarz o ciętym języku, potrafiący przypiąć łatkę każdemu. To jednak pozory, osłaniające wrażliwe

serce. Pod koniec powieści malarz przechodzi przemianę i wstępuje do zakonu. Postacie ludzi szorstkich, surowych, pozornie niechętnych światu, zwykle kryją w sobie zagadkę: to oni są zdolni do dobra. Tak dzieje się na przykład w powieści *Straszny dziadunio*. W powieści *Gniazdo Białozora* jeden z bohaterów kocha pracowitą Idę; aby mógł stać się jej godny, trzeba powierzyć jego majątek w zarząd kryształowemu wujowi ukochanej i wysłać go w towarzystwie szofera, dość brutalnego i prostego, ale zdolnego do mechaniki człowieka, najpierw do Algieru, gdzie fizycznie ciężko pracują dla Francuzów na farmie i w porcie, a potem w głąb Afryki, gdzie okazują się przydatni na kierowniczych stanowiskach w fabryce mydła dla Anglików. Stamtąd śle do ukochanej listy: „Przechodzę szkołę pracy i wytrzymałości, ale mam ciebie, swoją ziemię, swój dom i odbywam jakby ciężką służbę, naukę mozolną, może karę za poprzednie życie bez celu”⁴.

Psychologicznie to mało prawdopodobne, ciekawe jest natomiast, że Algier traktowany jest jako „ziemia obiecana”, dokąd jeździ się z Polski i wraca z pieniędzmi. W powieści *Jaskółczym szlakiem* syn Polaków, którzy w Algierze mają już ogród, dęby korkowe i gaj pomarańczowy, jedzie do Polski, aby znaleźć żonę, gdyż rodzina nie chce „Francuzicy”. Najlepszą kandydatkę na żonę spotka od razu, w pociągu, zanim jednak się zdecyduje, musi dokonać przeglądu sfery ziemiańskiej, obserwując niegospodarność, przesady klasowe i brak właściwego stosunku do pracy.

Rodziewiczówna nie oszczędza też czytelnikowi obrazów biedy, tej dziewiętnastowiecznej, straszniejszej niż to, co można

sobie wyobrazić w epoce zasiłków i ubezpieczeń społecznych. Samotne wdowy, głodne dzieci, sieroty na łasce krewnych, kilkuletnie dzieci pracujące zarobkowo, niedojadanie, mieszkania bez ogrzewania i praca ponad siły, do wycieńczenia organizmu – wszystko to można znaleźć u Rodziewiczówny, zwłaszcza w opisach Warszawy. Miejska bieda jest przeważnie trudniejsza do zniesienia, choć zdarza się także na wsi, w szlacheckich zagrodach. Na przykład w *Gnieździe Białozora* widzimy wdowę, którą fałszywi doradcy namówili do brania kolejnych kredytów. Ta jest po prostu ofiarą swojej naiwności (pod którą dostrzegamy dobroć i nadmierne zaufanie do ludzi); zwykle ziemianie biorą kredyty, aby żyć ponad stan, a spłacają je, biorąc następne, i wpadają w zależność od Żydów, a potem tracą gospodarstwa. Jest u Rodziewiczówny mnóstwo obrazów bezwzględnej konkurencji ekonomicznej, a nawet na tym tle – antysemityzmu.

Pojęcie pracy pełniło kluczową rolę w programie pozytywizmu. Rodziewiczówna zaczyna pisać, gdy program ten jest już przebrzmiały, batalie ucichły, i nie pisze z powodu zauroczenia filozofią pozytywną. Etos pracy ma u niej znaczenie moralne i wiąże się z poglądami religijnymi, ale jest to nie tyle jej osobisty wybór, ile postawa społecznej odpowiedzialności po powstaniu styczniowym, która stała się źródłem i pozytywizmu jako prądu umysłowego, i przemian klasy, wywodzącej się z ziemiaństwa, ale albo już nieposiadającej majątków, albo zagrożonej ich utratą. Rygorizm, surowe wymagania, asceza w codziennym życiu, przekonanie o wychowawczym wpływie ciężkiej pracy fizycznej, zastąpienie szacunku dla odziedziczonej

pozycji respektem dla osobistych dokonań są odpowiedzią na niestabilność pozycji społecznej, która w każdym momencie może się drastycznie zmienić, oczywiście na gorsze. Szlachectwo zobowiązuje, ale inaczej niż przedtem: godność i honor oznaczają branie na siebie ciężaru życia i obowiązek uszlachetniania innych przez własny przykład. Nie do końca zgodne jest to z religijnymi inspiracjami samej Rodziewiczówny, którą w pewnym momencie pociągnął buddyzm, czego dowody znajdziemy w listach Marii Konopnickiej i w powieści *Atma*.

Ta przemiana norm i wartości po powstaniu styczniowym, z centralną pozycją pracy, daje obraz podobny jak w religiach protestanckich. Proces jest ten sam co na Zachodzie, opisany w klasycznej książce Maxa Webera *Etyka protestancka a duch kapitalizmu*. Nie ma tu zresztą mowy o porzuceniu katolicyzmu: pozytywni bohaterowie Rodziewiczówny odmawiają pacierz, czasami, choć nie zawsze, uczestniczą w nabożeństwach niedzielnych. Nie ma też sensu zastanawianie się nad teorią predestynacji, tak ważną w kalwinizmie, która według Webera jest niezwykle istotna w procesie kształtowania norm. To tylko protestantyzacja katolickiego podejścia do życia, zaliczenie do obowiązków jednostki wobec świata (całego, choć kwestia narodowa odgrywa tu poważną rolę) konieczności oddawania długu wobec rodziny, klasy społecznej, ojczyzny, oraz wykształcenie takiego stosunku do własnego „ja”, w którym praca jest centralnym punktem godności ludzkiej. Oczywiście, nie Rodziewiczówna jedna się tym zajmowała, jest to na



przykład jeden z zasadniczych problemów podejmowanych przez Stanisława Brzozowskiego. O tym mówili i pisali prawie wszyscy, i Eliza Orzeszkowa, i Bolesław Prus, i Cyprian Kamil Norwid. Oraz Karol Marks. Rodziewiczówna jednak była pisarką bardzo popularną i uważana jest za konserwatystkę, co ma pewne znaczenie, bo potwierdza wpisanie w tło społeczne: u niej sprawa pracy i związek między etyką pracy a reakcją na klęskę powstania styczniowego rysują się niezwykle klarownie, nie z powodu wpływu doktryn społecznych i oddziaływania poglądów filozoficznych, ale jako odbicie logiki losów kilku pokoleń „wysadzonych z siodła” lub zagrożonych utratą statusu.

Przemiany w kraju rolniczym, katolickim, pozbawionym możliwości stowienia o sobie i tworzenia politycznych ram dla ekonomii, po przegranym powstaniu, mają cechy swoiste i rysują się nieostro. Tym ważniejsze, aby widzieć ten sam proces ekonomiczny „farmeryzacji”

dawnych majątków, próbę „kapitalizacji” podejścia do własności ziemskiej oraz jej etyczny wymiar.

Czesław Miłosz pisał: „kiedyś, w latach szkolnych, [książki Rodziewiczówny] były to stałe pozycje w wypożyczalni, przynosiłem je mojej babce Miłoszowej i sam czytałem”⁵. Miłosz żywił ogromne uznanie dla Rodziewiczówny, rozpoznając w jej powieściach realia Wielkiego Księstwa Litewskiego, przede wszystkim Żmudzi (z którą był związany ród Rodziewiczów) i Polesia, gdzie gospodarowała w Hruszowej.

Powody, dla których ja słyszę u Rodziewiczówny znajomo brzmiące tony, są inne. Moja prababka, Bronisława Komościńska, o której pisałam w powieści *Konik, szabelka*, urodziła się jak Rodziewiczówna w roku 1863. W wyniku powstania rodzina utraciła majątek. Praca stała się dla niej naczelnym przykazaniem życia. Wyszła

w wieku szesnastu lat za męża, urodziła siedmioro dzieci i szybko zorientowała się, że nie jej nieco roztrzepany mąż, ale ona sama powinna zadbać o dochody rodziny. Wykazała się energią, umiejętnością zarządzania i dzięki dochodom z dzierżawy mogła w końcu doczekać gospodarowania na swoim. Nie był to jednak powrót do statusu szlacheckiego, ale zupełnie nowa jakościowo sytuacja, w której liczą się praca, kompetencje i obowiązki.

Anna Nasiłowska

PRZYPISY

- 1 Jadwiga Skirmuntówna, *Pani na Hruszowej. Dwadzieścia pięć lat wspomnień o Marii Rodziewiczównie*, Warszawa 1994, s. 19–20.
- 2 Tamże.
- 3 Tamże, s. 23–24.
- 4 Maria Rodziewiczówna, *Gniazdo Białozora*, Warszawa 2013, s. 171.
- 5 Czesław Miłosz, *Szukając ojczyzny*, Kraków 2001.

Mira BOCZNIOWICZ *Wyobraź sobie swoją niewiedzę, Wiedza niewiedzy*, wystawa doktorantów ASP we Wrocławiu, Galeria Promocyjna ASP w Krakowie, luty 2014. Fotografie **Adam Grudzień**





Otwarcie wystawy doktorantów ASP we Wrocławiu w Galerii Promocyjnej, luty 2014.
W tle obrazy Krzysztofa Skarbka. Od lewej: opiekun galerii prof. Jan Tutaj, Dariusz Milczarek,
Adam Grudzień, Ewa Kuźnicka i Kamila Kuźnicka. *Fotografia Adam Martyniak*

Andrzej DUDEK-DÜRER, prezentacja performance Andrzej Dudek Durer *Żywa Rzeźba*.
Fotografia Adam Grudzień



Anna Łabędzka

Od *Wycinki*
Thomasa
Bernharda
do austriackich
Dziadów Andrzeja
Stasiuka
Holzfällen
i Thalerhof
w Grazu

Wycinka

Thomas Bernhard, porażony kampanią nienawiści po premierze sztuki *Plac Bohaterów* (*Heldenplatz*) w wiedeńskim Burgtheater, zredagował testament odmawiający Austriakom prawa do oglądania jego dzieł. Bezlitosny tropiciel przekłamań historycznych, uporczywy demaskator fałszu, odzierający swych rodaków z nostalgii do sztafażu *gemütlich*, odpowiedział w ten sposób na brak zrozumienia i współpracy. Całe jego dzieło, pełne ironicznej żarliwości, nacechowane jest krytycznym patriotyzmem, choć właśnie miana patrioty odmawiali mu współcześni, uważając go za renegata. Przypomnijmy, że zmarł on w roku 1989, kiedy nie wszystkie jeszcze wstydlive tajemnice pronazistowskiej Austrii zostały ujawnione.

Zapis w testamencie udało się podważyć dzięki fundacji założonej przez wykonawcę ostatniej woli pisarza – jego przy-

rodniego brata Petera Fabiana. Współpraca fundacji z niemieckim wydawcą Bernharda umożliwiła znalezienie argumentów prawnych pozwalających pisarzowi powrócić na sceny swej ojczyzny. Dzięki temu Krystian Lupa, odkrywcy promotor tekstów Bernharda, po wielu latach międzynarodowych sukcesów w dziedzinie adaptacji i reżyserii jego dzieł, pojawił się w Grazu, aby pokazać Austriakom swoją lekturę *Wycinki* (*Holzfällen*) – zjadliwego studium wiedeńskiego środowiska artystycznego. Polską wersję tego spektaklu reżyser przygotowuje w Teatrze Polskim we Wrocławiu.

Ciekawe to wyzwanie: pokazać w Styrii, prowincji znanej z zachowawczych poglądów politycznych, świętokradczych atak Bernharda na usankcjonowaną rolę artystycznego salonu w wiedeńskim wydaniu. Powierzchnowe tylko zamaskowanie nazwiska protagonistów, znanych w Austrii muzyków i mecenasów młodego Bernharda, przy zachowaniu ich zawodu, cech charakteru i powierzchowności, dotknęło inspiratorów *Wycinki*. Lampersbergowie (powieściowi Auersbergowie), zranieni wiwisekcją Bernharda, zaatakowali go, próbując zablokować publikację książki. Ale przegrali ze względu na zmianę nazwiska bohaterów, co w tamtych czasach pozwalało na obronę „fikcji literackiej”. Zarejestrowane później świadectwa Lampersbergów dają pojęcie o rozmiarach ich urazu do dawnego „pupila”, ujawniając zarazem ich niezrozumienie głębszych warstw tekstu Bernharda. Pisarz bowiem, pastwiąc się nad środowiskiem snobistyczno-artystycznym Wiednia lat 50. i późniejszych, za pośrednictwem mologującego narratora (swego *alter ego*),

nie oszczędza też siebie, młodego protegowanego wpływowych mecenasów, wyraźnie pokazując gombrowiczowską korespondencję ról narzuconych sytuacją, gdzie zarówno „dający”, jak i „biorący” są ściśle związani swymi „gębami”.

Ta wzajemna zależność pozycji podrzędności i nadrzędności oraz jej skutków pokazana jest też w innym wcieleniu powieściowym: w postaci Joany, której samobójstwo jest powracającym motywem *Wycinki*. Joana, dobrze zapowiadająca się artystka, skupiła się na karierze swego męża malarza, który dzięki jej talentom menedżerskim stał się światowej sławy twórcą tkanin artystycznych. Ten jednak opuścił ją, wyjeżdżając na drugą półkulę, i rozpoczął nowe życie. Od tego momentu Joana, pomimo życzliwej pomocy otoczenia, zaczyna się staczać. Świadomość klęski, polegającej nie tylko na stracie kochanego i promowanego przez nią męża, ale także na zagubieniu własnej drogi rozwoju, doprowadza ją do depresji, wieloletniego uzależnienia od alkoholu, wreszcie do samobójstwa. Oczywiście nietrudno zrozumieć tendencyjnie jednostronną lekturę tej powieści przez Lampersbergów, przyznających się w wywiadach do niemożności doczytania *Wycinki* do końca, a tym samym niezdolnych do ogarnięcia jej głębszego przesłania. Bernhardowska powieść ma koncentryczną narrację: jej punktem wyjścia jest powracająca scena przypadkowego spotkania narratora i jego dawnych przyjaciół na wiedeńskim Grabenie z zaproszeniem na „wieczór artystyczny” poświęcony znemu aktorowi z Burgtheater, który jest oklaskiwany w roli starego Ekdala w *Dziękuję kaczce* Ibsena. Narrator, który zerwał

był z ową parą przyjaciół dwadzieścia lat wcześniej, nie potrafi im odmówić (to też dość gombrowiczowski wątek zniewolenia w sytuacjach zaskakujących) i zgadza się przyjść na przyjęcie, którego data będzie datą pogrzebu Joany. Tym samym większość uczestników imprezy spotka się rano na pogrzebie dawnej egerii tego środowiska, w prowincjonalnej dziurze, skąd pochodziła, nosząc banalne imię Elfriede. Dla zaznaczenia swej niezależności od towarzystwa, które ostro „drinkuje” w oczekiwaniu na bohatera wieczoru, narrator zasiada w swoim dawnym ulubionym fotelu uszaku, stojącym w hallu. O tym fotelu będzie nam równie często przypominał, jak o swej „idiotycznej” akceptacji zaproszenia do Auersbergerów. Kiedy słynny aktor dotrze wreszcie na dedykowany mu wieczór, wszyscy będą mocno wstawieni i zdążą objawić swoje ukrywane słabości, wmówienia, snobizm, niemożności – pracowicie rejestrowane przez narratora. Jego *résumé* pogrzebu i stypy, przy złej pogodzie i w zgrzebności prowincjonalnej gospody, będzie wplecione na zasadzie muzycznej fugi w sprawozdanie o toczącym się przyjęciu. Joana, Auersbergowie, przeszłość, aktualność, mylenie Henryka Ibsena z Augustem Strindbergiem, starego Ekdala z młodym, stanowią ośnowę tekstu. Jego kolejne epizody ujawniają małżeński kryzys pary muzyków, od lat niezdolnych do życia bez świadków ich strindbergowskich zaiste potyczek słownych. Auersberg ma dużą skłonność do alkoholu i potrzebuje bezustannego ruchu towarzyskiego wokół siebie; jego żona, pochodząca z zamożnego ziemiaństwa styryjskiego, zdaje się na swój sposób uzależniona od coraz bardziej nieznośnego w życiu prywatnym

kompozytora. Znamcy epoki w tej powieści z kluczem mogą rozpoznać wiele znanych osobistości świata wiedeńskiego. Jak wszystkie tego typu dzieła, powieść ta intryguje i podnieca ciekawość czytelnika, zgalwanizowanego czarnym humorem Bernharda.



Fotografia Grażyna Borowik

Graz

Linia kolejowa z Wiednia do Grazu pogrąża pasażera, przez znaczną część podróży, w mroku głębokiego wąwozu. Górski pejzaż nabiera w tym mrocznym jarze akcentów niepokojących. Jadąc na spektakl oparty na tekście Bernharda, automatycznie kojarzę tę scenerię z niedawno oglądanym teatralnym wąwozem z paryskiego *Zaburzenia* (*Perturbation*).

Natomiast samo miasto Graz, górzyste, przecięte na pół rwącą rzeką, zaskakuje pogodną atmosferą. Składają się na nią malownicze barokowe budowle z pełnymi gracji kościołami, których wieże, zamiast kurków, mają na szczycie filigranowe złote „słońca”. Centrum miasta jest udekorowane żywymi choinkami zawieszonymi (wierzchołkami w dół!) naświetlistych sznurach rozpiętych ponad ulicami. To oryginalna dekoracja bożonarodzeniowa, w dniu 10 stycznia nadal obecna. Liczne zabytki nie kłócą się z intrygującym budynkiem usytuowanym tuż przy rzece. Jest to awangardowe muzeum sztuki.

ki współczesnej, przypominające dużych rozmiarów fantastyczne zwierzę podobne do foki, „podziurawione” sporą ilością „narośli” – okien. Te okna-lunety przecinają równomiernie całe cielsko czarnej budowli. Koresponduje z nim pobliska sztuczna wyspa-wrzeciono, zbudowana z przezroczystego tworzywa, połączona z obydwooma brzegami rzeki za pomocą równie przejrzystych mostów-tuneli. Obie formy tych architektonicznych zjaw wręcz zapraszają do poznania ich wnętrza. To pozostałości po roku 2003, kiedy Graz był kulturalną stolicą Europy.

Teatr Schauspielhaus, harmonijnie wpisany w górski, a zarazem zabytkowy kadr, mieści się w górnej części starego miasta na placu o klasycystycznych proporcjach. Teatr ten, założony w XVIII wieku, zmodernizowano niedawno od wewnątrz w sposób równie funkcjonalny, co estetyczny.

Przed wieczornym spektaklem mam możliwość spotkania z dyrektorką teatru, panią Anną Badorą. Jako reżyserka kieruje ona od wielu lat wyróżniającymi się niemieckimi scenami i została wielokrotnie odznaczona za swe inscenizacyjne oraz menedżerskie talenty. Absolwentka wydziału aktorskiego krakowskiej PWST, jako pierwsza kobieta skończyła reżyserię w prestiżowym Instytucie Maxa Reinharda. Dodajmy do tego fakt, iż pochodząca z Częstochowy artystka została w roku ubiegłym wybrana „Austriacką Kobietą Roku” i otrzymała tytuł profesorski. Przyjmuje mnie filigranowa szatynka o wielkim uroku osobistym i włoskim temperamentem. Rozmawiamy o teatrze Lupy, o szczególnej transcendencji jego inscenizacji, o wnikliwej pracy z aktorem. Dowiadu-

ję się, że *Wycinka* potrwa cztery godziny, długość spektaklu w Grazu niepraktykowana niepokoi nieco panią dyrektor, dobrze znającą miejscową publiczność. Dość konwencjonalną, traktującą wieczorne wyjście bardziej jako odpęszczający towarzyski rytuał niż wielogodzinne ascetyczne czuwanie. Możliwe, iż część publiczności wyjdzie już po przerwie, ze względu na brak dogodnej komunikacji miejskiej o tak późnej porze. Niewykluczone także, że obrazoburczy słowotok narratora *Wycinki* wywoła negatywne reakcje. Jest to przecież tekst pisarza do niedawna w Austrii „wyklętego” – w dodatku zaadaptowany i wyreżyserowany przez cudzoziemca.

Thalerhof

Korzystając z okazji (mało który dyrektor teatru zgadza się na rozmowę przed tak znaczącą premierą), pytam o głośny spektakl Anny Badory oparty na tekście Andrzeja Stasiuka – *Thalerhof*. Jego premiera odbyła się we wrześniu 2013 roku. I tu zaczyna się niezwykła opowieść. Anna Badora wtajemnicza mnie, krok po kroku, w proces powstawania spektaklu. Wyłaniają się z tej opowieści jego reperkusje społeczne i polityczne oraz historyczne epizody, z zadziwiającą, łemkowską podróżą w czasie. Thalerhof to nazwa obecnego lotniska w Grazu. Kiedyś była to nazwa dalekiego przedmieścia. W czasie I wojny światowej powstał tam obóz dla obywateli „niepewnych” z racji ich religii. Znaleźli się w nim prawosławni, grekokatolicy i inni Słowianie podejrzani o prorosyjskie sympatie. Przez obóz przewinęło się kilka tysięcy więźniów, z których tysiąc siedemset zginęło. Wśród tych, którzy przeżyli, była Pelagia Sandowicz, wywie-

ziona do Thalerhofu po śmierci swego męża Maksyma, uważanego przez Łemków za świętego. I tam w roku 1915 urodziła syna, który również został prawosławnym duchownym. Sam Maksym Sadowicz, wyznania greckokatolickiego, wybrał edukację prawosławną w Rosji. Całe swoje krótkie życie (1886–1914) poświęcił nawracaniu galicyjskich chłopów na prawosławie, co było źle widziane przez władze austriackie jako działanie prorosyjskie, podejrzewano go o związki z ochroną. Po paru procesach o nielegalny prozelityzm, kończących się grzywnami i krótkimi karami więzienia, rozstrzelano go bez sądu na samym początku wojny na podwórku więzienia w Gorlicach. Wystarczyło oskarżenie o zdradę przez austriackiego rotmistrza Dietricha. Został kanonizowany w roku 1994 jako męczennik galicyjskiego prawosławia.

Dla twórców spektaklu zacznem dramatu jest tożsamość nowoczesnego lotniska, symbolizującego wolność i komunikację między narodami, z podziemnym istnieniem cmentarzyska ofiar wojny uwięzionych na tym samym skrawku ziemi. Prześladowanych za ich religijne przekonania i słowiańskie pochodzenie. Centralną postacią sztuki jest Podróżny, który konfrontuje się zarówno z absurdalną rzeczywistością czasów wojennych, „wypełzającą” z ziemi, jak i ze współczesnym brakiem tolerancji wobec „hołoty ze wschodu”. Końcowe złożenie w zbiorowym grobie zarówno ofiar Thalerhofu, jak i cesarza, podkreśla absurd wojny i nacjonalizmów. *Thalerhof* kojarzy się z kantorowskim teatrem śmierci, przypominając zarazem wywoływanie duchów w *Dziadach*. W pracy nad spektaklem nie

pominięto poszukiwania śladów dawnych wydarzeń obozu w pamięci mieszkańców Grazu. Nieoczekiwanie najbardziej zaangażowani w owe poszukiwania i najbardziej zdeterminowani do ujawnienia istnienia obozu okazali się wojskowi. Niewątpliwie nadal łatwiej jest wykazywać niechlubne decyzje cesarsko-królewskiego porządku niż bliższego, nazistowskiego. Sztuka, powstająca bez mała na oczach mieszkańców Grazu, zyskała rozgłos oraz poparcie władz, również centralnych. Szczególnie zaszokowało wszystkich odkrycie faktu internowania w Thalerhofie całych rodzin, zwożonych tam z odległych zakątków cesarstwa.

Kiedy powstał zarys spektaklu, do Anny Badory zgłosiła się dziewczynka polskiego pochodzenia, mówiąc, że musi zagrać w sztuce. Ale casting dla dziecięcych wykonawców był już zakończony. Nalegania dziewczynki doprowadziły do spotkania z jej matką, Polką osiedloną od paru lat w Austrii. Jak się okazało, dziewczynka – Tatiana Sandowicz, jest prawnuczką łemkowskiego duchownego. Wobec tak szczególnego zbiegu okoliczności, i dzięki swej determinacji, Tatianę przyjęto do zespołu aktorskiego. Nie tylko okazała się jego cennym nabytkiem, lecz także objawiła niezwykłą u dziecka siłę duchową. To ona wspierała dorosłą ekipę w trudnych momentach realizacji. Uznano to za widomą oznakę dziedzictwa po świętym Maksymie. *Thalerhof* stał się nie tylko wielkim sukcesem teatru i Andrzeja Stasiuka, ale także skonsolidował miejscową społeczność wokół tego historycznego odkrycia. Dość szybko nastąpiły spotkania z przyjeżdżającymi masowo do Grazu na spektakl potomkami dawnych

więźniów i wyznawcami kultu łemkowskiego świętego. Tak to artystka z Częstochowy, reprezentująca elitę austriackiej kultury, i polski pisarz osiedlony wśród Łemków, pozwolili Austriakom poznać ich przeszłość oraz się z nią pogodzić. Nie jest to bez znaczenia dla obecnej epoki „wędrówki ludów”. Jak wiadomo, Austria była, zwłaszcza w latach 80., miejscem licznych obozów humanitarnej pomocy dla uchodźców z krajów komunistycznych, w tym i Polaków. Nie zawsze stosunki z tymi uchodźcami były dobre, tak jak nie zawsze ich postawa wobec miejscowej ludności była właściwa. Opinia o tych napływowych cudzoziemcach słowiańskiego pochodzenia, którzy traktowali austriacki azyl często jako techniczny etap w drodze do krajów przyjmujących ich na stałe, nie była najlepsza wśród ludności lokalnej. Po odkryciu Thalerhofu zwyczajowe wyrzekania na Słowian jako na „obcych” mogą ulec przewartościowaniu. Dzięki poznaniu ich trudnej egzystencji w ramach dawnej monarchii Habsburgów mieszkańcy Styrii będą mogli lepiej zrozumieć specyfikę słowiańskich losów, determinującą też egzystencję przyszłych pokoleń. W tym licznych w tej części Austrii emigrantów z terenów dawnej Jugosławii.

Wycinka w Schauspielhaus

Przejście z mistycznej, kantorowsko-mickiewiczowskiej aury opowieści o Thalerhofie do rozjarzonego światłem foyer Schauspielhausu nie jest łatwe. Pomagają mi w nim państwo Anny i Peter Fabiano-wie, honorowi goście tego wydarzenia, już obecni w teatrze.

Od razu widać uroczysty charakter premiery. Panowie są w eleganckich gar-



niturach, panie w sukniach wizytowych. Niewiele ma to wspólnego ze sportowo-artystowską publicznością teatralnych premier paryskich. Korzystam z obecności doktora Petera Fabiana i jego żony, żeby porozmawiać o Lampersbergach, których znali osobiście. Trudno nie ulec pokusie rozszyfrowania bohaterów *Wycinki*. W trakcie rozmowy przechodzimy na widownię.

Teatr zachował kształt i wystrój XVIII-wieczny, łoże w stylu włoskim, czerwien obić i złoto dekoracji. Widoczna na scenie dekoracja Krystiana Lupy jest, w porównaniu z dotychczasowymi jego scenografiami, wyjątkowo jasna, przestronna. Widać inspirację wiedeńską architekturą w stylu *art déco*. Potwierdzają ją górne lampy i okno z witrażem po prawej stronie, pod którym stoi słynny fotel uszak – prawie niezależna postać *Wycinki*. Salon dzieli od hallu na pierwszym planie przeszklona ściana rozciągająca się na całą szerokość okazałej sceny z centralnie umieszczonymi drzwiami. W czasie spektaklu będzie można poznać rozmiary sceny obrotowej i pełną skalę jej technicznych możliwości. Jak zwykle Lupa odcina czerwoną świetlistą linią swoją akcję sceniczną od teatru z widownią. Ta czerwona linia współgra z czerwonym aksamitem wnętrza.

Brak w tym „Oknie na świat” miejsca na obszerniejsze przedstawienie spektaklu, znakomicie zagranego przez miejscowy zespół teatralny. Jedyne aktor kreujący postać narratora jest na gościnnym kontrakcie. Uderza – obok świetnej gry – jego jakby „niemodna” powierzchowność, kojarząca mi się nieodparcie z twarzą i sylwetką króla Poniatowskiego.

Liczne projekcje spektaklu wyświetlane są w górnej części wysokiego mieszkania Auersbergów. Komentują one lub uzupełniają poszczególne wątki albo „dublują” akcję sceniczną. Nieżyjąca Joana jest obecna na scenie już to w sekwencjach będących odpowiednikiem powieściowych sytuacji, już to w ekspresjonistyczno-onirycznych scenach stworzonych przez reżysera. Widzimy ją ukazującą się w witrażowym podłużnym oknie przy fotelu narratora, co przypomina znany afisz Stanisława Wyspiańskiego do sztuki Maurice’a Maeterlincka, oraz w czymś podobnym do dużej klatki wyłaniającej się spod podłogi. Struktura tej klatki, często podświetlona też na czerwono, oddziela Joannę od akcji toczącej się w salonie. Wbrew powieściowym opisom Bernharda Joana jest młodą, niezniszczoną alkoholem, piękną kobietą. Zaledwie lekko zaniedbaną w późniejszych scenach pijaństwa. Od wideo jej poświęconego zaczyna się akcja sztuki, jeszcze przed wejściem aktorów na scenę. Również spotkanie narratora z Auersbergami na Grabenie oraz pogrzeb wraz ze stypą są dostępne dzięki filmowi, zarejestrowanemu „z ręki”, w marszu, z pozornie nieprecyzyjnym kadrowaniem. Jest on jakby nakręcony amatorsko przez któregoś z uczestników pokazywanych wydarzeń. Nie amatorska bynajmniej subtelność obrazu ujawnia się,

między innymi, w zmienności palety barwnej; od prawie czarnobiałej na cmentarzu, do mniej lub bardziej intensywnego koloru w innych kadrach.

Spektakl jest świetnie wyważony w swej warstwie dramaturgicznej, trzyma w dużym napięciu, a zarazem działa na widza Bernhardowskim, nierzadko okrutnym komizmem. Ku naszej uldze premierowa publiczność Grazu raz po raz wybucha gromkimi salwami śmiechu. To, co dla nas jest w przedstawieniu niewątpliwie śmieszne, werbalnie i sytuacyjnie, rozbawia wręcz do łez tę z pozoru chłodną widownię. Kulminacja rozbawienia przypada na monolog aktorskiej gwiazdy przy kolacji obnażającej groteskowy snobizm Auersbergów. Nietrudno się domyślić, że przy tak żywym odbiorze widzów teatr nie opustoszeje po przerwie i że będzie bardzo długa, gorąca owacja z wielokrotnym przywoływaniem wykonawców. Przyzwyczajeni od lat do wysokich wymagań Krystiana Lupy wobec wykonawców jego artystycznej wizji, często niezadowolonego ze swych premierowych spektakli, niezależnie od uznania publiczności, zastanawiamy się, czy wyjdzie się ukłonić. Wychodzi! Nawet wymagający reżyser jest z premiery *Wycinki* zadowolony.

Po *Thalerhofie* naznaczonym polską aurą literacko-teatralną, połączoną z nadal mało znanym, tajemniczym żywiołem Łemków, publiczność zachowawczego Grazu fetuje tekst pisarza uznawanego jeszcze niedawno za „renegata” w spektaklu zagranym przez miejscowych artystów pod wodzą polskiego reżysera. Może w tej naszej coraz bardziej ksenofobicznej Europie nie dzieje się aż tak źle, jak myśli-

my? Może sztuka jest w stanie faktycznie nadal łagodzić obyczaje?

Paryskie polonika

Wypada odnotować kolejny sukces artystów z Teatru Nowego pod kierunkiem Krzysztofa Warlikowskiego – w *Kabarecie warszawskim* prezentowanym Teatrze Chaillot od 7 do 14 lutego 2014. Przedostatnie przedstawienie w dniu 13 lutego nie miało pełnego kompletu – zjawisko rzadkie wobec spektaklu Warlikowskiego. Ale i tak liczna publiczność, wypełniająca w trzech czwartych ogromną salę Chaillot, oklaskiwała, niczym w operze, poszczególne sceny *Kabaretu*, niezależnie od oklasków następujących tradycyjnie po kolejnych aktach. Wielka owacja końcowa, wieńcząca ten spektakl, adresowana była też do obecnego na widowni reżysera, który dołączył do swych aktorów w zawiadającym kaszkiecie, zastępującym dawny stylowy kapelusik.

Wchodząca w tym tygodniu na ekran całej Francji *Ida* Pawła Pawlikowskiego pojawia się na pierwszych stronach nie tylko tygodników kulturalnych, ale także prasy codziennej, z obszernymi artykułami jej poświęconymi. Na okładce lewicowej „Libération” pod datą 15 lutego można przeczytać, obok zdjęcia tytułowej bohaterki filmu: „Nawróćcie się na Idę!”. Po czym następują cytaty ze wszystkich możliwych gazet – od prawicowych, przez liberalne – aż do komunistycznej „L’Humanité”. Oto parę przykładów: „Olśnienie” – „Télérama”; „Piękno zapierające oddech” – „Nouvel Observateur”; „Perła kinematografii” – „La Croix”; „Wielki film; żarliwy i świetlisty” – „Le Canard Enchaîné”; „Cud” – „Le Figaro

Magazine”; „Boże, co za piękny film!” – „Be”; „Arcydzieło” – „L’Humanité”.

Chyba żaden film ostatnich lat nie zebrał tylu superlatywów, a na pewno żaden z filmów polskich. Irytują natomiast nieco pojawiające się czasem w tych entuzjastycznych krytykach zdania o „[...] gorliwym udziale części polskiego społeczeństwa w eksterminacji ludności żydowskiej” – „Libération” z 12.02.2014. Irytują one tym bardziej w Paryżu, gdzie w każdej dzielnicy śródmieścia, na fasadach budynków szkolnych, widać tablice upamiętniające liczbę żydowskich uczniów wywiezionych do obozów. A jak wiadomo, francuska policja rządu Vichy miała dużą autonomię w tego typu działaniach. Innymi słowy – nie musiała się wykazywać taką gorliwością. Można by się pokusić przy okazji *Idy* o głębszą refleksję na ten temat, też dotyczącą francuskiej przeszłości. Dobrze, że *Ida* odnosi tak wielki sukces, daje to kolejną możliwość podjęcia dyskusji o naszej skomplikowanej historii, kolejną możliwość przypomnienia realiów polskiej okupacji i okresu stalinowskich prześladowań.

Dworce, lotniska

Na francuskich dworcach, a także na lotniskach utrzymują się wspomniane parę miesięcy temu pianina, i są one stale używane. Na paryskim dworcu Montparnasse, łączącym stolicę z Bretanią i Normandią, jest też od niedawna półka z książkami. Dostępna dla każdego. Miły wypoczynek od kolorowych pism w kioskach. Kolejna oznaka łagodzenia obyczajów „wędrujących ludów” za pomocą kultury.

Anna Łabędzka

Anna
Czabanowska-
Wróbel

Łucja
Iwanczewska

Napisała nam

Inga Iwasiów

Umarł mi. Notatnik żałoby

Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013

Tak właśnie, niezgrabnie parafrazując tytuł, chcę zatytułować mój tekst o książce Ingi Iwasiów. Wypróbuję, jak to brzmi:

Napisała nam, że umarł jej ojciec. Umarł mi, napisała.

Napisała przecież nie tylko do nas, którzy przeżywamy podobną stratę, ale to właśnie my czytamy jej książkę w szczególny, bardzo osobisty sposób, chcemy też jakoś podziękować za darowanie nam swojego doświadczenia, a potem dopisać się do jej słów, odpowiedzieć narzucając się ze swoim wyznaniem: To stało się tak nagle... To trwało bardzo długo... Spodziewałem się, a przecież...

Napisała nam o swoim ojcu, opowiadając o sobie i rodzinie tylko to i tylko tyle, ile chciała powiedzieć. Z podziwem śledzę zachowanie przez autorkę idealnych proporcji (jeśli w tym wypadku istnieje coś takiego, jak idealne proporcje) między dyskrecją i wyznaniem, a także między ciepłym wizerunkiem bliskich oraz ich widzeniem, które chociaż nie surowe, nie jest też bezkrytyczne ani naiwne. Przeglądamy się w tej książce, odnajdując wszystko to, co wspólne i powtarzalne, a także ze znaną starożytnym poetykom ulgą odnajdujemy to, co głęboko różne od naszego doświadczenia – nasi najbliż-

si umarli inaczej, my byliśmy wtedy inni i gdzie indziej... A pod różnicą znów kryje się najgłębsze podobieństwo, jak to bezbronne wyznanie, „pękło mi serce.”

Jednym z ważnych wymiarów książki Ingi Iwasiów jest budowanie narracji autobiograficznej po stracie i w obliczu straty. Śmierć ojca staje się powodem skonstruowania przez córkę nowej opowieści o rodzinie, zarówno tej, z której pochodził, jak i tej, którą w stosunkowo młodym wieku założył. Warto z uwagą przeczytać to wszystko, co w lapidarnej książce autorki *Bambina* dotyczy jej genealogii, przetrzeni związanej z rodziną ojca (przybysza z wielkopolskiej wsi) i rodziny matki przesiedlonej z okolic Sambora. Autorka powieści, których akcja rozgrywa się w powojennym Szczecinie, szkicuje tutaj w zarysie to wszystko, co znaczące dla tego miejsca, w którym po wojnie spotkały się drogi przybyszy z różnych miejsc i tradycji. Relacjonując wcześniejsze rodzinne śmierci i pogrzeby nie zapomina o tych, którzy wyrwani z okolic dzieciństwa najwyraźniej nie zaadaptowali się w nowym miejscu i umierali przedwcześnie.

Postacią z oczywistych powodów najważniejszą jest tu ojciec. Zawód zegarmistrza staje się jego emblematyczną rolą, w której kulminują cechy wpisane w wywiedzioną wprost z trenów pochwałą osoby zmarłej. Jego zalety to: precyzja, delikatność, staranność, by o punktualności nie wspomnieć. Zegary z okładki nie muszą nawet przypominać o tym, że czas jest jednym z najważniejszych bohaterów książki, że przemijanie i jego nieuchronność nie będą tu abstrakcyjnym tematem, ale że zostaną pokazane z całą dotkliwością konkretnego, jaki stanowi jednostkowa strata.

Na poziomie indywidualnego, niepowtarzalnego losu znacząca dla ojcowskiej drogi życiowej okazała się trudna i bolesna dla niego decyzja jego matki, która uciekła przed niedobrym, przewidywalnym losem niezamężnej kobiety z dzieckiem w zamkniętej, tradycyjnej społeczności. Dopiero później mogła uratować także swojego syna przed pozycją nieślubnego dziecka, nazywanego wyłącznie „bękartem”. Szczecin stał się dla nich dwojga miejscem nowego i lepszego życia.

Jak *Chirurgiczna precyzja* jest tomikiem poetyckim napisanym przez syna chirurga, tak określenie „zegarmistrzowska precyzja”, które zasugerowane poza słowami ma się nasunąć czytelnikowi na myśl, jest tym, które zostało niejako wpisane w kompozycję książki, nawet w wyczuwalny rytm jej fraz, podobny też do pulsu. Lapidarność narracji Iwasiów buduje specyficzną melodię tej książki. Podzielona na tytułowane rozdziały-epizody, które stanowią zarazem medytacje, ma swoisty, jakby synkopowany tok, co każe zadać pytanie zarazem o stan serca i zegarowego mechanizmu. Rzeczowość, delikatna, a czasem gorzka ironia (fragment o zakładach pogrzebowych i ich reklamach) przeplatają się z osobistym wyznaniem i tym specyficznym „suchym” tonem, po którym poznać głos wydobyty ze ściśniętego gardła.

W prowizorycznym podziale na córki ojców i córki matek (są też synowie matek i synowie ojców...) Iwasiów wskazała zdawałoby się jednoznacznie – jest córką ojca. „Nie wierzę w więzy krwi, choć wierzę w geny i dziedziczenie konwencji zdarzeń” (s. 94) – deklaruje przy tym. Nie trzeba jednak długo szukać – w książkę

wpisana jest też postawa, której patrokuje ukryta w cieniu ojca postać matki, pielęgniarzki. Narratorka swoją postawą wyraża troskę o innych, bywa przy tym trochę szorstka, ale zawsze odpowiedzialna; pewność tego, co się robi i panowanie nad sobą jest wyrazistą cechą mówiącej do nas postaci.

Wybaczenie innym i wybaczenie sobie idą w parze w tej nietoksycznej książce rodzinnej. Zawodowe rozumienie i interpretowanie to znak rozpoznawczy autorki. Dlatego stara się zrozumieć decyzje swojej babci, zmuszonej przez okoliczności życiowe do zostawienia na jakiś czas syna u swoich rodziców na wsi, by w mieście rozpocząć walkę z losem o swój, a potem jego, samodzielny byt: „Pod koniec życia opowiadała rzeczy poważne. Także o swoich minionych decyzjach [...]. Mówiłam jej, że rozumiem. Zawodowo uprawiałam rozumienie, dlaczego miałabym odmówić go babci? Przeszłość jest nienaprawialna, nic z nią nie zrobimy” (s. 69).

„Dwa tygodnie po pogrzebie powiedziałam do syna: »Najgorsze jest to, że nie mam o swoim ojcu nic złego do powiedzenia«” (s. 95) – to paradoksalne zdanie doskonale wyraża, jak cierpienie utraty chciałoby się umniejszyć nawet kosztem rezygnacji z idealnego obrazu tego, co utracone – ale to niemożliwe.

Inga Iwasiów napisała niezwykle ważną książkę, potrzebną właśnie dlatego, że nie można jej postawić na półce z napisem „literatura terapeutyczna”. O terapiach i grupach wsparcia dla tych, którzy są w żałobie sama Iwasiów wypowiada się z wyraźnym dystansem. Moc tej niewielkiej książki i siła jej absolutnej prostoty polega na czymś innym.

Po przeczytaniu całej biblioteki prac o żałobie (badaczka literatury współredagowała przecież kiedyś tom zbiorowy o książce Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi*) i melancholii, źle i dobrze przepracowanej traumie, o pamięci i zapomnieniu, Inga Iwasiów umiała nie tyle może odrzucić, co zawiesić całą tę wiedzę (wiedząc przecież, że zdobyta mądrość nie ma tu nic do rzeczy, „wywiodłeś wszystkich, nie wywiodłeś sobie”). Potrafiła przemówić z poziomu doświadczenia i przeżywania każdego dnia i każdej chwili, które naznaczyła świeża rana straty.

Zawodowo zajmując się pamięcią i zapomnieniem, stratą i żałobą, aż za dobrze wiemy, co robimy z myślami o naszych bliskich, jak przepracowujemy żałobę, jak źle wykonana praca staje się nieustającą żałobą i jak dobrze odrobiona lekcja żałoby ją unicestwia. Wiemy, jak zjadamy naszych zmarłych i jak zamykamy pamięć o nich w niedostępnych kryptach. Ale przychodzi prawdziwa strata i zdumiewające stają się zupełnie inne sprawy, na przykład to, co związane z przygotowaniem pogrzebu, wyborem urny, porządkowaniem i segregowaniem rzeczy zmarłego. Waga tych drobnych, zdawałoby się, szczegółów w książce Iwasiów jest nie do przecenienia. Nieważne akcydentalne sprawy urastają do niespotykanych rozmiarów, bo odtąd na zawsze splecione są z tym:

„Dzień był bardzo gorący, ludzie szukali cienia pod drzewami, w samochodach, wokół kaplicy” (s. 101).

Było tak gorąco..., był mróz, wszyscy marzli..., padał ulewny deszcz..., nagle wyszło słońce... Pamiętam każdy szczegół..., nic nie pamiętam, wszystko jak przez mgłę... Słyszeliśmy to i sami tak

mówiliśmy, ale tym razem natrafiamy na zapisane, zamknięte z ramach skondensowanego przekazu jedno, niepowtarzalne przeżycie.

Umarł mi to zapis żałoby, szkic do portretu zmarłego, rodzinna opowieść, ale też świetny (i nie mimowolny, przeciwnie, świadomie nakreślony) autoportret. To też działa niemal katartycznie – odkrywam, że narratorka jest zupełnie inna niż ja, niż każdy z nas, a przecież jest „jednym z nas”, wpisana we wspólnotę nieuchronnego losu. Umie także zobaczyć siebie z przeszłości ich, rodziców, oczami, jak tu, z perspektywy ojca:

„Byłam rozkoszna, ładna, przemądrzała i nieśmiała. Udałam mu się, ale ponieważ byłam jego, musiałam mieć gen niepewności, samotności, odrzucenia. Brałam po nich, z ich puli” (s. 99).

Umarł mi przynosi autoportret dorosłej kobiety, przez której rysy przezierają cechy znanych jej i nieznanym przodków, toczących sobie tylko wiadome wojny generacyjne. Jak my wszyscy, jest polem sprzecznych sił, w których mają swój wcale nie tajemniczy udział zmarli.

Dziewczynka, która zawsze wybiegała na przyjęcie z pracy „tatulka”, i która oparzyła się przelewając samowolnie dla rodziców gorącą herbatę, jest energiczna, śmiała i pewna akceptacji ojca. A może inna: nieśmiała jak on, ale tak skutecznie przewyciężająca nieśmiałość, że aż odważna i ekspansywna. Albo jeszcze inaczej: śmiała, ale ukrywająca się za tarczą nieśmiałości z obawy, że jej energia rozsądzi ramy skromnej szkolno-domowej scenografii, w której musi się poruszać. Deklaracje i autoprezentacje zbudowane z najprostszych i najkrótszych zdań nicze-

go nie tłumaczą, ale też niczego zbytecznie nie komplikują.

Sylwetka ojca splata się z autoportretem tam, gdzie mowa jest o „spadkach”:

„Mój tata był zegarmistrzem. Miał niskie ciśnienie. Na słońcu i wietrze łzały mu oczy, nosił ciemne okulary. Wzięłam po nim chorobę zawodową, światłowstręt, błądłość, cierpnące łydki, obniżoną temperaturę” (s. 50).

Pisząc i o sobie, i o ojcu, Iwasiów naszkicowała sugestywny wizerunek wrażliwego chłopca wychowanego przez samotną matkę; mężczyzny, który udźwignął ciężar wczesnego ojcstwa, dumnego z uzdolnionej córki, wreszcie kochającego dziadka. Wierzmy w ten obraz z lapidarnego „notatnika żałoby”.

Inga Iwasiów szkicuje także w *Umarł mi* ważny wycinek socjologii codzienności; jej zapiski z przygotowań do pogrzebu mają w sobie konkret, pozwalają zrozumieć paradoksy praktycyzmu w szaleństwie rozpacz. Ta prywatna antropologia codzienności, którą w chwili największej życiowej straty uprawia autorka, stawia czytelnika w dogodnym do obserwacji miejscu. Jak dobrze usłyszeć od rozsądnej, nienatrętnej, ale i stanowczej osoby – popatrz, to tak wygląda, tak to się u nas w Polsce, na początku wieku, odbywa. Im bardziej sama jest niepodobna do nas, im bardziej też niepodobne szczegóły tej utraty, tym bardziej z uderzającą siłą przemawia to, co w tym wszystkim powtarzalne wspólne, wręcz identyczne.

„Do powieszenia klepsydry potrzebne są nożyczki, pinezki, klej, taśma klejąca. Trzeba te drobiazgi znaleźć, kupić, włożyć do torebki. Przewidzieć wymagania podłoża. Przeszukać domowe szuflady.

Dokupić coś w kiosku. Wybrać najlepszą porę dnia. Nie zapomnieć zabrać torebki” (s. 62).

Jeden z najlepszych przykładów, jak przeżycia osób przeżywających nagłą stratę potrafią przy pozorach logiki zatrzymać się na szczególe, który komu innemu wyda się albo nieistotny, albo wręcz absurdalny, jest opisana przez Iwasiów historia „pomylki” i wyboru „niewłaściwego” (jakie to ma znaczenie: do trumny? do urny?) garnituru dla ojca.

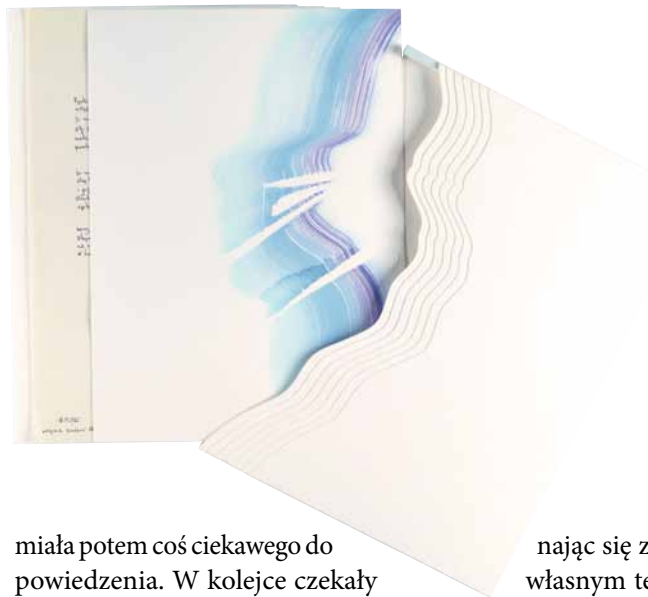
Matka jest postacią, z którą narratorka prowadzi ledwie tylko zaznaczoną rywalizację o stratę. „Moja mama została zdetronizowana. Trzeba przyznać, że w obu tych kolumnach – zimowej i letniej – szłam pierwsza, postarałam się być na pierwszym miejscu, choć niewątpliwie powinnam była go ustąpić. W zimie ojcu, w lecie matce” (s. 104). Narratorka mówi nam o tym nie bez powodu, nie jest naiwną opowiadaczką. Umarł **mi** – akcentuje przecież już w tytule; to mnie dotknęła ta strata, mnie ona dotyczy bezpośrednio. Z kolei jej synowie, wnukowie zmarłego są od tego wydarzenia oddzieleni bezpieczną barierą jednej, jeszcze żyjącej, generacji.

Ostatnie zdanie rozdziału *Wyprowadzka* brzmi: „Zauważyłam, że pisząc tę książkę prawie nie udaję” (s. 122). Warto docenić te słowa. Pisarka i badaczka współczesnej prozy dobrze wie, co mówi i ile znaczeń „udawania” kryje się w naturalnej narracji, jak trudno osiągnąć taką prawdę, taką szczerość. Ale jest też codzienny, ludzki, nieliteracki sens tego „nieudawania”. Iwasiów pisze wiele o sytuacjach, w których prowadzi nas konwencja, zwyczaj, obrzęd. Docenia wagę katolickiego pogrzebu, spotkań z rodziną, rytuałów

sąsiedzkich. Pokazuje, ile już straciliśmy, a ile jeszcze stracimy, gdy jeszcze mocniej nadwątlą się więzi międzyludzkie.

Iwasiów docenia też rolę samej żałoby, nawet jej współczesnego szczątkowego funkcjonowania; jak podkreśla, rzadko się dziś zdarza, by można było sobie pozwolić na cały rok spokojnego jej przeżywania, spełniając równocześnie oczekiwania, jakie mają wobec nas inni. „[...] dorośli mają obowiązek uporać się ze smutkiem, nie leżąc innym w oczy z tym katastroficznym depresyjnym nastrojem. Ten obowiązek bezwzględnie dotyczy osób uważanych za silne. Odnoszących sukcesy. Normalnych. Niebiorących zwolnień z każdej okazji. Wyrabiających się. Zwolnione są z niego osoby w permanentnym, widocznym kryzysie. Budzące litość. Rozchwiane emocjonalnie. [...] Nie każdemu przysługuje równa porcja społecznej żałoby. Trzeba uznać ten fakt za naturalny” (s. 15–16). Te gorzkie w gruncie rzeczy stwierdzenia pozwalają zobaczyć, że bohaterka tekstu jest świadoma tego, że jest postrzegana jako ta, której wolno mniej, gdy chodzi o ekspresję żalu. Dlatego właśnie chce ten jeden raz powtórzyć tytułowe „umarł mi” jako prawdę wyłącznie o swoim bólu, prawdę, do której ma pełne prawo.

Jeden z wątków książki, który silnie do mnie przemówił, stanowi obraz ojca jako czytelnika podsuwanych mu przez córkę współczesnych polskich powieści, relacja o stworzeniu z nim wspólnoty czytelniczej. Podobne doświadczenie było w ostatnich latach także moim udziałem. W ostatnim roku przed śmiercią moja mama poszukiwała także autorów, o których wcześniej niewiele wiedziała, tak poznała kilka powieści Doris Lessing; o każdej



Alina KALCZYŃSKA,
Zbigniew Herbert, *Do rzeki*.
Teka i futerał, unikat, 2010.
Fotografia Luca Postini

miała potem coś ciekawego do powiedzenia. W kolejce czekały książki Alice Munro (to było tuż przed Noblem), ale *Widok z Castle Rock* napisany przez rówieśniczkę z Kanady jakoś do niej nie przemówił. Znacznie starsza Brytyjka, która energią mogłaby obdzielić nas obie, poprowadziła ją na nieznane wcześniej terytoria. Ciekawość świata kruchej, niemal bezcielesnej osiemdziesięciolatki, spowodowała jej zainteresowanie innym, nieprzeżytym życiem, wpisanym w fikcję cudzym doświadczeniem. Czytając te same książki, które nas nie dotyczyły bezpośrednio, wykroczyliśmy razem, na ile to było możliwe, poza czas i poza ramy naszej różnicy pokoleń.

Książka Ingi Iwasiów ma obiektywną wagę wypowiedzi generacyjnej. Zdaje relację z powszechnego doświadczenia ludzi „w średnim wieku” doświadczających straty. Ojciec autorki był relatywnie młody. Żegnamy także rodziców znacznie starszych albo z lękiem przygotowujemy się na odroczenie nieuchronnego. Dlatego w książce bardzo ważna jest także opowieść o śmierci babci. Przejmujący jest obraz tego, jak odchodzą najstarsi, żeg-

nając się z nami pomału i w swoim własnym tempie i rytmie kolejnych, częściowych pożegnań. Inga Iwasiów zapamiętała wielokrotnie powtarzany gest babci wychodzącej na balkon i machającej do niej na pożegnanie. W końcu jeden z tych małych, powtarzalnych gestów stał się tym ostatnim.

W książce *Umarł mi* Inga Iwasiów traktuje – i nas, i siebie – dobrze, oszczędza przy tym i sobie, i nam tego, co mogłaby jeszcze opowiedzieć. Powtarza strategię matki, pielęgniarki, chroniącej ją przed naturalizmem szczegółów, których córka nie zobaczyła. Pisarka jest wobec siebie i wobec czytelników niezwykle uczciwa. Gdyby na podstawie książki *Umarł mi* trzeba było wyznaczyć zasady „stosowności i formy” mówienia o stracie – ta książka dostarczyłaby najlepszych przykładów, a zarazem dowodów na to, że to możliwe i konieczne.

Rozpoznajemy się podrobnymi znakach. „Odkąd umarł, zawsze mam przy sobie zapalki. Do zapalania zniczy i świeczek” (s. 124).

Noszę przy sobie zapalki.

Anna Czabanowska-Wróbel

Upadła mi...

Dziennik żałobny

Rolanda Barthes'a

Roland Barthes
Dziennik żałobny

tekst przyg. i oprac. Nathalie Léger,
tłum. Kajetan Maria Jaksender,
Teatr Polski, Wrocław 2013

*Nie byłem taki jak ona, ponieważ z nią
(w tym samym czasie) nie umarłem.*

Roland BARTHES, *Dziennik żałobny*

Pierwsza noc żałobna... Nazajutrz po śmierci swej matki, Henriette Binger, 25 października 1977 roku, Roland Barthes zaczął pisać *Dziennik żałobny*. Barthes pisząc go, robił zapiski na fiszkach z kartek papieru pociętych na cztery części. Na stole, przy którym pracował, trzymał ich zapas. Każda odsłona rozpaczy, wspomnienia, żalu, wściekłości, bezradności zapisana została na osobnej fiszce; dopiero zebrane i uporządkowane chronologicznie według dat, tworzą zapis mierzenia się ze śmiercią ukochanej matki. Istotnym wydaje mi się fakt, że gest chronologicznego porządkowania zapisanych fiszek nie należał do Barthes'a – był gestem redaktorskiego opracowania Nathalie Léger, która w słowie wstępnym napisała:

„*Dziennik żałobny* zostaje tutaj, kartka po kartce, udostępniony w całości; kartki ułożyliśmy chronologicznie, ponieważ wdarł się w nie pewien nieład”¹.

Ten nieład interesuje mnie najbardziej, bowiem w nim upatruję subiektywną, kompulsywną procedurę pracy żałoby, wpisaną w próbę poradzenia sobie z utratą najbliższej osoby. Nieład i chaos nieuporządkowanych kartek, oznaczonych sygnaturą przemożnego bólu, przypominają mi strategię gromadzenia doświadczeń i ich dyskursywnych reprezentacji w afektywnym archiwum, wedle koncepcji Giulii Palladini². Definiuje ona afektywne archiwum jako spotkanie obiektu i indywidualnego archiwisty. Takie archiwum jest wyłącznie subiektywne i ma afektywny charakter – jest niestabilne, nieuporządkowane, nacechowane emocjonalnie, tworzone partykularnym spojrzeniem i działaniem. Archiwum afektywne może być zatem ułomną wizją jednego widza, rekonstrukcją nie tego, co było, ale wyrażeniem emocji, namietności, afektów tego, który je tworzył, układając odsłony przeszłości. Redaktorski gest porządkowania wobec porozrzucanych fiszek był dyktowany koniecznością scalenia osobnych zapisków w całość jako opowieść o żałobie, czy, jak chce Barthes, strapieniu po zmarłej matce. Ale gdzieś tam, przed tym redaktorskim gestem, afektywny archiwista mierzył się z rolą na zawsze opuszczonego, sięgając każdego dnia po kolejną fiszkę i odkładając ją zapisaną bez troski o jakikolwiek porządek w świecie, w którym jej już nie ma, a ładotwórczy sens nie nadchodzi.

Barthes, zapisując fiszki zawiera przy mierze z nieobecnością matki, a ściślej, z jej „obecnością nieobecności”³. Jego

strategia nie służy zatrzymaniu jej jako melancholijnego obiektu utraty, a utrzymaniu przy życiu, nadaniu jej statusu tej, która pozostanie obecna. Dekadę przed Zygmundem Freudem, Sandor Ferenczi przedstawił koncepcję żałoby jako procedury dwóch aktywności: introjeckcji i inkorporacji. W procedurze introjeckcji żałobnik zdaje relację ze stanu utraty, wybiera narrację jako narzędzie pracy żałoby, mówi o zmarłym, a żałoba przechodzi przez próbę języka. Inkorporacja zaś polega na rezygnacji z dyskursywnej reprezentacji. W latach 70. xx wieku zagadnienie to rozbudowali Nicolas Abraham i Maria Torok, oni zaś stali się inspiracją dla żałobnych koncepcji Jacques'a Derridy. Zauważa on, że zmarły staje się obrazem siebie, obrazem zmarłego, który niezależnie od woli żałobnika zostaje wprowadzony w jego podmiotowość. Obraz zmarłego będąc w nas, jest zarazem wobec nas zewnętrzny. Zewnętrzny zmarły suplementuje nasze wnętrze. Derrida znajduje miejsce, w którym ów suplementarny inny, zmarły zamieszkuje – to krypta w nas, rodzaj pomieszczenia na głos zmarłego w nas samych. Derrida tak definiuje kryptę: „tworząc system ścian, z ich wewnętrznymi i zewnętrznymi powierzchniami, enklawa kryptyczna wytwarza pęknięcie ogólnej przestrzeni, w jej systemie złożonym z miejsc, w architektonice placu otwartego w jej wnętrzu i ograniczonego zarazem przez ogólne zamknięcie, w jej forum. We wnętrzu tego forum, placu wolnej wymiany dyskursów i przedmiotów, krypta tworzy inny dwór [*for*]: zamknięty, a zatem wewnętrzny dla siebie, tajne wnętrze we wnętrzu wielkiego placu, ale zarazem dla niego zewnętrzne, zewnętrzne

we wnętrzu. Ściany krypty, bez względu na to, co by się na nich zapisało, nie oddzielają więc w prosty sposób wewnętrznego dworu [*un for interieur*] od dworu zewnętrznego [*un for exterieur*]. Tworzą one z dworu wewnętrznego zewnątrz wyłączone w środku wnętrza [...]. Uszczelniony albo wyścielony od wewnątrz, cement lub beton po drugiej stronie, dwór kryptyczny chroni przeciw zewnątrz nawet sekret swojego wewnętrznego wyłączenia albo zakazanego włączenia”⁴.

Zmarły zatem jest ciałem obcym w żałobniku, ciałem innego, które nieodwracalnie naruszyło granice podmiotu, ale to obce ciało przyjmuje status kryptyczny i staje się częścią „ja” podmiotu. Sam Barthes tak obrazuje wnętrze i zewnątrz żałoby: „W żałobie uwewnętrznionej nie ma prawie znaków. To dopełnienie wewnętrzności absolutnej. A jednak wszystkie mądre społeczeństwa zalecały i skodyfikowały uzewnętrznienie żałoby”⁵. Krypta w nas stała się dla Derridy miejscem przeznaczonym na głos zmarłego, miejscem trwałego przymierza, którego nie sposób zerwać, rozwiązując z nim za pomocą mowy czy milczenia naszą relację. U podstaw mówienia o zmarłym tkwi wywłaszczenie podmiotu z samego siebie poprzez zmarłego. Żałobnik przedstawia być dysponentem sensu, nie może podporządkować zmarłego własnej mowie i własnej o nim opowieści, jak w przypadku afektywnego archiwum pozostawiającego podmiot w stałej niepewności i nieporządku. Ale nie może też o zmarłym milczeć. Barthes pod datą 9 listopada zanotował: „Coraz mniej do napisania, do powiedzenia, jeśli nie o tym (ale nie mogę tego nikomu powiedzieć)”⁶.

W mowie żałobnej po śmierci Barthes'a Derrida napisał: „A zatem milczenie? Czyż nie jest to inna rana, kolejna obelga?”⁷. Derrida kwestionuje milczenie jako przymierze wierności wobec zmarłego, inkorporacja jest tylko pozorem wierności i zachowania ostatniego słowa zmarłego przy sobie. Tylko żałobna mowa i mowa żałoby umożliwiają zmarłemu dalsze istnienie. To jego głos w nas i przez nas przemawiający pozwala zmarłemu przeżyć (*sur-vie*). Barthes na kartce z 29 marca 1979 roku notuje: „Żyję bez najmniejszej troski o potomność, bez najmniejszego pragnienia, aby być w przyszłości czytany; absolutna akceptacja kompletnego zniknięcia, najmniejszej ochoty na »pomnik« – lecz nie mogę znieść, by było tak z mamą (być może dlatego, że ona nie pisała i że wspomnienie o niej zależy całkowicie ode mnie)”⁸. Z jednej strony Barthes może się wydawać w tym wyznaniu strażnikiem, dysponentem, magazynierem i nośnikiem pamięci o swojej matce, z drugiej zaś ujawnia się w tym wyznaniu jako ten, który zobowiązał się zapewnić jej dalsze istnienie, uchronić ją przed zniknięciem. I nie chodzi tutaj o uobecnienie jej, zaprzeczenie śmierci, przywrócenie jej pełnej obecności. Chodzi o utrzymanie jej w stanie przeżycia, a to zależy wyłącznie od jej syna, „R.”. Utrzymanie przy życiu zmarłego jest rodzajem nieustającej z nim rozmowy, a także używaniem mu głosu.

Praca żałoby jest rozdarcie pomiędzy niemożliwym oddaniem głosu zmarłemu a niemożliwą mową własną, to praca bez finału i bez rozstrzygnięcia. „Straszna żałoba zaczyna się na nowo (choć nigdy się nie skończyła). Rozpocząć bez od-

poczynku. Syzyf”⁹. To praca, która śmierć nieodwołalnie wpisuje w życie: „Teraz wszędzie, na ulicy, w kawiarni, nieuchronnie widzę ludzi w stanie *przedśmiertnym*, to znaczy w ścisłym sensie jako *śmiertelników*. – I z nie mniejszą oczywistością widzę ich jako *niezdających sobie z tego sprawy*”¹⁰. Śmierć bliskiej osoby nieodwracalnie naznacza śmiercią nas samych, odtąd nosimy tę kryptę w sobie, a status podmiotu kryptycznego staje się naszym udziałem. Owszem, żałoba może mieć swój kres, może upaść, ale upada po to, by trwać w naszym prywatnym kryptycznym archiwum, gdzie gromadzą się znaki naszej śmiertelności i obecnej nieobecności tych, których już nie ma.

Upadek żałoby jest konieczny, jest jej prawem, zapewnia jej trwanie, utrzymując przy życiu tego, kogo już nie ma. To także upadek zmarłego – upada, by trwać w nierozłączności z żałobnikiem. Upadła mi..., matka... Jej upadek to chwila, w której Barthes podejmuje pracę utrzymującą ją w stanie przeżycia: „Nie wypierać żałoby (zgryzoty) (głupia idea czasu, który ją znosi), ale ją zmieniać, przekształcać, sprawić, aby przeszła ze stanu statycznego (zastoju, zatoru, powtarzających się powrotów tego samego) w płynny”¹¹. Zmarła matka, wobec której Barthes podejmuje tę pracę, nie może zniknąć, ale nie może także zostać doskonale opisana, tak samo powtarzana w obrazach wspomnieniowych i narracjach, ponieważ to spowoduje, że i tak zniknie za zasłoną tekstu. Pamiętanie o zmarłym i trwanie żałoby wynikają właśnie z tego, że wymykają się naszemu podporządkowaniu.

Wspomnienia o zmarłych nawiedzają nas bez żadnej porządkującej logiki, po-

jawiają się bez zapowiedzi, nie wiemy, co i kiedy wywoła przypomnienie, przywoła obraz: „Dziś wieczorem głupi i wulgarny film, *One Two Two*. Akcja rozgrywa się w dobie afery Stavisky’ego, kiedy i ja żyłem. Ogólnie rzecz biorąc, film niczego mi nie przypomina. Lecz nagle wstrząsa mną pewien szczegół dekoracji: mówiąc najprościej zwykła lampa z plisowanym abażurem i wiszącym wyłącznikiem. Mama zrobiła taki sam – korzystając z techniki batiku. Nagle cała staje mi przed oczami”¹². Praca żałoby jest nieskończona, to praca Syzyfa – rodzaj manifestacji nie-
możności rozdzielania żywego od martwego, a jednocześnie podtrzymywanie koniecznego między nimi dystansu. We własnej mowie należy dać zmarłemu miejsce za pomocą głosu, który już zawsze będzie nawiedzony głosem zmarłego – nie wiadomo, co jest naszym głosem, a co głosem zmarłego. Chociaż Barthes ma świadomość, że: „mówię tylko o sobie. Nie mogę mówić o niej, powiedzieć, kim była, stworzyć wstrząsającego portretu (takiego, jak portret Madeleine autorstwa Andre Gide’a)”¹³ – to na każdej zapisanej kartce oddaje jej głos, każda sygnowana jest głosem matki, zwracającej się do niego: „mój R., mój R.”.

Prze-życie zmarłego zapewnione przez mowę żałobnika jest także jego deformacją, spowodowaną każdorazowo interpretacją wpisaną w każdą opowieść o nim. Obowiązkiem żałobnika jest wynajdywanie wciąż nowej mowy opowiadającej o zmarłym, to także ciągle aktualizowanie pamięci o nim. Żałoba jako stan wiecznego odpowiadania na wezwanie zmarłego, musi być stanem wiecznej inwencji językowej, ciągłego pobudzania zmarłego mową, aby

nie utrwalił się w kordonie jednolitego sensu, wiecznie powtarzanych obrazów. Żałoba jest u Derridy stanem permanentnym, ciągłym, nieustającym, jest rodzajem zadania podejmowanym w imieniu życia – nie po to, by śmierci zaprzeczyć, lecz by mierzyć się z jej koniecznością. Uporczywość żałoby, jej nieustępliwość rzutuje również na pozycję żałobnika, opowiadającego i piszącego o niej. Derrida twierdzi, że wszelka praca jest pracą żałoby. Wszelkie nasze aktywności czynią nas częścią śmierci. To właśnie żałoba ma moc wydawania na świat efektów naszej pracy; narracji, interpretacji, opowieści, obrazów. Barthes notuje: „Potrzebuję nie samotności, lecz anonimowości (pracy). Przemieniam »Pracę« w sensie analitycznym (Pracę Żałoby, Marzenia) w »Pracę« rzeczywistą – pisania.

Bo:

»Praca«, dzięki której (jak mówią) wychodzi się z wielkich kryzysów (miłość, śmierć), nie powinna być kończona pośpiesznie; dla mnie dopełnia się jedynie w pisaniu i dzięki pisaniu”¹⁴.

I dalej dodaje: „Od śmierci mamy żadnej ochoty »budowania« czegokolwiek – co najwyżej w pisaniu”¹⁵.

W pisaniu bowiem Barthes oddaje głos zmarłej matce, żałobny podmiot zawsze już mówi w imieniu zmarłego, mówi przy pomocy zmarłego, a starając się postawić własną sygnaturę, sygnuje również „obecność” zmarłego. Podejmując pracę żałoby i przekuwając ją w rzeczywistą pracę udzielenia zmarłej głosu, a zatem pisania, Barthes do swej śmierci naprzemiennie sygnował efekty swej pracy sygnaturami: „mój R.” i „R.”...

Łucja Iwanczewska

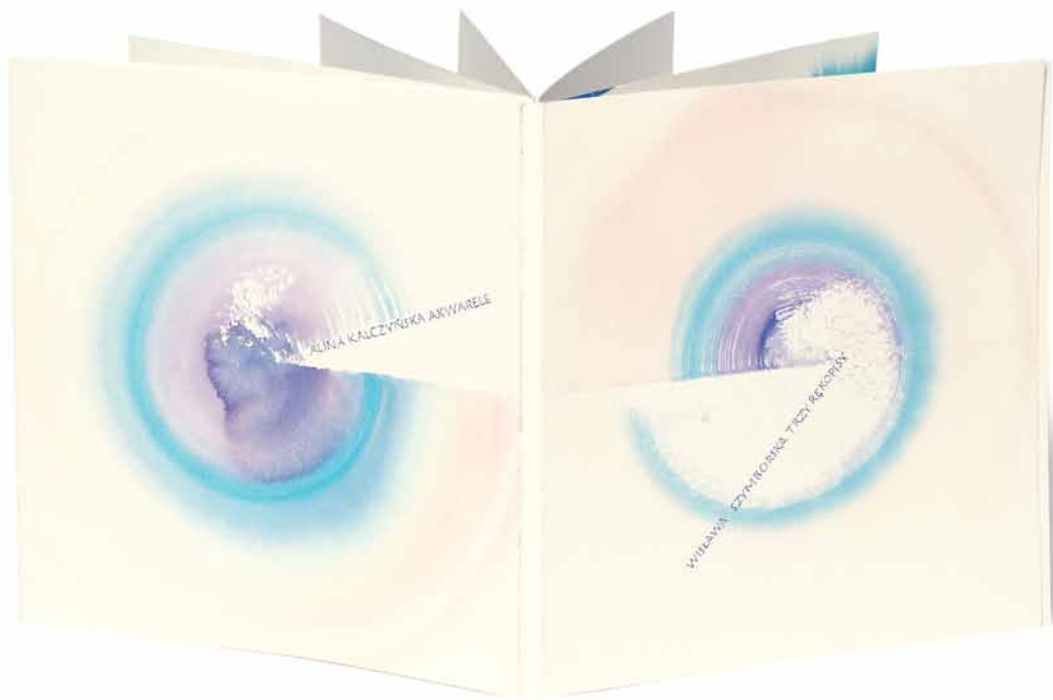
PRZYPISY

- 1 Roland Barthes, *Dziennik żałobny*, tekst przyg. i oprac. Nathalie Léger, tłum. Kajetan Maria Jaksender, Wrocław 2013, s. 10.
- 2 Zob. *Afektywne archiwum*, rozmowa z Giulią Palladini, „Dwutygodnik.com”, 2013, nr 18.
- 3 Roland Barthes, *Dziennik żałobny...*, s. 81.
- 4 Jacques Derrida, *Fors: les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok*, cyt. za: Wojciech Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Warszawa 2011, s. 12–13.
- 5 Roland Barthes, *Dziennik żałobny...*, s. 169.
- 6 Tamże, s. 52.
- 7 Jacques Derrida, *Les morts de Roland Barthes*, [w:] tegoż, *Psyche: l'invention de l'autre*, Paris 1987, s. 288.
- 8 Roland Barthes, *Dziennik żałobny...*, s. 247.
- 9 Tamże, s. 153.
- 10 Tamże, s. 64.
- 11 Tamże, s. 156.
- 12 Tamże, s. 138.
- 13 Tamże, s. 210.
- 14 Tamże, s. 145.
- 15 Tamże, s. 238.

Alina KALCZYŃSKA, Mary de Rachewiltz, *Krople* [Gocce].

Książka, nakład 85 + XIV egzemplarzy, 2010. *Fotografia* Luca Postini





Alina KALCZYŃSKA, *Wisława Szymborska trzy rękopisy*. Alina Kalczyńska akwarele.
Książka, unikat 2011. Fotografia Luca Postini

Arleta Galant

Marta Anna
Raczek-Karcz

Paulina
Małochleb

Mawina Mus

Katarzyna
Pawlicka

Bogdan Rogatko

Maria
Wojciechowska

Zupa z trupa

Zyta Oryszyn
Ocalenie Atlantydy

Świat Książki
Warszawa 2012

Kiedy w ubiegłym roku za *Ocalenie Atlantydy* wręczano Zycie Oryszyn Nagrodę Literacką dla Autorki „Gryfia” oraz Nagrodę Literacką Gdynia, podkreślano, że mamy do czynienia z prozą podejmującą tematy w polskiej literaturze solidnie już opisane (by nie powiedzieć wyeksploatowane), ale jednocześnie prozą odrębną, osobną i oryginalną. Faktycznie, pisarstwo autorki debiutującej w 1970 roku – konsekwentne, lecz do niedawna zupełnie zapomniane, trudno w oczywisty sposób wpisać w obowiązujące estetyki naszych rodzimych współczesnych narracji o powojennych wysiedleniach/przesiedleniach i układaniu się z rzeczywistością PRL-u na koniecznych utratkach, pozorowanych zyskach, przymusowych nadziejach. Ponadto edycja *Madam Frankensztajn* i *Czarnej iluminacji* w serii Kanon Literatury Podziemnej w 2009 roku uczyniła z Oryszyn przede wszystkim pisarkę drugiego obiegu, co umożliwiło umiejscowienie jej twórczości w ważnych perspektywach historycznoliterackich, głównie tych politycznych, ale zarazem utrudniło interpretacyjny dostęp do utworów opublikowanych wcześniej, w obiegu oficjalnym. Tymczasem czytelnicze nawiązanie do

tych właśnie tekstów wydaje się istotne w kontekście lektury *Ocalenia Atlantydy*.

W sąsiedztwie najnowszych opowiadań Zyty Oryszyn warto upomnieć się zwłaszcza o opublikowany na początku lat siedemdziesiątych *Melodramat*, w którym wątek wojny i pamięci został wpleciony w życiorys głównej bohaterki – Celiny, bezustannie mistyfikującej własną tożsamość z powodu przymusowego przesiedlenia, ale także z powodu prześladowanego ją widoku trupa młodego chłopaka z podwórka i blizny na udzie, której pochodzenie chciałaby móc opowiedzieć inaczej. Pewnego dnia, gdy bohaterka powieści po latach przyjeżdża do rodzinnego domu, do rodziców i brata, okazuje się, że jej pamięć o wydarzeniach z przeszłości nie ma nic wspólnego z tym, co pamiętają krewni. Dalszy ciąg jej historii to zatem kolekcje smutku, fantasmagorii i niepewność własnej tożsamości. Dodatkowego znaczenia nabiera przy tym jedna z początkowych scen w narracji Oryszyn – bohaterka *Melodramatu* jako mała dziewczynka wraz z rówieśnikami plądruje okoliczne śmietniki i podziemia w poszukiwaniu niemieckich skarbów, nowe mieszkanie na oficjalnie odzyskanej, dolnośląskiej ziemi obrasta w najróżniejsze odnalezione przedmioty, materialne ślady cudzej obecności. Wokół nich i rodzinnych przemilczeń Celina usiłuje między innymi „rozliczyć” swoją pamięć.

W znakomitej większości opowiadań pomieszczonych w *Ocaleniu Atlantydy* autorka zdaje się powracać do kwestii dzieciństwa, pamięci i powojennego śmietniska. Tym razem małeletni przeszukiwacze śmietnisk i poszukiwacze skarbów stają się pierwszoplanowymi bohaterami

tej prozy. Przestrzeń, w której żyją, pozostaje konsekwentnie prowincjonalna, poznajemy fragmenty życiorysów mieszkańców Leśnego Brzegu, dziecięce losy nie są wyłącznie wspomnieniem i epizodem, lecz stanowią centrum przedstawianych zdarzeń. Co więcej, jest to centrum nienostalgiczne, wypełnione kalectwem, sieroctwem i biedą. Otrzymujemy opowieść nie o oszustwach i pułapkach pamięci, lecz o jej – dziwnym w oczach dzieci – obowiązku. „Pamięć pokoleń to najlepszy schron przed unicestwieniem. Niedługo umrę i zostanie wtedy ze mnie i mojego świata tylko tyle, ile zapamiętasz” (s. 24) – mówi babka do malutkiej Oli, która natychmiast sztywnieje z przeżenienia, ponieważ schron kojarzy jej się ze strachem i śmiercią. Zapamiętanie okazuje się dziedzictwem, koniecznością, ale i bolesnym paradoksem. W jaki bowiem sposób pamiętać to, czego się nie rozumie? Sądzę, że to jedno z najważniejszych pytań towarzyszących wpisanej w *Ocalenie Atlantydy* opowieści o pamięci.

Przedstawiane przez Oryszyn światy Olka, Oli, małego Kintego, Miecia i Marcysia są jednocześnie zabawne i makabryczne, absurdałne, ale przy tym zarażone śmiercią i rozpadem, jak w dziecięcej grze w zupę z trupa opisanej w opowiadaniu *Mgła*. Słabi słabszym „przekazują” pamięć, co oznacza, że „cudem odzyskane piastowskie, dolnośląskie ziemie” (s. 49) okazują się obiecaną po wojnie Atlantydą, lecz wyjątkowo groteskową.

„Babka Olka Walewskiego uważała, że kurtyna nie sięga zbyt wysoko i że można ją zdobyć jak lodową górę, i namawiała do zaopatrzenia się w liny i haki” (s. 40), „Marcys wytężał oczy, ale żadnego komu-

nizmu przez okno nie widział” (s. 179), „A ojczysta kraina Kintego właściwie leży zdeptana pod ziemią. Na śmietnikach. W cudzych mieszkaniach” (s. 233) – na takich frazach w prozie Orszyn trzyma się ówczesna rzeczywistość. Jej horyzontem pozostaje bowiem dziecięca niewiedza i wyobrażenia, dlatego też rozważania na temat tego, czy Żelazna Kurtyna sięga do pierwszych chmur i czy są „w niej jakieś służby czy co, żeby samoloty mogły latać” (s. 40) stanowią dla bohaterów tej prozy kwestie fundamentalne. Tylko tak – niemożliwe, niedoskonałe, niezrozumiałe – ocalenie „Krainy Po Wojnie” okazuje się możliwe.

Groteska w utworach autorki *Melo-dramatu* posiada właściwości szczególne. Łatwo ją pomylić z krytyką tużpowojennej i późniejszej peerelowskiej rzeczywistości, wziąć za świadectwo społecznego, politycznego, egzystencjalnego (a więc także narracyjnego) kryzysu. Jednak w najnowszych opowiadaniach Zyty Orszyn groteska jest stanem wyjściowym i nieprzekraczalnym po pierwsze dlatego, że mowa o losach ludzi, którym trudno pojąć, iż można żyć inaczej niż obco. Wszystkie groteskowe napięcia w tej narracji nie są zatem rezultatem świadomych życiowych przeobrażeń, lecz podstawą egzystencji. Co jest pozorem, co jest pewnością? Kto by się nad tym zastanawiał, skoro wiadomo, co jest obce, lecz nie wiadomo, co swoje?

Po drugie – widać to chyba najlepiej w opowiadaniu *Cudza skóra, czyli historia choroby, historia żałoby* (pierwsze wydanie w 1990 roku) – narratorka nie zamierza ze swoich bohaterów szydzić, usiłuje ich chronić. W oczach Miecia wyrzuca na z własnego mieszkania Niemka bę-

dzie budzącą sympatię ekscentryczką, nie zaś ofiarą powojennych dramatów, pan na Władzia okaże się z kolei postacią na tyle kabaretową, że dorosłym bohaterom utworu uda się nie dopowiedzieć kosmaru jej upokorzenia. Autorka nie odbiera chłopcu komicznych wyobrażeń, próbuje zaoszczędzić mu strasznej wiedzy o realiach, w których żyje. Groteskowy dysonans będzie tragiczny, przecież tak samo postępują ojciec chłopca i jego babka, nakazując Mieciowi przestrzegać zasad koniecznego, skrywającego niewygodne pochodzenie, kamuflażu. Niemniej warto odnotować, że groteskowość u Orszyn nie służy wizji PRL-u jako świata bezwzględnie i absolutnie zaprzepaszonego, raczej stanowi próbę uratowania kilku związanych z tamtym czasem prostych, codziennych niejednoznaczności. W podobny sposób groteskowość aplikuje Brygida Helbig w swojej najnowszej książce – *Niebko* (Warszawa 2013) – poświęconej między innymi „pomieszanym” przez politykę i historię biografom galicyjskich Niemców.

Napisałam, że *Ocalenie Atlantydy* to także historia sieroctwa. Warto dopowiedzieć, że chodzi o sieroctwo w sensie dosłownym. Dzieci-znajdy, dzieci w sierocińcu – one również dysponują tu opowieściami o ówczesnej rzeczywistości. One też, jak na przykład Marcyś, w domu dziecka, wyjmując z kubła na śmieci „skórki po salcesonie, śledzie, niedojedzone plastry kaszanki, wyciśnięte cytryny” (s. 209), funkcjonują za wszelką cenę, jak lisy na fermie czy jak walcząca o życie zarzynana świnia. Ludzko-zwierzęce analogie odnotowuję bardzo intuicyjnie, wydaje mi się jednak, że wątki „nagiego życia” zwierząt

i dzieci zasygnalizowane w tej prozie można odczytać jako wymowne nawiązanie do tematu szaleństwa i wstydu z *Madam Frankensztajn*.

Bohaterkom minipowieści, napisanej przez pisarkę w latach osiemdziesiątych, niepokojąca obecność obłąkanej kobiety, snującej się po miasteczku, uświadamia ich własne lęki, wskazuje na granice ludzkiej wytrzymałości i uzmysławia, że wariatka z Leśnego Brzegu to także figura innych kobiecych doświadczeń. Doświadczeń, których z perspektywy lat przyjdzie się wstydzić. Śmierć zwierząt w *Ocaleniu Atlantydy* sugeruje z kolei, że granice ludzkiej wytrzymałości bywają zupełnie niewyjątkowe także z innego powodu. Pan Chrapek z utworu *Sidla* ogłusza świnie, zabija jagnię, pije końską krew i powiadamia żonę, gdzie jest jej miejsce, przywracając po wojnie prawdziwie „ludzki” porządek. W ramach tego porządku nie ma gdzie się schować, podczas wojny było podobnie. Pan Chrapek triumfuje: „Kiedy zabijało się jagnię, płakało. Nawet kury uciekały w popłochu, kiedy się za nimi skradało z toporkiem w dłoni. Tylko konie stały z opuszczonymi łbami, karne i ciche. Pan Chrapek je lekceważył. Dodatkowo męczył. Krew z tych już pozabijanych podciekała aż pod kurnik” (s. 181).

Fakt, że po wojennym polowaniu na ludzi rozróżnienie na życie wartościowe i bezwartościowe w dalszym ciągu łatwo przychodzi mieszkańcom Atlantydy, może być również powodem do wstydu. Sądzę, że Marcyś, patrzący z okna kuchni na jodły, świerki, sosny i lisy zamknięte w klatce, przeczuwa to.

Arleta Galant

Brakujące ogniwo polskiej kinematografii

Tadeusz Lubelski
Historia niebyła kina PRL
Znak, Kraków 2013

Książka Tadeusza Lubelskiego *Historia niebyła kina PRL* to tekst niezwykle w polskim piśmiennictwie naukowym, zarówno pod względem formy, jak i treści. To także wyzwanie dla tych, którzy podejmą się próby jego recenzowania, trudno bowiem przyłożyć do niego klasyczne instrumentarium krytyki naukowej, a jednocześnie wymyka się on formułom krytyki literackiej. Książka jest bowiem smakowitą hybrydą intelektualną łączącą twardy dyskurs akademicki, naszpikowany mnogością szczegółów gromadzonych latami przez autora, z pierwszorzędą literaturą, która przyjmuje maskę krytyki filmowej.

To z jednej strony analityczno-syntetyczny wywód, z drugiej – błyskotliwa gra frazami plejady polskich krytyków filmowych kilku dekad XX wieku. Sam pomysł – jak zaznacza Tadeusz Lubelski we wstępie – posiada również dwiślistą genezę. Z jednej strony, autor sięga po narzędzia wypracowane w obrębie nauk historycznych, w ramach których Alexander Demandt udowodnił badawczy potencjał snucia domniemań i tworzenia

alternatywnych wersji wydarzeń. Z drugiej, inspiruje się znakomitymi pisarzami Jorge Luisem Borgesem (*Omówienie dzieła Herberta Quaine*) i Stanisławem Lemem (*Doskonała próżnia*), którzy na polu fikcjonalizowania faktów ubranych w maskę recenzji literackiej osiągnęli absolutne mistrzostwo.

Książka ma jeszcze jeden niewątpliwy atut, który jest owocem współpracy Tadeusza Lubelskiego z krakowskim grafikiem Kubą Sowińskim. Efektami tej kooperatywy są plakaty zaprojektowane przez Sowińskiego do filmów, które nigdy nie powstały, ale których istnienie nie jest całkowicie fikcyjne, jako że pozostało po nich wiele stron proponowanych wariantów scenariuszy i obsady, omówień, uzasadnień, dokumentów z posiedzeń stosownych komisji i komitetów, a nawet akta sprawy sądowej. Innymi słowy, zostało po nich tak wiele śladów, że można – jak udowadnia Lubelski – stworzyć ich w miarę pełny i przekonujący obraz. Strategia, jaką przyjął Sowiński, projektując plakaty, przypomina tę, którą na poziomie tekstu zastosował Lubelski. Obwieszcza ją one wejście na ekrany fikcyjnych filmów, ale też swoją formą nawiązują do rejestrów estetycznych królujących w poszczególnych dekadach. Są więc doskonałym uzupełnieniem i jednocześnie urealistycznieniem zamieszczonych w książce recenzji filmowych. Zarazem Kuba Sowiński gra z estetykami obowiązującymi w projektowaniu plakatów z lat 60., 70. czy w okresie po zrywie „Solidarności”, miesząc ze sobą rozpoznawalne style gwiazd Polskiej Szkoły Plakatu i ich następców: Franciszka Starowieyskiego, Jana Lenicy, Jana Młodożeńca, Andrzeja Pą-

gowskiego, Daniela Mroza, Mieczysława Górskiego, Wiesława Wałkuskiego czy Wiktora Sadowskiego. Grafik odwołuje się także do zasad przyjętych w ówczesnym „plakaciarstwie” filmowym, dlatego niektóre spośród jego projektów mają charakter jawnie nawiązujący do plakatów agitacyjnych i propagandowych (*Zaraz po wojnie*), czasem nawet nieco naiwny (*Doktor Korczak*), ale zgodny z duchem epoki, w której powstać miał reklamowany film. Dla wnikliwych czytelników przygotował też Kuba Sowiński wizualne rebusy, które znajdują swój odpowiednik w analizach Lubelskiego, gdzie teoretyk stara się opisać, jak na historię polskiego kina powojennego i losy jego czołowych aktorów mogłoby wpłynąć zrealizowanie niektórych scenariuszy.

Jaka jest więc owa niebyła historia i jaki obraz kina wyłania się z omawianej książki? Po pierwsze: Lubelski zwraca uwagę czytelnika na olbrzymią rolę, jaką w tworzeniu i recepcji filmu odgrywa kontekst, w jakim jest on realizowany, a następnie oglądany. Perypetie scenariuszy, przerabianych wciąż od nowa przez kolejnych scenarzystów dla zmieniających się reżyserów, pokazują rolę uwarunkowań historycznych i atmosfery polityczno-społecznej, które przyczynić się mogą zarówno do powstania arcydzieła, jak i do całkowitej porażki artystycznej, ideowej i kasowej. W przypadku większości omawianych filmów można odnieść wrażenie, że ich niezrealizowanie wyszło polskiej kinematografii na dobre, choć z pewnością nie była to nadrzędna myśl, która towarzyszyła osobom odpowiedzialnym za ostateczne niedopuszczenie składanych scenariuszy do produkcji. Ktoś mógłby więc zapytać,

czy w ogóle warto o tych szczęśliwie nieistniejących dziełach filmowych pisać. Tak postawione pytanie odsłania kolejny, niezmiernie wartościowy aspekt omawianej książki. Otóż warto – przede wszystkim dlatego, że przedstawienie ich historii pozwala zajrzeć za kulisy celuloidowej taśmy i ekranu. Śledzimy wspólnie z autorem kolejne przekształcenia scenariuszy, odkrywając, jak odmieniała się w nich przez wszystkie przypadki ideologia wczesnych lat polskiego socjalizmu (rozdział poświęcony filmowi *Zaraz po wojnie*), ujawniały polski antysemityzm i doraźność podejmowanych na politycznym szczeblu decyzji (rozdział poświęcony filmowi *Doktor Korczak* czy obrazom *Sprawa Szymka Bielasa* i *Morze Sargassa*) czy dawała o sobie znać koniunktura (rozdział opisujący dzieje sześciu [sic!] kolejnych scenariuszy *Przedwiośnia* stworzonych przez Andrzeja Wajdę pomiędzy 1966 i 1999 rokiem).

Struktura książki jest bardzo klarowna. Najpierw czytelnik otrzymuje historyczną rozprawę, szczegółowo analizującą koleje losu scenariuszy – porzucanych przez autorów, odkładanych na półki lub blokowanych przez organy decyzyjne. Jednocześnie autor zwraca uwagę na cechy zawartych w nich historii lub będących dla nich inspiracją pierwowzorów literackich, gdy dostały się wreszcie w odpowiednie ręce, pod właściwe pióra i na maszyny do pisania, gdy ustawiono je przed należnymi obiektami (*casus* filmów *Zaraz po wojnie* czy *Doktor Korczak*), a także wówczas, gdy trafiły w ręce mniej odpowiednio (przypadek *Przedwiośnia*). Lubelski bowiem nie wybiera do swoich analiz jedynie dzieł bezpowrotnie straconych i całkowicie porzuconych, lecz także ta-

kie, które ostatecznie trafiły na ekrany, ale w innych czasach, innej obsadzie, firmowane innymi nazwiskami niż te należące do ich niedoszłych twórców. To w różnorodności losów prezentowanych scenariuszy leży siła tekstu Lubelskiego, który w innym przypadku mógłby być może stanowić jedynie dzieło przyczynkarskie do studiów nad polskim kinem, ale z pewnością nie niósłby w sobie tak istotnego potencjału krytycznego.

Wartością propozycji Tadeusza Lubelskiego jest także zastosowana przez niego formuła narracyjna, rzadko obecna, by nie powiedzieć wcale niewystępująca, w tekstach polskiego środowiska naukowego. Z jednej strony okopują się bowiem twórcy „poważnych” publikacji naukowych, naszpikowanych skomplikowaną frazeologią i żargonem, którego tajniki i meandry znane są tylko żarliwym wyznawcom poszczególnych dyscyplin badawczych. Z drugiej stoją autorzy książek popularnonaukowych, nieuznawanych przez akademickie gremia lub traktowanych przez nie na przemian z dużą podejrzliwością lub sporą dozą pobłażliwości. Pierwsze z wymienionych, posiadając niewątpliwie znaczącą wartość naukową, bywają tak ciężkostrawne, że ich lekturę trudno nazwać przyjemnością, pomimo niewątpliwej satysfakcji z niej płynącej. Drugie wciągają czytelnika w wartki potok słów, którego nie blokują co i rusz tamy tajemniczo brzmiących terminów i skomplikowanych pojęć, brak im natomiast starannie udokumentowanych toków dowodzenia, a płynące z nich analizy nierzadko zdają się raczej opisem fantazji własnej autora niż naukowo dowiedzonym faktem. Tak oto stajemy niemal nieustannie

przed dylematem: solidna dawka wiedzy, która naraża przeciążony naukowym żargonem umysł na niestrawność albo przyjemne surfowanie po powierzchni zjawisk, które pozostawia niedosyt faktów, argumentacji, źródeł. Nieustannie powtarzamy, że niemożliwa jest sytuacja, w której udałoby się zjeść ciastko i mieć ciastko. Książka Tadeusza Lubelskiego obala to przekonanie. Jest ona znakomitą dowodem na to, że niezwykle dopracowany pod względem faktograficznym tekst, naszpikowany argumentacją, krytycznie analizujący dostępny materiał badawczy, może być jednocześnie fantastyczną strawą literacką, frapującą opowieścią, która wciąga od pierwszych zdań aż po ostatnie zapisane przez autora słowa.

Książka Tadeusza Lubelskiego powinna stać się lekturą obowiązkową zarówno dla studentów reżyserii, przyszłych scenarzystów czy producentów filmowych, jak i grona filmoznawców oraz krytyków filmowych, a także dla szerokiej grupy miłośników kina, którzy pragną zgłębić kulisy pracy filmowej. Pierwsza z wymienionych grup znajdzie w niej pouczającą lekcję warsztatu filmowego, tym cenniejszego, że wobec niemal całkowitego wymarcia formuły zespołów filmowych rzadko już dziś prowadzi się takie dyskusje, jakie towarzyszyły prezentacji kolejnych wersji scenariuszy. Pod tym względem niezwykle cenne są odsłanianie przez autora kulisy pracy samych reżyserów i scenarzystów zmagających się z kolejnymi wariantami opowiadanych historii, ukazujące, w jaki sposób rozłożenie akcentów, uwypuklenie roli lub rezygnacja z pewnych bohaterów oraz wątków wpływają na końcową wyprawę dzieła filmowego.

Cytowane szeroko przez Tadeusza Lubelskiego wersje scenopisów, między innymi do niezrealizowanego filmu Andrzeja Wajdy *Jesteśmy sami na świecie* czy przygotowywanego przez tego samego reżysera przez ponad trzydzieści lat scenariusza filmu *Przedwiośnie*, ostatecznie zrealizowanego w zupełnie innej – i jak podkreśla Lubelski, niekoniecznie znakomitej – wersji przez Filipa Bajona, ukazują zarówno zmagania z materiałem literacką planowaną do przeniesienia na ekran, jak i z kolejno następującymi po sobie przemianami politycznymi, które za każdym razem generowały odmienny kontekst, każąc reżyserowi inaczej rozkładać akcenty. Historia tej ostatniej realizacji jest tym ciekawsza, że pokazuje również – przez prezentację zmieniających się wersji obsady – dzieje polskiego aktorstwa drugiej połowy XX wieku, wskazując, jak zmieniały się mody i osobowości ekranowe, a wreszcie jak – na początku lat 90. – brakowało w gronie młodych aktorów postaci na tyle mocnej i charakterystycznej, aby mogła udźwignąć kreację Cezarego Baryki. W roku 1966 nie było wątpliwości, że najlepszym kandydatem okazałby się Daniel Olbrychski – było to tuż po premierze Wajdowskich *Po piółów*. W 1978 kandydatem został Jerzy Radziwiłowicz, który pretendował do tej roli także w roku 1980, gdy Wajda wprowadził do scenariusza pewne poprawki. Najbardziej wymowny okazał się jednak rok 1991, gdy Paweł Huelle – pełniący rolę konsultanta filmu – stwierdził, że będzie on fiaskiem, jeśli „nie wykreuje nowego Olbrychskiego albo Lindy”. Tadeusz Lubelski nie wspomina, kto miałby wcielić się w tę rolę w roku 1997, natomiast rok 1999 – data ostatniej próby ekranizacji

przez Wajdę *Przedwiośnia* – przyniósł decyzję o jej powierzeniu Michałowi Żebrowskiemu, który dopiero co wcielił się w postać Tadeusza w adaptacji eposu narodowej. Ostatecznie, jak wiemy, rolę tę Filip Bajon – reżyser, któremu udało się przenieść na ekran powieść Stefana Żeromskiego – powierzył Mateuszowi Damięckiemu, i przy całym szacunku dla jego aktorstwa, nie sposób nie zgodzić się z opinią Lubelskiego, który tak skomentował ekranowy występ młodego – wówczas niespełna dwudziestoletniego – aktora: „powieściowy Cezary wprawdzie jest Czarusem, potem »Palacziszką«, towarzyszem Cezarym, muzułmaninem, później znów swojskim Czarkiem. Tymczasem prowadzony przez reżysera Mateusza Damięckiego od początku do końca gra wyłącznie Czarusia”. W chwili, gdy Andrzej Wajda planował obsadzenie w tej roli Daniela Olbrychskiego, ten miał lat dwadzieścia jeden i za sobą wielką kreację w *Popiołach*, w roku 1978 Jerzy Radziwiłowicz był dwudziestoosiómiolatkiem, który dwa lata wcześniej wcielił się w podwójną rolę, tworząc na ekranie postać-ikonę – Mateusza Birkutę, a jednocześnie grając jego syna Macieja Tomczyka. Obaj poprzednicy Mateusza Damięckiego byli nie tylko mniej lub bardziej od niego starsi, lecz także bardziej doświadczeni od aktora, który wcześniej grywał wyłącznie różnego autoramentu role w serialach.

Równie ciekawe – i wiele mówiące o stanie polskiego aktorstwa lat 90. – było przeszedzenie obsady głównych ról kobiecych, w których kolejno pod uwagę brane były aktorki mające znakomity warsztat filmowy. Laura to w scenariuszach Wajdy: Beata Tyszkiewicz (1966), Krystyna Janda

(1978/1980) i Grażyna Szapołowska (1991 i 1999). W roli Karoliny widział Wajda w roku 1966 Barbarę Kwiatkowską, w 1978 i 1980 Maję Komorowską, a w 1999 Maję Ostaszewską. W postać Wandy wcielać się miały kolejno Joanna Szczepkowska (1978), Sophie Marceau (1991) i Agata Buzek (1999). Lubelski nie podaje planowanej obsady roli Wandy w 1966 roku oraz Karoliny w roku 1991. Ostatecznie role te zagrały u Filipa Bajona Małgorzata Lewińska (Laura), Urszula Grabowska (Karolina) i Karolina Gruszka (Wanda). Co ciekawe, dwoje aktorów planowanych przez Wajdę do obsady głównych ról w różnych okresach – Daniel Olbrychski i Krystyna Janda – zostało zaangażowanych przez Filipa Bajona do ról pokoleniowo starszych, odpowiednio ojca i matki Cezarego Baryki. O Olbrychskim w tej seniorskiej roli myślał także Andrzej Wajda w ostatniej wersji swojego scenariusza.

Przytoczony przykład pokazuje jasno, że książka Lubelskiego jest nie tylko zbiorem domniemywań nad nieistniejącymi filmami, lecz także tekstem, z którego wyłaniają się obrazy kolejnych dekad w polskim kinie drugiej połowy XX wieku, zróżnicowane zarówno pod względem kontekstu politycznego, jak i estetycznego oraz ideowego.

Filmoznawcy i krytycy filmu mogą w tej książce znaleźć inspirację do własnych poszukiwań, tak w dziedzinie badań, jak stylu pisania o filmie. Sprzyja temu zarówno formuła przyjęta przez samego autora, jak i próbka odmiennych dyskursów krytycznych zawarta w sfingowanych przez niego recenzjach filmowych. Natomiast miłośnicy kina otrzymują dawkę solidnej wiedzy, która uzupełnić może ich osobiste poszukiwania filmowe – a także



Alina KALCZYŃSKA, Julia Hartwig, *Wrózenie z morskich fusów*.
Teka, 3 egzemplarze, rękopis poetki, akwarela, 2008. *Fotografia* Annalisa Guidetti

literackie, gdyż Tadeusz Lubelski znakomicie odmalowuje również ten kontekst poszczególnych epok, tak znamienity dla kina polskiego, które dawniej niezwykle często i chętnie sięgało po pierwowzory literackie i tworczy je przepracowywało, podczas gdy dziś, z niewielkimi wyjątkami, traktuje literaturę przede wszystkim jako gwarant kinowej publiczności w wieku szkolnym, która miast mozolnej lektury wybierze łżej strawną ekranową wersję szkolnego kanonu. Dodatkowej przyjem-

ności czytelniczej dostarcza inteligentny humor, a także intelektualne zagadki do rozszyfrowania w postaci anagramowo potraktowanych imion i nazwisk tuzów polskiej krytyki filmowej.

Recenzowana tu książka Tadeusza Lubelskiego to pozycja, która udowadnia, że można trafić do szerokiego grona odbiorców, nie tylko znaczącego liczebnie, ale także zróżnicowanego pod względem oczekiwań i posiadanych kompetencji.

Marta Anna Raczek-Karcz

I świeciło to miasto...

Miłosz et la France

Książka pod kierunkiem
Marii Delaperrière
Institut d'Études Slaves
Paris 2013

Paryż i szerzej Francja to w biografii Miłosza miejsca szczególne, które wiązały się z najbardziej przełomowymi zdarzeniami jego życia, stanowiły katalizator głębokich przemian świadomości, pobudzały intelekt. Miłosz odwiedzał Francję wielokrotnie, najpierw w 1931 roku, później na stypendium w 1934–35, w latach 60. i 70. przylatywał do Francji z Kalifornii, by odkryć na nowo siebie jako pisarza, zapomnieć o pożerających czas obowiązkach profesorskich. Jednak z perspektywy relacji francuskich, najważniejsza w biografii Miłosza wydaje się dekada 1951–1960, rozpoczynająca się ucieczką z komunistycznej Polski, zakończona wyjazdem ku lepszej przyszłości do Berkeley. To okres największych napięć, przemian, poszukiwania własnej drogi przez nie tak młodego już pisarza. Paryż staje się wtedy polem walki: między Miłoszem – dysydentem a francuską biurokracją (która nie pozwoliła mu w 1951 na powrót do Stanów Zjednoczonych, do żony i synów), francuskimi intelektualistami z Quartier Latin, wreszcie polską prawicą emigracyjną czy polskimi urzędnikami komunistycznego państwa.

Miłosz et la France stanowi zbiór tekstów wygłoszonych na konferencji miłoszowskiej w Paryżu w 2011 roku i zorganizowanej przez Société Historique et Littéraire Polonaise. W konferencji wzięło udział tylko kilkoro badaczy z polskich uczelni – Andrzej Franaszek, Aleksander Fiut, Piotr Kłoczowski, Marek Kornat, Marta Wyka. Pozostali to poloniści zagraniczni, zaproszeni przez Marię Delaperrière, paryską badaczkę i literaturoznawczynię. W tym tomie pojawia się więc trochę inna twarz Miłosza, inny profil artysty, zupełnie też inny zestaw problemów badawczych: relacje między polskim poetą a francuskim środowiskiem, recepcja jego poezji we Francji – ze swej natury kraju niepoetyckim, wyobrażenia Paryża i Francji w poezji Miłosza. W drugim planie tych rozważań powracają zaś zagadnienia kluczowe dla Europy ostatnich stu lat: parnasistowska i egalitarna koncepcja sztuki, zachodnie wyobrażenia o wschodnioeuropejskim modelu komunizmu, zupełnie inne konsekwencje II wojny światowej dla intelektualistów Wschodu i Zachodu i wynikające z nich niezrozumienie, poczucie moralnej i światopoglądowej klęski po II wojnie światowej i próby jej filozoficznych rozwiązań, poszukiwanie przyczyn zaangażowania intelektualistów w oba totalitaryzmy. Nie jest to zatem praca ściśle literaturoznawcza, bo ze względu na przedmiot badań, jak i na perspektywy badawcze, narracja naukowa zahacza tutaj o literaturę i poetykę, historię idei, socjologię i politologię.

Największą wartością tego zbioru jest zupełnie zewnętrzna, zachodnia perspektywa – Miłosz nie jest tutaj przedstawiany w kontekście kultury polskiej i dziedz-

ctwa narodowego, ale w zderzeniu (często nawet w zwarcu) z kulturą Zachodu, z tradycją intelektualną zupełnie innego obszaru kulturowego, w relacji do największych autorów tej epoki: Simone Weil, Jeanne Hersch, Alberta Camusa, Raymonda Arona.

Opowieść o Miłoszu jest też zwyczajnie ciekawa – kontakty z Francją, pobyty w Paryżu, które badacze analizują tutaj dogłębnie, pozwalają na nową opowieść o biografii artysty, którego już znamy. Widzimy go w nowych okolicznościach, zbliżenie na życie nad Sekwaną czyni zaś jego los trochę bardziej dramatycznym, wyostbra niektóre konflikty (jak spór z francuskimi intelektualistami po ucieczce z Polski komunistycznej), niektóre pogłębia (jak paralela między Miłoszem a Camusem, pokazująca głębokie więzi z kulturą europejską), a jeszcze innym przydaje smaczku (jak wpływ Jeanne Hersch, która nie tylko inspirowała go do sięgania po nowe sposoby komunikacji z czytelnikami, ale i była jego kochanką).

Miłosz trafia więc do Paryża jako „młody wilk” (określenie Marii Delaperrière), zbuntowany, oburzony francuskim dobrobytem i strasznymi warunkami, w jakich żyją polscy robotnicy. Jak zaznacza jednak Andrzej Franaszek w swym tekście wprowadzającym, młody, dwudziestoletni Miłosz to także rokujący student, wykarminiony literaturą francuską, zawstydzony własnym gorszym wschodnioeuropejskim pochodzeniem. Jest to więc Grand Tour, ale odbywana przez Miłosza ze świadomością, że jako mieszkaniec Wschodu ma jakąś wiedzę tajemną, niedostępną Europejczykom z Zachodu. Kolejne spotkanie Miłosza z Paryżem ma miejsce kilka lat

później, w czasie stypendium, do którego student prawa dorabia udzielaniem lekcji i pisanem do gazet. Młody Miłosz poznaje wtedy Oskara Miłosza, który stanie się jego największym autorytetem tego okresu.

Większość tekstów badawczych dotyczy jednak przełomowych lat 50. Andrzej Franaszek pisze, że dla Miłosza to okres frustracji i depresji, ale też czas umożliwiający wyjście ze skóry państwowego, reżimowego urzędnika. Konflikt z francuskim środowiskiem przedstawiają szalenie ciekawie Maria Delaperrière i Maryla Laurent. Maria Delaperrière podkreśla, że Miłosz „wybrał Zachód” w epoce mody na lewicę, ale w czasie, gdy na Zachodzie chwalono stalinowski model komunizmu: Jean-Paul Sartre ze swoją akceptacją obózów pracy sprawował rząd dusz wśród elity intelektualnej, a Pablo Picasso portretował Stalina. Maryla Laurent analizuje obecność Miłosza we francuskiej lewicowej prasie tużpowojennej. Przyczyną nieufności środowiska intelektualnego był nie tylko konflikt poglądów: Francuzi *en masse* w tym czasie mieli poglądy lewicowe, popierali komunizm, widząc w nim szansę na odrzucenie zestarzałych podziałów społecznych, na odnowę niezbędną po upadku wartości, jaki ukazała wojna. Laurent odwołuje się jednak do szerszego tła: wiersze Miłosza oraz szkice o tym „młodym polskim poecie” (który w 1949 miał trzydzieści osiem lat!) publikowano pod koniec lat 40. w pismach „Les lettres françaises” czy „Parallèles 50”. „Parallèles 50” nie było jednak pismem niewinnym i *stricte* literackim, ale czechosłowackim czasopismem wydawanym we Francji za pieniądze Kominternu. Jak

pisze Laurent, Paryż lubi być w centrum i nieufność środowiska wobec Miłosza w dużym stopniu wiązała się z nagłą zmianą frontu. Miłosz – przybłęda podrażnił tu miłość własną miasta, które zawsze chce być w centrum, nie wybacza zdrady.

Jeszcze szerszy kontekst temu konfliktowi politycznemu nadaje w swym tekście Marta Wyka. Odwołuje się ona do przyjacielskiej relacji, jaka połączyła na początku lat 50. Miłosza i Alberta Camusa. Camus był wtedy u szczytu swej kariery literackiej, ale też w ostrym konflikcie z Sartre'em, z którego akceptacją totalitaryzmu głęboko się nie zgadzał. Miłosz w czasie starcia ze środowiskiem francuskim zwrócił się ku Simone Weil, ku Camusowi, choć nie podzielał jego poglądów egzystencjalistycznych, nie lubił też języka camusowskiej prozy (bo uznawał go za byt elegancki, pozbawiony ciężaru i gęstości właściwej prozie). Camus zdobył w tej epoce wielką grupę miłośników, ceniących go szczególnie wysoko za próby interpretacji mechanizmów Historii po stratach, jakie spowodowała wojna. Miłosz jednak – jak pisze Marta Wyka – szukał u francuskiego prozaika przyczyny, która uzasadniałaby istnienie samo w sobie, a nie interpretacji dziejów. Choć Camus odżegnywał się od religii i jakichkolwiek wpływów metafizycznych, to Miłosz właśnie w tym porządku interpretował *Upadek*: jako traktat teologiczny o braku Łaski, o etycznej naturze każdego ludzkiego czynu. Wyka nie zapomina jednak o poczuciu obcości, które ciągle towarzyszyło Miłoszowi na emigracji. Właśnie z tej odrębności i świadomości odmienności doświadczenia wojennego Wschodu i Zachodu bierze się – jak się

wydaje – polska negacja heroizmu *Upadku*. Miłosz przeciwstawił tej powieści opowiadanie Jarosława Iwaszkiewicza *Wzlot*, które Marta Wyka przedstawia tutaj jako świadomą i celową parodię camusowskiego arcydzieła. *Wzlot* to bowiem historia o tym, że niemożliwy jest jakikolwiek moralny maksymalizm, że człowiek zawsze przegrywa z historią. Taka właśnie – deterministyczna i pesymistyczna – była perspektywa intelektualistów, którzy wojnę spędzili na Wschodzie Europy. Ich doświadczenie pozbawiło nadziei na Łaskę, ale też wiary w jakąkolwiek siłę człowieka, wartości humanistyczne, które to na Zachodzie nie uległy tak całkowitej kompromitacji.

O życiu Miłosza w latach 50. piszą także Marek Kornat, Marek Tomaszewski, Roberta de Monticelli i Gérard Conio. Miłosz studiuje wtedy pisma Simone Weil, pod wpływem Jeanne Hersch decyduje się sięgnąć po formę prozatorską, by dotrzeć do francuskiego czytelnika, podejmuje też polemiki – z Sartre'em czy Raymondem Aronem. W *Zniewolonym umyśle* powraca ta sama myśl, którą Jeanne Hersch wyrazi w tekście *Idéologies et réalité*. Monticelli próbuje pokazać, że wywód Miłosza jest praktyczną realizacją tego, co Hersch w swym eseju filozoficznym wykląda teoretycznie: chodzi o przyczyny zła, o uwikłanie w ideologię. Monticelli zderza tutaj wnioski, jakie duet Miłosz-Hersch wypracowuje w latach 50. z tezami Hannah Arendt o banalności zła. Rację przypisuje badaczka Miłoszowi, który twierdzi, że zniewolenie wynika z poddania własnego umysłu, a nie z odmowy przeprowadzenia samodzielnego osądu moralnego – jak pisała Arendt o Eichmannie. Monti-

cella podkreśla też samodzielność, a wręcz samotność Miłosza myśliciela, który szuka korzeni zła w ideologii w chwili, gdy cała Dzielnica Łacińska jest nią przesiąknięta i ślepo się jej poddaje.

W tym okresie także Miłosz podejmuje się przełożyć książkę Raymonda Arona *Opium intelektualistów*, którą uznaje za szalenie złą. Aron – francuski autor pisze dla francuskich odbiorców o komunizmie, przedstawia przyczyny atrakcyjności tej ideologii dla elity intelektualnej. O ile jednak Miłosz zgadza się z głównymi тезami autora, o tyle krytykuje esej jako prymitywny, upraszczający, zawierający wiedzę z drugiej ręki. Przekład, nad którym pracował na prośbę Jerzego Giedroyc'a, ukazał się ostatecznie w 1956 roku pod tytułem *Koniec wieku ideologii*. Miłosz zaciekle także później wypowiadał się przeciwko Aronowi, jego tezy przecież wiązały się z treścią *Zniewolonego umysłu*, co stanowiło owoc własnych doświadczeń i przemyśleń autora. Miłosz – z wyższością dysydenta, intelektualisty z bloku wschodniego uważał, że tylko doświadczenie osobiste, przeżycie tego systemu pozwala go zrozumieć. Marek Kornat bada miłoszowską interpretację Arona, śledząc także korespondencję z Giedroycem, uruchamia więc i kolejny temat: relacje Miłosza z redaktorami „Kultury”, a przede wszystkim z jej redaktorem naczelnym, z którym przez lata korespondencyjnie walczył. Miłosz jako figura polityczna, dysydent, prozaik, autor rewelatorskiego esaju *Zniewolony umysł* podejmował bowiem aktywność, która stawiała go obok Manèsa Sperbera, Arthura Koestlera, Nicola Chiaromonte, Ignazio Silone, nie godził się jednak, by wykorzystywać go – o co podejrzewał

Giedroycia – jako figurę polityczną. Ta zaś działalność powodowała, że we Francji do dziś znany jest lepiej jako autor *La Pensée captive* niż jako poeta.

Niezależnie od zwarcia, w jakie wchodzi Miłosz z lewicującymi pisarzami, rozwija się jego najważniejsza chyba relacja intelektualna – z Simone Weil. Miłosz przekładał jej pisma w latach 1952–1958, czerpiąc jednocześnie wiele dla siebie. Wielokrotnie nawiązywał do niej wprost, pisał też często *explicito* o wpływie, jaki wywarła jej myśl filozoficzna, a także sposób postrzegania świata. Marek Tomaszewski stara się czytać pisma Miłosza i teksty Weil, by prześledzić, jaki kształt przybierały jej idee w zapożyczeniu, które jej refleksje wydawały się z perspektywy polskiego autora najbardziej inspirujące. Badacz stawia tezę, że dwa zagadnienia najmocniej odcisnęły się na Miłoszu: pragnienie pogodzenia Historii i Natury, religii i nauki, oraz fascynacja herezjami manichejską i katarską. Wpływ Platona i manichejczyków, najistotniejszy dla Weil, stanowi też ważny punkt odniesienia dla Miłosza, który wywodził cały szereg autorów-dualistów ważnych w jego twórczości: święty Augustyn, Blaise Pascal, William Blake, Lew Szestow i właśnie Simone Weil. Fascynacja Albigensami i katarami, którą odczuwała Weil, uznając, że zniszczenie tej kultury cofnęło katolicyzm do poziomu barbarii i odcięło go całkowicie od antycznej myśli mistycznej, ujawnia się też w *Rodzinnej Europie* i w dużo późniejszym *Abecadle*, widoczna jest również w *Ziemi Urlo*, a myśl dualistyczna stanowi zasadniczą cechę poezji Miłosza.

Ostatni wątek rozważań, jaki przynosi ten tom, wyznacza interpretacja – po-



Alina KALCZYŃSKA,
Czesław Miłosz,
Tak mało. Teka,
unikat, rękopis poety
i akwarela 2010.
Fotografia Luca Postini

szukiwanie w pismach Miłosza obrazów Paryża i Francji, a także próba współczesnego odczytania we Francji jego poetyckich zbiorów. O zapisach zawartych w *Rodzinnej Europie* pisze Piotr Biłos, o Paryżu w poezji Miłosza – Michel Masłowski. Poszukiwania Biłosa i Masłowskiego pozwalają pokazać, że choć zmieniają się literackie obrazy, że niechęć wobec Paryża, poczucie siłowania się z tym miastem przeradzają się w końcu w jego nostalgiczne wspomnienie, to stosunek Miłosza do Francji zawsze był ambiwalentny, że sam Miłosz nie potrafił jednoznacznie się wobec niej wypowiedzieć, krytykował ją w *Rodzinnej Europie* i chwalił w *Central Parku* (wiersz z tomu *Światło dzienne*). Paryż dla Miłosza jest miastem-muzeum, w którym ciągle żyją przedmioty pozostałe po dawno zmarłych twórcach. Symbol Europy, jej kultury, jest tu jednak rozumiany najczęściej jako symbol cywilizacji Zachodu, nie jest więc miastem własnym dla przybysza ze Wschodu. Miłosz zdaje się zawsze wracać do pierwszego swego

doświadczenia, opisanego w wierszu *Rue Descartes* z *Hymnu o Perle*:

„młody barbarzyńca w podróży
Onieśmielony przybyciem do stolicy świata”.

Na ten zasadniczy kompleks nałożyło się później poczucie osamotnienia i nieufność 1951 roku, które sprawiły, że pierwsze spotkanie Miłosza z publicznością francuską, już po Noblu, było dla niego bolesne, nie stanowiło chwili triumfu. Jak notuje Franaszek, Miłosz miał wypominać swym odbiorcom właśnie zdradę z lat 50.

Czy więc faktycznie jest tak, jak twierdzą autorzy *Miłosz et la France*? Czy Francja odegrała rolę decydującą w kształtowaniu się światopoglądu Miłosza? Jego wizji literatury, ale i polityki? Wydaje się, że tak. Z pewnością nie była to jednak relacja pozytywna. Zachodziła tu raczej reakcja przeciwna, ciągle siłowanie się z apodyktyczną stolicą świata, próba rzucenia na kolana tego „miasta, które świeci”.

Paulina Małochleb

Sprawiedliwy wśród literatów

Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem

wybór i oprac.

Magdalena Hen

Iskry, Warszawa 2013

„Montaigne to ktoś, z kim chciałoby się siedzieć i gadać” – tak Józef Hen tłumaczy swoją fascynację szesnastowiecznym filozofem. Nie bez przyczyny spośród wielu przymiotów Francuza pisarz wybrał akurat ten – sam reprezentuje bardzo podobny typ osobowości. Zbiór wywiadów pt. *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem* jest przede wszystkim okazją do kontaktu z niezwykle ciekawym człowiekiem, a dopiero w dalszej kolejności wartościowym świadectwem czasów, tłem biograficznym dla obszernej twórczości pisarza oraz wykładnią interpretacyjną jego powieści.

Największym kapitałem dziewięćdziesięcioletniego obecnie Hena są – paradoksalnie – wydarzenia składające się na dramat jego życia: przeżył eksterminację Żydów, trafił do ZSRR, a następnie – próbując zaciągnąć się w szeregi Armii Władysława Andersa – do Samarkandy w Uzbekistanie. W czasach PRL-u działał jako pisarz i scenarzysta, pełnił funkcję prezesa Oddziału Warszawskiego Związku Literatów Polskich, a przy tym nigdy nie zapisał się do partii, nigdy też z Pol-

ski nie wyjechał, mimo nasilających się co pewien czas nastrojów antysemickich. O tym wszystkim pisarz opowiadał z wielkim przejęciem w wywiadach udzielanych na przestrzeni kilkudziesięciu lat. Liczne i intensywne doświadczenia ukształtowały jego twardy charakter, a także – co najistotniejsze – obdarzyły go nieczęsto spotykanym oglądem świata. Z tego względu lektura *Wiem, co mówię...* jest podobna do spotkania z mentorem, którego życiowe doświadczenie pozwala mu nie tylko przekonująco opowiadać o przeszłych wydarzeniach, ale także jest źródłem uniwersalnej mądrości.

Tematykę rozmów umieszczonych w zbiorze można podzielić według kryterium czasu. Pierwszy zbiór stanowią wspomnienia Hena z lat wojennych i powojennych. W tej grupie tekstów funkcja dawania świadectwa zostaje pogłębiona przez rozważania historiozoficzne, w których przejawia się dominująca cecha opytyki pisarza – koncentracja na prawdzie. Opowieści są wolne od poczucia krzywdy czy oskarżeń kierowanych wobec konkretnych osób. Opowiadający nazywa zło po imieniu, nie dopatruje się go jednak w pojedynczym człowieku, ale raczej w mechanizmach politycznych i ekonomicznych, determinujących zachowania jednostek. Opowieści Hena, choć dotyczą spraw powszechnie znanych, szeroko omawianych, wytrącają rozmówcę – a za nim również czytelnika – z fasadowego poczucia bezpieczeństwa budowanego na uogólniającym i upraszczającym (co uwidacznia się w wypowiedziach dziennikarzy) dyskursie historycznym. Z jednej strony, Hen rehabilituje postacie uchodzące za negatywne, z drugiej – wykazuje, jak wiele zachowań

uznawanych za heroiczne, *de facto* było dziełem przypadku. W takich razach bohaterem swoich opowieści bardzo często czyni siebie samego. Jego świadomość, jak wielką rolę w życiu jednostki odgrywa ironia losu, nie owocuje poczuciem tragizmu, a raczej zdroworozsądkowym dystansem, oraz stanowi impuls do niezgody na pochopne ocenianie.

Jak się zatem wydaje, potrzeba rewizji opinii zastygłych w historyczną skamieninę wypływa u Hena bezpośrednio z jego doświadczeń życiowych. Temu służy drugi plan czasowy, zwrot ku przeszłości, który przebija niekiedy przez wypowiedzi pisarza. Prawdziwie ujmująca jest skrupulatność, z jaką Hen dociera do tekstów źródłowych (listy Stanisława Augusta Poniatowskiego, z braku polskiego tłumaczenia czytane po francusku), a jeszcze bardziej – zawziętość, z jaką broni inspirowanych go postaci. Władysław Jagiełło, Michel de Montaigne, Stanisław August Poniatowski oraz Tadeusz Boy-Żeleński stali się bohaterami powieści historycznych Hena (czy fabularyzowanej rekonstrukcji ich losów), ale są także jego wielką prywatną namiętnością. Pisarz świadom jest mechanizmów konstruujących kapryśną historyczną narrację i rozumie, że nie są one specyfiką współczesnych czasów, ale raczej uniwersalnym prawidłom (Na pytanie: „Czego jest pan pewny?”, Hen odpowiada: „Tego, że ludzie widzą nas w krzywym zwierciadle. Każda wypowiedź może być dowolnie zinterpretowana, czasem w sposób zupełnie dla nas zaskakujący. Cóż ludzie o nas wiedzą? Widzą tylko znaki, które po swojemu tłumaczą”). Nauczony własnym doświadczeniem, nie ufa opowieściom o człowieku,

komentarzom do jego zachowań, wierzy natomiast – jak się wydaje – w istnienie uniwersalnych, obiektywnych wartości określających pewne typy ludzkie („Książki o Montaigne’u nie pisałem dla pieniędzy [...]. Zrodziła się z wewnętrznej potrzeby, z przekonania o powinowactwie temperamentów, dusz. [...] Wręcz identyfikuję się, a co najmniej odczuwam wspólnotę duchową z ludźmi, o których piszę. Czasem jestem tym sam zaskoczony. Kiedy pisałem *Królewskie sny* – o starym Jagiellie i jego młodej żonie, aż mnie dziwiło, że tak rozumiem decyzje i motywy staro-go króla, że tak często sobie mówię: »on nie mógł postąpić inaczej, musiał właśnie tak«”). Jeśli na tej podstawie pisarz znajdzie płaszczyznę porozumienia z dawnym bohaterem, potrafi czytać jego biografię wielopłaszczyznowo – nie oceniać na podstawie suchych faktów historycznych, ale dociekać przyczyn poszczególnych zachowań („Wat wspomina, że Boy przychodził czasem do klubu literackiego pograć w szachy, choć w szachy grał słabo. Ludzie, opamiętajcie się! Zgnębiony człowiek, sam na sam z papierami, ze swoją rozterką, z tęsknotą, czy nie miał prawa uciec ze swojej celi w mieszkaniu Greków, pójść między ludzi, zagrać w szachy? [...] I tak atakują go ludzie, którym w PRL-u włos z głowy nie spadł, byli uprzywilejowanymi członkami partii, stypendystami w Paryżu i gdzie indziej”). Kwestia wiarygodności tego typu żarliwych obron jest dyskusyjna, szczególnie w odniesieniu do postaci żyjących wiele wieków temu, ale nie to jest tu najważniejsze. Istotę, jak sądzę, stanowi krytyczna postawa wobec wszelkich historycznych przekazów oraz uporczywe dążenie do poznania prawdy.

Właśnie te cechy Józefa Hena: zdolność do myślenia nieobciążonego obowiązującym dyskursem, niezwykła intuicja historyzoficzna oraz wrażliwość na człowieka, ukształtowały trzeci, współczesny plan czasowy książki *Wiem, co mówię...* Oto bowiem średniej popularności pisarz staje się autorytetem i wziętym komentatorem polityczno-społecznym w sytuacjach kryzysowych. Przełom roku 1989 oraz wydarzenia z 11 września 2001 skłoniły wielu dziennikarzy gazet nieliterackich, by zadawać pisarzowi fundamentalne pytania o przyszłość, na które Józef Hen odpowiada z niezwykłą przenikliwością. Dopiero z dzisiejszej perspektywy można w pełni docenić trafność większości tych spostrzeżeń („Jest u nas bardzo dużo ludzi o właściwościach paranoidalnych, które u mężczyzn objawiają się w polityce, hurraoptyzmie, szukaniu spisków, winnych. Jeśli dodamy do tego ogólne zubożenie, zwiększające się bezrobocie, to poczuć można zbliżającą się grozę”; „[...] Jeśli takich problemów nie można przedyskutować ze sceny, to jaka będzie przyszłość polskiej dramaturgii społecznej? Widzimy: duchy, anioły ze skrzydłami, metafory historyczne, aluzje itd.”).

Józef Hen ma zatem wszelkie cechy predestynujące go do roli mędrca, profety, postaci pomnikowej. Dokłada jednak usilnych starań, by nie dać się spętać takiemu kostiumowi, czym niekiedy wprawia w konsternację swoich rozmówców, zapewne zaś ujmuje czytelnika. „Lubię rozmawiać, a nie udzielać wywiadów. Wywiad jest krępujący, a poza tym rzadko zdarza się, by wypadł tak, jak go sobie wyobrażałem” – tego typu wyznaniami pisarz zwykle rozpoczyna swoje spotkania

z dziennikarzami. Nie każdemu z nich udaje się wyjść z roli „przepytawca”, do czego powyższa deklaracja stanowi naturalnie zaproszenie, nikt jednak nie jest w stanie zapędzić Hena na cokół. Ta sztubacka niepokorność, lekkość w obcowaniu z drugim człowiekiem, mimo chwilami przygniatającego ciężaru tematycznego, są czynnikami zjednującymi mu z pewnością sympatię odbiorców, także – a może szczególnie? – młodych. Hen zdaje sobie z tego sprawę: mówi, że ma wśród czytelników więcej osób z pokolenia własnych wnuków niż dzieci. Nic w tym dziwnego: poglądy pisarza na wiele spraw – np. małżeństwa, związków homoseksualnych, prostytucji itp. – wydają się na wskroś nowoczesne. Za tolerancją i otwartością idzie niepospolite podejście pisarza do praktyki literackiej. Ma on nie najlepsze mniemanie o krytykach, zwłaszcza współczesnych, pisze zawsze z myślą o czytelniku, nie odżegnując się przy tym od gatunków uważanych powszechnie za niskie (o powieści *Królewskie sny* mówi: „Będę szczęśliwy, jeśli ktoś nazwie ją fajnym czytadłem”). Praktyka literacka zatem to dla Hena przedsięwzięcie egzystencjalne – okazja do spotkania z drugim człowiekiem, zajmującej i partnerskiej rozmowy z nim, wyzuta z czasoprzestrzennych ograniczeń. Z tego względu zbiór *Wiem, co mówię...* wydaje się nie tyle suplementem twórczości prozatorskiej, ile podsumowaniem oraz zwieńczeniem konsekwentnie realizowanego projektu metaliterackiego.

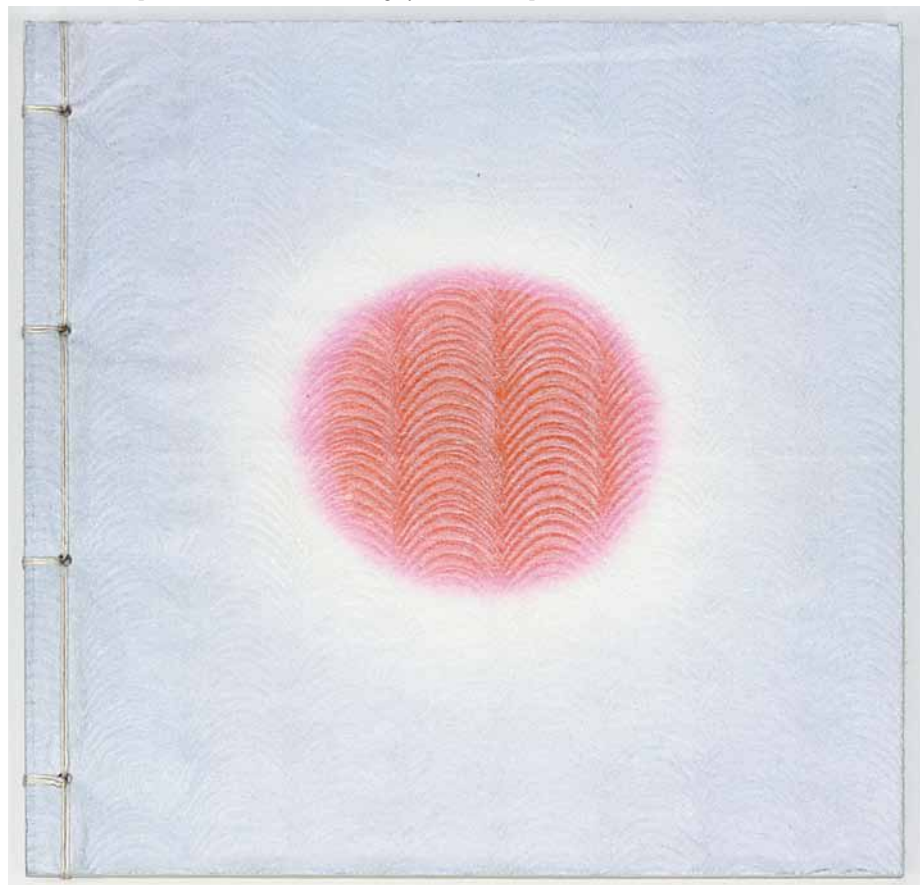
Zmienne koleje losu, które mocno dały się Henowi we znaki („Już mi się zaczęła wydawać, że nabieram powietrza w płuca, że trafiam na grzbiet przyjaznej fali i nagle coś takiego jak Marzec. Idę na

dno. Gramolę się, wypłutuję z wodorostów, prycham błotem, już mi się wydaje, że za chwilę złapię powietrze i... przychodzi przełom lat osiemdziesiątych. Znów ktoś spycha mnie pod wodę”), być może pozbawiły go należnego splendoru literackiej popularności, jednak poddając go rozmaitym próbom, ukształtowały niezwykle osobowość. Wydawnictwo *Wiem, co mówię, czyli dialogi uzdrawiające. Spotkania z Józefem Henem* dzięki erudycji bohatera wywiadów obfituje w smakowite ciekawostki; dzięki jego doświadczeniom ży-

ciowym przynosi wiarygodną relację z wydarzeń wojennych i rzeczywistości PRL-u; a dzięki mądrości pisarza podaje odpowiedzi na fundamentalne pytania współczesności. To wszystko ważne, ale największą wartością zbioru jest to, co między słowami – postawa człowieka niezłomnego i nierobiącego z tej niezłomności fetyżu, zdystansowanego wobec siebie i świata, nastawionego na drugą osobę, zdroworozsądkowego. Z takim człowiekiem chciałoby się po prostu siedzieć i gadać.

Malwina Mus

Alina KALCZYŃSKA, *Zaczarowany ogród w Massafra* [*Giardino incantato a Massafra*]. Książka – unikat, akwarela, tusz, pieczęcie chińskie, 1994. *Fotografia* Daniele Papuli



Kafka i zamek strachu

Jachym Topol
Warsztat diabła

przeł. Leszek Engelking
W.A.B., Warszawa 2013

Warsztat diabła Jachyma Topola to książka nad wyraz przewrotna: ku pamięci i przeciw pamięci. Czeski prozaik, proponując alternatywną historię miejsc totalitarnych zbrodni (Terezina i Chajtynia), zadaje pytanie o to, czy istnieją sposoby na godne pamiętanie. Zamiast udzielać odpowiedzi, używa pisarskiej wyobraźni, by z groteskowym zacięciem stworzyć wizję, w której niegdysiejsze tereny ludobójstw, zostają zamienione na centra rozrywki czy makabryczny skansen. Tym samym prowokuje do podjęcia kwestii rezonansu traumatycznej (choć już nie obezwładniającej – wręcz przeciwnie) przeszłości, jednocześnie poruszając zagadnienie toksycznego romansu pamięci o mordzie z gadżetowym biznesem.

Topolowi, piszącemu o ludziach, używając Eliotowskiej metafory, wydrążonych przez historię, a jednocześnie, paradoksalnie, wypełnionych traumatycznym doświadczeniem, udaje się uniknąć patosu. Główny bohater książki, będący jednocześnie narratorem, jest mieszkańcem terenów dawnego obozu koncentracyjnego – Terezina – miasta naznaczonego śmiercią, paraliżowanego pamięcią o Zagładzie. W jego granicach nadal miesz-

kają Ci, którzy przeżyli. Czyniąc narratorem jednego z mieszkańców, z prostotą i (być może zadziwiającą dla współczesnego czytelnika) naturalnością, opowiada o losach tych, którzy żyli lub żyją najbliżej, o tych, którzy zostali poddani ciężkiej próbie egzystencji w cieniu śmierci i zaakceptowali swój los bez wyraźnego sprzeciwu, przyjmując jego okrucieństwo jako wyższą konieczność. Jest w tej zgodzie coś przerażającego i równocześnie oczywistego, coś, co już na poziomie konstruowania postaci buduje ambiwalentność *Warsztatu diabła*.

Narracja opisowa (oczywista przez postać narratora należącego do tego samego co reszta bohaterów porządku) wypiera narrację refleksyjną, pozostawiając czytelnikowi przestrzeń interpretacyjną do zagospodarowania. Topol konstruuje swoje postaci bardzo uważnie, obarczając je bagażem doświadczeń wojennych i jednocześnie pozbawiając współczucia. Tereziński koszmar odbija się chociażby w losach matki głównego bohatera: neurotycznej, milczącej, obsesyjnie separującej przestrzeń domową od przestrzeni wojskowo-publicznej, wariatki popełniającej samobójstwo z bezsilności. W Terezynie nie ma biografii przezroczystych – najlepszym przykładem jest postać Leba – niemowlęcia urodzonego w więzieniu, pozbawionego tożsamości (matka i tak została skazana na śmierć), przechowywanego w pudełku na buty i dzięki temu cudem ocalonego. Nową identyfikacją Leba jest tożsamość terezińska, tożsamość ocalałego, którą pielęgnuje gromadząc wszystko z czasów swoich narodzin, gdy Terezin był więzieniem, katownią i miejscem straceń.

W narracji Topola obronne mury Terezina nabierają metaforycznego znaczenia, nie tylko w wymiarze biograficznego determinizmu, ale także w myśleniu o śmierci, która staje się niebezpiecznym przyzwyczajeniem i cichą towarzyszką. Najlepiej jej szczególny status widać we wprowadzanych retrospektywnie scenach pobytu głównego bohatera w więzieniu (odsiadka wyroku za nieumyślne zabójstwo Ojca – żołnierza). Mężczyzna szybko zostaje pomocnikiem kata, skracając własny wyrok, kosztem czynnego udziału w wykonywaniu kar śmierci. I sam staje się oprawcą bezwzględny, pozbawiony emocji, przeraźliwie mechaniczny. Topol wprowadza interesującą opozycję: katów z czasów przed obozami koncentracyjnymi, którzy, by wykonywać swój zawód, potrzebowali wiader wódki i setek papierosów oraz tych współczesnych bohaterowi – katów-techników, z zimną krwią patrzących na kolejną śmierć. Nowy typ kata przypomina niemieckiego *ss-mana*, który, jak pisze Zygmunt Baumann, pod koniec wojny (dzięki rozwojowi techniki) ograniczał swoje działanie do naciśnięcia odpowiedniego przycisku, bez mrugnięcia okiem, wysyłając na śmierć dziesiątki ludzi.

„Tożsamością terezińską” nie są obdarczeni tylko mieszkańcy martwego miasta, miasta twierdzy i ich potomkowie. Rolę kluczową w fabule *Warsztatu diabła* pełnią tzw. „poszukiwacze prycz” – młodzi ludzie z całej Europy, obezwładnieni (zapośredniczonymi) wspomnieniami wojny i, przede wszystkim, Holokaustu. Mechanizm postpamięci działa w ich przypadku tak silnie, że opuszczają rodzinne domy, poszukując śladów historii, okruczeństw sta-

rego porządku, ale i ukojenia. To właśnie jedna z poszukiwaczek – Sara – studentka filozofii, historii i antropologii, przyjeżdża do Terezina i podsuwa nielicznym mieszkańcom pomysł stworzenia Terezińskiego Comenium (na cześć Jana Amosa Komeńskiego, który twierdził, że szkoła ma być zabawą). Sara, cierpiąca na swoją chorobę pozagładową, objawiającą się strachem przed powrotem masowego ludobójstwa, osobiście właśnie w Terezinie czuje się nareszcie dobrze. I, równie paradoksalnie, żeby oswoić swoją traumę, zaczyna sprzedawać fenomen tego miejsca, stosując zabiegi i strategie marketingowe, znane raczej z funkcjonowania wesołego miasteczka czy okolicznościowego festynu. Aktywizuje Leba, stare ciotki i głównego bohatera, otwierając na terenie byłego obozu stragan z pamiątkami (furorę robią koszulki z Franzem Kafką, przywożone z Pragi, z dopisanym mottem: *Gdyby nie umarł, zginąłby tutaj*), stanowisko do wypiekania i sprzedaży „Getto Pizzy” i namiot, w którym chętni mogą posłuchać wspomnień Leba, urastającego do rangi żywego symbolu miejsca. Miasto śmierci w którym *Sara zdecydowała się żyć*¹, zamienia się w Centrum Rozrywki, w którym joint z terezińskiej trawy, pozwala na chwilę zapomnieć. A może bardziej pamiętać, ale od teraz kolektywnie, „na wesoło”, paraliżującą obsesję zastępując „Warsztatami Radości”.

Topol pisze o przeszłości w sposób charakterystyczny i interesujący, wykorzystując nie tylko popularne w narracjach okolicznościowych mechanizmy wspomnienia, bezpośredniego przywoływania minionych wydarzeń, uruchamiania pamięci świadków (a jeśli, to z właściwą sobie

makabryczną ironią). Takiego materiału jest w książce stosunkowo niewiele. Zastępuje go i wypiera kreacyjne podejście autora do przyszłości, odważne postawienie pytania „co by było gdyby” i próba udzielenia subiektywnej, w pełni fikcyjnej, ale wiarygodnej, przez co przerażającej, odpowiedzi. To właśnie kwestia tworzenia przemysłu rozrywkowego w miejscu dawnego obozu wysuwa się na pierwszy plan w recepcji *Warsztatu diabła*. Mam jednak wrażenie, że sprowadzanie książki Topola do, wspomnianego już przeze mnie problemu związku Zagłady z „pamiątkowym biznesem”, jest krzywdzące. Co prawda dominuje on tematycznie fabułę powieści, nie wyczerpuje jednak jej potencjału.

Książka Topola pełna jest niuansów, sugestii i diagnoz, często zamykających się w kilku, pozornie prostych, zdaniach. Niepokojące jest na przykład totalne przewartościowanie świata przez mieszkańców Terezina, którzy wiele lat po wojnie, nadal kierują się własnym, odrębnym systemem wartości. Mało istotne jest to, kim był czyjś ojciec, ważna za to (właściwie niepodważalna) niepokojąco prosta predestynacja: wszyscy chłopcy zostawali żołnierzami, a dziewczęta prostytutkami, kucharkami lub praczkami. Ambiwalentna jest też łatwość z jaką nieliczni mieszkańcy, godzą się na działanie Centrum Rozrywki, na wizyty turystów, nieustanne, melancholijne przetwarzywanie dawnych traum (głównie w opowieściach Leba).

Na recepcję *Warsztatu...* z pewnością ma wpływ jego narracja, nosząca znamiona świadectwa wojennego, pisanego pod wpływem emocji, bez uwzględniania dystansu czasowego. Często odnosimy

wrażenie jej niekompletności, tożsame ze zwodniczą naturą pamięci, szczególnie tej pokiereszowanej traumatycznym doświadczeniem. Opisy tworzenia Centrum Rozrywki i rewitalizacji Terezina są nie tylko atrakcyjne w kategoriach pisarskiej wizji, niebezpiecznej fantazji, ale także najklarowniej opisane, przedstawione chronologicznie, domknięte przez tragiczny finał. Tymczasem historia głównego bohatera, toczy się dalej, oscylując między retrospektywą, relacją zdarzeń i wizją wywołaną tajemniczymi niebieskimi tabletkami, które przyjmuje od momentu wyjazdu z rodzinnego miasta.

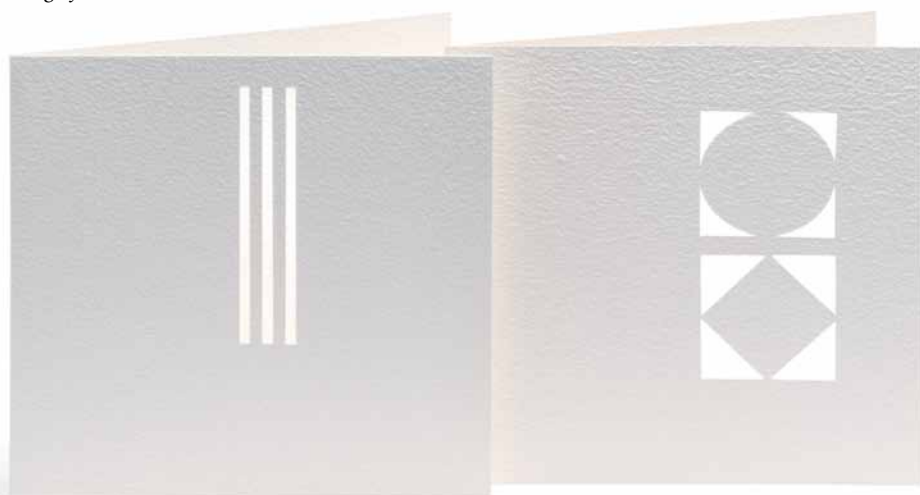
„Tu, na Białorusi, diabeł ma swój warsztat”² – w drugiej części książki Topol zmienia przestrzeń z Terezina na Chatyń, eskalując problem pamięci ludobójstwa i dokładając kwestię rywalizacji o uwagę i współczucie. Główny bohater rusza na Białoruś z Aleksem i Maruszką – specjalistami od rewitalizacji cmentarzysk, którzy przybyli do Terezina, żeby nauczyć się mechanizmów promocji dotyczących miejsc pamięci. Hippisowski *entourage* działań „poszukiwaczy pryncz” z pierwszej części, zamienia się w mroczny krajobraz wciąż totalitarnego państwa, zaszywanego śniegiem, skrywającego w swoich lasach pilnie strzeżone tajemnice. Z jednej strony, mamy do czynienia z uniwersalizacją problemu: zmianą dekoracji na, obejmującej właściwie całą Europę, scenie wojennych masakr. Z drugiej strony, Topol rezygnuje z dotychczasowej niejednoznaczności, demaskując każdy rodzaj zabawy z Zagładą jako (*nomen omen*) śmiertelnie niebezpieczny i moralnie niewłaściwy. Kulminacją pobytu narratora na Białorusi jest wizyta w chatyńskim muzeum, tworzo-

nym przez Aleksa i Maruszkę, którego głównym założeniem jest wykorzystanie zmumifikowanych ciał świadków masakry jako środka przekazu wcześniej nagranych wspomnień (silne nawiązanie do popularnego nurtu *oral history*). Te „żywe trupy” można odczytywać jednocześnie symbolicznie – jako znaki pamięci – choć spetryfikowanej, to jednak wiecznie żywej, przekazywanej genetycznie i werbalnie z pokolenia na pokolenie. Z innej perspektywy to wyraźny przykład tego, jak silnie wynaturzone może zostać pragnienie zachowania pamięci. Atrapy człowieka, wywołujące w przestrzeni muzeum efekt podobny do wizyty w zamku strachu, atrapy opowiadające o masowych mordach, to wizja niemal surrealistyczna, na pewno groteskowa, niosąca też poważne ostrzeżenie przed pamiętaniem do szaleństwa, pamiętaniem bez pamięci.

W chatyńskim muzeum Aleksa i Maruszki o historii ma zaświadczać ludzkie

ciało (choć to tylko cel poboczny, najistotniejsza jest rywalizacja, zwrócenie uwagi świata, o którym Topol pisze, wydawać by się mogło, za pomocą wielkich liter: „Popatrz na Polaków, ten ich Katyń! Znowu są o krok przed nami! Nakręcili o Katyń film! A co z naszym Chatyniem? Nikt go nie zna”³). Mimo że martwe, wciąż jest wiarygodne, bo fizyczne/materialne. Takie, które można dotknąć, stanąć blisko, uwierzyć. To makabryczne unaocznienie przypomina mi dyskusje wokół projektu pomnika autorstwa Oskara Hansena, który zakładał zamknięcie terenów dawnego obozu w Oświęcimiu dla zwiedzających. Jak wiadomo, pomysł pomnika zakładający stopniową destrukcję obszarów byłego obozu, znajdujących się na zewnątrz wytyczonej jednokilometrowej drogi, przegrał z projektem utworzenia muzeum, umożliwiającego zwiedzającym poruszanie się po niemalże całym terenie obozu. Baraki zostały zaaranżowane

Alina KALCZYŃSKA, *Lux*. Książka-obiekt, 5 egzemplarzy, papier czerpany, wycięcia 1999.
Fotografia Annalisa Guidetti



w ten sposób, aby naocznie przypominać o tragicznych zdarzeniach lat 40. XX wieku (choćby znane wszystkim witryny wypełnione rzeczami po zamordowanych). W tym kontekście fikcja Topola wydaje się być nie tylko przyprowadzającą o dreszcze fantazją, lecz także ilustracją ludzkiej potrzeby fetyszyzacji traumy, fizyczności doświadczenia i potrzeby bezpośredniego dotknięcia: „Jeżeli na rękach Jego nie zobaczę śladu gwoździ i nie włożę palca mego w miejsce gwoździ, i nie włożę ręki mojej do boku Jego, nie uwierzę”⁴ – chciałoby się zacytować.

„Mam cudze blizny, skąd się wzięły?” – ten cytat z Doroty Masłowskiej został wybrany na jedno z mott *Warsztatu diabła*. Topol nie chce być i nie jest apologetą rocznicowych obchodów, upamiętniających uroczystości czy innych oklepanych form powrotu do minionego koszmaru. Wręcz przeciwnie – jego najnowszą książkę możemy czytać jako ostrzeżenie przed sztuczną celebrą, poholocaustową turystyką, a także niezdrową fascynacją masową śmiercią, mogącą przerodzić się w niebezpieczną w skutkach patologię. *Warsztat diabła* powstał w czasach, kiedy ostatni bezpośredni świadkowie wydarzeń II wojny światowej, właśnie odchodzą. O tym kontekście też warto pamiętać, przewracając kolejne strony z ironicznym półuśmiechem na ustach.

Katarzyna Pawlicka

PRZYPISY

- 1 Jahym Topol, *Warsztat diabła*, przeł. Leszek Engelking, Warszawa 2013, s. 48.
- 2 Tamże, s. 130
- 3 Tamże, s. 151
- 4 Ewangelia wg Św. Jana, *Niewierny Tomasz*.

Pisarz w trybach polityki

Jan Józef Szczepański
Dziennik, 1964–1972

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013

Mniej więcej co dwa lata ukazują się kolejne tomy dziennika Jana Józefa Szczepańskiego. Pisałem już o dwóch, i chociaż pewne wątki we wszystkich się powtarzają, co świadczy o konsekwencji i determinacji pisarza w robieniu notatek na zakończenie dnia, czasem co wieczór, czasem z dłuższymi przerwami, mimo przyjętego założenia, że nie są one przeznaczone do wydania, to warto, sądzę, refleksjami na temat i trzeciego tomu podzielić się z czytelnikami. Tym bardziej, że pojawiają się w nim w silniejszy sposób niż w latach wcześniejszych nowe akcenty.

Przypomnijmy: dziennik, nazywany zresztą przez niego, i nie bez powodu, pamiętnikiem, prowadzony był od roku 1945, już po zakończeniu okupacji, gdy wrócił z partyzantki do „normalnego życia”, aż do samej śmierci, czyli przez pięćdziesiąt osiem lat. Wielostronicowe zapiski pisarza przygotowuje do druku od dłuższego czasu jego syn, Michał, prozaik i filmowiec, w tej gigantycznej pracy oprócz redaktorów z Wydawnictwa Literackiego pomagają mu także: Tomasz Fiałkowski, opracowujący starannie i drobiazgowo przypisy i indeksy, niedawno zmarły profesor Henryk Markiewicz jako konsultant

oraz profesor Marta Wyka jako recenzent. To pięć opasłych, ponad osiemsetstornicowych tomów, dwa jeszcze się ukażą.

Jedną z październikowych zdobyczy, o czym czytamy w drugim tomie, było niewątpliwie otwarcie się na Zachód, na świat. Stworzono możliwości wyjazdów stypendialnych, między innymi dla twórców, pojawiła się też możliwość podróży statkami handlowymi, choć wymagało to niemałych zabiegów, przełamywania urzędniczej inercji i wyniesionych z lat stalinowskich niechęci do udzielania wiz.

W ciągu tych lat, które obejmują tomy drugi i trzeci, Szczepański odbył kilka długich i dalekich podróży. Poza wyjazdami na Zachód Europy był na stypendium w Harvardzie, a dzięki środkom z Fundacji Forda zwiedził Nowy Jork, był na stypendium w Iowa City, popłynął statkiem „Bałtyk” z wyprawą na Spitzbergen, na pokładzie statku „Ojców” podróżował przez blisko pół roku po Europie Północnej i Południowej oraz po Azji i Afryce. We wrześniu 1963 roku na pokładzie „Oleśnicy” wybrał się do Afryki Południowej. Potem na początku 1967 roku odbył niezwykłą podróż do Ameryki Południowej, gdzie ryzykował samodzielne zwiedzanie wielu krajów i miast. A 20 października 1970 roku pojechał do Związku Radzieckiego, z wahaniem starając się wcześniej o zaproszenie przez Związek Literatów (zwiedzał Moskwę, Leningrad, Taszkient, Bucharę pilnowany przez ludzi z KGB). Przezornie nie wziął ze sobą notatek, niczego nie zapisywał, dopiero potem odtworzył podróż z pamięci.

Owocem egzotycznych podróży były książki reporterskie, które rodziły się na pokładach statków. Dziennik pokładowy

przekształcał się nieraz w literacką materię. Powstawały: *Zatoka białych niedźwiedzi*, pierwsza książka reportażowa, wydana jeszcze w roku 1960; i późniejsze, już z okresu tomu trzeciego, pasjonująca opowieść o Afryce *Czarne i białe* (1965), *Świat wielu czasów*, z podróży do Ameryki Południowej (1969); *Koniec westernu* (1971), reportaże bliższe publicystyce, o tematyce amerykańskiej, nagrodzone. W tym okresie pracował też nad scenariuszami do kilku filmów, najdłużej i z najróżniejszymi problemami we współpracy z Bohdanem Porębą, któremu w końcu powierzono realizację *Hubala*, zdeklarowanym nacjonalistą, oraz walcząc z decydentami o zachowanie prawdy historycznej w scenariuszu filmu *Westerplatte*.

Podróże pozwoliły Szczepańskiemu nie tylko wydobyć nową nutę w swej twórczości, ale umożliwiły mu przede wszystkim powrót do ujmowania rzeczywistości w jej gęstości i niewymierności, opartej – co dla tego pisarza było fundamentalne, a czego jak sądził brakowało mu w jego twórczości, zarzucał sobie brak odwagi w okazywaniu „bezwzględnej szczerości” – na osobistym doświadczeniu, na swoim udziale w opisywanych wydarzeniach. Spełniały one też w jakimś stopniu rolę terapeutyczną, stanowiły ucieczkę od „posiekanego czasu”, od prozy peerełowskiego dnia codziennego. Reportaże, wydawane potem w formie książkowej, nie tylko wzbogacały pisarstwo Szczepańskiego, ale otwierały nowe perspektywy, dokumentowi nadawały rangę literatury, usuwały na plan dalszy fikcję – którą był już znużony, znużony sztucznością budowanych z coraz większym trudem, czasem wręcz niechęcią, światów.

Gdy zastanawiał się nad swoją twórczością i nad sensem swego życia, nachodziły go myśli pesymistyczne. Prześladowało go „poczucie nieistotności”, dręczyła świadomość niekonieczności. „Jedyna ważna rzecz to – notował 25 maja 1965 roku – że poczucie nieistotności przenika mnie także wewnętrznie. Jakbym patrzył na swoje życie jako na czyjś błąh, jeden z milionów, dawno spełniony żywot. Widzę ludzi jakby w momencie ich przemijania”. A w roku 1970 notatki pełne są już gorzkich refleksji, na co miały niewątpliwie wpływ wydarzenia polityczne, ale o nich nieco później, bo to nowy wątek pojawiający się w dzienniku Szczepańskiego.

29 IX 1970: „Kiedyś, parę dni temu, uświadomiłem sobie zasadniczą zmianę we mnie. Straciłem perspektywę oczekiwania na coś, czego powinienem w literaturze dokonać. Jakbym już wydał swój kapitał i musiał się pogodzić z osiągniętym statusem średniej miary pisarza”. Szczepański umiał literaturę tworzoną przez siebie i przez innych oceniać z przenikliwością wytrawnego krytyka literackiego, choć pisał tylko recenzje filmowe. Wysoko cenił na przykład Tadeusza Różewicza i Sławomira Mrożka, wróżąc im, że będą kiedyś wybitnymi reprezentantami naszych czasów. Czesława Miłosza przy okazji lektury *Widzeń nad Zatoką San Francisco*, Stanisława Lema, swego serdecznego przyjaciela i nieocenionego pierwszego czytelnika swych utworów, z zagranicznych: Henry’ego Millera, Aleksandra Sołżenicyna czy Saula Bellowa. Pisarze ci wyznaczali jakby miarę wielkości, do której pragnął się zbliżyć, i która okazała się w końcu, w jego przeświad-

czeniu, nie do osiągnięcia, gdyż stchórzył przed sobą samym, przed „zagłębianiem się w sprawę zbyt osobiste”, chociaż ostatnie konstatacje opatruje znakiem zapytania. Bo czy w literaturze, sztuce można zdobyć się na bezwzględną szczerość, czy taki gest wpływa na artyzm dzieła? Sceptycyzm w stosunku do własnej twórczości burzył mu też harmonię życiową. Ratował się częstymi wypadami do Kaskady, do domu, który stanowił dla niego azyl, ukochaną przystań, gdzie pracowało mu się fizycznie i myślało najlepiej, najspokojniej, z dala od zgiełku nieprzyjaznego świata polityki na przykład, ale i codziennego dnia w kamienicy opowanej przez koszmarną sąsiadkę. A jednak pod koniec 1971 roku stwierdza ze smutkiem: „Za tym uczuciem paraliżującego zniechęcenia idzie zwątpienie we wszystko. Wszystko, co robiłem. Nic tak, jak trzeba. Wybory niepewne, tchórzliwe. Zaniedbania. Uczucia wątłe, miłości nie dość ofiarne. Gdyby nie moja fizyczna odporność – ta jakaś tępa siła, która jest moim pancerzem, był to czas załamania”.

W swoim dzienniku czy pamiętniku, jak chciał te notatki nazywać, pisarz od początku starał się zachować dystans w stosunku do rzeczywistości, do toczących się wydarzeń, które przechodziły potem do politycznej historii Polski. Ale w latach objętych trzecim tomem *Dziennika* ciśnienie polityki było już tak znaczące, że nie tylko nie dało się od niej uciec, ale wydarzeniom marcowym, a potem grudniowym, poświęca Szczepański sporo miejsca, z pasją je opisując i komentując. Już w roku 1964 zauważa powracającą w życiu społecznym i politycznym groźbę „zamaskowanego terroru”, a opis

wydarzeń, nazywanych później marcowymi, zacznie od informacji o demonstrującej w Warszawie młodzieży podczas zdjęcia z afisza przedstawienia *Dziadów* i brutalnej akcji milicji. I tak się zaczęło. Wątku Marca nie będę rozwijał, napisano już o tym tomy. Pragnę tylko zauważyć, że Szczepański skupił się na komentowaniu haniebnego kampanii antysemickiej i antyinteligencckiej. Ciekawe, że nawet usiłuje wskazać racjonalne, wydawałoby się, przyczyny tej zapiekłej nienawiści, okazywanej przez najwyższych przedstawicieli władzy komunistycznej, z Gomułką na czele, doszukując się urazów wyniesionych z okupacji i lat tużpowojennych oraz antyinteligencckich kompleksów przywódców w rodzaju niewykształconego, a ambitnego, Gomułki.

O haniebnym zachowaniu władz i jej popleczników, również wywodzących się z kół paksowskich, pisał wprost i bez ogródek jeszcze w pierwszej połowie marca. Swoją drogą, ciekaw jestem, gdzie przechowywał notatki, bo i w tamtych latach można się było spodziewać w domu re wizji i esbeckiego kipsisz. Przechodziłem to na własnym przykładzie, zarówno w latach wcześniejszych, jak i w stanie wojennym. 12 III 1968: „Wydarzenia nabierają fatalnego rozpędu, wymykają się spod kontroli. Reakcje władz najgłupsze i najpodlejsze z możliwych. Zwalnia się z pracy ojców aresztowanych »prowodyrów« studenckich. [...] Dziś absolutny rekord nikczemności – artykuł Piaseckiego w »Słowie Powszechnym« ze stekiem personalnych denuncjacji [...]. Sojusz fałangi z partią został oficjalnie ujawniony. Już żadne ideologiczne *maquillage* [sic!] nie zasłonią oblicza totalizmu”.

Jeszcze nie przeminęły dotkliwe dla wielu polskich obywateli, których praw obywatelskich pozbawiono, skutki, gdy 16 grudnia 1970 roku notuje z niepokojem: „Dziś dopiero wiadomości o przedwczorajszych i wczorajszych krwawych zajściach na Wybrzeżu. Oficjalna wersja jak zawsze cynicznie kłamliwa. [...] Są zabici i ranni. Wygląda to na koniec ery Gomułki. Niestety, nie ma żadnych perspektyw na coś lepszego”. W przeciwieństwie do niektórych z nas, Szczepański sceptycznie odnosił się do zapowiedzi bezpośredniego w kontaktach publicznych Edwarda Gierka, który na początku 1971 roku zastąpił Gomułkę na stanowisku pierwszego sekretarza PZPR. Miał, jak się niebawem okazało, absolutną rację.

Jeszcze na początku roku 1964 zastanawiał się nad uniwersalnym problemem stosunku pisarza do władzy, który w krajach totalitarnych nabierał niebezpiecznych nieraz dla pisarzy artystów akcentów politycznych. Szczepański doświadczył tego już wcześniej, gdy na początku lat 50. książki jego, złożone w wydawnictwie, były wstrzymane, a on sam wraz z kolegami został wyrugowany z katolickiego pisma. Temat podjął i rozwinął w tomie trzecim *Dziennika*, bodaj po raz pierwszy na kartach notatek używając terminu „klerkizm”, popularnego w kręgach intelektualnych w latach 20. i 30. XX wieku, gdy francuski filozof Julien Benda ogłosił *Zdradę klerków*. Pojęcie to wielokrotnie, w różnych opracowaniach, również w *Słowniku terminów literackich* (2000), omawiane było w pewnym uproszczeniu, jako nieangażowanie się w życie polityczne, obojętność wobec sporów ideologicznych i światopoglądowych, jako „obronę

autonomicznych wartości rozumu i sztuki, zagrożonych przez współczesne doktryny i instytucje”. Tymczasem najwybitniejszy zwolennik klerkizmu w Polsce międzywojennej, Karol Irzykowski, ujmował sprawę szerzej i głębiej, a przede wszystkim wcześniej niż zachodni intelektualiści zainspirowani przez Bendę. Krótko przypomnę. W *Słowie i czynie...* (1913) podkreślał: „Trzeba nam teraz takich poetów i myślicieli, którzy by potrafili podjąć się paradoksalnego na pozór zadania i wykazania tajemniczego związku między antyspołecznym ideałem »sztuka dla sztuki« a hasłami polityczno-społecznej rewolucji”. W dwudziestoleciu używał innych argumentów, ale myśl, idea pozostawały te same. Nie sądzę, by Szczepańskiemu znane były pisma Irzykowskiego, tym bardziej już w latach 60., pisma zebrane krytyka Wydawnictwo Literackie zaczęło publikować dopiero na przełomie lat 70. i 80. A jednak pojmował klerkizm podobnie. „Często zastanawiam się – notowałam – nad istotną naturą nieuniknionego konfliktu między władzą w państwach etatystycznych a intelektualistami. Chyba słuszna jest koncepcja »klerkizmu«. In-

telektualista, zwłaszcza pisarz, nie może być prorządowcem w żadnym ustroju, nie może być po stronie władzy, ponieważ to jest przeciwne jego społecznej i moralnej funkcji. [...] W totalizmie lub kryptotalizmie pisarz jest sam naprzeciw rządu i sam jeden dysponuje jako tako słyszalnymi środkami artykulacji. [...] Musi być niewygodny. Sądzę, że kryterium uczciwości pisarskiej jest opozycja o s ę c [podkr. BR]. Pisarz komunista winien być w opozycji wobec rządów komunistycznych – pisarz katolik wobec rządów katolickich”.

Szczepański jako pisarz był konsekwentny w swoim sprzeciwie wobec ideologii komunistycznej, wobec zakłamania dość powszechnie panującego w peerełowskiej polityce, ale i kulturze, chociaż można by się zastanawiać nad granicami niezależności intelektualisty w tych czasach, mając na myśli na przykład liczne podróże autora *Zatoki białych niedźwiedzi*, czy przyjmowanie oficjalnych nagród literackich. Do czego jednak prowadzi sztywnie pojmowany pryncypializm, przerażający się w groźny w każdych czasach fundamentalizm ideologiczny, to dosko-

nale wiemy i widzieliśmy tego przejawy i skutki w ostatnich latach.

Refleksji o klerkizmie towarzyszyły na kartach *Dziennika* rozważania na temat istoty demokracji, która musi zezwalać na spojrzenie na swój kraj, swoje państwo z zewnątrz, nie wahał się racji człowieczeństwa przeciwstawiać racji stanu, gdy wymagało tego dobro człowieka, konkretnej jednostki, oraz na temat historii, która zostawiła nas „w jakimś getcie”, a nasza epoka zachwiała wszystkimi wartościami.

W notatkach bywał szczery do bólu. Przyznawał wobec siebie, że jako współpracownik „Tygodnika Powszechnego” nieraz musiał, on, agnostyk, zapomnieć o niezależności swych poglądów, gdy stawał po tronie „klerykalnego kołtuństwa”, gdy nie zabierał głosu w sprawie ciężącej na życiu religijnym, na wierze w Boga, tradycji „straszego polskiego katolicyzmu”.

Uwzględniając lata, nieobjęte jeszcze przez wydany dziennik, można powiedzieć o determinacji Jana Józefa Szczepańskiego w wycisowywaniu swej niezależności pisarskiej, również w środowisku katolickim, ale przede wszystkim w stosunku do decydentów w życiu kulturalnym i politycznym (np. w ZLP, w którego działalność zaczął się pod koniec lat 60., z wahaniem, angażować, by w grudniu roku 1980 zostać prezesem i toczyć w stanie wojennym bój o odwieszenie Związku, a potem po kadłubowej reaktywacji Związku założyć podziemne Stowarzyszenie Pisarzy Polskich). Swoje zmagania z władzą, swoje starania o zachowanie niezależności, ale bez zamykania się w „wieży z kości słoniowej”, opisał potem w *Kadencji*. Poczekał – my jednak na dalsze dwa tomy dziennika.

Bogdan Rogatko

Od *bric-à-brac* do Stanleya Fisha

Anna Pekaniec
Czy w tej autobiografii
jest kobieta? Kobięca
literatura dokumentu
osobistego od początku
XIX wieku do wybuchu
II wojny światowej

Księgarnia Akademicka
Kraków 2013

Grażyna Kubica, odkrywając historie „siostr Malinowskiego”, przyznała: „Przy pracy nad książką nurtowało mnie to właśnie pytanie: Co pozostaje po kobiecie? Jak możemy do tego dotrzeć? Są to bowiem ślady bardzo różnorodne: czyjeś wspomnienia, dzieła literackie i malarskie, diaryistyczne wyznania, portrety, jakieś strzępy informacji”¹. Anna Pekaniec w swoich poszukiwaniach badawczych wybrała jeden z tych tropów: literaturę dokumentu osobistego, koncentrując się na kobiecej autobiografistyce powstałej w ciągu stu pięćdziesięciu lat (od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej). Parafrazując tytuł artykułu Stanleya Fisha (*Is There a Text in This Class?*²) i pracy Mary Jacobus (*Is There a Woman in This Text?*³), autorka zadaje pytanie o obecność kobiecości w autobiografii – o tej obecności formę, zakres i realizację.

Przywołane w książce twórczyni stanowią reprezentantki różnych zawodów, stanów cywilnych (panny, mężatki) oraz społecznych (arystokratki, szlachcianki,

mieszczanki); mieszkaly w wielkich miastach i na dalekich prowincjach; byly matkami albo kobietami bezdzietnymi. Niektóre z autobiografek znalazly sie nawzajem (Eliza Orzeszkowa i Maria Konopnicka czy Zofia Nałkowska i Maria Dąbrowska), niektóre byly spokrewnione (matka i córka: Izabela Czartoryska i Maria Wirtemberska). Większość zgromadzonych tekstów została napisana przez „zawodowe” pisarki: Gabriellę Zapolską, Narcyzę Żmichowską, Zofię Nałkowską, Marię Dąbrowską, Marię Konopnicką, Irenę Krzywicką, Marylę Wolską, Beatę Obertyńską. Sporą grupę autorek stanowią również aktorki (jak choćby Irena Solska, Jadwiga Toeplitz-Mrozowska, Helena Modrzejewska), a także przedstawicielki innych zawodów związanych z szeroko pojętą sztuką: tancerki (Tacjańska Wysocka), pianistki (Maria Kalergis), malarki (Zofia z Fredrów Szeptycka), kobiety zaangażowane w życie literackie czy artystyczne epoki (Anna Iwaszkiewiczowa, Maria Kasprówczowa, Izabela Czartoryska). Na kartach monografii obecne są także nauczycielki (Jadwiga Ostromecka), lekarki (Teodora z Krajewskich Kosmowska), farmaceutki (Jadwiga Klemensiewiczowa). Również zasięg geograficzny wybranej przez autorkę przestrzeni autobiograficznej jest niezwykle rozległy. Obejmuje on terytorium od Indii i Tybetu, przez Syberię, Ukrainę, Litwę, Polskę, Niemcy, Francję, Włochy, Półwysep Bałkański, Ocean Atlantycki, aż po Kalifornię w Stanach Zjednoczonych Ameryki. W bogatym zasobie badawczym Anna Pekaniec wyodrębniła grupy tematyczne: rodzina, przyjaciele/znajomi, dzieciństwo, miłość, cielesność, podróże. W odniesieniu do nich konstru-

uje teoretyczny model kobiecej autobiografii. Osobny rozdział monografii poświęca kobiecemu listowaniu, opisując czasy, kiedy dyskurs epistolarny odgrywał istotną rolę w życiu korespondentek i ich bliskich. Autorka omawia również zagadnienie literackości badanych tekstów, nie ucieka też od tzw. kwestii kobiecej, wychwytyjąc publicystyczne zabarwienie przywołanych zbiorów korespondencji oraz autobiografii czy społeczne zaangażowanie diarystek.

Wybierając tak liczne i różnorodne grono autobiografek, Anna Pekaniec dokonała panoramicznego ujęcia żeńskiej intymistyki, która wymyka się prostym klasyfikacjom, w tym także genologicznym. Wśród wielu gatunkowych odmian zaznaczających się w zbadanych tekstach były między innymi *bric-à-brac* i *quodlibet*, wprowadzające czytelnika w rejony autotypografii, łączącej literaturę dokumentu osobistego z pozatekstowym materiałem. Z jednej strony, w prezentowanych tekstach prywatne ściśle przeplata się z tym, co publiczne, „prywatność i dokumentaryzm idą ramię w ramię”, a „umiłowanie kapeluszy i mężczyzn może sąsiadować z niezwykle przenikliwymi i po prostu interesującymi opisami zdarzeń i miejsc”⁴. Z drugiej strony, opowieść o własnym życiu wykreowana przez autobiografki wznosi się ponad kategorie prywatnego, jednostkowego doświadczenia. Przedstawia dzieje transgresji – przekraczania tradycyjnej sytuacji społecznej kobiety; odejścia od powszechnie akceptowanych, konserwatywnych wartości, zanegowania ich. Jest to historia świadomego, wolnego wyboru własnej drogi życiowej, świadectwo emancypacji. Wybrany przez autorkę

burzliwy czas wojen, powstań, rewolucji to także okres dynamicznych przemian społeczno-obyczajowych, kiedy dyskurs emancypacyjny intensyfikuje się. Następuje redefinicja roli kobiet w każdym aspekcie życia. W tym kontekście na kartach omawianych tekstów historia prywatna, historia rodziny naznaczona Wielką Historią staje się herstorią, czyli jednostkowym doświadczeniem nacechowanym kobiecym odbiorem i przeżywaniem świata: „Historia kobiet i jej autobiograficzne świadectwa, zagłuszane, ignorowane, stanowiące swego rodzaju przypisy do historii tworzonej/opisywanej przez mężczyzn, są modelowane przez męskie, a więc patriarchalne dzieje. Lecz pod patriarchalną patyną, dzięki lekturze podejrzliwej, wrażliwej na niuanse, lekkie prześwity albo całkiem spore wyłomy, można odnaleźć kobiecie doświadczenie historii ukryte w narracjach o nim. Niezależnie od tego, czy autobiografie opowiadały o (bez)pośrednim udziale w wydarzeniach historycznych, czy o uczestnictwie w historiach lokalnych, najważniejszy był akt uczestniczenia, później zanotowania, utrwaleń w słowach”.

Analizowana przez autorkę intymistyka wpisuje się w schemat autobiografii kobiecej przedstawiony przez Brigitte Gautier, oparty na triadzie wiedzy, buntu i panowania⁵. W takim ujęciu autobiografia jest przede wszystkim historią kobiecego poszukiwania samookreślenia, szczególnie w obszarze własnej tożsamości. Rezultat eksploracji jest cenny nie tylko dla piszącej autorki, ale także dla czytelniczek, które mogą wykorzystać zaprezentowane doświadczenia, otrzymując wskazówki, podpowiedzi, przestrogi.

Anna Pekaniec wykonała benedyktyńską pracę w czytelnich i archiwach, obejmującą wyszukiwanie, czy może raczej tropienie/wyławianie autobiograficznych tekstów, a następnie wspomnianą „ważną lekturę podejrzliwą”, jak sama nazywa ten precyzyjny proces badawczy. Kiedy czytałam tę monografię, uporczywie nasuwały mi się metafory z zakresu wysokiej klasy rzemiosła arystycznego. Myślałam o koronkowej robocie, o misternych filigranach, a wreszcie o kunsztownym wyplataniu wielowątkowej opowieści⁶. Autorka „tka” tekst z wielu opowieści/historii/gatunków/głosów; jak sama deklaruje: „chcę opowiedzieć o kobiecych autobiografiach i listach, będących nie tylko ciekawostkami, uroczymi bibelotami czy źródłami informacji o epokach, lecz również autonomicznymi, inspirującymi i wartościowymi częściami historii kobiet, literatury, autobiografii. Kształt kobiecej przestrzeni autobiograficzno-epistolograficznej był jednocześnie kształtem kultury, choć przez tak długi czas go pomijano. Kobieca literatura dokumentu osobistego jako inkluz literatury jako takiej okazuje się jej immanentnym składnikiem, ale i elementem współtworzącym”.

Lektura książki Anny Pekaniec pobudza czytelniczy apetyt. Zachęca do czytelniczych eksploracji. Każdy rozdział stanowi wspaniały przyczynek do osobnej książki, otwiera dalszą przestrzeń badawczą. Miałam ochotę na więcej. Więcej historii, więcej cytatów, dłuższe fragmenty omawianych listów, dzienników, diary; chciałam bliżej poznać mniej znane autorki, odkryć kolejne, nowe fakty o popularnych pisarkach. Niektóre z poruszanych wątków znalazły swoje rozwinięcie

za sprawą udziału badaczki w projekcie Krakowski Szlak Kobiet, którego celem jest odtworzenie pamięci o kobietach związanych z Krakowem, nierzadko zapomnianych czy przemilczanych. Anna Pekaniec w duchu herstorycznej opowieści prowadzi nas po ścieżkach: malarki Emilii Knausówny, aktorki Zofii Ordyńskiej, mieszcunki Marii z Mohrów Kietlińskiej⁷. Rekonstruuje ich krakowskie ślady, adresy, dokonania na swoistej mapie błędzenia, jaką wyznaczają tropy kobiecej intymistyki⁸.

Doskonałym uzupełnieniem recenzowanej książki byłyby antologia wybranych przez badaczkę tekstów, która pozwoliłaby czytelnikom na jeszcze głębsze wejście w świat kobiecej autobiografistyki różnych epok.

Książka Anny Pekaniec pozostawia niedosyt i jednocześnie zachęca do osobistych poszukiwań w bibliotekach oraz archiwach, do uważniejszego wsłuchania się w dzieje przodków. Przez starannie wybrane historie pokazuje, jaką siłę i twórczy, wielowymiarowy potencjał mają indywidualne opowieści. I do czego mogą nas one zaprowadzić.

Pisarz Claudio Magris twierdzi, iż „każda autobiografia przypomina ostatnią podróż Odyseusza, jest to powrót we własną przeszłość w poszukiwaniu własnej tożsamości”⁹. Anna Pekaniec zaprasza czytelników na fascynującą wyprawę po kobiecej przestrzeni autobiograficznej, pełniąc rolę czujnej przewodniczki, wrażliwej na piękno kulturowych i tekstowych niuansów.

Maria Wojciechowska

PRZYPISY

- 1 Grażyna Kubica, *Siostry Malinowskiego, czyli kobiety nowoczesne na początku XX wieku*, Kraków 2006, s. 6.
- 2 Stanley Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, [w:] tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka*, przeł. Andrzej Szahaj, Kraków 2002.
- 3 Mary Jacobus, *Is There a Woman in this Text?*, np. <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/jacobus.html> [data dostępu: 14.02.2014].
- 4 Inga Iwasiów, *Autobiografia i rynek*, „Dekada Literacka” 2004, nr 3 (205), s. 28.
- 5 Zob. Brigitte Gautier, *Zakłęcia czarodziejki Vivien, czyli o autobiografii kobiecej*, [w:] *Krytyka feministyczna. Siostra historii i teorii literatury*, red. Grażyna Borkowska, Liliana Sikorska, Warszawa 2000, s. 152–157.
- 6 W tym miejscu automatycznie wręcz nasuwają się liczne metafory związane z mityczną Filomeną, kobiecym pisaniem (w tym także z autobiografistyką): kądziel, tkanie, przedzenie.
- 7 Zob. Anna Pekaniec, *Przez lornetkę. Wspomnienia Marii z Mohrów Kietlińskiej*, [w:] *Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, tom II, Kraków 2010; też, *Przez lornetkę. Wspomnienia Marii z Mohrów Kietlińskiej*, [w:] tamże; też, *Śladami (nie)obecnej. Emilina Knausówna – malarka*, [w:] *Krakowski Szlak Kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, Tom III, Kraków 2011; też, *Na scenie: życia, teatru, pisma. O Zofii Ordyńskiej*, [w:] *Krakowski Szlak Kobiet. Przewodniczka po Krakowie emancypantek*, tom IV, Kraków 2012.
- 8 Amerykańska badaczka kobiecych biografii Leigh Gilmore użyła określenia *a Map of Getting lost* we wprowadzeniu do jednej z najbardziej znanych swoich książek. Por. Leigh Gilmore, *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-representation*, London 1994; Anna Pekaniec, *Śladami (nie)obecnej...*
- 9 Claudio Magris; cyt. za: Mieczysław Dąbrowski, *(Auto)-biografia, czyli próba tożsamości*, [w:] *Autobiografizm. Przemiany – formy – znaczenia*, red. Hanna Gosk, Andrzej Zieniewicz, Warszawa 2001, s. 53.



Alina KALCZYŃSKA, Silvana Lattmann, *Ballada o kobiecie i o morzu* [Ballata della donna e del mare].
Książka z rękopisem poetki, 2 egzemplarze, 2007. Fotografia Annalisa Guidetti

Outsiderka

**Outsiderka. Rozmowy
z Małgorzatą Szpakowską**

Rozmawiają: Agata Chałupnik,
Justyna Jaworska,
Justyna Kowalska-Leder,
Joanna Krakowska, Iwona Kurz
Wydawnictwo Krytyki Politycznej
Warszawa 2013

Marta Wyka

Rozmówczynie Małgorzaty Szpakowskiej (jest ich pięć) najpierw były jej doktorantkami, potem zostały partnerkami intelektualnymi. Doktorat każdej z nich ukazał się w książkowej wersji. Szpakowska nazywa ten *team* „córeczkami”, choć „córeczki” nie do końca ten matczyzny gest akceptują.

Pięć na jedną – to mocny zespół, ale czy technika prowadzenia rozmów ten zespół jednoczy czy też różnicuje? Powstaje teraz wiele książek „rozmówniczych”. Proponuję ten neologizm, bo wydaje się on nieźle kontrastować z pojęciem osobistego wyznania, również z pojęciem wyzwania w literaturze intymnej czy też w literaturze dokumentu osobistego.

Tutaj stroną dyktującą warunki są rozmówczynie, ich doświadczenie i horyzont zainteresowań, a zatem ustalenie proporcji, które w znacznym stopniu krystalizują się jako konsekwencja tradycyjnego układu „mistrzini – uczennice”. Uczniowska klasa Małgorzaty Szpakowskiej chce się dowiedzieć od swojej „pani” tego, z czym się na jej na lekcjach nie zetknęła, a co zapowiadało się ciekawie.

Używam tych określeń ze świadomości

cią, iż mogą one sugerować, iż rozmowy z Małgorzatą Szpakowską nie są „intelektualne”, lecz obyczajowe, że odwołują się do pamięci historycznej zbudowanej przede wszystkim na doświadczeniu domu i środowiska rodzinnego, słowem, że są takie jak ich bohaterka: antropologiczne. Tak jest, ale nie do końca i nie tylko.

W zapomnianej dziś, a w latach 60. popularnej książce Colina Wilsona *Outsider* (polski przekład to rok 1956) termin ten był zastrzeżony dla artystów i dla wielkich indywidualności, które sławę zdobyły poza prądami zbiorowymi (od Fiodora Dostojewskiego, poprzez Vincenta van Gogha, Henri'ego Barbussa, tancerza Wacława Niżyńskiego, filozofów Sorena Kierkegaarda, Jeana Paula Sartre'a i Alberta Camusa). Akceptując siebie dziś jako „outsiderkę”, Szpakowska nie zmienia się w artystkę; mówi o dystansie, który odczuwała i odczuwa wobec zbiorowych fascynacji i uniesień, o strefie publicznej i prywatnej, które nie mieszają się nawzajem, mówi zatem o dystansie i miejscach z rozmysłu zakrytych, o braku potrzeby pełnej identyfikacji z trendami ogólnie obowiązującymi, ale krótkotrwałymi. Ale na pewno czytała w tamtych latach Wilsona – i ta fascynująca wówczas panorama „innych” musiała (jak mniemam) ją poruszyć.

Czy można istnieć poza kulturą i w kulturze jednocześnie? Być „outsiderką” i „insiderką”? Drugiego określenia użył Tony Judt, pisząc o szczególnym miejscu Alberta Camusa we francuskiej myśli i kulturze. Taka podwójna tożsamość była dla niego wyróżniająca: postrzegany jako obcy i czujący swoją obcość (ubogi Francuz z kolonii) wywarł jednocześnie znaczący wpływ na Francuzów, tkwiąc wewnątrz

ich myśli, dyktując im, swoją aktywnością publicystyczną, pisarską, teatralną, warunki i możliwości istnienia w kulturze współczesnej. Nie chcę tutaj powiedzieć, iż Szpakowska jest żeńską wersją Alberta Camusa. Myślę jednak, iż wyróżniające jej książki współistnienie i odosobnienie nie jest tylko cechą osobowościową; ukształtowało się, być może, pod wpływem lektur jej pokolenia i wzorów jakie one tworzyły.

Rozmówczyni Małgorzaty Szpakowskiej, zadając pytania, mówią we własnym imieniu. To przecież nie jest sylwetka dla *Słownika Biograficznego*. Nie jest to również książka autoterapeutyczna. Szpakowska nie ma skłonności do intymnych zwierzeń, odpowiada, ale dość oględnie, na ciekawość swoich interlokuterek, jej prywatność, choć wyrazista, nie jest emocjonalna. Uduje się utrzymać w ryzach dobieranie się do życiorysu – choć w niektórych momentach rozmowy Szpakowska płacze. Sama to przyznaje – my, czytelnicy, też oczywiście nie widzimy, ale przyjmujemy je do wiadomości.

Rozmowy ze Szpakowską zaliczyłabym do gatunku „książek mądrościowych” pomimo ich dokumentarnego i antropologicznego ustawienia. Rozmów jest siedem, ujęte zostały w kłamrę dwóch popularnych kwestionariuszy: Marcela Prousta i Slavoję Žižka. Co znaczy mniej więcej tyle, że zadające pytania próbują zdyscyplinować swoją mistrzynię, co nie do końca im się udaje. Szpakowska bowiem nie poddaje się ani pytaniom o ulubiony kolor i inne ulubione rzeczy, nie bardzo lubi autocharakterystykę i nie daje się ponieść na kuszącą płyciznę wszelkich tego typu form dziennikarskich, błyskotliwych z pozoru, a dość banalnych, jak mocniej dotknąć.

Ale nie po to została ułożona ta książka, żeby Szpakowską przed czytelnikiem troskliwie osłonić.

Pośród wymijających odpowiedzi jedna wydaje się stanowcza i zobowiązująca. Na pytanie, co ceni najwyżej u kobiet, mężczyzn i przyjaciół, Szpakowska odpowiada: inteligencję. I daje tym samym czytelnikowi narzędzie do lektury tej rozmowy. Cokolwiek bowiem wydarzyło się w życiu rodziny, krewnych, znajomych, jej samej, poddawane jest próbie umysłu, oglądane i komentowane przez osobę, dla której dystans wobec rzeczywistości jest rzeczywistością właściwą, słowem Szpakowska, płacząc podczas opowiadania o sobie, dobrze wie, że pozwala sobie na luksus uczuciowości, ale prawda jej biografii zdaje się leżeć w innym miejscu: wiąże się ona ściśle z historią doświadczoną i z historią poznaną poprzez medium rodziny, z mieszkaniem i przeszłości wymiennym (bądź nie) na mieszkania z teraźniejszości, z genealogią, która wpisuje się we wspólny, polski i inteligentcki obszar, wszystko to zaś, powtórzone w narracji, zyskuje kształt doświadczenia umysłowego. Wszyscy przecież mamy rodzinę, dom, mieszkanie, miejsce na ziemi, przeszłość i dzień dzisiejszy, cały ten bagaż jest wspólny. Ale – czy będziemy wiedzieć co przeżyliśmy? Trawestuję tytuł książki Marii Janion, bo to pytanie tworzy, moim zdaniem, myślową głębię rozmów z Małgorzatą Szpakowską.

Jej rodzina (czy też rodziny) mają w swoim *curriculum* dziewiętnastowieczny szlak rosyjski – chodzi o wykształcenie, związki przyjaźni z Rosjanami, znajomości rosyjskie. Znaczna część polskiej inteligencji przeszła przez podobne doświadczenie,

znakomicie opisane w literaturze pięknej, pamiętnikach, listach „z epoki” (Stefan Żeromski, Stanisław Brzozowski i wiele innych nazwisk).

Toteż Szpakowska słusznie postrzega swoje uwarunkowania rodzinne jako część wielkiego, historycznego już szlaku, przemierzanego przez polskich ziemian i inteligentów. Co oni z tym doświadczeniem zrobili, jak go użyli – to już problem osobny. Dziadek generał, ojciec orientacji prawicowej („ONR”, „Falanga”) to mężczyźni z tej linii. Ojciec zginie w Starobielsku, córka nigdy go nie знаła, był więc, jak mówi, „fantomem ojca” towarzyszącym jej całemu życiu. Wyrastała i dojrzewała w domu kobiet – babki, ciotki, matki. Mieszkała w rodzinnej kamienicy, jej naturalnym otoczeniem była śródmiejska Warszawa. Wilcza i okolice, wyśmiane przez Witolda Gombrowicza, nostalgiczne u Stempowskiego. Może ten dom przypomina nieco okoliczności życia Nałkowskiej, szczególnie zaś postać matki?

„Falangę” przeczytała Szpakowska dopiero na studiach. Dziedzictwa nie uważała ani za balast, ani za zobowiązanie. Jej droga zaczyna się podobnie jak wszystkich dzieci PRL, uczennice są jej ciekawe bo wydaje się im ta droga egzotyczna. Czy taka była? Bez wątplenia była drogą, aż do roku 1956, ściśle wytyczoną, bez możliwości wyboru bocznych ścieżek. Ale rosyjskie lektury szkolne, filmy produkcyjne i tym podobne obowiązkowe szczeble edukacji nie miały zasadniczego wpływu na dalsze etapy życia. Problem wyboru pojawia się po odwilży, na studiach, po uchyleniu żelaznej kurtyny.

Lecz Szpakowska nie uważa się za żadne z politycznych dzieci: października,

marca, KOR-u, choć z polityką się zetknęła i to dotkliwie. Wyrok rocznego więzienia w procesie taterników skrócono do sześciu miesięcy.

Obroną umysłu okazała się filozofia, i to filozofowie ponoszą odpowiedzialność za buntownicze gesty swoich słuchaczy. Leszek Kołakowski okaże się mentorem najbardziej wpływowym, nie tylko w przypadku Szpakowskiej. Choć lata dojrzwania pokolenia należały do strukturalizmu, Szpakowska umysłowa oscyluje pomiędzy mitem, utopią i horrorem metafizycznym. Tak można by w maksymalnym skrócie ująć jej doświadczenie.

Bowiem, powtórzmy, były to czasy filozofów jako mentorów – potwierdzenie znajdujemy w innych książkach rówieśniczych: Marcina Króla, Barbary Toruńczyk, Adama Michnika, Andrzeja Mencwela.

Czyli „szkoła idei” była też szkołą życia – ale ten model myślicielstwa, tak zdawałoby się atrakcyjny, odchodzi w przeszłość, a właściwie już w tej przeszłości się znajduje.

W jakimś stopniu dowodem tego, iż idea przestała być pasjonująca, jest rozproszenie jej w świecie pytań. Bo czegoś od Szpakowskiej chcą się dowiedzieć przede wszystkim jej interlokutorki? Szczegółów antropologicznych i obyczajowych.

Jak przebiegał proces taterników – najrzadziej ze znaczących procesów PRL opisywany? Jak było w więzieniu? Jak żyło się w rodzinie, gdzie przeważały kobiety, zaś mężczyźni biografie mieli powikłane, choć, w zasadzie, można ich postrzegać jako rodzinnych patriarchów?

Czy w świecie myśli Szpakowskiej jawnie istnieli homoseksualiści, lesbijki i Żydzi? Dla rozmówczyni ta problematyka jest jednym z węzłowych punktów no-

woczesności. Dla niej taka być nie mogła, jej pierwszoplanowość to efekt czasu i zmiany jakości doświadczenia.

Jest jeszcze Szpakowska – znawczyni dramatu i teatru. Ten związek trwa do dziś, zapoczątkował go Konstanty Puzyna proponując młodej badaczce współpracę z „Dialogiem”. Cenzurowała pani Mrożka – konstatają rozmówczynie. I historię pewnego drobnego, ale istotnego zabiegu na tekście *Emigrantów*, który pozwolił na wejście tej sztuki do repertuaru polskich teatrów, Szpakowska opowiada. Trudno o lepszy i jednocześnie absurdalny przykład działania zakazów w PRL, dla młodszych pokoleń tyleż humorystyczny co niezrozumiały (zapewne).

Czy tamte czasy da się ocalić od zapomnienia? Pokazywane jako czasy totalnego męczeństwa są nieprawdziwe. Pokazywane jako „najweselszy barak” – też odsłaniają tylko wycinek rzeczywistości. Więc może przyszpilanie ich pytaniami, poddawanie próbie inteligentnego myślenia, dadzą się pokazać w całej swojej zarówno złożoności jak dwuznaczności.

Choć Małgorzata Szpakowska podróżowała (nie przesadnie) to nie podróże są jej doświadczeniem istotnym. Zawsze miała wrażenie, iż przychodzi do zachodniego świata z mroku, z innej strony, „z lo-du”, że cywilizacyjne zacofanie czyniło z tych na chwilę szczęśliwych podróźników osoby naznaczone piętnem obcości – choć zawsze mądre, bystre, inteligentne.

Na koniec zaś pytanie: dlaczego tak się upowszechniają „rozmowy wielostronne”, zastępując w jakimś stopniu narrację autorską? Z pośpiechu? Jednak nie, bo praca nad tą książką trwała dość długo. Wykrusza się, opisana już przez literatu-

rozprawców, forma wywiadu-rzeki. Podmiotów pytających jest coraz więcej, ale, paradoksalnie, efekt tego rozproszenia, wydaje się scalający. Narracja autorska, czyli opowieść o sobie, niejednolita siłą rzeczy, ukazuje (choć nie musi tak być) siłę podmiotu w kwestii dla niego pierwszoplanowej: u Szpakowskiej jest to siła umysłu, nie emocji czy nostalgii.

Gdyby porównać ze sobą dwa teksty: autobiografię mówioną Jadwigi Staniszkis i rozmowy ze Szpakowską, a więc dwóch „myślicielek”, okazałoby się, jak może działać autorskie ja. Staniszkis przeprowadza „rekonstrukcję osobowości” uwypuklając jej punkty skandaliczne i skrajnie egotyczne, umysł swój wynosząc na arystokratyczne wyżyny („ja sama jestem aspołeczna, społeczeństwo mnie jedynie męczy” – zwierza się). Szpakowska potrafi się oddalić od własnego odbicia w lustrze, to znaczy nie podziwia go bezkrytycznie, lecz szacuje również ironicznie. Wymienia momenty życiowe, w których doznała czegoś na kształt epifanii. Pierwszy wiąże się z naturą i dotyczy wyprawy w Tatry; drugi ma miejsce podczas lektury *Nie ma Alertyny* Prousta. Miłośniczka kryminałów nie płacze nad losem panny Marple. Oddziela – jednak – to, co jest zainteresowaniem poszukiwaczki coraz to nowych krzyżówek fabularnych, od wielkiej narracji (choć, jak powiadano, cykl Prousta to w gruncie rzeczy historia paru obiadów i przyjęć...).

Inteligencja Małgorzaty Szpakowskiej najlepiej, moim zdaniem, wyraża się w umiejętności oddzielania życiowego od umysłowego, co nie znaczy, że umysłowe jest „lepsze”. Integrując się z prądami umysłowymi swoich czasów i współtworząc je, Szpakowska w stosownym i przez

nią wybranym momencie opuszcza scenę i przez szparę w kurtynie przygląda się, jak spektakl toczy się dalej.

Marta Wyka



Teresa Walas

Zachłanna ręka rynku

Książka Michaela Sandela *Czego nie można kupić za pieniądze* ma prawo wywołać w duszy i umyśle polskiego czytelnika-intelektualisty (a nic nie wskazuje na to, by w Polsce stała się lekturą masową) uczucia zwane mieszanymi. Z jednej strony leje miód na jego serce, ponieważ w głębi tego serca intelektualista od początku nieufnie odnosił się do faktu, że bliskie mu wartości wyższe stać się mają przedmiotem zimnej i bezceremonialnej rynkowej gry; z drugiej wszakże strony książka Sandela budzi w nim niepokój, w jej bowiem moralizatorskim głosie wychwytuje on znajome brzmienia: Marksowską teorię alienacji, Goldmannowski opis utowarowienia wartości itp. A intelektualista, zwłaszcza ten należący do starszego pokolenia, jeśli nie opowiedział się jawnie po stronie zinstytucjonalizowanej rozmaicie lewicy, wciąż jak ognia boi się wykrycia w swoim organizmie czerwonego lub bodaj różowego genu. Lęk, że podważając wszechmoc wolnego rynku, mógłby bezwiednie wejść w ciemny sojusz z realnym socjalizmem, który własnymi rękoma obalał, przez lata blokował jego dyskursywną energię. A i teraz, stopniowo wyzwalamana, wciąż raczej znajduje swój wyraz w poczuciu winy, niż w rysowaniu intelektualnych projektów negocjacji z liberalnym dogmatem. „Byliśmy głupi” – takim cytatem z Marcina Króla, kiedyś mentora gdańskich liberałów, zatytułowała wywiad z nim „Gazeta Wyborcza”.

„Z triady wolność, równość, braterstwo ponieśliśmy na polu tych dwóch ostatnich poważną porażkę. Wyszła nam tylko wolność” – z goryczą stwierdza w innym wywiadzie Karol Modzelewski, jeden z twórców „Solidarności”.

Michael J. Sandel, światowej rangi i sławy filozof polityki, doktoryzowany w Oxfordzie profesor na harwardzkim uniwersytecie, którego wykłady retransmitowane są przez brytyjską telewizję BBC, nie przeszedł przez doświadczenia, jakie stały się udziałem jego polskich kolegów. Poruszał się od zawsze w świecie ustabilizowanego anglo-amerykańskiego kapitalizmu, a prawdziwą kolejkę zobaczył dopiero w Chinach. Jego myśl szybuje więc swobodnie, bez obaw, że zahaczy o utopię, zza której wyłonią się puste półki, ogonki, kartki na żywność, talony na pralkę, dziesięciolecia oczekiwania na mieszkanie. W swojej książce odsłania wynaturzenia życia społecznego, spowodowane rozszerzaniem się granic wolnego rynku, czyli coraz powszechniejszej obecności i władzy pieniądza w stosunkach pomiędzy ludźmi. Teza Sandela da się sprowadzić do prostej na oko konstatacji: na świecie istnieją różne rodzaje dóbr i różne drogi dostępu do nich. Odkąd gospodarka weszła w fazę towarowo-pieniężną, dużą część tych dóbr można nabyć za pieniądze, a kapitalizm i demokracja dostęp ten społecznie poszerzyły, wprowadzając pieniądze tam, gdzie kiedyś otwierało (i zamykało) drogę urodzenie i społeczna pozycja. Równocześnie jednak – i to jest właściwy temat książki Sandela – w obrębie dóbr kupowanych za pieniądze znalazły się takie, które nie powinny były wcale trafić na rynek, bądź dlatego, że dostęp do nich

należy uzyskiwać w inny sposób – mają być darem, czynem własnowolnym, rzeczczą zdobytą dzięki własnemu wysiłkowi, bądź z tego względu, że w ogóle nie należy ich czynić przedmiotem jakiegokolwiek wymiany. Sandel rejestruje i analizuje różne przypadki tego zgubnego poszerzania granic rynku, czyli – mówiąc po Marksowsku – powszechnego utowarowienia wartości, poczynając od względnie niewinnych, jak płacenie dzieciom za czytanie książek czy spekulacyjny handel biletami na atrakcyjne imprezy, przez płatny seks, zastępcze macierzyństwo, po handel organami lub wykupywanie polis ubezpieczeniowych ludzi śmiertelnie chorych. Sandel przyznaje, że transakcje takie mogą być niekiedy korzystne dla obu stron, obstaje jednak przy stanowisku, że psują one świat wartości, niszczą więzi między ludźmi, czyli, mówiąc krótko, deprawują społeczeństwo. Czytelnik w pełni podziela moralne obiekcje autora i gotów jest bez wahania przyłączyć się do antyrynkowej krucjaty, ale równocześnie trudno mu opędzić się od pytania: jak wobec tego urządzić świat, by wyeliminować z niego ów zły pieniądz, wciskający się we wszystkie szczeliny ludzkiego życia?

Pogoń za zyskiem i deprawacyjną moc pieniądza piętnowali od dawna kaznodzieje, filozofowie, moralisci i pisarze spod różnych znaków. Także ci, którzy zdawali sobie sprawę, że pieniądz jest narzędziem społecznej emancypacji. Jak Bolesław Prus, pokazujący w *Lalce*, że otwiera on Wokulskiemu drzwi zamknięte przed zwykłym kupcem i umożliwia mu dostęp do panny Izabeli, ale równocześnie – że ten sam pieniądz pomniejsza wewnętrzną wartość ludzi, w tym również pannę Izabelę,

która, pozbawiona kupieckiej moralności, znalazłszy się na rynku psuje także jego rzetelne prawa: chce sprzedać się drogo bez dotrzymywania warunków transakcji. Spoza tych różnych form sprzeciwu wobec dyktatu pieniądza, zarówno naiwnych, jak i rozbudowanych we wpływowo doktryny, przeziierała zawsze jakaś utopia: łatgodna w postaci szczęścia w ubóstwie, czy mocna – przedstawiająca projekt nowego urządzenia społeczeństwa. Jednej z nich warto się przyjrzeć, jest bowiem – jako literacka fikcja – niezwykle dopracowana w szczegółach, którym ideologowie posługujący się językiem dyskursywnym rzadko poświęcają uwagę. To wydana w roku 1888 powieść Edwarda Bellamy'ego *Looking backward. 2000–1887*, której polski przekład nosi tytuł *W roku 2000*.

Bohaterem powieści jest trzydziestoletni mieszkaniec Bostonu, Julian West, który cierpiąc na bezsenność ma zwyczaj poddawania się hipnozie. Pewnego wszakże dnia 1887 roku, zamiast jak zwykle obudzić się nazajutrz, zapada w przeszło stuletni sen i odzyskuje świadomość i zdrowie w roku 2000 w domu doktora Leete, który będzie jego przewodnikiem w nieznanym mu rzeczywistości, jaka wyłoniła się po „przesileniu społecznym wywołanym żądaniem klasy pracującej”, czyli – jak łatwo się domyślić – po jakiejś socjalistycznej rewolucji. Rzeczywistość ta zdumiewa bohatera, wszystkie bowiem bolączki wieku XIX zniknęły, a dawne społeczeństwo zastąpione zostało nowym łaodem, którego zasady wyczerpująco objaśnia doktor i jego uroczą córkę. Ponieważ West jest umysłem dociekliwym, a zarazem niezłe obznajomionym z kwestiami natury społecznej, Bellamy rysuje ten nowy ła

w detalach, starając się, by opis wypadł wiarygodnie i przekonująco. Westa najbardziej interesuje sposób, w jaki ludzie przyszłości pozbyli się pieniędzy, jako że nie widzi w mieście ani banków, ani kantorów. Okazuje się, że pieniędzy w istocie nie ma, nie istnieje kupno ani sprzedaż, a przepływ towarów odbywa się inaczej niż dotąd. Ponieważ właścicielem środków produkcji, jedynym pracodawcą i wytwórcą towarów, jest naród, wymiana między jednostkami stała się zbyteczna, a miejsce handlu zajął system bezpośredniego przydziału towarów ze składów narodowych. Z początkiem roku otwiera się każdemu obywatelowi kredyt w księgach publicznych, odpowiadający jego udziałowi w rocznej produkcji towarowej, i wydaje mu się kartę kredytu, za pomocą której otrzymuje wszystko, czego zapragnie, ze składów narodowych, znajdujących się w każdej gminie, a ekwiwalent wartości tych towarów subiekt wykreśla z karty. „[...] kupowanie i sprzedawanie – tłumaczy doktor Leete – uważamy stanowczo za niezgodne z życzliwością wzajemną i bezinteresownością, jaka powinna panować wśród współobywateli, oraz poczuciem wspólności interesów, na jakim wspiera się nasz system. Podług naszych pojęć, kupowanie i sprzedawanie jest rzeczą stanowczo antyspołeczną ze wszystkich swych dążeń. Jest to ćwiczenie się w pogoni za zyskiem osobistym kosztem innych; [...]”. Także oszczędność jest cnotą zbędną, naród bowiem jest bogaty i zapewnia każdemu obywatelowi od kolebki do grobu „pożywienie, wykształcenie i utrzymanie wygodne”. West jednak nie wyzbywa się łatwo swoich XIX-wiecznych przesądów i zwraca uwagę, że jedni mogą

zarabiać więcej, niż potrzebują na swoje utrzymanie, inni zaś mniej. Dowiaduje się wówczas, że wszyscy otrzymują jednakową płacę z tytułu swego człowieczeństwa, każdy zaś ma spełniać swoją społeczną służbę, jak może najlepiej. Nie wyjaśnia to jednak w pełni kwestii powściągnięcia wybujałych potrzeb i regulowania pragnień obywateli. Bellamy z jednej strony sugeruje, że oparte na wspólnej własności i nadzorowanej wytwórczości społeczeństwo narodowe tworzy rynek dóbr o nieograniczonej niemal podaży, w tajemniczy sposób w pełni dostosowanej do popytu, z drugiej – daje do zrozumienia, że nowe warunki życia społecznego powodują wyłonienie się jednostek wyposażonych samoistnie, choć i nie bez udziału zbiorowej presji, w zestaw takich cnót jak altruizm, samoograniczenie, wyzbycie się pragnienia osobistego zbytku, wzgląd na dobro ogólne, rozwijanie uczuć wyższych i szlachetnych, które temperują jego indywidualne potrzeby. Cnoty te nie były obce człowiekowi XIX wieku, występowały wszakże względnie rzadko, teraz natomiast stały się cnotami powszechnymi. Oczywiście, istnieją jeszcze jednostki niższe, nie w pełni zharmonizowane z nową rzeczywistością, względem których trzeba stosować środki tradycyjnej stymulacji, jak na przykład współzawodnictwo i dyskretnie je nadzorować, stanowią one jednak zanikający margines nowego ładu świata. Czytelnik powieści ma więc pojąć przekonanie, że jeśli zlikwidowana zostanie własność prywatna, wolna konkurencja i pieniądź, pojawi się powszechny dobrobyt, a jednostka odnajdzie w sobie pokłady moralnego dobra i naturalny popęd ku doskonałości.

Sandel, profesor na uniwersytecie Harvarda, musi powściągać wodze ekonomicznej fantazji, choć zapewne zdaje sobie sprawę, że postawiona przezeń diagnoza o drastycznie zwiększającej się, moralnie szkodliwej władzy rynku i pieniądza winna być uzupełniona przez wskazanie jakichś środków zaradczych. Tu jednak pojawia się kłopot, bo cnót, które zalecał Bellamy, a o które chodzi też Sandelowi, nie da się wymusić, ani zadekretować, zmiany zaś w systemie wartości łatwiej jest, będąc intelektualistą, rejestrować niż powodować. Łatwo też niekiedy o nadmierną gorliwość w moralizatorskim zapale lub o częściowo błędne ustawienie perspektywy. Widać to w Sandelowskiej idei sprawiedliwego dostępu i wcielającym ją micie nienaruszalności kolejki. Są dobra, powiada Sandel, których podaży z natury rzeczy nie da się dostosować do popytu, czyli nie mogą się one stać udziałem powszechnym, dostęp do nich musi więc być limitowany. Regulować go, nawet jeśli został wstępnie zapośredniczony przez pieniądź, powinna kolejka. Ale i w tę formę regulacji – dla Sandela naturalnej i sprawiedliwej – wkrada się pieniądź zły: miejsce w kolejce można sobie kupić lub wynająć stacza sprzedającego swój czas, by utrzymać pozycję właściwego kolejkowicza, który w odpowiedniej chwili zgarnie upragnione dobro. A dobrem tym może być wszystko: miejsce na galerii w parlamencie, bilet na przedstawienie Szekspira, możliwość wstępu na papieską mszę. Nie chodzi tu o to, że czas jednego człowieka, wymiar jednak egzystencjalny ludzkiego istnienia, wart jest więcej niż czas innego, sprzedajemy go bowiem po zróżnicowanych cenach każdemu pracodawcy

wraz z siłą mięśni i dyspozycjami naszego umysłu. Ta gloryfikacja sprawiedliwej kolejki wyraźnie pokazuje, że wartością nieredukowalną w systemie Sandela jest wkład osobistego wysiłku – zmęczenia (kolejki bywają długie), cierpliwości, poświęcenia – w zdobywanie pożądaných a ograniczonych dóbr. Jej zaś rewersem będzie sztuka rezygnacji, bo kolejka zawiera też, jak wiadomo, pozycje przegrane. Ze sposobu argumentowania Sandela dość wyraźnie wszakże wynika, że kwestia kolejki jest mu znana bardziej z teorii niż z praktyki, w przeciwnym bowiem razie doskonale zdawałby sobie sprawę, że sprawiedliwości kolejki w znacznie większym stopniu niż pieniądź zagraża różnego rodzaju przywilej, zinstytucjonalizowany lub ślepo działający (pokrewieństwo, znajomość, towar na wymianę), wyznaczający nowe nierówności, czego świadom jest każdy, kto zaznał życia w świecie permanentnego deficytu, jakim był PRL.

Jeśli przyrzeć się uważnie pozytywnemu obrazowi przebijającemu spod ciemnego rysunku przedstawiającego żarłoczny rynek współczesnego kapitalizmu, wchłaniający kolejne wartości dotąd egzystujące poza jego zasięgiem, widać wyraźne podobieństwo między tym obrazem a fikcyjnym światem utopii Bellamy'ego. W obu przypadkach nacisk położony jest na osobisty wysiłek jednostki, jej zdolność do samoograniczania się i redukcowania potrzeb, na przywrócenie bezpośredniego kontaktu z rzeczami i innymi ludźmi, przede wszystkim zaś na altruizm i etykę daru; z obu też wynika, że pełne uwolnienie wartości od korodującego je związku z pieniądzem może dokonać się jedynie wtedy, gdy zniknie przymus ciężkiej

sytuacji ekonomicznej. Nerwę do przeszczeptu oddawać się będzie nie z nędzy, lecz z własnej woli, kierując się miłością bliźniego, bieda nie będzie pchała kobiet i dzieci do prostytucji itd. Kłopot w tym, że socjalistyczna utopia Bellamy'ego z wpisana w nią wizją powszechnego dobrobytu doskonalącego istotę ludzką jest dziś utopią zszarganą, utopią po bolesnych przejściach, o wygasłej mocy projektującej. Toteż na pytanie, jak rozprawić się dziś z nędzą, Sandel oczywiście nie odpowiada, *en passant* jedynie dotykając tej kwestii. Trudno mu jednak wyminąć pytanie inne: w jaki sposób, nie powodując radykalnego społecznego przewrotu (Sandel uchodzi za „profesora oburzonych”, nic jednak nie wskazuje na to, by podzegał do rewolucji), doprowadzić do rekonwalescencji samych wartości oraz cnót, które je ożywiają, w świecie, gdzie większość stosunków między ludźmi reguluje rynek? Odpowiedź Sandela jest względnie prosta: przez edukację („edukacja dąży do tego, żeby ludzie krytycznie podchodzili do swoich pragnień, powściągli je lub przenosili na wyższe cele”) i pobudzenie ducha wspólnotowego, sam jednak autor zapewne zdaje sobie sprawę ze słabej mocy sprawczej tak ogólnego programu. Nieprzypadkowo też zamyka swoją książkę serią pytań w jego mniemaniu zapewne retorycznych („Czy pragniemy społeczeństwa, w którym wszystko jest na sprzedaż? Czy może jednak istnieją pewne nieuznawane przez rynki wartości moralne i obywatelskie, których za pieniądze nie da się kupić?”), zakładając pochopnie, że na każde z nich zbiorowy adresat odpowie właściwie. Bardziej wszakże diagnostyczne wydaje się pyta-

nie nieco inaczej postawione: jak przekonać realny świat indywidualistów i konsumentów, czerpiących bez umiaru z dobrodziejstw wolnego rynku i traktujących go jako jedyne naturalne środowisko, że są wartości, które należy wyjąć spod jego władzy, bo rozkwitają i owocują na obszarach bezinteresowności, a zachowanie ich w dobrej kondycji jest miarą człowie-

czeństwa? W tak sformułowane pytanie nie ma wpisanej przewidywalnej dobrej odpowiedzi. Ten, kto potrafi jej udzielić, będzie prorokiem naszych czasów.

Teresa Walas

Michael J. Sandel, *Czego nie można kupić za pieniądze. Moralne granice rynku*, przeł. Anna Chro-
mik, Tomasz Sikora, Warszawa 2012.

Alina KALCZYŃSKA, *Sześćdziesiąt pieczęci* [Sessanta sigilli].

Książka – unikat, akwarele tusz, pieczęcie chińskie, 1994. *Fotografia* Daniele Papuli



Magdalena
Czubińska

Alina Kalczyńska. Książki unikatowe

Alina Kalczyńska urodziła się w 1936 roku w Mszanie Górnej. W 1951 roku rozpoczęła naukę w Liceum Sztuk Plastycznych w Krakowie, również w tym mieście zaczęła w 1953 roku studia na Akademii Sztuk Pięknych. Studiowała rzeźbę u profesora Xawerego Dunikowskiego i malarstwo u profesorów Jana Świderskiego, Emila Krchy i Adama Marczyńskiego. Ostatecznie wybrała Wydział Grafiki i w 1959 roku otrzymała dyplom z wyróżnieniem w Katedrze Drzeworytu u profesora Ludwika Gardowskiego oraz w Katedrze Książki u profesora Witolda Chomicza. W 1963 roku zaczęła projektować ekslibrisy, wkrótce potem plakaty. W 1970 roku otrzymała Nagrodę Specjalną na III Międzynarodowym Biennale Grafiki w Krakowie za pracę *Wzgórze księcia*. Uczestniczyła w licznych konkursach polskich i międzynarodowych (Ljubljana, Biella, Winterthur, Bańska Bystrzyca). Od 1974 roku wystawiała we Włoszech oraz zaczęła naukę u profesora Luigiego Bianchi Barriviera w Akademii Sztuk Pięknych (Corso di Decorazione) w Rzymie. W 1979 roku, po raz drugi, przebywała na stypendium we Włoszech. Wydawnictwo Scheiwillera wydało jej monografię *Alina Kalczyńska: xilografie 1959–1979*. W 1980 roku przeniosła się na stałe do Mediolanu.

W 2004 roku miała miejsce wystawa jej prac w Muzeum Narodowym w Krakowie.

1 Historia książki zatoczyła koło: podobnie jak niegdyś iluminowane rękopisy, książki i dziś bywają wyrafinowanymi artystycznie unikatami. Mogą być spokrewnione z rzeźbą lub instalacją, a nawet obywać się bez tekstu. Pracując od dwudziestu lat nad książką artystyczną, Alina Kalczyńska stworzyła nowy gatunek książki unikat – książkę wykorzystującą rękopis pisarza lub poety i ilustrowaną oryginalnym dziełem plastycznym.

Artystka związana jest z projektowaniem książek od czasu jej dyplomu z grafiki książki i drzeworytu. W 1961 roku rozpoczęła współpracę ze znakomitymi krakowskimi oficynami wydawniczymi: Znakiem i Polskim Wydawnictwem Muzycznym. Efektem były ilustracje książek dla dzieci oraz okładki do partytur muzycznych i płyt. Współpracowała z Muzeum Przytkowskich w Jędrzejowie, projektując małe druki wydawnictw bibliofilskich. Od 1963 roku projektowała ekslibrisy, dla których znalazła nową, oryginalną formę charakteryzującą się zwięzłością wypowiedzi i potraktowaniem kompozycji jako znaku. Przy okazji XII Międzynarodowego Kongresu Ekslibrisu w Como, w 1968 roku, wydawnictwo Edizioni B.N.E.L. opublikowało jej pierwszą monografię *Alina Kalczyńska. Exlibris*. Kolejna monografia, także zawierająca oryginalne ekslibrisy, ukazała się nakładem autorki w 1977 roku w Rzymie.

Domeną twórczości Kalczyńskiej w latach 70. był drzeworyt, w którym widoczna była fascynacja światłem. Niewielkie źródła intensywnego światła przebiegały



Alina Kalczyńska, fotografia Archiwum

się przez szczeliny w dużych, czarnych płaszczyznach, wywołując przecucie egzystencjalnej niemocy i doświadczania tajemnicy bytu (pokrewne uczuciom towarzyszącym oglądaniu niektórych obrazów surrealistów, np. Giorgio de Chirico). W 2007 roku w jednym z wywiadów powiedziała: „Drzeworyty te powstały z potrzeby komunikowania się ze światem. Musiały mieć najwyższą jakość. Dominował w nich porządek geometryczny, były skrótem do odszyfrowania. Były to moje »telegramy« wysyłane w kosmos”¹. Prace odbijała samodzielnie, bez użycia prasy drukarskiej. Czerń odbijała niekiedy wielokrotnie, nakładając kolejne warstwy, tak aby uzyskać jej głębię lub matowość. Niuanse kolorów były z kolei nakładane cienko, farba często była rozrzedzona lub dawała efekt irysowania, jak w japońskim drzeworycie *ukiyo-e*. Każda odbitka była inna. Drzeworyty te Kalczyńska wystawiała na licznych międzynarodowych wystawach grafiki, zapewniając sobie trwałe miejsce w historii polskiej grafiki lat 60. i 70. Została również członkiem międzynarodowego stowarzyszenia drzeworytników XYLON.

W 1978 roku na otwarciu wystawy swoich drzeworytów w Mediolanie Alina Kalczyńska poznała Vanniego Scheiwillera, znanego wydawcę z Mediolanu. Gustaw Herling-Grudziński określił jego wydawnictwa jako „biżuterię edytorską”, pisząc: „Scheiwiller jubiler edytorski z jubilerskiej rodziny, wydawca, który kocha książkę. Rzadka to, coraz rzadsza rzecz w epoce rosnącego przemysłu wydawniczego, w epoce fabryk książkowych, którym nie można postawić żadnego zarzutu, które pracują sprawnie i często z dużym poczuciem estetyki swego produktu przemysłowego, ale pod jednym względem nie potrafią w pełni zadowolić prawdziwego miłośnika książki: brak im osobistego dotknięcia, tej miłosnej prawie pieczołowitości, jaką posiadają wymierający powoli artyści biżuterii edytorskiej. Takim okiem musimy spojrzeć na dzieło Vanniego Scheiwillera i na dzieło jego przodków. Giovanni Scheiwiller, ojciec współczesnego jubilera, był chwalony przez poetę Ezzę Pounda. Tomiki Vanniego Scheiwillera budziły zachwyt poety Eugenio Montale. Kto wie, może właśnie poetom przychodzi najłatwiej ocenić piękno tych książeczek, radujących wzrok niezależnie od swojej zawartości. Zdarzało mi się widywać w księgarniach neapolitańskich starych bibliofilów, którzy tomiki Scheiwillera z serii *Pod znakiem złotej rybki* brali do ręki, żeby je przed kupnem trochę popieścić”².

Rok 1980 zmienił wiele. Artystka przeniosła się na stałe do Mediolanu. Otworzył się przed nią nowy świat książki artystycznej. Przez dwadzieścia lat współpracowała z dwoma wydawnictwami Vanniego Scheiwillera, w których powstawały prawdziwe

dzieła sztuki edytorskiej: *All'Insegna del Pesce d'Oro* i *Libri Scheiwiller*. Opracowała graficznie wiele książek artystycznych, ilustrując je oryginalnymi drzeworytami, linorytami, rysunkami lub akwarelami. Nowością w jej drzeworytach i linorytach było pojawienie się koloru. Przyczyniła się do wydawania książeczek z oryginalnymi odbitkami wielu polskich artystów. W tej szczególnej serii, wydawanej od 1984 roku i zatytułowanej *Serie incisioni originali di artisti polacchi*, powstało siedemnaście małych, ale cennych dla polskiej grafiki tomików. Każdy z nich zawiera autorski tekst artysty i grafiki przez niego drukowane. Prezentowani są: Antoni Starczewski, Jerzy Grabowski, Janina Kraupe-Świderska, Krzysztof Skórczewski, Alina Kalczyńska, Jerzy Piotrowicz, Jan Tarasin, Ryszard Winiarski, Stanisław Fijałkowski, Tadeusz Gustaw Wiktor, Roman Cieslewicz, Jerzy Panek, Jan Berdyszak, Ryszard Otręba, Anna Sobol-Wejman, Ewa Zawadzka i Tadeusz Mysłowski. Dalsze tomiki są przygotowywane.

Alina Kalczyńska była również kuratorem wystawy i katalogu *Grafica polacca contemporanea* (Mediolan, 1986).

W 1981 roku wykonała trzy drzeworyty do tomu poezji Czesława Miłosza *Il poeta ricorda (Poeta pamięta)*. W latach następnych powstały liczne edycje poezji askakujące swoją wyrafinowaną prostotą. Cechują je szlachetny papier, starannie dobrana czcionka i kolor, sygnowane grafiki i niewielki nakład. Dają oglądającemu satysfakcję z fizycznego kontaktu z dziełem sztuki. Powstały w ten sposób tomiki: Zbigniewa Herberta, Wisławy Szymborskiej, Clemente Rebory, Eugenio Montalego, André Frénauda, Aldy Merini, Ezry

Pounda, Silvano Lattmann, Bao Changa, Su-Wu, Lu Xuna i Ai Qinga.

Polityczna rzeczywistość chyba jeden jedyny raz ukazana została w jej sztuce: drzeworyt zatytułowany *13 XII 1981* (data wprowadzenia stanu wojennego) towarzyszy tomikowi Zbigniewa Herberta *Rapport dalla cita assediata* (*Raport z oblężonego miasta*). Nad czarnym, wysoko położonym, ciężkim horyzontem przysgniatającym tytułową datę pojawia się świetlisty pas żółci/światła zwiastujący przyszłość i nadzieję. W 1986 roku, na pocztowej kartce wysłanej z Paryża, Zbigniew Herbert tak napisał do artystki: „Chciałbym bardzo gorąco podziękować pani za piękną grafikę lakoniczną, absolutnie trafioną w kolorze i formie i która mówi tyle tylko ile trzeba, jak napis nagrobny. Zawsze marzyłem o takim wierszu składającym się z trzech do najwyżej pięciu słów”³.

Odmienne podejście Kalczyńska demonstrowała w 1987 roku w książce Zbigniewa Herberta *Elegia per l'addio della penna dell'inchiostro della lampada* (*Elegia na odejście pióra, atramentu, lampy*). Do książki wykorzystała szkice piórkiem wykonane w Otranto, inspirowane krajobrazem i siłami natury. W książce rysunki Kalczyńska skomponowała z rękopisem poety. W ten sposób narzędzie: pióro – okazało się wspólnym środkiem wyrazu poety i malarza.

Natomiast dla tomiku Wisławy Szymborskiej *La fiera dei miracoli* (*Jarmark cudów*) (Milano 1993) wybrała kredki. Zwyczajność, a jednocześnie potencjalna magiczność kredek kojarzona ze wspomnieniami i doznaniem z dzieciństwa, z radością rysowania, koresponduje z wyrafinowaną prostotą poezji.

Z końcem lat 80. odbyła dwie podróże do Chin. Nastąpiło zetknięcie ze światem innej estetyki oraz fascynacja kaligrafią i pieczęciami chińskimi. Wyraz tego znajdziemy w wielu książkach. Po latach napisze: „Zbliżenie do kaligrafii chińskiej miało decydujące znaczenie dla sposobu, w jaki maluję akwarele. Kaligrafia wymaga dyscypliny, koncentracji, decyzji. Jak w kaligrafii, tak i w akwareli powtarzam wielokrotnie ten sam motyw, sprowadzając go do najprostszej formy”⁴. Poeta Bao Chang dedykował jej wiersz, a ona stworzyła linoryt do jego tomiku *Pensieri michevoli*.

2 1994 rok przyniósł pierwsze książki unikatowe. Są to *Sessanta sigili* i *Giardino incantato*. Pierwsza z nich to prywatny zapis artystyczny. Książka powstała z okazji sześćdziesiątych urodzin męża – Vanniego Scheiwillera. Składają się na nią rysunki, linoryty, akwarele oraz autentyczne chińskie pieczęcie. Jest to hermetyczna opowieść o naturze i historii związku z mężem. Artystka tak opisała pracę nad tą książką: „Przez dwa miesiące żyłam całkowicie pochłonięta tą pracą. Prawie każda z siedemdziesięciu dwóch stron jest malowana akwarelą, druk stanowią odciski pieczęci chińskie. Poprzez teksty pieczęci książka mówi o filozofii, o życiu i jego radościach, o miłości, o przemijaniu”.

Giardino incantato to efekt wizyty u przyjaciół w Massafra na południu Włoch i zaobserwowanej przez nią urody egzotycznego ogrodu. Książka pokazuje ten ogród w zmieniającym się świetle upływającego dnia, od wschodu do zachodu słońca, które zostało przedstawione już na okładce jako żarzące się oranżo-

wo-cynobrowe koło o fioletowych obrzeżach. Wykorzystany został delikatny rysunek filigranu, opisany przez artystkę następująco: „były to fale? Były to chmury, był to rytm nieskończony?” I dalej: „[...] książka jest krótka, jak krótki jest dzień. Podmiotem stał się nie ogród lecz światło, gdyż to światło go zmienia i pozwala mu się odrodzić nazajutrz”⁵.

Sama Kalczyńska zauważyła w swojej *Sztuce książki*: „Książka autorska bywa wielką pokusą dla artysty. Wykonana od początku do końca przez jednego autora, w swej genezie bliższa jest malarstwu, grafice, czy nawet rzeźbie. Jest wynikiem wewnętrznej potrzeby twórcy i jego poszukiwań. Książka artystyczna, unikatowa, najbliższa jest tej idealnej, nieodzownej harmonii między ideą, tekstem i formą”⁶.

W 1995 roku powstała książka *Canzoniere* [Pieśni], która zawiera pięć pieśni Fryderyka II, cesarza rzymskiego narodu niemieckiego (1194–1250). Serigrafie inspirowane są słynnym zamkiem Castel del Monte zbudowanym przez cesarza Fryderyka II na planie ośmioboku w Tavogliere w Apulii. Z tymże miejscem związane są akwarele i kolaże w dzienniku graficznym *Otranto IV* (1995). Vanni Scheiwiller w artykule *Sztuka książki Aliny Kalczyńskiej w oczach wydawcy* tak opisał proces tworzenia: „A ponieważ podczas studiów wstępnych wykonała wiele notatek rysunkowych, które mówiły o jej zainteresowaniu wielkim cesarzem, jej idea graficzna nabrała w tym przypadku charakteru »konceptualnego«: malowała, rysowała, szkicowała i notowała w swoich pełnych koloru zeszytach i »dziennikach« to, czego się dowiedziała, a nie to, co widziała. Tak więc w swojej idei Castel del Monte

uciekła się do nałożenia na rysunek rzutu poziomego zamku przezroczystej kalki, na której umieściła linearny cytat graficzny z wyobrażeniem elementów zapewne »znanych« cesarzowi, takich jak arabskie astrolabium, sokół używany do polowań, ośmioboczny plan zamku, puchar Konstancji, matki cesarza”.

Dwa lata później Kalczyńska stworzyła książkę *Trittico* [Tryptyk] z trzema wierszami Wisławy Szymborskiej. Książka zawiera trzy karty z kolorowymi kolażami towarzyszącymi kolejnym utworom poetyckim. Za *Trittico* otrzymała w 1998 roku nagrodę za szatę graficzną Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek w Warszawie.

Książka *Lux* z 1998 roku była powrotem do centralnego problemu twórczości artystki, którym jest światło, a z nim przeźroczystość, cień, świetlistość i odbłask. W 2002 roku powstała książka *Apulia I* będąca próbą sumy wrażeń z tego regionu. Aby zrealizować ten projekt, artystka własnoręcznie wykonała w swojej pracowni w Otranto papier czerpany. W grubych kartach czerpanego papieru barwionego naturalnymi glinkami wycięte są ażurowe motywy nawiązujące do architektury lokalnej południa Włoch: schody, rozeta, okno, arkada i dach, zanurzone w rozpalonym, słonecznym klimacie tej krainy. Sama autorka tak opisała tę książkę: „Ja tę książkę nazywam »rysowaną cieniem«, gdyż w podróży w upalne lato szuka się cienia – i cień architektury jest pełny, daje odpoczynek. To on rysuje architekturę [...]”⁷.

W latach 90. Alina Kalczyńska oddaliła się od drzeworytu. Studia i próby poszukiwania światła zaprowadziły ją do nowego materiału – szkła. Szkło stało się

też materiałem wykorzystywanym przy realizacji książek unikatowych. Pierwszą taką książką w jednym egzemplarzu było *La Luce di Otranto* z 1991 roku. Nowością była forma leporello i bryłki szkła włączone do kompozycji. Powstał obiekt na pograniczu książki, rzeźby i instalacji. Leporello z grubego, czerpanego papieru postawione zostało pionowo, a przed nim znalazły się dwie grudki szkła: większa – przeźroczysta, i mniejsza – kolorowa, rzucające ruchomy cień i poblask.

W 2001 roku Kalczyńska zrealizowała książkę w jednym egzemplarzu: *Akwarele*. Jest to książka bez tekstu i stanowi przykład inspiracji japońskich w twórczości artystki. Kilka lat wcześniej zaprojektowała *Incontri* Silvany Lattmann, w której ilustracjami były błękitne, prowadzone z niezmierną lekkością, pełne energii, przenikające się wstęgi. Artystka tak wypowiadała się o trudnej technice akwareli: „Muszę zaakceptować nieznaną mi jeszcze swobodę malarską. Wszystko dzieje się szybko, z wielkim napięciem, ale i wrażliwością. Wszystko jest równocześnie decydujące: ilość farby, wody, siła naciśnięcia pędzla, pewność ruchu ręki. Czasem powtarzam jakiś rysunek-akwarelę wiele razy, ale nigdy nie jest ona taka sama”.

Do książki *Italia* z 2004 roku artystka wykonała sto siedemdziesiąt akwareli i ta liczba zdecydowała o wysokości nakładu. Akwarela przykryta jest kartą z wyciętą rozetą – symbolem słońca. Towarzyszy ona wierszowi Mikołaja Gogola z lat młodości w tłumaczeniu Clemente Rebory, w języku rosyjskim i włoskim. Artystka wybrała delikatny fiolet dla czcionek, a kolor pomarańczowy dla akwareli, tłoczenia i wycięcia.

3 Istotnym momentem w twórczości była realizacja książki-obiektu *Lettere* [Listy] w 1997 roku (il. 1). Była to pierwsza książka unikatowa z wykorzystaniem rękopisu autora. Książka (*leporello*) przypomina zbiór listów położonych na rękopisie wiersza Aldy Merini. Tylko nazwisko poetki, widziane przez położoną w tym miejscu bryłę kryształu, zostało wyeksponowane i powiększone. Wykorzystanie rękopisu pisarza lub poety w książce unikatowej jest oryginalnym pomysłem Aliny Kalczyńskiej. W pracach tych obcujemy ze śladem rąk nie tylko artysty plastyka, ale również pisarza lub poety. Autentyczność rękopisu wtopiona jest w artystyczną wizję towarzyszącą słowu. Działanie wizualne zwielokrotnione jest przez świadomość możliwości przyjrzenia się zatrzymanej w rękopisie chwili tworzenia wiersza.

Powstało siedem książek z wykorzystaniem rękopisów:

- Alda Merini, *Lettere* [Listy], Milano 1997, unikat, rękopis.
- Silvana Lattman, *Ballata della donna e del mare*, Milano–Zurigo 2007, dwa egzemplarze, rękopis.
- Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat*, rozdział *Krzyki nocne*, Milano 1981–2008, unikat, rękopis.
- Julia Hartwig, *Wrócenie z morskich fusów*, Milano 2008, trzy egzemplarze, rękopis.
- Zbigniew Herbert, *Do rzeki*, teka i folder, 2010, unikat, rękopis.
- Czesław Miłosz, *Tak mało*, TeKa, 2010, unikat, rękopis.
- Wisława Szymborska *trzy rękopisy*. Alina Kalczyńska *akwarele*, książka, 2011, unikat, rękopis.

Kolejna książka to *Ballata della donna e del mare* Silvany Lattman (Milano–Zurigo 2007). To miłosny wiersz poświęcony kochankowi. Natomiast w książce Julii Hartwig, *Wrózenie z morskich fusów* (il. 2), wykorzystany został rękopis wiersza: „Wrózenie z morskich fusów / Kiedy zatonka morska cichnie, / Wydaje się jakby cały świat się / Uspokajał. / Przejroczysta woda ukazuje / czyste konstelacje kamyków / odpoczywających na dnie. / I budzi się absurdalna / nadzieja, że wszystko, co na / świecie rozrzucone bezładnie, / ułoży się znów w naturalnym / porządku”.

Poddanie się losowi ilustrowane jest błękitnymi plamami farby rozlanymi na szybko chłonnym wodę papierze czerpanym. Proces powstawania plamy zakłócany był przytknięciem zmiętej bibułki, która zbierała wodę, tworząc za każdym razem inny wzór. Wykorzystanie przypadku przy tworzeniu ilustracji było nawiązaniem do tytułowego „wrózenia” – zdawania się na los i uznawania go za nadrzędną siłę, której nie możemy zakłócić, choć bardzo chcemy przynajmniej ją przeniknąć.

Tekstowi Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (*Inny świat*, rozdział *Krzyki nocne*, Milano 1981–2008) towarzyszy drzeworyt umieszczony na jasnogrnatowym tle, przedstawiający czernią zakłóconą dynamicznymi, granatowymi liniami z białymi punktami. Tak jak gdyby ciemność nocy rozdarła była przez smugi łagrowych reflektorów. Udręka nocy odczytywana jest w dramatycznym układzie linii i smug. Ciemność nie jest bezpiecznym azylem, lecz pułapką, z której wyłapywani są więźniowie: „Okolo północy w baraku rozlegało się już pierwsze chrapanie,

a w ślad za nim zrywały się ze świstem ciche i przejmujące jęki. Po chwili potężniały, przybierały na sile i zamieniały się prawie w przeciągłe zawodzenie, przerywane suchym łkaniem. Nasz barak wypływał na bezksiężycowe morze ciemności i niby okręt widmo uciekał ścigany co nocy przez śmierć, unosząc pod swoim pokładem śpiącą załogę skazańców”⁸.

Następna książka ilustruje wiersz Zbigniewa Herberta *Do rzeki*: „Rzeko – klepsydro wody przenośnio wieczności / wstępuję w ciebie coraz bardziej inny / że mógłbym być obłokiem rybą albo skałą / a ty jesteś niezmienna jak zegar co mierzy / metamorfozy ciała i upadki ducha / powolny rozkład tkanek i miłości / ja urodzony z gliny / chcę być twoim uczniem / i poznać źródło olimpijskie serce / chłodna pochodnio szumiąca kolumno / opoko mojej wiary i rozpaczy / naucz mnie rzeko uporu i trwania / abym zasłużył w ostatniej godzinie / na odpoczynek w cieniu wielkiej delty / w świętym trójkącie początku i końca”⁹.

Książka obejmuje tekę oraz futerał (unikat, 2010) i składa się z rękopisu poety oraz akwareli. Kalczyńska namalowała kompozycję przedstawiającą oblicze rzeki, jej zachwycającą zmienność, kapryśność i urodę. Turkusowa smuga wije się wzdłuż kartki papieru, tworząc zakole. Kolor smugi zmienia się ku prawej i przechodzi w kolor niebieski, fioletowy i granatowy. Futerał powtarza linię smugi (rzeki) i jej zakola, a kontur wycięcia zwielokrotniony jest kilkoma równoległymi liniami w niewielkich odstępach, tak że powstaje sugestia rysunku poziomicy na mapie.

Przykładem doskonałej syntezy rękopisu i obrazu jest książka z rękopisem wiersza Czesława Miłosza *Tak mało* (teka, uni-

kat, 2010, rękopis poety i akwarela): „Tak mało / Tak mało powiedziałem. / Krótkie dni. / Krótkie dni. / Krótkie noce, / Krótkie lata. / Tak mało powiedziałem, / Nie zdążyłem. / Serce moje zmęczyło się / Zachwytem, / Rozpaczą, / Gorliwością, / Nadzieją. / Paszcza lewiatana / Zamykała się na mnie. / Nagi leżałem na brzegach / Bezludnych wysp. / Porwał mnie w otchłań ze sobą / Białe wieloryb świata. / I teraz nie wiem / Co było prawdziwe”.

Tekst wiersza został napisany drobnym, ale uporządkowanym i eleganckim pismem, przy użyciu niebieskiego atramentu. Po prawej umieszczony jest tekst, po lewej, na pustej stronie jest jedna, idąca pionowo i prosto smuga. Nie przecina ona kartki na pół, lecz przesunięta jest lekko w lewo, ku tekstowi, tworząc razem z nim wyważoną kompozycję plastyczną. Składa się z dwóch kolorów: żółtego po lewej (pasek cienki) i niebieskiego (gruby pasek). Kolory, sąsiadując, nachodzą na siebie i optycznie się zlewają, dając wrażenie zielonej strefy pośrodku. Niewielka grubość smugi, oszczędność kolorystyczna, prostota kompozycji razem z tekstem tworzą minimalistyczną, wyrafinowaną całość kojarzącą się z uczuciem ograniczenia, niedosytu, brakiem możliwości spełnienia w zbyt szybko biegnącym czasie życia. W książce: *Wisława Szymborska trzy rękopisy. Alina Kalczyńska akwarele* (2011) wykorzystane zostały rękopisy trzech wierszy, są to: *Trzy słowa najdziwniejsze*: „Kiedy wymawiam słowo Przyszłość, / pierwsza sylaba odchodzi już do przeszłości. / Kiedy wymawiam słowo Cisza, / Niszczyć ją. / Kiedy wymawiam słowo Nic, / Stwarzam coś, co nie mieści się w żadnym niebycie”. Kolejny wiersz to *Wichu-*

ra: „Zdarła nocą wszystkie liście z drzewa / oprócz jednego, / pozostawionego, / żeby się kiwał solo na gołej gałęzi. / Na tym przykładzie / Przemoc demonstruje, / że owszem – / pożartować sobie czasem lubi”. I jako ostatni wiersz pt. *Wszystko*: „Wszystko – / słowo bezczelne i nadęte pychą. / Powinno być pisane w cudzym słowie. / Uduje, że niczego nie pomija, / że skupia, obejmuje, zawiera i ma. / A tymczasem jest tylko / strzępkiem zawieruchy”.

Wierszom towarzyszą akwarele malowane na kwadratowych kartach grubego, czerpanego papieru z nieomal ziarnistą fakturą. Cienka rozwodniona akwarela, położona lekko na papierze, wydaje się świetlista. Ta dysproporcja pomiędzy mięsistością papieru a lekkością koloru naprowadza oglądającego na odczucia zaskoczenia i zdziwienia, aż do pocucia absurdu.

Przemyślana konstrukcja, oszczędność, minimalizm, wyrafinowanie formy przez redukcję były charakterystyczne dla książek Kalczyńskiej od wielu lat. Podróże do Chin, zainteresowanie dla ich sztuki i kultury, pieczęcie na wzór chińskich pojawiające się w wielu jej pracach określiły jawnie tę tendencję. Jednak dopiero jej akwarele stały się „wschodnie” w swojej istocie. Można znaleźć powiązania między akwarelami Kalczyńskiej a malarstwem zen.

Kalczyńska potrafi tworzyć książki wspólne dla artysty plastyka i poety, w których na równych prawach istnieją obok siebie obraz i słowo. Minimalizm, prostota i pokora wobec słowa pomagają jej w osiągnięciu harmonii, dzięki czemu oba elementy istnieją na równych prawach, nie dominując lub podporządkowując sobie drugiej strony. Vanni Scheiwiller

tak pisał: „Artystka nie ilustruje książki wybitnego pisarza bądź – najchętniej poety, ale »współtowarzyszy« jego tekstowi swoimi grafikami. Alina uważa, że książka uzyskuje harmonię wtedy, gdy znakomity pisarz, nie mniej utalentowany artysta (takich artystów legendarny marszand i wydawca książek o sztuce, Ambroise Vollard, nazywał *peintres-graveurs*) oraz drukarz tej rangi, co oni, zdołają stworzyć wspólnie prawdziwą sztukę książki, czy też, jeśli woli się tak ją nazwać, książkę artystyczną: książkę, która pozostaje w pamięci każdego, kto ją wziął do ręki. W harmonii takiej książki ma swój udział także układ typograficzny, wybór czcionki, rodzaj papieru, druk i oprawa, a nawet etui, gdyż wspólnie tworzą niepodzielną jedność”¹⁰.

Magdalena Czubińska

PRZYPISY

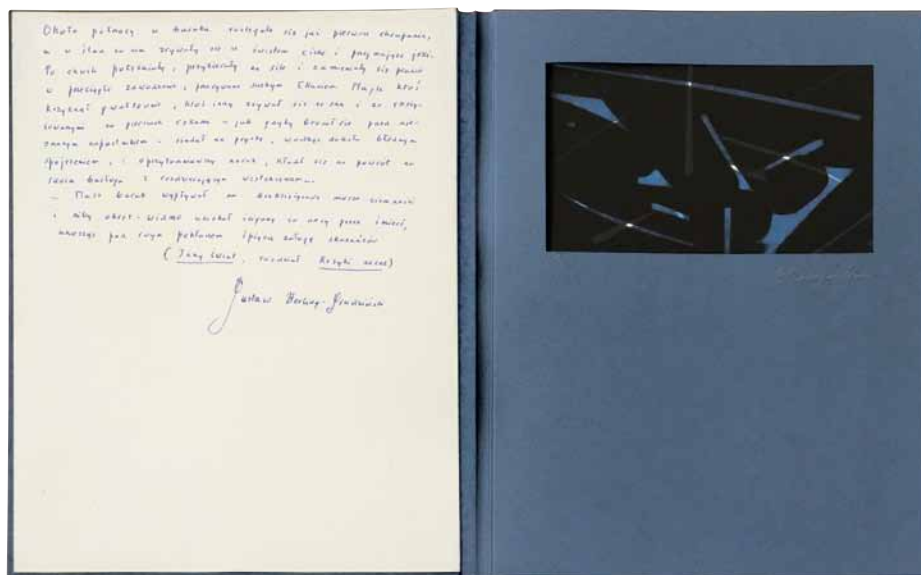
- 1 Fragment wywiadu przeprowadzonego przez Elżbietę Dzikowską, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami grafik*, b.m., 2011, s. 92.
- 2 Vanni Scheiwiller. *Bibliofilskie edycje*, wstęp Gustaw Herling-Grudziński, Łódź 1993, s. 3–4.
- 3 Magdalena Czubińska, *Wokół światła*, [w:] *Alina Kalczyńska. Grafika książka witraż*, Kraków 2004, s. 11.
- 4 Fragment wywiadu przeprowadzonego przez Elżbietę Dzikowską..., s. 100.
- 5 Alina Kalczyńska, *Sztuka książki*, Libri Scheiwiller, Milano, s. 42 i s. 50.
- 6 Tamże.
- 7 Alina Kalczyńska, *Grafika, książka, witraż*, Katalog MNK, Kraków 2004 (z listu Aliny Kalczyńskiej do Magdaleny Czubińskiej z 10 sierpnia 2003).
- 8 Gustaw Herling-Grudziński, *Inny świat*, rozdział *Krzyki nocne*, Warszawa 1997, s. 199–200.
- 9 Zbigniew Herbert, *Raport z obłąkanego miasta i inne wiersze*, Wrocław 1992, s. 16.
- 10 Vanni Scheiwiller, *Sztuka książki Aliny Kalczyńskiej w oczach wydawcy*, Wrocław 1997.



Alina KALCZYŃSKA, Alda Merini, *Listy* [Lettere].

Książka-obiekt, unikat, rękopis poetki, bryła kryształu, 1997. *Fotografia* Annalisa Guidetti
niżej: **Alina KALCZYŃSKA**, Gustaw Herling-Grudziński, *Rękopis*.

Teka, unikat, rękopis pisarza i drzeworyt 2008. *Fotografia* Luca Postini



Anatomia szaleństwa?

Georg Büchner

Woyzeck

przekład: Sława Lisiecka,
reżyseria, adaptacja i scenariusz:

Mariusz Grzegorzek,

kostiumy: Matylda Leśnikowska,

światło: Szymon Lenkowski

Narodowy Stary Teatr im. Heleny

Modrzejewskiej w Krakowie

Scena Kameralna

Premiera: 8 lutego 2014 r.

Małgorzata Ruda

Woyzeck Georga Büchnera – romantyczny dramat z 1836 roku nadal zdumiewa okrucieństwem i bezlitosnością diagnoz dotyczących natury człowieka, relacji jednostki ze społeczeństwem. Człowiek poddany presji społecznej, moralnej, ekonomicznej, człowiek traktowany jak zwierzę, staje się gorszy niż zwierzę. Zabija, mszcząc się, zabija, żeby odzyskać utraconą godność. I nie wiadomo, czy bardziej przeraża ta przemiana dobrego człowieka i ofiary w mordercę, czy fakt, że eksperymentujący na psychice i organizmie człowieka lekarz upaja się swoim tryumfem, smakuje „piękne morderstwo”, które dowodzi słuszności jego teorii. Społeczeństwo potrafi sądzić, nie umie wybaczć. Przemoc, jakiej doświadcza Woyzeck, ze strony innych, zdrowych i silnych, mających władzę, przemoc, która rodzi w bohaterze bunt i agresję, wydaje mi się dziś najważniejszą sprawą w tym dramacie. Natura?, Bóg?, struktura społeczna?



Fotografie M. Hueckel

wyżej, od lewej: Woyzeck – Wiktor Loga – Skarczewski, Doktor – Krzysztof Zawadzki Woyzeck od lewej: Kapitan – Mieczysław Grąbka, Woyzeck – Wiktor Loga – Skarczewski

stworzyły Woyzecka innym: niezaradnym, pokornym, ubogim, skazały go na cierpienie. Społeczeństwo odmawiając mu szacunku, odbierając nawet pozór szczęścia, unicestwiło go moralnie i doprowadziło do szaleństwa. Woyzeck zabija Marię, kobietę, która go zdradziła. Nie zdoła zapanować nad zazdrością, nie wytrzymuje szyderstw otoczenia. I ten straszny czyn jest jego pierwszym czynnym przeciwnym wobec niesprawiedliwości i zła. Ten dla otoczenia „bezwartościowy człowiek” pragnie – kierując się instynktem – odzyskać wartość we własnych oczach.

Büchner – jak wiadomo – tego dramatu opartego na autentycznych wypadkach – nie ukończył. Interpretatorzy spierają się o kolejność scen: czy oszalały zabójca wchodzi do rzeki, aby ukryć nóż, którym zabił, czy też wymierza i sobie

sprawiedliwość, popełniając samobójstwo? Jakkolwiek inscenizator rozwiąże tę kwestię, nie ulega wątpliwości, że dokonały się tu dwie zbrodnie i obie na sumieniu ma społeczność tego miasteczka, egzystującego w cieniu wojskowych koszar i karczm; społeczność poddana wojskowemu drylowi, okrutna, zadufana w sobie.

Reżyser krakowskiego przedstawienia Mariusz Grzegorzek społeczny kontekst sztuki pominął prawie zupełnie. Interesowała go „schizoidalność natury człowieka”. To temat deklarowany; niestety, reżyser dołożył do tego zabawę w teatr i eksponowanie teatralności.

Na scenie przeto mamy świat widziany oczyma chorego Woyzecka. Wydaje się, że taka koncepcja musiała osłabić konstrukcję tragedii. Buchnerowski Woyzeck zostaje w obłęd popchnięty, a jego prześla-

MAŁGORZATA RUDA



wyżej: od lewej Doktor – Krzysztof Zawadzki, Woyzeck – Wiktor Loga – Skarczewski
niżej: od lewej Andrzej – Marcin Kalisz, Maria – Marta Nieradkiewicz, Tamburmajor – Krzysztof Stawowy



Fotografie M. Hueckel

dowcy Doktor, Kapitan, Tamburmajors nie są szaleni lecz okrutni, bezwzględni i tępi. Stwarzają taki świat, w którym zbrodnia Wozecka musi się zdarzyć. Odbierają mu jedyną „własność” jaką miał, miłość do Marii i miłość Marii.

W spektaklu Grzegorzka każdy z mieszkańców upiornego miasteczka cierpi na jakąś odmianę psychicznego defektu, ma skazę doprowadzającą go do zachowań aberracyjnych. Skojarzenie ze szpitalem rodzi się dość szybko. Wokół sceny zawieszono są białe szmaty, prześcieradła, obrusy. Wszystkie dźwięki związane z ruchem pogłaśniają mikrofony, przestrzeń wypełniona jest trzaskami, szumami, bębnieniem, stukotem spadających przedmiotów, odgłosami kroków. Nad sceną zwisają dziesiątki kolorowych, jarmarcznych żarówek. Woyzeck będzie czasami je zapalał i gasił. Ma świadomość tego teatru szaleństwa? Nie sądzę, to raczej reżyser, kolekcjonuje efekty, dba, abyśmy ani na chwilę nie zapomnieli, że tu wszystko jest tylko teatrem. A teatr najlepszy jest wtedy, gdy budzi śmiech. Dobrze więc, gdy dramat miłosny komentuje szlagier *Każdemu wolno kochać*, a zdradę ilustruje latynoamerykański rytm. Biednego żołnierza Woyzecka stać tylko na dyskotekę, a uwodziciel i wybranek Marii, postawny Tamburmajors, płasza z nią w cekinowym kubraczku na dansingu w stylu latyno. W ten nadmiernie prosty sposób rozpacz, dramat Woyzecka z wyżyn tragedii, wprowadzone zostały do melodramatu.

Kiedy publiczność wchodzi na widowie, po scenie Kameralnego snują się pracownicy techniczni; ktoś przynosi krzesło, na którym usiądzie kapitan. Kobieta (inspicjentka?) przelicza dwukrotnie

ilość płócien, którymi Woyzeck będzie otulał, obwiązywał, przykrywał Kapitana. W dramacie scena ma charakter realistyczny: Woyzeck goli Kapitana. Łaje go i poucza. W przedstawieniu to pierwsza symboliczno-oniryczna ilustracja nękającej wszystkich choroby psychicznej: Woyzeck działa jak w transie, jak gdyby od jego dziwacznych zabiegów, których celowość trudno odgadnąć, zależało życie kapitana, jakby one mogły go ocalić od paroksyzmów gniewu i strachu. Przeżeni są tu obaj mężczyźni.

Potem stosik płócien, zwiniętych w tłumoczek stanie się ciężkim jak kamień powijakiem z dzieckiem Marii i Woyzecka. Maria (Marta Nieradkiewicz) rzuca nim o ziemię, siada na nim (publiczność śmieje się); sadyстка straszy dziecko, zirytowana ciężarem macierzyństwa ponad jej siły. W wyobrażeniach Woyzecka jest nie tylko dziwka, ale i wyrodną matką. W logice przedstawienia tak ustawiona postać – pięknej, nieprzewidywalnej dla samej siebie dziewczyny, wpadającej raz w euforię, raz w histerię, łatwo nienawidzącej wszystkich („niech idą do diabła wszyscy – kobiety i mężczyźni”), niedającej sobie rady ze swoim popędem seksualnym, kobiety wreszcie głęboko przekonanej o swojej gorszości, dziwki i szmaty – ma tłumaczyć, usprawiedliwiać (?) czyn Woyzecka. Kochanków dzieli różnica mentalności, dzieli ich fizyczność, a nawet sposób ubierania. On – prawie ludzki cień, ona – efektowna, w koronkowych spodniach zeszyła z wybiegu dla modelek. On – wynędzniały – zjawił się tu z dziewiętnastowiecznego sztychu lub ze stron *Procesu*. Ale to Maria wie, że takie jak ona nie mają szans, że raz zostawszy dziwką,

będzie nią na zawsze. To jednak ona spróbuje obmyć się z grzechu i ona w zgodzie ze swoim kompleksem będzie się uważać za winną, „wartą noża”, przyjmie karę. Woyzeck czuje chyba tylko rozpacz i nienawiść. A nie tak dawno wierzył wliwość Boga nawet wobec biednego robaka.

W ostatniej scenie przedstawienia ktoś powiąże białe płachty kokardkami. Będą pełnić funkcję kurtyny. Widzimy Marię i Woyzecka siedzących na jakimś olbrzymim walcu (?). Okaże się wkrótce, że to bąbelkowa folia ochronna. Bąbelki trzeszczą pod butami bohaterów, mikrofony potęgują szelest. Woyzeck przykrywa Marię tym dziwnym dywanem, zawija ją, kładzie się na niej i dusi. Publiczność chichocze – bąbelki trzaskają. Obok trupa Woyzecka (w zamieszaniu nie zauważyliśmy jak umiera), zwiniętego nieomal w pozycji embrionalnej, Małgorzata (Dorota Pomy-

kała) mówi na biało, beznamietnie bajkę o dziecku, które daremnie szukało miłości. Mówi o Woyzecku (?). A mówiąc tańczy, podryguje – ruchem unieważnia słowa.

Zabieg komentowania i dystansowania się do scenicznego działania Grzegorzek powtarza wielokrotnie i do znudzenia. Szalony Grzegorz błakający się po scenie z plastikowymi butelkami na sznurku, z chorobliwym upodobaniem deklamuje wierszyk o sroczce, kokoszce (?), co dzieci karmiła, i delektuje się tym, że z łebka „krew się lała, krew się lała”. Triumfująco, radośnie skrzeczy. Także wtedy gdy kur-

od lewej: Andrzej – Marcin Kalisz,
Oblakany Karol – Grzegorz Grabowski,
Tamburmajor – Krzysztof Stawowy,
Woyzeck – Wiktor Loga – Skarczewski

tyna już zapada... Miłosna historia wtłoczona w rewię reżyserskich pomysłów nabiera cech groteskowych. Nie jestem pewna, czy o taki efekt chodziło reżyserowi.

Mózg chorego (może właściwiej byłoby użyć liczby mnogiej) tworzy na scenie świat skrzywiony, zdeformowany, przetwarzony w koszmar. Postacie „chorych” łączy strach przed mijającym czasem i instynkt sadystyczny. Woyzecka (Wiktor Loga Skarczewski) określa bez reszty ciało poddane torturze. Słucha tylko tego, co mówią mu przerażające głosy. Paraliżuje go najpierw pustka, potem świadomość, że nie ma już nic, co w pustce pozwalałoby mu trwać. Nagi, traktowany przez Doktora-oprawcę (Krzysztof Zawadzki) jak preparat, eksponat, który można oglądać w dowolnych pozach, umęczony, w plastikowym worku na głowie, staje się „czymś” w rodzaju żalosego cienia Chrystusa. Ten plastikowy worek, którym usiłowano go udusić, przypomina koronę.

Zazdrość zbudziła Woyzecka z jakiegoś letargu pokornej zgody na wszystko. Kazała krzyczeć w kółko „kurwa, suka” – albo smarować krwawą szminką twarz Marii. Wśród nadmiaru reżyserskich pomysłów aktor walczy o uwagę dla tego, co w postaci wewnętrzne. Dla ludzkiego strachu, przynębienia, bezwolności, bólu. Reżyser zaś wymyśla niestrudzenie coraz to nowe i coraz śmieszniejsze „efekty obcości” (Szczęśliwy Woyzeck nuci „Każdemu wolno kochać” – by publiczność usłyszała ironię, motyw muzyczny powtarza się w wersji rzec można orkiestrowej).

Jednak beztraska interpretacyjna reżysera nie była w stanie zniszczyć tego tekstu. Jego siła jest nieprawdopodobna. Wbrew reżyserowi słyszałam wciąż w tym drama-

cie nie historię szaleństwa, a niedającą się zagłuszyć historię człowieka bezradnego w rękach natury i społeczeństwa, historię skrzywdzonego człowieka, z którego szydzą. Aktor wbrew tradycji nie starał się grać człowieka prostego. Stworzył postać kogoś daremnie szukającego oparcia i ratunku, kogoś, kto jest za słaby, żeby znieść zło świata i własne.

Małgorzata Ruda





Fotografie Dariusz Tokarczyk

WOYZ

188

TEATR/WYSTAWA

dekada



ECK

dekada

TEATR/WYSTAWA

189

Ok(n)o *Snajpera* Pomalarski poliptyk

Alexander Fraj Pieniek
SNAJPER
Pomalarski
poliptyk
CYKL-OP
maleFrei und ersatzgrafica
luty 2014, STREFA BE
Narodowy Stary Teatr
im. Heleny Modrzejewskiej
w Krakowie

Anna Maria
Klecha

Na wstępie warto powiedzieć kilka słów o niecodziennej lokalizacji wystawy. Odbyla się ona w dniach 4–16 lutego bieżącego roku w Strefie BE – czyli teatrze klasy B działającym przy Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Ta niewielka przestrzeń, która otwiera się ścianą okien na Plac Szczepański, ma w sobie niezwyklej magnetyzm. Sam artysta mówi: „te okna zawsze budziły moją zazdrość, zawsze do nich zaglądałem”. Dzięki oryginalnej lokalizacji mógł się nawiązać upragniony dialog pomiędzy przypadkowym przechodniem, zagląającym ukradkiem przez wielkie szyby, a pracami artysty, które zostały tam umieszczone. SNAJPER to pierwsza wystawa odbywająca się w tym osobliwym miejscu. Na artyście ciąży zatem podwójna odpowiedzialność. Sam zaaranżował rozmieszczenie swoich prac. Wykorzystał

nie tylko ściany, wielkoformatowe prace zawiesił „w powietrzu”, dzięki istniejącej tam metalowej konstrukcji. Strefa BE okazała się miejscem bardzo atrakcyjnym wystawienniczo i możemy z żalem westchnąć, że w najbliższej przyszłości ma zostać przekształcona w multimedialne muzeum teatralne. Wystawa Alexandra

Fraj Pienka jest być może pierwszą i ostatnią tego typu interwencją w Strefie BE.

Alexander Fraj Pieniek tworzy kolaże łączące w sobie rysunek i malarstwo. Prace krakowskiego artysty, na pozór ujednolicone w stylu i technice, są wielowątkowe. Przyjmując formę koła bądź okręgu wpisanego w romb tworzą swoistą insta-

Autor wystawy *Snajper* na tle okien Strefy Be Narodowego Starego Teatru w Krakowie. 20 lutego 2014 roku po zamknięciu wystawy wstawiono tam telewizory przekazujące transmisje z dramatycznych wydarzeń na Majdanie w Kijowie. *Fotografia Dariusz Tokarczyk* (także na s. 188/189, 192/193, 194/195, 196/197 i 218)



lacie w centrum przestrzeni wystawy. Ota-
czają i angażują odbiorcę, który idąc na
wystawę ma raczej w zamiarze nieinwa-
zyjną kontemplację sztuki. Podobnie jak
oglądający spektakl teatralny jest jedynie
widzem. Na wystawie tej zostaje jednak
wprowadzony w samo centrum kłębią-
cych się barw, form, kształtów. Zostaje
„wepchnięty” w sam środek wrzącej sub-
stancji malarskiej. Tak jak barbarzyńca
obdziera żywcem ze skóry zwierzynę, tak
bezsilny wobec logiki tworzenia artysta
uzewnętrznia emocje w nim dremiące.
Mówiąc inaczej, jest jak archeolog pracu-
jący odkrywkowo. Na swoich obrazach,
warstwa po warstwie, przedziera się do
coraz głębszych stanów. Niejednokrot-
nie kolaże tworzone są ze zniszczonych,
wcześniejszych prac. Widzimy więc na
płaszczyźnie obrazu fazy destrukcji, wrze-
nia oraz narodziny nowej formy. Proce-
sowi tworzenia towarzyszy przekonanie
artysty, iż nie istnieje coś takiego, jak „do-
robek” artystyczny. Przyznaje on, że mie-
wał chwile, w których chciał wszystkie
swoje dzieła scalić w jeden gigantyczny
twór, niejako pozbywając się tego, co do
tej pory stworzył.

Tym rozgorączkowanym „wykopali-
skom” towarzyszy element równie silnie
powiązany z autorem, a jednocześnie kon-
trastowo wprowadzający harmonię do





ekspozycji. Są to niewielkie buddyjskie mandale usypane pod każdym obrazem. Związane są one z niedawnymi wydarzeniami w życiu artysty i jego podróżą do Indii. Te niewielkie formy zdradzają świadomą bądź nieświadomą potrzebę harmonii. Kiedy artysta z fascynacją wspomina hinduskie wieśniaczki, które z niezwykłą łatwością i precyzją sypały mandale na gołej ziemi, można pomyśleć, że drzemie w nim silna potrzeba tworzenia rzeczy harmonijnych i precyzyjnych. Wydaje się, że to dzięki mandalom możemy w pełniejszym wymiarze doświadczyć jego twórczości.

Efektom podróży Alexandra Fraja Pieńka do Indii była też fascynacja motywem swastyki. W rogu wystawy stajemy przed rozbudowanym tematem, który odnosi się do tego trudnego, kontrowersyjnego wielce dla współczesnych Europejczyków symbolu. Dwa polipytyki OKO-LICZNOŚĆ 1943 i 2013 przyjmują kształt monumentalnych swastyk i w pierwszej chwili budzą tyleż oczywiste, co zaskakujące skojarzenia. Jednak kiedy dowiadujemy się,





że zadedykowane są one rodzicom i córce artysty, znajdujemy w nich żywą harmonię i wrażliwość przypisaną więzom rodzinnym. Alexander Fraj Pieniek określa je jako „zapowiedź”. Można więc doszukiwać się tutaj jeszcze innych znaczeń, bardziej skomplikowanych, nie jedynie sentymentalnych.

Wystawę warto było odwiedzać w różnych porach dnia. Artysta chciał wpisać się w odmienne konteksty. Ważny był kontekst chwili, zmiennego światła, zmiennej sytuacji – właściwej dla każdego widza z osobna. Dla jednych mógł to być to hejnał z Wieży Mariackiej, rozbrzmiewający podczas spotkania ze sztuką Alexandra Fraj Pieńka w tle, a dla innych tym kontekstem mogła być atmosfera panująca w teatrze przed spektaklem, jako że ekspozycja stanowiła foyer dla Strefy B.E.

Ta wysmakowana wystawa „widm” żyjących własnym życiem była bezwstydnym obnażeniem artysty. Obnażeniem nie gorszącym, lecz przejmującym i magnetycznym. Wystawa pełna wrzących emocji w surowym wnętrzu Narodowego Teatru. Trudno wybrać dla niej lepsze miejsce niż to, którego istotą jest przeżywanie budowane emocjami. Wystawa Alexandra Fraj Pieńka okazała się niezwykle udanym wydarzeniem, w którym współistniały dwie odmienne dziedziny sztuki.

Anna Maria Klecha



Fotografie Dariusz Tokarczyk



Rafał Skąpski
Zofia Skąpska

Pamiętniki Zofii Skąpskiej z Pieniążków

Pamiętniki, z których wybrane zostały trzy krótkie fragmenty, z różnych lat, różne tematycznie, to dwadzieścia jeden zeszytów, w większości stukartkowych, gęsto zapisanych. Każdy zeszyt zawiera na wstępie opis lat, których dotyczy, i skrót najważniejszych zdarzeń, jakie są w nim zawarte. Pierwszy zeszyt opatrzony jest datą i miejscem rozpoczęcia zapisków – 7 września 1942 roku; Hebdów¹. Ostatni zapis zanotowany został w Krakowie 27 czerwca 1961 roku. Ale nie wszystko, co dotyczy początku wspomnień, jest w pełni zgodne z prawdą. Zofia Skąpska czyniła swe zapisy znacznie wcześniej. Zapewne zaczęła pisać około 1903–1904 roku, i dość szybko przeszła z formy wspomnieniowej w rytm pamiętnika pisanego codziennie lub niemal codziennie (zatem można go traktować jako dziennik) przez ponad trzydzieści lat. Gdy jesienią 1939 roku zostaje z mężem usunięta z dworu w Wielkim Łęcku i pozbawiona całego majątku, wszystkie zapiski, poza niewielkim fragmentem, ulegają zatraceniu. Część wspomnień obejmujących czas do wybuchu II wojny pisana była więc powtórnie. W tekście pamiętników zachowaliśmy piśmownię oryginału.

Autorka pamiętników, Zofia Skąpska z Pieniążków, urodziła się 24 maja 1881 roku w Kaliszu, zmarła 14 sierpnia 1961 roku w Krakowie. Rodzice mieszkali w „posago-

wym” majątku Goszczynno. Była piątym, najmłodszym ich dzieckiem. Matka Helena pochodziła z rozległej rodziny Ruszkowskich posiadającej majątki w trójkącie Kalisz-Kutno-Sieradz. Ojciec, Jan Odrowąż-Pieniążek – z ziemi gorlickiej, gdzie rodzina posiadała szyby naftowe, a składy nafty i lamp naftowych w Krakowie². Dziadek Józef był w latach 60. XIX wieku radnym i burmistrzem Gorlic. Ojciec po skończonych studiach prawno-ekonomicznych w Wiedniu i udziale w powstaniu styczniowym³ znajduje w 1865 roku zatrudnienie u warszawskiego kupca Leona Krupeckiego, który właśnie powrócił z zesłania⁴. Zostaje jego doradcą prawnym i pełnomocnikiem.

W styczniu 1896 roku umiera ojciec Zofii. To oznacza koniec marzeń o dalszej nauce i przekreśla plan wyjazdu do Mediolanu, do czego namawiał Antoni Płachecki (jeden z nauczycieli w konserwatorium muzycznym). W konsekwencji dość szybkiej decyzji o zamążpójściu (wynik nagłego, ale prawdziwego, na szczęście, uczucia) następuje kolejna zmiana – porzucenie Krakowa, koleżanek, ciotek... Zostając żoną Jana Skąpskiego, wchodzi do dużej, patriarchalnie ukształtowanej rodziny. Mąż w momencie ślubu był kontrolerem dóbr dzikowskich u Zdzisława Jana Tarnowskiego⁵, a już po kilku miesiącach zawiadowcą jego dóbr w Górze Ropczyckiej. Zofia rozpoczyna życie w nowym środowisku, wśród innej społeczności, a w 1903 r. biorąc z mężem w dzierżawę najpierw Łososiń Dolną, a następnie Brzeznę (gdzie gospodarują do 1920 r.).

Zofia Skąpska w czasach panieńskich, krakowskich, pisała często i dużo. Snuła różne opowieści inspirowane szkolną lek-

turą, marzeniami, rozwijającą się uczuciowością. Pisała tego typu prozę także przez kilka pierwszych lat małżeństwa. Po pięćdziesięciu latach, w roku 1953, zanotuje dwadzieścia tytułów swoich powieści napisanych „do szuflady”⁶.

W roku 1920, na mocy traktatu wersalskiego, Polsce przyznano część powiatu działdowskiego. Zofia i Jan Skąpscy opuszczają Sądecczyznę i wyruszają na Pomorze, by najpierw kupić majątek Przeszkoda, po roku go sprzedać i objąć domenę państwową – majątek Wielki Łęck. Tym razem zmiana miejsca zamieszkania, zmiana środowiska i konieczność nawiązania nowych znajomości i przyjaźni nie zmieniają ani stylu życia Zofii Skąpskiej, ani Jej zainteresowań czy pasji. Wciąż łączy dość spore obowiązki i obciążenia domowe z działalnością społeczną (zostaje nawet przewodniczącą Towarzystwa Ziemianek Pomorskich). Nadal pisze wspomnienia, a także artykuły, dla których zdobywa nowych wydawców.

Wspomnienia Zofii Skąpskiej są dokumentem epoki, nawet jeśli wielka historia, ważne wydarzenia w dziejach narodu i kraju pojawiają się tu o tyle, o ile dotyczą wprost samej Autorki czy kogoś z jej bliskich. W zasadzie nie notuje, nie komentuje zdarzeń opisywanych w prasie, a później usłyszanych w radio, zapisuje jedynie to, co bezpośrednio przeżyła sama lub było doświadczeniem jej opowiedzianym.

Wspomnienia te mają oczywistą wartość dla rodziny, kolejne jej pokolenia mają szansę poznania wielu ważnych informacji o swoich dziadkach, rodzicach, jest to także doskonała lektura dla czytelników spoza rodziny, dla miłośników wspomnień



Zofia Skąpska i jej najstarsza córka, Zofia

Fotografia Archiwum rodzinne

biograficznych, sag rodzinnych, historii obyczaju i historii Polski.

Walorem wspomnień, być może nawet niezamierzonym przez Autorkę, jest przedstawienie poprzez historię swojej rodziny historii kraju i ukazanie uniwersalizmu losów kilku pokoleń inteligencji polskiej i narodu. Lektura dla czytelnika, który skądinąd znając historię polityczną Polski, odnajdzie tu zapis emocji, marzeń, nadziei, radości i smutków dziesiątków barwnych postaci z krwi i kości, których wielowątkowe losy wpisane są w kontekst ledwo co zarysowanych wydarzeń wielkiej historii.

Umożliwiłem przeczytanie fragmentów potomkom rodzin Stadnickich i Reklewskich, rodzin, o których w pierwszej części wspomnień jest sporo wzmianek. Była to dla nich nieoczekiwana możliwość poznania epizodów z życia przodków, spojrzenia na nich z boku, okiem innych.

- 1 Hebdów, wieś w gminie Nowe Brzesko, powiat proszowicki, woj. małopolskie. Był to majątek należący przed II wojną do Krakowskiego Towarzystwa Rolniczego, zarządzany przez pierworodnego syna Autorki – Antoniego.
- 2 Składy znajdowały się przy ulicach: Floriańskiej, Grodzkiej i Szewskiej.
- 3 Józef Białnia Chołodecki w *Pamiętniku powstania styczniowego*, Lwów 1913, str. 328, odnotowuje, że Jan Odrowąż-Pieniążek „pracował w organizacji jako urzędnik administracji państwowej”.
- 4 Więcej o Leonie Krupeckim w: Rafał Skąpski, *Leon Krupecki pierwowzorem Wokulskiego?*, „Twórczość” 2013, nr 2, str. 89–98.
- 5 Zdzisław Jan Tarnowski, 1862–1937, syn Jana Dzierżyśława – brata prof. Stanisława Tarnowskiego. Ziemianin, przemysłowiec, działacz gospodarczy, polityk, poseł na Sejm Galicyjski, prezes Stronnictwa Prawicy Polskiej. Ożeniony z Zofią z Potockich.
- 6 Wszystkie one przepadły wraz ze wspomnieniami w 1939 r.

Opracował i wyboru dokonał

Rafał Skąpski

Pamiętniki (fragmenty)

[Miejsce akcji: Brzezna, 1916 rok]

[...] Coraz smutniej. Do Warszawy i Królestwa wolno pisać kartki lecz jedynie w języku niemieckim. W Warszawie skonfiskowano książkę Kaden Bandrowskiego *Piłsudczyków* (miałam dwa egzemplarze z ilustracjami), *Bitwę pod Konarami*, a także 24 *opowiadań historycznych* Anczyca. Krążą pogłoski, że Piłsudski jest internowany i aresztowany. Durski z IV pułku Legionów Jenerał jest usunięty, Jego miejsce objął Puchalski dawny pułkownik austriackiego 20 pułku, Polak ożeniony z Niemką, dzieci jego nie umieją po polsku. Aby zapobiec niszczącym wylewom Brzeżnianki i uzupełnić brakujących ludzi w gospodarstwie, w końcu lutego 1916 bierzemy jeńców rosyjskich, na razie 20. Przyszli 19/II. Wszystko ludzie rośli, wysocy, silni. Feldvebel rosyjski, który ich dozoruje był ekonomem pod Mińskiem. Wszyscy są Rosjanie, prawosławni, wielu ich jest z Krymu i Ukrainy. Dziadek feldvebla był Polakiem, On się do tego nie przyznaje. Gdy mówimy po polsku, rozumieją nas.

Zofia Skąpska w oranżerii, Wielki Łęck

Fotografia Archiwum rodzinne



Przyjechali z Wadowic [...] Jeden z jeńców ma tak podarte buty, że nie może pracować w polu. Kilka dni rąbał drzewo i był koło domu, gdy się dowiedzieliśmy, że jest krawcem, a zwie się Nikitenko, szyje więc w kuchni, bardzo jest pilny i pracowity. Po kolacji przychodzi, rozmawia z naszymi dziećmi, szczególnie z chłopcami i siedzi do 9-tej wieczorem. Ma lat 27, jest żonaty i ma 3 córeczki. Jest to Ukrainiec, słowo „Moskal” jest dla Niego równoznaczne ze słowem żołnierz. Kiedyś mówi do mnie, że nie byłby nigdy Moskałem, gdyby wojny nie było, bo jest jedynakiem, przyszła wojna i On musiał zostać „Moskałem”. Bardzo prędko zżywa się z nami, a ponieważ jest mizerniejszy od drugich i słabowity, daję Mu mleko na śniadanie i na podwieczorek. Antosia bardzo lubi i mówi: „Mojże panicz Antosia”. Jest nadwornym krawcem Halszki, jak się śmiejemy, bo Ona słynnie drze, a On Jej niejedno lata. Śpiewa chłopcom piosenki ukraińskie. „I chudyt i szumyt”. Prawie wszyscy ci jeńcy są sympatyczni i życzliwie odnoszą się do nas, sprawiają się dobrze, pracują chętnie, wesoło i wytrwale, choć praca przy regulacji koryta rzeczki Brzeźniaki jest dość ciężka. Mąż przeprowadza zupełnie nowe koryto wzdłuż drogi. Plany robił inżynier Małecki. Do koni wyjazdowych jako furmana w miejsce wziętego do wojska Wojciecha przeznaczył mąż jeńca Żytczenkę, też Ukrainiec, bardzo dba o konie. Sam miał w czasie pokoju własne gospodarstwo. Jest również bardzo sympatyczny i porządny człowiek, jeździ bardzo dobrze.

Na 20 jeńców wydajemy tygodniowo 6 kg słoniny, 33 kg pęcaku, 6 1/2 kg cukru, 175 gramów herbaty, 6 1/2 kg soli, 75 kg mąki chlebowej, 5 kg bobu, 70 kg ziemniaków dziennie i kapusty kiszonej ile chcą. W niedzielę dostają 7 kg fasoli białej i 3 1/2 kg mięsa.

Chleb piecze się im 5-cio funtowy, do mąki dodaje się jeszcze ziemniaki gotowane. Chlebem nie mogą się dość nasycić. Na tydzień dostają 50 bochenków. Rosjanie przyzwyczajeni są jeść chleb do obiadu, kolacji i śniadania. Cukru wydaje się im po 8 kostek, dla każdego dziennie. Gdy kucharz tj. jeden jeniec, przeznaczony do kuchni Aleksiej Czumak piecze chleb, to zostaje drugi do pomocy mu w kuchni.

Na mieszkanie mają oddany budynek na dole, gdzie dawniej mieszkał kowal i pastuch. Wieczorem śpiewają piękne pieśni bardzo ładnie na głosy. Każdy z nich umie czytać i pisać. Mają elementarze polskie i uczą się, bo do rodziny mogą pisać lecz literami łacińskimi.

Rządowi płaci się po 6 halerzy dziennie od każdego, my im dopłacamy po 50 halerzy dziennie i 30 na tytoń. Dozorcy austriackiemu daje się 7 koron tygodniowo, zwraca się relatum [opłatę] za jego pożywienie i przy tym daje mu się 2 chleby po 5 funtów. Dozorcy rosyjskiemu płacimy 6 koron tygodniowo.

[...]

Przekonaliśmy się (gdyż jeńcy skarżyli się chłopcom), że dozorca jeńców, żołnierz austriacki Neumark, okrada naszych jeńców. Zamiast 8 kawałków cukru daje każdemu dziennie tylko 4 kawałki, to znaczy, że 1/2 kg cukru zabiera sobie codziennie. To samo pewnie dzieje się ze słoniną i innymi prowiantami. Zaprowadziliśmy więc taką

zmianę, że każdy jeńiec dostał w sobotę przy wypłacie cukier, roznosiła Wandunia każdemu w małym koszyczku. Jeńcy bardzo Ją lubią. Słoninę dają kucharzowi na każdy dzień, więc już choć tyle zapobiega się temu uszczupleniu ich prowiantów.

Za te 6 halerzy, które opłacało się rządowi, mieli dostawać mydło i czernidło do butów. Nie dostali ani razu. A teraz w marcu przyszło pismo, że rząd już tych rzeczy dostarczać nie będzie, sam chlebowódca musi kupić i odtrącić jeńcom z zapłaty. Obowiązkowo należy się jeńcowi 15 halerzy dziennie, dostają 50 halerzy plus tytoń 30 halerzy. Mydło już teraz kosztuje 1 kg 5 koron. Największe uznanie dla Polaków wypowiadają Jeńcy mówiąc: „Polacy to dobre ludzie, szkoda tylko, że nie prawosławni”. Jest już Wielki Post, niedługo Wielkanoc, przyszedł do mnie jeńiec i prosi mnie, czy można trochę chrzanu wykopać w ogrodzie. Pozwalam mu, ale zaintrygowana jestem, do czego im jest potrzebny. „Będziemy kuszat (jeść), u nas też jest post, myjemy ze słoninką, to zgryziemy chrzanu zalanego wodą, aż szłozę (łzy) nam z oczu popłyną. Ot tak Pani trzeba, a może i list od »żenki« (żonki) prędzej przyjdzie. W domu to jemy chrzan i polewamy go kwasem z buraków ot post, tak trzeba”. Odczucie pewnej ekspiacji czy też umartwienia. Nareszcie w kwietniu przyszły dla jeńców buty z drewnianymi podeszwami z miękkiego drzewa, przerobione ze starych połatanych komiściaków, pełne gwoździ. Przysłano też i ubrania wprost okropne, bluzki i spodnie, że pościągane z poległych, pełne plam od krwi, czuć to wszystko brudem. Gdy rzeczy te wszystkie były złożone w kancelarii, był niemożliwy zaduch.

Kiedys jeden z jeńców, Berko, przemawiał do nich bardzo dobrze o zgubnych wpływach alkoholu. Przed Wielkanocą Pani Wytrwałowa zatęskniła za swymi i wyjechała do Krakowa. Kielbasy i wędliny były gotowe, więc zabrała trochę dla swoich jak i trochę ciast, jednak kołacze dla ludzi i dla jeńców 20 piekłam dopiero w Wielki czwartek, więc całą pomocą była mi Zosia. Aleksiej Czumak, kucharz dla jeńców, miesił mi ciasto na kołacze, jak zwykle każdy kołach po 4 litry mąki. Kołaczy 48, a więc 192 litry mąki. Mąka pszenna ładna. Zaczyniane i zarabiane było 4 razy, gdyż w piecu, w którym piekłam 60 bochenków chleba naraz, weszło kołaczy 12-cie naraz. Poczciwy Czumak, gospodarz na 50 dziesięcinach, do tego dodzierżawiał 60 dziesięcin, wyrabiał mi ciasto, palił w piecu i ze mną wsadzał. Zosia dzielnie mi pomagała i do ostatniej chwili nie poszła spać. Kołacze były z marmoladą kupną w Nowym Sączu – 12 kg. Zosia rozsmarowywała marmoladę. Sera nie miałam, bo i mleka nie ma. Pieczenie skończyliśmy o wpół do drugiej w nocy, udało się doskonale. Dziewczęta moje i czeladnia kucharka poszły spać, wcale ich to nie interesowało, że ja piekę ciasto. Przy kołaczach piekłam i moje babki. Siedzieliśmy przed piecem piekarskim. Cisza wokoło. Dopalające węgle drzewne rzucają blaski, a tu płynię śpiewny głos Aleksieja. Zatonął we wspomnieniach, porwała Go tęsknota za 5-giem pozostawionych dzieci, za żoną niebogą. „U nas tam teraz idą ludzie do cerkwi i pop batiuszka czyta 12 ewangelij”. Nie byłaby Wielkanoc ważna, gdyby jeńcy nie mieli swej paschy, toteż przychodzą z prośbą czyby nie mogli gdzie kupić najładniejszej mąki. Daliśmy im 12 kg i z tego w Wielki Piątek Aleksiej Czumak z moja

pomocą, bo On przecież o pieczeniu nie miał pojęcia, upiekł im paschy. Dałam im ½ fn drożdży, Oni przynieśli 2 litry mleka kupionego i 40 jaj, jak 80 kawałków cukru, każdy dał zarządzone 4 kawałki, ja im dałam ½ kg cukru, trochę rumu, skórki cytrynowej i korzeni cynamonu i goździków. Piekli swe paschy w szalkach od jedzenia i w moich formach. Upiekły się ładnie. Masło, które dostali w Wielki Piątek do obiadu użyli do smarowania form i pasch z wierzchu. Po upieczeniu prosili mnie, by te paschy wziąć do siebie i dać poświęcić.

Mój stół bardzo skromny, mały urządziłam w salonie. Dla siebie piekłam po 80 jajach, w ten sposób, że jedne babki piekłam po 40 żółtkach i 20 białkach, a drugie tylko na 40 białkach bez żółtek. Prócz tego robiłam 2 placki z konfiturami po 40 żółtkach. Dla tradycji tortów upiekłam tort fasolowy przełożony marmoladą. W gościnnym pokoju umieściłam kołacz, miały tylko tę wadę, że trzeba je było osobno rozkładać, aby się nie polepiły. Były ogromne wyrośnięte, rumiane, śliczne. Na osobnym stoliku umieściłam paschę Moskali. Na swój stolik jeńcy przynieśli jeszcze jajka kolorowe, sól, chrzan i piętki chleba. Austriacki żołnierz, ich dozorca, przysłał do poświęcenia złożone na talerzu kawałek chleba, kilka jajek bez skorupki, flaszeczkę z octem i sól. Podczas święcenia przyszli trzej jeńcy i asystowali przy swoim święceniu. Od południa w sobotę nie mieli już zajęcia. Wieczorem, gdy zjawili się po wypłatę byli wszyscy wymyjni, wypachnieni, przed Świętami prosili, by im kupić pachnącego mydła glicerynowego. Wygoleni, w czystych koszulach wyglądali bardzo sympatycznie. Wielką niespodzianką było to dla nich, że tak jak nasi ludzie dostali po kołacz, a każdy z nich miał swoją kielbasę i po kawałku wędzonki. Każdemu dawałam z osobna kołacz i wędlinę. Kołacz całowali i dziękowali bardzo. Austriackiemu żołnierzowi, ich dozorczy, daliśmy babkę, salceson, kielbasę i schabik. Uradowany, był mniej oporny i przystał na to, by jeńcy w Wielką Niedzielę poszli do kościoła do Podegrodzia na sumę. Spełni się więc ich dawne pragnienie. Gdy już dostali kołacze powiedzieli, że paschy swej nie zabiorą, aż jutro rano. Do dozoru jeńców w ich robocie przy korycie rzeki mamy P. Kazimierza Śliwkę siostrzeńca księdza Oleksika, który ukończył Akademię handlową w Wiedniu, zapytują się Go jeńcy, czy będą mogli jutro rano przyjść nam powinszować. Naturalnie, że przy rozdawaniu kołaczy tak jeńcy, jak i nasza czeladź dostali po kieliszku wódki.

W Wielką Niedzielę rano, dn. 25/IV, przyszli jeńcy przed dwór, ustawili się rzędem i zaśpiewali „Chrystos woskros” po rosyjsku, a potem dozorca ich, żołnierz rosyjski, ruszył conceptem, by zaśpiewali „Boże cara chranit”, naturalnie że i tego wysłuchać musieliśmy. Potem nastąpiły życzenia, by nam Bóg udzielił zdrowia i szczęścia, dziękowali za wszystko i zapewniali nas, że mają takie święta jak w domu. Zabierali swe paschy, przy czym mnie jedną ofiarowali z prośbą bym im nie odmawiała i od nich przyjęła. W kościele zachowywali się bardzo przyzwoicie i modlili pobożnie. Po obiedzie grali na bałałajce, którą sobie sami zrobili i tańczyli na dworze dro-paka {trepaka}. Zapewniali nas, że Świąt tych do końca życia nie zapomną. „Choć w Rosji będziemy, to i tak wspominać będziemy Państwa”, życzyli nam, by się nam

to wszystko pięciokrotnie zwróciło. Prosili, by kiedyś z miasta sprowadzić fotografa, byśmy się dali wszyscy z synami i córkami, no i z nimi sfotografować. „Każdy z nas będzie miał taką miłą pamiątkę, a co będzie kosztować, to my już z chęcią zapłacimy. My nie wiemy, że my w niewoli, tak jak byśmy w domu byli” (fotografia zaginęła w 1939). Miłe nam są te oznaki ich życzliwości i zadowolenia. Myślimy o głębokiej Rosji i o tęsknocie tak wielu naszych, co się też znajdują w niewoli. Może i tam są ludzie, którzy starają się ulżyć im w tych chwilach Świąt tradycyjnych, gdy serce najbardziej tęskni do swoich i do zwyczajów i do domu rodzinnego.

[Miejsce akcji: Wielki Łęck, 1925 rok]

[...] Wnuczka absorbuje mnie, ale także wesele Zosi, gdyż ślub został ustalony na dzień 26/IX. Prócz Panny od Hersego, która szyje bardzo pomału, biorę drugą młodą Pannę Marię, bardzo zręczną, ta szyje Zosi sukienki wizytowe i suknię ślubną. W domu szwalnia. Halszce sprawiamy jedwabną różową ze srebrną koronką, dziewczynki mają białe z kwiatami, zdaje się rumianki jedna, a druga stokrotki. Z Maciejem ustalamy „menu”, jadę jeszcze specjalnie do Warszawy po przeróżne delikatesy, homary, sardynki, kawior, sery, potrzebne do kanapek. To znów kawy, wanilię, oliwę i inne przyprawy. Robię sobie w wecku esencję kawową, której mała łyżeczka wystarczy na filiżankę gorącej wody i jest gotowa pyszna Mocca. Na salę jadalną, na kolację ślubną, ponieważ osób będzie bardzo dużo, w części dokończonego nowego budynku, przeznaczamy wielką salę, którą urządziliśmy z myślą, że Zosia będzie w niej miała warsztaty kilimczarskie. Dom Antoniówka jest *vis a vis* dworu, więc nie sprawia to trudności. W stołowym pokoju urządzi się bufet z przekąskami. Naturalnie, że będą tańce, muzyka jest zamówiona. Naprzód robię pyszne kompoty z brzoskwiń z arakiem, z gruszek, jabłek i wyborowych śliwek francuskich i rengłod, które mam w ogrodzie. Sprowadzam ananasy i winogrona. Tadzio zajął się przygotowaniem pojazdów, liberią furmanów i chłopaków, a że jest dobrym organizatorem w długie lata pozostała o tym fama. Mieli wszyscy jednakowe obstalowane czapki z białymi otokami, również piękne baty.

Stefan Życki cierpi nad tym, że nie może wspólnie z Tadeuszem poprowadzić do ołtarza Halszkę, gdyż dawniej projektowano, że te śluby odbędą się jednocześnie. Prześcigali się obydwaj w przywożeniu Swym narzeczonym olbrzymich pudeł czekoladek i flakonów wybrednych perfum, chociaż my zupełnie tego nie pochwalamy. Na ślub Zosi zjeżdża bardzo dużo rodziny Tadeusza Scholtzego. Moich siostr nie ma, gdyż musiały wracać do domu, z naszej rodziny jest generał Miszke ze swą młodą żoną, musimy Ich umieścić u Xa Mosińskiego, gdyż już miejsca nie ma. Ponieważ w tym samym dniu, tylko rano po Mszy Świętej odbywają się chrzciny Marysieńki, przyjeżdża też Pan Kostecki, Ojciec Lali i Lunek. Marysię trzymam do chrztu z Ojcem Lali. Z Sąsiadów są Państwo Życcy z synami i Oboje Państwo Grabowscy. Z Torunia przyjechali Stanisławostwo Skąpscy z córką (On ma przyrodniego brata Janka, Zygmunta syn, starszy jest od Janka). Jest mój cioteczny brat

Marian Ruszkowski z siostrą Swą Maniusią. Tadeusza ciotki, babka, siostry cioteczne, bracia no i naturalnie Rodzice z córką Ireną, którą uważamy już od pobytu Swego na Wielkanoc, obdarza wielką sympatią naszego Tadzia, (Ona małeńka, przystojna, On bardzo wysoki no i bardzo przystojny). Osób na ślubie jest około 50-ciu. Stoły w podkowę ustawione w wielkiej sali w Antoniówce pięknie kwiatami udekorowane. Organizacja sprawna. Od dworu do Ant.[oniówki] droga wyłożona sukнем. Podawaniem do stołu, pilnowaniem dziewcząt usługujących, ogrodnika, który spełnia podczas przyjęć rolę lokaja zajmuje się Ewunia, która sobie wszystko zanotuje co ma wykonać. Jest bardzo drobiazgowa i dokładna w wykonywaniu zleceń. W kuchni Maciejowi pomaga jego żona Maciejowa i Bercia. Przed ślubem niemal całą noc pomagałam Maciejowi w przygotowywaniu. Do bufetu zrobiliśmy śliczne dwa indyki *a la marechal*. Na kościach szkieletu upieczonego indyka ułożony pyszny farsz z indyka z dodatkiem kapłonów pieczonych, masła deserowego, śmietanki kremowej, z tego uformowany indyk, przybrany homarami, rakami, rydzami marynowanymi i wszystko oblane bulionem z galaretką. Gdy ja jednego ubrałam indyka, a Maciej drugiego, Maciej powiedział: „Wielmożna Pani ubrałam tak po »welonowemu«, a ja to zwyczajnie” – chciał wywołać pochwałę, bo jego był też bardzo estetyczny. Robiłam auszpiki – pyszne z orzeszków i mózgów cielőcych. Nie brakło raków (szyjek raczych i nówek) w galarecie, majonezów, cielőcin, innych specjałów. W czasie kolacji ślubnej prócz drobiu były i pyszne kuropatwy. Naturalnie nie brakowało i francuskich pasztecików z mózgiem. Tortów przepysznych ogromnej wielkości zrobiłam 14, wyróżniał się prowancki z palonych migdałów (czy też smażonych). Trudno to było wszystko przejeść. Były i pyszne babki Savarin i przekładane, jak i drobne paluszki do przekąsek z parmezanem. Zosia, gdy odjechała zabrała sobie ze wszystkich tortów środki, miała tego ogromne pudło. Do kolacji cukrowej miała śliczny tort prowancki biały z kremem, dzieliła go szablą. Tadeusz bierze ślub w ubraniu wojskowym (ułan), (przy ceremonii nie odpasał szabli, jenerał Miszke twierdzi, że mógłby to być powód do unieważnienia małżeństwa, gdyż nie wolno zawierać ślubu mając broń przy sobie). Zapomniałam nadmienić, że Tadeusz pochodził z rodziny protestanckiej i przed ślubem przeszedł na katolicyzm. Zosia w Swej ślubnej sukni i w welonie wyglądała bardzo ładnie. Ślub Zosi, mimo że mam tyle różnorodnego zajęcia wzrusza mnie bardzo. Dręczy mnie myśl, co Jej życie przyniesie, czy da Jej to szczęście na które zasługuje? Naturalnie w czasie uczty weselnej nie brak przemówień, toastów – przemawia bardzo pięknie ksiądz Mosiński. Mówi także i adwokat Skąpski, jenerał Miszke, jak i sąsiad Grabowski. Chłopcy nasi Antoś i Tadzio pamiętają, by kieliszki nie były próżne, a jest doskonale wino brane od Fukiera w Warszawie. Pani Życka pamięta o sobie, by miała maderę, a przy cukrowej kolacji pieni się szampan. Na ślubie Zosi Ojciec jest w kontuszu i bardzo pięknie wygląda, a Zosia jedzie do kościoła w białej delii Ojca. Zosia ma śliczny bukiet ozdobiony girlandami tuberoz, bukiet ten zdobi potem stół w czasie uczty. Zabawa huczna trwa do rana. Naturalnie po białym mazurze znowu barszczyk, flacz-

ki na gorąco, bigos, paszteciki i zimny bufet. Część gości rozjeżdża się w niedzielę po obiedzie *via* Warszawa. Z rodziną Scholtzów odjeżdża i Zosia. Odwozimy Ją na stację w Lidzbarku. Rozstanie z Nią odczuwam bardzo ciężko, płacząc bardzo rzewnie gdy wracam w landauerze bez Niej.

[Miejsce akcji: Hebdów, 1945 rok]

Do Brzeska wkroczyli Sowieci o godzinie 4-tej po obiedzie. Niebezpieczeństwo pocisków skończyło się.

O godzinie 9-tej, gdy jeszcze zebrani byliśmy w kuchni przy stole kolacyjnym, gdyż nikogo mimo zmęczenia nie pociągało łóżko, wkroczyli Sowieci do Hebdowa i przyszli do dworu. Dla oficerów nakryto się w hollu między kuchnią a spiżarnią i tam piją, jedzą kielbasę i słoninę, piją czystą wódkę, a chłopci co weszli za nimi, przyglądają się. Wszyscy rośli, dobrze wyglądają. Nie mogą zapomnieć Stalingradu. Opowiadają o stratach między swoimi rodzinami. Są pełni nadziei, młodzi, wierzą w to, że dojdą do Berlina. Mimo zmęczenia pełni są animuszu. Śpiewają pięknie swe pieśni. Pomału rozchodzimy się, po tym dniu pełnym wrażeń, na spoczynek, zapewniają nas, że możemy spokojnie położyć się. W hollu przed kuchnią nanieśiono słomy i tam pokotem układają się. [...]

Nie wiadomo, co noc przyniesie. Dokoła słychać głucho detonacje silnego bombardowania i pojedyncze strzały. O spaniu nie ma mowy, ot żeby odpocząć i wyciągnąć kości. Plecaki są przy nas. Zdrzemnęliśmy się, gdy wśród nocy zbudziło nas światło latarki elektrycznej, skierowanej w nasze oczy. Opanowało nas przerażenie. „Co to? Kto to?”. Mąż zerwał się na równe nogi i stanął przed Sowietem – „Nie ma co rabować, tutaj jest dowódca, pójdę do niego”. „Cicho” – wyrwało się z ust zakłócającego nasz spokój, przy tym zadźwięczało soczyste przekleństwo „cicho czarty”. Tak mniej miła pomyłka, owładnęła fala „erotyzmu”, a zamiast pożądanego „obiekta” trafiło się na dwoje starych ludzi. Odwiedzający nas był sam dowódca.

18/1 został wzięty Kraków. Przybyli do Hebdowa Sowieci w liczbie 80 dn. 18/1 pozostali do 20/1. Fortepian, który był na górze zniesiono do hollu przed kuchnię. Henio [Radziwonowicz] naturalnie musi grać. Oficerowie przy jego akompaniamencie śpiewają. Lala przypomina sobie różne pieśni, gra również cygańskie romanse. Wieczorem Sowieci nabierają ochoty do tańca. Odchodzą trepaki, kozaczki, dopominają się też krakowiaka i mazura. Jeden z oficerów z partii komunistycznej, który leżał w nocy koło Antosia daje Mu wiele cennych rad jak ma postępować, by uniknąć niepożądanych ekscesów, które by się mogły zdarzyć w czasie przemarszu wojsk.

W niedzielę dn. 21/1 rano odjeżdża ta pierwsza partia, nie robiąc żadnych szkód i zostawiając poświadczenia, że byli przyjmowani i podejmowani gościnnie i przyjaźnie. Tego samego dnia w Brzesku Nowym zjawia się kilku oficerów polskich i jest proklamacja. Do Krakowa przyjechał wojewoda. W Hebdowie po obiedzie, po niezsporach Antoś urządził uroczystość odczytania proklamacji. Naprędce wyuczyłam Grażynką i Janką Porębską (zdolną dziewczynę, córkę polowego, która ostatnio

pracowała u Zosi w tkactwie) odpowiedniej patriotycznej deklamacji. Na balkonie udekorowanym dywanem zwiśł Orzeł Biały, ubrany narodowymi chorągiewkami. Wywieszono chorągiew polską. Do zebranych ludzi przemówił Antoś i odczytał proklamację. Janka Porębska i Grażynka Romanówna zadeklamowały odpowiednie wiersze. Zebrana ludność odśpiewała hymn narodowy *Jeszcze Polska nie zginęła i Rotę. Nie rzucim ziemi*. Węć nareszcie, ten od dawna oczekiwany, wymarzony sen stał się jawą. Kraków wolny. W dniu 20/1 zostały wzięte Katowice, Nowy Sącz. Walki wrą pod Gdańskiem i na Półwyspie helskim.

[...]

Dnia 22/1 wieczorem przyjazd kapitana z oficerami. Kapitan używa często słowa „Czart”. Ci mniej solidnie zachowali się, niż pierwsza partia wkraczająca. W czasie nocy były hałasy, strzały rewolwerowe, poza tym po sutej libacji odwiedzali bezdomnych warszawiaków w dawnej stolarni, przez Janka Romana nazwanej „Pekinem”. Po wizycie niemiłe skutki, jednej z uciekinierów (Michałowej) zginęło 4500 złp. Na szczęście goście ci opuścili nas dn. 23/1.

Dwudziestego czwartego stycznia przyjechali dwaj nowi Sowieci i spisywali inwentarz, są bardzo dobrodusznymi. Po inspekcji robili protokół w naszym pokoju. Twierdzili, że oni też mają takich starszych rodziców i do nas zwracali się „Mamusi”, „Tatusiu”. [...]

Słowniki wzięte były dn 15/1 w poniedziałek o godzinie 9 1/2 wieczorem, a rano 16/1 ludzie rzucili się i zrabowali magazyny, sklep, przy czym poszły i zapasy Wacków, 250 l wódki schowane w piwnicy pod węglem, porcelana (4 skrzynie), i inne rzeczy. Rzeczy, które rozmieścili po dworach wszystkie przepadły, gdyż wszędzie były rabunki. W dniu 27/1 odjechali Tadzio, Wandka i Janusz, są tak wielkie śniegi, że jadą saniami. Dnia 27/1 nocują w Hebdowie podwody sanitarne. U Tadzia [w Zabierzowie] jest szpital sowiecki. I tak w ciągłych przyjazdach, odjazdach mijają dni. Warszawiacy [po Powstaniu Warszawskim] pomału zabierają się do odlotu, szukają nowych gniazd, lub powracają do zburzonych ruin. Coraz głośniejsze mówi się o parcelacji. Coraz więcej mieszkańców dworów stara się o zabezpieczenie sobie siedzib w miastach, gdyż wiedzą o tym, że nie pozostaną na ziemi. Szybko zbliża się wymiana pieniędzy, o której już w czasie zbliżania się frontu przebąkiwano. Wolno wymienić tylko 500 złp.

[...]

Zmiany następują szybkie. Na początku marca r. 1945 Komisja Urzędu Ziemińskiego orzekła, że przy Hebdowie jako majątku ośrodka hodowlanego zostawia się 180 hektarów, zaś w dniu 24 marca zmniejszono obszar o 40 ha, resztę postanowiono rozparcelować między służbę. Służba rozbiera krowy, konie, inwentarz. Ujawniają się teraz Żydzi. Niektórzy z tych, o których sądzono, że już zginęli w obozach śmierci powracają do Nowego Brzeska na swoje stare śmieci. Tak wrócili Szulimowie, Strosseberg. Matka z córką i wnukiem została zastrzelona w Miechowie, a On przez całą wojnę przechował się u chłopca, również 3 córki. Fredka powróciła po

bieliznę i materiały swe przechowane u Zosi, o czym nawet Lala nie wiedziała, bo by się bardzo bała. Fredka szczęśliwa, że Jej się wszystko uratowało. Nie jeden raz pomagała Im Zosia i Antoś pieniędzmi i prowiantem. Ona narażała siebie i drugih, przychodziła nocami, później przysyłała zaufanych włościan. Samemu Szulimowi dopomagał też Pan Morstin i Antoś Mu dawał prowianty. Opowiada Szulim, jak się podszywał pod organizację i zmuszony uciekać, wchodził do chałup mówiąc: „Niech będzie pochwalony”.

Zofia Skąpska

Zofia i Jan Skąpscy, Wielki Łęck, lata 20.

Fotografia Archiwum rodzinne



Z GAZET, Z CZASOPISM

Schyłek ubiegłego roku należał do Sławomira Mrożka. Mam na myśli dwa teksty: *Hipek i chłopcy z ferajny* pióra Stefana Szlachtycza („Gazeta Wyborcza”, 2013, 22–23 grudnia) i Janusza Majchereka *Mrożek. Post mortem* („Zeszyty Literackie” 2013, nr 4).

Oba ukazują, że pisarstwo i osobowość Mrożka nie dają się żadną miarą rozwiłkować epitetami o „neurotyzmie”, dziwactwach i licznych związkach z kobietami. To wszystko oczywiście istniało, ale jest jeszcze w tym życiu o wiele więcej i inaczej. Szlachtycz, kolega ze szkoły i studiów stworzył kapitalny portret „artysty z lat młodości”. Pokazał kompleksy i ambicje Mrożka, egotyzm na miarę Joyce’a i Witkacego, poczucie poniżenia, zwyciężone przez narodowy finał, czyli miejsce w Panteonie (kościół św. Piotra i Pawła w Krakowie), gdzie niegdyś, jako studenci architektury, dwaj młodzieńcy rysowali studia znajdujących się tam rzeźb świętych... Mrożek z ostatnich lat, Mrożek w egzystencjalnej czerni, Mrożek w urnie. Ale także Mrożek chłopak z prowincji, biedny, ambitny, pewny, iż chce zostać artystą, za wszelką cenę. To materiał na prawdziwą biografię.

Janusz Majcherek przenikliwie zwraca uwagę na to, iż *Dzienniki* Mrożka, przez krytyków na ogół ocenione jako tekst nie-
zbyt nieudany, a także decyzja pisarza o ich publikacji, to był również akt determinacji: Mrożek zdecydował się pokazać siebie innego, gorszego, podrzędnego, choć miał już pozycję klasyka. Ale takiego klasyka, którego się nie czyta, tylko wymienia i cytuje z drugiej ręki. Również ta sugestia może stać się nowym impulsem dla przyszłych Mrożkologów. **em.wu**

„Do Rzeczy”, na Boże Narodzenie, publikuje *Fuchę pana Januszka* Andrzeja Horubały, czyli miażdżącą recenzję książki Janusza Głowackiego *Przyszłem...*

Oczywiście Horubała ma prawo do swojego zdania, jak każdy krytyk.

Ale czy koniecznie tak: „pisanie scenariusza o kapusiu безпеki...”, „Januszek władował się w totalną paranoję”, „wielki filmowy przekręt” i wiele podobnych stylistycznych chwytów świadczą, iż Horubała napisał pamflet. Ale z autorem wydaje się być w dobrej komitywie (nazywa go konsekwentnie Januszkciem). Więc może nie warto poświęcać czasu pisarzowi tam marnemu, że w żadnym punkcie nie warto z nim podjąć polemiki. Chodzi oczywiście o styl.

Język krytyki, jak widać, brutalizuje się, ale nie doskonalą... **em.wu**

W 1 numerze „Odry” z roku 2014, w dziale krótkich recenzji omówienie ostatniego tytułu Ingi Iwasów *Umarł mi*. W zakończeniu można przeczytać:

„Z profesorską wprawą opisuje pęknięcie i naruszenie ciągłości i stałości życia...”

Chętnie byśmy się dowiedzieli, jak funkcjonuje w tekście fabularnym ta „profesorska wprawa”, bo epitet nie wydaje się nazbyt pochlebny. **em.wu**

Zagranicą:

Pierwszy numer „Magazine Littéraire” (styczeń 2014) zawiera znakomite *dossier* Franza Kafki, którego pisarstwo i osoba wciąż fascynuje. Kafka czeski, niemiecki i żydowski wypełnia to *dossier*.

Obok wielki wywiad z Georges'em Didi-Hubermanem, zajmującym obecnie w filozoficznej myśli francuskiej miej-

sce Jacques'a Derridy. Urodzony w roku 1953, nie tylko filozof ale również historyk sztuki, Huberman pisze przede wszystkim o emocjach obrazów, komponuje nowoczesne „muzeum wyobraźni”. Jego ostatnia książka nosi tytuł *Quelle emotion! Quelle emotion?* (wydawnictwo Bayard).

Rozmowa bardzo ciekawa, zaś pozuja- cy na fioletowej kanapie Huberman bardzo przypomina Michała Pawła Markowskiego. Polecamy. **em.wu**

„Magazine Littéraire” z lutego 2014 roku proponuje niezmiernie ciekawe „dossier Foucault”. Otwiera je szkic zatytułowany *Foucault od nowa*. Jaki jest ten odnowiony Foucault? Dostęp do archiwów, przed laty częściowo niecenzuralnych, zmienia perspektywę czytania, we Francji uka- że się w roku 2014 pięć nowych książek o nim, w tym *Użycia Foucault* (*Usages Foucault*).

O czym zaś pisze się już teraz, w Ma- gazynie? Tytuły artykułów: *Kontynent nie odkryty*, *Sypialnie greckie jako laboratorium*, *Inwencja homoseksualna*, *Archeologia kolonializmu*, wreszcie Foucault jako doradca prezydenta Mitteranda w sprawie polityki Francji na Bliskim Wschodzie (obok niego, na schodach Pałacu Elizejskiego, Pierre Nora, Jean Daniel, Alain Finkielkraut). Dobry czas dla intelektu- alistów, rok 1982. **em.wu**

Krzysztof Varga w „Dużym Formacie” (do- datek do „Gazety Wyborczej” z dnia 23 stycznia 2014 r.) w emocjonalnym szkicu pt. *Śmierć krytyka, czyli czas entuzjastek* roztacza przynębiającą wizję krytyki li- terackiej opanowanej przez czytelników, a właściwie czytelniczki-amatorki, taśmo-

wo produkujące zawsze pozytywne recenzje. Zawodowi (czytaj: kompetentni) krytycy dawno złożyli broń, pożegnali się z resztkami niegdyś posiadanego autorytetu. Przy wyborze lektur: „potężny głos ludu decyduje o wymowie dzieła, a nie rachityczne piski zawodowych krytyków”. Krytyk umarł, agonię przyspieszyły wyra-
stające niczym grzyby po deszczu recenzje pisane przez amatorki, zachwycające się każdą książką, jaka zostanie im przesłana przez wydawnictwo (nie tylko przez Znak, nad którym tak pastwi się Krzysztof Varga).

Tak ostra filipika przeciwko recenzentkom-amatorkom, powinna zostać złagodzona. Intensywnej obecności krytyczek (warto byłoby bliżej przyjrzeć się powodom płciowej dominacji nieprofesjonalnych recenzentek, przecież nie od dziś wiadomo, że to kobiety podnoszą wskaźniki czytelnictwa) sprzyja nie tylko egalitaryzm internetowej przestrzeni, lecz także strategie marketingowe wykorzystywane zarówno przez większe, znane, jak i mniejsze, nierzadko niszowe wydawnictwa. W krytycznym dyskursie jest miejsce dla każdego. Krzysztof Varga zamiast złośliwie wykpiwać czytelnicze pasje, może powinien zastanowić się, co należy zrobić, by krytyka profesjonalna, weryfikowalna dzięki kompetencjom krytyków i krytyczek docierała także do czytelników-amatorów, tak bardzo potrzebujących przewodników w książkowym chaosie. **ap**

W przywołanym wyżej „Dużym Formacie” Mariusz Szczygieł w felietonie *Literatura przykrego faktu* opowiada o jednym najpopularniejszych współczesnych czeskich pisarzy Michale Vieweghu. Porównywany

do Paulo Coehlo (co raczej nie jest komplementem), autor wielu powieści z nurtu popularnego, niezwykle poczytnych, jakiś czas temu przeszedł bardzo poważną operację. Konsekwencją zdrowotnych za-wirowań była m.in. utrata pamięci. *Moje życie po życiu* to autobiograficzny szkic napisany przez Viewegha w celach terapeutycznych. Według Mariusza Szczygła to najlepsza książka czeskiego literackiego celebryty, przekonująca autentycznością, przejmującymi zapisami walki z amnezją. Literatura przykrego faktu – gładko brzmiąca fraza, przypomina, że życie pisze opowieści o nas za nas, na przekór. Pod rozważę. **ap**

„Do Rzeczy” (2014 nr 5, 27 stycznia–2 lutego) zamieszcza recenzję z ekranizacji *Pod Mocnym Aniołem*. Na samym początku Wiesław Chełminiak stawia odważną (oczywiście prowokacyjną) tezę: „Gdyby Jerzy Pilch nie istniał, Smarzowski by go z pewnością wymyślił”. Nie ma najmniejszych wątpliwości, że reżyser *Drogówki* jest utalentowanym filmowcem, co jednak nie zmienia faktu, że Pilch świetnie radził i nadal radzi sobie bez wsparcia. Natomiast sam krytyk filmowy nie do końca chyba zdaje sobie z tego sprawę, zapominając również, że mamy do czynienia z ekranizacją powieści (rządzącą się własnymi prawami), a nie powieścią powstałą na bazie kasowego filmu. Oświadczenie: „[...] Pilchowa fraza zawsze działała na mnie zamulająco, ze zdumieniem obserwowałem cielęcy zachwyt, jaki wzbudzała na salonach” – z nawiązką wyjaśnia ewidentną niechęć wobec pisarza, który zostaje określony mianem manierysty. Podobnie jak ceniony przez Chełminiaka

Wojciech Smarzowski. Dwaj manieryści okazują się wyrazistymi, choć odmiennymi komentatorami współczesności, w której nieustająco ścierają się ze sobą tradycja, nowoczesność, przywary narodowe. Gorzkie diagnozy Smarzowskiego przełożone na obraz i słowo, plus Pilchowa przekora i dosadność (choć niekiedy dość skrzętnie maskowana), owocują miejscami odpychającą, werystyczną narracją, z potencjalnym *happy endem*, na sugestię którego tak utyskuje krytyk „Do Rzeczy”.

ap

Na łamach styczniowych „Nowych Książek” ukazało się omówienie kolejnego wydania dzienników Anaïs Nin (tomu drugiego, obejmującego lata 1934–1939). Nin, pisarka, psychoanalityczka, diarystka, była jedną z najciekawszych i najbardziej konsekwentnych modernistek. Prowadzony przez kilkadziesiąt lat dziennik, towarzyszył jej niemalże wszędzie. Jest przede wszystkim portretem kobiety, której ogromną siłą, ale i słabością była umiejętność autoanalizy – czego najlepszym dowodem jest diarystyczna opowieść, przerastająca twórczość beletrystyczną. Tłumaczy ona też powodzenie Anaïs jako analityczki, czego nie dostrzega recenzentka, nieco płacząc linię interpretacyjną. Ponadto *in minus* zaskakuje sam koncept krytyczny ukryty w tytule: *Oddech superkobiety*. Co należy przez to rozumieć? Przedrostek „super” oznacza, że coś jest ponad, więcej, dodatkowo, w dużej ilości. To przeważnie zaleta, choć niekiedy uciążliwy naddatek. Czyżby Nin była kobietą „za bardzo”? Ta, która twierdziła, że „zawsze jest sobą”, za wszelką cenę, nawet za cenę cierpienia?

Może warto spróbować przeczytać jej błyskotliwe dzienniki jako świadectwo pozostawione przez niezwykle osobę, dla której liczyło się przede wszystkim życie i pisanie – z kobiecą sygnaturą, nie będącą ani kłopotliwym naddatkiem, ani nadprogramową zaletą, ale sposobem doświadczenia i bycia.

ap

„Znak” (2014, nr 2) zamieścił zapis rozmowy z Alvinem H. Rosenfeldem, od lat sześćdziesiątych XX wieku zajmującym się badaniem antysemityzmu oraz mechanizmów pamięci Zagłady. W tym roku Księgarnia Akademicka ma opublikować polski przekład jego książki pt. *Koniec Holokaustu* (*The End of the Holocaust*). Rosenfeld tłumaczy, dlaczego przyrastająca w zawrotnym tempie ilość reprezentacji doświadczeń holokaustowych, nie oznacza pogłębiania społecznej świadomości ogromu i konsekwencji Zagłady, której obraz ciągle jest deformowany w licznych przedstawieniach, jak również ostrzega przed artefaktami niebezpiecznie zbliżającymi reprezentacje holokaustowe do pornografii. Dostrzegając ciągle odrastające macki hydry antysemityzmu, Rosenfeld stawia przed współczesnymi nowe zadanie: wzięcia odpowiedzialności za bycie świadkiem dla świadków. Zatem ważne jest nie tylko dbanie o świadectwa już przekazane, lecz należy zastanowić się również nad ich recepcją i dalszym funkcjonowaniem w społecznym odbiorze.

ap

W lutowym numerze „Znaku” znalazło się także miejsce dla ciekawego artykułu Anny Matei pt. *Tkanka codzienności* (tytuł zapożyczony z wspaniałych *Szczelin*

istnienia Jolanty Brach-Czajny). Autorka koncentruje się na rekonstruowaniu kobiecego skrzydła historii funkcjonowania redakcji „Znaku” i „Tygodnika Powszechnego”. Przywołuje nazwiska znane sympatykom obu czasopism, jednakże niekoniecznie już funkcjonujące w szerszym odbiorze. Hanna Malewska, Halina Bortnowska, Józefa Hennelowa, Krystyna Chmielnicka, Anna Morawska, Zofia Starowieyska-Morstinowa, trzy Marie: Czapska, Turowiczówna, Lach – były bezpośrednio związane z redakcjami, które nie mogłyby sprawnie funkcjonować bez żon redaktorów czy pań pracujących w administracji – cichych bohaterek drugoplanowych, wykonujących nierzadko żmudne, ale niezbędne prace. Anna Mateja przypomina również, że w obradach Okrągłego Stołu wzięły udział dwie kobiety (a pięćdziesięciu trzech mężczyzn): Anna Przecławska jako przedstawicielka strony rządowej, Solidarność reprezentowała Grażyna Staniszevska (która, *notabene*, miała pełnić rolę „zwykłego zjadacza chleba”). Opowiedzenie historii obu redakcji, uwzględniające perspektywę kobiet (choć Halina Bortnowska wyraźnie podkreśla, że płeć w działalności społeczno-kulturalnej „Znaku” i „Tygodnika Powszechnego” nie miała większego znaczenia), jest nie tylko spełnieniem jednego z historycznych postulatów, to przekonująca próba oświecenia do tej pory nie docenianych należycie meandrow historii obu zasłużonych redakcji. Warto bliżej przyjrzeć się wkładowi kobiet w ich funkcjonowanie.

ap

Wspomnienie o Profesorze Czesławie Robotyckim (1944–2013)



19 stycznia w Krakowie odszedł Profesor Czesław Robotycki, wieloletni dyrektor Instytutu Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Jagiellońskiego, członek licznych redakcji i gremiów, autorytet naukowy, wybitny humanista.

Jego zasługi dla polskiej etnologii trudno przecenić. W latach 80. był pionierem myślenia w kategoriach antropologii współczesności – projektu intelektualnego, który rozszerzył horyzonty polskiej etnografii. Jego książki – *Tradycja i obyczaj w środowisku wiejskim*, Kraków, Wyd. PAN, 1980; *Etnografia wobec kultury współczesnej*, Kraków, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1992; *Nie wszystko jest oczywiste*, Kraków, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1998 (co za trafny tytuł dla książki antropologicznej) – stanowią pozycje obowiązkowe i nieunikniony punkt odniesienia w polskim kształceniu etnologicznym oraz nowoczesnej refleksji antropologicznej. Hojnie dzielił się swoją wiedzą i doświadczeniem na różnych polach. Był członkiem redakcji „Kontekstów”. Prowadził „ZNUJ – Prace Etnograficzne” i świetne serie wydawnicze – „Anthropos” oraz „Cultura”. Należał między innymi do Komitetu Nauk Etnologicznych PAN, Komisji Etnograficznej PAN oddział w Krakowie, Rady Naukowej Instytutu Sztuki PAN, Rady Muzealnej Muzeum Tatrzańskiego oraz do Towarzystwa Przyjaciół „Piwnicy pod Baranami”. Wychował pokolenia studentów, magistrów i doktorów. Zawsze otwarty na mniej lub bardziej przemyślane studenckie inicjatywy, które wymagały, by inwestował w nie swój czas wolny. Czy to konferencja, czy gościnny wykład, czy parę spotkań „Etnolog przy kawie” w Nowej Prowincji.

Kiedy zapisałam się na seminarium magisterskie Pana Profesora, miałam mglisty zamiar, by pisać o Robin Hoodzie. Koleżanka podarowała mi podówczas łączone wydanie dwóch powieści Tadeusza Kraszewskiego – *Robin Hood* oraz *Marianna, żona Robin Hooda*, opublikowane nakładem Wydawnictwa Poznańskiego w 1958. Uderzyło mnie, jak bardzo opowieść o dzielnym banicie przesyciona była problematyką społeczną, uciskiem pracujących prostaczków przez opasły kler i ogólnie walką klas, oraz jak wysoką społeczną świadomość przejawiał główny bohater (i Marianna, jego żona), zwłaszcza jak na akcję osadzoną, bądź co bądź, w XII wieku. Pomyślałam, że właściwie nie ma w tym nic dziwnego, że taki heros kulturowy dobrze się nadaje do tego, by napędląć go aktualną ideologiczną treścią, i że ta bieżąca treść może świadczyć o kontekście kulturowym. Pan Profesor wysłuchał pomysłu i mówi, skoro pani chce Robin Hooda, to jest taka książka o Janosiku, bo wie pani, to ten sam motyw, jak powiadam, strukturalnie ten sam motyw herosa kulturowego, tylko ubrany w rozmaite kostiumy¹. Minęło trochę czasu, książkę o Janosiku przeczytałam, a na innym spotkaniu mówię do Pana Profesora, Panie Profesorze, jak jeżdżę PKS-em do Żywca, a potem z powrotem do Krakowa, to przejeżdżamy przez Wadowice. No i przed wjazdem do miasta drogą krajową oraz po drugiej stronie przy wyjeździe jest taki wielki napis „Tu w tym mieście wszystko się zaczęło”. Przecież to brzmi jak mit założycielski. (Pan Profesor uśmiecha się lekko). Ciągnę: a na magistracie w centrum Wadowic wisi banner z napisem „Wadowicki samorząd zawsze

wierny Janowi Pawłowi II¹. I zawsze, gdy go widzę, przypomina mi się, jak tata mi mówił, że kiedy studiował w Katowicach, to na dzisiejszym placu Sejmu Śląskiego wisiał wielki transparent z napisem „Robotniczy Śląsk, Czerwone Zagłębie”. Panie Profesorze, może ja bym napisała to magisterium o tym, w jaki sposób ikonosfera Wadowic ustanawia je jako miasto papieskie? O, już lepiej, odpowiada Pan Profesor, dużo lepiej, bo z tym Robin Hoodem byłoby pani bardzo ciężko wydobyć coś nowego, to wszystko już zostało napisane, a jeszcze po polsku... Dużo lepiej, jest taka książka – znam, bo recenzowałem – Przemysława Owczarka o Janie Pawle II². To pani pomoże. I – oczywiście – pomogło.

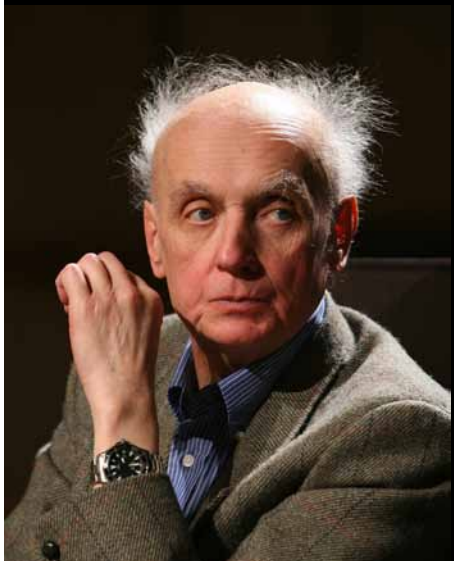
Świat widziany oczyma ucznia Pana Profesora był nieoczywisty i pełen możliwości, nieograniczony, ale potencjalnie gotowy do ogarnięcia umysłem, traktowany z dystansem, ale zasobny w etnograficzny konkret, poważny z potencjałem komizmu. Smutno mi ze względu na tych, którzy świata już takim nie zobaczą.

Anna Pochłódka

PRZYPISY

- 1 Joanna Goszczyńska, *Mit Janosika w folklorze i literaturze słowackiej XIX wieku*, Warszawa 2001.
- 2 Piotr Owczarek, *Karol Wojtyła. Jan Paweł II Podhalańska opowieść o świętym. Od historii do mitu – studium antropologiczne*, Kraków 2006.

Wojciech Kilar (1932–2013)



Pianista i kompozytor, absolwent Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach (dyplom uzyskany w roku 1955), członek Towarzystwa im. Karola Szymanowskiego z Zakopanem i Komisji Repertuarowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, laureat wielu nagród między innymi Ministra Kultury i Sztuki, Związku Kompozytorów Polskich, Nagrody Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego w Nowym Jorku, Złotego Berła Fundacji Kultury Polskiej, Totus, honorowy obywatel Rzeszowa, Katowic i Włodzisławia Śląskiego. W 2012 roku otrzymał Koryfeusza Muzyki Polskiej

i Złotego Fryderyka w uznaniu za całokształt twórczości. W 2002 roku otrzymał Krzyż Komandorski z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski, w 2005 roku został odznaczony Złotym Medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”, w 2008 roku przyznano mu Krzyż Wielki Orderu Odrodzenia Polski, a w 2012 roku uhonorowano go Orderem Orła Białego. Do jego najśłynniejszych kompozycji zalicza się *Krzesanego* (1974, poemat symfoniczny), *Kościelec* 1909 (1976, poemat symfoniczny), *Orawa* (1986), *Magnificat* (2006).

Ceniony zarówno w Polsce, jak i za granicą, na trwałe zapisał się w pamięci melomanów, ale i sympatyków kina, jak kompozytor muzyki filmowej, która także przyniosła mu liczne nagrody między innymi za muzykę do *Ziemi obiecanej* (1975) w reżyserii Andrzeja Wajdy, przyznaną przez Stowarzyszenie Kompozytorów Amerykańskich za oprawę muzyczną *Draculi* (1992) w reżyserii Francisa Forda Coppoli. Skomponował muzykę również do między innymi *Salta* (1965, reżyseria Tadeusz Konwicki), *Samych swoich* (1967, reżyseria Sylwester Chęciński), *Lalki* (1968, reżyseria Wojciech Hass), *Trędowatej* (1976, reżyseria Jerzy Hoffman), *Rodziny Połanieckich* (1979, serial), *Kroniki wypadków miłosnych* (1985, reżyseria Andrzej Wajda), *Portretu damy* (1996, reżyseria Jane Campion), *Dziewiątych wrót* (1999, reżyseria Roman Polański), *Pianisty* (2002, reżyseria Roman Polański), *Królów nocy* (2007, reżyseria James Grey).

„Nie ma nic piękniejszego niż trwający w nieskończoność dźwięk czy współbrzmienie” – podkreślił w jednym z wywiadów. Miał rację. Jego muzyka nadal brzmi.

Nostra culpa

W poprzednim numerze „Nowej Dekady Krakowskiej” (2013, nr 6) do szkicu wspomnieniowego Bogdana Rogatki *Profesor Henryk Markiewicz w mojej pamięci* wkradł się błąd, który umknął naszej uwadze: Zofii Nałkowskiej mylnie przypisane zostało autorstwo *Cudzoziemki*. Niewątpliwie autor wspomnienia, nasz Kolega, wie dobrze, kto był autorką tej najwybitniejszej w twórczości Marii Kuncewiczowej powieści, zwłaszcza że pisał o Kuncewiczowej, jest też autorem monografii życia i twórczości Nałkowskiej. *Lapsus calami* sprawił, że w tekście poświęconym wieloletniemu dekadowemu Camerzyście pojawiła się pomyłka, która z pewnością trafiłaby do Camery. Przepraszamy Czytelników i Bohatera wspomnieniowego szkicu. Nostra culpa.

**Uzupełnienie do artykułu Isabelle
Macor-Filarskiej *Szyborska we
Francji*, „Nowa Dekada Krakowska”,
2013, nr 4/5**

W artykule nie uwzględniłam książki zatytułowanej *Voix et visages de la poésie polonaise du XX e siècle*, sous la Direction de Maria Delaperrière, Institut d'Etudes slaves, Paris, 2004. Do tej pracy zbiorowej sama napisałam artykuł o Ewie Lipskiej i opublikowałam jej wiersz w moim przekładzie. To ważna książka o poezji polskiej, ale nie o samej Wisławie Szymborskiej. Nie podałam wszystkich tekstów napisanych na temat poe-

zji Szymborskiej. Myślę, że nadawało by się to do bardziej obszernej pracy. Skupiłam się na zbiorach poetyckich Noblistki wydanych we Francji i na ich recepcji przez francuskich czytelników oraz, szerzej, przez francuskie społeczeństwo. Prace naukowe o Szymborskiej są na ogół pisane przez polskich naukowców lub naukowców polskiego pochodzenia mieszkających we Francji i niestety nie docierają do szerokiej publiczności ani, przede wszystkim, nie są świadectwem recepcji tej poezji przez francuskie społeczeństwo (łącznie z uniwersytetami i z francuskim światem kultury). Niestety.

Isabelle Macor-Filar ska

Alexander Fraj PIENIEK, *Oko-liczność 2013 albo Powidok*, akryl, olej na płótnie, 250 × 250 cm.
Politytyk dedykowany Córcie artysty z wystawy *Snajper*



Noc poezji 2014

WYDZIAŁ KULTURY I DZIEDZICTWA NARODOWEGO
URZĘDU MIASTA KRAKOWA

ogłasza

KONKURS NA KSIĄŻKOWY DEBIUT POETYCKI

Regulamin

1. W konkursie mogą wziąć udział wszyscy autorzy, którzy nie wydali wcześniej samodzielnej książki poetyckiej.
2. Warunki udziału w konkursie:
 - a) **nadesłanie zestawu nie publikowanych w postaci książkowej wierszy** stanowiących artystyczną całość i opatrzonych tytułem oraz **godłem** (w postaci wydruków w formacie A4, bez projektu okładki i stron redakcyjnych),
 - b) zestaw należy przesłać w trzech jednakowych egzemplarzach,
 - c) dołączenie wersji elektronicznej (CD),
 - d) w osobnej kopercie, opatrzonej tym samym godłem co zestaw wierszy, należy zamieścić następujące dane: imię i nazwisko, adres, telefon kontaktowy, e-mail, krótką notę biograficzną.
 - e) **nadesłanie ww. materiału w terminie do 30 maja 2014 roku** (decyduje data stempla pocztowego) na adres: Wydział Kultury i Dziedzictwa Narodowego UMK, Plac Wszystkich Świętych 11, 31-004 Kraków (z dopiskiem KONKURS: NOC POEZJI 2014),
 - f) **niespełnienie któregokolwiek z ww. warunków jest równoznaczne z nieuwzględnieniem zestawu w konkursie.**
3. Tematyka prac jest dowolna.
4. Powołane przez organizatora Jury przyzna **jedną nagrodę oraz do dwóch wyróżnień.**
5. Nagrodę stanowić będzie **profesjonalne wydanie zgłoszonego do konkursu tomiku wierszy**, spotkanie autorskie i promocja tomiku podczas 4 edycji NOCY POEZJI w dniu 4 października 2014.
6. Książka poetycka zostanie rozdysponowana w ramach NOCY POEZJI 2014 w dniu 4 października 2014.
7. Wyróżnione zestawy zostaną opublikowane wyłącznie w wersji on-line (pdf) na stronie MAGICZNEGO KRAKOWA.
8. Uczestnicy konkursu wyrażają zgodę na przetwarzanie swoich danych osobowych w zakresie koniecznym do prawidłowej współpracy z Organizatorem, zgodnie z Ustawą z dnia 29.08.1997 o ochronie danych osobowych Dz U nr 101 z 2002, poz. 926 z późniejszymi zmianami.
9. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi do 10 lipca 2014, zaś wydanie tomiku do 4 października 2014 roku. Wszyscy uczestnicy zostaną powiadomieni mailowo o jego wyniku. Jury zastrzega sobie możliwość nie przyznania głównej nagrody.
10. Werdykt zostanie ogłoszony uroczystie podczas Nocy Poezji 2014 i zamieszczony na stronie Internetowej Magiczny Kraków (www.krakow.pl).
11. Organizator zastrzega sobie, iż z chwilą ogłoszenia wyników konkursu nabywa nieodpłatną licencję do jednokrotnej publikacji nagrodzonych prac.
12. Zgłoszenie do udziału w konkursie przez nadesłanie tomiku traktowane jest jako akceptacja wszystkich warunków regulaminu.

Dodatkowe informacje pod numerem tel. 12 6161917 w godzinach od 8.00 do 15.00.

AUTORZY

Krzysztof Biedrzycki – ur. 1960. Historyk literatury, krytyk literacki i filmowy. Pracuje na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz w Instytucie Badań Edukacyjnych w Warszawie. Wykładał w USA i we Francji. Autor książek *Świat poezji Stanisława Barańczaka* (1995), *Małgorzata Musierowicz i Borejkowie* (1999), *Wariacje metafizyczne* (2007), *Poezja i pamięć* (2008) oraz serii podręczników do języka polskiego dla liceum.

Anna Czabanowska-Wróbel – prof. dr hab., pracuje na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, badaczka literatury młodopolskiej i poezji współczesnej. Ostatnio wydała książkę *Sprzeczne żywioły. Młoda Polska i okolice* (2013).

Magdalena Czubińska – historyk i krytyki sztuk, starszy kustosz Muzeum Narodowego w Krakowie. Była kuratorką i autorką wielu wystaw, m.in. *Fin de siècle w Krakowie*, *Nie tylko art déco*, *Grafika Alphonse'a Muchy*, *Amerykański sen* oraz wystaw głównych MTG w Krakowie (2000 i 2003). Kuratorka ze strony MNK ekspozycji *William Turner. Malarz żywiołów i Aleksander Rodczenko. Rewolucja w fotografii*. Wykłada w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Arleta Galant – literaturoznawczyni, krytyczka literacka; adiunkt w Zakładzie Literatury Polskiej XX Wieku Uniwersytetu Szczecińskiego. Autorka książek: *Prywatne, publiczne, autobiograficzne* (Warszawa 2010) oraz *Prowincje literatury. Polska proza kołbiet po 1956 roku* (Szczecin 2013).

Łucja Iwanczewska – wykłada w Katedrze Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Doktor nauk humanistycznych. Absolwentka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego i podyplomowych studiów z zakresu Gender w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ. Autorka książek: *Muszę się odrodzić. Inne spotkania z dramatami Stanisława Ignacego Witkiewicza* (2007), *Samoprezentacje. Sade i Witkacy* (2010). W latach 2008–2011 prowadziła zajęcia „Gender w dramacie i teatrze” w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ, jak również wykłady i prelekcje w różnych ośrodkach naukowych. Od kilku lat współpracuje z Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie, gdzie prowadziła autorskie warsztaty Lacanowskie „Teatralna nieświadomość”, na zlecenie Instytutu zajmowała się redakcją tomów pokonferencyjnych i książek wydawanych przez Instytut Teatralny, z którym współor-

ganizując konferencję *Nie może tak zostać – polski punk* (2013). Współpracuje także z Instytutem im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, gdzie prowadziła zajęcia w ramach semestru autorskiego *Grotowski i anarchia myślenia* – Otwarty Uniwersytet Poszukiwań (2011/2012), uczestniczy w projektach badawczych dotyczących dramatu i teatru, performatyki (obecnie w projektach *Polska dramatyczna. Ustanawianie i negocjowanie wspólnoty w dramacie polskim po 1976 roku* oraz *Biografia w teatrze – filozofia i rzecz*, w ramach programu *Kto inspiruje? Tadeusz Kantor 2013/2014*, Cricoteka). Publikuje w „Didaskaliach”, „Performerze”. Aktualnie przygotowuje książkę *Punkowy atlas polskiego świata*, a także autorski projekt badawczy dotyczący polskiej kultury undergroundowej lat 80.

Anna Maria Klecha – (ur. 1991) studentka Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie i Politechniki Krakowskiej.

Krzysztof Lisowski – poeta, krytyk literacki, od 1977 roku związany z Wydawnictwem Literackim w Krakowie; wykładowca w Studium Literacko-Artystycznym na UJ. Ostatnio wydał zbiór opowiadań *Greckie lustro* (2011), autorski diariusz *Czarne notesy (o niekonieczności)* (2012) oraz tomiki poetyckie *Niewiedza* (2007) oraz *Wiersze i między wierszami* (2009).

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

Paulina Małochleb – krytyk i historyk literatury; asystentka Zarządu Fundacji Wisławy Szymborskiej, sekretarz Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej. Swoje teksty publikowała m. in. na łamach: „Twórczości”, „Nowych Książek”, „Odry”, „FA-artu”. Prowadzi blog krytyczny Książki na ostro.

Tomasz Z. Majkowski – dr, adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych, badacz kultury popularnej i gier wideo. Literaturą miecza i czarów, w tym *Pieśnią Ognia i Lodu*, zajmuje się

w książce pt. *W cieniu Białego Drzewa: powieść fantasty w XX wieku* (Kraków 2013).

Malwina Mus – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, krytyczka zorientowana na literaturę i jej związki z popkulturą – w takiej perspektywie stara się zbadać i opisać działalność Marcina Świetlickiego. Publikowała m.in. w „Pograniczach”, „Wielogłosie” i „FA-arcie”; stale współpracuje z portalem Popmoderna.

Anna Nasiłowska – pisarka, krytyk i profesor w IBL PAN. Autorka podręczników, haseł encyklopedycznych, licznych opracowań i artykułów. Pracuje w redakcji „Tekstów Drugich” i w zespole gender w IBL. Kieruje Kursem Kreatywnego Pisania przy IBL. Opublikowała także powieści, za *Konik szabelka* nominowana do nagrody Gdynia. Autorka biografii związku Sartre – de Beauvoir, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W 2013 roku ukazała się biografia *Wolny agent Umeda i druga Japonia* (nominacja do „Książki historycznej roku”). W 2014 nakładem Staromiejskiego Domu Kultury w Warszawie ukaze się jej tomik poetycki *Żywioty*. Należy do SPP i PEN-Klubu.

Katarzyna Pawlicka – absolwentka krakowskiej teatrologii, studentka krytyki literackiej i doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ. Publikuje m.in. w „Res Publice Nowej” i „Popmodernie”. Interesuje się problemem niewyraźności traumy pohołocautowej i estetyzacją śmierci. Nie stroni od popkultury.

Anna Pekaniec – historyczka literatury; prowadzi zajęcia na Wydziale Polonistyki UJ i na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie; ostatnio wydała książkę pt. *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobieta literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (2013).

Anna Pochłódka – krytyczka i tłumaczka.

Marta Anna Raczek-Karcz – ur. w 1979 r.; absolwentka historii sztuki (UJ) i filmoznawstwa (UJ), doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce, krytyczka i teoretyczka sztuki, niezależna kuratorka. Prezes Stowarzyszenia Międzynarodowe Triennale Grafiki w Krakowie. Członek zwyczajny Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego i członek Zarządu Krakowskiego Oddziału PTK. Prowadzi wykłady z zakresu kultury współczesnej,

historii filmu, historii i teorii sztuki, wiedzy o mediach. W latach 2012–2014 była współrealizatorką projektu grantowego Narodowego Centrum Nauki zatytułowanego *Od grafiki warsztatowej do mediów cyfrowych* i redaktorką oraz współautorką dwujęzycznej publikacji wydanej w ramach prowadzonego grantu. Obecnie jest kierownikiem grantu naukowego pod hasłem *Melancholia a narody wyobrażone: interdyscyplinarne badania nad kategorią tożsamości i przynależności w kontekstach kulturoznawczych*, w którego ramach przygotowuje do druku publikację *Magia wspólnot wyobrażonych w Nowej Europie Środkowej. Wątki nostalgiczne we współczesnym kinie i sztukach wizualnych z obszaru Europy Środkowej*. Jest kuratorką ponad dwudziestu wystaw indywidualnych i zbiorowych artystów polskich i zagranicznych zrealizowanych w prestiżowych instytucjach sztuki, m.in. Biurze Wystaw Artystycznych w Katowicach, Górnośląskim Centrum Kultury w Katowicach, Kloster Bentlage w Rhein (Niemcy), Galerii Container w Rzymie (Włochy), Anaid Art Gallery w Bukareszcie. Członkini Sekcji Sztuki Nowoczesnej Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Jest autorką tekstów do katalogów wystaw, tekstów krytycznych z zakresu sztuki współczesnej oraz tekstów teoretycznych poświęconych zagadnieniom filmu i nowych mediów.

Bogdan Rogatko – krytyk literacki, edytor, publicysta. Publikował m.in. na łamach „Dekady Literackiej”. Członek redakcji „Nowej Dekady Krakowskiej”.

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

Rafał Skąpski – absolwent wydziału prawa (UW), od 2005 dyrektor Państwowego Instytutu Wydawniczego, prezes Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, prezes Fundacji Kultury Polskiej, członek ZAIKS. Uprawia publicystykę na tematy kultury, historii, genealogii i wspomnieniową. Jego teksty ukazywały się dotychczas na łamach „Twórczości”, „Zdania”, „Krakowa”, „Wyspy”, „Gazety Stołecznej”, „Sądeczani-na”, „Stolicy”. Swoje artykuły publikował też w periodykach: „Almanach Sądecki”, „Pamięć i Niepodległość”, „Res Humana” oraz w wydawnictwach książkowych, np. *Prasa Sądecka od zarania do dziś*; *Rynek audiowizualny w Polsce*; *Hybrydy 55 lat – zawsze*

AUTORZY

piękni, zawsze dwudziestoletni; Magdalena córka Kossaka; Dziennik Mary z Regu; Szaniawski zawsze tajemniczy; Radziejowice oknem na świat i innych.

Małgorzata Szumna – historyk literatury, przygodnie krytyk literacki; absolwentka MISH UJ, obecnie doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ.

Maciej Urbanowski – krytyk i historyk literatury, edytor, pracownik naukowy w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ. Ostatnio wydał: *Jest Bóg, żyje prawda. Inna twarz Stanisława Brzozowskiego* (2012), *Szczęście pod wulkanem. O Andrzej Bobkowskim* (2013), *Od Brzozowskiego do Herberta. Studia o ideach literatury polskiej XX wieku* (2013).

Katarzyna Wajda – absolwentka polonistyki i filmoznawstwa UJ. Zajmuje się głównie historią polskiego kina, kulturą popularną i edukacją audiowizualną. Autorka i współautorka kilkunastu publikacji, m.in. *Encyklopedii kina* i *Słownika filmu*. Wielbi cielka twórczości Patricii Highsmith i P.D. James.

Teresa Walas – historyk i teoretyk literatury, pracownik Katedry Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Ostatnio opublikowała zbiór esejów *Zrozumieć swój czas* (2003). Wraz z Henrykiem Markiewiczem przygotowała antologię tłumaczeń *Sztuka interpretacji* (2013).

Maria Wojciechowska – absolwentka socjologii i polonistyki w ramach Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych UJ, doktorantka w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Zawodowo zajmuje się marketingiem wydawniczym.

Marta Wyka – krytyk i historyk literatury. Ostatnio opublikowała zbiór szkiców krytycznoliterackich *Niecierpliwość krytyki* (2006), książkę autobiograficzną *Przypisy do życia* (2007), a także dwie monografie: *Czytanie Brzozowskiego* (2012) oraz *Miłosz i rówieśnicy. Domknięcie formacji* (2013).

Jacek Ziemek – filmoznawca, doktor nauk humanistycznych. Zajmuje się historią kina i bieżącą krytyką filmową. Obecnie współpracuje z Wydziałem Humanistycznym AGH w Krakowie.

Druk:

Drukarnia EKODRUK
ul. Powstańców
Wielkopolskich 3,
30-353 Kraków
tel./fax: 12 2961909
www.ekodruk.eu

Przygotowanie do druku:

Marcin Hernas | tessera.org.pl

ISSN 2299-4742

Warunki prenumeraty

Prenumerata roczna wynosi 60,00 PLN

W roku 2014 opublikowane zostaną

dwa numery pojedyncze

oraz dwa zeszyty podwójne.

Koszty przesyłki krajowej ponosi

Wydawca.

Prenumeratę prosimy wpłacać

na konto Wydawcy.

**Wydawca:**

Krakowska Fundacja Literatury

ul. Górna 9/3, 30-094 Kraków

I Oddział PKO BP w Krakowie

02 10202892 0000530204690998

KSIĄŻKI BROSZURY FOLDERY KATALOGI AKCYDENSY...

projekt opracowanie druk



Wydawnictwo - Drukarnia

E K O D R U K

ul. Powstańców Wielkopolskich 3

tel. 12 267 36 60, tel./fax: 12 296 19 09

biuro@ekodruk.eu

www.ekodruk.eu