

# 1 NOWA 1 dekada

KRAKOWSKA  
DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY  
NR 3/4 (13/14) ROK III 2014 KRAKÓW

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

**PISARZ  
NA RYNKU**



# Nobel 2013 · Booker 2009

Mistrzynie opowiadania

# ALICE MUNRO

w Wydawnictwie Literackim

wrzesień 2014

w sprzedaży



fol. Derek Shapton

Wiem, co Ciebie  
WYDAWNICTWO LITERACKIE

Trzykolor

biblioteka czytać.pl  
Twoja internetowa biblioteczka

Xiegarnia.pl

## PISARZ NA RYNKU



Anna CHMURA, *Bez tytułu*, 2012, fotografia, Szkoła Kreatywnej Fotografii (Krakowskie Szkoły Artystyczne)

# 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, Jacek Ziemek

## **Redaktor prowadzący:**

Tomasz Cieślak-Sokołowski

**Okładka:** Aleksander Pieniek / Dariusz Tokarczyk (fot.)

## **Adres redakcji i wydawcy:**

Krakowska Fundacja Literatury,  
ul. Górna 9/3, 30 – 094 Kraków,  
tel. / fax (012) 638 62 16, [www.nowadekada.pl](http://www.nowadekada.pl)  
e-mail: [krakowskafundacjaliteratury@gmail.com](mailto:krakowskafundacjaliteratury@gmail.com),  
[redakcja@nowadekada.pl](mailto:redakcja@nowadekada.pl)



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

## **Nakład:**

300 egz. + 200 egz. gratisowych

Numer zamknięto 15 czerwca 2014 roku

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego



FUNDACJA WISŁAWY SZYMBORSKICH

Dofinansowano ze środków Fundacji Wisławy Szymborskiej  
Dofinansowano ze środków Fundacji im. Tislowitzów

*Wszystkim Donatorom bardzo dziękujemy!*

# dekada

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

NR 3/4 (13/14) ROK III 2014 KRAKÓW

## **NOMINOWANI DO NAGRODY POETYCKIEJ IM. WISŁAWY SZYMBORSKIEJ**

WOJCIECH LIGĘZA	Wojciech Bonowicz – Głosy z oddali	8
TOMASZ CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI	Jacek Dehnel – <i>Stary szelma</i> , Dehnel	13
IWONA SMOLKA	Mariusz Grzebalski – Uwaga i czułość	18
PIOTR MATYWIECKI	Julia Hartwig – Summa	22
KAROL MALISZEWSKI	Michał Sobol – Czuć pulsowanie	29

## **PISARZ NA RYNKU**

PIOTR DOBROŁĘCKI	Pisarz, czytelnicy, nakłady i pieniądze	34
ANKIETA odpowiadają:	Pisarz na współczesnym rynku książki	42
MIŁOSZ BIEDRZYCKI		43
KATARZYNA BONDA		44
JACEK DEHNEL		45
JACEK DUKAJ		45
MARIUSZ GRZEBALSKI		46
INGA IWASIÓW		47
ŁUKASZ ORBITOWSKI		47
MARIAN PILOT		48
RADOSŁAW WIŚNIEWSKI		49
MICHAŁ ZABŁOCKI		51
BOGDAN ROGATKO	Rynek książki wczoraj	54
MAGDALENA LACHMAN	Karuzela z nagrodami?	61
ANNA POCHŁÓDKA	<i>Pan Gutenberg byłby dumny</i>	70

## **ESEJ**

TOMASZ KUNZ Bio-grafia Tadeusza Różewicza **74**

## **WSPOMNIENIA**

KRZYSZTOF LISOWSKI O Tadeuszu Różewiczu – ślady pamięci **84**

BOGDAN ROGATKO *Pojawiłem się znikąd*. O Marku Nowakowskim (1935–2014) **88**

## **WYDARZENIA**

GABRIELA MATUSZEK O krakowskiej „Szkole Pisarzy” w roku jubileuszowym słów kilka **93**

## **POEZJA**

JAROSŁAW MIKOŁAJEWSKI WIERSZE **98**

EWA SONNENBERG WIERSZE **100**

DAWID KUJAWA WIERSZE **102**

JOANNA MUELLER WIERSZ **104**

## **CZYTANE UWAŻNIEJ**

BOGDAN ROGATKO Odsłony pamięci **106**

## **OKIEM KRYTYKA**

TADEUSZ NYCZEK Pośmiertne życie Beksińskich **116**

ELIZA KĄCKA Pisać rzetelnie w zachwyceniu **120**

OLGA SZMIDT Jan Jakub z Finneganów **124**

MICHAŁ PIĘTNIEWICZ Spacer na Gołębią **127**

ANNA PEKANIEC *...możliwość zaczynania na nowo* **131**

MONIKA ŚWIERKOSZ Pisarka żarliwego rozumu **135**

## **KSIAŻKI PRZEBRANE**

MARTA WYKA Myśląc o biografii Gałczyńskiego... **140**

## **NA MARGINESIE**

TERESA WALAS Kultura karaoke, czyli czas Amatora **144**

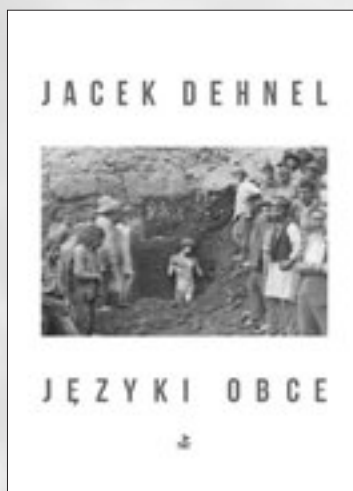
## **OKNO NA ŚWIAT**

ANNA ŁABĘDZKA Inicjacyjne przygody wiosenne w paryskich operach **150**

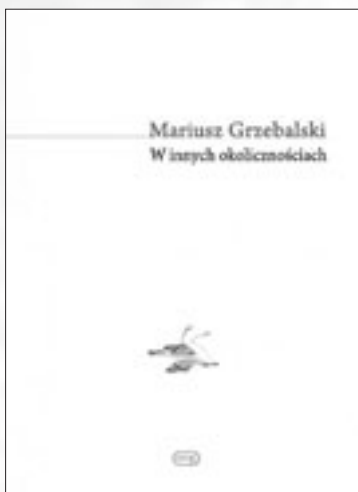
## **TEATR**

MAŁGORZATA RUDA Upiór w teatrze **164**

	<b>FILM</b>	
JACEK ZIEMEK	Róża, Hildegarda, Hannah. Trzy kobiety von Trotty i Sukowej	<b>170</b>
KATARZYNA WAJDA	Upuścić Pippi, czyli kto zabił Anitę Vanger?	<b>177</b>
RAFAŁ SYSKA	Wszyscy jesteście Kubrickami	<b>182</b>
	<b>SZTUKA</b>	
JULITA DELUGA	Architektoniczna wizja nowoczesnej Polski według Adolfa Szyszko-Bohusza	<b>190</b>
ALEKSANDRA GÖRLICH	Z ukrycia	<b>196</b>
	<b>PREZENTACJA</b>	
KAMIL OKONIEWSKI	WIERSZE	<b>198</b>
PIOTR SOBOLCZYK	Między lustrem a nawiasem. O wierszach Kamila Okoniewskiego	<b>200</b>
	<b>VARIA</b>	
ANNA PEKANIEC	Spotkanie z Dortą Jagiś	<b>202</b>
	Komunikaty	<b>203</b>
	<b>AUTORZY</b>	<b>204</b>







Fotografia: Dariusz Tokarczyk

# Wojciech Ligęza **Głosy z oddali**

**Wojciech Bonowicz**

**Echa**

Biuro Literackie,

Wrocław 2013



Fotografia Anita Ponikło

**E**cha dochodzą z oddali. To przekazy o niejasnej semantyce, zamazane, zachowane w okrucinach, powracające w okaleczonej postaci. Echa są zaledwie odbiciem czegoś, co wcześniej istniało, kalem powtórzeniem wezwania (wyzwania?), śladem wyobrażeń, ponowieniem zamazanych doznań. Echa nie ułożą się w przejrzystą opowieść, nie wyjawią wyrazistych sensów. Łowienie echa wymaga skupienia. Świadomość współpracuje tu z przypadkiem. Skoro skierowany został do nas sygnał, który przebił się przez gwar głosów, to – jak wolno się domyślać – ma on rangę szczególną. By przyjąć i zrozumieć dalekie wezwanie, samemu należy zamilknąć. Słuchanie staje się bliskie kontemplacji. Echa łudzą i zwodzą, ale też wydobywają z głębi pamięci znaki, które muszą być odczytane. Z kolei to, co nie całkiem pochwytne, do pewnego stopnia tajemnicze, przekształca się w zapis, w tekst. Powstaje seria przybliżeń, gdyż pewność pozostaje nieosiągalna. Przed urwaniem się śladu, przed rozsypaniem obrazów coś jeszcze można uratować. To na pozór niewiele, ale skrawki i ścinki przeszłości, jak również pogłosy zdarzeń aktualnych – wyjęte z nurtu czasu – stają się cennymi dowodami w procesie istnienia, w dociekaniu prawdy o sobie.

Pośrednio te zdania można odnieść do poezji Wojciecha Bonowicza oraz jego ostatniego tomu zatytułowanego *Echa*. Właśnie zasady znieruchomienia, огоło-cenia świata z nadmiaru postrzeganych rzeczy, odbioru podwójnego przekazu – rejestrowanego przez zmysły, przenikającego w sferę ducha, niedokończonej kryształizacji wrażeń i słów, z których wiersz powstaje, wyznaczają świat tego poety.

Zawiedziony będzie czytelnik oczekujący dynamicznych akcji, ruchu i zmiany, czytelnik wypatrujący energii słowa, zaskakujących metafor, mocnych obrazów, fraz służących podziwianiu. W wierszach Bonowicza ważniejsze od spełnienia jest oczekiwanie, od rozwiązania – zapowiedź, od wyjaśnienia – domysł.

Poetę fascynuje to, co nie przybrało jeszcze kształtu, nie zostało przyszpilone nazwą. Potencjalność odgrywa tu znaczną rolę, a możliwości uczestniczą w grze o nieznanym regułach. Coś się jeszcze nie dokonało, coś innego spełniło, lecz echa odległych epizodów rozpraszają się, przechodzą w milczenie. Niezbędna jest czuwająca uwaga, by zatrzymać głosy i wrażenia, by nie przeoczyć doniosłego znaczenia drobinowych faktów, które szybko zapadają w nicość. Marginalia przesuwają się u Bonowicza ku miejscom centralnym wrażliwości. Konkretnie obrasta tajemniczymi odniesieniami. Warto także podkreślić rolę mówiącej pustki, bezruchu, zatrzymania lirycznej akcji, negocjowania spostrzeżeń oczywistych, odważnego wyjścia na spotkanie ciemności.

W wierszu *Zwiastun* nakładają się na siebie dwa porządki – wielki i mały, metafizyczny i realny. Rzeczy postrzegane, jak nieruchomy kadr przedstawiający zwykły pejzaż – wbrew przedwczesnej konstatacji, że obcujemy z układem trwałym – wyzwalają myśl o efemeryczności istnienia. Homeostaza kosmiczna jest tymczasowa, kompozycja krajobrazu – ulotna. W zatrzymaniu ukrywa się dramatyczne napięcie, bezruch zostaje skonfrontowany z potencjalnym ruchem, zaś nieobecność wyraża czujne oczekiwanie:

Ziemia podnosi się wchodzi  
na niebo. Warczy szamoce się.  
[...]

Na razie rząd wierzb  
nad suchym korytem rzeki  
na razie nikt się nie zjawił.

Można wskazać analogię z wierszem Wisławy Szymborskiej *Chwila*, jednak obraz pozornej Arkadii, plastycznie odmalowanej, a także epifaniczne przeżycie momentu wyjętego z czasu zastąpione zostają w liryku Bonowicza oschłym opisem krajobrazu, którym oko zbyt szybko się nie zachwyci. Ukryta walka żywiołów (wraz z paradoksalnym bezgłośnym hałasem) przechodzi w znieruchomienie. Obcujemy ze szkicem ogołocenia i wyludnienia. Trudno dociec, kim miałby być zapowiadany wysłannik i z jakiego świata przybywać.

W wierszach Wojciecha Bonowicza wyrażone w zwrocie „na razie” zawieszenie rozwiązań jest właśnie znamienne. Łączy się ono z niewiedzą oraz poszukiwaniem, ale też otwiera na rozpoczynające się każdego dnia życie, na powtarzalne epizody i nieznaną finał. Mówiący eksponuje zwykłość doświadczenia, potoczność gestów. Trudno ekscytować się tym, że w scenarii pokoju, w oknie, jakich wiele, w pejzażu, który niczym się nie wyróżnia, człowiek przeżywa swoje małe objawienia. A jednak w tych wierszach bardzo intensywne jest poszukiwanie istoty tego, co istnieje i zakorzenia się w konkretności, gdyż abstrakcje oraz spekulacje trzeba odrzucić. Świat i jego tajemnice wyłaniają się na nowo – żeby jednak to mogło nastąpić, konieczne są pewne warunki, mianowicie człowiek – w swojej nagości, wyzwolony

z kulturowych przyzwyczajęń, wystudiovanych zachowań, schematów myślowych, kostiumów – staje naprzeciw nagiego bytu. Wówczas: „[...] Pod powiekami oczy nieruchomo// śledzą wewnętrzne sprawy” (*Poniedziałek*). To obserwacja niewidzialnego, gdyż oko wewnętrzne odwraca się od pejzażu, odbywa się w lipcowy dzień, pełen światła.

W omawianych utworach dwie strony rzeczywistości obecne są w nierozzerwalnym splocie – widzialna i niewidzialna, jasna i ciemna, poznawalna i tajemnicza. By mógł powstać wiersz, przeczcucie dopełniających się przeciwieństw jest pomocne, jeśli nie konieczne. Twórcza niewiedza lepsza jest niż gnuśna pewność. Niepokój zwycięży poznawcze samozadowolenie. W sferze pośredniej między znanym „tutaj” a nieznanym „tam”, między blaskiem a cieniem nie napotkamy wyrazistych drogowskazów. Oto wypisy z wiersza *Treść* – zamykającego zbiór *Echa*:

Czy mówię jakbym wiedział?

Nie wiem.

Jest jasny dzień

i ciemny.

[...]

Ziemia niebo

i twarz

pomiędzy nimi.

Wskażmy figurę transcendowania, nieustannie bowiem u Bonowicza przekraczany jest horyzont dostępny bezpośrednio doświadczeniu. Otwierają się drogi ku nieoczywistemu światu (jak przeczytamy w wierszu *Lustro*, wejście wcale

nie jest oznaczone), ale też „ku drugiej stronie” – niepoznawalnej, niewidzialnej. Choć potoczny optymizm posługuje się wyobrażeniem ostrego oddzielenia, to jednak granica między życiem i śmiercią jest niewyraźna, nikła do tego stopnia, że obie przestrzenie można z sobą pomylić, czy też – na próbę, dla ćwiczenia wrażliwości, „ja” – można odbyć wędrówkę po ciemnym labiryncie, czyli znaleźć się w strefie pośredniej. W jednym z mocniejszych w tomie *Echa* wierszy zatytułowanym *Jeszcze raz* krew oznacza zarazem ślad po życiu i życiodajną siłę. To zdumiewająca metafora: człowiek, który „obudził się jako zmarły jako krew/ plama krwi krwawa linia”, konstytuuje się na powrót jako osoba, sprawdzając jednak, gdzie jest, traci stałe oparcie. Ogień papierosa niepewnie rozgarnia mrok. Obudzony (wskrzyszony) „[w]yciągnął rękę przed siebie/ i ciemność przywitała się” (*Jeszcze raz*).

Kontemplacja wpisuje się w sytuacje codzienne. Jedyne gwar głosów musi się uspokoić, aktywność – wygasnąć. Jak się wydaje, z redukcji wrażeń rodzi się siła tej poezji. Słowo o nacechowaniu onomatopeicznym „warkot”, które w utworach Bonowicza pojawia się kilkakrotnie, określa przeciwników skupienia. Przebywanie w czterech ścianach (jak w wierszu *Warszawa*) ma przywrócić zachwianą równowagę między podmiotem a rzeczami tego świata. Uważność, osobność, zawieszenie zmysłowej relacji z otoczeniem, odległość od spraw rutynowych, które dzieją się aktualnie – tak określony zostaje moment zerowy poezji (*Piątek*). Należy odpowiedzieć na wezwanie, na rozpoczynające się „teraz”, które nie uzyskało klarownej postaci. Nie

sposób więc mieć gotowych recept poetyckich. Należy się raczej odradzać, wychodzić z letargu, przezwyciężać kryzys nazywania, ćwiczyć wewnętrzną dyspozycję:

W drzwiach stoi nowe życie. Mówi  
do mnie dziwi się  
tej przemianie.  
(*Pokój*)

Nie chciałbym przeoczyć kwestii, że zawieszeniu ulega odpowiedź na pytanie, jakie głosy odbija echo, a raczej – co przekazują „echa”? Bonowicz powraca do wyobrażenia „mówiącej rzeczywistości” oraz konstrukcji „ja” pojmowanego jako medium. Zatem „oracje światów” są rozmaite, zespół przekazów nawarstwia się i komplikuje. Poeta otwiera się na mowę transcendencji, uważnie studiuje małe byty przyrodnicze (sensualna wrażliwość raz po raz się ujawnia), rekonstruuje prywatny mikrokosmos zdarzeń, przerzuca archiwum zdarzeń zgromadzonych w pamięci. Dajmy przykład fascynujących zagadek semantycznych, działania poetyckiego na kilku planach jednocześnie. Oto niby-dotknięcie, niby-zagrozenie, lęk o niejasnych źródłach, choroba z olśnienia i przerażenia, a może też stany *quasi*-mistyczne wiążą się z jałowieniem wyobrażeń, z wyczerpywaniem czasu: „zegar wybijał kolejne godziny aż do zupełnego zwiotczenia” (*Religia pól*).

Można powiedzieć, że Wojciech Bonowicz jest poetą niedopowiedzeń, enigmatów lirycznych, skrótów oraz dyskrecji wyrażania. Dystans do świata odpowiada nieufności do języka, do efektownych gier i błyskotliwych uwodzających sformułowań. Słowo artystyczne próbuje nowych sytu-

acji, nieskrystalizowanych wrażeń, samo więc zawiera w sobie niepewność. Bonowicz chętnie posługuje się poetyką miniatury. Spisuje potoczne dialogi, gromadzi uderzające dziwnością wypowiedzi, notuje przelotne zauważenia, niekiedy rzuca – jakby mimowolnie – zjadliwe i celne uwagi dotyczące życia zbiorowego oraz dobrego polskiego samopoczucia (*Napis przy torze, Możliwe zakończenie*). Cytały z codziennych rozmów wspomagane zostają przez centon (*Kobieta płacze jak smok [ponieważ jestem poetą]*), a zatem zabawy obserwatora spotykają się z wyrafinowaniem literackim. W lapidarnych zapisach ujawnia się ironia, lecz także – co nie jest właściwością od razu dostrzegalną – humor poetycki, taki jak na przykład w małym liryku *Wiatr*:

Patrzy w obiektyw  
palce wsunął między guziki kamizelki  
nie wolno mu się poruszyć.

Znaczenia miniatury poetyckiej *Pierwsza lekcja* wiodą w stronę autobiografii. Poeta powraca do dzieciństwa w Oświęcimiu i śladów tragicznego losu zapisanych w tym miejscu. Chłopiec przepytywany przez nauczycielkę chciałby umarłym przyjść z pomocą, odbyć wyprawę ratunkową w głąb przeszłości, to znaczy magicznie pomniejszyć liczbę ofiar. W tym mieście jednak, jak w każdym, rozkwitało zwykłe życie, istniała dobra wspólnota sąsiedzka, zdarzały się małe radości niedzielne. „Bezpieczny dym z domów” (*Świąteczne popołudnie*) – znak zamieszkiwania, osiedlenia na stałe, przesłonić miał pamięć o dymie niebezpiecznym, śmiertelnym. W wierszach o szczęśliwym

dzieciństwie poeta sięga po mikrofabuły, dopuszcza narracje liryczne i – komponując kameralne szkice, gromadzi sensualnie odbierane małe realia (*Bożek, W wolne dni*). Błahość tematu zostaje podkreślona, nic bowiem w wielkiej skali się nie wydarza. Z tego powodu zapewne obraz światła słonecznego zostaje tu wyeksponowany. Powrót do Oświęcimia oznacza potrzebę jasnych wspomnień, a zarazem ewokację mrocznej pamięci o zamordowanych w Auschwitz.

W poezji Wojciecha Bonowicza pogłosy przeszłości oraz powidoki zamieszkują pamięć i zarazem są składnikami postpamięci. W uzupełniających się nawzajem znakomitych *Echach* i *Echach drugich* baśń o dobrym dzieciństwie przekształca się w opowieść apokaliptyczną. Obrazy jakby wzięte z bukoliki wypełnione zostają czającą się grozą, majaczeniem, ciemnymi przeczuciami. Piękno świata ulega skażeniu, poddane zostaje erozji działającego zła. Exodus dziecięcy, droga do szkoły, wycieczka za miasto, by zażyć chwilowej wilegiatury, okazują się podróżą ostateczną. Przejmujące jest zderzenie wizji rozpoczynającego się życia z Zagładą – tak nagłą, tak irracjonalną.

W tym ważnym dyptyku poetyckim słowo, tak zwykle oszczędne u Bonowicza, wchodzi w wiele relacji dialogowych. Poszerza się również przestrzeń odniesień i skojarzeń obrazowych. I tak pogłos frazy z Konopnickiej „Jadą, jadą dzieci drogą...”, którą odczytujemy jako wtajemniczenie w piękno świata, napotyka kontrpunkt w postaci parafrazy mowy zagniewanych proroków („Szczęśliwy kto tego dnia został w domu”). Ze śladem słownym *Piosenki o końcu świata* Czesława

Miłosza kontrastuje biblijny obraz przejścia przez morze. W tej apokalipsie drżenie ziemi zapowiada, iż działają już diaboliczne moce. Wizje z wiersza *Echa* odnieść też można do *Krucjaty dziecięcej* Witolda Wojtkiewicza czy sekwencji ostatnich kadrów z filmu Andrzeja Wajdy *Korczak*.

Piękne metafory mają wymowę ironiczną, gdyż daremne poetyzowanie, które nie odwróci karty zdarzeń, podkreśla tylko okrucieństwo wyroku, który przed laty dotknął niewinnych. Niepotrzebnie trudzą się tragarze piękna: „złoty blask niosą na plecach mrówki”. W *Echach drugich* poeta rozważa rozproszenie zaczynających się żywotów, zagubienie historii zagłady dzieci w wielorakim, odnawiającym się istnieniu. Niepokojące i oryginalne są obrazy wstrzymanego czasu i wielkiej całości, która zapomina o „małych” historiach: „Wiatr pod nogi im sypie piasek z wielkiego kotła”; „wielkie młyny trzymają w górze beczynne ramiona” (*Echa drugie*). W wariacyjnie pomyślanym zestawie dwóch wierszy Bonowicza lekcja botaniki (i życia) staje się bolesną lekcją umierania. Fantasmagoryczna „druga strona” opracowana zostaje na wzór mitu przygody, który zapowiada nowe podróże – odbywane w innej przestrzeni, jak w puencie wiersza *Echa*:

Za wzgórzem otwiera się wielka  
szkoła pod ciemnym lasem  
słychać śmiech. Stamtąd odpływają  
statki. Ruszają pociągi.

*Echa*, głosy wypełniają świat Wojciecha Bonowicza. W jasne i ciemne przesłania poeta wsłuchuje się bardzo uważnie.

**Wojciech Ligęza**

# Tomasz Cieślak-Sokołowski **Stary szelma, Dehnel**

**Jacek Dehnel**

**Języki obce**

Biuro Literackie,

Wrocław 2013



Fotografia Piotr Sunderland

*Ech, wierz ty, dziewczę, Larkinowi!*

*Przecież to stary szelma*

Jacek DEHNEL

W swoim zbiorze felietonów *Młodszy księgowy*, w tekście otwierającym tę książkę, Jacek Dehnel tłumaczył swojemu

czytelnikowi, że – jako „człowiek leniwy, skłonny do wygodnictwa i [jednocześnie] szanujący krytykę literacką” – świadomie rezerwuje dla siebie miejsce czytelnika: oddającego się lekturze powoli, niepodlegającego dyktatowi bliskich terminów omawiania nowości wydawniczych, stronniczego – skłonnego „używać słów ostrych i gwałtownych, zarówno w pochwałach, jak i w przyganach”, wreszcie – odkładającego książkę choćby w połowie tylko przeczytaną. Swoją lekturę tomiku *Języki obce*, nominowanego do Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej, spróbuję organizować według prawideł tej charakterystyki (przy czym – być może poza ostatnim jej elementem – opisywana przez Dehnela pozycja czytelnika jest – moim zdaniem – bliższa współczesnym praktykom krytycznoliterackim niż recenzenckim czy blogowo-recenzenckim; być może krytyka współcześnie staje się niczym więcej niż po prostu niespiesznym, stronniczym czytaniem...).

## **Złoto czy tombak**

Piotr Śliwiński w głośnym szkicu *Dehnelizacja* – spisywanym w momencie, gdy Jacek Dehnel był autorem dwóch zaledwie książek poetyckich – zadawał dwa ważne dla oceny tej twórczości pytania – o konstytucję, podstawowe uzasadnienie tej poezji („Tylko skąd w takim razie to poczucie wyższości, którym prześląknięte jest pisarstwo Dehnela?”) oraz strategię krytycznej lektury („Ależ, ależ, czy tak się godzi mówić, o tym chłopaku jak ze złota szczerym?”). Krytyk, piętnując arystokracizm Dehnela („arystokracizm pochodzenia tłumaczący arystokracizm wykluczeń” oraz „dość żenującą

protekcjonalność wobec tego, co pospolite i nieświadome siebie”), zauważał jednak, że w tej postawie zaznacza się *kp i n a* – być może nie tyle z samego arystokratyzmu, ile raczej z „obserwatorów zaaferowanych jego odważnym urokiem”.

Gdy czytam recenzje *Języków obcych*, mam wrażenie, że – jakby nad głową cytowanego szkicu Śliwińskiego – odzywa potyczka krytyków „zaaferowanych” wzniosłym arystokratyzmem Dehnelowych wierszy i krytyków, którzy (równie wzniosłe, choć tego zdają się nie uważać) od takiego „zaaferowania” się odcinają. Przy czy, moim zdaniem, nie ma co się zżymać na te powroty, na ciągle odnowienia starych sporów – wskazują one bowiem na wciąż pobudzające u progu XXI wieku składniki dyskusji o literaturze. Rzecz zatem nie tyle w tym, czy Janusz Drzewucki anachronicznie i sentymentalnie stwierdza „Majstersztyk!”, wyliczywszy wszystkie 13-, 11- i 10-zgłoskowce Dehnela, zauważywszy jego „perfekcyjne” układy rymowe; rzecz nie w tym, by Bartoszewi Suwińskiemu wypominać zachwyty „czystym, donośnym tembrem” wybrzmiewającym z – ponownie rzeczowo wskazanych – Dehnelowych „jedena-stozgłoskowców, trzynastozgłoskowców, vilanelli, sonetów, tercyn, precyzyjnych rymowań”; rzecz także nie w tym, by spierać się z Markiem Olszewskim, który tę poetycką sprawność Dehnela nazywa „rażąco sztuczną, estetyczną błyskotką, która staje się częścią pięknej kolekcji, budzącej najpierw krótki podziw, później pełne obojętności wzruszenie ramion”. Fascynujące w tej sytuacji odnowionego, „starego” sporu wydaje mi się raczej samo uparte krystalizowanie się tych stanowisk i co

za tym idzie – nierozstrzygalność samego sporu. I choćby zewsząd płynęły głosy o tym, że ów spór jednak rozstrzygnięto (na rzecz jakiejś modnej w danym momencie ideologii lektury bądź ideologii politycznej) czy unieważniono (w postmodernistycznym zluźnianiu napędzającego go napięcia) – krytycy „zaaferowani” i ci, którzy „zaaferowanie” wyszydzą, staną ponownie do krytycznej debaty. Ta debata trwa już natomiast od ponad stu lat...

### Rzut kostką cukru

...nie będzie zatem nadużyciem przenieść się do Paryża okolic roku 1910. Odnajdujemy w nim T.S. Eliota, mieszkającego w tym czasie w pensjonacie przy Rue St. Jacques pod numerem 151, spisującego wiersze, które następnie weszły do debiutanckiego zbioru *Prufrock i inne obserwacje*. Z 1911 roku pochodzi następujący fragment z listu do Eleanor Hinkley: „Właśnie wróciłem z Londynu ostatniej nocy i znalazłem stos listów czekających na mnie, z Twoim na wierzchu. Wdrapałem się do swojego pokoju, żeby je przeczytać; potem moja przyjaciółka *femme de chambre* wpadła, żeby mnie zobaczyć. [...] Powiedziała mi, że utylłem. Miała też mnóstwo nowin o pozostałych mieszkańcach. Monsieur Dana pojechał do L'École Normale, gdzie musi wstawać każdego dnia o siódmej. To nas niezłe ubawiło. Monsieur Verdenal zajął jego pokój, ponieważ jest większy niż jego dotychczasowy i wychodzi na ogród. Czy byłem już w ogrodzie, by zobaczyć, jak drzewa *po-ussent*? Musiałem więc pójść do pokoju M. Verdenala, by zobaczyć, jak miał się ogród. Ale nastąpiła przerwa w oglądaniu, bo M. Verdenal był w ogrodzie, a ja rzu-



ciłem w niego kostką cukru. A Monsieur *américain* nazwiskiem Ladd wziął pokój M. Verdenala. On nie mówi po francusku zbyt dobrze. Mówi tak jak Monsieur mówił w listopadzie. I wkrótce usłyszałem Monsieur Ladda krzyczącego przez hol: »A-vous monté mes trunks à l'attique?« – Złatwiam sprawę, wrzeszcząc: »les malles au grenier!«”. Marjorie Perloff, komentując ten list w swojej książce *Modernizm XXI wieku*, w tekście znacząco zatytułowanym *Awangardowy Eliot*, zauważała, że trudno w autorze *Prufrocka* – pełnym werwy, rzucającym kostką cukru w swe go przyjaciela, dowcipnie poprawiającym amerykańskiego pensjonariusza – rozpoznać skrępowanego Anglika (często z laseczką i w meloniku).

Oczywiście, autor *Czterech kwartów* (powstających w trzy dekady od okolic roku 1910) przebył długą (biograficznie) drogę, by stać się poetą otwarcie antysemitycznym, politycznie reakcyjnym, manifestującym jawną pogardę dla kobiet. Ta lekcja wczesnomodernistycznych biografii sporo jednak – jak mi się wydaje – mówi o na pozór sprzecznych składnikach portretu takiego pisarza współczesnego, jakim jest Jacek Dehnel. Czy poeta we fraku i cylindrze musi okazać się skrępowanym, niezdolnym do werwy i odważnego dowcipu konserwatystą, czy też staje się nim jedynie w oku „obserwatorów zaaferowanych jego odważnym urokiem”?

### *Stary szelma...*

Uwagę czytelnika *Języków obcych* przykuwać musi cykl tytułowy tomiku, z wtrąconym w nawias podtytułem: „(notatki na marginesie programu Międzynarodo-

wego Festiwalu Poezji)”. W zamykającym go wierszu – o zobowiązującym tytule – *Literatura* bohater tego utworu najpierw przysłuchuje się rozmowie Amerykanki i Słowaka, by następnie zrelacjonować tok swojego myślenia (w domyśle zobowiązanie, które nakłada tytuł, podpowiada, że tak czynić powinna / czynić zwykła literatura). Bohatera tego zajmuje nie tyle sama anegdotyczna sytuacja „przy śniadaniu” (Amerykanka opowiada Słowakowi o malarce Zuzannie, Słowaczce, która emigrowała z rodzicami do Niemiec i Stanów; po rozwodzie jej rodziców do ojczyzny wrócił tylko ojciec), ile status ludzi, także rzeczy („Myślę o jego dłoni, o łyżce w dłoni”), którzy w takich „rozmowach obcych ludzi, przy śniadaniu” tracą swoją konkretność, wymazana im zostaje cała masa szczegółów na co dzień ich określających („piękne kręcone włosy”, „łyżka dzwoniąca o talerz”). Bohater tego wiersza ów status nazywa „przypisem do anegdoty”. Usłyszeć w utworze *Literatura* można oczywiście echa, patetyczne echa projektu poezji, która ma ocalać rzeczywistość. To jednak tylko dalekie echa – sprawa jest bardziej skomplikowana. Na prosty patos (także tego odczytania) nie pozwala sama koncepcja (czy mniej patetycznie – koncept) literatury jako „przypisu” – czyli czegoś na marginesie tekstu głównego (już niedostępnego?) – do codziennych „anegdot”.

Cykl *Języki obce*, który tym razem dał tytuł całej książce, Dehnel drukował już w roku 2011 w zbiorze *Rubryki strat i zysków*. Przedruk w najnowszym tomiku ma jedną znaczącą zmianę – dodany został utwór *Roman à clef*. Poeta od dawna w taki właśnie sposób kojarzy, zestawia

swoje stare i nowe wiersze (sam tę technikę określa mianem „paciorkowców”: „po trzy wiersze, po pięć, po dwanaście, i manipuluję nimi tak długo, aż się złożą w całość”) – dzięki temu w niewielkiej przestrzeni cyklu łatwo zauważyć najnowsze ewolucje, kierunki rozwoju tej poezji; czy mniej patetycznie – to, co aktualnie zajmuje poetę. W tym sensie warto przyjrzeć się osobno wierszowi *Roman à clef*:

Ja go znam! – wykrzykuje Islandka,  
która  
pisze wiersze o drakkarach  
rudobrodych wojów – poznałam go  
na festiwalu w Indiach. Mnóstwo  
ludzi, pierrwszy wieczórr,  
ja barrdzo nieśmiała. Ja nie chcę  
rozmawiać, ja idę do  
pokoju, kładę się na łóżku, ja przez  
trzydzieści minut  
oglądam Spiderrman 3 w TV. Po  
trzydzieści minut ja  
myślę: tak nie może być, nie możesz  
być barrdzo nieśmiała.  
Ja idę na dół, siadam przy stole,  
obok niego, on mi się  
przedstawia, ja znam to nazwisko  
i mówię: Jesteś poetą!  
I sięgam do kieszeni i wyciągam  
takim dużym gestem  
wizytówkę i kładę przed nim. A to  
nie wizytówka, tylko  
klucz od pokoju. Więc  
prepraszam, a on się śmieje  
i wszyscy się śmieją.

Potem milczy i dodaje: Terraz klucz  
nie jest prawdziiwy klucz,  
jest plastikowa karrrta.

Z dopisku pod całym „paciorkowcem” wiemy, że wiersz został dopisany (dokomponowany) do cyklu w Londynie (1–2 sierpnia 2012) – tyle fakty. Sama anegdota jest prosta – relacjonuje żartobliwą sytuację, w której nieopatrznie położony na stole zamiast wizytówki klucz do hotelowego pokoju zamienia – wbrew intencjom Islandki – zaproszenie do rozmowy (komunikacji) w zaproszenie do szybkiego, niezobowiązującego seksu. Tyle mówi anegdota. Ciekawsze jednak niż fakty i anegdoty okazują się same porządki wiersza. Dehnel oddaje swój utwór niemal w całości (o czym za chwilę) niezgrabnej angielszczyźnie Islandki, z drobną wadą wymowy. Tłumaczy ją jednak na język polski i dzięki temu uzyskuje efekt znaczącego odróżnienia. Z jednej strony stają zatem rekwizyty współczesności (z samej puenty wiersza: „terraz”, „prrawdziwy”, „karrrta”), które – niezręcznie, niezgrabnie, choć żartobliwie (to już wiemy) – podmieniają stare tradycyjne klucze (*roman à clef*, powieść z kluczem). Ta zamiana porządków nie staje się przyczynkiem do narzekań poety, współczesne komunikacyjne nieporozumienia nie składają Dehnela do patetycznych, arystokratycznych gestów unieważnienia tego, co aktualne. Autor *Języków obcych* wydaje się pogodzony z tym, że ważne pytania, duże sprawy wiersz musi sprytnie przemycić jakby przypadkiem, niejako drugim głosem; w każdym razie – tłumiąc patos mową żartobliwą, przygodną, codzienną.

Zaryzykuję większe jeszcze uogólnienie – choćby nawet Jacek Dehnel widział naszą najbliższą współczesność jako epokę wyjałowienia (także duchowego), zrytu-

alizowanej codziennej komunikacji, zasadniczo nie pozwala swoim wierszom na patos tego typu gruboskórnych diagnoz. Wybiera raczej zderzenie, kontrastowanie „języków obcych” (ze świadomością, że żaden język nie jest „naszym własnym”); i te dopiero gesty mogą skutecznie prze- mycić poważne diagnozy.

Powiedzieć mógłby ktoś, że brak w tej strategii rewolucyjności kubistycznych zestawień z *Prufrocka* Eliota. To prawda. Powiedzieć chciałbym jednak za Jerzym Jarniewiczem, czytającym Larkina *Vers de Société*, że podobnie jak „[w]arto jest czytać Larkina z Eliotowskim Prufrockiem w pamięci”, tak nieco bardziej czytelne (i mniej patetyczne) stają się utwory Dehnela, gdy mamy w pamięci wiersze Larkina sprzed niemal 50 lat (i te Eliota sprzed lat ponad stu): „Ten szczególnie, przetykany ironią splot krytycznej samoświadomości, metodycznych zwątpień, poczucia jałowości towarzyskiego życia zbliża wiersze Larkina do wczesnych utworów Eliota, a Larkinowskich bohaterów bez bohaterskości do równie pozbawionych heroizmu podmiotów z poezji Eliota”. W tej linii warto, jak mi się zdaje, czytać najnowsze wiersze tłumacza poezji Larkina, Jacka Dehnela.

### Zastrzeżenie

Wątek eliotowsko-larkinowski w poezji autora *Języków obcych* z jednej strony naprowadza na kierunki rozwoju tej poezji (wprowadzaną w jej obręb komplikację), z drugiej zaś – pozwala rozmontować łatwe etykiety, którymi te wiersze mogłyby być obsługiwane (np. klasycyzm, konserwatywny klasycyzm). Te eliotowsko-larkinowskie strategie wierszowe często oży-

wiają utwory Dehnela. Nie zawsze jednak. I tu miejsce na zastrzeżenie.

Na okładce *Języków obcych* zreproduковано zdjęcie, które poeta odnalazł w internecie i wokół którego spisał wiersz *Odkopanie posągu Antinousa w Delfach, 1894*. Z autorskiego komentarza do tego utworu, opublikowanego na stronie wydawcy książki, wiemy, że sam tekst miał co najmniej cztery wersje. Zwrócę uwagę na drobiazg. Dehnel relacjonuje wypracowywanie ostatecznej wersji jednej z fraz następująco: „Zostały też – bo musiały, ponieważ to wiersz o wariacjach, o nieznacznym z pozoru, a wiele znaczących przemianach, o podobieństwach między odległymi sprawami – aliteracje. Jest zatem i »odcisk od oskardu«, »chmury chmurnych«. Za radą jednego z pierwszych czytelników tomu, czyli Maćka Woźniaka, »kształt tkanek« przeszedł w mniej skaczący, w gładszy w wymowie »kształt ramion«. Cały newralgiczny wers brzmi tak: „Imię zachował przypis, a kształt ramion – ziemia”. Jeżeli poezji, literaturze rzeczywiście miałby przysługiwać status „przypisu” do codziennych i historycznych anegdot, to niech to, co „nieznaczne z pozoru”, raczej stara się o (skoczne) intensyfikacje, nie zaś wygładzenia (w wymowie). Choćby w aliteracjach.

Mówiąc najprościej, bardziej mnie przekonuje w najnowszych wierszach Jacka Dehnela to szelmowskie, mądre komplikowanie (od pojedynczych fraz, po całe „paciorkowe” cykle) niż wszelkie gesty wygładzania. Tych mądrych zwodów, pogrywań na nosie swoim i czytelników jest w *Językach obcych* całkiem sporo!

**Tomasz Cieślak-Sokołowski**

# Iwona Smolka

## Uważność i czułość

Mariusz Grzebalski

**W innych okolicznościach**

Wydawnictwo EMG, Kraków 2013

Tom Mariusza Grzebalskiego *W innych okolicznościach* jest, jak sądzę, najlepszym jego zbiorem wierszy. Jest w nich liryzm i myślowe przesłanie, które niemal zawsze wynika z obrazów i metafor.

Zwraca uwagę oszczędność wypowiedzi i nade wszystko bardzo ciekawa konstrukcja „ja” lirycznego, które sytuuje się nie tylko w roli uważnego obserwatora, lecz także uczestnika wydarzeń, co likwiduje chłód dystansu, gdyż opisywane sceny nie są obojętne dla obserwatora. Centrum poetyckiego świata określa tu wrażliwość i uwaga patrzącego poety. A także pamięć. Zderza ona w sposób konieczny dwa czasy – przeszły i teraźniejszy. Z tego wynika nie tyle nostalgiczne wspomnienie, nie tyle ton elegijny, ile obraz dziejących się na naszych oczach dynamicznych przekształceń. Rzeczywistość nie zastyga w jednej uchwyconej scenie, jest zmienna, zobaczona w przemianie. Tak dzieje się na przykład w wierszu *Łódka*. Ten, który wspomina czas młodości, widzi scenę z przeszłości:

Lata temu lało jak z cebra  
– my nic,  
na łódce pośrodku jeziora  
czytaliśmy na głos  
*List do ojca* Kafki.

[...]

Patrzę na brzeg,  
przypominam jak było,  
mówię jak jest.

Dwa ostatnie wersy tego wiersza uznać można za niemal pełną charakterystykę tej poetyckiej postawy Grzebalskiego. Fakty. One się liczą. Liczą się ludzie – obecni, zmarli, ci, którzy gdzieś przepadli w świecie. Są wśród nich ci, których spotykamy na ulicy, starzy i młodzi, zagubie-

Fotografia Maciej Fiszer



ni, samotni, rzadko szczęśliwi. Dziesiątki portretów – wyrazistych, zobaczonych dokładnie, by wydobyć cechy charakterystyczne: młodzi chłopcy kopiący piłkę; zdegenerowany alkoholik, kiedyś mistrz na boisku; człowiek na balkonie patrzący na to, czego nie widać; matki całujące swoje dzieci, stara kobieta, która sikała do doniczek, a nawet – zmarła wysłuchująca narzekań na złą pogodę. Te wszystkie postaci obejmuje gest czułości. Ten gest zdaje się wybawiać, wydobywać poszczególne istnienie z miazgi codzienności.

Poezja Mariusza Grzebalskiego przedstawia świat byle jaki, szary w swojej codzienności, a nade wszystko – nietrwały.

Znikanie, rozproszenie, rozchwianie – tak postrzegana jest szybko przemijająca rzeczywistość, jakby sam konkret – tak istotny w konstrukcji lirycznego obrazu – ulegał unieważnieniu. Dzieje się tak, ponieważ samo poetyckie myślenie opiera się na kontraście. Jest – było, miłość – obojętność, wspólnota – samotność, sława – poniżenie, oczywiste – nieodgadnione, piękne – zdegenerowane; takich par przeciwieństw jest o wiele więcej, gdyż to one – będąc zasadą budowy utworu – budują dynamiczny tok wiersza, określają poetycką dykcję. Tej zasadzie kontrastu podporządkowany jest również język. Mowa codzienna, trywialne zwroty, brutalizmy są przełamywane przez mowę wysoką, w dwóch wersach liryzm zderza się z brutalizmem. Tak dzieje się w wierszu *Imiona*:

W zlewie, do którego się odlewałeś,  
Tadziu  
słyszę śpiew sztukców, melodię wody.

Kim dla mówiącego te słowa byli Tadzio i Janeczka, kim są Kalina i Jan? Cztery

postaci, dwie z nich należą do przeszłości, siedzą za stołami „ustawionym w kwadrat bez jednego boku”. Niedopowiedzenie i wiersz otwiera się przed nami jak ów stół, którego jeden bok jest pusty. Pozostaje wzruszenie i czułość, gdy mówiący zapewnia: „Jesteście ze mną, jak śpiąca teraz Kalina/ i wsłuchany w szum deszczu po burzy Jan”.

Może najważniejsze dla podmiotu lirycznego jest pragnienie, aby nie pozwolić na niepamięć, przeciwstawić się bylejakości, aby fotografie bliskich ludzi nie zamieniły się w zbędne przedmioty. Innymi słowy, w świecie tandety należy szukać i odnajdywać to, co się jej wymyka, co ją neguje, co ją – niekiedy – przenosi w winny wymiar. Opowiada o tym świetny i poruszający wiersz, w którym tytułowe „torby”:

są już nieco zniszczone, niektóre  
bardzo –  
o świecie przypominają foki na  
brzegu morza.  
[...]  
Lipna bielizna, podrabiane filmy,  
nieoclone fajki – oto całe ich  
przeznaczenie.

Są jak wszystko tutaj: tanie  
i nietrwałe –  
niszczą, służąc czemuś, co je  
przekracza.

Co je przekracza? To pytanie zadaje sobie czytelnik, a nie autor. Zasada konstrukcji tego wiersza często powraca w innych utworach zbioru. Widzimy nagromadzenie przedmiotów. Opisujący konkret jest usytuowany w realistycznie zobaczonym wycinku rzeczywistości. Miejsce jest określone: rynek, wózek śmieciarzy. Pada deszcz.

I gdy cała sceneria zostaje już przedstawiona dokładnie, w najdrobniejszym szczególe, następuje nagłe odwrócenie – puenta prowadzi w zupełnie inną przestrzeń.

Jeszcze wyraźniej ta tendencja do niespodziewanego unieważnienia konkretnego występuje w wierszu *Opowieść poranna ze spojrzeniem wstecz*.

Ja – dawny i oni – teraz, w tej samej, co ja – niegdyś, sytuacji. Ja – dziś obserwujący pracę murarzy, gdy widać dokładnie to, co podpowiada pamięć:

Skóra nieosłoniętych dłoni  
najpierw twardnieje,  
potem pęka.

Pamiętam domy,  
które pomogłem postawić.  
Stoją za horyzontem nierealne jak  
mgła,  
w której znikacie, kiedy skręcam  
w kierunku miasta.

Konkret nagle znika. Między „ja” a „oni” – w ten moment identyfikacji – wciśnięty czas przeszły, który w przedziwny sposób odrealnia budynki, odbiera im materialność. To przesunięcie w czasie sprawia, że znikają szczegóły, a namacalne rzeczy – giną. Pojawia się obok słowa „nietrwale”, kolejne, podstawowe dla poetyckiego myślenia Grzebalskiego – „uważność”.

Uważność to bardzo często synonim czułości. Bez niej rzeczywistość ma w sobie rodzaj rozchwiania, niedookreślenia. Jeżeli chce się stwierdzać „jak jest” – trzeba zauważyć zmarznąłą w zimie jarzębinę i to, że starzy alfonsi piją dziś „herbatę bez prądu”. Innymi słowy, trzeba widzieć, co dzieje się w upływającym czasie.

Empatia, niekiedy współczucie, niemal zawsze gest współuczestnictwa – te cechy liryki Mariusza Grzebalskiego sprawiają, że najbardziej nawet przygnębiające obrazy codziennego życia rozjaśnia emocja. Sam akt obserwacji likwiduje obojętność, uwaga sprawia, że trywialną rzeczywistość rozświetla piękno odalonego widoku gór. I jest to kolejne napięcie budujące narrację w tej liryce. Świat widziany jest w paradoksalnej równowadze.

Spis zwyczajnych czynności określonych jako *Zadania* sprowadza się do nakazu:

Nucić jak dziewczyna, którą widzę  
we wstecznym lusterku.

Robić swoje tak długo, jak tylko się da.  
Na końcu, za żadną cenę, nie dać się  
wziąć żywcem.

Mogłoby to brzmieć patetycznie, gdyby nie wcześniejsze przypomnienie mrozu i Rosji, która „zastopowała blitzkrieg” oraz tego małego obrazka:

Nie tracić z oczu rowerzystów,  
zwłaszcza tego, który codziennie  
koło siódmej,  
przebija się przez to zaśnieżone  
zadupie.

Ponownie najważniejsza okazuje się uważność, aż pojawi się to coś, czego nie widać, to coś, które łączy ludzi niedostrzegających siebie, oddzielonych odległością:

Na co patrzy mężczyzna z balkonu  
naprzeciwko?

Nie widzi innych bloków, to pewne.  
Co w takim razie widzi?  
[...]  
On patrzy na coś, czego nie widać,  
ja patrzę na niego, dla niego  
niewidoczny.  
Potem, jak na komendę, odwracamy  
się –  
on zamyka drzwi balkonu, ja oczy.

Wiersz *Coś* to według mnie jeden z najpiękniejszych i najbardziej poruszających utworów tego tomu. Mówi o braku kontaktu i paradoksalnie – wzajemnym zbliżeniu. I chociaż wiele utworów Grzebalskiego opowiada o samotności, o oddaleniu, o utracie, to właśnie ten – dyskretnie pomijający owe słowa – najpełniej wyraża stan oddalenia i zarazem bliskości.

Obiektywizm opisu jest raz po raz przełamany przez subiektywne odczucie podmiotu lirycznego. Tak dzieje się we wszystkich portretach ludzi – bliskich i nieznanym, gdy emocje bohatera lirycznego dopełniają charakterystykę i oba stany (chłodu obiektywnego spojrzenia oraz emocji obserwatora) dążą do równowagi. Najpełniej wyraża to wiersz o pięciu wersach zatytułowany *Krótki dzień bez światła*. Otwierają go dwie linijki:

Ale nagle spada śnieg  
i wszystko rozjaśnia.

Być może jedną z największych zalet tych utworów jest umiejętne utrzymywanie równowagi między tezą a antytezą, negacją a afirmacją, ciemnością a rozjaśnieniem.

Iwona Smolka



Fotografia Dariusz Tokarczyk

# Piotr Matywiecki **Summa**

**Julia Hartwig**

**Zapisane**

Wydawnictwo a5,  
Kraków 2013



Fotografia Anna Piotrowska

**W**iersze z nowego tomu Julii Hartwig dialogują z całą dotychczasową twórczością poetki. Kiedy je czytam, coś w mojej czytelniczej pamięci wprawia w ruch wszystkie motywy z jej dawniejszych książek, poczynawszy od debiutu. Można powiedzieć, że w tym zbiorze na nowy sposób owocują wszystkie etapy jej liryki. To poruszenie dawności i nowości samo w sobie wydaje się wiodącym tematem, już nie tylko na tle całego dorobku poetki, ale i w samej tej nowej książce. Różne są tego sygnały.

Tom jest ułożony w taki sposób, że już sama kolejność utworów – odsyłających poprzedni do następnego, żeby za chwilę domagać się powrotu do wcześniejszych – nabiera niezwykle żywych znaczeń: wiersze albo współbrzmiają w melodii myśli i emocji, albo przeciwstawiają się sobie.

Liryczna kontynuacja – chciałoby się powiedzieć: wieczysty liryczny zaśpiew – wyrażona jest w wierszu *Z Apollinaire'a*:

Nic nie zaczyna się nie kończy  
Harmonio jesteś mą słodyczą  
Kiedy się skończy tydzień stary  
który nam tyle przyniósł klęsk?

Wieczystość harmonii jest słodyczą życia – a jednak, chociaż harmonia jest ponadczasowa, to czas przeszły występuje przeciwko niej.

Wiersz *Jest w tobie wszystko* przywołuje „prostotę i zawikłanie”, „pokój i zwątpienie”. Największe napięcie ujawnia się między egzystencjalnymi przeciwieństwami. I jest zgoda na te przeciwieństwa, ale również ta zgoda jest napięta, bo wymuszona przemocą czasu i losu, napięta, a zarazem pogodna.



Liryczna ciągłość jest harmonią, a liryczne przeciwstawienia są napięciem tej harmonii. Dzięki temu ujawnia się główny ton: metafizyczna pewność (harmonia) i niepokojąco w niej nurtujący egzystencjalny sceptycyzm, ukryty pod spokojnym tokiem wiersza.

W wierszu *Czeka na ciebie wszędzie w życiu* natrafiamy na własną „nieśmiertelną samotność”. Jej istnienie jest „brakiem pojednania”. To przeciwny biegun harmonii. Podobnie w liryku *Czasy nastały*, mówiącym o pięknie dysonansów w muzyce. Dysonans to życie „wspomnieniem i zapomnieniem”. A jednak trzeba sięgać dalej niż konieczność natury wyrażona przez zwykle następstwo czasów – mówi ten wiersz. Ale to sięganie nie prowadzi w ramy etycznej refleksje, nie gwarantuje jej sensu: „Nikt waszych win nie pamięta/ i nigdy tego nie sprawdzisz do końca”. Oto egzystencjalny sceptycyzm! A obok tego egzystencjalny optymizm – w wierszu *Próbowała coś dosłyszeć* muzyka Brahmsa kontrastuje ze „zgrzytliwym jękiem wiertarki”. Konkurencja muzyki i hałasu może jednak doprowadzić hałas do muzyczności, skoro w ostatnim wersie wiertarka „zagrała”.

Innym przejawem subtelnej ciągłości lirycznej jest znamieny sposób tytułowania wierszy, podobny do stosowanego przez Paula Celana. Tytułem zazwyczaj jest pierwszy wers wyróżniony wersalikami, ale nie oderwany składniowo od następnych linijek, zrosnięty z nimi. To tworzy z wiersza organiczną całość wyjętą z całości szerszej, nieograniczonej początkiem i końcem utworu, z całości nieustająco toczącego się solilokwium. Tym niepodzielnym solilokwium jest cały tom.

A nawet szerzej jeszcze: do tego solilokwium należą – i to jest zamierzony efekt poetyckiej pamięci – wszystkie stworzone poezje, od młodości do dzisiaj.

W utwory organicznie wkomponowane są cytaty, wyróżniane kursywą. Poetka nie ujawnia autorów tych cytatów, skrywa ich imiona nie po to jednak, by grać z czytelnikiem w rozszyfrowywanie autorstwa, w satysfakcję z aluzji. Zależy jej raczej na przywoływaniu głębokiego tła kultury, z którego cytaty pochodzą. Ich aura jest zadziwiająco podobna: wszyskie przeświała kontemplacja, spotyka się w nich kontemplacyjne nastawienie autorów, cytującej ich poetki i czytelników jej wierszy – i dzięki tym wkomponowanym w wiersze cytatom wytwarza się powszechna wspólnota lirycznej medytacji.

Jeśli miałbym być konsekwentny, to z tego, co dotąd napisałem, powinienem wyciągnąć wnioski zabójcze dla wszelkiej interpretacji: nie powinno się rozplatać tak ściśle z sobą współpracujących, harmonijnych i dysharmonijnych wątków tej poezji. Jednak oddać sprawiedliwość jej bogactwu można tylko indywidualizując mimo wszystko te wątki. Ułożę je w kolejności – mam nadzieję, że nie do końca arbitralnej.

### Świadomość i podświadomość

Wiersze z tomu *Zapisane* wiążą dwa bieguny poezji Hartwig – łączą intelektualną lapidarność *Błysków* ze swobodnym tokiem uczuć kierowanych przez podświadomość.

„To co wewnętrzne – nieznanie/ i sprzeczne z wypowiedziami/ klarownym językiem” – tak nurtuje we wspomnieniach klarowność mowy i jej ciemność,

migotliwość tego, co świadome i podświadome, wyrażone słowem i nie wyrażone. A treścią tych ambiwalencji jest ból przemijania i jego darowana przez czas bezbolesność, która jednak wcale nie zobojętnia – po prostu jest harmonizującym sprzeczności strumieniem wewnętrznego przeżycia. Taką mądrość przynosi pierwszy wiersz tomu *To, co przeżyliśmy razem*.

Utwór ostatni *Wigilia*, ewokujący wspomnienie dzieciństwa, nadaje natomiast owej podświadomej pracy pamięci jakąś rozciągającą się na całe życie opiekuńczość. Opiekuńczość święta (a więc zapewne również poetyckiego rytuału), opiekuńczość nocy (symbolu podświadomości), opiekuńczość matki – dawczynie życia.

### Sen, śnienie

W poezji Julii Hartwig zawsze konkurowały z sobą konkretność i wizyjność, coś z tradycji Cendrarsa i coś z tradycji Apollinaire'a. A teraz jej poezja wychodzi poza taką ambiwalencję, prowadzona przez niezwykle śnienie na jawie. (Podobnie było zresztą w poezji jej męża, Artura Międzyrzeckiego). Czym jest taki sen? Nie jest śnieniem samym dla siebie, nie jest oderwaną wizją, nie tłumaczy też jawy. To sen nad snami, przejście do rzeczywistości danej poza konkretami jawy i poza wizyjnością snu.

Jeden z wierszy ma tytuł *W objęciach świata*. Chce się pozostawać w tych „ciasnych i niewygodnych” objęciach – i chce się wyzwolenia z nich. Podobnie jest z widzianą przez sen twarzą najbliższego człowieka – chce się z nią pozostawać, a jednocześnie chce się, żeby noc minęła, bo „nie ma z nią porozumienia”. Stykają się

z sobą najintymniejsza bliskość – i radykalna obcość.

W wierszu *Nie jak we mgle* zwraca uwagę negatywny aspekt snu. Senność duszy jest groźniejsza niż jej wrzask. Można tak powiedzieć, ponieważ mimo pozornego uciszenia ta poezja nastawiona jest i zawsze była nastawiona na ostrość, nawet drastyczność przeżyć. Harmonia je usensownia, ale nie łagodzi.

Nade wszystko jednak sen jest siłą i tajemnicą istnienia, jak w wierszu *Przestać śnić*, w którym czytamy: „Przestać śnić/ To nie znaczy przestać być/ ale na pewno znaczy/ żyć mniej”. A przecież w tym śnie otrzymuje się od nieznanego „zwinęty rulon/ Czysty bez słowa” – a więc treść snu jest nie tyle bez znaczenia, ile ma znaczenie najczystsze, „białe”.

W liryce, tej najbardziej może wtajemniczającej świadomości, odbywa się drogę od jawy do snu i od snu poza wszelkie obrazowanie. A na tej nieskończonej drodze zawsze spotyka się Osobę – ludzką albo boską. Razem z tym, co osobowe, zjawia się sumienie. Taki jest sens wiersza *Poszerzanie terytorium*.

### Czas

Wątkom czasu, które wiążą z sobą wszystkie inne tematyczne nici tomu *Zapiskane*, może patronować myśl Julii Hartwig z niedawno opublikowanych *Błysków odnalezionych*: „Jest coś głębszego w tym, że tak chętnie mieszam czas przeszły i teraźniejszy w używanych w pisaniu czasownikach. Poczucie równoczesności rzeczy byłych i bieżących jest we mnie bardzo zadomowione”.

Słowo „zadomowienie” wydaje mi się bardzo ważne. Upływowi czasu sprze-

ciwia się przywiązanie do miejsc, które uzyskują domowy status. Ten wpływ i ten sprzeciw tworzą owo „poczucie równoczesności”. Najintymniej odczucie przemijania i walka z nim są w poezji Hartwig związane z sentymentem do miast ważnych w kształtowaniu się jej tożsamości. W omawianym tomie znajdujemy dwa miasta wyróżnione: Lublin i Paryż. Pierwsze, miasto urodzenia i wczesnej młodości, jest nienazwane, przedstawione jako „wierne” i swoją wiernością prowokujące wierność samej poetki: „Pożegnane a wciąż cicho nawołujące”.

Paryż przywołany jest wprost tytułem jednego z wierszy. To miasto kulturowego i cywilizacyjnego wtajemniczenia Julii Hartwig. „Miasto tak ludne/ jakże jest dziś samotne” – opuścili je bowiem umarli przyjaciele. Paryż budzi podobne uczucie jak Lublin – miasto już oddalone, ale nadal przyciągające pamięć.

Drugie skrzydło czasu – przyszłość – unosi w nieznanie i chce rozwijać swoją lotność. Liryk *Wychodzi na światło* jest zarazem wyjściem ku pustej przyszłości. Ona jest pusta i może dlatego ozdrowieńcza, dająca nadzieję, że miejsce własnego przeznaczenia nie jest zajęte przez coś obcego, że może zostać odnalezione, tak jak owe miasta przeszłości. A ludzie z tej przeszłości, ludzie pamiętani, „dają świadectwo swego istnienia” – przeszłość czyjejś tożsamości jest gwarancją tożsamości mojej własnej.

Jednakże jest to tożsamość, w której trzeba uporczywie walczyć o osobową istotę swojego czasu. W liryku *Co to za czas* znajdujemy myśl kogoś, kto żegluje w nurcie życia: „na dziobie łodzi żadnego dokąd/ na rufie żadnego dlaczego”. Zatem

poznawcze pytania nie są sterem życia. Ale to nie znaczy, że stoi się w miejscu... W tym dziwnym beczasie porzuconego poznania dalej jednak żegluje się poprzez czas egzystencjalnych doświadczeń. Człowiek napełniony oceanem przeszłości płynie łodzią do siebie samego.

I dostaje szansę pełni. To nie przypadek, że ta szansa pojawia się w muzyce, sztuce czasu. Muzyka bowiem, jak w utworze *Wszystko było*, ofiarowuje dzieło „napełnione pełnią”. I tu także pojawić się musi przeciwieństwo: owo dzieło spełnienia współistnieje z „brakiem” egzystencjalnym, z niedokonanym czasem. Ostatecznie jednak pełnia jest pełnią – człowiekowi wystarcza „słodkie poczucie przynależności”. Myślę, że chodzi o poczucie związku z innymi „ja” nasłuchującymi muzyki Brahmsa i muzyki własnego życia.

To jest zawsze życie ofiarowywane innym. Julia Hartwig mówi w wierszu *Odjęta była jedyność jedynej miłości*: „Unoszeni w powietrzu będziemy rozsiewać upominki darowane przez życie”. Zza tego tutaj bytowania będziemy trwali w idylli minionego życia, ponieważ to, co minione – jest komuś ofiarowane. Choćby jako akt pisania poezji.

Dlatego też w jakiejś najszcześniejszej eschatologii można być, jak powiada tytuł jednego z wierszy, *Człowiekiem zachwyconym*. Zachwyty pojawia się w trwałym i czystym obrazie – dźwiękowym, malarzkim, poetyckim. Zachwyty wynika z trwałości czasu.

I także to ma wymiar wspólnotowy, jak w ekumenicznym wierszu *Wielkanoc*, w którym zachwyty religijny może unosić jedynie we wspólnocie różnych wyznań.

### Tożsamość

Sumująca wartość tomu *Zapisane* wytwarza się wokół doświadczenia osobowej tożsamości. To doświadczenie zawiera też w sobie samotność i suwerenność poetyckiego „ja”. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że najgłębsze człowiecze „ja” jest poezją. Poeta – podmiot wielu utworów Julii Hartwig – jest osobowym rdzeniem każdego człowieka, nawet takiego, który nigdy poetyckiego powołania nie doświadczył. A ponieważ poezja jest zawsze dialogiem „ja” i „ty”, osobowa tożsamość musi się objawiać w nieustającym uwikłaniu z tożsamością „nie-ja”. A więc i w tej najważniejszej sprawie mamy do czynienia z harmonią i napięciem.

Już sam tytuł jednego z liryków, *Z bliskości nie z bliskości*, pokazując jak rodzi się wiersz, ustanawia przeciwieństwo dystansu egzystencjalnego i tożsamości własnego „ja”: inny jest jak „ja”. Chciałoby się powiedzieć słowami Rimbauda „ja to ktoś inny”. I bardzo ważna myśl z końca wiersza: to, co podświadome, niejasne, co mogłoby się wydawać odległym, jednak z jasnym i wymówionym sąsiaduje najbliżej! Także tutaj, gdy chodzi o problem tożsamości, potwierdza się, że impuls poezji Hartwig bierze się z nieustającej i dręczącej wewnętrznej bliskości tego, co niewyjawialne, z tym, co jasno wyrażone.

„Być pojedynczym/ ale nie samotnikiem” – oto status poety przedstawiony w utworze *Nie wahać się*.

O późnym wieku poety mówi wiersz *Minęło*. Dokonuje się wtedy całkowite ogołocenie „ja” – posunięte niemal do przeczcucia własnego nieistnienia. Ostatecznie pozostaje jednak pytanie: „czy

godzisz się na to”? Jeśli zaś stawiane jest pytanie, jakies pytające „ja” musi istnieć.

### Perspektywa „tamtej strony”

W tych wierszach szuka się swojej tożsamości w czasie. Ale także w jakimś ledwo sugerowanym „bezczasie” pośmiertności, tamtej strony życia.

W tej „zaświatowej” perspektywie tożsamość staje się paradoksalnym uwolnieniem od „ja”. W jednym z wierszy tytułowa *Radość* jest „wyobcowana ale wolna”. Rozumiem to następująco: radość jest wewnętrznym nastawieniem człowieka, nie zależy od bieżących okoliczności życia, nie zależy do doświadczeń gromadzonych w czasie. Poetka powiada, że radość jest „niespodziewana” – słyszę w tym pogłos Apollinaire’owskiego kultu niespodzianki. A i sam ten wiersz niespodziewanie się kończy – wezwaniem do rozmowy z umarłymi przyjaciółmi, „zakłętymi w książkach i listach”. Być może to jest właśnie ta późna, niespodziewana radość?

Utwór *Jest chwila kiedy widzimy* wyraża suwerenność naszego posiadania świata dla siebie, ta nasza własność jest nam przyznana jedynie w terażniejszej chwili. Takie „tu i teraz” jest zarazem rzeczywistością zaświatową, nawet pośmiertną, a może nawet odleglejszą od pośmiertności, bo wyrażoną w czasie rajskim, najbardziej przeszłym z przeszłych: „Nie było tam obawy przed światem/ ta wyspa w nas rządziła się sama”.

„Nas już nie ma” – oświadcza się w wierszu *Słuchajcie jak echo śpiewa*, a jednak osoba w nim przemawiająca, patrząc na księżyc zauważa, że on „tak samo wygląda jak wtedy”. To perspektywa drugiej strony życia.

*Wracamy umierać* głosi jeden z tytułów. Niezwykła jest jego dwuznaczność. Można go wytłumaczyć jednocześnie na dwa sposoby: „chcemy umierać w miejscu, do którego powracamy” oraz „wracamy po śmierci, żeby umrzeć raz jeszcze”. To drugie znaczenie jest uwydatnione przez puentę wiersza: „jak przejść do znaków codzienności po sprawach ostatecznych”.

Ta poetycka eschatologia kulminuje w wierszu *Wszystko pogubił*. Następuje w nim pośmiertny powrót umarłych do żywych i żywych do umarłych. Jakże jest temu bliskie credo poetki z dawnego poematu prozą, w którym przeciwstawiała się „poezji okrucichów”: „Wejść głównymi drzwiami, gdzie umarli czekają na żywych w nie cierpiących zwłoki sprawach”.

### Sąd

Jest w późnej poezji Julii Hartwig pewien ton dobrze znany jej pokoleniu. Myślę o tonie conradowskich rozrachunków sumienia. On nie pozwala zakleszczyć się w pośmiertnej perspektywie, ponieważ przenika życie.

Może najwyraźniej wyczytuję ów ton z wiersza *Życie o życie*. Śławi się je i wychwala, mimo że bywa wrogiem i oszustem, że porzuca człowieka. Chwali się życie „wbrew jego zdradzieckiej naturze”:

Nie bojaźń to ale męstwo  
które dalibóg nie jest moją zasługą  
ale tej niewiadomej siły  
która przeobraża nas w bojowników  
w straconej sprawie.

Ten ton pojawia się w próbie własnego ujęcia moralnej teologii genesis, zatytułowanej *Miało być dobre*. Czy Bóg dekre-

tujący dobro stworzonego świata sam jest dobrem, skoro odmawia ludziom prawa do sprzeciwu? I czy to jest nierozstrzygalne pytanie o przedustanowioną etykę, czy raczej największa możliwa ironia wobec Stwórcy?

Wiele jest w tomie *Zapisane* obrazów sądu – sądu sumienia zbiorowości i sądu sumienia indywiduum. Czasami jest to przeczucie Sądu Ostatecznego.

W utworze *Jeżeli coś szło* ogarnia psychę sen nadludzkiej obiektywizacji, sen abstrakcyjnej sprawiedliwości, „zimnych stopni dantejskiej wędrówki”. W tym śnie tylko wstyd i upokorzenie pozostały czymś ludzkim, irracjonalnym.

Podobnie surowy jest sens wiersza *Przez lata* odsłaniający obraz duszy „przez lata zakopywanej”. Odsłoniętą duszę przeświała „światło tak jasne/ że wszystko zakrywa/ i z tą jasnością stoi twarzą w twarz/ bo stamtąd idzie oskarżenie”.

Nigdy nie ma się pewności co do wyroków takiego sądu. W wierszu *Zważono Cię na wadze* można być ufnym, „choć wszystko jest przeciw nam”. Jednak prawdziwe słowa – często zapomniane słowa poezji i słowa rachunku sumienia – nieustająco oskarżają.

Prawdziwe słowa? A może fałszywe? Nie mamy nawet pewności, czy one są naszą winą, czy osądem naszych win. Czytamy w wierszu *Odchodzą*: „Samobójcze poczucie winy/ które jak grzech pierworodny/ jest nie do naprawienia”. I dalej: „A może boimy się że same już słowa/ popchną nas w przepaść”.

Tak więc: *Nikomiu nie ufać* – zapewne nawet samemu sobie. Tak nakazuje jedna z tytułowych fraz i przechodzi w formułę *amor fati* – człowiek „Idzie przez

świat ciosy zadając/ które w niego samego godzą”. A odsłaniające się przed nim nadprzyrodzone światło „wszystko zataja”. Nawet ono zatem nie daje podstaw sądowni nad człowiekiem.

Bardziej już można takich podstaw sądu spodziewać się po umarłych, którzy nam dawno temu towarzyszyli. W wierszu *Odchodzisz z krainy kwiatów* Hartwig daje własną wersję Kantowskiej formuły „gwiazd nade mną i prawa moralnego we mnie”:

nad tobą niebo spienione obłokami  
w tobie  
przysypane pyłem lat

głosy tych  
którzy nas milcząc osądzili.

Tak brzmi wewnętrzny głos sądów milczenia!

Chwilami przebija się w tych utworach poczucie sprawiedliwości, dające nadzieję ułaskawienia. Chociaż wiersz *To, co się*

*dzieje* – jak wiele innych – stawia osobistą przeszłość przed sądem sumienia, to jednak „należy się nam jakaś nagroda/ za zbrodnie jakich dokonuje na nas czas”. Nagrodą tą okazują się „chwile szczęśliwe”.

Wiersz *Siła i słodycz* przynosi taką właśnie nagrodę. Oto „poznaliśmy śmierć bez umierania i widywaliśmy światło w ciemności” – sprzeczności harmonizują się najwyczejajniej, w ludzkim doświadczeniu. „Żyjemy między wspomnianiem i zapominaniem” – mówi poetka. Czym jest to „między”? Apologią czystej terażniejszości, która jednak okazuje się istotą pamięci, pamięci, która objawia się i znika. I wreszcie słyszymy pytanie chyba najważniejsze w całym tomie: „czy umiemy sprostać swojemu losowi”? Tak wszystkimi swoimi wierszami, całym poetyckim dorobkiem – pyta Julia Hartwig. Los, który jest nam dany, ma sens tylko wtedy, kiedy mu życiem i poezją ten sens nadamy. Poezją, która jest życiem. To jest prawda najprostsza i ostateczna.

**Piotr Matywiecki**



Fotografia Dariusz Tokarczyk

# Karol Maliszewski **Czuć pulsowanie**

Michał Sobol

**Pulsary**

Wydawnictwo Nisza,

Warszawa 2013



Fotografia Kornelia Szpunar

Przygoda z książką poetycką zaczyna się od pojedynczego wiersza. Najpierw otwiera się przed czytelnikiem kilka linijek, a dopiero po długiej lekturze cała książka. Szukając tytułowego wiersza, musiałem zadowolić się utworem *Puls*. „Pulsarów” w tym zbiorze na darmo szukać. Pozostają na okładce, niepokoją. Także swym wyglądem, bowiem z liter ułożono coś na kształt piramidki, sugerując możliwość różnych odczytań. Między innymi – „PULS ARY”. Jakby jakieś rozległości, powierzchnie, ary miały pulsować, a poeta byłby tej pulsacji świadomym rejestratorem. Przenosi się tu także cechy zachowania pewnego typu gwiazd – na rzeczy bliższe Ziemi i człowieka. Pojawić się może hipoteza, że cywilizacja trwa w rytm budzących się i załamujących impulsów, że odbywa się permanentny seans promieniowania, a my, ludzie, żywo w tym procesie rytmicznego emitowania uczestniczymy. Wysyłamy błyski, migoczymy tym, co mamy, świadomością, poczuciem piękną i harmonii, filozofią i sztuką. A więc z jednej strony kultura jako źródło cierpień, z drugiej zaś – jako legitymacja rodzaju ludzkiego; coś jednak z siebie dajemy, tworząc siebie wciąż od nowa, coś wysyłamy w kosmos.

Z uporem maniaka czepiam się tych okładkowych zabiegów z literkami tytułu, ponieważ wspomniany układ jest kilkakrotnie konsekwentnie powtórzony, a więc był dla autora ważny. Zerkam jeszcze raz i widzę „PULS A RY”. Ostatnią zgłoskę pozwałam sobie odczytać jako „er”, literę, i mam natychmiast skojarzenia z tomikiem Zygmunta Krukowskiego *Rzeczy R*, wyświetlającego w werystycznych

migawkach najważniejsze, zdaniem autora, kategorie bycia. W tym momencie myśli zaczynają krążyć wokół następującej zbitki: puls a rzeczy, a może nawet – rzeczywistość. I już towarzyszą mi zapamiętane frazy z książki Marzeny Brody *Zwykłe rzeczy*. Koło się zamyka, ale nie chciałbym z tego robić mandali. Na to jeszcze za wcześnie.

Wspomniałem o inicjalnych liniijkach. Zniechęcony czytelnik często na nich kończy. Tu było odwrotnie. Otwierający tom utwór *Puls* zaintrygował mnie, wciągnął. Może i z tego powodu, że czytaniu wtórował pogłos z Lukrecjusza, o stronę wcześniej umieszczone motto: „Nie myśl, że po to zostały stworzone człowieka oczy, abyś patrzył”. Miej oczy, ale patrz sercem – to zbyt przewidywalne. Bohater wierszy Michała Sobola unika sentymentalizmu i łatwych nawiązań romantycznych. Motto proponuje warunki lektury. Prawdopodobnie po ich przyjęciu odsłoni się więcej. Miej oczy, ale patrz rozumem. Bo to on zakreśla ramy poznania, „porządkuje świat”, a tu stwarza hipostazę związaną z poczuciem promieniującego bycia. Pulsowanie rzeczy i ludzi w utworze otwierającym zbiorek jest doświadczone bardziej rozumem niż zmysłami. Z realistycznych migawek, z liści, łąk i drzew należy wyciągnąć esencję, ułożyć metafizyczny wzór, czyli wpisać Się w coś większego. Zatem wiosenny wiatr ogłasza nie tylko nadchodzącą zmianę. Bywa także nieobliczalnym symbolem wiecznego porządku, który mózg usiłuje odtwarzać bezproblemowo i lekko (mając między innymi do dyspozycji pamięć – „pięść wpychającą w otwarte/ usta łąki zeszłoroczne siano”). „Konieczność nawracania,

ciągłej zmiany kierunku” określa jeden z biegunów wciąż stwarzanego procesu. Choć ów stały rytm wyznaczają „sen i przebudzenie” (zima i wiosna, śmierć i życie), wpływając na powtarzalność powrotów. Kosmiczne rytmy egzystencji człowiek odnajduje w sobie, w ciele, które „jak policjant ma stać na posterunku i nie zważać/ na możliwość rozjechania”. Impulsy płyną z czegoś, co można nazwać przyrodniczo-kulturową jednią, kontrolującą proces bycia-poznania. U Sobola ten swoisty logos to „ktoś, // kto sprawdza i jeśli trzeba, przerwie w momencie ogłaszania/ wyroku”.

Potem już przestaje się o tym myśleć. Po filozoficznie oschłej prolegomenie otwieramy się na soczystość życia. To ono wydaje się tu najważniejsze. Jego kształt w wyraziście określonym miejscu, powroty i uogólnienia. Siła tych wierszy tkwi w zakorzenieniu, jednak o małym realizmie nie może być mowy. Jeżeli realizm, to taki, który pyta o Realność, o transcendentne uwarunkowanie doczesności. Przy czym nie czyni tego zbyt nachalnie, nie mamy tu na szczęście do czynienia z dewocją. Cień świętości delikatnie pokrywa codzienne troski, krzątania, dojazdy, dojścia. Miasteczko i okoliczne wioski wypełnione ludźmi, borykającymi się z rzeczami i szukającymi słów, wydają się częścią większej opowieści, zaś bohater tych wierszy jawi się jako ktoś, kto wyrwał się spod kontroli nad-autora, by żyć własnym życiem. Iluzja własnego życia wiąże się z prymatem własnej opowieści.

Idzie ona wieloma torami, które w zaskakujący sposób łączą się z sobą, nie powodując katastrofy sunących nimi skła-



dów myśli i obrazów. Zastanawiam się, czy autobiograficzno-rustykalny tor ekspresji (ten pierwszy zeszyt) nie oddziałuje na mnie najsilniej. Nie chodzi o pokrewieństwo, a potem dostojność, wreszcie powściągliwość w ujawnianiu rodzinnych tajemnic, bo tu dzieje się chyba odwrotnie – życie na wsi wyświetlane w krótkich, pulsujących rozbłyskach stopniowo zaczyna ujawniać coś na kształt Tajemnicy. Nie obyczajowe smaczki, choć i o nich się nie zapomina, tylko coś większego. Coś, co się da już wyczytać z przeglądanej na nowo książki życia. W tym nurcie tomu istotne są teksty o podtytule (dedykacji?) *Z cyklu ojciec i syn*. Ale inne cykle są równie ważne, bo zaświadczenia o cykliczności, powtarzalności, o kolistym porządku czasu i objawiających się rzeczy. Tytuły tych autobiograficznych wierszy brzmią jak zaklęcia. *Rekonstrukcja* wskazuje przyjętą zasadę mimetyczności, lecz nie traktujemy jej dosłownie. *Obroty* odsyłają do obsługi wialni, w mikroobrazie znów przywołując dialektykę cyklicznego ruchu jako sugestię zasady filozoficznej. *Czaty* mówią o tym, co da się zobaczyć przy odpowiednim skupieniu, nie tyle w sobie, ile raczej w otaczającym świecie. *Fundament* przywołuje sceny budowania domu, wrzucania polnych kamieni („Skandynawów”, bo „przywłókl je tu jakiś łądogłód”) w zalewaną podwalinę. I znów stają przed oczami fragmenty cudzych, w tajemniczy sposób pokrewnych, wierszy. Tym razem Krzysztofa Bielenia z tomu *Wiciokrzew przewiercień*. Myślę szczególnie o tych utworach, w których zwykłe czynności, dłubanie w ziemi, drewnie i kamieniu, naprawianie uszkodzonych sprzętów, stają się ucieczką od abstrakcji i celebry. I na

końcu świata można spierać się z Husserlem, szukając gwoździ niezbędnych do naprawienia gołębnika, przerzucając szuflę śnieg bądź kopiać w ogrodzie. Przypomina się Wittgenstein i jego ucieczki od dyskursu: ozdabiające powroty do rzeczy, do pracy rąk.

Co więcej, u Sobola łowienie ryb, hodowanie świń, wspomniany z dzieciństwa strach przed agresywnym kogutem, zbieranie owadów, jazda po drzewka na targ do miasteczka... Przerывam wyliczanie, bo nie o mimetyzm chodzi. Fakty te są, owszem, głęboko zakorzenionym w bycie, ale jednak – pretekstem, sygnałem metonimicznego gestu, który ma w rozbłysku odsłaniać coś z momentalnego doznania przygodnej prawdy. I tu pamięć wcale nie jest „wpychającą pięścią”, raczej smukłą dłonią muskającą struny. Melodię (interpretację) czytelnik musi sobie dokończyć sam. Natomiast w utworach osnutych wokół losów i wypowiedzi pana Orkusza, lokalnego (w pierwszej chwili myślałem, że Szwejka) Sokratesa, prawda jest wykładana wprost, z niemal nużącą metodycznością. Autor włożył wiele wysiłku w to, by opowiadki z Orkuszem w tle wydały się staroświecko przegadane. Zaznaczam, że są to pozory. Mocno skłębione długie okresy zdaniowe i ubiegłowieczna stylistyka skrywają w sobie nie byle jaki skarb – świadomość czystą i jeszcze przedwojenną, wręcz pedantyczny porządek wartości i przekonań, poczucie wyjaśnialności wszystkiego. Rzeczywistość jest do odczytania, bowiem wcześniej została zapisana. Wprawdzie Orkusz nie ma pewności, że przez Boga, optuje jednak za jakąś kosmiczną rozumnością.

Sztuczne rozdzielanie przenikających się warstw tego tomu nie ma sensu. Urok *Pulsarów* polega właśnie na zręcznym spleceniu wątków, stylów i konceptów. To wszystko ma żyć, czyli pulsować. Chciałbym zakończyć uwagi na temat trzeciego zeszytu, utworów świadomie i demonstracyjnie nawiązujących do Herberta. I w nich bywa ważny autobiograficzny szczegół, bystra obserwacja obyczajowa, historia widziana nie tylko w muzeum. Jest jednak w nich coś takiego, że odprowadzają wzrok czytelnika gdzieś w głąb, w historiozofię, estetykę, mit. Często charakteryzuje je wykorzystanie odmiennej, mało rdzennej, scenerii. Przenosimy się w mitologię Śródziemnomorza – pełną białych ruin i czarnych kamieni, pulsującego szumu odwiecznej wody. Dedykowana Z.H. *Wyspa* jest tego najlepszym przykładem. Wraca w niej motyw pulsowania, obrazowo związany z odrywającymi się od wyspy samolotami:

ale one w dwudziestominutowych  
odstępach  
jak puls wracają i chyba  
rzeczywiście  
wyspa jest tylko sercem.

Podmiot właśnie to zapamiętał z wyprawy w głąb kultury i historii, nie zachwyciły go „ruiny i plakietki/ drobne przedmioty z gliny i szkła”. Ten motyw powraca kilkanaście stron później, przy okazji wyjawiając czytelnikowi zachodzący tu mechanizm intertekstualnej interferencji. Teksty z trzech zeszytów (torów) istnieją o wiele mocniej i głębiej w swoim sąsiedztwie, w intensywnym

rozmowie, we współuczestnictwie znaczeń. Oto *Wieczne miasto* – podróżne i eseistyczne, z gorzkim wydzźwiękiem obsesyjnego szukania śladów „życia w Rzymie” – dialoguje po sąsiedzku z tekstem „Orkusowym”, traktatowo zatytułowanym – podobnie jak wszystkie z tego cyklu – *O rozczarowaniu*. „Nie znajdziesz Rzymu w Rzymie”, jeśli nie chcesz go znaleźć, bo poddałeś się mniemaniu, że tandetny przemysł turystyczny unicestwił „najświętsze miejsca ludzkości”. Będziesz natomiast go miał wokół w bród (świętość się przesuwająca w stronę twojej codzienności), jeżeli zrozumiesz sentencję mentora (Orkusa), „że nawet bez dawnego czaru świat/ nie przestaje istnieć, owszem, jest intensywniej”.

Na tym etapie lektury chciałem zostawić bez komentarza zasadność zaistnienia w tym układzie ostatniej, wyodrębnionej, części, zatytułowanej *Kolekcja*. Jeżeli są to wyimki z czwartego zeszytu, to tworzą swoisty nawias, sprzyjający pytaniu, czy całość książki nie dałoby się odczytać inaczej. Zapewne tak. Zasadniczy, liryczny, korpus dzieła kończy się lapidarną notatką o dwóch malarzach. Zdaje się, że autor nie wyobraża sobie zbliżania się do prawdy bez artystycznego wyboru dokonanego przez tego drugiego. Pierwszy tylko „ściąga na ścianę” masywne zarysy rzeczywistości. Koń to koń, każdy widzi, także niedźwiedź i byk. Natomiast drugi rozmieszcza akcenty, dba o światłocień, maluje wiatr, czuje pulsowanie. Trudno o lepszą autocharakterystykę zaproponowanej tu poetyckiej praktyki.

**Karol Maliszewski**



Anna CHMURA, *Bez tytułu*, 2012, fotografia, Szkoła Kreatywnej Fotografii (Krakowskie Szkoły Artystyczne)

Piotr  
Dobrołęcki  
**Pisarz,  
czytelnicy,  
nakłady  
i pieniądze**



*Fotografia Dariusz Tokarczyk*

Targi książki. Największe w Polsce, czyli w Warszawie lub w Krakowie. Wydawcy na stoiska zapraszają autorów i bohaterów swoich książek. Do jednych ustawiają się natychmiast kolejki, czasem bardzo długie, zdarza się nawet, że czytelnicy cierpliwie czekają ustawieni w rzędzie jeszcze przed przyjściem autora. Na jego twarzy radość, zadowolenie. Próbuje nawiązać rozmowę, pyta o imię czy nazwisko osoby, której ma wpisać dedykację, starannie wpisuje datę. Z biegiem minut czy godzin skraca jednak kontakt, podpisuje się tylko, nie ma już siły na żadne dopiski, chociaż wcześniej przyrzekał sobie, że każdemu czytelnikowi poświęci więcej uwagi, aby pokazać, jak bardzo mu na nim zależy.

Tymczasem obok, na sąsiednim stoisku siedzi inny autor, a wokół niego spokój. Przeróżający spokój. Odbijający się także w oczach czekającego. Nie ma żadnej kolejki, nawet jednego chętnego. Przedstawiciel wydawcy również ma nietęgą minę, trochę zagaduje, proponuje kawę lub herbatę, ale nic nie pomaga. Pojawia się wreszcie zaprzyjaźniony z wydawcą dziennikarz, ukradkiem otrzymuje egzemplarz książki z wyraźnym poleceniem wyrażonym ostrym i nieznośnym sprzeciwem wzrokiem, aby przysiąść się do autora. Dziennikarz ratuje sytuację, rozmowę przedłuża, czasem zdarza się, że wyjmuje dyktafon i markuje, że prowadzi wywiad, co znacznie poprawia sytuację i samopoczucie pytanego. Wreszcie pojawia się ktoś następny, i jeżeli jest to prawdziwy czytelnik, to sprawa jest choć na chwilę uratowana – ale najczęściej przychodzi znajomy autora lub członek rodziny i wtedy kończy się tylko na uśmiechu, kwaśnym uśmiechu.

Najgorzej jest, gdy wzięty i popularny autor, otoczony tłumem wielbicieli, siedzi w niewielkiej odległości od autora samotnionego i mogą wymieniać spojrzenia. Wówczas z jednej strony pojawia się triumf i radość, a z drugiej rezygnacja, czy wręcz poczucie klęski.

Jako wspomnienie odpowiednie dla pierwszego przypadku przychodzi mi na myśl Tadeusz Różewicz, który przed ponad 10 laty pojawił się na targach książki w Warszawie, jeszcze w ich poprzedniej scenerii (w demonicznych wnętrzach Pałacu Kultury i Nauki) i przez kilka godzin niezwykle cierpliwie rozmawiał z zachwyconymi czytelnikami, pracowicie przy tym wpisując im kolejne dedykacje. W końcu, niezwykle zmęczony, usiadł na zapleczu stoiska Wydawnictwa Dolnośląskiego, gdzie wówczas zająłem, a Jan Stolarczyk, wspaniały redaktor naczelny wrocławskiej oficyny, przedstawił mnie mistrzowi i poprosił, aby również dla mnie napisał dedykację.

– Chyba tylko nogą! – stwierdził kompletnie wyczerpany poeta i spojrzał na mnie, a w jego spojrzeniu mieszała się prośba o zrozumienie z właściwą mu zadziornością. Dodajmy, że było to wkrótce po tym, jak Lech Wałęsa powiedział, że może Aleksandrowi Kwaśniewskiemu podać nogę, a nie rękę – i chyba mistrz nawiązywał do tego głośnego wówczas powiedzenia.

A drugi przypadek? Kto mógłby być przykładem samotnego autora? Oszczędźmy im wymieniania nazwisk, choć widziałem ich wielu i to czasem osób bardzo znanych i cenionych, świetnych ludzi pióra, czasem nawet szcycących się wysokimi nakładami i sporą popularnością,

ale zbieg okoliczności, zły termin czy inne trudne do przewidzenia czynniki powodowały, że ginęli w targowej zawierusze i zamieszaniu.

Takie skrótowe spojrzenie na losy autorów – wydawać się mogłoby, że przejasnione, ale jednak prawdziwe obrazki z imprezy masowej – ukazują dzisiejszą sytuację pisarza wobec rynkowego otoczenia. Pierwszy wniosek jest bardzo prosty – autor w naszych czasach nie może się zamknąć i czekać w ukryciu na wielki sukces. Jego obowiązkiem jest uczestniczyć w tworzeniu tego sukcesu. Ma poświęcić swój czas, spokój i cierpliwość. Spotykać się z czytelnikami nie tylko w ambitnych środowiskach, w których padają w miarę rozsądne pytania i tworzą je osoby, które coś o nim wiedzą, a nawet przeczytały niektóre z jego tekstów. Trzeba też jeździć do zagubionych miejsc, do prowincjonalnych bibliotek, nic nie umniejszając tym bibliotekom i ich najczęściej bardzo ambitnym pracownikom, a zwłaszcza najbardziej ambitnym bibliotekarkom, którym zawdzięczamy, że te placówki wciąż funkcjonują. W takich miejscach autor musi często odpowiadać na najdziwniejsze pytania, często niemające żadnego związku ani z jego utworami, ani z jego życiem. A czasem jest już bardzo źle, bo nikt nie chce o nic zapytać.

Inne dawne wspomnienie. Namawiałem kiedyś Ryszarda Kapuścińskiego, aby przyjął zaproszenie do udziału w roli gościa honorowego w targach książki w Zagrzebiu, gdzie organizowaliśmy polskie wystąpienie i zależało nam, aby pojawił się tam pisarz wielkiej miary. Spojrzał jednak na mnie ze smutkiem i powiedział: „Proszę tego nie robić, już nie chcę jeź-

dzić na targi, to strata czasu. Niech mi pan pozwoli pisać”. Zrozumiałem i więcej nie nalegałem.

Ale tylko pisarze o pozycji Kapuścińskiego mogą sobie na taki gest pozwolić. Inni muszą być do dyspozycji – wydawców, czytelników, mediów, nas wszystkich. I na swój sposób tracić czas, który powinni poświęcić na pisanie, pisanie, pisanie... Chociaż w wielu przypadkach może to i lepiej, że niektórym brakuje czasu, aby pisać. Mniej jest potem z tym kłopotu.

Mieliśmy jednak zająć się pisarzami, prawdziwymi pisarzami, a nie osobami aspirującymi do tego miana. Właśnie! Kiedy można kogoś uznać za pisarza? W czasach PRL-u sytuacja była dość klarowna. Gdy oficjalne wydawnictwo zdecydowało się na wydanie książki, autor mógł uznać, że został pasowany na pisarza. Gdy wydał coś więcej, albo opublikował tekst w czasopiśmie kulturalnym, mógł złożyć wniosek o przyjęcie do Związku Literatów Polskich. Gdy go przyjęto, w opinii publicznej stawał się pisarzem. Zauważmy jednak, że w nazwie organizacji było niemal zapomniane już dzisiaj słowo „literat”. Wyszło dawno z użycia, może jedną czy dwie osoby, jakie znałem w ostatnich latach, mógłbym obdarzyć tym słowem, ale nie nadałbym im miana „pisarz”. Uprawiali jakieś drobne formy literackie, brali udział w dyskusjach, a przede wszystkim plotkowali o swoich znajomych i kolegach. Pamiętajmy jednak, że Związek Literatów Polskich nadal istnieje, chociaż ma określoną i znaną konotację polityczną, wywodzącą się z lat stanu wojennego. Natomiast osoby związane w ówczesną opozycją – mówiło się „solidarnościową” – utworzyły w 1984 roku nielegalną orga-

nizację o nazwie Stowarzyszenie Pisarzy Polskich, która w 1989 została formalnie zarejestrowana. W jej nazwie już jednak nie było literatów, lecz właśnie pisarze – i jest to znak czasu.

Zastanówmy się jeszcze nad różnicą między autorem a pisarzem. Autorów jest wielu, ich uprawnienia i obowiązki reguluje prawo autorskie – bo nie ma prawa pisarskiego. Kiedy zatem autor staje się pisarzem? Nieoceniona Wikipedia definiuje pisarza jako „osobę tworzącą dzieła literackie (dramaty, poezję, prozę)”, podpowiada także i to, że „pisarz jest oficjalnie zarejestrowanym zawodem w Polsce, pisze prozą powieści, nowele, opowiadania, biografie, monografie, pamiętniki; pisze utwory poetyckie i dramaty, przeznaczone do realizacji na scenie np. w teatrze, w radio lub telewizji. W utworach podejmuje różnorodną tematykę, psychologiczną, romantyczną, religijną, obyczajową, kryminalno-sensacyjną”. Autor hasła „pisarz” w Wikipedii stwierdza również, że „do zadań zawodowych pisarza należy m.in. oddziaływanie estetyczne i artystyczne na czytelników poprzez opisywanie przeżyć wewnętrznych, stanów psychicznych, doznań, refleksji, poglądów za pomocą formy fabularnej, pamiętnika, autobiografii, wiersza, dramatu etc.”. Można być pewnym, że niewielu potencjalnych pisarzy zapoznało się z tymi stwierdzeniami i nieopatrnie, bo tylko intuicyjnie, podchodzi do „wykonywania tego zawodu”, by utrzymać się w poetyce przytoczonego tu hasła.

Jak wspomniano wcześniej, mamy dwie organizacje, z których jedna utrzymywała nazwę literatów, a druga przyjęła w nazwie pisarzy. Można więc przyjąć, że członkowie Stowarzyszenia Pisarzy Pol-

skich już z racji samego członkostwa stają się pisarzami. Ale dzisiaj nie wszyscy piszący czują potrzebę przynależności do jakiegokolwiek związku, aby pisać, wydawać i otrzymywać za to honoraria. W czasach PRL-u i jeszcze w stanie wojennym przynależność do ZLP czy do innych stowarzyszeń twórczych (jak chociażby do utworzonego w rewolucyjnym roku 1981 Stowarzyszenia Tłumaczy Polskich, co nastąpiło po wieloletnich „przepychankach” z władzą, która za nic wcześniej nie chciała wyrazić na to zgody), dawała konkretne przywileje, które dzisiaj brzmią dość zabawnie – jak na przykład prawo zakupu ryzy papieru do pisania raz na jakiś czas i to nie w zwykłych sklepach papierniczych, lecz w wyspecjalizowanych, a przy tym ukrytych nieco sklepach, niedostępnych dla zwykłych obywateli. Można było też uzyskać prawo – co było traktowane bardzo poważnie – do dodatkowej powierzchni mieszkaniowej w postaci dodatkowego pokoju (mówiło się też dodatkowej izby, chociaż odnosiło się to najczęściej do blokowisk w dużych miastach), w którym twórca miał bez zakłóceń rozwijać swoją twórczość. A teraz? Papieru mamy ile chcemy, jak kupimy więcej niż jedną ryżę, to cena może być nawet obniżona. A dodatkowy pokój? Pisarz czy tłumacz może mieć tych pokoi, ile zechce, ale w zasadzie tyle, na ile go stać – kupić czy wynająć.

Był też inny przywilej, którego ostatki jeszcze egzystują. To domy pracy twórczej i możliwość skorzystania z taniego w nich pobytu w przyzwoitych, chociaż na pewno nie luksusowych warunkach. Dzisiaj jeszcze członkowie pisarskich organizacji mogą z nich korzystać, ale dostępne są już

i dla innych – niezrzeszonych – obywateli. Jednak tak magiczne miejsca i nazwy jak podwarszawskie Obory czy Jurata, albo należąca do Polskiej Akademii Nauk mazurska przystań w Wierzbie, przeszły już dawno do historii polskiej kultury i literatury. Pamiętamy wszyscy, że w zakopiańskiej Astorii do Wisławy Szymborskiej dotarła wiadomość o przyznaniu jej Nagrody Nobla w roku 1996, czyli o „sztokholmskiej tragedii”.

Jeszcze jedno wspomnienie. W siedzibie Związku Literatów Polskich w Warszawie przy Placu Zamkowym funkcjonowała stołówka związkowa, która członkom ZLP wydawała, co miała wydawać (piękny zwrot: wydawać obiady, wydawać posiłki!), i to w niskich cenach, dostosowanych do kieszeni chudych literatów. Teraz już jej nie ma, w tym samym miejscu jest kawiarnia i restauracja Literatka (jednak to słowo dalej funkcjonuje!), która jest – jak czytamy na jej stronie internetowej – „idealnym miejscem na odpoczynek i wspaniałą posiłek dla każdego turysty i spacerowicza przemierzającego pełne uroku miejsca naszej stolicy”. Każdy więc, kogo stać, może tam przyjść, zjeść i wypić – i żadnego już przywileju dla pisarzy nie ma.

Ustaliliśmy już, że najprościej można być uznanym za pisarza po uzyskaniu członkostwa w SPP, ale mogą być też inne kryteria, chociażby zdobycie szerszego uznania z powodu poziomu napisanych, a do tego najlepiej wydanych utworów. A gdy do tego dochodzą nagrody literackie – to sytuacja staje się coraz bardziej czytelna. Nagród mamy coraz więcej, ich przyznawaniu towarzyszą czasem sympatyczne lub niesympatyczne skandale

i awantury; to jednak już zupełnie inny temat.

Słyszałem opinię, że autor staje się pisarzem w momencie, gdy zaczyna żyć tylko z pisania. Jak wiadomo grupa piszących, spełniających ten warunek nie jest w Polsce, a i na całym świecie zbyt duża. Pojawiają się czasem informacje o wysokich, wielomilionowych dochodach najbardziej popularnych autorów, ale tak się dzieje głównie w świecie anglosaskim oraz w kilku innych krajach, w których mówi się (i pisze) w językach dawniej nazywanych kongresowymi. Należy do nich też język chiński, ale trudno nam cokolwiek powiedzieć o przychodach popularnych pisarzy w Chinach, chociaż z pewnością mogą być spore, jeżeli patrzemy na ogrom tamtejszego rynku, a więc i rynku książki, oraz niebotyczne z naszej perspektywy nakłady. Przekonałem się o tym osobiście, gdy przed paru laty uczestniczyłem w kurtuazyjnej rozmowie podczas spotkania chińskich i polskich wydawców na targach książki w Warszawie. Opowiedzieliśmy naszym chińskim gościom o naszym rynku książki, przedstawiliśmy nasze osiągnięcia i problemy, a potem oni mówili o sobie. Gdy jeden z chińskich partnerów, nie z Pekinu, ale z jednego z prowincjonalnych „mniejszych” wielomilionowych miast, powiedział, że nakład książek jego wydawnictwa sięga 150 mln egzemplarzy rocznie, to oczy nam się zrobiły okrągłe, bo to było dokładnie tyle, ile wynosił łączny nakład całego naszego rynku książki w najlepszym roku z ostatnich kilkunastu lat!

W opracowaniu zatytułowanym *Przemysł książki*, którego byłem współautorem i redaktorem, jednym z raportów przygotowanych na Kongres Kultury, który odbył



się we wrześniu 2009 roku w Krakowie, napisano, że „z pisania książek w Polsce w początkach XXI wieku mogą utrzymać się jedynie najbardziej znani i najlepiej sprzedający się pisarze. Można oszacować, że bestsellerowy polski autor przeciętnie zarabia około 10 tys. zł miesięcznie, jeśli założymy, że na rynku jest co najmniej kilka jego książek o dobrych wynikach sprzedaży, a on sam angażuje się w ich promocję, uczestnicząc w wielu spotkaniach autorskich, za które pobiera dodatkowe wynagrodzenie”. Kogo można zaliczyć do tej wyróżniającej się grupy? Katarzyna Grochola osiągnęła, jak ogłoszono w tym roku, 4 miliony łącznego nakładu swoich książek, ale pamiętamy, jak bardzo narzekała na swoich pierwszych edytorów, którzy jej powieści i opowiadania wydawali, honorariów natomiast nie płacili. Po latach sytuacja zdecydowanie się poprawiła, ale nawet przy takiej popularności nie są to pieniądze porównywalne z przychodami bestsellerowych autorów z Zachodu. Kogo moglibyśmy jeszcze do liderów rynku zaliczyć, nie zaglądając im do kieszeni, ale oceniając wyłącznie na podstawie sukcesów rynkowych?

Biblioteka Narodowa co roku publikuje niezwykle cenne opracowanie zatytułowane *Ruch wydawniczy w liczbach* – w jego ostatniej części zamieszczone są listy autorów, których nakład książek jest największy. Analizując rubrykę obejmującą łączne nakłady książek poszczególnych autorów w latach 1944–2012, stwierdzamy, że najbardziej popularnym polskim autorem wszech czasów był Henryk Sienkiewicz, którego utwory ukazały się w łącznym nakładzie 36.527 tysięcy egzemplarzy w 956 wydaniach, a za nim Jan Brzechwa

z 541 wydanymi dziełami w łącznym nakładzie 33.106 tysięcy egzemplarzy.

Spośród autorów żyjących wysokimi nakładami może się poszczycić w całym okresie po II wojnie światowej jedynie kilku bardziej znanych i kilku mniej znanych twórców. W ciągu blisko 68 lat od wojny wyróżniamy nie tylko pod względem politycznym kilka podokresów. Jest to świetnie widoczne również w sferze wydawniczej, gdy w jednych okresach dominują pewni autorzy, a w innych na czele pojawiają się zupełnie inne nazwiska. I to nie jest tylko sprawa polityki czy wszechobecnej w czasach PRL-u propagandy, ale też mody i zmieniających się z latami preferencji czytelniczych.

Odnotujmy więc żyjących rekordzistów ujętych w ewidencji Biblioteki Narodowej. Spotka nas tu niejedna niespodzianka, bo czy ktoś mógłby się spodziewać, że na tej liście wysoko zawędruje dzisiaj niezbyt pamiętana poetka, pisarka dla dzieci i tłumaczka Mieczysława Buczkówna z ponad 4,1 mln nakładu swoich publikacji. Mówi się o niej może tylko w kontekście rodzinnym, gdyż była żoną Mieczysława Jastruna, a matką pojawiającego się często w mediach Tomasza Jastruna. Blisko 5 milionów książek (4,9 mln) ma na swym koncie wspaniały rysownik Bohdan Butenko, który jest także autorem tekstów do wielu tych pozycji.

Poziom 7 mln egz. osiągnęła niedawno zmarła Joanna Chmielewska, ale znacznie ustępuje niezmordowanej Wandzie Chotomskiej (13,6 mln egz.), a nieco tylko twórcy komiksów Januszowi Chriście (8,2 mln egz.), a porównywalna jest z satyrykiem Ryszardem Markiem Grońskim (7 mln egz.). Małgorzata Musierowicz

osiągnęła wysoki pułap 5,8 mln egz., podobne osiągnięcie ma Joanna Papuzińska (5,2 mln egz.). Na niższym, ale wciąż wysokim poziomie, plasuje się ks. Mieczysław Maliński (3,7 mln egz.), autor wielu książek „papieskich”, Krystyna Siesicka (3,3 mln egz.), której książki skierowane są do nastolatków, Aleksander Minkowski (2,8 mln egz.), bardzo popularny w czasach PRL-u pisarz i scenarzysta filmowy, poetka Joanna Kulmowa (2,7 mln egz.), Piotr Wojciechowski (2,6 mln egz.), Waldemar Łysiak (2,4 mln egz.) oraz Tadeusz Konwicki (2,1 mln egz.).

Na pewno w najbliższym czasie do tej listy mogą dołączyć tacy autorzy jak wspomniana już Katarzyna Grochola, której Biblioteka Narodowa do 2012 roku wyliczyła łączny nakład wynoszący 1.648 tys. egzemplarzy, Małgorzata Kalicińska (nieodnotowana przez Bibliotekę Narodową, do której zapewne jej wydawca nie przekazał nawet jeszcze informacji o nakładach) czy Monika Szwaja (1.094 tys. egzemplarzy do 2012 roku), a może też tacy autorzy jak Sławomir Koper, niezwykle płodny popularyzator historii XX wieku.

Nie mamy oczywiście rankingów najlepiej zarabiających polskich pisarzy, chociaż kilka pism próbowało podjąć tę sprawę, ale jak wiadomo zarobki w Polsce są sprawą wstydliwą i nikt się nimi nie chwali. Nie tylko pisarze.

Jednak w przywołanym wcześniej raporcie *Przemysł książki* z 2009 roku stwierdza się, że „wynagrodzenie przypadające w udziale uprawnionemu [czyli właścicielowi praw autorskich, którym nie zawsze jest sam twórca, bo mógł je wcześniej przekazać lub odstąpić, a w przypadku zmarłego twórcy najczęściej właścicie-

lami praw do jego utworów są spadkobiercy] może wynosić z reguły procent od ceny detalicznej sprzedaży egzemplarza, który waha się w przedziale od 5 do 15%”.

Jako ciekawostkę możemy jeszcze przytoczyć informację o wynagrodzeniu za korzystanie z utworów w ramach tzw. dozwolonego użytku szkolnego (przedruk bądź inne korzystanie w podręcznikach, wypisach oraz antologiach edukacyjnych – zgodnie z odpowiednim artykułem Ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych). W przypadku utworów poetyckich z tytułu takiego korzystania z reguły stosowana jest na rynku stawka za jeden wers i – dla przykładu – Wisława Szymborska, której Biblioteka Narodowa przypisała łączny nakład 681 tys. egzemplarzy do 2012 roku, stosowała stawkę 1 euro za jeden wers przedrukowywanego wiersza. Podobnie jest w przypadku twórczości Jana Brzechwy, w którym stosowana jest przez spadkobierców zryczałtowana stawka za jeden wers lub jedną linijkę i wynosi dla utworów poetyckich od 8 do 10 zł, a dla utworów prozatorskich ok. 1 zł za linijkę.

W raporcie *Przemysł książki* podkreślono też, że w Polsce nie istnieją systemy stypendialne dla autorów książek z wyjątkiem niewielkiej puli stypendiów Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, pochodzących z budżetu państwa oraz z Funduszu Promocji Twórczości. Dla porównania w Niemczech stypendia są finansowane przez fundacje lub samorządy miast. Nieliczni nasi autorzy korzystają czasem ze stypendiów zagranicznych, a przyznają je głównie organizacje pozarządowe.

W tym samym raporcie stwierdza się też, że polscy autorzy w większości przy-

padków sami sprzedają swoje prawa autorskie wydawnictwom, a jedynie nielicznych (procent w granicach błędu statystycznego) reprezentują agencje. Przy sprzedaży praw do zagranicznych wydań zazwyczaj reprezentują autorów wydawcy. W Polsce działa kilka agencji autorskich, zwanych też literackimi, a dwie największe z nich to Agencja Literacka ANAW oraz Agencja Graal. Istnieje też kilka mniejszych agencji, jak na przykład Agencja Runa, Aleksandra Anna Markiewicz, Agencja Puenta czy Agencja Literacka Helfa.

Polska literatura jako pisana w języku, który zalicza się do tak zwanych małych języków światowych (bo co to jest nasze czterdzieści parę milionów ludzi, wliczając w to i emigrantów, i ich potomków na całym świecie), z trudnością zdobywa sobie miejsce w innych krajach. Ze współczesnych autorów dużą popularność w Rosji zyskała Joanna Chmielewska, i to popularność liczoną w milionach egzemplarzy, w zachodniej Europie coraz popularniejszy jest Marek Krajewski, którego retro-kryminały zostały przetłumaczone na 20 języków! Warto tutaj dodać, że początkowo pisarz ten łączył własną literaturę z pracą naukową na Uniwersytecie Wrocławskim, jednak od 2007 roku dołączył do nielicznego grona osób „zawodowo trudniących się pisarstwem”. Sprawa recepcji naszych autorów za granicą wymaga odrębnego omówienia, ale warto tu pokreślić znaczenie Instytutu Książki, rządowej agencji, która finansowo wspiera przekłady i edycje polskiej literatury za granicą i robi to bardzo skutecznie, a także nadaje tym działaniom wysoką rangę, przyznając coroczną nagrodę Transatlan-

tyk dla tłumaczy, promujących polskich autorów za granicą.

W przytaczanym już raporcie *Przemysł książki* czytamy dalej, że w Polsce corocznie zawieranych jest kilkadziesiąt tysięcy umów mających za przedmiot prawa autorskie związane z wydawaniem książek, a więc prawa do tekstów książek, przekładów, okładek, ilustracji itp. Każdego roku polscy wydawcy podpisują około 6 tys. umów licencyjnych z podmiotami zagranicznym (z reguły z zagranicznymi wydawnictwami), tyle samo umów z tłumaczami, ponadto ok. 7 tys. umów z autorami polskimi lub ich spadkobiercami, a także ok. 20 tys. umów dotyczących oprawy graficznej książek (projekty okładek, ilustracje, fotografie, skład). Umowy zawierane przez polskich twórców to albo umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe, albo umowy licencyjne, z reguły wyłączne. Twórcy mają coraz lepszą orientację co do ochrony ich praw i coraz częściej nie wyrażają zgody na umowne przeniesienie autorskich praw majątkowych, godząc się jedynie na umowy licencyjne. Umowy przenoszące autorskie prawa majątkowe skłonni są zawierać mniej znani twórcy – autorzy, ilustratorzy bądź tłumacze. W obrocie zagranicznym stosowane są wyłącznie umowy licencyjne, głównie wyłączne.

Jak widać, sprawy w trakcie pisania tego tekstu nabrały coraz poważniejszego zabarwienia, aż doszły do rzeczy najważniejszej, czyli do pieniędzy. Całkiem słusznie! Bo jak mówi stare powiedzenie w świecie wydawniczym, kto nie bierze honorarium za swój tekst, jest najpewniej grafomanem. I na tym niezbyt odkrywczym zdaniu skończmy i chodźmy do kasy!

**Piotr Dobrołęcki**

# Pisarz na współczesnym rynku książki



Fotografia Dariusz Tokarczyk

Drogi obiegu literackiego i głównego obiegu wydawniczego dawno się rozeszły. „Książkostrada”, regulowana przez wielkie sieci księgarskie (Empik, Matras, Merlin), z roku na rok coraz rzadziej przecina się z drogami lokalnymi polskiej prozy i poezji. Literaturze na rynku książki pozostają pozycje peryferyjne, czytelnicze nisze. Czy zatem – i na jakich zasadach (strategii pisarskiej? wydawniczej?) – pisarz może jeszcze współcześnie zaistnieć w szerszej świadomości czytelniczej? To pytanie stawiamy samym pisarzom oraz pisarzom-wydawcom (kilkakrotnie dopytując wydawców o zasady projektowania ich serii wydawniczych).

Warto zapewne zauważyć – co dla wyników tego ankietowego pytania nie jest bez znaczenia – że podpytywani przez nas pisarze zgadzali się na podjęcie tematu swojej obecności na rynku (czy też aktywności wydawniczej) raczej niechętnie, z zastrzeżeniami. Kilkakrotnie wyraźnie nam odmówiono. Temat najwyraźniej jest kłopotliwy, środowiskowo tabuizowany, czy może raczej – brakuje już złudzeń, a na mnożenie narzekań szkoda czasu (takie sygnały także zebraliśmy). Tym wyraźniej, donośniej brzmią głosy, które publikujemy poniżej.

Redakcja

## Miłosz Biedrzycki

Mogę wypowiadać się jako autor i odbiorca książek z tekstami wierszowanymi. Współcześnie powstającej prozy artystycznej nie piszę ani – niemal – nie czytam, więc nie czuję się w tej sprawie kompetentny.

Mój pogląd jest taki: wbrew hegemonicznej obecnie w naszym kraju narracji neoliberalnej, nakazującej opisywać każde zjawisko w kategoriach mitycznego rynku, obiegi tekstów wierszowanych nie podlegał i nie podlega logice popytu i podaży. Zamiast tego, uważam, sensowniej byłoby użyć do jego opisu dwóch pojęć znanych z niektórych nurtów socjologii, a mianowicie: uznania i redystrybucji. Wiersze oraz ich autorzy i autorki konkurują o uznanie, którego zasoby w środowisku są ograniczone. Konsekwencją uznania jest redystrybucja, w tym – redystrybucja środków finansowych, której beneficjentami są autorki i autorzy obdarzeni uznaniem. Szafarzami uznania są osoby i ośrodki dysponujące władzą. W przypadku, o którym mowa (tekstów wierszowanych), chodzi przeważnie o władzę symboliczną, chociaż – jak to z władzą bywa – może się ona splecać i przeplatać z innymi jej postaciami, takimi jak władza polityczna czy ekonomiczna.

W tych warunkach strategia pisarska wydaje się nieskomplikowana. Należałoby podjąć takie działania, które przyniosłyby przydział uznania. Na przykład, kiedy jeden z prominentnych krytyków (dzierżawców władzy symbolicznej w omawianym tu zakresie) ogłasza w wysokonakładowej prasie artykuł, w którym domaga się od tekstów wierszowanych, żeby dostarczyły mu „gulę wzruszenia”, właściwą

strategią pisarską jest wytworzenie wrażenia, iż to właśnie nasze wiersze są wehikułem „guli wzruszenia”, spełniającej potrzebę krytyka.

Jeśli chodzi o strategię wydawniczą, można sobie wyobrazić pozycjonowanie wydawanych przez nas książek w zgodzie z obowiązującymi wektorami przydziału uznania, bądź też próbę skierowania tych wektorów w inną stronę, na przykład przy udziale poszczególnych dzierżawców władzy symbolicznej, pozyskanych w charakterze sojuszników.

Jak wcześniej wspomniałem, konsekwencją przydziału uznania są zwykle działania redystrybucyjne. Omawiany przypadek „guli wzruszenia” jest pod tym względem kształcący: żeby nie komplikować, prominentny krytyk zaraz w tym samym tekście wskazuje dwójkę autorów, których wiersze spełniają postulowane przez niego kryteria. Redystrybucja (za pośrednictwem wysokopłatnej nagrody literackiej) w stosunku do jednego ze wskazanych autorów następuje niemal natychmiast, w przypadku drugiego będzie trzeba prawdopodobnie poczekać do przyszłego roku – krytyk recenzował książkę, która w momencie pisania artykułu jeszcze się nie ukazała.

Na marginesie możliwych strategii pisarskich można by jeszcze zwrócić uwagę na fakt, że system władzy symbolicznej w naszym kraju jest do pewnego stopnia pluricentryczny. Autorzy lub autorki nie odnoszący sukcesów w zasadniczym strumieniu przydziału uznania mogą spróbować dostosować się do którejś z bardziej wyspecjalizowanych nisz, na przykład tej związanej ze środowiskiem „wolnych Polaków”, kontestujących obecną postać

polskiego państwa. Przekonujące podjęcie w liryce określonych tematów (katastrofa smoleńska, członkowie walczących z władzami grup zbrojnych po II wojnie światowej itp.) może przynieść przydział uznania z takiej wyspecjalizowanej puli, za czym przeważnie również następują działania redystrybucyjne (np. za pośrednictwem osobnego, wyspecjalizowanego systemu nagród literackich).

Czy jednak obieg książek poetyckich ma jakiś wpływ na gust, literacki smak, współczesnego czytelnika w Polsce? W zarysowanej powyżej ekonomice uznania i redystrybucji książka poetycka jako artefakt jest co do zasady niezbyt istotna, żeby nie powiedzieć – zbędna. Natomiast obieg książek poetyckich dobrze się sprawdza jako element rytuału socjalizacyjnego. Wymienianie się tomikami poezji – czy to osobiście, czy przez przesyłki pocztowe – sprzyja budowaniu i podtrzymywaniu relacji w środowisku autorek i autorów i z tego punktu widzenia winno być oceniane pozytywnie. Książki poetyckie byłyby w tym systemie odpowiednikami naramienników z muszli, będących przedmiotem wymiany w obrędzie *kula* funkcjonującym na wyspach zachodniego Pacyfiku i opisywanym przez Bronisława Malinowskiego.

Współczesny czytelnik lub czytelniczka wierszy w Polsce (a jeszcze są tacy, którzy sami nie piszą własnych) trochę przypominają himalajskiego yeti. Sam ich nie widziałem, nie znam też osobiście nikogo, kto by ich spotkał. Ale niewykluczone, że widział ich raz znajomy znajomej ciotki szwagra brat. Jeżeli istnieje ją (hipotezy tej nie jestem w stanie ani potwierdzić, ani jednoznacznie od-

rzucić), to możliwe, że i nasze bidne pamiątki z celulozy na coś mogłyby im się przydać. Kto wie.

## Katarzyna Bonda

To, co powiem na ten temat, być może wielu pisarzy tzw. wysokiej literatury oburzy, ale większość z nich (mówię o głośniejszych nazwiskach) dokładnie korzysta ze sprawdzonych chwytów tej strategii. Moim zdaniem pisarz nie może dziś siedzieć w kącie. Wiem – jest to upiorne i straszne, biorąc pod uwagę, że z natury swej pisarz nie jest showmanem. Gdyby był, pracowałby w telewizji lub tańczył na lodzie. Wybrał pisanie, ponieważ woli się ukryć za dziełem. Po to wszak to robi. Dzisiejszy rynek (używam tego słowa świadomie) dominuje, bo nawet dzieło wysokoartystyczne jest rodzajem produktu, który jest niszowy bądź tzw. pierwszej potrzeby. Co więcej, w dobie konsumpcjonizmu przywykliśmy do tego, że to, co jest gratis, nie ma zbyt wielkiej wartości. Książka, tomik poezji czy zbiór reportaży jest więc produktem, a ten musi dotrzeć do odbiorcy. I tutaj dochodzimy do sedna: reklamy, promocji, komunikacji, która jest nieodzowna, by pisarz mógł dotrzeć do swoich czytelników. Można się zżymać, ale tak po prostu jest. Zalewa nas ocean książek tłumaczonych, self-publishingu, książek płaskich, złej jakości, ponieważ wydanie jest dziś tak łatwe, jak zrobienie zdjęcia komórką. Z tego wniosek prosty – nie wystarczy napisać, ani nawet wydać książki. Cała praca zaczyna się „po publikacji” i sprowadza się do „krzyczenia” o niej. Nie mówię o „chamskiej” reklamie,

ale strategii, którą pisarz musi przyjąć. Oczywiście, klasyczne media pomagają bardzo, w szczególności zaś telewizja (sama tego doświadczyłam – pierwszy nakład *Pochłaniacza* w trzy tygodnie po prostu wyszedł z księgarń), ale ważny jest także:

1. Kontakt z czytelnikiem – spotkania autorskie.
2. Media społecznościowe – Facebook, Twitter, Instagram.
3. Blogerzy.

Wszystko zaczyna się kręcić w sieci. Papierowe media, nagrody, prawdziwe recenzje krytyków (znawców tematu) mają znaczenie prestiżowe, jedynie potwierdzają jakość książki. Siła jest w Internecie i trzeba być w nim aktywnym. Jeśli pisarz uznaje to za błąd, mówi, że chce się przesiąść na maszynę do pisania i wypisuje z Facebooka – jego sprawa. Ja jednak sądzę, że więcej w tym korzyści niż strat. Daje to także bezpośredni „feedback”. Ludzie chcą „dotknąć” swojego idola, chcą posłuchać jego poglądów, nawet pomóc mu w pracy nad książką, wreszcie uczestniczyć w tym procesie. Taki mamy świat – kultury obrazkowej, pośpiechu i nadmiaru. Nic dziwnego, że klasyczne „siedzenie w kącie” już się nie sprawdza.

## Jacek Dehnel

Nie wydaje mi się, żeby mniej sprzedawano książek polskich; po prostu dorobiliśmy się naszych własnych autorów literatury gatunkowej – i rzetelnych, którzy stworzyli własną markę (jak choćby Jacek Dukaj, Marek Krajewski czy Zygmunt Miłoszewski), i grafomanów, tłukących beznadziejne powieści (tu nazwiska przez litość zmilczę). Mamy nie tylko szajs

importowany, ale i szajs własny, rodzimy, polską ręką ukręcony. Nie o polskość tu zatem chodzi.

Owszem, gorzej się miewa proza „ambitna”, „z górnej półki”, „wymagająca”, czy jak to sobie jeszcze nazwiemy; nie wspominał nawet o poezji. Jest to zatem kryzys gatunków, nie literatury polskiej; poezja obca sprzedaje się równie kiepsko, co rodzima. To, oczywiście, symptom ogólnego spadku czytelnictwa i szerzenia przekonania, że literatura jest rozrywką, a nie pomocą w poznawaniu świata i rozwiązywaniu najgłębszych dylematów etycznych. Ale to nic nowego, Bruno Schulz też był miażdżąco mniej popularny niż Mniszkówna.

Pisarz może popробować albo literatury gatunkowej (co wcale nie jest łatwe, bo nawet napisanie głupiego romansidła to nie bułka z masłem, trzeba znać przyzwyczajenia czytelników i wymogi gatunku), albo też zdecydować się na ścieżkę ambitniejszą, ze świadomością, że będzie mu to przynosiło mniejsze zyski wymierne, mniej seksu z fankami czy fanami i mniej wywiadów w kolorowych czasopismach. Ale w szerszej perspektywie może pozwolić na stanięcie po stronie Schulzów a nie Mniszkówny. Jak by nie kombinował, i tak wszystko kończy się na tekście i od niego zaczyna: dobre książki się bronią nawet w trudnych czasach.

## Jacek Dukaj

Przed wszystkim nie bardzo rozumiem samo rozróżnienie z wprowadzenia do ankiety. Czym mianowicie jest ów „obieg literacki” ustawiony w opozycji do wydawanych książek?

Pytanie o zaistnienie pisarza w szerzej świadomości czytelniczej jest tak naprawdę pytaniem do specjalistów od PR-u. Przy czym „świadomość czytelnicza” musi tu zostać ujęta jako podzbiór „świadomości odbiorcy mass mediów” – każdy współczesny czytelnik pozostaje zanurzony w tych strumieniach informacji, a tylko nieliczni z odbiorców informacji masowej są zarazem czytelnikami książek.

Zasadniczo są dwie drogi: ta dla celebrytów i tzw. poważnych pisarzy, oraz ta dla twórców tzw. literatury popularnej. Książki autorstwa celebrytów oraz pisarzy konsekrowanych (obecnych w mass mediach wywiadami, sesjami zdjęciowymi, spowiedziami, nagrodami, skandalami) kupuje się z impulsu pozaksiążkowego. Książki „do czytania” kupuje się dla czystego doświadczenia lekturowego (upraszczając: czytelnika interesuje, jak wygląda Wiedźmin, ale nie to, jak wygląda Sapkowski). Są oczywiście wyjątki po obu stronach, ale statystycznie tak się przedstawia sytuacja.

Zwróciłbym więc ostrze pytania przeciwko niemu samemu: czy istotą i celem literatury jest zaistnienie pisarza w czytelniczej świadomości, czy też zaistnienie samej literatury, tj. tekstu, treści opowieści, wytworu wyobraźni?

### Mariusz Grzebalski

Nie zgadzam się z tezą, że drogi obiegu literackiego i głównego nurtu wydawniczego całkowicie się rozeszły. To błędne przesądzenie. Jest raczej tak, że ten drugi sukcesywnie czerpie z pierwszego, wyłapując co ciekawszych autorów, którzy dopiero przenikają do szerszej świadomości czytelniczej. Przykładów pisarzy

publikujących swoje książki w małych, lokalnych oficynach, i takich, którzy wraz z rozwojem swojej kariery przechodzili do dużych wydawnictw, jest w Polsce aż nadto. Nie widzę w tym niczego nienaturalnego, skoro w ten sposób zapewnia się literaturze i jej czytelnikom napływ świeżej krwi, a wkraczającym na rynek twórcom szanse rozwoju. Tego ostatniego małe oficyny nie są im w stanie zapewnić. Opisany proces dotyczy oczywiście przede wszystkim prozy, w mniejszym stopniu poezji, która ma z gruntu niszowy charakter. W tym również nie widzę niczego złego. Zaniepokoiłaby mnie sytuacja, gdyby nagle książki poetyckie zaczęły się ukazywać w dużych nakładach. Mamy w kraju mniej więcej dwa tysiące odbiorców poezji i tyle w zupełności wystarczy.

Rzecz jasna nie da się porównać nakładów prozy artystycznej i eseistyki z literaturą popularną. Trudno zatem mówić o tym, że ambitny pisarz może zaistnieć w zbiorowej świadomości czytelniczej. To mrzonka w czasach kurczącego się rynku wydawniczego i rozwoju technologii elektronicznych. Cieszymy się z tego, że ludzie w ogóle sięgają po książki, w tym także po te ambitne. A że to margines – cóż, margines, ale bezcenny.

### Czy marketingowa kategoria *target market* ma w ogóle zastosowanie przy projektowaniu i prowadzeniu serii poetyckiej?

W przypadku projektowania i prowadzenia serii poetyckiej proponuję w ogóle nie zajmować się kategorią *target market*. W tym przypadku „target” jest gotowy i nie ma większych szans na to, żeby rozszerzyć go o nowych odbiorców. Książki poetyckie wydawane są najczęściej w na-



kładach od trzystu do sześciuset egzemplarzy. Te z nich, które zostały nominowane lub wyróżnione ogólnopolskimi nagrodami literackimi, rozchodzą się w ilości od tysiąca do dwóch. Kto zajmuje się wydawaniem poezji, niech myśli o śrubowaniu poziomu swojej oferty, ponieważ na tym wąskim obszarze wydawniczym wciąż jeszcze propozycje wyraziste sąsiadują z zaledwie przeciętnymi.

## Inga Iwasiów

Przestałam wierzyć w skuteczność samotniczego oporu wobec zjawisk i reguł urynkowanej kultury. Alternatywą dla tychże może być mecenat państwa i mecenat lokalny. O ile mecenat państwa, z wszystkim zastrzeżeniami, jakoś działa (są stypendia, granty, dofinansowania wydawnictw, program promocji czytelnictwa itp.), o tyle ten lokalny ma zbyt jawnie polityczny charakter, staje się instrumentem władzy. Paradoksalnie więc wolałabym więcej interwencji państwa w finanse kultury, pewnego automatyzmu, oczywiście z jasnymi kryteriami merytorycznymi, w miejsce czysto personalnych decyzji.

Nie wierzę, by pisarz bez wspomagania instytucji literatury mógł sam z siebie zaistnieć. Przeciwnie, moim zdaniem – pisarki i pisarze muszą posiadać gorzką wiedzę na temat swojego położenia i nie ulegać pokusom niszowego szlachectwa. Trzeba próbować żyć w tym, co zastajemy i wpływać na zmiany. Jak to rozumiem? Niewychodzenie z domu nie przysporzy nam czytelników, ale nie trzeba godzić się na każdy występ, każdą rozmowę. Pozostawanie na lokalnych ścieżkach w czasach globalności naraża nas na frustrację. Trzeba się komu-

nikować. Jeśli nasi wydawcy nie poświęcają nam uwagi (mówiąc wprost – nie inwestują w promocję), możemy korzystać z mediów internetowych. Sama prowadzę bloga, od paru miesięcy zawieszono go z powodu nadmiaru zajęć pisarskich. Na pewno jest to forma kontaktu na własnych zasadach, ale uważam ją za uzupełnienie innych sposobów docierania do odbiorców.

Przez 20 lat współtworzyłam lokalne środowisko literackie. Najpierw redagując Szczeciński Dwumiesięcznik Kulturalny „Pogranicza”, potem pracując nad formułą Festiwalu Literatury Kobiet „Gryfia”. Przez te lata dużo się zmieniło. Na początku byłam przekonana, że kultura nierynkowa, lokalna, ambitna potrzebuje właśnie czegoś w rodzaju przyjaznej niszy. Z czasem ten ochronny kokon stracił na znaczeniu. Peryferia nie mają szans w starciu z rynkiem. Sprawa festiwalu zaś, przejętego przez lokalną gazetę i zamienionego w imprezę rozrywkową, pokazuje przepoczwarzenie się szlachetnych nisz w karykaturę masywowych wydarzeń kulturalnych. Czy istnieje jakieś wyjście pośrednie? Na pewno bardzo pośrednie – ambitną literaturę można promować, balansując pomiędzy potrzebami odbiorców, ambicjami twórców i możliwościami finansowymi. Zasada, iż najbardziej promuje się wypromowane zjawiska, oczywiście działa i gniewa; ale nie ma na nią rady, przynajmniej w tej chwili.

## Łukasz Orbitowski

Nie posiadam wiedzy ani umiejętności praktycznych, by odpowiedzieć na to pytanie – w przeciwnym razie dawno

zostałbym autorem bestsellerów. Pisałbym książki kucharskie i tak długo robił wywiady z celebrytami, aż sam zostałbym jednym z nich.

Wydaje mi się jednak, że sprawa jest banalnie prosta. Pisarz nie może być pisarzem, a przynajmniej nie tylko. Jego oferta dla społeczeństwa powinna być szersza i zasadać się na czymś innym. Doskonale rozumie to Michał Witkowski ze swoją „jazdą na modę”. Można się śmiać z jego strojów, z tego wdziańka muszkietera na przykład, można przecierać oczy ze zdumienia, ale ten facet doskonale wie, co robi. Parę wygłupów przyniosło mu większą popularność niż wszystkie książki, które napisał, razem wzięte. Witkowski to przykład ekstremalnej kreacji, ale przecież jeśli ktoś jest żyjącym pisarzem kojarzonym przez ogół Polaków, to właśnie on.

Witkowski to przykład najbardziej efektowny, lecz nie jedyny. Posłużę się przykładami chłopaków z mojego pokolenia, których skądinąd znam i lubię. Jakub Żulczyk na przykład został gwiazdą Facebooka, pisze scenariusze i jest częstym gościem w programach telewizyjnych, do których zaprasza się go nie dlatego, że pisze, ale dlatego, że mówi z sensem, no i jest częścią światka warszawskiego. Szczepan Twardoch błysnął wizerunkiem eleganta, twardego ze spluwą, w ten sposób dystansując się od byle jakiego, tandetnego i mięciutkiego obrazu statystycznego pisarza. Mówił też tak, aby o nim mówiono. Zarówno Szczepan, jak i Kuba piszą świetne książki, ale świetna książka nie wystarcza, aby zostać dostrzeżonym. Wreszcie, powiem o sobie. Większość ludzi kojarzy mnie z moją publicystyką. Dostaję czasem wiadomości, maile od ludzi, którzy

czytają moje felietony i raptem dziwią się, gdy daję do zrozumienia, że popełniłem jeszcze jakieś książki. Innymi słowy, jeśli pisarz chce zarabiać na książkach i budować swoją rozpoznawalność, musi przestać prezentować się jako pisarz. Paradoks, ale właśnie tak jest.

Jedna wątpliwość. Ta diagnoza dotyczy ludzi mniej więcej mojego pokolenia. Starsi twórcy, którzy wypromowali się w czasach przed kryzysem książki, nie muszą już się wygłupiać ani szukać nowych dróg. Dotyczy to zarówno Jacka Dukaja, Wiesława Myśliwskiego, jak i na przykład Andrzeja Pilipiuka. Z młodymi jest jeszcze inaczej, ale jak, tego nie wiem. Nie znam żadnych dwudziestoparoletnich pisarzy i nie mam pojęcia, jak się promują.

## Marian Pilot

### Odwaga Putina

Stary, mądry i przebiegły Bertolt Brecht powiedział kiedyś, że nie sztuka książkę napisać – sztuką jest ją upowszechnić. W tej dziedzinie sztuki autor *Karier Artura Ui* był nie lada majstresem, dla autopromocji potrafił posłużyć się nawet swoją maszyną do pisania: hipnotyzował czytającą publiczność postacią prawdziwie dwudziestowiecznego nowoczesnego literata, który nie brudzi sobie rąk atramentem, jako że maszyny używa nawet do wstawiania przecinków... Iść z nim w zawody mógłby tylko pewien ekscentryczny warszawski poeta, który na spotkaniach autorskich wyciągał z kapelusza pożyczonego od cyrkowego magika królika, dzięki czemu cieszył się wielkim rozgłosem, a jego wiersze niebywałym powodzeniem.

Dziś maszyn do pisania szukać trzeba w muzeum techniki, zaś na całym Mazowszu, obawiam się, nie znajdzie się dość królików, by obdzielić nimi żądnych sukcesu literatów.

Kapitalizm bowiem obszedł się z nami brutalnie: nie dość zdolni, by pisać scenariusze telenowel, zbyt dumni, by na boku pisywać teksty piosenek, hermetyczni czy tylko nazbyt pokrętni, bezlitośnie zepchnięci zostali do ciemnego kąta, czy też nawet kompletnie wyeliminowani przez wielkie sieci księgarskie, panoszące się na rynku i troszczące się tylko o zysk – o co zresztą nie można mieć do nich pretensji, rynek jest rynkiem... Stary mistrz miał rację, można napisać książkę, opublikować ją – i osiąść na pakach z kilkuset egzemplarzami nakładu. I pisze się bowiem, i wydaje u nas wiele, jako że państwo – pragnąc po części chociażby złagodzić okrucieństwo rynku – całkiem szczerze dotuje zarówno autorów, jak i publikujących deficytowe tytuły wydawców. Jednak, powiedziawszy A, winno państwo powiedzieć też B, podjąć przynajmniej próbę przełamania blokady wielkich firm księgarskich. Jak to zrobić – specjaliści muszą to wiedzieć, istnieją bodaj jakieś wzorce skandynawskie preferencji dla rodzimej książki...

Szukając puenty dla tego melancholijnego tekściku, kliknąłem przypadkiem na stronę [www.gazeta.ru](http://www.gazeta.ru). Życie przynosi puentę: okazuje się oto, że właśnie (1 lipca 2014 r.) wszedł w Rosji w życie ukaz Putina, zakazujący pod surowymi karami używania we wszystkich środkach masowego przekazu, w prasie i we wszelkiego rodzaju drukach słów obscenicznym. Jeśli idzie o książki: wydawca winien zadbać

o usunięcie słów niecenzuralnych z tekstu lub też naszpikowaną matem (czyli ruskim bluzgiem) książkę umieścić w szczelnym pudełku, opatrzonym odpowiednim ostrzeżeniem. Jednym słowem literatura rosyjska została najdosłowniej zapudłowana (do pudła trafią nawet niektóre teksty Puszkina), co – jak każdej literaturze ciemniejszej – gwarantuje jej rozkwit.

Gdybyż – sparafrazuję Żeromskiego – nasi władcy mieli odwagę Putina, ileż mniej problemów mielibyśmy my, literaci – ale też i oni sami...

## Radosław Wiśniewski

Jak pisarz i wydawca może zaistnieć w warunkach rynku wydawniczego A.D. 2014? Niestety, odpowiedź jest mało lotna. Zaczynijmy jednak od tego, że nie ma podziału na literaturę lokalną i ogólnopolską. Ta uznawana za lokalną wcale taka lokalna nie jest; zresztą – nigdy nie była. Miała swoje sieci powiązań, swoje metody przenikania osmotycznego. Można zatem raczej mówić o różnych obiegach życia literackiego i o tendencji do zanikania wszystkich poza tym głównym, tym obstawionym księgarniami sieciowymi i dużymi wydarzeniami, kreowanymi zanim jeszcze autor napisze książkę. Ostatecznie nie bez powodu jako reklamy używa się skojarzeń i odniesień do tego, co czytelnicy kupili już kiedyś. Swoją drogą dłaczego jeszcze nikt nie wpadł na pomysł, by tak jak molochy księgarskie reklamują kolejne kryminały – reklamować zbiory wierszy? Proszę sobie tylko wyobrazić slogany reklamowe w stylu „Wczesny Herbert z emocjonalnym zacięciem Podsiadły”, czy „Książka

korektora Marcina Świetlickiego”. To by dopiero było! Na serio – brakuje nam realnego życia literackiego, istniejącego obok wskazanej we wprowadzeniu do tej ankiety „książkostrady”. Jeśli książki nie ma w sieciówkach, to w zasadzie nie ma jej w ogóle. Towarzyszy temu brak obiegu krytycznoliterackiego, chociaż nie brak nam krytyków. Problem jednak w tym, że nie mają oni dla kogo i gdzie publikować, ponieważ brakuje nam obiegu czasopiśmienniczego – a w jego ramach nowoczesnego, regularnego pisma – czy raczej dwóch, trzech, może czterech pism, których zakup gwarantowałby czytelnikowi, że znajdzie w nich to, co aktualnie się dzieje na rynku wydawniczym (i to nie tyle na tym głównym polu komercyjnym, ale także w niszach). Próbował o to walczyć Paweł Dunin-Wąsowicz z „Lampą”, ale zdaje się, że nie dał rady. Niedostępnym wzorcem takiego pisma pozostaje legendarny „Nowy Nurt”, który nie dość, że był dwutygodnikiem, dość tanim, to jeszcze był dostępny w zwykłych kioskach Ruchu, jak zwyczajne czasopismo. Tej zwyczajności już żadne pismo potem nie powtórzyło.

Do tego dochodzi zjawisko nazwane przeze mnie brzydko, ale chyba inaczej się nie da – dyktatem Nagrodyzmu; co oznacza w największym skrócie – ustanawianie literatury jako niewielkich wysp objawienia wyłaniających się z werdyktów kapituł, które z natury są prawdą podaną do wierzenia, nie zaś zaproszeniem do dyskusji (por. <http://portliteracki.pl/tawerna/debaty/nagrodyzm/>). I gdyby nie pustka wokół epifanijskich wręczeń nagród – nie byłoby problemu. Tymczasem, być może literatura powinna być sztuką

złożonej mowy – a w tym rozmowy. Powinna, lecz coraz rzadziej jest. Skoro tak, to może pisarze powinni uznać, wspólnie z wydawcami, organizatorami życia literackiego, tam gdzie ono jeszcze jest – że rolą pisarza nie jest tylko pisanie, a rolą wydawcy – tylko wydawanie. Odpowiedzią na sytuację, której zdiagnozowaniu poświęcono już niejeden artykuł, powinno być kreowanie własnego świata, własnej – jak to teraz się modnie określa – narracji. Rzecz jednak nie w samej narracji, lecz w aktywności. Literatura może zaproponować po prostu i aż – spokojną rozmowę. Nie sprzedaż seksualności autora czy autorki, nie celebryckie newsy, ale to, czego brakuje w naszym życiu społecznym – rozmowę, opowieść, opowiadanie, wysłuchanie, mówienie, refleksję, pauzę, oddech, spotkanie. Na to nie ma innej rady niż wyjście pisarza z domu i zorganizowanie spotkania na podwórku, u siebie w mieście, u znajomych, w księgarni osiedlowej, na stacji benzynowej. Nie ma innego wyjścia w oczekiwaniu na kapryśne dotacje, darowizny i tzw. sponsorów – trzeba wydawać się samemu na drukach ulotnych, wrócić do instytucji art-zinów, lit-zinów, samizdatów. Pan Pisarz, Pani Pisarka musi się wreszcie ruszyć, żwawo. Świat go sam nie odnajdzie, nie nazwie i nie wyniesie. To musi być niestety wieloletnia wytrwała orka, setki spotkań, wyjazdów w nieznanne i za nieznanne gratyfikacje albo zgoła ich brak. I do tego – szczególnie odnosi się to do działań poetów, którzy z natury nie są pierwszoobiegowi – szacunku trochę dla siebie. Nie dajcie sobie wmówić, drodzy koledzy i koleżanki, że wydajecie „tomiki”, wydajecie zbiory wierszy, książ-

ki; nie bierzecie udziału w „wieczorkach poetyckich” (wieczorek może być dansin-gowy, na wczasach), z poetką, poetą organ-izuje się spotkanie, po prostu. Niemcy nazywają to „czytaniem” – idzie się na czytanie publiczne, nie zaś *kleine Abend*.

I ostatnia uwaga – ów margines, na którym bytuje spora część pisarzy, poetów, prozaików i innych szaleńców bożych – to generalnie dobre miejsce. Jest to – mimo swojego materialnego ubóstwa – miejsce wolne, swobodne, bo gdzie nie ma pie-niędzy, wygasają też łatwo wielkie ambi-cje medialne. Nikt nikogo do niczego nie zmusza i sporo jest dowolności artystycz-nej. Można się nawet śmiać, że trudno jest być skorumpowanym literatem, gdy nikt i nic nie chce korumpować, ale poczu-cie wolności pisarskiej nie jest za darmo. Gdybym – nawiązując do początku mo-jej wypowiedzi – miał jakoś ten margines zgrabnie zareklamować, to napisałbym tak: „Nam naprawdę chodzi o literaturę, a całej reszcie tylko o Twoją kasę”.

### **Czy marketingowa kategoria *target mar- ket* ma w ogóle zastosowanie przy pro- jektowaniu i prowadzeniu serii poety- ckiej?**

Wydaje mi się, że kategoria *target mar- ket* to możliwie najbardziej nieszczęśliwy pomysł na opisanie zasad funkcjonowa- nia książki poetyckiej w połowie dru- giej dekady XXI wieku w Polsce. Właś- ciwsza byłaby kategoria *Market Garden*, jak kryptonim lądowania aliantów pod Arnhem w 1944 roku. Wydawanie poe- zji dzisiaj to spadochroniarstwo, rodzaj wydawniczego kamikadze, podejmowa- nego przez niewielkie, często dotowa- ne – tak czy inaczej z publicznych środ-

ków – oficyny organizacji pozarządowych. Serii poetyckiej dzisiaj się nie projektuje (chyba) i nie prowadzi. Książki wydaje się w rytmie, w jakim są tworzone i pisa- ne. Poezja z natury swojej należy do tych typów komunikatu literackiego, który nie da się wstępnie skalkulować i wyce- nić. I bardzo dobrze, że tak jest. Nie do końca przy tym wiadomo, dla kogo się to robi. Istnieje domniemanie, że czy- telnicy poezji istnieją, może nawet nie są mało liczni, ale są dramatycznie roz- proszeni i nie mają jak wpływać na *mar- ket*, nie mają jak udowodnić, że są jakimś *targetem*. Skąd zatem przekonanie, że istnieją? To bardzo proste. Serwis [www.nieszuflada.pl](http://www.nieszuflada.pl) w chwilach swojej świet- ności notował milion wejść miesięcznie, serwis [www.liternet.pl](http://www.liternet.pl) w maju 2014 ro- ku zanotował 270 tysięcy odsłon. Nawet jeżeli się ten wynik podzieli przez 100 i założy, że każdy użytkownik dokonuje średnio 3 odsłon dziennie (a dni w mie- siącu jest 30) – to i tak wychodzi duża grupa, która nie jest niczym innym jak *targetem*, zbiorowiskiem jednostek, dla których komunikat poetycki, różnie de- finiowany, na różnych poziomach złożo- ności i wyrafinowania – jest istotny. Chcą się z nim zetknąć. Ale są rozproszeni, jak ci skoczkiwie alianccy w 1944 roku na wielkiej przestrzeni i – że pociągnę tę ku- lawą metaforę – w zderzeniu z korpusem pancernym rynku wydawniczego – kładą się jak łan zboża.

### **Michał Zabłocki**

Ankietowe pytanie odnosi się zarówno do pisarza, jak i jego dzieł. Pisarz może zaistnieć przede wszystkim w mediach.

## ANKIETA

Jako swego rodzaju celebryta, oczywiście jeśli tylko chce, jeśli ma na to czas i odpowiednią odporność psychiczną. Oprócz tego może zaistnieć jego nazwisko – wspomинane, komentowane, wstawiane przy każdej okazji, gdy tylko wypada podjąć dyżurny temat literatury. To wszystko jednak bardzo pozorne formy istnienia, ponieważ nijak nie zwiększają obiegu samej literatury. Jeśli zaś spojrzeć na problem z perspektywy dzieła, mamy mniej więcej następujące możliwości: adaptacja powieści na film fabularny, adaptacja wiersza na piosenkę, publikacja w Internecie (sensowna chyba tylko w przypadku wierszy); prezentacja w nietypowych okolicznościach (np. slam, projekcje, druki na ścianach i na ulicach). To takie sposoby, jakie są już dzisiaj oczywiste.

Dla wielu nieprofesjonalnych poetów wyświetlenie wiersza na murze, czy na odpowiednio uczęszczanej i czytanej stronie internetowej, to pierwsza szansa na zaistnienie. Dla innych to w ogóle jedyny sposób prezentowania własnej twórczości. Poetycka książka przy ul. Brackiej w Krakowie, która działa już od ponad 11 lat, staje się słynna nie tylko w Polsce, ale i zagranicą, a to za sprawą tytułu Miasta Literatury UNESCO i faktu dołączania do projekcji kolejnych miast spoza naszego kraju. Czy nikomu nieznanemu autorowi z nikomu nieznanego małego miasteczka, w której nie ma ani środowiska literackiego, ani żadnego wydawcy, może gdziekolwiek liczyć na bardziej spektakularną prezentację? Za kilka kolejnych lat nawet wydanie własnego tomiku może się okazać mniej istotne niż zaistnienie w *Antologii wierszy na murach*.





Fotografija Dariusz Tokarczyk

Bogdan Rogatko  
**Rynek książki wczoraj**



*Fotografia Dariusz Tokarczyk*



Gdy po roku 1989 obserwowano się – zmieniający się podobnie jak rynki gospodarcze – rynek wydawniczy, na którym zaczęły pojawiać się nowe lub wcześniej działające podziemne wydawnictwa, prywatne, małe, ale prężne, z atrakcyjnymi ofertami nowości przekładowych, można było dostać „kolorowego zawrotu głowy”. Sytuacja wydawnictw państwowych – zatrudniających sztab ludzi, z przepelnionymi tekami przyjętych do wydania utworów współczesnych pisarzy, z tytułami przekazanymi już do drukarni, w nierealistycznie wysokich nakładach – stawała się wtedy jednak coraz trudniejsza. Niektóre padały, inne prywatyzowały się, z różnym zresztą skutkiem.

Większość swego zawodowego życia przepracowałem w jednym z czołowych wydawnictw, Wydawnictwie Literackim, którym na początku roku 1990 zacząłem kierować jako dyrektor i redaktor naczelny. Nie będę rozwijał kwestii przejmowania schedy po byłym dyrektorze, ponieważ to historia na inny tekst, raczej wspomnieniowy. W każdym razie ja – odpowiedzialny za stuosobową załogę, wyjaśniający niektórym autorom, dlaczego zmniejszamy nakład lub dlaczego musimy wycofać się z wydania ich książek – daleki byłem od kolorowego zawrotu głowy, bo niemal dzień w dzień dopadał mnie raczej jej ból. Pomówmy jednak o przeszłości, bez wpadania w nostalgię, lecz także bez oskarżycielskiego tonu, jak to się niektórym publicystom teraz zdarza. Z racji swego osobistego doświadczenia przedstawię ją na przykładzie Wydawnictwa Literackiego.

### Polityka wydawnicza

Od lat 60. Wydawnictwo Literackie, założone w roku 1953, mogło się pochwalić bogatą ofertą wydawniczą. Rozbudowany był w nim i stale rozwijany dział współczesnej prozy i poezji polskiej. Jakkolwiek redaktorzy, kierownicy redakcji, redaktor naczelny dbali o poziom artystyczny przyjmowanych do wydania utworów, zamawiając zwykle tzw. recenzje wydawnicze u znanych na ogół krytyków, to jednocześnie panowała niepisana zasada, że pierwszeństwo w wydaniu mają pisarze krakowscy, do których nie ma politycznych zastrzeżeń. Dla części pisarzy, nawet tych *minorum gentium*, honoraria autorskie były istotnym wsparciem finansowym. Zdarzali się jednak wówczas i tacy pisarze, którzy swoją pozycję materialną oraz społeczną zawdzięczali częstym i licznym (wznowienia, stosunkowo duże nakłady) wydaniom swoich dzieł. Powody były różne, różne też występowały sytuacje, w których trudno było nie dostrzegać politycznych nacisków i nie mającego wiele wspólnego z gustami literackimi i etyką – konformizmu osób odpowiedzialnych za przyjmowanie książek do wydania.

Bezstronnie trzeba przyznać, że czytelnictwo stało wówczas na wysokim poziomie. Społeczny awans ludzi z niższych warstw społecznych, zwłaszcza ludzi młodych, nie był tylko hasłem propagandowym. Nowej inteligencji przybierało w mniejszej skali, niż to rzecz jasna głoszono, i w większości była to inteligencja z wykształceniem niehumanistycznym, nieczęsto zdradzała ona zresztą

humanistyczne zainteresowania; mimo to wydawane książki cieszyły się powodzeniem, szczególnie polska i obca kłasyka; ale kilku, może kilkunastu współczesnych pisarzy polskich też się „dobrze sprzedawało”, nakłady ich nowych książek (sięgające kilkudziesięciu tysięcy egzemplarzy) odpowiadały czytelniczemu zapotrzebowaniu. Jednocześnie jednak drukowano w dużych nakładach książki pisarzy „dobrze widzianych”, ale niepopularnych wśród czytelników, promowanych jednak przez krytyków, godzących się na rolę propagandzistów. Zaspokajano w ten sposób finansowe roszczenia i literackie ambicje autorów, co zapewniało dobre relacje wydawców z decydentami kultury, a od tego zależały na przykład wielkość przydziału papieru na dany rok i zatwierdzenie rocznego planu tytułów do wydania. Sprawy wydawałoby się banalne i oczywiste w pracy każdego wydawcy, ale zasadniczy wpływ na tę pracę miały czynniki zewnętrzne, jednoznacznie polityczne – bezpośrednio jeden z departamentów Ministerstwa Kultury i Sztuki, w istocie osoby z biura politycznego KC PZPR, odpowiedzialne za resort kultury. Wydawano też, z różnych zresztą motywów i w skromnych ilościowo nakładach, nieangażujących się politycznie autorów książek o średniej wartości literackiej.

Sytuacja uległa pewnej zmianie po 1976 roku, czyli po wypadkach w Ursusie i Radomiu oraz po powstaniu Komitetu Obrony Robotników. W styczniu 1977 roku wydano pierwszy numer podziemnego pisma kulturalnego „Zapis”, którego zespół redakcyjny był jawny. Tworzyli go znani i znakomici pisarze i krytycy: Jerzy

Andrzejewski, Stanisław Barańczak, Jacek Bocheński, Kazimierz Brandys, Tomasz Burek, Marek Nowakowski, Wiktor Woroszyński oraz – z pokolenia Adama Michnika – Barbara Toruńczyk. Niektóre numery, ukazujące się w zasadzie jako kwartalnik, choć zwykle nieregularnie, stanowiły wydania osobnych tytułów literackich; w ten sposób ukazały się na przykład *Mała apokalipsa* oraz *Wschody i zachody księżycyca* Tadeusza Konwickiego, *Wielki strach* Juliana Strykowskiego. Niebawem powołano pierwsze duże i – jak się szybko okazało – znaczące na kulturalnej mapie Polski wydawnictwo – Niezależną Oficynę Wydawniczą NOWA, więcej też pisarzy zaczęło współpracować z pismami emigracyjnymi, przede wszystkim „Kulturą” i wydawać w Instytucie Literackim, niektórzy pod swoim nazwiskiem (np. Kazimierz Orłoś). Fakty te wpływały na zmianę sytuacji polskiego pisarza w latach 70. i szczególnie 80., kiedy podziemny ruch wydawniczy, tzw. drugi obieg, stał się istotną alternatywą dla „obiegu pierwszego”.

### Warsztat redaktora

W latach 70. nastąpił rozwój Wydawnictwa Literackiego w związku realizacją ciekawych i ambitnych planów. Duży, a przede wszystkim silny, doświadczony zespół redaktorów, tworzył sześć redakcji: Klasyki Polskiej i Literaturoznawstwa, Polskiej Prozy Współczesnej, Polskiej Poezji Współczesnej, Literatury Historycznej i Cracovianów, Sztuki i Teatru, Redakcji Przekładów (która potem podzieliła się jeszcze na dwie osobne). Na polonistyce UJ nie było wówczas jeszcze żadnych specjalizacji, nie było więc na przykład

edytorstwa, ale wysoki poziom studiów, wymagania wybitnych profesorów – historyków literatury i językoznawców, szczególnie w zakresie gramatyki opisowej, z położeniem nacisku na znajomość składni (na co kiedyś zwracał wielką uwagę profesor Zenon Klemensiewicz), stwarzały szansę na dobre przygotowanie się do zawodu redaktora. Uczyc się tego zawodu każdy z nas musiał już jednak w codziennej praktyce, zwykle zaczynając od pracy korektora, żmudnej, niemniej ćwiczącej „dobre oko”.

Pierwsi redaktorzy, którzy tworzyli zespół i wydawnictwo z dyrektorem Aleksandrem Słapą na czele, młodzi absolwenci krakowskiej polonistyki, zaczęli od przygotowywania do wydania polskiej klasyki. I ta Redakcja, przynajmniej na początku najważniejsza dla WL-u, stanowiła wielkie wyzwanie dla pracujących w niej osób. Wymieńmy pierwszych redaktorów, którzy przepracowali potem w wydawnictwie całe swoje zawodowe życie i byli mistrzami w redakcyjnym fachu: Janina Bahr (wieloletnia kierowniczka Redakcji), Maria Rydlowa, Zofia Górzyna, Jadwiga Grodzicka, Teresa Podoska, Stefan Góra, redagujący, a właściwie opracowujący najtrudniejsze, najbardziej czasochłonne edycje, „artysta sztuki edytorskiej” – jak go nazwałem we wspomnieniu pośmiertnym, inicjator dwóch znamienitych serii wydawniczych „Portrety Wielokrotnie” i „Esej Klasyczny”, oraz Roman Hennel. Każde zbiorowe wydanie klasyków, mimo że czuwali nad nimi redaktorzy naukowcy, zwykle profesorowie (m.in. Stanisław Pigoń, Leon Płoszewski, odpowiedzialny za dzieła zebrane Wyspiańskiego, Maria

Podraza-Kwiatkowska, Kazimierz Wyka, Henryk Markiewicz, Jan Błoński, odpowiedzialny za redakcję naukową dzieł Gombrowicza razem z Jerzym Jarzębskim), wymagało pieczołowitej weryfikacji tekstów z poprzednimi wydaniami (a jeżeli się to udawało – także z rękopisami), wymagało też sprawdzania wiarygodności i informacji podawanych w przypisach itd. Wspominam o tym, ponieważ etos redaktora, który się ukształtował w tamtych czasach – tak przecież politycznie i społecznie trudnych, czy po prostu mało ciekawych – już w latach 90. zaczął zanikać, zwłaszcza w nowych, prywatnych wydawnictwach. Najważniejsza stała się obecnie promocja. W sytuacji ostrej konkurencji na rynku trudno się temu dziwić, staranność w przygotowaniu tekstów do wydania schodzi jednak wyraźnie na plan dalszy. A można by oba działania pogodzić, póki jeszcze ostatni redaktorzy z prawdziwego zdarzenia żyją i mogą przekazać swoje doświadczenia.

Nie będę omawiał specyfiki pracy poszczególnych redakcji, *nota bene* pracowałem niemal we wszystkich, ale trudno nie wspomnieć o sposobie pracy w rozwijającej się w latach 70. Redakcji Przekładów, kierowanej przez Marię Kaniową. To była szkoła tłumaczy! Zaczęliśmy wydawać literaturę iberoamerykańską, w coraz większej ilości tytułów, która zdobyła sobie dużą popularność wśród czytelników. Wcześniej ukazywały się sporadycznie dzieła wybitnych przedstawicieli tej literatury, głównie w PIW-ie. Problemem dla WL-u nie było jednak tylko pozyskiwanie praw do tytułów, lecz także znalezienie tłumaczy dla takiej ilości planowanych do wydania książek.

Owszem, tłumacze „się znaleźli”, tłumaczyła Jadwiga Konieczna-Twardzikowa, pracująca na UJ, i jej współpracownicy; brakowało im jednak doświadczenia. Praca redakcyjna musiała więc przebiegać w trzech etapach: weryfikacja poprawności przekładu z oryginałem, co od redaktora wymagało dobrej znajomości danego języka, czyli w przypadku tej literatury hiszpańskiego lub portugalskiego, redakcja stylistyczna i adiustacja. Każdą czynność wykonywał inny redaktor. Wymienimy kilku z nich, niektórzy zresztą sami też podejmowali się tłumaczenia – na przykład poliglota Ireneusz Kania, Andrzej Nowak, Henryk Woźniakowski, Jerzy Brzozowski. W żmudnej pracy z tłumaczami przekłady były szlifowane i nabierały literackich walorów. Przekładami z literatury niemieckiej zajmowali się Barbara Taborska i Ryszard Wojnarowski, z literatury anglosaskiej – Maria Kańska, pomagającą też w pozyskaniu praw autorskich (potem założyła własną agencję). Zajmował się tym sekretariat redakcji, ale po roku 1989 było to coraz trudniejsze ze względu na dużą konkurencję i wyższe koszty uzyskiwania praw.

Wybitni redaktorzy pracowali też w innych redakcjach – na przykład w Redakcji Współczesnej Literatury Polskiej pracowały: Krystyna Staffa, Wiesława Otto-Weissowa i Katarzyna Krzemuska, przez długie lata redaktor naczelny wydawnictwa; a następnie, w latach późniejszych: Maria Rola, Krystyna Zaleska oraz Krzysztof Lisowski, do tej pory pracujący w WL-u, i Ewa Lipska; w Redakcji Literatury Historycznej i Cracovianów: Józef Pocięcha, Anna i Stanisław Papierzowie,

Elżbieta Stanowska, Jerzy Lohman; w Redakcji Historii Sztuki i Filmu, kierowanej przez Władysława Leśniewskiego, krytyka filmowego: Barbara Borowska, Barbara Drwota i Małgorzata Nycz.

To tylko niektóre osoby z bogatej plejady dobrych redaktorów w WL-u (nie wymieniam całej grupy młodszych redaktorów, za co przepraszam, zatrudnionych np. w Redakcji Klasyki, ale i w drugiej redakcji przekładów, bo to nie artykuł o wydawnictwie), dzięki którym wydawnictwo było uznawane za jedno z trzech najlepszych publikujących literaturę, obok PIW-u i Czytelnika. A przecież, dodajmy, silny zespół redakcyjny był wspierany przez zespół redaktorów technicznych i korektorów (wykonywane były co najmniej trzy korekty, przez różnych korektorów, a przed oddaniem do dystrybucji czytało się kontrolnie i robiło ew. erratę) oraz przez znakomitych grafików (np. małżeństwo państwa Darowskich czy Lecha Przybylskiego).

### **Pisarz i wydawca**

O stosunkach między pisarzami i wydawcami w PRL-u już wspominałem, na koniec krótko o obecnych, czasem bardzo trudnych, relacjach między pisarzami a wydawcami. Powołam się na wypowiedź jednego z pisarzy wrocławskich, Jacka Inglota, który podczas niedawnego X Zjazdu Stowarzyszenia Pisarzy Polskich – w sposób co prawda obcesowy, używając mocnych słów, ale zapewne nie bez przyczyny – stwierdził, cytując za jego listem otwartym do członków SPP: „Obecnie pisarz jest najsłabszym elementem systemu wydawniczego. Dostaje najmniej pieniędzy i to na końcu,

jeśli w ogóle. Często ma problemy z uzyskaniem należności, nie ma też żadnej kontroli nad dystrybucją, wie tylko tyle, ile mu powie wydawca”. Pisarz postuluje, by przy Zarządzie Głównym SPP powołać wyspecjalizowaną komórkę, która zajęłaby się między innymi egzekwowaniem zaległych należności od wydawców, kontrolą dystrybucji książek współczesnych pisarzy, poradami prawnymi.

Sądzę, że i nad tą sprawą warto się zastanowić. Ale też trzeba pamiętać o nowych uwarunkowaniach. Pamiętam burzliwą dyskusję na pierwszym Zjeździe SPP, na którym krytykowano wycofanie się państwa z roli mecenasa kultury. Koledzy zastanawiali się, jak w tej sytuacji organizacje pisarskie mogłyby pomóc wydawnictwom publikującym ambitną literaturę współczesną. Brak finansowego wsparcia ze strony na przykład Ministerstwa Kultury, brak też pomysłu na inną formę pomocy finansowej, nie mówiąc o braku środków na taką pomoc, to tylko jeden z aspektów nowej sytuacji na rynku wydawniczym w roku 1990. Obok tak prozaicznych przyczyn widoczna była zmiana preferencji w zainteresowaniach czytelników, która szybko się utrzymała. Dawniej książka była „produktem” w miarę dostępnym w przeciwieństwie do dóbr codziennego użytku, co wpływało na zakup książek również z literatury współczesnej. Potem półki w sklepach nie świeciły już pustkami, w księgarniach pojawiało się coraz więcej różnorodnych tytułów do wyboru, ale księgarnie zaczynały padać!

Od kilkunastu lat państwo powraca do roli mecenasa kultury, uruchamiając dotacje na niektóre tytuły książek i czasopism, dofinansowuje festiwale literackie, funduje nagrody, podobnie rozumieją swoją rolę niektóre samorządy. Ale to tylko wierzchołek góry lodowej, zapotrzebowania na finansowanie kultury wysokiej są olbrzymie.

Z perspektywy teorii i historii kultury tak opisała to zjawisko Teresa Walas w książce *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie – rekoniesans*, wydanej przez WL w 2004 roku, *nota bene* dofinansowanej przez Ministerstwo Edukacji Narodowej i Sportu, w świetnej zresztą serii „Obrazy współczesności”: „Wszelka myśl, że kultura może być przedmiotem kontrolowanej przez państwo strategii, wydawała się już w zarodku skażona totalitaryzmem, co z kolei zwiększało agresywność inwazji kultury masowej i bezbronność polskiego rynku. [...] Pragnienie »odpodobnienia się« od socjalistycznego, scentralizowanego zawiadywania kulturą oraz fetyszyzacja wolnego rynku spowodowała bowiem w pierwszych latach nowej niepodległości wycofywanie się państwa i jego instytucji z obowiązku sprawowania mecenatu, równocześnie zaś przekonanie niepowątpiewalnej pozycji kultury wysokiej sprawiło, że jej ochrona nie stała się przedmiotem przemysłanych działań. Tymczasem wolność kultury bardzo szybko przeszła w jej komercjalizację, co nałożyło na nią nowy rodzaj nadzoru: nadzór rynku, czyli zysku [...]”.

**Bogdan Rogatko**



Statuetka Nagrody im. Wisławy Szymborskiej  
Reprodukcja dzięki uprzejmości Fundacji Wisławy Szymborskiej

# Magdalena Lachman **Karuzela z nagrodami?**

Nagrody stanowią nieodłączny element życia artystycznego i ważny punkt odniesienia dla literatury XX i XXI wieku – zarówno jeśli chodzi o jej konkretne przejawy, charakterystykę jednostkowych dokonań pisarskich, poszczególnych dzieł czy sylwetek twórczych, jak i o prawidłowości rozwojowe sztuki słowa, podstawowe zasady funkcjonowania literatury oraz jej ogólną kondycję. Duża jest różnorodność, a zarazem rozpoznawalność trofeów, które mogą dziś trafić w ręce pisarzy: począwszy od Nagrody Nobla w dziedzinie literatury, przez Nagrodę Goncourtów, Nagrodę Pulitzera po Nagrodę Bookera, Nagrodę Cervantesa, Nagrodę Goethego, Nagrodę Pokojową Niemieckich Wydawców i Księgarzy, brytyjską Whitbread Book Awards czy amerykańską National Book Award – by wymienić wyróżnienia uchodzące za najbardziej prestiżowe i najmocniej przez twórców pożądane. W Polsce zainteresowanie budzą między innymi Nagroda Fundacji im. Kościelskich, Nagroda Nike, Nagroda Literacka Gdynia, Nagroda Literacka im. Józefa Mackiewicza, Nagroda Literacka m. st. Warszawy, Nagroda Poetycka im. Wisławy Szymborskiej, Angelus, Silesius, Nautilus, Orfeusz, Gryfia, Paszport „Polityki”, Nagroda Zajdla, nagrody polskiego PEN Clubu, nagrody „Literatury na Świecie”, Nagroda Literacka im. Juliana Tuwima... (uzupełniane na bieżąco zestawienie „Polskie nagrody literackie” w internetowej Wikipedii liczy 55 pozycji, a obejmuje ono tylko laury aktualnie przyznawane i jedynie te najlepiej widoczne oraz obecne w świadomości uczestników kultury; choć i tak nie uwzględnia ono kilku przed chwilą

przeze mnie wymienionych). Już nawet taka wybiórcza egzemplifikacja pokazuje, że można byłoby kusić się o kodyfikację nagród, różnicując je na podstawie rozmaitych kryteriów – na przykład pod względem materialnej wymierności (są nagrody finansowe, rzeczowe, a także honorowe i symboliczne), zasięgu oddziaływania (światowe, ogólnokrajowe, lokalne...), prestiżu i wiarygodności (nagrody z długą tradycją trwania, cieszące się estymą i nagrody wypracowujące dopiero swoją formułę, niekiedy efemeryczne oraz zupełnie przypadkowe), specyfikacji doboru laureatów (istnieją nagrody dla szerokiego gremium i takie, które wprowadzają ograniczenia – np. wiekowe albo dorobkowe: nagrody dla pisarzy bez książki na koncie, nagrody za debiut, za konkretny utwór w dorobku albo za całość kształt pisarskiej działalności...), zasad wyłaniania zwycięzców (za pośrednictwem specjalnie powołanej kapituły o stałym albo zmiennym składzie, czy też w demokratycznym głosowaniu wszystkich zainteresowanych), pod względem dziedziny i honorowanej aktywności (nagrody wielu albo jednej kategorii; nagrody za działalność *stricte* pisarską lub za szerszej pojęte dyspozycje artystyczne, np. w zakresie translacji, eseistyki, literatury faktu, form dziennikarskich...). Rzecz jednak w tym, że niewiele z takich podziałów wynika, uświadamiają one co najwyżej mnogość i urozmaicony charakter nagród, ich omnipotencję i omnipreżencję, a także brak oporów przed wymyśleniem ich nowych wcieleń i formuł. Coraz trudniej zresztą o oryginalne pomysły pod tym względem; to jednak w żaden sposób nie zniechęca animatorów życia kulturalnego przed po-

woływaniem do istnienia kolejnych trofeów (często w kontrze do już istniejących i z wiarą, że uda się w ten sposób przełamać obowiązujący monopol; jest zresztą symptomatyczne, że reprezentanci środowisk krytycznie zapatrujących się na konkretną nagrodę w ramach przeciwwagi nie szukają alternatyw, ale sami tworzą własne trofea, w tym sensie Nagroda im. Józefa Mackiewicza czy Gdynia bywają postrzegane jako bezpośrednia odpowiedź na Nike). Nawet jeśli jakiejś nagrody jeszcze nie ma, istnieje duże prawdopodobieństwo, że taka luka zostanie szybko zapełniona. Choć nagród systematycznie przybywa, wcale nie dewaluje się ich znaczenie. Ich kulturową rangę warunkuje właśnie obfitość konkursowej oferty. Do posiadania firmowanych przez siebie wyróżnień dążą dziś rozmaite gremia, ośrodki i placówki – i to nie tylko te nastawione na propagowanie sztuki słowa. Obok wiodących instytucji literackich także liczne organizacje, stowarzyszenia, fundacje, rady miejskie czy wreszcie media ochoczo partycypują w przyznawaniu nagród pisarzom, wykorzystując je do celów pozaartystycznych – jako skuteczne narzędzie wspomagające we własnej polityce marketingowej (np. od jakiegoś czasu utrzymuje się trend, by przez nagrody literackie kreować lub wzmacniać pozytywny wizerunek miast i regionów).

Koniunkturę na nagrody pokazuje także żywe nimi zainteresowanie. Wmontowane w system promocji i realizacji rozmaitych interesów nagrody są nagłaśniane i szeroko komentowane. Swoją drogą ciekawe, że nagrody literackie doczekały się licznych ujęć omawiających ich konkretne przykłady, a także kompleksowy



charakter. Jest dziś normą, że liczące się nagrody posiadają własne strony internetowe, a tym z długoletnim stażem i renomą poświęca się książki, konferencje, debaty, okazjonalne i rocznicowe podsumowania albo wystawy – pokaźna jest chociażby lista publikacji i innych wydarzeń dotyczących najstarszej w tym gronie Nagrody Nobla w dziedzinie literatury (prezentacje i ekspozycje jej dotyczące odgrywają ważną rolę np. w działającym od 2001 roku w Sztokholmie Muzeum Nobla; kto wie, czy w przyszłości nie będą powstawać zresztą tego typu specjalistyczne placówki poświęcone tylko konkretnym nagrodom, skoro już teraz instytucje muzealne są inicjatorami powoływania konkretnych trofeów i widzą sens swojej działalności w ich propagowaniu – np. Narodowe Muzeum Literatury Tajwańskiej od 2005 roku przyznaje Tajwańską Nagrodę Literacką; swoją nagrodę ma też tokijskie Muzeum Haiku). Z kolei zainteresowanie nagrodami literackimi *en globe* znajduje odbicie w sprofilowanych hasłach słownikowych (można je odnaleźć m.in. w amerykańskiej i polskiej Wikipedii), osobnych artykułach (w Polsce o ocenę nagród literackich kusił się Przemysław Czapliński w szkicu *Zwycięstwa i zwyciężeni*, pierwotnie zamieszczonym w „Odrze”, a następnie przedrukowanym w jego książce *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*) czy nawet całych rozprawach, co dobrze ilustrują *The Economy of Prestige. Prizes, Awards, and the Circulation of Cultural Value* Jamesa F. Englisha wydana przez Harvard University Press w 2005 roku (a potem jeszcze wznawiana) oraz opublikowana w 2011 roku w Toronto *Prizing Literature*.

*The Celebration and Circulation of National Culture* Gillian Roberts.

Zwraca uwagę już sama poetyka tytułów tego rodzaju prac. Da się zresztą zaobserwować znaczące przesunięcia w sposobach opisywania nagród: o ile jeszcze do niedawna górę brała – ciągle się zresztą utrzymująca – potrzeba ich wyliczania (popularnością nadal cieszą się różne systematycznie aktualizowane zbiorcze zestawienia czy banki danych w katalogach bibliotecznych albo na stronach internetowych), a ponadto operowania statystyką i podstawową faktografią (z obowiązkowym podawaniem składu gremium oceniającego, kryteriów wyboru, momentu oraz miejsca ogłoszenia werdyktu i oczywiście listy laureatów, czasem zaś ich przekroju wiekowego, społecznego, rasowego, płciowego itp.), okraszaną często smakowitymi anegdotami, ujawniającymi kulisy burzliwych obrad jury lub inne niejawne i nieoczywiste okoliczności rzutujące na ostateczny werdykt (takie doniesienia nierzadko czyta się z wypiekami na twarzy, a ich lektura przypomina powieść sensacyjną z nagłymi zwrotami akcji), o tyle obecnie coraz częściej pojawiają się prace prezentujące podejście problemowe i uruchamiające szerszą perspektywę w spojrzeniu na mechanizmy, których nagrody stanowią integralną część.

Szczególnie silnie akcentuje się dziś rolę nagród w dynamizacji życia literackiego, wychodząc z założenia, że stopień tytułowania konkretnego twórcy lub dzieła przynajmniej potencjalnie przekłada się na jego bardziej ożywioną recepcję. Twórcy i propagatorzy nagród hołdują przekonaniu, że rozgłos, który one zapewniają, (za)owocuje zwiększoną liczbą

recenzji i wywiadów, obecnością w prasie literackiej i mediach albo skieruje uwagę na zagadnienia zapoznane, przeciwdziałając również ich marginalizacji. Właśnie tego rodzaju intencje mocno uwypuklono przy powoływaniu Nagrody Poetyckiej im. Wisławy Szymborskiej – oto jak jej zadania referowała sekretarz kapituły, Paulina Małochleb: „Celem nagrody jest popularyzowanie poezji. Chcemy nie tylko przyciągnąć do niej uwagę czytelników, ale też wydawców, zachęcić ich do drukowania polskich autorów oraz publikowania tłumaczeń poezji obcej, wciąż nie dość obecnej na polskim rynku księgarskim. Sprzeciwiając się pośpiechowi, powierzchniowemu uczestnictwu w kulturze, dominacji literatury masowej, pragniemy dowartościować poezję jako rodzaj sztuki trudnej, lecz ważnej”.

Równolegle pojawia się też potrzeba dociekania, co zmienia się w obrazie literatury pod wpływem konkretnych werdyktów (np. swego czasu ożywioną dyskusję wywołało pytanie postawione w portalu Biura Literackiego w ramach debaty „Być poetą dzisiaj”: „Co wynika dla poezji polskiej, jej czytelników oraz samych poetów z tegorocznej nagrody Nike dla książki Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego?”). Podejmowane rozstrzygnięcia mogą wymuszać weryfikację tradycyjnych definicji literatury i wzorców literackości lub też ujawniać, jakim przeobrażeniom ulegają one na naszych oczach, co dobrze pokazuje uhonorowanie Nagrodą Pulitzera w 1992 roku komiksu *Maus* Arta Spiegelmana; na polskim gruncie taki sam wymiar miało nominowanie do Nagrody Nike w 2013 roku opowieści graficznych Macieja Sieńczyka (znamienne, że na-

grody dla twórców *graphic novel* występują dziś często pod szyldem wyróżnień literackich).

Silne, a zarazem odruchowe i mimowolne jest przeświadczenie, że ciesząca się renomą nagroda automatycznie funkcjonuje jako oznaka nobilitacji. Maciej Maryl swój artykuł oceniający status i perspektywy rozwojowe twórczości internetowej puentował stwierdzeniem: „jeszcze nie przyznano Nike za serię wpisów blogowych”. Uwaga na poły żartobliwa, ale jednak wymownie wskazująca najbardziej dziś typowy i pożądany sposób doceniania przedsięwzięć pisarskich i czynienia z nich pełnoprawnych faktów literackich. Nagrody są bowiem nie tylko formą uznania zasług artystycznych, wynagrodzenia czy rewanżu za trud, ale mają też działać jako inwestycja na przyszłość i w przyszłość laureata, jako siła napędowa, mobilizator, bodziec sprawczy, tworzący też coś w rodzaju kredytu zaufania czy inwestycji z konkretnymi oczekiwaniami (taka idea przyświecała chociażby przedwojennej Nagrodzie Młodych Polskiej Akademii Umiejętności). Postrzegane w tym duchu nagrody wpływają niejednokrotnie na genezę posunięć literackich – w tym sensie, że zachęcają do pisania na zamówienie konkursowe lub z myślą o konkretnym trofeum, a także jako generalny bodziec sprawczy i system motywacyjny (Jan Gondowicz sformułował nawet tezę, że polscy twórcy – do tego grona należeli m.in. Jerzy Andrzejewski, Maria Dąbrowska, Jarosław Iwaszkiewicz – „pisali pod Nobla” i miewali obsesję tej nagrody). Trofea mogą zresztą przyczynić się do powstania utworów w innym jeszcze aspekcie,

by przywołać *casus AAAmeryki* Mirona Białoszewskiego, która narodziła się dlatego, że pisarz – skądinąd znany ze swoje niechęci do wypraw poza okolice Warszawy – udał się w podróż za ocean po odbiór Nagrody im. Alfreda Jurzykowskiego. Osobną kwestią byłaby rola wyróżnień literackich w poszerzaniu oraz sankcjonowaniu repertuaru tematycznego i formalnego tekstów. Publiczne i instytucjonalne docenienie nawet bardzo ryzykownych czy kontrowersyjnych eksperymentów artystycznych niejednokrotnie daje im glejt i przepustkę do świata sztuki. Inna rzecz, że same nagrody mogą z powodzeniem funkcjonować jako temat utworów literackich – tak dzieje się w zekranizowanej powieści Irvinga Wallace’a *Nagroda* z 1962 roku; ważną rolę nagrody odgrywają w opowiadaniu *Już prawie nic* Jerzego Andrzejewskiego, w powieści *Na Grobli* i w sztuce *Chłódna jesień* Eustachego Ryłskiego, a także na kartach *Dziennika* Witolda Gombrowicza. Warto byłoby z pewnością prześledzić przemiany w traktowaniu tego motywu literackiego. Łatwo zaobserwować, że dziś najczęściej górę biorą ujęcia prześmiewcze – na przykład w powieści z kluczem *Katecheci i frustraci* Marcina Świetlickiego i Grzegorza Dyducha (ukrywających się pod pseudonimem: Marianna G. Świeduchowska) karykaturalnie sportretowana została Nagroda Gnatowskich – w ten sposób autorzy z dystansem odnieśli się do atmosfery i emocji, które w środowisku pisarskim wywołuje rokrocznie ogłaszanie wyników Nagrody Kościelskich. Ten rodzaj wyostreń *summa summarum* tylko podkreśla współczesną wysoką pozycję na-

gród jako kreatorów i kodyfikatorów literackiego horyzontu, ponieważ satyra kieruje swe reflektory zwykle właśnie na te elementy życia artystycznego, które wnoszą do niego znaczący wkład. Widać to również w narastającej tendencji, by powoływać do istnienia rozmaite antynagrody. Ich dobrym przykładem są ekscentryczne wyróżnienia w Konkursie Prozatorskim im. Bulwer-Lyttona (BLFC, czyli The Bulwer-Lytton Fiction Contest, wręczane na Uniwersytecie Stanowym w San Jose w Kalifornii za napisanie najgorszego zdania, którym mogłaby się zaczynać mająca dopiero powstać powieść; patronem tej nagrody jest Edward George Bulwer-Lytton, płodny angielski powieściopisarz i mistrz grafomanii, celujący zwłaszcza w wyszukanych incipitach) czy przyznawana od 1993 roku przez „Literary Review” Bad Sex in Fiction Award (faworyzująca najgorszą scenę erotyczną w prozie), czy też The Bookseller/Diagram Prize for Oddest Title of the Year (jej wypracowana w 1978 roku przez magazyn „The Bookseller” formuła zakłada uhonorowanie książki o najdziwniejszym tytule), a w Polsce od niedawna ukonstytuowana Nagroda Literacka Dynia po raz pierwszy wręczona w grudniu 2013 roku (tworząca ranking najsłabszych książek nominowanych i nagradzanych w ogólnopolskich konkursach literackich, w założeniu piętnująca pracę kapituł, którym przytrafiły się spektakularne wpadki w zakresie wskazań laureatów).

Nagrody z pewnością bardzo dużo mówią o kulturze literackiej, której są wykwitem, co dobrze uświadamia także spojrzenie na nie z lotu ptaka i w ujęciu historycznym. Modelowo rzecz ukazuje

udostępniła w 2013 roku przez Wojewódzką Bibliotekę Publiczną im. Marszałka Józefa Piłsudskiego w Łodzi wystawa on-line *Laureat Literackiej Nagrody m. Łodzi 1928* ([http://www2.wbp.lodz.pl/pliki/wystawy/2013\\_literacka\\_nagroda/](http://www2.wbp.lodz.pl/pliki/wystawy/2013_literacka_nagroda/)), odsłaniająca bezpośrednio, często bardzo nieprzychylnie i podlane antysemitycznym jadem reakcje na wieść o przyznaniu Julianowi Tuwimowi tego trofeum. Dużą wartość poznawczą ma również opracowane przez Mariusza Zawodniaka hasło „Nagrody i konkursy literackie” zamieszczone w *Słowniku realizmu socrealistycznego* (red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasiak, Kraków 2004, s. 104–108). Z kolei o tym, że znajomość realiów funkcjonowania konkretnych wyróżnień może stanowić bezcenne źródło wiedzy dla badaczy powojennej literatury emigracyjnej, przekonuje książka *Od Herberta do Herberta. Nagroda „Wiadomości” 1958–1990* (Polska Fundacja Kulturalna, Londyn 1993), zawierająca opracowane przez Stefanię Kossowską stenogramy z posiedzeń jury nagrody londyńskich „Wiadomości”.

Z perspektywy czasu ważne są nie tylko informacje o laureatach, ale i listy pominięć. Co więcej, przyczyny demonstracyjnej odmowy przyjęcia nagród przez honorowanych nimi twórców, a także zakulisowe działania, lobbowanie i polityczne albo ideologiczne uwarunkowania decydujące o zwycięstwie tej lub innej formuły pisarskiej bądź idiomu literackiego. Choć historie funkcjonowania nagród i dobór laureatów nie muszą pokrywać się z obowiązującym porządkiem historycznoliterackim, stanowią jego ważne uzupełnienie. Śledząc rozmaite wybory

i reakcje na nie, można się dużo dowiedzieć o obowiązujących w konkretnym momencie i środowisku oficjalnych normach czytania, stylach odbioru, zasadach literackich stratyfikacji, a także opcjach światopoglądowych dominujących wśród odbiorczego audytorium i w kręgach piśnarskich.

Nie ma przesady w twierdzeniu, że nagrody należą do podstawowych mechanizmów porządkujących dziś obraz literatury i determinujących zasady jej społecznego oddziaływania. Żeby się o tym przekonać, wystarczy choćby zapoznać się z listą nowych nabytków w bibliotekach, zwłaszcza lokalnych, mogących pozwolić sobie tylko na limitowane zakupy; przejrzeć zasoby księgarni pod kątem doboru i układu zgromadzonych tam woluminów oraz zasad ich ekspozycji – w witrynach, a także na specjalnych półkach i stojakach (np. w październiku bywalców polskich księgarni zewsząd atakują informacje o zdobywcach, a także kandydatach do Nagrody Nike albo Literackiej Nagrody Nobla); wystarczy też wsłuchać się w rozmowy sprzedawców z klientami (ci pierwsi chętnie polecają laureatów nagłościonych nagród; ci drudzy często nie pamiętają ani autorów, ani tytułów i proszą o publikacje zwycięzców konkretnych konkursów). O prymacie nagród zaświadcza również sam wygląd książek „oflagowanych” logotypami prestiżowych wyróżnień; doniesienia o nich pojawiają się na okładkach wprost lub przebijają z notek o autorach, blurbów i innych elementów książkowego eksterioru, a także banderolek, zakładek czy ulotek, występujących w roli dodatkowych czytelnicych wabików. Również

frekwencja na spotkaniach autorskich bywa uzależniona od rangi i aktualności zdobytego trofeum – Joanna Bator jako ubiegłoroczna laureatka Nike przyciąga tłumy, a żeby zainteresować publiczność spotkaniem z Ziemowitem Szčerkiem wystarczy je zareklamować: „promocja książki *Przyjdzie Mordor i nas zje* (Paszport „Polityki” 2014)”. Jak widać, komunikację literacką determinują dziś formuły wyraźnie oparte na kodzie nagrodowym. Na taki sposób porozumienia z czytelnikiem audytorium nastawione są też rekomendacje wydawnicze – na przykład do zapoznania się z opublikowaną przez Świat Książki w 2008 roku antologią *Młoda proza amerykańska* zachęca następujący opis: „Wybór kilkudziesięciu opowiadań i samoistnych fragmentów powieści najzdolniejszych, często już nagrodzonych amerykańskich pisarzy pokolenia trzydziestolatków. [...] To wśród nich są przyszli amerykańscy nobliści”.

Hegemonia nagród i myślenia w duchu ich logiki daje o sobie także znać przy konstrukcji biogramów i haseł słownikowych. Ich stałym elementem są aktualnie doniesienia o zdobytych przez twórców laurach, a odnotowywanie informacji o wyróżnieniach niejednokrotnie bywa ważniejsze niż inne osiągnięcia – na przykład o Arnoldzie Zweigu można przeczytać w *Leksykonie pisarzy świata. XX wiek* (red. Waław Sadkowski, Warszawa 1993, s. 401): „W jego dorobku dramatopisarzkim nie ma utworów wybitnych, choć na sztukę *Ritualmord in Ungarn* (1914, *Mord rytualny na Węgrzech*) otrzymał Nagrodę im. H. Kleista (1915)”; zaś w kompendium poświęconym najnowszej literaturze (Piotr Marecki, Igor Stokfiszewski,

Michał Witkowski, *Tekstyliia. O „rocznikach siedemdziesiątych”*, Kraków 2002, s. 394) pojawia się obszernie omówienie sylwetki Dominiki Kiwerskiej, zmarłej w wieku 22 lat autorki, która za życia „opublikowała dwa opowiadania, oba w pokonkursowych antologiach miesięcznika »Machina«. Jedno z nich, pt. *Świat kumpli, czyli z kamerą wśród aniołów*, zajęło w tym konkursie pierwsze miejsce”; z kolei w *Tekstyliach bis. Słowniku młodej polskiej kultury* (red. Piotr Marecki, Kraków 2006, s. 237) została zaprezentowana „Obuchowicz Joanna (1978) – poetka, finalistka i laureatka wielu konkursów poetyckich, wśród których należy wymienić choćby najważniejsze: im. Jacka Bierezina, (2003) i im. Rafała Wojaczka (2003) [...]. Nie wydała dotychczas żadnej książki, ale zbiór wierszy zatytułowany *44 próby wyjaśnienia nagłego wyludnienia najmniejszego z wszechświatów* udostępniła w internecie”.

Jak widać, legitymizacja twórczości i awansowanie jej do rangi pełnoprawnego pisarstwa może odbywać się za sprawą liczby nagród przyznanych literatowi *in spe*. Nawet krytycznie zapatrującym się na taką praktykę komentatorom trudno jednak wyzwoić się z operowania analogicznymi kryteriami przy ocenie współczesnych dokonań pisarskich. Dariusz Dziurzyński, recenzując w internetowych „Zeszytach Poetyckich” *Solistki. Antologię poezji kobiet 1989–2009*, w której również znalazły się wiersze przywoływanej Joanny Obuchowicz, stwierdzał: „Pewne zdziwienie wywołuje fakt, że obok poetki tak zasłużonej jak Julia Fiedorczuk (nagroda Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, austriacka nagroda im. Huberta

Burdy; 4 tomiki wierszy) znalazła się niejaka Joanna Obuchowicz, o której z pomieszczonego biogramu dowiadujemy się, że poza pisaniem wierszy jest również nauczycielką tańca i trenerką fitness w Kalifornii. [...] Można odnieść wrażenie, że redaktorki dopuściły się swoistego falstartu, przedwcześnie wprowadzając do konkurencji poetyckiej zawodniczkę (nie jedną), której miejsce – z racji braku obiektywnych zasług – znajdowało się raczej na ławce rezerwowych”. W przywołanej wypowiedzi najbardziej uderzająca jest nie zdroworozsądkowa dyskwalifikacja autorki o niezbyt przekonującym dorobku, ale odwołanie się do nagród jako narzędzia wartościowania i hierarchizacji (krytyk jest w tym konsekwentny, pisze m.in.: „tylko debiut Bianki Rolando spotkał się z publicznym uznaniem, o czym świadczy fakt, że poetce przypadła Nagroda im. Kazimierzy Iłłakowiczówny”).

Do jakiego stopnia przymus posługiwania się szablonem z obowiązkową rubryką „Nagrody” potrafi odgórnie narzucać kształt wypowiedzi, ujawnia zamieszczony swego czasu w Wikipedii biogram Izabeli Filipiak (powielany odczo w innych miejscach, obecnie przekopiowany chociażby w portalu feminoteka.pl), w którym figurowała informacja, że pisarka „Nie otrzymała żadnej nagrody literackiej ani nominacji”. Kto wie zresztą, czy w sytuacji gdy trudno znaleźć literata bez nagrody, taki brak w życiorysie artystycznym nie mógłby awansować do rangi rzeczywistego – i w dodatku pozytywnego – wyróżnika pisarstwa, tym bardziej jeśli jego typowe aspiracje i wcielenia reprezentują twórcy pokroju Piotra Macierzyńskiego, który zasłynął jako laureat po-

nad stu konkursów poetyckich i uczynił z tego sposób na życie oraz funkcjonowanie w środowisku literackim (przynajmniej ten aspekt jego działalności wysunął się na pierwszy plan w wywiadzie na łamach pisma „Lampa”, w którym autorów „zdradza tajemnicę, jak utrzymać się z pisania wierszy” i przy okazji pokazuje, jak wykorzystywać wizerunkowo ten znak rozpoznawczy).

Nic dziwnego, że współczesna nagrodomania doczekała się tylu prześmiewczych ujęć. W wyostrzony sposób, a zarazem z mrugnięciem oka traktuje ją na okładce kryminału *Dwanaście* Marcin Świetlicki, prezentując się jako „Laureat wielu nagród. Jedyny polski twórca, którego nominowano zarówno do literackiej Nagrody Nike (trzykrotnie), jak i do muzycznych Fryderyków (dwukrotnie)”. *Ad absurdum* rzecz sprowadza internetowa Nonsensopedia, z upodobaniem parodiująca nie tylko strukturę haseł Wikipedii, ale i niedorzeczności życia publicznego. Można w niej na przykład wyczytać, że „[i]stnieje Nagroda w wysokości 32 mln oklasków dla osoby, która przeczyta *Nad Niemnem*. Nagroda ufundowana jest przez cały naród polski”, zaś o Stefanie Żeromskim wieść niesie, że był „[t]rzynaście razy nominowany do nagrody Jobla, niektórzy twierdzą jakoby osobiście odbierał ją 14 razy (brak źródeł)”.

Jak wymierne są nagrody, tak i policzalne okazują się oznaki fundowanego przez nie prestiżu (lub jego namiastki) przede wszystkim i w ostatecznym rachunku ekonomicznego, co zasadnym czyni pytanie o to, czy literatura jest/ może/ powinna/ musi być przedsięwzięciem opłacalnym. Ożywioną dyskusję na ten

temat wywołała niedawno emocjonalna wypowiedź Kai Malanowskiej ubolewającej, że jej zarobek za książkę (w wysokości 6800 PLN) nie osiągnął satysfakcjonującego ją pułapu. *Nota bene* felietonistkę „Krytyki Politycznej” do zabrania głosu w sprawie wynagradzania pisarzy w dużej mierze ośmieliły nominacje do Paszportu „Polityki” oraz Nagrody Nike, co w jej rozumieniu powinno albo przynajmniej mogłoby przełożyć się na profity finansowe.

Uderzające jest, jak na przestrzeni dziejów zmienił się język, za pomocą którego toczy się rozmowa o literaturze i jakimi kryteriami mierzymy jej rangę/wartość, co zresztą widać w retoryce, którą posługujemy się w odniesieniu do samych wyróżnień, skoro w serwisach książkowych informację o tym, że Nagroda Gdynia w 2014 roku zostaje wzbogacona o nową kategorię i będzie przyznawana również za przekład na język polski, sąsiadując z obwieszczeniem, iż „Nagroda Nobla straci na wartości” (wartości finansowej – w związku z chęcią zabezpieczenia długoterminowego kapitału) i z doniesieniem o tym, że „Nagroda za zabicie Salmana Rushdiego wzrosła o pół miliona dolarów”. Nie od rzeczy też pewnie artystki feministki z ugrupowania Guerilla Girls wśród korzyści płynących z bycia dramatopisarką wymieniają „Oszczędzanie pieniędzy”: „Nie musisz kupować sukni wieczorowych na gale (ceremonie) rozdania nagród”.

Nagrody warto dziś brać pod lupę po to, żeby przyglądać się, jak i dlaczego budują swój prestiż, to znaczy czy utrwalają swoją pozycję w pejzażu współczesności poprzez ambitnie zakrojoną formułę, czy

też przede wszystkim albo jedynie poprzez spektakularną oprawę; ale także po to, by pytać, kto jest ich rzeczywistym beneficjentem: pisarze?; publiczność literacka?; krytycy?; wydawcy i księgarze?; a może sam system, który dziś reguluje życie literackie? W gruncie rzeczy rozbudowana sieć nagród służy sankcjonowaniu upowszechnionego modelu kultury i co za tym idzie dominujących trendów polityki artystycznej przebiegającej pod dyktando medialnych i masowych parametrów. Zastanawiające, że musimy dziś wymyślać antidotum na wszechobecność i rozpoznawalność nagród, radzić sobie z problemem ich nadmiernej i pierwszoplanowej widoczności. Jest coś paradoksalnego w tym, że często dobrze rozpoznajemy samą nagrodę, a zdecydowanie mniej pamiętamy, czy wręcz od razu zapominamy o jej laureatach; jest też uderzające, że kiedy się wpisze do przeglądarki internetowej pytanie o „nagrody literackie” nieodmiennie pojawiają się statuetki, plakaty, terminarze, regulaminy, fotografie z uroczystości wręczenia laurów, gale i *afterparty*, a tylko z rzadka zdjęcia uhonorowanych twórców albo okładki ich książek. Nawet jeśli na naszych oczach trwa wyścig, który nie ma żadnych reguł oprócz biegania w kółko, to nie wiadomo, czy w dzisiejszych warunkach kulturowych dałoby się zastosować do niego złotą myśl Dodo z *Alicji w Krainie Czarów*: „każdy wygrał i wszyscy muszą dostać nagrody”. Może już zatem najwyższa pora szukać sposobów wyjścia z matni systemu, w którym choć wszyscy dostają nagrody, literatura wcale na tym nie wygrywa.

**Magdalena Lachman**

Anna Pochłódka

## **Pan Gutenberg byłby dumny**

Amanda Hocking to bestsellerowa autorka cykli książek w gatunkach *urban fantasy* oraz romans paranormalny, publikowana również w Polsce. W roku 2010 dwudziestoparoletnia wówczas Hocking wyjęła z szuflady kilkanaście swoich powieści i wydała samodzielnie w postaci e-booków, sprzedając je na Amazon po niskiej cenie. W krótkim czasie zarobiła dwa miliony dolarów, i na tym się nie skończyło. Zdobyła intratny kontrakt z St. Martin's Press, a jej cykl *Trylle* – o młodej dziewczynie odkrywającej prawdę o tym, że jest trollem – ma zostać zekranizowany. W Polsce trylogia *Trylle* została wydana przez wydawnictwo Amber (*Zamieniona* [2010], *Rozdarta* [2010], *Przywrócona* [2011]). Na papierze.

Amanda Hocking odniosła bodaj najbardziej uderzający sukces w świecie self-publishingu, ale podobnych historii jest więcej. Gdyby skupić się wyłącznie na autorach wydawanych również w Polsce, wśród „samowydawczy” można wymienić Hugh Howeya, bestsellerowego autora *Wool* (pol. wyd. *Silos*, przeł. Marcin Kiszela, Papierowy Książyc, Słupsk 2013); Williama P. Younga *The Shack* (pol. wyd. *Chata*, przeł. Anna Reszka, Nowa Proza, Warszawa 2011); młodego i kontrowersyjnego Christophera Paoliniego, autora cyklu *Dziedzictwo*, zainaugurowanego powieścią *Eragon* (przeł. Paulina Braiter,

Mag, Warszawa 2004), zekranizowaną, doskonale się sprzedającą również w Polsce. Przykłady można by mnożyć.

Oczywiście, zaledwie niewielki odsetek samopublikujących się pisarzy odnosi międzynarodowy sukces. Zwłaszcza że na największym światowym rynku – w Stanach Zjednoczonych – więcej książek powstaje na drodze self-publishingu niż w zwykłym procesie wydawniczym, choć szacunki co do skali tej przewagi są rozbieżne z uwagi na brak danych od największych graczy. Niewątpliwie jednak self-publishing zmienia oblicze rynku wydawniczego, i to na wiele sposobów.

Samopublikowanie zawdzięcza rozwój przystępnym technologiom. Istnieją obecnie dziesiątki serwisów umożliwiających łatwe i tanie wydanie książki, zwłaszcza e-booka, własnym sumptem, lub wręcz nieodpłatnie. Najpopularniejsze spośród nich to Smashwords, Scribd, Wattpad, iUniverse, Lulu. Dużi sieciowi dystrybutorzy książek mają własne platformy służące do self-publishingu – do Amazon należy CreateSpace, Barnes & Noble mają PubIt! oraz Nook Press. Podobne usługi oferują również Apple i Kobo. Amazon co roku ogłasza konkurs na największe odkrycie literackie, w którym nominowane są powieści self-publisherów. Pojawia się coraz więcej portali oraz stowarzyszeń skierowanych do autorów



decydujących się na samodzielną publikację. Ułatwiają one promocję, udzielają porad, oferują szeroko pojęte wsparcie. W Polsce trend również nabiera mocy. Książkę można wydać za pośrednictwem między innymi Virtualo, a z końcem maja br. powstał nowy portal samowydawniczy Rozpisani.pl, uruchomiony przez Grupę PWN. Poszczególne serwisy bardzo się różnią: oferują oprogramowanie do samopublikacji, gotowe formaty książkowe, zasób okładek do wyboru, druk na żądanie, pozyskanie ISBN-u albo pełny pakiet usług edytorskich, istotne jednak jest to, że dla osób zainteresowanych wydaniem książki wytyczają ścieżkę alternatywną wobec tradycyjnego systemu wydawniczego. Rynek się dywersyfikuje, powstają nowe rozwiązania i usługi<sup>1</sup>. Sprzyja temu wzrastająca sprzedaż książek w Internecie. Według Instytutu Książki udział sprzedaży internetowej w dystrybucji książek w roku 2012 wynosił 29%<sup>2</sup>.

Rzecz jasna, zawsze istniały oficyny skłonne, za stosowną opłatą, opublikować dzieło i wprowadzić je do dystrybucji. Zjawisko to nosiło uszczypliwą nazwę *vanity press*, bo miało jakoby folgować wyłącznie próżności autorów. Zakres oferowanych usług bywał i nadal jest różny: może obejmować oprócz druku opracowanie redakcyjne, skład, promocję, dystrybucję. Jednak dzieła wydane nakładem autora bywały naznaczone piętnem czegoś gorszego, czegoś, co nie sprostało wyśrubowanym wymogom zawodowego wydawcy. Obecnie odium książkowej podróbki zanika, choćby ze względu na zasięg zjawiska self-publishingu. Mówi się raczej o autorach niezależnych i przywołuje szlachetne antecedencje – na przy-

kład Hogarth Press Leonarda i Virginii Woolfów.

W dyskusji na temat wpływu self-publishingu na literaturę oraz rynek wydawniczy słychać jednak echa uprzedzenia do nieprofesjonalnych pisarzy i do grafomanów. Krytycy zjawiska self-publishingu zwracają uwagę na niski poziom edytorski, okropne okładki, brak redakcji, fatalną kompozycję fabuły, manieryczny język – słowem, pomstują na zalew miernoty, amatorszczyzny i dyletanctwa, a czasem wieszczą wręcz kres literatury. Ważne również, że mainstreamowe media rzadziej recenzują samopublikowane książki. Zwolennicy samowydawania podkreślają natomiast wolność, którą ono daje – autor ma pełną kontrolę nad publikacją oraz kształtem swojego utworu, nie musi iść na marketingowe kompromisy ani odczekiwać, aż zakończy się długotrwały proces wydawniczy. Nie bez znaczenia są także procentowo wyższe tantiemy, dochodzące nawet do dziewięćdziesięciu procent w porównaniu z kilkunastoma procentami uzyskiwanymi na drodze tradycyjnego wydania. (Trzeba jednak zaznaczyć, że sam przychód jest statystycznie niższy u self-publisherów, jak wskazuje ciekawa analiza portalu Digital Book World<sup>3</sup>).

Wydawcy z establishmentu publikują książki, które mają szansę odnieść sukces rynkowy – doskonale się sprzedać albo zdobyć jakąś nagrodę, a dobór materiału jest kształtowany przez kryteria biznesowe (literacka jakość stanowi czynnik decydujący dla wydawnictw niszowych, w każdym razie rozstrzyga kwestię publikacji w mniejszości przypadków). W przypadku self-publishingu jest nieco inaczej, ponieważ pytanie o jakość – o jej społeczną

ocenę, czytelniczą oraz krytyczną recepcję – zostaje zawieszona, zaś pytanie o rentowność – przesunięte w stronę autora. Książki samopublikowane podlegają innemu, nieinstytucjonalnemu procesowi oceny. Recenzowane są na blogach prowadzonych przez pasjonatów, rekomendowane w serwisach poświęconych literaturze gatunkowej, odnoszą sukcesy dzięki marketingowi szeptanemu, rozchodzą się viralowo. Kryterium sukcesu jest tu uznanie szerokiej rzeszy czytelników, *vox populi* wyrażony liczbą sprzedanych egzemplarzy. (Widmo samoregulującego się rynku zmieniło nieco branżę).

Z tych i innych przyczyn niektórzy wydawani tradycyjnie autorzy wybierają drogę samopublikacji. Pisarka Polly Courtney wróciła do tej formy prezentowania swojej twórczości, ponieważ nie odpowiadał jej obrany przez wydawnictwo Harper Collins profil promocji jej książek. Ale też ceniony i nagradzany David Mamet postanowił wydać najnowszą książkę samodzielnie, korzystając z oferty self-publishingu proponowanej przez... reprezentującą go agencję. Wydaje się jednak, że dla większości pisarzy druk w papierze to upragniona nobilitacja, a self-publishing stanowi jedynie narzędzie czy etap prowadzący do tego celu. Świadczy o tym na przykład treść portali dla niezależnych autorów – oferują one bowiem usługi i porady ukierunkowane na odniesienie sukcesu rynkowego, a nie na afirmację niezawisłości. Pisarz ma tu więc do czynienia z sytuacją nieco paradoksalną – wchodzi on do mainstreamu po innej ścieżce i bocznymi drzwiami, lecz za sprawą mainstreamowych technologii. Tworzą się niewielkie, iluzoryczne enklawy wolności.

Skoro każdy może opublikować, co się mu żywnie podoba, w kontekście self-publishingu pojawia się niekiedy pytanie o grafomanię. Zresztą niektórzy samowydający się autorzy piszą tak wiele, że w istocie zakrawa to na rodzaj manii. Uprawiają różne gatunki, kontynuują po kilka serii. I tutaj jednak apologeti self-publishingu wskazują na demokratyczny odsiew przez czytelników. Osobny przypadek stanowi niekwestionowany jak dotąd rekordzista, jeśli chodzi o liczbę wydanych książek – wykładowca w dziedzinie zarządzania Philip M. Parker. Opatentował on metodę automatycznego, komputerowego generowania książek na podstawie baz danych oraz wyników internetowego wyszukiwania. Dzięki swojemu oprogramowaniu jak dotąd przygotował ponad dwieście tysięcy książek, grubo ponad sto tysięcy [sic!] jest dostępnych w sprzedaży, w dodatku wcale nie są one tanie. Co więcej, książki te nie są zlepkiem przypadkowych wyrazów, lecz nośnikami treści – poruszają rozległą tematykę, od haseł do krzyżówek, przez wosk (o którym stworzył około dwustu pozycji), po medycynę. Jak mówi, sformułowanie jednej książki zajmuje około dwudziestu minut. Parker jest też twórcą poezji cyfrowej, generowanej również dzięki własnemu oprogramowaniu. Jak interesująco stawia to kwestię autorstwa... Co ciekawe, w tradycyjny sposób – osobiście – Parker napisał pięć książek.

Brak systematycznej, instytucjonalnej kontroli nad publikacjami może także rodzić problemy innego rodzaju niż duża dostępność tekstów niskiej jakości. I tak na przykład brytyjski dystrybutor książ-

żek WH Smith – któremu skądinąd zawdzięczamy ISBN-y – jesienią 2013 roku tymczasowo zamknął swoją księgarnię internetową, ponieważ wśród treści importowanych bezpośrednio z Kobo w dziale dziecięcym znalazły się przykłady pornografii. Z podobnymi trudnościami musieli się zmierzyć także inni dostawcy.

W szerszej perspektywie self-publishing to nie tylko alternatywna, nieco bardziej niezależna forma włączania się w rynek wydawniczy. Na zjawisko można także spojrzeć jako na jeden z licznych obecnie ruchów oddolnych w skali mikro. W zależności od punktu widzenia można do nich zaliczyć działania z bardzo szerokiego spektrum, od tzw. *selfie*, po – gdyby przyjąć rozleglejszą perspektywę – dziennikarstwo obywatelskie oraz głośne ostatnio ruchy miejskie. Pomiędzy tymi arbitralnie oznaczonymi biegunami znajduje się feeria różnych form ekspresji, od lokalnie wyrabianej, organicznej, hipsterkiej oranżady, przez rozmaite rękodzieło (np. własnoręcznie tworzoną biżuterię), obywatelsko organizowany handel (jak krakowski Targ Pietruszkowy), po tzw. miejskie ogrody (z których najbardziej znanym jest pewnie przekształcone berlińskie lotnisko Tempelhof) oraz hodowlę warzyw i owoców na własny użytek. Te zróżnicowane inicjatywy łączy to, że stanowią one wyraz mniej lub bardziej – ale bardziej niż kiedyś – samodzielnego zaangażowania, które zrodziło się dzięki nowym możliwościom technicznym i przemianom społecznym. Aby wykonać dagerotyp, konieczna była znajomość pieczołowitej technologii, cierpliwość, drogie materiały, a rezultat był niepowtarzalny, ekskluzywny. Nato-

miast do wykonania udanego *selfie* wystarczy umiejętność wciśnięcia przycisku na aparacie fotograficznym czy telefonie, zaś do rozpowszechnienia go – łączność internetowa. Technologia jest tu oczywiście znacznie bardziej zaawansowana, ale ciężar jej obsługi został przemieszczony i ukryty. Użytkownik nie musi się na tym znać. Z kolei nowatorskie, kompleksowe produkty służące do self-publishingu przyczyniają się do zmiany roli, jaką we współpracy z autorem odgrywa rozbudowana machina wydawnicza oraz jej fachowa wiedza. Warto przy tym pamiętać, że wyraz „dyletant” nie zawsze miał pogardliwe zabarwienia, które jest mu właściwe obecnie. Oznaczał on kiedyś pasjonata, amatora, miłośnika, którego zaangażowanie w daną sprawą jest wolne od instytucjonalnych uwikłań. W tym sensie da się dziś obserwować inspirujący rozkwit dyletanctwa.

„Pan Gutenberg byłby dumny” („*Mr. Gutenberg would be proud*”) – to slogan reklamowy Author Solutions, platformy firmowanej przez amerykańskiego giganta rynku wydawniczego Penguin Random House, oferującej różnorakie usługi w zakresie self-publishingu.

**Anna Pochłódka**

#### PRZYPISY

- 1 Za jedno z nich można uznać *crowdfunding* – finansowanie swojej działalności, np. wydawniczej, ze składek pozyskiwanych od znajomych, krewnych, samodzielnie zdobywanych sponsorów.
- 2 Zob. <http://www.institutksiazki.pl/polski-rynek-ksiazki,rynek-ksiazki,30622,rynek-ksiazki-w-polsce--2013.html> [data dostępu: 29.06.2014].
- 3 Zob. <http://www.digitalbookworld.com/2013/self-publishing-debate-part3/> [data dostępu: 29.06.2014].

**Tomasz Kunz**  
**Bio-grafia Tadeusza Różewicza**

Idziemy aleją parku  
ubywa nas z każdym słowem  
krokiem liściem

umierając rozmawiamy pogodnie  
o przeszłości o poezji

są poeci którzy odbierają sobie życie  
inni piszą do śmierci

ja odbieram sobie poezję  
żeby widzieć jaśniej

Kiedy wybije godzina Nowej Poezji?  
spróbuję odpowiedzieć Tobie sobie

Kiedy ostatni poeta  
będzie pierwszym poetą  
a pierwszy ostatnim  
kiedy zły wiersz  
będzie dobrym wierszem  
a dobry wiersz  
złym wierszem  
wtedy wybije godzina  
nowej poezji

uśmiechasz się bracie  
nudzi Cię moja pusta  
kostyczna retoryka  
chodźmy na obiad  
lubię fasolową zupę [...]

(*Vršacka elegia*, IX, 113)<sup>1</sup>.

„Maski i kostiumy spadają w sytuacjach krańcowych: [...] w utworach, gdzie nie obowiązują żadne poetyki, gdzie nie ma nawet śladu po »poezji« lub po tym, co nazywamy »poezją«. [...] Opada »poezja«. Przemawia się głosem ludzkim [...]. Odkryta została przed nami kraina nowej poezji, poezji, za którą kroczy milczenie” (*Kto jest ten dziwny nieznajomy*, III, 39–40).

Zaczynam od dwóch dość enigmatycznych metapoetyckich fragmentów: pierwszy pochodzi z wiersza napisanego w połowie lat 70., a więc w okresie, w którym Różewicz niemal całkowicie zaprzestał pisanie poezji, ogłaszając nie więcej niż kilka utworów rocznie; drugi z posłowie do wyboru wierszy Leopolda Staffa wydanego w 1963 roku, a więc w okresie największej pisarskiej produktywności autora *Niepokoj*. To znamienne, że zarówno lata „boomu twórczego”, jak i czas dobrowolnej pisarskiej ascezy przynoszą bardzo podobne rozpoznania na temat zjawiska, które Różewicz nazywa „nową poezją”. W obu przywołanych fragmentach znajdują odzwierciedlenie te cechy Różewiczowskiej poetyki, które zakreślać miały utopijny horyzont jego pisarskiej drogi, odsłaniając zarazem związane z nią nieprzezwyciężalne sprzeczności.

W wierszu *Vršacka elegia* charakterystyczna dla tej twórczości elegijna tonacja i wszechobecne, melancholijne poczucie utraty zostają przywołane wprost za sprawą umieszczonego w tytule określenia gatunkowego, ale pojawiają się także w obecnych w utworze motywach przemijania i śmierci, nierozłącznie splecionych z życiem, które jest tu przede wszystkim „ubywaniem” i „umieraniem”: „raną/ zadaną przez urodzenie” (*To jednak co trwa ustanowione jest przez poetów*, IX, 172). Bezwzględny w swoim obojętnym, destrukcyjnym działaniu upływ czasu zaciera jakościową różnicę między „odbieraniem sobie życia” a „pisaniem do śmierci”; odróżnicowująca moc przemijania dosięga nawet sfery sztuki, w której trwałość artystycznych hierarchii, stanowiąca namiastkę wieczności i osobowego trwania, ulega zniesieniu i niwelacji. Poezja nie tylko nie zapewnia już owej złudnej formy nieśmiertelności („Wiem że umrę cały” – napisze Różewicz w wierszu *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* [IX, 272], parafrazując słynną Horacjańską formułę), ale pozbawia także zdolności jasnego i trzeźwego postrzegania ludzkiej kondycji. Myśl o formie unieśmiertelnienia własnej osoby za sprawą wartości estetycznych jest już dla Różewicza czymś niemoralnym w obliczu masowej zagłady milionów ludzi pozbawionych nie tylko jednostkowej śmierci, miejsca pochówku i prawa do żałoby, ale także nadziei zbawienia<sup>3</sup>. Dlatego elegijność splota się u niego z trywialnością, wzniosłość z przyziemnym banałem, a „kostyczna retoryka” z apetytem na fasolową zupę.

W przywołanym fragmencie posłowie do wyboru wierszy Leopolda Staffa Różewicz, oddając hołd swoim wielkim poetyckim poprzednikom, poszukuje jednocześnie w ich twórczości śladów takiego użycia języka, które sprzeniewierza się temu wszystkiemu, co tradycyjnie uznaje się za poezję. Tropi zatem w wierszach te rzadkie momenty, w których poezja „przemawia głosem ludzkim”, a więc przestaje się jawić jako odświętna, „uwznioślona” odmiana mowy. Oznaczałoby to, że ceną, jaką płaci ona za swoją „wybitność”, jest jej „niehumanizujący”, kompensacyjny charakter, polegający na estetycznej sublimacji tego, co odsłania się „w sytuacjach krańcowych”, naznaczonych nie tyle wiarą w demiurgiczną moc poezji czy jej zdolność do uwznioślenia ludzkiej kondycji, ile dojmującym poczuciem klęski i rozpadu. Nie chodzi tu zatem – jak mogłoby się z pozoru wydawać – o „wyzwalanie się” z konwencji poetyckich

i odświeżanie dawnych, zużytych poetyk i sposobów estetycznego ujmowania świata, o awangardowe przewyciężanie zastanego języka poezji w imię nowych sposobów językowego przedstawiania, które – dzięki twórczej rewizji tradycji – pozwoliłyby na pisanie „lepszych wierszy”. W projektowanej przez Różewicza „nowej poezji” nie chodzi już w ogóle o pisanie „wierszy”, o wartości estetyczne i poetyki. „Przemawiać ludzkim językiem” – to nie tyle zbliżyć się do jakiejś formy poetyckiego kunsztu, ile odsłaniać immanentną słabość poezji w obliczu nędzy i bezradności człowieka, nieustannie zagrożonego oniemiaaniem, zamilknięciem oznaczającym ostateczną klęskę języka niezdołnego sprostać bezmiarowi bólu i cierpienia.

Paradoks polega na tym, że podejmowane wielokrotnie przez Różewicza próby zakwestionowania instytucjonalnego wymiaru poezji przyjmowane były albo z rezerwą (jako wątpliwej jakości zabieg retoryczny, świadczący o kryzysie twórczym poety), albo z uznaniem (jako świadectwo poetyckiej oryginalności). Ani ci, którzy ganili poetę za jałowe malkontenctwo i pustosłowie, ani ci, którzy chwalili go za odkrywanie nowych jakości estetycznych, nie chcieli jednak przystać na dosłowne (i poważne) potraktowanie jego formuły „nowej poezji”. Musiałoby to bowiem oznaczać faktyczne powtórzenie radykalnego gestu Różewicza, a więc wyrzeczenie się kryteriów zabezpieczających profesjonalizm krytyki literackiej i stanowiących jej instytucjonalną rację bytu, na co z oczywistych względów nie umiała się ona zdobyć. To zaniechanie wydaje mi się bardzo znamienne, mówi bowiem wiele także na temat dzisiejszych problemów z opisem i oceną późnej twórczości autora *Plaskorzeźby*, która dość nieoczekiwanie zbliża się do realizacji owego utopijnego ideału poezji wyzwolonej spod absolutnej sankcji kryteriów estetycznych rozstrzygających o wartości wiersza. Odrzucając je, zaczęła ona pełnić przede wszystkim funkcję hermeneutyczną, związaną ściśle z egzystencjalnym – odwołującym się także do doświadczenia biologicznego i somatycznego – wymiarem hermeneutyki jako praktyki możliwie pełnego rozumienia ludzkiej kondycji we wszelkich jej przejawach i aspektach: także tych trywialnych, wstydliwych czy „kompromitujących”.

Tłumaczy to, jak sądzę, dlaczego nasze krytyczne kategorie i narzędzia badawcze okazują się w znacznym stopniu zawodne i nieużyteczne w konfrontacji z poezją Różewicza powstającą w ostatnim okresie jego twórczości. Widzę w tym jednak nie tyle przypadłość, którą można i należy usunąć, ile stan odzwierciedlający dobitnie istotową różnicę między charakterem Różewiczowskiej późnej poezji a naturą dyskursu krytycznego. Nie chodzi więc o to, że krytycy nie nadążają za wizją poety, gdyż taki wniosek sugerowałby jedynie odroczenie nieuchronnego pojednania, ostatecznego szczęśliwego zejścia się naszej lektury i jego pisarstwa. Sądzę, że jest inaczej. Rozejście to jest definitywne, a jego zniesienie musiałoby oznaczać kres dotychczasowych, znanych nam form obcowania z literaturą, opartych na takich niewzruszonych fundamentach, jak wartościowanie odwołujące się do uznanych kryteriów estetycznych czy wyodrębnianie poezji jako szczególnej formy użycia języka. Uważam zatem nieprzystawalność naszych odczytań i Różewiczowskiego pisarstwa

nie tyle za skutek niedociągnięć lub zaniechań, którym wspólnym wysiłkiem mogli-  
byśmy zaradzić, ile za znamię wyjątkowości jego poezji i konsekwencję niemożności  
zasymilowania zawartego w niej potencjału negatywności. Aby móc jednak wska-  
zać najistotniejsze właściwości przyjętej przez Różewicza strategii pisarskiej, odp-  
owiedzialne za ów szczególny status jego poezji, muszę wyjaśnić pokrótce, jak rozu-  
mieniem kluczowe dla mojej argumentacji kategorie „późnej twórczości” i „bio-grafii”.

Fenomen „późnej twórczości Różewicza” wpisuje się w ogólną formułę twórczości  
późnej lub senilnej, która z rozmaitych względów cieszyła się sporą popularnością  
w dyskursie krytycznoliterackim drugiej połowy lat 90. ubiegłego wieku i na począt-  
ku pierwszej dekady obecnego, spełniając przede wszystkim funkcję porządkującą  
i hierarchizującą. Służyła ona między innymi budowaniu dychotomicznego obrazu  
polskiej poezji końca XX wieku, w którym powagę i uniwersalizm artystycznych  
dokonań reprezentowali tzw. Starzy Mistrzowie (przede wszystkim Szymborska,  
Miłosz, Herbert i Różewicz), a pokoleniowy partykularyzm i prezentyzm – tworzą-  
cy niejako w ich ogromniejącym cieniu poeci debiutujący na przełomie lat 80. i 90.

„Późna poezja” jest kategorią osobliwą, odwołuje się bowiem jednocześnie do  
kryterium biograficznego, tematycznego i stylistycznego, łączy fenomen metry-  
kalnej i biologicznej starości z jej aspektem psychologiczno-społecznym, tworząc  
w oparciu o nie całość o dość niejasnym charakterze – nawiązującą do rzekomych  
lub faktycznych, z pewnością jednak różnozакresowych powinowactw. Zakres te-  
matyczny „późnej twórczości” zamyka się zwykle w kręgu kilku dość konwencjo-  
nalnych i przewidywalnych motywów, do których należą między innymi „refleksja  
nad przemijaniem, próba scalenia życia, podsumowania klęsk i zwycięstw, przygo-  
towanie się do nadchodzącego kresu” oraz „topos »mądrej starości«”<sup>4</sup>. Dominującą  
tonacją wierszy senilnych pozostaje nastrój elegijno-melancholijny, choć przełamy-  
wany często łagodną ironią, która nadaje im charakter „stylizacyjno-polemiczny”<sup>5</sup>;  
pokrewieństwa w sferze poetyki sprowadzają się zaś przede wszystkim do reduk-  
cji i uproszczenia wiersza i języka poetyckiego<sup>6</sup>. Niejasne pozostaje jednak to, czy  
„późną twórczość” należy uznać za „manifestację woli autorskiej” i „świadomy gest  
autoprezentacji poety”, czy jedynie za użyteczną fikcję, koncept utworzony przez  
„czytelników i krytyków”<sup>7</sup>. Andrzej Skrendo przekonywał na przykład, że „późna  
twórczość” to po prostu użyteczny konstrukt, odpowiadający na naszą skrywaną  
potrzebę hierarchii i trwałych wartości, wyraźnie związany z przednowoczesną tele-  
ologią, która zarówno życie, jak i twórczość pragnie postrzegać jako procesy celowe  
i sensowne, zmierzające ku ostatecznemu, scalającemu dopełnieniu.

Późna poezja Różewicza nie spełnia jednak większości kryteriów tak pojmowanej  
twórczości senilnej. Odrzuca topos „mądrej starości”, figurę „Starego Mistrza” zastę-  
puje *poetą emeritusem*, który przesiaduje w kuchni i wertuje stare gazety (*prognoza  
do roku 2000*, IX, 390), a zamiast czytać *Króla-Ducha* i rozmyślać o sprawach osta-  
tecznych ogląda *Dynastię* (*Od jutra się zmienię*, X, 72). Łamie też poetyckie *decorum*,  
zakazujące mieszania tonacji podniosłej z trywialną, łączenia tego, co blahe, z tym,



co istotne. W *szarej strefie* Różewicz drwi z wizerunku nobliwego, sędziwego poety, dokonując żartobliwych parafraz utworów Staffa z tomu *Dziewięć muz*, ostentacyjnie miesza żywioł komiczny z lirycznym, w tych samych tomach obok wierszy „poważnych” zamieszcza satyry i humoreski, rażące często niewybrednym, sztubackim dowcipem. Senilnej rozwadze i roztropności przeciwstawia chętnie anarchystyczną zabawę, statecznej dojrzałości pokusę infantylnego regresji (zob. utwór *pokusy*, X, 376).

Nie mniej paradoksalnie rysuje się kwestia poetyki jego późnych wierszy. Jeśli bowiem główną właściwością twórczości senilnej ma być dążenie do redukcji i uproszczenia formy oraz języka, to Różewicz nie bardzo ma już co na starość upraszczać i redukować, ponieważ uczynił to na samym początku poetyckiej drogi. Wynikałoby z tego, że już w młodości był poetycko „starszy” nie tylko od większości swoich rówieśników, ale i od wielu „starych poetów”, co zresztą sam przyznawał, pisząc wielokrotnie o swojej świadomości poetyckiej, która kazała mu niemal od chwili debiutu pisać w obliczu końca i kresu. Można by zatem powiedzieć, że Różewicz właściwie od zawsze pisze wiersze ostatnie.

Już choćby z wymienionych tu powodów kategoria „późnej poezji” w odniesieniu do twórczości Tadeusza Różewicza domaga się odmiennego zdefiniowania. Nieprzydatna, a przynajmniej niewystarczająca okazuje się bowiem zarówno perspektywa poetologiczna, odwołująca się do istnienia jakichś zasadniczych podobieństw w strukturze i formie wierszy, w sferze ich stylistyki bądź tematyki, jak i perspektywa socjokrytyczna, pozwalająca na projektowanie jakichś wyobrażonych „senilnych” wspólnot ideowych i doświadczeniowych. W przypadku autora

Fotografia Archiwum Wydawnictwa Literackiego



*Płaskorzeźby* kategorię „późnej twórczości” należałoby więc, jak sądzę, rozumieć w sposób dosyć wąski: jako kategorię egzystencjalną, postrzeganą w ścisłym związku z biologicznym wymiarem ludzkiego istnienia i uwzględniającą wyraźną, choć nienaiwnie rozumianą redukcję dystansu między autorem empirycznym a tekstowym podmiotem wiersza.

Przyjęte przeze mnie rozumienie bio-grafii jako formuły oddającej szczególnie rodzaj relacji między egzystencją autora i stworzonym przez niego tekstem byłoby pod wieloma względami bliskie Derridiańskiemu pojęciu sygnatury, które – podważając konstytutywną dla metafizycznej koncepcji podmiotu opozycję między wnętrzem i zewnątrz – czyni z niego byt zawsze już przemieszczony i zapośredniczony, pozbawiony własnego miejsca, a w każdym razie znajdujący się w miejscu, którego nie sposób precyzyjnie zlokalizować i zdefiniować. Zasygnalizowaniu natury tej relacji, opartej na ciągłym przemieszczaniu się obu porządków, służyć ma dywiz użyty w słowie bio-grafia, nie tyle oddzielający od siebie *bios* (przynależny życiowej empirii) od *grafos* (a więc domeny literackiego zapisu), ile wskazujący na ich wzajemne splecenie, opierające się jednak tożsamościowej czy osobowej integracji. Bliższe zatem nierozstrzygalnej aporii niż równoczesnemu, przenikającemu się współistnieniu, charakterystycznemu dla popularnych w ostatnich latach ujęć sylleptycznych, ukazujących podmiot jako swoistą empiryczno-tekstową całość, złożoną z dwóch ostatecznie dopełniających się i wzajemnie komplementarnych aspektów heterogenicznego wprowadzie i migotliwego ontologicznie, ale mimo wszystko jednorodnego „ja”<sup>8</sup>.

Pojęcie sygnatury wskazuje ponadto na zasadniczą właściwość systemu językowego, który, pozwalając jej zaistnieć, natychmiast wyłącza ją ze wszystkiego, co zaświadcza o jej wyjątkowości i niepowtarzalności. Ten paradoks imienia własnego przekłada się w przypadku Różewicza na kwestię jego indywidualnego pisarskiego idiomu, który – choć łatwo rozpoznawalny – okazuje się, jak wiadomo, pozbawiony wyrazistych, łatwo uchwytnych cech swoistych. Derridiańska koncepcja sygnatury obrazuje zatem aporię „między tym, co jednostkowe, i tym, co narzuca język, niezbędny dla [...] wysłowienia” tego, co jednostkowe<sup>9</sup>. Literatura staje się w takim ujęciu swoistym gestem obronnym przed zawłaszczeniem „ja” przez anonimowy żywioł języka, w którym bezpowrotnie znika podmiotowa niepowtarzalność i jednostkowość. Gestowi temu towarzyszy jednak świadomość, że także zbyt łatwe osadzenie i zadomowienie się podmiotu w sferze symbolicznej oznacza w istocie oddanie się w niewolę wyobcowującej językowej konwencji. Pozostać „człowiekiem, który pisze wiersze”<sup>10</sup>, przemawiać „głosem ludzkim”, to dążyć do stworzenia takiego języka, który opierałby się bezwładowi odróżnicującej gadaniny, a jednocześnie nie byłby wyrazistym idiomem, zapewniającym złudne oparcie i poczucie pewności, dającym bezpieczne osadzenie w sprawdzonym i rozpoznawalnym „stylu”, w którym – jak to ujmował Adorno – „szemrze [...] leniwy nurt zastałego języka”<sup>11</sup>, uwalniający od ryzyka związanego z koniecznością ciągłego rozpoczynania od nowa. „Niepokój” jest u Różewicza jedną z nazw tego granicznego stanu napięcia, zapewniającego

możliwość istnienia w sferze pośredniej między unicestwiającym wszelką jednostkowość odróżnicującym działaniem „obrotnego w pustce/ języka” (*więc jednak żyje się pisząc wiersze za długo?*, IX, 285) a równie dewastującym ustabilizowanym idiomem, stwarzającym iluzoryczny punkt oparcia i usuwającym źródłowe, konstytutywne dla podmiotu rozdarcie. Stąd właśnie bierze się podstawowa, wewnętrzna sprzeczność tej twórczości: nieufność wobec literatury, pojętej jako instytucja pisania/czytania i towarzyszący tej nieufności nieodparty imperatyw pisania jako oporu przed ekspansją językowej tandety, stereotypizujących klisz i komunikacyjnych automatyzmów kultury masowej.

Negocjacja między jednostkowym idiomem a wywłaszczającym systemem języka, rozstrzygająca zdaniem Derridy o istocie literatury i możliwej do osiągnięcia w jej granicach względnej suwerenności podmiotu, w twórczości Różewicza wydaje się jednak z góry skazana na klęskę, przede wszystkim dlatego, że system językowy przybiera u niego z reguły formę medialnej gadaniny: wszechobecnej, agresywnej i zagarniającej każdy skrawek przestrzeni komunikacyjnej – zarówno intymnej (*Walentynki [poemat z końca XX wieku]*, IX, 365–371), jak i publicznej (*Wygaśnięcie Absolutu niszczy...*, IX, 277–278; *budowanie wieży Bubel*, X, 187–190). Jeśli poezja ma jeszcze do spełnienia jakąś społeczną funkcję – zdaje się mówić Różewicz – to nie jest nią tworzenie sztucznych językowych enklaw, w których twórcy wraz z garstką wybranych czytelników oddawaliby się rytualnemu kulturowaniu tradycyjnych kulturowych wartości, ale uświadamianie poczucia braku, straty, dotkliwej nieobecności, maskowanej i zagłuszanej przez rozmaite, podsuwane przez kulturę masową, substytuty i pseudowartości<sup>12</sup>. W późnych wierszach Różewicza to, co poetycko „chybione” i problematyczne, bywa zatem ukazywane z ostentacyjną niemal jawnością, nieprzesłoniętą konwencją „dobrego rzemiosła”. Różewiczowi, który w jednym z wierszy chwali ostentacyjnie Pounda i Céline’a za brak „dobrego smaku” (*Jeden z Ojców kościoła poezji*, X, 338), sukces artystyczny wydaje się mocno podejrzany (zob. *„Sukces” i prośba*, IX, 282–283). Prawdziwym wyzwaniem pozostaje dlań bowiem umiejętność dochowania „wierności przegranej”, zaakceptowanie „słabości” i „klęski” jako nieodłącznych cech zarówno egzystencji, jak i tekstu poetyckiego: jako immanentnych składników poetyckiej bio-grafii.

Moje rozumienie tego ostatniego pojęcia zawdzięcza sporo nie tylko Derridiańskiej koncepcji sygnatury, ale zbliża się także pod pewnymi względami do rozwijanej konsekwentnie od kilku lat przez Michała Pawła Markowskiego koncepcji bio-grafii jako synonimu egzystencji, oznaczającej usensawniające, językowe przetworzenie czysto biologicznego wymiaru ludzkiego istnienia. W ujęciu Markowskiego „egzystencja/biografia to mechanizm obronny przeciwko samemu życiu”, literatura zaś to swoista, wpisana w tekst „egzystencja drugiego stopnia [...], która z jednej strony zanurzona jest w prywatnym życiu, z drugiej zaś – przede wszystkim – daje się odnaleźć w ruchach tekstowych znaczeń”<sup>13</sup>. Gdyby jednak przyjąć, że miarą udanej egzystencji (i udanej twórczości) jest zdolność *bios* do skutecznego wyparcia,

za pomocą symbolizacyjnej mocy języka, nie tylko z egzystencji, ale także z tekstu literackiego, śladów czysto organicznego, biologicznego życia, to późna bio-grafia Różewicza stanowiłaby właśnie zaprzeczenie takiej „spełnionej” egzystencji i „spełnionej” twórczości, jawiąc się przede wszystkim jako dramatyczne świadectwo kłęski i rozpadu, doświadczanych jednocześnie w sferze egzystencji i w sferze języka, w sferze somatycznej i symbolicznej. W takim ujęciu ani przygody ciała, ani przygody języka nie byłyby czymś własnym czy indywidualnym. Ciało bywa bowiem wywłaszczane i uprzedmiotawiane na wiele sposobów, przede wszystkim zaś podlega działaniu bezlitosnych odróżnicujących praw biologii, których cechą wspólną jest rozpad i rozkład. Poezja z kolei okazuje się często jedynie wyrazem niemożności bycia poezją pojętą jako szczególna, uprzywilejowana (poznawczo i znaczeniowo) odmiana mowy. Nie przypadkiem Różewicz w ostatnich tomach wspomina o osobliwym procesie wzajemnego upodabniania się wierszy własnych i cudzych, który przyjmuje ze spokojną akceptacją, widząc w nim jeszcze jeden dowód nieuchronnej i powszechnej entropii i dając w ten sposób wyraz sprzeciwowi wobec imperatywu indywidualizacji, wyróżniania się, narcystycznego kultu osobowości, „która [...] z krzykliwej oryginalności czyni miarę poetyckiej wartości”<sup>14</sup>. Ta negacja własnej indywidualności, znana chociażby z *Głosu anonimna* (VIII, 237) czy *Sezonu poetyckiego 1962 (fragmentów)*, będąca dobrowolną i świadomą decyzją, a nie skutkiem bezmyślnej uległości wobec depersonalizujących mechanizmów współczesnej kultury, dokonuje się w imię osiągnięcia takiego stanu świadomości, który nie zostawiałby już możliwości pomyślenia siebie na sposób metafizyczny (a więc oparty na zasadzie różnicy i ufundowanej na niej osobowej tożsamości/obecności). Wraz z zanegowaniem zasady metafizycznej różnicy i metafizycznej tożsamości rodzi się postmetafizyczny, słaby podmiot Różewicza<sup>15</sup>, który nie tyle przezwycięża czy odrzuca metafizykę, ile zawiera ją w sobie w postaci dotkliwego i nieustannie przypominającego o sobie braku, jątrzącej się rany pamięci.

Z a b l i ż n i o n a rana pamięci byłaby zatem synonimem zamknięcia się okaleczonej świadomości, która nie chce pamiętać o swoim zranieniu ani o jego źródłach i zamiast tego poszukuje – w porządku religijnym, filozoficznym lub estetycznym – sposobów zaleczenia podmiotowego rozdarcia i wewnętrznego zintegrowania tożsamości. O t w a r t a rana byłaby natomiast świadectwem rozdarcia, nieciągłości i utraty podmiotowej integralności, ale zarazem warunkiem możliwości świadomego, a więc krytycznego trwania podmiotu, między innymi za sprawą „nowej” poezji, która „nie zawsze/ przybiera formę/ wiersza” (\*\*\*) *poezja nie zawsze*, IX, 255), a zatem – nie przejawiając się w formie artystycznego spełnienia – przybiera tę szczególną, graniczną postać, która w wierszu *Liryki lozańskie* jawi się właśnie jako synonim duchowego i egzystencjalnego okaleczenia: „poezja/ jak otwarta rana” (VIII, 326).

Spektakularna porażka poezji odsłania bowiem osobliwą prawdę dotyczącą jej kondycji; stan nazywany przez Różewicza „śmiercią poezji”, oznaczający w istocie możliwość innej formy jej istnienia, a także innej formy istnienia podmiotu:

uwzględniającej absolutną negatywność nie pozwalającą na żadną formę egzystencjalnej czy estetycznej integracji, wykluczającej zatem zarówno możliwość zaistnienia całościowego dzieła, jak i spójnej, zintegrowanej tożsamości. W rozwierającej się szczelinie między *bios* a *graphos*, między porządkiem życia i porządkiem twórczości objawia się bowiem ich niechciany i wypierany inkluz: śmierć – oznaczająca ostateczny rozpad wszelkiego symbolicznego porządku – wiążąca z sobą nierozdzielnie życie i twórczość, ale zarazem skutecznie i nieodwracalnie uniemożliwiająca ich wewnętrzne, wzajemne pojędanie.

**Tomasz Kunz**

#### PRZYPISY

- 1 Wszystkie utwory Różewicza, jeśli nie zaznaczono inaczej, cytuję za wydaniem: Tadeusz Różewicz, *Utwory zebrane*, Wrocław 2003–2006, podając w nawiasie numer tomu (oznaczony cyframi rzymskimi) oraz numer strony (oznaczony cyframi arabskimi).
- 2 Zob. Tadeusz Drewnowski, *Walka o oddech. Bio-poetyka. O pisarstwie Tadeusza Różewicza*, Kraków 2002, s. 142.
- 3 Ciało ludzkie zredukowane do mięsa, które nie dostąpi zbawienia – motyw pojawiający się najpierw w *Ocalonym*, a następnie powracający w poemacie *Francis Bacon, czyli Diego Velázquez na hotelu dentystycznym* w odniesieniu do Ukrzyżowania, to także jedna z przyczyn „niemożności pisania wierszy po Oświeceniui” oraz szczególnie drastyczny wyraz przekonania o końcu wszelkiej metafizyki. Myśl o zapewnieniu sobie „przetrwania” za sprawą wartości estetycznych i piękna jest więc nie tylko przejawem próżności i pychy, ale uwłacza także pamięci wszystkich anonimowych, nieopłakanych ofiar, których imiona zostały bezpowrotnie zapomniane, a ciała bestialsko zbezczeszczone.
- 4 Anna Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999, s. 18. Przemysław Czapliński i Piotr Śliwiński wymieniają z kolei: „ogrom przeszłości, nikłość jutra, ćwiczenia w akceptacji przemijania, krytyczny bilans nieodwracalności” (*Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 323).
- 5 Anna Legeżyńska, dz. cyt., s. 18.
- 6 Zob. na ten temat Tomasz Wójcik, *Późna twórczość wielkich poetów. Dramat formy*, Warszawa 2005.
- 7 Anna Legeżyńska, dz. cyt., s. 103.
- 8 Jest to ujęcie najpopularniejsze, choć w istocie nie w pełni zgodne z pierwotnym, zaproponowanym przez Ryszarda Nycza, znaczeniem tego terminu, który kładł nacisk między innymi na „rozproszony” i „fragmentaryczny” sposób istnienia podmiotu. Zob. tenże, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 110.
- 9 Michał Paweł Markowski, *Efekt inskrypcji. Jacques Derrida i literatura*, Bydgoszcz 1997, s. 285.
- 10 Tadeusz Różewicz, *Poeci, paszety i katedra*, w: tegoż, *Margins, ale...*, Wrocław 2010, s. 305.
- 11 Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Refleksje z poharatanego życia*, przeł. i przypisami opatrzyła Małgorzata Łukasiewicz, posłowie Marek J. Siemek, Kraków 1999, s. 96.
- 12 Podobnie ujmuje to Jacek Gutorow, który zauważa: „W świecie kulturowych odpadów i nieczystości poecie przypada rola tego, który odsłania proces korozji języka i daje świadectwo końca kultury”, dokonując „konsekwentnej deziluzji rzeczywistości, odzierając ją z wszelkich narracji, które chciałyby uczynić ze świata przestrzeń stabilnego sensu” (Jacek Gutorow, *Światła między wersami*, w: tegoż, *Urwany ślad*, Wrocław 2007, s. 109–110).
- 13 Michał Paweł Markowski, *Powszechna rozwiązłość. Schulz, egzystencja, literatura*, Kraków 2012, s. 33–34.
- 14 Andrzej Skrendo, *Podpis anonima*, „Arkusze” 1999, nr 5, s. 4.
- 15 Na temat „podmiotu słabego” w poezji Różewicza zob. nadzwyczaj inspirujące uwagi w: Andrzej Zawadzki, *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2009, s. 295–313.



Krzysztof  
Lisowski  
**O Tadeuszu  
Różewiczu –  
ślady pamięci**

**K**iedy przed miesiącem żegnaliśmy w Karpaczu wielkiego polskiego poetę, Tadeusza Różewicza (1921–2014), uzmysłowiłem sobie, jak długo i mocno pisarz związany był z naszym miastem i z Wydawnictwem Literackim. Studia po wojnie, grono przyjaciół (głównie z Grupy Krakowskiej), ulubione miejsca spacerów i zamyśleń, WL, w którym prawie od początku istnienia oficyny publikował;

*Fotografia Elżbieta Lempp*



zebrało się około 30 książek, od tomu *Równina* z 1954 po korespondencję z Zofią i Jerzym Nowosielskimi z roku 2009. Tu przecież wydał kilkutomowe *Poezje, Teatr i Prozę, Kartotekę i Kartotekę rozrzuconą, Duszyczkę* i opowiadania *Tarcza z pajęczyny*, i wiele innych utworów własnych, a także *Gry* – wybór wierszy ulubionego Vasko Popy. A ileż jeszcze pomysłów, projektów niezrealizowanych...

Jeszcze tej wiosny kontaktował się telefonicznie z naszą redakcją, pozdrowiał.

24 kwietnia tego roku pomyślałem, że ten najważniejszy po II wojnie światowej poeta, autor nowego stylu, nowego systemu wersyfikacyjnego, nie ma – prócz dwujęzycznych WL-owskich kolekcji – żadnego reprezentatywnego wyboru, że nie istnieje żadna, ogarniająca to długie życie i bogaty, zróżnicowany dorobek całościowa monografia (prócz dawnych szkiców i książek Kazimierza Wyki, Henryka Voglera, Tadeusza Drewnowskiego, pracy – z 2002 – Zbigniewa Majchrowskiego w serii „A to Polska właśnie” i sporej liczby przyczynków). Po wydawanych na początku tego wieku *Utworach zebranych* zostało tylko wspomnienie, a Pan Tadeusz, zawsze młody duchem, coraz chętniej wiązał się współpracą z Biurem Literackim z Wrocławia, w którym ukazały się ostatnie jego tomy wierszy i satyr, rozproszone utwory prozą, stanowiące rodzaj kontynuacji dawnych *Przygotowań do wieczoru autorskiego*, wszystko pod opieką i redakcją niestrudzonego, przyjaznego poecie, Jana Stolarczyka.

Z Różewiczem widywaliśmy się na targach książki w Warszawie, a w pierwszych latach nowego stulecia na dość niespodziewanych spotkaniach w Krakowie,

do którego poeta „pielgrzymował” – aby spotkać się z przyjaciółmi z młodości, głównie z Jerzym Nowosielskim, odwiedzić stare kąty.

Różewicz pojawił się pod Wawelem po raz pierwszy w 1938 roku, po wojnie na niedługo zamieszkał w domu pisarzy przy ulicy Krupniczej 22. Tu kilkanaście lat temu przybył na spotkanie z Czesławem Miłoszem, zaaranżowane przez Renatę Gorczyńską. Poeci nagrali cykl rozmów w garderobie Solskiego w Teatrze im. Słowackiego. Redakcja WL-u dyskretnie temu wydarzeniu towarzyszyła, pomagała. Miałem zaszczyt redagować niedługo potem książkę jego przyjaciela malarza, Jerzego Tchórzewskiego, a także korespondencję Różewicza z Nowosielskimi.

Potem odbyły się trzy spotkania z publicznością w Sali Mehofferowskiej WL, bodaj w 2002, w 2006 (podczas tego pobytu mieszkał w apartamencie na wieży w budynku Pod Globusem, liczył schody wiodące na to wysokie piętro, skąd mógł podziwiać – i zachwalał – widok na dachy Krakowa; tam przeprowadziłem z poetą długą rozmowę o znaczeniu Norwida w jego twórczym życiu) i w 2008 roku. Na tym ostatnim spotkaniu Różewicz dowcipnie odpowiadał na moje ostrożne pytania. Napomykał o swoich planach pisarskich – że od paru lat zamierza napisać *Odę do starości*, i zastrzegł sobie *copyright* na ten pomysł. Na pytanie, co zdarzyło się od poprzednich odwiedzin nad Wisłą, odparł: „Okulałem na lewą nogę, boli mnie też prawa ręka, a nie używam maszyny do pisania ani komputera...”. Przytoczyłem wtedy, pamiętam, wypowiedź Wisławy Szym-



borskiej: „Nie mogę sobie nawet wyobrazić, jak wyglądałaby poezja polska bez wierszy Tadeusza Różewicza. Wszyscy mu coś zawdzięczamy, choć nie każdy z nas potrafi się do tego przyznać”.

Już w kularach, na pogawędce w gronie bliższych znajomych, pan Tadeusz sypał anegdotami. Wspominał, jak pojechał kiedyś pod Berlin zobaczyć willę, w której mieszkał Einstein. Zerwał liść z rosnącej przed tamtym domem lipy i potem wsadził ten zasuszony liść między kartki zbioru korespondencji wielkiego Alberta. Z myśli poety, które udało mi się wynotować na serwetce, wybieram dwie: „Nie chodzę do związków twórczych, ale chodzę do zoo. Ile tam można poczynić ciekawych obserwacji, na przykład taki hipopotam...”; albo – skierowana do Tadeusza Malaka czy Marka Skwarnickiego – „Pan myślał, że jedno było imperium zła? Jest ich wiele”.

W drodze do hotelu rozmawialiśmy, już tylko my dwaj, o profetyzmie wiersza *Przyszli żeby zobaczyć poetę*, który zaczyna się od słów:

przyszli żeby zobaczyć poetę  
a co zobaczyli?

zobaczyli człowieka  
siedzącego na krześle  
który zakrył twarz

a po chwili powiedział  
szkoda że nie przyszliście  
do mnie przed dwudziestu laty [...].

Starałem się namówić poetę na wybór, zawierający wszystkie tego rodzaju utwory programowe, autotematyczne. Odparł, jak

zwykle z przekornym uśmiechem – „pomyśl o tym, gdy będę młodszy”.

Jeszcze później, na 90. urodziny poety Biuro Literackie przygotowało specjalną publikację wierszy autora *Niepokoju* z komentarzami poetów młodszych generacji. Wybrałem i skomentowałem wiersz Różewicza o Kornelu Filipowiczu:

Od kilku miesięcy  
mój Przyjaciel  
Kornel Filipowicz  
jest na tamtym świecie  
a ja ciągle przebywam na tym

nie wierzę w życie pozagrobowe  
staram się zrozumieć  
to twoje przejście  
przez próg na tamten świat [...].

(Rozmowa z przyjacielem  
z tomu *Płaskorzeźba*)

Jedną z ostatnich ważnych książek Różewicza, zbierających rozproszone teksty programowe, wypowiedzi, felietony, będącą swoistym autoportretem, złożonym z ułomków, fragmentów materii bogatej i różnorodnej był opublikowany we Wrocławiu tom *Margines, ale...* Stamtąd przytaczam wypowiedź trzydziestosiedmioletniego w momencie jej spisywania poety *Jak powstawała moja „poetyka”*: „Stworzyłem nową »poetykę«, której zasadą jest to, że jest otwarta, pozbawiona przepisów. Przyjmuje wszystko i wszystkich. Stworzyłem ją, aby zniknąć. Ale kiedy zaczynam znikać w tłumie, już anonimowy... złoścuję się i wyzywam. A przecież powinienem odejść w ciszy. Wiem o tym i będę się starał”.

**Krzysztof Lisowski**

Bogdan Rogatko  
***Pojawiłem się znikąd.***  
**O Marku Nowakowskim**  
**(1935–2014)**



Być pojedynczym  
ale nie samotnikiem

Julia HARTWIG,  
Nie wahać się, z tomu *Zapiscane*

Wydaną przed dwoma laty autobiografię literacką otwiera wyznanie: „Pojawilem się znikąd. Nikt do pisania mnie nie zachęcał. Nie miałem żadnego promotora. Nic nie drukowałem nigdy” (zob. *Pióro. Autobiografia literacka*, Warszawa 2012). Tuż przed śmiercią (wydawca wręczył pisarzowi egzemplarz na dzień przed odwiezieniem do szpitala) ukazała się inna, odnosząca się do wczesnej młodości, autobiografia *Dziennik podróży w przeszłość* (Warszawa 2014), w której skupił się Nowakowski na swym dalekim od literackiego rodowodzie. Krytycy podkreślali „osobność” autora *Tego starego złodzieja*, który do żadnej grupy literackiej nie przynależał, a jednocześnie próbowali zasufladkować jego twórczość do literatury marginesu społecznego. Sam pisarz natomiast nie ukrywał silnego poczucia wspólnoty z towarzyszami swej młodości, mieszkańcami peryferyjnych dzielnic Warszawy i jej przedmieść, cieszących się już wówczas złą sławą: „Byliśmy z małych parterowych domków, z ceglanych kamienic, drewnianych pekinów, oblepionych komórkami na opał i gołębnikami. Z Włoch, Okęcia, Ożarowa, Piastowa, Woli, Annapola, Zacisza, Targówka, Rembertowa. Z wszystkich tych przedmieść wyruszyliśmy do Śródmieścia”.

Ta podróż w czasie, która okazała się dla Nowakowskiego podróżą ostatnią, jest jednak czymś więcej niż tylko wyrazem tęsknoty za minioną bezpowrotnie młodością. Jakie ma znaczenie dla każdego

pisarza powrót do przeszłości wyjaśnia Wojciech Ligęza z innej okazji w swej najnowszej książce: „Teraz stał na pustym miejscu w nieszumie bezdrzewa. I tak przepowiadał sobie na progu jesieni: jeśli nie jesteś stąd, znikąd jesteś, jeśli zapomniaś, nie ma żadnej wartości to, co wiesz i co dane ci było przeżyć, jeśli rozproszyłeś się w szerokim świecie, niechaj szczerą światowe nauki. Wina twoja jest wielka, skoro wyparłeś się miejsca. Powinieneś tu wracać. Jak najczęściej pochylać się nad każdym szczegółem” (zob. *Pod kreską. Teksty z lat 1996–2013*, Kraków 2014).

Marek Nowakowski nie zapomniał, skąd pochodził, skąd przyszedł do Śródmieścia, nie rozproszył się w szerokim świecie, i dał tego dobitny dowód raz jeszcze w najnowszej autobiografii.

Jeśli czytelnika zdziwią, a może niektórych nawet zbulwersują, związki młodego Nowakowskiego ze światkiem drobnych złodziei, którzy imponowali mu sprytem i zawodową sprawnością, to niech zwróci uwagę w lekturze *Dziennika...* na niezłomną postawę chłopaka – uwikłanego trochę przypadkowo w „skok” na mężczyznę, któremu w knajpie ukradziono portfel, na wszelkie sposoby namawianego przez przesłuchującego go oficera milicji do nieukrywania prawdziwych sprawców i naciskanego przez ojca, skromnego nauczyciela matematyki, załamanego aresztowaniem syna. Pamiętał o konieczności solidarności z towarzyszami, o honorowym zachowaniu się w śledztwie, jako żelaznej zasadzie panującej w jego środowisku – bał się jej sprzeniewierzyć, by nie być upokorzony przez swoich kumpli? Zapewne także. Ale w późniejszym życiu pisarza zasada ta, wyniesiona z czasów

młodości, utrwaliła się w sytuacjach poważniejszych, o czym jakby mimochodem – bez kombatanckiego zadęcia i nostalgii – wspomina w autobiografii literackiej, akcentując jednak to, czego nie robił, niż swoje opozycyjne, buntownicze poczynania. Nie prowadził więc na przykład gry z władzą, czego nie ustrzegło się wielu kolegów po piórze (np. kiedyś bliski mu Andrzej Brycht, który ostatecznie się pogubił), odrzucał też Nowakowski możliwość wszelkich form stabilizacji. Ale władza do pewnego czasu próbowała z pisarzem grę prowadzić. Był wydawany nawet do roku 1982, nie przeszkadzano w omawianiu jego twórczości. Dopiero zdecydowany dystans Nowakowskiego do rzeczywistości stanu wojennego, badanie niezależnego pisma „Zapis”, wydawanie w drugim obiegu wpłynęło na zastosowanie represji.

Autobiografia literacka kończy się wspomnieniem o oczekiwaniu na wydanie *Zapisu*. Tak zatytułowaną książkę złożył w PIW-ie w 1981 roku. To tom opowiadań na wpół humorystycznych, a tak naprawdę gorzkich, o codzienności jednego z przedmieść Warszawy, codzienności jednej srogiej zimy. Książka, o dziwo, ukazała się w połowie roku 1982, czyli w apogeum stanu wojennego i można ją było wówczas odczytywać aluzyjnie. Ale Nowakowski już o tych czasach nie pisze. *Dziennik...* zamyka wspomnienie publikacji pierwszego opowiadania, *Kwadratowy*, w roku 1957 na łamach „Nowej Kultury”, co umożliwił mu obdarzony wybitną intuicją literacką redaktor Wilhelm Mach, bezbłędnie dostrzegający talenty. *Zapis* – to miał być też tytuł planowanego filmu o „zimie stulecia”; Nowakowski

zrezygnował jednak z pisania scenariusza, gdy uświadomił sobie problemy z plejadą osób realizujących film, a zwłaszcza go nadzorujących.

O narodzinach pisarza krótko wspomina w *Dzienniku...*, a rozwinął tę sprawę w autobiografii literackiej. Proza Hłaski, choć drażniła sentymentalizmem, wywarła na nim inspirujące wrażenie: „Wiele spraw tak samo widziałem. Już od kilku miesięcy kotłowały mi się w głowie obrazy, strzępy dialogów, zasłyszane opowieści, przeżyte zdarzenia, obserwacje, widoki. Natrętnie trzymały się, powtarzały, zmieniały, przekształcały. [...] Wyłaniali się jak ze snu różni znajomi, bliżsi i dalsi. Z moich Włoch, Grochowa, Pragi, bazaru na Pańskiej, Gęsiówki”. A wcześniej podkreślał jeszcze mocniej: „Wśród nich czułem, że mam busołą. To moje umocowanie. Powodowało potrzebę pisania. Z tych ludzi lepiłem swój teatr”.

W autobiografii wymienia też „pisarzy współników” – Zbigniewa Herberta, Leopolda Buczkowskiego, Bogdana Wojdowskiego, Edwarda Stachurę, „leśno-łąkowego” – i swoje literackie fascynacje Williamem Faulknerem. Także Stanisławem Rembkiem. Marzyło mu się, by jego Włochy stały się tak sławne, jak owo miasteczko ze stanu Missisipi, ale nawet jako początkujący pisarz, autor „chropawych” opowiadań, „nie dał się pożreć” gigantowi z Południa, zachował swą odrębność, od najwcześniejszych utworów po ostatnie dwie książki, w których nie ma już miejsca na fikcję (obecną jeszcze wcześniej, choć w różnym natężeniu, zawsze wymieszaną z autentyczną rzeczywistością, przylepianą do autentycznych bohaterów), bo mierzył się w nich ze swą biografią.

Można się zastanawiać, dlaczego Nowakowski ograniczył swe dwie autobiografie, które powinno się czytać razem, do początku lat 80. Janusz Anderman tak to ujmując: „[...] *Pióro* jest przede wszystkim książką szalenie przygnębiająca, trenem żałobnym. W miarę lektury zdajemy sobie sprawę, że Nowakowski pisze o duchach. To książka pisarza osamotnionego. Przeważali nieliczni. Nawet z jego pokolenia. [...] Odszedł w niebyt także dawny świat Nowakowskiego – peryferyjne dzielnice, bazy, słynne knajpy, speluny i meliny. Nie ma ferajny [...] jest złowrogi i słabo przez autora przyswajalny światek, który go odpycha [...] Duszny światek brudnej polityki, w którym za sznurki pociąga dawna bezpieka. [...] kłębówisko uświadomionych i sprzedajnych osobników bez godności. Cała reszta zaś to wykluczeni przez takich właśnie bezkarnych ciemiężycieli” (zob. Janusz Anderman, *Tren Marka Nowakowskiego*, „Gazeta Wyborcza” 2012, z 30 czerwca–1 lipca, s. 32).

W utworach literackich, w których nie stronił – podobnie jak Janusz Głowacki – od ostrej satyry i groteski, unikał jednak czarno-białej tonacji, jego światy nurzały się w szarościach. Autobiografie natomiast są istotnie pożegnaniem z pisarzami, choć przecież nie wszyscy jego przyjaciele odeszli, zabrakło jednak już potem – w latach 80. i następnych zwłaszcza – spontanicznych odruchów wspólnoty, nocnych rajdów po kawiarniach, barach, knajpach.

Przerzucam wydane w drugim obiegu utwory z lat 80. – *Raport o stanie wojennym*, *Rachunek*, *Notatki z codzienności* – zatrzymuję się przy wydanym w 1986 roku staraniem Instytutu Literackiego tomie opowiadań *Grisza, ja тебе скажу...* Opo-

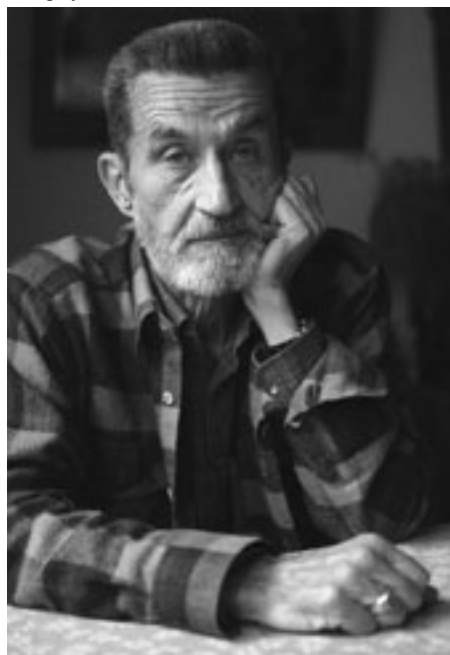
wiadanie tytułowe jest gorzko-autobiograficzne. Bohater, pisarz-opozycjonista, nie może uwolnić się od poczucia osaczenia, od obsesji stałej inwigilacji. Boi się usprawiedliwiać przyjaciół, którzy go zdradzili, bo to może prowadzić do usprawiedliwienia i siebie, gdyby znalazł się w podobnych okolicznościach.

„Ten Grisza, sowiecki poddany, zadowił się w mojej duszy. Co tam jeszcze zebrało się w tych mrocznych, nigdy nie wietrzonych piwnicach duszy? Co tam się dzieje?”

Więc może lepiej nie wychylać pamięci poza świat, który się rozumiało, który daleki był co prawda od idylli, ukształtował jednak poczucie wartości i honoru pisarza?

**Bogdan Rogatko**

*Fotografie Archiwum*





*Fotografia Elżbieta Lempp*



Gabriela Matuszek  
**O krakowskiej „Szkołe Pisarzy”  
w roku jubileuszowym  
słów kilka**

Studium Literacko-Artystyczne powstało w 1994 roku w ówczesnym Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, dzięki otwartości władz, a zwłaszcza ówczesnego dyrektora, Andrzeja Borowskiego. Zamyśl był taki, aby dokonać mariażu nauki i sztuki w ramach formuły Alma Mater. Stworzyć miejsce, gdzie uczy się pisarstwa w wymiarze praktycznym, a także umożliwić początkującym literatom bez wykształcenia filologicznego, czy szerzej – humanistycznego, zdobycie wiedzy potrzebnej do uprawiania twórczości literackiej. Projekt szkoły pisarzy udało się wcielić w życie dzięki wsparciu grupy pracowników Instytutu Polonistyki, do których należeli między innymi Marta Wyka, Jerzy Jarzębski i Bronisław Maj. Nie trudno się domyślić, że na temat pisarsko-edukacyjnego przedsięwzięcia wygłaszano w środowiskach literackich także negatywne opinie. Najczęściej podawano w wątpliwość samą ideę nauki pisania, choć – jak wiadomo – edukacja artystyczna obejmuje wszystkie dziedziny twórczej działalności: edukuje się wszak malarzy, aktorów, muzyków, dlatego więc nie można kształcić twórców pracujących w materii słowa?

W ponowoczesnych czasach, w których wartości stają się płynne, kody kultury niejednoznaczne, a relacja Mistrz – Uczeń zepchnięta została do staroświeckiego lamusa, wiele osób – zwłaszcza stawiających pierwsze kroki w twórczej przestrzeni – szuka jednak literackiej busoli, ma potrzebę konfrontacji własnych prób i przemyśleń z fachową opinią. Krakowska Szkoła Pisarzy miała stać się takim miejscem, gdzie można nie tylko profesjonalnie porozmawiać o własnych tekstach, ale także zdobyć so-

lidną, specjalistyczną wiedzę z różnych obszarów humanistyki, potrzebną dzisiejszemu twórcy. Naszymi słuchaczami bywają dość często osoby z wykształceniem technicznym, przyrodniczym, medycznym czy artystycznym, które poszukują u nas drogowskazów dla poruszania się w labiryntach literatury i współczesnej literackiej nadprodukcji. Można dojrzewać w samotności, ale można też w twórczej interakcji, dialogu, wielopoziomowych inspiracjach, płynących zarówno od wykładowców, jak i kolegów, koleżanek z grupy.

Program Studium Literacko-Artystycznego obejmował dość szerokie spektrum przedmiotów, jego celem było także wprowadzanie w konteksty kulturowe, niezbędne dla funkcjonowania twórcy. Projekt zrodził się – co chcę podkreślić – bez korzystania z wzorców zachodnich i zapewne dlatego krakowska szkoła różni się od amerykańskich kursów *creative writing*, choć z tą tradycją próbowano nas skojarzyć. Pierwotny plan studiów (który do dnia dzisiejszego przeszedł tylko nieznaczne korekty) obejmował segment przedmiotów teoretycznych (doarczających konkretnej wiedzy w formie wykładowej bądź seminaryjnej) oraz praktycznych. Do pierwszych należały: wykłady o literaturze, o teatrze i dramacie, o filmie, wykłady z estetyki, z prawa autorskiego, kultura słowa, teorie procesu twórczego, analiza tekstu literackiego i teoria literatury. Drugi blok przedmiotów obejmował zajęcia warsztatowe: warsztaty poetyckie, prozatorskie, dramaturgiczne, warsztaty wydawnicze i redagowanie pisma literackiego, krytyka literacka, scenariusz, reportaż, przekład literacki. Zajęcia prowadzili najwybitniejsi pisarze



i specjaliści w poszczególnych dziedzinach. Andrzej Wajda chętnie podjął się prowadzenia warsztatów scenariuszowych, Maciej Słomczyński uczył pisania powieści, Marta Wyka wprowadzała w arkana krytyki literackiej, Ryszard Nycz w zawłości najnowszych teorii literackich, Tadeusz Nyczek i Józef Opalski edukowali z zakresu dramatu, Maciej Szumowski z reportażu, prof. Władysław Stróżewski prowadził wykłady z estetyki. Spotkania z Wisławą Szymborską, Czesławem Miłoszem, Stanisławem Lemem, Ryszardem Kapuścińskim i Janem Józefem Szczepańskim dostarczały słuchaczom wyrafinowanych lekcji pisania.

Najważniejszym wykładowcą pierwszych czterech lat istnienia szkoły był Maciej Słomczyński, związany ze SLA od samego początku (aż do swojej śmierci), który potrafił nawiązać głębokie relacje Mistrz – Uczeń. Toczył z młodymi adeptami pióra wielogodzinne dyskusje, także zapraszając ich do swego gościnnego, niezwykłego Domu. Jego odejście (w 1998 r.) było dla nas największą stratą. Nagroda literacka, którą powołaliśmy do życia w 2004 roku z okazji jubileuszu dziesięciolecia istnienia SLA, jest jego imienia.

Niezapomniane były zajęcia z Maciejem Szumowskim, który pokazywał kulisy nie tylko tworzenia świetnego reportażu, ale także pracy w telewizji, niejednokrotnie wprowadzając grupę początkujących pisarzy na jej zaplecza. Wiele emocji budziła Dorota Terakowska, której ostrość sądów często raniła, ale zarazem uruchamiała mechanizmy samoświadomości, dzięki którym stwarzały się osobowości bardziej odporne na krytykę. Olga Tokarczuk wprowadzała w psychoanali-

tyczne przestrzenie pisarstwa, Izabela Filipiak uaktywniała energię płynącą z bardzo osobistych i głęboko ukrytych uczuć. Stanisław Lem, który bardzo lubił spotkania z naszymi słuchaczami, stosował przewrotne strategie – próbował zniechęcić do pisania. Co roku zaczynał swoje zajęcia od stwierdzenia: „Proszę państwa, dajcie sobie spokój, pisania nie można się nauczyć, a literatura tak naprawdę niczemu nie służy”. Obydwie strony przyjmowały tę grę, dyskutowały i... pisały. Czesław Miłosz lubił zajęcia z naszymi słuchaczami i chętnie opowiadał o swoich doświadczeniach literackich. Wisława Szymborska prowadziła zajęcia, a może raczej szczególnego rodzaju spotkania autorskie, pod warunkiem, że na sali nie było więcej niż 15 osób, bowiem – jak wszyscy wiemy – przyszła noblistka najlepiej czuła się w kameralnym gronie. Współpraca ze SLA trwała do otrzymania Nagrody Nobla. Niestety, po sztokholmskiej katastrofie Wisława Szymborska do współpracy ze Studium już nie powróciła.

W gronie naszych pierwszych wykładowców byli laureaci najbardziej prestiżowych nagród. Oprócz wspomnianej dwójki noblistów i zdobywcy Oskara za całokształt twórczości filmowej (którą Andrzej Wajda otrzymał po okresie współpracy z SLA), znaleźli się także późniejsi laureaci NIKE (Olga Tokarczuk, Marek Bieńczyk) czy nominowani do znaczących wyróżnień (np. Antoni Libera, który współpracował z nami przed opublikowaniem *Madame*). Wśród słuchaczy i wykładowców krążyła więc przepowiednia, że kto wykłada w krakowskiej szkole, otrzyma jeśli nie Nobla, to przynajmniej NIKE (ew. Angelusa czy Wilenice). I ten półzart obowiązuje do dziś,

bo nasi wykładowcy z ostatnich lat – Justyna Bargielska, wcześniejsza laureatka Nagrody Literackiej Gdynia, czy Brygida Helbig znalazły się w czołówce nominowanych do NIKE.

Lista wykładowców SLA jest długa i nie sposób wymienić tu wszystkich. Z krakowską szkołą współpracowali także: Stefan Chwin, Leszek Długosz, Janusz Drzewucki, Wojciech Kass, Julian Kornhauser, Zbigniew Kruszyński, Krzysztof Kuczkowski, Wojciech Kudyba, Ewa Lipska, Karol Maliszewski, Jędrzej Morawiecki, Dariusz Nowacki, Marek Nowakowski, Michał Rusinek, Marek Sołtysik, Stanisław Stabro, Agata Tuszyńska, Marek Zaleski i Adam Zagajewski. Niekwestionowanym „liderem”, by posłużyć się korporacyjną terminologią, jest Marek Bieńczyk. Wychował kilkanaście roczników naszych słuchaczy i opinie o jego zajęciach są nieodmiennie entuzjastyczne. Także warsztaty z Piotrem Sommerem były jednym z najważniejszych doświadczeń poetyckich dla naszych studentów.

Wyraziłi wykładowcy zostawiali mocne ślady w psychice adeptów – na ogół są to ślady pozytywne. Choć zdarzały się też rany, które po latach okazywały się jednak najbardziej pouczającymi doświadczeniami w drodze pisarskiej. Ale także ci „letni”, starający się uczyć „pozytywnie”, czyli chwalić to, co w tekście dobre i przemilczać ewidentne wpadki i słabości, odegrali istotną rolę w procesie dojrzewania do pisarskiego samookreślenia. Relacje, jakie wywarzają się podczas tego typu zajęć, są czymś niepowtarzalnym, bowiem literatura i jej tworzenie staje się zarówno estetycznym celem, jak i medium głębszych doświadczeń, także

poznawczych, egzystencjalnych i emocjonalnych. W pracy ze studentami nacisk położony jest na otwarcie ich na różnorodność literackich języków, sposobów opisu świata, a w rezultacie odnalezienie własnej pisarskiej drogi. Nie chodzi o to, by nauczyć warsztatu – jak dobrze skonstruować powieść czy napisać atrakcyjny scenariusz, choć również taka wiedza jest bardzo potrzebna – ale by rozbudzić twórczą potencję, otworzyć dla niej rozmaite możliwości ekspresji. I może z tego powodu przychodzą do nas także osoby, które mają już za sobą udane debiuty literackie.

Przyjeżdżają z całej Polski (od Szczecina i Białegostoku, przez Warszawę i Wrocław, po małe miasteczka rozsiane w całej Polsce), a nawet z zagranicy (z Brukseli i Wiednia). Są w różnym wieku, bo najmłodszy słuchacz miał 19 lat (na początku istnienia Studium, kiedy był jeszcze możliwy nabór po maturze), a najstarszy – 65 lat i dojeżdżał na zajęcia z Wiednia (po ukończeniu SLA wydał niezły tom opowiadań i pracuje nad kolejnymi książkami).

Efektom kreatywności pierwszego rocznika SLA było pismo „Studium” (założone w 1995, wydawane do roku 2008), które stało się jednym z najważniejszych pism młodoliterackich w Polsce. Nawiązaliśmy kontakty z kilkoma placówkami zajmującymi się nauką twórczego pisania (m.in. z Instytutem Literackim w Lipsku, Praską Szkołą Pisarzy czy ostatnio studiami literackimi w Piatigorsku). SLA miało swoją prezentację w Berlinie (czerwiec 2000), uczestniczyliśmy w kilku międzynarodowych projektach. Podczas *International Congress of Creative Writing Programs*, zorganizowanego w 2005 roku przez Instytut Literacki w Lipsku (który w ten sposób

obchodził własne dziesięciolecie), miałam okazję przekonać się, że nasz projekt jest oryginalną propozycją, która spotkała się z dużym zainteresowaniem edukujących literacko instytucji z całego świata.

Nasz jubileusz dziesięciolecia odbył się rok wcześniej. W czerwcu 2004 roku zorganizowaliśmy w Krakowie Festiwal Literacki pod hasłem „Literatura wobec nowej rzeczywistości”, podejmujący w chwili wejścia Polski do Unii Europejskiej dyskusję nad kulturowym paradygmatem wspólnej Europy, rolą literatury w jednoczeniu narodów, a zarazem ochronie narodowych tożsamości. Jubileusz był okazją do ustanowienia nagrody im. Macieja Słomczyńskiego, dla najlepszej pracy literackiej z kręgu słuchaczy i absolwentów Studium. Podczas Jubileuszu dwudziestolecia SLA zostały zaś ogłoszone wyniki III edycji Nagrody. Nadesłano wiele świetnych prac, jury miało więc problem z wyłonieniem zwycięzcy. W rezultacie nagrodzono trzy znakomite prace, a dwie postanowiono wyróżnić. Główną nagrodę otrzymała Katarzyna Janicka za tom opowiadań *Prospekt Park Stories*, drugą Nagrodę otrzymała Ewa Szumowska za powieść *Jaspiska Wola*, a trzecią Michał Kozłowski za tom poetycki *Gadane*. Nagrodzone książki ukazą się w „Serii Studium Literacko-Artystycznego”, wychodzącej przy Księgarni Akademickiej w Krakowie. Wszyscy autorzy to debiutanci, mam więc nadzieję, że będą to „mocne” debiuty.

O randze każdej szkoły świadczą nie tylko wykładowcy, ale także – a może przede wszystkim – jej absolwenci. SLA wykształciło wielu zdolnych ludzi, choć zapewne nie wszyscy parają się pisaniem.

Są wśród nich tacy, którzy założyli własne wydawnictwa (jak Mariusz Czyżowski, redaktor naczelny pisma „Studium” i właściciel wydawnictwa. „Zielona Sowa”), inni są aktorami (Joanna Mastalerz, Teatr im. Juliusza Słowackiego), pracując w telewizji (Anna Piekara, sekretarz programowy TVN), znanymi dziennikarzami (Joanna Lichocka), reżyserując (Maria Spiss), tłumacząc literaturę i wykładając na amerykańskich uniwersytetach (Katarzyna Jakubiak) itd. Nazwiska niektórych są już powszechnie znane w literackich kręgach – jak Ewy Sonnenberg, absolwentki pierwszego rocznika SLA, która po latach została jego wykładowczynią, a także laureatów wielu prestiżowych nagród literackich: Anny Agaty Tomaszewskiej, Przemysława Owczarka (nominowanego do nagród literackich Gdynia i Orfeusz), Joanny Lech (nominowanej do Silesiusa i Nike), Agnieszki Żelazko (czyli Agi Kullig, nominowanej do Nagrody Angelusa), Hanny Sieji-Skrzypulec, która nie tylko zdobywa laury scenariuszowe, ale także przygotowuje na UJ rozprawę doktorską nt. kreatywnego pisania. O innych, mam nadzieję, jeszcze usłyszymy.

**Gabriela Matuszek**

Jest to fragment wystąpienia otwierającego międzynarodową konferencję naukową pt. *Twórcze pisanie. Tradycja, wyzwania, ograniczenia i perspektywy*, zorganizowaną w ramach Jubileuszu 20-lecia istnienia Podyplomowego Studium Literacko-Artystycznego UJ, pierwszej w Polsce Szkoły Pisarzy, który miał miejsce w dniach 13–15 czerwca br., a zatytułowany był *Kraków pisze kreatywnie w SLA* *Laboratorium*.

Autorka jest profesorem tytularnym na Wydziale Polonistyki UJ, twórczynią krakowskiej Szkoły Pisarzy, która powstała na podstawie jej autorskiego projektu i którą kieruje od momentu powstania do chwili obecnej.

Jarosław  
**Mikołajewski**

*przyjaciółka*

boi się snu  
nie tłumaczy dlaczego

w takim wieku  
mówi  
unika się oczywistości

nie dopuszcza  
by jej towarzyszyć po zmroku

we własnym więc domu  
codziennie  
nim zasnę  
zamykam oczy i oglądam jej dobranocki

stołu głaskanie  
szklanek przepraszanie

z ostrzem pojednanie

kantów wygładzanie  
ostatnie muśnięcie

## *świat ocalony*

zaznaczam na mapie gdzie byliśmy  
nie byliśmy prawie nigdzie

zobacz ile świata nie umrze z nami

i wiesz co?  
będziemy miejsca coraz bardziej oszczędzać

zróbmy w niedzielę  
plan oszczędzania

tu już nie będziemy  
tam

i jeszcze tam bliżej  
tam dalej

zobacz ile nas świata  
przeżyje

✱

słowo się psuje od głosu  
i od drugiej litery

*jarosław mikołajewski*

poeta polski nieżyjący  
w rzymie

## 8

Kiedyś był czas na spokojny sen w którym świat toczył się jak słodki owoc  
Pamięć owocu była krzewem rozpostartym nad ramionami ognia  
Kim jest przyjaciel jeśli słońce jest jak smak owocu chce kropli wody by mówić  
Kropla wody jest jak ocean tak mi mówiła mama gdy urodziła mnie Ziemia  
Wtedy był czas na pytanie i na odpowiedź jak sen i jego wiotka suknia  
Kiedy suknia stała się dzieckiem przybył świat lasu pod drzewi ze światła  
Mamo dlaczego mówią że jeden ślad stopy to więcej od wszystkich dróg?  
Między liśćmi śpi śmierć szelest jest jak muzyka z którą odchodzimy  
„Daleko” rozpisują na kilometry a „daleko” jest obok jak dotyk  
We własnej osobie pod postacią dziecka z imieniem zapomnianych przodków

(poetic argument: Kabir, “Between the Poles of the Conscious”)

\*\*\*

Dziewczyna z dworca za szybą rozpędzonego jak ciekły metal łaża światła: twoja cygańska korona którą ci dałem jest jak ślub z poezją\_ ukochana ukochany jedno w drugim jak jedna i ta sama osoba, wymówię cię gdy ty wymówisz mnie, widzisz mnie widząc siebie, jak echo tamtego spotkania, gdy sylwetka była jak drugie narodzenie, oddechem był ten złotowłosy chłopiec, tańczyłam razem z nim. Wtedy, może później zabłysnął jeden z klejnotów, błękitny flakon iskry spod twoich tańczących stóp, do teraz nie wiadomo, czy stopy dotykały ziemi, czy kruszcuz innej planety, w uniesionych rękach zabłysł błękitny flakon, by odtworzyć go obok ciebie, pojemnik na głos, gdy będzie mówił, płonął ogień na kartkach listowych jak kwiat zatrzymany na sekundę w twoich piersiach.

W koronie nie ma kamieni jakby je ktoś wyłuskał jak wydobywa się perły z muszli jak z dna morza bursztynowa komnata wypływa na powierzchnię: Narodziny Planety, jest jak bezcenny owad w skamieniałym spojrzeniu Sfinksa: pisząca wiersze przy białym biurku jest perłą w ustach morza i słowami pod moim pazurem jak szum pustyni

Diamenty z korony są jak bracia lub siostry okryte moim płaszczem mgły, nikt ich nie zna nikt ich nie dostrzega, może tym jest skarb że bezcenne jest poza zasięgiem ludzi, znają kształt, nazwę, znaczenie, funkcję, ale nie znają ani Imienia i jego przyszłych pokoleń. Korona PRAWDZIWYCH IMION. Korona jak zaślubiny Ziemi z Niebem, ziemią jest kształt Niebo tym co nieuchwytnie.

Od wieków podajemy tę koronę, by przetrwała do końca czasu, gdy wyczerpie się bateria Słońca, wtedy drogocenny kruszec wróci po swój kształt, korona stanie się naszym pojazdem którym wrócimy do siebie, jak Rubin, Szafir, i Szmaragd, od wieków cytowane wypowiedzi, które są jak drogi wszechświata wewnątrz nas, jak tunele, którymi idziemy poprzez przybyłych ludzi.

Szukasz kształtu. Wiersz jak przedmiot. Cierń kamienia. Cierń i kamienie. Cierń zakorzenionych w ludziach. Drzewo zakorzenione w sercu. Owoc zakorzenionych w Ziemi. Ostrze słońca rozcina na pół kartkę z tym wierszem. Jak otwarcie. Jak połączenie tu Ziemia tu Niebo. Odbiór na ful. Słowa jak filtry, ogniste kamienie nakładamy na siebie. Obrazy jak przesłona z innych obrazów. Jednoczesność.

Średniowiecze, Renesans, Współczesność. Aktualne mierzone tym, co minione. Historia jest jak niewielki odcinek na skali liczonej naszymi perłami. ODLICZANIE, prędkość światła jak złota nić, pejzaże utkane prędkością są jak światło, niekiedy pod powiekami eksplodują, z ramienia wypływa skrzydło, rośnie temperatura odczuć, nic nie jest takie jakie jest, wszystko jak mgła.

Rozświetlana odpowiednim kątem padanie promieni emitowanych z bliźniaczej planety Ziemi. Od wieków, od tamtego czasu, od tamtego punktu na platformie z ognistych kamieni, jak ogniste wozy, płaszcz, jak zasłona, jak pokrywa z naszego pojazdu, w kieszeni płaszcza ktoś trzyma klucz, klucz jak klucz ptaków, jak język przenikający wszystko od czasu, gdy wystaliśmy naszych posłańców.

# Dawid Kujawa

## #1

[...] wyciągnąć wtyczkę z kontaktu, gdy młoda poezja nie jest używana. Nie dotykać wtyczki wilgotnymi dłońmi. Nie ciągnąć za przewód elektryczny, lecz bezpośrednio chwycić za wtyczkę. Nie używać młodej poezji w przypadku uszkodzenia wtyczki lub kabla, a także podczas innych usterek. W przypadku zakłóceń w pracy młodej poezji, których nie można usunąć wg wskazówek zamieszczonych w tej instrukcji, należy: wyłączyć młodą poezję, wyjąć wtyczkę, zakręcić natchnienie i zawiadomić serwis.

## *karma, bezpiecznik*

nieważki entuzjazm zapędził nas do parku,  
gdzie z dumą karmimy kaczuszki;  
w kącikach ust masz sztancę,  
pod nosem tkliwe uproszczenie.  
śpiewają kibice:  
z karmienia odpada lakier.



\*\*\*

odcinając  
różyczki  
brokułów,  
„zrozumiałem”,  
że  
odcinanie  
wersów  
to  
coś  
zupełnie,  
zupełnie  
niepodobnego  
do siebie

## #5 (*Ładowanie słów do młodej poezji*)

Młodą poezję należy wypełnić słowami przeznaczonymi do pisania. Sugerujemy, by wyrazy do pisania wkładać do młodej poezji odwrócone na lewą stronę. Należy zwracać uwagę na to, żeby żadna sztuka słowa nie zatrasnęła się w języku młodej poezji.

### *ostrożnie*

jeżeli tak ma to wszystko wyglądać, to ja się na to  
nie piszę, tylko jak to się pisze? to znaczy: na to wygląda,  
że się nie zgadzam, a już we mnie wrosło  
patrzenie na to wszystko, zgadza się?  
uważam, że wszystko na to wskazuje.  
wskazuję na to wszystko, bo już we mnie wrosło  
patrzenie na to, jak to wygląda,  
a wygląda ostrożnie, to znaczy: uważa.

Joanna  
**Mueller**

*przepraszam którądy prosto?*

*nie wykorzystuj papieru do niepotrzeby!*

M.

pytam bo sztuka czego nie zgubiła  
sama nie czuje kiedy angażuje  
(zamraża akcję odracza działanie)  
w dodatku języczek wędrowniczek  
właśnie stracił pewność (mowa to marna  
technika wiązania – *mocuj cumy*  
z *chęci nici!* – już raczej celebry bezsiły)  
i zanim się ocknęłam ktoś mi zajmował  
narrację (taka historia przez wielkie hahaha)

mało mnie zresztą rusza skoro  
się nie umiem posthumanistycznie  
rozłożyć (*pilnuj swoich ekstremów*  
*podmiotku!*) i odkąd żyję w hodowli  
beztroskich tuczników (*pędzą nas na*  
*trzewiowych przeczuciach po trupach*  
*introspekcji*) ściępa na ścięgno  
śpiewności mniej ale w promocji  
patosu potąd i obaw po pachy

co nas nie zabije to nas zainspiruje  
(*pani nie robi pod siebie lecz zbiesi się  
wrzaśnie*) serce niewprawny cenzor  
słaby w wychwycie średniówki  
(*gdzie podejrzewa żywioł tam ledwo  
strużka obsmarowuje szpalty petitem*)  
lecz gdyby pozorom ozora zdjąć splendor  
undergroundu to może stanie się wreszcie  
wierszem – wewnętrznym organem

wszystko ograne bo wchodzisz bez atu  
(*zamarkuj odwrót zakarbuj to sobie*)  
spustem migawki migasz się od ruchu  
kiedy kordon przepuszcza zostajesz jeno  
kordonkiem koturnem kondorem z krwawym  
skrawkiem (*błysk flesza nie przepłoszy sępa  
przesyci twoje oko dziecka nie nakarmi*)  
pustka jest najsprawniejsza bo nie dźwiga spraw  
a pełnia taka ładna w sam raz na zdruzgotanie

(*podejmij licytację forsuj do końcówki*)

## Odsłony pamięci

Paweł Huelle  
**Śpiewaj ogrody**

Wydawnictwo Znak, Kraków 2014

**1** Paweł Huelle należy do tych pisarzy, którzy cenią sobie kontakt z czytelnikami, choć bynajmniej nie jest, i być nie chce, autorem literatury popularnej. Wydawca najnowszej powieści zaznacza, że „jego książki są nie tylko poczytne, ale też zdobywają wiele nagród i zyskują uznanie recenzentów”. Otóż istotnie, twórczość Huellego cieszy się zainteresowaniem krytyki, czego dowodzi błyskawiczna reakcja na wydanie najnowszej książki pisarza, *Śpiewaj ogrody*. W pośpiesznie formułowanych opiniach znaczą jednak powierzchowność, a wnioski i oceny rażą ogólnikowością, z małymi tylko wyjątkami. Należy do nich na poły poetycka, o filozoficznej wymowie, impresja Andrzeja Franaszka, opublikowana na łamach „Tygodnika Powszechnego”, zapisana niejako na marginesie lektury tej – powiedzmy od razu – fascynującej powieści, najlepszej – moim zdaniem – po entuzjastycznie przyjętym ponad 25 lat temu debiucie. Gdy czyta się krytyków – nawet tych najwybitniejszych (np. Przemysława Czaplińskiego czy Dariusza Nowackiego), odnosi się wrażenie, że są oni rozczarowani niespełnieniem oczekiwań, jakie żywili wobec Huellego. I jakkolwiek wszystkie jego powieści, także opowiadania, czyta się z satysfakcją i zaciekawieniem, to rze-

czywiście ich poziom literacki jest różny, żeby wymienić choćby słabsze – moim zdaniem – *Ostatnią wieczerzę* i *Castropa*.

Trudno jednak obecnie o pisarza bardziej docenianego. Przypomnijmy: za *Weisera Dawidka* Huelle otrzymał Nagrodę Fundacji im. Kościelskich, potem były dwie nominacje do Nagrody Nike, w roku 2001 otrzymał – zasłużenie, moim zdaniem – Paszport Polityki za powieść *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, a dwa lata temu odznaczony został Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski. Doceniany jest też Huelle za granicą – książki jego przetłumaczone zostały na angielski, francuski, hiszpański, niemiecki, włoski, fiński, szwedzki, niderlandzki, czeski. Nieczęsto się to zdarza naszym pisarzom. W prasie zachodniej nie brakuje komplementów: mistrz opowieści, książki Huellego to niezapomniane podróże dla czytelników, „jeden z najbardziej utalentowanych współczesnych pisarzy w Polsce”, „Huelle serwuje pragmatyczną, polską wersję realizmu magicznego”, „styl Huellego jest lekki, potoczny, i ujmujący, co sprawia, że to jeszcze bardziej uderzające, gdy jego bohaterowie zdani są na łaskę historycznych sił i zmian”; zagraniczni krytycy wskazywali też na widoczną ich zdaniem w twórczości Huellego inspirację Borgesem.

**2** Sam pisarz nie ukrywa swoich literackich inspiracji, a nawet więcej, fascynacji: Günterem Grassem, Bohumilem Hrabalem i Rainerem Marią Rilke. Ich pisarskie duchy zagościły przede wszystkim w *Weiserze Dawidku*, książce *Mercedes-Benz* oraz w ostatnio ukończonej powieści *Śpiewaj ogrody*, której brzmiący niezbyt gramatycznie tytuł zaczerpnął

Huelle z jednego z *Sonetów do Orfeusza* Rilkego (XXI, z części II), zaczynającego się od pięknej frazy: „Śpiewaj ogrody, których nie znasz, serce moje, jak w szklance/ naczynia wlane ogrody, jasne, nieosiągalne” (w tłumaczeniu Mieczysława Jastruna). Inspiracje to jednak tylko jeden z impulsów do napisania kolejnych książek. Impulsem bodaj najsilniejszym jest przekonanie pisarza, że misją jego powinna być „kronikarska powinność” – przekonanie to powraca na kartach wielu powieści.

Jak Huelle tę „kronikarską powinność” rozumie? Po pierwsze, jako dbałość o szczegół, o dokładne opowiedzenie o zdarzeniu lub dokładny opis, sceny, krajobrazu itd. „Drobiazg okazuje się czasem – wyznaje narrator *Weisera Dawidka* – kluczem otwierającym wrota”. Po drugie, jako wierną zasłyszonym faktom opowieść o losach swojej rodziny w kontekście historii kraju, z którego pochodzi, ale też jako opowieść o losach innych osób, które uczynił bohaterami swoich utworów, jeśli są to osoby autentyczne. W bardzo interesującej opowieści o Monice Vitii Jarosław Mikołajewski napisał, że Antonioni „lubił budować fikcje na prawdzie życia”. To samo można powiedzieć o metodzie twórczej Huellego.

Czy to oznacza, że pisarz redukuje swą wyobraźnię? Oczywiście – nie; kronikarska dbałość o szczegół to tylko jeden ze sposobów budowania przez Huellego świata przedstawionego, szczególnie tak bogatego i różnorodnego jak w najnowszej powieści, którą zresztą – co okazuje się dla jej ostatecznej konstrukcji i wymowy bardzo istotne – pisał od lat; co więcej, obecne w niej wątki fabularne i postaci

pojawiały się w innych jego utworach, a jego własna biografia, jego dzieciństwo, losy jego rodziców i dziadków odcisnęły się na niej najpełniej.

*Weisera Dawidka* określano jako powieść inicjacyjną, a także jako kryminał metafizyczny. W pewnym stopniu *Śpiewaj ogrody* też wydaje się powieścią inicjacyjną, ponieważ obecny jest w niej proces dojrzewania narratora, a konkretnie dojrzewania do zdobywania coraz obszerniejszej wiedzy o opowiadanych przez bliskie mu osoby wydarzeniach sprzed lat. Jest to więc powieść o dojrzewaniu pisarza do podjęcia zadania spisania zasłyszanych opowieści i scalenia ich w harmonijną, wielowątkową całość. Zarazem jest ona jednak wyrazem nostalgii, spoglądaniem za siebie, cofaniem się do dzieciństwa, gdyż – jak zauważył Franaszek – „w prozie autora *Weisera Dawidka* bardzo często dorosły mężczyzna wraca do chłopca, może dlatego, że dziecko zdaje się mieć jeszcze dostęp do jakiejś głębszej, być może, tajemnicy [...]”. Krytyk na początku swego eseju przywołuje nawet wiersz Miłosza o chłopcu, który „odwracał się jadąc bryczką, bo chciał najwięcej zachować./ To znaczy zbierał co trzeba na jakiś ostatni moment./ Kiedy z okruchów ułoży sobie świat już doskonały”. Pisarz zdaje sobie sprawę, że doskonałego świata nie ułoży, bo byłby to świat zmyślony, zakłamanym, że do tajemnic życia innych osób można się zaledwie zbliżyć, nie można ich zaś odkryć; a jedyne, co zostaje pisarzowi, to opowiadać dalej. Opowiadać w miarę wiernie zasłyszane opowieści, pomagając sobie w ich rozwinięciu utrzymaną na wzdzy wyobraźnią. „Życie nie jest tym, co przeżyliśmy, ale tym, co zapamiętaliśmy” –

mógłby autor *Śpiewaj ogrody* powtórzyć za Gabrielem Garcíą Márquezem. Dokonuje on kolejnych, coraz dokładniejszych odsłonek, przywołując bohaterów swej opowieści, którzy stają się postaciami dramatu, i opowiadają nie tyle o swoim życiu, ale o tym, co z niego zapamiętali i co chcieli przekazać narratorowi, kilkunastoletniemu chłopcu, coraz więcej rozumiejącemu, a potem już dorosłemu.

**3** Można zatem najnowszą książkę Huellego określić również jako powieść o mechanizmie pamięci. Utkana została przede wszystkim z opowiadania głównej postaci dramatu, Grety – odwiedzonej przez narratora, który wcześniej z rodzicami mieszkał w tym samym domu przy ul. Polanki w Oliwie, ale dopiero po kilku latach od przeprowadzki odważył się złożyć jej pierwszą wizytę. I te wizyty właśnie – z czasem coraz dłuższe i upływające w coraz bardziej intymnym nastroju – przeradzały się w fascynujące opowieści Niemki, decydujące się na pozostanie po wojnie w Gdańsku, mimo odczuwanej na każdym kroku dyskryminacji: „Kiedy zapisuję po tak wielu latach tamto milczenie, tamto nasze pierwsze spotkanie, tamtą czerwcową rozmowę, nasze pierwsze z sobą tak długie bycie razem, nie mogę wyjść z podziwu dla jej daru opowieści: żadnych przecież nie mam notatek ani zapisków, nic takiego wówczas nie przyszłoby mi do głowy, wielu rzeczy nie rozumiałem [...], a jednak mimo to, gdy teraz przypominam sobie tę długą przerwę jej milczenia, wszystkie tamte detale ożywają raz jeszcze tak dokładnie jak przedmioty wydobyte niespodziewanie z mroku łagodnym światłem, a to było

światło jej słów, których dźwięk i barwę pamiętam równie szczegółowo co treść historii *Szczurołapa z Hameln*”.

Rozwijają się te opowieści pani Grety – zapamiętane i odtworzone przez narratorka po latach – niespiesznie, meandrycznie, bez zachowania chronologii; powracają one do spraw już opowiedzianych, a wcześniej niedopowiedzianych, i kończą się w „domu spokojnej starości”, w którym bohaterka w podeszłym wieku, lecz nadal z dobrą pamięcią i „żywym, uważnym spojrzeniem”, spędza ostatnie chwile swego dramatycznego – a przecież uznanego przez nią samą za szczęśliwe – życia. I to tam właśnie narrator przychodzi już z kasetowym magnetofonem, zapisując i gromadząc stosy fiszek, by pomóc sobie w odsłonach pamięci.

Greta Winterhause-Hoffmann, utalentowana śpiewaczka i pianistka, obdarzona niezwykłym tembrem głosu, opowiada nie tyle o sobie, ile przede wszystkim o swym mężu, kompozytorze Erneście Teodorze Hoffmannie, przy którym odrodziła się jako kobieta i jako artystka. I to jego losy – ściśle jednak splecione z jej i brutalnie rozerwane dopiero przez historię – i jego poglądy i dylematy twórcze stają się głównym tematem opowieści.

Ona, jak sama mówiła, była znikąd, w nim natomiast widać było „kilka co najmniej pokoleń ludzi zamożnych – nie musieli walczyć o chleb tak jak ona”, ona – skromna chórzystka w Operze Leśnej, on – wybitny znawca muzyki, w muzyce zakochany i oddany jej bez reszty. Związek ich narodził się nagle, irracjonalnie i szaleńczo, jako fascynacja sobą od pierwszego wejrzenia. Motyw ten zresztą pojawiał się już wcześniej w powieściach Huellego,

nadając im emocjonalnego rumieńca (*Weiser Dawidek, Castorp, Mercedes-Benz*). Szybko się pobrali i zamieszkali w obszernym, zabytkowym domu przy ulicy Polanki, wówczas noszącej niemiecką nazwę Pelonkerweg, kupionym od spadkobierców francuskiego porucznika de Venancourt, co w fatalistyczny sposób odcisnęło się na ich wojennych losach. O tym wszystkim czytelnik dowiaduje się później, bowiem historia kompozytora zaczyna się w opowieści od faktu, który w stopniu najwyższym zaważył na jego życiu: podróży do Budapesztu na zaproszenie znajomego antykwariusza, który przed swym wyjazdem do Izraela chciał mu przekazać to, co sobie wybierze z jego bogatych zbiorów. W likwidowanym antykwariacie natrafił Hoffmann na niedokończoną partyturę nieznannej opery Wagnera *Szczurołapa z Hameln*. Po powrocie ze stolicy Węgier pochłonęła go praca nad odczytywaniem i uzupełnianiem partytury niemieckiego kompozytora. Sam nie umiał sobie wytłumaczyć, co nim naprawdę powodowało. Do Wagnera miał bowiem stosunek ambiwalentny – doceniał rozmach kompozytorski, dzięki któremu udało mu się przełamać dominację w Europie włoskich oper, krytykował jednak literacką wartość librett jego autorstwa, a związek pomiędzy muzyką i literaturą był dla niego istotny. Dostrzegał też skażenie jego oper ideologią, co było szczególnie widoczne w latach 30., gdy – dodajmy – córka, zagorzała nazistka, lansowała ojca jako czołowego filozofa niemieckiego faszystwu i zapraszała wierchuszkę NSDAP na festiwale w Bayreuth w Bawarii, z którymi konkurowała wtedy Opera Leśna w Sopocie, urządzając festiwale letnie z operami Wagnera.

To właśnie dzięki tym festiwalom w sopockiej operze Hoffmann zagłębiał się w wagnerowski świat, z przerażeniem obserwując jak po 1933 roku, czyli dojściu Hitlera do władzy, opery Wagnera stawały się narzędziem propagandowym.

Zatem dlaczego tak zainteresował go *Szczurołap*? To oczywiście utwór nieistniejący, wymyślony na potrzeby powieści, mający jednak ważną rolę w historii bohatera, którego w tej niedokończonej operze zachwycała antytotytarna wymowa, dająca się odczytać z udanego w tym wypadku literacko libretta, a przede wszystkim świetna muzyka. Czyli: inny Wagner? Inny, pod warunkiem, że opera nie dostanie się w ręce niemieckich reżyserów. Dlatego Hoffmann nie pokazał partytury *Szczurołapa* dyrektorowi Opery Leśnej, a podczas wojny, zadenuncjowany, nie oddał jej gestapo, co przypłacił obozem koncentracyjnym.

Tę heroiczną postawę Greta rozumiała, ale jak wyznała narratorowi, starała się męża przekonać, że Wagner i jego niedokończona opera nie są warte takiego uporu i gdyby tylko wiedziała, gdzie partyturę schował, to przekazałaby niemieckim władzom, by uratować Hoffmanna. Czy kompozytorowi chodziło jednak istotnie tylko o Wagnera, czy był to jedynie pretekst do wytoczenia nazistom, którymi gardził i którzy – jak słusznie przewidywał – prowadzili naród niemiecki do katastrofy, swojej prywatnej wojny? W obozie przypominał sobie filozoficzne sentencje. Jedną z nich stała się jego dewiza życiowa. Tukidydes pisał przed wiekami: „Podstawą szczęścia jest wolność, a podstawą wolności odwaga”. Tej Hoffmannowi nie zabrakło nigdy i nie

opuściła go prawdopodobnie do końca życia, choć nie wiadomo, jak, gdzie i kiedy zginął, w jakich sowieckich łagrach, gdzie dostał się po niewoli niemieckiej tylko z uwagi na swą przynależność narodową. Ostatni raz narrator wyobraża go sobie w momencie, gdy na dworcu kolejowym w Kartuzach wsiada do transportu odchodzącego na Wschód, a „w jego głowie huczały ostatnie dźwięki trąb *Symfonii żałobnej*”.

**4** Muzyczna wyobraźnia Ernesta Teodora krążyła też, obok Wagnera, wokół poezji Rilkego, którego nie tylko cenił wysoko jako znakomitego poetę, lecz także odczuwał emocjonalne z nim pokrewieństwo. W powieści przypomniana zostaje historia miłości poety do starszej od niego mężatki, Lou Andreas-Salomé. Historia rozgrywała się – choć przed trzydziestoma kilkoma latami – w tym samym jednak miejscu, które dla Hoffmanna stało się „stałym punktem w jego życiu” – w Gdańsku i okolicach. Kochankowie spotykali się być może w sopockim hotelu lub jednym z oliwskich pensjonatów; pewne jest to, że w hotelu Werminghoff, w pokoju 32, Rilke pod wpływem miłości do Lou zaczął pisać swój kolejny młodzieńczy dziennik, z lat 1898–1901, zatytułowany *Dziennik schmargendorfski*. Pierwszy polski przekład tego dziennika ukazał się dopiero rok temu i w powieści nie znalazł bezpośredniego wyrazu, natomiast zainspirowały Huellego *Elegie duinejskie*, z których Ernest Teodor budował swoje *Pieśni*, będące hołdem dla Greta, ale również *Sonetów do Orfeusza*, bo oczarowała go zwłaszcza pierwsza strofka sonetu XXI, zaczynająca się od słów „Śpiewaj ogro-



dy”, a kończąca się piękną apostrofą „sław je, nieporównywalne”. „[...] Powtarzał ją [strofkę] wiele razy – przypominała sobie pani Greta – z naciskiem – wody i róże. I zaraz siadał do fortepianu i przymierzał swoją muzykę do tych słów Poety”.

Opowieść o tym silnym – w wymiarze emocjonalnym i twórczym – związku kompozytora i znakomitego poety zawdzięczamy zapewne długoletniej fascynacji Huellego poezją Rilkego, o której wspomniał w jednym z wywiadów: „Rilke mną wstrząsnął jak miałem 15 lat. I żyję z tym do dzisiaj”. Autor *Sonetów do Orfeusza* stał się więc dla Hoffmanna nie tylko najsilniejszą inspiracją twórczą, lecz także – jako autor poezji miłości, zachwytu nad urokami świata, tego postrzeganego i tego pozaziemskiego – został przeciwstawiony Wagnerowi i jego twórczości nastawionej na efekt, wyzwalającej niezdrowe emocje, czego Hoffmann i jego żona byli świadkami, gdy w Operze Leśnej rozhisteryzowany tłum widzów ryczał w takt wagnerowskiej muzyki nazistowskie hasła. Wagnera dla sztuki mogło więc, sądził kompozytor, ocalić tylko wierne libretto wystawienie *Szczurołapa*, którego przerażający finał powinien wstrząsnąć sumieniami słuchaczy: „Finał był mocny – opowiadała Greta. – Krótka, muzyczna pauza. Wszyscy na scenie zamierali bez ruchu. Jak kukły. Manekiny. I nagle, z odali, rozlegała się – raz jeszcze – melodia *Szczurołapa*. [...] Porażająca. Wszystko to przetwarzało motyw pieśni *Szczurołapa* jak gdyby w lustrzanych repryzach, wciąż i wciąż. Na koniec – zza sceny – zabrzmiał chór zaginionych dzieci – »Nigdy już nie wrócimy, nigdy naszego Hameln nie zobaczymy«. [...] Przez pustą scenę

przechodził samotny *Szczurołap* i już bez żadnego akompaniamentu [...] śpiewał cienkim głosem: *Ich bin der wohlbekannte Sänger/ Der vielgereiste Rattenfänger*. Powtarzał to trzy razy. Znikał w lewej kulisie. Jak gdyby nie odchodził na zawsze. Jak gdyby jeszcze kiedyś mógł powrócić”. Ale jeszcze bardziej przerażający wydawał się Grecie komentarz męża: „*Szczurołap* wyprowadzi nas z naszych miast. Spłoną. Będą zrujnowane”.

Po kilku latach, gdy Greta miała jeszcze nadzieję na powrót męża, wydarzyło się coś niespodziewanego. W 1945 roku dom Hoffmannów nawiedzali sowioci. Podczas jednej z wizyt samochód uszkodził ścianę w garażu i spod gruzów wypadła skrzynia, w której schowana była partytura *Szczurołapa*. Rozczarowani przypadkowym znaleziskiem funkcjonariusze NKWD, zapewne dlatego, że wyobrażali sobie, iż w skrzyni są jakieś kosztowności, zabrali nuty z sobą. Po latach żona kompozytora przypomina sobie, że wtedy jej to już zupełnie nie poruszyło. Chętnie natomiast powiedziała by mężowi, że „*Szczurołap* nareszcie wyprowadził się od nich i teraz będzie chodził ze swoim fletem po ulicach Moskwy, niech tam zostanie na całą wieczność”.

**5** Hoffmanna wykreował pisarz na głównego bohatera swej najnowszej powieści, a przewodnikiem po świecie, który go najbardziej interesuje, świecie sztuki, ale i świecie międzywojennego Wolnego Miasta Gdańsk, w którym antypolskie nastroje przybierały na sile i znajdowały wyraz w nazistowskiej propagandzie i brutalnej przemocy używanej przez prohitlerowskie bojówki (teraz

powiedzielibyśmy – „niemieckich separatystów”), uczynił żonę kompozytora.

Rola sztuki w życiu człowieka, niezależność artysty, sztuka a polityka, sztuka wobec dyktatury historii – te tematy pojawiały się już wcześniej w twórczości Huellego, w powieści *Śpiewaj ogrody* znalazły jednak wyraz najpełniejszy i najciekawszy. Pisarz uczynił z kompozytora swojego *porte-parole*, zarówno jeśli chodzi o poglądy, jak i postawę życiową. Na pierwszym spotkaniu z Gretą Hoffmann próbował wyjaśnić nowo poznaną artystkę, ale i sobie, na czym polega nowoczesność w sztuce, która znalazła się w wieku XX na rozdrożu. „Może nowoczesność – zastanawiał się – oznacza najprościej, że istnieją rozmaite drogi równoległe, nieprzystające do siebie, osobne?”. On sam jako artysta szukał własnej drogi. Nie znaczy to jednak, że każdą z dróg, każdą z metod artystycznych akceptował. Nie znosił efekciarstwa, które dostrzegał na przykład u Wagnera. W *Ostatniej wieczery* pisarz wyostrzył problem sztuki najnowszej, która staje się zwyczajnie oszustwem, ponieważ w świecie skomercjalizowanym, dla „awangardczyków” wszystko może stać się sztuką; liczy się tylko promocja, marketing, okazja, przecena – denerwował się pisarz.

Autor umieścił swego bohatera w sytuacji ekonomicznie komfortowej: z uwagi na posiadany majątek nie musiał zarabiać ani jako kompozytor, ani wirtuoz. Komponował i grywał dla własnej satysfakcji twórczej. Wydawał swe kompozycje rzadko i wyłącznie własnym sumptem. Raz w roku, w czerwcu zapraszał trzech znajomych muzyków (niemieckiego pastora, Polaka i Litwina), by zagrać z nimi, na łące, zawsze to samo: Schuberta, a ze

szczególnym pietyzmem i umiłowaniem *Śmierć i dziewczynę*, „najpiękniejszy kwartet smyczkowy jaki kiedykolwiek napisano”. To sytuacja rzekłbym sterylna, w naszych czasach już niespotykana. Stosunek Hoffmanna do sztuki wydaje się idealistyczny – pokochał opery, bo w operach, dobrze wystawionych, dochodziło do „synestezji romantycznej”, czyli harmonijnego związku muzyki, słowa, malarstwa, tańca. Do podobnego ideału dążył, gdy tworzył *Pieśni*. Muzykę wywodził z poezji Rilkego, a gdy myślał o poecie i jego muzie, szkicował zakochaną parę, umieszczając ją w altanie, którą napotkał spacerując po oszronionym parku.

Ale jednocześnie stawiał swego bohatera, jak już wcześniej pisałem, wobec trudnych wyborów etycznych, w których niezależność artysty była dla niego sprawą fundamentalną, sprawą życia i śmierci. Bo czymże jest śmierć wobec potęgi dzieł sztuki trwających przez stulecia? „Co jednak pozostanie – zastanawiał się kompozytor wyobrażając sobie, w jaki sposób rozwijał się romans Rilkego i pani Lou – po uściskach, listach, spotkaniach, dedykacjach, chwilach szczęścia i uniesienia? Co pozostaje po nas samych? [...] Rozkładające się ciało? Bo przecież nie umysł, którego już nie będzie. Dusza? Ten wynalazek kapłanów i filozofów, o którym wiadomo jedynie tyle, że przez tysiące lat nie rozstrzygnięto tak naprawdę, czym jest, i o ile jest?”.

**6** Ważne dla autora i jego powieści są też jeszcze dwie postaci dramatu, które trwale odcisnęły się w pamięci narratora: ojciec i ojca znajomy, rodowity Kaszub. Ojciec wprowadzał syna w historię

rodzinną oraz swoją przeszłość partyzancką. Wozak natomiast – pomagający rodzicom narratora w przeprowadzkach i łowiący z ojcem ryby, „pan Bieszk, a może Bieszke, na pewno nie Bieszczański”, o którym wspomnienie otwiera i zamyka książkę, „wypływa z pamięci jako przełożnik nie z jednej dzielnicy miasta do drugiej” – stał się dla narratora przewoźnikiem w czasie. Dzięki niemu poznał świat Kaszubów z ich historią, ludowymi obrzędami sięgającymi czasów pogaństwa, Kaszubów skazanych podczas wojny, podobnie jak Ślązacy, na zagładę, bo wcielanych do armii niemieckiej i wynaradawianych, a po wojnie utożsamianych z Niemcami, i tak jak w przypadku pana Bieszka często więzionych przez UB. Fizycznie jest on przeciwieństwem Hoffmanna, wolnego od trosk materialnych, zadbanego, o delikatnych dłoniach muzyka. „Patrzyłem na jego szorstkie, spracowane dłonie – wspomina narrator, jak obserwował pracę Kaszuba na kutrze. – Ojciec też nie miał zbyt wypielęgnowanych palców, ale jednak dłonie pana Bieszka to były dłonie od pługą, lejców, noszenia bagaży, zrzucania węgla [...]. To były kaszubskie dłonie, dłonie, które miały co najmniej tysiąc lat historii w swoich brodawkach, odciskach, bruzdach, w mitrędze codziennej roboty, gdzie zawsze chodziło o to samo: zdobyć trochę jedzenia i nie głodować na przednówku”. Cztery różne postaci dramatu: Greta, Hoffmann, ojciec, Kaszub Bieszk – ale o podobnej odwadze w podejmowaniu trudnych wyborów życiowych.

**7** Ta wielowątkowość powieści drażni niektórych krytyków, zarzucających pisarzowi powielanie fabularnych schema-

tów i nadmiar pomysłów. Istotnie, każdy z tych wątków może być rozwinięty, stanowiąc oś konstrukcyjną osobnego utworu, ale w najnowszej powieści udało się autorowi spleść z sobą te wątki w atrakcyjną czytelniczo i przemyślaną całość.

W powieści jeszcze jedna postać wyłania się z mroku historii – postać odrażająca, a ponura historia jego życia, choć w pewnym sensie intrygująca, jest kwintesencją zła. To prefiguracja markiza de Sade’a, choć ciężko doświadczony w dzieciństwie, zraniony psychicznie przez okrutnego ojca, który doprowadził do samobójstwa jedynej kochanej przez syna osoby – matki, innymi kierował się w swych perwersyjno-zbrodniczych poczynaniach motywami. Francuskiego porucznika François de Venancourt czytelnik poznaje dzięki pozostawionemu dziennikowi, który przetłumaczył na niemiecki ojciec Ernesta Teodora, zdziwaczały na starość i opętany obsesją udostępnienia synowi tego przerażającego tekstu. Jego stosunki z synem nigdy nie układały się dobrze, szczególnie po nagłej śmierci matki Ernesta, i gdy przenieśli się z Heidelbergu do Gdańska, zamieszkał w oficynie, która którejś czerwcowej nocy, gdy kompozytor gościł u siebie muzyków, spłonęła razem z nim; uratował się natomiast tylko ów nieszczęsny dziennik, którego prawdziwość i szczerść spisanych wyznań potwierdziło po latach makabryczne znalezisko: przypadkowo wyłowione z wody szczątki ludzkich ciał, dziewcząt i chłopców, niewolonych i zamordowanych przez właściciela posiadłości przy Pelonkerweg.

Pytanie, czy ten wątek, zawierający bulwersujące opisy zбочonych zachowań młodego Francuza, powieści nie szkodzi,

czy też po prostu nie jest zbyt cenny? Możliwa jednak jest interpretacja następująca: pesymistyczny ogląd świata – obecny już w twórczości Huellego wcześniej (np. w *Ostatniej wieczery*), a w *Śpiewaj ogrody* wynikający z ukazania, do czego jest zdolny człowiek, gdy folgując swoim najniższym instynktom, czuje się bezkarny, na przykładzie porucznika, ale i awantur wszczynanych w Gdańsku przez bojówki młodych nazistów – przewyciężony zostaje przede wszystkim przez wymowne zderzenie mrocznej postaci porucznika z głównymi postaciami dramatu, których wiara w potęgę miłości, w potęgę wielkiej sztuki i szacunek dla innych chroni przed tym światem „najgorszym z możliwych”, jak go określa jeden z bohaterów *Ostatniej wieczery*.

Doceniając literacką wartość i filozoficzną wymowę najnowszej powieści Huellego, Andrzej Franaszek pisze w zakończeniu swojego tekstu, że jest ona „proporcjonalna, harmonijna, pełna mimo wszystko spokoju, może wręcz zbyt spokojna, wystygła, jak wzięta w kłamek pierwszego lodu bałtycka zatoka”. Skąd takie wrażenie? Może dlatego, że najbardziej cenionym przez pisarza jego mistrzem był Hrabal, mistrz chłodnego dystansu do rzeczywistości, który przed światem próbował bronić się żartem i ironią, i który „potrafił, niczym sztukmistrz, podnieść zwykłą rzecz ze śmietnika naszej historii, naszej wspaniałej cywilizacji i niczym Bruno Schulz ze strzępu starej gazety uczynić z niej stronę Księgi, stronę płonąca własnym, a nie odbitym blaskiem” (co jednak nie uchroniło go przed lotem z piątego piętra szpitala na Bulovce). Autor *Śpiewaj ogrody* bronił się natomiast przed pato-

sem, okazywaniem emocji, dlatego zapewne wrażenie owego chłodnego dystansu do rzeczywistości przedstawionej; bronił się też przed nostalgią, świadomy, że być może to ostatnia jego powieść, w której jednym z bohaterów jest ukochane miasto Gdańsk, z jego historią Wolnego Miasta, jego wspaniałą architekturą, mieszkańcami, z którymi historia obeszła się okrutnie i bezwzględnie. W jednym z wywiadów zdradza, że przygotowuje teraz powieść o pierwszym polskim chasydzie, z Międzyborza. I chociaż z niecierpliwością oczekuję na książkę o tak fascynującym temacie, to nie ukrywam, że chętnie wróciłbym jeszcze nieraz z Pawłem Huellem do Wolnego Miasta Gdańsk.

**Bogdan Rogatko**

**FILMY ANDRZEJA WAJDY W ŚWIATOWYM PLAKACIE FILMOWYM, maj–sierpień 2014**

Gmach Główny MNK, al. 3 Maja 1, pokaz w ramach cyklu „Galeria Żywa”, Sala „Intertekst”





Plakat do filmu *Kanał*, Japonia



Plakat do filmu *Popioły*, Włochy

Plakat do filmu *Ziemia obiecana*, ZSRR; na stronie obok plakat do *Ziemi obiecanej*, Niemcy



Plakat do filmu *Wałęsa. Człowiek z nadziei*, Japonia



Tadeusz Nyczek

Eliza Kącka

Olga Szmidt

Michał

Piętniewicz

Anna Pekaniec

Monika Świerkosz

## Pośmiertne życie Beksińskich

Magdalena Grzebałkowska  
**Beksińscy. Portret podwójny**  
Wydawnictwo Znak, Kraków 2014

Wbrew podtytułowi książki – Beksińskich była trójka. Zdzisław – najślawniejszy, rysownik, malarz, rzeźbiarz, fotografik. Tomasz – syn, tłumacz, muzyczny dziennikarz radiowy. I ta trzecia, Zofia – matka, która nie była ani artystką, ani w jakimkolwiek sensie twórczynią. A jednak bez niej tamci dwaj praktycznie by nie istnieli. Syn – dosłownie, mąż – bardziej przenośnie, bo trudno było o człowieka mniej życiowo praktycznego, jeśli nie liczyć projektowania półek, półeczek, schowków i skrzynek na płyty, kasety, obrazy i sprzęt elektroniczny. Był Zdzisław w końcu architektem. A umiał jeszcze kupić coca-colę i czekoladę, które maniakalnie uwielbiał. No i podgrzać puszkę z wołowiną.

Oczywiście o Zofii jest wielokrotnie mowa w tej książce, ale szkoda, że nie została uwzględniona w tytule, ponieważ ta trójka funkcjonowała wspólnie ponad 40 lat i odeszła z tego świata też prawie razem, o czym trochę dalej.

Wcześniej była jeszcze mama Beksińska, która po wyprowadzce Beksińskich w 1977 roku z rodzinnego Sanoka zamieszkała z synem, synową i wnukiem w warszawskim bloku na Służewiu nad Dolinką.

Po jej śmierci, podobnie jak po śmierci wszystkich wcześniejszych Beksińskich, tworzących od kilku pokoleń znany sanocki ród, pozostali już tylko oni, Zdzisław z Zofią i Tomasz.

Zdzisław był zawsze dla wszystkich Zdzisławem (tylko Zofia mówiła doń Zdzisek), Zofia nieodmiennie Zosią, Tomasz Tomkiem. To tak na marginesie, bo kiedy teraz piszę „Zofia” czy „Tomasz”, wydaje mi się, jakbym mówił o kimś innym. Nie jestem więc zbyt obiektywnym komentatorem sprawy Beksińskich, jej bohaterów znałem wiele lat. O Zdzisławie nieraz pisałem, a herbata parzona przez Zosię była najlepszą, jaką kiedykolwiek piłem.

Cała trójka przestała istnieć na przestrzeni kilku lat. W dodatku żadna z tych śmierci nie była zwyczajna. Zosię w maju 1998 roku zabił tętniak aorty. W grudniu 1999 Tomek nałykał się pigułek i zabił się sam. W lutym 2005 roku Zdzisława zabił dwudziestoma ciosami noża kilkunastoletni młodzieniec, którego rodzice pomagali Zdzisławowi w rozmaitych pracach domowych. Pisząc pośmiertno-późegnalny esej po zamordowaniu Zdzisława, podkradłem tytuł Edgarowi Allanowi Poe, autorowi sławnej *Zagłady domu Usherów*. Nazwałem swój tekst *Zagłada domu Beksińskich*. Żadnego Beksińskiego – z tej przynajmniej rodziny – nie ma już dzisiaj na świecie.

Biografia Beksińskich – taka właśnie, jaką napisała Magdalena Grzebałkowska – od dawna, jak się to mówi, wisiała w powietrzu. Najbardziej znany z tej trójki, Zdzisław, miał już kilkanaście albumów o sobie i swojej sztuce, bodaj najwięcej ze wszystkich polskich artystów współczes-

nych. Kilka własnym sumptem wydał jego długoletni paryski marszand, Piotr Dmochowski. Kilka pojawiło się w ostatnich latach staraniem Wiesława Banacha, dyrektora Muzeum w Sanoku, w którym na mocy testamentu artysty znalazł się największy obecnie zbiór jego dzieł. Jeszcze parę innych opublikowano w Polsce i za granicą jako osobne monografie z różnych okazji. Wszystkie one dotyczyły przede wszystkim sztuki, szczególnie biograficzne były na drugim albo wręcz dalekim miejscu. O Tomku czy Zosi wspomniano tylko przy okazji pisania o Zdzisławie.

Magdalena Grzebałkowska wypełniła tę lukę, napisała prawdziwą biografię całej trójki ostatnich Beksińskich. O malarstwie Zdzisława i dziennikarce muzycznej Tomka o tyle, o ile było to potrzebne do zarysowania portretu człowieka. Odbyła – zgodnie z regułami gatunku – pracowite kwerendy po ludziach, miejscach i dokumentach. Pomieszkała nawet trochę w Sanoku, żeby dotrzeć jak najgłębiej do rodzinnych źródeł. Beksińscy byli tam znaną rodziną, wręcz lokalną arystokracją. Ale dopiero przedostatni z rodu, artysta malarz, przeszedł do wielkiej historii tego niewielkiego miasta na wschodzie Polski. Dziś istnieje w Sanoku nie tylko Muzeum Beksińskiego, ale i Rondo im. Beksińskiego, u zbiegu ul. Dmowskiego i Rymanowskiej.

Grzebałkowska jest klasyczną reporterką zajmującą się tematami społeczno-historycznymi (teraz pisze książkę o roku 1945) i właściwie nie miała prawa podjąć się wykonania biografii kogoś takiego, jak uchodzący za życiowego dziwaka malarz na poły surrealnych wizji, oraz jego syna, zdaniem wielu całkiem pokreconego

psychicznie admiratora filmowych horrorów, tłumacza cyklów o Jamesie Bondzie i grupy Monty Pythona, z upodobaniem przebierającego się za wampira autora kultowych nie tylko w swoim pokoleniu (sam rocznik 1958) nocnych audycji muzycznych. Grzebałkowska napisała jednak kilka lat wcześniej na zlecenie wydawnictwa Znak obszerną biografię poety, księdza Jana Twardowskiego, i to było przetarcie szlaku. Po sukcesie tamtej książki Znak powtórzył zamówienie. Zostało wykonane z jeszcze lepszym skutkiem i większym sukcesem.

Co ciekawe, Grzebałkowska nie znała osobiście żadnego z bohaterów swoich książek, ani księdza poety, ani nikogo z Beksińskich. Może to zresztą lepiej? Mogła sobie pozwolić na absolutną niezależność sądów; znajomość czy przyjaźń z bohaterami czasem bywa niesłusznym doradcą. Przyznaję, że i ja skrycie namawiałem sam siebie do napisania biografii Zdzisława, zwłaszcza po jego absurdalnej śmierci. Czułem wewnętrzne zobowiązanie wobec kogoś, kogo ponad 30 lat znałem, i którego sztuka – jak i sam jej twórca – bardzo mnie fascynowała. Coś mnie jednak paraliżowało. Teraz widzę, że obawa połączona z lenistwem sownie się opłaciła; żeby tak dobrze sprostać zadaniu, trzeba było nie tyle zaprzyjaźnionego krytyka, ile reportera z prawdziwego zdarzenia, traktującego przedmiot swoich dociekań bez nadwyżkowych emocji.

Książka, jak się rzekło, odniosła sukces wydawniczy, leżała (i może nadal leży) w księgarniach na miejscach przeznaczonych dla bestsellerów. Obrosła recenzjami i komentarzami, których autorzy prześcigają się w odgadywaniu, o czym „tak na-

prawdę” traktuje. Co to była za rodzina, której losy wydają się gotowym scenariuszem psychologicznego thrillera? Zaiste, tragedia zagłady domu Beksińskich skłania do szukania bardzo różnych kluczy – już to freudowskich, już to mistycznych, już to czysto egzystencjalnych.

Czy Zdzisław, autor obrazów szokujących niejednego widza eschatologicznymi nieomal wizjami pełnymi śmierci i rozkładu, miał naturę psychopaty o skłonnościach sadomasochistycznych? Był fantazją podświadomie rojąącym o przemoc i traktującym sztukę jako swoiste narzędzie autopsychoterapii? Ślady tego także znajdziemy, ale przecież w jego przypadku to najmniejsze... Niewątpliwie był nadzwyczaj złożoną osobowością, pełną paradoksów, o niezwykle rozbudowanej samoświadomości. Jego precyzja i przenikliwość w ocenie wszystkiego, z czym się w życiu stykał, była godna podziwu. Do swojej szalonej wyobraźni, każącej mu wyczarowywać te wszystkie barwne wizje malarskie, które jednym zapierały dech w piersiach, innych przerażały, a jeszcze innych ze wstrętem odrzucały, podchodził z zimną kalkulacją rzemieślnika mającego do wykonania przede wszystkim najlepszej jakości przedmiot w postaci zamalowanego prostokąta płyty pilśniowej. Egzystencjalista doskonały, nie wierzył w jakikolwiek sens życia, co nie przeszkadzało mu pracować od rana do nocy nad obrazami, które traktował jak część siebie samego i starał się je uchronić przed wszelkim zagrożeniem; najmniejsze uszkodzenie bolało go wręcz fizycznie. Ten nienawidzący przyrody i biologii wyznawca wszelkiej sztuczności malował z upodobaniem flaki, żyły i zdegenero-



waną skórę, zapierające dech w piersiach metafizyczne pejzaże. Dbał o swoje ciało jak najlepszy lekarz, bez szemrania poddawał się operacjom. Do przestrzegania pór zażywania leków otoczył się systemem budzików, czasomierzy i innych elektronicznych gadżetów służących regularnemu przypominaniu. Sztuczne miało służyć biologii właśnie...

Jednocześnie najzupełniej był pozbawiony zdolności do współistnienia z rytuałami życia zarówno środowiskowego, jak i ogólnospołecznego. Nie chodził do teatru ani na wystawy, w tym własne. Nie podróżował, nie był nigdy za granicą. Nie odwiedzał znajomych ani przyjaciół (jeśli musiał zrobić wyjątek, czynił to z największą niechęcią). Dużo za to korespondował, choć – jak w późnym wieku twierdził – także przyprawiało go to o kłopot.

Czy jego nieszczęsny syn był psychotykiem o skłonnościach samobójczych, organicznie nieprzystosowanym do życia zarówno rodzinnego, jak i społecznego? Owszem – także, ale przecież to tylko jeden z elementów jego skomplikowanej osobowości. Nie był twórcą jak ojciec, więc trudniej mu było prowadzić codzienne autopsychanalizy w postaci fantazmatów wyrzucanych z mózgu na powierzchnię pilśni i papieru. Nietypowo wychowywany, bo bez żadnych zewnętrznych hamulców i rygorów, ale i bez towarzyszącej dzieciństwu opiekuńczej czułości, samotnik stroniący od klasycznych zabaw z rówieśnikami, całe życie był rozdarty między samoadoracją a kompleksem niższości. Nie udawał mu się związki z kobietami, co go pogrążało w depresje. Żyjąc od dziecka w matriksie ojcowego świata filmu i muzyki, z czasem

większość emocji przeniósł tam właśnie, gdzie wszystko było wzniosłe albo straszne, ale przewidywalne, bo nagrane albo nakręcone. Zrodzona stosunkowo wcześnie mania samobójcza doprowadziła go w końcu do skutecznego odebrania sobie życia w wieku 41 lat.

Wszystko to oczywiście świetny materiał na biograficzny bestseller. Kogo prawdę mówiąc obchodzi życie normalne, z kawą na śniadanie i kanapkami w tecce do pracy? I Zdzisław, i Tomasz byli postaciami ze współczesnego mitu o artystach przeklętych, których prześladowało fatum w postaci zarówno własnej pokręconej natury, jak i braku talentów do odnalezienia się w zwyczajnym nurcie otaczającej rzeczywistości. Grzebałkowska miała zatem zadanie jednocześnie łatwe i trudne.

Łatwe, ponieważ sama biografia Beksińskich układała się w zawiły dramat tyleż wewnętrzny, co efektownie widoczny na zewnątrz, aczkolwiek typowy dla specyficznych środowisk związanych ze sztuką bądź mediami. Niezwykłość ojca demonstrowały jego obrazy, zjawisko artystyczne zupełnie osobne na mapie polskiej sztuki, wzbudzające – jak wyżej zostało powiedziane – bardzo skrajne emocje. Swoje też robiła legenda totalnego outsidera, izolującego się od świata w swojej warszawskiej „jamie z betonu”, jak swego czasu nazwał takie blokowe mieszkania Stanisław Barańczak. Niezwykłość zaś syna przejawiała się przez jego aktywność autokreacyjną jako „demonicznego” prezentera radiowego w kultowych niebawem pasmach muzycznych, żywo odbieranych przez progresywnie nastawionych dwudziesto- i trzydziestolatków.

Ale i trudne zadanie czekało Grzebałkowską, bo przedrzeć się do tych wszystkich intymności, kryjówek, wtajemniczeń, legend i nieporozumień towarzyszących rodzinie Beksińskich wcale nie było prosto. Pomagały oczywiście zapisy korespondencyjne, wywiady i filmy kręcone głównie o Zdzisławie, także latami prowadzony przez artystę, nagrywany na magnetofonie dziennik mówiony. Oczywiście dziesiątki rozmów z bliskimi i dalszymi towarzyszami bądź świadkami życiowej drogi Beksińskich. Efekt jednak wielokrotnie się opłacił. Atrakcyjność lektury wzmocniła też metoda narracji: detektywistyczne odkrywanie kawałek po kawałku, jak w dobrym śledztwie, licznych wątków składających się na fabułę nieuchronnie zmierzającą do makabrycznego końca. Kto nie śledził w „realu” losów trojga Beksińskich, nie zna więc zakończenia tej fabuły, przeżyje tę książkę jeszcze mocniej.

Biografistyka w Polsce to wciąż jeszcze ziemia słabo zaludniona. Grzebałkowska swój kawałek zagospodarowała wzorowo i od razu oryginalnie.

**Tadeusz Nyczek**



Plakat do filmu  
Andrzeja  
Wajdy *Danton*,  
Argentyna 1984

## Pisać rzetelnie w zachwyceniu

**Piotr Matywiecki**  
**Myśli do słów**

Biuro Literackie,  
Wrocław 2013

*zakładkami  
które wyciągam ze swoich myśli  
zaznaczam w książkach  
cudze myśli do przepisania  
oswojenia*

Piotr MATYWIECKI, *Powietrze i czerń*

Tytuł tej recenzji – parafraza tytułu książki Jana Błońskiego o Prouście – dobrze charakteryzuje, w moim przekonaniu, Piotra Matywieckiego pisanie o literaturze. Pisanie to jest pisanem praktykującego poety, co daje się zauważyć nie tylko w tym, z jaką uwagą czyta innych poetów, lecz także w samym doborze słów, w dykcji, w metaforze. „Tę poezję spotyka się na równinie” – pisze o liryce Różewicza. „Los ludzki przez ponad sześćdziesiąt lat, które upłynęły od debiutu Różewicza, pozostaje równiną życiowych okoliczności na równinie czasu. Mimo gwałtownych napięć, zwrotów biograficznych i historycznych, los jest odczuwany jako »równinny«”. Widać w tym fragmencie, że piszący stara się łączyć zmysł historyczny z wyczuciem tego, co w danym pisarstwie swoiste. Widać także, że szuka możliwie pojemnej, a zarazem metaforycznie wy-

razistej formuły, która objęłaby dane pisarstwo; która by je charakteryzowała, acz bez antypatycznej dosłowności. Rezonans tych poszukiwań da się zauważyć w samych tytułach tekstów: *Zaśpiew i sarkazm* (o Konopnickiej), *Poeta-dziecko* (o Tuwimie), *Rzeźbiarz światów* (o mało znanym powojennym poecie Janie Pocku)... Matywiecki pisze poetycko, co nie znaczy, że pisze nieprecyzyjnie. Przeciwnie: szkice o poezji pomieszczone w zbiorze *Mysli do słów* przekonują, że jego wrażliwość językowa wyostrza sens i uruchamia takie pokłady znaczeń, których nie da się uświadczyc w wielu, choćby i wnikliwych, tekstach o liryce. Wrażliwość na słowo stanowi zresztą autonomiczną wartość tych tekstów – niezależnie od wkładu w interpretację poezji. Właśnie: jakiej poezji?

Wydany przez Biuro Literackie zbiór szkiców – w większości przedruków z czasopism lub edycji książkowych (choćby przedmowy i posłowania do tomików poetyckich) – oferuje panoramę poezji: od Juliusza Słowackiego po poezję najnowszą. Jest to panorama prywatna w tym sensie, że bierze się z fascynacji czytelnicych Matywieckiego, z jego preferencji warsztatowo-poetyckich. Poezja najnowszą – wyłączając tekst poświęcony Krystynie Dąbrowskiej (ur. 1979) – nie jest jego faworytką, co wynika nie tyle z jakiegokolwiek deklarowanej idiosynkrazji, ile z jego własnych oczekiwań względem poezji. Oczekiwania te dałoby się w gruncie rzeczy „wyczytać” z jego wierszy, ale w przedstawionym przez Biuro Literackie tomie studiów formułowane są także *explicite*. W tekście *Poezja* (w układzie książki tekst ten stanowi część trzecią – ostatnią) czytamy: „Poezja nie jest dzi-

waczna, jest oczywista. Zadziwia oczywistością na miarę całości świata, nie chce świata przewyższać, ani przed światem się nie poniżać. Oddaje światu świat nie-zubożony i nieubóstwiony. Dlatego jest wierna i skromna. Sama siebie nie pyta: czym jest. Pyta sama siebie: o czym mówi. Według takich wymagań kształtuje poetów i czytelników.

Jeszcze niedawno można było pytać bez poczucia niestosowności: »O czym mówi poezja?«. Wiersze wiele opisywały, nawet w gatunku impresyjnej liryki. Dzisiaj natomiast poezja nie tworzy prosto odwzorowanych obrazów świata. Raczej wytwarza obrazy, które czytelnik ma umieścić w świecie; najpierw wyobrazić je sobie – następnie sprowadzić do innych swoich wyobrażeń, tych bliskich światu; i w ten sposób przyłączyć do świata. Wiele jest tych pośrednictw między wyobraźnią a rzeczywistością, ale świat zachowuje prymat i w ostatecznej instancji czytelnik patrzy na obrazy poezji jak na naturę pierwotną. Jak na świat zastany. A skoro tak patrzy, to powraca do równie pierwotnego pytania: »O czym mówi poezja?«.

Można by zaryzykować stwierdzenie, że „prymat świata” stanowi dla Matywieckiego warunek „prawdziwego pisarstwa” (takiego sformułowania używa w tekście o poezji Dąbrowskiej) – warunek nie jedy-ny, ale istotny. Poezja, która świata nie szuka, nie pyta o niego i nie pełni względem niego (i pytań elementarnych) roli w pewnym sensie służebnej, nie jest Matywieckiemu bliska. Oczywiście, służebności tej nie można zbanalizować i pomylić jej z pozaliterackim standardem moralnym czy z wymogiem unifikującej estetycznie skromności. Zamiar Matywieckiego jest

przeciwny unifikacji – autor *Twarzy Tuwima* stara się za każdym razem oddać sprawiedliwość różnicom między poetami, co nie sprowadza się tylko do różnic językowo-estetycznych. W nie mniejszym stopniu obchodzą go różnice w postrzeganiu rzeczywistości, niuanse egzystencjalno-filozoficznych (nie w sensie systemowym) wyborów: zawsze próbuje oddać sprawiedliwość skomplikowaniu świata – w tym świata wewnętrznego, świata ludzkich racji. *Myśli do słów* nie są pod tym względem pozycją wyjątkową – podobne podejście do materii poetyckiej i materii życia mogliśmy zauważyć choćby i w znanej *Twarzy Tuwima*. Wiele mamy tam fragmentów typu: „Nieomal chce się stwierdzić, że dla Tuwima nawet najbardziej rozwinięte teologia i filozofia są jakąś z istoty tandetną stroną świata. Uwaga! To odmienne od tandety u Schulza. Schulz tandetę świata [...] sytuował na biegunie przeciwnym teologicznych i filozoficznych jakości świata”. Dlaczego ta i podobne dystynkcje są dla Matywieckiego tak istotne? Nie dlatego bynajmniej, by miał on ambicję „ufilozoficznienia” literatury w sensie aplikowania do niej „wewnętrznych” kategorii, przesądzających o jej intelektualnej ważkości czy atrakcyjności. Filozofia pełni tu rolę – ponownie użyję tego słowa – służebną, a interesuje autora szkiców o tyle, o ile stanowi świadectwo ludzkiego niepokoju, świadectwo egzystencjalnych pytań. Tym, co szczególnie go frapuje, jest bowiem indywidualna ścieżka losu i jej rezonans, obecność „odcisk” w tekście. Matywiecki zastrzega wielokrotnie – a czyni to i w cytowanym powyżej fragmencie z *Poezji* – że nie ma prostej relacji między życiem a literaturą,

że wydani tu jesteśmy na wielość zapośredniczeń i wątpliwości. Nie znaczy to jednak, by stawka tekstu nie była wysoka, przeciwnie: pochwała wierszy Dąbrowskiej (i wierszy Leśmiana czy wierszy Szymborskiej) wiąże się między innymi z tym, że ich poezja uzyskuje w ciągle rozrastającej się sieci zapośredniczeń ton własny, osobny i wiarygodny. Innymi słowy, że nie daje się wyważyć z indywidualnego poszukiwania – zarówno stylistycznego, jak i egzystencjalnego. Tym samym zadaje Matywiecki kłam wrażeniu, jakoby nie zależało mu na odrębności i sile poetyckiego głosu. Oczywiście, spostrzeżenia te notuję na bardzo wysokim poziomie uogólnienia, co w przypadku Matywieckiego jest dopowiedzeniem szczególnie istotnym, jako że niuansowanie zjawisk i umykanie nadmiernym uogólnieniom to bodaj dwa z jego ulubionych lekturowych manewrów.

Kolejnym niezbędnym mu do interpretacyjnego szczęścia manewrem zdaje się przywracanie konkretnej poetyckiej indywidualności światu, włączanie jej w ponadjednostkowy horyzont dziania się wypadków – w horyzont, w którym historia „wielka” koegzystuje z historiami „małymi”, a powszechne przenika się z osobistym. I trudno oprzeć się wrażeniu, że nie sam akt indywidualizacji poetyckiego „ja”, ale właśnie akt odbicia się w świecie i takiego spotkania z nim, by mógł on poddać sprawdzianom poetę i jego poezję, świadczy o twórczej dojrzałości. Wzmiankowany już tekst o Krystynie Dąbrowskiej kończy Matywiecki diagnozą: „Zaczynający uprawiać poezję najpierw próbuje słów. Później zdań, bo chce zarysować własną składnię świata. Jeszcze później

wypróbować świat. A dojrzałość poeta zdobywa wtedy, kiedy tak mówi o świecie, żeby świat mógł poddać próbom jego samego, poetę. Nie wiem, czy ta autorska fenomenologia ducha poetyckiego dałaby się na tyle zobiektywizować, by dało się dzięki niej opowiedzieć o interesujących autora biografiach twórczych. Pewne jest natomiast, że Matywiecki – opowiadając o ważnych dla niego autorach – daje nie tylko prywatną, osobistą panoramę poezji znanej i częściowo zapoznanej. Opowieść ta jest próbą własnej – użyję tego ryzykownego sformułowania – antropologii poetyckiej. Innymi słowy, próbą wskazania na konieczne komponenty bycia poetą (zwłaszcza poetą z prawdziwego zdarzenia). Łukasz Saturczak, który recenzował *Mysli do słów* dla „Lampy”, zauważa: „Nietrudno więc zauważyć, co według Matywieckiego winno wskazywać pozycję konkretnego twórcy w poetyckim kanonie XIX i XX wieku. Z jednej strony jest to doskonałe wyczucie otaczającej rzeczywistości. [...] Wyczuciu rzeczywistości powinno towarzyszyć jednocześnie zachowanie własnej odrębności, bo poeta nie może zbyt dobrze czuć się z własną wyjątkowością. Prawdziwy poeta powinien zachować oczywiście skromność, jak Maria Konopnicka (»Dostojność zupełnej prostoty«) czy Leopold Staff (»Skromny w ocenie własnych dokonań«), ponieważ poeta według Matywieckiego ma spełniać raczej rolę mnicha niż trybuna”.

Niewątpliwie, taki klucz doboru bohaterów myślenia prowadzi Matywieckiego do osobowości bardzo różnych, acz nieprzypadkowych. Nieprzypadkowych w tym sensie, że bogatych i pojemnych, pozostających w intensywnych i nieła-

tywnych związkach ze światem. Esej o Słowackim kończy stwierdzeniem: „Tylko wiersz ocala myśl, czyli »rzecz nieistniejącą na żadnym świecie«. W ten sposób ironia daje się uleczyć pocieszeniem. Ale w wierszu *Rzym* głębsza, prawdziwie poetycka sfera duszy kazała Słowackiemu przeżyć grozę szyderstwa największego, nieuleczalnego: z racji samego istnienia człowiek jest poddany nieistnieniu... Sam człowiek – i wspólne wszystkim człowieczeństwo”.

Matywieckiego lektura poezji otwiera się na takie doświadczenie. Co więcej, bez takich doświadczeń nie ma – zdaje się przekonywać autor *Mysli do słów* – silnej poezji. Duktem takich doświadczeń (duktem poetyckiej biografii i stylistycznych metamorfoz) podąża za Marią Konopnicką (bardzo udatnie) i za Anną Kamińską, za Tadeuszem Różewiczem i Zbigniewem Herbertem, za Mieczysławem Jastrunem i Janem Śpiewakiem. Nie interesuje go zatem wyłącznie poezja warsztatowo znakomita czy poważana przez krytyków. Interesuje go za to zasób życiowych doświadczeń, wyjątkowość opowieści (choćby mówimy o wierszach, dużo pojawia się tu wzmianek o narracji), wreszcie – myślicielski profil danego pisania. Słowa „myśliciel” używam z rozmysłem, jako że odwołuje się do niego sam Matywiecki, a w tytule tomu znajdujemy formułę „mysli do słów”. Można ją różnie interpretować, ale trudno pominąć tu aspekt wzajemnego przyciągania (choćby kładzie się na tej formule także cień Heideggerowskiego „dostawiania”, dodawania, które żadnej unii czy wspólnoty nie zapowiada i nie obiecuje). Można uznać ją za formułę lakonicznie

wykładającą architektonikę świata poetyckiego. Można wreszcie zobaczyć w niej zapowiedź lektury takiej, jaką uprawia Matywiecki. A jest on czytelnikiem uważnym, pieczołowitym i skupionym, oddającym sprawiedliwość detalom pomijanym w pobieżnym spotkaniu z wierszem. Rzetelność w rekonstruowaniu świata, z którym się spotyka, nie przechodzi jednak u niego w nadmierną i nużącą drobiazgowość. Dlaczego tak jest? W wywiadzie pomieszczonym w tomie (przeprowadziły go Emilia Kledzik i Joanna Roszak) autor *Twarzy Tuwima* stwierdza: „[...] zarówno dzisiejszy »zwykły« czytelnik poezji, jak i dzisiejszy literaturoznawca to ktoś, kto chlubi się znawstwem i tym, że jego lekturze poetów towarzyszy lektura esejów o nich, i jednocześnie nie wstydzi się egzystencjalnej lektury poezji, nie żenuje go taki odbiór liryki, w którym ona jest bodźcem wzruszeń nieomal somatycznych”. Nie wiem, ilu czytelników spełnia te maksymalistyczne w gruncie rzeczy kryteria. Na pewno jednym z nich jest Piotr Matywiecki.

**Eliza Kącka**



Plakat do filmu Andrzeja Wajdy *Człowiek z żelaza*, Hiszpania

## Jan Jakub z Finneganów

Wit Szostak

**Sto dni bez słońca**

Powergraph, Warszawa 2014

Powieści tzw. akademickiej w polskiej literaturze ze świecą szukać. Czy to z powodu małej atrakcyjności tego środowiska, czy stosunkowo niewielkiej odrębności tej przestrzeni (struktura kampusu nie jest jeszcze tak bardzo zakorzeniona, jak na przykład w USA). Tymczasem pojawia się nowa powieść Wita Szostaka, znanego ostatnio przede wszystkim ze świetnej krakowskiej trylogii, która doczekała się kilku nominacji do najważniejszych nagród, wielu także zachwyty. Otrzymujemy literaturę skupioną na szeroko rozumianym życiu akademickim, co więcej – z fantastycznym sznytem.

Czytelników, którzy z entuzjazmem rzucą się na półki ze *Stu dniami bez słońca*, licząc na „polskiego Davida Lodge’a” albo – jeszcze lepiej – „polskiego Malcolma Bradbury’ego” czeka osobliwe zaskoczenie. Wynikające nie tylko zresztą z tego, że nadzieja na szybkie etykietowania każdego twórcy, który w jakimkolwiek stopniu przypomina to, co już znane, może się okazać płonna. Przede wszystkim dlatego, że ani nie jest to precyzyjna powieść z kluczem, ani nie jest to wciągająca fabuła, za którą podąża się w nadziei na rozwiązanie choćby romansowo-rodzinnej zagadki (jak w przypadku *Małego światka* Lodge’a). Oczywiście, mamy tu bardzo

wyrazistą kpinę ze środowisk akademickich, a także ich wyobrażeń o własnym znaczeniu, ale odnoszę wrażenie, że nie na tym zasadza się historia Lesława Srebronia. Jeżeli bowiem zastanowić się, co książka Szostaka mówi o akademii, a także środowisku fantastycznym, z którego równie chętnie natrzęsa się autor, przekonamy się, że niewiele. A przynajmniej niewiele więcej niż dowiemy się po przebieżce z krzywym lustrem po dowolnym uniwersytecie o dowolnym stopniu zaangażowania w badania naukowe spod znaku grantów, wyjazdów konferencyjnych i jeszcze większej liczby grantów. Dzięki wspomnieniowej opowieści Srebronia poznajemy wiele pokracznych postaci, wywołujących w nim istotnie niespodziewane emocje. Widzimy obwołanego geniuszem wielkiego teoretyka literatury, nieprzejednaną feministkę-nimfomankę, heideggerystę z niewielkim garbem i kilka innych postaci, które dołączają do satyrycznej przerysowanej galerii osobliwości.

Wszystkich ich czytelnik ujrzy na Finneganach – dziwnej wyspie na Atlantyku, która nie szczyli się szczególną popularnością: „Chciałbym powiedzieć, że Finnegan słygnę z znakomitej baraniny, ale te wyspy z niczego nie słygnę; choć baranina jest tu wyborna”. Z niczego nie słygnę też główny bohater poza niezwykle intensywnym zainteresowaniem pisarzem – Filipem Włócznikiem, którego bada z pasją godną lepszej sprawy i o którym wiesz czy także na wyspach, które ani z polską literaturą, ani ze Srebroniem wolałyby nie mieć nic wspólnego. Czas, który spędza w tym nieco fantastycznie (choć po Szostaku można by się było spodziewać większych szaleństw) skonstruowanym miej-

scu polski naukowiec – człowiek oddany na wieki prawdzie, humanistycy i nauce – nie upływa mu na sumiennym pisaniu rozpraw o pisarzu, którego arcydzieła koją jego duszę. Wdaje się raczej w romans (w celach naukowych), przesiaduje nad guinnessem w miejscowym pubie, nęka profesorów i z uporem maniaka buduje pewnego rodzaju nakładkę interpretacyjną na rzeczywistość, której doświadcza. Tu dochodzę do kwestii, która w *Stu dniach bez słońca* wydaje mi się o wiele bardziej istotna i bardziej interesująca niż akademicko-plotkarski wymiar tej książki. To, co ostentacyjnie robi w swoim wspomnieniowym dziele narrator-bohater, ma w sobie więcej z Jana Jakuba Rousseau niż Davida Lodge’a. Jana Jakuba, dodajmy, ubranego w tweed i kaszkiet (czyżby przypadkowa zbieżność z wizerunkiem mężczyzny z ostatniej strony okładki?), a więc wrzuconego w świat nadmorskiego życia towarzyskiego, wykładów dla kilku zaledwie osób i dyskusji o Filipie Włóczniku nad pysznymi przegrzebkami. Cały ten sztafaż i scenografia nie zmieniają faktu, że to, co obserwować można na niemal pięciuset stronach książki Szostaka, to przerysowany i nieco kuriozalny strumień wyznań, w którym jak mantrę słychnąć przyrzeczenia mówienia prawdy oraz niezaburzonej szczerości słów i relacji ze zdarzeń.

Całość podzielona jest zresztą niczym dzieło Andrzeja Frycza Modrzewskiego – dziesiątki fragmentów tytułowane są według znanego i słusznie minionego wzoru, który tutaj zyskuje humorystyczny walor: *O literackich powinowactwach, O ludziach, O odwadze i miłości, czy wreszcie O maści na wrastające paznokcie*. Cały ten

podział, a także tytuł, który nadany został nieco na wyrost („Wiem zatem, dzięki swej skrupulatności, że słońca nie było przez równe sto pięć dni. Ponieważ jednak liczba sto pięć w tytule nie brzmi dobrze, pozwoiliem sobie na niewielkie przekłamanie i ostatecznie zdecydowałem się zatytułować moje wspomnienia tak: *Sto dni bez słońca*. To dobry tytuł, konkretny i rzeczowy. [...] Choć zawsze będę pamiętał o tym drobnym kłamstewku, o tych pięciu pochmurnych dniach, które zatuszowałem”), budują sytuację, która umożliwia Srebroniowi snucie narracji wedle obranego i wymyślonego przez siebie schematu. Kolejne rozdziały skupiają się na kolejnych tematach, które okazały się istotne podczas pobytu na Finneganach i doprowadziły bohatera do klęski, której właściwie sam nie zauważył. Interpretacyjny i mitomański filtr, który buduje Srebroń, stosowany jest albo podczas jego pobytu, albo podczas konstruowania tej opowieści. Bez względu na to, jaką decyzję w tym zakresie podejmiemy, okaże się ona absolutnie kluczowa zarówno dla rozumienia tej kuriozalnej postaci, jak i całego pomysłu literackiego Szostaka. To bowiem, co prowadzi całą narrację, to nie tylko „żelazny rygor opowieści”, ale przede wszystkim piętrowe uzasadnienia i poszukiwania ostatecznej własnej prawdy, która zbuduje skuteczną forteczę w obronie przed światem, rzeczywistością i ludźmi, którzy obierają go za obiekt kpin. Do tego niezbędna okazuje się strategia żywcem wzięta z Rousseau – bohatera, który mówi prawdę i jako jedyny w tę prawdę wierzy. Wedle swej najlepszej wiedzy nie fantazjuje i wierzy w to, o czym nie fantazjuje, mimo że co chwilę przebijają się głosy

w jego własnym tekście, które każą mu się przyznać do pewnych nadużyć: „Nie będę przytaczał tej przemowy dosłownie, zwłaszcza, że porwał mnie wtedy duch oratora i miałem wrażenie, że to raczej nie ja mówię, lecz coś przemawia przeze mnie. Byłem jak w transie i zrozumiałe jest, że teraz nie potrafię przytoczyć tych słów *in extenso* bez pomocy wyobraźni. A opowieść ta ma być zapisem prawdy, a nie popisem możliwości fantazjowania”. Takich i podobnych deklaracji jest w tej powieści może więcej niż prztyczków w nos dla polskiej humanistyki czy fantastyki. Srebroń skrupulatnie buduje swój świat, w którym jest postacią nie tylko ważną, poważaną i interesującą, ale także niezbędną dla świata innych postaci. Czuje się uwodzony przez studentkę, oczekiwany przez swojego mentora i wybrany do obnażenia słabości uniwersyteckich praktyk. Wszystko to, co czytelnikowi Szostak podsuwa pod sam interpretacyjny nos, jest bzdurą i mitomanią bohatera. Interesujące wydaje się jednak to, że nie mamy tu finału, w którym szyba pęka i bohater orientuje się, że jest nagi. Nawet, gdy jego kariera zasadniczo dobiega końca, czuje się zwycięzcą – nie tylko ma nadzieję na ciągi dalsze, ale odkrywa także, jak fascynująca jest jego własna opowieść. Bohater jako jedyny sam sobie wierzy i sam upaja się własnymi słowami – bardzo długo i z wielką przyjemnością nierzając się w wielosłowi. Jego wiara, jak i jego opowieść wydają się tyleż zabawne (bawić przy *Stu dniach bez słońca* można się – choć pewnie do czasu – naprawdę nieźle), co smutne. Postaci, która przedstawia się swoimi wyznaniem i wspomnieniami, trudno nie potraktować do



pewnego stopnia podobnie jak Jana Jakuba. Smutek, dziwne współczucie, a czasem litość (w przypadku Srebronia to ostatnie uczucie przeważa), które wzbudza, nie redukuje wrażenia, że mamy oto do czynienia z postacią cokolwiek paskudną. Nie bardziej oczywiście niż środowisko, które ostatecznie decyduje się go wygnąć i nie mniej niż uwielbiany przez niego pisarz. Świat – bardzo skutecznie i pomysłowo – wykreowany przez Szostaka ma jednak wadę, którą dzieli z nim sama powieść. Trwa zbyt długo. To koncepcja, która świetnie gra przez większość książki, ale w pewnym momencie zaczyna już nieco niecierpliwic. Oczywiście, nie opierałabym się uzasadnieniu tej decyzji samym pomysłem na głównego bohatera, Srebronia – musi stać się w końcu nieznośny, musimy oczekiwać, że w końcu rozpozna swoją rzeczywistość. Do tego jednak nie dochodzi i dlatego ostatecznie pozostajemy z literaturą dość lekką. Niespodziewanie lekką, jak na autora *Fugi* i *Chochołów*.

**Olga Szmidt**



Plakat do filmu Andrzeja Wajdy *Człowiek z marmuru*, Włochy

## Spacer na Gołębią

**Wojciech Ligęza**  
**Pod kreską**

Księgarnia Akademicka, Krakowska  
Biblioteka SPP, Kraków 2014

**W**ojciech Ligęza napisał książkę na poły eseistyczną, na poły literacką, którą czyta się świetnie, ponieważ jest napisana fantastycznym, zdyscyplinowanym, a przy tym fantazyjnym językiem. Istotą tej książki jest prywatność, codzienność, nie banalna i prozaiczna jednak, lecz szczególna, bo podniesiona do rangi pisarstwa.

Ligęza, jak zauważył Stanisław Stabro, narodził się jako pisarz. Jest to chyba w wypadku krytyka literackiego, historyka literatury, naukowca, literaturoznawcy w końcu, czynność jeśli nie szczególnie niebezpieczna, to nadzwyczaj trudna. W końcu przez całe życie naukowej kariery autor takich książek jak *Jerozolima* i *Babilon. Miasta poetów emigracyjnych* czy *O poezji Wisławy Szymborskiej: świat w stanie korekty* żywił się istotnie sokami cudzymi, niczym drzewna huba, czerpał z cudzego słowa obficie, aby w końcu, w formie jakiegoś, arcyciekawego przełomu, sam stać się być może owym słowem cudzym, zjednoczyć się z drzewem przez siebie kochanym istotnie, wreszcie – sam stać się tym drzewem i odważnie rosnąć w swoim słowie.

Moje pytanie nie jest bowiem pytaniem o wartość najnowszej książki Ligęzy (jej wartość jest niezaprzeczalna), ale jest przede wszystkim pytaniem o to, czy

jej autor, mistrz cudzego słowa, znalazł i posiadał słowo własne?

Jest w pisarstwie krytycznoliterackim oraz historycznoliterackim Wojciecha Ligęzy pewien rozpoznawalny idiom, styl – nie do podrobienia, indywidualna sygnatura, której nie da się wymienić na żadną inną. Cała różnica polega na tym, że przedtem przedmiotem namysłu tego znakomitego profesora literatury była literatura, a teraz tymże jest życie samo. Profesor, badacz, odsłania nagle w swej książce siebie, człowieka. Profesora znam już od dłuższego czasu i tym mocniej muszę stwierdzić, że szczególnej przepaści między Ligęzą-człowiekiem a Ligęzą-pisarzem nie znajduję. Powiem wręcz przeciwnie: Ligęza-pisarz świetnie uzupełnia Ligęzę-człowieka, który przecież pisarzem nigdy być nie przestaje.

Przy całym swoim wyrafinowaniu, pisarstwo Ligęzy jest niezwykle żywe i komunikatywne, jakby ciągle zachęcało czytelnika do rozmowy, dialogu. Czasem tę rozmowę z czytelnikiem zagłusza albo ryk ulicznych odbiorników radiowych, które dobiegają z samochodów mało wyrafinowanych odbiorców kultury, albo też zwykłe zaczepki tzw. dresiarzy, żuli w rejonach Hali Targowej, którzy prosząc o przysłowiowe „drobne, szefie”, nierzadko dyskutują z napotkanym odrobinę żwawiej i żywiej, a niekoniecznie przyjemnie i mile, o czym tak pisze autor *Pod kreską*: „Idę ulicą i zostaję zdeptany przez osobnika, który obrał ten sam kierunek, lecz napotkał na przeszkodę moich pięt. W odpowiedzi na prośbę o minimum uwagi młodzieniec w średnim wieku rozłożył szeroki wachlarz inwektyw. Przyznając: tak wprawnie zagrał na klawiaturze obelg,

że z łatwością przebiegł cały alfabet. Jeśli przykłady ograniczymy do litery »p«, to skala rozciągająca się będzie między »pajacem« a »pedałem« [...]. Ale słuchajcie dalej. Odzywam się głosem swoim-nie-swoim. Przerywam potok wymowy frazą: »natychmiast zamknij się, idioto«. O wstydzie, o klęsko, zaliczyłem niechcący kolejną europejską rozmowę – w polskim wydaniu”.

Widać w tym fragmencie wirtuozerię i językowy dowcip Ligęzy. Sytuacja dość przecież brutalna, wulgarna, można powiedzieć prymitywna, jest świetnie skonstruowana z językiem intelektualisty, jawnie i skrajnie nieprzystającym do języka ulicy, który woli prostsze wyrazy i zdania. Pozbawiona wulgaryzmów wypowiedź Ligęzy mogłaby – że tak powiem – skutecznie „zgasić” pałającego żądzą odwetu dresiarza, wprawić go w tak głębokie zdumienie, że jego zamilknięcie byłoby równoznaczne z cichym uznaniem swojej klęski w tym pojedynku na słowa.

Inny przykład, także zabawny (choć przecież podszyty cieniem grozy), pochodzi z felietonu *Przejazd wojska* i opisuje scenę w pociągu, do którego wsiedli „poborowi”: „Wódka połała się wartkim strumieniem, zabrzmiały pieśni, potoczyły się jędrne dialogi. Zapach koszar przytłumił dyskretną woń perfum. [...] Rozprzestrzeniały się połajanki i bójki. Siedzieliśmy w kątach przedziału, opanowani mrocznym przecuciem, że kulminacja dopiero nastąpi. Znikąd nie należało spodziewać się ratunku [...]. A jednak, kiedy przed kolejnym wybuchem witalności, wrzawa na chwilę przycichła, łagodnie przywracając do pozycji siedzącej młodzieńca, który, znużony wojaczką i libacją, przysnął na mych kolanach, zwróciłem się był do

przedstawiciele rezerwy w taki mniej więcej sposób: Szanowni Panowie, wspólna podróż wymaga poszanowania podmiotowej wolności, przeto zechciejcie hałasować nieco ciszej, a w doborze słownictwa miejcie wzgląd na damy. Jeśli już uprawiacie szlachetną sztukę śpiewu, z łaski swojej trzymajcie się tonacji. Zapanowała cisza, lecz nie stało się nic spodziewanego, gdyż przeżyłem [...]. Wspomniany młodzieniec, podniósłszy ciężkie powieki, i kod komunikacyjny umiejętnie przełaczywszy, wyrzekł taką replikę: »Pan jest nietolerancyjny«.

Scena wyjęta z życia, powtarza się schemat ze sceny poprzedniej – a jednak hałaśliwa młodzież, można powiedzieć, została po trochu niedoceniona przez narratora. Młodzieniec puentujący opowieść zdaniem „Pan jest nietolerancyjny” wykażał się swoistym rodzajem dumy i honoru, co przecież dotknęło i narratora tej sceny. Swoistym rodzajem usprawiedliwienia można nazwać kolejne stronicie w książce Ligęzy – poświęcone tolerancji, filozoficznemu namysłowi, w duchu, któremu patronują przywoływani Kołakowski i Wolter. Autor zaznacza, że świat „poborowych” oczywiście jest w biegunowej opozycji do jego świata, w pewien szczególny sposób rozgrzesza jednak diabelską hordę. Zaznacza bowiem na końcu: „W gruncie rzeczy mieliśmy szczęście. Można było trafić na futbolowych kibiców. Z tymi to już nie ma żartów. Im nie przyszłoby do głowy dziwne słowo »tolerancja«”.

W przedmowie do swojej książki autor zaznacza, wyjaśniając tytuł *Pod kreską*, że coraz mniej rozumie czasy i świat, w jakich przyszło mu żyć. Ginie w hałasie i chamstwie rodzaj duchowej kindersztu-

by, nastaly czasy panowania Edka z *Tanga*, wszędobylstwo tępej siły, wulgarności, nadmierne przywiązanie do pieniądza, który nagle zajął miejsce Boga. Autor tej książki jest bowiem staroświecki, a jego staroświeckość jest magiczna. Spacerując z Chodkiewicza na Gołębią, para się zupełnie dziwnym i skrajnie nienowoczesnym zajęciem, jakim jest przyglądanie się światu, drzewom, ptakom, szczegółom architektonicznym, ludziom. Z uważności na świat wynika zapewne jego na wskroś oryginalne i nie dające się podrobić piśmiectwo. W epoce ksera i (post)modernistycznego przepisywania (celna anegdota z pierwszych stron książki o błyskotliwym sąsiedzie, który wyczuwając nachodzącego ducha czasów nazwał czynność pisania doktoratu przez Ligęzę „przepisywaniem”), w epoce, w której autor apeluje z żarliwością o przywrócenie należnego miejsca maszynie do pisania, w epoce komputerów, blogowania, portali, zanikania więzy prawdziwie międzyludzkich, Ligęza jawi się trochę jak Don Kichot XXI wieku, walczy z wiatrakami, które przecież są w istocie realnymi potworami.

Wojciech Ligęza zwyczajnie apeluje o wrażliwość: „Często przemierzam trasę z Chodkiewicza na Gołębią. Mam dwadzieścia minut, by oddawać się obserwacjom. Interesują mnie kobiety, psy, drzewa, detale architektury, na samym końcu samochodu. Pozostaniemy przy pozycji pierwszej. Staroświecka magia, co trzeba stwierdzić ze smutkiem, znalazła się w odwrocie [...]. Krzykliwość ulicznych kawiarni. Często wywalone na poręcz krzesła, zgrabne łydki w znoszonych adidasach. Czy cały teatr kobiecości miałby pójść w zapomnienie w epoce, kiedy



Plakat do filmu  
Andrzeja Wajdy  
*Popiół i diament*,  
Hiszpania

wszystko jest obnażone, jawne? [...] właściwy przedmiot dumań pozostaje na zawsze zakryty [...]. Tajemnica musi pozostać niedocieczona”.

Ligęzie nie podoba się współczesny Kraków. „[Z]a nic nie wsiądę do odczarowanej dorożki” – pisze autor. I choć wydawać by się mogło, że Edek z *Tanga* zwyciężył, że do niego należy teraz to miasto, autor *Pod kreską* proponuje jednak swoją cichą, skromną, staroświecką i niemodną alternatywę. Chodzi na wystawy malarskie, na koncerty muzyczne, czyta książki wydawane w niszowych wydawnictwach, odwiedza antykwariaty w poszukiwaniu zaginionych skarbów. Co więcej, z czułością opiewa okaleczony, miniony, ale przecież nie do końca utracony świat, który ożywa dzięki profesorskiej pamięci. A zatem zabawy „panicza” w dzieciństwie, przypominające podróżę w dzieciństwo Brunona Schulza, klejenie modeli samolotów, pierwsze przygody z rowerem, by po latach odnaleźć owo „coś” (z felietonu o takim tytule pochodzi opis poniższych wspomnień) – zardzewiały wiatraczek, pamiętający minioną, genialną epokę: „Zbratany z żywiołem powietrza przedmiot najwyraźniej kpił sobie z poszukiwań. Ciężko polatywały klecone przeze mnie modele samolotów, apatycznie kręcił się po parkiecie błękitny

samochód z kremowym dachem. Paniczowi dostarczano rozrywek. Rozbierałem więc na części misterne (i zapewne drogie) zabawki, wszelako nie bez ukrytych myśli, że upragniony mechanizm odnajdzie się wewnątrz, że odkryję wreszcie źródło ruchu”. Dalej następuje cudownej urody fragment o niezgodzie na przywrócony i odnaleziony czas, „dotknięty rozkładem mit dzieciństwa, nikczemne coś. Odrzuciłem zezwółk na stertę rupieci”.

Ten fragment, ze względu – jakby powiedział Bergson – na szczególne w nim umiłowanie żyjącej materii, przypomina poetykę Schulza; ten sam mit mesjański, autor stawia siebie w centrum świata, który powołuje do istnienia gestem demiurga. Najważniejsze są bowiem wewnętrzne i zewnętrzne fluktuacje materii (nie)ożywionej, podskórne prądy, które płyną pod jej powierzchnią, rzeźbiąc jej kształt zewnętrzny, wpływając przez to istotnie na warstwę ukrytą, wewnętrzną. Można powiedzieć, że to genialny pastisz Schulza, ale pastisz z ducha wybitnie hermeneutyczny, bo niezwykle głęboko rozumiejący i wnikaający w specyfikę Schulzowskiego świata. W cudownym felietonie *Coś* zmartwychwstaje nie tylko ucieleśniony mit dzieciństwa, mit początku, źródło, które oblekło się ciałem, ale też – na tych kilka interwałów lekturowych – Wojciech Ligęza przy zapalanej lampie, podczas ciemnego, jesiennego wieczoru odbył swoją ważną rozmowę z cieniami umarłych, pokazując istotnie czym jest i czym powinna być prawdziwa literatura. Więc dobrą receptą na hałaśliwego, tępego demona tych czasów jest pamięć pisarza, która przynosi ocalenie.

Świat literacki Ligęzy jest zatem wewnętrznie rozdarty – między tym, co

teraźniejsze (walką z wiatrakami współczesności), i tym, co przeszłe (nostalgia za minionym, uporczywa praca pamięci, która przywraca świat przed upadkiem).

Sceny, w których ten wybitny krytyk literacki, wcielając się w rolę „wakacjusza” (uprzednio przeprowadzając przy tym rzetelną, filologiczną analizę słowa *vacare*), chodzi po plaży w samych kąpielówkach, czasem zanurzy się w morzu (na chwilę zdejmując marynarkę i „krawat w zielone grochy”), czy te, w których w miejscowości górskiej siada na kopce siana, dowartościowując urok wiejskości, ciszy dalekiej od zgiełku miasta – są mi szczególnie bliskie zarówno ze względu na ukrytą w nich zadumę, refleksyjność, jak i nostalgię, odcień melancholii.

Ten zbiór wspaniałych próz (nie do końca trafnie nazwanych przez Janusza Szubera i samego autora „felietonami”, bo przecież są to autonomiczne, literackie opowieści, czasem stające się rodzajem eseju, przywodzącego na myśl najlepsze tradycje francuskie) dowodzi, że Wojciech Ligęza dawno posiadał własny język pisarski, własny styl. Zatem bez wątplenia powinien sięgnąć po nią ten, kto nigdy nie wejdzie do odczarowanej dorożki, kto lubi słuchać starych płyt, czytać niemodną i nie na czasie literaturę, kto miłuje „staroświeckość magiczną”, kto lubi przechadzać się ulicami Krakowa, Grzegórzek, Plant i przypatrywać się światu w niegasnącym zachwycie (pomimo widocznych na jego skórze zadrapań, rys i ran), kto odwiedza często antykwiariaty i szpera w zagubionych, osieroconych książkach w poszukiwaniu Księgi.

**Michał Piętiewicz**

## ...możliwość zaczynania na nowo<sup>1</sup>

**Antonia Grunenberg  
Hannah Arendt i Martin Heidegger.  
Historia pewnej miłości**

przeł. Jadwiga Wolska-Stefanowicz,  
Bogdan Baran  
PIW, Warszawa 2013

„Mój Boże, jak pisać biografię?” – zastanawiała się Virginia Woolf, kodyfikatorka tzw. nowej biografii, będącej nie tyle skrupulatnym sprawozdaniem z życia konkretnej osoby, ile swego rodzaju impresjonistycznym portretem, propozycją, jedną z możliwych wersji życiopisania. Woolf – tak chętnie sięgająca po gatunki (auto)biograficzne, z pasją testująca ich granice formalne – doskonale wiedziała, że w rzeczywistości ma do czynienia z gatunkiem (nie)możliwym. Istniejącym o tyle, o ile stanowiącym efekt arbitralnych, nierzadko trudnych do wyjaśnienia wyborów biografą lub biografki, mierzących się z płynną, nieustannie wymykającą się w narracji materią życia. Radykalna nieprzystawalność opowieści do egzystencji, umowność kreślonego portretu pozwala na rozumienie biografii jako niekończącego się preludeum, ciągle zmienianego wstępu do większego dzieła; mającego być w zamyśle dziełem kompletnym, wyczerpującym, które przecież nigdy nie powstanie, gdyż powstać nie może, jak przekonująco dowodził Jerzy

Jarniewicz: „Każda biografia domaga się kolejnej, uzupełniającej i modyfikującej ją biografii, jest bowiem już na starcie projektem niespełnionym, który razi lukami, opustkami i chronicznym niedomiarem. Raczej zakresła kręgi wokół pustych, leżących odłogiem pól, niż je pokrywa gęstymi skibami. Kto dziś zresztą gotów byłby sprowadzić człowieka, z jego zawsze złożoną, zmienną i niejednoznaczną historią, do predykatu i przydzielić mu definicyjną formułę, odpowiadając na pytanie: kim był? Choć wiemy, że od tego pytania uciec nie sposób, zdaje się ono pytaniem źle postawionym, na które nie można udzielić odpowiedzi. Zgoda, nie byłoby literatury bez tego pytania. Ale też nie byłoby literatury, gdyby taka odpowiedź była możliwa. Bo literatura całym swoim istnieniem udowadnia, że człowiek zawsze wymyka się przedstawieniu”<sup>2</sup>.

Wymykanie, brak informacji, zbyt duża ilość niewiadomych stanowią przeszkody nie do pokonania, skazują biograficzne narracje na permanentną niekompletność. Potyczka autora z niemożliwym do detalicznego otworzenia życiorysem bohatera lub bohaterów biografii, choć skończy się przegraną z adekwacyjnym rozumieniem prawdy, nosi w sobie ziarno zwycięstwa, które – w mniej lub bardziej spektakularny sposób – maskuje klęskę, czy wręcz przekuwa ją w sukces. Jest nim odważne mierzenie się z dokumentami, relacjami, wykluczającymi się wersjami zdarzeń, faktami nie zawsze chwalebnyymi z moralnego punktu widzenia, z ponawianymi próbami opowiedzenia czyjś życia na nowo, za każdym razem z nadzieją, że proponowana wersja będzie pełniejsza, bardziej szczegółowa.

Antonia Grunenberg dołączyła do coraz liczniejszego grona edytorów, badaczy, starających się rozszyfrować tajemnicę wiekoletniego romansu. Na język polski parę lat wcześniej przetłumaczono kilka ciekawych tekstów odsłaniających kulisy życia i filozofowania jednej z najwspanialszych myślicielek XX wieku. Na uwagę zasługuje niedługa, ale sprawnie napisana biografia miłośna Hannah i Martina autorstwa Elżbiety Ettinger (stanowiąca świetne wprowadzenie do lektury obszernej książki Grunenberg), skoncentrowana przede wszystkim wokół prób oszacowania znaczenia, jakie dwójka bohaterów przypisywała sobie wzajemnie. Autorka stwierdza wręcz, że jest to „klucz do zrozumienia ich biografii”<sup>3</sup>. Kolejnym ważnym dla pełniejszego odczytania biograficznej opowieści Grunenberg tekstem jest niezwykle sprawnie napisany, finezyjnie rozplanowany szkic Wolfganga Heuera *Arendt*. Podzielony na dwie części (*Życie i Dzieło*) powinien być traktowany jako kompendium wiedzy<sup>4</sup> o autorce *Kondycji ludzkiej*. Warto również wymienić, utrzymaną w poetyce zbeletryzowanej biografii, fascynującą – choć raczej popularyzatorską – publikację autorstwa Laure Adler *Śladami Hannah Arendt*. Adler dokłada wszelkich starań, aby naszkicować portret Arendt widzianej przez wyraźnie emancypacyjny pryzmat, jako kobiety wyjątkowo samodzielnej, zdecydowanej i niezależnej<sup>5</sup>. Nie zamierzam wyliczać wszystkich tekstów poświęconych Arendt, chciałam jedynie zasygnalizować, że propozycja Grunenberg nie istnieje w tekstowej próżni<sup>6</sup>, a przede wszystkim dobrze wpasowuje się w coraz bogatsze archiwum prac odsłaniających – jeśli nawet nie dobrze znane, to przynajmniej nie do końca

rozpoznane, ciągle gotowe na uzupełnienia – oblicze filozofki.

Niewątpliwą zaletą omawianej książki jest nieograniczanie jej tematyki do jedynie szeroko pojętego wątku romanсового. Klasyczne formuły biograficzne (przywołanie historii rodzin głównych bohaterów, szkice z lat młodości, systematyczne pogłębianie edukacji, kariera naukowa i zawodowa, opowieści o przyjaciółach i przyjaciółkach) tworzą zwarte, choć nieostre całości. Prywatne historie Arendt i Heideggera zbliżają się do siebie, splatają, by ostatecznie rozdzielić się i przez kilkadziesiąt lat brać udział w grze przyciągania i odpychania (przez czym przyciąganie zdecydowanie przeważało, choć nigdy nie odzyskało intensywności z pierwszych lat znajomości). Różnice były zbyt duże, rany zbyt głębokie. Niemniej, każde z nich, na swój sposób, pozostało wierne drugiemu, choć z pewnością była to wierność trudna, nieszablona.

Podtytuł *Historia pewnej miłości* to chwyt reklamowy (co może zainteresować czytelników bardziej, jeśli nie przepisana po raz kolejny opowieść o miłości, (nie)możliwej?). Jest także, przynajmniej w pewnej mierze, fałszywym tropem. Dlaczego? Sugestia, iż prezentowana biografia będzie kolejną próbą zrozumienia natury uczucia, jakie łączyło Arendt i Heideggera przez kilkadziesiąt lat, jest ponieważ słuszna, ale szybko okazuje się, że najważniejszą kwestią dla biografki było wnikliwe, szczegółowe, nierzadko wręcz irytujące drobiazgowością nakreślenie atmosfery intelektualnej, światopoglądowej, polityczno-społecznej, w oczywisty sposób wpływającej na charakter relacji

dwójki myślicieli, tłumaczącej także niełatwe i brzemiennie w skutki decyzje podejmowane przez Arendt i Heideggera. Niewątpliwym walor poznawczy tak pracowicie odtwarzanych założeń filozoficznych, umieszczanie ich w szerszych kontekstach, pełne empatii, a jednocześnie prób zachowania maksymalnego obiektywizmu, nierzadko powodują, iż czytający zapomina, że ma do czynienia z podwójną biografią, ponieważ rozplywa się ona w narracji historyczno-reporterskiej, ustępując pod naciskiem rozważań teoretycznych czy samych faktów. To, co nieco utrudnia lekturę, miejscami czyniąc ją monotonna, zbyt naszpikowaną niekoniecznie czytelnymi w perspektywie odtwarzanej historii filozoficznymi dywagacjami, z powodzeniem może być potraktowane jednak jako chęć precyzyjnego odtworzenia aury filozoficznych, ale i politycznych dyskursów, które przecież w niebagatelny sposób wpłynęły nie tylko na wzajemne relacje na linii Arendt – Heidegger, ale także na ich relacje z bliskimi osobami – dwoma mężami Arendt – Güntherem Andersem (1929–1937) oraz Heinrichem Blücherem (1940–1970), żoną Heideggera, Elfriede, słynnym filozofem Karlem Jaspersem (Arendt nigdy nie udało się pogodzić dwójki zwaśnionych przyjaciół, Jaspers nie wybaczył Heideggerowi jego momentami intensywnego zachłyśnięcia się faszystowską ideologią, które przez lata całe długim cieniem rzutowało na postrzeganie autora *Bycia i czasu*). Grunenberga – nawet kosztem pewnej nieprzejrzystości opowieści, będącej skutkiem powtarzania rozstrzygniętych już kwestii – stara się, możliwie jak najwierniej, odtworzyć najdrobniejsze niuansy,

nie usprawiedliwia ewidentnych błędów i nadużyć, usiłuje zrozumieć, wyjaśniać nieporozumienia, wywołane nierzadko przez działania w dobrej wierze – co tu oczywiście dotyczy Arendt. Natomiast Heidegger jawi się tu jako ofiara własnych ambicji, a jego niefortunna ukochana często płaci wysoką cenę za wierność własnym przekonaniom, ufność w słuszność podejmowanych decyzji (mam na myśli np. kłopoty, jakie spowodowała publikacja *Eichmanna w Jerozolimie. Rzeczy o banalności zła* – ostra krytyka ze strony przedstawicieli własnego narodu bolała ją szczególnie mocno).

Wolfgang Heuer jako swoistą kodę zamykającą jego wersję biografii Arendt przywołuje słowa bohaterki: „Trudno o doskonalszy gatunek dziejopisarstwa niż kompletna, opracowana z angielską dbałością o szczegóły biografia. Obszer- na, rzetelnie udokumentowana, zaopatr- zona w liczne przypisy, bogata w cytaty [...] mówi o swoich czasach więcej, i to w sposób bardziej żywy niż zdecydowana większość prac historycznych”<sup>7</sup>. Grunen- berg bez trudu wpisuje się w przywołany przez swoją bohaterkę ideał, umiejętnie balansując na granicy dokumentu histo- rycznego, opowieści, eseju filozoficznego.

Passus zaczerpnięty z biografii Arendt napisanej przez Julię Kristevę (sądzę, że jest to najlepsza, jak do tej pory, publika- cja oświetlająca zarówno życie – egzysten- cję niepokornej myślicielki, jak i świetnie tłumacząca założenia jej filozoficznego dyskursu w ogóle), którego użyłam ja- ko tytuł niniejszego szkicu, to właściwie pleonazm. Zaczynać to tyle, co inicjować działanie, po raz pierwszy, drugi, kolej- ny wkraczać w świat, budować, zmieniać,

przekształcać. Arendt często była albo zmuszana przez okoliczności zewnętrzne do otwierania nowych rozdziałów życia (np. przez konieczność przeprowadzki z Europy do Ameryki, oznaczającą zmi- nimalizowanie zagrożenia spowodowane- go szerzącą się falą antysemityzmu, któ- ra i tak nie ominęła filozofki), albo sama zmieniała trajektorie, wybierając to, co w danym momencie uznała dla siebie za najlepsze, najbardziej pożądane. „Zaczy- nać na nowo” rozumiała nie tylko jako działanie, lecz także jako opowiadanie, bez którego działanie nie mogłoby się urzeczywistnić. Zatem, owa fraza była- by również tożsama z pojawianiem się na scenie teatru życia, oznaczającym nie tylko jednostkowe trwanie, ale i wejście w niezbywalne, konieczne relacje. Gru- nenberg zauważyła: „Działanie to aktyw- ność, dzięki której ludzie wchodzą w za- leżność od historii zapoczątkowanej przez innych, w układ, sieć rozpinaną przez lu- dzi o wielu różnych poglądach”<sup>8</sup>. Inni to także czytelnicy biografii, którzy sięgając po kolejne wersje życiorysu Arendt, mo- gą „zacząć ją poznawać na nowo”. Co jest tym bardziej atrakcyjne, iż niemal pewne jest, że za jakiś czas pojawią się następne tekstowe portrety Hannah Arendt, która tak bardzo ceniła wiecznie odradzającą się opowieść.

**Anna Pekaniec**

#### PRZYPISY

- 1 Julia Kristeva, *Hannah Arendt. Geniusz kobiecy. Biografia*, przeł. Jacek Levin, Warszawa 2007, s. 234.
- 2 Jerzy Jarniewicz, *Palec biografą*, „Tygodnik Po- wszechny”, dodatek „Książki w Tygodniku” 2010, nr 17, <http://tygodnik.onet.pl/palec-biografy/nryc6> [data dostępu: 01.06.2014].



- 3 Elżbieta Ettinger, *Hannah Arendt. Martin Heidegger*, przeł. Elżbieta Wolicka, Kraków 1998, s. 17. Swoją drogą myślę, że poetyka „podwójnych biografii” to temat zasługujący na szczególne omówienie. Doskonałego materiału dostarczyłyby publikacje Wydawnictwa Literackiego z serii „Pary” (np. opowieści o wzajemnych relacjach Zofii i Tadeusza Żeleńskich, Wandy Grabowskiej i Narcyzy Żmichowskiej, Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów, Gali i Salvadora Dalego, Marii Dąbrowskiej i Stanisława Stempowskiego, Jean-Paula Sartre’a i Simone de Beauvoir). Biograficzne narracje splatające z sobą dwie, oddzielne egzystencje, wymagają przekształceń w obrębie strategii podmiotowych, poetyki biografii, chwytów retorycznych. Co więcej, należy pamiętać, że do duetu bohaterów dołącza się ktoś jeszcze, biograf lub biografka, który „zmuszany jest” do stałego zmieniania perspektyw rekonstrukcyjnych.
- 4 Zob. Wolfgang Heuer, *Arendt*, przeł. Agata Sobiepanek, Warszawa 2009.
- 5 Zob. Laure Adler, *Śladami Hannah Arendt*, przeł. Janina Aleksandrowicz, Warszawa 2008.
- 6 Niedawno pojawiła się kolejna, zajmująca publikacja – zob. Sylvie Courtine-Denamy, *Trzy kobiety w dobie ciemności. Edith Stein, Hannah Arendt, Simone Weil*, z franc. przeł. Grzegorz Przewłocki, Warszawa 2012. Niezwykle cenny materiał badawczy stanowią również listy Arendt i Heideggera – zob. Hannah Arendt, Martin Heidegger, *Korespondencja z lat 1925–1975*, na podstawie spuścizny obojga autorów opracowała Ursula Ludz, przełożyła Sława Lisiecka, Warszawa 2010.
- 7 Wolfgang Heuer, dz. cyt., s. 206. Wspaniale opisuje wyjątkową sympatię, jaką żywiła Arendt wobec opowiadania jako takiego. Kristeva, nazywając ją „wielką zwolenniczką »życia opowiedzianego«” oraz sygnalizując, iż odpowiednikiem nigdy nienapisanej autobiografii filozofki może być jej biografia Rahel Varnhagen (wyd. pol. 2014) – zob. J. Kristeva, dz. cyt., s. 59.
- 8 Antonia Grunenberg, *Hannah Arendt i Martin Heidegger. Historia pewnej miłości*, przeł. Jadwiga Wolska-Stefanowicz, Bogdan Baran, Warszawa 2013, s. 295.

## Pisarka żarliwego rozumu

**Susan Sontag**  
**Jak świadomość związana  
jest z ciałem. Dzienniki,  
t. 2. 1964–1980**

przed. David Rieff  
tłum. Dariusz Żukowski  
Karakter, Kraków 2012

Choć drugi tom dzienników Susan Sontag stanowi chronologiczną kontynuację części pierwszej, wyłaniający się z niego obraz pisarki, która stopniowo zdobywa coraz większe uznanie i sławę, nie do końca składa się na opowieść o jej dorosłości. Wręcz przeciwnie, ten „polityczny *bildungsroman*” – jak we wstępie nazywa zapiski z lat 1964–1980 David Rieff, redaktor i syn autorki – daje świadectwo nieukończonego, trudnego, chropowatego procesu dojrzewania intelektualistki, która nigdy nie przestała się zmagać z kompleksem własnej nie-dojrzałości, niesamodzielności.

„W naszym społeczeństwie człowiek musi wybrać, czym się »karmi«” – pisała jeszcze w *Odrodzonej* (pierwszym tomie *Dzienników*, z lat 1947–1963) dwudziestodziewięcioletnia Sontag (s. 364), czasem ze złością, a czasem z rezygnacją rozpoznając w otaczającym ją świecie dualistyczną zasadę podziału na to, co duchowe i materialne, rozumowe i cielesne, seksualne i intelektualne. A jednak dopiero czterdziestoletnia pisarka, zanurzona

w rozmyślaniach o Simone Weil z gorąco odkrywa przed sobą, że również ona nie potrafiła obronić się skutecznie przed uwewnętrznieniem tej binarnej logiki przeciwieństw: „Mój problem (i być może najważniejsza przyczyna mojej przeciętności): pragnęłam być zarówno czysta, jak i mądra” (s. 426) – starając się poddać kontroli to, co zagrażało i czystości, i mądrości – a więc przede wszystkim własną seksualność. Nieusuwalny i jednocześnie niemożliwy do zaspokojenia fizyczny niemal głód świata, o którym wielokrotnie pisze Sontag, wzbudza w niej poczucie winy. To dlatego w centrum problematyki „ja” pojawia się ciało – z jego niegodnymi pragnieniami, zakazanymi przyjemnościami i wstydliwymi słabościami. Za swoją zachłanność (wiedzy i miłości) – choćby i prowadziła ona do odkrywania najbardziej fundamentalnych wymiarów człowieczeństwa – ciało musi zostać ukarane. „Prawa ręka = ręka agresywna, ręka do masturbacji. A więc preferować lewą rękę!” (s. 13) – tak właśnie rozpoczyna się drugi tom dziennika.

Choć tytuł tego tomu dzienników – *Jak świadomość związana jest ciałem* – razi pewną sztucznością czy bezosobowością, trafnie wskazuje na zasadniczy wątek, obsesyjnie powracający w zapiskach Sontag. Czytelnikom jawi się ona jako intelektualistka-humanistka uwięziona czy zakleszczona między – jak to sama ujmuje – „osmologią” i „logologią” (s. 28), między porządkiem biologii i porządkiem słowa. Który z nich jest bardziej ludzki? Który przynosi człowiekowi więcej wiedzy o świecie? Który bardziej otwiera go na innych? To niezwykle ważne: nawet gdy Sontag zajęta jest analizą własnej fi-

zjologii (stanów migrenowych, klaustrofobicznych lęków, trawiennych czy seksualnych doznań), trop cielesny zawsze prowadzi ją do przemyślenia jej relacji z kimś drugim, zmusza do weryfikacji własnych podmiotowych granic, kreślenia na nowo (nierzadko wbrew sobie) mapy otaczającej ją materialnej rzeczywistości. Czy to zawłaszczający gest „kolonizatora” (zarzucono jej to zwłaszcza po słynnym spektaklu w Sarajewie), czy raczej świadectwo radykalnego otwarcia swojego prywatnego świata na innych?

Lekturze dziennika towarzyszą również dwa sprzeczne wrażenia – nadmiaru „ja” i zarazem nieobecności „ja”. Czasem tylko dzięki wtrąceniom redaktora wiemy, że Sontag pisze tu o sobie, swojej cielesności, wyglądzie, skłonnościach czy cechach charakteru. Mało dowiemy się o konkretnych wydarzeniach z jej życia, o tym, jak stawała się jedną z najważniejszych pisarek i myślicielek swojej epoki. Zaskakująco niewiele miejsca w dzienniku zajmuje bieżąca polityka, zaś codzienność stanowi zaledwie odprysk prawdziwego życia – ot, gdzieś mimochodem znajdziemy wzmiankę o jakimś przyjęciu, wizycie w Polsce, lunchu z Joyce Carol Oates czy wieczornej rozmowie z dorastającym synem. Momentami wygląda to tak, jakby Sontag uciekała albo w obsesyjną autoanalizę, albo w przepracowywanie cudzych problemów. Uprawiam „metasamokrytykę” i „metaidolatrię” (czyli „moralną krytykę własnej świadomości moralnej”) – przyznaje pisarka, która, choć pragnie niezależności, nie może przestać patrzeć na siebie przez pryzmat innych. Sontag bywa narcystycznie wręcz skupiona na

sobie, ale po pierwsze – jej introspekcje przypominają bardziej zwierzęcą wiwisekcję niż przeglądanie się w lustrze, po drugie zaś – zawsze prowadzą do odkrycia ambiwalentnej, zwykle wstydlivej, bo pełnej nieuświadomionej przemocy natury międzyludzkich więzi.

Jaka jest zatem Susan Sontag wyłaniająca się z kart swojego dziennika: słaba czy silna, samodzielna czy kompulsywnie uzależniona od innych, ambitna i pewna siebie czy krucha i pełna kompleksów, aktywnie podejmująca decyzje czy bierna, „mająca się pod kontrolą” (s. 307), czy też oszukująca samą siebie? Drugi tom silniej jeszcze niż pierwszy pokazuje Sontag jako człowieka (i pisarkę) sprzeczności: racjonalistkę – która na chłodno i z pedantyczną precyzją chce nawiązać kontakt ze swoimi emocjami oraz ciałem; kobietę – która w miłości „pragnie się komuś zaprzysiąc” (330), oddać się i w ten sposób uwolnić się od trawiącego ją od wewnątrz lęku przed odrzuceniem; autorkę – która w momencie tworzenia swoich najgłębszych, najbardziej wpływowych tekstów zarzuca sobie powierzchowność, intelektualne lenistwo, przeciętność. Fałszywy topos skromności, retoryczna gra w autokreację? Być może, ale specyficznie pojętą – Sontag w wielu miejscach dziennika pisze o sobie i swoim życiu jako o „projekcie”, który ma do zrealizowania w ograniczonym przecież czasie. Z jednej strony jest w jej myśleniu coś nieludzkiego – jakaś tragiczna pycha, która każe uczynić z siebie narzędzie poznania świata i jednocześnie pierwszy obiekt własnych dociekań. Z drugiej strony, w owej strategii pomniejszania swojej ważności kryje się również i humanistyczna pokora „uczen-

nicy”, która całe życie terminuje w szkole „żarliwego rozumu”. Znajdziemy w niej racjonalizm – ale emocjonalnie kosztowny, wiarę – ale pełną załamań i powątpiewania, znajdziemy też szczerość – ale pozbawioną sentymentów. Sontag przede wszystkim sobie samej wystawia kiepskie noty, uważa, że źle zdała egzaminy z życia, wciąż nie jest do niego należycie przygotowana, wciąż ma nieodrobione lekcje. To może męczyć czytelników – chwilami trudno uwierzyć, że słowa te pisze jedna z najbardziej przenikliwych myślicielek naszych czasów. Może też wzbudzać podziw – to ewidentnie sokratesowski rys jej osobowości.

W dzienniku toczy się walka nie tylko między ścierającymi się ideologiami czy pojęciami (które Sontag uwielbia kolekcjonować i zestawiać w formie opozycyjnych kolumn) – można odnieść wrażenie, że tekst był pisany niejako przeciwko jego autorce. Ona również poddawana jest ciągłemu procesowi falsyfikacji. Amerykanka o prokomunistycznych poglądach, pacyfistka, działaczka na rzecz pokoju i praw człowieka wyjeżdża na zaproszenie rządu wietnamskiego do Hanoi i bezradnie odgrywa swoją rolę w zaaranżowanym politycznym spektaklu pod tytułem „Wschód spotyka Zachód”. Nie umie i nie chce zrozumieć odmienności kulturowej Wietnamczyków ani ich świata, nie może się w niego zagłębić, staje się więc powierzchowna, tworzy generalizacje i fałszywe, kolonizatorskie porównania. Nie ukrywa tego (choć pamiętajmy, że to jej syn przygotował ostateczną edycję dzienników), jej szczerość to rodzaj warsztatowej uczciwości. Sontag przypomina w tym starożytnych rzymskich

rzemieślników, którzy sprzedawane na ulicy posągi opatrywali tabliczkami „sine cera” (łac. „bez wosku”, stąd zresztą przymiotnik *sincerus*, prawdziwy, nieskłamany, naturalny) i wystawiali na słońce na znak, że nie oszukują swych klientów i nie wypełniają rzeźb woskiem. Ona też poddaje się krytyce, staje w kręgu oskarżonych, zwłaszcza wówczas, gdy mówi o swoich relacjach z najbliższymi – matką, kochankami, synem.

Szczerość, rozumiana przez nią jako uczciwość, jest rodzajem wypracowania w sobie pewnej etycznej świadomości, która powinna towarzyszyć pisaniu, czytaniu czy fotografowaniu. Co ciekawe, mówi o tym wielka miłośniczka estetyki, znawczyni kampu i sztuki filmowej. Etyka literatury to nie moralizatorstwo, czy też narzucany głosem zewnętrznego autorytetu spis moralnych (społecznych) zobowiązań, będących trybutem oddanym przez artystę na rzecz wspólnoty i jej zbiorowych tożsamości. Odpowiedzialność pisarska to nie tworzenie etosu zaangażowanego inteligenta, który pochyla się nad losem skrzywdzonych, uciemiężonych – lecz coś o wiele trudniejszego. To spotkanie jednostki z jednostką, nierzadko bolesna rozmowa z kimś, przed kim nie mam prawa zaślaniać się żadnymi wyższymi racjami, ideami, wartościami. Sontag wiedziała doskonale, że odrzucenie wszelkich form, masek w kontaktach międzyludzkich jest i niemożliwe, i zbyt bezlitosne, ale nie zwalnia nas to wcale od obowiązku świadomego ich używania. To również dlatego jej dziennik przypomina miejscami niekończący się rachunek sumienia moralistki-grzesznicy.

Jak jednak życie pokazało, ta racjonalna (i radykalna) strategia uczciwości nie pomogła jej samej w uporaniu się z osobistą tragedią, jaką była walka ze śmiercią. Narracja dziennikowa w tomie drugim urywa się nagle w 1974 roku, biografia podpowiada, że to właśnie wówczas zdiagnozowano u Sontag nowotwór piersi i poddano wyniszczającej chemioterapii. Pisarka wygrała tę bitwę z chorobą i powróciła do swych zapisków rok później, ale dopiero w listopadzie 1976 roku pojawiają się pierwsze tekstowe ślady tego doświadczenia. „Śmierć to przeciwieństwo wszystkiego. Próbuje prześcignąć śmierć – wyprzedzić ją, odwrócić się, stanąć z nią twarzą w twarz” (s. 467). Nawet w obliczu możliwej klęski, Sontag chce – nade wszystko – zachować „czystość myślenia”. A jednak nie znajduje właściwego języka, by opisać ów moment spotkania z ostatecznym – w dzienniku znacząco pobrzmiwa cisza. Podobnie było w pochodzącym z 1978 roku głośnym eseju *Choroba jako metafora*, w którym Sontag odrzuciła romantyczny język metaforyzowania doświadczenia choroby na rzecz racjonalnej postawy otwartości i nie odniosła się do swoich osobistych przeżyć. Do ostatnich chwil – jak we wspomnieniach *W morzu śmierci* pisał David Rieff – Susan Sontag wolała żywić się irracjonalną nadzieją na ocalenie niż mieć jasną świadomość swego końca. Nie umarła w heroiczej walce, została dosłownie pokonana, zupełnie inaczej niż zakładał to jej egzystencjalny projekt. I tym razem „pisarka adwersarz” wystąpiła przeciwko – tym razem – samej sobie.

**Monika Świerkosz**



Sue Lyon jako Dolores „Lolita” Haze w filmie *Lolita* (Wlk. Bryt./USA, 1960–62).  
Fot. Joe Pearce. © Warner Bros. Entertainment Inc.

## Myśląc o biografii Gałczyńskiego...

Anna Arno

**Niebezpieczny poeta**

Wydawnictwo Znak, Kraków 2013

Nowa biografia została napisana, Anna Arno zatytułowała ją *Niebezpieczny poeta* (co jest cytatem z wiersza) – to życie było zresztą dobrze znane, tajemnic pozostało niewiele (nie ma jakiegoś nieznanego archiwum samego twórcy). Słowem, Gałczyński prze-pisany – czym nas porusza?

Nowoczesnej biografii Gałczyński nie posiadał, teraz brak ten został uzupełniony. Wydaje się, że sytuacja jest Gombrowiczowska – bowiem zasadnicze pytania tej biografii gromadzą się wokół dylematu „zachwycać się czy się nie zachwycać” oraz „czym dziś porusza”, a i co właściwie robić z tym poetą? Pisząc o zachwycie, nie myślę o solidnej, dobrze udokumentowanej, sprawnie napisanej książce Anny Arno. Dystans autorki do przedmiotu, który opisuje, wydaje się dość wyrazisty. Nowoczesność oczekuje biografii podobnie spektakularnych i zaskakujących – ale w innych dekoracjach. Autorka niczemu nie uchybiła – poeta nie przekonuje...

Jest tak, że Gałczyński skandalizuje, ale skandale są porównywalne z innymi. Jego życie uczuciowe i erotyczne nie jest wyjątkowe. Związki z trzema kobietami jednocześnie? Picie, leczenie, polityczne prześladowania, przedwczesna śmierć?

Marta Wyka

I to znamy. W sprawie pierwszej – uczuciowej – można by powołać się na przypadek Alberta Camusa (trzy kobiety towarzyszyły jego ostatnim dniom), pisząc o tym szczegółowo jego biografowie, taktownie wstrzymujący się od publicznego ogłaszania tych rewelacji dopóki żyła żona, Francine Camus. Dzieci już muszą je skonsumentować, a właściwie zignorować. U nas nieco podobnie dzieje się z Jarosławem Iwaszkiewiczem. Dzieci się nie wtrącają, biografowie mogą napisać wszystko, na ile zaś wszechwładza biografów oświeśla twórczość Iwaszkiewicza? Trudno wydać tutaj wiążące orzeczenie.

Życiowe przypadki, okoliczności, związki z ludźmi, ich krzyżowanie się i przenikanie, słowem to, co się działo, a nie było zaś znane i wzajemnie powiązane, trzeba sobie przyswoić. Sobie? Myślę o autorze/autorce biografii jako medium opowieści, ponieważ piszący/pisząca biografii musi ją też przeżyć, uformować i w formie nowego dania pokazać czytającej publiczności. Musi się więc – choćby ułamkowo, choćby częściowo ze swoim bohaterem utożsamiać.

A z Gałczyńskim trudno tak postąpić, to prawie niemożliwe. Ewidencja jego losów – bo tyle nakazuje najpierw biografistyka – pasjonująca, lecz jakby papierowa. Czasy, w których żył, oddalone, ale nie na tyle, żeby dało się zignorować ich bolesny dramatyzm. Niektóre wątki wciąż niejasne – niektórych rozjaśnić się nie da (do nich zaliczam lata socrealizmu, a także lata pisania do „Prosto z mostu”). Nie da się w tym przypadku mówić o „współpracy” z pravicową gazetą, ponieważ Gałczyński nie nadawał się do żadnych zorganizowanych zespołów (a tym są czasopisma),

dobrze się czuł w kręgach ludzkich, ale cyganeryjnych, luźnych, bez zobowiązań.

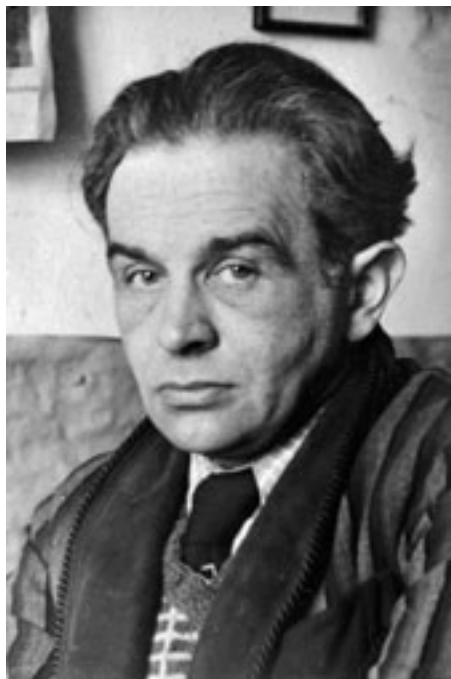
Ponad odrobionym zadaniem autorki biografii unosi się poeta, który sam zorganizował swoją życiową scenę, sam odgrywał role, które dla siebie napisał, nie zapominając prawie nigdy o tym, że jest aktorem dramatu zwanego życiem i nosi kostium skrojony tylko dla niego. Odłożony, po latach, do rekwizytorni, kostium ten nie pasuje na żadnego innego aktora z tej (czyli poetyckiej) branży.

Drugim jego żywiołem, obok sceny – była firma. Firma „kłamstwa, żelaza i papieru” (tak w *Notatkach z nieudanych re-kolekcji paryskich*), dostarczająca środków utrzymania, mamony (używał tego słowa z lubością). Pisał więc na zamówienie, co dziś nikogo nie dziwi. W jego czasach krytycznie spoglądali na taki przypadek zawodowi moralisiści.

Teatr i biuro nie dadzą się pogodzić. W każdym razie nie mieszczą się w stereotypie bycia poetą, zresztą Gałczyński nie szukał bynajmniej takiej zgody ani nie ukrywał swoich intencji. Ale był też punkt trzeci. Gdy zapadała kurtyna nad kolejnym wierszowanym spektaklem, budziły się osobiste demony, egzystencja pozbawiona uroku języka okazywała się nie do zniesienia. Ciągi dalsze wylicza i opisuje Anna Arno.

Szaleństwa Kostka były powierzchwnią – wymazać ich nie sposób, ale to one właśnie utrudniają dotarcie do prawdziwego węzła życiowego dramatu.

Inni poeci podobnej konstrukcji żyli dłużej niż on – mogli więc zmienić kostium. Herbert (podobny do niego), który wyrzucał mu co prawda ornamentatorstwo, urządził humorystyczną stypę po



Konstanty Ildefons Gałczyński (1905–1953)  
*Fotografia* Archiwum

jego śmierci. Kpiarstwo dało znać o sobie, pomimo poetyckiego konfliktu. Gdy Czesław Miłosz odchodził w starość, uznał Gałczyńskiego za poetę swojej młodości. Chętniej wybaczył *Poemat dla zdrajcy* niż *Chodasiewicza*. Nie mógł niestety oznajmić tego Gałczyńskiemu w pojedynczej rozmowie telefonicznej.

Biografię organizują przypadki. Konstrukcją jest tylko sam jej tekst. Takim wymownym przypadkiem, niezwykłym przypadkiem, był fakt, iż dwaj poeci spotkali na swojej drodze kobietę, która teraz łączy niespodziewanie ich losy. Nela Micińska (siostra Bolesława) była wielką miłością Gałczyńskiego, gdy po wyjściu z obozu w Altengrabow zatrzymał się we Francji. Utrzymywał z nią kontakt do końca życia. Wiedział o tym mało

kto, teren był zarezerwowany dla srebrnej Natalii.

To Nela Micińska podjechała taksówką pod polską ambasadę w Paryżu, przy ulicy Saint Dominique, aby zabrać Miłosza do domu „Kultury”, gdy podjął ostateczną decyzję o zerwaniu z PRL-em. Odwiedzał ją wielokrotnie w Mentonie, potem przelał swoją przyjaźń na córkę Bolesława – Annę Micińską (Dunkę), pisząc dydaktyczny wiersz, którego ciemny ton porusza. Ale jest tam też serce.

Po to więc między innymi potrzebne są biografie – żeby ukazać ścieżki ukryte w gąszczu faktów uważanych za najważniejsze. Burzliwe życie wojenne i powojenne Gałczyńskiego zamknęło się już w swojej emocjonalności. Nie wiemy, jaka ona była naprawdę. Gdy odgrywa ją poeta – daje nam złudzenie dotknięcia żywej materii. Aktorstwo Gałczyńskiego, jedyne w swoim rodzaju, pobudzi, być może, nowoczesnych performerów.

Czytałam – i studiowałam – Gałczyńskiego inaczej niż Anna Arno, choć czytałyśmy te same teksty. Zainteresowałam się nim w latach innej poezji „na zamówienie”. Dydaktycznej, pisanej jak szkolne zadanie. Gałczyński był reliktem nieistniejącej epoki rodziców. Potem zaś stał się tematem niezliczonych zadań literaturoznawczych, i te mnożą się po dzień dzisiejszy.

Ale „upiorny nonsens polskich dni”, ale piosenka dla bezrobotnej inteligencji mają wciążyć jakieś przykuwające działanie. Dlaczego? Wiersze dla recytatorów, dla szkolnych kółek dramatycznych? Bard powojenny w berecie i battle dresie do brzo się prezentował na scenie. Co znaczy ta postać dla nowoczesnego czytelnika?

**Marta Wyka**





Stanley Kubrick i Jack Nicholson podczas realizacji zdjęć do filmu *Lśnienie* (Wlk. Bryt./USA, 1980).  
© Warner Bros. Entertainment Inc.

Tom Cruise, Nicole Kidman i Stanley Kubrick w przerwie zdjęć do filmu *Oczy szeroko zamknięte*  
(Wlk. Bryt./USA, 1999). Fot. Manuel Harlan. © Warner Bros. Entertainment Inc.



Teresa Walas

## Kultura karaoke, czyli czas Amatora

**Dubravka Ugrešić**

**Kultura karaoke**

przeł. Dorota Jovanka Ćirlić  
Wydawnictwo Korporacja Ha!art,  
Kraków 2013

Zbiór esejów Dubravki Ugrešić jest niewielką, stustronicową książeczką; widać wszakże współczesnej kultury, jaka się z niej wyłania, może przyprawić o bezsenność nie tylko wygasający ród staroświeckich jej odbiorców, ale i część emancypowanych jej badaczy, którzy wcześniej bez obaw przyjmowali i głosili wieść o śmierci autora i końcu sztuki, o roszczeniach czytelnika i niekontrolowanym rozplenianiu się znaczeń oraz inne postmodernistyczne nowiny, znoszące panowanie starego paradygmatu opartego na Autorze, Autorytecie, Dziele i Sensie. Ugrešić pokazuje bowiem ciąg dalszy tej rewolucji: co się dzieje, gdy wyzwolony odbiorca dostaje do ręki narzędzie o niezwykłej mocy – nowe technologie i przestrzeń nieograniczonych możliwości: Internet.

Karaoke (z japońskiego: pusta orkiestra) jest rodzajem zabawy polegającej na wykorzystywaniu oryginalnego podkładu muzycznego znanego utworu i włączeniu do niego własnego głosu wykonującego partię solową, pierwotnie śpie-

waną przez wybitnego, a przynajmniej uznanego artystę. W ten sposób każdy, niezależnie od swoich wokalnych umiejętności, także ten, kto jest ich całkowicie pozbawiony, może wejść w miejsce i rolę Placido Domingo czy Madonny – zaśpiewać w profesjonalnej muzycznej oprawie znany przebój lub operową arię. Na pozór jest to rozrywka niewinna i niewzbudzająca obaw. Ugreścić widzi w niej jednak formę prototypową gwałtownej a niepokojącej i n w a z j i A m a t o r a, która na naszych oczach powoduje radykalną zmianę współczesnej kultury.

W dawnej, zhierarchizowanej kulturze amator miał swoje ustalone miejsce między strefą zajmowaną przez licencjonowanego twórcę-artystę, legitymującego się wykształceniem oraz szczególną dyspozycją zwaną talentem, a strefą zwykłego odbiorcy, który delectował się produktami wytwarzanymi przez artystów – nie przejawiał jednak potrzeby ani chęci, by wchodzić w ich rolę. Amator podejmował wysiłek twórczy, czynił to jednak w pogodnym przeświadczeniu, że jego działaniu nie przysługuje ranga prawdziwej sztuki. Grał, śpiewał, malował, tańczył, układał wiersze dla własnej satysfakcji, uprzyjemniał też życie innym, dodając barwy wspólnej codzienności i chwilom uroczystym. Po czym odkładał trąbkę, pióro, pędzel i powracał do swoich zajęć: fedrował węgiel, sumował kolumny cyfr, prowadził gospodarstwo. Po amatorsku zawsze uprawiano sztukę w warstwach wyższych, ale na upowszechnienie tej aktywności kładli też nacisk głosiciele idei demokratycznych, widzący w ruchu amatorskim czynnik rozwijający twórczy potencjał jednostki. Sam Marks w swoim

projekcie przyszłego bezklasowego i uwolnionego od alienacji społeczeństwa zerwował dla działań artystycznych ważne miejsce w dziennym harmonogramie: rano można będzie pracować w fabryce, w południe łowić ryby, po południu malować akwarele. Ruchem amatorskim opiekowało się też później oficjalnie socjalistyczne państwo, choć bardziej sceptycznie nastawieni ideologowie – jak u nas Stefan Żółkiewski – dostrzegali w nim siłę hamującą w istocie powszechnie uczestnictwo w kulturze wysokiej. Niezależnie jednak od tego, czy amator był amatorem spontanicznym, czy wspieranym przez ideologię, jego pozycja była zawsze zrelatywizowana w stosunku do sztuki wysokiego obiegu, wytwarzanej przez profesjonalistów, zatwierdzanej przez ekspertów i zabezpieczanej instytucjonalnie. Amator odwoływał się do jej zasobu, naśladował ją w sposób mniej lub bardziej udany, świadom swoich ograniczeń; mógł do niej przenikać na warunkach przez nią stawianych, nie miał jednak wpływu na rzeczywisty rynek kultury. I to właśnie uległo ostatnio zmianie. Zapoczątkowała ją – powiada Ugreścić – postmodernistyczna śmierć autorytetów (autora, eksperta, instytucji), ale i dzieła sztuki jako takiego, a dopełniła – digitalna rewolucja.

Podobnie rzecz się miała w strefie należącej do odbiorcy, choć tu znacznie wcześniej ujawniła się siła paralelnej, choć znacznie niżej od amatora stojącej figury, czyli i g n o r a n t a – niewykształconego i niewyrobionego estetycznie konsumenta kultury, który swoją bezwzględną rynkową sprawczość zamanifestował najdobitniej w bujnej rozrodczości kultury popularnej. Ten odbiorca-ignorant,

którego już Miriam-Przesmycki nie wahał się nazwać wrogiem sztuki, to nie prostaczek – przedmiot troski inteligenta, szukający światłego przewodnika w niedostępnym mu świecie wysokiej kultury, gotów do wysiłku, jaki będzie musiał włożyć w doskonalenie swego umysłu i swej wrażliwości. To także nie mityczny proletariusz, który dzięki wyzwoleniu swej pracy uwolnić miał własną prawdziwie kulturotwórczą moc, jak – idąc za Marksem – wierzył Brzozowski i wielu innych krytyków mieszczańskiej kultury. To rozparty w swoim krześle, pewny siebie prostak, otwarcie żądający rozrywki, uznający za głupotę wszystko, czego nie potrafi zrozumieć i co odbiega od jego własnego gustu. Jak długo kapitał kulturowy opierał się na względnie wyrazistych systemach wartości estetycznych, głos ignoranta był słabiej słyszalny, tłumiony przez głosy znawców i uznawanej za oświeconą publiczności. W świecie późnej nowoczesności – względnie zdemokratyzowanym, spluralizowanym, przeciwnym hierarchizującemu myśleniu – ignorant wyszedł z cienia i stał się dominującym graczem na rynku, bezceremonialnie wypychając z niego swego prześladowcę: eksperta, znawcę, strażnika uzasadnianych wartości, który sam podcinał sobie żyły i wykrwawiał się na jego oczach.

Twórczość – rozumiana w kategoriach kultury wysokiej – była ostatnim strzeżonym obszarem niepoddającym się demokracji, a talent, stanowiący przepustkę do niej, czymś nieprzechodnym, czego nie można było kupić, przywłaszczyć, ani otrzymać w darze od innej osoby. Jeśli demokracja kultury oznaczała dotąd

społeczne poszerzenie dostępu do jej zasobów przez upowszechnienie edukacji i zniesienie ekonomicznych barier, to niepostrzeżenie owo szlachetne hasło nagle zmieniło swoją treść i zaczęło oznaczać demokrację samej twórczości. Co dobrze ilustruje tytuł polskiej piosenki *Śpiewać każdy może*. Skoro może – mówi Ugreścić – to chce. I śpiewa. W ten sposób amator wkroczył na wielką scenę kultury i równocześnie zniósł swój status amatora, ponieważ odrzucił – jak pisze przywoływany przez autorkę Andrew Keen w książce *Kult amatora. Jak Internet niszczy kulturę* (pol. wyd. 2007) – dyktaturę ekspertów, którzy ustanawiali standardy, kontrolowali jakość artystycznej ekspresji i regulowali dostęp do zinstytucjonalizowanych obszarów jej wyrażania. Digitalna zaś rewolucja ostatecznie wyzwoliła amatora. W tym samym procesie zniesieniu uległ także status ignoranta, ponieważ i on zawdzięczał życie tej samej bliźniaczej postaci – ekspertowi. Odrzucając prawomocność osądu eksperta, unicestwiono tym samym kategorię ignoranta. A Internet nieskończenie zwielokrotnił i wzmocnił jego anonimowy głos.

Dubrawka Ugreścić przygląda się temu nowemu krajobrazowi kultury pozornie okiem zaciekawionego jedynie antropologa i rysuje go barwnie, z właściwą sobie lekkością pióra, dobrze zorientowana w jego zjawiskach. Ale w spojrzeniu jej nie trudno dostrzec bezradność humanisty starej daty, który widzi rozpad świata wartości, jaki go uformował, a zarazem zdaje sobie sprawę, że nie ma sposobu, by się temu przeciwstawić, że ruszyła lawina, którą zatrzymać może tylko jej własny bieg lub niedająca się przewidzieć siła. Kultura,

w której każdy ma prawo do twórczości, jest na pozór formą zrealizowanej demokratycznej utopii, Królestwem Niebieskim upowszechnionej ekspresji – scena nie zna już żadnych ograniczeń, każdy może na niej stanąć i zaśpiewać swoją arię, utrwalić swój głos; każdy, nie tylko ten, kogo ślepy los wyposażył w szczególne umiejętności, może wystawić sobie pomnik sławy, choćby jednodniowej. Jeśli są tacy, którzy czyni to szczęśliwymi, czy też tylko mniej nieszczęśliwymi, bo zdejmuje im z serca jakiś ciężar, w imię czego im tego wzbraniać? W imię nietrwałych kanonów piękna? Zmiennych reguł poprawności? Urojonych hierarchii? Uzurpatorskiego osądu funkcjonariuszy estetycznej policji w Rancieńskim jej rozumieniu? Czyż każde życie nie jest tyle samo warte? Czy więc wszelka jego ekspresja nie powinna być równie cenna? W obliczu takich pytań humanista – nawet ten, któremu bliski jest pragmatyzm – czuje się nieco zakłopotany, jako że nie ma na podreździu dobrej na nie odpowiedzi. Kwestia jednak dodatkowo się komplikuje – im bowiem scena większa, tym widoczność solisty słabsza, potencjalna równość okazuje się więc iluzoryczna. Rozpoczyna się i toczy nowa walka, walka o uwagę, a charakteryzuje się ona tym, że nie rządzią nią żadne wyraziste zasady. Współczesna kultura popularna nie jest osadzona na stabilnych wartościach, ale na ekscytacji; jej użytkownik, potomek dawnego ignoranta, nie ma upodobań, szuka podniety. Jego ruchliwe oko przebiega przez setki i tysiące impulsów, by nagle jeden z nich wyłowić i na moment kanonizować. Bo jest nowy, mocny, zabawny, potworny, porywający, głupi...

Pośród wielu anegdot Ugreścić przytacza historię Valentyny Hasan, która wystąpiła w bułgarskiej wersji Idola z piosenką Mariah Carey *Without You*. Ponieważ nie znała angielskiego i słowa piosenki odśluchiwała z nagrania, zaśpiewała w bliżej nieznanym narzeczu, czego jury nie omieszkało jej wytknąć. Wideoklip z jej wystąpieniem pojawił się w Internecie, wzbudzając zażenowanie w południowo-słowiańskim świecie. W tym samym czasie Valentina Hasan i jej piosenka śpiewana w kulawym angielskim podbijała międzynarodową publiczność. Ta popularność podziałała na producentów telewizyjnych, którzy ponownie zaprosili ją do studia, tym razem już jako gwiazdę. Hasan wykonała swoją (czyli Mariah Carey) piosenkę w bardziej zrozumiałym angielskim, ale w refrenie musiała zachować jego poprzednią wersję, ponieważ tego domagała się publiczność, wespół z nią powtarzająca w ekstazie kalekie słowa. Ten klip w ciągu połowy miesiąca obejrzało trzysta milionów ludzi, a na internetowych forach wciąż próbuje się naśladować nieistniejący angielski Valentyny.

Przypadek ten pokazuje, że kultura popularna, czyli najbardziej ekspansywna dziś jej forma, jest żywa, ale nieobliczalna i nieprzewidywalna. Może gratyfikować wszystko – piękno i anomalię, rzeczywisty talent i całkowity jego brak, oryginalność i banał. Coraz słabiej poddaje się jakiegokolwiek zewnętrznej kontroli, wymknie się więc także presji Rancieńskiej policji, ale jej wewnętrzna samosterowność ma charakter konwulsyjny: sprowadza się do gwałtownych strukturalizacji i równie gwałtownych rozpadów. Rynek jest w stanie panować jedynie nad najbardziej

stabilnymi, spetryfikowanymi jej rejonami, musi nieustannie zachowywać czujność, jak zwierzę, które, czatując na zdobywcę, śpi z otwartymi oczami. Bo oto okazuje się, że komórkowa powieść napisana nieudolnie przez nastolatkę, którą rzucał chłopak i która cierpi z tego powodu, staje się hitem ściągającym przez tysiące użytkowników sieci. Ten fenomen zostanie powielony, ale nikt nie jest w stanie przewidzieć, kiedy i jak włączy się mechanizm nasycenia, który wyeliminuje go z rynkowej gry.

Szczególnym rodzajem aktywności dzisiejszego amatora, analizowanym przez Dubravkę Ugrešić, jest *fan fiction*, praktyka twórcza polegająca na anonimowym wprowadzaniu zmian w obrębie cudzego dzieła. Takie przeróbki znane są dobrze z wysokiej kultury; można wręcz powiedzieć, że cała współczesna sztuka zajmuje się głównie nicowaniem, przesywaniem i wstawianiem. Popkultura byłaby więc tylko swoistym odgałęzieniem tej ogólnej tendencji. Odróżnia ją jednak przede wszystkim anonimowość owych działań i ich niczym niehamowana produktywność. Przedmiotem tych interwencyjnych operacji były najpierw historie o wampirach czy powieści *fantasy*; wkrótce wszakże w zasięgu *ficersów*

Dubravka Ugrešić. *Fotografia* Archiwum



znalazły się też utwory należące do kanonu literatury światowej. Można z nimi robić wszystko – dopisywać im inne zakończenia, zmieniać płeć, wiek, wygląd bohaterów, wyrzucać jedne wątki i wstawiać inne, można krzyżować powieści z innymi gatunkami (np. zmiksować *Annę Kareninę* ze światem androidów, a *Dumę* i *uprzedzenie* z przygodami zombich). Przeróbki mogą być, rzecz jasna, uzupełniane i przerabiane dalej, ich zaś owocem stają się zaakceptowane przez większość wersje kanoniczne. Na co błyskawicznie reaguje rynek wydawniczy i wypuszcza edycję Quirk Classics zawierającą takie właśnie powieści (a i dramaty, bo Szekspirowska Julia też została zeswatana z zombim), których autorzy uważają je za dzieła autonomiczne, choć klasyczny pierwowzór znają najczęściej ze streszczenia, w najlepszym zaś razie – filmowej adaptacji. Tak oto inwencja, jedna z kluczowych wartości wysokiej kultury, której w historii zdarzały się niekiedy małe wykolejenia, w dzisiejszej popkulturze amatorów przybrała postać niepodporządkowanej żadnym ograniczeniom, samonakręcającej się szaleńczej zabawy, polegającej w dużej mierze na żywiołowym psuciu cudzych zabawek.

Obserwacje Ugrešić i jej diagnozy nie odbiegają od tych, jakich dokonują i jakie stawiają mniej lub bardziej radykalni krytycy dzisiejszej popkultury i jej społecznego oddziaływania, jak choćby Neil Postman czy przywoływany wcześniej Andrew Keen. „Dzisiaj [...] internet niczym wielki odkurzacz wsysa absolutnie wszystko, łącznie z kanonem” – pisze autorka *Kultury karaoke*. „Skomplikowana dynamika zmiany i postępu do-

konuje się w interakcji między rynkiem, internetem i użytkownikiem. Ale rynek nie jest producentem dóbr, a użytkownicy nie są pasywni, karmią się sobą nawzajem”. W innym zaś miejscu dodaje: „AA [Anonimowy Amator] nie potrzebuje istniejących instytucji, tych, do których będzie się odwoływać, które będzie burzyć. AA stworzył paralelny świat, gdzie wszystko jest jego. On jest większością. To jego siła. Steruje najpotężniejszą zabawką na świecie, internetem, to źródło jego mocy. Jest nieobliczalny, efemeryczny, to m o r p h, infantylny, nieuchwytny, ciągle w ruchu, [...] nie ma jasnego programu, z którym moglibyście polemizować, a nawet go zakwestionować”. To zjawisko, które malejąca mniejszość musi przyjąć do wiadomości. Jak się jednak wobec niego zachować? Izolować się? Przymilać i wchodzić w dwuznaczne związki? Traktować z powagą i uruchamiać rozległe programy badawcze? Izolacja oznacza wyjście z współczesnej wspólnoty komunikacyjnej i stworzenie alternatywnej, ezoterycznej kultury. Rozwiązanie możliwe i dostępne, jego płodność – nieprzewidywalna. Ugreścić pokazuje dwie następne możliwości: skwapliwe otwieranie bram kultury tradycyjnej przed Anonimowym Amatorem w obawie, że Duch Czasu jest po jego stronie, oraz rosnące nim zafascynowanie ze strony świata akademickiego, którego przedstawiciele – antropolodzy, socjologodzy, kulturoznawcy, odpowiednio oprzyrządowani, śledzą jego aktywność w tym samym napięciu i skupieniu, w jakim obserwowali kiedyś rytuały związane z polowaniem na bizony.

Rzecz jasna, nieuchronnie pojawia się w tle pytanie o przyszłość kultury i kształt

wytworzonego przez nią społecznego świata. Ugreścić jest dobrej myśli. Zaleca potencjalnym członkom własnej wspólnoty spokojne przetrwanie, wskazując ukrytą słabość przeciwnika: „Jego [internetowego Anonimowego Amatora] autentycznym „rewolucyjnym” gestem nie jest inwencja, tylko interwencja, nie oryginalność, tylko zawłaszczenie, nie eksplozja, tylko implozja”. Nie jest to jednak łatwo udzielający się optymizm. Doświadczenie bowiem poucza, że to popkultura dyktuje dziś warunki rozległej społecznej scenie: obyczajowości, moralności, polityce, życiu publicznemu, narzucając swoje standardy nie tylko tym, którzy chcą znaleźć się na widoku, ale pośrednio także całej reszcie – przez kształtowanie zbiorowej przestrzeni. „Dziś ludzie budują swoje znaczenie w świecie przede wszystkim poprzez konfrontacje ekstremów. Żeby zaistnieć w społeczności, trzeba wyjść z czymś, co łamie tabu” – mówi psycholog i psychoterapeuta, Tomasz Srebnicki w wywiadzie udzielonym „Rzeczpospolitej” (Plus-Minus, z 5–6 VII). I dodaje: „Wulgaryzacja i łamanie tabu to [...] bycie tym innym, który obecnie uznawany jest za oryginalnego, za kogoś lepszego. Tak popkultura rozumie człowieka, który robi karierę. On nie ma się rozwijać, nie ma niczego sobą reprezentować, on ma z czymś wejść na scenę”.

Jedyna pociecha w tym, że pesymistyczne diagnozy zapowiadające schyłek bądź rozpad kultury są od dawna wiernym towarzyszem jej życia i rozwoju, a ciemny chaos – jak twierdzą znawcy przedmiotu – potrafi wyłonić z siebie zaskakujące niekiedy krystalizacje.

**Teresa Walas**

Anna Łabędzka

## Inicjacyjne przygody wiosenne w paryskich operach

Opera jest formą sztuki kojarzącą się od wieku XIX z eleganckim Paryżem, tak jak jego popularne dzielnice, zwłaszcza z przełomu XIX i XX stulecia, kojarzone są z twórczością malarską.

Muzyczny Paryż epoki romantyzmu, skądinąd znany jako *pianopolis*, był też światową stolicą opery. Najwybitniejsi twórcy włoscy, od Rossiniego po Belliniego, osiedlili się w stolicy Francji, aby zdobyć sławę. Sprzyjała temu duża ilość sal poświęconych sztuce lirycznej i ich prestiż. Operą się pasjonowano, operą się inspirowano. Inscenizacyjny „hit” Paryża tej epoki, słynny *Robert Diabeł* Meyerbeera, jest opisany szczegółowo w korespondencji Chopina. *Bel canto*, zwłaszcza Belliniego, miało decydujący wpływ na dzieło polskiego artysty. Jego młodzieńcze wariacje na temat *La ci darem la mano* z Don Giovanniego skłoniły Roberta Schumanna do napisania słynnego „*Chapeau bas, panowie, to geniusz!*”.

Opera była przez wieki głównym terenem parady światowców. Konstrukcja teatrów w stylu włoskim ułatwiała wzajemne lornetowanie się widzów, do tego dochodziło pełne oświetlenie w czasie trwania spektakli. Magia muzyki, zmy-



słowość baletu, nieformalne układy towarzyskie w łóżach sprzyjały również zakochanym. Literatura daje temu rozliczne świadectwa.

Ta tradycyjna rola opery zatrzymuje się na I wojnie światowej. Obecnie jest ona miejscem konfrontacji artystycznych, a też powrotu do muzycznego pietyzmu w wykonywaniu dzieł sprzed wieku XIX. Współcześni wykonawcy różnią się znacząco od dawnych statycznych idoli *bel canta* – teatralny aspekt dzieła lirycznego liczy się coraz bardziej. Inna jest też publiczność.

Aby prześledzić tegoroczną operową wiosnę paryską, zanurzymy się w trzech różnych światach muzycznych i w trzech różnych kontekstach architektonicznych. Zaczniemy od współczesnej opery Bastille, następnie odwiedzimy dziewiętnastowieczną operę Garnier – wzór dla wielu europejskich teatrów. Skończymy na mało znanej i trudno dostępnej królewskiej operze w pałacu wersalskim.

### **Wieczór pierwszy Niedziela 13 kwietnia**

Opera Bastille  
*Czarodziejski flet,*  
czyli *Die Zauberflöte*  
Wolfganga Amadeusza Mozarta  
Libretto – Emanuel Schikaneder

Na decyzji zawalczenia o miejsce na ten oblegany spektakl zaważyła chęć ponownego usłyszenia Pavola Breslika w roli Tamina, podziwianego po raz pierwszy na festiwalu *Wienerfestwochen* w Roku Mozarta (maj 2006). Od tego czasu artysta pochodzący z Bańskiej Bystrzycy stał się międzynarodową gwiazdą.

### **Budynek**

Opera Bastylli jest awangardowym gigantem zbudowanym dla uczczenia dwustu-lecia Rewolucji. Jej ogromny metalowo-szkłany bęben widzialny jest z daleka jako tło złotej sylwetki ducha wolności wieńczącego bastylską kolumnę wzniesioną ku czci rewolucji lipcowej 1830 roku. Budowla ta wpisuje się w serię monumentalnych pomników z okresu rządów prezydenta François Mitteranda. Należą do nich piramida Luwru, Biblioteka Narodowa imienia Mitteranda umieszczona w nowoczesnych budynkach nad Sekwaną i prowadząca do niej nowa linia metra nr 14 – pierwsza w Paryżu całkowicie zautomatyzowana.

Czytelników ciekawych szczegółów technicznych dotyczących opery bastylskiej odsyłam do strony internetowej tego „miasta w mieście”. Ograniczę się tutaj do przedstawienia jej nietypowej palety barwnej. To dominanta czerni (fotele), szarości (mury i posadzki z bretońskiego granitu), oraz koloru naturalnego drewna połączonego z metalem w elementach wystroju wewnętrznego i na schodach. Kolorystyka ma symbolizować orkiestrę: drewno, metal i czern odpowiadają tonacji instrumentów, czern to też kolor ubrań muzyków. Do tego dochodzi biel i jasna szarość ogromnego plafonu ze szkła – źródła światła, zastępującego tradycyjne żyrandole.

Opera ma dobrą widoczność i dobrą akustykę. Układ widowni odchodzi od dawnych wzorców parady społecznej, ale ceny biletów nie ustępują cenom pałacu Garniera pełnego złota, zdobień i czerwonego aksamitu. Z tym że tańsze bilety w operze bastylskiej dają lepszą widoczność niż analogiczne w operze Garniera.

Tradycyjne spektakularne schody operowe zdobią ten budynek – od zewnątrz, każdy ma do nich dostęp z ulicy. Są często miejscem politycznych manifestacji. Zaś schody wewnętrzne, na równi z windami, są raczej funkcjonalnym ciągiem komunikacyjnym niż miejscem rewii mody. Ta ostatnia jest obecna – poza galami – w wydaniu *casual*, ze skromnymi akcentami odświeżności.

### Czarodziejski flet – libretto

To jakby baśń. Znane są jej wzorce – ze zbiorom Wielanda *Dschinnistan* na czele. Ciekawi mnie związek tej urzekającej śpiewogry w języku niemieckim z Goethego *Latami nauki Wilhelma Meistra*, pierwowzorem powieści edukacyjnej. Choć na ogół znawcy opery uważają Schikanedera za marnego librecistę – widzę w nim dobrego dramaturga. Pomimo wielu niekonsekwencji wyraźnie przerabianego tekstu *Die Zauberflöte*. Nie na darmo był inscenizatorem sztuk Szekspira i znanym odtwórcą Hamleta – a także sprawnym dyrektorem teatrów znającym wymagania widowni. Zastanawia mnie jakie relacje mogły zaistnieć pomiędzy tymi dwoma dziełami. Pierwsza wersja powieści Goethego pochodzi z lat 1776–1789, pierwsze wydanie pełnego tekstu to lata 1795–96, czyli po premierze *Die Zauberflöte*, która odbyła się 30 września 1791 roku. Podobieństw jest wiele. Młody Wilhelm poznaje różne od swego środowiska, musi zasłużyć na miłość wybranki i na końcu odkrywa, że był przedmiotem obserwacji sekretnego stowarzyszenia.

Mozartowski Tamino musi wyjść ze swego książeckiego świata, podjąć inicjacyjną wędrówkę w towarzystwie odmienca

o ptasim wyglądzie – Papagena, by zasłużyć na miłość Paminę. Dowiaduje się z czasem, iż był od początku pilotowany przez Sarastra i jego świętę, konfraternię wyznawców oświeceniowego systemu wartości. Ale był także śledzony przez Królową Nocy i jej Trzy Damy.

Jedyna różnica to fakt, iż Tamina wspierają, otrzymane od Królowej Nocy za pośrednictwem tychże Trzech Dam, magiczne przedmioty: jego czarodziejski flet i Glockenspiel – srebrne dzwoneczki Papagena. Do tego dochodzi opieka podróżujących w przestworzach mądrych przewodników – Trzech Chłopców. W operze, podobnie jak w powieści Goethego, nie brak krańcowych sytuacji. Trzy Damy ratują młodego księcia już na samym początku od uduszenia przez monstrualnego węża, Królowa Nocy żąda od swej córki zabicia Sarastra, dwoje młodych bohaterów zdecydowanych jest na samobójstwo: Pamina z powodu niezrozumiałego dla niej milczenia Tamina, które jest częścią inicjacyjnej próby, Papagena wobec niemożności znalezienia podobnej do niego ukochanej.

W osobach skonfliktowanych władców – Królowej Nocy i Sarastra – mamy dwa przeciwstawne żywioły: kobiecy – przypisany Ciemności, oraz męski – przypisany Światłu. Mizoginiczna opozycja *Czarodziejskiego fletu* korygowana jest obecnie coraz częściej przez reżyserów (Carsen, Lupa). Zamiast piekielnej zapadni dla Królowej Nocy – spiskujących z nią Dam i Monostatosą z libretta – jest pogodzenie się królewskich adwersarzy i ich połączenie, co pozwala na udział w finale wszystkich postaci, nie tylko pozytywnych. W inscenizacji Carsena Kró-

lowa Nocy wydaje się wręcz włączona do strategii Sarastra. Obecna w czasie inicjacji swej córki ma nad nią jakby kontrolę. Dwie młode pary protagonistów objawiają nam dwa różne wcielenia miłości w ramach tradycyjnej skali *sacrum – profanum*. Miłość i Śmierć przewijają się przez tekst libretta bardzo często, jesteśmy już niedaleko od romantycznej opery naznaczonej przez dualizm Eros – Thanatos.

W dziele powtarza się stale liczba trzy – symbol masonski. Staroegipski sztafaż świątyni i świty Sarastra to w istocie dekorum wolnomularskich wtajemniczeń, które Mozart wraz ze swym ojcem przeszedł przed skomponowaniem *Czarodziejskiego fletu*. MASONERII nie należy jednak obarczać zbyt wielką odpowiedzialnością za kształt libretta, choć niewątpliwie jest ona jedną z ważnych inspiracji.

Jest jeszcze nieszczęsny Monostatos, prześladowca Paminy, wielokrotnie usiłujący ją zniewolić. Ciemna skóra i status niewolnika nie pozwalają mu na znalezienie ukochanej. Pełna bólu aria tego odrzucanego przez wszystkich *dzikus* to jeden z akcentów społecznych tej oświeczonej opery.

*Czarodziejski flet*, nad którym Mozart pracował w ostatnich miesiącach życia, nie starzeje się z upływem czasu. Jego archetypiczna prostota trafia zarówno do dzieci, jak i do intelektualistów. Stała obecność śmierci koresponduje z komponowanym w tym samym okresie, nieukończonym *Requiem*.

### Inscenizacja

Idąc na spektakl Kanadyjczyka Roberta Carsena, miałam w pamięci dobrze utrwalone wszystkie aspekty *Czarodziejskie-*

*go fletu* (dzięki wielomiesięcznej pracy nad operą jeszcze w roku 2006). Po całodniowej próbie Carsenowskiego spektaklu i lekturze wywiadów z reżyserem zrozumiałam, że nie będzie to dzieło specjalnie odkrywczе. Wystawiona wcześniej w Baden-Baden inscenizacja Carsena z dekoracjami Michaela Lewina odznacza się jednym prostym pomysłem reżyserskim – i zręcznym pominięciem szeregu trudniejszych szczegółów libretta. Pomysł zasadniczy polega na skontrastowanym wizualnie podporządkowaniu opery tematowi śmierci. Dwuczęściowa konstrukcja dzieła zainspirowała symetryczny podział dekoracji na część górną i dolną. Najpierw mamy na scenie dekorację górną typu *awers*. To zielona murawa podzielona na trzy równe strefy, zaznaczone trzema progami. Po prawej, na skraju każdej ze stref, widoczne są trzy rozkopane groby ziemne. Tło stanowi projekcja świetlistego pejzażu z lasem, zmieniającym swój wygląd wedle postępujących pór roku lub stosownie do nastroju scen. (W scenach samobójczych zapada zima). Dekoracja dolna typu *rewers* to mroczna piwnica podzielona na trzy pola, z trzema analogicznymi progami, i stojącymi po lewej stronie trzema wysokimi drabinami łączącymi te kazamaty z górnym awersem, dostępnym poprzez wspomniane trzy otwarte groby. (W dekoracji też powtarza się symbol masonskiej trójki).

Las pojawi się w pewnych epizodach i jako tło *rewersu*. Sceny grupowe i chóralne są skupione wokół fosi orkiestrowej, Papageno rozgrywa tamże większą część swych działań, przybывая w pełnym świetle z głębi widowni. Akcje inscenizacyjnie kłopotliwe toczą się poza sceną

lub w częściowym ukryciu. Walka Tamina z monstrualnym wężem pokazana jest w taki właśnie sposób: w pierwszym z otwartych grobów widzimy tylko górną część ciała młodego człowieka, usiłującego wydostać się na powierzchnię z uścisku niewidocznego potwora.

Stroje (projektu Petry Reinhardt) są współczesne, ich kolorystyka ascetyczna; przeważają czern i biel. Tylko Papageno jest kolorowy, pojawia się jako turysta z dużym plecakiem i z plastikową torbą – lodówką zastępującą tradycyjną klatkę na ptaki. Brak mu jakiegokolwiek ptasiego rekwizytu. Młoda Papagena okaże się podobną turystką z plecakiem. W czasie końcowego duetu będą wyjmować z tych plecaków ubranka ich przyszłej progeneratury.

Grupa Sarastra występuje w czarnych długich płaszczach, z czarnymi chustami zakrywającymi w pewnych sekwencjach głowy na zasadzie masek. Trzy Damy i Królowa Nocy są w czarnych trenczach nałożonych na czarne suknie wyjściowe, w kapeluszach z wdowimi woalkami. Ich stylizacja przypomina lata 60. Natomiast Trzej Chłopcy potraktowani są w sposób podkreślający zmienny charakter ich magicznych interwencji. Na samym początku, ubrani na sportowo, grają w piłkę na leśnej polanie w tle (to projekcja), potem zaś pojawiają się w ubraniach mimetycznie dostosowanych do sceny w jakiej uczestniczą. Kiedy towarzyszą Taminowi i Papagenowi, ubrani są na białło lub czarno – w zależności od nastroju sekwencji; kiedy towarzyszą grupie Sarastra – ubrani są na czarno; kiedy uczestniczą w scenie próby samobójstwa Papagena – upodabniają się do niego i mają identyczne jak

on plecaki. Najbardziej zaskakujące ich wcielenie następuje przy okazji odwołania Paminę od samobójczej decyzji. W tej scenie Trzej Chłopcy noszą białe suknie, dokładnie takie, jaką ma na sobie córka Królowej Nocy! Wprowadza to zabawne urozmaicenie, podkreśla nadrealistyczny charakter tej szczególnej trójki dzieci, a przy okazji wprowadza nutkę genderowości.

Niestety, Carsenowscy Trzej Chłopcy nie dysponują żadnym pojazdem. Ani tradycyjną chmurką, zbudowaną na wzór dawnych „machin” operowych, ani znanym z Bergmanowskiego filmu oryginalnym aeroplanem na korbkę, ani zjeżdżającą z wysokości złotą kulą Lupy, przypominającą wiedeńczykom ich Secesję. Przemieszczają się na piechotę, a swe polecenia wyrażają za pomocą symbolicznych gestów przypominających te, którymi reguluje się ruch uliczny. W inscenizacji nie ma ani grupy zwierząt, ani „cudownych pojawień” się Królowej Nocy. Nie spada ona – ani nie zjeżdża z nieba, żeby zaskoczyć protagonistów Mozartowskiego dramatu. Podobnie jak inne postaci Carsenowskie stąpa twardo po ziemi.

Próba wody objawia się w postaci obfitego deszczu zalewającego proscenium, próba ognia w postaci wyłaniających się spoza wspomnianych trzech progów – trzech linii zapalających się gwałtownie pochodni, jakby goniących Paminę i Tamina.

Śmierć przywołują groby, przez które schodzi się do podziemi, trumny w krypcie wraz z walającymi się tam szkieletami, trupia czaszka Starej Papageny i jej puszczel dzierżący zapalonego papierosa wyłaniający się z koronkowego rękawa zniszczonej przez czas osiemnastowiecz-

nej szaty. Do grobowej scenerii należy też Monostatos – grabarz i jego pomocnicy z wielkimi łopatami.

Obrazu dopełniają białe i czarne całuny, z których w finale wylaniają się powoli osoby chóru i członkowie grupy Sarastra, a wreszcie protagoniści.

Wbrew licznym ponurym znakom, nastrój przedstawienia jest raczej pogodny. Nie brak i momentów zabawnych, jak choćby użycie zabitego węża jako etoli, którą otulają się Trzy Damy wraz z Taminem, a także sposób zamykania i otwierania przez Trzy Damy kłamliwych ust Papagena: za pomocą elektronicznego pilota działającego na odległość. Nie dorównują one jednak subtelnemu komizmowi niesłusznie krytykowanej jako całość inscenizacji Krystiana Lupy z roku 2006. Był w niej – poza licznymi efektami komicznymi wynikającymi z sytuacji – odtwórca Papagena wcielający wiedeńskie tradycje tej roli, którą Schikaneder stworzył dla siebie. Potrafił ten wiedeński Papageno improwizować na swym flecie Pana, sprawnie zachowując tonację muzyki Mozarta. W prowansalskim amfiteatrze w Aix, w dniu francuskiego święta narodowego 14 lipca, pod roziskrzonym gwiazdami niebem, zagrał swą fletową melodyjkę na wzór Marsylianki! Wedle tradycji improwizował też sceny mówione – zmieniając tekst stosownie do okoliczności. Przerwał trudną dla niego próbę milczenia, by podać dopiero co ogłoszony wynik ważnego meczu piłkarskiego toczącego się równoległe ze spektaklem – i wykrzyknął po francusku: „Taminno, nie można dłużej milczeć – Włosi wygrali!”. Ta aktualizacja spowodowała gromki wybuch śmiechu sporej części wi-

downi, wdzięcznej mu za tę wiadomość. Warto zapamiętać nazwisko tego artysty, należącego do gwiazd wiedeńskiej opery: Adrian Ěrod.

Szkoda, że Daniel Schmutzhard – Papageno Carsena, zdolny śpiewak o dobrych warunkach aktorskich, niewiele miał okazji do scenicznego popisu. Był prowadzony przez reżysera w sposób jednowymiarowy jako zagubiony wagabunda-kloszard. O ileż ciekawszy był Papageno Lupy, buntownik szukający swej tożsamości, żarliwie podkreślający potrzebę miłości, która nadaje sens życiu. Scena samobójczej próby tego odmienca jest rozzdzierająca, też w warstwie muzycznej. W przedstawieniu Carsena, pod batutą Philippe’a Jordana, pomimo deklaracji reżysera podkreślających wagę tematu śmierci, scena ta wydaje się wygaszona, nie dając nam odczuć rozpacz Papagena. Nie jest on zresztą w tym spektaklu ani człowiekiem-ptakiem, ani człowiekiem-zagadką, ani „odmieńcem” pozbawionym świadomości swych korzeni na wzór Kaspara Hausera. Jest banalnym przedstawicielem społecznego marginesu targającym się na życie w chwili przelotnej rozpacz. A może nawet wykonującym ten gest tylko pod wpływem nadmiaru wypitego wina.

Główny powód mojej obecności na tym spektaklu – Pavol Breslik – rozświetlił spektakl swym „słonecznym” głosem i żywiołową radością bycia na scenie. Rolę córki Królowej Nocy zagrała Julia Kleiter, blondynka o ujmującej powierzchowności. Potrafiła zaprezentować wszystkie niuansy osobowości swej bohaterki, od zawadiackich scen z Papagenem, poprzez odważne konfrontacje ze swym prześladowcą

Monostatosem i patriarchalnie groźnym Sarastrem, aż do dramatycznych scen z własną matką. Apogeum jej wyrazowych możliwości objawiło się w zniewalających liryzmem partiach miłosnych i w pełnej tragizmu próbie samobójstwa.

Rozczarowaniem wieczoru była młoda Sabine Devieille, debiutująca w roli Królowej Nocy. Wbrew świetnym wcześniejszym recenzjom w tym akurat spektaklu nie udało się jej dobrze zaśpiewać swej partii w pierwszym akcie, w drugim zaśpiewała słynną koloraturową arię zaledwie poprawnie. Również od strony aktorskiej nie potrafiła wyrazić uczu kobiety równie zrozpaczonej co władczej, a do tego opętanej żądzą zemsty. Mimo to – ku zdumieniu wytrawnych melomanów – była głośno oklaskiwana po każdej arii przez grupę działających na sygnał „entuzjastów”. Wbrew wielkim zmianom w operze, praktykuje się w niej nadal, jak widać, klasyczną klakę.

Orkiestra i chór opery paryskiej, Trzy Damy oraz reszta wykonawców, ze znany mi już sprzed lat Franzem-Josefem Seligiem jako Sarastrem, w pełni zasługiwała na niekończącą się owację.

Każde przedstawienie *Czarodziejskiego fletu*, nawet średnio odkrywcze, jest pięknym doświadczeniem. Bez trudu podkładamy pod poszczególne epizody tej historii wpisanej w prawdziwie czarodziejską muzykę, etapy naszego własnego życia. Temat egzystencjalnej próby, pozwalającej na pełne przeżycie miłości, nie wydaje się bynajmniej anachroniczny.

Świetny *team* Mozart–Schikaneder stworzył dzieło ponadczasowe, niezależnie od jego rewolucyjnego charakteru w roku 1791. Okrutny los nie pozwo-

lił Mozartowi cieszyć się długotrwałym, też finansowym, sukcesem opery; zmarł dwa miesiące po premierze – 5 grudnia.

### Wieczór drugi

Środa 21 maja

Pałac Garnier

*Orfeusz i Eurydyka* Krzysztofa Willibalda

Glucka w reżyserii Piny Bausch

Libretto włoskie autorstwa Ranieni de'Calzabigi w niemieckim tłumaczeniu

### Gmach

Pałac Garniera – zainaugurowany w roku 1875 – jako trzynasty z kolei paryski budynek operowy, obecny jest w licznych dziełach literackich, a z czasem pojawił się też w filmach. Najbardziej sensacyjne jego przedstawienie to należący do estetyki fantastycznej *Duch w operze* Gastona Leroux z roku 1910, który stał się podstawą dla wielu wersji filmowych, od niemych poczynając. Budowla Charlesa Garniera jest tu przedstawiona niczym labirynt, siedlisko tajemniczych wydarzeń toczących się równoległe do jej jawnego życia. Jest w niej wielka ilość sekretnych schodów, podziemi i korytarzy, a nawet jezioro – w istocie ogromny zbiornik wodny, niezbędny gwarant bezpieczeństwa dla tak wielkiego skupiska widzów. Zbudowany został z prozaicznego powodu – gromadzenia się wód podskórnych – i szybko przeszedł do legendy tej świątyni sztuki. Do dziś poruszać się można na nim barką i podziwiać dorodne karpie odżywiane przez personel.

Eklektyczny gmach Charlesa Garniera, wzór między innymi dla krakowskiego teatru Słowackiego i lwowskiej opery, jest widoczny z daleka. Uderza spektakularną

mobilnością fasady ze swymi rzeźbiarskimi zdobieniami i dużą ilością złota. W teatralny sposób zamyka ona wyznaczoną nieco później Avenue de l'Opéra, która połączyła (nieistniejący obecnie) pałac w Tuileries z nową budowlą. Było to życzenie Napoleona III, który zmarł na wygnaniu dwa lata przed skończeniem tego imponującego pomnika jego panowania zbudowanego w eklektycznym stylu drugiego cesarstwa.

Wnętrze pałacu Garniera nawet obecnie robi przepastne wrażenie. Mieści ono i niezbędne wyposażenie techniczne, i salę prób, a także bibliotekę zawierającą cenne partytury i dawne druki. Większość jednak technicznego zaplecza przejęła opera bastylska, a dawne dekoracje przechowywane są w budynkach tzw. Ateliers Bertier w siedemnastej dzielnicy.

Jest jeszcze inna przyrodnicza ciekawostka tego miejsca – pszczele ule ukryte na samej górze budynku. Zainstalował je w latach 80. ubiegłego wieku pasjonat apikultury pracujący w dziale rekwizytów. Miód z tej centralnej dziewiątej dzielnicy Paryża można kupić w eleganckim butikku na parterze. Znaleźć w nim można specjalistyczne książki i nagrania, a także operowe pamiątki.

### Uwertura

Moja determinacja wobec ostatniego w tym sezonie spektaklu Piny Bausch sprawiła, że trafił mi się – po wielodniowym, nie dającym żadnej nadziei, telefonicznym polowaniu – zwrot jednego biletu w dostępnej cenie. (To wskazówka dla amatorów operowych *last minute*). Miała być słaba widoczność. Ale nic to wobec możliwości zobaczenia legendarnego spektaklu twórczyni wuppertalskiego



Philippine „Pina” Bausch (1940–2009).

Fotografia Archiwum

Teatru Tańca. Pokonawszy tłum kłębiący się w hallu ozdobionym monumentalnymi rzeźbami ojców opery – Glucka, Lully'ego, Haendla i Rameau, weszłam podwójnymi marmurowymi schodami na prestiżowe pierwsze piętro. Zbliżając się do loży, odkryłam ze zdumieniem, iż jest to przestronny salon dyrektorski położony z lewej strony sceny. Moje miejsce nie znajdowało się w pierwszym rzędzie, ale dysponowałam obszernym fotelem na podwyższeniu, usytuowanym pośrodku drugiego rzędu. Dawało to pełny widok na całą widownię, na plafon Chagalla i na trzy czwarte sceny. Najlepiej widoczna była fosa orkiestrowa wraz z siedzącym w niej chórem. To, czego brakowało w bezpośrednim polu widzenia sceny, odbijało się w wielkim lustrze prawej ściany. Bliźniacze lustro po lewej pozwalało śledzić widownię, trzecie zaś, umieszczone

naprzeciw wejścia, wprowadzało każdego z nas symbolicznie w magiczny świat opery. Dość szybko zrezygnowałam z wygodnego fotela i ustawiłam się przy prawym filarze łoży, aby móc śledzić bez przeszkód całą akcję. Decyzja okazała się nieodwracalna. Po paru ruchach stopy odkryłam pod grubym dywanem mocno skrzypiącą drewnianą podłogę. A że Gluck to nie Wagner – przeżyłam całe przedstawienie stojąc bez ruchu, tak, by nie przeszkadzać muzyce. Bynajmniej tego nie żałowałam.

### Orfeusz i Eurydyka

Dzieło Glucka przywołuje najczęściej chyba adaptowany przez librecistów mit, i to poczynając już od początku XVII wieku, od kompozycji Monteverdiego uznawanej za pierwszą w historii operę. Kompozytor stworzył dwie wersje tej opery. Pierwszą z włoskim librettem, wystawioną w Wiedniu w roku 1762, i drugą z librettem francuskim, wystawioną w Paryżu w roku 1774. Różnią się one nieco, także ze względu na konieczność zharmonizowania muzyki z językiem.

Pina Bausch, zainspirowana specyfiką dawnej opery francuskiej – czyli znaczącą rolą baletu, stworzyła w roku 1975, na początku swych twórczych poszukiwań w Wuppertalu, „tańczoną” inscenizację *Orfeusza i Eurydyki* na zasadzie równoczesnej obecności na scenie śpiewaków i – odgrywających te same postaci tancerzy. Dzieło Glucka w symultanicznej interpretacji Piny Bausch cieszyło się dużym powodzeniem, niezależnie od jej późniejszych rewolucyjnych dokonań w dziedzinie teatru tańca. Z czasem artystka zgodziła się ją odtworzyć na scenie opery Garnier, a następnie włączyć do stałego jej repertuaru.

To nietypowa decyzja, biorąc pod uwagę fakt, iż *Tanztheater* z Wuppertalu funkcjonował nieco na zasadzie teatru kantorowskiego. Obecność jego twórczyni wydawała się niezbędna dla stałego udoskonalania spektakli. Choreografka nie dopuszczała też na ogół do filmowania swych dzieł. Dostępna obecnie wersja DVD tej opery jest jednym z rzadkich wyjątków od reguły. Możemy w niej zobaczyć Pinę Bausch w roku 2008, kłaniającą się wraz ze swymi tancerzami paryskiej publiczności.

### Inscenizacja

W operze Glucka mamy trzy głosy solowe: Orfeusz, Eurydyka i Amor. Wszystkie trzy postaci są śpiewane przez kobiety. Gluck napisał partię Orfeusza wiedeńskiej wersji opery dla znamienitego kastrata Gaetana Guadagni. Wersja paryska była przeznaczona dla głosu tenorowego. Tradycyjnie wykonywali tę rolę kontratenorzy, choć zdarzały się nawet, ku zgrozie znawców, wykonania Orfeusza przez głosy barytonowe. Hector Berlioz wprowadził do partytury kobiecy mezzosopran, by gwiazda tamtej epoki, Paulina Garcia-Viardot, mogła się wcielić w mitycznego harfistę.

Odtwórczynie pary kochanków ubrane są w identyczne czarne, długie, powłóczyście suknie. Podobne do nich krojem suknie tancerek uszyte są z bardzo lekkich, jedwabistych, przejrzystych tkanin, pokazujących ich ciała i rozwiewających się w ruchu niczym rzeźbiarskie mobile.

Początek baletu wykonywany jest przez tancerki w czerni, w następnych odsłonach pojawiają się suknie białe i różowo-cieliste. Na końcu powraca czerni. Tylko Eurydyka ma w finale prawo do sukni w płomienistej czerwieni.



Mężczyźni noszą lekkie czarne garnitury na gołe ciało lub – w wypadku trzech Cerberów strzegących piekieł – długie skórzane fartuchy założone na krótkie czarne spodnie. Orfeusz tańczy cały czas w cielistych spodniach, jest symbolicznie nagi.

Scenografia Rolfa Borzika jest oszczędna. Zapowiada swym przyrodniczo-mineralnym charakterem jego projekty dla późniejszych nowatorskich spektakli taneczno-teatralnych Piny Bausch.

W pierwszej części opery widoczne jest po prawej wyrwane z korzeniami leżące martwe drzewo, którego konary są przeszkodą dla wylaniających się spod ziemi uwięzionych dusz. Uderza nieruchomy totem Eurydyki siedzącej na krześle, którego nogi mają wysokość przeszło dwóch metrów. Jej sylwetka spowita jest w białą tkaninę sięgającą ziemi, na kolanach trzyma bukiet czerwonych kwiatów. W drugiej odsłonie prawa część przestrzeni jest zajęta równie wysokimi, ale całkowicie odsłoniętymi krzesłami z jasnego drewna. W ich gąszczu toczy się wiele działań scenicznych. W części trzeciej ustawione są w głębi sceny przezroczyste skrzynie z pleksi, w których odbija się akcja baletu. W nich umieszczone są ogromne kamienie. Rekwizytów jest mało. Gałązki oliwne, które tancerki jako Parki układają w narysowane kredą koło, wysnuwające się z ich dłoni białe nici oplątujące Orfeusza. Zaskakujący element to prostokąty czerwonego weluru używane jako ślizgająca się podpora dla stóp przemieszczanej przez tancerzy nieruchomej Eurydyki.

Zespół opery paryskiej wykonuje dzieło osiemnastowiecznego kompozytora z nowoczesną ekspresją i z klasyczną

precyzją ruchów. Ruchy ciał harmonijnie współgrają z ruchem nagich stóp uwolnionych od sztywności puent wprowadzonych w okresie romantyzmu. Bliskie to zarazem epoki Glucka i współczesności.

Czasem wykonawczyni roli śpiewanej jest samotna w przestrzeni scenicznej i oddalona od swego tanecznego „bliźniaka”, czasem obydwie postaci się spotykają i prowadzą jakby dialog lub nieruchomieją objęte w pozie skupienia.

Mocno zapada w pamięć taniec Parrek snujących nici życia i przygotowujących pojawienie się spowitej w biały całun mumii Eurydyki. Wysupływana jest ona powoli z kokonu przejrzystej tkaniny ukazującej stopniowo jej ciało. Epizod ten przypomina wychodzenie motyla ze swej powłoki.

Pod koniec opery umierająca Eurydyka-tancerka w karminowej sukni, zostaje złożona przez Orfeusza-tancerza na cieple swej wokalnej bliźniaczki ubranej na czarno. Spoczywają tak przez długi kwadrans, tworząc czerwono-czarny krzyż. To jedna z najmocniejszych wizualnie scen tej kreacji.

Pina Bausch powróciła do tradycji starożytnego mitu, odstupując w finale od szczęśliwego, oświeceniowego w charakterze, zakończenia Glucka. Krzyż z dwóch wcieleń Eurydyki symbolizuje jej definitywne uwięzienie w krainie cieni. Śpiewaczka grająca Orfeusza wykonuje swą końcową arię klęcząc nad tą nieruchomą parą, podczas kiedy Orfeusz tancerz jest jeszcze w ruchu. W finale soliści tworzą niezapomnianą grupę czteroosobowej piety.

Na tym opera się kończy. Ta pełna prostoty baletowa interpretacja dzieła

Glucka przejmując do głębi. Wszystko w tym spektaklu jest głęboko poruszające w swej estetycznej jednorodności: scenografia, kostiumy i światło Rolfa Borzika, chórzyci i muzycy z Balthasar-Neumann-Chor & Ensemble pod batutą Thomasa Hengelbrocka, tancerze Stéphane Bullion, Alice Renavand, Muriel Zuspereguy, uzdolnione aktorsko śpiewaczki Maria Riccarda Wesseling, Yun Jung Choi, Jaël Azzareti.

W programie paryskiej opery jest też *Ifigenia na Taurydzie* Glucka i *Święto wiosny* Strawińskiego w inscenizacji niemieckiej choreografki. Warto je poznać.

Schodząc powoli z Garnierowskich schodów i odwracając wzrok od ciężkiego przepychu neobarokowej budowli, by zachować w pamięci dopiero co przeżyte obrazy, przypomniałam sobie ascetycznie piękną, uduchowioną twarz przedwcześnie zmarłej artystki, która podobnie jak Tadeusz Kantor, Robert Wilson czy Patrice Chéreau zaważyła na sztuce XX i XXI wieku.

Powróciła do mnie w swym filmowym wcieleniu jako ślepa księżna w *E la nave va* Felliniego – dalekie echo tancerki z jej legendarnej *Café Müller*.

### Wieczór trzeci

#### Królewska Opera w Wersalu

*Perseusz* – muzyka Jean-Baptiste Lully,  
tekst Philippe Quinault

### Miejsce

Trzeba podejść do wersalskiego pałacu od strony miasta, przejść przez dziedzińiec, przekroczyć pierwszą bramę i skierować się w prawo ku dobrze widocznej kapticy. To za nią znajduje się podłużna

przepastna sala prowadząca do tej przemyślnie schowanej opery. Kiedy idzie się dalej skromnymi korytarzami i wąskimi schodami (z okien widać zbiornik wodny zasilający dawne fontanny i gwarantujący bezpieczeństwo widzów od XVIII wieku), nic nie wskazuje na to, że za moment pojawi się, po przekroczeniu niepozornych drzwi, jedna z najpiękniejszych sal teatralnych, jakie istnieją. Owalna forma jej wnętrza uspokaja, nastawia kontemplacyjnie. Łagodna kolorystyka również: jasne ściany z malowanej imitacji marmuru i jasnoniebieskie obicia foteli. Światło rozsiewają szczerze żyrandole z epoki, które kiedyś wymagały trzech tysięcy świec na wieczór. Widownia liczy obecnie ponad siedemset miejsc. Pokryte aksamitem ławeczki tak zwanej kolumnady, najtańsze, na trzeciej kondygnacji i fotele prestiżowej łoży głównej są jednakowo wygodne. Widoczność, nawet z miejsc tańszych, jest bardzo dobra.

Jak się dostać do tej opery? Ceny łóż są wysokie i sprzedają się szybko, to ulubione miejsce spotkań elity amerykańskiej. Ale dzięki wytrwałości, działając z wielkim wyprzedzeniem czasowym, można uzyskać nieliczne miejsca za czterdzieści pięć euro. Polecam spektakle popołudniowe, z łatwiejszą niż wieczorna komunikacją z Paryżem. Po spektaklu można skorzystać z parku, który od godziny 18.30 do 20 jest dostępny za darmo. Taki spacer pozwala w pełni odczuć, GDZIE jesteśmy.

### Historia

W czasach Ludwika XIV grywano opery w teatrach paryskich, w Wersalu zaś tylko w prowizorycznych salach, instalowanych okolicznościowo w różnych częściach ze-

społu pałacowego i demontowanych po spektaklu. Stała sala teatralna w Wersalu była marzeniem tego szczodrego mecena-sa opery i baletu. Zrealizował je dopiero Ludwik XV z okazji ślubu swego wnuka, przyszłego Ludwika XVI z Marią Antoniną. W dniu 16 maja 1770 roku nowa budowla uświetniła uroczystości dynastycznego aliansu. Najpierw jako miejsce wznowienia bardzo cenionego od prawie wieku *Perseusza* Lully'ego, następnie jako sala balowa. Bowiem od początku założono wielofunkcyjny charakter nowego obiektu. Specjalne mechanizmy podnosiły parkiet widowni do poziomu sceny, ta dysponowała maszynami pozwalającymi na różne transformacje.

Opera wersalska nie została zniszczona w czasie Rewolucji, choć została ograbiona. W roku 1837, za przyczyną Ludwika Filipa, nastąpiło ponowne jej otwarcie w obecności Wiktora Hugo, Honoriusza Balzaka, Alfreda Musseta, Aleksandra Dumasa i innych osobistości. W okresie Komunizmu przeciwnicy monarchii zawładnęli symbolem władzy absolutnej i trzeba było końca I wojny światowej oraz fortuny Rockefellera, żeby odnowić podupadłą budowlę. Ale dopiero na początku nowego tysiąclecia przeprowadzono gruntowną renowację zabytku, przywracając mu pierwotny charakter.

Opera wersalska była w epoce jej powstania jednym z najwspanialszych teatrów w skali europejskiej. Mieściła ponad tysiąc osób, w jej fosie mogło usiąść swobodnie osiemdziesięciu muzyków, posiadała nowatorskie zaplecze techniczne z kolekcją przemysłnych teatralnych maszyn. Te ostatnie, niestety, zniszczono w latach 50. ubiegłego wieku przy monta-

żu nowoczesnej żelaznej kurtyny. Było za wcześnie, aby uznać te osiemnastowieczne cuda techniki za godne konserwacji.

Od września roku 2009 królewska opera jest na nowo miejscem uroczystych gali, koncertów i przedstawień. Wśród licznych realizacji lirycznych i baletowych pojawiają się też teatralne. Warto wymienić *Mieszczanina szlachcicem* Moliera i Lully'ego. Kompozytor współpracował również z genialnym twórcą teatru. Dodajmy, że wcześniej obydwaj bywali tanecznymi partnerami młodego Ludwika XIV, występującego często w prologach operowych.

### ***Perseusz, czyli francuska tragedia muzyczna***

Mitologia ma służyć w *Perseuszu* sławieniu sukcesów absolutnego monarchy. Fakt, że imiona protagonistów odpowiadają nazwom gwiazdozbiorów potęguje uniwersalny charakter tego hołdu. W tej kompozycji Lully'ego z roku 1682 muzyka, śpiew i taniec to trzy równorzędne elementy. Jest to *tragedia z towarzyszeniem muzyki*, nazwisko autora tekstu jest więc bardzo istotne. Lully dbający o sukces wybierał zawsze uznanych autorów literackich.

Poeta Philippe Quinault buduje intrygę na zasadzie symetrii – niekoniecznie przejmując się wiernością wobec mitologii. Jest para heroicznych kochanków, Perseusz i Andromeda, jej rodzice – etiopscy władcy Cefeusz i Kasjopeja, siostra Kasjopei Merope i Fineusz – brat Cefeusza. Dwoje ostatnich to działający głównie w ukryciu zazdrośnicy pretendujący – on do Andromedy, ona do Perseusza. Wśród pomocników heroicznego Perseusza jest zręczny Merkury ofiarujący mu na wyprawę przeciw Gorgonom

swe skrzydlate sandały i Hefajstos z cyklopami przygotowujący cudowną broń. Dołączają do tych magicznych przedmiotów, niczym w *Die Zauberflöte*, zwierciadłana tarcza (od Pallas) w celu odbicia śmiertelności oblicza Meduzy i hełm (od Plutona) pozwalający na niewidzialność. Perseusz, podobnie jak Tamino, musi przejść trudny szlak inicjacyjny, żeby zasłużyć na Andromedę. Pokonuje podstępem Meduzę i zwycięża orężem morskiego potwora Ketosa czyhającego na ukochaną. Na końcu triumfuje nad podstępnym rywalem. Aby unieszkodliwić jego licznych popleczników, sprytnie posłuży się ściętą głową Meduzy w celu ich petryfikacji.

Kompozycja składa się z alegorycznego prologu i pięciu aktów. Żeby zrozumieć specyfikę tego typu siedemnastowiecznej opery w wydaniu francuskim, dobrze jest przesłedzić ilość partii śpiewanych przez głównego bohatera. Okazuje się, że Perseusz bynajmniej nie jest w tym względzie uprzywilejowany. Przeciwnie – w częściach końcowych jest wręcz wokalnie nieobecny, bo wiele epizodów akcji, w której uczestniczy, przejmuje orkiestra i balet. Wyobraźmy sobie Don Giovanniego, który milknie w drugiej części swej historii! Albo *Wesele Figara*, z jedynie odtańczonym finałem.

### Inscenizacja

Kanadyjski reżyser *Perseusza* Marshall Pynkoski, wraz ze swymi współpracownikami wybrał inscenizację bliską historycznej. To obecnie rzadkość. Cieszące oko bogactwo stylowych strojów utrzymanych w siedemnastowiecznej tonacji kolorystycznej i umowność wdzięcznych

dekoracji korespondują z pierwowzorem. Interpretacja wykonawców także odwołuje się do mocno ekspresyjnych gestów dawnego typu. Taka replika nie mogłaby dobrze funkcjonować bez ironicznego dystansu. Na przykład scena Gorgon, przez podkreślenie ich „straszliwości”, staje się komiczna. Ale nie znaczy to, że historyczna maniera gestu i mimiki nie wzrusza widza. Nie odnosi się też wrażenia „archeologicznego” charakteru takiego artystycznego wyboru. Realizatorom udało się szczęśliwie wyważyć proporcje między stylowością historyczną a estetyką współczesną. Stworzyli baśniowy spektakl rzadkiej piękności. Zróżnicowane układy taneczne zostały wiernie odtworzone przez Jeannette Lajeunesse-Zingg, dzięki szczegółowym zapisom choreografów epoki Lully’ego.

Zachwyca uroda i fizyczna sprawność śpiewaków oraz ich smukłe sylwetki. Młodość i artystyczna wszechstronność wykonawców Opera Atelier i Atelier Ballet z Toronto nadają przedstawieniu rzadką jednorodność i świeżość. Duża w tym zasługa scenografa i twórcy kostiumów Gerarda Gauci i Michaela Legouffe oraz projektantki oświetlenia Bonnie Beecher. Gerard Gauci zainspirował się wręcz rysunkami swego wielkiego poprzednika z epoki Ludwika XIV – Jeana Bérain.

Wierność scenicznym obyczajom dawnych czasów nie pozwoliła na wykorzystanie mitologicznego pretekstu do malarzkiego ukazania nagości Andromedy. Choć znamy je z dzieł Rubensa, Tintoretta, Veronesa (do jego obrazu mam szczególną słabość), Rembrandta i innych mistrzów.

W opisywanym spektaklu ukochana Perseusza, oczekująca na śmierć przez

pożarcie, ubrana jest w swą strojną suknię; jedynym znakiem jej tragicznej sytuacji są łańcuchy, którymi jest (lekko!) przykuta do skały. Są one diamentowe – stosownie do jej książęcego statusu i do estetycznych założeń scenografa.

Meduza i jej siostry Gorgony w interpretacji rosyjskich barytonów cieszą komizmem, podobnie jest z Tetosem – potworem nasłanym na Andromedę przez pogniewane przez jej matkę Nereidy. Jest on po prostu gigantycznym konikiem morskim. Jego ryjek przypomina nieco przedstawienia tego mitu z dawnych waz greckich.

Ta stylowa i pomysłowa inscenizacja wpisana jest w równie stylowo wykonaną muzykę. Słowa podziwu należą się i szefowi orkiestry Tafelmusik Baroque Orchestra – Davidowi Fallisowi, i kierowanemu przez Geoffroya Jourdaina chórowi Les Cris de Paris. A także śpiewakom: Chrisowi Ennsowi (Perseusz), Mirelle Asselin (Andromeda), Olivierowi Laquerre (pocieszna Meduza) i wszystkim innym znakomitym wykonawcom.

Jako niestrudzona tropicielka niewidocznego prawie we Francji baroku z przyjemnością kontemplowałam napowietrzny rydwan zjeżdżającej z niebios Wenus – w iście jezuickim wydaniu. Była to tradycyjna machina w kształcie chmury, z płaskorzeźbą jaskrawo czerwonego „Serca Jezusowego” na tle typowo siedemnastowiecznych strzelistych promieni słonecznych przeplatanych świetlistymi obłokami. Na szczycie kompozycji, na tle jakby ołtarzowych elementów architektonicznych, widoczna była bliżej nieokreślona twarz boskiej istoty w aureoli również złotych promieni. Kwintesen-

cja barokowej epoki – nieznaną w takiej formie w Wersalu – i mrugnięcie okiem kanadyjskich artystów do współczesnego widza.

### Zakończenie

Trzy odwiedzone domy operowe oraz trzy obejrzone w nich dzieła liryczne ułożyły się przypadkowo w porządku schodzącym w głąb historii. Przypomnijmy daty: opera bastylska – rok 1989, pałac Garniera – rok 1875, opera królewska w Wersalu – rok 1770. *Czarodziejski flet* – 1791, *Orfeusz i Eurydyka* – 1762, *Perseusz* – 1682. Rzadko zdarza się okazja przeżycia podobnych spektakli w takim układzie – i w tak krótkim okresie czasu. Przypadek bywa dobrym reżyserem.

Czy z dystansu któryś ze spektakli wydaje się ważniejszy? Nie. Każdy jest na swój sposób niezapomniany. Choć w przypadku Piny Bausch i jej inscenizacji sprzed okresu nowatorskich kreacji taneczno-teatralnych zaprezentowanych po raz pierwszy międzynarodowej publiczności na festiwalu w Nancy w roku 1977, chciałoby się przedstawić obszerniej jej twórcze poszukiwania. Wpłynęła ona nie tylko na współczesny balet i teatr, ale także na film i na sztuki plastyczne.

W paryskim Théâtre de La Ville, który był świadkiem sukcesów artystki od lat 70. aż do jej śmierci w roku 2009, pojawiło się właśnie jej dzieło z roku 1989 zatytułowane *Palermo, Palermo*. Artystka zbudowała ten spektakl wokół walącego się muru oddzielającego scenę od widowni. Projekt scenografii powstał parę miesięcy przed historycznym momentem zburzenia muru berlińskiego.

**Anna Łabędzka**

## Upiór w teatrze

Tekst: Agnieszka Jakimiak

### **Geniusz w golfie**

Reżyseria: Weronika Szczawińska

scenografia: Natalia Mleczak

muzyka: Krzysztof Kaliski

choreografia: Agata Maszkiewicz

Narodowy Stary Teatr im. Heleny

Modrzejewskiej w Krakowie

DS Sala Heleny

Premiera: 11 kwietnia 2014

Małgorzata Ruda

Sezon wrzesień–czerwiec 2014 nazwano w Starym Teatrze „sezon – Swinarski”, czyniąc reżysera jego patronem. Zapamiętam ten sezon przede wszystkim dlatego, że to właśnie w nim odeszli ze Starego Anna Polony i Jerzy Trela, a ich rezygnacja ze współpracy z teatrem motywowana była między innymi niezgodą artystów właśnie na styl dyskusji ze spuścizną wielkiego reżysera, z interpretacją jego poglądów. Zapamiętam też ową dziwną, choć skądinąd zrozumiała tendencję, by inscenizować głównie te dramaty, które Swinarski miał zamiar reżyserować. Miał to być zatem dialog z Nieobecny i Niespełnionym, dający również jakże wygodne poczucie twórczego kontynuowania tradycji – w sposób bezpieczny i niezobowiązujący. Podjęcie się natomiast nowego odczytania utworów zrealizowanych przez Swinarskiego okazało się zwyczajnie za trudne. I tak odnosiło się wrażenie, że ta rozmowa z Przeszłością i z czymś, co można by nazwać nienapisanym, a istniejącym

tylko w naszej wyobraźni „Testamentem Mistrza”, jest wymierzona przeciw mitowi reżysera (reżysera o ponadprzeciętnych zdolnościach) i sztuczna w oswojaniu aktorów, wykorzystywaniu ich najbardziej prywatnych cech, doświadczeń, traum do budowania ról i przedstawień, do tworzenia w teatrze atmosfery jedności i współpracy. Odróżnienie jednak zmagania z mitem od wierności pamięci oraz szacunku dla zmarłego artysty okazało się niestety ponad możliwości i chęci zwolenników Nowego, w Starym.

Mit może jednoczyć grupę, dawać jej siłę, poczucie wartości, misji, może ją jednak również zamykać na świat, niszczyć. Po śmierci Swinarskiego pamięć o jego osobie, o jego stosunku do ludzi i do sztuki, o tworzonej przez niego teatrze, pozwalała umacniać wspólnotę zespołu, ale też ułatwiała chyba ustawianie każdego „nowego” w pozycji kogoś nieco lub znacznie gorszego od wielkiego Nieobecnego. Żaden nowy dyrektor nie był dość dobry, żaden młody reżyser dość zdolny, aby Stary go zaakceptował. Poza Jarockim, Lupą i Wajdą właściwie nikt się nie liczył. Aktorzy wprawdzie – zwłaszcza w wywiadach – deklarowali miłość do reżyserów-debiutantów, ale były to uczucia – być może z winy tychże – krótkotrwałe, wynikające raczej z sytuacji niż z artystycznej ciekawości i akceptacji. Młodzi zaś na ogół unikali dotychczasowych gwiazd, dobierając obsady, często znakomite, spośród młodych, „świeżych” i posłuszniejszych. Mogę sobie tylko wyobrazić, że to nie wpływało dobrze na kształtowanie się i klimat zespołu. Oczywiście „z fotela recenzenta usytuowanego na widowni” trudniej prześledzić relacje między mło-

dym zespołem a gwiazdami, zwłaszcza, że z zewnątrz Stary chciał prezentować się jako jednolity zespół.

W efekcie Teatr nie wychował sobie żadnego młodego zdolnego inscenizatora. Nie zaprzyjaźnił się oficjalnie z żadnym młodym reżyserem. Pojawiali się na chwilę i znikali żegnani z uczuciem ulgi, żeby wspomnieć tylko tych z lat ostatnich. Krótko współpracowali z Teatrem Kleczewska, Wysocka czy Zadara. Fala nie zawsze najlepszych nowinek załała teraz Teatr, niszcząc – jak się wydaje – resztki zaufania starego zespołu do ponowoczesnych eksperymentów. Po odejściu Treli i Polony w okopach Tradycji i Pamięci została już tylko garstka. Nie wiem, czy czują się oni teatralnym betonem, nie wiem, czy młodzi są bezwzględni entuzjastami zmian.

Piszę o tym sprowokowana *Geniuszem w golfie* Agnieszki Jakimiak (reżyseria Weronika Szczawińska), najnowszą premierą Starego Teatru (Sala Modrzejewskiej). Przedstawienie jest dość charakterystyczne dla traktowania Starego Teatru pod Nową Dyrekcją jak twierdzy nowatorstwa obłożonej przez krakowski Ciemnogród Estetyczny, któremu młodzieńcza miłość do Swinarskiego tak usztywniła wrażliwość, że nie jest on w stanie otworzyć się na inne doznania.

Tekst Agnieszki Jakimiak zawdzięcza tytuł podpisowi pod zdjęciem Konrada Swinarskiego, jakie niegdyś ukazało się w „Bild-Zeitung”. Trudno nie słyszeć w tym tytule gombrowiczowskiej ironii. Reżyserka wie, że temat może być jednocześnie dla jednych drażliwy, dla innych obcy. Instaluje więc w holu teatru „naukowe pomoce”. Publiczność ogląda zdjęcia Swinarskiego, migają reprodukcje

obrazów Strzemińskiego i Kobro, cytaty z inscenizowanego tekstu uznane przez realizatorki za ważne: „Podobno była Historia i podobno była dla wszystkich wspólna. Podobno była Przeszłość i podobno była dla wszystkich wspólna. Podobno była Tradycja i podobno była dla wszystkich wspólna. Podobno była Wspólnota i podobno była dla wszystkich wspólna. Podobno było Archiwum i podobno było dla wszystkich wspólne. Podobno był Konrad i podobno był dla wszystkich wspólny”.

Przedstawienie zaczyna się, gdy na schodach prowadzących do foyer pojawia się aktorka w niebieskiej sukni. Wygwizduje melodię z *Dziadów* Swinarskiego. Po chwili ruszamy za nią. Bawi nas i chyba trochę wzrusza kroczenie śladami tamtego wspomnienia, tamtego spektaklu, za-pominamy więc o groźnym, negującym wspólnotę doznań, wielokrotnie powtórzonym słowie „podobno”. Tam, gdzie Swinarski ustawił ołtarz, stoi fortepian. Wokół ubrani w jaskrawe kostiumy aktorzy, trzy pary: niebieska – Metatesjofobka i Chronofob (Beata Paluch i Paweł Kruszelnicki), żółta – Konterfobka i Spektrofob (Marta Nieradkiewicz i Szymon Czacki), czerwona – Amnezjofobka i Patroiofob (Małgorzata Zawadzka i Piotr Wawer jr). Dyrygent usiłuje zapanować nad tym osobliwym chórem, nadać ich śpiewnej antyfonie skierowanej do popiersia Swinarskiego jakąś wspólną formę muzyczną, ale głosy są nieposłuszne, każdy na swój sposób woła, prosi i żąda po polsku i po niemiecku: „nastrój mnie Konradzie, nastrój mnie”. Aktorzy szukają śladów tamtego przedstawienia, tamtego obrzędu, chcą wskrzesić Ducha. Każdy

na swój sposób. Zaglądają pod dywan, wspinają się tam, gdzie niegdyś siedziały gołąbki, trzaskają metalowymi drzwiczkami od urządzeń elektrycznych. Wreszcie dotykają okularów, którymi ktoś (nie wiem kiedy) przyozdobił nos popiersia. To gest dziecinnej prowokacji? Zabawy? Pragnienie ożywienia, przywołania minionego czasu zmienia się w infantylną grę. Znacznie później, chyba w finale te okulary świecić będą czerwonym, upiornym światłem. Chronofob – Paweł Kruszelnicki, pełniący tu rolę mistrza ceremonii i nawiedzonego wodzireja balu, a właściwie dwu balów, w których ramy zamyka autorka spektaklu, wprowadza widownię i aktorów na salę Heleny (ach ta nieznośna familiarność Dyrekcji). To bale-spotkania, o których zespół opowiada. Ten pierwszy, z 1968 roku podobno był manifestacją wspólnoty, ten drugi, bal w Archiwum, miał sprawdzić, czy „jeszcze mogą być wspólnie” – to bal, na którym nie ma już Konrada. Tam właśnie oni, domyślamy się, że to ci, którzy Konrada nigdy nie spotkali, przekonują się, że daremnie starają się odnaleźć, ożywić jego ślady. Seria etud indywidualnych będzie dowodem na tę niemożność.

Publiczność otacza przestrzeń gry z trzech stron. Dziwna, wysoka metalowa instalacja umieszczona przy czarnej ścianie zostanie uruchomiona w pełni dopiero w finale; w scenie opisu śmierci Konrada zapłonie światłami. Tam odczytany będzie z wysoka znaleziony przy zmarłym list. Stamtąd płynąca muzyka doszczętnie zagłuszy jego słowa. Otwarte na foyer drzwi sali pozwalają pozornie powiększyć przestrzeń. Aktorzy powracając do foyer są niewidoczni, publicz-



ność zostaje wykluczona z obrzędu. Tam dzieje się jakaś prywatna sprawa zespołu, który błaga popiersie o cud „nastrojenia, zestrojenia”. O Cud Wspólnoty?

Na sali teatralnej aktorzy tworzyć będą jaskrawy korowód poddany rytmowi muzyki i tekstu. Gestykują czasem ruchami zapożyczonymi od Swinarskiego (a może to tylko złudzenie wywołane serią wcześniej oglądanych zdjęć). Aktorzy-fobie kroczą środkiem sali, wyglądają jak modele i modelki na pokazie mody, bezduszne automaty, kukły w wysztywnionych ko-

stiumach. Uwiera ich pamięć i brak pamięci. Dręczy ich lęk i lęk przed utratą lęku. Dręczy niewiara. Zwłaszcza w jakąkolwiek wspólnotę. Wspólnota historii, tradycji została im odebrana. Albo – to nie jest jasne – sami się jej wyrzekli. Nie czują wspólnoty, ponieważ karmią się, albo karmią ich cudzymi wspomnieniami. Dla nich nie ma ani romantycznego Konrada, ani Konrada Treli mówiącego „chciałbym w pogodny letni dzień”. Jest tylko pomnik, przepraszam, popiersie Swinarskiego, którego mit odebrał im autentyczność. Ten mit dla

Konrad Swinarski (1929–1975) w otoczeniu aktorów Starego Teatru w Krakowie, lata 70.



Fotografia Archiwum

nich składa się z chichotu Swinarskiego, ze strzępów opowiedzianych im przedstawień, z jego obcego, trochę śmiesznego „r”, z legend dotyczących przeczucia końca. Tworzą go pretensjonalne recenzje teatralne i wciąż zmieniające się wersje opowieści o jego śmierci. Więc prezentują własną alternatywną biografię Swinarskiego, z której usuwają katastrofę samolotu, jakby wierzyli, że to ta śmierć nagła i niespodziewana zamknęła go w mit doskonałości, tak uwzniośliła i wyidealizowała jego związek z zespołem.

Pomysł stworzenia alternatywnej biografii reżysera, który nie zginął w katastrofie, lecz osiadł w Berlinie i stamtąd śle zespołowi, Swojemu Zespołowi, wesołe karteczki z pozdrowieniami, taki pomysł ma wszystkie cechy odwetu, teatralnej zemsty. Swinarski – geniusz w golfie, zanurzony w ekscytującej rzeczywistości berlińskiej, zmienia apartamenty, zachwyca się wykwinną kuchnią i solennie zapewnia przyjaciół ze Starego słowami Kantora „nigdy, nigdy już tu nie powrócę”. Kręci filmy i zdawkowo przeprosza, że zostawił zespół z tym

*Hamletem*, „ale nie miał do niego serca”. Pyta w tych gorączkowo odczytywanych przez młodych kartkach, co tam w Stoczni, radzi wybrać na prezydenta kogoś podobnego do Havla. Jest dowcipny, zajęty sobą. Umiera w rezydencji, spłonawszy w pożarze wywołanym awarią telewizorów. Świadkowie nie rozpoznają awangardowych dzieł, które ocalały na ekranach. Awangardy więc nie ma, tak jak nie istnieje Historia, Przeszłość i terror wspólnoty. Jest tylko Teraźniejszość?

Zespół, któremu narzucono groteskowe wspomnienie o Swinarskim, oraz mit, który go zniewolił, będzie szukał nowych słów... Tylko w hałasie i kakofonii dźwięków nie bardzo słychać jakich. Aktorzy wychodzą do foyer. Teraz to, o co proszą, a raczej to, czego chcą, brzmi jak „mnie rozstrój, ją odstrój”... Żadnej komunii, związku? Tylko ja? Sam? Aktorzy chyba rozbiegają się po teatrze w poszukiwaniu Tożsamości. Wyzwoleni? Nie wiem. Szukający wyzwolenia? Od Konrada, Przeszłości, Historii?

W naszym kraju chronicznie cierpiemy na nieustanne poszukiwanie wolności i niemniej chroniczne podejrzenie, że jesteśmy zniewoleni przez wszystko.

Autorki tego wydarzenia interesuje tylko fatalna lub groteskowa siła mitu. Takie jego widzenie jest jednostronne, demagogiczne i uproszczone. Można też uznać je za złośliwe (np. próba przekłucia legendy krakowskości Konrada). Pozostaje ledwie słyszalna skarga Swinarskiego na to, co jemu i co z nim uczyniono. Także w tym przedstawieniu zbudowanym z tych najprostszych, najprymitywniejszych składników legendy.

**Małgorzata Ruda**





Wystawa **STANLEY KUBRICK**, maj–wrzesień 2014, Muzeum Narodowe w Krakowie, sala poświęcona filmowi *Lśnienie*

Wystawa **STANLEY KUBRICK**, maj–wrzesień 2014, Muzeum Narodowe w Krakowie, sala poświęcona filmowi *Mechaniczna pomarańcza*



Róża,  
Hildegarda,  
Hannah.  
**Trzy kobiety**  
von Trotty  
i Sukowej

Jacek Ziemek  
Katarzyna Wajda  
Rafał Syska

**M**argarete von Trotta właściwie od zawsze portretowała w swoich filmach postaci kobiece – te zmyślane i te prawdziwe. Do tych wymyślonych należała na przykład Katharina Blum – bohaterka *Utraconej czci Katarzyny Blum* (*Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, 1975 – film nakręcony wspólnie z ówczesnym mężem Volkerem Schlöndorffem, wedle głośnej powieści Heinricha Bölla), Christa Klage – bohaterka tytułowa *Drugiego przebudzenia Christy Klage* (*Das zweite Erwache der Christa Klages*, 1977), czy wzorowane na czechowowskich trzech siostrach trzy siostry w jej włoskim *Strachu i miłości* (*Paura e amore*, 1988). Do prawdziwych zaliczyć trzeba arcyciekawe biografie autentycznych, realnych kobiet, które na stałe wpisały się w dzieje ludzkości. Chronologicznie rzecz biorąc – mam na myśli wewnętrzną chronologię aktywności twórczej von Trotty, nie zaś kolejność historycznego istnienia bohaterek – były to: Róża Luksemburg (1986), Hildegarda z Bingen (2009) i – ostatnio – Hannah Arendt (2012). Co więcej, aby obraz dzieła von Trotty nie poprzestał na prostej dyalektyce faktów i zmyśleń – na skrzyżowaniu

prawdy i fikcji, konstatacji i aluzji znajdują się niewątpliwie obie bohaterki kobiece *Czasu ołowiu* (*Die bleierne Zeit*, 1981 – festiwalowy triumf reżyserki, nagrodzonej Złotym Lwem Świętego Marka w Wenecji). Nic nie jest powiedziane wprost, ale skoro jedna z bohaterek staje się rzucającą bomby terrorystką, jest córką pastora i wieszka się w więziennej celi w czasie swojego procesu, to mamy wszelkie dane i podstawy ku temu, aby jednoznacznie stwierdzić, że modelem dla postaci Marianny była Gudrun Ensslin – jedna z czołowych działaczek Frakcji Czerwonej Armii, a prywatnie towarzyszka życia Andreasa Baadera. Drugą zaś bohaterka to jej siostra, dziennikarka Christiane Ensslin zakamuflowana w fabule jako Juliane (na rynku anglojęzycznym film dystrybuowano zresztą pod tytułem *Juliane and Marianne*), która po śmierci siostry wszczynają prywatne śledztwo w sprawie jej zejścia potraktowanego jako mord polityczny. Von Trotta jest zatem realistką, ale rzeczywistości nie trzyma się kurczowo, z pedantyczną przesadą archiwariusza. Podchodzi raczej do rzeczywistości na sposób woluntarystyczny – od strony osamotnionej jednostki stojącej w obliczu praw dziejowych – i wybiera na swoje bohaterki takie jednostki, które siłą swojej osobowości tworzą (mikro)rzeczywistość wokół siebie, niemal ją transcendują i dzięki temu stać się mogą wyrazistymi bohaterkami fikcji ekranowej, silnie jednak zakorzenionej w weryfikowalnej faktografii.

Przywiązanie do postaci kobiecych – tych prawdziwych i tych fikcyjnych – to pierwszy ważny, konstytutywny parametr filmowej twórczości reżyserskiej von Trotty (posiada ona bowiem jeszcze drugie

życie filmowe – często pojawia się jako aktorka, kreująca zapadające w pamięć widza portrety kobiece w filmach innych reżyserów). Drugi parametr to istotny fakt jej ścisłej współpracy przy filmach z tą samą aktorką – Barbarą Sukową, którą potraktować można jako cielesne medium filmów von Trotty, jako jej ekranowe *porte-parole*. To ta sama Sukowa gra Marianne (czyli Ensslin), Różę Luksemburg, Hildegardę z Bingen i Hannah Arendt. Przypadek? Oczywiście, że nie – to zamierzona i w pełni świadoma decyzja, aby w te odmienne cielesności historycznych postaci wcielała się ta sama fizyczność Barbary Sukowej. Nie ma niczego dziwnego i szczególnego w dość banalnym fakcie, że reżyserzy mają swoich ulubionych aktorów, zaś aktorzy – faworyzowanych przez siebie reżyserów. Takie twórcze tandemy nie są rzadkością, zaś w europejskim kinie artystycznym były swego czasu rodzajem kreatywnej sygnatury. Dla naszych rozważań istotne jest to, że wspólne filmowe biografie kobiece von Trotty i Sukowej tworzą wspólny korpus tej samej techniki myślenia o dziejach kobiecej podmiotowości w historii ludzkości, a każdy kolejny film staje się nieodłącznym kontekstem dla ich kolejnej wspólnej wypowiedzi. W tym sensie moje krótkie rozważania nad ostatnim filmem von Trotty, czyli *Hannah Arendt* (2012) nie mogą obejść się bez równie skrótowego zwrócenia uwagi na filmy o Róży Luksemburg i Hildegardzie z Bingen.

Każdy biograf – także (a może zwłaszcza!) ten filmowy – powinien podczas przygotowań substancji scenariuszowej w oparciu o fakty biograficzne zerknąć do fundamentalnych tez zawartych we

wpływowej książce Charlotte Bühler *Bieg życia ludzkiego*. Bühler twierdzi, że wyróżnić należy trzy grupy problemowe podczas zajmowania się całościowym biegiem życia ludzkiego. Czytamy ze zrozumieniem: „Po pierwsze – bieg życia jako proces biologiczny, jako rozwój i destrukcja ciała i jego funkcji. Po drugie – bieg życia jako indywidualne zachowanie oraz osobiste przeżywanie, badane na podstawie danych biograficznych i subiektywnego doświadczenia. I po trzecie – bieg życia w jego obiektywnych rezultatach, w jego oddziaływaniu na innych, jego produkcji oraz w jego historycznej roli w najszerszym tego słowa znaczeniu”. Nie bez kozery przecież von Trotta zajmuje się filmowymi rekonstrukcjami figur kobiecych, które niewątpliwie zostawiły po sobie obiektywne, intersubiektywne ślady działalności odbijające się na życiu innych: Hildegarda z Bingen została świętą kościoła katolickiego, Róża Luksemburg uważana jest za modelową rewolucjonistkę żywiou socjaldemokracji, zaś Hannah Arendt to jedna z czołowych intelektualistek XX wieku. Na znaki ich obiektywnej działalności (malowidła, nuty, książki, artykuły) nakładają się subiektywne przeżycia osobiste (zakonny tryb życia Hildegardy, nomadyczny żywot Luksemburg, cień Heideggera, nazizmu i Holokaustu na osobistym życiu Arendt). I wreszcie nieunikniona biologia – dramatyczna i tragiczna zwłaszcza w przypadku życiorysu Luksemburg, tak nagle przerwany przez bestialski mord przeciwników politycznych oraz spokojne, naturalne odchodzenie z tego świata Hildegardy i Arendt. Spróbujmy – mając w pamięci realne biografie tych trzech kobiet i mając przed oczami ich filmowe

reprezentacje w filmach von Trotty / Sukowej – zestawić z sobą owe trzy nieodłączne tryby biegu życia ludzkiego.

**Róża Luksemburg:**  
*Domem moim jest cały świat –  
gdziekolwiek są chmury, ptaki  
i ludzkie łzy*

Każdą ze swoich filmowych biografii von Trotta w odpowiedni sposób ramuje narracyjnie. Jej *Róża Luksemburg* (1986 – nagrodzona na festiwalu filmowym w Cannes za kreację aktorską dla Barbary Sukowej) zaczyna się od pobytu bohaterki w odosobnieniu w więzieniu we Wrocławiu, kiedy to – jako radykalna pacyfistka – została „prewencyjnie zatrzymana”, aby swoją aktywnością nie podważać morale społeczeństwa niemieckiego w czasie I wojny światowej. To ważna i świadoma decyzja ustawienia postaci – jej monologi z offu (oparte na więziennej korespondencji) wypowiedane są głosem zmęczonym i pełnym rezygnacji, sprzecznym z ścią eksplozywnym temperamentem bohaterki. Dla aktywnej i pełnej wigoru Luksemburg – urodzonej działaczki i wyborczej oratorce – przymusowe zamknięcie w więzieniu staje się grobem za życia. Obok niej po śniegu przechadza się ogromny czarny kruk – czyżby to symboliczna zapowiedź tego, że dla naszej bohaterki niewiele zostało już czasu na tym łożu padole, którego zmienić się nie da? Von Trotta unika zwykle symboliki jak ognia – jest typem reżyserki chłodnej, konkretnej i rzeczowej, zwykle blisko trzymającej się faktografii. Jej bohaterka jest jednak typem gorącym i niemal rozsadza ramy sztywnej, protokolarnej narracji. Właściwie w każdym filmie von Trotty dochodzi do oso-

bowościowej epifanii ekstatycznej – za którą odpowiedzialna jest zawsze implozywna technika aktorska Barbary Sukowej: rama kadru i ciąg fabuły są chłodne i rygorystyczne, ale wnętrza kadru – ten tak zwany „świat przedstawiony” – wrze od uczuć i emocji. Von Trotta to rozum, umysł filmu – Sukowa to jego serce i płuca, tętno i przyspieszony oddech. Reżyserka chce przedstawić działaczkę, agitatorkę, polityka, zaś Sukowa przemienia ją także w kobietę, wraz z jej problemami emocjonalnymi, przygodami sercowymi i nieuniknioną biologią. Stąd fabuła, w której publiczne wystąpienia Luksemburg, czy też jej samotne pobyty w aresztach i więzieniach, przetykane są kłótniami z jej życiowym partnerem Leonem Jogichesem, duserami z Kostją Zetkinem, czy wreszcie monologami w obecności ukochanej kotki, kiedy nie ma już przy niej żywej duszy. Von Trotta jako scenarzystka swobodnie przemieszcza się między czasem i przestrzenią, epizodami i faktami, nigdy jednak nie tracąc przy tym całościowej spójności. Jest autorką bardzo wymagającą od widza: dobrze jest przed seansem sporo wiedzieć o naszej bohaterce, bowiem mniej zorientowani szybko pogubią się w gąszczu statystów-bohaterów, czyli tuzów ówczesnej międzynarodowej socjaldemokracji: a przecież zupełnie kim innym był Kautsky, Bernstein czy Liebknecht. Luksemburg jest w stałej frenetycznej aktywności, z wszystkimi się kłóci, jest wulkanem energii – i tym bardziej ponure są długie ujęcia jej katatonicznej wegetacji w chwilach przymusowego odosobnienia. Von Trotta okazuje się tutaj wielką orędowniczką podmiotu kobiecego jako podmiotu aktywnego,

wręcz kobiecej wersji Merkurego, żywego srebra i inwazyjnej inteligencji, która nie traci niczego ze swojego kobiecego powabu (nawet wbrew kalektwu Luksemburg). Końcowe sekwencje są wstrząsające – zamordowanie Róży Luksemburg i bestialskie potraktowanie jej zwłok uczyniły z niej rodzaj męczennicy niemieckiej i europejskiej lewicy. Von Trotta nie czyni jednak ze swojej bohaterki pomnika ku czci jakiejś idei – raczej syntetyzuje pierwiastek kobiecy z pierwiastkiem aktywności, nawet niespecjalnie akcentując feministyczne zapędy samej Luksemburg (jako bliskiej współpracownicy Clary Zetkin, czyli wynalazczyni Międzynarodowego Dnia Kobiet).

### **Hildegarda z Bingen:**

#### ***Boskość tętni we wszechświecie***

W roku 2009 von Trotta zajęła się diametralnie odmienną postacią kobiecą – działającą w XII wieku mniszką benedyktyńską Hildegardą z Bingen. Postać to znana i ceniona nawet przez ateistów i antyklerykałów – przynajmniej jako mistyczka, wizjonerka, kompozytorka czy... zielarka. Po von Trottcie – która pochodzi co prawda z rodziny arystokratycznej, ale od zawsze utożsamiana była z lewicą – można było spodziewać się jakiegoś obrazu ironicznego czy krytycznego portretu średnio-wiecznej mniszki. Nic z tego – zwolennicy obrazów niemal hagiograficznych powinni być zachwyceni i wniebowzięci: von Trotta traktuje nadprzyrodzone zdolności swojej bohaterki bez cienia kpiny i ze śmiertelną powagą (ba, dzięki zdjęciom trickowym możemy nawet dostrzec jak w wizji mniszki chmurka zamienia się w oko opatrzości). Reżyserka zupełnie nie przejęła

się racjonalistyczno-medyczną wykładnią schorzenia Hildegardy, którą promował na przykład Oliver Sacks w swojej przekrojowej książce *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*. Sacks twierdzi, że wizje mniszki miały podłoże migrenowe i wiązały się z „aurą wzrokową” („wrażenie światła przy drażnieniu dróg wzrokowych, przejście tych rozbłysków przez pole widzenia, poprzedzające mroczki nie dostrzegane subiektywnie” – tyle suchy i konkretny Sacks). To samo zjawisko w swoich pismach Hildegarda interpretuje alegorycznie i pomysł von Trotty jest tożsamy z metodą jej bohaterki: nie deszyfruje jej zachowań, używając współczesnych nam krytycznych technik myślenia, lecz pokazuje jej życie z całym dobrodziejstwem inwentarza średniowiecznego. Powstaje w ten sposób obrazek celowo naiwny i bardzo serdeczny, coś w rodzaju filmowych jasełek – lecz dzięki temu powstaje także świat, w którym wszystko się może wydarzyć, jest bowiem – zgodnie ze słowami bohaterki – „tętniący boskością”. Pomysł to prosty, lecz efektywny – nie mamy tutaj suchego dyskursu w manierze Roberta Bressona, który zmierzałby pewnie do jakiejś finałowej sublimacji, lecz widzimy zakonnice z krwi i kości: nieco egzaltowaną, nerwową, hiperaktywną i walczącą jak lew o swoje podwładne. I znowu przed obiektywem stoi prawdziwa, nieskłamana i modelowa kobieta czynu w postaci Barbary Sukowej w nieco tylko zaskakujących dekoracjach surowego, romańskiego średniowiecza (oraz ziół i kwiatów wszelakich). Hildegarda walczy z męskimi zakonnikami o własny, kobiecy przybytek, świadoma jest kobiecych (w tym własnych) pokus cielesnych, sprzeciwia się jednak samobi-

czowaniu i stara się męczące libido skierować ku sprawom wyższym i pobocznym – miłości Stwórcy i innych ludzi. W wersji von Trotty i Sukowej Hildegarda z Bingen staje się chrześcijańską panteistką, jakąś średniowieczną prekursorką New Age, postacią niezwykłą – tym bardziej, że tak łatwo do wyśmiania i zlekceważenia przez współczesne szkielecko i oko. Tym razem oko kamery utożsamiało się z łagodnym okiem opatrności.

### Hannah Arendt:

#### *Byliśmy nauczeni, że zło jest czymś demonicznym*

W przypadku filmu biograficznego o Hannah Arendt twórcy stanęli w obliczu zadania iście karkołomnego – jak nakręcić pasjonujący (bo jakżeby inny?) film o życiu intelektualistki i filozofki, badaczki zatopionej w książkach i dymie z nieodłącznego papierosa? Rzut oka na biografię Arendt daje jednak zacytować kilku dramatycznych wydarzeń – może nim być młodzieńczy romans marburskiej studentki z (żonatym) wykładowcą filozofii Martinem Heideggerem (podobno w wersji pierwotnej miał to być wątek dominujący, zrezygnowano jednak z melodramatycznej wersji żywota Arendt). Może nim być dramatyczna ucieczka z Europy przez upiornym widmem Shoah. Może nim wreszcie być – i tak się w ostatecznym rozrachunku stało – niewiarygodna sytuacja, kiedy to powszechnie szanowany autorytet intelektualny staje się wrogiem numer jeden wewnątrz swojego własnego środowiska naukowego i etnicznego. Von Trotta za punkt kulminacyjny i przełomowy uznaje w życiu Arendt okres jej pracy na książkę *Eichmann w Jerozolimie*, kiedy



to – na zlecenie jak najbardziej komercyjnego pisma „New Yorker” – zostaje wysłana jako korespondentka na proces Adolfa Eichmanna do Jerozolimy w 1961 roku. Jej prowokacyjne tezy – syntetycznie wyłożone w stwierdzeniu o „banalności zła” – poruszają opinię publiczną do żywego i czynią z niej kozła ofiarnego w kręgu zarówno nowojorskiej diaspory intelektualnej, jak i w Izraelu. Wiemy po latach, że książka Arendt jest jednym z kamieni milowych naszego myślenia o korzeniach Holocaustu – lecz wtedy wszystko dopiero się zaczynało i stanęło nagle na ostrzu noża. Życie spokojnej intelektualistki zamienia się w walkę na argumenty i emocje, w którym uczestniczą tak jej sojusznicy (drugi mąż Heinrich Blücher czy pisarka Mary McCarthy), jak zawzięci antagoniści (Hans Jonas). To interesujący pomysł, aby przedstawić proces pracy intelektualnej i jej nieubłaganych konsekwencji w konwencji filmu niemal sensacyjnego (cały film zaczyna się zresztą od sekwencji wprowadzenia Eichmanna przez Mossad w Argentynie). Jak zwykle u von Trotty nie obywa się bez retrospekcji – tutaj jej cieniem staje się rzecz jasna demoniczna i wieloznaczna postać Heideggera, pokazana raz z liryzmem, kiedy indziej z ogromną i jak najbardziej uzasadnioną pretensją. Co ważne – nie ma się wrażenia, że jest to jakaś nagła filmowa biografia na zlecenie, zamówienie czy żądanie: von Trotta nie wpisuje się w jakikolwiek kontekst jakiegś domniemanej rewizjonistycznej polityki historycznej, która miałaby na celu rewizję postaw, intencji czy – nawet – faktów. Jest po prostu pewną biografią, w której znaleziono dramatyczny punkt węzłowy, najważniejszy

moment samookreślenia i przejścia od bezpiecznej *via contemplativa* do groźnej *via activa*. Warto pamiętać, że proces Eichmanna stał się także motywem do napisania przez Arendt jej kolejnych książek – w tym także dzieł *par excellence* filozoficznych (które zwykle rozpoczyna motto z Heideggera).

Robert A. Rosenstone twierdzi, że historia w filmie może pojawić się na rozmaite sposoby: historia jako dramat, jako antydramat, jako historia bez bohaterów, jako spektakl, jako esej, jako osobista historia, a nawet jako historia oralna. U von Trotty historia to tło dla dramatu osobistego, który nie chce poddać się przy okazji żadnej dominującej (czy też aspirującej do dominacji) ideologii. Tworząc portrety kobiece reżyserka nie ma zamiaru zostać twórczynią spizowanych kobiecych pomników, podobnie jak Sukowej nie zależy na tworzeniu woskowych sobowtórów swoich bohaterek. Kino nie jest panopticum à la Madame Tussauds: jest aktem żywej kreacji, który nie może ulegać jakimkolwiek redukcjonistycznym zapędom. U von Trotty biografie – czy raczej wyimki biograficzne jako koła zamachowe fabuły – nie są pretekstami, których celem jest przemiana w jakiś jednoznaczny ideologiczny przekaz. Dzięki temu jest ona reżyserką kina kobiecego, nie zaś feministycznego (w sensie jakiegokolwiek opresywnej determinacji ideowej). Współpraca z Sukową opiera się na połączeniu chłodnego, analitycznego stylu reżyserii z gorącym, syntetycznym warsztatem aktorskim, które ze strzępów biograficznych, rozproszonych w czasie i przestrzeni szczątków czyjejś egzystencji stara się stworzyć życiowy ciąg – wiarygodny, przekonujący i często



Róża Luksemburg (1871–1919)

Barbara Sukowa w roli Róży Luksemburg, 1986



Barbara Sukowa w roli Hildegardy z Bingen, 2009



Barbara Sukowa w roli Hannah Arendt, 2012



wzruszający. Trudno powiedzieć o kinie von Trotty, że jest innowacyjne, eksperymentalne czy radykalne – na pewno jest poszukujące: szuka całościowej, wewnętrznej prawdy o człowieku na podstawie dostępnych, obiektywnych, często bardzo suchych danych. Dobór jej bohaterek na pewno nie jest przypadkowy, nie jest także dowolny dobór owych punktów kulminacyjnych w ich pogmatwanych życiorysach: z magmy życia udaje się von Trottcie stworzyć model egzystencji – najczęściej takiej, który budzi nasz podziw i szacunek.

Tak się akurat złożyło, że dwie najwspanialsze rozprawy filozoficzne Arendt to książki zatytułowane *Myślenie* i *Wola* (Arendt zmarła w trakcie prac nad trzecim tomem, który miał być poświęcony władzy sądowniczej). Wydaje się, że właśnie „myślenie” i „wola” to zasadnicze tematy większości filmów von Trotty – akty te są fundamentalnymi czynnościami podmiotów kobiecych uruchamiających fabułę. Filmy von Trotty są opowieściami o przygodach myślenia i woli – immanentnych składowych biegu życia ludzkiego. W tym sensie można chyba powiedzieć bez przesady, że nikt inny, ale właśnie Róża Luksemburg, Hildegarda z Bingen i najbliższa nam historycznie Hannah Arendt to idealne dla filozofii kina von Trotty bohaterki filmowe.

**Jacek Ziomek**

#### LEKTURY

Charlotte Bühler, *Bieg życia ludzkiego*, przeł. Edward Cichy, Józef Jarosz, Warszawa 1999.

Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Harvard University Press 1995.

Oliver Sacks, *Mężczyzna, który pomylił swoją żonę z kapeluszem*, przeł. Barbara Lindenberg, Poznań 1996.

# Upuścić Pipi, czyli kto zabił Anitę Vanger?

Prawa filmowe do powieści *Bezcenny* zostały wycenione na milion dolarów – dowiaduję się z okładki najnowszej (wciąż jeszcze) książki Zygmunta Miłoszewskiego. Oczywiście pojęcia nie mam, jaki wzór czy algorytm zastosowano, by móc, w miarę precyzyjnie, określić filmowo-finansowy potencjał utworu przed jego wejściem na rynek. Jeśli te szacunki są prawdziwe, to rzeczywiście, zbrodnia popłaca, choć jednocześnie nasuwa się pytanie: czy naprawdę warto ją popełnić? Do postawienia go skłaniają doświadczenia z ekranizacją pierwszego kryminału Miłoszewskiego, czyli *Uwikłania*, którego adaptatorzy okazali się wielokrotnymi mordercami, zabijając wszystko – na czele z głównym bohaterem – co decydowało o wyjątkowości literackiego pierwowzoru, bez wątpienia jednego z najważniejszych rodzimych reprezentantów gatunku. Adaptacji *Ziarna prawdy* – powieści (nie tylko moim zdaniem) znacznie lepszej – jeszcze nie ma, ale osoba reżysera, Borysa Lankosza, daje szansę na zmianę tendencji. Choć nie będzie to łatwe: z kiepskiej powieści łatwiej zrobić dobry film niż z wybitnej adaptację dorównującą oryginałowi – w przypadku kryminałów podobne zadanie – nie tylko ze względu na intrygę i kwestię „kto zabił?” – jest jeszcze trudniejsze. Pokusa jednak zbyt duża, by nie próbować, zwłaszcza, gdy powab uprzednio sprzedanego best-

sellera wyceniony jest na znacznie więcej niż milion dolarów. Wtedy to nieuniknione: zbrodnia rodzi zbrodnię, choć ta druga często okazuje się mocno niedoskonała. I stanowi naoczny dowód na to, że filmowy kryminał za literackim zawsze krok do tyłu, jak w przypadku *Dziewczyny z tatuażem* (2011) Davida Finchera, adaptacji *Mężczyzn, którzy nienawidzą kobiet* (2005) (pierwsza część sagi *Millenium*). Przykład nie najnowszy, choć sama trylogia pozostaje marketingowo ważna jako punkt odniesienia dla innych – księgarnie, także polskie, pełne są kryminalnych sag, które są „równie popularne jak *Millenium*”, „najlepsze od czasów *Millenium*”, „nowym *Millenium*” etc. I rodzący zaraz na wstępie pytanie, czy w tym wyścigu, choć od początku nierównym, adaptatorzy przynajmniej próbowali dotrzymać kroku prozie Stiega Larssona.

## Made in Sweden

Miało być wyjątkowo, jest – jak u *Mężczyzn, którzy nienawidzą kobiet* (2009) N.A. Opleva – konwencjonalnie. Filmowa *Dziewczyna z tatuażem* zamiast przywoływać klimatem mroczne fincherowskie *Siedem*, przypomina jego oparty na opowiadaniu Fitzgeralda *Ciekawy przypadek Benjamina Buttona*, ładny film o niczym. W obu przypadkach dobra literatura to głównie pretekst do wizualnych metamorfoz aktorów: z Bradem Pittem komputery zrobiły cuda, a Rooney Mara (jako Lisbeth Salander) jest świetnie wystylizowana.

Fabula na ekranie powtarza wersję szwedzką, dość wierne odwzorowując powieściową intrygę. Dziennikarz Mikael Blomkvist (Daniel Craig), skazany za

zniesławienie znanego biznesmena, przyjmuje propozycję nestora rodu przemysłowców, Henrika Vangera (Christopher Plummer). Ma rozwiązać zagadkę zniknięcia przed czterdziestu laty jego bratanicy, Harriet. Vanger jest przekonany, że zabił ją ktoś z ich mocno dysfunkcyjnej rodziny. Watsonem Blomkvista jest Lisbeth Salander (Rooney Mara), genialna hakerka, z racji swoich umiejętności właściwie grająca rolę Sherlocka. Widzów znających książkę fabuła nie zaskakuje, dla niewtajemniczonych jest pewnie ciekawa, choć może nie w pełni czytelna, bo redukcja wielu wątków i postaci wpływa na płynność narracji. Niezależnie od tego, czy *Dziewczyna z tatuażem* to dobry kryminał sam w sobie, jako adaptacja przeczy duchowi powieści. Sygnalizuje to choćby rozwiązanie zagadki Harriet: wiadomo, co się stało, seryjny morderca zdemaskowany, sprawa zamknięta – bez książkowych pytań i odpowiedzi.

W powieści Larssona proporcje są inne: intryga kryminalna i wyjątkowi bohaterowie to uświęcające cel środki – chodzi o zwrócenie uwagi na problem, uświadomienie jego skali. Podsuwając zagadkę, pisarz wyciąga z szafy szwedzkie trupy. Według komisarza Wallandera (głównego bohatera kryminałów pisanych przez Henninga Mankella), Szwecja zmieniła się w kraj bezprawia, gdy ludzie – zamiast cerować skarpety – zaczęli je wyrzucać. Zdaniem Larssona niewinność straciła już wcześniej, co pokazuje historia Vangerów, budujących potęgę między innymi dzięki kontaktom z III Rzeszą. Ich fascynująca saga rodzinna eksponuje wątek faszystów, którego rodzime odmiany autor doskonale znał (skądinąd tę tematykę, złasz-

cza w kontekście historii II wojny światowej, podejmują inni szwedzcy – i szerszej, skandynawscy – „kryminaliści”, jak wspomniany już Henning Mankell, Åsa Larsson czy Jo Nesbø). Ideologia daje pretekst do zbrodni – przemoc wobec kobiet stanowi główny temat *Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet* i całego cyklu *Millennium*. Pisarz słusznie wymógł zachowanie marketingowo ryzykownego tytułu, gdyż – biorąc pod uwagę przywoływane przez niego statystyki, różne formy przemocy wobec kobiet – mężczyźni, którzy ich nienawidzą, to właściwie kolejna szwedzka marka. *Millennium* to opowieść o mrocznej stronie *Swedish Dream*, dekonstrukcja mitu państwa opiekuńczego i kraju równości, także równości płci. Larssonowi – feminiście, redaktorowi antologii poświęconej mordercom honorowym – temat był bliski. Nie chodzi tylko o przemoc fizyczną i seksualną, ale wszelkie formy dyskryminacji, które są jak szklany sufit: Erika jako naczelna pisma to kobiecy wyjątek potwierdzający męską kierowniczą regułę. Druga część sagi zatytułowana *Dziewczyna, która igrała z ogniem* pokazuje tabloidyzację mediów, walkę o newsy, wtyki w redakcjach *etc.*, z kolei ostatni tom, czyli *Zamek z piasku, który runął*, to opis piekła dobrych intencji, po którym przewodniczką jest Lisbeth jako ofiara państwa opiekuńczego: przepisy mające chronić słabszą jednostkę, a użyte przez złych ludzi, prowadzą do jej zniewolenia. Ba – przez dobrych również: pierwszy kurator Lisbeth, Palmer, już dawno mógłby wnioskować o zniesienie jej ubezwłasnowolnienia, ale zdecydował egoizm: lubi spotykać się ze swoją podopieczną... Takiego „co by było gdyby...” jest tu więcej.

Mocno zarysowane tło społeczne, liczni bohaterowie – każdy ze swoją historią – sprawiają, że *Millennium* to materiał na serial, nie taki, jaki zrobili Szwedzi (od wersji kinowych różni się paroma scenami), ale nowej generacji, jeden z tych, które, zarywając noce, oglądamy całymi sezonami – śmiały obyczajowo, z nowatorską narracją, rozwijający niektóre wątki, na przykład czterdziestoletniej obsesji Henrika, której ulegają komisarz Morell i Blomkvist, temat bardzo, wydawałoby się, fincherowski (vide film *Zodiak*). Dlaczego nie powstał? – oto jedna z zagadek *Millennium*, dobry scenarzysta z pewnością nie miałby problemów z *cliffhangerami* (czyli zatrzymaniem akcji w momencie, w którym napięcie jest wysokie, nierzadko zagrożone jest życie głównego bohatera).

Adaptacje kinowe zmieniają proporcje: problem – faszyzm, przemoc – stanowi pretekst, hasło uruchamiające kryminalną intrygę. Na rozwikłaniu zagadki skupiają się twórcy szwedzkich *Mężczyzn...*, ekranizacji, która, choć nie zachwyca, na swój sposób jest rzetelna. I pokazuje, że atuty prozy Larssona – wielowątkowa treść i ciekawa (np. przez zmienne punkty widzenia, intro- i retrospekcje) forma – dla adaptatora są wyzwaniem, któremu nie sposób w pełni sprostać. Literacki kryminał od zawsze inspirował filmowy – kino, poza wykorzystującymi technikę komputerową serialami typu *CSI: Kryminalne zagadki Las Vegas*, właściwie nie wykształciło żadnej jego odmiany – i zachował przewagę, jaką daje samo medium. Potwierdzają to ekranizacje innych skandynawskich kryminałów, np. cyklu Karin Fossum o komisarzu Sejerze (można odwzorować intrygę, ale świata widzianego oczami wyobcowa-

nych bohaterów już nie), i nie tylko skandynawskich: adaptacje introspektywnej prozy Patricii Highsmith, na czele z *Riplejadą*, czy Cornella Woolricha, także konwencjonalne i odległe od mrocznych pierwowzorów.

Szwedzi wykonali rzetelną pracę z powieścią, Amerykanie – mimo deklaracji o jej przeczytaniu – zrobili tylko wzbogacony paroma pomysłami *remake*. Ma on swoje plusy: świetna muzyka Trenta Reznora i kot (ktos jednak miał powieść w ręce), z którym Craig tworzy udany duet. Harald Vanger – „straszny dziadunio” i kilka dialogów jako szczypta czarnego humoru, która jednak nie dodaje smaku dosyć mdłej całości. Pierwsza podróż do Londynu na spotkanie z Anitą jako dowód na przekorność losu. *Sail Away* Enya’i słuchane i nucone przez mordercę – zabawne i straszne, bo w jej rytmie ofiary odpływały na zawsze. To także echo słynnego, wspomnianego tu już, *Seven*: najbardziej przeraża to, że zło bywa tak przerażająco/szokująco zwyczajne. Mogłabym podać jeszcze kilka plusów, ale nie przesłaniają one minusów. Podstawowym jest brak autorskiego pomysłu na adaptację. I to on zabił Anitę Vanger. Po raz drugi, bo patent szwedzki: już w *Mężczyznach...* była to ofiara daremna, niewnosząca nic do intrygi. Amerykanom się przydała: zaoszczędzili na australijskich plenerach. Mogliby też na szwedzkich, ponieważ gdyby nie parę tamtejszych marek i ładne zimowe pejzaże, to akcja mogłaby się rozgrywać wszędzie, czyli nigdzie. Widać to zwłaszcza w porównaniu z brytyjskim serialem o Wallanderze: tam, mimo niekonsekwencji (bohaterowie mówią po angielsku, piszą po szwedzku) i zmian fabularnych,

udało się odtworzyć atmosferę powieści Mankella, ich przejmujący smutek. To zasługa pejzażu Skanii i zmęczonej twarzy bohatera (Kenneth Branagh), świadomego – jak komisarz Beck duetu Sjöwall / Wahlöö – daremności swojej pracy, przypominającej zatykanie przeciekającej tamy: nawet jeśli uda się zakryć jedną dziurę, obok powstaje kolejna. Ten pesymizm czuć też – mimo pozornego *happy endu* – w powieści Larssona. Za to film jest doskonale nijaki. Twórczo zniewalający urok bestsellera nie pozostawia wątpliwości, że *remake* powstał tylko dla kasy. Pieniądze jako główny motyw zbrodni – stary jak świat. Larsson też chciał zarobić, ale połączył przyjemne z pożytecznym.

### W walce o równy status

To, jak kino radzi sobie z prozą, przypomina trochę narodziny Pippi, początkowo naprawdę niegrzecznej dziewczynki. Książki nikt nie odważył się opublikować, więc Astrid Lindgren złądziła rysunek postaci. Upupianiu poddawani są też bohaterowie *Millennium*, na czele z współczesnym wcieleniem Pippi, czyli Lisbeth Salander, stanowiącej zarówno największy atut powieści, jak i – dla adaptatorów – wyzwanie i ryzyko. Rooney Mara mnie nie zachwyciła (zresztą Noomi Rapace też nie), bo nie mogła, zbyt przywiązana jestem do powieściowej. A ta jest nieprzekładalna. Lisbeth to postać literacka – nie tylko przez pokrewieństwo z Pippi, jak farbowane rude włosy, niezwykła siła czy własna moralność, ale też fakt, że buduje ją słowo. Poznajemy jej historię, wiemy, co myśli, jak patrzy na innych i jak oni ją postrzegają (np. Armansky, gdy przychodzi z raportem dla Frogede – polecam).

Literacka jest wielowymiarowa, filmową łatwo ograniczyć do jednego, sprowadzić do paru zewnętrznych atrybutów: biała twarz, dziwna fryzura, czarne ubranie, *piercing*, tatuaże, papierosy..., itp. Plusem jest to, że – w przeciwieństwie do Blomkvista (literacki, inaczej niż kinowy Craig, jest bardzo chłopięcy) – nie zagrała jej gwiazda i nie okazała się siostrą heroski Lary Croft. Oczywiście, aktorka ma ograniczony repertuar środków, jakimi buduje postać, ale efekt budzi moje wątpliwości: widzę przede wszystkim przebranie – nie postać. Prawdziwy problem z Lisbeth tkwi jednak w sposobie wykorzystania jej seksualności, świadczącym o tym, że nawet jeśli filmowcy – jak deklarowali – powieść przeczytali, to jej nie zrozumieli. Libertyńskie życie erotyczne, wielokąty, w jakich żyją bohaterowie, to u Larssona wątek ważny (na ekranie mocno ograniczony), bo wzbogaca ich portrety i dodaje całości pikanterii. A przede wszystkim wyznacza i podkreśla różnicę między seksualną wolnością a zniewoleniem. Można robić, co się chce, o ile obie / wszystkie dorosłe strony z własnej, nieprzymuszonej woli się na to zgadzają, tak jak Erika, członkini klubu, w którym praktykowane jest między innymi BDSM – bo to lubi. Gdy Mimi zakłada Lisbeth kajdanki, jest to część erotycznej gry, kiedy robi to Bjurman – wstęp do gwałtu. Salander jest nie tyle bi-, co po prostu seksualna. Seks – według zasad, jakie akceptuje – jest przyjemną formą spędzania czasu, zarówno z dziewczynami, jak i chłopakami. Paradoxs u Finchera polega na tym, że bohaterka walcząca o podmiotowość także w tej sferze, zostaje właściwie sprowadzona do roli obiektu seksualnego. Pomija-

jąc dość konwencjonalny romans, jakim jest związek z Blomkvistem, już w wersji szwedzkiej irytujący był lejtmotyw nagiej Lisbeth, zwłaszcza jej biustu, tu powtórzony. Chodzenie nago zapewne sygnalizuje seksualną swobodę bohaterki, a przy okazji odwagę twórców (powieściowa, choć niepruderyjna, pokazywać się innym nie lubi, bo ma małe piersi, stąd w drugim tomie cyklu wstawia sobie małe implanty, na które patrzy „z pewnym zadowoleniem”). Seksualność Lisbeth stanowi odbicie jej osobowości, ale jednocześnie wymyka się stereotypom, w jakie film próbuje ją wpisać. A zwłaszcza stanowiący dumę producentów (przełamaliśmy tabu!) plakat promocyjny z Lisbeth / Marą topless. Byłoby ciekawie, gdyby obejmujący ją Blomkvist / Craig też był nagi, dla symetrii od pasa w dół – mielibyśmy podwójne, parytetowe przełamanie tabu. Jest ubrany, stąd, może nieuświadomiona, forma symbolicznej przemocy jako strategia promocyjna filmu, którego pierwowzór literacki takie zachowania piętnował. Z tego sposobu myślenia, sprowadzenia Lisbeth do gadżetu, wywodzi się inny pomysł marketingowy: kolekcja ubrań inspirowana stylem bohaterki. Szczególnie interesująca – linia dla lolitek „romansujących ze stylem gotyckim”, mających jak mniemam, wkładać je na specjalne okazje, na przykład żeby dokopać paru pedofilom.

Skupiam się na Lisbeth, bo odgrywa kluczową rolę w powieści. Ofiara przemocy, która nie czuje i nie chce zachowywać się jak ofiara. W świecie Larssona mężczyźni, owszem, nienawidzą kobiet, ale i one – zwłaszcza w pierwszym tomie – nie są z sobą wystarczająco solidarne, co tamtym bardzo ułatwia zadanie. Tu Lisbeth jest

moralistką absolutną: kobieta poddana przemocy, która zachowuje się jak ofiara – milczy lub ucieka – jest pośrednio katem dla innych kobiet. Powieściowa ma siostrę bliźniaczkę, Camillę, która na przemoc ojca wobec matki reagowała, co typowe, wyparciem, zaprzeczaniem, że w domu cokolwiek złego się dzieje. Tym samym nie dość, że nie pomogła bitej, to jeszcze utrudniała działania Lisbeth, bezskutecznie – z różnych powodów – próbującej szukać ratunku, by wreszcie wziąć sprawy w swoje ręce. Brak odpowiedniej reakcji na zło tylko je rozszerza, stąd jej późniejsza zemsta na gwałcieliu, Bjurmanie; celibat jaki mu narzuca, ma działanie prewencyjne: to, co jej się przydarzyło, nie musi, nie powinno spotkać innej dziewczyny. Różnicę między interwencyjnym charakterem powieści a konwencjonalnością adaptacji podkreśla fakt, iż w filmach ważne jest tylko poznanie losu Harriet i tożsamość mordercy. Przypomnijmy: dziewczyna, wykorzystywana seksualnie przez swojego ojca (przy świadomie ignorującej problem matce, kolejnej współwinnej), a po jego śmierci (z jej ręki), przez brata, Martina – ucieka z domu. Pomaga jej kuzynka, pod której imieniem i nazwiskiem Harriet żyje potem przez lata w Londynie. Sama Anita – i to ów pomysł adaptatorów – razem z mężem ginie w wypadku samochodowym; jest to ofiara tym bardziej niepotrzebna, że w powieści przyjaźń kuzynek to, stanowiący wyjątek, przykład kobiecej solidarności, więcej nawet – poświęcenia, bo Anita, by chronić Harriet, która z jej paszportem wyjeżdża do Australii i poślubia tamtejszego farmera – co zostaje odnotowane w szwedzkim spisie ludności – sama za mąż nie wychodzi. Dla literackiej Lisbeth

ten układ ma jednak swój mroczny rewers, bohaterka przypomina, że fragmentów układanki jest więcej i występuje w imieniu ofiar z piwnicy Martina, zabijanych przez niego wzorem ojca anonimowych kobiet, niemających, jak Harriet, bogatego wujka, do którego teraz, po śmierci brata, może wrócić. Mogłyby żyć, gdyby ona przed laty przestała być ofiarą.

Pesymizm powieści przejawia się w tym, że Lisbeth Salander, socjopatka obdarzona dużą dozą empatii, nie istnieje: z niezwykleymi zdolnościami i odpowiadaniem – w razie konieczności – przemocą na przemoc, jest z literatury własnie, z baśni. Z życia jest jej matka, ofiara wieloletniej przemocy domowej, i przysposabiane gwałtem do zawodu, niewydzielne dla państwa prostytutki ze Wschodu. Lisbeth wymierzająca sprawiedliwość mężczyznom, którzy nienawidzą kobiet, to aktywny literacki wyjątek potwierdzający bierną życiową kobiecą regułę. Czy dla tej większości lektura *Millennium* to rodzaj *katharsis*, impuls do zapewnienia sobie równego statusu poprzez rezygnację z podrzędnego, jaki daje bycie milczącą ofiarą – nie mam pojęcia. Nie wiem, czy Larsson wierzył, że jego powieść może zmienić statystyki. *Dziewczyna z tatuażem* raczej ich nie zmieniła, choć może zachęciła do czytania. Lisbeth potrafiła dokonać wrogiego przejęcia cudzego komputera, adaptatorzy nie: niezależnie jak nieudane są ich filmy, nie zagrażają literackim oryginałom. Naprawdę dobrej powieści kryminalnej nie da się zabić za żadne pieniądze, tym gorszym zbrodnie ekranizatorów często wychodzą na dobre, ale to już zupełnie inna historia.

**Katarzyna Wajda**

## Wszyscy jesteśmy Kubrickami

**Stanley Kubrick**

Muzeum Narodowe w Krakowie

4 maja – 14 września 2014

Niewielu reżyserów uzyskało tak legendarny status jak Stanley Kubrick, w przypadku niewielu też utrzymuje się





on na niezmiennym poziomie, mimo że od chwili śmierci artysty obserwujemy premiery kolejnych filmów, narodziny nowych nurtów i reżyserskich talentów. Wystarczy spojrzeć na ranking najlepszych dzieł kinematografii publikowany w największej internetowej bazie filmowej świata – [www.imdb.com](http://www.imdb.com). To właśnie tam Kubrick rządzi niemal niepodzielnie, spychając na dalsze miejsca tak kultowych twórców jak Alfred Hitchcock, Martin Scorsese i Christopher Nolan. Niemal każdy jego film znajduje się na liście najwyższej cenionych, o Kubricku powstają filmy dokumentalne, fani tworzą efektowne wideoeseje, naukowcy organizują seminaria, a biografowie wydają kolejne książki. Nieprzypadkowo wytwórnia Warner Bros zaczęła właśnie od filmów Kubricka proces cyfrowej archiwizacji znajdujących się pod jej opieką dzieł; nie dziwi fakt, że wydawnictwo Taschen zamierza opublikować album o *2001. Odysei kosmicznej* (*2001: A Space Odyssey*, 1968) w metalowej skrzynce przypominającej tajemniczy monolit, który będzie można kupić za – bagatela – kilka tysięcy euro; nie zaskakuje też, iż właśnie dorobek tego reżysera stał się materiałem niezwyklej wystawy, która – jako projekt niemieckiego Muzeum Filmu – aranżowana jest w najbardziej prestiżowych salach muzealnych świata. Fakty te nie zaskakują, ponieważ Kubrick przyciąga kolejne pokolenia widzów i miłośników filmu, pozostając zaskakująco świeżym i nowoczesnie operującym językiem kina artysty. Dzieła wielu reżyserów z przeszłości ogląda się z dystansem i świadomością upływu lat. Kubricka poznaje się wciąż na nowo, dostrzegając w nakręconych przez niego filmach nie-



Stanley Kubrick (1928–1999) na planie filmu *2001: Odyseja kosmiczna*. (Wlk. Bryt./USA, 1965–68). © Warner Bros. Entertainment Inc.

zwykłą aktualność, czy też pasjonującą odmienność od tego, co w kinie uznawano (i uznaje się) za konwencję.

### Szczęście pierwsze

Stanley Kubrick miał bowiem szczęście po trzykroć. Przede wszystkim był geniuszem. W jego wypadku tak mocną i arbitralnie wyrażoną opinię formułując bez strachu. Kubrick często przedstawiany był jako wizjoner i despota, tworzący wykalculowane w każdym calu filmy, kontrolując wszelkie fazy realizacji dzieła z precyzją szaleńca. Jako perfekcjonista słynął z drobiazgowych studiów nad każdym szczegółem scenariusza, eksperymentował z najnowszymi technikami i sublimował konwencje hollywoodzkich gatunków (wojennego, kostiumowego, fantastycznonaukowego i grozy). Był filmowym demiurgiem, który zamiast kopiować otaczający świat, wolał stworzyć jego alternatywną wersję – równie prawdziwą, co sztuczną i przefiltrowaną przez autorskie wizje. Nieprzypadkowo więc kręcąc film o wojnie w Wietnamie, nawet nie opuścił Londynu, lecz ulokował plan zdjęciowy w Anglii, sprowadził z Hiszpanii setki

palm, a zdjęcia realizował wyłącznie po południu, gdy barwa londyńskiego nieba przypominała kolor Indochin. Wielu zapyta: dlaczego? Chyba przede wszystkim po to, by stworzyć swój własny, osobny świat – i to właśnie dzięki niezwyklej sile artystycznej kreacji filmy Kubricka wciąż pozostają jednymi z najbardziej lubianych przez kolejne pokolenia widzów.

Wędrując po świecie Kubricka, wciąż natykamy się na ślady tego geniuszu. Tak objawia się w swojej cierpkiej ironii – znakomicie zbalansowanej między krytycyzmem, czy nawet katastrofizmem a dobroliwym stosunkiem do człowieka, który choć zdolny jest do szaleństwa i samozałądy, pozostaje odważnym kreatorem, odnajdującym pokłady człowieczeństwa nawet w najbardziej niekorzystnych dla siebie warunkach. Podobnie jest też w niezwykłych katalogach nawiązań, przekształcających filmy Kubricka w skomplikowane kalambury i labirynty znaczeń – bowiem wędrowka po jego dziełach to doświadczenie pełnej kontroli nad bogactwem historycznych i kontekstowych studiów, od jakich reżyser zaczynał pracę nad każdym scenariuszem. Geniusz reżysera to także niepowtarzalna proporcja zachowywana między techniką a sztuką, gdyż jak każdy zaprojektowany przez niego efekt specjalny dostarczyć może zachwytu równego największym osiągnięciom artysty, tak czyste piękno wielu plastycznych, dźwiękowych i rytmicznych zabiegów osiąga u niego precyzję równania matematycznego – czy może: mistrzowskiej partii szachów, których reżyser był wielkim miłośnikiem. Kubrick to niespokojny odkrywca, pasjonat najnowszych technik i starodawnych nauk,

kolekcjoner katalogujący drobiazgi, z których powstać może nie tylko perfekcyjne w każdym detalu dzieło sztuki, ale coś więcej – osobny świat, rządzący się odmienną od naszej logiką fizykalnych i geograficznych zależności. Kubrick nie rekonstruuje świata. Jego koncepcja realizmu oznacza idealną przebudowę otaczającej nas rzeczywistości, tak aby w tych drobnych przesunięciach akcentów ulokować moc prawdziwie demiurgicznego artysty.

### Szczęście drugie

Ale Kubrick miał też drugie szczęście – przyszło mu działać w czasach, gdy niezaprzeczalny geniusz trafił na odważne dla epokowych pomysłów czasy. Czy wyobrażamy sobie dziś powstanie *2001. Odysei kosmicznej*? Czy wyobrażamy sobie hollywoodzką wytwórnię, która wydaje ogromne pieniądze na awangardowy esej *science fiction*, nad którym prace trwają dwa razy dłużej niż w harmonogramie, a budżet ulega podwojeniu. Czy wyobrażamy sobie powstanie dziś filmu niemal bez dialogów i sentymentalnego melodramatyzmu, ale za to z filozoficzną refleksją o losach gatunku ludzkiego i muzyką György Ligetiego w najbardziej niepokojących fragmentach dzieła? Co więcej, dzieła, które stało się komercyjnym triumfem? Film ten nie powstał w eksperymentalnym studio filmowym, finansowanym przez władze publiczne. Powstał w Metro-Goldwyn-Mayer, hollywoodzkiej wytwórni, która nie bała się podjąć ryzyka, bo czasy kontestacji i modernizmu, epoka nurtów nowofalowych i nonkonformizmu młodych wymagały odwagi w decyzjach i brawury w procesie inscenizacji. Tak uczyniła wcześniej

Columbia, która zgodziła się na realizację komedii o zagładzie nuklearnej świata *Doktor Strangelove* (1964), a potem Warner Bros., który sfinansował *Mechaniczną pomarańczę* (*A Clockwork Orange*, 1971), pełen przemocy i anarchizmu moralitet o tłamszeniu indywidualności przez totalitarny system. Nasze czasy przynoszą co najwyżej *Grawitację* (*Gravity*, 2013) Alfonso Cuaróna, sentymentalny kicz z Sandrą Bullock, której nie ratuje nawet maestria trójwymiarowych zdjęć.

### Szczęście trzecie

Kubrick miał jeszcze jedno szczęście, jeszcze jeden wielki dar – umiejętność wyzwalania entuzjazmu. Jest bowiem wielką łaską być artystą-geniuszem, ale jeszcze większą – umieć przeszczepiać tę wielkość na innych i przekonywać ich do tego, że sami są zdolni do dzieł epokowych. W historii kina (ale przecież nie tylko) nieraz natykamy się na wielkich twórców, którzy swą mizantropią i skłonnością do autodestrukcji niszczyli możliwość wybrzmienia swego geniuszu. W kinie jest to szczególnie dotkliwie, ponieważ proces realizacji filmu jest dziełem wspólnym, pracą wielu osób zaangażowanych na różnych etapach produkcji i zamknięcie się w pancerzu zawiści i nieufności jest zwykle niszczące.

Kubrick miał więc i to szczęście, że wielkość jego filmów zawarta jest w jednostkowych osiągnięciach współpracujących z nim ludzi. Nietrudno tego dowieść, bo czy wyobrażamy sobie *Doktora Strangelove* bez słynnego War Roomu, owego gabinetu wojny, w którym amerykańska generalicja, pod kierownictwem prezydenta Stanów Zjednoczonych, rozważa

scenariusze dalszej egzystencji po zagładzie nuklearnej świata? Nie bardzo – jest to przecież arcydzieło sztuki scenograficznej, zaprojektowane przez słynnego dekoratora, Kena Adama, laureata dwóch Oscarów, który jednak pracę na planie Kubricka uznał za swoje dzieło życia. Czy chcielibyśmy, aby *2001. Odyseja kosmiczna* kończyła się inaczej niż słynnym korytarzem świetlnym, ową bramą do szczególnego doświadczenia czasu i przestrzeni? A jest to dzieło Douglasa Trumbulla, który zaprojektował, sfotografował i zmontował ten niezwykły fajerwerk audiowizualnych atrakcji, który – jakże słusznie – przeszedł do historii kina. Wreszcie, czy *Lśnienie* (*The Shining*, 1980) byłoby *Lśnieniem*, gdyby nie te hipnotyczne ruchy kamery płynącej po labiryncie hotelu Overlook, a wykonane przez Garretta Browna – wynalazcę słynnego steadicamu (resorowanej uprzęży, zakładanej na ciało operatora tak, aby drgania jego ruchu nie przenosiły się na zainstalowaną na nim kamerę)?

Wielkość filmu to suma osiągnięć wielu ludzi. W wypadku Kubricka było to szczególnie ważne, ponieważ każdy z realizatorów wiedział, że przy nim musi się wznieść na szczyt swych umiejętności, że nie musi się bać brawury, że można iść na całość, nie dbając o budżet i upływ czasu. Bo zrobić coś na 90 procent, to tak jakby zrobić na 0 procent. Ta siła wywoływania entuzjazmu była energią jego filmów i być może największym szczęściem, jakie go spotkało.

### Wystawa

Powodem, dla którego powstał ten tekst, jest możliwość dostrzeżenia tych wszystkich niezwykłych obiektów i osiągnięć

w Muzeum Narodowym w Krakowie. To tam zagościła ekspozycja dorobku Stanleya Kubricka, która pokazuje nie tylko jego geniusz, lecz także talenty innych związanych z nim ludzi. Czego tam nie znajdziemy – ponad tysiąc eksponatów, fragmenty scenografii, kostiumy, dokumenty, listy, fotosy, plakaty, niezliczone rekwizyty, makieta bomby wodorowej z *Doktora Strangelove*, odtworzony efekt przedniej projekcji z 2001. *Odysei kosmicznej*, zrekonstruowany hotelowy westybul z *Lśnienia*, karnawałowe maski z *Oczu szeroko zamkniętych* (*Eyes Wide Shut*, 1999) i lalki z *Mechanicznej pomarańczy*. A wszystkie te obiekty zostały pokazane w dynamicznej, audiowizualnej scenerii pełnej ekranów, projektorów, monitorów i dźwięków sączących się w każdej z sal.

Wszystko zaczęło się na początku XXI wieku, już po śmierci Stanleya Kubricka (w 1999 roku). We frankfurckim Muzeum Filmu zorganizowano wystawę dekoracji zaprojektowanych przez Kena Adama, który u Kubricka pracował na planie *Doktora Strangelove* i *Barry'ego Lyndona* (1975). Ekspozycja okazała się sukcesem i niemieccy archiwiści zaczęli rozważać pomysł zorganizowania wystawy poświęconej samemu Kubrickowi. Kontakt ze spadkobiercami był ułatwiony, ponieważ wdowa po Kubricku i jego najbliższy współpracownik Jan Harlan są z pochodzenia Niemcami. Wkrótce w Childwickbury Manor (posiadłości reżysera) pojawili się więc muzealnicy, przez wiele miesięcy katalogujący pamiątki z działalności artystycznej reżysera. Uzupełniono je o obiekty i dokumenty należące do twórci filmowej (zwłaszcza Warner Bros.),

wykonano kilka rekonstrukcji obiektów (choć i tak większość – np. stroje bliźniaczek, siekiery, nóż i maszyna do pisania z *Lśnienia* – to oryginalne obiekty). I tak powstało Kubrickowe inwentorium.

Ekspozycje zaczęto łączyć i aranżować, tworząc z nich wystawę (tak pokazywane były m.in. we Frankfurcie, Gandawie, Berlinie, Paryżu, Melbourne, Los Angeles i São Paulo). Po Krakowie całość zbiorów pojedzie do Toronto, potem do Busan i Hong Kongu. W każdym z tych miast projektanci i kuratorzy otrzymali wolną rękę w doborze obiektów i ich ekspozycji, a wystawa krakowska to swoisty labirynt motywów, pozwalający zwiedzającym zgubić się w Kubrickowskim świecie. Śmiałków prowadzą trzy – ujęte niechronologicznie – ścieżki: wojny, technologii i szaleństwa. Oczywiście, można z tych dróg zbiec, klucząc po ekspozycji i wchodząc na alternatywną ścieżkę zwiedzania, bo w końcu wszystkie wątki przeplatały się w filmach Kubricka w nadzwyczaj kunsztowny sposób.

### Ścieżki Kubricka

Na szlak wojny widz wstępuje nieprzypadkowo, ponieważ nawet debiut fabularny Kubricka, *Strach i pożądanie* (*Fear and Desire*, 1953), wpisywał się w konwencję kina wojennego. Reżyser niekiedy łączył wojenną opowieść z horrorem (jak w debiucie), innym razem wplatał ją w czarną komedię (jak w *Doktorze Strangelove*), a temat wojny poszerzał o wątek przemocy. Opisywał wojny antyczne, współczesne i futurystyczne, planował film o Holokauście, i zawsze stawiał fundamentalne pytanie: czy wojna jest tworem instytucji (rządów, wojska,

generacji), czy najbardziej wyrafinowaną i cywilizacyjnie rozwiniętą ekspresją męskich popędów, które służą do podbojów, dominacji, przemocy i władania otoczeniem? Zapewne jest jednym i drugim, co reżyser dowiódł w 2001. *Odysei kosmicznej* i *Mechanicznej pomarańczy*, w których ukazał ścisły związek między atawistyczną agresją a nowoczesną technologią.

Na ścieżce wojny można napotkać też wiele innych rekwizytów, zdjęć i dokumentów opowiadających o planach realizacji filmu *Aryjskie papiery* w Polsce (film ostatecznie nie powstał). Niezwykle są także szafy pełne książek, skrzynki wypełnione fiskalami i projekty kostiumów do *Napoleona* – największego (jak twierdził Kubrick) dzieła w historii kina, które nie zostało zrealizowane. A szkoda. Choć gdyby powstał film o cesarzu Francuzów, to pewnie nie moglibyśmy zachwycać się pięknem, smutkiem i mądrością „próby kostiumowej” *Napoleona* – czyli *Barrym Lyndonem*.

Drugą możliwą ścieżką zwiedzania wystawy jest kierunek wyznaczony przez ewolucję technologii. Ten wątek jest ważny z trzech powodów. Po pierwsze, Stanley Kubrick przykładał ogromną wagę do nowinek technicznych, efektów specjalnych i nowatorskich rozwiązań inscenyacyjnych. Stale współpracował też z instytucjami wykorzystującymi nowoczesne technologie (np. NASA), wprowadził do użycia nietypowe obiektywy i taśmy filmowe, a także koordynował prace nad tzw. przednią projekcją.

Po drugie – technologia oddziaływała na fabularny i filozoficzny charakter dzieł Kubricka, u którego ewolucja czło-

wieka to stałe doskonalenie narzędzi służących do podboju i narzucania władzy innym ludziom. Po trzecie, z tym rodzajem popędu wiąże się przemoc, wojna i alienacja – bo wytworzone przez człowieka maszyny, urządzenia i społeczne instytucje prowadziły do dehumanizacji i niszczyły indywidualizm jednostki. Jak wiele jest w tej antynomii paradoksów świadczy choćby słynna scena śmierci HAL-a z *Odysei kosmicznej*, który wyłączany moduł po module przez Bowmana szepce: „Boję się”, coraz bardziej odległym głosem śpiewając piosenkę, jaką nucił pierwszy nauczony tego komputera w historii informatyki. Scenę tę, podobnie jak 11 innych, można przeżyć raz jeszcze w jednoosobowych kapsułach, zaprojektowanych przez aranżera wystawy Tomasza Wójcika, profesora krakowskiej ASP.

W ścieżkę technologii wprowadza widza ciemny prostokąt wrót, wykrojonych z ogromnego ekranu przedstawiającego kosmos z 2001. *Odysei kosmicznej* – jeden z najbardziej efektownych fragmentów wystawy. Labiryntowe przejścia kierują od ekspozycji obiektywów i urządzeń technicznych, przez makiety statków kosmicznych, aż po pustynny krajobraz *Świ-tu człowieka*. W nim pojawia się czarny monolit, makieta centryfugi (we wnętrzu której zbudowano scenografię statku kosmicznego), skafander astronauty, strój małpoluda, gwiazdne dziecko i – na końcu – korytarz świetlny, swoista brama do wszechświata, które pozwoliły głównemu bohaterowi *Odysei*... doświadczyć w przyspieszonym tempie dziejów kosmosu, naszej planety i w konsekwencji również samego siebie.

Ostatni szlak tematyczny wystawy nie jest tak linearny jak pozostałe dwa, pozwala jednak powiązać z sobą cztery filmy, które najsilniej eksponują motyw szaleństwa. W ten sposób – na zasadzie diagonalnych połączeń w przestrzeni – zestawione są: *Lolita* (1960), *Mechaniczna pomarańcza*, *Lśnienie* i *Oczy szeroko zamknięte*. Zwiedzający może do nich dotrzeć, zaglądając w rogi i zaułki wystawy. Tam odnajdzie: destrukcyjną namiętność profesora Humberta Humberta, pierwotną agresję Alexa DeLarge'a, obłąd Jacka Torrance'a i zazdrość Billa Harforda. Szaleństwo – jakkolwiek byłoby ono fenomenem destrukcyjnym i niszczyielskim – stanowiło w filmach Kubricka przejaw indywidualizmu jednostki, było ekspresją człowieka niepoddanego presji kultury i instytucji, która dążyła do swoistej dehumanizacji świata. Było więc niebezpieczne, ale wciąż ludzkie i przejmujące – bardziej niż zimne oko HAL-a (które skądinąd też spogląda na widza wystawy).

Wędrowkę po temacie szaleństwa zaczyna ozdobiona czerwonymi kotarami sala poświęcona *Lolicie*. Jej centralnym rekwizytem jest specjalnie zaprojektowana pufa w kształcie lizaka, którego narysowany na podłodze patyczek prowadzi do dziwacznych kształtów sali *Mechanicznej pomarańczy*. W jej wnętrzu nic nie wydaje się proste i normalne: wszystko staje się wygięte, jak krzesła i kanapy w kształcie dziwacznie upozowanych kobiet. Nad obiektami dominuje dynamicznie przekrzywiony manekin ze strojem Alexa, a przedmioty są tu zmnożone przez odbicia w lustrach i załamania przestrzeni – terytorium pełne agresji nie

może przecież przynieść jakiegokolwiek poczucia bezpieczeństwa.

Podobnie jest w *Lśnieniu*, gdzie zwiedzający dostanie się przez wąski korytarz, u kresu którego może zajrzeć do słynnego pokoju 237 i obejrzeć kompilację przeobrażeń wizji Danny'ego. Dalej, w odtworzonej westybulu hotelu Overlock, znajdziemy i stół, i maszynę do pisania, i model labiryntu, który ostatecznie uwięził Jacka. Nie zabrakło też stroju bliźniaczek, siekier i sweterka Danny'ego z ryśnięciem rakiety Apollo, który stał się źródłem interpretacyjnych śledztw miłośników Kubricka (pisze o tym Andrzej Pitrus w jednym ze swoich artykułów). Ciemny i wąski korytarz przeprowadza z jasności *Lśnienia* w mrok *Oczy szeroko zamkniętych*, których zagadkowość intensyfikują oryginalne maski karnawałowe należące do uczestników sekretnej orgii nowojorskiej socjety.

Po opuszczeniu tej sali zwiedzającemu pozostaje już tylko ekspozycja końcowa – obrazy żony Stanleya Kubricka, Christiane, oryginalne klapy z kilku jego filmów, a także statuetka Oscara za efekty specjalne do *2001. Odysei kosmicznej*. Niezwykle, że ten geniusz filmowej reżyserii nigdy nie otrzymał nagrody Akademii właśnie w kategorii reżyserii. Nie dla nagród kręci się jednak filmy, tylko dla widzów. A ci Kubricka nigdy nie zawiedli. Warto nie zawieść go również teraz i przybyć do Krakowa na wystawę (do połowy września), a przy okazji nie zapominać o najważniejszym jej przesłaniu.

Kubrick na każdym kroku wskazuje na potęgę kreacji człowieka, na jego zdolności i siłę tworzenia. Wygodnictwo, konformizm, konwencje nie są wszystkim, na co

nas stać. Naszym posłaniem są: brawura i odwaga, ów demiurgiczny akt kreacji – bo czekanie, aż inni coś zrobią za nas, jest zwykłą dezercją. Kubrick był katastrofistą, pesymistą i portrecistą destrukcyjnych skłonności człowieka. Ale widział też w nim ogromną energię i potencjał geniuszu. Ów boski pierwiastek, dzięki któremu ten agnostyk wznosił się na metafizyczne wyżyny światopoglądowej re-

fleksji. Forma, na jaką się zdobył, była tego najlepszym dowodem, a wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie – próbą kongenialnego jej opisanie. Wielkość Kubricka nie powinna więc przygniatać i obezwładniać, lecz dowodzić, że w istocie (albo potencjalnie) wszyscy jesteśmy zdolni do czynów epokowych i zuchwałych, że wszyscy jesteśmy... Kubrickami.

**Rafał Syska**

Stanley Kubrick na planie filmu *Spartakus*, 1960



Julita Deluga

Aleksandra  
Görlich

## Architektoniczna wizja nowoczesnej Polski według Adolfa Szyszko- -Bohusza

O twórczości architektonicznej Adolfa Szyszko-Bohusza nie można mówić bez osadzenia jej w szerokim kontekście historycznym oraz na tle bardzo intensywnych przemian politycznych, jakie zachodziły w Europie na początku XX wieku.

Dwadzieścia lat niepodległości międzywojennej Polski były czasem intensywnych przemian i ogromnej pracy, która miała służyć umocnieniu tożsamości i jedności narodowej – silnie nadszarpniętej przez wieloletni podział państwa. „Młode” państwo potrzebowało zaplecza artystycznego. Szczególnie istotną dziedzinę twórczości stanowiła architektura, w historii której zaczęto szukać elementów pozwalających wykreować styl narodowy. Styl, który wyróżniłby się na tle innych europejskich stylów i zaświadczył, przypomniał o ciągłości i trwałości polskiej kultury. Na takim tle rodziła się polska nowoczesna architektura modernistyczna, korzystająca z nowatorskich technik budowlanych oraz konstrukcyjnych. Duży problem stanowiła kwestia restaurowania i konserwacji tego, co zachowało się



z architektury wcześniejszej, co przetrwało czasy zaborów i I wojny światowej. To wtedy rodziły się nowe teorie konserwatorskie. Wszystko to działo się zaś z wielkim udziałem Adolfa Szyszko-Bohusza, jednego z najważniejszych architektów i konserwatorów pierwszej połowy XX wieku i jednego z autorów mitu II RP, w znacznym stopniu odpowiedzialnym za kształt przestrzenny współczesnego Krakowa. Ten niezwykle wszechstronny artysta, konserwator, architekt i teoretyk, który odebrał gruntowne wykształcenie w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, dostrzegał nową modernistyczną przemianę, jaka zachodziła ówczesnie w architekturze. Co niezwykle istotne, w projektach krakowskiego architekta widoczna jest „reakcja na modernizm”, jednak bez ostatecznego opowiedzenia się po jego stronie. Właśnie na tym aspekcie skupili się autorzy świetnej wystawy monograficznej Adolfa Szyszko-Bohusza, którą można było oglądać od 23 października 2013 do 22 lutego 2014 roku w Muzeum Narodowym w Krakowie. Członkowie Fundacji Instytut Architektury, twórcy wystawy, za cel postawili sobie reaktywację nieco zapomnianej postaci Adolfa Szyszko-Bohusza oraz przypomnienie jego ogromnego wkładu w rozwój architektury polskiej pierwszej połowy XX wieku. Pokazali także – w bardzo przekonujący sposób – rozdarcie architekta między tradycją a nowoczesnością.

Historia, poszukiwanie stylu narodowego, konserwacja materiału zabytkowego oraz kwestia rodzącej się nowoczesności w architekturze polskiej to kluczowe problemy obecne w twórczości architekta. Jak pisał o nim Michał Wiśniewski:

„[c]hociaż nie był związany ideologicznie z awangardą, jako jeden z pierwszych otworzył się na jej estetyczne postulaty. Działając aktywnie na polu konserwacji zabytków, równocześnie stanął przed wyjątkowym zadaniem, jakim była kreacja mitów nowoczesnego państwa narodowego oraz kodów estetycznych, które kształtowały tożsamość wspólnotową”<sup>1</sup>.

Urodzony w Narwi, wykształcony w Rosji, większość swojego artystycznego życia spędził Szyszko-Bohusz w Krakowie, w mieście, które w XIX wieku urosło do miana symbolicznej, duchowej stolicy zniewolonego państwa. Na przełomie XIX i XX wieku Kraków stał się też ośrodkiem prężnie rozwijających się nowych idei i trendów w projektowaniu oraz najważniejszych zjawisk w rodzimej architekturze. W Europie zaczęły zachodzić poważne zmiany – wybujała, ornamentacyjna secesja powoli ustępowała miejsca architektonicznej prostocie. W tym właśnie zwrotnym momencie swój artystyczny debiut miał Szyszko-Bohusz. W Krakowie powstało najwięcej jego projektów, a sam artysta miał realny wpływ na zmiany, które zachodziły w miejskiej strukturze. Pochodzący z patriotycznej rodziny architekt, na wieść o wybuchu wojny wstąpił do Legionów Polskich i służył tam aż do czasu, kiedy powołano go na stanowisko kierownika odnowy wzgórza wawelskiego w 1916 roku.

Jakim konserwatorem był Szyszko-Bohusz? Zdania na ten temat są podzielone i temat ten budził, i nadal budzi, duże kontrowersje. Architekt, przyjmując posadę na Wawelu, stanął przed wieloma bardzo trudnymi do rozwiązania problemami. Z jednej strony, będąc z wykształcenia

## JULITA DELUGA

architektem, a nie konserwatorem, podjął się naukowej analizy historycznych budynków i ich pozostałości na wzgórzu; z drugiej strony jednak, kryzys gospodarczy sprawił, że sam musiał zabiegać i organizować finanse na rzecz przeprowadzanych przez siebie robót budowlano-konserwatorskich. Jednak na przekór tym problemom, z ogromnym zaangażowaniem zdobywał wciąż nowe środki i podejmował nowe prace konserwatorskie na Wawelu. W latach 20. oprócz prac na zewnątrz Wawelu rozpoczęto także prace we wnętrzach zamkowych. Po odzyskaniu niepodległości Wawel został uznany za jedną z rezydencji głowy państwa. Szyszko-Bohusz, jakby w odpowiedzi, stworzył projekt, którym pragnął przemienić wzgórze wawelskie w panteon narodowy, tworząc tym samym nowy kontekst dla historycznego

miejsca. Konserwację zabytków przeprowadzał tam, gdzie jego zdaniem była ona możliwa. Jeśli warunki mu na to pozwalały, sięgał po nowoczesne rozwiązania. Prace prowadzone przez Szyszko-Bohusza miały w dużej mierze charakter kreacji, nie zaś prostej restauracji.

Dzisiaj zmieniło się spojrzenie na wiele z jego pomysłów, zwłaszcza tych, które wykorzystał we wnętrzach wawelskich. Nie budzą już tak wielu kontrowersji, wręcz przeciwnie – są doceniane<sup>2</sup>. Oceniając poczynania kierownika odbudowy Wawelu, trzeba pamiętać o momencie historycznym, w jakim przyszło mu wykonywać tę pracę. Po wojnie wiele zabytków wymagało intensywnych prac budowlanych. Często stan zachowania obiektu nie pozwalał na wiarygodną konserwację i wymuszał zastosowanie własnych ar-

Adolf SZYSZKO-BOHUSZ, Dom Towarzystwa Ubezpieczeniowego Feniks, Kraków, lipiec 1932, Narodowe Archiwum Cyfrowe



chitektonicznych pomysłów wkomponowanych w tkankę historyczną.

Oprócz prac na wzgórzu wawelskim architekt miał na koncie wiele innych ciekawych realizacji konserwatorskich (m.in. na zamku w Będzinie, w pałacu w Krasiczynie, Podhorcach, Nowym Wiśniczu, w kolegiacie w Wiślicy czy prace przy Zamku Królewskim w Warszawie).

Kolejną istotną kwestią jest rodząca się wtedy, a wynikająca z momentu dziejowego, potrzeba stworzenia stylu narodowego oraz potrzeba uwypuklenia symboliki narodowej. Szyszko-Bohusz, świadomy zachodzących zmian oraz przekonany o słuszności idei podkreślania ciągłości państwa polskiego, dużą wagę przywiązywał do swoich wawelskich prac. Chociaż ostatecznie nie doszło do realizacji projektu panteonu

narodowego, zachowały się plany, pokazane na krakowskiej wystawie, które doskonale obrazują, jak ewoluował i zmieniał się pomysł.

Początkowe zachłyśnięcie się narodową tradycją w architekturze z czasem zaczęło ustępować miejsca nowym tendencjom i poszukiwaniom ściśle w obszarze modernistycznych form architektonicznych. Oddane do użytku w 1935 roku gimnazjum i seminarium duchowne oo. Paulinów na Skałce w Krakowie jest jednym z najbardziej śmiałych przykładów poszukiwań nowoczesnej formy w architekturze. Szczególnie uwypuklone jest to przez fakt bezpośredniego sąsiedztwa barokowego kościoła i zabytkowej zabudowy pobliskich ulic. Szyszko-Bohusz często będzie potem w ten czy inny sposób łączył historię z nowoczesnością i funkcjonalnością

Adolf SZYSZKO-BOHUSZ,  
Gmach Poczтовой Kasy  
Oszczędnościowej w Krakowie,  
Narodowe Archiwum Cyfrowe



wnętrz i przestrzeni. Szczególnie widoczne jest to w budynkach stworzonych dla Pocztovej Kasy Oszczędności w Krakowie. Bryła banku przy ulicy Wielopole 19, oddana do użytku w 1925 roku, jest przykładem zastosowania estetyki klasycyzmu w architekturze. Jest to niezwykle ważne zjawisko w architekturze polskiej lat 20. i wpisuje się w problematykę kreowania stylu narodowego. Jednak najważniejszym przykładem nawiązywania do form klasycznych były kolejne warianty projektu nowego gmachu Muzeum Narodowego w Krakowie.

Innym ciekawym przykładem, zawierającym już szereg elementów charakterystycznych dla modernizmu był projekt Domu im. Józefa Piłsudskiego, którego pierwsze i jedyne skrzydło zrealizowano w latach 1931–1934. Mało kto zdaje sobie dzisiaj sprawę, jak miało wyglądać to kompleksowe założenie, a pokazana na wystawie w Muzeum Narodowym makieta projektu w pełni uzmysławiała jego ogrom. Jeszcze bliżej modernizmu znajdował się kolejny zrealizowany budynek: Dom Związku Artystów Plastyków, wzniesiony przy ulicy Łobzowskiej. Jest on bliski modernizmowi – zarówno pod względem kompozycyjnym, jak i dekoracyjnym.

Lata 20. to również czas, kiedy Szyszko-Bohusz pracował nad projektami kilku uzdrowisk dla Krynicy i Żegiestowa. Szczególnie interesujący jest projekt Nowego Domu Zdrojowego w Żegiestowie. Zastosowanemu w układzie kompozycyjnym schematowi osiowemu, towarzyszą tutaj liczne dekoracyjne nawiązania do modernizmu. W tym okresie powstał też nigdy niezrealizowany, bardzo ciekawy projekt Hotelu Bristol dla Krynicy. Twór-

cy wystawy uważają, że to właśnie te koncepcje najlepiej pokazują moment przełomu estetycznego w twórczości architekta.

W tym też czasie otrzymał on propozycję zaprojektowania rezydencji Zamku Prezydenta RP w Wiśle. Stworzył wpiśnięty się w krajobraz „modernistyczny zamek”, który nacechowany był dużą dozą nowoczesności, przejawiającej się najpełniej w modernistycznych wnętrzach, przeszkleniach oraz tarasach na dachu. Budowla ta zdaje się łączyć w sobie potrzebę zaprezentowania ciągłości polskiej tradycji z dążeniami do nowoczesności. Na wystawie w Muzeum Narodowym pokazano także meble, będące częścią wyposażenia prezydenckiej rezydencji.

Równie ciekawe były prezentowane na wystawie zachowane projekty domu własnego Adolfa Szyszko-Bohusza, zwanego Zameczkiem Odyńca w podkrakowskich Przegorzałach. Nowoczesna forma o żelbetowej konstrukcji została tu przyodziana historycznym kostiumem przywodzącym na myśl średniowieczną basztę rycerską.

W latach 1928–1932 Szyszko-Bohusz zrealizował swój najbardziej kontrowersyjny, według znawców, projekt – siedzibę austriackiego Towarzystwa Ubezpieczeniowego Feniks przy Rynku Głównym w Krakowie. Stanowi ona „najważniejszy przykład zastosowania estetyki modernizmu w samym centrum miasta [...]”. Przygotowując projekt Feniksa architekt opracował kilka różnych wersji jego elewacji. Pokazują one całą paletę rozwiązań artystycznych: od rodzimego renesansu, poprzez neobarok po zrealizowaną formę bliską modernizmowi<sup>3</sup>. Wszystkie koncepcje elewacji Feniksa znakomicie ilustrują poszukiwania prowadzone przez

architekta. Co więcej, świadczą o transformacji jego twórczości i stopniowym porzuceniu estetyki historyzmu na rzecz form już w pełni nowoczesnych. Niezwykle ciekawe były dyskusje toczone wokół tego projektu. Właśnie za Feniksa architekt był szczególnie mocno krytykowany przez krakowską prasę oraz władze miasta.

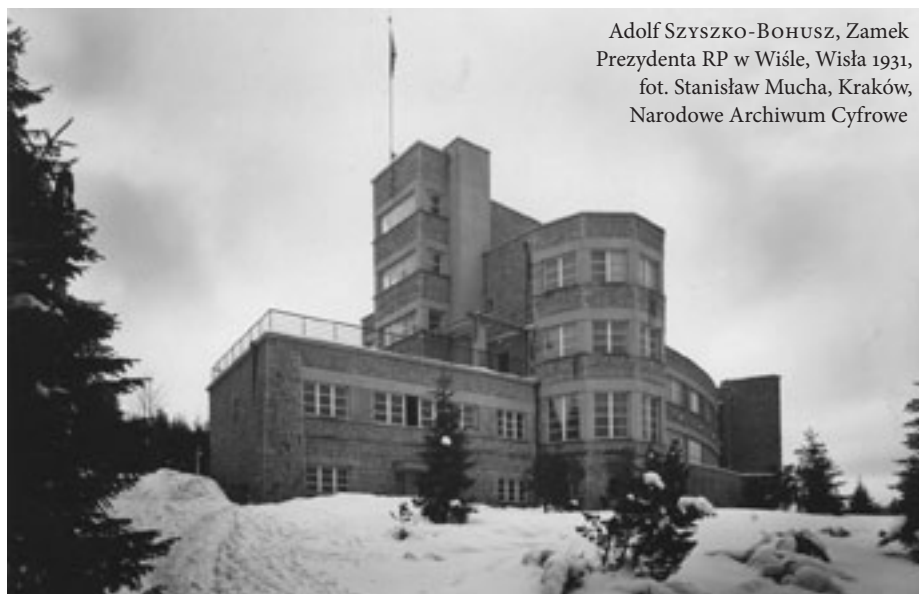
Szyszko-Bohusz, mający „monopol” na większość znaczących kreacji budowlanych z tego czasu, miał realny wpływ na kreowanie polskiej architektury oraz konserwacji zabytków. Nigdy jednoznacznie nie opowiedział się po stronie modernistycznej nowoczesności, chociaż pokazał wiele jej aspektów i odcieni w swojej twórczości. Co ciekawe, to on jako jeden z pierwszych projektował, a następnie wznosił nowoczesne budynki. Wystawa w Muzeum Narodowym i towarzysząca jej pierwsza obszerna monografia twórczości artysty (autorstwa Michała Wiśniewskiego, wydana przez Instytut Architektury)

przypomniały wiele ciekawych, choć mało znanych faktów z działań i prac architekta. Co jednak najważniejsze, oba wydarzenia wskazują na kontekst historyczny oraz czynniki wpływające na decyzje i charakter twórczości Szyszko-Bohusza. Monografia zawiera szereg zdjęć zarówno archiwalnych, jak i współczesnych – jest dzięki temu doskonałym materiałem do rozważań o twórczości architekta.

**Julita Deluga**

#### PRZYPISY

- 1 *Inny modernista. Adolf Szyszko-Bohusz*, w: Michał Wiśniewski, *Adolf Szyszko-Bohusz*, współpraca Rafał Ochęduszko, Kraków 2013, s. 8.
- 2 Por. Agnieszka Janczyk, *Projekt plafonu do gabinetu w Kurzej Stopce*, w: *Wawel narodowi przywrócony. Odzyskanie zamku i jego odnowa 1905–1939* [katalog wystawy], red. Marcin Fabiański, Kazimierz Kuczman, Kraków 2005, s. 224–225.
- 3 Michał Wiśniewski, *Adolf Szyszko-Bohusz. Reakcyjny modernizm?*, w: *Reakcja na modernizm. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza* [katalog wystawy], red. Dorota Leśniak-Rychlak, Kraków 2013, s. 49.



Adolf SZYSZKO-BOHUSZ, Zamek Prezydenta RP w Wiśle, Wiśla 1931, fot. Stanisław Mucha, Kraków, Narodowe Archiwum Cyfrowe

# Z ukrycia

## **Parawan japoński. Sosna, żuraw i góra Fuji**

Muzeum Sztuki i Techniki

Japońskiej Manggha

29 stycznia – 13 kwietnia 2014

**N**ie jest łatwo pisać o własnej wystawie. Po napisaniu, zredagowaniu i przeprowadzeniu trzech korekt katalogu, po wielokrotnym wysłaniu informacji do tzw. mediów, po codziennym oprowadzaniu po niej grup zwiedzających. Spisuję więc jedynie relację z tej wystawy.

W Muzeum Manggha można było zobaczyć kilkanaście obiektów, które są dobrymi przykładami składanych parawanów *byōbu* ze względu na ich różnorodne dekoracje, rozmiary i technikę wykonania.

Zwiedzanie wystawy rozpoczynało się od parawanów przeznaczonych do sal reprezentacyjnych. W XVI i XVII wieku, podczas trwającej latami wojny domowej, panowie feudalni budowali okazałe siedziby, murowane zamki, których funkcją była obrona przed coraz doskonalszą bronią oraz olśnienie gości bogactwem gospodarza. Chodziło i o majątek, i o bogate tradycje rodzinne. Wspaniale było móc pochwalić się udziałem przodków w jednej ze słynnych bitew opiewanych w eposach takich jak *Heike monogatari* (Opowieść o rodzie Taira) lub *Taiheiki* (Kronika wielkiego pokoju). Obraz bitwy w formie malowidła umieszczonego na sześciokrzydłowym parawanie o wysokości około stu osiemdziesięciu centymetrów był odpowiedni do dużych

sal audiencyjnych, których przestrzenie przemierzano, krocząc po wielu matach *tatami*. Nie zawsze gościom prezentowano jedynie chwalebny przeszłość rodu. Często mieli też okazję podziwiać kwiaty i ptaki związane z porami roku. Najczęściej obraz wiosny i lata umieszczano na jednym parawanie, a jesieni i zimy na drugim, dopełniającym go tematycznie. Takie dwa parawany mogły też stanowić całość kompozycyjną; leżące na jednym z nich gęsi starają się dotrzeć do pozostałych członków stada czekających na nie na drugim *byōbu*. Gdy spędzało się go dziny na oficjalnych przyjęciach, można było takie sceny interpretować na wiele sposobów, włącznie z antropomorfizacją cech ptaków i podłożeniem pod scenkę postaci własnych znajomych.

Po przyjęciu spędzano zaś czas w prywatnych pokojach. Tu, w kameralnej atmosferze i na powierzchni kilku mat stał niewysoki, około metrowy parawan dekorowany niezobowiązującymi wzorami roślinnymi. Podczas rozmowy lub gry stanowić on mógł efektowne tło i zasłaniał najbardziej prywatny zakątek pokoju, a wieczorem można się było za niego wślizgnąć do pościeli, sam parawan traktując jak miejsce do odłożenia dziennego stroju.

A może parawan pełnił jedynie funkcję dekoracji? Ten z żurawiami na sośnie i wyrastającymi u jej korzeni bambusami mógłby pięknie dopełnić uroczystości noworoczne lub ślubne. Myślę, że taki prezent, który jest właściwie samodzielnie stojącym obrazem – symbolicznie obiecującym długie i szczęśliwe życie – byłby niezwykle wyrafinowanym elementem przestrzeni młodej pary. W taki sposób

wiele parawanów trafiło do Europy i Stanów Zjednoczonych. Wpływały z Japonii jako prezenty dla głów państw i dyplomatów lub wchodziły na rynek kolekcjonerski, wewnątrz którego obdarowywano się i sprzedawano przeróżne *japonica*. Gdyby spojrzeć wstecz, zastanawiając się, skąd taka popularność parawanów na Zachodzie i dlaczego do dziś znajdują się tu wspinała kolekcje, to trzeba by przypomnieć o wystawach światowych, które – podobnie do współczesnych EXPO – pozwalały zaprezentować osiągnięcia kulturalne, artystyczne i techniczne krajów z całego świata. Dla Japonii szczególnie istotne były te z 1851 roku w Londynie oraz z 1855 i 1867 w Paryżu. To po nich europejscy kolekcjonerzy sztuki zaczęli interesować się sztuką japońską, dając początek jednej z kilku fal „japonizmu”, które przetoczyły się przez świat zachodni. W japońskich pawilonach można było zobaczyć między innymi parawany. Częściej czteronóż niż sześciokrzydłowe, łatwiejsze do transportowania i ekspozycji. Dekorowane motywami „typowo japońskimi” (jak wiśnia czy żuraw), malowane farbami wodnymi lub haftowane. Współcześni widzowie przyzwyczajeni są do wysokiej jakości ściągów maszynowych i nie doznają wznuszenia na widok odmalowanej igłą porowatej kory drzewa ani błyszczących ptasich piór. Dopiero gdy uświadamiają sobie, że patrzą na pracę ludzkich rąk, stają zdumieni. A przecież dokładność japońskich artystów i rzemieślników jest wręcz przysłowiowa. Nie tylko w linii, ale i w odwzorowaniu przyrody. Na obrazach bezbłędnie można rozpoznać zarówno zimorodki, gołębie i wróble, kamelie, chryzantemy, lespedezę, jak

i typowe, częste wiśnie i żurawie. W małym formacie takie obrazy mogą stanowić substytut przyrody. W japońskim pokoju malutkie parawany wysokości kilkudziesięciu centymetrów i długości około półtora metra stawiano we wnęce *tokonoma*, miejscu przeznaczonym na wyjątkowo cenne przedmioty. W europejskim pokoju ten rozmiar dobrze wyglądałby na komodzie. Mógłby na niej zasłaniać jakieś elementy niegodne oczu gości, na przykład bezładnie rozrzucone papiery.

Swoją drogą „papier” jest słowem kluczowym, gdy mówimy o parawanach japońskich. Warto przyjrzeć się modeli, który prezentuje kolejne etapy tworzenia tej ciekawej konstrukcji. Oprócz szkieletu wykonanego z pozbawionego żywicy drewna cedrowego lub cyprysowego, używa się niemal wyłącznie papieru morwowego o długich włóknach. Dzięki temu naturalne zmiany wilgotności powietrza i temperatury nie spowodują, że papier nadmiernie się napręży lub pofaluje. Kilka warstw nachodzących na siebie prostokątów wzmacnia elastyczność, a specjalnie zamontowane zawiasy papierowe pozwalają skrzydłom na pracę w dwóch kierunkach, dzięki czemu parawan otwiera się i do przodu, i do tyłu. Ostatnie warstwy pokrycia – z jednej strony dekoracja malarska, z drugiej powtarzalny wzór geometryczny – są przyklejone z równą dbałością, co wszystkie poprzednie. Do oprawy obrazu używa się pięknych tkanin brokatowych, a całość wzmacnia i chroni rama drewniana pokryta laką i okuciami. Nie muszą pewnie dodawać, że każdą z tych części wykonuje specjalista z danej dziedziny.

**Aleksandra Görlich**

# Kamil Okoniewski

## *Paraniekosekwencja zwiastowania*

to nie tragedia serologii  
ani konflikt horoskopów  
ile srebrna smuga z muszli  
która odprowadza mnie  
na koniec czasu greenwich  
rozdmuchuje za pamięci samopas  
i licząc gwiazdy czeka na migi  
spocona jak kat

[rzecz się bardziej ciuła  
niż dzieje jak na tę porę roku]

## *Bez dotyku*

minąłem się o siebie  
na wyciągnięcie ręki  
na siebie wskazałem  
z cierpliwą twarzą wieloryba  
gotową na wyginiecie  
z nieba zstąpił alfabet  
nieodmienny przez łzy  
pętlę z samogłosek  
okadza morska bryza

## *Widzenie siebie wychodzi z ram w semantyczną samodzielność lustra. Plus minus tracę na znaczeniu*

z piątego coraz mniej widoku  
na dół a tym bardziej na górę  
okno jakby przykręca mi śrubę  
perspektywą do środka  
nic tu po sobie –  
jak boga Kocham

## *Wiwisekcja trzewi*

cała jama klatki piersiowej  
dzieli się na trzy niekomunikujące się ze sobą części  
nerw błędny wchodzi do śródpiersia  
i ciągnie cię do środka jak kołowrotek  
w miejsce podziału na dwie lewe ręce  
krzyżujesz się od tyłu  
tak że krzyk nie trafia  
do matki zakłętej w aortę

[z tego wiersza już nie wyjdiesz  
wyklaskany  
jak sylaba otwarta]



## ***Wiwisekcja trzewi II***

wyprulem z siebie flaki  
jeżdżę po nich palcem jak po mapie  
wyznaczając najkrótszą trasę do domu  
tu zwiastowanie z poczucia obowiązku  
tam cesarskie cięcie prozy życia  
i krwawych podatków

[wytatuowane w oczach  
spojrzenie matki  
przewrotne jak pępowina]

## ***Dlaczego cię nie ma kiedy z Petrzalki widać Wiedeń?***

mam coraz cieplejsze nogi  
w obcej pościeli  
to znak że lepiej się żyje  
kiedy we mnie umierasz  
wszystkie punkty mojej skóry  
o twoim imieniu  
schodzą na tuberkulozę  
zabrakłeś im  
na ostatnią chwilę

[za oknem dym z huty  
łączy się ze wschodem słońca]

## ***9 miesięcy po Petrzalce***

wszystkie twoje palce  
ich 10 rodzajów ciemności  
nie wskazuje na nic  
o czym by warto napisać  
wszystkie twoje palce  
w kojcu mojej skóry  
w grudniu  
i tragicznie wielkim budapeszcie

[nie wyciągaj języka  
który mógłby mnie zbawić  
na mróz]

## ***Nie chce się urwać nic u kłębka***

oto on z całych sił  
zdjęcie nie jest zbyt ostre  
ponieważ on porusza się szybko  
i gorączkowo o jednej nodze krzyża  
nie wiem co milczy gardło  
czyją ością zachodzi przez słońce  
ale biegiem biegiem zastyga  
nam jego krew w żyłach

[zdejmij się z siebie  
a zagracie w kości]

## Między lustrem a nawiasem

Wiersze Kamila Okoniewskiego posiadają własny styl, a to nie jest u debiutantów regułą; Okoniewski nie próbuje różnych języków; jego zestaw – a znam więcej wierszy niż wybrane tu do prezentacji i również o nich można to powiedzieć – jest spójny, choć teksty dotyczą różnych rzeczy. Są to wiersze gęste, metafory nierzadko „kapryśne” (za chwilę, starając się wytłumaczyć, jaka za tym może stać motywacja, zaproponuję podmianę tego słowa), konstrukcje „wsobne”. Jeżeli motywacją debiutanta, który proponuje różne wprawki stylistyczne, przetwarzające style cenionych przez niego poetów, jest utrafienie metodą prób i błędów w jakąś konwencję zrozumienia / porozumienia z odbiorcą, by równocześnie precyzyjnie przez nią coś własnego, a więc język jest „naginany” tak, aby odbiorca nie pogubił się całkowicie – to Okoniewski nie szuka takiego „kompromisowego” komunikatu, nie negocjuje pomiędzy swoim słownikiem a przyzwyczajeniami czy możliwościami odbiorcy; wybiera raczej język „prywatny”, nierzadko konsytuacyjny.

Owe „kapryśne” metafory są osadzone w prywatnych kontekstach, są ich śladowymi nośnikami, do wiersza włożonymi jako skrót, odwołania – do sytuacji, jak mi się wydaje – często zewnętrznej, która dla autora jest jasna, ale odbiorca nie ma do niej dostępu. W wierszu *Paraniekonsekwencja zwiastowania*, moim ulubionym utworze Okoniewskiego, pojawia się obraz „srebrnej smugi z muszli”. Może on być (tego nie wiem) motywowany „prywatnie”, sytuacją, rozmową; odbiorca, nie mając do niej dostępu, musi czytać tę „muskulę” symbolicznie. Na przykład tak: muszla z perłą, macica perłowa, a więc łono, początek czasu dla podmiotu, ale początek względny, tak jak liczenie czasu według Greenwich jest konwencją; o perle nie ma jednak mowy, został po niej ślad w postaci

„srebrnej smugi”. To odczytanie tworzy oczywiście sens i może również dlatego ten wiersz tak lubię, ale nie z każdym obrazem tak jest.

Te wiersze są mówione do siebie, a ponieważ wiem, że łatwo – nazbyt łatwo – można z tego poecie uczynić zarzut (zdaje sobie sprawę z konwencji odbiorczych), będę „bronić” tego prawa. Czy też próbować zrozumieć nie tyle już każdy z osobna obraz i wiersz, co tych tej poezji motywację.

Łatwo byłoby więc ową wsobność i nienachalne próby wysuwania czułek ku odbiorcy (bo przecież i one tu są!) określić mianem „narcyzmu”, gaudania do lustra – „semantycznej samodzielności lustra” (jak w tytule jednego z wierszy). Pojęciem „narcyzmu” zatem też się posłużę, tyle że nie w potocznym rozumieniu, które bywa przede wszystkim wartościujące (oczywiście – negatywnie), a w psychoanalitycznym. Uważam, że wiersze Okoniewskiego dokumentują – i to bardzo interesująco – to, co Freud określił mianem „testowania rzeczywistości / testowania realnego” (*Realitätsprüfung*). Samo pojęcie „narcyzmu” w tym wypadku odpowiada „sekundarnemu” czy „wtórnemu narcyzmowi”, jak definiuje go Freud, a więc kateksję (wciągnięcie, utrzymanie) obiektów do wewnątrz „ja”. „Testowanie rzeczywistości” jest procesem prób wyważenia między „zasadą przyjemności” a „zasadą realności”. (Upraszczając co nieco, debiutanci, którzy przymierzają siebie przez filtry cudzych języków a swoich lektur na użytek porozumienia, są już znacznie bliżej bieguna „zasady rzeczywistości”, choć wciąż nie potrafią tej rzeczywistości „kształtować”; Okoniewski, co jest rzadsze, dokumentuje ten proces od strony „zasady przyjemności”).

Spójrzmy na przywołane już *Widzenie siebie...* i porównajmy, trochę heurystycznie, a trochę wskazując jednak jednego z ważnych – jak myślę – dla Okoniewskiego poetów, z „mrówkowcowym” zapiskiem Białoszewskiego: „Mój krzyk z okna/ Mało



ludzi tu widać/ mało ludzi!/ mało ludzi/ mało ludzi tu widać!/ mało!!!/ ma o” (z *Odczepić się*). Nie sugeruję, że Okoniewski ten wiersz „intertekstualnie przetwarza”, wcale nie musiał go mieć w pamięci, gdy pisze swój utwór, a w istocie – trzymając się tezy o „zasadzie przyjemności” – powinienem wręcz twierdzić, że nie myślał o nim, ponieważ nie chce szukać porozumienia z odbiorcą *via* „wspólne miejsca”; mógłbym raczej powiedzieć, że poeta „wciąga” do swojego świata „przyjemne elementy” z „rzeczywistości” (w tym wypadku innego świata poetyckiego – i innego blokowiska) i czyni je swoimi.

Wiersz Białoszewskiego jest wyraźnie pragnieniem kontaktu z ludźmi i pomijając dowcip polityczny „mao” z kraju, w którym ludzie się tak rozmnożyli jak mrówki, powiada „mam o” (tu wyobrażamy sobie gest palcami), „figę”. Reprezentuje „zasadę rzeczywistości”, tę konwencjonalnie utożsamia się z tzw. „dojrzałością”, jest to oczywiście utwór „dojrzałego poety”. Wiersz Okoniewskiego zaczyna się podobnym impulsem poszukiwania – nie „ludzi” lecz nieokreślonego „widoku”, trzymamy się pojęcia „rzeczywistości” (w psychoanalitycznym rozumieniu) i „obiektów”, ale oś horyzontalna dodatkowo rozszerza się tu – jak w barokowym światopoglądzie – także w górę, ku jakiejś domnianej „transcendencji”, również mającej być „widokiem”, „obiektem”, podmiot – między nimi; oba spojrzenia nie natrafiają na nic, niczego nie da się wciągnąć w „ego”. Następuje więc wycofanie w siebie, ale pozbawione narcystycznej celebracji: „nic po sobie” („nic po sobie” [nie zostaje] w „rzeczywistości”, „nic w sobie” [nie mam] z obiektów”, nie umiem ustalić, czy „okno=lustro”, jak mam ukonstytuować swoją podmiotowość?). Okoniewski jest tu bodaj o krok od duchowego ćwiczenia z „ogolocenia”, ale niemożliwego, bo nie da się go podjąć, gdyż podmiot się nie ukonstytuował. Jeśli jednak trafnie zmodyfikowane wyrażenie „nic tu po sobie”

odczytać wedle matrycy idiomu „nic tu po mnie”, całość zyskuje klimat samobójczy. Co powstrzymuje? Okno-lustro. Rama „ja”.

Wyróżnikiem stylu tych wierszy są także pointy podawane często w nawiasach kwadratowych – bardzo przeze mnie lubiane. Także i je postrzegam w zarysowanych wyżej kategoriach. Często bowiem w tych pointach dokonuje się ostre kontrastowanie świata wewnętrznego z „zasadą rzeczywistości”. Jeden z moich ulubionych przykładów pochodzi z *Dlaczego cię nie ma...* – po prywatnym opisie homoerotycznej bliskości z kochankiem, skądinąd ambiwalentnej („sako jest tak dobrze, to czemu jest tak źle”, można byłoby podsumować), w łóżku, mieszkaniu, pointa przynosi wschód słońca owiany dymem z huty. Graficzna forma nawiasu kwadratowego nie jest przypadkowa. To rzeczywistość jest zamknięta, nie podmiot w swoim kokonie, świecie, łonie! No i odpowiada potoczemu „brać coś w nawias”. Jest hipotetycznie „realna”. Ale pointy te, jak sądzę, pełnią jeszcze inną funkcję (psychiczną). Okoniewski nie boi się wierszować niekiedy „sentymentalnie”, nie w potocznym rozumieniu. Wedle tezy klasyczki *queer studies* Eve Kosofsky Sedgwick, estetyka gejowska rehabilitowała w XX wieku wygnany jako „żenujący” sentymentalizm. Ale nie tylko w sztuce „karano” za „nadmierną uczuciowość”, kontakty z tzw. „rzeczywistością”, ludźmi. Okoniewski tymi zimnymi, otrzeźwiającymi pointami niejako „karze” samego siebie za wrażliwość i uczuciowość, której się niby wstydzi, a niby eksponuje. Jeśli przyjąć, że robi to także dlatego, że zna konwencję estetyczną, oznaczałoby to krok ku porozumieniu z odbiorcą („rzeczywistością”), „znam wasze zasady gry”; na szczęście – bo będę bronić prawa do takiej „afektacji” – ironicznie („biorąc w nawias...”), podejmując grę, próbuje w nią grać p o s w o j e m u.

**Piotr Sobolczyk**

*Parawan japoński. Sosna, żuraw i góra Fuji*, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha



## SPOTKANIE z Dortą Jagi<sup>ć</sup>

13 czerwca, w piątkowy, nieco deszczowy i burzowy wieczór, w krakowskiej Księgarni pod Globusem odbyło się spotkanie z Dortą Jagi<sup>ć</sup>, chorwacką poetką, która 21 marca bieżącego roku w gdańskim Teatrze Wybrzeże odebrała Nagrodę Literacką Miasta Gdańska Europejski Poeta Wolności. Nagroda została pomyślana jako wyraz uznania dla poetów i poetek, którym szczególnie bliska jest wolność jako jeden z najczęściej podejmowanych tematów<sup>1</sup> poetyckich i egzystencjalnych; nie bez znaczenia pozostają oczywiście niebagatelne walory artystyczne ich twórczości. Jury (na czele z Krzysztofem Pomianem) w składzie: Krzysztof Czyżewski, Agnieszka Holland, Paweł Huelle, Andrzej Jagodziński (sekretarz nagrody), Zbigniew Mikołajko, Stanisław Rosiek, Anda Rottenberg, przyznało Jagi<sup>ć</sup> nagrodę za wydany trzy lata temu tomik *Kanapa na rynku* (piąta książka w dorobku autorki). W laudacji czytamy między innymi: „Wiersze Dory Jagi<sup>ć</sup> są afirmacją wolności kobiety, jej niepoddawania się naciskom cielesności i uczuć, determinacji społecznych i historycznych”<sup>2</sup>. Umiejętne łączenie perspektywy indywidualnej z uniwersalną to znak rozpoznawczy twórczości Jagi<sup>ć</sup>.

Rozmowę z poetką moderował Szymon Kłowska (Instytut Książki), brała w niej udział także tłumaczka Małgorzata Wierzbicka (również doceniona przez gdańskie jury). Zanim jednak zrelacjonuję przebieg ciekawej rozmowy w Księgarni pod Globusem, zamieszczam kilka informacji biograficznych o najważniejszej postaci wieczoru.

Dorta Jagi<sup>ć</sup> jest nie tylko poetką, ale i filozofką, tłumaczką, zaangażowaną religioznawczynią. Wykraczając poza lirykę, dramat lub niewielkie formy prozatorskie, poetka ułożyła słownik kobiet pojawiających się w Biblii. Zanim jednak zaintereso-

wania poetyckie (umiejętnie i sprawnie łączone ze współpracą m.in. ze studenckimi eksperymentalnymi grupami teatralnymi) przełożyły się na realną twórczość – debiutowała w roku 1999 zbiorem *Plahta preko glave*, uhonorowanym nagrodą przyznawaną młodym twórcom „Goran za mlade pjesnike”. W wywiadzie udzielonym Alicji Rosé poetka wskazała, jak ważne znaczenie dla późniejszej pasji pisarskiej miały bliskie jej kobiety – babka i matka, a przede wszystkim ich pasja narracyjna: „Przed wszystkim są to kobiety, które opowiadają. Moja babcia na targu, który był na wybrzeżu, sprzedawała warzywa, jajka. Mama była krawcową. Odkąd pamiętam, odkąd poznałam język i używałam go świadomie, zasypywały mnie różnymi opowiadaniem. Tata zresztą też. Cała rodzina miała talent do wymyślania historii, w tym także wierszy. Właściwie dzień i noc żyłam wśród opowieści. I ciągle pytałam: »I co dalej, i co dalej było?«”<sup>3</sup>.

Chorwacka poetka rozpisuje na poszczególnych wersy i strofy swoich zasadniczo nieregularnych wierszy następujące tematy: Bóg, depresja, śmierć, dzieciństwo, miłość oraz samotność, cielesność, oscylacja pomiędzy byciem z kimś, związanym z bezpośrednim przyleganiem, jak również z byciem obok, siebie samej, kogoś bliskiego. Dyktans zapewnia pełniejszy ogłęd. Jagi<sup>ć</sup> wyraźnie podkreślała, iż pisze nie tylko o tym, co wewnętrzne, dośrodkowe, ale także o tym, jak owe introwertywne światy oddziałują na to, co na zewnątrz. Stąd też obecne w jej poezji (szczególnie mocno w nagrodzonym tomie, o lekkim, ale wyraźnie zauważalnym, rysie autobiograficznym) pragnienie wolności, możliwości przekroczenia niewygodnej, opresywnej kondycji wyznaczanej przez rozliczne normy. Ekstrawersja – podszyta dyskretnym, choć silnym introwertyzmem – modelowała wypowiedzi poetki. Sięgając po inspiracje do poezji Emily Dickinson, Roberta Frosta, Jagi<sup>ć</sup> deklaruje, iż jej twórczość może być traktowana jako dialog pokoleniowy. Zapytana o polskich poetów, Jagi<sup>ć</sup> wymieniła Wisławę Szymborską, Tadeusza Różewicza i Adama Zagajewskiego (wszyscy tłumaczeni byli na chorwacki).

Podczas spotkania podkreślany był też autoterapeutyczny wymiar liryki Chorwatki, niekolidujący w najmniejszym stopniu z jej społecznym zaangażowaniem. Poetka podkreślała między innymi konieczność dbania o szczegóły, jedynie pozornie błahe, nieinteresujące codzienne przedmioty – tak by liryka nie stała się zbyt hermetyczna.

Dorta Jagi<sup>ć</sup> (w środku)



Fotografia Bogna Kociumbas

Poezja pulsująca emocjami oddaje również rytm przemian w kraju, który od kilkunastu lat boryka się z trudnościami natury nie tylko finansowej. Dążenia do społecznej zmian w państwie przynoszą jednak marginalizację poezji. Jagić nie godzi się na ten stan, starając się połączyć poetyckość ze społecznym zacięciem, lirycznym komentowaniem współczesności.

Dorta Jagić dzięki potoczystym, niestroniącym od ciekawych metafor wierszom, dowartościowuje różnorodną rozumianą kobiecość, celebrytuje cięlesność, umiejętnie dryfuje między Scyllą polityki a Charybdą historii. Wolność jest jej znakiem rozpoznawczym, narzędziem działań, modusem bycia. Poezja Jagić to rozpisana na głosy afirmacja odważnej niezależności.

**Anna Pekaniec**

#### PRZYPISY

- 1 [http://www.europejskipoetawolnosci.pl/upload/files/URM\\_2010\\_5\\_1391.pdf](http://www.europejskipoetawolnosci.pl/upload/files/URM_2010_5_1391.pdf) [data dostępu: 18.06.2014].
- 2 <http://www.europejskipoetawolnosci.pl/pl/2014/aktualnosci/dorta-jagic-zdobywczyni-nagrody-europejski-poeta-wolnosci-w-krakowie/> [data dostępu: 16.05.2014].
- 3 <http://kulturaliberalna.pl/2014/06/17/wiersze-male-opowiesci/> [data dostępu: 18.06.2014].

### KONKURS o Nagrodę Poetycką

**im. Krystyny i Czesława Bednarczyków**

Krakowski oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich oraz Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego ogłaszają pierwszą edycję konkursu o **Nagrodę Poetycką im. Krystyny i Czesława Bednarczyków**. Wypełniają w ten sposób zapis testamentowy śp. Krystyny Bednarczyk. Wyróżnienie przyznawane będzie za zbiór wierszy wydany w 2013 roku, bliski ideom i myślom przewodnim działalności kulturalnej londyńskiej Oficyny Poetów i Malarzy.

Prawo zgłaszania kandydatur mają: instytucje kulturalne, wydawnictwa, stowarzyszenia twórcze oraz krytycy literaccy. Termin upływa **30 września 2014 roku**. Nagroda pieniężna w tej edycji wynosi 15 000 złotych.

Blizsze informacje oraz regulamin dostępne są na stronie internetowej Katedry Edytorstwa i Na-

uk Pomocniczych Wydziału Polonistyki UJ: [www.edytorstwo.polonistyka.uj.edu.pl](http://www.edytorstwo.polonistyka.uj.edu.pl). Pytania można kierować na adres: [konkurs.opim@gmail.com](mailto:konkurs.opim@gmail.com).

**Dziekan Wydziału Polonistyki UJ**  
**prof. dr hab. Renata Przybylska**

### NAGRODA Transatlantyk

12 czerwca 2014 roku w Collegium Maius (Uniwersytet Jagielloński) podczas uroczystej gali została wręczona Nagroda Transatlantyk, pilotowana przez Instytut Książki, silnie zorientowana na propagowanie literatury polskiej, ale i na jej ambasadorów. Ważną rolą nagrody jest dbanie o konsolidację grup działaczy, praktyków i teoretyków, dla których ważne jest upowszechnianie literatury polskiej. Tegorocznym laureatem został Bill Johnston (doceniany również za granicą), tłumaczący literaturę polską na język angielski. Johnston od wielu lat zajmuje się promowaniem kultury, literatury, polszczyzny – między innymi kierując Centrum Studiów Polskich na Indiana University (USA), na którym wykłada jako profesor literatury porównawczej.

Lista przekładów Johnstona (obecnie pracującego nad przekładem *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza) jest imponująca, obejmuje literaturę polską od renesansu po współczesność, zarówno prozę, jak i poezję. Laureat Transatlantyku przetłumaczył na angielski np. *Odprawę posłów greckich* Jana Kochanowskiego, *Balladynę* Juliusza Słowackiego, *Przedwiośnie* i *Wierną rzekę* Stefana Żeromskiego. Nie stronił od wielkich pisarzy dwudziestowiecznych – *Bakakaj* Witolda Gombrowicza, liczne opowiadania Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, proza Andrzeja Szczępiorskiego, poezja Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, Tadeusza Różewicza – uzupełniają tę imponującą listę. Z literatury najnowszej Johnston tłumaczył zaś teksty: Wojciecha Bonowicza, Julii Fiedorczuk, Mariusza Grzebalskiego, a także: Tomasza Różyckiego, Andrzeja Stasiuka, Dariusza Suski, Eugeniusza Tkaczyszynana-Dyckiego, Magdaleny Tulli. Ulubionym polskim pisarzem Johnstona jest Wiesław Myśliwski – *Kamień na kamieniu*, *Traktat o luskaniu fasoli*, w angielskich wersjach, spotkały się z dobrym przyjęciem.

W rozmowie z Łukaszem Wojtusikiem w TOK FM, 14 czerwca br., laureat Transatlantyku zapytany o autora „wymarzonego tekstu do przełożenia” wymienił Marię Dąbrowską, charakteryzując jej twórczość jako „ideał prozy”.

**Redakcja**

## AUTORZY

**Miłosz Biedrzycki** – poeta, tłumacz, z zawodu inżynier geofizyk. Ostatnio opublikował tom wierszy *Porumb* (2013).

**Katarzyna Bonda** – pisarka, dokumentalistka, dziennikarka, scenarzystka; autorka powieści kryminalnych – ostatnio opublikowała książkę *Pochłaniacz* (2014).

**Tomasz Cieślak-Sokołowski** – krytyk i historyk literatury; pracownik Katedry Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki UJ. Ostatnio opublikował książkę *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka* (2012) i wspólnie z Kacprem Bartczakiem tłumaczenie książki Marjorie Perloff *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki* (wyd. 2014).

**Jacek Dehnel** – poeta, tłumacz, prozaik, felietonista, malarz. Ostatnio opublikował książkę poetycką *Języki obce* (2013) oraz zbiór felietonów *Młodych księgowy. O książkach, czytaniu i pisaniu* (2013).

**Julita Deluga** – absolwentka historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, publikuje teksty o sztuce; pracuje w Galerii Starmach.

**Piotr Dobrołęcki** – księgarz, wydawca, dziennikarz; redaktor naczelny „Magazynu Literackiego KSIĄŻKI”. Współautor m.in. zbiorowego opracowania *Przemysł książki*, raportu sporządzonego na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, w którym opisano kondycję polskiej kultury w okresie 2008–2009 r.

**Jacek Dukaj** – pisarz. Ostatnio opublikował książkę *Science fiction* (2013).

**Mariusz Grzebalski** – poeta i prozaik, redaktor w Wydawnictwie WBPiCAK, w którym prowadzi Wielkopolską Bibliotekę Poezji i Bibliotekę Poezji Współczesnej. Ostatnio opublikował tom poetycki *W innych okolicznościach* (2013).

**Aleksandra Görlich** – historyk sztuki, pracuje w Muzeum Manggha, zajmuje się głównie kulturą i sztuką Japonii, interesuje się kulturami europejskimi i azjatyckimi. Autorka książek *Ichigo ichie. Wchodząc na Drogę Herbaty* (2009) oraz *Dramat zastygły w drzeworycie. Historia o czterdziestu siedmiu roninach w serii drzeworytów Hiroshige* (2009).

**Inga Iwasiów** – literaturoznawczyni, krytyk literacki, poetka i prozaiczka, blogerka; profesor Uniwersytetu Szczecińskiego, gdzie kieruje Zakładem Literatury XX Wieku w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa oraz Podyplomowymi Studiami Wiedza o Kulturze. Ostatnio opublikowała m.in. książki *Umarł mi. Notatnik żaloby* (2013), *Blogotony* (2013) oraz zbiór *Granice. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku* (2013).

**Eliza Kącka** – absolwentka Wydziału Filologicznego UMK i Akademii „Artes Liberales” (UJ, UW, UMK, UŚ); doktorantka Instytutu Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki UW. Współredagowała (z Konradem C. Kęderem i Tomaszem Gersbergiem) antologię poezji najnowszej *Poeci i poetki przekraczają granice. Sto wierszy* (2011). Opublikowała książkę *Stanisław Brzozowski wobec Cypriana Norwida* (2012).

**Dawid Kujawa** – doktorant w Zakładzie Literatury Współczesnej Uniwersytetu Śląskiego. Laureat „Połowa 2012”, autor książki *Wideopeozja. Szkice* (2014), mieszka w Bytomiu.

**Tomasz Kunz** – krytyk i historyk literatury, tłumacz; adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ. Autor książki *Strategie negatywne w twórczości Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury* (2005).

**Magdalena Lachman** – historyk literatury; adiunkt w Katedrze Literatury Polskiej XX i XXI wieku na Wydziale Filologicznym UŁ. Autorka książki *Gry z „tandetą” w prozie polskiej po 1989 roku* (2004).

**Wojciech Ligęza** – krytyk i historyk literatury, eseista; pracownik Katedry Literatury Polskiej XX wieku na Wydziale Polonistyki UJ. Jest wiceprezesem oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w Krakowie. Autor licznych publikacji, m.in. monografii *O poezji Wisławy Szymborskiej: świat w stanie korekty* (2002). Ostatnio opublikował książkę prozatorską *Pod kreską* (2014).

**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 teatrolologii na uniwersytetach francuskich: Aix-Marseille, Bordeaux III, Uniwersytet Górnej Bretanii w Rennes, Paryż IV-Sorbona, Paryż VIII-Saint Denis; tłumaczka, współpracowniczka teatrów i festiwaali operowych, organizatorka i animatorka spotkań Krystiana Lupy z francuską publicznością, autorka wywiadów z artystą.

**Karol Maliszewski** – poeta, prozaik, krytyk literacki; adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego. Ostatnio opublikował książkę prozatorską *Przemysł-Szczecin* (2013).

**Gabriela Matuszek** – historyczka literatury, eseistka, krytyk, tłumaczka literatury niemieckiej; profesor w Katedrze Historii Literatury Pozytywizmu i Młodej Polski na Wydziale Polonistyki UJ; założycielka i kierownik podyplomowego Studium Literacko-Artystycznego UJ (pierwszej w Polsce szkoły kreatywnego pisania; od 1994 r.). Ostatnio opublikowała książkę *Stanisław Przybyszewski – pisarz nowoczesny. Eseje i proza – próba monografii* (2008) oraz *Krisen und Neurosen – Das Werk Stanislaw Przybyszewskis in der literarischen Moderne* (przeł. D. Gass, I. Verlag, Hamburg 2013).

**Piotr Matywiecki** – poeta, eseista, biograf. Autor kilkunastu tomików poetyckich, biografii *Twarz Tuwima* (2007). Zbiór *Zdarte okładki. Wiersze z lat 1965–2009* (2009) to obszerna antologia, stanowiąca swoiste podsumowanie aktywności pisarskiej mieszkającego w Warszawie poety. Ostatnio opublikował szkice krytycznoliterackie *Mysli do słów* (2013).

**Jarosław Mikołajewski** – poeta, eseista, dziennikarz, od 2006 roku pełnił funkcję dyrektora Instytutu Polskiego w Rzymie. Jako tłumacz przełożył z włoskiego na język polski m.in. utwory Petrarcki, Dantego, Michała Anioła oraz *Pinokia* Carla Collodiego. Zbiór jego esejów *Rzymska komedia* (2011) był nominowany do Literackiej Nagrody Nike 2012. Ostatnio wydany tom poetycki *Na wdechu* (2012).

**Joanna Mueller** – poetka, literaturoznawczyni, krytyczka literacka, tłumaczka. Ostatnio opublikowała książkę eseistyczną *Powlekać rosnące* (2013).

**Tadeusz Nyczek** – krytyk artystyczny, literacki i teatralny, autor kilkunastu książek krytycznych, głównie o teatrze i literaturze, były dziennikarz kilku czasopism kulturalnych, ostatnio np. „Przekroju”. Od 1984 r. wykładowca krakowskiej Wyższej Szkoły Teatralnej, aktualnie także kierownik literacki Teatru Ateneum w Warszawie.

**Kamil Okoniewski** – student V roku filologii słowackiej w Uniwersytecie Jagiellońskim. Kilkakrotnie przedstawiał na konferencjach referaty nt. najnowszej poezji polskiej. Tłumacz poezji słowackiej.

**Łukasz Orbitowski** – pisarz. Ostatnio opublikował powieść *Szczęśliwa ziemia* (2013).

**Anna Pekaniec** – historyczka literatury; prowadzi zajęcia na Wydziale Polonistyki UJ i na Uniwersytecie Papieskim Jana Pawła II w Krakowie; ostatnio wydała książkę *Czy w tej autobiografii jest kobieta? Kobięca literatura dokumentu osobistego od początku XIX wieku do wybuchu II wojny światowej* (2013).

**Michał Piętniewicz** – doktorant na Wydziale Polonistyki UJ. Wydał m.in. tomik *Odpoczynek po niczym* (2011). Swoje szkice, recenzje krytyczne i wiersze publikował w „Arcanach”, „Dekadzie Literackiej”, „Arcadii”, „Nowym Czasie” i na stronie Biura Literackiego.

**Marian Pilot** – pisarz, dziennikarz i scenarzysta filmowy. Ostatnio opublikował powieść *Osobnik* (2013).

**Anna Pochłódka** – krytyczka i tłumaczka.

**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.

**Iwona Smolka** – krytyk literacki, autorka trzech powieści, od lat związana z Programem II Polskiego Radia. W 2014 r. wydała wspólnie z Żanetą Nalewajk książkę *Rytm twórczego życia*.

## AUTORZY

**Piotr Sobolczyk** – poeta, prozaik, reżyser spektakli teatralnych, tłumacz, badacz literatury. Ostatnio opublikował *Dyskursywizowanie Białoszewskiego* (t. I, 2013; t. II ukaże się w 2014). Wkrótce ukaże się jego czwarty tom wierszy *Obstrukcja in slugi* (2014).

**Ewa Sonnenberg** – poetka. W 2014 r. opublikowała obszernie *Wiersze wybrane* (zbierające utwory od debiutanckiego tomu *Hazard* z r. 1995).

**Rafał Syska** – filmoznawca, krytyk filmowy, wykładowca w Instytucie Sztuk Audiowizualnych UJ, autor kilku książek o zjawiskach najnowszego kina i z dziedziny historii filmu. Ostatnio opublikował książkę *Filmowy neomodernizm* (2014).

**Olga Szmidt** – redaktor naczelna „Popmoderny”, a wcześniej także „Polisemii”. Swoje teksty publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „FA-arcie”, „Opcjach”, „Dekadzie Literackiej”. Zajmuje się podmiotowością w literaturze i kulturze współczesnej, kulturą amerykańską oraz problemem autentyczności (co zaprowadziło ją na studia doktoranckie na Wydziale Polonistyki UJ).

**Monika Świerkosz** – pracę doktorską obroniła na Wydziale Polonistyki UJ. Wykładowczyni na Uniwersytecie Jagiellońskim i Uniwersytecie Pedagogicznym, współredaguje naukowe pismo internetowe „uniGENDER”. Przynależy do rady naukowej krakowskiej Fundacji Przestrzeń Kobiet. Niedługo ukaże się jej książka *W przestrzeniach tradycji. Proza Izabeli Filipiak i Olgi Tokarczuk w sporach o literaturę, kanon i feminizm* (2014, w druku).

**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*. Wielbicielka 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 w ostatnim półwieczu* (t. 3, 2011).

**Radosław Wiśniewski** – poeta, krytyk literacki; współzałożyciel i redaktor naczelny kwartalnika „Red.”. Ostatnio opublikował tom poetycki *Abdykacja – wiersze zaangażowane i nie* (2013).

**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).

**Michał Zabłocki** – poeta, scenarzysta, reżyser teledysków i widowisk teatralnych; prezes krakowskiego oddziału Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Jest pomysłodawcą i realizatorem serii poetyckich działań medialnych „Multipoezja” (m.in. *Projekcji wierszy na murach domów* przy ul. Brackiej 1 w Krakowie, *Wierszy chodnikowych*). W 2010 roku stworzył międzynarodowy serwis internetowy według własnego pomysłu Emultipoetry.eu.

**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. Wielicka 250,  
30-663 Kraków  
tel./fax: 12 2961909  
www.ekodruk.eu

**Przygotowanie do druku:**  
Jan Szczurek | *indie*

ISSN 2299-4742

### **Warunki prenumeraty**

Prenumerata roczna wynosi 60,00 PLN  
W roku 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

Adolf Szyszko-Bohusz, Dom im. Józefa  
Piłsudskiego, Oleandry, Kraków 1931  
(widok współczesny), fot. Jarosław Matla

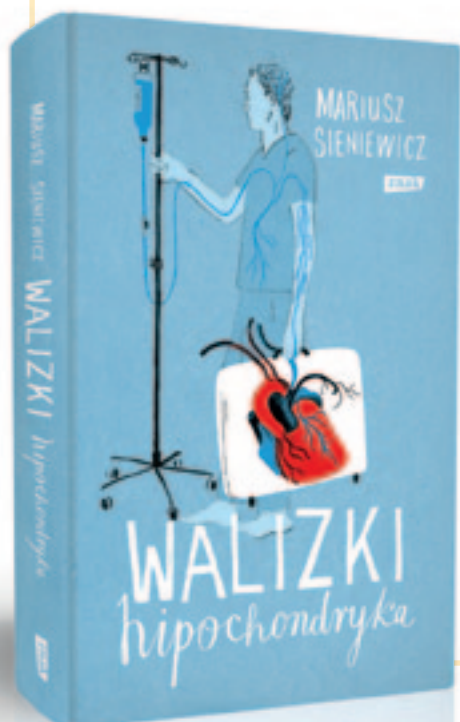
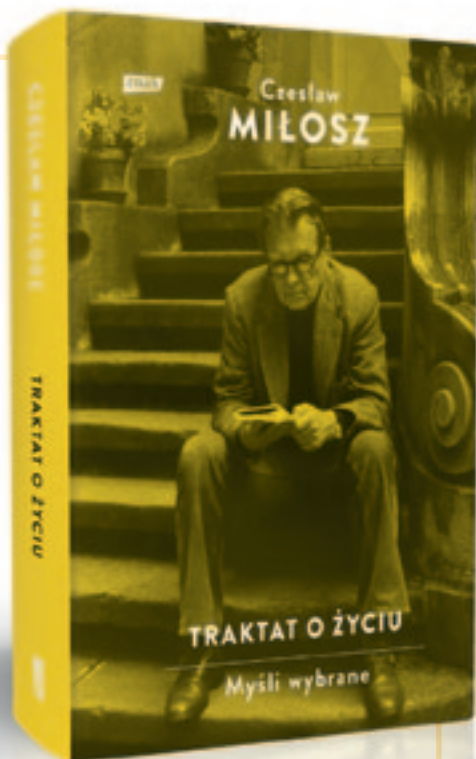


**Przewodnik  
po życiu i śmierci.**

**Literacka mapa  
wszechświata.**

**Niezbędnik  
poszukujących.**

Traktat o życiu to wybór myśli Miłosza, esencja jego twórczości. Pisał o tym, co najistotniejsze – o wierze, przemijaniu, miłości, śmierci i nadziei. Pisał bez półprawd, banałów i powierzchownych sądów. Poszukiwał w literaturze tego, co najważniejsze. Obnażał istotę świata.



**Błogostawiony niech  
będzie dżin uwolniony  
z ampułki!**

*Emil Śledziennik – mistrz hipochondrii i barokowej metafory – zostaje zdegradowany do roli pacjenta w szpitalu zwanym Polską. Na diecie z dożylnego ketonalu i wspomnień snuje groteskowy monolog o upokorzeniu i miłości, bólu i zbawczej anestezji, dostosowaniu i rewolcie. Gada, roi, kocha, a smutna podróż w jedną stronę staje się galopadą w wielu kierunkach. NFZ powinien to refundować!*

**Eliza Szybownicza**

ISSN 2299-4742



KRAKOWSKA  
FUNDACJA  
LITERATURY

