



NOVA

dekada

KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY
NR 1/2 (29/30) ROK VI 2017 KRAKÓW

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

POWIEŚĆ HISTORYCZNA DZIŚ



FOTOREPORTAŽ

Neogotycki pałac w Skłudzewie, okolice Torunia. W latach 1863-1900 siedziba ziemiańska, obecnie zamieszkała przez artystów-pedagogów, państwa Danutę Sowińską-Warmbier i Leszka Warmbiera. W ramach założonej przez siebie Fundacji Piękniejszego Świata prowadzą ożywioną działalność edukacyjną i wystawienniczą. Zespół pałacowo-parkowy mieści także galerię sztuki Stary Dwór, odbywają się w niej między innymi coroczne wystawy organizowanego przez gospodarzy Międzynarodowego Pleneru Interdyscyplinarnego

Obok: Zespół pałacowo-parkowy. *Fotografia* Anna Singh



Fotografia Krzysztof Warmbier (także s. 4, 5)



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
Jakub Kornhauser
Paulina Małochleb
Malwina Mus
Robert Ostaszewski

Współpracownik do spraw promocji i PR:

Anna Dziadzio

Współpracują:

Anna Baranowa, Tomasz Gryglewicz,
Ewa Hearfield, Krzysztof Lisowski,
Anna Łabędzka, Małgorzata Szumna,
Katarzyna Wajda, Jacek Ziemek

Redaktor prowadzący:

Paulina Małochleb

Okładka:

Aleksander Pieniek
Fotografia Krzysztof Warmbier

Adres korespondencyjny redakcji:

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



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

Nakład:

300 egz. + 200 egz. gratisowych

Numer zamknięto 15 kwietnia 2017 roku

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
Projekt jest współfinansowany ze środków Gminy Miejskiej Kraków.

dekada

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

NR 1/2 (29/30) ROK VI 2017 KRAKÓW

POWIEŚĆ HISTORYCZNA DZIŚ

PAULINA MAŁOCHLEB	Zanikający gatunek?	6
MARIA KOBIELSKA	Zawężlenia. Historia, pamięć, literatura	12
KRZYSZTOF UNIŁOWSKI	Historia jako parodia. <i>Saga o wiedźminie</i> Andrzeja Sapkowskiego	20
ROBERT OSTASZEWSKI	Kryminalna wersja historii	32
EWA KRASKOWSKA	Powieść historyczna i jej kobiece bohaterki	36
DARIUSZ NOWACKI	Duma kobieca i narodowa. O dylogii Elżbiety Cherezińskiej	42
SZYMON PIOTR KUKULAK	Historia alternatywna w polskiej fantastyce. Przypadki Jacka Dukaja i Jacka Piekary	50
TOMASZ Z. MAJKOWSKI	Całkowita dominacja. Nowoczesne gry historyczne i ich historiozofie	64
MAŁGORZATA CZERMIŃSKA	Guziki nieugięte	74

NAGRODA IM. KAZIMIERZA WYKI

RYSZARD KOZIOŁEK	Ta twarz	84
------------------	----------	----

POEZJA

KRZYSZTOF LISOWSKI	WIERSZE	90
EWA ELŻBIETA NOWAKOWSKA	WIERSZE	94

PROZA

SABINA WASZUT	ZABAWA W CHOWANEGO	100
---------------	--------------------	-----

ESEJ

JANUSZ DRZEWUCKI	CELNIK I PRZEMYTNIK	104
------------------	---------------------	-----

PREZENTACJA

- MACIEJ PŁAZA w rozmowie z Katarzyną Horabik **120**
KATARZYNA HORABIK Zatrzymać się w czasie **124**

OKIEM KRYTYKA

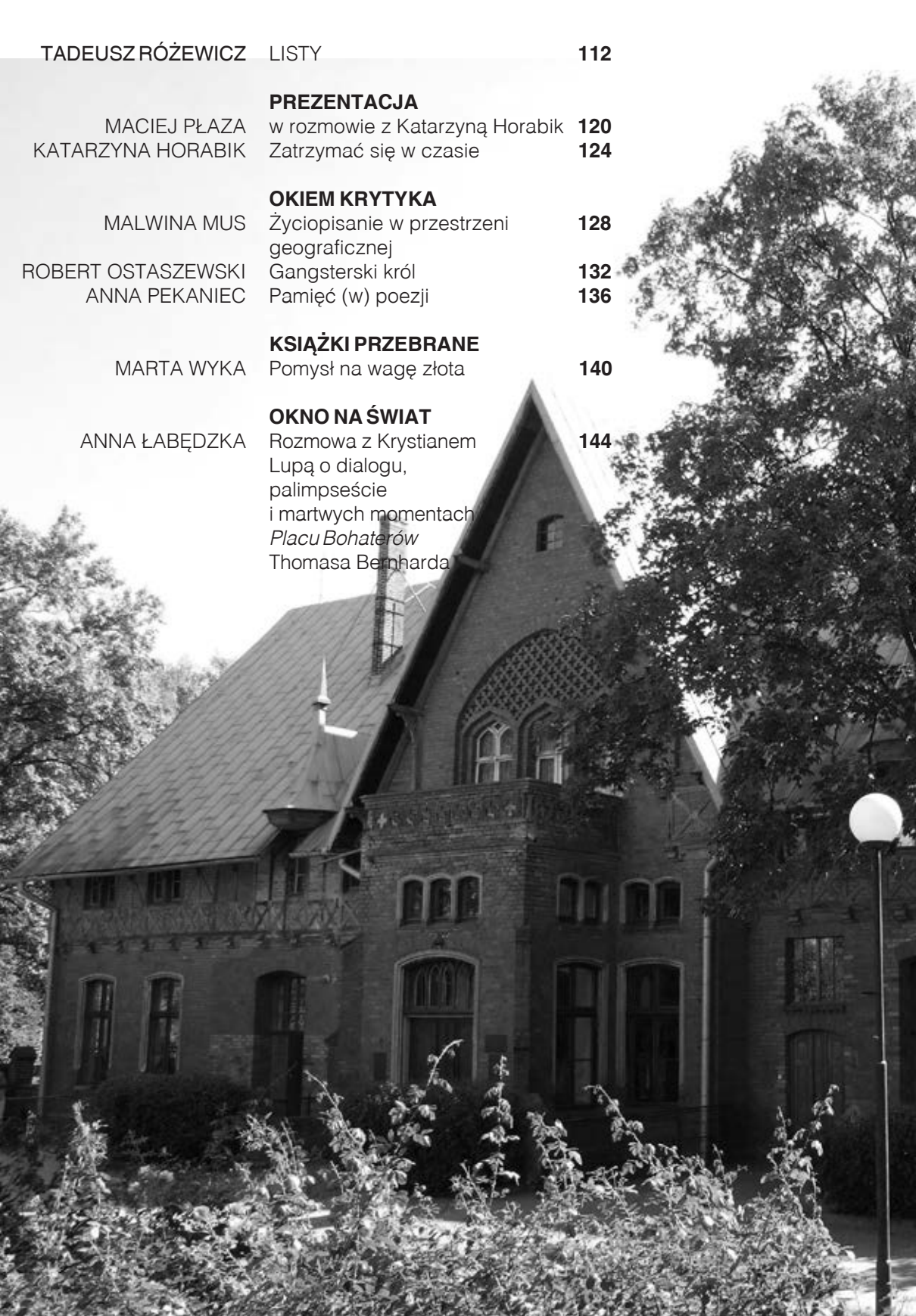
- MALWINA MUS Życiopisanie w przestrzeni **128**
geograficznej
ROBERT OSTASZEWSKI Gangsterski król **132**
ANNA PEKANIEC Pamięć (w) poezji **136**

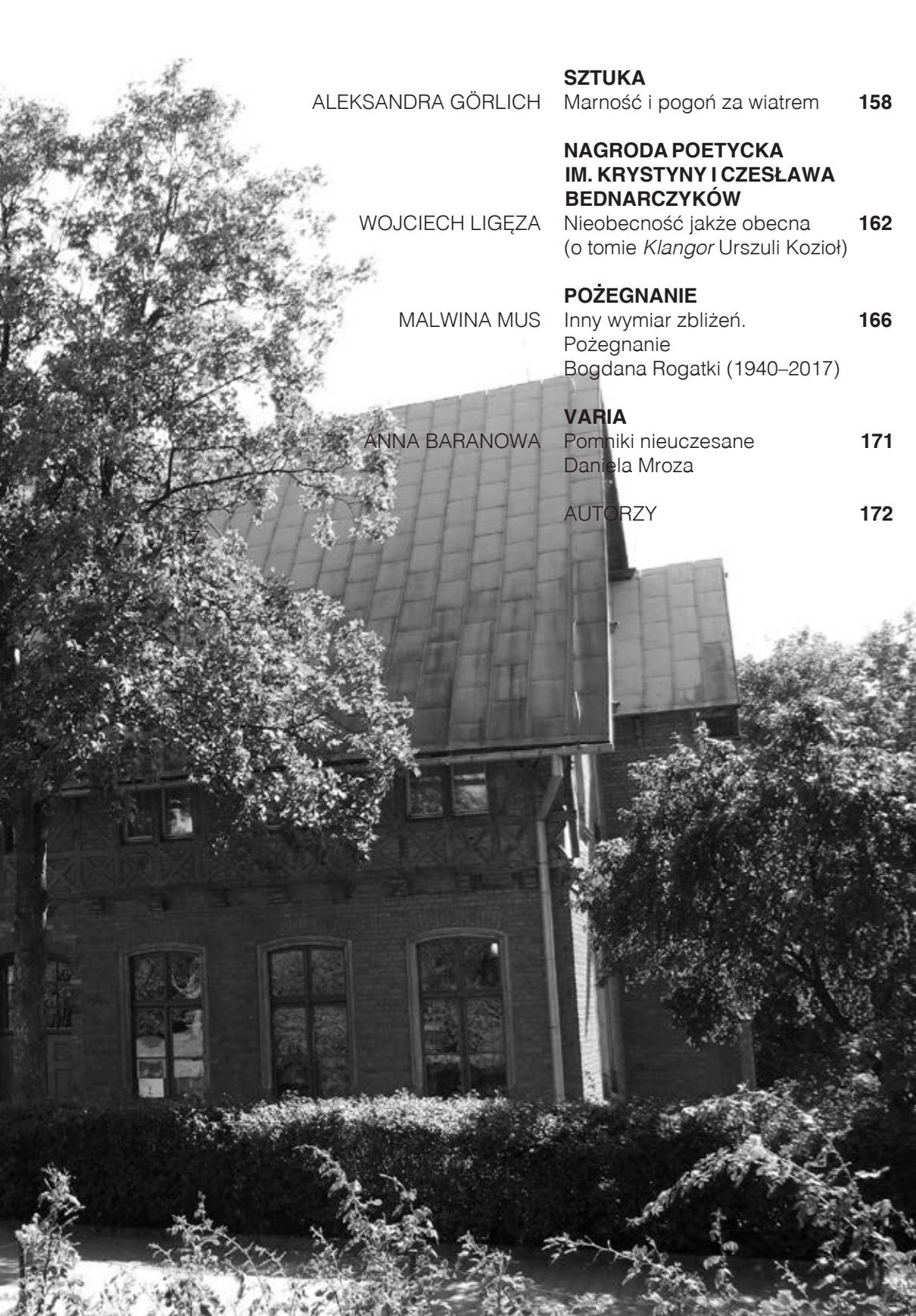
KSIĄŻKI PRZEBRANE

- MARTA WYKA Pomysł na wagę złota **140**

OKNO NA ŚWIAT

- ANNA ŁABĘDZKA Rozmowa z Krystianem **144**
Lupą o dialogu,
palimpseście
i martwych momentach
Placu Bohaterów
Thomasa Bernharda





ALEKSANDRA GÖRLICH **SZTUKA** Marność i pogoń za wiatrem **158**

WOJCIECH LIGEŻA **NAGRODA POETYCKA
IM. KRYSZYNY I CZESŁAWA
BEDNARCZYKÓW** Nieobecność jakże obecna **162**
(o tomie *Klangor* Urszuli Kozioł)

MALWINA MUS **POŻEGNANIE** Inny wymiar zbliżeń. **166**
Pożegnanie
Bogdana Rogatki (1940–2017)

ANNA BARANOWA **VARIA** Pomniki nieuczestane **171**
Daniela Mroza

AUTORZY **172**

Paulina Małochleb

Zanikający gatunek?



DANIEL MRÓZ, ilustracja (S. Zweig, *Nowela szachowa*), 1956. Reprodukcje dzięki uprzejmości córki artysty, pani Łucji Mróz-Raynoch

Powieść historyczna w latach 60. i 70. XX wieku należała w Polsce do najbardziej poczytnych gatunków, jednocześnie zaś tacy autorzy jak Jarosław Iwaszkiewicz, Hanna Malewska, Teodor Parnicki, Władysław Terlecki sprawiali, że był to gatunek o szalenie wysokim poziomie artystycznym, dogłębnie analizujący świadomość zbiorową, dokonujący znaczących operacji na myśli historyzoficznej. Dzisiaj rzadko spotykają się te dwa pierwiastki w pojedynczym tekście. Nie zostało już nic z dawnej chwały gatunku, poza wspomnieniami świetności i niezbyt często wznawianymi tytułami. Parnicki z autora komentowanego, znaczącego zamienił się w jeden z ulubionych tematów badawczych, można bowiem na

jego tekstach zademonstrować użyteczność większości kierunków teoretycznych. O Malewską nie upomniały się jeszcze feministki, zapomnieli zaś o niej czytelnicy zainteresowani literaturą o chrześcijańskim wydźwięku. Iwaszkiewicz, bardzo dzisiaj popularny, czytany jest jako autor opowiadań, które interpretuje się najczęściej w poszukiwaniu zakamuflowanych śladów homoseksualizmu. Terlecki ciągle tkwi w pisarskim czyścicu, oczekując na nadejście sytuacji, która uruchomi na nowo jego powieści o 1863 roku.

Powieść historyczna wciąż żyje i się przeobraża, z pewnością jednak inne gatunki zepchnęły ją z piedestału, co dziwi o tyle, że polski czytelnik lubi czytać o historii. Ma jednak do swojej dyspozycji nie tylko powieści ambitne, ale i reportaże historyczne, powieści popularne, biografie, eseje i rozprawy historyczne. Zwraca się częściej ku niefikcjonalnemu pisarstwu historycznemu, czyta serie opracowań poświęcone II wojnie światowej, biografie amerykańskich prezydentów, reporterskie relacje o reżimach totalitarnych i ich zbrodniach z całego świata. Znużony długimi rozprawami opartymi na gigantycznej ilości źródeł, może odpocząć, sięgając po różne odmiany popularnej powieści historycznej: awanturniczą, sensacyjną, political-fiction, fantastyczną wreszcie. Można dzisiaj powiedzieć przewrotnie, że powieść historyczna powróciła do swoich źródeł: znów weszła przede wszystkim do obiegu popularnego. Kto z nas choć raz nie miał w ręce opasłej książki Elżbiety Cherezińskiej lub którejś z serii Andrzeja Sapkowskiego?

Jakie zatem są powody zaniku tradycyjnie rozumianej powieści historycznej

w jej wysokiej formie? Sądzę, że główną przyczyną tego kryzysu był przełom 1989 roku i zniesienie cenzury. W okresie zaborów, a potem PRL-u, gdy właściwie nieprzerwanie obowiązywała jakaś forma cenzury i wydłużała się lista tematów lub zdarzeń zakazanych, powieść historyczna oferowała kostium, za pomocą którego można było rozważać kwestie ważne dla polskiej tożsamości i świadomości. Stała się ona pretekstem, by pisać o tym wszystkim, co usuwała cenzura umacniająca wrogą władzę, a co jednocześnie drażyło pamięć społeczną. Dawała także inną perspektywę historyczną, pozwalała przywoływać okresy militarnej wielkości, niezależności politycznej, albo przynajmniej zgody narodowej. Wraz z końcem cenzury zniknęła konieczność sięgania po mowę ezopową: można było mówić wprost o powstaniu warszawskim, a nie używać w tym celu figury powstania styczniowego (jak robił to Tomasz Łubieński w *Bić się czy nie bić*). Można było pisać o 1953 roku bez osłonek – wcześniej Paweł Jasienica komentował ten okres w eseju *Dwie drogi* pod płaszczykiem opowieści o latach 50. XIX wieku. Dwie najważniejsze powieści rozliczające się ze stalinizmem to przecież utwory pozornie historyczne: *Ciemności kryją ziemię* Jerzego Andrzejewskiego i *Msza za miasto Arras* Andrzeja Szczypiorskiego. Gdy znikła konieczność stosowania mowy maskującej, znikła i koniunktura na powieść historyczną. Jej miejsce zajęła publicystyka i powieści popularne.

Samo zniknięcie cenzury nie daje nam jednak wyczerpującej odpowiedzi. Hipotez wyjaśniających nieobecność współczesnej powieści historycznej może być

jeszcze kilka, w zależności od tego, jaki rodzaj następstwa wyda nam się ważniejszy – który typ literatury uznamy za istotniejszy „zamiennik” wysokiej prozy historycznej: *non-fiction* czy prozę popularną.

Dlaczego fabułę wypiera literatura niefikcjonalna, różne rodzaje dokumentalnego zapisu przeszłości? Z pewnością rację ma Maria Kobielska, która w tym numerze „Nowej Dekady Krakowskiej” pisze o przewadze pamięci nad historią, o wypieraniu tej ostatniej kosztem rozrostu pamięci. W tym układzie powieść jako rodzaj fabularyzacji okazuje się mniej atrakcyjna, bo pamięci lepiej służy *non-fiction*. Nie znaczy to wcale, że dochodzi tutaj do jakiegoś obniżenia artystycznego poziomu. Przeciwnie, *Stacja Muranów* Beaty Chomątowskiej, *Miedzianka* Filipa Springera, czy *Gottland* Mariusza Szczygła operują bardzo skomplikowanymi figurami dyskursu, zaspokajają jednak określone potrzeby czytelnicze. Ich naturalnym polem eksploatacji jest jednak II połowa XX wieku, nie żyją już przecież świadkowie wcześniejszych epok, trudno także znaleźć dokumenty dotyczące różnych osób – na takie kłopoty natknęły się (z innym jednak rezultatem) Magdalena Kicińska, pisząca biografię Stefani Wilczyńskiej, współpracownicy Janusza Korczaka oraz Patrycja Bukalska próbująca zrekonstruować przemiany światopoglądowe Julii Brystiger. Reportaż ma jednak swe ograniczenia – choć jest bardziej wiarygodny i autentyczny, a tym samym ciekawszy dla części czytelników, musi zmierzyć się z białymi plamami w biografii bohaterów. Rozwiązaniem w takiej sytuacji może stać się tylko snucie opowieści o potomkach, jak robi

to Aneta Prymaka-Oniszk w reportażu historycznym *Bieżnięstwo 1915*, które jest jednak w większym stopniu opowieścią o pamięci niż o zdarzeniach.

Reportaż to nie jedyna forma ekspansywnej literatury niefikcjonalnej. Rynek książek historycznych (używam tego nieprofesjonalnego określenia właśnie ze względu na wielość typów pisarstwa historycznego) rozrasta się dzisiaj w nieskończoność, tym ważniejsze stają się i jego rejestry. Niestety, na fali *boomu* pamięciowego pojawiła się i zagarnęła półki księgarskie także popularna literatura niefikcjonalna: produkowana w pośpiechu, masowo, bez namysłu, za to z zamiarem skandalizowania i schlebienia niskim gustom. Są to zarówno plotkarskie w tonie opowieści Sławomira Kopera o XX-leciu międzywojennym, jak i opowieści o udziale w historii różnych „dziewczyn” (które ma niewiele wspólnego z odzyskiwaniem historii kobiet – stąd „dziewczyny” właśnie).

Sławomir Koper to polska odpowiedź na serial *Downton Abbey* i zainteresowanie tym, jak żyje arystokracja, zagospodarowanie potrzeby podglądania intymnego życia rodzimych sfer wyższych. Koper, publikujący od trzech do sześciu książek rocznie (wzdragam się przed nazwaniem jego produkcji esejami historycznymi), opracowuje na różne sposoby anegdoty z życia prywatnego, rodzinnego i miłostnego tych elit, których do tej pory z powodów ideologicznych nie mieliśmy okazji podglądać. Do niskiego *voyeuryzmu* apelują opowieści: *Królowe salonów II RP*, *Afery i skandale Drugiej Rzeczypospolitej*, *Najbogatsze. Jak powstawały fortuny Polek*, *Życie towarzyskie elit PRL*, *Sławne pa-*

ry PRL, *Życie artystek w PRL, Bodo. Historia z tragicznym zakończeniem*. Przed piórem demaskatora romansów i nałogów, którego pasja ma jednak podstawy merkantylne, a nie moralizatorskie, nie udało się umknąć nawet bohaterom antycznym, czego najlepiej dowodzą tytuły: *Tajemnice i sensacje świata antycznego, Miłość, seks i polityka w starożytnych Grecji i Rzymie*. Uważam, że liczby nie pozwalają potraktować jego pisarstwa jako zjawiska marginesowego: jak dowiadujemy się z okładek książek Kopera, sprzedało się ich około 800 tysięcy, a sam autor został odznaczony Srebrnym Krzyżem Zasługi w 2013 roku za popularyzowanie historii w społeczeństwie. Nie jest to jednak w najmniejszym stopniu nowy Paweł Jasienica.

Dziewczyny z Powstania, Dziewczyny z Solidarności, Dziewczyny z Syberii (wszystkie trzy autorstwa Anny Herbich), *Dziewczyny od Andersa* Agnieszki Lewandowskiej-Kąkol, *Dziewczyny wyklęte* Szymona Nowaka, *Łączniczki* Marii Fredro-Bonieckiej i Wiktora Krajewskiego. Te serie portretów są odpowiedzią na rewindykujący nurt w historiografii, kierują bowiem uwagę na kobiety, które w dotychczasowych opowieściach o przeszłości występowały jedynie w tle. Nie jest to jednak literatura feminizująca, chodzi częściej o prostą odpowiedź rynku wydawniczego na fakt, że po książki sięgają raczej kobiety niż mężczyźni, i że raczej o kobietach wolą one czytać. Odwrócenie perspektywy odbywa się tutaj wyłącznie poprzez umieszczenie na pierwszym planie postaci kobiecych i opowiadanie o ich losie, przy równoczesnym zachowaniu męsko-patriarchalnego systemu wartości, według którego prawdziwym dowodem

ofiarności był pobyt w więzieniu, a nie samotne wychowywanie dzieci, czy też dbanie o starzejących się rodziców. Taka reprodukcja z odwróconym znakiem płci sprawia, że lawinowo rozwijający się nurt opowieści o kobiecych historiach marnuje bardzo ciekawy temat udziału kobiecego w polskiej historii najnowszej, ogranicza się bowiem do zarejestrowania kobiecego głosu i wpuszczenia go w hurtowej ilości na rynek wydawniczy. Wszystkie te książki stanowią zapis historii indywidualnych, nie składają się w żaden zbiorowy portret, nie dają diagnozy historycznej czy socjologicznej, a jedynie umacniają dotychczasowe mity i stereotypy. Ich redaktorzy porzucają opowieści kobiece bez komentarza i opracowania; te historie zatem, w których miał wybrzmieć ich jednostkowy głos i los rozplývają się w wielość podobnych opowieści, tracą swą moc, zniesione przez konkurencyjne zapisy.

Obok literatury niefikcyjnej bardzo ekspansywna stała się popularna powieść historyczna, często o charakterze alternatywnym. I ją także, niestety, produkuje się na masową skalę, w ekspresowym tempie narzucanym przez rynek. Autorzy tych powieści sięgają do najróżniejszych epok: wczesnego średniowiecza, XVI i XVII wieku, XIX-wiecznych opowieści o powstaniach, do II wojny światowej. Wspólne okazują się jednak dla nich dwie cechy: leczenie kompleksów i rozpracowywanie traum polskiej historii oraz uatrakcyjnianie klasycznych fabuł. Nie będę pisać tutaj o Andrzejku Sapkowskim czy Jacku Dukaju, ponieważ w tym numerze „Nowej Dekady Krakowskiej” czytelnik znajdzie dwa obszerne studia poświęcone obu autorom,

obaj zresztą – jak pokazują autorzy tych artykułów – wykraczają poza literaturę popularną ku wysokiej prozie.

Na podstawie popularnych powieści historycznych moglibyśmy stworzyć katalog polskich bolączek i ran: kompleks win wojennych (wobec Żydów i mniejszości narodowych), niewygodny polski antysemityzm, poczucie egzystowania na bocznym torze historii, kłótniowość i niezgodność paraliżujące każde działanie, niechęć do posłuchu, słabość myśli technicznej i zacofanie cywilizacyjne – to właściwie tylko kilka zjawisk, które wpisane są w powieści Michała Gołkowskiego, Jarosława Grzędowicza, Jacka Komudy, Adama Przechrztzy, Marka Świerczka czy Andrzeja Ziemiańskiego. Za przykład można wziąć choćby dwie powieści Marcina Ciszewskiego: w www.1939.com.pl opracowuje on fabułę, w ramach której w kampanii wrześniowej bierze udział batalion NATO zaopatrzoney w broń z XXI wieku, w tekście www.1944.waw.pl w Powstaniu Warszawskim uczestniczy jednostka GROM-u. W takim koncepcie powieściowym widać działanie obu strategii – autor tworzy zabawną historię alternatywną, powieść atrakcyjną dla miłośników gier komputerowych (zwrot do takich czytelników widać już po sposobie, w jaki konstruuje swoje tytuły) i militariów. Fabuła wojenna zostaje zaplanowana właśnie na podobieństwo gry, w ramach atrakcyjnej, przygodowej opowieści. Z drugiej jednak strony widać w obu powieściach wpływ polskich kompleksów militarnych, ślad historycznych statystyk zestawiających polskie uzbrojenie z niemieckim w czasie II wojny. Powiedziałabym też, że ważny dla Ciszewskiego jest i propagandowy

mit niemiecki o kawaleryjskiej szarży na czołgi, funkcjonujący w polskiej wyobraźni zbiorowej jako fakt. W taki właśnie literacki, popularny sposób Ciszewski próbuje owemu mitowi dać po 70 latach odpór. Tylko w literaturze można w ten sposób wyrównać szanse.

Popularna powieść historyczna leczy więc dzisiaj z kompleksów, zaspokaja nasze potrzeby emocjonalne, bawi – jak do wodzi tego Robert Ostaszewski omawiający w tym numerze „NDK” retrokryminały. Podobne operacje nie pozostają jednak bez konsekwencji: czytelnicy tej prozy budują sobie bowiem zdeformowany obraz historii, gdyż zasadniczą figurą używaną przez autorów jest anachronizacja, przenoszenie na przeszłość stylu i mowy, dyematów i czynów, a także układu sił ze współczesności. Fascynacja kryminałami w kostiumie historycznym prowadzi zaś – jak słusznie zauważa Ostaszewski – do kryminalizacji historii, przekonania, że epoki ulubione przez autorów kryminałów były w szczególności nasycone zbrodnią. Cherezińska z kolei przesuwa Polskę daleko na Zachód, czyni z niej imperium budujące wraz z innymi wczesnośredniowieczny odpowiednik NATO. W jej powieściach Polska to Zachód. Z kolei Jacek Piekara (bohater zamieszczonego w tym numerze szkicu Szymona Piotra Kukulaka), którego powieści przedstawiają organizację przypominającą Inkwizycję, a wzorowaną w równym stopniu na radzieckiej policji politycznej, co na instytucji Kościoła katolickiego, dość luźno i niezobowiązująco porusza się po historii. O ile jednak nie sposób krytykować zasad organizujących porządek jego historii alternatywnej, o tyle dzisiaj może

zastanawiać fakt, że główny bohater zwalacza wszystko to, co wydaje się inne, różnowiercze.

Ostatni zaś argument, odnoszący się do zaniku wysokiej powieści historycznej, może się czytelnikowi wydać błahy, ale sądzę, że nie odmówimy mu racji: kształt naszej codzienności skupionej na życiu w *social* mediach sprawia, że historia jako taka staje się dla nas coraz bardziej zamkiem bez klucza. Popularne powieści historyczne, mam tu na myśli przede wszystkim powieści słabe, zdecydowanie poniżej poziomu Dukaja i Sapkowskiego, robią dzisiaj furorę dlatego właśnie, że wprowadzają do obiegu opowieści o zdarzeniach, o których przeciętny czytelnik, słabo odróżniający Kopernika od Kościuszki, a kompletnie już niezdolny do podania dat wszystkich XIX-wiecznych powstań narodowych, nie ma żadnej wiedzy. Prezentyzm połączony z wszechobecną anachronizacją sprawia, że wydarzenia historyczne „nagle” stają się atrakcyjne. Utwory te są słabe, dlatego że kiepski jest warsztat ich autorów, ale i z tego względu, że historia ujawnia się w nich wyłącznie jako przedstawianie zdarzeń i postaci. Nie ma tu miejsca na rozważania procesu historycznego, nie mówiąc już o kwestiach epistemologicznych. Tak dzieje się właśnie w przypadku Elżbiety Cherezińskiej, której odbiorcy, zachwalając w Internecie kolejne tytuły, podkreślają właśnie zdolność autorki do ożywiania i przybliżania nieznanych epok. Wszystkie okresy historyczne takim czytelnikowi wydają się obce i egzotyczne. Ważne, by nikt go nie straszył – na wzór szkoły – romantyzmem. Liczy się dla niego natomiast przystępność języka.

Dariusz Nowacki, piszący w tym numerze „NDK” o Cherezińskiej – anachronizmy językowe, „luzacki” język uznaje za największą słabość tych utworów. Sądzę jednak, że to, co z krytyczno-literackiego punktu widzenia uznajemy za wadę tych utworów, przyciąga do nich czytelników, daje poczucie bezpieczeństwa, ułatwia obcowanie z tekstem. Jednocześnie trudno nie brać pod uwagę faktu, że przy tak małej przeciętnej wiedzy historycznej, jaką dysponuje potencjalny czytelnik, nie da się pisać, jak pisał Terlecki czy Iwaszkiewicz, którzy w swoich powieściach zakładali, że czytelnik zna nazwiska i daty, posiada elementarną wiedzę o pewnych zdarzeniach, mogli więc nawiązywać do nich za pomocą subtelnych aluzji czy rzadko rozsianych po teście sygnałów. Ich odległym kontynuatorem wydaje się dzisiaj Andrzej Sapkowski, o którym pisze w tym numerze Krzysztof Uniłowski, pokazując, że choć powieści tego giganta polskiej literatury rozrywkowej naszpikowane są aluzjami do źródeł, zdarzeń historycznych, to jednocześnie można je czytać, ograniczając się do poziomu fantastycznej opowieści przygodowej. Mówiąc zatem prosto i brutalnie: aby czytelnik mógł zrozumieć wysoką powieść historyczną, musi posiadać większą kompetencją kulturową niż ta, jaką przeciętnie dziś dysponuje. Czytelnik o średniej wiedzy traktowany jest dzisiaj jak erudyta i nie do niego kieruje się większość produkcji literackiej. Pozostaje zatem sięgnąć po starych mistrzów w nadziei, że odrodzi się kiedyś ten gatunek, że uda się przejść z poziomu Piekary na poziom Parnickiego.

Paulina Małochleb

Maria Kobielska

Zawężenia. Historia, pamięć, literatura



DANIEL MRÓZ, ilustracja (L.J. Kern, *Do widzenia zwierzęta*), 1955

Według szeroko rozpowszechnionego – w akademii i poza nią – przekonania, żyjemy (od ostatnich dekad XX wieku) w czasach pamięci czy wręcz „boomu na pamięć”, gdy z jednej strony relacja z przeszłością jest kluczowym elementem tożsamości jednostek i wspólnot, z drugiej zaś coraz lepiej znamy mechanizmy konstruowania tej relacji – mechanizmy,

które okazują się nieraz skomplikowane, nieoczywiste, a wręcz kontrintuicyjne. Studia nad pamięcią, zajmujące się badaniem tych zagadnień, są prężnie rozwijającą się subdyscypliną humanistyki, sukcesywnie umacniającą swoją pozycję¹. Przy tym, choć pamięć rzeczywiście wydaje się swego rodzaju kulturą dominantą naszych czasów, nie należy chyba zakładać,

że procesy, które obserwują współczesne *memory studies*, jednoznacznie je wyróżniają spośród innych okresów historycznych. Choć badania pamięci „przeszłej” (a zwłaszcza przekraczającej horyzont ludzkiego życia) są w oczywisty sposób trudniejsze, dysponują skromniejszymi materiałami, to jednak na przykład teksty – w tym teksty literackie – pochodzące z odleglejszej przeszłości przekonują, że i w odniesieniu do nich można mówić o miejscach pamięci, jej wzorach i modelach, a nawet politykach, nie wspominając już o mnemotechnice.

W dyskusjach nad pamięciową specyfiką współczesności wiele miejsca poświęcono próbom ustawienia relacji między historią a pamięcią, ujmowanej na różne sposoby – od opozycji przez koegzystencję po utożsamienie; w każdym z tych przypadków dokonuje się, jak sądzę, rewizja niegdysiejszych, niemożliwych już do utrzymania ostrych granic pojęciowych między nimi. Takie reinterpretowanie historii będzie także pokazywać jej literacką strukturę, czego najdobitniejszym dowodem są oczywiście prace Haydena White’a, który, jak to lapidarnie ujmuje jego polski monografista, „przesuwa w pewnej mierze dyskusję nad teorią historii z pola filozofii w kierunku teorii literatury”². Z kolei literatura dotycząca przeszłości pracuje na tych liniach styku – dokonuje wymian z obszarem historii (rozumianej dwojako: w odniesieniu do nauki i do dziejów), a jednocześnie może być ujmowana w kategoriach zbiorowej i kulturowej pamięci.

Na tym tle łatwo powiedzieć, że literatura może być widziana jako jedno z mediów pamięci, sposobów jej istnienia i działania; często tekst literacki by-

wa przez pamięćoznawców wymieniany jednym tchem z, dla przykładu, fotografiami, architekturą, pomnikami, filmem, mediami społecznościowymi, performansem, rocznicowymi uroczystościami, komiksami, wypowiedziami kształtującymi lokalne, narodowe i transnarodowe polityki pamięci³. W ramach takiej strategii interpretacyjnej i badawczej literatura, „wpuszczona” w dyskursy pamięci, nie może być już, jak się wydaje, traktowana jako „osobna” ze względu na swoją autonomiczność, ale staje się częścią „multimedialnego kolażu pamięci kulturowej”, jak to określił Alexander Etkind⁴. Wrażliwość filologiczna każe w tym momencie zastanowić się nad potencjalnym redukcjonizmem takiego podejścia, w ramach którego literatura czytana jest (i badana) ze względu na coś innego; czy umożliwia ono dostrzeżenie zawilgości poetyk, subtelności tekstowych strategii, skali artystycznych zamiarów? Rozumiem te obawy i sądzę, że są one dla pamięćoznawczyni paradoksalnie pomocne. Dzięki nim nie przeoczmy, że nawet gdy przystajemy na określenie literatury jako jednego z narzędzi pamięci, wymaga to uzupełnienia o konstatację, że potencjalnie jest to pamięciowe „urządzenie” wyjątkowo – jeśli nie najbardziej – wyrafinowane. Studia nad pamięcią starają się nie tylko osadzić literaturę w mnemonicznych kontekstach, zdać sprawę z tego, w jaki sposób różne teksty kultury tworzą owe „multimedialne kolaże”, ale także zaproponować wyjaśnienie specyfiki pracy pamięciowej, którą ona wykonuje.

Instruktywne pod tym względem mogą być na przykład teksty przywołanej już Ann Rigney, jednej z najbardziej

wpływowych pamięcioznawczyń, a jednocześnie profesorki literatury porównawczej na Uniwersytecie w Utrechcie. Rigney osadza teksty literackie w pamięciowym polu właśnie ze względu na ich wagę i znaczenie – jak pisze, posiłkując się niekwestionowanymi przykładami *Wojny i pokoju*, *Na zachodzie bez zmian* czy *Rzeźni numer pięć*, literacka kreatywność jest w czasach nowoczesnych i współczesnych istotnym źródłem pamięci zbiorowej, współtworzącej sferę publiczną. Nie dziwi więc bliski związek studiów nad pamięcią z historią i teorią literatury; literaturoznawcy stanowią istotną grupę wśród badaczy pamięci, a ich koncepcje i narzędzia okazują się w ramach *memory studies* ważną tradycją, dobrem wspólnym i punktem odniesienia. Rigney pokazuje trzy kluczowe aspekty badań łączących te perspektywy. To, po pierwsze, wykorzystanie analitycznych narzędzi narratologii w kontekście działania procesów pamięciowych. Jak konkretne powieści, pyta Rigney, „wykorzystują szczególne właściwości swojego medium, gdy wytwarzają pamięć kulturową?”⁵ Zdaniem badaczki, literatura często ma w ramach często konserwatywnych procesów pamięciowych uprzywilejowaną rolę innowacyjną; zwłaszcza powieść historyczna może artykułować dotąd marginalizowane wersje dziejów, i robi to z powodzeniem, co najmniej od początku XIX wieku „poszukując tematów społecznie istotnych, ale wciąż nieobecnych w oficjalnej historiografii, a nawet w archiwach”⁶. Literatura będzie więc szczególnie interesującym medium kontrpamięci⁷ – pozostającej poza obszarem tego, co łatwe do zauważenia, wypowiedzenia i zapamiętania,

niewpisującej się w utrwalone wzory i reguły. Drugi aspekt dotyczy oczywistej samozwrotności, refleksyjności literatury, która, „wytwarzając pamięć”, jednocześnie się autokomentuje, a więc skłania do refleksji nad pamiętaniem (a zwłaszcza jego strukturami dominacji, blokadami i zastojami). Wreszcie, po trzecie, gdy pamięć często staje się czynnikiem podziałów, sporów i konfliktów, literatura łączy – „budując wyobraźniowe mosty między [różnymi] wspólnotami”⁸. Oczywiście to tylko niektóre – potencjalnie najbardziej interesujące – z możliwych pozycji, jakie mogą w danym momencie zajmować teksty literackie w dynamicznych trajektoriach pamięci zbiorowej i kulturowej; tak jak ich znaczenia nie są z góry dane, a tworzą się w interpretacjach, tak też ich pamięciowe działanie zależy od zmiennych konstelacji, w które wchodzi.

Starając się bardziej systematycznie i syntetycznie opisać role tekstów w tych konstelacjach – co pociąga za sobą od razu pewną charakterystykę kulturowej pamięci – można, nadal za Rigney, zwrócić także uwagę na ich działanie wobec innych elementów tej sieci. I tak literatura może stać się „przekaznikiem”⁹ – wykorzystuje, przytacza i ponownie wprowadza do obiegu wcześniej istniejące obiekty kulturowe, stanowi „kanały”, dzięki którym cyrkulują figury pamięci – aby stać się trwałymi, wspólnymi punktami odniesienia historycznej wyobraźni. Kiedy z kolei tekst sam staje się takim punktem odniesienia, czyli przedstawia jakiś fragment przeszłości w rozpoznawalny sposób, będzie „stabilizatorem”¹⁰, tworzącym kulturowe ramy następującej pamięci. Mogą więc być zarówno czynnikiem utrwalania,

stabilizowania pamięci, jak jej wcześniej wspomnianych przemian – jednak jako mnemoniczne „katalizatory”¹¹ niekiedy okazują się zdolne do tego, aby prawodawczo ustanowić nowy temat wspólnej pamięci, uruchamiając dalsze kulturowe działania wokół niego.

Wszystkie powyższe warianty odnosiły się do opisu literatury jako sposobu pracy pamięci; literatura może także jednak sama stać się jej przedmiotem. W szczególnych przypadkach tekst literacki będzie dosłownie upamiętniany, także w dość sformalizowanych, oficjalnych formach, jak na przykład obchody Bloomsday w Dublinie¹²; jako akty „pamiętania literatury” można ująć także jej adaptowanie w innych mediach, anektowanie do nowych kontekstów. Przy tym – takie upamiętnianie literatury to dla niej hołd, ale potencjalnie także i ryzyko jej redukcji, streszczenia do chwytliwego hasła czy obrazu, cytatu kojarzonego przez wszystkich, ale niekształtującego już dynamicznej wspólnej pamięci. Ponad wszystkimi tymi możliwościami znajduje się rzadka – ale kluczowa – kontrolna rola literatury, która niekiedy, według słów Rigney, „kalibruje”¹³ pamięciowe procesy, pokazuje, jak wskaźnik, ich zmiany i pozwala przyjąć postawę krytyczną. Gdy Coetzee pisze nową wersję klasycznej powieści Daniela Defoe, budując *Foe* wokół całkiem nie-Robinsonowskiego, postkolonialnego punktu widzenia, powstaje „krytyczna forma pamięci kulturowej”¹⁴, wymierzona zwłaszcza w jej tradycyjne dominanty.

Ten zestaw możliwości opisany przez Rigney – mający niewątpliwą zaletę operacyjności w odniesieniu do badań konkretnych tekstów – pozwala także zastanowić

się nad ogólniejszą charakterystyką literackich nośników pamięci, w odniesieniu do teoretycznego namysłu nad funkcjonowaniem literatury w ogóle. Skoro tekst może wykonywać na wspólnej pamięci tak rozmaite operacje – stabilizować ją, wprawiać w ruch, napędzać, utrzymywać – a jednocześnie sam jest w jej ramach poddawany różnorodnym zabiegom (upamiętnienia, rewizji, polemiki, hołdu), relację między literaturą a kulturą pamięci powinniśmy się starać zobaczyć w całej złożoności – co pozwala powrócić do kwestii zagrożenia redukcjonizmem. Utwór literacki w żadnym razie nie musi być widziany po prostu jako – aby odwołać się do schematów wyobrażeniowych – swego rodzaju „pojemnik na pamięć” (albo na pewną pamięciową agendę, politykę pamięci!); pudełko, do którego autor wkłada, a z którego czytelnik wyjmuje pewne wytyczne dotyczące tego, co należy pamiętać, a o czym powinno się zapomnieć. „Literacki pojemnik” zawierałby pewne treści, podawał je do pamiętania, wreszcie – czytając w nim o przeszłości, odbiorcy dokonywaliby zarazem pewnej pamięciowej praktyki. Taka wizja funkcjonowania literatury w ramach kultury pamięci wydaje mi się jednak fundamentalnie uproszczona; znacznie bardziej obiecująca byłaby alternatywna, anty-pojemnikowa metafora, pojawiająca się w teoretycznych konceptualizacjach literatury: metafora węzła. Używając jej, zbliżamy się, jak pisze w znanym tekście Ryszard Nycz, do współczesnej teorii sieci, porzucając „pojemnikowe” rozumienie dzieła jako tworu autonomicznego, skończonego i niezmiennego, stabilnie zawierającego (uprzednie) znaczenia, ponieważ:

„tekstowe węzły konstytuują się w toku aktywnej wymiany (sprzężenia zwrotnego) ze środowiskiem. W relacjach z innymi tekstowymi węzłami – dzięki którym to relacjom tworzą i definiują się one nawzajem – rozwijają autopojetyczną sieć jako zdolną do samoodtworzenia, względnie trwałą i elastyczną, formę organizacji «świata literatury»”¹⁵.

Formułowana przez Nycza charakterystyka „świata literatury” dobrze opisuje również, jak sądzę, zajmujący mnie tu kontekst: świat kultury pamięci, który również stanowi środowisko funkcjonowania literackich tekstów. Zawężlenia, które je konstytuują, odnoszą się więc – na podobnej zasadzie jak do związków pomiędzy samymi literackimi utworami, konwencjami, stylami, tradycjami – do innych tekstów, praktyk i reguł mnemonicznych. Jednocześnie literackość może pozwolić na wiązanie pamięciowych wątków szczególnie misternymi, skomplikowanymi supełkami. Produktywność metafory węzła zaznacza się na przykład w odniesieniu do wskazywanych przez Rigney mnemonicznych ról literatury: każdą z nich przedstawić sobie można jako zapętlenie, wiązanie, splatanie, zaciskanie węzłów, a także rozsupływanie i tkanie na nowo tej pamięciowej sieci. I tak praca tekstu-węzła rekonfiguruje pole pamięci i pole literatury, a także relacje między nimi, utrwalając, wykorzystując i zmieniając status tej ostatniej. Konsekwencją takiego spojrzenia jest oczywiście podkreślenie relacyjnego funkcjonowania obu sfer: każdy tekst i postrzeganie każdego tekstu, także tego kanonicznego, „pomnikowego”, istnieje dzięki siatce zawiązywanych zależności – dynamicznych,

ale nie dowolnych, „względnie trwałych i elastycznych” jednocześnie.

Pamięcioznawczy opis tekstu literackiego jako węzła pozwala więc na wydobycie tych koniecznych, współtworzonych przezeń zależności, dzięki którym między innymi funkcjonuje cała kultura pamięci, stanowiąca środowisko życia, działania i rozumienia przeszłości i teraźniejszości dla jej użytkowników i użytkowników – z jednoczesnym oddaniem skomplikowania jego tekstowej struktury, umożliwiając zobaczenie właśnie cech jego poetyki jako mechanizmu wiązania tych koronkowych supełków. W tym jednak kontekście „bycie węzłem” można także ująć jako zadanie bądź ambicję literackiego tekstu, wymagające precyzyjnej, niekiedy wręcz subtelnej konstrukcji; jej brak, zwłaszcza w połączeniu z wyrazistością (lub co gorsza topornością) zamiaru, może ściągnąć utwór na poziom bliższy „mnemonicznemu pojemnikowi”, prostej realizacji mniej lub bardziej jednoznacznego projektu polityki pamięci.

Współczesne studia nad pamięcią dostarczają wielu frapujących analiz tego typu – pokazujących różnorodność literackich węzłów współtworzących kulturę pamięci różnych czasów, krajów, tradycji i kontynentów. Sporym zainteresowaniem cieszy się zwłaszcza powieść historyczna – o której Rigney pisze, że ma wręcz swego rodzaju przewagę, uprzywilejowaną pozycję względem niepowieściowych tekstów o przeszłości, wobec historiografii, jako że narratywizacja i fikcja to mocne narzędzia pamięci; „giętka”, elastyczna powieść i jej „twórcze, specyficznie literackie umiejętności” oddziałują z „większą kulturową siłą” niż opowieści nawet

dokładniejszych, wiarygodniejszych, ale mniej atrakcyjnych narratorów¹⁶.

I tak, aby wskazać tylko kilka interesujących przykładów z ostatnich lat: Kate Mitchell bada pod tym kątem zastanawiający we współczesnej literaturze anglosaskiej wysyp „powieści neowiktoriańskich”, które rewidując wzorce dziewiętnastowiecznej prozy, „piszą i przepisują epokę wiktoriańską, i jednocześnie tym samym pamiętają ją, wykonując ważną pracę polegającą na kształtowaniu i produkowaniu pamięci kulturowej”¹⁷. Analizy Mitchell prowadzą ją do podsumowania, w którym podkreśla relacyjność różnych mediów przywoływania przeszłości: „historia, fikcja i powieść historyczna, wraz z pamięcią, są wzajemnie powiązаны, choć konwencjonalnie widzi się je osobno, dyskursami, z których każdy pretenduje (spotykając się z większym lub mniejszym oporem) do miana reprezentacji historycznej”¹⁸.

W efekcie literatura jest jednym ze sposobów, aby formułować, proponować i propagować odpowiedzi na zadawane przez autorkę pytanie, „co będzie się liczyć jako historia?”. Ta dobrze ujęta formuła Mitchell to w istocie jedno z kluczowych zadań pamięcioznawstwa: badanie tego, co się liczyło jako historia, co z kolei liczyć się w ten sposób nie mogło, w jaki sposób dochodziło do tych rozstrzygnięć, na jakich warunkach mogły one ulec zmianie i jakie prognozy co do przyszłości pamięci można wyciągnąć z tak zarysowanej jej historii. O to pyta także A. Frances Johnson, gdy w swojej zeszłorocznej książce przygląda się australijskim dwudziestowiecznym powieściom historycznym, aby pokazać, po pierwsze, zawężlenia między występującymi w nich

sposobami obrazowania a konwencjami tradycyjnego malarstwa kolonialnego, po drugie zaś, jak jedne i drugie splatają pamięciowe wzorce, według których miano „prawdziwej historii» przypada arkadyjskiemu romantyzującemu mitowi, nacjonalistycznemu i patriotycznemu”¹⁹, po trzecie natomiast, jak ta formuła prozy historycznej jest rozsupływana – rekonfigurowana i rewidowana przez historyczną powieść postkolonialną współczesnych australijskich autorów (w tym znanego u nas Richarda Flanagan).

Wspomniane pytania wymagają uwzględnienia popularnych kontekstów i uwzględnienia siły ich społecznego oddziaływania. Powieść historyczna pojawia się także w analizach Jerome’a de Groota, dotyczących historii w kulturze popularnej i jej „konsumowania”, popularyzującego pewne typy historycznej wyobraźni. Analiza popularnych powieści z obszaru tak zwanej literatury kobiecej, w których historyczność wtapia się w wątki miłosno-erotyczne, prowadzi do nielekceważącego potraktowania ich jako obszaru, na którym historia i fikcja oddziałują na siebie wzajemnie i testowane są zarówno możliwości „praktyki prozatorskiej, jak i rozumienia historii i jej doświadczania”²⁰ – a więc, znowu, zawiązywania specyficznych pamięciowych węzłów. Wszystkie te przykłady pokazują potrzebę badań wrażliwych zarówno na literackość, jak i mnemoniczność tekstów, poprzez które pamięć żyje i oddziałuje, a także zmienia się i poddaje krytyce.

Jestem przekonana o tym, że współczesna historyczna powieść (i szerzej, proza) polska również będzie w istotny sposób oświetlać zasady, działanie

i perspektywy naszej kultury pamięci – zarówno, choć zapewne na różne sposoby, w wypadku tekstów popularnych, jak i tych odznaczających się szczególnym literackim wyrefinowaniem. Dla przykładu, ciekawy wkład (i komentarz) do dzisiejszej postaci pamięci o powstaniu warszawskim wnoszą z jednej strony *Kinderszenen* Jarosława Marka Rymkiewicza, z drugiej zaś *Widma* Łukasza Orbitowskiego²¹. Jako pilne zadanie tego rodzaju literaturo- i pamięćoznawstwa widziałabym analizę zjawiska literackiego, jakie stanowią w ostatnich latach wielkonakładowe powieści Elżbiety Cherezińskiej. Pozwoliłaby ona również zastanowić się nad swego rodzaju porównaniami i fuzjami pamięciowych ról; niejednoznaczne okaże się zapewne rozstrzygnięcie, czy i na ile dany utwór jest „katalizatorem” niewyartykułowanej dotąd pamięci, „stabilizatorem” wpisującym się w istniejące nurty upamiętniania, „przekaznikiem” utrwalonych treści, czy nawet – pod jakimś względem – „pojemnikową” realizacją polityki pamięci. W zadaniu, jakim będzie opis działania pamięciowego węzła i gęstego fragmentu zapętłonej wokół niego mnemonicznej sieci, potrzebne okazać się może również zawężanie i łączenie na pozór odmiennych terminów.

Maria Kobielska

PRZYPISY

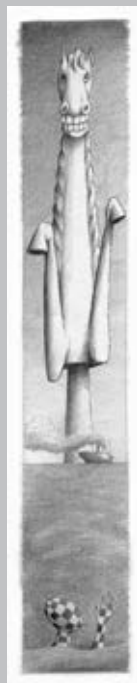
- 1 Także pod względem instytucjonalnym – dla przykładu, w grudniu 2016 r. zainaugurowana została w Amsterdamie działalność Memory Studies Association.
- 2 Jakub Muchowski, *Polityka pisarstwa historycznego. Refleksja teoretyczna Haydena White’a*, Warszawa-Toruń 2015, s. 205.
- 3 Por. Ann Rigney, *Cultural memory studies. Mediation, narrative, and the aesthetic*, w: *Routledge International Handbook of Memory Studies*, red. Anna Lisa Tota, Trevor Hagen, London 2015, s. 69.
- 4 Alexander Etkind, *Post-stalinist Russia: memory and mourning*, w: *The Ashgate Research Companion to Memory Studies*, red. Siobahn Kattago, Farnham-Burlington 2015, s. 272. Wszystkie przekłady anglojęzycznych cytatów są mojego autorstwa.
- 5 Ann Rigney, *Cultural memory studies...*, s. 73.
- 6 Tamże, s. 74.
- 7 Ann Rigney, *The dynamics of remembrance: texts between monumentality and morphing*, w: *Media and Cultural Memory*, red. Astrid Erll, Ansgar Nünning, Berlin-New York 2008, s. 348.
- 8 Ann Rigney, *Cultural memory studies...*, s. 74.
- 9 Ann Rigney, *The dynamics of remembrance...*, s. 350.
- 10 Tamże.
- 11 Tamże, s. 351.
- 12 Tamże.
- 13 Tamże.
- 14 Tamże, s. 352.
- 15 Ryszard Nycz, *Literatura: lityry lektura. O teście, interpretacji, doświadczeniu rozumienia i doświadczeniu czytania. Z dodatkiem studium przypadku „Wagonu” Adama Ważyka*, w: tegoż, *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*, Warszawa 2012, s. 294.
- 16 Ann Rigney, *The dynamics of remembrance...*, s. 347-348.
- 17 Kate Mitchell, *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction. Victorian Afterimages*, New York 2010, s. 178.
- 18 Tamże, s. 179.
- 19 A. Frances Johnson, *Australian Fiction as Archival Salvage: Making and Unmaking the Postcolonial Novel*, Leiden-Boston 2016, s. 2.
- 20 Jerome de Groot, *Consuming History. Historians and heritage in contemporary popular culture*, London-New York 2009, s. 218.
- 21 Szerzej piszę o tym w mojej książce *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*, Warszawa 2016.

Zespół pałacowo-parkowy w Skłudzewie. Fotografia Anna Singh



Krzysztof Uniłowski

Historia jako parodia. Saga o wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego



DANIEL MRÓZ, ilustracja
(S. Zweig, *Nowela szachowa*), 1956

Jak wiadomo, wiedźmin Geralt zginął podczas pogromu kieleckiego, nawet jeśli do tragicznych wydarzeń, o których mowa w ostatnim rozdziale cyklu Andrzeja Sapkowskiego¹, nie doszło 8 lipca 1946 roku. Zdarzyły się one w zupełnie innym miejscu i czasie – w mieście Rivii nad jeziorem Loc Eskalott, „szóstego dnia po czerwcowym nowiu” (PJ, 484), niedługo po zakończeniu drugiej wojny nilfgaardzkiej i zawarciu pokoju cintryjskiego. Błahy incydent na bazarze przerodził się w zamieszki, skutkiem których niechętna nieludziom tłuszcza napadła na mieszkańców krasnoludzkiej dzielnicy. A kiedy wiedźmin stanął w obronie mordowanych, jakiś wieśniak cisnął w jego pierś widły...

Prawda, że nieco później konający bohater, wraz z ukochaną, czarodziejką Yennefer, został – niczym król Artur –

odesłany do Avalonu. Jezioro nieopodal Rivii okazało się bowiem portalem pozwalającym na przemieszczanie między światami, a taką właśnie umiejętność posiadała Ciri, przybrana córka Geralta i Yennefer. Bohaterka przeniosła więc swoich opiekunów w zaświaty, sama zaś znalazła się na brzegu błękitnego Lake Glaslyn w krainie Gwynedd, wskakując do środka historii o królu Arturze i rycerzach Okrągłego Stołu. Tak kończy się opowieść.

Wszelako w literackich światach Andrzeja Sapkowskiego nic nie kończy się ostatecznie. *Coś się kończy, coś się zaczyna* to nie tylko tytuł opowiadania oraz książki z roku 2000, zbierającej rozproszone teksty autora *Wiedźmina*. To również słowa pojawiające się w ustach przyjaciół Geralta, wpatrzonych w mgłę, w której zniknęła odpływająca łódź („– Coś się skoń-

czyło – powiedział zmienionym głosem Jaskier. / – Coś się zaczyna – zawtórował Yarpem Zigrin” – PJ, 517; tę formułę wcześniej wypowiada kilkoro innych postaci, stanowi ona leitmotiv *Pani Jeziora*). Motyw wędrówki między światami zdecydował o złożonej, szkatułkowej kompozycji ostatniego tomu sagi. Uprzywilejowaną pozycję zajęły dwa wątki, będące ramą dla pozostałych. Tak tedy, pojawiwszy się w uniwersum arturiańskich legend, Ciri opowiada sir Galahadowi o swoich wcześniejszych przygodach. Z kolei w opuszczonym przez nią świecie, ale kilkaset lat później, inna Pani Jeziora, czarodziejka Nimue, pragnie odkryć prawdziwy bieg wydarzeń, które dały początek legendzie o wiedźminie i Ciri. Legendzie, jaka dla fikcyjnego uniwersum ma równie doniosłe znaczenie co legendy arturiańskie dla kultury Zachodu. Zasugerowana w ten sposób paralela stanowi podstawę dla całej siatki analogii, nawiązań i aluzji, łączących opowieść Sapkowskiego nie tylko z tradycją arturiańską, bo także z wieloma innymi narracjami. Oto bohaterom składającym GERALTA I YENNEFER w łodzi wydaje się, że pomagają im przy tym inni, którzy wcześniej polegli na szlaku wędrówki... Czy to dość, by czytelnik mógł mówić o przywołaniu w tym miejscu *Krzyżowców* Zofii Kossak, gdzie w kluczowym momencie szturm na Jerozolimę powieściowemu bohaterowie *c z u j ą i w i d z ą*, iż wspierają ich dawno polegli towarzysze?

Idea wielości światów należy do konstytywujących dla tożsamości *fantasy* jako konwencji zasadzającej się na budowaniu allotopii², która rządzi się swoimi regułami, jest zaludniona przez fantastyczne stworzenia i rasy, dysponuje własną

historią. Wszelako jednocześnie owe autonomiczne światy wikłają się w sieć powiązań z całym leksykonem mitów i tradycji kultury, co nie wynika przecież z ograniczonej wyobraźni pisarzy, lecz służy dekontekstualizacji i rekontekstualizacji wyzyskanych źródeł. W przypadku sagi Sapkowskiego cyrkulacja zapożyczonych skądinąd motywów, postaci oraz ról fabularnych otrzymała uzasadnienie tyleż kosmoficzne, co poetologiczne. To pierwsze pozwala zobaczyć w cyklu polskiego pisarza – jak i całej zresztą mitopoetycznej *fantasy* – uproszczony, dostosowany do upodobań szerokiego kręgu czytelników wariant mitologizmu w nowoczesnej literaturze. Stąd takie zabiegi poetyckie, jak przeplatanie wątków, kłamra kompozycyjna, chwyt opowieści w opowieści, „otwarte” zakończenie cyklu... Rzeczą jednak nie tylko w tym, że proza Sapkowskiego demonstrowa własne reguły. Liczne stylizacje, parafrazy, aluzje, cytaty (także te fingowane) i kryptocytaty są nie tylko ekwiwalentem zasady cykliczności w planie poetyki (a nawet mikrostylistyki), lecz także wskazują na inne teksty (te realnie istniejące i nie) jako źródło, a jednocześnie – swoiste przedłużenie, potencjalny „ciąg dalszy” opowieści. Przecież nawet tak ważne dla *fantasy* odniesienia do baśni i mitów nie oznaczają dążenia do restytucji jakiegoś archaicznego sposobu strukturyzowania rzeczywistości, lecz przywołują wyłącznie taką oralność, która pozostaje zapośredniczona przez pismo oraz druk. Idei wielości światów odpowiada kompozycja zakładająca wielość wątków, mnogość wzajemnie się do siebie odnoszących planów narracyjnych i – ostatecznie – tekstualnych poziomów.

W ten sposób powieściowy cykl nabiera znamion konstrukcji hipertekstowej.

W sadze o wiedźminie do elementów stymulujących ów domyślny „hipertekst” należą odniesienia i aluzje historyczne. Co prawda, przebieg pogromu w Rivii w wielu szczegółach odbiega od historycznych wydarzeń w Kielcach (odmieniana jest również statystyka ofiar; narrator Sapkowskiego informuje, że „zabite zostały sto osiemdziesiąt cztery osoby, a blisko połowę ofiar stanowiły kobiety i dzieci” – PJ, 499). Analogię nasuwa jednak związek pogromu z psychospołecznymi następstwami dopiero co zakończonej wojny oraz próby politycznej instrumentalizacji tragedii. W odnarratorskiej dygresji czytamy o hipotezach na temat domniemanych inspiratorów pogromu, które – wypisz, wymaluj – wyczerpują właściwie wszystkie stanowiska zajmowane przez historyków i publicystów w sprawie wypadków kieleckich. Cytat z powieści byłby zbyt długi, przytoczę zatem wyłącznie opinię, do której – przynajmniej w pewnej mierze – zdaje się skłaniać odautorski opowiadacz: „Wśród poważnych naukowych głosów zupełnie zagubiła się nader śmiała teoria pewnego młodego i ekscentrycznego magistra, który – dopóki go nie uciszono – twierdził, że w Rivii do głosu doszły nie żadne spiski i tajemne sprzysiężenia, lecz zwyczajne i jakże powszechne cechy miejscowej ludności: ciemnota, ksenofobia, brutalne chamstwo i dogłębne zbydlęcenie” (PJ, 499).

Narrator oczywiście ironizuje, ale jego sarkazm ma wyraźny sens moralizatorski. Pedagogika społeczna u Sapkowskiego związana jest z próbą krytyki antagonistycznego charakteru relacji między

swojskością a obcością, nieprzypadkowo ujmowaną tu z perspektywy kogoś, kto sam przez się czyni tę relację problematyczną, a więc mutantą czy mutantów, plasujących się na pograniczu ludzkiego i nieludzkiego³. Rzecz jednak w tym, że motywacja moralizatorska zderza się tutaj z motywacją ludyczną, a ściślej – parodiowaną (prawdziwą) historią...

Brawurowe nawiązanie do pogromu kieleckiego w ostatnim, dwunastym rozdziale *Pani Jeziora* nie stanowi przecież żadnego wyjątku. Wszak opisywana w pięcioksięgu druga, wyniszczająca wojna północnych królestw z Nilfgaardem w całości została rozłożona na planie kalendarium II wojny światowej, pochodząc od prowokacji w Glevitzingen, o której wspomina się w *Czasie pogardy* (zob. CP, 178). Gdy zaś nieco dalej czytamy o wkroczeniu wojsk Kaedwenu na terytorium Aedirn, zaatakowanego przez Nilfgaardczyków, łatwo zgadnąć, że epizod zakończy się rozbiorem pokonanego kraju. W relacji przyjaciela Geralta, barda Jaskra: „Na moście na rzece Dyfne (...) uścisnęli sobie dłonie. Margrabia Mansfeld z Ard Carraigh i Menno Coehoorn, głównodowodzący nilfgaardzkimi wojskami z Dol Angra. Uścisnęli sobie dłonie nad krwawiącym, dogorywającym królestwem Aedirn, pieczętując bandycki podział łupów. Najobrzydliwszy z gestów, jaki znała historia” (CP, 225).

I choć do spotkania generałów Heinza Guderiana i Siemiona Kriwoszeina w dniu 22 września 1939 roku w Brześciu nad Bugiem nie doszło na moście (dowódcy odbierali defiladę obu armii w centrum miasta), to opisanie przez Sapkowskiego wydarzenia mający oczywisty wzór w agresji

ZSRR na Polskę z 17 września 1939. Ewidencją wskazówką jest tu retoryka, z jakiej korzystają kaedweńscy propagandziści: „Nie idziemy na wojnę, jeno... (...) Jeno z bratnią pomocą. Przekraczamy rubież, by dać ochronę ludziom z Górnego Aedirn... Wróc, co ja gadam... Nie z Aedirn, jeno z Dolnej Marchii” (CP, 222).

Choć same aluzje są tak wyraźne, że wręcz ich nie sposób przeoczyć, to już pytanie o funkcje, jakie by pełniły, okazuje się dość kłopotliwe. Traktowane z osobna, nie dają podstaw do twierdzenia, iżby autor wykraczał poza reguły stosowności obowiązujące podówczas w przekazach medialnych i podżywowane przez neoliberalny konsensus lat dziewięćdziesiątych⁴. Nie można też rzec, że w cyklu powieści *fantasy* Sapkowski stworzył odnoszącą się do II wojny światowej alegorię. Na przeszkodzie stoją tu liczne odniesienia prowadzące w zupełnie inną stronę. Choćby te, które piją do tradycji anglo-celtyckiej i które zaznaczają się w onomastyce wiedźmińskiego uniwersum, nazwach świąt i rytuałów, nawet brzmieniu fikcyjnych języków. Kiedy w *Czasie pogardy* czytamy o zjeździe czarodziejów na wyspie Thanedd (to być może najświetniejszy epizod w całej sadze), warto pamiętać o leżącej u południowo-wschodnich wybrzeży Anglii Isle of Thanet, którą – wedle tradycji – władca Brytów, Worytgern, podarował w połowie V wieku germańskim wojom, mającym go wspomóc w walce z Piktami. I tak rozpoczęła się ekspansja Anglów, Sasów i Jutów... Skoro zaś w cyklu Sapkowskiego Thanedd okazuje się miejscem lądowania pierwszych ludzi, to w rezultacie długotrwały proces wypierania elfów zakrawa na repetycję wydarzeń

z V-VIII wieku, zakończonych germanizacją większości Brytanii i zepchnięciem ludności celtyckiej na zachodnie oraz północne peryferia wyspy. Swoją drogą, ówczesne wydarzenia sytuują się na pograniczu historii oraz legendy, a kwestia realności króla Artura (Artoriusa Ambrosiusa?), domniemanego zwycięzcy nad Sasami w domniemanej bitwie pod Badon Hill, na zawsze pozostanie przedmiotem sporu. Tymczasem związek legendy i historii należy do zasadniczych tematów cyklu Sapkowskiego, zwłaszcza w ostatnim tomie pięcioksięgu. Z jednej bowiem strony pisarz ukazuje taki bieg wypadków, który w ramach powieściowego świata ma status niepowątpiewalny, natomiast z drugiej – podkreśla, że wszelkie wydarzenia nieomal natychmiast stają się przedmiotem politycznej i kulturowej „obróbki”, w toku której zmieniają się nie do poznania lub też skazane zostają na zapomnienie. W konsekwencji granica między historią a legendą okazuje się problematyczna, bo choć pierwsza z nich zachowuje ontologiczny prymat (ma charakter źródłowy), to bezpośredni do niej dostęp jest wykluczony. Tym bardziej, że nawet tymi postaciami, które – jak Nimue – mają ambicję dotarcia do prawdy, włada potężny fabulacyjny i mityzacyjny impuls, za sprawą którego, owszem, w domniemanej historii umieją rozpoznać legendę, ale tylko po to, by na jej miejscu zainstalować inną opowieść, bardziej odpowiadającą ich potrzebom, pragnieniom, marzeniom. W takiej sytuacji wglądu w prawdziwy bieg wydarzeń udzielić nam może wyłącznie odautorski narrator, którego opowieść konstituuje fabułę, determinuje wypadki, a ostatecznie

kreuje kronikę i encyklopedię fikcyjnego uniwersum. Tyle, że odautorski, wyposażony w prerogatywy wszechwiedzy i wszechmocy narrator jest figurą wyłącznie umowną, konwencjonalną i jako taki pojawia się wyłącznie na kartach dzieł literackich... Tak więc choć konwencja *fantasy* – w swojej „historycznej” odmianie – nie zaprzecza ani nie odrzuca historii, to stanowi jej dekonstrukcję ukazującą, że odsłonięcie prawdy (dziejowej) ma strukturę fikcji (literackiej). Nawiasem mówiąc, właśnie dlatego retoryka „odsłaniania prawdy” posiada trudną do odparcia moc perswazyjną.

W tym kontekście historyczne aluzje w powieściach Sapkowskiego nabierają szczególnego znaczenia. Mają charakter heterogeniczny, nawiązują do różnych epok i różnych narodowych historii. Przy czym ich różnorodność okazuje się tak rozległą, że akurat w tym przypadku nie sposób mówić o syntezie historii Europy czy Zachodu (jak to było w pierwszym tomie *Fundacji* Isaaca Asimova z roku 1951) albo syntezie historii jako takiej (*casus* powieści Jeana d’Ormessona *Chwała Cesarstwa*, 1971). Mimo niezliczonych analogii i powtórzeń historia u Sapkowskiego nie przebiega podług żadnej matrycy. Chyba, iżby dopatrzyć się tu cyklu przypominającego te znane nie z historii, lecz mitologii germańskich, a więc domykające się katastrofą – tak zresztą tłumaczą rzecz elfy. W bardziej nowoczesnej wykładni chodziłoby o swego rodzaju układ dynamiczny, podlegający zmianom skokowym (a więc opisywalny w kategoriach teorii katastrof), co chyba najlepiej by korespondowało z międzyświatowymi wędrów-

kami Ciri. Tak czy owak, preparowanie powieściowej historii z różnorodnych odniesień przypomina do pewnego stopnia zasady i poetykę tekstowego kolażu. Ponieważ jednak w ostatecznym rachunku historia w cyklu wiedźmińskim okazuje się fabularnie spójna, najlepiej byłoby mówić o montażu bądź konstrukcji patchworkowej.

Dla potrzeb tej konstrukcji wyzyskano aluzje nie tylko historyczne, lecz także nawiązania do dzieł literackich oraz innych tekstów kultury. Wiele z nich u Sapkowskiego pojawia się okazjonalnie i pełni przede wszystkim funkcje ludyczne. Większe znaczenie mają stosunkowo liczne odniesienia do powieści historycznych Henryka Sienkiewicza⁵. Znajdziemy kryptocytaty, niekiedy potraktowane dość przekornie: „Nienawisć wrosła w serca... i zatrąła krew pobratymczą... / – Czego? – skrzywił się Olsen. – Mówcież po ludzku! / – Ciężkie czasy nastały” (KE, 172). Znajdziemy parafrazy: „kilka razy obuszkiem w czerep wziął i potem już spokojny był i cichutki” (ChO, 304 – por. kwestię Kmicica, opowiadającego Oleńce o pacyfikacji Upity). Będą i stylizacje, bo na przykład w dialogu Angoulême z Drozdeckiem pojawiają się frazy przypominające język Sienkiewiczowskich Kozaków („– A któż to jest z tobą, Jasna? / – Druhy dobre”, WJ, 199). Itepe, itede, itepe...

W ten sposób cykl Sapkowskiego nawiązuje szczególne relacje z *Trylogią*, nie tylko jako dziełem ważnym w czytelnicy biografii autora sagi o wiedźminie, bo również modelowym przykładem powieściopisarstwa, które na kanwie historii ustanawia zbiorowy mit. Zanim jednak o tym, zwróćmy uwagę na odmienny

aspekt literackiego dialogu z Sienkiewiczem. Mówi autor *Czasu pogardy*: „Oczywiście, nie jestem aż takim optymistą, żeby twierdzić, że wszyscy czytający rozpoznają pracowicie pakowane przeze mnie do tekstu cytaty. Sądzę raczej, że jest to mój mały, śmieszny ukłon w stronę niewielkiej grupy ludzi. Nie tych, którzy podskakują do góry, gdy napotykają zdanie Zagłoby, krzycząc triumfalnie: «Zdechnę ja i pchły moje? Wiem, ha, poznaję! To ściągnięte z Sienkiewicza». To, co robię jest dla tych, co rozumieją subtelność gry i wiedzą, że to nie jest plagiat, ale p u s z c z o n e d o n i c h o k o”⁶.

Aluzje literackie służyłyby zatem nawiązaniu szczególnego rodzaju relacji z czytelnikami (ich grupą), pełniąc funkcję metaliterackich wskazówek. I nie popełnimy błędu przyjmując, że „subtelność gry” oraz „puszczanie oka” odpowiadają temu, co niegdyś w liście dedykacyjnym do *Balladyny* Juliusz Słowacki nazwał „ariostycznym uśmiechem”⁷. Owszem, romantyczny wieszcz wyrażał się zgodnie z duchem swojej epoki – poetycznie i elegancko. „Puszczanie oka”, o którym pisał Sapkowski, to jedynie pospolity frazeologizm, zmiana zaś stylistycznego rejestru nie jest bez znaczenia, skoro od czasów romantyzmu subtelność literackiej gry mocno potaniała, dopasowując się do wymagań i kompetencji jak najszerzej publiczności. Jeśli jednak przy tej okazji chcielibyśmy ponarzekać na historię, która – jak zwykle – zmierza ku gorszemu, to pamiętajmy, że wypada to czynić od niechcienia, z artystowskim wyczuciem dystansu, który byłby wyrazem tej – jak chce Słowacki – „wnętrznej siły urągania się (...) z porządku i ładu, jakim się wszyst-

ko dzieje na świecie” (s. 7). Stąd właśnie u obu autorów – romantycznego poety oraz współczesnego prozaika – „tysiące anachronizmów [które] przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy” (s. 7)...

Dostrzegając w powieściach autora sagi o wiedźminie przynajmniej pewne aspekty romantycznej ironii kreacyjnej, rozważmy kolejną aluzję czy raczej reminiscencję. W pierwszym rozdziale *Czasu pogardy* czytamy o niefortunnym gońcu królewskim, którego pechowa śmierć zdecydowała o militarnej katastrofie Nordlingów podczas nilfgaardzkiej ofensywy. Goniec został ustrzelony z łuku przez elfów, toczących podjazdową wojnę w północnych lasach, bo choć oddział Scoia'tael, o jakim tu mowa, był rozbity i znajdował się w odwrocie, to strzelec, podburzony przez kolegę, znalazł dość czasu i ochoty, by popisać się umiejętnościami. Scena wydaje się reminiscencją epizodu z pierwszego rozdziału powieści *Ostatnia walka Dakotów* (1979), zamykającej trylogię indiańską Krystyny i Alfreda Szklarskich: oto grupka młodych wojowników po nieudanym polowaniu prowokuje się wzajemnie do złożenia jakiegoś dowodu odwagi. W rezultacie, aby zachować twarz, Indianie zabijają mieszkających nieopodal farmerów, choć najchętniej każdy z napastników wycofałby się z awantury pod byle pretekstem. Żaden pretekst jednak się nie nadarzył, a incydent dał początek powstaniu Santee Dakotów w Minnesocie z roku 1862, które zresztą zakończyło się rychłą klęską...

Analogia między epizodami obu powieści mogłaby się wydać dość wątpliwa, ale też pojawia się pośród innych podobnych tropów. Tak jak krasnoludy zostały w cyklu Sapkowskiego wyposażone w cechy

ewokujące kulturowy stereotyp żydostwa (doświadczenie gett i pogromów, dominacja na rynku bankowym, upodobanie do kosztowności), tak los elfów ma sporo wspólnego z dziejami rdzennych mieszkańców Ameryki. Czwarty rozdział pierwszego tomu pięcioksięgu został poprzedzony dwoma mottami (czy raczej pseudomottami – zob. KE, 108)⁸. Pierwsze z nich przypisano niejakiemu Henowi Gedymdeithowi, twórcy fikcyjnego dzieła *Elfy i ludzie*. Wyimek relacjonuje wrażenia podróżników (handlarzy lub... konkwistadorów), którzy po raz pierwszy ujrzeli niezwykle budowle elfów — i jako taki przypomina fragment z kroniki Bernala Díaz, przedstawiający jedno z azteckich miast jako miejsce iście bajeczne, przeniesione do realnego świata wprost z kartromansu o przygodach Amadisa z Galii⁹. Całkiem podobnie wygląda to u Gedymdeitha, któremu miasto elfów przypomina te znane z baśni i legend. Aluzyjny charakter drugiego motta jest dużo łatwiejszy do zauważenia. Słowa marszałka Milana Raupenpecka są oczywiście parafrazą złowieszczego sloganu „The only good Indian is a dead Indian”, przypisywanego zwykle dziewiętnastowiecznemu generałowi Philipowi Henry’emu Sheridanowi.

Występując w pięcioksięgu Sapkowskiego niejako pod znakiem owych fikcyjnych mott, elfy z powodzeniem mogą zostać uznane za odpowiednik Indian w realiach fantastycznego uniwersum¹⁰. W ramach ukierunkowanej w ten sposób interpretacji kolejnymi poszlakami okazują się partyzanckie metody walki, talenty tropicielskie, w tym umiejętność cichego poruszania się w terenie, a wreszcie – łuk jako ulubiona broń Starszego Ludu. Oczy-

wiście, Sapkowski również przy okazji elfów łączy te odniesienia z wieloma innymi. Dość powiedzieć, że w przydomku Róży z Shaerrwedd, przywódczyni jednego z powstań, pobrzmiewa wyraźna aluzja do Robin Hooda i jego wesołej kompanii (zważywszy na tragiczny los powstania, byłyby to gorzka ironia). Na tym nie koniec, bo drużyny zrewoltowanej elfickiej młodzieży nazywane są komandami, co kojarzyć się musi z Andreasem Baadrem, Ulrike Meinhof oraz ich towarzyszami. A przy tym nie można zapomnieć, że wszystkie nieludzkie rasy – krasnoludy, niziołki, elfy – zostały przez Sapkowskiego przejęte bezpośrednio z dzieł Tolkiena. Łucznicze i tropielskie talenty elfów można, a nawet trzeba wywodzić z *Władcy pierścieni*. Ale skoro tak, to w konsekwencji przyjdzie nam stwierdzić, że Sapkowski jedynie uwybraźnił indiańską proveniencję Starszej Rasy, która u Tolkiena zaznacza się dużo subtelniej. Wszak melancholię wynikającą z tytułu przecucia nieuchronnego zmierzchu ich świata przypisano Indianom już w powieściach Jamesa Fenimore’a Coopera...

Tak jak to było w przypadku nawiązań do tradycji arturiańskiej, również indiański trop posiada u Sapkowskiego podwójny adres. Odnosi się bowiem zarówno do stereotypu szlachetnych czerwonoskórych wojowników, utrwalonego w popularnych powieściach i filmach, jak też do wydarzeń historycznych, związanych z eksterminacją Indian, zniszczeniem ich kultury i zaborem ziem przez Europejczyków. W konsekwencji wzmianka o przybyciu pierwszych ludzi do uniwersum wiedźmińskiego cyklu, jaka padła podczas rozmowy między Vilgefortzem a Geralem na

wyspie Thanedd, pije tyleż do początków anglosaskiego podboju części Brytanii, co do założenia w roku 1620 pierwszej kolonii w Nowej Anglii przez pielgrzymów ze statku „Mayflower” (wspomina się nawet o odpowiedniku sławnego Plymouth Rock – głazu, który wedle tradycji do dziś znajduje się w miejscu lądowania osadników). Synkretyczny charakter stworzonej przez Sapkowskiego allotopii oznacza, że została ona nadbudowana nad odniesieniami historycznymi i literackimi, które zasadniczo funkcjonują jako równoprawne. Czytelnik zatem winien uznać, że uniwersum wiedźmińskie odnosi się z a r a z e m do historii II wojny światowej, tradycji arturiańskiej, historii wczesnośredniowiecznej Brytanii, powieści Sienkiewicza, wątków indiańskich, dzieł Tolkiena i wielu innych kontekstów. Przy czym żaden z nich nie dominuje nad pozostałymi, a ściślej rzecz biorąc – może dominować wyłącznie l o k a l n i e (w odniesieniu do konkretnego wątku czy tematu w pięcioksięgu). Dlatego z perspektywy całego cyklu nawet przywoływanie tragicznych wydarzeń z okresu II wojny światowej nabiera znamion (dwuznacznej etycznie) kreatywnej zabawy. Umieszczenie tedy aluzji historycznych pośród innych szeroko pojętych odniesień kulturowych daje skutek w postaci t e k s t u a l i z a c j i d z i e j ó w.

W ten sposób zbliżamy się do wizji przeszłości jako wielkiej rekwizytorni, składu motywów, wątków oraz figur gotowych, by je zestawiać w dowolne kombinacje. Tak pojęta historia byłaby oczywiście karykaturą tradycji, jak i systemu klasycznych *topoi*. Nic dziwnego, że Katarzyna Kaczor z dużym dystansem traktuje

„kulturowy recykling” Sapkowskiego, wytykając takiej strategii artystycznej *stricte* konsumpcyjny stosunek do przywołanych kontekstów¹¹. Wytoczmy działą największe z możliwych. Już w latach osiemdziesiątych XX wieku Fredric Jameson łączył postmodernizm z wymianą tak istotnych dla kultury nowoczesnej koordynatów temporalnych na przestrzenne, co miało skutkować utratą poczucia historyczności, kulturą symulaków, „powszechną tekstualizacją”¹². Paradoksalnym następstwem tych przeobrażeń okazała się skłonność do pastiszowych stylizacji, zrównujących w planie estetycznym niedostępną, „utraconą” przeszłość z wyalienowaną teraźniejszością. Tak tedy okazało się, że wobec tego, co „utracone”, możemy przyjąć postawę wyłącznie estetyczną. Okazało się również, że utrata i alienacja doskonale służą konsumpcji, która dzięki nim nabiera charakteru kompulsywnego. Tyle, że opisany wyżej mechanizm nie wydaje się charakterystyczny wyłącznie dla ostatnich dekad XX wieku. Został „wynaleziony” już dość dawno temu, na progu nowoczesności, a jego pierwszą manifestacją było zjawisko, które do historii przeszło pod mianem sentymentalizmu. Naszej nowoczesności przypadłaby zatem zasługa jedynie intensyfikacji oraz upowszechnienia owego mechanizmu, który wydaje się napędzać „logikę kulturową” nie tylko „późnego”, bo kapitalizmu *en général*.

By wykazać, że twórczość Sapkowskiego nie poddaje się tej logice bez reszty, nie wystarczy przypomnieć, że wyrasta ona z fascynacji historią. Wszak równie wymownym świadectwem takiej fascynacji będą seriale na kanale HBO, działalność rozmaitych grup rekonstrukcyjnych albo

moda *vintage*. Literaturę *fantasy* zasadnie można by policzyć do tej samej grupy zjawisk. Rzecz w tym, że takiemu przyporządkowaniu wymykają się dzieła, które wykraczają poza konwencję, a przecież pisarstwu Sapkowskiego nie sposób odmówić oryginalnego rysu. By go uchwycić, warto sięgnąć do „teorii parodii” zaproponowanej przez Lindę Hutcheon¹³. Parodia, definiowana roboczo jako „powtórzenie z krytycznym dystansem” (s. 26), została ujęta przez kanadyjską autorkę bardzo szeroko, tak, że objęła również wszystkie zjawiska pokrewne, z pastiszem na czele. Z punktu widzenia literaturoznawczych rozróżnień z pewnością było to spojrzenie nazbyt ogólne, ale też Hutcheon nie traktowała parodii w kategoriach genologicznych, a więc jako wydzielonej grupy tekstów, które „są” parodiami (w odróżnieniu od pastiszy, trawestacji, stylizacji itp.), lecz opisywała ją jako charakterystyczny szczególnie dla sztuki XX wieku pewien estetyczny tryb, którego istotą byłaby „paradoksalna strategia powtórzenia jako źródła wolności” (s. 32). Pod tym względem parodia byłaby zresztą podobna do renesansowego *imitatio*. Wszelako – czytamy u Hutcheon kilka wersów niżej – „ironiczny dystans współczesnej parodii może równie dobrze pochodzić z utraty tej wcześniejszej, humanistycznej wiary w kulturową ciągłość i stabilność” (s. 32). Na użytek prozy Sapkowskiego należałoby oczywiście wymienić „wiarę w kulturową ciągłość i stabilność” (wszak autor *Wiedźmina* w pewnym sensie zdaje się ją podzielać) na nowoczesną ideę ciągłości (bo niekoniecznie stabilności) historii. Przy okazji zwróćmy uwagę, że chodzi tu o ideę absolutnie fundamentalną dla po-

wieści historycznej. Otóż Sapkowski ani nie celebruje utraty tej idei, ani też nie przeprowadza – jak powiedziałyby Jameson – „estetycznej kolonizacji” przeszłości, lecz usiłuje nas przekonać, że utrata może stać się zyskiem.

Owszem, autor sagi o wiedźminie pozwolił sobie na sparodiowanie tragicznych wydarzeń z dwudziestowiecznej historii. To, że podobnie potraktował inne konteksty historyczne (i nie tylko te historyczne), jedynie uwyrażnia jego gest. A choć współczesna literatura dostarcza przykładów dużo bardziej radykalnego naruszania kulturowego tabu, jakim zostały objęte traumatogenne doświadczenia dziejowe, to artystyczne transgresje służyły przecież celom moralizatorskim i pedagogicznym, podtrzymując pozycję „źródłowego” wydarzenia jako niewyrażalnego, więc także – niewyczerpywalnego punktu odniesienia. Tymczasem pięć ksiąg Sapkowskiego uczy, że II wojna światowa jest iterowalna, że historia może pomieścić niezliczone drugie wojny, których obrazy w dobie mediów elektronicznych reproduujemy aż po ich nieomal zupełną dematerializację, za sprawą której osiągałyby status „czystego” przedstawienia. Wszelako aluzje historyczne, które z jednej strony poświadczają ów proces, z drugiej wprowadzają doń pewną autorrefleksyjną nadwyżkę, uzupełniając go tym samym o poziom krytycznej samowiedzy. W ten sposób właściwe kulturze popularnej sprawozdanie historii do powtarzalnego, przygodowego schematu, czy moltiplikowania scen przemocy i gwałtu przestaje być aktywnością służącą wyłącznie estetycznej konsumpcji. Sapkowski przyjmuje do

wiadomości, że utraciliśmy z pola horyzontu percepcji historyczne doświadczenie II wojny światowej, albowiem okazało się, że także i ta historia nie nauczyła nas niczego. A jednocześnie niezwykle mocno podkreśla, że to, co utracone, zawsze może powrócić. Że powraca nawet w ramach zakreślonych przez konwencję *fantasy*, w obrębie literackiej allotopii bądź schematu fabularnego awanturkowej powieści. I że – dokładnie jak chciał tego klasyk – takie powroty bywają zazwyczaj nie samowitym spektaklem, co zresztą może zostać i zostaje z powodzeniem wyzyskane przez pisarza do udzielania nam moralnej lekcji.

Powtórzę, proza Sapkowskiego dostarcza znakomitej ilustracji dla zjawiska, które Jameson nazwał utratą poczucia własnej historyczności przez współczesne zachodnie społeczeństwa. Znowu jednak trzeba podkreślić, że dla kultur krajów peryferyjnych i postzależnych owa utrata nie stanowi żadnego *novum*. Tylko z pozoru polska kultura wydaje się przesiąknięta historycznością, podczas gdy w istocie – co przy okazji swojej antysienkiewiczowskiej kampanii odkrył Stanisław Brzozowski – w miejsce historii najchętniej podstawiła jej fantazmatyczne obrazy sugerując, że istotne życie narodu trwa zdeponowane w jakimś domyślnym bezczasie. Wysiłek modernizacyjny, podjęty przez nas na nowo po roku 1989, wymagał, by po raz kolejny spróbować odstawić całe to Oberammergau. Sapkowski okazał się tu całkiem przydatny jako autor opowieści, w której fantazmaty historii narodowej ustępowały miejsca nowej wersji przygód świętej rodziny, złożonej – bez wyjątku – z samych tylko zmęczonych, roz-

czarowanych i udręczonych przez historię odmieńców. Bo właśnie tym jest opowieść o Geralcie, Yennefer i Ciri.

Różne niekonsekwencje i zaniechania przy realizacji modernizacyjnego projektu, jak też stosunkowo wysokie koszty zdecydowały o zmianie społecznych nastrojów. Tak tedy w ostatnich latach najbardziej wybrzmiewają głosy wzywające do odzyskania dumy z narodowych dziejów, tym bardziej, że historia bywa – po staremu – mylona z jej fantazmatycznymi przedstawieniami. To samo, co w latach dziewięćdziesiątych zdawało się siłą prozy Andrzeja Sapkowskiego, obecnie może przemawiać przeciwko niej. Przynajmniej przez jakiś czas...¹⁴

Krzysztof Uniłowski

PRZYPISY

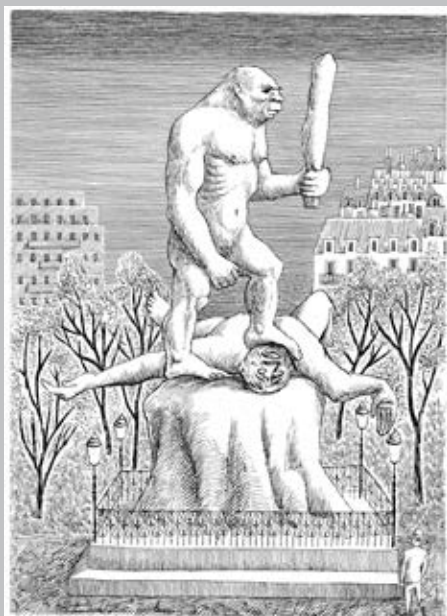
- 1 Swoje rozważania ograniczam wyłącznie do powieściowego pięcioksięgu, pomijając poświęcone wiedzminowi opowiadania, w których odniesienia historyczne odgrywają mniejszą rolę. Cytaty z utworów Sapkowskiego oznaczam w tekście głównym według klucza: KE = *Krew elfów*, Warszawa 1994; CP = *Czas pogardy*, Warszawa 1995; ChO = *Chrzest ognia*, Warszawa 1996; WJ = *Wieża Jaskółki*, Warszawa 1997; PJ = *Pani Jeziora*, Warszawa 1999. Cyfra po symbolu literowym oznacza numer strony.
- 2 Krzysztof M. Maj, *Allotopia – wprowadzenie do poetyki gatunku*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2014, z. 1. Zapożyczonego z jednej z książek Umberta Eco terminu „allotopia”, używa zresztą sam Sapkowski, darzący włoskiego autora szczególną atencją. Zob. Andrzej Sapkowski, Stanisław Bereś, *Historia i fantastyka*, Warszawa 2005.
- 3 Kwestia ta była zresztą wskazywana jako pierwszoplanowa dla problematyki sagi. Zob. Agnieszka Fulińska, *Czekając na ciąg dalszy*, „Dekada Literacka” 1996, nr 3; też, *Baśń, która ocala*, „Tygodnik Powszechny” 1999, nr 29, a zwłaszcza Magdalena Roszczynialska, *Sztuka*

- fantasy Andrzeja Sapkowskiego. Problemy poetyki*, Kraków 2009, s. 115–140.
- 4 Scena w *Pani Jeziora*, w której Geralt obserwuje przemarsz kolumny nilfgaardzkich osadników, odsyłanych na mocy traktatu pokojowego za linię rzeki Jarugi (przy tej okazji nie obyło się bez przemocy i gwałtów, co – wedle Nordlingów – było słusznym odwetem), odnosi się oczywiście do wysiedlenia ludności niemieckiej z terenów zajętych przez okupowane wcześniej państwa Europy Środkowej. O podobną scenę w prozie popularnej sprzed roku 1989 byłoby raczej trudno.
 - 5 Związkom Sapkowskiego – choć tylko jako autora *Trylogii husyckiej* – z Sienkiewiczem poświęcone zostały artykuły Malwiny Wapińskiej, *Między Trylogią a Trylogią*, „Kultura Popularna” 2006, nr 3 oraz Wojciecha Łapińskiego, „*Inter arma ridet musae*”. O *podobieństwach prozy Henryka Sienkiewicza i Andrzeja Sapkowskiego*, „Ruch Literacki” 2014, nr 6. Szczególnie intrygująco przedstawia się drugi z nich. Lektura *Trylogii husyckiej* posłużyła tu bowiem zakwestionowaniu utrwalonej przez polonistyczną tradycję wizji Sienkiewiczowskich powieści „ku pokrzepieniu serc”. To rezultat (najzupełniej świadomego) gestu interpretatora, który postanowił przeczytać Sienkiewicza przez pryzmat Sapkowskiego, nie na odwrót.
 - 6 Andrzej Sapkowski, Stanisław Bereś, *Historia i fantastyka*, dz. cyt., s. 252 – podkreśl. K.U.
 - 7 Por. Juliusz Słowacki, *Dramaty. Balladyna – Mazepa – Lilla Weneda*, oprac. Maria Grabowska, w: tegoż, *Dziela*, pod red. Juliana Krzyżanowskiego, Warszawa 1952, t. 7, s. 6. Następujące niżej cytaty w akapicie pochodzą z tejże pozycji.
 - 8 Jako motto poprzedzające kolejne rozdziały sagi Sapkowski najczęściej wykorzystuje cytaty fingowane, pochodzące jakoby z dzieł powstałych w ramach wiedźmińskiego uniwersum, a w istocie będące stylizacjami na różne historyczne formy piśmiennictwa. O roli tych mott ciekawie pisała Magdalena Roszczynialska, *Sztuka fantasy...*, dz. cyt., s. 51–77. Dodam tylko, że sam chwyt został przez Sapkowskiego przejęty najprawdopodobniej ze wspomnianego już klasycznego cyklu SF autorstwa Isaaca Asimova *Fundacja* (siedem tomów z lat 1951–1993). Zbliżone rozwiązanie pojawia się również na przykład w *Ubiku* (1969) Philipa K. Dicka.
 - 9 Fragmenty kroniki Bernala Díaz del Castillo pt. *Prawdziwa historia zdobycia Nowej Hiszpanii* (1517–1530) ukazały się w polskim przekładzie w antologii *Kronikarze kultur prekolumbijskich*, przeł. i oprac. Maria Sten, Kraków 1988. Interesujący nas fragment można znaleźć w tym wydaniu na s. 148–149.
 - 10 Oczywiście, Sapkowski nie omieszczał też odwrócić tego wzoru. W *Pani Jeziora* czytamy o świecie, do którego Ciri trafiła po ucieczce przez portal w Wieży Jaskółki. W tej rzeczywistości elfy-przybysze poddali eksterminacji autochtonów – ludzi, a resztki ich populacji obrócili w niewolników.
 - 11 Zob. Katarzyna Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir. Recykling kulturowy Andrzeja Sapkowskiego*, Gdańsk 2006. Książka przynosi skądinąd bardzo ciekawe i cenne spojrzenia na twórczość autora *Wiedźmina* przez pryzmat tendencji panujących we współczesnej kulturze popularnej.
 - 12 Fredric Jameson, *Postmodernizm, czyli logika kulturowa późnego kapitalizmu*, przeł. Maciej Płaza, Kraków 2011, miejsca różne. Warto przypomnieć, że pierwsze polskie tłumaczenie eseju Jamesona, który dał początek całej książce, ukazało się już w końcówce lat osiemdziesiątych. Por. tegoż, *Postmodernizm albo kulturowa logika późnego kapitalizmu*, przeł. K. Malita, „Pismo” 1988, nr 4.
 - 13 Zob. Linda Hutcheon, *Teoria parodii. Lekcja sztuki XX wieku*, przeł. Agnieszka Wojtanowska, Witold Wojtowicz, wstęp Witold Wojtowicz, Wrocław 2007. Wszystkie kolejne cytaty w akapicie pochodzą z tej pozycji.
 - 14 Symptomatyczne, że pisarski powrót Sapkowskiego do wiedźmińskiego uniwersum w *Sezonie burz* (2013), spotkał się z zainteresowaniem czytelników, ale też ostatecznie okazał się źródłem lekturowych rozczarowań. Por. internetowe recenzje Tomasz Pstrągowskiego (<http://ksiazki.wp.pl/rid,6032,titul,Przygody-glupka-bez-mieczu,recenzja.html?tcicaid=118e0b>), Jakuba Korusa (<http://www.newsweek.pl/kultura/recenzja-sezonu-burz-andrzeja-sapkowskiego-nowej-ksiazki-o-wiedzminie-na-newsweek-pl,artykuly,274465,1.html>), Sławomira Grabowskiego (<http://wpolityce.pl/kultura/249554-sezon-burz-wiedzmin-nie-lubi-eksperymentow-nasza-recenzja>) i wielu innych.



Robert Ostaszewski

Kryminalna wersja historii



DANIEL MRÓZ, ilustracja (S.J. Lec, *Myśli nieuczesane*), 1964

Po roku 1989 obraz literatury polskiej zmienił się diametralnie. Być może najistotniejsza zmiana dotyczyła nieomal całkowitego zarzucenia klasycznej powieści historycznej. Pisarze – zaangażowani w opisywanie odmieniającej się na

oczach wszystkich rzeczywistości, próbujący napisać „nową *Lalkę*” albo zmagający się z prywatnymi demonami czy pokoleniowymi mitologiami – nie palili się do sięgania po tematykę historyczną. Czytelnicy także nie dopominali się wy-

rażnie o nowe realizacje tego gatunku powieściowego. Właściwie z taką sytuacją mamy do czynienia po dziś dzień. Jedyną pisarką, która od dawna konsekwentnie stawia na powieść historyczną i zdołała zdobyć rzeszę oddanych czytelników, jest Elżbieta Cherezińska. Choć zaznaczyć trzeba, że w ostatnich latach zainteresowanie powieścią historyczną zdaje się rosnąć, czego dowodem są na przykład kolejne książki Szczepana Twardocha (*Morfina, Drach i Król*). Daleko im jest jednak do kanonicznych realizacji gatunku.

Natura ponoć nie znosi próżni – co sprawdza się także w przypadku światka literackiego. Odejście od powieści historycznej nie oznaczało oczywiście, że historia całkiem zniknęła z kart polskiej prozy. W dużym stopniu tematykę historyczną przejęli pisarze tworzący tak zwaną prozę małych ojczyzn, bardzo popularną szczególnie w latach 90. XX wieku. Najważniejsze realizacje prozy tego nurtu, czyli powieści *Bohiń* Tadeusza Konwickiego, *Weiser Dawidek* Pawła Huellego, *Hanemann* Stefana Chwina czy *Zagłada* Piotra Szewca, można uznać za swego rodzaju wariacje na temat powieści historycznej. Tyle tylko że w książkach „mało ojczyznianych” istotą było nie tyle ukazywanie historii w całym jej bogactwie i złożoności, ile raczej eksploatowanie na różne sposoby pokładów nostalgii za utraconymi „światami”, które w większości przypadków zniszczyła „historia spuszczone z łańcucha”.

W pierwszej dekadzie XXI wieku bardzo intensywnie zaczęła rozwijać się literatura gatunkowa, przede wszystkim proza obyczajowo-romansowa, tworzo-

na przez kobiety i (głównie) dla czytelniczek pisana oraz proza kryminalna, która przeżyła istny renesans. Twórcy zarówno pierwszej, jak i drugiej chętnie umieszczali i umieszczają akcję swoich powieści w przeszłości, wykorzystując element tradycyjnej powieści historycznej. W przypadku powieści obyczajowo-romansowej bardzo często używa się historii jedynie jako efektownego – i „egzotycznego” zarazem – kostiumu epoki, rodzaju tła (nie nazbyt precyzyjnie nakreślonego) dla perypetii bohaterów. Choć zdarzają się autorki, w których książkach historia odgrywa ważną rolę, wpleciona jest ściśle w opowieści o losach bohaterów i oddana z dużą dbałością o szczegóły. Mam na myśli choćby Hannę Cygler (*Czas zamknięty, Pokonani*) czy Sabinę Waszut (*Rozdroża, W obcym domu*). Jednak szczególnie interesujące wydają mi się „przygody” z historią i formułą powieści historycznej autorów kryminałów retro.

Odbudowa gatunku, która doprowadziła do prawdziwego *boomu* kryminalnego w ostatnim pięcioleciu, w dużym stopniu zapoczątkowana została przez kryminały retro, a dokładniej – cykl powieściowy Marka Krajewskiego o niemieckim policjancie z Breslau Eberhardzie Mocku, otwarty *Śmiercią w Breslau* (1999), który zyskał dużą popularność i uznanie nie tylko znawców gatunku. Po nim pojawiły się kolejne serie retrokryminalne, takie jak Marcina Wrońskiego o komisarzu Maciejewskim z Lublina, Pawła Jaszczuka o dziennikarzu śledczym Sternie ze Lwowa czy Ryszarda Ćwirleja o milicjantach z Poznania. A także wiele, wiele innych. I chociaż po latach kryminały retro

zepchnięte zostały w cień przez kryminały współczesne, to jednak wciąż pojawiają się kolejne bardzo ciekawe powieści należące do tego podgatunku.

By ująć rzecz w syntetycznym skrócie, kryminał retro jest podgatunkiem kryminalnym obejmującym powieści, których akcja rozgrywa się w przeszłości, ukazywanej z dbałością o realia epoki, a intryga kryminalna – stanowiąca rdzeń fabuły – zawiera fakty historyczne. Jak w przypadku większości tworzonych obecnie odmian prozy kryminalnej, kryminał retro zazwyczaj łączony jest z elementami innych podgatunków, przede wszystkim kryminału miejskiego oraz kryminału *noir*. Akcja zdecydowanej większości rodzimych kryminałów retro rozgrywa się w okresie międzywojennym, chociaż niektórzy pisarze wybierają bardzo odległą przeszłość (np. Jakub Szamałek w cyklu z czasów starożytnej Grecji) albo przeciwnie – bliską (np. Ćwirlej, piszący w swojej wiodącej serii powieściowej o latach 80. ubiegłego wieku). Początkowo autorzy kryminałów umiejscawiali akcję powieści przede wszystkim w dużych miastach, takich jak na przykład Breslau/Wrocław (Krajewski, Nadia Szagda), Lwów (Jaszczuk, Krajewski w serii o komisarzu Popielskim) czy Kraków (Małgorzata i Michał Kuźmińscy). Z czasem jednak decydowali się na zagospodarowanie także historii miejsc prowincjonalnych, takich na przykład jak Kalisz (Aneta Ponomarenko) czy Wejherowo (Piotr Schmandt).

Wspomniałem, że intryga w kryminałach retro powinna wiązać się z historycznymi wydarzeniami – i tak zazwyczaj dzieje się w przypadku najlepszych powieści

z tego podgatunku. Świetnym przykładem jest ostatnia powieść Krajewskiego zatytułowana *Mock* (2016), w której intryga zbudowana została wokół sprawy ukończenia budowy monumentalnej Hali Stulecia, dywagacji na temat obecności cesarza na oficjalnym otwarciu budowli oraz kwestii napięć społeczno-politycznych w Breslau u progu XX wieku. Nie inaczej jest w serii powieściowej Wrońskiego, w której autor umieścił istny przegląd zagadnień z historii II RP, począwszy od bardzo istotnych, jak chociażby sprawa antysemityzmu (*Portret wisielca*), przez rozwój polskiego przemysłu lotniczego (*Skrzydłata trumna*), a skończywszy na wypisach z historii rodzimej hipiki (*Haiti*). Nie jest to oczywiście normą, często w kryminałach retro historia okazuje się jedynie bladym tłem opowieści o zbrodniach, które równie dobrze mogłyby rozgrywać się w innej epoce albo współcześnie.

Kryminały retro nieodmiennie skłaniają do postawienia pytania: czy jest im bliżej do powieści kryminalnej, czy raczej powieści historycznej? Inaczej rzecz ujmując – czy ważniejsza w retrokryminałach powinna być zbrodnia czy historia? Autorzy kryminałów retro (czy w ogóle powieści kryminalnych wszelkich odmian) zwykli podkreślać, że są jedynie literackimi rzemieślnikami, którzy pragną dostarczać czytelnikom „inteligentnej rozrywki”. Jak sądzę, jest w tych stwierdzeniach trochę kokieterii, ale to już temat na inny tekst dotyczący statusu prozy gatunkowej. Oczywiście, retrokryminały są w pierwszym rzędzie opowieściami o zbrodni, przestępstwie i poszukiwaniu przestępcy przez stróżów

prawa albo osoby z nimi współpracujące. Zwróciłbym jednak uwagę na fakt, z jaką starannością najlepsi autorzy kryminałów retro przygotowują warstwę historyczną swoich powieści. Zwykle pisarze poprzedzają solidne studia na temat epoki, kwerenda historyczna i staranna dokumentacja (polegająca chociażby na gromadzeniu starych map czy lekturze gazet i pism z danego okresu historycznego – w czym celuje Wroński), które służą temu, aby w kryminale nie tylko oddać ducha epoki, ale również nasycić narrację historycznym konkretem. Tyle tylko że w kryminale – podobnie jak w przypadku wszelkiej prozy gatunkowej – muszą zostać zachowane podstawowe reguły gatunku. W fabule powieści kryminalnej intryga jest nadrzędna i to właśnie jej muszą zostać podporządkowane inne elementy narracyjne. Innymi słowy, w kryminale retro nadmiar informacji, niepowiązanych bądź związanych jedynie luźno z intrygą, dotyczących historycznych faktów obciąża fabułę, powodując, że akcja traci dynamikę i grzęźnie w nadmiarze szczegółów. Zresztą, jest to jeden z najczęstszych błędów popełnianych przez autorów kryminałów retro, którzy chcąc jak najwięcej powiedzieć o epoce, o której piszą, albo o historii miejsca, w którym rozgrywa się akcja, pozwalają sobie na zbędny encyklopedyzm.

Kryminał retro ma być zatem przede wszystkim opowieścią o zbrodni, zapraszającą czytelnika do rozwiązania kryminalnej zagadki, ale umiejętnie wpleciona w fabułę warstwa historyczna może zdecydowanie podbić jego atrakcyjność.

Można się zastanawiać, czy trwający od lat mariaż powieści kryminalnej z po-

wieścią historyczną służy tej drugiej. Bez wątplenia duża popularność prozy kryminalnej sprawia, że czytelnicy sięgający po kryminały retro oswajają się niejako mimochodem z powieścią historyczną, gatunkiem, który na jakiś czas zniknął z rynku. Z jednej strony w ten sposób odbudowują się określone nawyki lekturowe, które koniec końców mogą doprowadzić do odtworzenia „popytu” na klasyczne powieści historyczne. Z drugiej jednak strony kryminały retro przyczyniają się do – by tak rzec – kryminalizacji historii. Jak już nadmieniałem, w retrokryminale najważniejsza jest opowieść o zbrodni. Kolejne książki o psychopatycznych mordercach, nieformalnych stowarzyszeniach indywiduów hołdujących mrocznym instynktom czy handlarzach żywym towarem sugerują czytelnikom, że na przykład okres międzywojenny był wyjątkowo ponurym czasem zbrodni. Co nie jest prawdą.

Popularność kryminałów retro zdaje się stopniowo wygasać. Jak sądzę, nie oznacza to jednak, że historia prędej czy później zniknie z gatunkowych powieści spod znaku zbrodni, ponieważ sięgają po nią (i zarazem po elementy powieści historycznej) pisarze uprawiający inne podgatunki. W ostatnich latach pojawiło kilku pisarzy tworzących hybrydy powieści gangsterskiej i sensacyjnej, których akcja osadzona jest w okresie międzywojennym, najczęściej w Warszawie – z autorem cyklu *Śmierć frajerom* Grzegorzem Kalinowskim na czele. Związek powieści kryminalnej/sensacyjnej z historyczną trwa i – wszystko na to wskazuje – zapewne trwał będzie.

Robert Ostaszewski

Ewa Kraskowska

Powieść historyczna i jej kobiece bohaterki



DANIEL MRÓZ, ilustracja (S.J. Lec, *Mysli nieuczestane*), 1964

Paweł Jasienica w swoich esejach historycznych pisywał głównie o mężczyznach, lecz jedną książkę poświęcił kobiecie. *Ostatnia z rodu* (1965) miała za bohaterkę Annę Jagiellonkę, *Dei gratia Infans Regni Poloniae*. Rewindykacyjny cel, jaki towarzyszył Jasienicy przy pracy nad tym tekstem, został osiągnięty i postać Infantki wyłoniła się dzięki niemu z peryferii przeszłości. Jednak na pierwszych stronicach tej opowieści o Katarzynie Medycejskiej Wschodu Europy – jak Annę z niejaką przesadą nazwał pewien skandynawski dziejopis – znalazł się taki oto akapit: „Więcej niż dwie trzecie swego długiego żywota spędziła Jagiellonka na

ustroniu historii. Gdyby się nawet dało wysledzić i opisać wszystkie jej uczynki z tego okresu, powstałaby relacja długa, ale jałowa. Ile czasu można słuchać o wyhaftowanych szatach kościelnych, miłosiernych uczynkach oraz o podróżach z Krakowa do Niepołomic, Radomia, na Mazowsze, a nawet do samego Wilna? W archiwach Uniwersytetu Jagiellońskiego przechowała się notatka o tym, jak to w roku 1583 senat akademicki zastąpił drogę wychodzącej z kościoła św. Anny królowej pani i uroczystie zaprosił ją w progi uczelni. Władczyni obejrzała sobie księgozbiór, po czym ją «marcepany i konfekty, i cukry częstowano». Opo-

wieść, utkana z tego rodzaju szczegółów, nie byłaby zbyt atrakcyjna. Są w historii sprawy wiecznie żywe, a obok nich takie, o których wspominać można od czasu do czasu, lecz zawsze oględnie, aby samego dziejopisarstwa nimi nie utrupić²¹.

W powyższej opinii Jasienicy streszczało się podejście tradycyjnej historiografii do kobiet – były one godne uwagi dopiero wtedy, gdy stawały się częścią *history*, narracji prowadzonej z perspektywy męskiej i dotyczącej władzy, polityki, dziejów Kościoła (w tym przypadku jako święte). Wszelako obojętność, której doznawały ze strony oficjalnego dyskursu historycznego, rekompensowało im powieściopisarstwo. Fabuły powieściowe nie mogły się bowiem obyć bez wyrazistych postaci kobiecych. Dotyczyło to również powieści historycznych i wcale nie było konieczne pojawienie się krytyki feministycznej wespół z całym *women studies*, by owa zasada na każdym kroku się urzeczywistniała.

We wczesnych realizacjach gatunku, wiele zawdzięczających poetyce i estetyce baśni oraz gotycyzmu, bohaterkami bywały niewinne dziewice (zazwyczaj blondynki) i ich drapieżne, zmysłowe przeciwieństwa (brunetki). Tak jest u samego Waltera Scotta (np. *Waverley*, *Narzęczona z Lammermoor*) i w obfitej dziewiętnastowiecznej literaturze spod znaku walterskotypizmu, ale już wówczas wiodące postacie kobiece wyposażano w atrybuty takie jak buntowniczość, potrzeba niezależności, niekiedy sprawstwo – tu dość przypomnieć naszą Grażynę z poetyckiej powieści Adama Mickiewicza. Podmiotowość, której w minionych epokach odmawiała kobiecie kultura patriarchalna, udziela-

na jej była w światach fikcyjnych, a wraz z heroinami uobecniała się ich osobista przestrzeń, otoczenie, przedmioty, gesty, cała materia dnia powszedniego, o różnym stopniu historycznej wiarygodności, zależnym od wiedzy autora, od rzetelności przeprowadzonego przezeń, jakbyśmy dziś powiedzieli, *researchu*.

O naszych rodzimych bohaterkach z powieści Henryka Sienkiewicza czy Józefa Ignacego Kraszewskiego napisano już tak wiele, że nie miejsce tu, by wątek ten rozwijać, ale pamiętamy o nich, pamiętamy. Zwłaszcza o tych z drugiego planu, które często okazywały się mniej stereotypowe, osobowościowo ciekawsze i bardziej wyemancypowane od tych czołowych. Szczególną kategorię postaci żeńskich w prozie (nie tylko) historycznej stanowiły wszelkiego autoramentu wiedźmy, staruchy, herod-baby, w których ucieleśniał się archetyp Dzikiej Kobiety, tak sugestywnie opisany przez Clarissę Pinkolę Estés w poczytnej książce *Biegająca z wilkami*. Chociaż i one podlegały władzy stereotypizujących wyobrażeń o kobiecości, to przecież jest w nich silny potencjał wywrotowy, by nie rzec feministyczny.

Już samo poświęcenie całego dzieła powieściowego mniej znanej historycznej postaci kobiecej – jak to chętnie czynił Kraszewski, np. w *Hrabinie Cosel* czy *Matce królów* (o Sonce, czwartej żonie Władysława Jagiełły) – pozwalało zrewidować oficjalny dyskurs o przeszłości i w dodatku zwiększało czytelniczą popularność takiej książki, a więc i całej twórczości autora. Jednak potencjał krytyczno-wywrotowy potrafiły mieć książki zgoła niewinne, jak choćby tradycyjna (w odróżnieniu od

dzisiejszej, wcale nie niewinnej...) beletrystyka historyczna adresowana do młodego odbiorcy. Nie pamiętam, od jakiego utworu rozpoczęłam własną edukację historyczną za pośrednictwem literatury pięknej, ale na pewno gdzieś między 10 a 12 rokiem życia moją książkową przyjaciółką była mała Krysią z powieści Antoniny Domańskiej. Pierwodruk *Krysi Bezimiennej* miał miejsce w roku 1914, a jej akcja toczy się w ciągu jedenastu lat od ostatnich miesięcy życia Zygmunta Augusta (rok 1572) do zaślubin Jana Zamoyskiego z Gryzeldą, bratanicą Stefana Batorego, w roku 1583. Fabuła zaczyna się właśnie od tego, co za tak „utrapiające” dla dziejopisarstwa uważał Paweł Jasienica. Oto królewska siostra, infantka Anna Jagiellonka, w swojej podwarszawskiej, skromnej siedzibie w Ujazdowie spędza staropanięńsko czas otoczona kręgiem dworek wyszywających na krosnach złotem i perłami atłasowy obrus do kościoła. Wydobywając ten szczegół z biografii królowej, Domańska i Jasienica czerpali wiedzę z monumentalnej, pięciotomowej monografii Aleksandra Przeździeckiego *Jagiellonki polskie* (1868). Anna kończy czytać list, za sprawą którego tajemnicza mała sierotka dołączy wkrótce do jej fraucymeru, a jej ulubienice zawzięcie plotkują o matrymonialnych perspektywach swojej pani. Listy i plotki – doprawdy trudno o bardziej kobiece gatunki wypowiedzi! Kolejne epizody wtajemniczają nas w niewesołą sytuację infantki – jej nienajlepsze stosunki z bratem, życie w oddaleniu od królewskiego dworu i dokuczliwy niedostatek, z którym trzeba sobie radzić gospodarską zapobiegliwością i oszczędzaniem. Dla młodocianej czytelniczki, którą kiedyś

byłam, takie wprowadzenie do narracji o dziejach członków królewskiego rodu stanowiło szok poznawczy – czy to możliwe, że córka i siostra monarchów wiodła żywot tak pospolity? Królowa nie ma przy tym w sobie nic a nic z Kopciuszka, który lada chwila przeistoczy się w olśniewającą narzeczoną księcia; jest nieładna i pozbawiona złudzeń co do własnej atrakcyjności, a swatana z Henrykiem Walezym, doznaje odeń ledwie maskowanych fałszywą dwornością afrontów. Zaiste mamy tu historię widzianą niemal dosłownie od podszewki, gdyż kwestie, by tak rzec, tekstylne, nie schodzą z pierwszego planu zdarzeń. Śledzimy z uwagą rytuał szycia strojów dla Anny, na które zresztą, o czym nie omieszka nas powiadomić głos narratorski, pieniądze pożyczyla królowi jej siostra, księżna Zofia Brunszwicka, a listy w tej sprawie wiozł podstoli Kroczewski – znów szczegół wzięty z Przeździeckiego. Jednym z centralnych wydarzeń tła historycznego jest uroczysty wjazd Henryka do Krakowa 16 lutego 1574 roku, który ukazany został w książce Domańskiej z perspektywy kobiet oglądających orszak z okien domów przy ulicy Floriańskiej. Ich uwagę przyciągają różne szczegóły egzotycznych ubiorów i uzbrojenia kolejnych formacji przesuwających się od bramy Floriańskiej w stronę rynku. „W oknach domów roilo się od głów niewieścich. Młode dziewczęta wychylały się, jak mogły najbardziej, wyciągały szyjki, by pierwiej dojrzeć i jak najdłużej oglądać tak ciekawe, od niepamiętnych czasów niebywałe widowisko. Starsze kobiety niby to bawiły się gawędką w komnatach, ale na każdy głośny okrzyk podziwu czy zachwytu podsuwały się do okien i wyziera-

ły ponad głowy swych córek z niemniejszym od młodych zajęciem”².

Tak właśnie, za sprawą prościutki książki o losach bezimiennej sierotki, dowiadywałam się niegdyś, że zwykle kobiety również bywały uczestniczkami wielkiej historii.

Dwudziestowieczny modernizm zmienił oblicze polskiej prozy historycznej, wprowadzając ją na „wysoką półkę” literatury, co zresztą nie oznaczało wygaśnięcia tradycji Sienkiewicza i Kraszewskiego (by przypomnieć chociażby pisarstwo Karola Bunscha). Najbardziej reprezentatywny dla tej zmiany stał się fenomen Teodora Parnickiego. On sam o ewolucji swojej twórczości mówił, iż przebiegała w kierunku powieści historyczno-fantastycznej³, a ów komponent fantastyczności (fikcjonalności, kreacji) pozwolił mu między innymi wyposażać bohaterki występujące w jego powieściach – te zwłaszcza, których istnienie potwierdzają źródła historyczne – w wymyślone wprawdzie, lecz przecież możliwe biografie i osobowości. Kategorii kobiecości w twórczości autora *Tylko Beatrycze* poświęciła swoją rozprawę doktorską Joanna Szewczyk, dowodząc w niej, iż „świat przedstawiony w powieściach Parnickiego pełen jest niezwykłych postaci kobiecych, aktywnych kreaterek rzeczywistości i powieściowej narracji, które nie są wyłącznie maskami idei [...], pretekstem do epistemologicznych, metafizycznych i tożsamościowych poszukiwań męskich bohaterów”⁴. Zatem, nie rozwijając już tu powyższego wątku, odsyłam do tej monografii, licząc na rychłe ukazanie się jej w druku.

Gdzieś pomiędzy „wysokim” Parnickim a popularną beletrystyką historycz-

ną sytuuje się pisarstwo Jadwigi Żylińskiej, której z kolei poświęciła monografię Lucyna Marzec⁵, przywracając historii powojennej literatury polskiej tę poczytną w latach 60. i 70., a pod koniec XX wieku nieco zapomnianą autorkę. Żylińska była w swoim czasie zjawiskiem wyjątkowym, gdyż w sposób prekursorski wprowadzała perspektywę „herstoryczną” do fikcyjnych narracji o odległych dziejach Polski. Jej dwutomowa powieść *Złota włócznia* z lat 1961–1965, a także kolejne zbiory opowiadań wraz z eseistycznym tomem *Piastówny i żony Piastów* (1967), będącym niejako odpowiedzią na *Polskę Piastów* Jasienicy, ukazywały, do jakiego stopnia kobiety wywierały wpływ na powstawanie kultury dworskiej we wczesnej fazie naszej państwowości, a także, poprzez politykę dynastyczną ich ojców i braci, aktywnie uczestniczyły w kształtowaniu oblicza średniowiecznej Europy.

Gdy mowa o wątku piastowskim w dziejach polskiej powieści historycznej, nie sposób pominąć wielkiego cyklu Antoniego Gołubiewa *Bolesław Chrobry*, powstającego w latach 1938–1954, a więc także podczas okupacji. Tematyka piastowska z oczywistych względów była na rękę nowej komunistycznej władzy w Polsce, toteż mimo swych katolickich filiacji Gołubiew nie tylko nie doświadczył wy dawniczych obstrukcji, lecz został uhonorowany nagrodami i wyróżnieniami. A gdy po latach wspominał, czyja twórczość była dlań źródłem pisarskiej inspiracji, to obok Conrada (którego musiał „w sobie” przewyciężyć) na pierwszym miejscu znalazła się noblistka Sigrid Undset z jej *Krystyną, córką Lavransa* – powieścią, w której skomplikowaną wizję

średniowiecznej Skandynawii i wczesnego chrześcijaństwa dźwiga na swoich barkach tytułowa bohaterka. Ja sama znalazłam się pod urokiem bogato archaizowanej prozy Gołubiewa bodaj w latach 80., a więc pod koniec epoki PRL. Dzięki swej epickiej, ale zarazem niesłychanie awangardowej, montażowej kompozycji wydała mi się wówczas nieomal gotowym materiałem na monumentalny serial filmowy z wyrazistymi, silnymi rolami kobiecymi. Są w niej, rzecz jasna, Piastówny i żony Piastów – Świętosława-Sygrida, Adelajda, Oda, Emnilda – ale również cała galeria bohaterek od początku do końca wymyślonych przez Gołubiewa. Kluczowa spośród nich, Latorosłka, bez mała spaja całą warstwę fabularną i przysporzyła autorowi takich kłopotów twórczych, iż napisał o nich obszerny esej pt. *Zawiła droga Latorosłki*. Tłumaczy w nim, jak uwikłana w starcie Dawnego z Nowym, postawiona na kulturowym i emocjonalnym rozdrożu, protagonistka ta uosabia Wielką Przemianę, która „[...] chwyta ludzi w swe tryby i żąda wypracowania nowych form życia, nowego stylu, nowych treści. Ludzie zaś łamią się, buntują, [...] czasem wręcz występują wrogo lub też ulegają zwierzęcym popędom, niszczą siebie i innych”⁶.

Antoni Gołubiew tworzył swój cykl w poczuciu historiozoficznej i artystycznej misji. Tego samego nie da się powiedzieć w odniesieniu do prozy Elżbiety Cherezińskiej – pisarki, która szturmem zdobywa sobie serca współczesnych miłośników tematyki historycznej w powieściowej beletrystyce. Jeśli o misji może być w jej przypadku mowa, to o takiej, którą streszcza zdanie z jednego z licznie

udzielanych przez autorkę wywiadów: „[...] my Polacy straciliśmy historię jako naturalne tworzywo popkultury. [...] tak, jak Anglicy zafascynowali wszystkich historią Elżbiety I i Tudorów, tak my możemy starać się zafascynować świat historią Piastów”⁷. Funkcję tę znakomicie może spełnić najnowsza dwutomowa (tom 1 pt. *Harda*, tom 2 pt. *Królowa*) powieść Cherezińskiej o Świętosławie-Sygridzie, dedykowana: „Wszystkim bezimiennym, zapomnianym księżniczkom piastowskim/ Mniszkom, żonom, matkom, władczyniom, o których historia milczy/ Dziewczynom oznaczonym w biogramach dynastii smutnym N.N.”⁸. Właśnie ją – z przyjemnością – czytam do poduszki, a potem postawię na półce obok Gołubiewa i Żylińskiej...

Ewa Kraskowska

PRZYPISY

- 1 Paweł Jasienica, *Ostatnia z rodu*, wyd. III, Warszawa 1975, s. 14–15.
- 2 Antonina Domańska, *Krysia bezimienna*, Warszawa 1957, s. 48.
- 3 Zob. Teodor Parnicki, *Historia w literaturę przekuwana*, Warszawa 1980, s. 272 i nast.
- 4 *Historiografia i mitologia kobiecości w powieściopisarstwie Teodora Parnickiego*, rozprawa napisana pod kierunkiem prof. Anny Łębkowskiej (w maszynopisie).
- 5 Lucyna Marzec, *Po kądzieli. Feministyczne pisarstwo Jadwigi Żylińskiej*, Poznań 2014.
- 6 Antoni Gołubiew, *Największa przygoda mego życia. Lata nad „Bolesławem Chrobrym”*, Kraków 1980, s. 370.
- 7 *Elżbieta Cherezińska: Nie można opowiadać o swojej historii przeciwko innym. Między dumą a pychą jest wielka przepaść. Z pisarką rozmawia Anna Sobańda*, <http://kultura.dziennik.pl/ksiazki/artykuly/532611,elzbieta-cherezinska-autorka-krolowej-i-hardej-o-pisanium-o-polskiej-historii.html> [data dostępu: 9.03.2017].
- 8 Elżbieta Cherezińska, *Harda*, Poznań 2016.



Dariusz Nowacki

Duma kobieca i narodowa. O dylogii Elżbiety Cherezińskiej



DANIEL MRÓZ, ilustracja (S. Otwinowski, *Pamiętki i herezje*), 1968

Powiedzieć, że Elżbieta Cherezińska w ciągu siedmiu czy ośmiu lat wykonała tytaniczną robotę pisarską, to powiedzieć naprawdę niewiele. Przyjmijmy, że to lat siedem, a więc że liczymy od chwili opublikowania *Sagi Sigrun* (2009), pierwszego tomu czteroksięgu o wikingach *Północna Droga*, i nie uwzględniamy debiutanckiego wystąpienia, mimo że także przynależy do prozy historycznej (*Byłam sekretarką Rumkowskiego*, 2008). Równie dobrze można by mówić o sześciu niezwykle intensywnych sezonach, obramowanych – z jednej strony – pierwszą piastowską powieścią naszej autorki (*Gra w kości*, 2010), a z drugiej – dy-

logią o Świętosławie i jej epoce (*Harda, Królowa*; obie 2016), no i przypomnieć, że po drodze były powieściowe wypadki poza wieki średnie: 800-stronicowy *Legion* (2013; rzecz o dziarskich chłopakach z Brygady Świętokrzyskiej) i równie opasły *Turniej cieni* (2015; w zasadniczym wątku rzecz o grach wywiadów poprzedzających wybuch wojny krymskiej). Ale nie o imponujących liczbach chcę tu mówić – tysiącach zadrukowanych w krótkim czasie stron czy powiększających się z każdym sezonem nakładach, które ostatecznie uczyniły z Elżbiety Cherezińskiej niezawodną dostarczycielkę mурowanych bestsellerów.

Co mówią liczby?

Bynajmniej nie lekceważę liczb (zapisanych stron, wydrukowanych egzemplarzy, pobranych honorariów i co tam jeszcze), zwłaszcza że w naszych czasach owe liczby, jak frajersko mniemamy, mówią same za siebie, czyli aż za dobrze uzasadniają honor, jakim cieszy się kołobrzaska pisarka, całkiem słusznie przedstawiana jako królowa współczesnej powieści historycznej. Niektórzy dla porządku dodają: popularnej powieści historycznej, chcąc nie tyle osłabić bądź zakwestionować jej królewską pozycję, ile wydobyc różnicę między dokonaniem Cherezińskiej a utworami umieszczanymi – mimo wszystko i ciągle jeszcze – na wyższej półce (tam gdzie przebywają, dajmy na to, *Księgi Jakubowe* Olgi Tokarczuk).

Tak więc nie lekceważę liczb, wręcz przeciwnie. To właśnie one skłoniły mnie do skreślenia uwag o przebojowej prozie Elżbiety Cherezińskiej; precyzyjniej mówiąc, o kilku sprawach podsuniętych przez wspomnianą dylogię o Świętosławie. Otóż podanie do druku – w ciągu jednego roku, z trzymiesięcznym odstępem między tomami (czerwiec – wrzesień) – tekstu o objętości blisko 1200 stron nie tylko jest świadectwem niezwykle pracowitości autorki, ale i może być odbierane, takie mam brzydkie podejrzenie, jako próba wymuszenia na nas pewnej metodyki lektury. Kiedy pisarka pisze szybciej niż potrafimy jej dzieło czytać, oznaczać to może, że właśnie liczy na nasz pośpiech i wynikający z niego brak uwagi, na zachowania – co tu kryć – nieco kompulsywne, słowem, na model lektury potocznie nazywany „pochłanianiem”. Efekt tego jest taki, że nikt nie pyta o jakość roboty litera-

ckiej, zwłaszcza w wymiarze stylistycznym, a z tym – uprzedzę jeden z wniosków – nie jest najlepiej, oraz nie docieka, na czym – tak konkretnie – polega spryt pisarski Cherezińskiej, jej przepis na sukces.

Panu Bogu świeczkę, diabłu ogarek

Nie ma w Polsce drugiej takiej pisarki, którą chwałą jednocześnie Kinga Dunin i Krzysztof Masłoń. Dodam, że pisarza także nie ma, choć kiedyś w podobnym położeniu i na krótką chwilę znalazło się dzieło Eustachego Rylskiego – jego *Warunek* (2005) podobał się i po lewej, i po prawej stronie, zachwycił – zaryzykujemy przezwiska – liberałów i konserwatystów. W związku z *Hardą* Masłoń zanotował, że Elżbieta Cherezińska udowodniła prawdziwość przekonania zawartego w dwuwiersiu „Tylko pod krzyżem, tylko pod tym znakiem, Polska jest Polską, a Polak Polakiem”¹, Dunin pochwaliła pisarkę za to, co zawsze, czyli za feminizowanie historii².

Ów zachwyt ponad podziałami nie powinien dziwić. Mądra i skuteczna (w znaczeniu: dobrze obecna na rynku) literatura popularna wchłania mainstreamowe dyskursy, próbuje odgadnąć oczekiwania różnych czytelników, odpowiedzieć na ich, niekiedy całkowicie rozbieżne, potrzeby. Sztukę tę Cherezińska opanowała do perfekcji, a interesujący mnie tutaj dwuksiąż jest pod tym względem – nie waham się powiedzieć – wyjątkowy. Dlatego warto przejść do konkretów i zapytać, jak w praktyce powieściopisarskiej zrealizowane zostało zadanie polegające na jednoczesnym – mówiąc nieelegancko – obsłużeniu nacjonalistów i feministek. I to w dziele po niekąd okolicznościowym czy raczej jubileuszowym (1050 rocznica chrztu Polski).

Żadnych wątpliwości

Dwuksiąg Cherezińskiej został nasycony piastowskim triumfalizmem w stopniu niebywałym. Przesada ta sprowokowała Elizę Szybowicz – w jednym ze swych felietonów dowcipnie zanotowała, że Władysławowi Gomułce bardziej spodobałaby się powieści naszej pisarki niż, również dwutomowa, *Złota włócznia* (1961) Jadwigi Żylińskiej³. Oczywiście z powodu patriotycznego wzmożenia, bo w innych aspektach niekoniecznie. Poznańska felietonistka przypomniała, że Żylińska dopuszczała jeszcze drobne wątpliwości co do strategicznej decyzji Mieszka (chrystianizacja), Cherezińska nie tylko ich nie ma, ale i – to już dodaję od siebie – przedstawia pozapolityczne argumenty dowodzące wyższości Chrystusa nad Perunem czy Odynem. Ostatecznym zaś probierzem – nadal chodzi o porównanie kreacji tych dwu pisarek – jest sposób, w jaki został przedstawiony czyn hańbiący Chrobrego, czyli gwałt na Przedstawie. Żylińska, przy całym podziwie dla pierwszego króla Polski, nie mogła mu tego występku darować, Cherezińska przyjęła, że ruska księżniczka oddała się zdobywcy Kijowa dobrowolnie, a nawet z wdzięcznością („oddała mu swą dziewiczą krew z ulgą. Oplotła go białymi ramionami. Wonnością wschodu”; K, 522).

Dopowiedzmy, że pozapolityczne argumenty są dwa. Pierwszy ma charakter moralny – wraz z przyjęciem Chrystusa Mieszko stał się po prostu lepszym człowiekiem. Trudno z takim rozstrzygnięciem literackim polemizować, ale jeszcze trudniej nie zadać pytania, jakim cudem ów władca (lepiej: ów facet) z dnia na dzień odrzucił poligamię i stał się ra-

dykalnym monogamistą. Od tej tajemniczej przemiany Cherezińska zaczyna swoją opowieść, powtarzając za Gallem Anonimem, że przed ślubem z Dobrawą Mieszko oddalił siedem pogańskich żon. W *Hardej* wygląda to tak, że księżę objeżdża po kolei swoje nałożnice, dziękuje im za dotychczasową współpracę i zapewnia, iż zadba o ich przedchrześcijańskie potomstwo. Na pewno zadbał o Astrydę, wydając ją za Sigvalda, szefa wojskowej placówki ulokowanej na Woli nie (perypetie przyrodniej siostry Hardej staną się jednym z ważniejszych wątków *Królowej*). Z kolei drugi argument jest – by tak rzec – romansowy. Otóż Cherezińska rozwinęła jedną z plotek na temat Świętosławy (znamy ją m.in. z pism Pawła Jasienicy) – przypisała jej miłosne zauroczenie Olafem Tryggvasonem, księciem, a u schyłku życia królem Norwegii. Ta niemożliwa z przyczyn politycznych, acz odwzajemniona miłość ma się zrealizować w zaświatach, w chrześcijańskim raju. Wcześniej umierający Mieszko idzie na spotkanie ze swą chrześcijańską ukochaną; jego ostatnie słowa brzmią: „Jasność wzywa... Dobrawo, przysłaś po mnie?” (H, 328).

Wielka Polonia i orientacja nordycka

Wróćmy do ambitnego projektu państwowego o zakroju nieledwie mocarstwowym („Bolesław walczy o Wielką Polanię. O kraj, który pod swoimi skrzydłami zjednoczy słowiańską siłę i nie ugnie się przed cesarzem”; K, 269). Marsz ku potęgę zainicjował, rzecz jasna, Mieszko, polityczny geniusz i wizjoner. Gdyby nie jego mocarstwowe plany, Świętosława nie

zostałby wysłana do Szwecji, by stać się królową u boku Eryka Zwycięskiego i tym samym zabezpieczyć urojone, fantazmatyczne „imperium” Piastów od północy.

Orientacja nordycka jest tu niesłychanie ważna, wszak figura Hardej pozwala na atrakcyjne „uniwersalizacje”, polegające na próbie przydania właśnie nordyckiego sznytu naszym piastowskim, lokalnym sprawom, które – poprzez osobę Świętosławy i jej potomstwo – wcinają się w dzieje Danii, Szwecji, Norwegii i Anglii. A zatem dzięki wysiłkom pisarskim Cherezińskiej „wchodzimy do gry”, może nie od razu w perspektywie mocarstwowej, ale nasza megalomania narodowa ma się czym żywić; współczesne polskie serca zostają pokrzepione, bez dwóch zdań! Na tym zresztą polega – zauważona wcześniej, tj. po premierze *Gry w kości*, a teraz w pełni potwierdzona – modyfikacja wzorca sienkiewiczowskiego: zamiast XVII w. na kresach wschodnich, X i XI w. na północy Europy i polsko-niemieckim pograniczu, zamiast peryferyjnego mocarstwa kolonizującego Wschód, państwo Mieszka i Chrobrego, które – powtórzmy – „weszło do gry” i przejawia nieposkromione ambicje na zupełnie innym, atrakcyjniejszym froncie.

Cóż, Wschodu, w przeciwieństwie do Północy, nikt dziś nie lubi. W tej ostatniej zakochali się nawet Rosjanie, o czym świadczy rosnąca popularność filmu fabularnego *Wiking* (reż. Andriej Krawczuk), który wszedł na ekrany pod koniec 2016 roku. Nawiasem mówiąc, nie jest to jedyne świadectwo przywiązania dzisiejszych Rosjan do – by tak rzec – nitki północnej, wplecionej oczywiście w historię Rusi Kijowskiej i wiodącej – tak chcą dzie-

je – ku Wielkiej Rusi. Łatwo to zrozumieć, wszak któż spośród Słowian nie chciałby mieć wikingów za protoplastów; banalni rolnicy czy zbieracze runa leśnego nie mają nawet jednej setnej seksapilu przypisanego skandynawskim wojownikom i łupieżcom.

Czytelników o orientacji nacjonalistycznej dwuksiąż Cherezińskiej nie tylko pocieszy, ale i ucieszy. Ależ ci panowie niemieccy są okropni! A ta ich „słodka Germania, kraina krwawej kiszki ze słoniną, piwa i przechwałek z pełnym brzuchem przy stole” (K, 144) – szkoda gadać! Zamykający dylogię wątek angielskich lat Hardej, kiedy u boku syna Knuta pełni rolę ministry spraw zagranicznych i pierwszej doradczynie, można odczytać zgodnie z dzisiejszym rozumieniem dumy narodowej: Anglicy uczyli się od naszej słowiańskiej pani jeść widelcem. To oczywiście żart, chyba że do rzeczownika „widelec” dodać przymiotnik „polityczny”. Wtedy ma to pewien sens, bo przecież bystra Piastówna – jak chce pisarka – była organizatorką nowego ładu administracyjnego na przejętej przez Duńczyków wyspie, świetnie dogadywała się z miejscowymi ealdormanami itd.

I jeszcze jedna uwaga, ta mianowicie, że najbardziej pyszne są u Cherezińskiej szczegóły, zwłaszcza te, które pozwalają na odniesienia do współczesności. Weźmy – przykład pierwszy z brzegu – charakterystykę wojów Chrobrego, którzy „znali wszystkie komendy wojskowe po polsku, niemiecku, czesku, węgiersku, rusku, duńsku i angielsku (...), mogli nie spać trzy noce i walczyć, nie jeść dwa dni i bronić” (K, 517). W tej sytuacji nie sposób nie zapytać, po co nam NATO, wystarczy sfor-

mować doborowe oddziały na wzór – jak o nich czytamy – Orlich Skrzydeł.

Piastowski protofeminizm

W komentarzach, jakie się pojawiły po premierze *Hardej*, zgodnie podkreślano, że o sukcesie tej wypowiedzi literackiej przesądził trafny wybór głównej bohaterki. W istocie, kiedy szuka się w naszych dziejach kobiet silnych i politycznie wpływowych, trudno o lepszą kandydatkę, wszak Świętosława to pani czterech tronów, żona i matka królów, nie mówiąc o tym, że jej szwedzki przydomek Storråda (dumna, mocna w słowach, harda) nie wziął się z niczego. Genialne posunięcie pisarki polega również na tym, że wybrała postać, która nie stała się bohaterką czarnej legendy. Wprawdzie potężnych i bezwzględnych władczyń w typie Katarzyny Wielkiej chyba nam brakuje, ale na pewno kandydatka by się znalazła (Szybowicz przypomina, w związku z Żylińską, postać Rychezy Lotaryńskiej, „przewrotną Niemkę, od której więcej narodowego hejtu zebrała chyba tylko Bona”⁴).

Aliści to, co jest zaletą, można przedstawić jako wadę. Doprawdy niewiele na temat bohaterki dwuksięgu wiadomo, przekazy historyczne są bardziej niż szczątkowe, w niektórych aspektach sprzeczne, sagom islandzkim nie można ufać (choćby w tej elementarnej kwestii, czy wzmiankują o jednej osobie, jak chce Cherezińska, czy o kilku niebanalnych kobietach z epoki). Harda to nie św. Jadwiga Andegaweńska czy inna ważna monarchini, lecz puste miejsce do wypełnienia dowolną (ostrożnie: swobodną) treścią. Dodajmy, że na figurę nieobecności wskazuje

dedykacja otwierająca *Hardą* (powtórzona w *Królowej*): „Wszystkim bezimiennym, zapomnianym księżniczkom piastowskim. Mniszkom, żonom, matkom, władczyniom, o których historia milczy. Dziewczynom oznaczonym w biogramach dynastii smutnym N.N.”. Chcę przez to powiedzieć, że wzorotwórcze, „patronackie” oddziaływanie figury ożywionej przez Cherezińską jest praktycznie żadne. Dzielność i mądrość Świętosławy, jej kobieca duma czy – najszerzej – mocna podmiotowość to walory, które nie istnieją poza obszarem literackiego zmyslenia. Kiedy w finałowej scenie *Królowej* Bolz⁵ wespół z siostrą niejako podsumowują dokonania, ta mówi do niego: „Wybiłeś monety ze swym imieniem, a ja? Co pozostanie po mnie?”. Bolesław odpowiada: „Pieśni skaldów, siostró” (K, 561). Piastowski protofeminizm ma dokładnie taki właśnie status – można go włożyć między bajania skaldów.

Dodajmy, że sama pisarka ma do sprawy dystans. W jednym z wywiadów powiedziała o swej heroinie: „To nie była feministka, która stara się o zrównanie praw kobiet i mężczyzn, tylko kobieta, która walczy o własną pozycję”⁶. Niekiedy walczy dość komicznie. Weźmy scenę, w której piętnastoletnia bohaterka opieprza swojego ojca za to, że kiepsko prowadzi politykę zagraniczną: „– Chrześcijańscy Czesi razem z pogańskimi Wioletami? – Świętosława uniosła brwi z niesmakiem” (H, 113). Mieszko oponuje, przypominając córce o czeskiej matce i że w ogóle *pacta sunt servanda*, a dziewczyna o niewyparzonej buzi na to: „po jej śmierci nie jesteśmy zobowiązani do pozostania w sojuszu” (H, 114).

Ludowe mądrości

W świecie wyczarowanym przez Cherezińską rola kobiet – ale tylko tych, które pasywnie uczestniczą w grach dynastycznych – jest oczywista. Mieszko ujął to tak: „Kobiety nas łączą (...) Każda z nich to sojusz, rozejm, pokój lub choćby zawieszenie broni. Gdyby rodzili nam się tylko synowie, mielibyśmy na świecie same wojny” (H, 149). Wiadomo – kobiety łagodzą obyczaje, i to nawet barbarzyńskich wikingów! Obok tej ludowej mądrości dostajemy inną: mężczyzna jest głową, a kobieta szyją, która tą głową kręci. Jak to robi i że nie o szyję chodzi, także wiadomo.

Dobrawa okazała się świetna w łóżku, choć nie tak świetna jak jej następczyni, druga żona Mieszka, Oda. To dość istotna dla fabuły sprawa. Nastoletnia Świętosława któregoś dnia przycaila się w alkwowie ojca i macochy (dokładniej: weszła do komina, a ten miał szpary, dające widok na sypialnię) i z wielkim zachwytem przyglądała się miłosnym sztuczkom Ody. Ich istota polegała na tym, że wbrew seksualnym zwyczajom z końca X wieku (oczywiście nic o nich nie wiemy!) kobieta weszła w rolę aktywną. Kilka lat później Świętosława jako żona Eryka skopiowała sztuczki Ody – ponury i brutalny król Szwecji był tak zachwycony nieznaną mu pozycją „na jeźdźca”, że jego twarde serce natychmiast zmiękło; był gotowy na spełnienie kaprysów swojej pani, w tym jej zachcianek politycznych. Nawiasowo można by zauważyć, że przemiana bohatera jako żywo przypomina tę z *Konopielki* (1973) Edwarda Redlińskiego, wszak po tym, jak Kaziuk odkrywa „miastowy” sposób uprawiania seksu, nie jest już tym samym człowiekiem, co wcześniej. Dość przypomnieć, że po zbli-

żeniu z konopielką (rzecz jasna, w pozycji „na jeźdźca”) Kaziuk przystępuje do żniw z kosą, a nie sierpem, jak nakazywał odwieczny rolniczy zwyczaj.

Problem w tym, że rewolucyjny na przełomie X i XI wieku „jeździec” nie działa na wszystkich mężczyzn tamtej epoki. Na przykład na Swenie Widłobrodym, drugim mężu naszej bohaterki, nie robi większego wrażenia: „Zdjął ją z siebie i przewrócił na łóżko (...) wtargnął w nią jak zwykle. Na swoich warunkach (...) Tylko tak mógł osiągnąć rozkosz” (K, 61). Nic więc dziwnego, że akurat ze Swenem Storrada przegrała – ten ostatecznie wygnał ją z duńskiej stolicy, odesłał do brata (do Poznania), i to na lat kilkanaście. Ale może być jeszcze gorzej – łóżkowe sztuczki okażą się przeciwnie skuteczne. To przygoda wspomnianej siostry Hardej, Astrydy, która, by skłonić męża do udziału w wojnie trzech króli po stronie władcy Norwegii, dała z siebie zaiste niemało: „Rozkładała przed nim nogi, jęczała, wiła się niczym kotka w rui”. Została jednak zdemaskowana, o czym powiadomia dalszy ciąg cytatu: „Ale gdy w nią wszedł, zrozumiał, że dał się nabrać kolejny raz. Była sucha (...) jej łono nie potrafiło łączyć” (K, 97). Urażony Sigvald postąpił oczywiście odwrotnie niż mu podpowiadała Astryda – nie pomógł Olafowi (w bitwie morskiej pod Svold), w ostatniej chwili odwrócił sojusz. Warto dopowiedzieć, że pani na Wolinie została ukarana za arogancję. Kiedy Świętosława sondowała siostrę, czy ta namówi męża, by skierował swoich jomswikingów przeciwko Swenowi, usłyszała: „Biorę go na siebie, jak zawsze” (K, 71). I ten właśnie niewyszukany greps przesuwana nas ku ostatniej sprawie – stylistycznej.

„Perun pierdolnął w Bałtyk”

Wypada zacząć od stwierdzenia, że niektóre anachronizmy są nawet zabawne i bodaj uatrakcyjniają lekturę (mówię o własnych odczuciach). Mój ulubiony dotyczy epizodu węgierskiego (druga część *Hardej*). Oto Bolesław zwany później Chrobrym odprowadza zwłoki swojej madziarskiej żony Karoldy do Veszprému, żeby rodzina zmarłej mogła dokonać pogrzebu wedle pogańskiej etykiety. Wprawdzie chwilę wcześniej książę Gejza przyjął chrzest wspólnie z swoim koczowniczym ludem, ale – inaczej niż w kraju Polan – wiara w Chrystusa średnio się nad Dunajem przyjęła. Towarzysz Bolesława kręci nosem, widząc, jak pogaństwo nadal mocno się u Arpadów trzyma, przyszedł król Polski go upomina: „Miej szacunek dla innych kultur” (H, 217). Zabawna jest także – by dać jeszcze jeden przykład – babska impreza suto zakrapiana winem, wystylizowana na spotkanie całkiem współczesnych pań, które dobrze się czują we własnym gronie i swobodnie gadają o chłopach i życiu. Skąd o tym wiemy? Kobiety zwracają się do siebie: „Ty, mnie się wino skończyło” (K, 206); „Polejesz mi jeszcze?” (K, 209).

W wielu innych miejscach, gdzie dochodzi do inwazji dzisiejszej, kolokwialnej polszczyzny już nie jest tak wesoło. Irytuje (piszącego te słowa) zwyczaj kończenia zdań lapidarnym „pasuje?": „Wdowa po jarlu Bornholmu. Pasuje?” (H, 124); „Pokonam twego męża i poproszę o rękę królową wdowę. Pasuje?” (H, 169). Czytam: „Zagrażać może mi tylko Dania, i właśnie rozwiążę ten problem” (H, 175) i jakoś nie mogę się do „rozwiązywania problemu” przekonać. Tak samo jak do odzywek będącej komentarzem do wypowiedzi

„dziwacznym bliźniaków, którzy dzielili każde zdanie na pół”: „– Czy oni tak zawsze? – zapytał Olav Halvarda” (H, 356) bądź do odzywek w rodzaju „no raczej” (H, 323) jako ironicznego potwierdzenia czyjegoś pytania. Ten sam opór budzą współczesne zbyt bliskie nam frazy: „Do dupy z twoją nieśmiałością” (K, 235); „To rusz tyłek na wojnę” (H, 386); „Perun pierdolnął w Bałtyk” (K, 512).

Owszem, Cherezińska się pilnuje – przypadków językowej dezynwoltury czy głupawego „luzactwa” stylistycznego nie ma znowu aż tak wiele, a to, że w ogóle się pojawiają, wydaje się nieuniknione. Bo kiedy ktoś pisze szybciej niż nadążamy z lekturą, nie ma czasu na wygładzanie stylu, na choćby minimalne i bodaj niezbędne archaizowanie. Nie oczekuję zbyt wiele, mając świadomość, że to tylko popularna proza historyczna. Nie wyobrażam sobie, żeby pisarka wpadła na pomysł, jaki przyszedł do głowy Szczepanowi Twardochowi. Ten bowiem – o czym mówił w kilku wywiadach – układając partie dialogowe *Wiecznego Grunwaldu* (2010), zrekonstruował polszczyznę z przełomu XV i XVI wieku, posiłkując się *Chrestomatią staropolską* Wydry i Rzepki, tekstami w niej umieszczonymi i słownikiem doń załączonym. Jak pamiętamy, nie bardzo dało się to czytać, nie mówiąc o tej drobnej przeszkodzie, że nikt nie ma pojęcia, jakiej polszczyzny – przy śmiałym założeniu, że to jakiś język polski był – używano na dworach Mieszka i Chrobrego.

Po namyśle odwołuję, com skonstatowałem – żadnych tedy archaizacji, wystarczy polszczyzna neutralna, bez nawiązań do współczesnych frazeologizmów (zwłasz-

cza tych kolokwialnych), bez „ryzykownej” leksyki. Oczywiście staram się szanować różne wrażliwości (co przeszkadza mnie, dla innych może być niewidoczne), ale widać, że nie dość konsekwentnie czy niezbyt szczerze się staram.

Bilans dodatni

Kiepski język tej prozy nie tyle przesłania mi inne (bezdyskusyjne!) walory, ile psuje zabawę, cierpkość przynosi. A przecież jest dobrze, nawet świetnie. *Harda* i *Królowa* potwierdzają to, co już o tym piarstwie wiemy – że narracyjnie sprawne, pomysłowe, cenne poznawczo (oczywiście w granicach konwencji czy formatu, jakim jest popularna proza historyczna), w wymiarze edukacyjnym nie do przecenienia i chyba pozbawione realnej krajowej konkurencji. Ryszard Koziołek, wybitny znawca prozy historycznej, ma rację: „Niewątpliwym osiągnięciem autorki jest odebranie dziejów Piastów trzem konkurencyjnym pisarzom, którzy mają do nich niepisane prawo własności: Kraszewskiemu, Bunschowi i Gołubiewowi”⁷.

Powtórzmy: proza Cherezińskiej, szczególnie dwuksiążę do Świętosławie, jest wyjątkowa, gdyż posiada zdolność zaspokojenia najrozmaitszych apetytów. Chcecie o podmiotowości średniowiecznych kobiet i ich intelektualno-moralnych przewagach nad mężczyznami? Proszę bardzo! Pragniecie pokrzepienia, że był czas, kiedy Piastowie zapędzali w kozę pół Europy i całą Skandynawię? Macie! Chcecie potwierdzenia, że wyznawcy Odyna, w porównaniu z wyznawcami Chrystusa, to cieniasy – będzie. Nawet wątki ekologiczne się znajdują – zanim Świętosława wyszła za mąż i stała się Sigridą (dla Szwedów)

uwielbiała odziewać się w futro z ryśsi; po zamążpójściu postanowiła te koty udomowić, gdyż głupio jej się zrobiło, że nakłada na siebie coś, co tak kocha („Jak widzisz, nie noszę już futra z rysia. To, co żywe, zawsze ma pierwszeństwo przed martwym”, H, 435). Wypisz wymaluj prefiguracja Brigitte Bardot! I romantyczna miłość od pierwszego wejrzenia będzie (Harda i Olaf), i właściwie wszystko, czego nam trzeba, będzie na bank. Na tym właśnie zasadza się królewska pozycja Elżbiety Cherezińskiej, a królowa, jak wiadomo, jest tylko jedna.

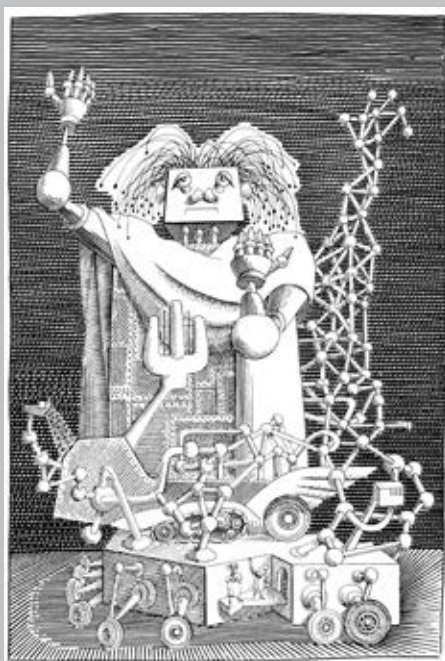
Dariusz Nowacki

PRZYPISY

- ¹ Z rekomendacji umieszczonej na skrzydełku książki. Cytaty zaczerpnięte z powieści Elżbiety Cherezińskiej oznaczam jako H (*Harda*, Poznań 2016) i K (*Królowa*, Poznań 2016); po skrócie podaję numer strony.
- ² Zob. stosowny fragment noty recenzenckiej poświęconej trzem pozycjom wydawniczym (*Siostra Mieszka, siostry Szekspira i bonus*, „Dziennik Opinii” z 22.06.2016). Uwaga o przywiązaniu do komplementu wzięła się stąd, że Kinga Dunin towarzyszy pisarce bodaj od najwcześniejszych publikacji i nieodmiennie podaje ten właśnie argument. Por. też: *Piastowie, Wikingowie, Żydzi*, „Gazeta Wyborcza” z 15.01.2013; *Fantomowe ciało królowej*, „Dziennik Opinii” z 24.08.2014.
- ³ Eliza Szybowicz, *Wcześniej była Jadwiga Żylińska*, „Gazeta Wyborcza” [dodatek poznański] z 26.08.2016.
- ⁴ Tamże.
- ⁵ Forma imienia Chrobrego, której pisarka używa podejrzanie często. Ale nie jest to chyba aluzja do jurności księcia (nieuniknione skojarzenie z bolcem).
- ⁶ *Świętosława przydomka „Dumna” nie dostała za haftowanie serwetek*. Z Elżbietą Cherezińską rozmawia Marta Grzywacz, „Wysokie Obcasy” [dodatek do „Gazety Wyborczej”] z 18.02.2017.
- ⁷ Ryszard Koziołek, *Asteriks jest dobry*, „Książki. Magazyn do czytania” 2015, nr 1.

Szymon Piotr Kukulak

Historia alternatywna w polskiej fantastyce. Przypadki Jacka Dukaja i Jacka Piekary



DANIEL MRÓZ, ilustracja (S. Lem, *Cyberiada*), 1972

Wprowadzenie

Związki między powieścią fantastyczną i historyczną są zagadnieniem niezwykle złożonym, które analizować można na wielu płaszczyznach. Niewątpliwie najwięcej punktów zbieżnych wykazuje tu podgatunek historii alternatywnej – zwykle z fantastyką wiązany, mimo nieścisłości takiego właśnie zaszerogowania (jako że światy możliwe nie muszą oczywiście

zawierać elementów *stricte* fantastycznych, nieobecnych na przykład w przypadku *political fiction*). Uniwersów tego rodzaju wykreowano po 1989 roku w polskiej fantastyce wiele i samo nawet streszczenie półwiecza ich ewolucji przekroczyć by musiało ramy jednego artykułu; można jednak przyrzeć się utworom do tego właśnie nurtu zaliczanym w obrębie dorobku pojedynczych pisarzy.

Pod uwagę wzięte tu zostaną dwa nazwiska – Jacka Dukaja i Jacka Piekary – nie tylko zasługujące na uwagę same w sobie (choć z zupełnie różnych powodów), ale i ze względu na dzielące obu autorów różnice, pozwalające twórczość tej właśnie dwójki ulokować niejako na dwóch biegunach kilku różnych osi, na których historie alternatywne pióra innych polskich fantastów lokowałyby się gdzieś pośrodku, poddając się siłą rzeczy niektórym przynajmniej z postawionych niżej diagnoz. Swego rodzaju systematyka historii alternatywnych, która z tego rodzaju kategoryzacji się wyłania, musi tu ponadto ulec zawężeniu do najważniejszych tylko aspektów omawianych utworów, jak ich charakter aluzyjny (lub nie) w stosunku do świata realnego, centralna w danym przypadku epoka i arena akcji, wreszcie: stopień historyzacji i związana z nim konwencja, bliższa bądź fantastyce jako takiej (SF lub *fantasy*), bądź realistycznej prozie historycznej.

1. Przypadek Jacka Dukaja.

Xavras Wyżryn, Inne pieśni, Lód

Powszechnie uważany za najwybitniejszego polskiego fantastę od czasu Stanisława Lema, Jacek Dukaj reprezentuje, inaczej niż Piekara, fantastykę zorientowaną mniej masowo, bardziej wymagającą i posiadającą wyraźne aspiracje artystyczne – o czym może świadczyć już sam fakt, że pisarz był wielokrotnie nagradzany nie tylko wewnątrz fantastycznego środowiska (sześciokrotnie zdobył Nagrodę im. Janusza Zajdla, najbardziej prestiżowe wyróżnienie polskiego fandomu), ale i poza nim (m.in. Nagroda Kościelskich w 2008 roku). Jednocześnie, co także różni go od

Piekary – gatunek „macierzysty” Dukaja, z którym jest dziś dość powszechnie identyfikowany, stanowi tzw. twarda *science fiction*, zwłaszcza zaś cyberpunk (którego klasyczne przykłady stanowią jego *Czarne oceany* czy *Perfekcyjna niedoskonałość*). Właściwa właśnie literaturze SF poetyka „scjentyzująca” stanowić będzie dla pisarza – początkowo przynajmniej – punkt wyjścia, ilekroć mierzyć się będzie z gatunkiem historii alternatywnych, do którego zaliczyć można trzy jego powieści – *Xavras Wyżryna*, *Inne pieśni* oraz *Lód* – a także szereg opowiadań (jak *Piołunnik*, *Serce Mroku* czy *Ziemia Chrystusa*), które w poniższym przeglądzie zostaną pominięte.

Wydany równo przed dwiema dekadami powieściowy debiut Dukaja, *Xavras Wyżryn*, stanowi modelowy przykład bliższego SF podgatunku historii alternatywnej, za punkt wyjścia przyjmującej konwencję *military science fiction*¹ (lub – idąc dalej w łańcuchu zapożyczeń – poetykę realistycznej powieści wojennej), co było częstą formułą dla alternatywnych historii tego okresu (np. *Noteka 2015* Konrada Lewandowskiego, *Bomba Heisenberga* Andrzeja Ziemiańskiego, *Krzyżacki poker* Dariusza Spychalskiego). Rdzeniem fabuły *Xavras* jest współczesna (tocząca się w 1996 roku) wojna między polskimi partyzantami i Federacją Rosyjską, która w świecie Dukaja kontroluje ziemie realnej III RP – tu zaś: wasalnej Republiki Nadwiślańskiej – od przeszło trzech czwartych wieku. Punktem dywergencji jest bitwa warszawska, którą Sowietnicy wygrywają, unicestwiając młodą II RP i dokonując swoistej restytucji carskiego zaboru² (tym razem poszerzonego jeszcze o Galicję). Co istotne, podbita wówczas Polska

staje się w świecie Dukaja nie republiką ZSRR, lecz częścią samej RFSRR; pozbawiona jest więc nie tylko pozorów autonomii, ale także odziera z religii i języka, co inaczej kształtuje charakter narodowy Polaków, sprzyjając radykalizacji postaw.

Trzy ćwierćwiecza, jakie w świecie powieści oddzielają czas akcji od tego wydarzenia, Dukaj pozwala oczywiście czytelnikowi zrekonstruować w oparciu o oszczędnie dozowane mu informacje (oszczędność ta wejdzie pisarzowi później w nawyk). Odmienny układ sił w Europie po klęsce warszawskiej sprawa, że także II wojna światowa przebiega w świecie *Xavrasa* inaczej, ograniczając się do teatru europejskiego – z Sowietami ściera się w niej Republika Weimarska (gdzie Hitler nigdy nie obejmuje władzy). Konflikt ten nie tylko nie przynosi jednak wolności nadwiślańskiej satrapii Stalina, ale jeszcze pogłębia zniszczenia, jakich doznała wojna 1920 roku: anihilacji ulega m.in. Warszawa, zniszczona przez niemiecką bombę atomową³ – stolicą rosyjskiej Republiki zostaje Kraków, zaś niewola Polaków trwa następnie przez cztery kolejne dekady, nieprzerwana nawet rozpadem Sowietów. Upadek imperium następuje w rzeczywistości powieściowej mniej więcej równoległe z realnym, bo na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych (wkrótce po śmierci ponad stuletniego Stalina, którego długowieczność wydaje się nawiązaniem do realnej gerontokracji u kresu epoki Breżniewa). Wtedy to ma miejsce polska rebelia, której przewodzi tytułowy pułkownik Michaił Wyżryn (sam siebie nazywający „Xavrasem”) – krwawy odpowiednik Jesieni Ludów, co Dukaj na wielu poziomach wyko-

rzystuje, podsuwając czytelnikowi rozmaite paralele ze światem realnym.

Wydaje się, że właśnie owa równoległość jest dla Dukaja najistotniejsza – historia świata powieściowego stanowi tu jedynie punkt dojścia. Na tle późniejszych historii alternatywnych Dukaja wyróżniają bowiem *Xavrasa* dwie cechy: brak głębszego zainteresowania okresem, kiedy historia uniwersum powieściowego odłącza się od tej realnej (dystans czasowy rzędu dwóch-trzech pokoleń umożliwia na przykład wkomponowanie w fabułę realnych postaci historycznych) i nieobecność wieloaspektowego ujęcia różnic między oboma światami. Rozbieżności te autor zawęży głównie do sfery polityczno-militarnej, co wiąże się z wyborem poetyki tym wyrazistszej, że zasadniczo brak w opowieści jakichkolwiek elementów fantastycznych, które wprowadzone zostają w obręb fabuły dopiero pod koniec – i niejako tylnymi drzwiami. W tej samej sferze autor konstruuje mosty między światem powieściowym i realnym, szukając wzorców dla Wyżrynowej rebelii wśród aktualnie trwających konfliktów zbrojnych – wojny w Bośni⁴ i I wojny czeczeńskiej (np. losy Dukajowego Krakowa oddają losy Groznego, powieściowe zaś stanowisko Ameryki wobec Polaków wzorowane jest na stanowisku administracji Billa Clintona wobec separatystów czeczeńskich – słowo w słowo⁵).

Mimo że krajobraz polityczny świata *Wyżryna* odbija szereg realnych epizodów historycznych (na przykład kryzys sueski⁶), a powieściowy Kraków, gdy przyrzec się uważniej, okazuje się wykreowany na modłę palimpsestową (stając się to miastem współczesnym, to ponurym ser-

cem Generalnej Guberni, to liberalną po galicyjsku ostoją polskości, to przedwieczną stolicą Jagiellonów), w centrum Dukajowej wizji znajdują się właśnie aktualia; do aktualiiów też (to znaczy do „świeżych” wciąż wydarzeń 1989 roku) odsyła szereg diagnoz dla książki centralnych. Xavrasa – oglądanego tu oczyma amerykańskiego reportera – pisarz czyni patriotą i brutalnym panem wojny – katem i męczennikiem, żołnierzem wyklętym i atomowym terrorystą w jednym. Brutalizacja realiów powieściowej Polski wydaje się tylko sposobem uprawdopodobnienia tej kreacji – po to, aby zmusić czytelnika do rewizji apologetycznej optyki, jaka w erze transformacji ustrojowej zdominowała dyskurs publiczny w odniesieniu do polskiej historii najnowszej⁷.

Wydane w 2003 roku *Inne pieśni* są już przykładem historii alternatywnej innego typu. Świat powieści zbieżny jest z realnym tylko w ogólnych ramach, będąc kalejdoskopem dyktatur – tak fantastycznych, jak realnych, ale wyjętych z różnych epok i w świecie przedstawionym koegzystujących w sposób realnie niemożliwy; charakter każdej z nich odbija przy tym indywidualne cechy danego autokraty, wpływającego samą siłą swej osobowości zarówno na otoczenie, jak i na słabsze od siebie jednostki. Zarówno *quasi-magiczny* charakter tego oddziaływania, jak i feudalne realia czy poziom techniki sprzed rewolucji przemysłowej budują z początku estetykę odmienną zupełnie od *Xavras*a i zbliżoną raczej do *fantasy* niż do SF – dopóki czytelnik nie odkryje, że o magii nie ma tutaj mowy, bo faktyczną różnicę między światem powieściowym i realnym tworzą same prawa fizyki, w tym

przypadku skonstruowane przez autora na wzór koncepcji starogreckich.

Właśnie fizykalna fasetta rzeczywistości jest eksponowana tu szczególnie mocno, ogniskując na sobie większość wysiłku intelektualnego czytelnika, próbującego zrozumieć zasady, którymi rządzi się Dukajowa natura. Acz w gruncie rzeczy są one łatwiejsze do pojęcia (tyle, że nie od razu, bo autor skąpi czytelnikowi wyjaśnień) niż rzeczywistość polityczna, zbudowana na planie fizycznym, gdyż partykularny kształt tej ostatniej zrekonstruować jest trudniej, bowiem lawina niezgadnialnych analogii szybko zniechęca do domysłów. Ten właśnie „filtr scjentyistyczny” – by użyć określenia Stanisława Lema z *Fantastyki i futurologii*, której autora Dukaj szczególnie poważa⁸ – jaki pisarz stosuje w ukazywaniu świata powieściowego, zbliża *Inne pieśni* w poetyce raczej do SF niż *fantasy*; podobnie – elementy steampunku obecne w świecie przedstawionym, związane z machinami, stanowiącymi emanację starogreckiej fizyki w sferze techniki (piątka żywiołów, mieszanych wedle receptur pitagorejczyków, pozwala na budowę na przykład analogów nowoczesnych armat czy aerostatów). Wszystko to nadaje poetyce *Innych pieśni* charakter hybrydowy⁹, który sprawia, że powieść bywa uznawana za przykład – pierwszy w polskiej fantastyce – nurtu *New Weird*¹⁰, co stanowi kolejną różnicę w stosunku do bardziej typowego *Xavras*a.

Różnic między *Innymi pieśniami* a innymi historiami alternatywnymi Dukaja jest więcej. Punkt dywergencji nie tyle odsunięty jest jeszcze dalej w głąb od czasu akcji niż miało to miejsce w przypadku *Xavras*a *Wyżryna*, co właściwie nie

istnieje – trzeba by za niego uznać nardziny Wszechświata – a mimo to powieść cechuje znacznie silniejszy historyzm. Kluczowa dla autora wydaje się jednak nie epoka, którą rzeczywistość powieściowa jakoby odbija (prawdopodobnie XVI-XVII wiek), odbicie to bowiem zbyt dalekie jest od pierwowzoru; inaczej ma się rzecz z antykiem, gdzie podobieństwo między obiema rzeczywistościami wydaje się silniejsze: w świecie *Innych pieśni* zrekonstruowane zostało hellenistyczne imperium Aleksandra czy Cesarstwo Rzymskie i oba te kraje wciąż stanowią w powieściowej rzeczywistości wyraźne punkty odniesienia chociażby przy rachubie dat; z kolei zaś *lingua franca* świata powieściowego to nie łacina, lecz greka. Antyk wydaje się interesować najbardziej także samego autora; jego Europa po upadku Rzymu jest już chaotyczną mozaiką państw starożytnych, średniowiecznych i nowoczesnych: ptolemejska Aleksandria czy Byzantion na wschodzie; obok – Frankonia na zachodzie; na północy – Moskwa, Gothland czy Vistulia (formuła, którą też wiele utworów skopiuje, na przykład *Pierwszy krok* Adama Przechrztę).

Z Vistulii pochodzi protagonista – strateg Hieronim Berbelek – którego wyprawę do Afryki powieść opisuje; ale i ten ukłon autora w stronę rodaków jest zasadniczo pustym gestem, bo kolejną różnicę wobec *Xavrasa* stanowi fakt, że w sprawie Vistulii narracja zbytnio się nie wikła. Autora (co odtąd stanie się regułą) znacznie bardziej interesuje możliwie szeroka gama przemian, jakiej poddać musi historyczną rzeczywistość, wychodząc od poczynionych założeń. Są zatem *Inne pieśni* już nie metaforą czy trakta-

tem, jakim (przy pewnym typie lektury) jest *Xavras* – a jeśli już, to na pewno nie traktatem o Polsce – lecz swego rodzaju laboratorium, gdzie autor (podług kanonicznego dla SF programu) próbuje badać, jak ludzkość funkcjonowałaby, gdyby rzeczywistość na poziomie fizycznym trzymała się reguł odmiennych od tych newtonowskich.

Podobne założenia przyświecają *Lodowi* – trzeciej i ostatniej z tu omawianych alternatywnych historii Dukaja, łączącej finezyjną spekulatywność *Innych pieśni* z polsko-rosyjskim tematem *Xavrasa*, ale tym razem w odsłonie już historycznej. Dukaj cofa się bowiem do epoki, którą w *Xavrasie* tylko pokrótce referował, czyli lat dwudziestych. Powieść rozpoczyna się w 1924 roku; punkt dywergencji wyznacza mający miejsce szesnaście lat wcześniej¹¹ upadek meteorytu tunguskiego, który – niczym w *Astronautach* Lema – okazuje się (najprawdopodobniej) międzygwiazdowym statkiem. W miejscu Impaktu wkrótce pojawiają się istoty nazywane Lutymi, romantycznie określane aniołami mrozu; wraz z nimi nadciąga tytułowy Lód, każdej zimy pokrywający coraz dalsze rejony Eurazji – wpływający na opanowanych terytoriach nie tylko na przebieg rozmaitych procesów fizycznych, ale także na psychikę lokalnych populacji.

Odmiennosc rzeczywistości *Lodu* od tej pozaliterackiej kształtuje Dukaj równie wielostronnie, jak w *Innych pieśniach*. Fizyczne właściwości *Lodu* umożliwiają powstanie na Syberii nowych gałęzi przemysłu, opartych na „cudownych” materiałach, związanych z Impaktem (tungetyt, zimnazo, marostiekło) i wnoszących do *Lodu* elementy steampunkowe (na przy-

kład opis zimnawego Dworca Mura-wiowa w Irkucku¹²). Oddziaływanie psychiczne Lodu paraliżuje z kolei przemiany społeczne w Rosji, gdzie nie wybuchają obie rewolucje 1917 roku (w Chinach zaś – rewolucja Xinhai¹³), polityczny zaś krajobraz imperium Romanowów spe-tryfikowany zostaje w formule, jaką narzuciła rewolucja 1905 roku. Nie wybu-cha I wojna światowa czy rosyjska wojna domowa – zamiast niej w 1912 roku car Mikołaj wikła kraj w II wojnę japońską (o kontrolę nad „cudownymi” surowca-mi), prowokując „Drugą Rewolucję”, któ-rą bolszewicy przegrywają. Premierem po Stołypinie (który unika zamachu w 1911 roku) zostaje wkrótce potem socjalista Piotr Struve¹⁴, a jego rząd upatruje klucza do poprawy sytuacji kraju w Łodzie. Po dekadzie bezskutecznych wysiłków, Mini-sterstwo Zimy decyduje się opłacić prota-gonistę, młodego matematyka Benedykta Gierosławskiego, aby udał się na Syberię i spróbował nakłonić do współpracy z ca-ratem zesłanego tam ojca-dysydenta, po-dobno potrafiącego rozmawiać z Lutymi.

Zarówno pod względem poetyki, jak i podejścia do rzeczywistej historii *Lód* stanowi odejście od formuły *Innych pieśni*. Jeżeli ta ostatnia korzystała ze wzorców niefantastycznych, było nim głównie *Jądro ciemności* (obecne i w *Xavrasie*, gdzie do-starcza modelu dla otwierającej powieść wyprawy Smitha z Prus na Bukowinę¹⁵). Podobnie dzieje się i w *Łodzie*¹⁶ – taki cha-rakter ma cała podróż Benedykta ku sercu Syberii – lecz powieść ta znacznie częś-ciej odwołuje się do powieści realistycz-nej: nie tylko podróżniczej, ale i obyca-jowej (sceny z życia syberyjskich salonów, gdzie widzimy zesłańców wzbogaconych

na nowym przemyśle) czy kryminalnej (arenę fabularną ponad połowy książki stanowi kolej transsyberyjska, a bohate-rowi zagraża morderca, zakamuflowany w gronie kilkanaściorga towarzyszy po-dróży, w których życiorysy, sekrety i wza-jemne animozje czytelnik stopniowo się zanurza – to wzorzec zapożyczony z *Mor-derstwa w Orient Expressie*).

Inną różnicę stanowią nakreślone wy-żej ramy historii; dzięki niewielkiemu dy-stansowi czasowemu między Impaktem i czasem akcji autor może wykorzysta-wać realną historię jako bazę dla rzeczy-wistości powieściowej w stopniu daleko większym, niż mógł to uczynić choćby w *Xavrasie* (gdzie nie zdecydował się na umieszczenie w epoce rebelii Wyżryna ani jednej historycznej postaci!). Już same marginesy opowieści skrzą się w *Łodzie* od realnych osób i wydarzeń (włącznie z dyskusją przy kawie na temat przyczyn wybuchu I wojny japońskiej¹⁷ czy wielo-stronicową relacją oficera carskiej mary-narki z bitwy pod Cuszimą, w której jako-by walczył¹⁸), co dowodzi tytanicznej pracy autora, starającego się uprawdopodobnić narrację w sposób bliźniaczo podobny do praktyk pisarskich, jakich wymaga kre-acja „zwyczajnej” powieści historycznej (postłowie, gdzie autor wylicza źródła sa-mych tylko użytych cytatów – od prac Tadeusza Kotarbińskiego, przez wiersze Słowackiego, Mickiewicza czy Jesienina, aż po traktat Stanisława Brzozowskiego – zajmuje w książce całą stronę¹⁹).

Warto na koniec podkreślić, że wśród marginaliów *Lodu* znaleźć można na przy-kład dyskusję na temat natury ekspansjo-nizmu rosyjskiego²⁰ (zasadnicze jej tezy zbieżne są z tymi z *Xavrasa*), co stanowi

powrót do komentarza politycznego, czy też przewrotną wizję alternatywnych losów Piłsudskiego, który w czasie podróży Benedykta nie jest oczywiście Naczelnikiem Państwa, ale – jak Wyżryn – zwykłym terrorystą, pozbawionym szans na zwycięstwo dowódcą syberyjskiego Legionu Japońskiego, ochrzczonego tak ze względu na uzależnienie od finansowego wsparcia Akihito²¹ (echo realnych planów współpracy z 1904 roku). Mamy zatem do czynienia z refleksją historiozoficzną podobnego typu, co w *Xavrasie* – bo sybirakom, dzięki Lodowi dorabiającym się fortun, bandyckie akty „Japończyków” bynajmniej się nie podobają (mają zresztą w zanadru projekt alternatywny: autonomizację Syberii). Interesująca jest też – niepojawiająca się ani w *Xavrasie*, ani *Innych pieśniach* – refleksja nad „alternatywnym” statusem historii świata powieści, jaką wprowadza – wzorem *Człowieka z Wysokiego Zamku* Philipa K. Dicka – książka w książce²², demaskująca jego fikcyjny status²³. Skłania to do konkluzji, że *Lód* w równej mierze uznać można za syntezę poetyki i stylów, cechujących obie jego poprzedniczki, jak i nową jakość w Dukajowej prozie – zresztą o wiele bardziej różnorodnej, niż tu pokazano.

2. Przypadek Jacka Piekary.

Cykl inkwizytorski

Jacek Piekara – niegdyś autor pierwszej w Polsce powieści *fantasy*, co samo w sobie zasługuje na uwagę²⁴ – powszechnie kojarzony jest dziś głównie z cyklem inkwizytorskim, do którego omówienie jego historii alternatywnych zostanie tu wprowadzone. Kolejne tomy tej serii łączy ze sobą (inaczej niż ma to miejsce w przy-

padku utworów Dukaja, w których kolejne teksty tworzą odrębne, izolowane kosmosy) tak postać protagonisty, jak i całość fikcyjnego uniwersum, liczba zaś tych tomów urosła na przestrzeni przeszło szesnastu lat do dziesięciu (składają się na nie opowiadania i minipowieści), co już w kategoriach czysto objętościowych stanowi ewenement w polskiej fantastyce, porównywalny chyba tylko z sagą wiedźmińską Andrzeja Sapkowskiego i cyklem szererskim Feliksa Kresa. Także zdumiewająco niesłabnąca popularność serii czyni twórczość Piekary, niezależnie od oceny jej artystycznych przymiotów, zjawiskiem trudnym do zignorowania. Stanowi ona jednocześnie przykład historii alternatywnej zupełnie innego typu niż w przypadku Dukaja – tak z uwagi na formułę epizodową, jak i na fakt zogniskowania powieściowego uniwersum już nie na historii rodzimej (jak w *Lodzie* czy *Xavrasie*), ale na powszechnej (czy raczej jej popularnej, obiegowej wersji). Odmienne ewoluował też charakter gatunkowy prozy Piekary – jak się wydaje, odbijając przemiany czytelniczych gustów (i przez to już wart jest refleksji). Wreszcie biegunowo odległy od Dukajowego jest punkt wyjścia, bo pierwsze tomy cyklu wydają się przynależeć raczej do *medieval fantasy* niż do historii alternatywnej jako takiej, do tej ostatniej dające się odnieść ze względu na warstwę deklaratywną (nie wiele by w opowieści zmieniło samo usunięcie z niej odwołań do świata rzeczywistego i osadzenie jej w świecie wobec niego jedynie mimetycznym, na modłę na przykład *Tigany* Guya Gavriela Kaya).

Uniwersum Piekary to Europa ufundowana na alternatywnym chrześcijań-

stwie, wyrosłym na odmiennych ewangeliach; punktem dywergencji jest zejście Chrystusa z krzyża²⁵, ukaranie prześladowców i poprowadzenie zwycięskiej rewolty przeciw Cesarstwu Rzymskiemu, które ulega chrystianizacji za rządów Tyberiusza i stwarza nowej religii ramy państwowe aż do średniowiecza. Owa okrutniejsza wersja chrześcijaństwa, jako łączącego – wskutek nieobecności pierwiastka męczeńskiego – darwinistyczną retorykę dominacji silniejszego z realnym przykazaniem miłości bliźniego, potrzebna jest Piekarze dla uwiarygodnienia realiów epoki późniejszej od Ukrzyżowania o przynajmniej milenium. Jego protagonistą jest inkwizytor – ale uszyty raczej z klisz popkulturowych wywodzonych z *Czarownicy z Salem* czy *Braci Karamazow* niż z elementów *stricte* historycznych – należący do konfraterni całkowicie świeckiej, przypominającej bardziej NKWD niż jakikolwiek rzeczywisty zakon, a przy tym: niezależnej praktycznie od hierarchii kościelnej. Już sam ten bohater wymaga tu stworzenia religii alternatywnej, aby swoją pracą mógł – z punktu widzenia współczesnej wrażliwości – nie wypaczać jej, ale być jej autentyczną emanacją.

Nie tylko protagonista, ale i jego świat, jaki maluje Piekara w pierwszych trzech zbiorach opowiadań – *Słudze Bożym*, *Młocie na czarownicy* i *Mieczu aniołów* – rysuje się dość konwencjonalnie jako typowa dla *dark fantasy* dystopia, której związki ze światem realnym są czysto deklaratywne. Sygnalizują to już egzotyczne imiona samych bohaterów – protagonisty, Mordimera Madderdina, czy też jego przełożonego, biskupa Gersarda – jak też pozbawione realnych pierwowzo-

rów miejsca, dla fabuły centralne: miasto Hez-hezron, gdzie rezyduje Gersard, czy klasztor w Amszilas, będący swego rodzaju „kwaterą główną” dla Inkwizytorium. Rozmyte kontury świata Mordimera oczywiście są rezultatem epizodowej formuły – gdyż Piekara, na modłę klasycznych dla *heroic fantasy* opowiadań Roberta Howarda o Conanie (a także opowiadań o wiedźminie Sapkowskiego), w każdym utworze wysyła protagonistę w inne miejsce, które winno jawić się czytelnikowi jako wyspa w morzu Nieznanego.

W szerszym planie obszar poczynił Mordimera stanowi nienazwane Cesarstwo, będące – jak sugeruje to germańska nazwa jego stolicy (Engelstadt²⁶) oraz nazwy miejsc, gdzie bohater prowadzi większość swoich wczesnych śledztw (Thomdalz, Sarevaald, Gewicht, Stanneberg²⁷) – odpowiednikiem średniowiecznej Rzeszy²⁸. Zasięgiem swej władzy wydaje się ono jednak odzwierciedlać raczej sam uniwersalistyczny program ottońskiego *Imperium Christianum* niż realny przebieg granic tego ostatniego. Podobnie mgliste są ramy czasowe opowieści, sprowadzające się początkowo do typowego dla *fantasy* uogólnionego średniowiecza; całą polityczną historię świata – poza wydarzeniami z czasów Jezusa – sprowadza Piekara początkowo do wzmianek o dwóch wojnach wewnątrz Cesarstwa: o rebelii chłopskiej sprzed kilkunastu lat, zakończonej masakrą pod Schengen, oraz o trwającej wciąż (z przerwami) wojnie pomiędzy cesarzem i palatynem-heretykiem (jedyny ślad reformacji w świecie powieści). Obie te wojny odsyłają oczywiście do realnych konfliktów w Rzeszy na tle religijnym (*Bauernkrieg* i okresu palatynackiego

wojny trzydziestoletniej), lecz w planie fabularnym raczej podkreślają one spójność fikcyjnego imperium, niż jej przeczą (dając czytelnikowi wrażenie, że wszelkie zagrożenia dla istniejącego ładu muszą mieć charakter incydentalny, co z kolei czyni profesję bohatera donioślejszą, bo on z tymi właśnie zagrożeniami się zmagają).

Wyeksponowanie elementów fantastycznych w opowiadaniach z pierwszych tomów współgra z ukształtowaniem ich fabuł na modłę *heroic fantasy*. Mordimer stanowi wprawdzie typ antybohatera (o czym nieustannie przypomina czytelnikowi swoją uległością wobec silniejszych, pogardą wobec słabszych oraz cynizmem wobec kobiet), ale nie na sposób jednoznacznie negatywny, bo – jak Geralt z Rivii, będący istotnym punktem odniesienia dla Piekary – wprawdzie nie próbuje naprawiać świata w wielkiej skali (jak w *high fantasy*), lecz występuje jako obrońca *status quo*, broniąc (w ogólnym rozrachunku) odwiedzaną społeczność przed zagrożeniami o nadprzyrodzonym charakterze (często – jak Geralt²⁹ – dla pieniędzy³⁰, choć nie w formie honorariów jednak, lecz łapówek). Rolę „potworów” odgrywają tu czarnoksiężnicy i wiedźmy (*Szkarłat i śnieg*, *Młot na czarownice*, *Mroczny krąg*), ustosunkowani w zaświatach heretycy (*Ogrody pamięci*, *Miecz aniołów*) czy wręcz demony (*Maskarada*), ale formuła pozostaje niezmienna, czyli zasadniczo westernowa (jako bliska *fantasy* heroicznnej w ogóle i obecna już u Howarda³¹), z odniesieniami do etosu pogranicza włącznie³². Typowe dla *heroic fantasy* są także atrybuty bohatera, który – jak Geralt z Rivii – stanowi produkt elitarnego szkolenia, wykazując równo-

ześnie szereg indywidualnych talentów magicznych i dysponując w dodatku gro-nem podobnie utalentowanych pomocników (wśród których znajduje się m.in. Anioł Stróż, na prawach *deus ex machina* ratujący ustawicznie Mordimera w szczególnie dramatycznych momentach).

Wszystkie wyliczone wyżej cechy wczesnych tekstów Piekary są o tyle warte uwagi, że w toku rozwoju cyklu ulegają nie tylko zanikowi, ale i odwróceniu. Autor, wzorem Andrzeja Sapkowskiego, nie może się bowiem oprzeć pokusie pusz-czenia w ruch uniwersum, stworzonego metodą sedymentacji³³ – i w zbiorze *Łowcy dusz* wikła ostatecznie Mordimera w świat wielkiej polityki, której potężne żarna próbują go ostatecznie (niczym Geralta w sadze wiedźmińskiej³⁴) zmiażdżyć, doprowadzając opowieść do punktu, którego przekroczenie oznaczałaby dla autora konieczność wypracowania nowej formuły narracyjnej. Fakt, że piąty tom pierwotnego cyklu dotąd się nie ukazał³⁵, każe podejrzewać, że Piekara świadomie zwleka(ł) z kontynuowaniem opowieści – zamiast tego decydując się na powrót do formuły już wypracowanej: poprzez pisanie prequeli (gest, jaki później wykonał też Andrzej Sapkowski, wydając *Sezon burz*). Nawet jeśli pominąć zbiór nietraktujący o losach Mordimera bezpośrednio (pierwszy tom *Płomienia i krzyża*; dwa pozostałe wciąż się nie ukazały), późne zbiory o młodym inkwizytorze formują ponad połowę cyklu w jego aktualnej postaci (*Wieże do nieba*, *Dotyk zła*, *Bicz Boży*, *Głód i pragnienie*, *Kościany galeon*). Opatrzanie tychże tomów zbiorczą etykietą, chwytliwie nawiązującą do dy-logii Gravesa – *Ja, Inkwizytor* – jest wy-

rownie o tyle, że właśnie przejście Piekary z jednej podserii do drugiej wyznacza krytyczny moment ewolucji uniwersum³⁶, które zatracza stopniowo swoje cechy fantastyczne, zbliżając się coraz bardziej do typowej historii alternatywnej, czyli jej typu realistycznego.

Historyczna konkretyzacja realiów przebiega u Piekary na kilku płaszczyznach jednocześnie. Czasowy wymiar historii zostaje jednoznacznie określony jako okres renesansu, co zmusza pisarza do przeobrażenia Cesarstwa z teokracji w stylu bizantyjskim (gdź taką formułę polityczną sugeruje się we wczesnych tekstach) w stosunkowo wierne odbicie luźnego związku państwowego, terytorialnie ograniczonego do obszaru Niemiec i pozabawionego ambicji uniwersalistycznych, jaki stanowiła rzeczywista Rzesza pod rządami Habsburgów, z replikacją systemu elektorskiego włącznie³⁷. Ta zmiana współgra z konkretyzacją geograficzną reszty świata powieści, który – w miarę zyskiwania ostrości – okazuje się coraz wierniejszą kopią rzeczywistej Europy: realne miasta i kraje pojawiają się na marginesach opowieści coraz częściej, w sposób trudny do zaakceptowania współlistniejąc w przestrzeni z wcześniejszymi płodami fantazji autora, co prowadzi do szeregu paradoksów i błędów, które w prozie Dukaja byłyby nie do pomyślenia.

Pierwsza grupa sprzeczności wiąże się z ewolucją wymiaru geopolitycznego świata Piekary. Dla przykładu: Cesarstwo, pomniejszone do rozmiarów co najwyżej imperium karolińskiego (nie ma nigdzie mowy o Francji, a tylko o Galii jako prowincji), zyskuje siłą rzeczy chrześcijańskich sąsiadów, o których wcześniej nie by-

ło mowy – między innymi potężnych Polaków, strzegących jakoby jego wschodniej flanki³⁸. Wzór stanowi tu Polska Wazów, na przykład wjazd polskich posłów do cesarskiej stolicy wzoruje Piekara w oczywisty sposób na słynnym wjeździe poselstwa Jerzego Ossolińskiego do Rzymu z 1633 roku, o czym świadczy wzmianka o złotych podkowach³⁹. Paralele między Polską powieściową i XVII-wieczną są jednak o tyle niefortunne, że ciężko ustalić, przed kim właściwie Polacy mieliby Cesarstwa bronić. W świecie Piekary nie ma islamu, jego zamiennik w rejonie Lewantu stanowi Persja⁴⁰, pozostająca wciąż pod władzą Sasanidów. Zmusza to autora do dokonania podobnych substytucji w innych częściach świata (wrogów chrześcijan w południowej Italii stanowią Sycylijczycy, w Afryce – Berberowie⁴¹ itd.), ale w efekcie pogański świat z monolitu, za jaki chrześcijanie w wiekach średnich uważali zwykle Saracenów, staje się przeciwnikiem zatowizowanym i niegroźnym; o Turkach osmańskich zaś, których *ante murale christianitas* musiałoby odpierać, nie może być w ogóle mowy, bo Bałkanami wciąż włada Bizancjum⁴² (co gorsza, określane tym właśnie, XIX-wiecznym terminem).

Podobne paradoksy pojawiają się w efekcie prób nadania bardziej historycznego charakteru ziemiom samego Cesarstwa, zyskującego w cyklu prequelowym na przykład paralelną do Engelstadt stolicę w postaci Akwizgranu⁴³ (gdzie zresztą istotnie koronowano jeszcze cesarzy w epoce Ludolfingów – ale już nie w epoce Habsburgów⁴⁴, którą cykl jakoby odwzorowuje⁴⁵). Podobnej przebudowie ulega Inkwizytorium, które

okazuje się ograniczone jurysdykcją do granic Cesarstwa właśnie (niejako wbrew starożytnemu mitowi założycielskiemu), zaś jego rywalizacja z inkwizycją papieską – czyli tą kierowaną z Rzymu – już we wczesnych opowiadaniach (*Żar serca, Kości i zwłoki, Wodzowie ślepych*) egzemplifikuje w warstwie fabularnej ten sam konflikt realnego ze zmyślonym, jaki później rysuje się w warstwie koncepcyjnej, co jest nieuniknioną konsekwencją fabularną chęci pomieszczenia w jednym uniwersum zarówno hierarchii kościelnej jako takiej, jak i fikcyjnej instytucji o zbliżonych do tamtej w kompetencjach. W późnych opowiadaniach linia podziału przebiega już wewnątrz samego Inkwizytorium – przeniesionego połowicznie do przestrzeni *quasi-rzeczywistej* (wspomniany już klasztor Amszilas trafia na przykład do doliny Łaby, zaś Akademia Inkwizytorium – do Koblencji). Autor stara się wręcz tuszować ślady wcześniejszej dowolności, dorabiając fikcyjne etymologie między innymi imieniu protagonisty (które okazuje się zniekształconym, walijskim Mortimerem⁴⁶) czy miastu Hez-hezronowi (które – w poprawionym wydaniu *Sługi Bożego* – w podobny sposób staje się przekreślonym Hebronem⁴⁷). Zwiększa się także częstość „polskich” odniesień (niechby tylko w formie gdańskiej wódki⁴⁸ i toruńskich pierników⁴⁹), a także nieobecnych wcześniej aluzji do współczesnej autorowi, polskiej rzeczywistości.

Ewolucja realiów jest dla cyklu Piekary o tyle istotna, że przekłada się na poetykę późnych tekstów – zdecydowanie bliższą już powieści historycznej niż *fantasy*. Młody Mordimer nie posiada ani Anioła Stróża, ani magicznie utalentowanych po-

mocników u boku, a z własnego talentu magicznego korzysta oszczędnie lub wcale, podobnie jak i jego kolejni adwersarze, coraz częściej związani z czarnoksięstwem już tylko pozornie (*Wieże do nieba, Bicz Boży*). Zanik elementu nadprzyrodzonego przekłada się na inny dobór konwencji, po jakie autor sięga w późnych tekstach. Jeśli wcześniej były to raczej inne gatunki fantastyki, często z *fantasy* związane – jak Lovecraftowski horror (*Owce i wilki*) czy bajka (*Sierotki*⁵⁰) – teraz szuka wzorców raczej w obrębie prozy realistycznej, trawstując *Filary ziemi* Kena Folletta (*Wieże do nieba*), historię Kuby Rozpruwacza (*Dziewczyny rzeźnika*) czy Latającego Holendra (*Kościiany galeon*). W konsekwencji typowe fabuły późnych opowiadań o Mordimerze coraz częściej puszczane są w ruch nie przez nadprzyrodzone zdarzenia, ale przez prozaiczne szukanie poszlak czy przesłuchiwanie świadków, co odsłania prawdziwy charakter opowieści o młodym inkwizytorze jako *quasi*-historycznych kryminałów w typie przygód Kacpera Ryxa, jakimi w rzeczywistości były od samego początku.

Widać więc, że historie alternatywne obu omawianych autorów, przy zachowaniu różnic między nimi (w tym także tej jakościowej), ewoluowały w ciągu dwóch dekad w podobnym kierunku. Wychoząc od skrajnie odmiennych poetyk w łonie fantastyki – SF w przypadku Dukaja i heroicznej *fantasy* w przypadku Piekary – obaj pisarze zbliżyli się stopniowo ku podobnej formule, zakładającej silny mimetyzm, jaki „alternatywne” epoki wykazują względem realnych pierwowzorów. Współgra on z okazjonalnymi aluzjami do pozaliterackiej współczesności, ale przede wszystkim – wymusza podobną

konstrukcję świata opowieści, jak ta, cechująca realistyczną powieść historyczną. W miarę jak proza obu autorów rozwija się, wprowadzają oni w obszar fabuły coraz częściej bądź realne postacie i wydarzenia (*Lód*), bądź też ich fantastyczne odpowiedniki (późne tomy cyklu inkwizytorskiego), starając się uprawdopodobnić w ten sposób opowieść – jak czyni to proza historyczna właśnie.

Zasadnym staje się zatem określenie historii alternatywnej jako współczesnej kontynuatorki tradycji realistycznej powieści historycznej wykorzystującej atrakcyjność, jaką elementy fantastyczne nadają tematowi historycznemu, zwłaszcza w odniesieniu do odbiorców młodszych i programowo nieufnych wobec prozy głównego nurtu. Strategia ta cechuje też wielu autorów tu pominiętych – od trylogii husyckiej Andrzeja Sapkowskiego po „sarmacką fantastykę” pióra Jacka Komudy (podgatunku, w którym sił próbował także Piekara), przyczyniając się zresztą do rewitalizacji dyskursu historycznego także poza obszarem literatury. Co, jak się wydaje, czyni historię alternatywną jednym z najważniejszych nurtów we współczesnej prozie polskiej – wartą uwagi, jaką coraz częściej jej się poświęca w badaniach literackich.

Szymon Piotr Kukulak

PRZYPISY

- 1 Typową dla wczesnego Dukaja, idącego tu śladem wczesnego Lema. Zob. Szymon Piotr Kukulak, *Długi cień. Proza Jacka Dukaja wobec twórczości Stanisława Lema w perspektywie rozwoju techniki i ewolucji gatunku*, w: *Wyjść poza tekst. Literatura wobec tradycji i rzeczywistości*, red. Szymon Piotr Kukulak, Józef Olejniczak, Katowice 2016, s. 83, 89 i 93.

- 2 Zob. Jacek Dukaj, *Xavras Wyżryn*, w: tegoż, *Xavras Wyżryn i inne fikcje narodowe*, Kraków 2015, s. 91.
- 3 Tamże, s. 30.
- 4 Paralele dotyczą formuły politycznej wojny. Zob. Szymon Piotr Kukulak, *Krwawa Jesień Narodów. „Xavras Wyżryn” Jacka Dukaja jako komentarz do wydarzeń 1989 roku*, w: *Opowie-dzieć (sobie) Polskę. Literackie ślady cezur 1918, 1945, 1989 w szkicach warsztatowych na temat (i obok tematu)*, red. Hanna Gosk, Piotr Sadzik, Warszawa 2016, s. 177.
- 5 Jacek Dukaj, *Xavras...*, s. 102 i 140. Por. Nicholas Burns, *U.S. Department of State 96/08/08 Daily Press Briefing*, http://dosfan.lib.uic.edu/ERC/briefing/daily_briefings/1996/9608/960808db.html (dostęp: 4.04.2016).
- 6 Jacek Dukaj, *Xavras...*, s. 19.
- 7 Krytyka przebiega na kilku poziomach, ale dla Dukaja najważniejsza wydaje się tu kwestia autogloryfikacji byłej opozycji, przypisującej sobie całą zasługę za upadek komunizmu, i marginalizującej znacznie sprzyjającą sytuację międzynarodową (przyzwolenie Gorbaczowa na rozmontowanie „zewnątrznego imperium”). Dukaj ponadto przypomina, że nie do Polaków należał wybór formuły sowieckiej hegemonii w Europie Wschodniej, stanowiącej główną różnicę między Republiką Nadwiślańską i PRL-em – i zarazem główny powód, dla którego *Jesień Narodów* w powieści nie może być bezkrwawa, jak ta rzeczywistość. Zob. Szymon Piotr Kukulak, *Krwawa Jesień...*, s. 161–180.
- 8 Zob. Wojciech Orliński, *Dukaj: Czuję się jak kukulczy podrzutek*, wyborcza.pl, http://wyborcza.pl/1,75517,10734042,Dukaj_Czujecie_sie_jak_kukulczy_podrzutek.html (dostęp: 2.02.2015).
- 9 Nie oznacza to, że podobne koláže poetyk nie zdarzały się we wcześniejszej prozie Dukaja. Przykładem może być nominowane do Zajdla opowiadanie *Ruch generała* (z tomu *W kraju niewiernych*).
- 10 Tomasz Z. Majkowski, *W cieniu Białego Drzewa. Powieść fantasy w XX wieku*, Kraków 2013, s. 411.
- 11 Jacek Dukaj, *Lód*, Kraków 2008, s. 417.
- 12 Tamże, s. 429.
- 13 Tamże, s. 989.
- 14 Tamże, s. 175.
- 15 Jacek Dukaj, *Xavras...*, s. 30.

- 16 Oprócz *Xavrasa Wyżryna i Lodu*, najpełniejsze przetworzenie u Dukaja znajduje *Jądro ciemności* w realiach kosmicznej SF – w *Sercu Mroku* (historii o nazistach w kosmosie, którą pisarz udowadnia, że nie boi się kiczu).
- 17 Jacek Dukaj, *Lód...*, s. 68.
- 18 Tamże, s. 363-371.
- 19 Tamże, s. 1047.
- 20 Tamże, s. 74.
- 21 Tamże, s. 32 i 445.
- 22 Odpowiednikiem *Utyje szarańcza jest Istorju Lda*, przypisana tu Nikołajowi Bierdajewowi – głosząca, że Rosja skrzyła na tor „falszywej” historii, gdy miała być „rozerwaną między ekstrema Pośredniowiecza”. Tamże, s. 185.
- 23 Dodać można, że Gierosławski, jak wcześniej Hieronim Berbelek, cierpi na kryzys podmiotowości (co w obu książkach przejawia się między innymi nietypową konstrukcją zdań), a ponadto jest antysolipsystą. Zob. Jacek Dukaj, *Inne pieśni*, Kraków 2006, s. 23; tegoż, *Lód...*, s. 50.
- 24 Chodzi o powieść *Imperium: smoki Haldoru* z 1987 roku. Tomasz Z. Majkowski, dz. cyt., s. 409.
- 25 Autor wielokrotnie sugeruje czytelnikowi, że był to przejaw piekielnej ingerencji – że chrześcijaństwo w jego świecie zostało „porwane” przez demoniczne moce. Należałoby więc wizję Piekary uznać za bardziej uprzejmą w stosunku do realnej historii chrześcijaństwa niż „błźnierczą”, jak głoszą blurby jego książek.
- 26 Jacek Piekara, *Czarne płaszcze tańczą*, w: tegoż, *Sługa Boży*, Lublin 2015, s. 8.
- 27 Od początku występują też w cyklu nazwy realnych miejscowości niemieckich (Kassel, Cloppenburg, Stolpen), ale ciężko stwierdzić, czy oznaczają realne miejsca, czy tylko zostały zapożyczone dla nazwania miejsc fikcyjnych.
- 28 Takie zabiegi mimetyczne są oczywiście typowe dla *fantasy* posttolkienowskiej – często pseudonimującej po prostu realne kultury (w tym sensie: Cesarstwo Piekary ma tyle wspólnego z realnym, co Cesarstwo z uniwersum gry fabularnej *Warhammer*, leżącym poza domeną historii alternatywnych). Zob. Tomasz Z. Majkowski, dz. cyt., s. 230.
- 29 Zob. tamże, s. 362.
- 30 Przydanie schematowi heroicznego rysu „ekonomicznego” jest dość typowym zabiegiem postmodernistycznej *fantasy* (zwłaszcza polskiej – jako poniekąd programowo cynicznej). Zob. tamże, s. 362 i 398.
- 31 Tamże, s. 73.
- 32 Zob. Jacek Piekara, *Siewcy grozy*, w: tegoż, *Sługa Boży*, Lublin 2015, s. 233.
- 33 Zob. Tomasz Z. Majkowski, dz. cyt., s. 369.
- 34 W związku z tym, że obaj bohaterowie brać udziału w rozgrywkach moźnych nie chcą. Zob. tamże, s. 371.
- 35 W 2004 roku autor zapowiadał powieść na rok 2006, zaś w wywiadzie z 2012 roku – na 2013 rok; dotąd się nie ukazała. Zob. Jacek Piekara, *Przedmowa*, w: tegoż, *Miecz aniołów*, Lublin 2004, s. 14; Filip Bożejowski, *Wywiad z Jackiem Piekarką*, Game Exe, <https://gexe.pl/ksiazki/art/3353>, wywiad-z-jackiem-piekarka (dostęp: 12.12.2015).
- 36 Ścisłej: gdyby chcieć dokonać rozgraniczenia cyklu na tomy „fantastyczne” i „historyczne”, już *Łowców dusz* należałoby zaliczyć do drugiej grupy (za to najnowszy tom – *Kościąny galeon* – lokuje się gdzieś na pograniczu).
- 37 Jacek Piekara, *Łowcy dusz*, w: tegoż, *Łowcy dusz*, Lublin 2006, s. 36.
- 38 Tamże, s. 10.
- 39 Tamże, s. 18.
- 40 Tenże, *Piękna jest tylko prawda*, w: tegoż, *Łowcy dusz*, Lublin 2006, s. 198.
- 41 Tenże, *Wodzowie ślepych*, w: tegoż, *Łowcy dusz*, Lublin 2006, s. 365.
- 42 Tamże, s. 298.
- 43 Tenże, *Łowcy...*, s. 36.
- 44 Zob. Michał Sczaniecki, *Powszechna historia państwa i prawa*, Warszawa 2003, s. 129, 147 i 259.
- 45 Nazwą powieściowa dynastia odsyła do Hohenstaufów (władających do XIII wieku). Zob. Jacek Piekara, *Wodzowie...*, s. 323.
- 46 Tenże, *Plomień...*, s. 176.
- 47 Tenże, *W oczach Boga*, w: tegoż, *Sługa Boży*, Lublin 2015, s. 335.
- 48 Tenże, *Dotyk zła*, w: tegoż, *Dotyk zła*, Lublin 2010, s. 87.
- 49 Tenże, *Wieże do nieba*, w: tegoż, *Wieże do nieba*, Lublin 2010, s. 221.
- 50 W *Sierotkach* bajkowy schemat ulega odwróceniu (ocalone ze szponów wiedzmy demonicznych mocy, a wiedzma ratuje Mordimera), co mocno przypomina praktykę Sapkowskiego z wczesnych opowiadań wiedzmińskich. Zob. Tomasz Z. Majkowski, dz. cyt., s. 364.



Tomasz Z. Majkowski

Całkowita dominacja. Nowoczesne gry historyczne i ich historiozofie



DANIEL MRÓZ, ilustracja (S. Mrozek, *Ad Astra*), ok. 1962

W roku 1812 pruski oficer nazwiskiem Georg Leopold von Reisswitz opracował i przygotował niezmiernie skomplikowany system kształcenia kadr dowódczych o wdzięcznej nazwie *Wskazówki odtwarzania taktycznych manewrów wojskowych, pod postacią gry wojennej*. Gra, znana częściej pod skróconą nazwą *Kriegsspiel*, wyznacza nie tylko początek koncepcji wykorzystania symulacji w szkoleniach wojskowych. Stanowi też ważną cezurę dla rozwoju europejskiej kultury gier, proponując w miejsce starożytnej jeszcze koncepcji zasad uniwersalnych i metaforycznych ideę reguł partykularnych, których zadaniem

jest możliwie wiernie opisać szczególną sytuację historyczną i geograficzną. Gra powstała wprawdzie z myślą o prezentacji współczesnego pola walki, ale nim na dobre spopularyzował ją marszałek von Moltke, minęło pół wieku. Tym samym, *Kriegsspiel* wprowadził – nieco bezwiednie – kolejną innowację, proponując symulację bitew epoki napoleońskiej. A zatem, historycznej przeszłości.

Kartonowe wojny

Kriegsspiel pozostawał długo grą jedyną w swoim rodzaju, ze względu na koszt wykonania egzemplarza, ogromne skompli-

kowanie zasad i przede wszystkim szkoleniowy charakter. Produkcje o podobnym charakterze, ale celach rozrywkowych, zyskały popularność dopiero w XX wieku, przyjmując dwie podstawowe postaci. W 1913 roku Herbert George Wells opublikował antywojenną książeczkę pod tytułem *Little Wars*, która w zamyśle miała unoczniać okropieństwa konfliktów zbrojnych poprzez zestawienie ich z dziecięcą zabawą ołowianymi żołnierzami. W tym celu opracował zasady rozgrywania bitew osadzonych w realiach epoki napoleońskiej – najpopularniejszego motywu tego rodzaju zabawek – koncentrując się na różnych sposobach zadawania śmierci. Publikacja osiągnęła jednak skutek przeciwny do zamierzonego, stając się podstawą faktycznych rozgrywek przy użyciu figurek i inspirując liczne, bardziej złożone systemy rozgrywania historycznych bitew w skali taktycznej, przyjmującej za podstawę jednostkę pojedynczego żołnierza.

Druga perspektywa adaptacji historii militarnej na potrzeby rozgrywki wyłoniła się na dobre po II wojnie światowej, wraz z rozwojem technik poligraficznych i wynikającym z nich rosnącym zainteresowaniem grami planszowymi. Nawet te z powstających wówczas gier o tematyce historycznej, które posługiwały się stosunkowo abstrakcyjnymi, arbitralnymi mechanizmami – w tym pozycje, które uzyskały rangę klasyków, jak *Ryzyko* i *Dyplomacja* – wykorzystywały konkretne kostiumy. W wypadku wymienionych gier były to wojny napoleońskie oraz okres napięć dyplomatycznych przed I wojną światową. Równoległe wyłonił się gatunek tak zwanych „gier wojennych”, pozwalających rozgrywać bardzo konkretne, hi-

storyczne bitwy przy uwzględnieniu ich specyfiki. Były to produkcje bardzo skomplikowane, wykorzystujące dziesiątki niewielkich żetonów na ogromnych, papierowych planszach i wymagające ogromnego zaangażowania – pojedyncza partia trwała od kilkunastu do kilkudziesięciu godzin. Pomimo tego szybko wyłoniła się grupa zagorzałych fanów tego rodzaju gier, zazwyczaj łączących tę pasję z upodobaniem do historii wojskowości i traktujących hobby z ogromną powagą.

Złoty wiek gier wojennych to lata 70. XX wieku. Przypadające na poprzednią dekadę obchody rocznicowe – 150-lecia wojen napoleońskich w Europie i 100 rocznicy wydarzeń amerykańskiej wojny secesyjnej – rozbudziły zainteresowanie historią wojskowości. Koszt produkcji pojedynczej gry był stosunkowo niski, w całości wykonywano ją bowiem z papieru i sprzedawano w postaci broszury z zasadami, w której środek wpinano wielkowymiarową planszę i wydrukowane na kartonie żetony reprezentujące oddziały. Stąd liczba publikacji tego rodzaju, wydawanych przez wyspecjalizowanych producentów, szła w dziesiątki, pozwalając pasjonatom rozgrywać własne wersje starć z najrozmaitszych okresów historycznych, od wczesnej starożytności do II wojny światowej. Logika gry wojennej jest niezmienna: zasada się na kilku uniwersalnych zasadach, uzupełnianych przez partykularne reguły rządzące konkretnym polem chwały. Z jednej strony, w pewnym stopniu uzależniona jest od faktycznego przebiegu symulowanej bitwy: oddziały pojawiają się na planszy w kolejnych turach rozgrywki, zgodnie z kolejnością włączania się do walki pod-

czas autentycznego starcia. Przywiązanie do tego mechanizmu jest dziedzictwem pierwszej ważnej gry tego typu, symulującej bitwę pod Gettysburgiem, stoczoną w skutek przypadkowego spotkania oddziałów rozpoznania dwóch wrogich armii. Czynnikiem, który przesądził o losach trzydniowej batalii, uznawanej za punkt zwrotny wojny secesyjnej, była kolejność włączania się w wir walki przybywających po sobie na miejsce oddziałów i gra planszowa próbowała oddać ten właśnie czynnik. Ponieważ powielono go w kolejnych produkcjach, zyskał rangę uniwersalnego łącznika pomiędzy symulacją a prawdą historyczną. Podobnie uniwersalne jest dzielenie żołnierzy na oddziały o porównywalnej skuteczności, przekonanie o istotnym wpływie losu na kolejność starcia czy koncentracja na czynniku psychologicznym: oddziały częściej się rozbijają i zmusza do odwrotu, niż niszczy. Tak rozumiana podstawa uzupełniana jest o zasady, których zadaniem jest symulacja historycznej specyfiki starcia: jeżeli zatem istotny wpływ na rezultat miała pogoda, jak w czwartej bitwie na równinie Kawanakajima, gra powinna posiadać zasady rządzące kaprysami aury. Jeśli, jak pod Hittin, o wyniku przesądził dostęp do wody pitnej, gra musi posiadać reguły biorące w rachubę pragnienie i sposoby jego zaspokajania. Przez uwzględnienie specyfiki zwiększa się poczucie wiarygodności historycznej gry.

Z drugiej jednak strony, przebieg starcia i jego rezultat zależą od graczy: strona pokonana nie jest tu skazana na klęskę, a przyjemność płynąca z zabawy wiąże się w znacznej mierze z możliwością doprowadzenia do triumfu Napoleona pod

Waterloo albo zadania klęski Rzymianom pod Kannami. Z tego powodu reguły, dążące do możliwie wiernego symulowania rzeczywistości, muszą ustępować przed kwestią równowagi sił. A zatem starcia, których rezultat był w zasadzie przesądzony, jak oblężenie Alamo czy bitwa pod Termopilami albo nie nadają się na temat gry wojennej, albo muszą ulegać silnym modyfikacjom – na przykład proponując różne warunki zwycięstwa dla stron konfliktu. Nadto, sam fakt możliwości zmiany losów starcia oddala grę od historii rozumianej ściśle, to jest jako zapis wydarzeń, które miały miejsce w przeszłości. Gry wojenne, mimo ogromnego przywiązania do materiału źródłowego, są więc w istocie maszynami konfaktycznymi, bezustannie zadającymi pytanie: co by było, gdyby?

Gry te powtarzają przy tym sposób rozumowania o przeszłości, charakterystyczny dla historii militarnej w ogóle. Po pierwsze, zasadzają się na idei, że możliwa jest separacja konkretnych wydarzeń historycznych od ich kontekstu oraz identyfikacji ich jako punktów węzłowych. Mają one szczególne znaczenie, gdyż wyznaczają momenty, w których dwie siły, zmagające się o kontrolę nad przebiegiem historii, znajdują się w równowadze i od ich bezpośredniej konfrontacji zależą dalsze losy świata. Konfrontacja ta ma częściowo charakter intelektualny, a najważniejsi protagoniści historii – generałowie stojący na czele swoich armii – próbują przechrzyć się nawzajem. W takim świecie nie istnieje śmierć, cierpienie, bohaterstwo i tchórzostwo, gdyż pojedynczy żołnierze nie mają żadnego znaczenia, będąc przedłużeniem żelaznej woli swoich do-

wódców. Ale bieg historii nie ogranicza się do intelektualnej konfrontacji tytanów: jest też starciem pomiędzy ludzką racjonalnością a przygodnością świata. Konieczny w grze czynnik losowy może zdecydować o powodzeniu lub klęsce planu, a zatem generałowie są przynajmniej częściowo zależni od kaprysów przeznaczenia. Ten właśnie aspekt odróżnia wyraźnie gry wojenne od dawniejszych symulacji pola walki, w rodzaju szachów: niepokorny, niemożliwy do kontrolowania los jest przeciwnikiem równie istotnym, jak wrogi dowódca. Historia jest zatem wypadkową ludzkiej intencjonalności i przypadkowej natury świata, której rytm wyznaczają przełomy.

Algorytmy dziejów

Cyfrowa adaptacja gier wojennych przynosi szereg korzyści, z których najważniejszą jest automatyzacja licznych reguł – rozgrywka staje się bardziej dynamiczna, gdy gracze nie muszą sprawdzać zgodności każdego posunięcia z instrukcją. Nic więc dziwnego, że komputerowe wersje gier wojennych zaczęły powstawać bardzo wcześnie – *Computer Bismarck*, tytuł uchodzący za pierwszą historyczną grę wojenną, ukazał się w 1980 roku. Gra, traktująca o brytyjskim polowaniu na niemiecki pancernik w roku 1941, wywarła duży wpływ na tematykę: po dziś dzień najważniejsze serie symulują wydarzenia II wojny światowej, kładąc nacisk na działania prowadzone przy użyciu pojazdów. Wprowadzała przy tym również istotną innowację, pozwalając grać w pojedynkę i przekazując kontrolę nad jedną ze stron konfliktu sztucznej inteligencji – sztucznemu przeciwnikowi, nazwanemu „Otto

von Computer”. Mechanizm ten stał się standardem w komputerowych grach wojennych, z których właściwie wszystkie pozwalają prowadzić rozgrywkę przeciw żywemu przeciwnikowi albo przeciwko algorytmom gry. To zmieniło rzecz jasną perspektywę historiozoficzną z dwu- na jednobiegunową: w miejsce starcia dwóch równorzędnych przeciwników pojawiła się koncepcja bliższa historiografii o nachyleniu narodowym, gdzie pojedynczy podmiot dziejów zмага się z zewnętrznymi wrogami.

Drugą ważną innowacją związaną z przejściem do medium cyfrowego jest możliwość zapisu stanu gry. Praktyka ta nie tylko pozwala przerwać zabawę i podjąć ją w innym, dogodnym momencie, co doprowadziło do znacznego wydłużenia pojedynczej partii. Znacznie istotniejsza jest możliwość wczytania uprzednio zapisanej gry, jeżeli rozgrywka potoczy się dla gracza niepomyślnie. Pozwala to na testowanie znacznie bardziej ryzykownych posunięć i usuwanie skutków pechowych rozstrzygnięć. W związku z tym potencjał kontrfaktyczności znacznie wzrasta: gracz może penetrować różne scenariusze w obrębie tej samej partii, usiłować zidentyfikować optymalny zestaw ruchów. Co z kolei w połączeniu z przewidywalnością decyzji sztucznej inteligencji, wzmacnia przekonanie o istnieniu złotej strategii, gwarantującej szczególnie efektowne zwycięstwo: ścieżki historycznej, która poprawnie zidentyfikowana i wyzyskana prowadzi do dziejowego triumfu historycznego podmiotu.

Cyfrowe gry wojenne to jednak gatunek marginalny. W pierwszej dekadzie istnienia elektronicznej rozrywki cieszył

się pewną popularnością, został jednak niemal całkowicie przyćmiony przez gatunek pełniej wykorzystujący możliwości, jakie zapewniają komputery – to jest gry symulujące proces historyczny. Początki tego gatunku są dość podobne do pierwocin cyfrowych gier wojennych: to również adaptacje gier planszowych o ogromnym stopniu komplikacji, choć należących do zdecydowanie mniej wpływowego gatunku. Pierwsze próby przygotowania gry tego rodzaju podejmowano już w roku 1984, ale prawdziwy przełom nastąpił w 1991, kiedy ukazał się jeden z najważniejszych i najbardziej wpływowych tytułów: *Civilization*. Przeznaczona na komputery klasy PC symulacja procesu dziejowego była grą na tyle przystępną, by zyskać rozgłos poza wąskimi kręgami entuzjastów strategii, a przy tym wystarczająco złożoną, by skłaniać do wielokrotnej rozgrywki. Oczywiście, przyczyny popularności serii można mnożyć – istotą sprawy jest jednak fakt, że triumf popularnej gry zrewolucjonizował sposób rozumowania o historii w obrębie cyfrowej rozrywki.

Gra rozpoczyna się we wczesnej epoce brązu, 4000 lat przed naszą erą, i prowadzi rozgrywkę do roku 2100. W tym czasie gracz, kontrolujący wybraną historyczną cywilizację, musi zadbać o jej rozwój terytorialny, naukowo-techniczny, polityczno-społeczny i militarny, rywalizując o ograniczoną liczbę zasobów z podległymi analogicznym prawom dziejowym rywalami. Aby zwyciężyć, musi albo zniszczyć wszystkie pozostałe cywilizacje, podporządkowując sobie ich ośrodki na drodze podboju, albo zerwać kajdany grawitacji i jako pierwszy wysłać do gwiazd misję kolonizacyjną. Posiada przy

tym sporą swobodę metod prowadzenia rozgrywki – może koncentrować się na rozwoju naukowym lub rozwijać potężną armię, budować cywilizację w oparciu o niewielką liczbę dużych miast lub wiele ośrodków mniejszych, starać się żyć z sąsiadami w pokoju lub bezlitośnie ich atakować. Wybiera też kolejność przełomów technologicznych i eksperymentuje z różnymi ustrojami. W efekcie bezustannie balansuje pomiędzy własnymi preferencjami oraz ścieżką rozwoju, którą gra identyfikuje jako optymalną.

Katalog składników narracji historycznej w grze strategicznej, spopularyzowany przez *Civilization*, stał się właściwie modelem obowiązującym, również poza ścisłymi granicami gatunku, do którego gra należy. Łatwo zrozumieć jego perswazyjność, gdy zwrócić uwagę na dobrze ugruntowane ideologiczne podglebie narracji historiozoficznej, którą proponuje. Oto aktorami sceny dziejowej są imperia, które z jednej strony zostają ucieleśnione przez wprowadzenie figury wodza – czyli Indie reprezentować będzie Ghandi, a Niemcy kanclerz von Bismarck, najlepsi synowie swych narodów – z drugiej strony manifestują się przede wszystkim przestrzenie. To jest: zajmują określone terytorium, które wolne jest od przedstawicieli innych nacji. Wątek ten w kolejnych częściach serii zostanie dodatkowo wzmocniony poprzez wprowadzenie granic, zakreślających przestrzenny zasięg danego imperium. Wszystkie imperia mają charakter narodowy, co znów – wraz z progresją serii – podkreślone jest przez wprowadzenie narodowych języków, w których wypowiadają się głowy państw. Stopniowo zostają też zróżnicowane, gdyż począwszy

od części drugiej, każda nacja posiada specjalne właściwości, unikatowe jednostki wojskowe i budowle, które może wznosić w swoich miastach – a więc tylko Rzymianie pobudują kolosea, a Polacy wystawiają jednostki husarii.

To zróżnicowanie ma stosunkowo niewielki wpływ na proces dziejowy, przede wszystkim dlatego, że budowle i oddziały starsze, zacofane, wypierane są przez udogodnienia i wojska wyższej próby, uzyskane wskutek rozwoju naukowo-technicznego, a ten jest dla wszystkich cywilizacji analogiczny. Wprawdzie gracz podejmuje w tym względzie decyzje, wybierając, na której technologii jego naród skupi się w danym momencie, korzysta jednak zawsze z tego samego drzewka zależności i w istocie nie może zaniedbać żadnego z jego elementów, pod groźbą zacofania. Różnice między cywilizacjami ulegają zatem zatarciu dzięki postępowi, który nie tylko komplikuje grę, wprowadzając kolejne elementy, nad którymi gracz musi sprawować kontrolę, gdyż dla uzyskania sieci kolejowej nie wystarczy wynalezienie maszyny parowej, trzeba jeszcze położyć tory. Postęp ten przede wszystkim umożliwia budowę coraz potężniejszego wojska i coraz dokładniejszą kontrolę nad życiem obywateli, realizowaną dzięki specjalnym budynkom – te kierują się dość charakterystyczną logiką, gdy masowe media okazują się skuteczniejszym źródłem szczęścia niż świątynie – oraz projektom ustrojowym. Te ostatnie, począwszy od despotyzmu i skończywszy na liberalnej demokracji, nie zagrażają oczywiście władzy gracza, choć wdraża się je na drodze rewolucji. Służą wyłącznie poprawie wydajności

funkcjonowania imperium, umożliwiając jego rozrost.

W sumie powstaje zatem sylwa XIX-wiecznej historiozofii, z kultem wybitnych jednostek, wizją historii jako zapasów imperiów walczących o kontrolę nad kurczącą się przestrzenią i zasobami naturalnymi oraz jednorodnym, koniecznym i racjonalnym postępowiem, który realizować można szybciej lub wolniej. Wizja ta jest skrajnie europocentryczna – czego zresztą gra nie kryje, bezwstydnie wprowadzając epoki historii europejskiej jako uniwersalne – i niewątpliwie anachroniczna. Ma jednak dwa podstawowe elementy przesądzające o jej atrakcyjności. Po pierwsze, przypomina narrację szkolną, zwłaszcza w krajach o przeszłości imperialnej, co dodaje jej wiarygodności. Po drugie, ma charakter algorytmiczny: historia rozgrywa się tu wedle racjonalnego planu, jej koleje mają wyraźne, łatwe do sprecyzowania cele i równie czytelny przebieg, nad którym stosunkowo łatwo panować. O tej łatwości zaświadcza możliwość automatyzacji szeregu procesów, które – raz zdefiniowane – samoczynnie obierają optymalną ścieżkę, na przykład kierując rozwojem miasta w taki sposób, by wytwarzało jak największe dochody lub jak najszybciej się rozrastało. Wizja kusi zatem zarówno familiarnością, przedstawiając historię jak z XIX-wiecznej czytanki, jak i możliwością operacjonalizacji toku dziejów. W dodatku wydaje się doskonale dostosowana do charakteru medium elektronicznego, łącząc historyczną estetykę z algorytmiczną realizacją.

Perswazyjność tego modelu związana jest również z jego uniwersalnością, nic więc dziwnego, że rozumowanie zapre-

zentowane powyżej przekroczyło ramy ściśle rozumianego gatunku i zakorzeniło się mocno w elektronicznej rozrywce w ogóle, dominując w całych seriach gier historycznych w rodzaju *Age of Empires* czy *Total War*. Trudno obecnie o grę strategiczną, która całkowicie rezygnowałaby z mitologii postępu i nawet w tytułach koncentrujących się na rozgrywaniu pojedynczych starć pojawia się niejednokrotnie możliwość technologicznego ulepszenia zaplecza aprowizacyjnego lub uzbrojenia. Analogicznie niepodważalny wydaje się ścisły związek pomiędzy podmiotem historycznym i terytorium: zajmowanie terenu, osadnictwo i gospodarka surowcowa to obowiązkowe składniki rozrywki o ambicjach historycznych. Nieco mniejsza wydaje się natomiast rola wojny; wprawdzie konflikt zbrojny pozostaje w centrum zainteresowania gier strategicznych o tematyce historycznej, wiele z nich marginalizuje jednak jego znaczenie i koncentruje się raczej na zarządzaniu algorytmami postępu i rozwoju ekonomicznego, opisując wojnę jako narzędzie niekiedy konieczne, ale zawsze kosztowne i niewygodne w użyciu. Tytuły tego rodzaju proponują przy tym zwykle alternatywny model zwycięstwa, oparty o dominację kulturową, uzyskanie demokratycznego mandatu do władzy nad światem, przełom technologiczny czy coś w tym rodzaju. Ewentualnie operują zmniejszoną skalą, proponując – jak seria *Caesar* – rozgrywkę urbanistyczną, gdzie miejsce imperium zajmuje pojedyncze miasto, o którego rozwój i dobrostan za troszczyć się musi gracz.

Ostatnią charakterystyczną właściwością takiego modelu opisywania historii jest

jego roszczenie sobie prawa do uniwersalności. Skoro algorytm postępu może symulować dzieje świata od epoki brązu po loty kosmiczne, łatwo przeprowadzać na jego bazie ekstrapolacje. Dwa lata po debiucie *Civilization* ukazała się gra siostrzana, zatytułowana *Master of Orion*, stosująca analogiczną perspektywę wobec narracji science-fiction. Gra nie była pierwszym tytułem stosującym logikę postępu w realiach futurystycznych, okazała się jednak przełomowa, kładąc podwaliny pod liczne naśladownictwa – gry z gatunku nazywanego obecnie 4X, który to skrót rozwija się do dość przerażającej frazy, opisującej zadania gracza: *eXplore*, *eXpand*, *eXploit*, *eXterminate*. Podobnie jak na targanej paroksyzmami historii Ziemi, w nieskończonych otchłaniach kosmosu przetrwać może tylko cywilizacja najsilniejsza.

Reguły piszą zwycięzcy

Przełamanie tak totalnej narracji jest oczywiście niełatwe, co nie znaczy, że dominująca pozycja opisanej wcześniej algorytmiki historycznej nie bywa podważana. Po pierwsze, choć generalizacja tego rodzaju pozwala opisać proces rozwoju, zapoznaje specyfikę rozmaitych etapów rozwoju cywilizacji, sprowadzając historię do serii powtarzalnych posunięć, prowadzących wyłącznie do zmian ilościowych. Metodą przeciwdziałania wydaje się tworzenie gier, które koncentrują się na specyficznych właściwościach konkretnych epok lub obszarów geograficznych w miejsce globalnych uogólnień. Do pewnego stopnia metodę tę stosuje wspomniana wyżej seria *Total War*, która wprawdzie posługuje się konwencjonal-

nym modelem rozwoju ekonomicznego zdominowanego terytorium, co zapewnić ma powodzenie w działaniach militarnych, wybierając jednak konkretne epoki stara się uzupełniać uniwersalny mechanizm o partykularyzmy. A zatem w dwóch grach osadzonych w historycznej Japonii (*Shogun: Total War* i *Total War: Shogun 2*) gracz może nasyłać na wrogów zamaskowanych zabójców ninja, w średniowiecznej Europie (*Medieval: Total War*) nadaje wiernym wasalom posiadłości ziemskie, a w części poświęconej upadkowi Cesarstwa Rzymskiego (*Total War: Atilla*) przejąć może kontrolę nad plemionami koczowniczymi, całkowicie rezygnując z centralnego dla pozostałych części serii wątku rozbudowy miast, stanowiących centrum cywilizacji.

Ten ostatni wątek, wprowadzony w ostatniej historycznej odsłonie serii – kolejna gra, *Total War: Warhammer*, wykorzystuje realia popularnej gry fabularnej – wskazuje na ważne ograniczenie. Modyfikacje, które udostępnia *Total War*, są w zasadzie tak drobne, że nie wpływają na ogólny ton narracji historycznej. Dopiero radykalne wyjście poza dobrze spenetrowane historyczne konwencje – próba opisanie ostatnich lat Cesarstwa Rzymskiego z perspektywy Hunów zamiast redukcji ich do roli antagonistów – unaoczniała to ograniczenie i zmusiła twórców do wprowadzenia zupełnie nowych reguł. Być może zatem bardziej zasadna jest metoda stosowana przez szwedzkie studio Paradox Interactive, twórcę kilku serii gier historycznych, koncentrujących się na modelowaniu tych aspektów prezentowanych epok, które wydają się twórcom unikatowe. A zatem,

seria *Crusader Kings*, obejmująca zasięgiem średniowiecze, eksponuje przede wszystkim relacje dynastyczne i feudalne, spychając problematykę ekonomiczną na dalszy plan: daleko istotniejsza jest tu osobista reputacja i pobożność monarchy oraz jego stosunki z bezustannie knującymi wasalami, wszystkie skwantyfikowane i zoperacjonalizowane na potrzeby rozgrywki. Zupełnie inaczej historię prezentuje seria nowożytna, *Europa Universalis*, gdzie wątek dynastyczny znika zupełnie, państwa narodowe stają się autonomicznymi podmiotami, a gracz dba o ich rozwój terytorialny, kulturowy i ekonomiczny przede wszystkim przy użyciu mechanizmów dyplomatycznych. Wątek gospodarczy powraca jako pierwszoplanowy w grach z serii *Victoria*, opisujących rzecz jasna czasy wiktoriańskie, natomiast *Hearts of Iron*, tytuł portretujący realia drugiej wojny światowej, jest w zasadzie tradycyjną grą wojenną.

Pomimo wszystkich różnic gry – z wyłączeniem ostatniej – dają się połączyć, umożliwiają bowiem przeniesienie stanu gry z finału części chronologicznie wcześniejszej do następnej, tworząc warunki wyjściowe różne od autentycznych. Jeżeli sprytna polityka dynastyczna gracza w *Crusader Kings* doprowadziła do dominacji Szkocji nad Anglią, a nie odwrotnie, możliwe jest rozpoczęcie zabawy w *Europa Universalis* w realiach alternatywnych, w których to Szkocja rządzi Wyspami Brytyjskimi. Dzieje się tak, ponieważ wszystkie gry rezygnują z charakterystycznej dla tytułów osadzonych w realiach imperialnych konwencji eliminacji przeciwników. Światowa dominacja jest w zasadzie niemożliwa, a gra toczy się do

momentu osiągnięcia umownej daty zakończenia symulowanej epoki podsumowaniem ogólnego wyniku gracza. Dzięki temu wzrasta potencjał całej rodziny gier Paradox Interactive jako maszyn wytwarzających narracje kontrfaktyczne, a zatem umożliwiających poważne eksperymenty w dziedzinie historii alternatywnej, pozbawione dziecinnego toposu totalnego historycznego triumfu.

Tu jednak ujawniają się poważne ograniczenia filozofii historii proponowanej przez szwedzkie studio. Pierwszym z nich jest polityka różnicowania serii poprzez eksponowanie stereotypowych właściwości epoki, skutkiem czego część średniowieczna koncentruje się na pobożności i indywidualnych cnotach monarchów, zupełnie niemal ignorując czynniki klimatyczne, ekonomiczne czy etniczne, kształtujące epokę. Średniowieczne jest tu jednorodnie feudalne, rozsmarowane równo po chrześcijańskiej Europie i wewnątrz nieodróżnialne. Nadto, gra chętnie powieła mit intelektualnego zastoju epoki, wprowadzając wprawdzie elementy postępu technologicznego, zostaje on jednak wręcz absurdalnie spowolniony. Drugi problem stanowi próba symulowania wydarzeń i uwarunkowań historycznych. Gry z serii nowożytniej starają się reprodukcować warunki uznane za historycznie poprawne, co powoduje wprowadzenie specjalnych zasad, przyspieszających rozwój naukowy Europy kosztem reszty świata. Oczywiście, jest to fakt bezsporny – ale gra nie problematyzuje czynników, które doprowadziły do europejskiej rewolucji przemysłowej, traktując przewagę intelektualną białego człowieka jak fakt bezsporny i składnik nieubłaganej dziejowej konieczności. Nie

sposób stworzyć zaawansowanej cywilizacji Indian północnoamerykańskich przed przybyciem Europejczyków – te ludy są zwyczajnie niezdolne do produkowania wiedzy, która zapewniłaby im przewagę na dziejowej scenie.

W ten sposób unaocznia się problem ostatni, to znaczy pytanie o prawo do rozporządzania narracją historyczną w postaci algorytmicznej. Wszystkie analizowane gry bardzo podobnie problematyzują sukces: jako rozmaicie rozumianą dominację, realizowaną metodami charakterystycznymi dla zwycięskiego Zachodu. Kultury nieeuropejskie zostają opisane według tych samych reguł triumfu i klęski, to znaczy ustawione na pozycji dziejowego przegranego. Nie ma przy tym znaczenia, czy konkretna gra proponuje takim cywilizacjom równe szanse w historycznym wyścigu, czy ustawia je na straconej pozycji: w obydwu wypadkach muszą przyjąć zachodnią logikę historyczną, tę samą, w imieniu której dokonywały się akty kolonialnej przemocy. Świat historycznych gier wideo po prostu nie zostawia miejsca na mechanizmy kompensacyjne, formujące mity narodowe krajów nie-imperialnych. By posłużyć się przykładem bardzo lokalnym: nie można podjąć gry narodem pozbawionym państwa i prowadzić jej w rytm przegranych zrywów niepodległościowych. Nie tylko dlatego, że przegrana wojna oznacza przegraną grę – przede wszystkim dlatego, że możliwość rozgrywki podmiotem niezrządzającym terytorium najzwyczajniej w świecie się nie pojawia. Cyfrową historię, przy całym jej potencjale kontrfaktycznym, napisali zwycięzcy.

Tomasz Z. Majkowski



Małgorzata Czermińska

Guziki nieugięte



DANIEL MRÓZ, ilustracja (S.J. Lec, *Myśli nieuczesane nowe*), 1964

Wiersz Zbigniewa Herberta *Guziki* mógłby być mottem do całej wystawy głównej w gdańskim Muzeum II Wojny Światowej. Zgromadzone tam eksponaty w liczbie około półtora tysiąca to prawdziwi „świadkowie zbrodni”. To one „przetrwały śmierć”. O wielu z nich moż-

na dosłownie powiedzieć, że „z głębin wychodzą na powierzchnię”, bo zostały wykopane podczas prac ekshumacyjnych w miejscach straceń i masowych mordów, znalezione pod gruzami zbombardowanych miast i potem przechowane przez potomnych albo odkryte przez archeolo-

gów. Wystawa ma swą rzeczywistość bogatą audiosferę, złożoną z nagrań dokumentalnych, powstałych w czasie eksponowanych wydarzeń, ale obok tego, krążąc wśród przedmiotów ocalałych z lat wojny, słyszymy w wyobraźni „potężny głos zamkniętych chórów”. Także stylistyczna tonacja wiersza Herberta, który niewyraźną zgрозę śmierci przywołuje dzięki nadaniu metaforycznych znaczeń małym, zwykłym przedmiotom, koresponduje z poetyką przyjętą przez twórców wystawy. Cytat z *Guzików* znajduje się na wystawie, oczywiście w części poświęconej zbrodni katyńskiej.

Wystawa została udostępniona publiczności podczas dni otwartych w końcu stycznia, choć jeszcze nie wszystkie szczegóły były wówczas wykończone. Brakowało jednak tylko drobiazgów, zamysł całości prezentował się czytelnie. Krótki film pokazywany w sali kinowej wprowadza w koncepcję Muzeum i historię jego powstawania, udostępniono foldery z planem ekspozycji, można już było kupić starannie wydany katalog. Dyrektor Muzeum, prof. Paweł Machcewicz ogłosił, że pełne otwarcie odbędzie się przed końcem marca tego roku, a więc jest nadzieja, że mimo przeciwnych temu działań władz ministerialnych, wystawa zostanie udostępniona zwiedzającym w kształcie wypracowanym przez zespół jej twórców.

Z wielu powodów to Muzeum i umieszczona w nim stała wystawa są czymś zupełnie wyjątkowym, nie tylko ze względu na ogrom przestrzeni wystawieni- czej i liczbę zgromadzonych eksponatów. Oprócz półtora tysiąca tych, które zostały pokazane na wystawie głównej, jest ich jeszcze ponad cztery tysiące. Na ile wy-

staw czasowych, w ciągu ilu lat wystarczy ten potężny depozyt pamięci? Ilu historyków będzie mogło zaznajomić się z materialnymi śladami badanej przez nich przeszłości? Prof. Jack Lohman, członek Rady Powierniczej gdańskiego muzeum (dyrektor Królewskiego Muzeum Kolumbii Brytyjskiej) określił to przedsięwzięcie jako rozwiązanie światowej klasy, godne XXI wieku. O koncepcji merytorycznej prof. Machcewicz mówił niejednokrotnie, referując ją na użytek szerokiej publiczności w artykułach i wywiadach, także we wstępie do katalogu. Koncepcja ta, wcielona w materialny kształt wystawy, wywiera niezwykle wrażenie. Horyzont czasowy i przestrzenny tego, co naocznie pokazano, prezentuje tę wojnę jako ciąg wydarzeń o zasięgu najdosłowniej światowym. Teatr wojenny to przede wszystkim Europa, ale to, co się działo w Europie sięga aż po Hiroszimę pod koniec wystawy. Najpierw widzimy, jak wojnę przygotowały totalitaryzmy rodzące się w trzech krajach: włoski faszyzm, niemiecki narodowy socjalizm i sowiecki komunizm. A dalej, obok wydarzeń toczących się w różnych miejscach Polski i po sąsiedzku, na Ukrainie i Białorusi, poznajemy tę samą straszliwą wojnę w krajach bałtyckich, w Rumunii, Czechach i na Słowacji, na Bałkanach, w Grecji. Aż po Syberię, gdzie ginęli Polacy, wywożeni setkami tysięcy, aż po Japonię, gdy wkroczyła do wojny obok państw osi.

Jeśli zaś chodzi o Europę, eksponowana jest przede wszystkim, choć bynajmniej nie wyłącznie, jej „nasza” część, to jest Europa Środkowa i Wschodnia. W tym kontekście ziemie polskie i to, co rozegrało się na ich obszarze i co działo się z ich

mieszkańcami, zyskują kontekst, którego nie jest w stanie pokazać żaden podręcznik, żadna wielotomowa historyczna synteza, skupiona wyłącznie na wątku polskim od Westerplatte aż do skutków Jałty. Przypomina to niezwykle trafną formułę „skrwawionych ziem”, odnoszącą się do krajów położonych pomiędzy dwiema totalitarnymi potęgami: nazistowską i sowiecką. Jak pamiętamy, ukuł ją i położył w tytule swej znakomitej książki Timothy Snyder, amerykański historyk od lat zajmujący się europejskim dwudziestym wiekiem, profesor Uniwersytetu w Yale i członek Kolegium Programowego gdańskiego muzeum. Opierając się na ogromnej liczbie dokumentów i opracowań, Snyder pokazał, czym w piekle drugiej wojny światowej wyróżniało się piekło w naszej części kontynentu. Zepchniętej na samo dno przez dwie wrogie potęgi. Teraz zobaczyliśmy to na wystawie. Można mieć nadzieję, że międzynarodowa publiczność, zachęcona do zwiedzania, zainteresowana światową perspektywą wpisaną w koncepcję Muzeum, przyswoi sobie tę wiedzę unaocznioną w wystawie, co pomoże wykroczyć poza zbyt wąskie widzenie historii dwudziestego wieku dominujące w zachodniej historiografii.

Horyzont czasowy wpisany w wystawę jest bardzo rozległy, nie ogranicza się do lat 1939–1945. Sięga pokrótce do przyczyn światowego konfliktu, mającego korzenie w politycznej rzeczywistości ukształtowanej po traktacie wersalskim, a z drugiej strony ukazuje dalekosiężne skutki drugiej wojny światowej w postaci zbrojnego oporu przeciwko nowej, sowieckiej okupacji oraz represji komunistycznych wobec środowisk i jednostek przejawia-

jących jakiegokolwiek postawy niepodległościowe. Zakończenie ekspozycji ma charakter nie tylko rzeczowy, ale i uogólniający. W naszej części Europy ukazuje przejście „od wojny do wolności” (tak jest zatytułowana ostatnia część wystawy), ale też w migawkach filmowych przypomina o tym, że wojna pokonana u nas, nadal wybucha w postaci rozproszonych ognisk w innych częściach świata.

Rozległy świat stworzony w Muzeum II Wojny Światowej składa się z ogromnej rzeszy najróżniejszych przedmiotów, fragmentów filmów dokumentalnych, fotografii, ilustracji muzycznej, tak, że staje się właściwie spektaklem, performensem, na odbiór którego widz może w pewien sposób wpływać, decydując niekiedy o kolejności, niekiedy o powtórzeniu, na przykład materiału wideo. Zaludnia ten świat cała rzesza postaci. Na filmach dokumentalnych są główni aktorzy wydarzeń, przywódcy walczących potęg. W kolejnych salach wystawy pojawi się obrazowy motyw obalania ich pomników. Najważniejsi i najliczniejsi są jednak na wystawie mieszkańcy miażdżonych przez wojnę krajów, ludzie spoza sztabów wojskowych i gabinetów rządowych. Ludzie, pokazani jak w błysku flesza, w miniaturowym portrecie, złożonym z fotografii i kilku zdań życiorysu. Zarówno znani bohaterowie ruchu oporu (np. Jan Karski, Władysław Bartoszewski, Kazimierz Moczarski, gen. Fieldorf „Nil”), jak i ci, o których dotąd niewiele było wiadomo, np. prekursorka małego sabotażu, Elżbieta Zahorska, zamordowana przez Niemców już jesienią 1939 r. lub fotografik Edward Buczek. Te liczne „mikrobiografie” odsyłają do tła wielkiego przebiegu historii, ale wydo-

bywają tę historię z abstrakcyjności materialnego procesu, odsłaniają ludzki wymiar tego, co się działo, także ludzką skalę dzielności i cierpienia.

Wystawa ma wartość nie tylko merytoryczną, ugruntowaną w profesjonalnej wiedzy historycznej. Już wchodzi do obiegu określenie, że Muzeum II Wojny Światowej to „dokonanie cywilizacyjne”. Z pewnością tak, ale koniecznie muszą też dodać, że jest ono również dziełem sztuki. Dzieje się tak zarówno za sprawą samej wystawy, jak i symbolicznych sensów wpisanych w gmach Muzeum i jego usytuowanie w przestrzeni miasta. Kiedy wchodzi się stopniowo w głąb ekspozycji, widoczne staje się, że wystawa jest jak ogromna, wielowątkowa opowieść. Jej kompozycja budowana jest z odrębnych jednostek, z których każda składa się z przedmiotu eksponowanego i objaśnienia do niego, po polsku i po angielsku. Wprawdzie to nie żaden wynalazek, tylko standard w muzealnictwie, ale następnie dostrzega się, że taka jednostka jest jak zdanie w narracyjnej całości wystawy. Te zdania-jednostki składają się na rozdziały w liczbie osiemnastu i opatrzone są odrębnymi tytułami. Z kolei rozdziały tworzą trzy księgi, nazwane: *Droga do wojny*, *Groza wojny*, *Długi cień wojny*. Rytmiczne powtarzanie słowa „wojna” we wszystkich trzech tytułach nie jest żadną stylistyczną niezręcznością ani brakiem wyobraźni w wyszukiwaniu synonimów. Dobitnie przypomina, że to ona, wojna, jest złowrogim tematem całej opowieści. Zarazem to powtórzenie podkreśla rytmiczny porządek całości, jakby geometryczną symetrię. Najdłuższą, dominującą księgą jest ta środkowa, licząca dwanaście

rozdziałów, a więc dwukrotnie więcej niż początkowa i końcowa razem wzięte, one bowiem zawierają tylko po trzy rozdziały. Układ ten wygląda jak redakcja, akcja właściwa i po-akcja w kompozycji powieściowej albo prolog, akty dramatu i epilog w tragedii. Kompozycja trójdzielna, którą zastosowali twórcy ekspozycji, ma swoje ważne miejsca w dziejach europejskiej kultury. Wystarczy przypomnieć rolę tryptyku w malarstwie, zwłaszcza w sztuce sakralnej. A już Arystoteles uczył, że każdy tekst powinien mieć wstęp, rozwinięcie i zakończenie. Narrację gdańskiej wystawy porządkują też słowa-klucze, najważniejsze są dwa, będące zresztą tytułami dwu rozdziałów centralnej części, mianowicie *TERROR* i *OPÓR*.

Wchodzę w te szczegóły widoczne raczej w katalogu niż fizycznej przestrzeni wystawy (choć owe „zdania”, „rozdziały” i „księgi” w tej właśnie przestrzeni istnieją), gdyż symetria w komponowaniu ekspozycji zdaje się być czynnikiem ludzkiego porządku narzucanego dzielnemu chaosowi wojny, jej niszczycielskiej sile. Niezależnie od tego, jak istnieją okrutne „prawa wojny”, jest ona bezprawiem i destrukcją, rozbija w gruz i pył ludzkie porządki, budowane latami. I wystawa pokazuje to bardzo dobitnie. Trójdzielna kompozycja wpisana jest w porządek chronologiczny, podstawowy dla ukazania biegu czasu historycznego, natomiast układ przestrzenny, choć określa się wobec niego, ma swoje własne reguły, podporządkowany jest zupełnie odmiennej poetyce. W przestrzeni sal wystawowych cała muzealna opowieść o wojnie wzbogaca się i komplikuje, a razem pozwala zwiedzającym wydobyc

się z linearnego porządku narracji. Niekiedy impuls przypomnienia lub skojarzenia popycha do tego, by cofać się do sal już obejrzanych i ponownie odczytywać jakieś „zdanie”, którego pełniejszy sens odsłania się dopiero w zestawieniu z kolejną informacją z innego „rozdziału”. Przestrzeń kilkunastu sal muzealnych nie tworzy prostego, linearnego ciągu, raczej przypomina labirynt, w którym chwilami można zabłądzić. Daje wrażenie ogromnego bogactwa i różnorodności. To raczej poetyka symultanicznego rozwoju wątków, które dotyczą różnych spraw i sytuacji, ale rozgrywają się jednocześnie w różnych przestrzeniach szarpanego wojną kontynentu i z tej racji eksponowane są w sąsiednich pomieszczeniach.

Pokazana na wystawie materia, jej „budulec”, to przedmioty, kształty, dźwięki. Rzeczy, obrazy, słowa. Wiele z eksponatów ma swoją niezwykłą, niemal awanturniczą przeszłość, czasem sygnalizowaną krótko w objaśnieniu i aż proszącą się o szersze rozwinięcie. Chciałabym, żeby ktoś opisał historię przynajmniej niektórych. Prawdę mówiąc, to mogły by być nawet „biografie” rzeczy, tak są naładowane emocjami. Ożywiają wyobraźnię zwiedzających, wskrzeszają przeszłość, czynią ją niemal namacalnie obecną. Ta wystawa to wielkie święto rzeczy, które przemówiły. Różne rzeczy, wielkie i małe. Tak wielkie, jak kolejowy wagon, którym jechali Żydzi do krematoriów albo Polacy na Sybir. I jak dwa czołgi: amerykański Sherman, w którym walczyli na zachodzie Europy żołnierze generała Maczka i sowiecki T-34. Taki, który pokonując Niemców, dotarł do Berlina, a wkrótce, w 1956 roku został użyty do tłumienia

wolnościowych zrywów w Poznaniu i Budapeszcie. A z drugiej strony są rzeczy tak małe, jak koraliki wydobyte z ruin zbombardowanego miasta albo ozdoby robione ukradkiem w obozie, takich rozmiarów, że trzeba je było na wystawie pokazać przez lupę. Jest broń różnych armii tej wojny i łuski morderczych pocisków. Rzeczy są tak eksponowane, żeby przypominały ludzkie sylwetki: mundury żołnierzy wszystkich rodzajów broni, różnych armii. Przeszłone hełmy. Guziki od mundurów, wydobyte z grobów w Katyniu i Bykowni. Rzecz tak słynna i tak ważna, jak Enigma, umieszczona w osobnej sali niemal jak ołtarz w kaplicy, a w innym pomieszczeniu ubogi, pogięty talerz z emaliowanej blachy, znaleziony w gruzach getta. Medaliki z grobu ofiar rzezi wołyńskiej. Notatniki dzieci, które zapisywały imiona i daty śmierci wszystkich członków rodziny: Polaków na Syberii i Rosjan umierających z głodu w obłożonym przez Niemców Leningradzie.

Oprócz chronologii historycznej i rozległości przestrzeni geograficznej w materii wystawy można dostrzec jeszcze jeden wymiar, może najtrudniejszy do uchwycenia, ale zarazem artystycznie najciekawszy. Jest to obecność pewnych wątków, które, jak motywy przewodnie w utworze muzycznym, przewijają się przez całą wystawę, pojawiają się i giną, by znowu gdzieś wychynąć. Są to przedmioty i znaki wizualne jakoś do siebie podobne i wyrażające zbliżony lub nawet tożsamy sens. Przedmioty, które mówią do widza, ale też rozmawiają między sobą i w ten sposób wzmacniają swoje przesłanie. Jest tych motywów wiele, z pewnością nie udało mi się wyłowić wszyst-

kich w czasie nawet długiego, acz tylko jednorazowego zwiedzania wystawy. Wyliczę więc tylko kilka tytułem przykładu. Na przykład buty. Na przykład obalone pod koniec wojny pomniki dyktatorów i ich strącone kamienne głowy walające się w pyłe. Na przykład przedmioty związane z kultem religijnym, jak różańce z chleba albo wystrugane z drewna krzyżyki. Na przykład drzwi.

Najpierw zwróciłam uwagę na starannie dobrane (albo świetnie skopiowane) drzwi na osobnej, małej wystawie dla dzieci, obrazowo ukazującej na przykładzie mieszkania warszawskiej rodziny trzy fazy historii: przed wojną, w jej trakcie i po niej. Wierność dla klimatu historycznego obejmuje nawet wizytówki na drzwiach, uwzględniające obok typowych nazwisk polskich nazwiska sugerujące, że mieszkańcami kamienicy i sąsiadami byli też polscy Żydzi. W takiej mieszczańskiej, warszawskiej kamienicy mieszkali przecież na przykład lekarze i adwokaci, często należący właśnie do inteligencji pochodzenia żydowskiego. Także sceneria przedwojennej ulicy oddaje wygląd nie tylko witryn sklepowych (i plakat ze słynnym sloganem Wańkowicza „Cukier krzepi!”), ale też liczne drzwi ze starannie dobranymi klamkami. Nie potrafię wymienić wszystkich drzwi na wystawie, autentycznych i symbolicznych. Na pewno szczególnie znaczenie mają drzwi wejściowe do mieszkania w Gdyni, z którego Niemcy po wkroczeniu do miasta wysiedlili polską rodzinę, wprowadzając na jej miejsce rodzinę niemiecką. Wystawa podaje nawet dokładny adres, ulicę i numer mieszkania. To jest takie zbliżenie historii, że aż za gardło ścisła. Zwykle w muzeum

pisze się „nie dotykać eksponatów”, to też nie zrobiłam tego, ale miałam wielką ochotę dotknąć tych drzwi, z uczuciem, że dotykam prawdziwej materii historii. I poniekąd także relikwii. Jeszcze dwoje innych drzwi, później spotkanych na wystawie, zrobiło na mnie wielkie wrażenie (i to też były dwa nieoczekiwane gdańskie akcenty), mianowicie pancerne metalowe drzwi opisane jako drzwi prowadzące do schronu, który znajdował się pod dworcem głównym w Gdańsku, a po wojnie był utrzymywany przez PKP jeszcze do 2011 roku! Przez 70 lat korzystałam z tego dworca, wiąże się z nim tyle wspomnień wyjazdów i przyjazdów – a nie miałam pojęcia, że ukryta jest pod nim taka, nie tylko w przenośni, ale i dosłownie, podziemna pozostałość przeszłości. Przecież schrony i piwnice (a więc prowizoryczne schrony, w których kryli się podczas bombardowań nieszczęśni mieszkańcy miast) to jedna ze specyficznych przestrzeni ludzkiego bytowania w czasie tej wojny. Schrony, bunkry, piwnice – tak człowiek szukał bezpieczeństwa, w łonie matki ziemi kryjąc się przed innymi ludźmi. Jak życie w tych piwnicach podczas powstania warszawskiego opisał Miron Białoszewski... Dalej, w części dotyczącej lat już powojennych i żołnierzy podziemia niepodległościowego, pomalowane na czarno i słusznie budzące grozę drzwi od karceru w gdańskim więzieniu przy ulicy Kurkowej. I obok informacja, że w tym karcerze bywała przetrzymywana między innymi „Inka”, Danuta Siedzikówna.

I kolejny wątek. Codzienność wojennego życia jest na wystawie pokazana, między innymi, dzięki przedmiotom związanym z jedzeniem. Jeńcy wojenni





w obozach i więźniowie w obozach koncentracyjnych niejednokrotnie musieli sami sobie wykonać jakieś prymitywne sztuce. Wystawa pokazuje kilka takich łyżek i noży. Na przykład nóż więźnia Buchenwaldu, pokazany obok jego pasiaka. Można by tu przywołać cytat z poematu Tadeusza Różewicza *nożyk profesora*, o nożyku, który z kawałka metalowej obręczy od beczki zrobił sobie w Oświęcimiu młody więzień, Mieczysław Porębski. I później, jako człowiek dorosły, a potem stary, miał go zawsze na biurku, będąc już cenionym profesorem historii sztuki i przyjacielem poety. O jednej łyżce opowiada była więźniarka, która ją sobie zrobiła, posługując się pilnikiem do metalu. Opowiada o tym w krótkim filmie wideo. I oprócz faktu, że przeżyła, oprócz tego, co opowiada, jej triumf nad tamtym strasznym czasem niewolniczej pracy, cierpienia i upokorzeń widać w przedmiotach, które towarzyszą jej teraz. Jest bardzo elegancko ubrana, ze sznurem pereł na szyi, bransoletkami i pierścionkami na palcach o paznokciach z czerwonym lakierem. Nie o to chodzi, że ta ostentacja może wydać się w złym guście. Ważne, że przeżyła. Jej pamiętka, obozowa łyżka, aluminiowe rękodzieło, leży za szkłem obok ekranu wideo. Wystawa pokazuje jednak, że jej los należał do wyjątkowych.

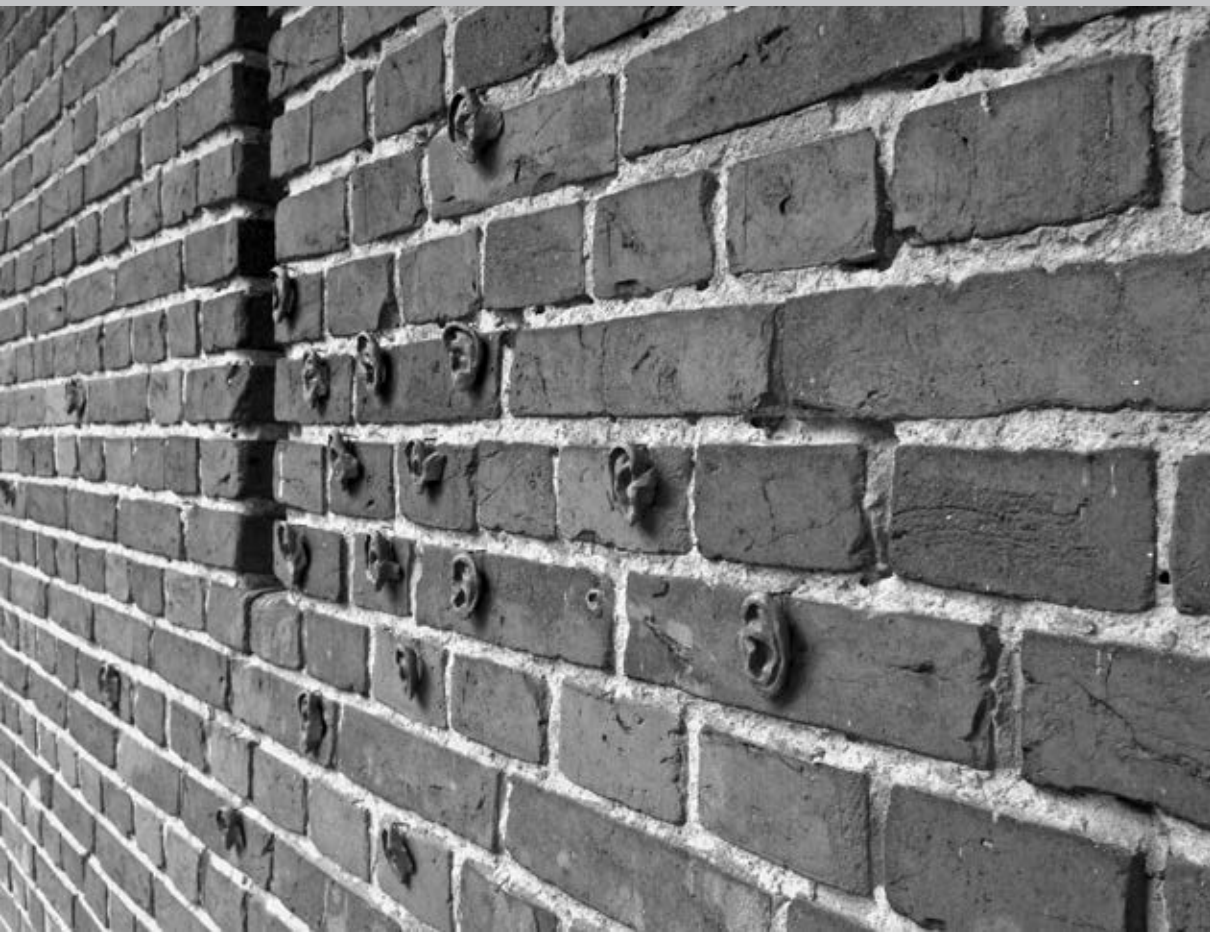
Jednym z wielkich tematów ekspozycji jest głód. Głód jako nieszczęście wynikające z wojny, ale też jako przeraźliwa broń, którą zarówno Niemcy, i jak Sowietci, zabijali niemniej skutecznie niż w bitwach. Mordowali głodem w getcie warszawskim, w obozach jeńców sowieckich, w syberyjskich łągrach. I nawet w słonecznej, śródziemnomorskiej Grecji.

Bardzo poruszające są liczne akcenty odnoszące się do Gdańska i Pomorza. Nie tylko tak oczywiste, jak Westerplatte, Poczta Polska w Wolnym Mieście, Gryf Pomorski, wrak pancernika Schleswig-Holstein, obóz Stutthof. Wystawa dobitnie przypomina, że wojna zaczęła się tutaj i że to wielkie dokonanie, jakim jest Muzeum, powinno właśnie tutaj stanąć, stąd przypominać, czym była wojna i dlaczego nie powinna się nigdy powtórzyć. Znaczące jest też usytuowanie budynku w dzielnicy Wiadrownia, od średniowiecza zamieszkałej przez rzemieślników związanych z gospodarką morską. Sama esencja gdańskiej historii codzienności, do tej pory nie odbudowana po wojnie. Wystawa ma swoją małą część archeologiczną. Muzeum zostało ustawione z poszanowaniem śladów przeszłości. Podłużna oś budynku, poświęcona tematowi życia codziennego podczas wojny, biegnąca przez całą wystawę główną, pokrywa się z biegiem odkrytej przez archeologów głównej ulicy średniowiecznej osady rzemieślników, nawet kawałek bruku wydobytego podczas wykopu pod fundamenty znajduje się teraz w Muzeum, spinając przeszłość i teraźniejszość. A najsłynniejszy widok Gdańska, z Zielonego Mostu nad Motławą, kiedy patrzymy na sylwetkę Żurawia, teraz ma w głębi potężny wielobok Muzeum II Wojny Światowej, w kolorze gotyckiej cegły. Wpisany w historię miasta, ale zarazem całkiem nowy.

(Pan dr Janusz Marszałec, współautor koncepcji merytorycznej i scenariusza wystawy, zechce przyjąć podziękowania za udostępnienie dodatkowych materiałów i informacji dotyczących Muzeum).

Małgorzata Czerwińska

Neogotycki pałac w Skłudzewie, okolice Torunia. W latach 1863-1900 siedziba ziemiańska, obecnie zamieszkała przez artystów-pedagogów, państwa Danutę Sowińską-Warmbier i Leszka Warmbiera. W ramach założonej przez siebie Fundacji Piękniejszego Świata prowadzą ożywioną działalność edukacyjną i wystawienniczą. Zespół pałacowo-parkowy mieści także galerię sztuki Stary Dwór, odbywają się w niej między innymi coroczne wystawy organizowanego przez gospodarzy Międzynarodowego Pleneru Interdyscyplinarnego



MARIA GOGOLA, *Ściany mają uszy*, 2016, Międzynarodowy Plener Interdyscyplinarny Przestrzeń Przyrody
Fotografia Anna Singh

Ryszard Koziołek

1 Każdy polonista zawdzięcza coś Kazimierzowi Wyce. Nie musi mieć tej świadomości ani nawet lektury jego prac za sobą, aby posługiwać się wypracowanymi przez Wykę pojęciami, interpretacjami czy nawet frazami, których pojemność poznawcza i poręczność retoryczna są nie-doścignione. Nie inaczej jest ze mną. Zazdroszczę Wyce *Rzeczy wyobraźni* – chciałbym napisać jej współczesny wariant. Nie napiszę na pewno, choć chciałbym mieć napisany nowy *Modernizm polski*.

Ale dziś wdzięczność, a nie zazdrość mnie przepelnia, więc tę pierwszą chęć wypowiedzieć. Dla badacza Sienkiewicza, którym też jestem, Wyka ma znaczenie pierwszorzędne, jako autor studium *O sztuce pisarskiej Sienkiewicza*, które ukazało się w książce zbiorowej pod redakcją Kazimierza Wyki i Anieli Piorunowej w 1968 roku (konferencja odbyła się w listopadzie 1966). Teraz jeszcze wyraźniej widzę, jak bardzo ten tekst wpłynął na moje myślenie i pisanie o autorze *Trylogii*, na studia zebrane w książce *Ciała Sienkiewicza*. Oto Wyka na progu strukturalizmu pisał, że u Sienkiewicza wszystko jest ważne, wzajem ze sobą współpracuje i się tłumaczy: felietony i powieści, nowele i listy, podróże i polityka, miłości i miłostki pisarza i tematyka religijna twórczości. To nie była spóźniona wpływologia, to był manifest pantekstualizmu kulturowego. Celem badania i rozumienia pism sienkiewiczowskich było zrozumienie zjawiska antropologicznego Sienkiewicza, a nie tylko objaśnienie jakiegoś fragmentu tekstu literackiego.



Ryszard Koziółek

Fotografia Archiwum

Nie rozumiałem w pełni skali tego gestu, ale byłem olśniony. Prawdę mówiąc, ja to wiem dopiero teraz, po dekonstrukcji i zwrocie kulturowym. Wtedy rozumiałem mniej, choć wystarczająco, żeby znaleźć tam wsparcie dla własnych intuicji badawczych. Wyka wyprowadzał mnie z dualizmu sporów o Sienkiewicza, ujmowanych w nudne opozycje: prawda – fikcja; narodowy – kosmopolityczny; społecznik – dekadent; krzepiciel – usypiacz; wieszcz – geniusz łatwej urody, itd. bez końca. Czas jednak wyznaczyć, że najtrwalsza inspiracja wspomnianym artykułem była nieco bardziej powierzchowna, ponieważ największe wrażenie wywarła na mnie niesamowita fotografia Sienkiewicza zamieszczona na wewnętrznej stronie wspomnianego tu zbioru studiów pod redakcją Wyki i Piorunowej. Nigdzie indziej nie spotkałem takiego wizerunku autora *Trylogii*. Pod szerokim rondem kapelusza tkwi szczupła twarz. Profil zwrócony w stronę aparatu jest oślepiająco jasny, prześwieciany, co powoduje efekt trupiej bledkości. Profil prawy niknie w mroku, ocieniony kapeluszem, bez dostępu błysku magnezji. Oczywiście, cała moja uwaga kierowała się ku ciemnej stronie twarzy. Tam zobaczyłem mroczną alegorię moich planowanych badań nad Sienkiewiczem, w których pokażę (tak wtedy fantazjowałem) ukryte, mroczne, „czarne” sensy tej rzekomo tak krzepiącej i jasnej twórczości. Upajałem się więc nieznanym szerzej reportażem *Walka byków*, gdzie Sienkiewicz, opisując symboliczny podział widowni na część słoneczną i zacienioną, pisał dla mnie studium symboliczne swojej twarzy podzielonej na tej fotografii na strefy: *sombra* i *sol*, między którymi „granica odrzyna się czarną twardą linią, bez żadnych przejść. W oświetlonej połowie piasek zdaje się palić, a ludzkie twarze i ubiory

płonąć; oczy mrużą się pod nadmiarem blasku, jest to po prostu świetlista topiel, pełna żaru, w której wszystko skrzy się i błyszczy nadmiernie, każda barwa potęguje się dziesięciokrotnie. Natomiast zacieniona połowa wygląda, jakby była okryta jakąś przezroczystą zasłoną utkaną z ciemności nocnych. Każdy człowiek, który przechodzi ze światła do cienia, czyni wrażenie zgaszonej nagle świecy”¹.

Właśnie tam chciałem podążyć; tam, gdzie gasły świece sienkiewiczologii.

2Ale nie podążyłem. A w każdym razie nie tylko tam, ponieważ ciągnęła mnie też jasna, oślepiająca strona. Każdy ma swoją stronę *Méséglise* i stronę *Settembriniego*, choć nie dla każdego są to realne osoby. Marcel, Hans i ja mieliśmy takie. U mnie była to strona Milki i strona Heli.

To imiona moich dwu babek. Hela był luteranką, jak większość mojej rodziny. Jej sypialnia przypominała pieczarę. Na stoliku stał wielki słój z tranem, którego wielką łyżkę musiałem zjeść za każdym razem, gdy byłem skazany na jej opiekę. Prawdziwa chłopka chodząca boso od czerwca do sierpnia; chuda, twarda, surowa, nieco złośliwa, skąpa, bogobojna i kochająca swoje wnuki despotyczną, arbitralną miłością, która nie pyta, czego pragniesz, ponieważ wie najlepiej, jak cię uszczęśliwić. Zawdzięczam jej obycie ze zwierzętami, zrozumienie ludowego luteranizmu oraz zakazany mi styl ubierania się, który polega na tym, że nieważne jak wyglądasz, byle ci było ciepło.

Milka była katoliczką, grubą matką boską wszystko wybaczącą. Zmyślała, kłamała, można ją było doprowadzić na

skraj śmierci przez rozśmieszenie. Lubiła jedzenie, Sienkiewicza i koncerty noworoczne z Wiednia. Jej zawdzięczam pierwszą wizytę w katolickim kościele. Kiedy mnie tam zabrała w tajemnicy przed rodzicami, byłem przekonany, że trafiłem do pogańskiej świątyni. Musiała to być poranna msza w tygodniu. Nikłe światło przebijające się przez witraże potęgowało półmrok wnętrza wypełniony przedmiotami i wizerunkami, które wprawiały w osłupienie umysł pięcioletka, który od urodzenia przebywał na ikonoklastycznej diecie. Posągi, chorągwie, obrazy, wota, baldachimy, całe to neobarokowe przejęcie stylu dewocyjnego zrobiło na mnie wstrząsające wrażenie. Książd też był inaczej ubrany. Byłem przekonany, że popełniam straszliwe bluźnierstwo, a pastor Janik na pewno się o tym dowie i pójdę do piekła. Bardziej niż piekła i Janika bałem się Heli.

To chyba wtedy, w apogeum miłosnego rozdwojenia odczułem, że myślenie opozycjami jest diabelskie, bo jeśli Kocham Milkę i Helę, a one mnie – a zarazem tak radykalnie różnią się od siebie, to żaden wybór między nimi nie wchodzi w grę, podobnie jak pojednanie stron. Na nic też nie przydałby mi się wtedy Jakobson i jego semantyka strukturalna. Hela i Milka być może zyskiwały tożsamość i znaczenie we wzajemnej, opozycyjnej relacji, ale ja pomiędzy nimi? Byłem bezsensowny, miłośnie rozdarty, religijnie skundlony, ideowo i moralnie popaprany. Wyzwoliła mnie literatura. Ale nie od razu.

3Chyba w szóstej klasie czytaliśmy z Jakobkiem *Potop* „na wyścigi”, codziennie wymienialiśmy się wrażeniami, spraw-

dzając się nawzajem, kto ile przeczytał. Ta niezapomniana wspólnota lektury była niczym braterstwo broni. Momentem przełomowym była scena obrony Czeszochowy. Nagle lektury mojego kolegi katolika i moja – luteranina, gwałtownie się rozdzieliły. W świecie powieści on był z Kordeckim i Kmicicem na murach klasztoru, a ja byłem ze Szwedami w okopach i śpiewałem te, jak mówi Wołodyjowski, „psie psalmy”.

Zabolało, więc zostałem literaturoznawcą – anatomem tekstów – i brałem odwet za ten ból. Grzebiąc przez lata we wnętrznościach literatury, zrozumiałem, że Sienkiewicz, czyli literatura, mówił jednocześnie tak i nie – i nie była to sprzeczność ani kłamstwo. W felietonie z „Gazety Polskiej”, z 1875 r., w którym autor *Trylogii* zamieścił odpowiedź na list jedenaścioletniego Dawidka. Chłopak napisał do gazety w proteście przeciw wykpiwaniu przez Sienkiewicza polszczyzny Żydów. Ten zaś w odpowiedzi pocieszał go: „(...) gdy nauczysz się czytać i poprawnie mówić i pisać po polsku, wówczas będziesz taki dobry jak i każdy inny, wówczas (...) nikt nie będzie na ciebie napadał i każdy wyciągnie do cię rękę, bez względu na twe pochodzenie i wyznanie”².

Ten niewinny fragment felietonu emituje grozę, która sączy się ze słów „napadał”, „pochodzenie i wyznanie”, a jej siedliskiem jest „zły” akcent. Czysta polszczyzna jest w ustach Sienkiewicza obietnicą schronienia, wcale nie gościnnego, ale takiego, które przypomina pelerynę-niewidkę oferowaną żydowskiemu chłopcu po to, aby mógł zniknąć i wtedy stać się wreszcie dobrze widzianym. Ideologiczna oczywistość i kulturowa protekcyjnal-

ność postawy Sienkiewicza komplikują się, kiedy przystawimy do felietonu fragment noweli *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*. Jej bohater, mały Michaś, umiera wycieńczony nieskutecznymi próbami nauczenia się poprawnej wymowy niemieckiej, choć to tylko literacka maska rusyfikacji. „Miałeś zły akcent, ale serce poczciwe”³ – stwierdza melancholijnie narrator-korepetytor Michasia.

Nie ufamy już tej obietnicy humanistyki nowoczesnej, że doskonała biegłość w europejskich językach wydobędzie nas z „barbarzyństwa”. Każdy ma „zły akcent”, wystarczy tylko być obcym, słabszym i zacząć głośno mówić. A przecież do niedawna wydawało się, że nauczyliśmy się wreszcie widzieć w tym atrakcyjne bogactwo różnic kulturowych, a nie deprecjujący stygmat.

4 Dzisiaj świat znów jest zmęczony różnicą, nadmiarem znaczeń, pleniением i rozkwitaniem sensów. „Świata opadły płatki” – napisała Olga Tokarczuk (*Prowadź swój pług przez kości umarłych*). My, literaturoznawcy, nie zdołaliśmy przekonać nawet tej części społeczeństwa, które kształcimy, że dobrze jest „płodzić w różnicy”. Nie zdołaliśmy nawet nauczyć skutecznie tego, jak pięknie się różnić. A jednak dzisiaj jeszcze bardziej jestem przekonany, że czas znów – mówiąc słowami Ryszarda Nycza – ruszyć w drogę „tropem literatury, trzymając się jej – torowanej językiem – drogi (przez) doświadczenia siebie i świata. Weźmy wreszcie literaturę za przewodnika, a nie tylko za przedmiot naszych badań”⁴. Ruszam więc, Ryszardzie, a horyzont, który majaczy dla mnie, to świat „bez różnicy”, czyli taki, w którym



Ryszard Koziółek

Fotografia Archiwum

różnica nie ma znaczenia, to świat, który mówi: mniejsza o różnice, pal diabli różnice, a niech tam, co mi tam różnica, ganc pomada, jeden diabeł, mniejsza o wielkość. To świat różnicy, która choć widzialna i ostra, pozostaje „bez znaczenia”: nie wyklucza, nie stratyfikuje, nie poniża, nie różnicuje. Nie musi być utopią, ponieważ jest rzeczywistością – rzeczywistością czytania literatury, która nie pyta o racje, ale otwiera się gościnnie każdemu. W powieści Józefa Conrada *Murzyn z załogi „Narcyza”*, prosty marynarz czyta *Pelham* – arystokratyczny kryminal Bulwera Lyttona. Wygląd tego czytelnika oraz jego umysłowość kompletnie nie pasują do tej lektury, a przecież tworzą w naszych oczach niezgodną pokojową jedność – jak tamta twarz Sienkiewicza z fotografii; jak strona Milki i Heli – wyrażać nadzieję, że różnica może nie mieć znaczenia.

„Stary Singleton, najstarszy kwalifikowany marynarz na statku, siedział na uboczu pod lampami, rozebrany do pasa i wytatuowany niczym wódz ludożerców na całej potężnej piersi oraz olbrzymich bicepsach. Między niebieskimi i czerwonymi wzorami połyskiwała jak atlas jego biała skóra; nagie plecy opierały się o nasadę bukszprytu, a ręka wyciągnięta na całą długość trzymała książkę przed szeroką, ogorzałą twarzą. W okularach, z czcigodną siwą brodą, przypominał uczonego, lecz dzikiego patriarchę, wcielenie barbarzyńskiej mądrości, pogodnej wśród bluźnierczego kotłowiska świata. Był całkowicie pochłonięty czytaniem i kiedy przewracał kartki, na jego surowej twarzy pojawiał się wyraz skupionego podziwu⁵.

Za tę „barbarzyńską mądrość, pogodną wśród bluźnierczego kotłowiska świata” wyrażam dziś szczególną wdzięczność literaturze, jej czytelnikom i badaczom, w których towarzystwie spędzam życie. Zawdzięczam wam rzadki przywilej przebywania we wspólnocie wolnej od krzywdzącej różnicy.

Ryszard Koziółek

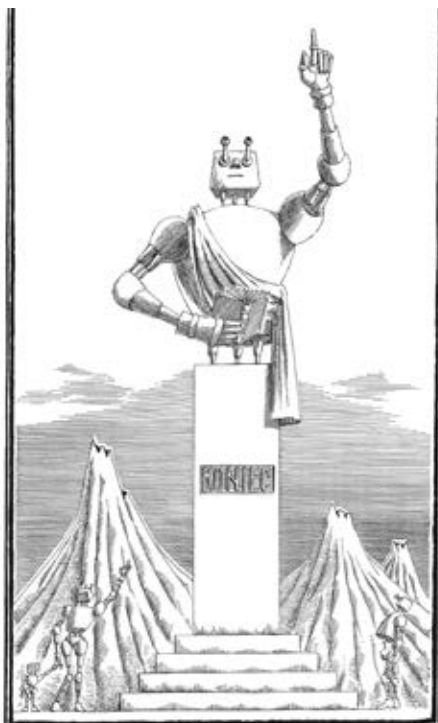
Wystąpienie z okazji przyznania Nagrody im. Kazimierza Wyki 19 stycznia 2017 roku.

PRZYPISY

- 1 Henryk Sienkiewicz, *Dzieła*, tom XLIV, red. Julian Krzyżanowski, Warszawa 1950, s. 219.
- 2 Tamże, tom XLIX, s. 160.
- 3 Henryk Sienkiewicz, *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela*, w teogoż: *Wybór nowel i opowiadań*, oprac. Tadeusz Bujnicki, BN, seria 1, nr 231, Wrocław 1988, s. 194.
- 4 Ryszard Nycz, *Antropologia literatury – kulturalna teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 47.
- 5 Joseph Conrad, *Murzyn z załogi „Narcyza”*, przeł. Bronisław Zieliński, Warszawa 1961, s. 16.



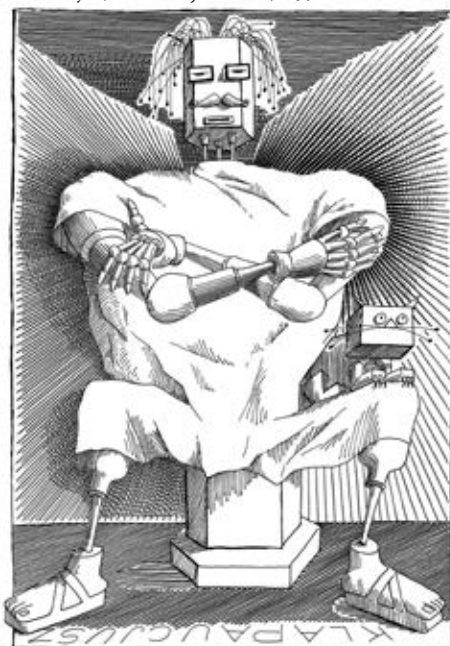
DANIEL MRÓZ, ilustracja (E. Szwarc, *Baśnie dla dorosłych*), 1965



Ilustracja (*Posłanie z piątej planety*), 1965

Ilustracja (S. Lem, *Cyberiada*), 1972

Ilustracja (S. Lem, *Cyberiada*), 1972



Krzysztof **Lisowski**

Zwykłe przejęzyczenie

posyłam ci kilka czułych sów wieczorem

a wieczorem sowy mają się najlepiej
te szare świedła
na ciemnych polanach platanach
w myślach

te sowy są bezsenne
i mają swój język
taki który dotyka z nagła
poraża mądrością
błache sądy zabija
unieważnia

są sowy tworzywem
ciemnej materii zagadek
czarnych dziur niewiedzy

i kiedy wszystko pozornie
garnie się do snu
one gardłowo skandują
puszyste aforyzmy

kilka ciemnych nieprzeniknionych
jak u Heraklita słów
wieczorem i nocą

Sierpień 1928

zdjęcie pocztówkowe z tamtego upalnego lata –

trzej panowie w łódce
ale to nie z Jerome'a
to kolejarze z południa ojczyzny
przyjechali odwiedzić świątynię morza

na kole ratunkowym napis HEL

zatarł się dla mnie sens tego obrazu
a może ukryli tajemnicę która kiedyś się ujawni

bo na dodatek w łódce kilkuletni wujek Walduś
w krótkich spodniach stoi i nie wiadomo po co
z trąbką
sygnałówką myśliwską

panuje bezruch w tej wyblakłej sepii
ale chyba mają zaraz odpłynąć i rozpocząć łowy

na syreny

pewnie dlatego dziadek Karol w kapeluszu i ciemnym garniturze
między kolanami trzyma broń eleganta

bambusową laskę

Na północ Jutlandii

mojej Młodej

to długi marsz
noclegi pod namiotem na zmrożonej ziemi
wkoło marzec

idziesz trzeci dzień
próbuję zgęszczać energię
za tobą i przed

tkwię w zagłębieniu
tam gdzie postawisz stopę

to ja
ta kępka mchu czy śniegu
strumyk ciepłego powiewu
kłoda albo kamień
do oparcia pleców
kiedy przysiadasz
żeby wziąć łyk wody twardej kęsy widoku

to ja tam krążę
z atomami aniołami

mocny stróż
tata

15 marca 2017

Obok: *Fotografia* Anna Singh



Ewa Elżbieta
Nowakowska

Sznur Ariadny

(Dom Tezeusza w Pafos)

Jak mylne
były nasze przekonania.

Szukaliśmy nici Ariadny
w pajęczynach. W kokonach.
Pod mikroskopem.
W niewidzialnych gołym okiem
włókienkach duchów.

Aż tu okazuje się,
że to gruba lina,
bezpieczny sznur,
jak ten na górskich szlakach,
za który można złapać
i poczuć spokój.

Nieoczekiwany
sznur Ariadny
prowadził apostołów
do tego domu, do prokonsula,
aż go nawrócili.

Na mozaice
nie widać Minotaura.
Kamyczki potwora
starły się w proch.

Zostało słodkie
oblicze Ariadny,
piękno Tezeusza
i Labirynt – wszechwiedzący starzec,
wytrawny marynarz,
znający się na wszelkich
węzłach.

Barnaba, Marek i Paweł
nie zajmowali się
układankami.
Pewną ręką
chwyтали święty sznur.

Pradzieje

Tylko takie
kroniki pradziejów
teraz pilnie czytam:

Imiona
Prohor
Prokulf
Poppo
ześlizgują się w nich
na marginesy księgi

Oplatają je
gryzmoły nieznanego dziecka

Roznosi się
zapach orkiszu
i klasztorного kurzu

I wszystkie dostojne zapisy
katalogi dygnitarzy
zmarszczki
na kosztownych tkaninach
unieważniają
dziecięce bazgroły
ukazujące konia i demona
niepełnoletnią
apokalipsę
fantazję spoza
szkolnych podręczników
do historii

Worki

Na starannie zawiązanych
workach
w które spakowano
opadłe liście –
symbol korony
Kazimierza Wielkiego
ten sam który zdoła
bramę katedry

Szczepionka

Otwieram książkę z dzieciństwa –
morze ognia,
czaszki z płomieniami w oczodołach,
nietoperz z rogami,
kościotrup w butelce,
zębaty upiór,
kruki na nagich gałęziach.

Tak, wychowałam się
na strzygach i demonach.
Przynosił mi je w teczce dziadek
z zaufanego antykwariatu.
Przyjmowałam je bezkrytycznie,
jak resztę świata
wraz z dobrodziejstwem
inwentarza.

Tylko czasem
pojawiały się koszmary –
łąka z rozsypanymi piszczelami,
do których przyczepiono szarfy
z napisami w gotyku,
ogromny aparat do EKG,
straszący rytmicznym stukotem,
rentgenowskie zdjęcie dłoni,
zawieszane na kłamce.

Wcześniej zostałam zahartowana.
Podano mi szczepionkę
na napady egzystencjalnych lęków.
Dalej noszę po niej bliznę,
ledwie widoczną
okrągłą pieczęć,
której lepiej nie zrywać.

(2.11.2016 – 19.04.2017)

Monet. Podpis, węzły

I

Drgają. Łuki portalu.
Nisze pełne pszczół.

Gryczany miód
gotyku.

Budowla rozmywa się
w zielonkawą smugę,
jakby malarz
za długo mrugał.

Płatanina świetlnych punktów.
Węzły chłonne
utajonego życia.

Przed *Nenufarami*
rozpromienia się chłopak
na wózku inwalidzkim.

II

Domów w Falaise
w różowej mgle
domyślałam się
dzięki tytułowi obrazu.

Wyraźnie widać tylko
starannie kaligrafowany
podpis autora.

W kolejce zwiedzających
zrobił się korek,
ale w innej sali.

Mgła nie cieszy się uznaniem.
Tutaj łaknie się potwierdzeń,
zdań oznajmujących.

Sabina **Waszut**
Zabawa w chowanego

Mieszkańcy Dobrej nie mieli pojęcia, w jakiej urokliwej okolicy przyszło im żyć. Dla nich wstęga rzeki okalająca wieś z jednej strony i las, który osłaniał ją z drugiej, były czymś zupełnie naturalnym. Swojskim. A nawet nudnym. Zamiast sielskości krajobrazu doceniano raczej jego praktyczność. Rzeka wzbogacała jadłospis mieszkańców Dobrej wieloma gatunkami ryb, a gdy ktoś wiedział, gdzie należy szukać, mógł skosztować raków. Wystarczyło się schylić, wrzucić kilkanaście do wiklinowych koszy, a potem ugotować w kociołku nad ogniskiem. Uczta była wyborna. Nad rzeką wypasano także gęsi. Latem aż się bieliło od ptactwa, między którym biegali mali pastuszkowie. Nie martwiono się, że któraś z gęsi nie trafi wieczorem do swojej zagrody. Wracały jedna za drugą, jak po sznurku. Każda do siebie. Dzieci pilnowały, aby między stado nie wpadł głodny lis albo bezdomny pies. Choć te pojawiały się tu rzadko.

Bliskość lasu była jeszcze cenniejsza. W upalne poranki całe rodziny chodziły na jagody. Wieś pachniała potem ciastami, chłodnikami i kompotami, które miały osładzać zimę i wygonić choroby.

Jesienią szukano grzybów.

Lasy w okolicach Dobrej pełne były zwierząt. Nierzadko ścieżki wydeptane przez ludzi krzyżowały się z tymi należącymi do czworonożnych mieszkańców. Zające, sarny i lisy, nawet dziki nie były tu rzadkością.

Nad lasem i nad zwierzętami, dla których od zawsze był domem, czuwał wielki jak dąb postrach kłusowników – leśniczy Piotr.

Dla tych, między którymi dorastał i męźniał, był po prostu Pietrkiem. Jasnowłosym chłopcem od zawsze kochającym drzewa. Gdy Pietrek był mały, ani matka, ani ojciec nie potrafili go upilnować i zagonić do roboty w polu. Spuszczony z oczu, natychmiast biegł do starego Macieja, leśniczego mieszkającego samotnie w domku na skraju lasu, po drugiej stronie rzeki. Choć Maciej warczał na małego, jak to miał w swoim zwyczaju, wiadomo było, że wizyty chłopca sprawiają mu przyjemność, i są oderwaniem od codziennej samotności.

Maciej starzał się i coraz trudniej było mu pokonywać leśne ostępy. Pietrek dorastał.

Gdy pewnej letniej nocy, tuż przed Wniebowzięciem Najświętszej Marii Panny, Maciej odwiesił na haku swoją czapkę, a potem zamknął oczy i po raz ostatni odetchnął głęboko, wciągając do płuc zapach lasu, wiadomo było, że Piotr zajmie jego miejsce. To on będzie kolejnym lokatorem leśniczówki.

Przeprowadził się do niej tydzień po pogrzebie Macieja. Wraz z nim w niewielkim domku pojawił się śpiew młodej żony, Joasi, i dokazywanie dwójki maleńkich dzieci. Był sierpień. Wieś złociła się ścinanym zbożem.

We wrześniu wybuchła wojna.

Koniec świata czasem okazuje się jedynie drobną zmianą, do której szybko można przywyknąć. Nad mieszkańcami Dobrej czuwała opatrność Boska i wojna po początkowym strachu okazała się czymś właściwie niezauważalnym, odległą sprawą wielkich miast, do których przecież nikt stąd nie jeździł. Co prawda

kilku młodych zaciągnięto do wojska, paru ojców wysłano na roboty, a w sąsiedniej wsi rozsiadł się niewielki oddział niemieckich żołnierzy, ale życie wsi nie zmieniło swojego rytmu. Każdy z miesięcy wypełniały inne obowiązki i inne przyjemności. Piotr również miał swój stały, niezmienny rytm dni. Rytm, który wyznaczał mu las.

Oswojoną codzienność mąciła jedynie zabawa w chowanego. Bawiły się w nią dzieci Piotra, bawili niemieccy żołnierze patrolujący las, bawili również pochowani w nim partyzanci. Budką-zaklepywajką była leśniczówka.

Trafiali do niej naprzemiennie, raz ci co szukali, raz ci co się kryli. Joanna parzyła wszystkim, bez wyjątku, czarnej kawy, a w ręce wkładała drożdżowe ciasto. Co tam jej jakaś wojna, co tam polityka. Chłopcy i po jednej, i po drugiej stronie. Młodzi jak i jej Pietrek, muszą być głodni.

Zresztą czy to tylko ona karmiła? We wsi też dawano. Raz kurki partyzantom, raz ser i jajka niemieckim żołnierzom. Była zgoda, był spokój. A wojna hen, hen daleko za rzeką, za lasem.

I pewnie tak doczekano by końca zawieruchy.

Dobra nadal przykucałaby cichutko w swoim zakątku, bez względu na to, kto zostałby zwycięzcą, a kto przegranym. Leśniczówka tętniłaby życiem powiększającej się rodziny Piotra, a las wolny od partyzantów szumiałby nad wsią.

Pewnie byłoby tak właśnie, gdyby nie sobota. A po niej niedzielny poranek i odkrycie braku.

Trwał styczeń, zimny i śnieżny. Las iskrzył się mrozem, a leśniczówka ogniem pod blachą.

Tuż przed zmierzchem do drzwi zapukali partyzanci. Zmarznięci i głodni zasiedli na ławie i czekali, aż kawa podgrzeje się na piecu. Patrol niemiecki pojawił się niespodziewanie. Nie mieli bowiem Niemcy w zwyczaju zapuszczać się pod las po zmroku. Chłopcy pochodzili z miasta, bali się nocy i błyszczących oczu zwierząt.

Partyzanci nie zdążyli nawet sięgnąć po ułożone pod ścianą izby pistolety. Joanna pobladła z przejęcia i przytuliła do fałdów spódnicy dzieci. Piotr sięgnął za komodę.

Wódki było dużo.

Już jaśniło się na horyzoncie, gdy zakończono biesiadowanie. Partyzanci posnęli na ławach, Pietrek na łóżku, tak jak stał, w butach i kufajce. Dobrze, że Joasia z dziećmi jeszcze wieczorem pobiegła do matki. Nie pochwałała takiego picia, nie lubiła takiego męża.

Niemcy ledwie się na nogach trzymali. Żal im było, że nie mogą zostać i zasnąć jak pozostali, że muszą przedzierać się przez zamieć, która rozpełtała się na dworze. Cóż robić, służba nie druźba.

Leśniczówka zamilkła. Słychać było jedynie chrapanie mężczyzn i wzmagający się wiatr za oknem.

Niemieccy żołnierze podchodzili już pod dom, w którym stacjonowali i choć mroźny poranek otrzeźwił ich i ożywił, nie zauważyli, gdy zza zakrętu wyłonił się



zielony Kubelwagen. Być może wpół zgięci, chroniąc się przed wiatrem, zamiast na drogę patrzeli na własne buty. Być może drzemali, idąc. Nie zauważyli.

I dokładnie w chwili, gdy auto zatrzymało się kilka metrów przed nimi, a na zmrożonej ziemi stanął sam Oberleutnant Ferdinand, chłopcy z nocnego patrolu zorientowali się, że broń, która ciążyła im u ramienia i wrzynała się w bok, pozostała w leśniczówce.

Za późno było na odwrót.

Trzeba było myśleć, trzeba było bronić własnej skóry. Co może grozić żołnierzo-
wi za zgubienie broni, a co gorsza za picie i bratanie się z wrogiem?

Zresztą jakie tam bratanie. Wróg to wróg, a cała nocna bibka to tylko część zasadzki.

Partyzanci spali za mocno. Wiatr zagłuszał to, co na zewnątrz. Nawet nie zdążyli podnieść ciężkich głów. Nawet nie zdążyli skupić wzroku i wyostrzyć zmysłów. Nie słyszeli wystrzału. Zasnęli znów. Tym razem na zawsze.

Pietrka rozstrzelano w południe. Przed chałupą sołtysa Waclawa, którego zresztą również zabito, i jeszcze pięciu innych.

Joanny i dzieci nie znaleziono. Wieś sieroty ukryła, a może las albo rzeka.

Partyzantów pochowano nocą pod kępą Jałowców. Nikt nie miał odwagi postawić krzyża. W końcu nie wiadomo było, kto odejdzie, a kto wróci.

Ruscy stali już pod lasem. Niemcy uciekali. Dobra zaczęła się bać.

Mogły szybko zarosły. Las zrobił swoje. Schował.

Zarosła też leśniczówka. Dach runął następnej zimy pod ciężarem śniegu. Ludzie ze wsi omijali łukiem ruiny, odwracali wzrok, nie opowiadali.

Jedynie dzieci, bawiąc się w chowanego, podchodziły bliżej. Kryły się między meblami. Chowały pod stołem.

Zaklepywały.

Sabina Waszut

Janusz **Drzewucki**
Celnik i przemysł
Nad książką Kazimierza Wyki
Różewicz parokrotnie po czterdziestu latach

1 Który raz czytam tę książkę? Nie umiem powiedzieć. Na pewno pierwszy raz przeczytałem ją wtedy, kiedy wyszła, czyli czterdzieści lat temu. Bez wątpienia w ciągu tych czterdziestu lat kilka razy ją przeczytałem od deski do deski, w tym czasie kilkanaście razy do niej zaglądałem, czytałem fragmentarycznie, po kawałku. To dla mnie jedna z najważniejszych książek krytycznoliterackich, mogę to powiedzieć z czystym sumieniem; chociaż – jeśli dobrze pamiętam swoją pierwszą jej lekturę – byłem nią zrazu rozczarowany. Moje rozczarowanie było tym większe, im większe było oczarowanie inną książką tego autora, która również wyszła czterdzieści lat temu. Kiedy obydwie książki się ukazały, ich autor – Kazimierz Wyka już nie żył.

Książki o których mowa to *Różewicz parokrotnie* oraz *Rzecz wyobraźni*; ukazały się niemal równocześnie w tej samej krytycznoliterackiej serii „z koniczynką” Państwowego Instytutu Wydawniczego. Jak wynika z metryczek redakcyjnych, tę pierwszą podpisano do druku w maju, tę drugą w lipcu 1977, na rynek księgarski musiały zatem trafić późnym latem, wczesną jesienią. Jesienią tego roku podjąłem studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Pamięć o Kazimierzu Wyce była w Instytucie Filologii Polskiej, mieszczącej się w Collegium Wróblewskiego, przy ulicy Gołębiej, którą to siedzibę nazywaliśmy „gołębnikiem”, niezwykle żywa. Te dwie książki to były moje pierwsze studenckie lektury, ale lektury nie ze spisu lektur obowiązkowych, lecz z własnego nieprzymuszonego wyboru.

Liczącą blisko sześćset stron *Rzecz wyobraźni* (mocno rozszerzoną w stosunku do wydania z roku 1959, którego rzecz czytawista znać wtedy nie mogłem) przeczytałem – jak to się zwykle w tego rodzaju przypadkach mówi – jednym tchem. Zamieszczone w tej książce błyskotliwe, napisane żywym i przystępnym językiem, szkice o Leśmianie, Czyżewskim i Czechowiczu, o Gałczyńskim, Tuwimie i Broniewskim, o Harasymowiczu, Białoszewskim, Herbercie, Grochowiaku i Nowaku, ale także o Przybosiu i Sternie, wreszcie o zakazanych wtedy Miłoszu i Wacie, połykałem jeden za drugim, rozumiejąc z nich tyle, ile mógł zrozumieć dziesiętnastoletni adept polonistyki; tylko tyle i aż tyle. Zapewne nie byłem pierwszym, który w trakcie lektury *Rzeczy wyobraźni*, pomyślał, że jeśli pisać o poezji, to tylko tak: inteligentnie i pomysłowo, wnikliwie i rzeczowo, ale także z pasją; przekonująco, wypowiadając się nie w naukowym idiomie czy pseudonaukowym slangu, ale w języku literatury właśnie. Musiało upłynąć wiele wody w Wiśle, zanim uświadomiłem sobie, że krytyka literacka – jaka mnie interesuje – to dziedzina bardziej literackiej twórczości właśnie niż specjalność akademicka.

Licząca zaledwie sto kilkanaście stron książka *Różewicz parokrotnie* wydała mi się wtedy przy opasłej *Rzeczy wyobraźni* pracą zdawkową, przyczynkarską i jakby nieskończoną, ale też taką właśnie nieskończoną była. Jak napisała w nocy do *Różewicza parokrotnie* Marta Wyka – która książkę tę opracowało do druku po śmierci autora – literaturoznawca pierwszą jej wersję przygotował w roku 1973, drugą rok później, ale pracę nad nią odłożył. Przedwczesna śmierć spowodowała, że książka ukazała się w takiej, a nie innej formie, jako rzecz siłą rzeczy niedokończona.

Tymczasem ja spodziewałem się wtedy solidnej rozprawy monograficznej, napisanej od pierwszego do ostatniego zdania, według jednego nadrzędnego zamysłu, w której znalazłbym odpowiedzi na wszystkie pytanie, jakie sobie podówczas – w trakcie tyleż młodzięńczych, co kompulsywnych i niecierpliwych – lektur poezji, prozy i dramatów Różewicza, zadawałem. Wadą tej książki wydało mi się wtedy także i to, że była ona, jest, zbiorem luźno ze sobą powiązanych szkiców i studiów, co akurat dzisiaj – gdy sam komponuję własną książkę o Różewiczu, będącą niczym innym jak zbiorem swobodnie ze sobą powiązanych tekstów, które pisałem przez ćwierć wieku – wydaje mi się zaletą podstawową i zasadniczą książki Kazimierza Wyki.

Przez wszystkie te lata do Różewicza parokrotnie wracałem – *ut ita dicam* – wielokrotnie, ale dopiero lektura tej książki od pierwszej do ostatniej strony w czterdzieści lat po jej premierze, uświadomiła mi coś, czego w tamtym czasie docenić nie mogłem, bo nie miałem do tego prawa; zarówno ze względu na młody wiek, jak i ograniczony zasób wiedzy oraz znikome, a właściwie żadne doświadczenie krytycznoliterackie, krótko mówiąc autorskie. Dlatego też dzisiaj nie bez satysfakcji stwierdzam, że w książce Wyki najbardziej podoba mi się to, że nie jest akademicką monografią twórczości autora *Niepokoju*; że komponując swoją krytycznoliteracką wypowiedź z różnych – napisanych z różnych okazji i utrzymanych w różnych poetykach – szkiców, esejów, recenzji i studiów poniekąd wyprzedził tezę samego Różewicza o fragmentaryczności naszej wiedzy o świecie, o ludziach i o sobie samych, o tym, że poznanie w całości czegokolwiek jest po prostu już niemożliwe. Poza tym, dopiero teraz, gdy mam na koncie trochę napisanych i opublikowanych artykułów o współczesnej literaturze polskiej, mogę docenić uprawianą przez Wykę z rozmysłem sztukę interpretacji, która zasadza się na tym, aby krytyk był zawsze blisko pisarza, a ściślej: jak najbliżej jego tekstu, konkretnego utworu, aby nie tracił z pola widzenia jego słowa, zdania, jego metafory. Cóż, jak sam konstatuje *Na wstępie*: „Interpretator jest niczym celnik na granicy. Pisarz funkcjonuje na podobieństwo przemysłowca”.

2 Różewicz jest dla Wyki ważny przede wszystkim jako jedyny współczesny pisarz uprawiający wszystkie rodzaje literackie i tak też stara się go widzieć w każdym pomieszczonym w książce tekście: równocześnie jako poetę, prozaika oraz dramaturga i to nie tylko w artykule zatytułowanym *nomen omen Poeta, dramaturg, prozaik* (do takiej, a nie innej kolejności uprawianych przez Różewicza rodzajów, jeszcze wróć). Przedmiotem analiz i interpretacji w tym i następnych artykułach są zatem – dla przykładu – opowiadanie *Tarcza z pajęczyny*, sztuki *Przyrost naturalny* i *Grupa Laokoona*, wiersze *Moja poezja*, *Od jakiegoś czasu* i *O pewnych właściwościach tak zwanej poezji* (w rozprawce *Podróżnictwo i temat włoski*) albo: wiersze *Maska* i *Motyle*, poemat *Et in Arcadia ego* i mikropowieść *Śmierć w starych dekoracjach* (w tekście *Arkadia potępiona?*) czy też znów poemat *Et in Arcadia ego* i wiersze *Bocca della Verita*, *Asyż*, *** („Rawennę dziś widziałem”) (w szkicu *Wokół Laokoona*) lub dra-

maty *Grupa Laokoona*, *Spaghetti i miecz*, opowiadanie *Tarcza z pajęczyny*, poemat prozą poetycką *Złowiony* (w eseju *Abces na karku partyzanta*) bądź dramat *Do piau*, opowiadanie *Owoc żywota*, wiersze *Jatki*, *Zaraz skoczę szefie* i *Termopile polskie* (w artykule *Ścierwo bandyty i ziemia ojczysta*). Wyjątkiem regułą potwierdzającym okazuje się rozprawka *Teatr w kartach rozrzuconych*, w którym uwaga literaturoznawcy skupiła się wyłącznie na utworach dramatycznych Różewicza.

W każdym z tekstów Wyka stara się zobaczyć Różewicza w perspektywie najświetniejszych tradycji literatury polskiej z jednej strony i w kontekście najznakomitszych dokonań literatury współczesnej, raz i drugi nawiązuje do Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Cypriana Kamila Norwida, Stanisława Wyspiańskiego, Bolesława Leśmiana, Jana Kasprówicza, Stefana Żeromskiego, raz i drugi zestawia utwory Różewicza z tym, co napisali bądź właśnie piszą: Leopold Staff, Jarosław Iwaszkiewicz, Antoni Słonimski, Witold Gombrowicz, Sławomir Mrożek, Julian Przyboś czy Adolf Rudnicki.

Gdy Wyka na początku lat 70. XX wieku komponował swoją książkę, istniał tylko jeden druk zwarty poświęcony życiu i twórczości autora *Kartoteki*, mianowicie *Tadeusz Różewicz* Henryka Voglera (popularnonaukowa książka wydana przez PIW w 1972; gwoli ścisłości – poprzedzona broszurą Voglera *Różewicz* wydaną w 1969 przez Agencję Autorską), nie ma zatem większego ryzyka w konstatacji, że *Różewicz parokrotnie* to praca pionierska. Co prawda, Wyka stara się oddać każdemu, kto napisał coś istotnego o Różewiczu, odwołuje się lub nawiązuje do cennych prac: wspomnianego Voglera, a także Ryszarda Przybylskiego i Zbigniewa Siatkowskiego, do trochę jednowymiarowego szkicu Juliana Kornhausera (zamieszczonego nota bene w *Świecie nieprzedstawionym* – napisanym wspólnie z Adamem Zagajewskim manifeście literackim Nowej Fali) czy do całkiem napastliwego felietonu Jerzego S. Sity, ale także do błyskotliwej recenzji Krzysztofa Teodora Toeplitza. Przy okazji akcentuje Wyka, że o ile kontrowersji nie budzą proza i dramat Różewicza, o tyle poezja budzi i to permanentnie. Ale też jego ustalenia dotyczące właśnie liryki autora *Niepokoju* wydają się i pionierskie, i odkrywcze; określiły bowiem na długie lata styl odbioru tego wszystkiego, co Różewicz napisał już i co jeszcze – jak miało się z czasem okazać – napisze.

Mówiąc o poezji Różewicza, mówi Wyka o charakterystycznych dla tego autora „schodkach zdaniowo-rytmicznych”, którym osobną uwagę poświęcił w zamykającym książkę szkicu *Zaległe tomy Różewicza* (tekst ten ukazał się także w drugim rozszerzonym wydaniu *Rzeczy wyobraźni*), w którym przedmiotem omówienia są zbiory z lat pięćdziesiątych: *Równina*, *Uśmiechy* i *Poemat otwarty*. Czytamy tutaj: „Budulec obrazowy wynikający z wyobraźni Różewicza przypomina starą dziecinną zabawę w obrazowe klocki”. Idąc dalej tym tropem, Wyka dochodzi do wniosku, że poszczególny wers Różewicza to „układ obrazowy” wyraziście oddzielający się od poprzedniego i od następującego. Podstawą liryki Różewicza jest wers rozumiany jako „klocko-obraz, klocko-czynność, klocko-sąd, klocko-ocena”, inaczej

mówiąc, wiersz tego autora jest niczym film toczący się w zwolnionym tempie, „klatka po klatce”. Jeszcze dalej poszedł Wyka w poświęconym wydanemu w 1958 roku zbiorowi *Formy szkicu Dwa razy Różewicz* (zamieszczonym w *Rzeczy wyobraźni*, ale nie przedrukowanym w *Różewiczu parokrotnie*). Wychodząc od studium Zbigniewa Siatkowskiego *Wersyfikacja Tadeusza Różewicza wśród współczesnych metod kształtowania wiersza* (ogłoszonego w tym samym 1958 roku na łamach „Pamiętnika Literackiego”), korzystając z określeń „wiązanie” Kazimierza Wóycickiego oraz „skupienie” Zenona Klemensiewicza, stawia Wyka celną i aktualną do dzisiaj tezę: „Każdy werset to skupienie, czyli jakaś syntaktyczna grupa wyrazowa. To wiązanie, czyli zgrupowanie wyrazów wokół intonacji ekspresywnej, a nie równej liczby sylab, nie układu stóp, nie intonacji tonicznej” i nieco dalej, w następnym akapicie: „Różewicz zna właściwie jeden tylko znak przestankowy, nie uwidoczniany w druku – granicę klocka-wersetu”. Efektem tego – nieustannie dokonujący się w tej twórczości proces skupienia i zagęszczenia, odnoszący się nie tyle do tematu, co do formy.

3 Co jeszcze wydaje mi się w tej książce cenne i do dzisiaj obowiązujące? Przede wszystkim to, że w odniesieniu do twórczości autora *Czerwonej rękawiczki* literaturoznawca nie chce stosować określenia światopogląd, lecz „filozofia życia”, akcentując w innym miejscu, że jest „poetą bytu, nie ufa on świadomości”; że poezja według tego twórcy powinna być „aktem moralnym ujętym w słowie”, że on sam – twórca – jest moralistą, lecz „nie przez katechizm i przykazania się on wypowiada [...] ale poprzez niecierpliwą i wzmożoną obserwację wartości zaprzeczonych i podważonych. Czyli rzeczywistości samej w sobie”. Interesująca wydaje się też uwaga o tym, że Różewicz, gdy wypowiada się na tematy cywilizacyjne, wybiera „kompozycję erupcyjną” rozbudowanego, rozrastającego się objętościowo poematu, gdy zaś na temat bieżące, wręcz polityczne – wybiera formę zwięzłego wiersza i że z tego biorą się dwie zasadnicze postawy poety: „szczegółowo-realistyczna” oraz „uogólniająco moralna”. Jeszcze jedna rzecz wydaje mi się odkrywcza. To, że przewidział Wyka milczenie Różewicza rozumiane rzecz jasna nie jako twórcze zaniechanie czy nawet twórczy uwiąd, lecz „milczenie jako odrębną część mowy”.

Kwestia milczenia pojawia się w centralnym szkicu tej książki, zatytułowanym *Problem zmiennika gatunkowego w pisarstwie Różewicza*, ogłoszonym w pierwszym numerze dwumiesięcznika „Teksty” z 1975 roku, co pozwala domniemywać, że studium to było jedną z ostatnich prac krytycznoliterackich, literaturoznawczych Kazimierza Wyki, przypomnijmy – zmarłego 19 stycznia 1975 roku w Krakowie, a zatem warto, a nawet trzeba, przyrzeć mu się dokładnie i ze szczególną uwagą. Nie przeczę, tekst ten przez wiele lat budził mój sprzeciw, zwłaszcza zaś teza o drodze Różewicza od poezji poprzez dramat do prozy, stąd zresztą taki, a nie inny tytuł wcześniejszego artykułu *Poeta, dramaturg, prozaik*, w którym badacz przedstawił podstawowe i fundamentalne ustalenia na temat twórczości pisarza. Teza o dochodzeniu do pro-

zy – którą rozumiem jako równoczesne odchodzenie od poezji – pojawia się także w szkicach *Wokół Laokoona* oraz *Teatr w kartach rozrzuconych*.

Już na pierwszej stronie tego kluczowego dla książki tekstu stwierdza Wyka arbitralnie, że Różewicz „poprzez lirykę i dłuższy poemat podążał najpierw ku szczególnym formom dramatycznym. Od nich ku równie specyficznym gatunkom prozy”. Tymczasem byłem wówczas przekonany, że Różewicz to przede wszystkim poeta i jako taki uprawia zarówno prozę, jak i dramat. Czas zresztą tezę Wyki zweryfikował na jego niekorzyść. W ciągu ostatniego ćwierćwiecza swego życia Różewicz prozy niemal nie uprawiał, a publikowane w tym czasie przez niego fragmenty dziennika powstały przecież dużo wcześniej. Po publikacji dramatów *Pułapka* (1982) oraz *Kartoteka rozrzucona* (1994) zamilkł także jako dramaturg, skupiając twórczą aktywność na poezji, czego imponującym świadectwem seria znakomitych tomów poetyckich, poczynając od *Plaskorzeźby*, kończąc na wydanej w rok po śmierci poety *Ostatniej wolności*.

Cóż, biję się dzisiaj w piersi, wracając przez lata do *Różewicza parokrotnie*, niepotrzebnie byłem jednak do tezy Wyki i mojego wobec tej tezy zarzutu aż tak bardzo przywiązany. W istocie przecież od tej tezy, którą – jak każdą tezę krytycznoliteracką sformułowaną wobec pisarza żyjącego, jakiego twórczość systematycznie rozrasta się i podlega artystycznym przemianom – przyszłość może równie dobrze potwierdzić, jak i zakwestionować, ważniejsza okazuje się (widzę to jasno dopiero teraz, po czterdziestu latach od pierwszej lektury tej książki) teza o tym, że twórczość Różewicza to nieustannie dokonujący się proces twórczy, proces ciągle otwarty, a zatem poniekąd niekończący się. Dziwię się sobie, jak mogłem prześlepić, tyle razy czytając książkę Wyki, zastrzeżenie, jakie wypowiada on zresztą już *Na wstępie*, mianowicie, że dopóki proces przechodzenia od poezji przez dramat do prozy „nie wygląda na zamknięty i ukończony”, dopóty „nie należy mówić o dojściu tego twórcy do prozy. Oznaczałoby takie słowo, że zjawisko stało się zamknięte i ukończone”; tymczasem jest ono otwarte i w toku; to poniekąd „work in progress” (gdymy posłużyć się podtytułem tomu *Kup kota w worku*).

Dopiero teraz widzę i doceniam przenikliwość Kazimierza Wyki, który z wielką intuicją wniknął w mechanizm napędzający twórczość literacką Tadeusza Różewicza. Wszak już w tekście *Poeta, dramaturg, prozaik* zauważył: „przechodzenie i przenikanie jednego gatunku literackiego w inny gatunek [...] trwa ich falowanie i coraz to różna krystalizacja”, zaś w *Podróźnictwie i temacie włoskim*: „Przechodzenie od gatunku do gatunku, ich nawroty, falowanie, inkrustacje genologiczne, transplantacje”; od podobnej konstatacji rozpoczyna się też szkic *Wokół Laokoona*. Nic więc dziwnego, że w sztuce *Do piachu* zobaczył Wyka „ekstrakt prozy partyzanckiej” Różewicza (to znów w tekście *Ścierwo bandyty i ziemia ojczysta*), z którą to uwagą doskonale współbrzmi (zwerbalizowana w tekście *Teatr w kartach rozrzuconych*) uwaga o coraz większej roli, jaką w jego dramatach odgrywają formy podawcze takie „jak didaskalia, jak monolog postaci, jak wierszowana wstawka, jak na koniec zamierzone spleć odmiennych form podawczych”. To prawda: pisząc dramat

Różewicz postępuje jak prozaik, pisząc poemat niczym dramaturg, dowodów w jego twórczości aż nadto.

To spostrzeżenie pozwoliło Wyce na użycie formuły „zamiennik gatunkowy (lub zastępnik gatunkowy)” na określenie siły napędowej pisarstwa Różewicza jako takiego, w ogóle i w szczególności. Na przykładzie sztuki *Przyrost naturalny* badacz pokazuje, że po pierwsze pisarz zaczyna zwykle od wyboru gatunku, w którym chce się wypowiedzieć, po drugie w trakcie pisania, tworzenia, wykonuje skręt i „w miejsce tekstu pierwotnie zamierzonego zostaje «podstawiony» tekst rzeczywiście napisany”, wreszcie po trzecie: dochodzi do rozmycia pierwotnej intencji autorskiej, „ale to rozmycie staje się widoczne i ono orzeka o statusie utworu”. W efekcie tej procedury *Przyrost naturalny* to nie dramat, lecz jak głosi podtytuł „biografia sztuki teatralnej”, napisana jak najbardziej prozą, podobnie jak prozą napisana jest *Straż Porządkowa*, opatrzona podtytułem „opisanie dramaturgii”, które to utwory sam autor nie raz i nie dwa sugerował wystawiać w połączeniu. Nie ma też chyba wątpliwości w tym przypadku, że obydwa utwory znalazły się w *Utworach zebranych* – kanonicznym wydaniu dorobku Różewicza z lat 2003-2006, ale nie w tomach opatrzonych tytułem *Proza*, lecz *Dramat*. W podobnym duchu analizuje Wyka także *Śmierć w starych dekoracjach* oraz *Tarczę z pajęczyny*. Od siebie dodam, że korzystając z narzędzi – jakie Wyka nam podsuwa – możemy udowodnić, że poematy powstałe na przełomie XX i XXI wieku, takie jak: *recycling*, *nożyk profesora* czy *tempus fugit* to nie tylko poematy, ale także sztuki teatralne, powiedzmy scenariusze teatralnych przedstawień. Na podobnej zasadzie w opowiadaniu *przy dziewczę przyj* zobaczyć można gotowy tekst monodramu, a w pochodzących z tej samej książki *Kup kota w worku* sześciu wierszach z cyklu *Nowa dramaturgia (twórcze interpretacje)* już to zapowiedzi nienapisanych sztuk teatralnych, już to nienapisanych studiów teatrologicznych.

4 Rozprawa Kazimierza Wyki – czytana przeze mnie dzisiaj w czterdzieści lat po ukazaniu się książki *Różewicz parokrotnie* – ma jeszcze jedną zaletę. Z tej zalety wyciągam dla siebie na dzisiaj i na jutro wielką nauczkę. Nie należy ufać swoim krytycznoliterackim przeświadczeniom, intuicjom i rozpoznaniom, nie należy się do nich przesadnie przywiązywać, wręcz przeciwnie; warto je modyfikować, poddawać rewizji w miarę jak zmienia się i rozwija twórczość pisarza. Wszak w finale tego studium krytyk zauważa, że pisarz: „jest ruchomy. Nie tylko w tym znaczeniu, że wciąż podróżuje. Ruchomy jest, albowiem cała otaczająca go sfera postaw ludzkich, osobowości i ocen jest ruchoma i niepewna. Nastąpiła ogólna przemienność określeń i wcieleń, dokonała się powszechna depersonalizacja. Ale to wywołuje tęsknotę za stabilizacją, czyli dążenie do wartości – znów stała u Różewicza cecha”. A zatem chyba się nie myliłem, twierdząc kiedyś, że był Różewicz dekonstrukcjonistą i postmodernistą zanim dekonstrukcjonizm i postmodernizm – *ut ita dicam* – wymyślono.

Kilka lat temu w jednym z omówień kolejnej książki Tadeusza Różewicza pozwoliłem sobie na wyznanie, że pisarz ten każdą nową książką zmusza mnie nie tyle



GRAŻYNA BOROWIK, *Brak słów*, 2015, fotografia, 45 × 95 cm

do sięgnięcia po jego poprzednie książki, ale do czytania go od początku i na nowo. Potwierdzenie swojego doświadczenia znajduję właśnie w dziele Kazimierza Wyki, który tak chętnie wraca do wierszy z tomu *Niepokój*, zauważając raz i drugi, że to i tamto zagadnienie, ten i tamten motyw czy temat pojawił się już w *Niepokoju*...

Rola, jaką Wyka Różewiczowi przypisuje, jest pierwszorzędną i pierwszoplanową. Przede wszystkim wynika z uwarunkowań historycznych: „W powstaniu warszawskim polegli prawie wyłącznie poeci, lirycy. Różewicz za nich pisze, gdy ustała wojna i skończyła się rzeź” – twierdzi krytyk, ale też uprzedza: „Różewicz pochwałę bohaterstwa osiągnąć pragnie poprzez dysonans i kontrast”. W innym miejscu książki podkreśla realizm twórczości Różewicza, jej konkretność, materialność, fizyczność. W cytowanym już szkicu *Dwa razy Różewicz* (z *Rzeczy wyobraźni*) akcentuje Wyka brak patosu w poezji autora *Form* w odniesieniu do natury ludzkiej, fakt, że człowiek został tu „sprowadzony do rzeczy, do ciała, do tego, co somatyczne”. Przekonująco brzmi zatem określenie jego poetyckiej filozofii mianem „somatyzmu dotrumiennego” i powiązanie tej filozofii z myślą Tadeusza Kotarbińskiego, z prezentowanym przez autora *Traktatu o dobrej robocie* stanowiskiem „antymetafizycznym, agnostycznym, pozbawionym śladów jakiegokolwiek złudy pozaziemskiej”.

Poeta – opisujący „obcowanie żywych i zmarłych” – imponuje krytykowi tym, że jest „tak uparty, tak jednolity, tak zawzięty”, a zatem wierny swojemu pokoleniu i sobie samemu, ale też w tym wszystkim nad wyraz nieprzewidywalny. Dlatego też Kazimierz Wyka w wygłosie *Różewicza parokrotnie* nie pokusi się o żadną przepowiednię co do przyszłości pisarza, nie pokusi się o żadną diagnozę na przyszłość. Wręcz przeciwnie, bowiem jak wyznaje: „Rzadko kiedy w sposób równie ostry odczuwam bezsilność dobrych rad krytycznych jak w wypadku, kiedy ich adresatem i odbiorcą ma być: «szary człowiek z wyobraźnią małą kamienną i nieubłaganą»”. W tej puencie, która jest jednak brakiem puenty – choć brak puenty to także puenta, tyle tylko, że nie wprost, jakby na wspak – dopatruję się ważnego przesłania skierowanego do każdego krytyka, niekoniecznie zajmującego się twórczością Tadeusza Różewicza: bądź otwarty na każdą propozycję, jaką pisarz może ciebie zaskoczyć, a zwłaszcza na taką, która może ciebie wprawić w zakłopotanie czy też konfuzyję.

Janusz Drzewucki

Tadeusz Różewicz

Listy

(Kartka pocztowa)

Front:

53-135 Wrocław, T. Różewicz
ul. Januszowicka 13/14

Pani

Marta Wyka

ul. 18 Stycznia 53/m. 26
30-081 Kraków

Druga strona:

Pani Marto, na Pani list (bez daty – ale ze stemplem z dn. 15.12.75) odpisuję dopiero teraz ponieważ przez 6 tygodni byłem poza domem (list otrzymałem przed dwoma dniami). Z listu wynika, że Pani chce złożyć tekst książki do końca stycznia – wydaje mi się, że będzie dobrze (dla książki) jeśli ją jeszcze razem przejrzymy (przeczytamy); również warto razem zdecydować, które listy (fragmenty listów dołączyć). Jednym słowem proszę się wstrzymać z oddaniem książeczki – postaram się przyjechać do Krakowa z końcem stycznia. Proszę mi napisać, czy Pani będzie w Krakowie? Proszę o możliwie szybką wiadomość (expres) lub telefon (643-38). Gdybym ja nie mógł przyjechać to może Pani by wpadła do Wrocławia – wydaje mi się, że musimy mieć 1 dzień (na przeczytanie listów i książeczki).

Łączę serdeczne pozdrowienia
Tadeusz Różewicz

P.S. Proszę również o Pani telefon w Krakowie!

53 - 135 UROCIAM • 71. rocznica
OCHRONA ZABYTEKOW
ul. Januszonicka 13/14



GDANSK - ratusz

KARTKA POCZTOWA
P. 2, 111, 112, 113, 75, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200



Paui
Marta Hyka

ul. 18 Stywnia 53 / m 26

30 081 Kraków

Paui Marto, na Paui list (bez daty - ale ze stemplem z dn. 15.12.75)
wspominaj dopiero temu poniewaz przez blyzyskiego bylem poza domem,
(list otrzymany przed dwoma dniami). Z listu wynika, ze Paui
dwa tygodnie tylko ksigiki do konca stycznia - wydaje mi
sie, ze bedzie dolne (dla ksigiki) jezeli ja jeniez razem
prejrzemy (precrystamy); rowniez warto razem zolocy-
- dowci ktore listy (fragmenty listow dotyczy).
Jednym sposobem prony sie wstrzymac z oddaniem ksigicek
- postaram sie przyjechac do Krakowa z koncem stycznia.
Prony mi napisac, czy Paui bedzie w Krakowie? Prony
o moilosci wytlumaczenia wiadomosci (expres) lub telefon
(643-38). Gdybym ja nie mogl przyjechac to moze
Paui by wyjechala do Wroclawia - wydaje mi sie, ze
musimy miec kdnici (na precrystanie listow i ksigicek)
P.S. Prony rowniez Lqas zdecydowanie porozmowic
o Paui telefonem w Krakowie! / Ademu Noiewicz

TADEUSZ RÓŻEWICZ

(Kartka pocztowa)

Front:

T. Różewicz

ul. Januszowicka 13/14

53-135 Wrocław

Pani

Marta Wyka

ul. św. Teresy 16/II p.

31-162 Kraków

Druga strona:

Pani Marto, piszę na adres Matki, bo notes z adresami gdzieś się zapodział i nie pamiętam, gdzie Pani mieszka. Pisałem przed Świętami karteczkę do Was (na Teresy) w której wspominałem, że obie książki otrzymałem. Jeszcze raz dziękuję. Będę – przejazdem – w Krakowie w połowie lutego – jeśli się nie zatrzymam, to dopiero w połowie marca – w drodze powrotnej z Krynicy. Czytałem interesującą recenzję w „Literaturze” – ale pretensje o tytuł są nieuzasadnione – ponieważ książka „Pisarstwo Różewicza” nie została napisana (skończona)... zresztą tytuł obecny jest lepszy, nie taki „monumentalny”. W dalszym ciągu myślę, co się stało z moimi listami do Ojca – brak tych listów utrudnia mi zorganizowanie „całości”. Czytałem Andrzeja o wieczorze Wigilijnym u Was, dużo znajomych nazwisk przewinęło się w tym wspomnieniu...

Mamie Pani przesyłam ukłony i pozdrowienia, wszystkim Paniom życzę wiele dobrego.

T. Różewicz

P.S. Do Pani zadzwonię.

Wrocław 8 II 78 r.

T. RÓŻENICZ
 OCHRONA ZABYTKÓW
 ul. Januszowicka 13/14
 53-135 WROCLAW



OLSZTYN - Ratusz

OSTRZA DOZŁOWA
 22.18-19



Pani
 Marta Hyska

ul. św. Teresy 16/II p.

31 162 KRAKÓW

Pani Marto, piszę na adres Matki, bo notes z adresami gdzieś się zapodział i nie pamiętam, gdzie Pani mieszka. Pisatem przez listami karteczkę do Was / na Teresy / w której wspominałem że obie książki otrzymacie. Jener ruz druzkijsz. Bydy-pmejardem - u Kralowic u potowic lutego - jistli sie nie zatrzymam, to dopien u potowic marca - u drodze powrotnej z Wroclawia, bypateca ink-czejgiz r-cemij z kiterkune - ale pretenzja o tytul sa nie-wrardniono-pniecraz ksigika u pisarstwo Kozewim - nie zostala napisana (skloniwona)... wenta tytul obecny jest lepszy, nie taki mo-
 - numentalny. W dalnym liqy u mysl, co sie stalo z moimi listami do Ojca - brak tytul listow utrudnia mi rozga-
 - nizowanie "catosci"; bypateca smolnejerskiego o wiezione kig-kilijnym u Was; dwois muzjomyel marisde pncisny, ze sie u tym wspomnieniu... Mamie Panu pncisny u kbrony i podko-
 - wiecia, kncyskium Panionu tytul wiek dobrej. Hroisiz
 O.S. Do Panu radwoniq.
 Wroclaw 8. II. 78.

Dn. 12.10.78 r.

i dn. 17.10.78*

P.S. Może w tych dniach będę w Krakowie, zadzwonię do Pani*.

Pani Marto,

List z 13 września (urzędowy) a także ten drugi prywatny dołączony do książki Kazimierza otrzymałem dziękując za pamięć i przepraszam, że zwlekałem z odpowiedzią. A zwłoka jest usprawiedliwiona tylko moją niepewnością. Moja niechęć do „wystąpień” i „spotkań” wzrasta. Ostatni raz w Krakowskim ZLP wystąpiłem w środę 17 stycznia 1968 r., poprzedniego dnia miałem wieczór autorski na Wawelu (taki z fortepianem i francuską solistką – w sali Senatorskiej). „Z różnych powodów – i ze smutków wielu...” jak pisze (pisała) poetka nie zapominam ówczesnych „występów”... Nie wiem, Pani Marto, nie wiem... muszę przezwyciężyć opory i niechęć... nie mogę przecież występować z uczuciem zawstydzenia, niechęci a nawet obrzydzenia. To się łączy z moim „stosunkiem” do poezji, wierszy, wierszyków, wierszolibów itd. Na premiery sztuk też nie jeżdżę – wczoraj była w Teatrze Narodowym premiera „Starej kobiety...” trudno mi te rzeczy wytłumaczyć, ale jako autor b. źle znoszę tak „sukcesy” – jak i niepowodzenia – może nawet niepowodzenia znoszę lepiej... Nie, nie będę o tym pisał. Czasem rozmawiałem o tych sprawach z Pani Ojcem, był jednym z niewielu ludzi, którzy rozumieli moją psychikę... wiedzieli, że to nie są kaprysy „gwiazdora”, „artysty”... ale organiczna niechęć. Ten mój list pisany na Pani prywatny adres jest prywatnym listem. „Oficjalnie” może Pani powiedzieć, że narazie przepraszam, nie mam czasu itd. Jest mi przykro, Pani Marto, bo to wygląda tak jakbym Was lekceważył, a ja lubię i Panią i wielu wielu kolegów z Krakowa, mam sentyment do Krupniczej... ale czuję się jakbym miał wystąpić na „tamtym świecie”... częściej rozmawiam z umarłymi. Poczekajmy trochę, może okrzepnę i zgłoszę się na ochotnika. I czemu Wam akurat „ogromnie” zależy na tej „imprezie”? Z moim udziałem? Ani nie jestem „młodym poetą”, ani urodziwą poetką, ani lingwistą, ani, ani, ani... nawet nie jestem całkiem „starym poetą”. No, tak. Nie cierpię np. uroczystości „jubileuszowych” (i napisałem o tym komedię „Na czworakach”) tymczasem doszły mnie (na wakacjach) słuchy, że zostałem „jubilatem” z panią Kuncewiczową, Machejkiem... i jeszcze dwudziestoosobową grupą innych „jubilatów”... żeby mi Pani ucięła głowę, to nie wiem jaki to ja jubileusz obchodzę! To chyba jakiś kawał ze strony ZLP...

Serdecznie Panią pozdrawiam, proszę się kłaniać Mamie, jak będę w Krakowie, to wpadnę na św. Teresy. Trochę się stęskniłem za domem, za ludźmi, za topolami...

Chciałbym z Mamą porozmawiać, jak Ona się czuje? Często o Was myślę i o Nim.

Tadeusz Różewicz

P.S. Czy moje listy do Kazimierza nie odnalazły się?



Pani Marto,
 11. Moje ostatnie listy do Pani, w których, wierszami do Pani
 dat 293 wiersze (wiersze) a także ten drugi poprzedni
 dotyczący do książki Karmienia oryginalnie drukuje się
 pamiątkę i programem, że zastąpiła i odprawiła się.
 A autorka jest odpowiedzialna tylko moja nie -
 pierwszy dzień niczego do „wytopienia” i „spółki”
 brzości. Ostatni raz w Krakowie Lekt wytopienie
 w roku 17 stycznia, poprzedniego dnia miałam
 własną autorkę na Dacie (takie z fortepianem
 i fortepianem solistycznym - u zeta Karmienia). I wtedy
 powstało - i se omdlenie wrota ... jak przez (pisał)
 poetka nie wspominała odczuć wytopienia ...
 Kł wam, Pani Marto, mi wam ... między pamiątkę
 opisy i niczego ... nie mogę pamiątkę wytopienia
 z wierszami czytającymi, niekiedy a nawet odczuć.
 To są tam i wiersze „Karmienia” do pozycji, wiersze,
 wiersze, wiersze i t.d. Na pamiątkę miał to
 mi pamiątkę - wiersze były u Tadeusza Karmienia
 pamiątkę „Karmienia” - trudno mi te wiersze
 wiersze; ale jako autor i ziele wiersze jak
 zuchwały - jak i niepowodzenia - może nawet
 niepowodzenia wiersze Karmienia, nie było o tym
 pisał. Wiersze wiersze o tym pisał i Karmienia
 Opisa, był jednym z nielicznych ludzi którzy
 wiersze moje pamiątkę ... wiersze, że to nie
 są Karmienia i wiersze, i wiersze ... ale
 oryginalnie wiersze. Też mi, list pamiątkę

Na Pani poprzedni adres jest poprzedni list. Otrzymał
 może Pani poprzedni i wiersze pamiątkę, nie wiersze
 cesu i t.d. Jest mi pamiątkę, Pani Marto, że to wiersze
 jak jakiego Karmienia, a ja Karmienia i wiersze
 Karmienia i Karmienia, mam wiersze do Karmienia ... ale
 wiersze, jak wiersze, miał wiersze na Karmienia wiersze ...
 Karmienia wiersze i wiersze. Wiersze Karmienia, może
 wiersze i wiersze, że wiersze. Wiersze Pani wiersze
 wiersze i wiersze, że wiersze? I wiersze wiersze?
 Pani nie jestem wiersze Karmienia, ani wiersze Karmienia, ani
 wiersze, ani, ani, ani ... nawet nie jestem wiersze
 „Karmienia” Karmienia. No, tak, Karmienia wiersze
 „Karmienia” Karmienia? (i wiersze o tym Karmienia, wiersze
 wiersze wiersze wiersze (na wiersze) Karmienia, że wiersze
 Karmienia ... z wiersze Karmienia, wiersze Karmienia ... i wiersze
 wiersze wiersze wiersze wiersze, wiersze ... żeby
 mi wiersze wiersze Karmienia to mi wiersze jak to ja wiersze
 Karmienia? To Karmienia Karmienia wiersze Karmienia ...
 Karmienia wiersze Karmienia, wiersze, że wiersze Karmienia
 jak być u Karmienia to wiersze Karmienia, wiersze, że
 Karmienia, że wiersze, że wiersze ...
 Karmienia i wiersze wiersze, jak Pani wiersze?
 wiersze to Karmienia wiersze i Karmienia.
 Tadeusz Njkiński
 P.S. moje listy do Karmienia
 nie wiersze wiersze?

TADEUSZ RÓŻEWICZ

(Kartka pocztowa, świąteczna)

Pani

Marta Wyka

ul. 18 Stycznia 53/m. 26

30-081 Kraków

Dn. 10 XII 1978 r.

Wrocław

Pani Marto, przesyłam Pani serdeczne Życzenia Świąteczne i Noworoczne, bardzo Panią proszę również o przekazanie moich [?] najlepszych Życzeń Mamie i Siostrze. Dziękuję bardzo za „opowiadania” Kazimierza. Czy nie ma żadnych śladów po moich listach do Niego? Nie mogę ich odtworzyć, bo nigdy nie pisałem brulionów – a bez tych listów nie mogę też przystąpić do opracowania listów Kazimierza – które we fragmentach chciałem wykorzystać – w obszerniejszym wspomnieniu. Nie wiem, czy mój ostatni list dotarł do Pani – dot. wieczoru autorskiego.

Pozdrawiam Panią, T.R.

Dedykacja na egzemplarzu *Przygotowania do wieczoru autorskiego*:

Kazimierzowi Wyce

na pamiątkę 25-letniej Znajomości

Tadeusz Różewicz

Kraków – 16 XI 71.

(na św. Teresy 16)

Komentarz

Korespondencja ta wiąże się z pracą nad książką Kazimierza Wyki o Różewiczu, nieukończoną, która ukazała się ostatecznie pod tytułem *Różewicz parokrotnie*. Poeta przyjeżdżał wówczas do Krakowa i wspólnie czytaliśmy manuskrypt. Był bardzo skrupulatny i dokładny.

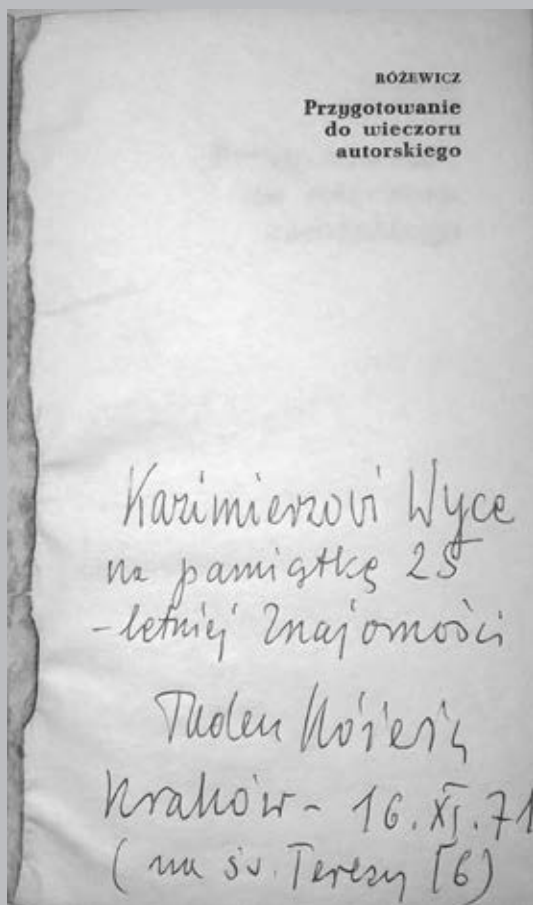
Inny temat to próba, jaką podjęłam w imieniu Związku Literatów Polskich, aby zaprosić Różewicza na spotkanie autorskie do Krakowa. Nie pamiętam, czy do niego doszło, ale opór poety, jak widać, okazał się znaczny.

Losy całej korespondencji Tadeusz Różewicz – Kazimierz Wyka nie są do końca wyjaśnione. Jej część znajduje się obecnie w Muzeum Literatury w Warszawie.

Marta Wyka

PRZYPISY

* Dopiski późniejsze, innym atramentem.





Maciej Płaza

Fotografia Anna Żebrowska

Jest jeszcze jakaś iskra potrzebna...

Z MACIEJEM PŁAZĄ
rozmawia Katarzyna Horabik

KATARZYNA HORABIK: Dlaczego zdecydował się pan na zbiór opowiadań, nie zaś na powieść? Pytam o to, ponieważ choć nie stworzył pan jednej, spójnej opowieści, to jednak kolejne opowiadania wyraźnie z siebie wynikają i wzajemnie się uzupełniają – to zasadniczo jedna historia.

MACIEJ PŁAZA: Wynika to częściowo z tego, że chciałem sobie sprawę ułatwić. To nie jest jednak oczywiste ułatwienie, bo połączenie opowiadań tak, żeby ze sobą współgrały, nie było takie łatwe. Zależało mi na tym, żeby była w nich powtarzalność. Cykliczność rozumiana w ten spo-

sób, że w każdym opowiadaniu opisuję na nowo ten świat. Żeby oczarować czytelnika, nie mogłem pozwolić na wprowadzenie postaci znikąd, one musiały być za każdym razem wyjaśniane. Jak w klasycznym dramacie, pojawiają się i muszą wypowiedzieć kilka kwestii, żeby było wiadomo, jakimi są ludźmi. Wykonują gesty, które je charakteryzują. To samo dzieje się z przestrzenią, z otoczeniem, z językiem. W tej formie trzeba stwarzać wciąż na nowo. Przyczyna mojego wyboru opowiadania była też praktyczna: chciałem, żeby dało się je czytać osobno, żeby grały osobno.

K.H.: Postać ojca jest podstawową w wielu utworach nurtu chłopskiego. Widać to w prozie Wiesława Myśliwskiego czy u innych twórców. Tymczasem, choć w relacji pomiędzy ojcem a synem, niewątpliwie bardzo istotnej w *Skoruniu*, najważniejsza wydaje się jednak nieobecność ojca – najmocniej wpłynęło na jego syna jego milczenie, jego tajemnice, czy wreszcie jego pobyt w więzieniu.

M.P.: Ojciec jest postacią skonstruowaną z różnych postaci, różnych myśli, wpływów umysłowych i intelektualnych. W głowie ulepił mi się najpierw jako osoba z krwi i kości, która dopiero potem wypełniła się sensami, ale także tą ciemnością, niepoznawalnością. Jestem o niego najczęściej pytany, a dla mnie także jest tajemnicą. Nie wiem, jaki on jest. To, że przemawia on siłą swojej nieobecności, jest ciekawą hipotezą – nie wymyśliłem go w ten sposób, ale rzeczywiście, on tak działa. Niewiele musi robić, ponieważ Skorun ma go głęboko wpisane w głowę i swoje myśli – może to tak musi być. Może ojciec tak działa w ogóle, matka działa przez swoją obecność, a ojciec przez nieobecność? Matka Skorunia wychodzi na scenę dopiero na koniec, wcześniej jest trochę fabularnie niedoceniana. Matka, patrząc archetypicznie, budzi mniejszy lęk – można do niej wrócić, schować się. To dość typowy, patriarchalny podział ról.

K.H.: Jak zbudowana jest tożsamość bohatera? Czy zawsze musi on istnieć w pana książce wobec kogoś albo czegoś, przy kimś, ze względu na kogoś? Poznajemy go jako „skorunia”, czyli łobuza. W tym sensie nie ma imienia – jego tożsamość

jest tak krucha, że z łatwością przejmuje cudze właściwości.

M.P.: Ma pani rację, faktycznie tak jest. Nie wymyśliłem tego w ten sposób, a jednak on istnieje w takiej opozycji i wciela się, pozwala, żeby inni wcielali się w niego. Te historie wymyślam dość intuicyjnie, nie poddaję pomysłów krytyce, po prostu tak robię. Od razu wiedziałem, że ta wioska nie będzie miała nazwy, ta rodzina nie będzie miała nazwiska, a Skorun nie będzie miał imienia. Potem dopiero to zracjonalizowałem. Może to jest znak silnej tożsamości Skorunia z miejscem, z rodziną, ich bezdyskusyjności. Te rzeczy po prostu nie potrzebują być nazwane. Gdyby zapytała pani Skorunia, skąd właściwie jest, odpowiedziałby: stąd. Albo gdyby zapytała pani jego rodziców, które z dzieci biegających naokoło jest ich dzieckiem, odpowiedzieliby: no, ten skorun. Wydaje mi się, że Skorun jest tak mocno zadomowiony w tym swoim świecie, że nie ma ochoty go opuszczać, przynajmniej dopóki go śledzę jako autor. On ma taki charakterystyczny sposób działania wobec świata – na przykład nie przeciwstawia się światu wprost, w sytuacjach konfliktowych uchyla się gdzieś w bok. Myślę, że ja sam taki byłem: lubiłem robić rzeczy po swojemu, ale często nie wiedziałem, jak powiedzieć coś wprost – że czegoś nie chcę, że chcę inaczej. Wolałem schować się, uciec i przyjąć burę, że czegoś nie zrobiłem. Wydaje mi się, że Skorun może działać podobnie, że jest w nim ślad mnie.

K.H.: W pana twórczości bardzo istotny jest świat natury. Powiązanie zdaje się oczywiste ze względu na charakterystyczne

ROZMOWA

dla nurtu chłopskiego związku z ziemią i czasem cyklicznym. Wydaje się jednak, że tkwi tam coś więcej. Takie literackie tematy zazwyczaj są kojarzone z życiem, a w pana opowiadaniach splatają się ze śmiercią. Woda, która powoduje, że ziemia daje plony, tak naprawdę jest ogromnym zagrożeniem, trucizną, jest okrutna i niszczyielska. Mit sielskiej wsi i spokojnego prostego życia rozbija się tu nieustannie o niebezpieczeństwa.

M.P.: Bardzo dobrze, że się kłóci, ponieważ nie chciałem się w ten mit wpisywać. Przy całej mityczności świata Skornia, byłem daleki od idealizowania go. Ale mimo wszystko nie kłóci się to z jego arkadyjskością. Podkreślam – nie rajszością, tylko arkadyjskością, ponieważ arkadia była światem, w którym legł się robak śmierci. Arkadia to raj, nad którym wisi cień. I właśnie taki cień utraty miałem w głowie.

K.H.: Ten świat, który niby jest prosty, ociera się o metafizykę, co jest widoczne choćby w historii, która osiadła na dnie rzeki. Ciekawa jest także obrzędowość tego świata. W opozycji do bezkrytycznej wiary matki i związanej z nią rytualności jest ojciec, który kościołem gardzi, choć z niemal sakralną czułością traktuje otaczającą go przyrodę. Czym w takim razie może być wiara? Czy życie w zgodzie z naturą może być rodzajem wiary, czy też może – ceremonii?

M.P.: Tak. Nawet w postaci ojca jest głęboko ukryta potrzeba sakralności. Rycha i Ritę pokazałem jako ludzi skłonnych do czubienia się, a zarazem mających w so-

bie żar. Zależało mi, żeby zejść pod poziom obrzędowości, określonej religii czy wyznania, żeby pokazać, jak ludzie czują się w świecie i jak czują się z wiarą lub jej brakiem. Rych i Rita, chociaż po swojemu, czują się związani z niewidoczną, spodnią warstwą świata, która ich zarazem fascynuje i przeraża. Matka swoje wątpliwości potrafi wymodlić, a ojciec zagłuszyć robotą i w okazjonalnym picu lub gniewie. Na samym dnie tkwi jednak jakaś żarliwość, która wydaje się metafizyczna.

K.H.: Matka poszukuje wspólnoty i do tego potrzebuje obrzędu i rytuału, który daje stabilizację. Ojca interesuje życie jako takie, w zgodzie ze światem i sobą. W jego świecie rzeczy niosą za sobą konsekwencje. Ma poczucie, że istnieje coś więcej, ale znajduje się to wewnątrz człowieka. Ma przekonania, których nikt nie rozumie, jest kimś obcym, chociaż z tej wsi pochodzi. Matka poprzez wiarę może się wpisać w społeczność, do której nie należy.

M.P.: To prawda, matka ma silną potrzebę wspólnoty, ojciec jej nie ma, poszukuje indywidualnego kontaktu ze światem, ma własny zmysł etyczny, wierzy w siebie i swoje przekonania. Był w stanie uwierzyć, że może zaryzykować, potrafi sobie wytłumaczyć, że ma prawo się mylić. Nie czuje się winny, bo nie rozumuje w takich kategoriach: pomyliłem się, to trudno – świat tak działa. Jest w stanie to uargumentować, ponieważ nie czuje, że jest ludziom coś winien.

K.H.: Mówił pan, że te opowiadania można czytać osobno. Mimo to pierw-

sze i ostatnie z nich tworzą swego rodzaju klamrę kompozycyjną. Na początku książki ojciec ulega wypadkowi, a w zakończeniu matka jest bliska śmierci. Choć sytuacja jest podoba, *Skoruń* reaguje odmiennie. Czy to odtworzenie podobnej sytuacji miało pokazać dorastanie chłopca?

M.P.: Nie przewidziałem tego! Może nie jest to łatwo zauważyć, ale opowiadanie *Skoruń*, choć znajduje się na końcu, nie jest ostatnie chronologicznie, tylko przedostatnie: w poprzedzających go *Braciach* bohater chodzi już do technikum, w *Skoruniu* jest jeszcze małym knypkiem, nie może sam podnieść drabiny, skrzynek nie nosi, bo jest jeszcze za mały; jest wyraźnie młodszy niż w *Braciach*. Całkiem możliwe, że jest dokładnie w tym samym wieku co w pierwszym opowiadaniu. Może nawet oba wypadki zdarzyły się w krótkim odstępie czasu: wypadek matki latem, a ojca jesienią. Może oba opowiadania dzieją się mniej więcej równocześnie, w momencie inicjacji bohatera w kruchość życia, w śmierć, czy raczej pragnienie śmierci. W jednym i drugim przypadku *Skoruń* się waha, coś mu mówi, żeby się z ratowaniem nie spieszył. Przechodzi przez jakąś smugę ciemności.

K.H.: Czy podczas pisania *Skorunia* myślał Pan o wzorcach z literatury młodzieżowej? Przede wszystkim w opowiadaniu *Hubert*, którego postać zdaje się nawiązywać do *Tęgo obcego* Ireny Jurgielewiczowej.

M.P.: Na pewno nie miałem takiego zamiaru, natomiast wyczuwałem, że wpływ Niziurskiego, który był moim ulubionym

pisarzem młodzieżowym, jest tu ważny. *Tęgo obcego* nie czytałem od dzieciństwa, ale bardzo ceniłem tę książkę, pamiętam, że wywarła na mnie duże wrażenie – niewykluczone, że Zenek, bohater tej książki, przedostał się do mojego opowiadania, wcielony w Huberta.

K.H.: Jak pisze się fikcję będąc literaturoznawcą? Zaczynał pan jako akademik – teoretyk i tłumacz.

M.P.: To jest niejako mój wizerunek publiczny, któremu zaprzeczają całe stopy brulionów z twórczością młodzieńczą, które mam w domu. Pisarstwo było we mnie pierwsze, akademickie literaturoznawstwo przyszło później. Poszedłem na studia polonistyczne, bo bardzo mi się podobało, że istnieją studia polegające na czytaniu książek. Pisanie było pierwsze, ja tylko do niego wróciłem. Będąc literaturoznawcą pisze się trudno i łatwo zarazem. Znajomość konwencji i technik literackich oczywiście się przydaje, ale do pisania jest jeszcze potrzebna jakaś iskra, której żadne studia nie zastąpią. W recenzjach *Skorunia* podkreślano też jednak tonem zdziwienia, że literaturoznawca z doktoratem, tłumacz, napisał bądź co bądź skromną książkę, że potrafił się powściągnąć. Cieszę się z takich opinii, bo chciałem napisać prostą książkę i nie było to łatwe. *Skoruń* jest trochę konwencjonalny, ale nie przeszkadzało mi to, nie broniłem się przed tym. Przejście na drugą stronę, od pisania o literaturze do pisania literatury, jest trudne. Gdy już jednak wie się, co i jak chce się napisać, wiedza może się przydać, jest ona jednak zarazem darem i ciężarem.

Zatrzymać się w czasie

Maciej Płaza
Skoruń

Wydawnictwo W.A.B.,
Warszawa 2015

Maciej Płaza nie pojawił się w polu literatury znikąd. Jest literaturoznawcą i tłumaczem, autorem książki naukowej *O poznaniu w twórczości Stanisława Lema*. Świat, który pokazuje czytelnikom w swoim debiucie literackim, zbiorze opowiadań *Skoruń*, to rzeczywistość wsi położonej gdzieś na Sandomierszczyźnie. Ten świat nie jest zaskakujący. Z łatwością można wyczuć w opowieściach Płazy wpływ nurtu chłopskiego i autor nie próbuje ukrywać tego dziedzictwa literackiego. Odwołując się do dobrze rozpoznawalnej tradycji, umiejętnie wynajduje jednak miejsce na swoją opowieść.

Płaza nie stworzył powieści, lecz zbiór siedmiu opowiadań. Można je czytać osobno, ale dopiero lektura *Skorunia* jako konsekwentnie skomponowanej całości pozwala rozpoznać pełny obraz świata, w którym żyje tytułowy bohater. Poszczególne opowiadania dopełniają się wzajemnie, uzupełniając historię tego pozbawionego imienia chłopca, który po prostu pochodzi stąd, ze wsi sandomierskiej położonej niebezpiecznie blisko brzegu Wisły.

Książkę Macieja Płazy można czytać na różnych poziomach. To historia wiejskiego łobuza i o jego wchodze-

niu w dorosłość, o inicjacji w erotykę i śmierć. To opowieść o ojcu, archetypicznej męskiej sile i tajemnicach. To opowieść o naturze – ziemi dającej plony i niszczycielskiej potędze wody. O zamilczeniu i zachwytach. O nieobecności ojca i braku. O braku pewności, braku kobiecego świata. To opowiadania o życiu, przerażającym i pięknym. Ich niezwykłość tkwi jednak nie tyle w fabule, ile w sposobie pisania. Choć Płaza porusza tematy dobrze znane, chciałoby się rzecz – bezpieczne (dobrze wpisujące się w nurt literatury chłopskiej), to jego proza w sposób niespotykany utkana jest ze swoistego splecenia prostoty opowieści i poetyckiego języka. Melodia gwary sandomierskiej przeplatana jest z kunsztownymi opisami, często poświadczającymi erudycję pisarza: „Po raz pierwszy poczułem, nie, zobaczyłem, jak mija czas. Rzeka wydawała się nieruchoma. Sady przycięte, nabrzmiałe od pąków, czekały na kwitnienie, drżały leciutko, czy aby nie ściśnie ich spóźniony przy-mrozek. W dolinie był spokój, wieś jak zawsze szeptała coś do siebie krzywą gwarą. To raczej ja mijałem. Tyle było rzeczy, których miałem nigdy więcej nie zrobić, nie pomyśleć, nie przepłakać”.

Opowiadania zbudowane są z precyzyjnie wyznaczonych opozycji. Choć dotyczą historii Skorunia, wiejskiego chłopca, nigdy nie jest on jedynym bohaterem opowiadania, nie ma też wyłącznego prawa głosu w narracji. Zawsze jest jeszcze ktoś – jak w opowiadaniu *Pensylwania*, w którym młodość łobuza zostaje zderzona z szaleństwem starszki; czy jak w *Hubercie*, historii relacji chłopca ze wsi z tym z miasta. Tych dy-

chotomii jest znacznie więcej w strukturze tekstu, chociażby woda i ziemia, ale także ojciec i matka: siła i troska, gniew i świętość. Wszystkie te głosy przenikają się i uzupełniają, tworząc rzeczywistość pełną napięcie, ścierających się perspektyw. Wytwarzają one możliwości, wskazują na skomplikowanie zdarzeń, z których Skorunia czerpie, by z ich bogactwa zbudować swoją tożsamość.

„Raz, gdy byłem jeszcze knypkiem ledwie odrosłym od ziemi, ojciec nagle zniknął. Po paru miesiącach wrócił, ale co mi się we łbie zdążyło narodzić, to moje. Myślałem, że umarł, choć prócz mnie nikt nie wierzył w tę śmierć, umarł więc tylko dla mnie, a gdy wrócił, było trochę tak, jakby urodził się na nowo. Właśnie tak: jakby on urodził się dla mnie, a nie ja dla niego. Musiałem go w sobie na nowo wychować, utrapieńca, skorunia”. Ojciec to najważniejsza postać w życiu dorastającego chłopca. Podziwia siłę, wytrwałość, wiedzę wykształconego nauczyciela, konstruktora niezwykłych maszyn, sadownika. Darzy ojca większym szacunkiem niż matkę, która się o niego troszczy. Boi się ojca, lecz fascynują go związane z ojcowską historią tajemnice. Ojciec jest punktem centralnym świata Skorunia na tyle mocnym, że kiedy znika, chłopiec zaczyna żyć jego życiem. Widzi w ojcu bohatera, ale ten wyidealizowany obraz będzie musiał zderzyć się z przeszłością. Wizerunek tego małomównego człowieka musi się w końcu zachwiać, jak każdy wypiełgnowany mit.

W świecie, który Płaza opisuje w swoich opowiadaniach, niemal nie ma miejsca na mity. Istotną częścią życia bywa wiara, jak w przypadku matki, jednak

nawet ona obarczona jest ciężarem codzienności. Piękno podszyte jest tu strachem, zauroczenie – cielesnością; wszystko przenika się i płacze. Język Płazy jest niezwykle precyzyjny – pisarz porusza wyobraźnię tak, by umożliwić wniknięcie w rozbity świat zagubionego, samotnego Skorunia. Opiswana przez pisarza rzeczywistość – złożona z fragmentów zdarzeń i słów, migawkowych obrazów – nie jest spójna; i nie powinna taka być, skoro narrator jest zagubionym nastolatkiem. Obserwujemy wyłaniającą się z tekstu wieś, która istnieje gdzieś obok – czasu, historii, postępu. Historia zatrzymała się na dnie Wisły, można ją odtworzyć, zobaczyć, przeżyć na nowo. Istotny w powieści jest tylko czas, który pokazuje powolne dojrzewanie chłopca do dorosłości, męskości. Choć trudno uznać *Skorunia* za powieść inicjacyjną, to ważnym elementem tych opowiadań jest obraz rozwoju Skorunia – od zagubionego do wytrwałego chłopca, który poszukuje prawdy i ciemności tkwiących w ludziach. Fascynuje go drugi człowiek, ale także zło, które jest ludzkiej natury: „Karabin musiał mieć kiedyś piękny, wiśniowy kolor. [...] Nie wiedziałem, czy jest naładowany. Przesunąłem palcami po cynglu i nacisnąłem, ale słabiutko, tak że ugięła się tylko opuszka mojego palca”. Dorastanie Skorunia to testowanie swoich możliwości, stopniowe odkrywanie tożsamości chłopca pozbawionego imienia i wieku, który tworzy siebie ze spojrzeń i słów innych ludzi, fragmentów cudzych biografii. Jak sielanka wiejskiego życia pełna jest niepokoju i zniszczeń, tak w prostym człowieku istnieje ukryta ciemność, która go przeraża. Mrok przenika świat, mie-

sza się z życiem i dobrocią, a nawet pozornie nieskomplikowana rzeczywistość przepełniona zostaje tu pierwotnym lękiem. Złowroga i piękna natura wyłania się z tytułowego opowiadania, pejzażu pełnego czerwieni i grozy: „Śliwki nie były jedyne, ani nawet pierwsze, w letnim korowodzie. Zaczynał się on pod koniec rozpachnionego maja, gdy dojrzewały truskawki, krople jasnej krwi, wstydlive, wstydlisze nawet od malin, które trochę później wyjmowało się ostrożnie z kolczastej gęstwiny. Lecz jeszcze przed malinami miały swój czas czereśnie, potem wiśnie. Krew, która w truskawkach była lekka, jakby zmieszana z kroplami majowych deszczów, teraz przerastała mięszystą tkanką, ciemniała, kusiła, by rysować nią szlaczki na białej jeszcze skórze. Najciemniejsza była w malinach, wy-

ślodzona do gęstości. Gdy stężała i zgasła, przychodził czas na inne owoce, już nie krwiste, tylko wytopione z samego lipcowego blasku, jak morele, lub z korzeni i ziemi, jak śliwki”.

Skoruń to książka, w której widać wyraźnie kunszt i warsztat, jakich często brakuje debiutanckim utworom. To znakomity debiut, zachwycający zarówno literackim językiem, jak i samymi opowieściami, światem, który się z nich wyłania. To świat nie tyle utraconego, ile minionego: porządku rzeczy, rzeczywistości, niewinności, dzieciństwa. To świat zatrzymany, do którego nie mamy dostępu, którego nie czujemy się częścią, a jednak jego prosta i piękna prawdziwość sprawia, że możemy obserwować dorastającego Skorunia, zawieszzonego gdzieś poza czasem.

Katarzyna Horabik

DANIEL SPOERRI, *Cykl z Sewilli*, nr 16, fragment, 1991, asamblaż (także strona obok, u góry)





DANIEL SPOERRI, *Kichka's Breakfast*, 1960



Malwina Mus
Robert
Ostaszewski
Anna Pekaniec

Życiopisanie w przestrzeni geograficznej

Elżbieta Dutka
**Centra, prowincje, zaułki.
Twórczość Julii Hartwig
jako auto/bio/geo/grafia**
Universitas, Kraków 2016

Anna Legeżyńska w 2009 roku wskazywała na brak pełnego opracowania dorobku Julii Hartwig¹. Książka Elżbiety Dutki stanowi brawurową próbę wypełnienia tej luki. To projekt totalny – na nieco ponad dwustu stronach wyczerpująca rozprawa naukowa (uwzględniająca poezję, prozę poetycką, „błyski”, ale również utwory mniej popularne: dzienniki, reportaże, felietony, biografie literackie, utwory dla dzieci itd.) splata się z próbą opowieści biograficznej. Jak często bywa w przypadku tego typu szerokich zamierzeń, efekt końcowy budzi podziw, dając jednocześnie wrażenie chaotyczności.

Zadaniem, z którego autorka wywiązała się znakomicie, było odnalezienie formuły narracyjnej zdolnej udźwignąć ciężar treści. W miejsce tradycyjnych – linearnych lub tematycznych – sposobów porządkowania szerokiego materiału biograficzno-artystycznego, w *Centrach, prowincjach, zaułkach* obowiązuje logika sekwencji. Sekwencja to „zespół doświadczeń zbieranych na różnych etapach biografii i twórczości, które łączy jednak związek z określoną przestrzenią. Nie są to etapy, które kończy wyjazd z danego

kraju, lecz zbiór wspomnień, inspiracji, refleksji «zakotwiczonych» w sposób dosłowny lub bardziej metaforyczny w miejscu” (s. 30–31). Konsekwencją przyjęcia takiej perspektywy jest ukierunkowanie badaczki na subtelne relacje między miejscem, podmiotem i twórczością, kosztem skrupulatnego rekonstruowania faktów. Tym samym Dutka wpisuje się w modny i w ostatnich latach prężnie się rozwijający nurt badań nad geo-bio-poetyką. Wykorzystanie nowoczesnej metody nie jest w tym przypadku efektem ulegania obowiązującym trendom, lecz wypływa logicznie ze specyfiki niezwyklej działalności Julii Hartwig, która – ze względu na swoją pozycję „zawsze-z-boku”, swojskość, odporność na wpływy tendencji obowiązujących w sztuce – nie doczekała się dotąd należnego opracowania literaturoznawczego. Można powiedzieć, że Elżbieta Dutka dostrzegła moment, w którym refleksja krytycznoliteracka dogoniła praktykę pisarską, i przytomnie na niego zareagowała.

Dominacja opowieści biograficznej skoncentrowanej na relacjach podmiotu z miejscem pozwala ujarzmić różnorodność – zarówno gatunkową, jak i stylistyczną oraz tematyczną – twórczości Hartwig. W relacji Dutki ogromne wahnięcia w obrębie dykcji literackiej autorki *Dziennika amerykańskiego* zyskują logiczne umotywowanie, wydają się zrozumiałe, stanowią reakcję na zmiany zachodzące w życiu artystki, jasno wynikają z jej życiowych doświadczeń. Sekwencją otwierającą opracowanie jest Francja, przedstawiona jako centrum ówczesnej kultury. Kolejny etap stanowi amerykańskie doświadczenie prowincjonalnej codzienności. Opracowanie kończy się rozdziałem

poświęconym Polsce w kontekście zaulek historii i pamięci. Decyzją autorki porządek chronologiczny ulega zaburzeniu. Istotniejsze niż zwykle następowanie po sobie wydarzeń, jest ich wpływ na kształtowanie się osobowości prywatnej i artystycznej Hartwig.

W pierwszej części Dutka przedstawia wyjazd młodej poetki na stypendium do Paryża, poprzedzony latami przygotowań i fascynacji kulturą romańską, jako wydarzenie formacyjne dla autorki biografii Apollinaire’a. Z wyniszczonej wojną Polski Hartwig przeniosła się do mitycznej stolicy europejskiej kultury, która już za chwilę miała stracić na znaczeniu. Tymczasem w latach 40. XX wieku nikt się jeszcze tego nie spodziewał. Pisarka nawiązywała międzynarodowe znajomości, rozkochiwała się w malarstwie, muzyce i mężczyznach. Na pytanie o to, jak pisać i żyć po katastrofie, odpowiadała beztruską i walką o osobiste szczęście – wbrew pozorom nie było to podejście lekkie, wymagało wysiłku, stanowiło zadanie moralne. Dutka wykazuje, jak atmosfera powojennego Paryża oraz możliwości, jakie dawało życie w tym mieście, przełożyły się na styl literacki Hartwig. Sekwencja francuska obejmuje zatem wszystkie utwory (niezależnie od czasu powstania), w których surrealizm jako specyficzne widzenie świata idzie w parze z postulatem przywiązania do tradycji – zwłaszcza literackiej i malarskiej. Rzeczywiście, wpływ przestrzeni geograficznej i okoliczności życiowych na kształt poezji Hartwig jest niekwestionowany.

Podobnie, a nawet jeszcze bardziej, przekonująca jest relacja między literaturą a doświadczeniem amerykańskim,

zwłaszcza, że związane z nim doznanie przestrzeni skutkuje uruchomieniem refleksji na temat natury ludzkiej, a co za tym idzie – przełomową zmianą w poetyce autorki. Podstawowa różnica wobec sekwencji francuskiej polega na tym, że Hartwig nie interesowała się kulturą Nowego Kontynentu i nie zabiegała o to, by na nim zamieszkać. Przerzucona na drugą stronę Atlantyku poetka doświadcza paradoksów związanych z życiem w Ameryce – codzienność miejsca pretendującego do miana nowej stolicy światowej kultury jest prowincjonalna. Czynnikiem różnicującym okazuje się rozległość terytorialna, która sprawia, że wokół skondensowanego centrum rozciąga się olbrzymia przestrzeń marginesu. Dutka wskazuje na jej przestrzenną reprezentację w postaci rozległych pustkowi oraz „egzystencjalnego doświadczenia nadmiaru wód”. Celnie dowodzi, jak w twórczości Hartwig dochodzi do „uwewnętrznienia miejsca”, a treścią utworów staje się próba oddania konkretnego „sensorycznej geografii” Ameryki. Z doświadczeniem amerykańskim wiąże się również poczucie samotności polegające na rozluźnieniu relacji społecznych oraz braku kulturowej tożsamości. Codzienność mieszkańców kraju wypełniona jest rytuałami, których znaczenia nikt już nie pamięta. Dutka przekonująco wyjaśnia, jak problem z literackim odzwierciedleniem szerokiego spektrum amerykańskich doznań zaowocował w twórczości Hartwig narodzinami nowego mikrogałtunku – „błysków”, będących zapisami „zwykłej” mistyki.

Najbardziej skomplikowana, bo rwana i obszerna czasowo, jest sekwencja polska. Ojczyzna u Hartwig jest miejscem, z per-

spektywy którego oglądane są inne przestrzenie. Porównanie nie zawsze wypada na korzyść krainy dzieciństwa, z którą wiąże się doświadczenie wojny, samobójczej śmierci matki, na długo zniewidziona przez poetkę fotografia – zajęcie zarobkowe ojca. Polska wzbudza emocje i wspomnienia, przed którymi Hartwig ucieka i które mimo wszystko do niej powracają. W utworach dotyczących tej tematyki na pierwszy plan wysuwa się praca żywej pamięci – pominięcia, pomylenia, wyolbrzymienia układające się w historię nieskrywaną subiektywną. Zarazem doświadczenie polskie promieniuje na pozostałe sekwencje – wyjaśnia zainteresowanie poetki biografią Nerval, „małego romantyka”, który odebrał sobie życie; tłumaczy głębię samotności amerykańskiej (o tym, że jej poczucie może być związane z narodowością, świadczy fakt, że było mocno przeżywane i opisywane w podobny sposób również przez Miłosza).

Zaproponowany przez badaczkę porządek sekwencyjny pozwala sprawnie połączyć wątki biograficzne z ewolucją twórczości Hartwig oraz wykorzystać potencjał najnowszych badań. W efekcie Elżbieta Dutka tworzy pomysłowy i funkcjonalny model bio-geo-poetyczny, w ramach którego utwory autorki *Podziękowania za gościnę* zyskują rzeczowy kontekst odczytań. Twórczość poetki, skoncentrowana przecież właśnie na zapisie doświadczeń egzystencjalnych oraz nawiązaniach do kultury wysokiej, zyskuje dzięki *Centrom, prowincjom, zaułkom...* mocną podbudowę interpretacyjną. Książka Dutki zadowala jako uniwersalny punkt odniesienia dla samodzielnych lektur utworów Har-

twig. Traci natomiast znacznie na klarowności, gdy autorka nazbyt arbitralnie przypisuje poszczególne teksty poetki do konkretnych sekwencji, których istotą jest przecież płynność, naprzemiennność. Sekwencje są raczej wiązką cech, które w różnym natężeniu mogą spotykać się w jednym utworze, niż radykalną cezurą rozgraniczającą poszczególne etapy twórczości. Nie jestem odosobniona w takim rozumieniu tej kategorii, sama autorka wielokrotnie podkreśla w książce taką jej naturę. Mimo to postanawia zilustrować stworzony przez siebie model omówieniami poszczególnych utworów. W konsekwencji zostają one potraktowane jako ilustracje określonych etapów życia Hartwig, a ich odczytania są „płaskie”, noszą znamię tendencyjności, odwracając skutecznie uwagę od głównego wątku i większej wartości książki.

Praca Elżbiety Dutki, poświęcona *stricto* osobie Julii Hartwig, posiada również znaczenie bardziej uniwersalne. Jedną z jej tez jest przekonanie o tym, że pisarstwo autorki *Czuwania* wykracza daleko poza kontekst „polskości” – tutejszej kultury, ojczystego języka, poczucia przynależności itd. – choć jednocześnie jest w niej zakorzenione. Zwłaszcza w części poświęconej Francji autorka interesująco dowodzi, jakie znaczenie dla polskiego pisarza miało doświadczenie życia w powojennym Paryżu. Hartwig, choć to jej dotyczy książka, nie była w tej historii odosobniona – na przykładzie jej losów czytelnik może lepiej zrozumieć wpływ kultury francuskiej (pojmowanej zresztą bardzo konkretnie, jako dobra materialne, zbiory muzealne, geografia, klimat, architektura itd.) na utwory m.in. An-

drzeja Bobkowskiego, Czesława Miłosza. Książka stanowi tym samym przyczynek do prowadzenia analogicznych badań nad auto/bio/geo/grafią innych autorów. Trzeba przyznać, że zwłaszcza wobec pisarzy emigracyjnych taka perspektywa lekturowa może okazać się niezwykle ożywcza.

Elżbieta Dutka znalazła formułę narracji łączącej literaturoznawczą skrupulatność z biograficznym polotem. Przy jej użyciu autorce udało się dokonać rzeczowego i wieloaspektowego opracowania twórczości poetki, której uznanie nie szło dotychczas w parze z naukowym rozpoznaniem jej szerokiej działalności literackiej. *Centra, prowincje, zaułki...* nie tylko uzupełniają znaczący brak w badaniach nad polską literaturą współczesną, ale również oferują niezwykle funkcjonalny model interpretacyjny, który otwiera nowe perspektywy w badaniach literaturoznawczych.

Malwina Mus

PRZYPISY

- 1 Anna Legeżyńska, *Uważność według Julii Hartwig*, w: tejsze, *Od kochanki do psalmistki... Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Poznań 2009, s. 253.



Gangsterski król

Szczepan Twardoch
Król

Wydawnictwo Literackie, Kraków 2016

Wydany w zeszłym roku *Król* Szczepana Twardocha z miejsca narobił wiele szumu, zresztą podobnie jak dwie poprzednie powieści tego autora – *Morfina* (2012) i *Drach* (2014). Spierano się – często bardzo zaciekle i bezpardonowo – o to, czy Twardoch we właściwy sposób przedstawił w najnowszej powieści sytuację społeczno-polityczną w Polsce roku 1937; czy z dbałością o historyczny kontekst ukazał „dwie obce sobie Warszawy” (s. 8), polską i żydowską, koegzystujące ze sobą, ale oddzielone niewidzialnym murem; czy nie nazbyt epatował w książce przemocą; a w końcu nawet – czy nie jest to książka mizoginiczna. Niektóre ustalenia wynikające z tychże sporów były interesujące i inspirujące, jednak wydały mi się, że większość z osób biorących w nich udział (często wytrawnych, zawodowych znawców literatury) zdawała się zapominać o kwestii zasadniczej i zarazem oczywistej, jeśli chodzi o interpretację kolejnych tekstów pisarza z Pilchowic. Autor *Zimnych wybrzeży* (2009) przez lata pisał prozę gatunkową – w różnych jej odmianach. Po transferze do Wydawnictwa Literackiego i przesunięciu w stronę literackiego mainstreamu (cokolwiek to określenie obecnie znaczy), które nastąpiło wraz z opublikowaniem *Morfiny*, Twardoch właściwie nigdy ostatecznie

nie porzucił prozy gatunkowej. W każdej jego kolejnej powieści bez trudu znaleźć można motywy i schematy rodem właśnie z prozy gatunku. Raz jest ich mniej, innym razem więcej. *Król* jest ich pełen, a ten fakt umknął większości komentatorów, czy też uznany został za nieistotny. Zaryzykowałbym nawet stwierdzenie, że przy całym swoim gatunkowym rozchwianiu ostatnia książka Twardocha jest w pierwszym rzędzie powieścią gangstersko-sensacyjną. Wystarczy uważnie wczytać się w tekst, na siłę nie szukając w nim drugiego czy trzeciego dna.

Tytułowym bohaterem powieści Twardocha jest Jakub Szapiro, trzydziestosiedmioletni czempion boksu pochodzenia żydowskiego. Oprócz tego, choć może przede wszystkim, to żołnierz gangu Kuma Kaplicy (bohatera wzorowanego na autentycznej postaci polskiego gangstera z okresu międzywojennego Łukasza Siemiątkowskiego, pseudonim Tata Tasiemka); i to nie byle jaki żołnierz – prawdziwa prawa ręka (i pięść) bossa. Jakub zachowuje lojalność wobec Kuma, ma jednak marzenie, które wyjawia w trakcie rozmowy z żoną: „Chcę być królem tego miasta”. Można nawet nazwać to czymś więcej niż tylko marzeniem, skoro po chwili bohater dodaje: „I będę królem miasta” (s. 62). Zarówno tytuł powieści Twardocha, jak i przywołana scena ustawiają odbiór tekstu – jest to w pierwszym rzędzie historia człowieka, który czeka na okazję, by zostać szefem gangu, prawdziwym królem miasta, takim chociażby jak Al Capone. A w szerszym planie ta książka jest też opowieścią o wojnie gangów, a to przecież najklasycyniejszy motyw powieści gangsterskiej. Tyle tylko że rzecz dzieje

się w specyficznych warunkach schyłku II RP, a napisana została przez pisarza, który umie bawić się klasycznymi schematami gatunkowymi i robi to z fabularną finezją.

Odczytywanie powieści Twardocha jako gangsterskiej, albo szerzej – gangstersko-sensacyjnej (element sensacyjny również jest w powieści bardzo wyraźny i istotny), pozwala pewne motywy i wątki obecne w tekście zobaczyć we właściwym świetle, czy wręcz uspołnić i usensownić. Najwyraźniej jest to widoczne w kreacji głównego bohatera. Na pierwszym rzutu oka jego działania, szczególnie w końcowych partiach powieści, wydawać mogą się absurdalne, czy też przynajmniej słabo umotywowane. Sytuacja Żydów w Polsce roku 1937 coraz bardziej się pogarsza, zaś nad gangiem Kuma Kaplicy zbierają się czarne chmury. Żona Jakuba i jego brat, zaangażowany w działalność ruchów syjonistycznych, namawiają go do wyjazdu do Palestyny. Bokser dysponuje dostatecznymi środkami, wie, że bez trudu ustawiłby się w nowej rzeczywistości; i że przede wszystkim zapewniłby spokojniejszy byt rodzinie. Koniec końców nawet zgadza się na wyjazd, ale później na pozór zdaje się robić wszystko, aby stolicy nie opuścić. Oczywiście, częściowo ma to związek z nasilającą się walką gangów, jednak niektóre z działań bohatera wyglądają na akty czystej (auto)destrukcji, jak chociażby uwikłanie się – na niedługi czas przed planowanym wyjazdem – w romans z Polką z prawicowej, zamożnej rodziny. Dlaczego Szapiro działa tak, jakby wcale do Palestyny nie chciał wyjechać? Ponieważ jest gangsterem i realizuje wzorec gangsterskiego losu. Po pierwsze, nie widzi samego siebie poza dzielnicami

znajdującymi się we władaniu jego gangu, czy szerzej – poza Warszawą. Tam i tylko tam jest jego miejsce. Po drugie, ma szansę zostać gangsterskim królem i aby to się stało, jest w stanie poświęcić wszystko i wszystkich. Nawet najbliższych. I tak się w końcu dzieje. Szapiro staje się królem szemranej Warszawy. Jak się potem okaże – nie na długo, bo jego panowanie przerwie wojna. Najbliżsi zapłacą za czas królowania Jakuba najwyższą cenę.

W *Królu* mamy do czynienia ze specyficzną wojną gangów, ponieważ jest nią pucz skrajnej prawicy mający na celu odsunięcie od władzy rządów sanacyjnych. W polityczną zawieruchę wciągnięty zostaje gang Kuma, a Szapiro odegra w niej niebagatelną rolę. Nie przez przypadek. Kum, „stary bek, piłsudczyk, bojowiec” (s. 387), mógł przez lata w spokoju prowadzić przestępczą działalność, ponieważ pozostawał pod nieformalną ochroną dawnych towarzyszy walki o niepodległość, którzy we władzach II RP odgrywali znaczące role. Zmiana układu sił na scenie politycznej oznaczała jedno – dla Kuma śmierć, zaś dla jego gangu upadek. Nic więc dziwnego, że po tym jak jego boss trafia do Berezy Kartuskiej, Szapiro robi wszystko, by pokrzyżować plany puczystów. Wątek powiązań między gangsterami a politykami to w powieści gangsterskiej nic nowego. Zastanawiać może tylko tak mocne wyeksponowanie w powieści Twardocha warstwy politycznej. Po części wynika to z realiów epoki. Wydaje mi się jednak, że autor *Morfiny* zestawiając rozbudowane opisy światka politycznego i gangsterskiego, chciał uwyraźnić podobieństwa między nimi. W końcu mechanizmy działań i cele gangsterów oraz

polityków wydają się bardzo podobne. Różni ich tylko skala – tym pierwszym chodzi o panowanie nad miastem, tym drugim – nad całym krajem.

Jak na mój gust, opisy przemocy i traktowania kobiet przez mężczyzn obecne w *Królu* mieszczą się w ramach konwencji powieści gangsterskiej. Bez trudu wskazać można dziesiątki zdecydowanie bardziej krwawych i brutalnych realizacji gatunku. Oczywiście, są w powieści Twardocha fragmenty bardzo brutalne (jak chociażby scena torturowania, zabicia, a potem rozczłonkowania ciała Nauma Bernsztajna – s. 55–57), ale przecież autor przedstawia środowisko przestępców, dla których załatwianie spraw przy pomocy „maszynki”, noża czy pięści jest codziennością. Moim zdaniem, nie mamy w tym przypadku – jak chcą niektórzy recenzenci książki – do czynienia z epatowaniem przemocą.

Podobnie rzecz się mam w przypadku zarzutu o mizoginizm stawianego autorowi *Króla*. W relacjach damsko-męskich w tej powieści znowu odnaleźć można wiele klasycznych schematów z powieści gangsterskiej: brutalny gangster, który po przekroczeniu domu zmienia się w przykładowego ojca rodziny, mężczyźni katujący prostytutki i ci, którzy je chronią, fascynacja panienki z dobrego domu przestępcą – to tylko przykłady pierwsze z brzegu. Bez wątplenia, większość postaci kobiecych w książce stanowią kobiety upadłe albo w ten lub inny sposób zdeprawowane. Ale znowu – jakie środowisko, takie postaci, które się w nim obracają. Trudno żeby Twardoch pisał w *Królu* o pensjonarkach.

Ktoś mógłby zarzucić, że moją koncepcję „gangsterskiego” odczytania *Króla*

obala obecna w nim forma narracji, której próżno szukać w powieści gangsterskiej. Narracja w nowej powieści Twardocha jest skomplikowana i ciekawa, a pewnie i najlepsza z dotychczas stworzonych przez pisarza. Narrator przedstawia się jako Mojżesz Inbar, który ma 67 lat i mieszka w Izraelu. Właściwie nazywał się Bernsztajn i jako siedemnastolatek stał się swoim podopiecznym Szapiry, który zabił mu ojca. Po pięćdziesięciu latach Inbar spisuje opowieść o miesiącach 1937 roku, które doprowadziły do tego, że Szapiro został gangsterskim królem miasta, opatrując ją nawracającymi autokomentarzami. Ale dosłownie od pierwszej strony powieści i słów „Nie jestem człowiekiem. Nie mam nazwiska” – jasne staje się, że i z samym narratorem, i z jego opowieścią jest coś nie tak, że kryje się w nich fałsz, który odkrywany jest konsekwentnie aż do „przewrotki” (nie nazbyt zaskakującej) w zakończeniu. Narracja w *Królu* jest niczym gabinet krzywych zwierciadeł, do którego wchodzi człowiek w masce. Obrazy są niepewne, rozmyte i zniekształcone, kolejne próby uchwycenia w miarę jasnych wizerunków, wpisane w sekwencje powtórzeń, nie przynoszą skutku. Możemy tylko domyślać się prawdy, czy też tworzyć na jej temat wariacyjną opowieść – jak człowiek, który nazwał się Inbarem. To generuje szereg ciekawych kwestii poznawczych, o których nie miejsce pisać w tym tekście, i wiąże się ściśle z rozwijaniem w *Królu* niemal już klasycznego wątku osobowości rozchwianych. Jednak taka, a nie inna forma narracji w nowej powieści Twardocha nie kłóci się z „gangsterskim” odczytaniem. Autor przecież nie tworzy

klasycznej powieści gangsterskiej, tylko wykorzystuje chwyt i schematy gatunku dla własnych celów, podporządkowuje własnej wersji opowieści (jak w przypadku powieści *Drach* było z sagą rodzinną). Innymi słowy, tworzy wariację na temat powieści gangsterskiej.

Skupiłem uwagę na opisywaniu *Króla Twardocha* jako udanej wariacji na temat powieści gangstersko-sensacyjnej, ale moim zdaniem nie tylko na tym zasadza się wartość powieści. Jest w niej także świetnie skrojona story, którą au-

tor potwierdził, że jest jednym z najlepszych, jeśli nie najlepszym z „opowiadaaczy” współczesnej polskiej prozy. I gdyby tylko nie ten nieszczęsny motyw wieloryba, który niczym złowróżbny omen krąży nad Warszawą i którego zdają się dostrzegać bohaterowie... Chociaż koniec końców niech już nawet ten wieloryb będzie, bo może jestem zwyczajnie uprzedzony do wtętów rodem z fantastyki, które z takim upodobaniem stosuje Twardoch.

Robert Ostaszewski

DANIEL SPOERRI, *Faux tableau-piège faux Mondrian*, 1960, asamblaż (s. 131)

Cykl z Sewilli, nr 16, 1991, asamblaż, 80 × 160 × 40 cm (s. 139)

Daniel Spoerri

Fotografia Archiwum



Pamięć (w) poezji

Julia Hartwig
Spojrzenie

Wydawnictwo a5, Kraków 2016

Anna Nasiłowska w krótkim eseistycznym szkicu o liryce Julii Hartwig zauważyła: „W jej wierszach odżywa wiara, że piękno nie zniknęło z ludzkiego świata. Nie jest ono jednak widoczne w pierwszej chwili. Jest raczej zadaniem dla uruchomionej poprzez słowo wyobraźni.

Hartwig jest poetką mającą ogromny szacunek dla zdania. Zasadniczą część jej twórczości poetyckiej odznacza się klasyczną starannością uporządkowania intonacji. Jest w tym też obecny element dyscypliny, a nawet samoograniczenia. Stawianie sobie wymagań i samokontrola są tu wyraźnie widoczne. Nie odczuwa się jednak ich negatywnego aspektu stłumienia, lecz pozytywne, budujące skutki. Jedynie wiersze amerykańskie posiadają nieco inny, swingujący, jazzujący, kapryśny rytm. Epoka Julii Hartwig byłaby zapewne czasem świadomego swoich ograniczeń rozsądku, samodoskonalenia i poszukiwania piękna”¹.

Przytoczony akapit można potraktować jako lapidarną, trafną charakterystykę poezji Hartwig, która od opublikowanych w 1956 roku *Pożegnań* wielką wagę przywiązywała do słowa, będącego nie tylko tworzywem jej liryki, ale i jej podmiotem, nierzadko równoważnym bohaterem lirycznym. Szacunek do słowa w oczywisty sposób związany jest z sza-

cunkiem do fraz, zdań, z których raz po raz próbowała budować wiersze zdolne do choćby momentalnego uchwycenia życia w jego intensywności i różnorodności, o czym świadczy początek wiersza pt. *Potrzeba z tomu Obcowanie* (1987): „Wierzę w zdanie/ W przystanek który szuka formy/ składnej i skromnej jak codzienna mowa”². Słychać w nim głośny oddźwięk pierwszych dwóch wersów słynnej poetyckiej deklaracji Czesław Miłosza³ z wiersza *Ars poetica?*, dostrzegalna także jest dbałość o tak charakterystyczną dla poezji Hartwig kondensację słów, połączone z delikatnością, subtelnnością, i dyskrecją, widoczną stale, nawet w lirykach nieco bardziej ekspresyjnych, dosadnych, zdecydowanych. Słowna lapidarność nie oznacza atrofii sensów, wręcz przeciwnie, służy ich wyostreniu. Klarowność formy w prosty sposób przekłada się w tej poezji na wyrazistość znaczeń – niekiedy mieniących się kilkoma/wieloma możliwościami odczytań, niekiedy właśnie dobitnie esencjonalnych. Owa klarowność to nie tylko znak rozpoznawczy liryki Hartwig, jest też jej niezaprzeczalną siłą, atutem, przekładającym się na wiersze, w których z biegiem lat udaje się skumulować coraz więcej sensów przy jednoczesnej prostocie poetyckich odmian gatunkowych. W nich właśnie, niczym w okrucinach lirycznych zwierciadeł, odbijają się, zwielokrotniając, słowo-kłucze (do) poezji autorki *Spojrzenia*: czas, bycie, życie, przeszłość, ruch, rozrachunek, podmiot JA, podmiot TY, ład, pamięć, kontynuacja, kontakt, śmierć, radość, żal, doświadczenie, dojrzałość, przemijanie – by wymienić tylko te pojawiające się najszybciej przy nawet mniej uważnej lektu-

rze. Do kwestii związanych z pamięcią wróć pod koniec recenzji, teraz chcę na chwilę zatrzymać się przy ogólnej charakterystyce tomu, i przy wierszu *Podróżny*, intrygującym, przyciągającym niczym Barthesowskie punktum na fotografii.

Ale po kolei. *Spojrzenie* jest tomem wyjątkowym z kilku względów. Tytuł – związany z patrzeniem, widzeniem, postrzeganiem, zauważaniem, kontemplowaniem – przypomina o tak często obecnych w poezji Julii Hartwig metaforach, epitetach wzrokocentrycznych. Wystarczy przypomnieć choćby tytuły wcześniejszych zbiorów liryków czy próz poetyckich np. *Zobaczone* (1999), *Błyski* (2002), *Zwierzenia i błyski* (2004), *Jasne niejasne* (2009). To, co widziane, zobaczone, namysł nad sposobami patrzenia, nietożsamość patrzenia i widzenia, starania o możliwie dokładne zamienienie w słowa tego, co się zarejestrowało, pojawiają się w wielu wierszach Hartwig (co z pewnością zasługuje na dłuższy esej). Patrzący, oglądający, śledzący coś/kogoś podmiot/bohater liryczny jest stałym gościem tej nastawionej na opisowość, czułą reportażowość, poezji – odsyłam chociażby do *Dwoistości* (1971) i dwóch ciekawych utworów pt. *Osaczona* i *Odbicie* (drugi z wymienionych to oparta na paralelizmie składniowym historia miłosna rozpoczynająca się od słów: „Przejrzała się w liściu/ O lustro kwiatów lśniący liść/ Przejrzała się w niebie/ O lustro ziemi niebo czarną chmurą podbite”⁴), całego tomu *Zobaczone*, czy symptomatycznego liryku pt. *Patrzenie* ze zbioru *Nie ma odpowiedzi* (2001) – bohaterka, którą z pewną dozą ostrożności można potraktować jako *alter ego* autorki, obserwuje starszego mężczyznę z zapa-

łem notującego coś, nie zwracającego najmniejszej uwagi na nadmorski pejzaż, od którego nie może oderwać wzroku poetka. Patrzenie pochłania ją bez reszty, spojrzenie staje się osobną kategorią epistemologiczną, ale i ontologiczną. W najnowszym tomie zyskuje ono jeszcze większą autonomię. Nie jest już li tylko sposobem doświadczania rzeczywistości tej najbliższej, namacalnej, zyskuje jako narzędzie, dzięki któremu możliwe będzie dostrzeżenie świata, który jak w wierszu o incipicie *Jest wiele ukrytych radości* (ewidentnie korespondującym ze *Spojrzeniem*) „jest nam odmieniony” (z tomu *Spojrzenie*, s. 5) co rano, codziennie⁵ jawi się inaczej. Kiedyś rozbłyśnie w pełni, tymczasem podmiot mierzy się z pustką – rozumianą nie tylko literalnie, lecz przede wszystkim metaforycznie jako synonim niedoskonałego, niepełnego, naznaczonego tęsknotą i utratą, bytowania, cennego odwagą nieprzerwanego zadawania pytań.

Poszukiwanie odpowiedzi na raz po raz ponawiane pytania o sens życia, poezji, mechanizmy pracy pamięci, zostało wydobyte na plan pierwszy w szkicu o *Spojrzeniu* autorstwa Renaty Górczyńskiej, podkreślającej również, że Hartwig w swoim najnowszym tomie zabiega przede wszystkim o zatrzymanie czasu, zamrożenie w lirycznym trwaniu chwili⁶. Owo zatrzymanie nie jest jedynie okazją do bliższego oglądu rzeczywistości, to przecież także ewidentna, choć wyciszona, próba odroczenia tego, co nieuniknione, odsunięcia końca. To, że kiedyś nastąpi, jest oczywiste, liczy się, na jakich i czyich warunkach. O tym traktuje, moim zdaniem, jeden z najważniejszych wierszy z tomu, *Podróżny*:

Idę wciąż idę
kto mi to zabroni
wszystko mam do oddania
i o nic nie proszę
trochę poturbowałaś
trochę poraniło
co komu do tego
a teraz już odchodzę
nie powiem na jak długo
ani dokąd idę
(Z tomu *Spojrzenie*, s. 19)

Oszczędny w formie, ale nie w treści, wiersz-wyznanie, oświadczenie, jest również swego rodzaju wyzwaniem, nieco hardym, nieco nostalgicznym, ucinającym możliwość dialogu. Stanowi wyraźną cezurę w tomie – do *Podróżnego* napięcie dyskretnie rosło, po nim utrzymuje się na stałym poziomie, a w miarę zwarta tematyka pierwszej części ustępuje szeregowi impresji, które nie są jednak zbiorem beładnie rozrzuconych uwag. Dowodem na co jest ostatni wiersz o incipicie *Lato zapłonęło i zgasło...*, stanowiący dopowiedzenie do liryku *Podróżny*; w drugim z przywołanych ciągle trwa wędrówka, z całym dobrodziejstwem życiowego inwentarza, z doznanymi i/lub wyrządzonymi innym krzywdami – dziś już mniej znaczącymi, ponieważ teraz liczy się tylko deklaracja podmiotu – odchodzi, zostawia za sobą wszystkich i wszystko. A było tego sporo: „Wierzę że obdarowano mnie jak trzeba/ kiedy indziej że dano mi więcej niż zasłużyłam/ stąd duma i niepokój/ ile straciłeś i co zaniedbałeś” (*Lato...*, z tomu *Spojrzenie*, s. 38). W chwili pożegnania zostaje tylko odchodzące JA liryczne i pamięć o tym, co było, minęło, ale też ciągle trwa, choć nie jest to łatwe

„gdy czas na pamięć/ rzuca uroki” (*Milczeńć pragnę...*, z tomu *Spojrzenie*, s. 14).

Pamięć, jak zaznaczyłam wyżej, to słowo-kłucz do poezji Julii Hartwig⁷, w kolejnych tomach usiłującej przeniknąć jej mechanizmy, odcienie, odmiany. Poetka skupia się nie tylko na pamiętaniu jako takim, ale też na zapominaniu, niepamięci, odpominaniu. Już w wydanej w 1978 *Dwoistości* w interesującym wierszu pt. *Piękne siostry* zastanawiała się nad różnymi modusami pracy pamięci, zaznaczając, że: „Nie pamięć nie jest jedna/ Jej siostry są liczne i do siebie niepodobne/ wszystkie pracowite i nie znające odpoczynku [...] Bo nie natura rządzi rodziną pamięci/ i pamięć nie jest obrazem ani nawet odbiciem obrazu/ ale jakby osobnym formowaniem i osobną obecnością/ Na końcu dane nam jest wspominać już tylko początek/ i odległe wegetacje sprzed wygania z raju”⁸. Swego rodzaju memorialna obsesja, w pozytywnym rozumieniu tego słowa, oznacza nie tylko skupienie się na raz po raz ponawianym geście przywoływania przeszłości, przekłada się bowiem na samą materię poezji. W lapidarnym, czterowersowym, niemalże stenograficznym wierszu ze *Spojrzenia* podmiot liryczny stwierdza (dość kategorycznie):

NIE JEST POETA
ten co zapisuje
ale ten co tę chwilę
na zawsze zapamiętał
(Z tomu *Spojrzenie*, s. 15)

Nie tyle sama pamięć, co czynność zapamiętywania, to, co później niekoniernie zostanie zamknięte w słowach,

przekute zostaje w podstawową (najważniejszą?) powinność/umiejętność/dyspozycję poety. Pamięć staje się punktem wyjścia, przejścia i dojścia. Dzięki zgromadzonym w niej danym, obrazom, wspomnieniom można mierzyć się z życiem, przemijaniem, można uczyć się odczytywać znaki dawane przez codzienność. *Spojrzenie* jest bez wątpienia tomem o wyczuwalnym nostalgicznym⁹, by nie rzec, wanitatywnym, ale i pożegnalnym, rysie. Nostalgia oznacza koncentrację na przeszłości, lecz tu nie ma ona charakteru pasywnego, zostaje wprawiona w (spokojny, nieśpieszny) ruch. Pamięć staje się napędem poezji jako jej podmiot i przedmiot. Pamięć poezji, pamięć w poezji zamienia lirykę Julii Hartwig w rozpisaną na poszczególne tomy (auto)biografię. A ta, jak wiadomo, nie ma końca. Ma tylko początek.

Anna Pekaniec

PRZYPISY

- 1 <http://www miesiecznik.znak.com.pl/674-6752011anna-nasilowskaepoka-julii-hartwig/> [data dostępu: 8.02.2017].

- 2 Julia Hartwig, *Wiersze wybrane*, Kraków 2010, s. 184.
- 3 W *Spojrzeniu* (Kraków 2016) jeden z dłuższych liryków z początku tomu zatytułowany *Wyzwanie* to bezpośredni zwrot do Miłosza jako tego, który próbował w poezji sprzeciwić się śmierci i zanikowi poprzez utrwalanie życia w strofach, we wszelkich jego przejawach.
- 4 Julia Hartwig, *Wiersze...*, s. 61.
- 5 Rolę codzienności podkreślał też Jacek Łukasiewicz w empatycznym, dynamicznym szkicu pt. *Jedno spojrzenie*, silnie, i słusznie akcentującym jej doniosłość. Por. Jacek Łukasiewicz, *Jedno spojrzenie*, „Kwartalnik Artystyczny” 2016, nr 3, s. 27.
- 6 Zob. Renata Gorczyńska, *Ćwiczenia w odchodzeniu*, „Kwartalnik Artystyczny” 2016, nr 3, s. 20.
- 7 O czym wspominali już zarówno historycy i historyczki literatury, jak i krytycy/krytyczki. Zob. np. Anna Kałuża, *Wola odróżnienia. O modernistycznej poezji Jarosława Marka Rymkiewicza, Julii Hartwig, Witolda Wirpży i Krystyny Miłobędzkiej*, Kraków 2008; Marcin Telicki, *Poetycka antropologia Julii Hartwig*, Poznań 2009; Marta Flakowicz-Szczyrba, *Dowód na istnienie. Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki*, Warszawa 2014.
- 8 Julia Hartwig, *Wiersze...*, s. 78.
- 9 Drobiazgowo opisał właściwości nostalgicznego oglądu rzeczywistości Marek Zaleski w książce *Formy pamięci*, Gdańsk 2004.



Pomysł na wagę złota

Maciej Miłkowski
Drugie spotkanie

Zeszyty Literackie, Warszawa 2017

Bez wątplenia najlepszym pomysłem Macieja Miłkowskiego było opowiadanie jako takie. Forma rzadko uprawiana, a przecież jej tradycja znakomita, również w polskiej literaturze. Można w niej nie tylko zawrzeć, ale również przemycić tematy dawne, skonfrontowane ze współczesnością; można pozwolić sobie na ustawienie czytelnika w roli dla niego dość zaskakującej: jak myśliwy poszukuje on zagubionych wątków, które gubią się w aluzjach i sugestiach, czasem prawdziwych, czasem fikcyjnych. Słowem, opowiadanie istnieje na różnych poziomach, zaś jego możliwości formalne są nieograniczone.

Na książkę składa się dwanaście opowiadań. Gdyby stosować metodę Miłkowskiego, można by poza tą liczbą dostrzec, na przykład, jeden rok, czyli jakąś wewnętrzną ramę czasową całego tomu. Ale tak bynajmniej nie jest, to nie zapis kalendarzowy. Ale Miłkowski, gdy przyjrzeć się bliżej jego technice nowelisty, stosuje podobne chwyt: jego pisarskie pointy mają zaskoczyć czytelnika.

Zawód: pisarz – odpowiada narrator na pytanie o jego zajęcie. Powiedziała-bym, iż czuje się to powołanie w narracji, w zabawach i grach pisarskich, które często budują się wokół niej, w strukturze światów przedstawionych. Miłkowski na czwartej stronie okładki pisze, iż zawód,

Marta Wyka

który uprawia, polega przede wszystkim na zadawaniu pytań rzeczywistości, na które ani autor, ani pisarz często nie znają odpowiedzi. Ta nieustająca eksploracja świata może dokonywać się w różnych technikach, w różnych językach. To deklaracja dość oczywista, tak z literaturą było zawsze.

Więc spróbuję, omijając egzystencjalizm, modernizm, postmodernizm i wszystkie ich konsekwencje, powieść o tym zbiorze tak, jak go czytam, niezależnie od tego, jakie na mnie zastałono pułapki. Bo oczywiście te pułapki dostrzegam.

Recenzenci zachwycają się *Kto jest kim w psychiatrii ekwadorskiej*. Ja wolę *Sezon na szparagi*. Pierwsze opowiadanie wyróżnia się i zaleca pomysłowością bez granic. Czyż podobnie nie działał Stanisław Lem w *Próżni doskonałej*? Marzeniem Jana Błońskiego było (podobno) publikowanie recenzji, które nigdy nie zostały napisane. Można podczas lektury zabawić się w sprawdzanie autentyczności niektórych autorów iberoamerykańskich – przy wsparciu Internetu. Oczywiście, seria wydawnicza na pewno istniała, tak jak istniał boom iberoamerykański. W opowiadaniu Miłkowskiego staje się ona papierowym pretekstem do wymyślania nie-istniejących światów, do których zwabia on czytelnika, aby na końcu wędrówki poprzez gąszcz egzotycznych nazwisk – skończyć na funkcjonalnym i czysto polskim nazwisku. Jakim – tego nie zdradzę. Oszustwa literatury – w tym zasobie można znaleźć jeszcze wiele możliwości.

W *Sezonie na szparagi* pisarz używa chwytu mniej barokowego. Sezon na szparagi kończy się, jak wiadomo, szybko. Ba,

ale równie szybko przemija ludzkie życie. Przez krótką chwilę jesteś Tadzkiem na plaży – przez wiele lat Aschenbachem... To wykorzystanie *Śmierci w Wenecji* Tomasza Manna jako epitetu i pułapki jednocześnie, przesuwania narrację całego opowiadania ku refleksji, której Miłkowski nie chce nazwać bezpośrednio. Nie wszyscy czytelnicy znają fabułę i postaci z Mannowskiego opowiadania. Więc przede wszystkim dla wtajemniczonych jest to powtarzające się przywołanie Manna, wielkiego diagnosty czasu i przemijania, dla pozostałych wartka opowieść o towarzyskim, sezonowym spotkaniu przy szparagach. W innych miejscach zbioru powtarza się podobna technika. Miłkowski odsłania swoje upodobanie w pisaniu, i czyni to zarówno zrećnie, jak i pociągająco. Dostarcza nam tym sposobem nie tylko przyjemności, gdyż poza ćwiczeniami z sztuki pisania, rysuje się światopogląd, ukształtowany przez książki, od nich uzależniony, a także przywołujący je na świadków.

Geografię tej prozy tworzą, obok lektur – miejsca, czasem ledwo tylko zaznaczone. Przede wszystkim Kraków – oczekujący na mitologizację przez pokolenie, do którego autor należy, jego dzielnica, jak myślę, dopiero będzie legendarna (to ulica Łobzowska i okolice). Oba te wątki spotykają się w zamykającym zbior opowiadaniu *Nie-fikcja*. „Tak to sobie wyobrażam” – to ostatnie zdanie tej opowieści.

O czym ona jest? Najpierw to historia książki kupionej w antykwariacie i opatrzonej podpisem niegdysiejszego jej właściciela. Nowy posiadacz, pisarz, pragnie dociec, kim był Mose Perelmann. Jego tożsamość okazuje się ważniejsza niż sama książka – Maurycy Maeterlinck może

się przydać w wyjaśnianiu świata już tylko specjalistom. Los Perelmanna wciąż trwa – tyle, że odtwarza go trzecie już pokolenie pisarzy, dotkniętych wspomnieniem Holocaustu.

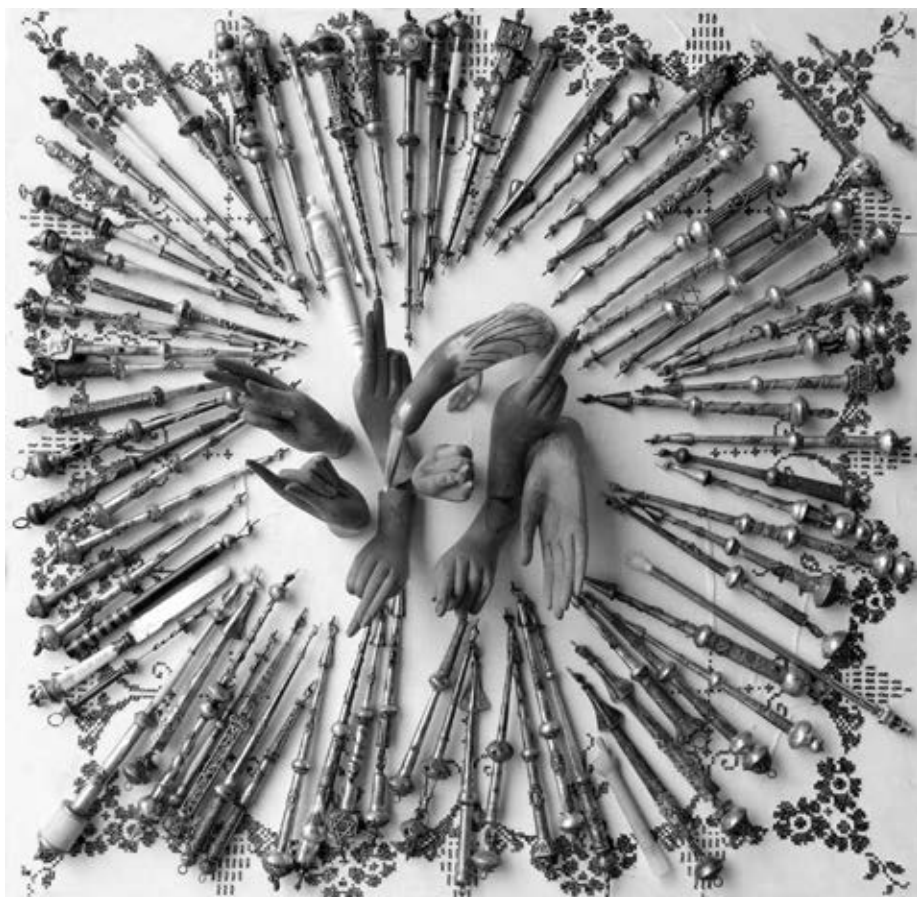
Miłkowski powiada: nie jestem sebaldzistą, nie umiem być sebaldzistą, nie mam upodobania i wprawy w archiwistycę, ta historia dotyka mnie w inny sposób. Historia zaś zmierza ku określonymu finałowi. Perelmann, krakowski Żyd, przeżył wiele; ocalał dzięki Oskarowi Schindlerowi. Jego udziałem stał się więc powrót do miejsca, domu i ulicy przedwojennego dzieciństwa. Miłkowski szuka – i znajduje – to miejsce. Ale Perelmann nie odnajduje już swojej rodziny. Jego tragiczny los dopełnia się w marcu 1968 roku. Po co czytał Maeterlincka, tak odległego od jego własnej historii? Czy był tylko bibliofilem?

Pisarz idzie po jego śladach, ponieważ nie da się ich wymazać. Są trwałe – Miłkowski będzie „chodzić na ulicę Miodową” jeszcze wielokrotnie, tak się domyślam, ale żadna z tych wędrówek nie przyniesie mu zadowalającej odpowiedzi. Może więc jest sebaldzistą?

Drugie spotkanie z Maciejem Miłkowskim jest równie pobudzające jak pierwsze (zbiór opowiadań pt. *Wist* z 2014 roku, który ukazał się nakładem wydawnictwa Zeszytów Literackich – uzup. red.) Jest w nim bowiem niespodzianka, pociągająca dla krytyka, poszukującego nowego głosu w literaturze. A także dla krytyka, który nie do końca jest pewny swego, chciałby pouczać, ale może zostać przyłapany przez pisarza, który zadrwi z jego dydaktycznych skłonności.

Marta Wyka





DANIEL SPOERRI, *Jady*, 2010, asamblaż, courtesy Daniel Spoerri, LEVY Galerie, Hamburg

DANIEL SPOERRI, *Cykl z Sewilli, nr 16*, 1991, asamblaż, 80 × 160 × 40 cm

**Rozmowa
z Krystianem
Lupą**
o dialogu,
palimpseście
i martwych
momentach *Placu
Bohaterów*
Thomasa
Bernharda

Anna Łabędzka

Krystian Lupa, wyróżniony przez ostatni paryski Festiwal Jesienny zaproszeniem do prestiżowej formuły „portret artysty”¹ jako jedyny przedstawiciel środowiska teatralnego, pokazał na przestrzeni trzech tygodni grudnia swoje trzy Bernhardowskie spektakle. Było to szczególnie wymowne w tym właśnie miejscu, w którym rozpoczął dwadzieścia lat wcześniej swą wielką karierę międzynarodową.

To w roku 1997 przedstawił po raz pierwszy w Odeonie wielogodzinną adaptację *Lunatyków* Hermanna Brocha. W czasie kolejnych dwóch dekad Francuzi poznali prawie wszystkie inscenizacje polskiego twórcy, prezentowane zarówno w dużych ośrodkach teatralnych, jak i w ramach festiwali.

W odległych latach 90. oczekiwania francuskiej publiczności zdawały się zdecydowanie nie sprzyjać wyzwaniu, które

proponował autor ponad sześciogodzinnych spektakli opartych na powieściach pisarzy germańskich i rosyjskich. W Paryżu preferowano wtedy przedstawienia konwencjonalnej długości, wolne od konieczności śledzenia napisów z tłumaczeniem, panowała nadal kartezjańska nieufność wobec inscenizowania obszernych tekstów narracyjnych, a środkowo-europejski obszar literacki daleki był od obecnej popularności, zawdzięczanej w dużej mierze polskiemu artyście.

Ten pierwszy spektakl Lupy zachwycał nie tylko krytyków, którzy nagrodzili go swoją nagrodą, ale także publiczność. Polski reżyser stał się natychmiast obiektem podziwu dla licznej grupy swych wyznawców i wzorem do naśladowania dla kolegów po fachu.

Pierwotne zaproszenie dyrekcji Odeonu dotyczyło wcześniejszej od *Lunatyków* krakowskiej adaptacji *Braci Karamazow*, ale długi okres oczekiwania na realizację gościnnych występów Starego Teatru uniemożliwił rekonstrukcję tego spektaklu. Jego odkrycie we Francji nastąpiło dwa lata później, dzięki silnej więzi reżysera z dawnymi uczniami, którzy już jako dojrzały aktorzy powrócili do dawnego, „inicjacyjnego” dzieła.

Spotkania z Lupą jako proces odsłaniania tajemników jego warsztatu

To od *Braci Karamazow* włączyłam się aktywnie do promocji spektakli Krystiana Lupy, starając się uwolnić go, na przekór lokalnej tradycji, od formuły klasycznych paneli z ograniczonym czasem wypowiedzi. Pomna na krakowskie wystąpienia Kantora oraz Swinarskiego, żeby wymie-

nić bodaj tych dwóch bliskich Lupie artystów, którzy odegrali tak wielką rolę w kształtowaniu naszej świadomości artystycznej, starałam się, by reżyser mógł zaistnieć jako główny głos w czasie swych spotkań z publicznością, nie jako jeden z wielu dyskutantów. Jego wizjonerskie monologi objawiające tajniki procesu twórczego wymagają nie tylko swobodnej przestrzeni czasowej, ale i umiarkowanej ingerencji ze strony moderatora.

Pierwsze publiczne spotkanie wokół *Braci Karamazow*, z udziałem znakomitego tłumacza Jean-Yves Erhela, poprowadziłam na uniwersytecie w Rennes w roku 1999. Po tym „wykładzie” Lupy studenci zaczęli namiętnie czytać Dostojewskiego. Analiza powieści rosyjskiego pisarza dokonana przez Lupę – autora adaptacji, w sugestywnym przekazie Lupy – inscenizatora, błyskawicznie „zaraziła” słuchaczy tym mało znanym światem i doprowadziła do tego, iż większość z nich obejrzała ośmiogodzinne „misterium” w obcym języku. Okazało się, że nawet na francuskiej prowincji Lupa potrafi przekonać publiczność do swego „magicznego” teatru opartego na dziewiętnastowiecznej epice.

Dla pierwszego paryskiego spotkania wokół adaptacji Bernhardowskiego *Wymazywania* w roku 2002 udało mi się uzyskać zabytkowe audytorium starej Sorbony z freskami Puvis de Chavannes’a, tak bardzo podziwianymi przez młodego Wyspiańskiego. Wrócono nam słąbą frekwencją, ponieważ tradycyjne promocje spektakli odbywały się zawsze w Odeonie tuż przed przedstawieniem, a nasza debata wymagała od uczestników osobnego wyjścia z domu, i to w poniedziałkowy wieczór, pomijany przy planowaniu

impresz kulturalnych. Ku zdumieniu sceptyków pojawiło się ponad 300 osób, które szczególnie wypełniały salę przez trzy godziny debaty. Równie tłumny okazał się seans poświęcony *Mistrzowi i Małgorzacie* Bułhakowa, który zorganizowałam w spektakularnej auli paryskiego Konserwatorium, pamiętającej koncertu Chopina i szok prawykonania *Symfonii Fantastycznej* pod batutą Berlioza. Z kolei filozoficzna dyskusja na temat *Zaratustry* odbyła się w klasycznym kadrze Domu Moliera. Kolejne dyskusje odbywały się najczęściej w salach teatralnych, nie brakło też gościnnych propozycji ze strony kinowej sieci MK2, z dodatkiem projekcji ulubionych filmów Lupy, takich jak *Stalker* Tarkowskiego.

Lupa należy do rzadkiej już kategorii mówców – wizjonerów porywających publiczność swoją umiejętnością „głoś-

nego myślenia”. Jest nieporównanym mistrzem w dziedzinie adaptacji dzieł narcyzyjnych, które opracowuje w oryginale, będąc często ich tłumaczem, a jego, pełna pokory, postawa wobec sztuki pozwala słuchaczom utożsamić się nie tylko z intelektualnymi poszukiwaniami, które inspiruje, ale także z ludzką ułomnością jego teatralnych postaci.

Rozmowa

Poniższa rozmowa, włączona przez Krystiana Lupę do jego *Dziennika*, odbyła się niedługo po krakowskiej prapremierze *Placu Bohaterów* zaprezentowanej w grudniu 2015 roku przez Narodowy Teatr z Wilna². Jej liczne elementy powróciły w późniejszych publicznych wystąpieniach artysty³.

Reżyser przepracował w swych inscenizacjach już siedem tekstów austria-

Od prawej: Krystian Lupa, Anna Łabędzka, Piotr Skiba, Maja Komorowska, dyskusja wokół *Wymazywania* Thomasa Bernharda, Sorbona
Fotografia Olga Hannover





Krystian Lupa

Fotografia Archiwum

ckiego pisarza. *Kalkwerk*, odkryty jako pierwszy jeszcze za życia autora, sprawił, że Bernhard stał się „inicjacyjnym” pisarzem dojrzałego okresu twórczości Lupy.

W tekście zachowany jest oryginalny zapis ustnej wypowiedzi, jej szczególny rytm, dzięki któremu czytelnik może się poddać, wzorem słuchacza, „głosowi” twórcy, który zapuszcza się w sekretne zakamarki pisarskiej materii Bernharda. Po każdej dyskusji z reżyserem ma się ochotę sięgnąć do dzieł austriackiego obrazoburcy, by osobiście rozszyfrowywać jego palimpsesty.

ANNA ŁABĘDZKA: W związku z niedawnym pokazaniem w Krakowie *Heldenplattu* z Wilna (2015) i faktem, że to będzie kolejny spektakl Bernharda w twojej reżyserii zaproszony na nadchodzący Festiwal Jesienny, obok krakowskiego *Rodzeń-*

stwa (1996) i wrocławskiej *Wycinki* (2014), moje pytanie jest próbą porównawczego spojrzenia na twoje Bernhardowskie realizacje i związane z nimi odkrycia.

Dyskutowaliśmy o tym wielokrotnie z okazji polskich i francuskich premier Bernharda, wspólnych z twoimi aktorami „pielgrzymek” jego austriackim szlakiem pod przewodnictwem młodszego brata pisarza, w czasie moderowanych przeze mnie francuskich debat publicznych. Specyfikę francuskiego spojrzenia na Bernharda uświadomiła mi dodatkowo praktyka uniwersytecka poświęcona powieści Europy Środkowej. Kontynuując w tej dziedzinie wykłady Milana Kundery w Rennes, których echem są jego dwa znane zbiory esejów, mogłam się skonfrontować z reakcjami młodych czytelników poznających ten obszar literacki. Uderza fakt, iż Francuzi odbierają Bernharda głównie poprzez muzyczność jego dzieła. Serge Merlin, aktor i reżyser, subtelny znawca Bernharda, który zrealizował wiele jego tekstów, tę muzyczność zawsze podkreśla. Znamienne jest to, iż Merlin jest również zafascynowany Beckettem. Tu upatruję możliwość przerzucenia „kładki porozumienia” między tym, co mogliśmy odkryć w twoich Bernhardowskich lekturach i realizacjach a tym, do czego są przyzwyczajeni Francuzi, dobrze znający Becketta.

Równocześnie chciałabym, żeby francuski widz mógł poznać twój komentarz do szczególnej relacji Bernharda z postacią. Ciekawi mnie także to, co wpisuje się w tematykę inicjacji, w Bernhardowski *Bildungsgroman*⁴. Zacznę od relacji Bernharda z postacią. To jakby „niepanowanie autora nad postacią”, które często

podkreślasz w swoich komentarzach, niepanowanie głównie nad „słowotokowym” monologiem, które normalnie spowodowałoby oskarżenie pisarza o grafomanię, w twoich spektaklach objawia się jako niezwykle nowatorstwo Bernharda. Interesuje mnie porównanie twojej lektury Bernharda i lektury francuskiej, aby przybliżyć francuskim odbiorcom twój punkt widzenia.

KRYSTIAN LUPA: Zacznę mówić, a w momencie, w którym będziesz czuła, że można pytaniem przekierować wypowiedź – to wcinaj się.

A.Ł.: Nasz główny reflektor będzie skierowany na *Plac Bohaterów (Heldenplatz)*, bo jest to sztuka, którą dopiero co pokazałeś w Krakowie i która będzie prezentowana za parę miesięcy we Francji.

K.L.: Wielokrotnie uczestniczyłem w tym sporze o potraktowanie prozy czy dramatów Bernharda, i wydaje mi, że stawianie jako głównego kryterium muzyczności, stawianie jej na głównym planie wynika z natury Thomasa Bernharda... Ta muzyczność rzeczywiście jest. Ale jeśli zobaczymy jak on mówi sam, to można powiedzieć, że nie miał zamiaru spełniać jakichś kryteriów muzyczności. Muzyka w nim była, nie na darmo on...

A.Ł.: studiował...

K.L.: Studiował muzykę, nie na darmo chciał być śpiewakiem; w nim w ten sposób funkcjonowało słowo. W ogóle u wszystkich jednostek bardziej obsesyjnych, maniakałnych, w których jest

niesłychana *Erregung* (...) jak on mówi w wypadku *Wycinki*, czyli podniecenie, pobudzenie. Pobudzenie jest dla niego w ogóle warunkiem zaczęcia pisania; to znaczy dopiero wówczas, kiedy jakieś treści są w stanie pobudzonym, wówczas on zaczyna pisać. Można powiedzieć, że i on jest również tego typu monologistą, który po pewnym momencie monologu wchodzi w stan ekstatyczny, mogący być jakimś orgazmem, jakimś samospelnieniem się prawdopodobnie osoby, która zawsze była w jakiś sposób uciskana czy piętnowana. Taki orgazm wyzwolenia się z życiowego piętna, które w nim było. Życiowej skazy, życiowej rany, życiowego kompleksu. Można powiedzieć, że takie ekstatyczne mówienie ma dla niego charakter jakby rytualny, jego monologi można porównać do szamana tańczącego wokół ogniska, który w swoim trwającym i pobudzającym się nieustannie procesie rytualnym w gruncie rzeczy osiąga dotykalność Boga.

Bernhard mówieniem dotyka ukrytych myśli. Tak długo mówi, aż te rejony, które są najtrudniej uchwytnie, które leżą w nas tajemniczo, bez dostępu, nagle zostają chwyczone w ten rytuał, porwane; w gruncie rzeczy wtenczas dopiero jest sens.

Mamy u Bernharda niezwykle często do czynienia z bardzo długimi okresami, etapami tak zwanego mówienia jałowego, które nie jest niczym innym jak pobudzeniem. Mówi się wtedy rzeczy, które już słyszeliśmy, które już czytaliśmy. I nieustanne powtarzanie jest jak perswazyjna stylistyka, znana z wypowiedzi Gertrudy Stein.

Ale to Ingeborg Bachmann powiedziała, że myli się ktoś, kto widzi w Bernhar-

dzie jedynie stylistykę literacką. Ten ktoś w ogóle nie rozumie, bo prawdopodobnie nie rozumie, co ona podkreśla, że to zupełnie nowy sposób myślenia. (...) Zupełnie nowy sposób, obnażający, ujawniający to wszystko, co Europejczyk ukrywa we własnych myślach, strukturach własnych myśli, jakby w mechanizmie utajonym własnych myśli, bo człowiek to ukrywa; ukrywa wszystko nagie, niedojrzałe. Polak, Europejczyk, jest więźniem tak zwanej intelektualnej dojrzałości. To wszystko co jest wypowiedziane musi być przemyślane, odpowiedzialne...

A.L.: „Ubrane”

K.L.: Ubrane i ostateczne, i bardzo często przez ten właśnie wymóg całkowicie w gruncie rzeczy sparaliżowane. To ten wymóg powoduje, że człowiek nie jest w stanie wydostać się spod banału, o którym ja sam wiem, z którym sam walczę. Thomas Bernhard uprawia nieustanną walkę z sobą samym. Monologował z sobą samym, czego oczywiście przed nim nikt nie pokazał, bo to jest element wstydlivy. To jeśli chodzi o tę muzyczność.

Powiedziałas o pewnym podobieństwie do Becketta – jeszcze jedna rzecz wydaje mi się szalenie ważna; zwłaszcza jeżeli chodzi o *Heldenplatz*. Bałem się tego tekstu, ponieważ dopóki znałem go wyłącznie w wersji literackiej, czytałem go i po niemiecku, i po polsku, i wydawał mi się oczywiście tekstem niesłychanie ważkim, ale w porównaniu do innych – niewyobrażalnie ciężkim. Zakalcowałem, jakby nie wyzwolonym. Ja przede wszystkim wtedy upatrywałem w nim już znamion zmęczenia Bernharda, je-

go choroby, takiego stanu, w którym pisał ten tekst w bezustannym cierpieniu, bez radości...

A.L.: Która rozsadza jego teksty.

K.L.: Tak, rozsadza jego teksty.

Heldenplatz w lekturze jest niesłychanie trudny do zniesienia, człowiek odpada od niego, a odpadając, oczywiście nie dochodzi do inicjacji własnej z tekstem. (...)

Tekst odkryliśmy w trakcie czytania, przy pierwszych lekturach z aktorami, kiedy nagle tekst podzielił się na głosy, (...) odkryłem, że Bernhard dokonał w nim ogromnego kroku w swojej penetracji tajemnicy dialogu. Nie tajemnicy ludzi i osobowości, ale tajemnicy dialogu. To znaczy w jaki sposób biorą udział w dialogu myśli brane na warsztat, te myśli jawne, motywy wypowiedziane – z motywami przemilczanymi czy treściami ukrytymi, które jedynie częściowo, albo na przykład z deformacji, pojawiają się z całym tym zapleczem przemilczeń w momencie, kiedy ludzie mają między sobą trudne i bardzo konfliktowe relacje.

Wiadomo, że mowa nasza w takich warunkach jest palimpsestem, że ona zawiera warstwę jawną i ukrytą, i często warstwy te są bardzo różne, i dopiero ta warstwa przemilczeń niejako inspiruje to, co się mówi, i ma związek z tym, co się mówi. To nie jest warstwa, która sobie spokojnie leży, ona nieustannie również bierze udział w tym, co wypowiadamy, ale ona sama nie jest wypowiadana. To jest również bardzo głęboka tajemnica Becketta, i to właśnie w gruncie rzeczy wziął głównie Thomas Bernhard od Becketta; to znaczy – przemilczane.

Pamiętam moją wielką iluminację w momencie, gdy robiłem *Końcówkę* Becketta. To, co się mówi, i te wszystkie gry, to jest wierzchołek góry lodowej i jest najbardziej miałkie i nieważne. My, Europejczycy, jesteśmy strasznie przywiązani do tego, co się mówi i w tym, co się mówi upatrujemy wszystkiego.

Aktor ma wykonać tekst; a dlaczego aktor nie ma żyć tym, co jest podtekstem? To jest dopiero prawdziwe życie. My nie żyjemy swoimi tekstami, nasze teksty to są rzeczy, które ulatują, a to, co jest prawdziwą energią i prawdziwą tajemnicą, nie zostaje powiedziane.

To jest u Becketta w rozgrywce pomiędzy Hammem i Clovem, partnerem Hamma. W tym dialogu, nieprawdopodobnie tajemniczym, dopiero odkrycie podziemnego strumienia pozwala zrozumieć energię; (...) dopiero wtedy pozwala on zrozumieć, co właściwie się między tymi ludźmi dzieje, i co właściwie w ogóle dzieje się pomiędzy ich mózgami.

A w momencie kiedy potraktujemy warstwę dialogu jako trzecią osobowość, bo można przyjąć, że dialog jest trzecią osobowością, której ani w moim mózgu nie ma, ani w mózgu mojego partnera nie ma, a zdarza się dopiero jako pewien mechanizm na przecięciu się, na spotkaniu naszych tekstów, wtedy wyłaniamy tego tajemniczego demona dialogu.

W *Heldenplatz* jest to samo. Tu należy dopiero odkryć. I to jest mylące, ponieważ ktoś, kto nie czytał *Kalkwerku*, nie ma dostępu do tego palimpsestu. Bo w *Kalkwerku* tekstem głównym, tekstem centralnym, tekstem tajemniczym, jest studium, które nie zostało zapisane i które w ogóle nie

może być zapisane, w związku z tym to jest biała plama.

To studium jest niby w głowie bohatera, Konrada, ale nikt ze świadków, którzy prowadzą narrację tej powieści, nie jest w stanie się do tego dostać. Całe tysiące słów, tysiące zdań okrążających ten przemilczany tekst sprawiają wrażenie jakiegoś niesamowitego gadulstwa. Tymczasem to niesamowite gadulstwo ukrywa w sobie ciszę, czyli jakąś totalną niewiadomą.

W *Heldenplatz* jest to samo. Czyli to, co zawierała głowa tego, który skoczył z okna i do której oni wszyscy się nieustannie dobierają, żeby dowiedzieć się, co właściwie się stało. Uświadomiliśmy to sobie w momencie, kiedy próbowaliśmy dochodzić głębi tajemnicy rodziny Schustera, i tajemnicy tego pogrzebu, czegoś, co zostało zawarte w testamencie Schustera i co ich wszystkich przywaliło do tego stopnia, że nawet nie odważają się na ten temat mówić. Spróbuję jednak, chociażby częściowo, tę tajemnicę wypowiedzieć, tajemnicę której nie wypowiedziamy w spektaklu, ale (...) cały czas jesteśmy pod jej naciskiem. Otóż Schuster powiedział w swoim testamencie to samo, co zresztą zrobił później Thomas Bernhard, że – ma być całkowite unicestwienie pogrzebu; mają go wrzucić do dziury i ma nikogo nie być, nic, żadnej ceremonii, żadnego księdza, żadnego przemówienia.

A.Ł.: Nic, ani kwiatów, ani klepsydry nawet...

K.L.: Nic, jak psa. Jego brat to w jakiś sposób urzeczywistnia. To znaczy nie mógł

oczywiście zapobiec temu, że przyszło na ten pogrzeb więcej osób niż miało przyjść, że przyjechali koledzy z Anglii, że przyjechali goście. Pogrzeb jest szokiem również dla córek Schustera. My nie mówimy, czy one czytały ten testament, czy nie, ale pomiędzy wujkiem Robertem a siostrami jest rzecz straszliwa. To, co się stało przed chwilą, kompletna anihilacja osoby sprawia, że w tym momencie traktują one wujka Roberta jak mordercę ojca, który zrobił coś potwornego, pomimo, że było to wolą zmarłego. Można powiedzieć – tak, ale zawsze jest coś, czego nie może zrozumieć Landauer, wielbiciel i jakiś unieśmiertelniacz myśli Schustera, który również jest pod wpływem tego szoku. O tym nikt nie mówi. Wszyscy przykrywają to miejsce, to puste, upiornie miejsce z niesamowitą tajemnicą, tym gadaniem, które wydaje się być niecelne, jakby „dookoła”. Można powiedzieć, że my nie jesteśmy w stanie skupić się na żadnym temacie, kiedy jesteśmy zatruci innym tematem.

A.Ł.: Można powiedzieć, że jest to „ziewająca pustka”⁵ *Heldenplatz*?

K.Ł.: Dokładnie tak. Możemy powiedzieć, że upiornie ziewająca pustka.

A.Ł.: Ta „ziewająca pustka”, która wciela się również w pogrzeb rodziny bohatera *Wymazywania*.

K.Ł.: Tak. To niesamowite, że w momencie, kiedy sobie wszyscy aktorzy biorą tę tajemnicę niewypowiedzianą jako podłoże, główny motyw instalacyjny, to nagle wszystkie te teksty, które zaczynają się

wypowiadać, ujawniają dopiero swoją genezę, budowę, i usprawiedliwiają swoją niedoskonałość, to, że jest tam tak wiele jałowego bełkotu w tych ludziach, którzy boją się tej pustki, i zapełniają ją wielosłowiem. To się dzieje już na samym początku. Służąca, która była najbardziej zaufana, prawie miłosa relacja jest pomiędzy panią Zittel i umarłym, zostaje niedopuszczona do pogrzebu (...) i ona zakrywa tę swoją miłosną ranę, to, że nie została dopuszczona do pójścia na pogrzeb, jakimś niekończącym się monologiem.

A.Ł.: Ona rekonstruuje monolog Schustera.

K.Ł.: Tak, prawda, ale to nie jest zamierzone. Jest mimowolne, pod ciśnieniem czegoś, i wiadomo, że druga osoba, w tym momencie młoda Herta, nie jest dla niej żadną partnerką tego monologu. To jest rozmowa z pustką, rozmowa z umarłym, tym, z którym już nie można porozmawiać. Bardzo często jest tak, że mówimy do psa, żeby nie zwariować zupełnie, i żeby nie ujawnić samemu przed sobą, że w gruncie rzeczy mówimy, jak mówią wariaci, czyli po prostu mówimy do niewiedomego partnera. Tutaj to zachodzi w momencie, kiedy nie potraktujemy Herty jako partnerki rozmowy, a jedynie jako sytuację umożliwiającą mówienie.

Możemy sobie wyobrazić, że panią Zittel „nosi” po całym domu i po całym mieszkaniu, i nigdzie nie może sobie znaleźć miejsca, ponieważ jest właściwie zupełnie pusta; i przychodzi z tym ubraniem profesora tam, gdzie ta druga czyści jego buty, i tam przytula się do jakiejś ludzkiej

obecności, ale nie do kogoś z kim „mam coś do pogadania”. (...)

Dla mnie nieprawdopodobnym odkryciem są te trzy puste momenty, sytuacje najmniej nadające się na to, żeby wokół nich budować narrację tego zdarzenia. Najgorsze momenty jakie można było wybrać w tym pogrzebie, takie, które „nie mają nic do roboty”. Na samym początku obydwie służące czekają na gości, wszystko już jest przygotowane, stół jest nakryty, nie ma już w sensie planu faktycznego żadnej sprawy, jest pustka i ta pustka nagle wypełnia się tym seansem spirytystycznym pani Zittel. To pierwszy akt. Następnie siostry, córki Schustera, które są w parku jakby „wystrzelone” z tego cmentarza i nie są w stanie iść w powolnym tempie wujka Roberta, w drodze pieszej zrobiły dystans i muszą teraz zaczekać na kogoś, kto gorzej chodzi. I ten moment, kiedy się czeka, żeby pójść do domu razem, żeby razem wrócić do domu, jest czasoprzestrzenią drugiego aktu.

W końcu moment, w którym nie przyjeżdża wdowa, razem z synem, bo musieli odwiedzić panią Niederreiter, i nie możemy zacząć kolacji, jest obszarem trzeciego aktu.

Możemy powiedzieć: to są trzy dziury, na które żaden szanujący się twórca *pièce bien faite* w życiu by nie wpadł – żeby wybrać do sztuki teatralnej trzy takie sytuacje zerowe, czy nawet minusowe, które najgorzej opowiadają o tej sytuacji i najmniej mają do powiedzenia.

Bernhard uważa, że te sytuacje „zero-owe” mają najwięcej do powiedzenia. Puste sytuacje, w których ludzie są nieprzygotowani, w których nie wiedzą co robić, są

jak najbardziej „dojne krowy”, dające to, czego ludzie nie chcą powiedzieć.

A.Ł.: Ten pokój od pierwszego aktu bardzo dużo mówi. Buty profesora „idą” w stronę okna, z którego wyskoczył na Plac Bohaterów, pudła z napisem Oxford świadczą o jego dawnym pobycie i zamierzonej tam przeprowadzce anulowanej samobójstwem, wypełnione szafy mówią – to był kolekcjoner ubrań...

K.Ł.: To był też niesamowity pomysł Bernharda, że to mieszkanie już musi być opróżnione. Znamy ten przynębiający i najbardziej smutny obraz naszych mieszkań, kiedy się wyprowadzamy i robimy jakieś zdjęcia, w gruncie rzeczy szybko chcemy uciec, bo te przestrzenie przez nas opuszczone są jakieś przerażające.

Można nie mieć jakiegos większego powodu, a można wtedy wyskoczyć przez okno z samego klimatu (...), którego nie jesteśmy zdolni do końca zrozumieć i wysłyszeć, a które jest dla nas przerażające. I to jest niesamowite, że później, zaraz po przeprowadzce, kiedy się ogląda zdjęcia, nie mają one żadnego znaczenia i najczęściej są wyrzucane po paru latach, kiedy się nagle przypadkowo je znajduje.

Miałem taki przypadek, kiedy opuszczałem Mokre, dom moich rodziców, nagle okazuje się, że zdjęcia pustych pomieszczeń mają jakiś niesamowity, magiczny przekaz. Podobnie było z mieszkaniem, które opuściłem tutaj w Krakowie, na Żytniej, pamiętam te zdjęcia z dziurami po obrazach, które zostały już zdjęte, z niesłychanymi kształtami, które się tam pod obrazami z kurzu porobiły, dziwne mandale, serca. Można by sobie wróżyć podobnie jak...

A.Ł.: Z fusów...

K.Ł.: Jak z fusów albo z wosku lanego do wody, z kształtu tych rzeczy. To jest tajemnicze, dlatego pod tymi przestrzennymi obrazami ten kurz się znajdował, widać panowały tam jakieś przedziwne pola grawitacyjne, skoro tworzą takie wyraziste rysunki.

A.Ł.: A jak określamy monolog Roberta Schustera, brata samobójcy?

K.Ł.: Oczywiście monolog Roberta jest jednym z tych, o których mówiliśmy. On doprowadza jakąś sytuację do tego, że któraś z postaci jest jakby sprowokowana. To za każdym razem nie jest intencjonalne, nie jest przemyślane i chciane. To za każdym razem są ...

A.Ł.: Erupcje...

K.Ł.: Erupcje bardzo niechciane. Tajemnicze ciśnienie sytuacji doprowadza do tego, że w pewnym momencie musi się to wydostać. Nikt nie może powiedzieć, co zostanie i co przyjdzie z tym „o czym ja wiem”. Zawsze erupcyjne treści przychodzą nie same, ale w towarzystwie innych, które się do tego przyplątywują. I bardzo często po takich erupcjach protagonista żałuje, tak jak żałuje się rzeczy wypowiedzianych po pijaku. Żałuje tego, co zostało „wyrzucone”, a co miało być tajemnicą.

Jest coś takiego, że człowiek dziewiętnastowieczny wytrzymywał tak zwaną „tajemnicę, którą się bierze do grobu”. Wiem, że ludzie z pokolenia moich rodziców, także moje ciotki, ciągle mówili o tych rzeczach, które się bierze do grobu.

Wydaje mi się, że człowiek współczesny nie ma szans na to, żeby mieć rzeczy, które bierze do grobu, ponieważ nie jesteśmy w stanie wytrzymać swoich tajemnic, nie jesteśmy w stanie ich utrzymać, nie widzimy również sensu utrzymywania tajemnic. To jest jakaś wielka zmiana naszej mentalności. Bardzo tajemnicza, niewiele ludzi o tym mówi. O tej zmianie dotyczącej tak zwanej tajemnicy, którą się zabiera do grobu.

W pewnym momencie oczywiście może być taka sytuacja, i taka jednostka (...) które stają się przedziwnym rodzajem seansu, koncertu objawieniowego, gdzie w postaci przez kogoś w tym momencie zbudowanej, okazuje się, że wszystko staje się porażającym przekazem tajemnicy obcości i tajemnicy rozpaczliwej wynikającej z obcości. Rozpacz nie zniszczonego ja, ale zniszczonego dzieła. Bo Schuster jest zniszczonym przez nienawiść dziełem, które chciał zasadzić najpierw w swojej ojczyźnie i już częściowo zasadził, później musiał wyrwać to z korzeniami, okaleczając tę roślinę, i przesadzić do Oxfordu. W Oxfordzie ta roślina bardzo bujnie się rozrosła i dała mu poczucie spełnienia, bo tam stał się znaczącym i sławnym intelektualistą. Jak twierdzi jego młodszy kolega Landauer, człowiekiem owocującym wielkim dziełem. Znowu – my tego dzieła nie znamy, dzieła naszego bohatera.

A.Ł.: Można przeczytać Wittgensteina.

K.Ł.: Możemy przeczytać Wittgensteina.

A.Ł.: Bo wszystkie postacie są z Wittgensteina.

K.L.: Oczywiście. Ale można też powiedzieć, że wszystkie postacie są Bernhardem w Wittgensteinie. Można powiedzieć, że Bernhard wolałby być Wittgensteinem i jest to twór pasożytniczy, ale nieprawdopodobnie bujny. Bernhard w Wittgensteinie jest tym, czym Wittgenstein nigdy nie był. Bernhard jest oczywiście kimś mniej niż Wittgenstein, bo Bernhard nie rozumie na pewno tego wszystkiego, co Wittgenstein napisał, tak jak kiedyś wyznał w *Wymazywaniu*, że „ja nie rozumiem wszystkich filozofów” i chwala Bogu, ponieważ my nigdy nie jesteśmy zdolni do końca zrozumieć krańcowych myśli drugiego człowieka, one zawsze są hermetyczne, niezależnie od tego, jakim zasobem erudycji dysponujemy czy nie dysponujemy.

Niemniej, wracając do zniszczonego dzieła – twórca nie był zadowolony z tej rośliny w Oxfordzie. Ta roślina w Oxfordzie, zdaniem twórcy (nikt o tym nie wiedział), rosła jakoś mizernie, czy owocowała nie tymi liśćmi. I wtedy ten człowiek myśli – wróć tak jak Odys, bo to jest powrót Odysa przecież. To jest ten nieustanny motyw, że wróć tam, gdzie ta roślina została zasadzona (...), może ta roślina nie owocowała tymi owocami, których oczekiwałem.

I tam okazuje się, że ta roślina zamiast rozkwitać, marnieje jeszcze bardziej. Marnieje na skutek nienawiści, na skutek odrzucenia. (...) I w tym momencie życie własne przestaje mieć jakiegokolwiek znaczenie. Kiedy moja roślina, owoc, został zniszczony, moje życie jest czymś absurdalnym, czymś pustym, czymś toczącym się za długi. To jest gdzieś ten przekaz, który idzie palimpsestowo.

Jeśli dajemy na sam początek Wittgensteina, później oczywiście Schustera i Bernharda, i razem z Schusterem Bernhard skacze z okna, i popełnia samobójstwo, i później pojawia się brat, który (...) od dawna nie mówi, zamilkł, bo poddał się Neuhausowi⁶ i wegetacji przepływających lat, to Schuster mówi w tym momencie przez brata. Ten, którego pogrzebał w zerowej formule, w formule całkowitego unicestwienia. W momencie, w którym kogoś całkowicie unicestwię, okazuje się, że nie jestem w stanie go unicestwić, gdyż on przez pogrzeb jest we mnie i przeze mnie mówi. I córki, które mówią „jesteś mordercą”, jedynie prowokują mowę umarłego. Są to nieprawdopodobne tajemnice, o których Bernhard nie mówi. Jeśli w momencie, kiedy będziemy się zastanawiać nad tym, jak muzyczne są poszczególne zdania w tym dramacie, i wypowiadać je tak znacząco, dobitnie i poetycko, to w tym momencie zniszczymy wszystko, bo po prostu wyjdzie jakiś powierzchowny bełkot, to jest nie to. Ten tekst jest po to, byśmy dotarli gdzieś – o czym ten tekst nie mówi.

A.Ł.: Czy propozycja inscenizacji tej sztuki wyszła od Litwinów, czy ty im zaproponowałeś *Heldenplatz*?

K.L.: Propozycja wyszła od Litwinów. Wielokrotnie przymierzałem się do tego tekstu, i wielokrotnie go odrzucałem, ponieważ uważałem, że ten tekst pomimo swojej ważkości jest nieudany, jest zakalcowaty. (...) Wielu krytyków za podobnie nieudany tekst uważało *Wymazywanie*. „No, wszystkie powieści można przeczytać, ale *Wymazywania* to już nie można przeczytać”.

Podobnie było z *Heldenplatzem*, tym bardziej, że oczywiście widziałem spore fragmenty premiery zrobione przez Peymanna⁷, który jest oczywiście zbyt dużym majstrem, żeby całkowicie uniścić ten tekst. To przedstawienie było, również w moim poczuciu, niezłe, ale w żadnym wypadku nie wydobywające wszystkiego.

Nie mówię, że mnie udało się wydobyć wszystko, ale wydaje mi się, że udało mi się wydobyć więcej. Natomiast mówią mi, że była prapremiera francuska, spektakl zrobiony w Paryżu, również w Théâtre de la Colline⁸, który był spektaklem okropnym. Mogę sobie wyobrazić jak okropne można zrobić przedstawienie na bazie tego tekstu.

A.Ł.: Z wielkimi aktorami.

K.L.: Właśnie, jeśli się będzie waliło tylko te Bernhardowskie frazy.

A.Ł.: Bardzo uderza w tych Bernhardowskich przedstawieniach powtarzająca się scena twojej wersji „ostatniej wieczerzy”⁹. Interesuje mnie w związku z tym Lupa scenograf i malarz. Czy miałeś od razu sceniczną wizję *Heldenplatzu*? Jesteś dość wierny didaskaliom...

K.L.: Od razu powiedziałem sobie, że nie mogę dokonywać żadnych większych przemian dekoracji. Pomyślałem, w jaki sposób połączyć to mieszkanie i ten pokój z oknem na *Heldenplatz*, z tym parkiem, żeby to była jedna przestrzeń. W tym momencie przyszedł mi na myśl Magritte z tymi pokojami (...) ten obraz, który może pamiętasz, taki pokój z Magritte’a,

pokój mieszczący w sobie rozleglejszy kosmos.

A.Ł.: Miasto, park... A skąd pochodzą zdjęcia parku, odpowiednika wiedeńskiego Volksgartenu, symbolizującego scenę nazistowskiej hysterii w czasie spotkania z Hitlerem? W sztuce to przestrzeń drugiego aktu, miejsce, w którym córki Schustera czekają na wujka Roberta...

K.L.: Trzeba znać Wilno, nad tym ogrodem jest góra Gedymina w Wilnie, czyli właściwie miejsce ofiar pra-litewskich, to miejsce ma w sobie coś podobnego do wiedeńskiego parku przy Burgu, to miejsce, w którym w trakcie dramatycznych momentów przełamania pomiędzy komunizmem i wolnością również działo się wiele dziwnych bardzo rzeczy; słowem, próbowałem przenieść magię i symbolikę tego miejsca, tego ogrodu przed pałacem cesarskim, przed Placem Bohaterów, na teren tamtejszy, litewski.

A.Ł.: Hipnotycznie działająca warstwa dźwiękowa i chmura, która pojawia się w trzecim akcie, są niesamowite; ta kłębiąca się groźnie masa ciemniejącej chmury w tylnym oknie naprzeciw publiczności, masa, która pulsuje przez cały czas...

K.L.: Czekamy na medium, na tę osobę, która spowodowała, że Schuster musiał się „wynieść” z Placu Bohaterów. Jednym słowem czekamy na tę, która słyszy te krzyki, i to jest właśnie demoniczne, pomysł Thomasa Bernharda [...]. I przychodzi ona, wdowa po profesorze, i na początku wydaje nam się, że musimy zapomnieć

o tym, cośmy wszyscy o niej mówili, że wszystko potoczy się innym torem. Ale nie. Jednak to, co zostało nam obiecane, ten ektoplazmatyczny wyziew¹⁰, zostanie w jakiś sposób nam zaprezentowany. Nikt tego nie słyszy, tylko ona, więc tajna nić porozumienia jest jedynie między widzem i medium. Może służące po części słyszą to, co słyszy profesorowa; natomiast, poza nimi trzema, można powiedzieć, że tego nie ma. Ale oczywiście skoro Thomas Bernhard mówi – „to słychać”, widz to słyszy.

To między głową wariata a widzem zostaje nawiązana tajemna nić porozumienia. Bernhard zakłada, że widz musi przekroczyć granicę percepcji wariata i widzieć rzeczy niewidzialne. Ale również, niezależnie od tego, co jest naprawdę za oknem, musi widzieć to nadciągające. Podobnie jak jakieś zjawisko atmosferyczne przychodzi, tak przychodzi ta iluminacja, ta halucynacja może. Lepiej powiedzieć halucynacja niż iluminacja...

A.Ł.: A końcowy oślepiający wybuch okna z hukami – ten rozbłysk lustrzanych odprysków szkła, po którym zapada ciemność – to jest jakaś iluminacja?

K.Ł.: Można powiedzieć, ktoś rzucił kamieniem, jak to często bywa...

A.Ł.: Ale jest rozbłysk, czy kamień daje takie efekty?

K.Ł.: W momencie, kiedy jesteśmy już gotowi, w rzeczywistości widzimy tę inną sferę, i rzut kamieniem jest pewnym gestem światła.

A.Ł.: A gdybyśmy jeszcze próbowali uchwycić jakieś różnice czy podobieństwa pomiędzy monologującymi postaciami, czyli Murauem z *Wymazywania* oraz postaciami *Heldenplatzu*, co byś na ten temat powiedział?

K.Ł.: Jest to bardzo bliskie. Można powiedzieć, że to są teksty prawie jednorodne, zakładając i wiedząc o tym, że czas powstania tych tekstów jest bardzo bliski sobie. I właściwie one się nakładają, właściwie ta sztuka została napisana poniekąd na zamówienie dyrektora Burgtheater na okrągłą rocznicę mowy Hitlera na Heldenplatz. Prawdopodobnie kiedy Bernhard pisał *Plac Bohaterów*, to pisał również równoległe *Wymazywanie*. I jestem ciekaw do jakiego stopnia one się przenikały i wzajemnie uzupełniały, do jakiego stopnia do *Heldenplatz* przeniknął ten wątek gminy żydowskiej z *Wymazywania*.

A.Ł.: Murau zapisał gminie żydowskiej swój majątek...

K.Ł.: Widać, że jest to późna wrzutka w *Wymazywaniu*. Powiedziałbym, że są to pokrewne rzeczy. Oczywiście zamówienie jest często bardzo dobrą rzeczą, bo zamówienie bardzo często nas ratuje przed nadmiernym autotematyzmem. *Wymazywanie* może być rozliczeniem z sobą, podczas gdy *Heldenplatz* jest rozliczeniem ze światem, i dobrze się stało, że do tego rozliczenia Bernhard nie wziął w sposób goły siebie, tylko zbudował postaci ze swoich dawnych mitów, także tego profesora. Wydaje mi się, że to jest nieustannie powrót do archetypu, zbudowanie postaci tego

profesora, do którego głowy „nie mogę już dotrzeć”. To jest i w *Kalkwerku*, ten pokój profesora, do którego przychodzi (...). Człowiek u schyłku życia i cierpiący nie jest już w stanie podejmować narracji innych ludzi. Bernhard dokonał gigantycznego wysiłku, żeby zbudować w *Heldenplatz* spektakl opowiadający o kimś innym niż o sobie.

Anna Łabędzka

Powyższa rozmowa, pierwsza z cyklu dotyczącego paryskiego „portretu artysty” zaprogramowanego przez Festiwal Jesienny, odbyła się w Krakowie 17 stycznia 2016 r.

PRZYPISY

- 1 Potrójny portret Krystiana Lupy obejmował trzy spektakle oparte na tekstach Thomasa Bernharda: *Wycinka*, adaptacja powieści, w Narodowym Teatrze Odeonu: 30.11 – 18.12.2016. Spektakl trwający 4 godziny i 40 minut, wraz z antraktami. *Plac Bohaterów*, ostatnia sztuka pisarza, w Narodowym Teatrze La Colline: 09.12 – 15.12.2016. Spektakl trwający 4 godziny, wraz z antraktami. *Rodzeństwo*, w Théâtre des Abbesses, filii Théâtre de la Ville: 13.12 – 18.12.2016. Spektakl trwający 3 godziny, bez wliczania antraktów.
- 2 Przedstawienie Litewskiego Narodowego Teatru Dramatycznego z Wilna pokazane na krakowskim festiwalu „Boska Komedia” w dniach 13 i 14 grudnia 2015 r.
- 3 Elementy niniejszej rozmowy pojawiły się również w wystąpieniu Krystiana Lupy w paryskiej Akademii Sztuk Pięknych 14 grudnia 2016 r.
- 4 Tematyka Bernhardowskiego Bildungsromanu rozwinięta jest w drugiej części tej rozmowy. Została także poruszona w moim artykule o spektaklu *Perturbation*, wyreżyserowanym przez Krystiana Lupa w wersji francuskiej w Théâtre de la Colline we wrześniu 2013 roku: „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 4-5, str. 112-123, także w artykule o adaptacji *Wycinki*, wyreżyserowanej w wersji niemieckiej w Grazu w styczniu 2014 r.: „Nowa Dekada Krakowska” 2014, nr 1-2, s. 108-115.
- 5 Cytat odnosi się do paryskiej debaty z roku 2002 wokół *Wymazywania*, ściślej – do monologu bohatera powieści, Franza-Josefa Muraua. Obraz „ziewającej pustki” jako „trou béant” zainspirował znakomitego rysownika Daniela Maja, znanego z „Magazine Litteraire” i z „Le Monde”, do stworzenia dowcipnego komiksu na temat pamiętnej wypowiedzi Lupy.
- 6 To rodzinna wilegiatura, ulubione miejsce Roberta Schustera, na które „skazana” jest profesorowa ze względu na ataki halucynacji dręczące ją w mieszkaniu przy Placu Bohaterów. Napadają ją w trudnych do przewidzenia momentach w postaci historycznego wrzasku tłumu wiwatującego na cześć Hitlera, choć od Anschlusu minęło już pół wieku.
- 7 Inscenizacja sztuki przez Peymanna w Burgtheater stała się początkiem wyniszczającej kampanii nienawiści wobec Thomasa Bernharda, która doprowadziła go do sformułowania zakazu publikacji i inscenizacji jego tekstów w Austrii. Testament został zmodyfikowany przez spadkobiercę, doktora Petera Fabjana, młodszego brata pisarza. To dzięki życzliwości Petera Fabjana Krystian Lupa mógł zacząć robić swoje pierwsze adaptacje tekstów Bernharda.
- 8 Krystian Lupa mówi o francuskiej prapremierze *Heldenplatz* w Théâtre de la Colline, z którym jest związany od lat i w którym pokazuje swoją inscenizację tej sztuki.
- 9 W centrum akcji tych trzech przedstawień jest zebranie przy monumentalnym stole jadalnym, ustawionym frontalnie do widowni, jako echo archetypu Ostatniej Wieczerzy. Co przypomina również *Wielopole*, *Wielopole* Tadeusza Kantora, bliskiego Lupa artystycznie.
- 10 Aluzja do „demonów” nazizmu, halucynacji w postaci upiornego, ogłuszającego wrzasku nazistowskiego motłochu, który prześladowuje profesorową Schuster, tym razem w kontekście stypy po samobójstwie jej męża.

Marność i pogoń za wiatrem

Daniel Spoerri

Sztuka wyjęta z codzienności

MOCAK, 21.10.2016–2.04.2017

Minęło już trochę czasu, od kiedy zwiedzałam wystawę prac Daniela Spoerriego (ur. 1930). Spoglądam więc na zdjęcia prezentowanych obiektów, obracam w pamięci wspomnienia z ekspozycji.

Zainteresowanie Spoerriego – artysty okresu powojennego (najmłodsze prace na wystawie w MOCAK-u pochodzą z 2010 roku) – codziennością człowieka i jego otoczeniem doprowadziło go do wręcz neo-dadaistycznych działań. Choć znalezienie miejsca dla Spoerriego może nastroczać kłopot komuś, kto lubi uporządkowane przegródki historii sztuki. Artysta urodził się w 1930 roku w Galați, w Rumunii, od 1960 roku współtworzył ruch Nouveau Réalisme, był również zaangażowany w działania grupy Fluxus, organizował swoje performancje w różnych miastach Europy i Stanów Zjednoczonych. Był także zaangażowany w liczne działania teatralne.

Podobnie jak dużym uproszczeniem jest stwierdzenie, że Giambologna był manierystą, trudno jest o którymkolwiek artyście powiedzieć, że „to prawdziwy przedstawiciel Fluxusu”. Każdy idzie swoją ścieżką, odkrywając własne formy ekspresji. Czasem artyści spotykają się ze sobą, występują razem, a potem znów ruszają na

Aleksandra
Görllich

samotne poszukiwania. Prace Spoerriego eksponowane na kameralnej wystawie w MOCAK-u dają pewien wgląd w laboratorium analizy Europejczyka z drugiej połowy XX wieku. Ekspozycję zorganizowano wokół tematów: *Fałszywe stoły-pułapki*, *Stoły-pułapki*, *Obiekty*, *To zostaje!*, *Karnawał zwierząt*, *Gablotki jednodniowe*, *Krajobraz w tle*, *Kolekcje*; oprócz nich zaprezentowano kilka osobnych instalacji, w tym zobrazowaną na plakatach i zatytułowaną *Pióra do kapelusza*.

W czasie zwiedzania tej wystawy kierowałam się układem sugerowanym aranżacją – od ściany tytułowej do ostatniej grupy obiektów. Nie odniosłam wrażenia, że zaproponowany układ miał przedstawić wiedzę o twórczości Spoerriego w logicznym porządku. Być może warunki techniczne lub zamysł kompozycyjny były ważniejsze od chronologicznej prezentacji, nawet wewnątrz poszczególnych grup tematycznych.

Rozpoczęłam więc od fałszywych stołów-pułapek, czyli asamblaży, które powstają przez przyklejenie do blatu zastawy stołowej imitującej pozostałości po posiłku. Na blatach znajdują się talerze, sztuczne, kieliszki czy butelki. Wszystkie wybrudzone, jakby przed chwilą zakończono jedzenie. Na małych talerzykach i wokół nich leżą rozsypane łupiny orzechów, połamane, pokruszone. W kieliszkach brunatne ślady, jakby po zaschniętym winie. Wszystko to zaś na ścianie, na blacie ustawionym pionowo – jak blejtram (forma i wzór blatu tworzą tu idealny „blejtram” dla znajdujących się na niej przedmiotów). Artysta układa kompozycje poddane tym samym prawom, co tradycyjne malarstwo. Na dwóch

Faux tableau piège z 2008 roku naczynia są przesunięte ku jednemu z krótszych boków blatu (czyli ku górnej krawędzi asamblażu), przy drugim zaś widać intarsjowane nakrycie składające się z talerza, łyżki, noża i widelca oraz dwóch kieliszków. Ten „fałszywy” zestaw przywodzi mi na myśl tak zwanego dziadka z gry w pokera. Jest częścią całości, poniekąd bierze udział w spotkaniu, ale nie jest aktywny, raczej towarzyszy pozostałym uczestnikom. Zastawę dobrano kolorystycznie: na jasnym blacie widać białą i mleczną ceramikę ze srebrnymi elementami, którym towarzyszy szklany kieliszek, muszla, spatynowany miedziany świecznik i figurka żółwia o skorupie w odcieniach brązu. Na czarnym blacie natomiast umieszczono ciemną zastawę o mocnych akcentach kolorystycznych: czerwonym, żółtym, różowym, niebieskim. W podobnym stopniu z tła wyróżniają się podstawki na jajka z żółtymi środkami oraz sztuczne o jasnych rączkach. Niemal niewidoczna pozostaje tylko ciemna figurka żółwia, służąca może tylko zaznaczeniu, że te dwie prace stanowią komplet.

Artysta świadomie komponuje zatem te asamblaże. Ostatnie moje wątpliwości rozwiała jedna z kolejnych prac zatytułowana *Faux tableau piège – faux Mondrian* (2008). Jego blat odwzorowuje typową dla obrazów Pieta Mondriana kompozycję prostokątów ujętych w czarne kontury, a postawione na nim przedmioty kojarzą mi się ze stołem w pracowni artysty. Poprzez rozrzucenie dziadków do orzechów przypominających kształtem pędzle malarzkie oraz ustawienie miseczki na orzechy wyglądającej z góry jak paleta, Spoerri

proceedzi widzów w kierunku określonych skojarzeń, wywołując je z naszej pamięci.

Falszywe stoły-pułapki są jednak formą prac, które wyewoluowały ze stołów-pułapek, będących pozostałością prawdziwych posiłków. Te „prawdziwe” są dużo większe i powstały w wyniku performance’ów organizowanych przez Spoerriego. Błaty, które jeszcze podczas posiłku były stołami, po zakończeniu wydarzenia artysta preparował, przyklejając poszczególne elementy i usuwając łatwo psujące się składniki. Zwróciłam uwagę, że pozoru naturalności kompozycji nadają między innymi sztuczne kwiaty i napoje. Prawdziwe natomiast pozostały papierosy i ich popiół, skorupki jaj, łupiny orzechów czy używane serwetki. Zastanawiam się, w jaki sposób Spoerri przygotowywał swoje kolacje? Czy to były kompozycje „z autorską tezą”, czy też zaproszeni goście mogli dodawali swoje elementy? Ciekawe jest na przykład to, czy wizytówka albo obrazek Matki Boskiej Dobrej Nadziei z Makareny w Sewilli pojawiły się w trakcie niezobowiązującej rozmowy, czy od początku miały być znacznikami miejsca?

W pamięci mam holenderskie martwe natury, przedstawiające stoły pełne pozostałości po ucztach. Podobnie jest tutaj – oto, co zostaje po kolacji w zachodnioeuropejskim mieście w 1991 lub 1992 roku. Czy wszystko to marność i pogoń za wiatrem?

Kolejna grupa obiektów zdaje się uwykułcać to pytanie, oferując zarazem pozór odpowiedzi. *Was bleibt!*, czyli „co zostaje!” – to znów błaty, ale tym razem zajęte przez przedmioty z wiedeńskiego pchlego targu (Flohmarkt). Według informacji

towarzyszącej wystawie, artysta „kupował (zapewne robi to nadal) od handlarzy kompletne stoły i przytwierdzał poszczególne elementy”. Co możemy wyczytać spomiędzy misiów stłoczonych w koszyku czy stosu nagich lalek Barbie? Na myśl przychodzą mi fotografie tragicznych wojennych zdarzeń. Na podobnej zasadzie Arman (1928–2005), również związany z nurtem Nouveau Réalisme, tworzył swoje akumulacje. Gromadził przedmioty codziennego użytku – dzbanki, tarcze zegarów, a także elementy samochodowe. W działaniach obu artystów odbija się też echem idea *ready made* Marcela Duchampa, poddana tu presji wojennych i powojennych doświadczeń. Oto, co po nas zostaje – zdaje się mówić Spoerri. Każda z prac nosi ten sam tytuł, różnią się tylko informacją o miejscu oraz czasie zakupu. Zupełnie jakby artysta robił fotografię, żeby udokumentować chwilę, w której czyjaś przeszłość zostaje wystawiona na sprzedaż. A może to tylko forma recydlingu?

W kolejnej grupie obiektów znalazły się asamblaże wykonane na podstawie ilustracji Charlesa Le Bruna (1619–1690). Powiększone ilustracje przedstawiają ludzkie twarze przekształcone w formę poszczególnych gatunków innych istot żywych. W pracach Spoerriego towarzyszą im wypchane zwierzęta, figurki różnej wielkości przymocowane do tła, podkreślające absurdalność teorii podobieństw między ludźmi a kotami, lisami, sowami... Choć prace te nie należą do najprzyjemniejszych do oglądania pod względem estetycznym, to w porównaniu z innymi tematami prezentują wyjątkowo zdystansowane spojrzenie na człowieka.

O wnikliwym analizowaniu kondycji ludzkiej mogłam zapomnieć również przy *Gablotkach jednodniowych*, czyli niedużych pracach tworzonych po jednej dziennie w latach 2006, 2007 i 2008, oraz przy niemal zwykłych obrazach zgrupowanych wokół tematu *Krajobraz w tle*. W oparciu o krajobrazy niemieckiego malarza Ericha Bamlera (1884–1959) Spoerri stworzył kolejne asamblaże, wkomponowując zwykłe przedmioty w widoki gór, lasów i rzek. Moją uwagę zwrócił obraz *Der Bergsteiger* (1998), czyli „alpinista”, przedstawiający stary, zużyty but turystyczny, przyklejony do obrazu z widokiem na wysoki, skalisty masyw górski. Ciekawa forma plastyczna przesłania tu charakterystyczne dla Spoerriego pytania o kondycję człowieka i jego relację z przyrodą.

Docieram wreszcie do grupy obiektów, która wzbudziła moje największe zainteresowanie. Były to również prace wystawione w ostatnim z pomieszczeń, stanowiące wyraźny akcent na zakończenie wystawy. Mówię o *Kolekcjach*, zestawieniach przedmiotów z jednej „rodziny”, pochodzących z lat 1981–2010. Uporządkowane w określone zestawy elementów – pełniących tę samą funkcję, lecz nie identycznych – mogą być odczytywane jako metafora społeczeństwa. Zwłaszcza, że ową homogeniczność zakłóca w każdym przypadku jakiś przedmiot: wskaźnikom do czytania Tory (*Yadim*, 2010) towarzyszą dłonie i głowa kaczkki, pomiędzy radełka „wkrađły się” drewniane szczypcy. Podobnie jak w przypadku fałszywych stołów-pułapek, mamy tu do czynienia ze świadomą kompozycją artystyczną, która domaga się zauważenia. Czy jednak mam rację, przywołując w my-

śli tryptyki ołtarzowe na widok drewnianej szafki trójdzielnej, pełnej małych buteleczek z różnego rodzaju farmaceutykami? Może zasugerował mnie pobliski asamblaż zatytułowany *Die Schlüssel zum Himmelreich* (*Klucz do nieba*), w którym do blisko dwudziestu kluczy przywieszono krzyżyk. Bez wątpienia to najbardziej uporządkowane prace na wystawie Spoerriego. Jednocześnie najbardziej przypominają one „tradycyjne” dzieła sztuki. I to chyba przesądza o tym, że najsilniej zostają w mojej pamięci.

Ekspozycje na wystawie *Sztuka wyjęta z codzienności* pochodzą przede wszystkim z ostatniego ćwierćwiecza i jako takie reprezentują już późny okres twórczości artysty. Stąd też wypracowane formy nawiązujące do tradycyjnego malarstwa, które przyciągnęły mój wzrok harmonijną kompozycją i ciekawym konceptem. Cała wystawa nie zaprezentowała jednak widzowi uporządkowanej wiedzy o dorobku artystycznym Spoerriego. Zabrakło tu przede wszystkim rzeczowych omówień i wyjaśnień, zabrakło kontekstu dla prezentowanych prac. Pozostało mnóstwo pytań. Wystawa robiła wrażenie, jakby ktoś się spieszył, układając poszczególne prace. W tym sensie symbolicznie tę ekspozycję reprezentować mogą drewniane modele głów/kapeluszy, ozdobione niczym piórem piłami i różnorodnymi ostrzami, oraz czaszka jednoroźca (2012) z bardzo długim rogiem pochwyconym w połowie metalową dłonią. Te pierwsze są jak umysł, rozdarty przez ostrze pytań o to, co po nas zostaje, a drugi obiekt jest jak ta pochwycona myśl, która donikąd się nie przedostanie.

Aleksandra Görlich

Nieobecność jakże obecna (o tomie *Klangor* Urszuli Koziół)

Klangor to powtarzany dramatyczny głos ze strefy podniebnej, dźwięk skargi i pożegnania, akustyczny znak odlatujących żurawi kojarzony nieodmiennie z porą jesienną, oznaczający melancholijne, związane z poczuciem straty, zamknięcie jakiegoś etapu życia. Słuchający klangoru rozmyślają o samotności, o świecie opustoszałym, sumują doświadczenia, wracają myślą do kolejnych świetnych i utraconych sezonów.

Zbiór Urszuli Koziół przesycony jest nastrojami i myślami elegijnymi. Poetka układa treny dla ukochanej osoby, komponuje nenia, posługując się spojrzeniem autoanalitycznym, docieka istoty przeżywania żałoby. Jednocześnie zastanawia się nad formami obecności Nieobecnego, podejmuje próby odzyskiwania świata we dwoje – w słowach zaklinających, w snach, w których czas uległ zawieszeniu i nieodwołalne jeszcze się nie spełniło, w pamięci przyzywającej obrazy tego, który odszedł, nawet w przedmiotach przeobrażonych w pamiątki. W zbiorze *Klangor* rozbudowane utwory poematowe i lakoniczne liryki Urszuli Koziół przybierają postać podejmowanych wciąż na nowo rozmów z cieniem, a taki dialog jest okaleczony, wypełniony milczeniem.

Tytułowy poemat uznać należy za summę przywoływanych doznań bólu.

Wojciech Ligęza

Wraz z mówiącą wchodzimy w labirynty cierpienia, z zewnątrz wnosząc doświadczenie żałoby, które dane jest każdemu z ludzi dorosłych. Usiłujemy rozszyfrować wzory kultury, które pomagają przemienić bezsłowny żal w tekst, ale przecież w pełni nie uczestniczymy w (nie dającej się z niczym porównać) historii opłakiwania oraz pożegnania ze światem sensownym i pięknym. *Klangor* jest utworem wielogłosowym, w którym apostrofy do Zmarłego spotykają się z medytacjami o postaciach żalu, a ekspresje utraty („ja” sporządza katalogi uczuć i rzeczy, które po odejściu ukochanego znaczą inaczej) przechodzą w obserwacje psychologiczne – w studiowanie wyjałowionego wnętrza, w opisy duszy pozbawionej światła. Takie rozważania uświadamiają, iż to, co się spełniało i było elementarną treścią życia, nie zdarzy się już więcej. Postrzegany świat naznaczony został skazą. Po osobistej katastrofie byt przeobraża się w niebyt, zaś realna materia życia postrzegana jest jako fikcja i poddana grze pozorów:

Za iluzją
iluzja
a bytem
bezbyt
tu nie ma żartów
tutaj się znika raz na zawsze
wszystko co potem
symulacją życia
imitacją
odgrywaniem wyuczonej aż do
znudzenia roli
że się jest

Odtąd, od śmierci najbliższej osoby, zmysłowa i kulturowa pełnia doznania

świata przechodzi w swoje przeciwieństwo. Nagłe ogołocenie wrażeń wywołuje utratę pewnego oparcia w świecie, dezorientację w czasie terazniejszym trwającym. Dojmująca jest także zapaść nadziei. Poetka posługuje się oryginalną metaforyką utraty, odosobnienia, granicy, przemiany. Weźmy jako przykład metamorfozę płomiennej więzi ustanawianej przez Erosa – w krainę lodu. „Bezлюдne łóżce” staje się, tak jak bezлюдna wyspa, miejscem obcym, miejscem wygnania.

Rzeczywistość cierpienia sprowadza się do dręczącego fantazmatu świata-rany, ból bowiem, przenikając całe istnienie, zamyka osobę w swym kręgu, nie pozwala jej w pełni zaistnieć, wstrzymuje odzyskiwanie dawnej wrażliwości. Dlatego udziałem człowieka żałoby jest byle jak reżyserowane życie, które składa się z serii zdarzeń przyjmowanych bez zaciekawienia i zaangażowania. W tym letargu ucho na pół słyszy, oko na pół rejestruje, a słowa zamierają, przechodząc w milczenie. Ból nie znajduje artykulacji w sensownej mowie. Skargi na okrucieństwo losu, który uderza na ślepo, w poezji Urszuli Koziół utrzymane w wielu tonacjach emocjonalnych, nagie w swej bezbronności i zarazem kulturowo opracowane, wskrzeszają czytelniczą pamięć tragicznych monologów bohaterek wielkich dzieł scenicznych. Lamentnice wszystkich czasów – w zmiennych inkantacjach, metaforach i obrazach – przede wszystkim powtarzają skargi. Koncept zakorzeniony zostaje w konkrety tragicznego przeżycia. Te reguły spełnia poruszający autentycznością doświadczeń zbiór *Klangor*.

Ktoś, kto opuścił świat, był całym światem. Przeto wyrwy nie da się zapełnić.

Nieskuteczne okazują się zaklęcia kultury, bezużyteczne są słowa starające się przywrócić do istnienia przeszłość. W poemacie *Klangor* oraz w *Trenach dla Feliksa* wspólne fascynacje, codzienne rozmowy, podróże i sprzęty – obecnie stają się jedynie pośrednikami bólu. Podobnie bezpańskie już książki i przetłumaczone przez Feliksa Przybylaka utwory Brentana czy Hölderlina. Nie będzie już lektury niemieckojęzycznych gazet, przeminęły rozmowy o Robercie Musilu. W przyzywaniu, w rekonstrukcjach postaci bierze udział wyobraźnia, włączają się fantasmagoryczne gry oka. W *Trenach...* odnajdziemy fragment o wypełnionej pustce, o naoczności możliwej i niemożliwej:

twoja nieobecność
 jakże obecna
 widzę ciebie
 niewidzialnego zgaduję
 zarys głowy i ramion

Obecność przenosi się do wnętrza, jest mirażem pragnienia, przedłużoną przez pamięć formą, jakże potrzebną, jak bardzo prawdziwą.

W wierszach *Dobrej nocy*, *Bez vis-à-vis*, *Epoka lodowcowa*, *W kręgu kamienia*, *Biel* czy *Z drogi* pojawiają się elegijne toposy *Ubi sunt*, odsłania niepojęte istnienie – bez uwiarygodnienia w lustrze twarzy partnera życiowego, ujawnia czarna godzina swoistej ślepoty, jaką jest rozpacz. W omawianym tomie poeta powraca do tematów przemijania, przemiany we wnętrzu, konieczności świadectwa i zarazem bezradności słowa. Problematyka ta kontynuowana jest i rozwijana w naj-

nowszy zbiórce poetyckim Urszuli Koziół zatytułowanym *Ucieczki* (2016). Oto umieszczone na wstępie wyznanie i wezwanie, które sprzeciwia się władzy niemości: „Wodzę za tobą myślami/ wodzę za tobą słowem [...] bylebyś był/ tak czy owak/ żebyś był” (*Do F.*).

Trudno przeciwstawiać się wezwaniu śmierci i ciemności, jednakże czytelnik powinien dostrzec uspokojenie, możliwe wtedy, gdy przyjmujemy perspektywę spojrzenia spoza świata, tak jakby wszystko się już zakończyło. W wierszu Urszuli Koziół ze zbioru *Klangor* duszyczka z epigramatu cesarza Hadriana poddana zostaje kuszeniu przez rzeczy ostateczne:

animulko
 babulko
 bidulko

już rozchodzą się nasze drogi

ty na niebie zakwitniesz chmurką
 ja się stanę pluskiem do wody

Rozliczenia z doświadczeniami życia, skoro summa ma być kompletna, obejmują podzwonne dla artystów, przypominają o wilczym czasie morderczej historii, o powtarzaniu się śmiertelnie niebezpiecznego uwodzenia przez doktryny (*Dziesięć lat przed końcem stulecia*). Wyzwolone diabelskie moce spełniają najbardziej mroczne scenariusze w dziejach – zdawałoby się, nie do uwierzenia (*Z podróży na Wschód*). Mowa nienawiści, która jest akuszerką zbrodni, okazuje się wciąż niezwykle skuteczna. Dlatego bardzo poruszające jest przypomnienie męczeństwa Hypatii (*Święte horrory*).



Urszula Koziół

Fotografia Krzysztof Dubiel



Na przeciwległym biegunie nastrojów elegijnych poetka umieszcza, tak jak we fragmencie o chmurach, „wielkie zdumienie” różnorodnym pięknem świata, marzenia o żywiołach – wolnych i lotnych, nie dotkniętych przez cierpienie, nie zbrukanych złem. Jednak klangor o dramatycznym brzmieniu w wierszach Urszuli Koziół objawia się w postaci liryki przecierpianej, przekazującej prawdę doświadczenia – bez spekulacji, wybiegów myślowych, ornamentów literackich. Doświadczenie oczyszcza się, klaruje, zyskując nową jakość w słowie. Jest to bez wątpienia liryka pożegnań najwyższej miary.

Wojciech Ligęza

Urszula Koziół otrzymała Nagrodę im. Krystyny i Czesława Bednarczyków 15 grudnia 2016 roku podczas uroczystości zorganizowanej przez Wydział Polonistyki UJ i krakowski oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich.

Inny wymiar zbliżeń

Pożegnanie Bogdana Rogatki (1940–2017)



W mojej znajomości ze zmarłym 30 stycznia br. Bogdanem Rogatką da się wyodrębnić wyraźne trzy etapy. Ponad miesiąc po jego śmierci, z dystansu czasowego, który pozwala pouklądać myśli i emocje, w ramach wspomnienia i ostatniego pożegnania, rekonstruuje losy tej relacji. Piszę, przekonana, że to historia uniwersalna, że była ona udziałem wielu spośród czytelników „Nowej Dekady Krakowskiej”, a przede wszystkim – że pozwala dotknąć najistotniejszych aspektów osobowości, życia i twórczości energicznego krytyka, naszego wieloletniego współpracownika i przyjaciela.

Przez wiele lat Bogdan Rogatko funkcjonował w mojej świadomości jako człowiek-instytucja – prezes Krakowskiej Fundacji Literatury, dyrektor Krakowskiego Instytutu Nieruchomości, aktywny członek redakcji „Dekady Literackiej” i „Nowej Dekady Krakowskiej”, w latach 1990-1992 dyrektor Wydawnictwa Literackiego, działacz podziemia, stypendysta Jerzego Giedroycia (a trzeba pamiętać, że wymienione tu funkcje i działania stanowią chwalebny, ale tylko niewielki procent wszystkich aktywności, jakie podejmował). Wydawał mi się niedostępny i nieosiągalny. Bogdan Rogatko – marka, Bogdan Rogatko – sygnatura w czasopiśmie i na umowie.

Burzliwa droga zawodowa wyłaniająca się z tego *curriculum vitae* świadczy o pasji i poczuciu misji, które determinowały losy absolwenta polonistyki. Młody mężczyzna o wielu talentach (jako dziecko intensywnie grał na pianinie, dopiero nieszczęśliwy wypadek uniemożliwił mu kontynuowanie kariery; z kolei wieloletnia działalność w Instytucie Nieru-

chomości świadczy o jego rozległej orientacji w dziedzinie ekonomii, prawa i biznesu), mógł – zwłaszcza w tak trudnych dla kultury czasach – ukierunkować się na intratne i stabilne zajęcie. Postanowił jednak służyć temu, co uważał za istotne i sensowne – literaturze. Jego decyzywność, konsekwencja i umiejętność pokonywania trudności mogły wpędzać w zakłopotanie niezdecydowanych i wciąż próbujących się zredefiniować młodych. Gdy w stanie wojennym dostał zakaz pracy w prasie wydawanej przez RSW Prasa-Ruch, zszedł do podziemia, by współredagować pismo „Miesięcznik Małopolski” oraz szefować wydawnictwu „Libertas”; gdy w latach 90. ubiegłego wieku w Polsce tworzyła się gospodarka rynkowa, postanowił czynnie ją budować, włączając się w działalność Instytutu Nieruchomości.

Kolejnym, wciąż niebezpośrednim etapem znajomości z Bogdanem Rogatką, była lektura jego książek: *Utopia Młodej Polski*, *Zofia Nałkowska*, *Linie przerywane*, *Czas zbliżeń*, *Kraków literacki*. Najistotniejsza dla mnie pozycja to z pewnością *Czas zbliżeń* – zbiór szkiców i wspomnień autora, który miałam za zadanie recenzować. Skorupa „figury ze środowiska” kruszyła się wówczas z każdą przeczytaną kartką, rozdziałem. Oto bowiem autor ujawniał się jako postać z krwi i kości, niezwykle ludzka i bezpośrednia, szukająca w literaturze takich samych jak on podmiotów i czyniąca z lektury książki pretekst do spotkania z nimi. Istotna, zwłaszcza z dzisiejszej perspektywy, wydaje się kompozycja zbioru: podział na bohaterów żyjących i nieżyjących. Tekst literacki i krytyczny miał zawsze dla Rogatki wyjątkową moc – zawieszał

bezwzględna, zdawać by się mogło, granicę życia i śmierci, był swojego rodzaju pasem transmisyjnym, w ramach którego osoby istniejące w różnych wymiarach mogą zaznać bliskości. Wśród zmarłych bohaterów *Czasu...* znajdują się zarówno wybitni pisarze (m.in. Witkacy, Julian Tuwim, Marek Hłasko, Jarosław Iwaszkiewicz, Czesław Miłosz, Tadeusz Konwicki), jak i „niepiszący artyści” – przyjaciele autora związani z literaturą. Rogatko poświęcił im czule wspomnienia, sportretował drobne gesty, w których ujawniał się ich charakter. Jego spojrzenie było niezwykle wnikliwe, niemal miłosne – w takim sensie, w jakim można kochać świat i ludzi. Było też literackie – rejestrowało ludzi w całej ich złożoności i dostrzegało piękno w prozaicznych okolicznościach, zwyczajnych zachowaniach. Czytając pierwszy raz rozdział *Odeszli*, nie przypuszczałam, że kiedyś przyjdzie mi pisać wspomnienie jego autora. Trudność zadania pogłębia świadomość tego, jak dużą wagę Rogatko przywiązywał do literackich wspomnień bliskich mu osób i jak znakomite pożegnania po sobie pozostawił.

Kilka dni po premierze „Nowej Dekady Krakowskiej”, w której ukazała się moja recenzja *Czasu zbliżeń* (2015, nr 4), dostałam maila od autora książki. Cieszył się z pozytywnej oceny, a przede wszystkim – że jego intencje i zamysły zostały zrozumiane przez przedstawicielkę młodego pokolenia. Sądzę, że wymiana myśli na temat literatury była dla niego najlepszym sprawdzianem człowieczeństwa, że zrozumienie na tym polu wzbudzało w nim przekonanie o istnieniu braterstwa dusz, jakiejś szerszej – wykraczającej daleko poza literaturę – jednomysłności.

Niezbitym tego dowodem są *Listy do poetek*, które weszły w skład zbioru *Kraków literacki* i nad którymi już wówczas pracował. Zachwyty nad wierszami Ewy Lipskiej, Ewy E. Nowakowskiej i Ewy Sonnenberg popchnął go do nawiązania pół intymnej, pół publicznej korespondencji, w której zgodność co do literatury skutkuje wspólnym światoodczuwaniem, podobnie ukształtowaną wrażliwością i znajduje przełożenie na sferę prywatną.

Niedługo potem przyjąłem propozycję udziału w spotkaniu promocyjnym *Czasu zbliżeń*. Dla omówienia spraw organizacyjnych odwiedziłam schorowanego Bogdana w jego domu przy ul. Górnej. I tak rozpoczął się kolejny etap naszej znajomości. Zdumiała mnie wówczas ogromna pewność i śmiałość, z jaką przeszło siedemdziesięcioletni człowiek otwierał się przed nieznaną osobą i obdarowywał ją zaufaniem. Była w tym młodzieńcza ikra i prostoduszność, których – znowu! – w obrębie mojego pokolenia 30-latków już dawno nie uświadczyłam. Fakt, że mimo wieku i doświadczeń Rogatko zachował tę otwartość na ludzi, dowodzi, że jego wewnętrzny kompas odpowiadający za wstępną weryfikację rzadko się mylił. Bogdan dał mi się wówczas poznać jako osoba konkretna, dobrze zorganizowana, ukierunkowana na realizację licznych planów. A mimo to spotkanie stanowiło dla niego wartość samą w sobie, podobnie jak jego współuczestnik. Ciekawiły go poglądy i punkt widzenia partnera w rozmowie, interesował się jego działalnością. W wyścigu z czasem, w którym właśnie uczestniczył, poświęcił chwilę uwagi książce, którą właśnie przygotowałam wspólnie z Anną Grochowską, zaskoczył nas uważną lektu-

Bogdan Rogatko
w swoim gabinecie,
prawdopodobnie
ostatnie jego zdjęcie,
sierpień 2016 r.

Bogdan Rogatko, uczestnik dyskusji redakcyjnej poświęconej Profesorowi Mieczysławowi Porębskiemu, zorganizowanej w siedzibie Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w Krakowie, marzec 2013 r. (s. 166)

Fotografie
Dariusz Tokarczyk



raż *Ścieżek pisarzy* i życzliwym (choć również krytycznym) komentarzem. Kiedyś zauważył, że przecieram zmęczone oko i podarował mi chusteczki, które przynosiły mu ulgę. Używam ich do dziś.

W ostatnich miesiącach życia Bogdan Rogatko był niezwykle aktywny. Chyba właśnie świadomość zbliżającego się końca stanowiła dla niego tak silny, że aż zdumiewający dla otoczenia, bodziec do działań. Ukończył swój *Kraków literacki* i doprowadził do wydania książki, intensywnie spisywał historię rodzinną, miał plany założenia nowego czasopisma literackiego, przygotowywał się do spotkania autorskiego w krakowskim SPP. Imperatyw działania zderzał się niejednokrotnie ze zwykłym, niespiesznym, podległym

licznym procedurom i konwencjom biegiem ziemskich spraw. Do końca żywiołowy i porywczy Bogdan nabrał niesłychanej prędkości, a świat nie chciał/nie mógł/nie wiedział jak go dogonić. Wynikające stąd nieprzyjemności dotykały z pewnością obu stron, ale były nieuniknione. Proza życia i wymiar ostateczny działają w innych, niedających się uzgodnić rytmach.

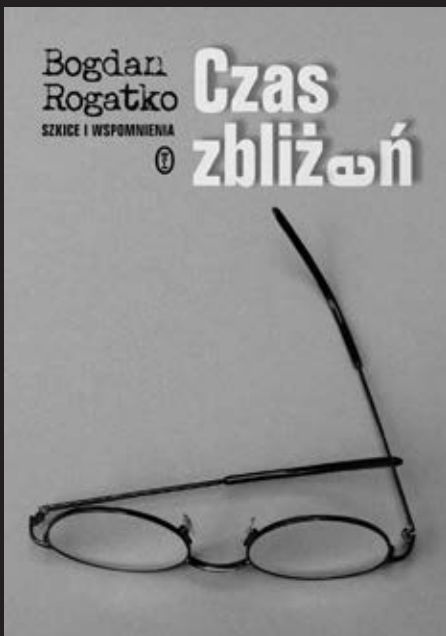
We wspomnieniu Zofii Górzyny („NDK” 2014, nr 6) Bogdan Rogatko napisał: „Młyny Boże miałą nasze życie z sobie tylko znaną bezwzględnością. Od nas zależy jednak pielęgnowanie pamięci”. Zadanie, które niespełna dwa lata temu stawiał przed sobą, niech stanie się teraz naszym zadaniem.

Malwina Mus

Okladka tomu szkiców i wspomnień Bogdana Rogatki *Czas zbliżeń* wydanej przez Wydawnictwo Literackie w 2015 roku. Projekt okładki autorstwa Aleksandra Pieńka

Redaktor i wydawca „NDK”, wieloletni prezes Krakowskiej Fundacji Kultury oraz Krakowskiej Fundacji Literatury, Bogdan Rogatko w towarzystwie (po jego lewej stronie) zastępcy prezydenta Krakowa ds. Polityki Społecznej, Kultury i Promocji Miasta, Andrzeja Kuliga, który zaszczylił swoją obecnością konferencję zorganizowaną z okazji uczczenia jubileuszu 25-lecia „Nowej DEKADY Krakowskiej” (dawnej „Dekady Literackiej”) w Sali Portretowej UMK 11 grudnia 2015 roku oraz (po jego prawej stronie) redaktora graficznego „NDK”, Aleksandra Pieńka

Fotografia Zofia Zalewska



**1 maja 2017 roku
zmarł**

**Tomasz Burek
1938–2017**

Wybitny krytyk
i historyk literatury

Rodzinie i Przyjaciołom składamy
serdecznie wyrazy współczucia
oraz kondolencje

Redakcja

**21 kwietnia 2017 roku
zmarła**

**Magdalena
Abakanowicz
1930–2017**

Wybitna artystka,
rzeźbiarka, twórczyni abakanów

Rodzinie i Przyjaciołom składamy
serdecznie wyrazy współczucia
oraz kondolencje

Redakcja

Pomniki nieuczczane Daniela Mroza¹

(...) Większość z prezentowanych prac stanowią autorskie rysunki, których reprodukcje – czasem nieznacznie przetworzone – możemy znaleźć na łamach gazet i książek. Daniel Mróz był ilustratorem wybitnym i nadzwyczaj płodnym. Jest wszystkim znany, choć przez wielu zapomniany. Żeby dotrzeć do jego prac, trzeba sobie zadać trudu. Trzeba wertować stare periodyki i sięgać do antykwarycznych wydań książek, które – o ile są wznawiane – ukazują się dziś bez rysunków Mroza. Ten pełen ambiwalencji rodzaj zapomnienia spotyka artystów, którzy weszli do wyobraźni zbiorowej tak silnie, że ich dzieła oderwały się od nazwiska. Ten niesprawiedliwy rodzaj zapomnienia spotyka artystów działających przede wszystkim w dziedzinie „sztuki użytkowej”. Mimo że Mróz wystawiał obok Kantora, Brzozowskiego, Nowosielskiego, nie należy on do ścisłego kanonu klasyków nowoczesności. Nie wymieniamy go jednym tchem wśród muzealnych wielkości. (...)

Daniel Mróz nie należał do twórców „pomnikowych”, którzy sami siebie widzieli na cokole. Jest wspominany jako człowiek bezkompromisowy, całkowicie autentyczny, niemogący strawić banału. Nie budował sobie pomnika za życia. Wręcz przeciwnie. Celnie rozprawiał się z wszelkim „brązownictwem”. Czy nie z tego wynika jego szczególne upodobanie do formy pomnika, którą demitologizował, przekształcał, wykorzystywał do rozmaitych celów służących satyrze? Nie czas, aby przeprowadzić dokładną typologię form pomnikowych, które stosował Daniel Mróz. Warto też dodać, że nie on jeden spośród satyryków miał upodobanie do obśmiewania monumentów. Wojciech Ligęza w znakomitym szkicu *Smutek pomników* przywołuje serię rysunków Jerzego Zaruby *Demokratyzacja pomników warszawskich* (Chopin na traktorze, Zygmunt III z cyrklem i łąką geodezyjną, Kopernik z kołowrotkiem) oraz parodie pomnikowe Sławomira Mrożka ze słynnej *Polski w obrazach*. Mrożkowe anty-monumenty z roku 1957, takie jak *Pomnik stopy życiowej*, pomnik *Tęgo, który kupił żarówkę*, czy też *Pomnik kolektywu* dobrze oddają specyfikę okresu odwilży, w którą wpisują się również pierwsze pomniki rysunkowe Mroza. Mieczysław Jastrun nazwał ten czas *Końcem królestwa pomników*. Wiersz pod tym – niestety przedwczesnym – tytułem zamyka krzepiąca koda: „Gasną gwiazdy. W proch rozsypują

się pomniki – / Lecz za to ludzie odzyskują krew i mowę” (1956).

Dobrze byłoby porównać satyry pomnikowe Mrózka i Mroza, aby uchwycić całkowitą odmienność ich języka. U Mrózka rysunek jest bezpośrednią, naturalną „wydzieloną” myśli (wedle jego określenia). Mróz swoje rysunki koncytuje. Jego humor jest podbudowany czytelną erudycją, która nie osłabia, lecz niuansuje i wzmacnia prześmiewczy charakter tego, co wychodzi spod jego wprawnej ręki. Nie ma rzeczy, których Mróz nie umiałby narysować ołówkiem, cienką stalówką i atramentem. Gdy trzeba posługuje się też formami gotowymi – tyleż przerysowanymi, co wklejonymi na zasadzie kolażu. (...)

Mróz, podobnie jak wielu artystów i krytyków z jego kręgu, interesuje się nie tylko wolnością jednostki, ale i wolnością sztuki. Mógłby powiedzieć za Lecem: „Wolności nie można symulować!”. Jako członek nowo założonej II Grupy Krakowskiej, która stawiała sobie za cel obronę autonomii artystycznej (z różnym skutkiem), Mróz opowiada się po stronie nowoczesnych. Strażnikiem anachronizmu wystawia prześmiewczy pomnik, który jest ilustracją do artykułu-ankiety Jerzego Ludwińskiego pod znaczącym tytułem *Z narodowych tradycji tępienia nowatorstwa w sztuce* („Plastyka”, dodatek do „Życia Literackiego”, 27 października 1957). Na cokole stoi zacny obywatel, zapewne profesor szanowanej wyższej uczelni artystycznej, z muszlą i czułkami ślimaka zamiast głowy. Widoma alegoria zacofania w sztuce, otoczona postaciami z XIX-wiecznego wokabularza symboli. I Ludwiński, i Mróz przychodzą w sukurs Januszowi Boguckiemu, który na stronie obok anonsuje inaugurację II Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Zachęcie. Redaktor „Plastyki” odnosi się wprost do publikacji kolegów, pisząc: „Zgodnie z tradycjami – uczczonymi sąsiednią publikacją – sztuka taka bywa zrazu źle widziana przez ludzi, którzy nazbyt kochają skostnienia własnej wyobraźni”.

Anna Baranowa

PRZYPIS

- 1 Przedruk fragmentu wstępu do katalogu wystawy *Daniel Mróz. Pomniki nieuczczane*, Galeria Artemis, Kraków, marzec-kwiecień 2017. Wystawa towarzyszyła II Seminarium Krakowskiemu im. prof. Mieczysława Porębskiego „Kontrowersje wokół pomników” (17–18 marca 2017, Instytut Historii Sztuki UJ).

Anna Baranowa – historyczka sztuki i krytyczka; publikowała liczne artykuły w książkach, katalogach wystaw oraz w czasopismach naukowych i literacko-artystycznych; kuratorka wystaw; należy do Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA i Stowarzyszenia Historyków Sztuki; pracuje w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego oraz uczy krytyki artystycznej na Wydziale Malarstwa ASP w Krakowie.

Małgorzata Czerwińska – profesor, historyk literatury polskiej, związana z Uniwersytetem Gdańskim, gdzie latach 1985–2010 kierowała Zakładem Współczesnej Literatury Polskiej w Instytucie Filologii Polskiej. Autorka licznych publikacji naukowych m.in.: *Czas w powieściach Parnickiego* (1972), *Autobiografia i powieść, czyli pisarz i jego postacie* (1987), *Autobiograficzny trójkąt: Świadectwo, wyznanie i wyzwanie* (2000), *Pisarki polskie od średniowiecza do współczesności. Przewodnik* (2000, razem z Grażyną Borkowską i Ursulą Philips), *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry* (2005). W roku 2007 otrzymała Nagrodę Naukową Miasta Gdańska im. Jana Heweliusza za osiągnięcia w dziedzinie nauk humanistycznych. Warto podkreślić, że była pierwszą kobietą-laureatką tej nagrody.

Janusz Drzewucki – poeta, krytyk literacki, dziennikarz, redaktor książek poetyckich i wydawca, laureat licznych nagród literackich. Jego *Wiersze wybrane* ukazały się w 2010 roku, niedawno wydał tom poetycki pt. *Rzeki Portugalii*; w roku 2015 i 2016 wydał także książki krytycznoliterackie: *Charakter pisma. Szkice o polskiej poezji współczesnej i Środek ciężkości. Szkice o współczesnej liryce polskiej*.

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

Katarzyna Horabik – studentka specjalności krytyka literacka na Wydziale Polonistyki UJ. Studiuje również hungarystykę, współpracuje z pismem naukowym „Bez Porównania”.

Ewa Kraskowska – literaturoznawczyni; profesor w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, kierowniczka Zakładu Literatury XX Wieku, Teorii Literatury i Sztuki Przekładu. Główne obszary jej zainteresowań badawczych to pisarstwo kobiet i studia nad przekładem literackim. Autorka m.in. książek *Twórczość Stefana Themersona – dwujęzyczność i literatura* (1989), *Piórem niewieściem. Z problemów prozy kobiecej dwudziestolecia międzywojennego* (1999, 2003), *Siostry Brontë* (2006), *Czytelnik jako kobieta. Wokół literatury i teorii* (2007). Wraz Bogumiłą Kaniewską zredagowała *Polskie pisarstwo kobiet w wieku XX: procesy i gatunki, sytuacje i tematy* (2015). Członkini Rady Naukowej Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych.

Maria Kobielska – dr, literaturoznawczyni i kulturoznawczyni, pracuje w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych na Wydziale Polonistyki UJ, gdzie współtworzy też Ośrodek Badań nad Kulturami Pamięci. Autorka monografii Jerzego Ficowskiego i wielu artykułów, ostatnio opublikowała książkę pt. *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny* (IBL PAN, 2016). Zajmuje się najnowszą literaturą i kulturą polską w kontekście pamięci, przeszłości i polityki.

Ryszard Koziołek – doktor habilitowany, profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Śląskiego, prorektor ds. kształcenia i studentów. Historyk literatury, eseista. Laureat Nagrody Literackiej Gdynia (2013) za książkę *Ciała Sienkiewicza. Studia o ptci i przemocy*, w styczniu 2017 roku został laureatem Nagrody im. Kazimierza Wyki. Wydał ostatnio zbiór esejów pt. *Dobrze się myśli literaturą* (2016).

Szymon Piotr Kukulak – doktorant literaturoznawstwa na Wydziale Polonistyki UJ, zajmuje się polską fantastyką współczesną i doby PRL, szczególnie jej związkami z realną sferą naukowo-techniczną oraz game studies. Publikował m.in. w „Wielogłosie”, „Homo Ludens”, „Ex Nihilo”, „Opcjach”, „Barbarzyńcy”, „Ha!arcie” i „Res Publice Nowej”.

Wojciech Lięga – krytyk i historyk literatury, eseista, profesor w Katedrze Literatury Polskiej XX Wieku Wydziału 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), książkę *Motyl Wisławy i inne podróże* (2014) oraz tomiki poetyckie *Wiersze i między wierszami* (2009), *Poematy i wiersze do czytania na głos* (2013).

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

Tomasz Z. Majkowski – adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ, kierownik Ośrodka Badań Groznawczych. Zajmuje się badaniem kultury popularnej, szczególnie gier cyfrowych, obecnie pracuje nad analizą tego fenomenu w perspektywie bachtinowskiej kultury śmiechu oraz problemem relacji gier i kultury narodowej.

Paulina Małochleb – krytyk i historyk literatury; laureatka Nagrody Prezesa Rady Ministrów w 2014 roku, sekretarz Nagrody im. Wisławy Szymborskiej. Swoje teksty publikowała m.in. na łamach: „Twórczości”, „Nowych Książek”, „Odry”, „FA-artu”. Prowadzi blog krytyczny „Książki na ostro”. Wydała książkę *Przepisywanie historii. Powstanie styczniowe w powieści polskiej w perspektywie pamięci kulturowej* (2014).

Malwina Mus – doktorantka na Wydziale Polonistyki UJ, krytyczka zorientowana na literaturę i jej związki z popkulturą – w takiej perspektywie stara się zbadać i opisać działalność Marcina Świetlickiego. Współredaktorka książek *Ścieżkami Pisarzy. Miasto jako przestrzeń twórców* oraz *Ścieżkami Pisarzy. Szkice i studia o Krakowie* (2015), edytorka listów opublikowanych w książce *Wszystko jak chcesz. O miłości Jarosława Iwaszkiewicza do Jerzego Błeszyńskiego* (2017).

Dariusz Nowacki – krytyk literacki i badacz literatury, pracownik Instytutu Nauk o Literaturze Uniwersytetu Śląskiego; redaktor działu „Literatura”

kwartalnika „Opcje”. Stały recenzent m.in. „Gazety Wyborczej”. Ostatnio opublikował *Ukosem. Szkice o prozie* (2013).

Ewa Elżbieta Nowakowska – poetka, eseistka, tłumaczka kilkunastu książek (m.in. Alice Munro, Thomasa Mertona i Elif Şafak); anglistka, wykładowca AGH. Laureatka I Nagrody im. K.K. Baczyńskiego (1998), wyróżniona przez Wisławę Szymborską II nagrodą w Konkursie Rynna Poetycka (2004). Za tomik *Trzy ołówki* otrzymała nagrodę Krakowska Książka Miesiąca (2014). Wydała tomy wierszy: *Dopiero pod pewnym kątem* (1999), *Niebosklony* (2003), *Oko* (2010), *Merton Linneusz Artaud* (2012), *Trzy ołówki* (2013), *Nareszcie* (2014) i *Aż trudno uwierzyć. Apokryfy krakowskie* (2016) oraz zbiór opowiadań *Apero na moście* (2010). Wspólnie z Robin Davidson dokonała tłumaczenia i wyboru wierszy Ewy Lipskiej, który ukazał się w USA pod tytułem *The New Century* (2009). Jej wiersze tłumaczono na język angielski, hebrajski, węgierski i hiszpański.

Robert Ostaszewski – kiedyś krytyk literacki i okazjonalny pisarz, obecnie pisarz i okazjonalny krytyk literacki, autor ponad tysiąca publikacji w prasie codziennej, tygodnikach i czasopismach literacko-społecznych, ostatnio wydał powieść kryminalną *Zginę bez ciebie* (2016).

Maciej Płaza – doktor nauk humanistycznych z zakresu literaturoznawstwa, prozaik i tłumacz, głównie z języka angielskiego. Przełożył m.in. teksty Mary Shelley, Fredrica Jamesona, H.P. Lovecrafta. W roku 2015 wydał tom opowiadań pt. *Skoruń*, za który otrzymał Nagrodę Literacką Gdynia (2016) i Nagrodę Fundacji imienia Kościelskich, był też nominowany do Nagrody Literackiej Nike (2016).

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

Krzysztof Uniłowski – historyk literatury, krytyk literacki, profesor nadzwyczajny w Instytucie Na-

uk o Literaturze Polskiej Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Śląskiego. Redaktor kwartalnika literackiego „FA-art” (od roku 1988). W roku 2010 został laureatem Nagrody im. Kazimierza Wyki. Autor licznych książek krytycznych m.in. *Kolonizacji i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej* (2002), *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu* (2006), *Kup Pan książkę! Szkice i recenzje* (2008). Ostatnio wydał książkę *Historia, fantastyka, nowoczesność. Szkice* (2016).

Katarzyna Wajda – absolwentka polonistyki i filmoznawstwa na UJ. Zajmuje się głównie historią polskiego kina, kulturą popularną i edukacją audiowizualną. Autorka i współautorka kilkudziesięciu publikacji, m.in. *Encyklopedii kina i Słownika filmu*.

Sabina Waszut – urodzona w Chorzowie pisarka, recenzentka, animatorka życia literackiego. Jej powieść z 2014 roku *Rozdroża* (jej kontynuacja to *W obcym domu* z 2015 roku) została nominowana do Nagrody Literackiej Europy Środkowej „Angelus”. W 2016 roku wydała powieść *Bar na starym osiedlu*.

Marta Wyka – krytyk i historyk literatury. Opublikowała m.in. zbiór szkiców krytycznoliterackich *Niecierpliwość krytyki* (2006), książkę autobiograficzną *Przypisy do życia* (2007), a także dwie monografie: *Czytanie Brzozowskiego* (2012) oraz *Miłosz i rówieśnicy. Domknięcie formacji* (2013).

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 2017 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. Lilli Wenedy 9/111, 30-833 Kraków

RAIFFEISEN BANK POLSKA S.A.

80 1750 0012 0000 0000 3143 8497

 MUZEUM
SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ
W KRAKOWIE
MOCAK
MUSEUM
OF CONTEMPORARY ART
IN KRAKOW

DANIEL
SPOERRI

SZTUKA WYJĘTA Z CODZIENNOŚCI
ART TAKEN OUT OF THE ORDINARY



DANIEL SPOERRI w MOCAK-u



Fotografia Anna Fourès

DANIEL SPOERRI

ISSN 2299-4742



9 772299 474206 0 2

KFL

KRAKOWSKA
FUNDACJA
LITERATURY

