

1 NOWA dekada 1

KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

NR 1 (35) ROK VII 2018 KRAKÓW

Cena 12 zł (w tym 5% VAT)
ISSN 2299-4742

#HISTORYK LITERATURY/KRYTYK





MARTA WYKA

NAPISANE NIĘDAWNO

Opowieści
o literaturze,
Krakowie,
inteligentkim
domu i kulturze
czytania.



Wydawnictwo Literackie



www.facebook.com/wydawnictwoliterackie



[@wydawnictwoliterackie](https://www.instagram.com/wydawnictwoliterackie)



W ROKU JUBILEUSZY
Z NAJLEPSZYMI ŻYCZENIAMI
PANI PROFESOR MARCIE WYCE
OFIARUJĄ

REDAKCJA I WSPÓŁPRACOWNICY „DEKADY”

Tomasz Bogdan TCSchwarz Aneta Buziak

Anna Peduch Anna Tokoszka

Krzysztof Lis Jolanta Hojda

Jakub Komar

Malina Mus

Paulina Marochleb

Jiri

Aleksandra Ciolek

Jan Szwed

R. O. Luty

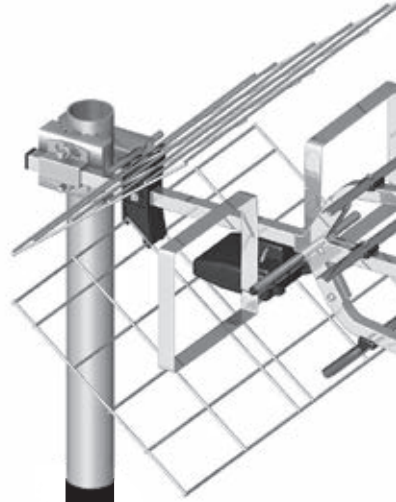


Magdalena
Szwed

PRZESZŁOŚĆ

N O W A

o e



k

K R A

D W U M I E S I Ę C Z

PRZYSZŁOŚĆ

Aleksander PIENIEK, grafika okolicznościowa

ada

K O W S K A

N I K K U L T U R A L N Y

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

Współpracują:

Anna Baranowa, Aleksandra Görlich,

Tomasz Gryglewicz, Ewa Hearfield,

Krzysztof Lisowski, Anna Łabędzka,

Małgorzata Szumna, Jacek Ziemek

Okładka:

Aleksander Pieniek

Fotografia Jan Szczurek

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:

200 egz. + 200 egz. gratisowych

Numer zamknięto 15 marca 2018 roku

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



Kraków

Projekt jest współfinansowany ze środków Gminy Miejskiej Kraków.

dekada

KRAKOWSKA
D W U M I E S I Ę C Z N I K K U L T U R A L N Y
NR 1 (35) ROK VII 2018 KRAKÓW

#HISTORYK LITERATURY/KRYTYK

TERESA WALAS	Zamiast długiego wstępu	8
PAWEŁ MACKIEWICZ	Wyznawca wielkiej krytyki, klucznik „wielkiej dostępności”, stróż tradycji. Kazimierz Wyka	10
MAŁGORZATA SZUMNA	Uczeń Kazimierza Wyki	16
TOMASZ CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI	Uczeń czarnoksiężnika	27
KRZYSZTOF BIEDRZYCKI	Stala czyta Świetlickiego. O jednej recenzji	33

PORTRETY.

NA JUBILEUSZ PROF. MARTY WYKI

STANISŁAW BALBUS	Marta	40
ANNA ŁABĘDZKA	Paryskie adresy Profesor Marty Wyki	46
BOGUSŁAWA LATAWIEC	Krakowskie dziecko w poznańskim „Arkuszu”	52

NAGRODA IM. KAZIMIERZA WYKI

TOMASZ FIAŁKOWSKI	Laudacja dla Małgorzaty Łukasiewicz	58
-------------------	-------------------------------------	----

POEZJA

KRZYSZTOF LISOWSKI	WIERSZE	60
ANDRZEJ MUSZYŃSKI	WIERSZE	62

ESEJ

MAGDALENA RABIZO-BIREK	Ewy Lipskiej półwiecze pisania. Laudacja dla laureatki Nagrody im. Juliana Tuwima za rok 2017	70
JERZY FRAN CZAK	Pisarz zbuntowany	76
ANNA PEKANIEC	„Ze światem znamy się z widzenia”. Warszawskie przechadzki Michała Cichogo	82

	OKIEM KRYTYKA	
MACIEJ MIŁKOWSKI	Polifonia cierpienia	90
ROBERT OSTASZEWSKI	Spękana, stłuczona...	93
MALWINA MUS	Projekt krytyki relacyjnej	95
MATEUSZ SKUCHA	Czerwiec – na potem	98
	NA MARGINESIE	
TERESA WALAS	Odstony popkultury: od Barańczaka do Maślowskiej	106
	PREZENTACJA	
	[Marcin Wroński, Czas Herkulesów, W.A.B., Warszawa 2017]	
	Mastodonty vs. masakratorzy. Decydujące starcie. Z Marcinem Wrońskim rozmawia Robert Ostaszewski	116
LESZEK KOŹMIŃSKI	Czas pożegnań	122
	SZTUKA	
ALEKSANDRA GÖRLICH	Sztuka interpretacji. Wyimki	126
ANNA BARANOWA	Kiosk na placu Axentowicza	130
	AUTORZY	141

Wyspiański, Muzeum Narodowe w Krakowie, 28.11.2017–20.01.2019
Fotografia Aleksandra Görlich



Wyspiański, Muzeum Narodowe w Krakowie, 28.11.2017–20.01.2019
Fotografia Aleksandra Görlich



Zamiast długiego wstępu

W literaturoznawczej taksonomii historyk literatury i krytyk literacki umiejscawiani bywają zwyczajowo w odrębnych przegródkach. Nie tylko dlatego, że jeden zajmuje się zamkniętą przeszłością, drugi zaś żywą i zmienną teraźniejszością, że jeden aspiruje do ujęć panoramicznych, drugi chętniej wybiera żabią perspektywę; także z tego względu, że pierwszemu przypisuje się badawczy dystans i obiektywizujące spojrzenie, a drugiemu zezwala się na hermeneutyczne współbrzmienie i gniewną popędliwość, na raptowność sądu i ryzykowne diagnozy. Pierwszych sytuuje się bliżej nauki, drugich bliżej literatury lub przeciwnie – dyskursów użytkowych. Rzecz jasna, rzeczywistość nie respektuje tych rygorystycznych podziałów, bo – po pierwsze – badacze często prowadzą żywot rozdwojony, wcielając się na przemian raz w jedną, raz w drugą postać; po drugie – i to sprawa ważniejsza – bo te dwa rodzaje dyskursu i dwie, tak odmienne, wydawało by się, perspektywy potrafią się płodnie przenikać i wzajemnie wzbogacać. Bo historyk literatury i krytyk mają – jak bliźnięta syjamskie – dwa co najmniej wspólne rdzenie: aktywność interpretacyjną i dociekliwość myśli porządkująco-wyjaśniającej, tak że doświadczenie zebrane na jednym polu bywa często przydatne, a nawet ożywcze w pracy na polu drugim.

Przykłady takiej owocnej symbiozy nietrudno znaleźć. Jednym z najwyrazistszych jest bez wątpienia dorobek Kazimierza Wyki, krytyka towarzyszącego niestrudzenie swojej literackiej współczesności, pieczołowicie pielęgnującego wschodzące

talenty, podejmującego ryzyko wstępnych diagnoz i próbnych topografii literackiego terenu, a zarazem historyka literatury o szerokim zasięgu spojrzenia, który pozostawił po sobie monumentalną monografię *Pana Tadeusza*, książki o Norwidzie, Wyspiańskim, Fredrze, Reymoncie, nowatorski *Modernizm polski*, dwutomową *Młodą Polskę*, współredagowaną przez siebie wielotomową *Literaturę okresu Młodej Polski*, rozsiane w zbiorach historyczno-literackie eseje i rozprawy... I jasno widać, jak jego wiedza historyka literatury oświetla współczesną literacką scenę, a zarazem jak teraźniejszość dana w osobistym doświadczeniu – intelektualnym i emocjonalnym – formuje perspektywę badawczą obejmującą przeszłość. Bo *Pokolenia literackie* i *Modernizm polski* zawdzięczają swoją odkrywczność i moc nie tylko lekturze Mannheima czy Petersena, ale i przeżyciu własnej pokoleniowej odrębności jako moralnego wyzwania, a wykrycie w *Trylogii* Sienkiewicza westernowych wzorców nie byłoby możliwe bez uczestnictwa we współczesnej kulturze.

Tę dwoistość badawczej perspektywy i aktywności przejęła w dużej mierze krakowska szkoła krytyki: Jan Błoński, Jerzy Kwiatkowski, Andrzej Kijowski, który co prawda chętniej skręcał w stronę czystej literatury, ale spod pióra którego wyszła też niewielka, ale „zbójecka” książka początku lat 70. – *Listopadowy wieczór*. Oba te rzemiosła łączy również Marian Stala. I tenże gen (w tym przypadku można zaryzykować to słowo) wniosła i wnosi w literaturoznawczą społeczność adresatka tego numeru „Dekady” – Marta Wyka.

Bieżącą krytykę literacką uprawiała Marta Wyka od lat – rzecz można – najmłodszych, pierwszy bowiem tekst zamieszczony w obszernym tomie *Niecierpliwość krytyki*, zbierającym jej recenzje i szkice z przeszło czterdziestu lat, nosi datę 1961. I jako krytyk dotrzymywała i dotrzymuje kroku współczesnej literaturze polskiej, pisząc o świeżo ukazujących się książkach Grochowiaka, Poświatowskiej, Iwaszkiewicza, Herberta, Lipskiej, Lema, Andrzejewskiego, Kuśnierwicza, Konwickiego, Szczypiorskiego, Andermana, Zagajewskiego, Herlinga-Grudzińskiego i wielu innych; towarzyszy też szeroko rozumianemu rynkowi wydawniczemu, omawiając przekłady z literatur obcych, wybory poezji, dzienniki pisarzy, książki eseistyczne i krytyczne, edycje listów. To oko towarzyszące staje się wszakże często okiem porządkującym, które ów bezmiar książek układa w portrety, dialogi, symetrie, tematyczne i problemowe konstelacje, stanowiące załączek historycznoliterackiego myślenia, mikrorozdziały – niekiedy wciąż nadal otwarte – historii literatury polskiej XX wieku. Ale ta długotrwała krytyczna działalność także w inny sposób przekształca się w dzieło historyka. Tej zmiany dokonuje upływający czas, który wczorajszą teraźniejszość czyni dzisiejszą przeszłością. Książki czytane w trybie krytycznym niepostrzeżenie przechodzą do historii i „pamiętnik krytyka” – jak pisze Marta Wyka we wstępie do *Punktów widzenia* – „zmienia się w relację historyka literatury, w przyczynek do syntezy współczesności, wciąż pisanej, poprawianej, udoskonalanej”. Bywa jednak też na odwrót: to, co bez wątplenia należy do przeszłości

i pozostaje w gestii historyka, ożywiane jest tchnieniem teraźniejszości przez gest indywidualnego wyboru. W szkicu *Młoda Polska i my*, otwierającym książkę *Światopoglądy młodopolskie*, Marta Wyka jasno wyklada swoje intencje: „[...] spojrzeć na tamte czasy okiem stronicowym, wybrać z nich to, co mnie dzisiaj jeszcze jest w stanie poruszyć. Mnie – to znaczy mój umysł, moją wyobraźnię i mój system analogii historycznych”. To otwarte odrzucenie wymogów obiektywizmu i dystansu, to hermeneutyczna rebelia podsycona przez ducha krytyki, osadzonego we współczesnym horyzoncie.

Pisząc doktorat o Gałczyńskim, Marta Wyka występowała wciąż w roli krytyka uzbrojonego jedynie w dyskurs akademicki. Brzozowski natomiast, ku któremu się potem zwróciła i do którego powracać będzie jeszcze wielokrotnie, był bez wątplenia głosem z przeszłości i badanie jego twórczości wymagało już dobrego historycznoliterackiego rynsztunku. Równocześnie jednak głos autora *Legendy Młodej Polski* był nadal żywy, słyszalny w pismach Ojca, coraz częściej przebijający się – raz słabiej, raz mocniej – w krytycznych manifestach młodych. Zajmując się Brzozowskim, Marta Wyka na pozór podejmowała wyprawę w przeszłość, w istocie jednak poszerzała granice teraźniejszości, którą jest dla niej cały wiek XX wraz ze swymi dziewiętnastowiecznymi korzeniami, a w tym akcie aneksji uczestniczyli pospołu krytyk i historyk literatury. Ich cichy sojusz jest fundamentem jej badawczego i pisarskiego warsztatu; należy mieć nadzieję, że nie zostanie zerwany.

Teresa Walas

Paweł Mackiewicz

Wyznawca wielkiej krytyki, klucznik „wielkiej ostępowości”, stróż tradycji. Kazimierz Wyka – między krytyką a historią literatury



Gabinet Kazimierza Wyki przy ul. św. Teresy w Krakowie, lata 70.: Kazimierz i Zygmunt Wykowie, Jadwiga Wykowa, a także pies Kikunia. *Fotografia Archiwum*

W 1963 roku, podsumowując „wkra-
czające w swój ostatni rok” pierw-
sze dwudziestolecie literatury w ludowej
Polsce („22. VII. 1944 – 22. VII. 1964”),
w sposób wyważony określał Kazimierz
Wyka swój stosunek do tychże: Polski i jej
literatury. Czynił to w momencie – także
dla siebie – znamionym. Całkiem jesz-
cze niedawno rozpoczynając szóstą deka-
dę życia, zarazem kończąc właśnie 30 lat
intelektualnej pracy: krytycznej, nauko-
wej, eseistycznej. Akcentował zależność
biografii reprezentantów pokolenia, do
którego był zaliczany, od dziejów kraju,
jaki wyłonił się z okupacyjnego niebytu:
„Pewnik nie weteranów, chociaż więcej

już drogi mających za sobą anizeli przed sobą. To, cośmy dotąd zrobili w Polsce Ludowej, jest najpłodniejszym okresem naszego życia”¹. Prócz nuty nostalgii za upływającym czasem wzmożonej twórczej aktywności, może nawet umiarkowanego dosyту zawodowych dokonań, w tej nieco sentymentalnej pieśni przeszłości nietrudno dosłuchać się również zdecydowanego tonu sceptycyzmu, a przynajmniej dystansu do omawianej epoki. Oto – sugeruje Wyka – za nami 20 lat dynamicznej historii. Zbyteczne dopowiadać, że były to dwa dziesięciolecia poprzedzone dekadą wypadków tragicznych, gwałtownych, niosących klęski i rozczarowania, wreszcie przewartościowania. W innym, o cztery lata wcześniejszym szkicu autor *Wyznań uduszonego* pisał z prawdziwie historiozoficzną powagą: „Żyjemy na jakimś wielkim progu, a najlepszy dowód w tym, że wszelkie takie słowa odczuwamy jako absolutny banał, całkowity frazes, ogólnik niewspółmierne do zagęszczenia historii”². Okoliczności, które podyktowały przedstawicielom pokolenia Wyki warunki ich pracy i rozwoju, bywały złożone, wymagające. Nie sposób przeoczyć wpływu, jaki uwarunkowania te wywarły na formację literatów i badaczy literatury. Niepodobna nie uczynić przedmiotem zainteresowania – zarówno tegoż wpływu, jak i położenia samych piszących. Zdarzało się przecież – bynajmniej nierzadko – że przestawano pisać lub pisano w skrytości, w nadziei na lepsze, bardziej sprzyjające czasy. Pewną odmianą reakcji na ciśnienie historii był też rozważny wybór charakteru przedsięwzięć twórczych. W pisarstwie Wyki pomógł on zdecydować o przewadze

historii literatury nad krytyką literacką; zarazem pozwolił zaistnieć znakomitej i różnorodnej eseistyce – skądinąd wiadomo, że autor *Wędrując po tematach* najczęściej pisywał eseje wówczas, gdy świadomie rezygnował z uprawiania krytyki literackiej (szczególnie w wydaniu krytyki towarzyszącej). We wspomnianym artykule rozpoczynającym *Łowy na kryteria* zostaje sformułowana jasna deklaracja zawodowa: „Jestem historykiem literatury, bywam krytykiem, mnóstwo robót organizacyjno-naukowych przepłynęło i wciąż przepływa przez moje godziny, a wszystko to coraz silniej stwarza barykadę biurka. Im dłużej żyję w kraju pełnym tematów, tym mniej ten kraj znam. Zmienia się on szybko, trudno mu zza biurka dotrzymać kroku. Tego kraju jestem piekielnie ciekaw. Moja w stosunku do niego alienacja, bo jest w tym coś ze zjawiska wyosobnienia, alienacji, nie posiada żadnego akcentu niechęci wobec przedmiotu, jaki coraz mniej poddaje się mojej wiedzy”³.

Wszelako bycie historykiem literatury nie oznacza wyłącznie zajęcia należnego miejsca w cechu. Cech, choć najważniejszy i w hierarchii umocniony pierwszą pozycją w wyliczeniu – po pierwsze historyk, po drugie krytyk, dopiero po trzecie wykonawca „robót organizacyjno-naukowych” – nie wydaje się samowystarczalny i zachowuje łączność z pozostałymi gildiami. Akces do cechu historyków naraża literaturoznawcę (odkrycie uderzające dopiero z perspektywy czasu) na dysonans poznawczy, którego powodem bywa postępujący deficyt podzielności uwagi: jak bowiem pogodzić nadmiar (a także przyzwyczajenie) pracy za

biurkiem z zaspokojeniem potrzeby poznania bezpośredniego? Wolno się jednak domyślać, że ów kłopot historyka literatury jest konsekwencją wyboru, podjętego rozmyślnie, w związku z doświadczeniami zebranymi zawczasu przez krytyka. Krytyk zaś aż nadto miał okazji, by przysposobić sobie lekcję wyłożoną w *Kraju pełnym tematów* – z wysokości ławki pod Kopcem Kościuszki – przez „osobę emerytalną”: „Nie tylko dlatego usiadło się na ławce w Alei Waszyngtona, ażeby złożyć świadectwo, że rzeczywistość jest nierozwalnie spleciona z literaturą. Gdziekolwiek spojrzeć, powtarza jej wątki, bywa, że wypełnia idee i marzenia. Usiadło się, ponieważ kraj pełen tematów nie jest dla mnie frazesem ani ozdobnikiem stylistycznym. Dla tych, co więcej drogi mają już za sobą aniżeli przed sobą, jest on doznaniem najbardziej rzeczywistym”⁴.

Gdyby jedynie o ideach i marzeniach rozmyślał przedwczesny niewątpliwie emeryt, przemierzając Aleję Waszyngtona oraz – retrospektywnie – przystanki własnego życia, manowce historii. Literatura bywa szkłem powiększającym, soczewką bardziej efektywną niż oko świadka, który nadmiernie zaufał swej uwadze, klarowności pamięci. Barykada biurka pełni niekiedy funkcję obronną przed zamętem, nadmiarem, równorzędnością informacji, a nawet dezinformacją. Filtrowanie jest selekcją, nawet – czy może zwłaszcza – wtedy, gdy obywa się bez z góry zamierzonego celu. Po trzydziestu latach pisania poniższe wyliczenie zdumiewa samego autora: „Norwid i Mickiewicz, Słowacki i Wyspiański, Sienkiewicz i Dąbrowska, Matejko i Makowski, Hitler i Goebbels, van Meegeren i Czyżewski,

Adolf Rudnicki i Lucjan Rudnicki, Przyboś i Czechowicz, Herbert i Harasymowicz, *Teka Stańczyka* i *Pan Tadeusz*, doprawdy, dziwaczne towarzystwo. Na jednym ze zbiorów krytycznych umieściłem słowa Fryderyka Hebbła, w których prawdę zmuszony jestem wierzyć. Inaczej nie umiałbym sobie wyjaśnić, skąd owo towarzystwo gościło we mnie i kto jeszcze do niego może dołączyć:

«Człowiek najlepiej uczyni, rozrastając się na wszystkie strony, a niewiele się troszcząc o rdzeń centralny, który ma wiązać te rozbieżne kierunki. To wiązanie odbywa się i tak, bezpośrednio i bez jego przyczynienia się. Gdyby zaś takiego rdzenia nie było, nikt go sobie sztucznie nie wprawi»⁵.

Zbiorów krytycznoliterackich, w ścisłym znaczeniu tego terminu, mógł Wyka ogłosić więcej. *Pogranicze powieści* (1948), *Rzecz wyobraźni* (1959), *Łowy na kryteria* (1965), *Stara szuflada* (1967). Warunkowo można by jeszcze wymienić *Krzysztofa Bażyńskiego. 1921–1944* (1961) czy pośmiertnego *Różewicza parokrotnie* w opracowaniu Marty Wyki (1977). O ile jednak historykiem literatury Kazimierz Wyka był nieprzerwanie, o tyle krytykiem – jak też sam oceniał – bywał. Na ogół, z pewnymi wyjątkami, we względnie spokojniejszych czasach. Krytykę traktował jak azyl, przestrzeń, której nie służą zaburzenia wojenne, polityczne, zawłaszczające zakusy władz, monoidee. Udostępniona w takich właśnie okolicznościach – przestrzeń ta uległaby unicestwieniu. Azyl oznaczał zatem przywilej milczenia. Mogło ono być całkowite – w dorobku Wyki nietrudno o lata zupełnego zamilknięcia w piątej i szóstej dekadzie – lub przerywane wystą-

pieniami na prawach doniosłego wyjątku. Wśród nielicznych a ważnych przykładów: *List do Jana Bugaja* z 1943 albo szkice o Tuwimie, jakkolwiek z okresu socrealistycznego, pisane tak, jakby nie słyszano wówczas o lakierowanej prawdzie, głoszonej przecież, choć poza domeną krytyki, także przez Wykę. By zrozumieć mechanizm azylu, wystarczy prześledzić przedziały czasowe, w których autor *Starej szuflady* z dużą intensywnością uprawiał krytykę literacką. Przedział pierwszy to lata 1932–1939, obfitujące w artykuły programowe, krytycznoliterackie wyznania wiary. Wtedy zarysowuje się wyraźny (aczkolwiek nie bezkrytycznie przyjmowany) patronat Brzozowskiego, punkt odniesienia, którym była praktyka krytyczna Irzykowskiego, postawiony zostaje maksymalistyczny dezyderat wielkiej krytyki. Wyka czuje się odpowiedzialny za pokoleniową wspólnotę rówieśników, pisze między innymi artykuły *Perspektywy młodości* i *Przemówienie programowe*. Nabierając rozpędu działalność krytyczną przerwy wojna. Do krytyki – w formie poważnej i w konwencji felietonowej – wraca Wyka po wojnie. Lata 1945–1948 to okres szczególnie wyczerpanej pracy. Czytelników „Odrodzenia” przyciąga *Szkoła krytyków*, ledwie miesiące przed zadekretowaniem socrealizmu ukazuje się *Pogranicze powieści*. Po kolejnych latach rozbratu z pisaniem krytycznoliterackim Wyka wraca do krytyki, przedział 1955–1959 wieńczy *Rzecz wyobraźni*, jej autor zaś, zdecydowany pełnić funkcję przewodnika po tradycji, obwieszcza istnienie „wielkiej dostępności i wielkiego dziedzictwa” literatury⁶. Krytyk winien być klucznikiem tych dóbr. Koncepcja ta zostanie rozwinięta

i skomplikowana w *Łowach na kryteria*, książce, do której – prócz szkicu tytułowego i omawianego wyżej *Kraju pełnego tematów* – włączono kilka innych istotnych artykułów z przełomu lat 50. i 60. Wykłada w nich Wyka swój projekt krytyki literackiej. Szkic *Przed zakrętem* objaśnia trzy role krytyki literackiej: stróża kodeksu („ułożonego w określony system i pojęcia”, niepodawanego w wątpliwość ideału estetycznego), wizjonera genezy (wierzącego, iż „pod systemem czynności autorskich [...] spoczywa i ujawnia się system uwarunkowań filozoficznych, ideowych czy społecznych, których rezultatem okazuje się literatura”) oraz wizjonera celu finalnego („[...] jest to zawsze wizja perspektywiczna, dynamiczna, rzucana w przyszłość, wizja finalnego celu literatury. Nie wszelkiej w ogóle literatury, lecz tej właśnie, którą wydała epoka, jaka wydała również podobnego twórcę krytycznego”).

Poprzez „wielką dostępność” i krytykę wizji celu finalnego Wyka zbliżał się do punktu docelowego, którym w jego świadomości i praktyce literaturoznawczej okazała się figura „stróża tradycji”, przedstawiona i objaśniona w fundamentalnym eseju *Węgiel mojego zawodu*. Figura – jak deklaruje jej pomysłodawca – daleka zarówno od tradycjonalizmu, jak i konserwatyizmu. W modernistycznym, „zadufanym w technikę” i głuchym na wartości humanistyczne społeczeństwie musi bowiem istnieć: „Stróż tradycji, dla którego kultura bardziej jest dorobkiem aniżeli futurologią. Jestem przekonany, że wystarczy Słowackiego usunąć z programu szkolnego, a pokolenia przyszłych Polaków przestaną wiedzieć, kto to był.

Jako historyk literatury jestem więc stróżem tradycji, a kto w tym miejscu zakrzyknął: – konserwatysta, temu odpowiadam bardzo uprzejmie: – lekce sobie ważę, panowie, wasze futurologiczne dyrdymałki. Jestem stróżem, chciałbym przy magazynie pilnować w sposób rozumny naszego chleba na przyszłość”⁸.

Ważny dla międzywojennej krytyki twórcy *Perspektyw młodości* postulat utrzymania ciągłości kultury, a potem właśnie (nieomal) misja strażnika tradycji – to, jak się wydaje, wspólne cele krytyka i historyka literatury. Przywileju milczenia, który w okolicznościach dziejowo niesprzyjających mógł Wyka przyznać krytykowi, nie dało się jednak (co w pewien sposób oczywiste) przenieść na twórczość historycznoliteracką. *Węgiel mojego zawodu* rozpoczyna jego autor twierdzeniem na tyle mocnym, na ile – w porządku pojęć i metafor zaproponowanym w tamtym artykule – zasadniczym: „Jestem historykiem literatury. Dla człowieka taką uprawiającą profesję tradycja jest tym samym, czym węgiel dla górnika”. Przeciż: „Bez istnienia i funkcjonowania tradycji wystarczyłyby same tylko biblioteki i bibliotekarze jako ich stróże, zbędne byłoby działania uprawiane przez historyka literatury”⁹. A jeszcze niespełna dekadę wcześniej w szkicu z 1958 roku, *Notatkach o zbieraniu głosów*, snuł Wyka wizję literatury i jej odbioru działających w oparciu o prawdziwie egalitarne, demokratyczne, spontaniczne mechanizmy¹⁰. W roku 1967 perspektywa akademicka, ekspercka nie podlega już negocjacji, literaturoznawca nie pozwala sobie na jej osłabianie. W odróżnieniu od krytyka – historyka literatury, chcąc nie chcąc, niezależnie od okolicz-

ności, musi mówić. Nawet jeżeli – jako stróż tradycji – mówi głosem ściszym, bo dobiegającym z głębi pokładów jego profesji. Ambicją uprawiającego tę profesję, jego główną dążnością winno być (re)konstruowanie całości: literackich zjawisk, tendencji, epok. Widzenie wzdłuż, w poprzek, odkrywanie związków, zależności. Synteza. Przy innej okazji strofował Wyka wykonawców zawodu: „Literatura i widoczne w niej procesy, ich powiązanie przez historyka literatury w rozumną i celową całość, to bynajmniej nie tak mało – skoro tak kiepsko i tak rzadko, zwłaszcza w moim pokoleniu naukowym, potrafimy to robić. Widocznie jest to bardzo wiele. Ale skoro zestawić liczbę historyków literatury, którzy pokusili się o napisanie podręcznika, zarysu, wielotomowca historii literatury, kiedy tę liczbę zestawić z cyfrą czynnych w tej dyscyplinie pracowników nauki, śmiem twierdzić, że podobna dysproporcja istnieje od dawna”¹¹.

Historyk literatury – taki, jakim w końcu lat 60. wyobrażał go sobie Kazimierz Wyka – opierał swój autorytet na fundamencie akademii. „Mnóstwo robót organizacyjno-naukowych”, które barykadą zaległo na biurku profesora, nieoczekiwanie stało się jego sprzymierzeńcem. Inaczej rzecz ujmując: za autorytetem literaturoznawcy stoi instytucja, lecz nie państwowa agenda, emanacja biurokratycznego porządku. Instytucja – jako promotorka procedur, o których traktuje *Węgiel mojego zawodu*. Tłumacząc, za co powinniśmy kochać Jana Błońskiego, Janusz Sławiński twierdził, że za „samozwańcze opiniodawstwo”¹². Wyka to równie niezłomny opiniodawca, lecz nie samozwańczy. Obaj – mistrz i uczeń – po-

siadali akademicki rodowód, lecz pierwszy z nich nie zgodziłby się na ten typ autonomii sądu, o jaki chodziło Sławińskiemu. A może po prostu nie łudziłby się, że taka autonomia byłaby możliwa?

Powodów, by w kontekście pisarstwa Wyki mówić o „owocnym pojednaniu figur krytyka i historyka literatury”¹³, nie brakuje. Można też dojść do wniosku, że rozejścia się dróg jednego profesjonalisty z drugim w twórczości tej w zasadzie nie było. Krytyk podąża ślad w ślad za historykiem, a zdarza się i odwrotnie. Krytyk – może odrobinę bardziej wybredny i ostrożny; historyk z kolei – wycofany. Nic dziwnego, skoro przywykł do pracy z dala od powierzchni, w głębi odkrytych wprawdzie, lecz nie dość zbadanych pokładów kultury.

Wśród robót organizacyjno-naukowych, które zaległy na biurku autora *Kraju pełnego tematów*, bez wątpienia była też akademicka dydaktyka – zwłaszcza na poziomie seminaryjnym. Uczeń Stefana Kołaczkowskiego jak mało kto umiał w niej dostrzec – i z niej wydobyć – pokłady czarnego złota: „Każdego wybitnego humanistę oceniać należy wedle dwóch miar: po pierwsze, co pozostało z jego dorobku naukowego, oglądane z perspektywy czasu – czy wytrzymał on próbę czyścica i milczenia; po drugie, jakich pozostawił po sobie wychowanków, u których, w sposób nawet dla nich samych mało dostrzegalny i odczuwalny, przepływa przez żyły krew mistrza. Nauczanie uniwersyteckie jest bowiem na swym szczyblu najwyższym obcowaniem dwu indywidualności i jako takie stanowi szczególną formę transfuzji. Nie transplantacji na cudzą skórę, z czego nieraz

wychodzą potwórki niby naukowe, lecz właśnie – transfuzji”¹⁴.

Paweł Mackiewicz

PRZYPISY

- 1 Kazimierz Wyka, *Kraj pełen tematów*, w: tegoż, *Łowy na kryteria*, Warszawa 1965, s. 10.
- 2 Tenże, *Wrzesień*, w: *Łowy na kryteria*, dz. cyt., s. 21.
- 3 K. Wyka, *Kraj pełen tematów*, dz. cyt., s. 12.
- 4 Tamże, s. 11.
- 5 Tamże, s. 10.
- 6 W tekście pt. *Podzwonne i powitanie*, w: Kazimierz Wyka, *Rzecz wyobraźni*, Warszawa 1959, s. 475–476.
- 7 Tenże, *Przed zakrętem*, w: tegoż, *Łowy na kryteria*, dz. cyt., odpowiednio strony: 86, 88, 91.
- 8 Tenże, *Węgiel mojego zawodu*, w: tegoż, *O potrzebie historii literatury. Szkice polonistyczne z lat 1944–1967*, Warszawa 1969, s. 312.
- 9 Tamże, s. 310.
- 10 Poeci, „którzy doznali największego powodzenia i najszerzego rozgłosu, zawsze wyrażali jakąś sumę pragnień lirycznych i postaw uczuciowych znamienych dla określonego pokolenia, uważanych przez to pokolenie za jego własność nie potrzebującą dowodu. Poeci największego powodzenia na tym się wspierają kruchym fundamentie i wspólnie z nim przemijają. Wspólnie ze swoją generacją” (Kazimierz Wyka, *Rzecz wyobraźni*, dz. cyt., s. 456).
- 11 Tenże, *O potrzebie historii literatury*, w: tegoż, *O potrzebie...*, dz. cyt., s. 336.
- 12 „Otóż rzecz w tym, że [Błoński] nie wypowiada się w niczym imieniu i nic – poza tym, co ma do powiedzenia – nie gwarantuje jego autorytetu. Działa – jako krytyk – na własne ryzyko i z nikim nie pragnie dzielić odpowiedzialności. Krytyka jest w jego pojęciu samowznacznym opiniodawstwem, które nie potrzebuje poparcia, przyzwoleń ani instytucjonalnych zabezpieczeń” (Janusz Sławiński, *Za co powinniśmy kochać Jana Błońskiego?*, w: tegoż, *Teksty i Teksty*, Kraków 2000, s. 234–235, pierwodruk: „Teksty” 1979, nr 4).
- 13 Teresa Walas, *Historyk w krytyku, krytyk w historyku*, „Wielogłos” 2014, nr 4, s. 16.
- 14 Kazimierz Wyka, *Stefan Kołaczkowski i jego „czeladka”*, w: tegoż, *Odeszli*, posłowie Marta Wyka, Warszawa 1983, s. 13.

Małgorzata Szumna

Uczeń Kazimierza Wyki¹

1 Niewiele zostało pisemnych świadectw, raptem parę listów Kazimierza Wyki przechowywanych obecnie w archiwum Jana Błońskiego w Bibliotece Jagiellońskiej (odpowiedzi brak). Odtworzenie dynamiki tej relacji – podobnie jak i wielu innych, do niej podobnych – jest dziś prawie niemożliwe, nie mamy dostępu do tego, co było ulotne, powierzane sobie nawzajem tylko w rozmowach prywatnych, możemy więc, co najwyżej, próbować kruchej rekonstrukcji tylko na podstawie ułomków dokumentów oraz nawarstwiających się potem – i publikowanych – wspomnień, z samego założenia jakiegoś ugrzecznionych, odpowiednio sprofilowanych pod kątem druku.

Błoński nigdy nie ukrywał, że Wyka był dla niego autorytetem. „Może więc dzisiaj – pisał w jednym z pierwszych tekstów na ten temat, opublikowanych jeszcze za życia nauczyciela – po przeszło dwudziestu latach, wolno mi będzie powiedzieć, że jeśli przyjechałem do Krakowa, mając nieledwie po drugiej stronie ulicy inny [...] uniwersytet, to zrobiłem to zwłaszcza dlatego, że chciałem się uczyć u Kazimierza Wyki”². I tłumaczył to, co potem będzie po wielokroć powtarzać: to Wyka go wychował, nauczył – nie ty-

le może stylu krytyki, ile określonego rozumienia kultury. Takiego rozumienia, w którym docenienie jej wartości i wagi jest zarazem tożsame z wyrobieniem w sobie przeświadczenia, że do kultury należy podchodzić z odpowiednią dozą swobody, a może nawet dezynwoltury – nie wolno być jej niewolnikiem. Wyka – podsumowywał wtedy Błoński – potrafił nam pokazać, że sztuka ma sens o tyle, o ile sami go jej nadamy, używając innych kategorii, można powiedzieć, że uczył on i oczekiwał od swoich podopiecznych aktywizmu – „całym swoim zachowaniem przypominał, że literatura jest dla człowieka [...], zachęcał do bezceremonialnej oceny, do nieustannego rozrachunku z przeszłością”³.

Narracja Błońskiego o jego mistrzu będzie narastać i zmieniać się z czasem, ale zespół argumentów, by tak rzec, pozytywnych pozostanie stabilny: stale będzie on podkreślać, że imponowała mu szerokość zainteresowań Wyki, umiejętność i potrzeba poruszania się zarówno w obszarze historii literatury, jak i krytyki literackiej, wielokrotnie zaakcentuje, że budziła uznanie hojność opiekuna, który chętnie dzielił się swoimi pomysłami i intuicjami, niejednokrotnie prze-

kazując je młodszym i mniej od niego doświadczonym. To przecież na marginesie tej konkretnej więzi Błoński wypracuje swoją teorię dotyczącą w ogóle modelu relacji mistrz – uczeń. Zapyta po latach, zastanawiając się raz jeszcze nad źródłami dawnych wyborów: „Na czym to polegało? Na czym polega fascynacja nauczycielem? Nie bardzo wiem. Są to sprawy trochę irracjonalne. Wpływ jednego człowieka na drugiego nie bardzo poddaje się definicji. [...] Myślę, że wszędzie, dokąd idziemy, szukamy tajemniczenia, wejścia do zamkniętego przed innymi ludźmi świata. [...] szukamy przewodnika. A mistrz to człowiek, który zjawia się w takim momencie i daje nadzieję, że nas do tej ziemi obiecanej zaprowadzi. Jest w tym coś z magii, coś z kuglarstwa. Wyka to po mistrzowsku robić potrafił”⁴.

Bycie mistrzem to u Błońskiego przekraczanie granic, ale też i rodzaj gry; to niewypowiedziana obietnica: „chodź za mną, zaprowadzę cię dalej, niż sam jesteś w stanie pójść”, to wreszcie forma subtelnej manipulacji, w której spotykają się interesy dwóch stron: młodego adepta, który marzy o przejściu przez inicjację, i mądrego pedagoga, który zdaje sobie sprawę z tego, że ten kontakt z młodociałą go odświeża i pozwala mu nie wyjść z wprawy. Mistrz w ujęciu Błońskiego ma w sobie coś z hochsztaplera – musi obiecywać i uwodzić, ale jego siła jest tyleż jego własną siłą (bierze przecież początek w jego kompetencjach, wiedzy, także – uroku osobistym), co siłą pokładanych w nim nadziei – mistrzem można być tylko w relacji, musi istnieć druga zapatrzona w nas strona, by to było moż-

liwe. „Mistrz – dodawał Błoński – musi wywołać w nas wrażenie, że posiada niepojęte, nieskończone zasoby intelektualne i rezerwy geniuszu, że potrafi nas zaprowadzić niezmiernie daleko, w takie strefy wiedzy, myślenia, jakich my nawet nie podejrzewamy”⁵, „[...] mistrz musi posiadać moc odsłaniania tajemnicy, ale winien mieć świadomość, że istnieją inni, którzy zaszli nieporównanie dalej”⁶.

Parafrazując tytuł pierwszego wspomnienia Błońskiego o Wyce, można by powiedzieć, że chodzi tu o dialektykę przyciągania i odpychania: relacja z mistrzem opiera się wszak w tym ujęciu najpierw na chęci wchłonięcia jego rozpoznania i jego metody, jest oparta o żmudne naśladowanie, by się od niego z czasem odbić – niekiedy aż do całkowitego zaprzeczenia; takiego zaprzeczenia, w którym nie powinniśmy jednak zapominać o naszych początkach. Oczywiście, czytamy między wierszami u Błońskiego – im silniejsza była ta pierwsza fascynacja, im wierniejsze podążanie za tropami nauczyciela, tym ta chęć odbicia się może być mocniejsza, potrzeba indywidualnej ekspresji – bardziej wyraźna. Błoński nie oddawał się tu tylko myślowym spekulacjom, opowiadał przecież o doświadczeniu znanym mu z autopsji. Czy się Wyką zachłysłął? Bez dwóch zdań. Czy się przeciwko niemu kiedykolwiek otwarcie zbuntował – sprawa dużo bardziej dyskusyjna. Powiedziałabym, że jego bunt przybrał formę rebelii nieco utajonej, stopniowego odchodzenia, wypracowywania rozwiązań własnych, które sporo wchłonęły z rozpoznania najważniejszego z nauczycieli i rzadko były względem nich jawnie polemiczne.

2 Ta potrzeba znalezienia miejsca dla siebie, przy jednoczesnej niechęci do sprawienia nauczycielowi przykrości (choć mądry nauczyciel wie przecież, że odejście wpisane jest w sam proces), wyraźnie widoczna jest w sformułowaniu, które wieńczyło właściwie szkic o relacji mistrz – uczeń: „Mistrz... Myślę, że wobec takiego człowieka zawsze jesteśmy niesprawiedliwi. Osądzamy go na podstawie naszych oczekiwań. Irracjonalnie żądamy od niego dużo więcej, niż może nam dać. To jest jego przywilej i jego nieszczęście. Żądamy, żeby człowiek taki był autorytetem we wszystkich dziedzinach. Myślimy, że posiada absolutną wiedzę życiową i klucz do mądrości. Tymczasem stopniowo zdobywamy własne klucze albo też przekonujemy się, że nie potrafimy ich zdobyć, i widzimy, że nasz mistrz wiedział nie wszystko, rozumiał nie najlepiej. Wówczas odchodzimy od mistrzów”⁷.

Zwraca w tym akapicie uwagę nie tyle wybijanie się na niepodległość, ile nieuchronne rozczarowanie: z czasem – mówi Błoński – niejako odkrywamy ludzki pierwiastek w nauczycielu, zaczynamy rozumieć, że jego możliwości są ograniczone, wiedza – fragmentaryczna, charakter – zawsze jakoś ułomny. I gdy dochodzimy do tego punktu – kontynuuje on swoje rozumowanie – musimy się pilnować, by ten zawód nie przesłonił nam tego, co wcześniej otrzymaliśmy. Bardzo prawdziwa i szczerza jest więc ta konstatacja Błońskiego, ale i jakoś zastanawiająca – każe bowiem postawić pytanie o to, czy tylko potrzeba odmalowania wiernego portretu skłaniała go do tego, by nie zapominać o wadach, wspominanych zresztą zazwyczaj ogólnikowo i bez wchodzenia

w szczegóły? Ten konterfekt w kolejnych odsłonach coraz mocniej uwzględniał to, co trudniejsze do zaakceptowania, Błoński częściej dotykał spraw, które wydawać mu się musiały godne rozliczenia. Pierwszy zarys bardziej zniuansowanego wizerunku zaczął się rysować pod koniec lat 70. Błoński donosił wówczas: „Wróciłem do Wyki na jego starość. Naturalnie to był już inny charakter, bardziej gorzki. Wszyscy go zawsze uważali za nadzwyczaj uszczęśliwionego przez życie, ale naprawdę nie był szczęśliwym człowiekiem – od wewnątrz. Nie wiem dokładnie, na czym to polegało, on się znowu z tego nie spowiadał, a choćby nawet... Może uważał, że za późno zabrał się do swojego wielkiego dzieła, sądził, że wszystko w życiu trzeba było zrobić wcześniej. Coś w tym człowieku było dziwnego: jakiś niepokój, coś go jadło”⁸.

Przyczyny nieszczęścia, jego początki byłyby więc ściśle prywatne, intymne nawet, wszystko dawałoby się zamknąć w – bardzo ludzkiej przecież – świadomości kłęski, która przychodzi wraz z dojrzałością; świadomości dzieła, które pozostanie dziełem nienapisanym, a w każdym razie – niedokończonym. Ten podskórny niepokój Wyki wynikałby – domyślał się wtedy jego uczeń, bądź też spekulował – z poczucia opóźnienia; swoistej retardacji, nad której przyczynami piszący jednak się nie zastanawiał.

I w innym tekście z tego samego okresu Błoński uzupełniał: „Wszelkoność Wyki budziła podziw i niekiedy nawet niepokój. Może i jemu samemu przysparzała czasem kłopotów? Czyż nie cierpimy wszyscy na przywary naszych zalet? [...] Było w nim jakieś nienasytzenie –

i ono niewątpliwie fascynowało otoczenie. Ale że za takie nienasylenie trzeba płacić, i to gorzko, to także pewne. Bo nie był to człowiek łatwego szczęścia ani pogodnego usposobienia: tak wszakże czynny, ciekawy i nieznużony, że łatwo bawił i pociągał ludzi. Wielu zazdrościło mu bogatego życia. [...] Ale podejrzewam – wiem – jaka była cena tego bogactwa. Im go ludzie lepiej znali, tym bardziej wydawał się zagadkowy. Nie otwierał się łatwo. A jeśli otwierał, to po to, aby zaskoczyć rozmówcę własną wielokształtnością. [...] Można by więc pisać o nim i pisać. Ale starać się go przeniknąć – daremne przedsięwzięcie”⁹.

Z pozoru ilustrował więc i tu Błoński tylko swoje przebudzenie. Można wszak te jego wypowiedzi streścić następująco: stopniowo zacząłem rozumieć, że za tym zawodowym spełnieniem kryje się rozgoryczenie, może i domyślałem się jego przyczyn („podejrzewam – wiem – jaka była cena tego bogactwa”), z jakichś względów jednak powstrzymam się przed jej nazwaniem i dookreśleniem. Konstruując ten portret, Błoński jakoś chronił swojego mistrza i zabezpieczał: nie pozwalał na to, by wspomnienie przybrało kształt oleodruku, usuwał jednak to, co mogłoby naruszyć spójność jego narracji. Dość wiedzieć – przekonywał odbiorcę – że Wyka był człowiekiem złożonym, co nam jednak da próba przeniknięcia tej wielokształtności, i tak się nam ona niechybnie wymknie. Był czy też był trudny, ale właśnie dlatego, że nie miał prostej osobowości, zdawał się tak pociągający. I tu – pokazywał Błoński – należałoby właściwie postawić kropkę, tyle wolno o nim powiedzieć szerszej publiczności.

3 Widocznie jednak nie satysfakcjonowało go takie rozstrzygnięcie, gdyż do tematu wracał, wzbogacając tę sylwetkę o kolejne niuanse. Jeszcze u progu lat 80. – a więc zaledwie parę lat później – Błoński zaczyna zastanawiać się nad sensem działalności Wyki, nad wybranymi przez niego środkami. Wewnętrzne pęknięcie – sygnalizowane w wyżej cytowanych fragmentach – przestaje mieć charakter jakiejś prywatnej słabostki (może depresji), staje się natomiast bardziej skomplikowane, dotyczy bowiem rodzaju uwikłania w niejednoznaczną działalność publiczną. Komentując w rozmowie z Maciejem Szybistym taktykę Wyki (zwłaszcza z okresu stalinowskiego), Błoński będzie podkreślał dążenie do zachowania ciągłości kultury, charakteryzując jego metodę, wspomni o praktykach nadinterpretacji, bądź nawet subtelnej manipulacji – przy pomocy świadomie zinstrumentalizowanych odczytań jego nauczyciel miał dążyć do tego, by treści te – coraz bardziej niebezpieczne, by nie powiedzieć: zakazane – pozostały jednak w krwioobiegu polskiej kultury¹⁰. Taka konstatacja na początku lat 80. nie była już ryzykowna, miała raczej charakter opisowy: pokazywała Wykę jako człowieka zdolnego do trzeźwego myślenia i kompromisów, jeśli tylko te miały służyć wyższej sprawie.

Kiedy w tym komentarzu Błońskiego pojawi się powątpiewanie, pytanie o to, czy cena nie była mimo wszystko zbyt wysoka? Ton ten – nieco rewizjonistyczny – będzie niewątpliwie obecny w ostatnim z jego szkiców, w pochodzącym z 1995 roku artykule *Ociec Kazimierz od Mistrza Adama*¹¹. To już w pełni otwarta medytacja nad niespełnieniem. Błoński pyta

w tym szkicu przede wszystkim o to, skąd brało się rozczarowanie Wyki, ta niezrozumiała dlań do końca rysa (a może i zrozumiała – tylko nienadająca się do tego, by omawiać i opisywać ją publicznie?), tak widoczna w jego aktywności intelektualnej. I odpowiada: na trop naprowadzić nas mogą losy dwóch najważniejszych jego książek, *Modernizmu polskiego* i *Pokoleń literackich*, książek, które ukazały się z opóźnieniem i oddziaływały słabiej dużo, niż by mogły; z pękniętej tym samym kariery uczonego, którego plany zakrojone były na skalę europejską, pozostały jednak niezrealizowane projekty.

Błoński pokazuje w gruncie rzeczy wieloletnią działalność Wyki (na wszystkich polach: krytycznoliterackim, naukowym, organizacyjnym) w dużej mierze w kategoriach zastępstwa, bądź nawet rodzaju atrapy: uświadamia, jak silne było jego poczucie obowiązku, które determinowało kształt dokonywanych wyborów – narzucając tematy (pisać o tych, którzy mogą zostać przemilczani na fali postępującej sowietyzacji), podejścia (próbować tak ugryźć problem, by teksty można było opublikować, nie chować ich do szuflady!), wymuszając określone aktywności (Instytut Badań Literackich!). I nie ulega wątpliwości, że jego (Błońskiego) ocena jest dość ambiwalentna: on nas wychował – mówi krytyk – z nami, młodymi, rozmawiał w ramach swojego seminarium w pełni otwarcie; być może jednak sam zapłacił za to wszystko zbyt wysoką cenę; był i chciał być „gospodarzem literatury”, zależało mu na „obowiązku zrozumienia i przechowania substancji” – czy nie zatracił w tym jednak zanadto samego

siebie? W zakończeniu swojego tekstu pytał: „Dlaczego [...] nie wrócił już do problematyki swoich młodych lat? Czuł może, że stracił szansę, że już nie poradzi, nie odnajdzie się w gorączkowym rozwoju teorii literatury, tak znamienym dla szóstej i siódmej dekady. I może – jak każdy prawdziwy uczonego – żałował, że nie porwał się na to, co najtrudniejsze, najbardziej uniwersalne... Rozumiał, że zamierzona kiedyś kariera europejskiego uczonego oddaliła się czy zbladła. Stąd żal i może – półświadome pragnienie, aby do tych teoretycznych i syntetycznych ambicji nie wracać. Ale to znaczyło także, że coś się poświęciło, że się zmarnowało część danych od losu talentów... Jak inaczej wytłumaczyć tę dziwną niechęć, tę wolę niepamiętania o *Pokoleniach*, będących jakby symbolem możliwości, jakie się w pełni nie ziściły”¹²?

4 Poświęcam tyle uwagi ewolucji opowieści Błońskiego o Wyce głównie z jednego powodu: jestem przekonana, że w ten portret wpisane są także uwagi dotyczące rozumienia sensu i znaczenia roli humanisty. Co zaś oznacza, że – jeśli tylko przeczytać je odpowiednio uważnie – zdania te będą miały w sobie coś z autokomentarza, choć na ogół mocno zakamuflowanego. Błoński nigdy nie zestawiał swojego losu z losem własnego nauczyciela: być może wydawało mu się to – mimo wszystko – jakoś nieestosowne, może uznawał, że różnice miały większe znaczenie od podobieństw. Dziś trudno się jednak od takich pytań powstrzymać: bo chociaż uczniowie Wyki podśmiewali się w młodości ze zbyt zbożnego, czy nawet namaszczonego stosunku nauczyciela do

uniwersytetu, to po latach Ludwik Flaszen nie bez powodu stwierdzał: „Janek wszedł w hierarchię naukową. Jak się godzi. Po krakowsku. Oczywiście z Puzyną gadaliśmy, że on chciałby być Stanisławem Tarnowskim, profesorem, rektorem, hrabią, wielkim obywatelem cesarsko-królewskiego miasta Krakowa”¹³ – zapewne nieszczególnie się w ocenie tej „krakowskości” myląc. Kwestia kompromisów Wyki i dla Błońskiego z czasem musiała stać się problemem praktycznym: zarówno wtedy, gdy zmagał się on po prostu z cenzorskimi ingerencjami, ze stawianymi sobie samemu ograniczeniami, z podszytą rozpaczą próbą przemycenia treści źle widzianych, jak i – w większym może jeszcze stopniu – wówczas, gdy odpowiedzialny był nie tylko za samego siebie, lecz także za funkcjonowanie innych – zapewne najmocniej musiał to czuć w chwili, gdy w trakcie stanu wojennego piastował funkcję prorektora UJ ds. dydaktycznych.

Czy wybory Wyki uznawał za matrycę własnych? Rzecz dziwna może, ale chyba niezupełnie. Jakby nie do końca godził się ze skalą ustępstw. Oczywiście, trudno porównywać okres stalinowski z latami 70. i 80., kiedy to Błoński coraz mocniej zakorzeniał się w uniwersyteckich hierarchiach, długo też zakres ich ewentualnych działań był nieporównywalny. Jak się jednak wydaje, w innym miejscu przebiegała linia podziału; w miejscu dużo trudniejszym do jasnego określenia. Zadawał w końcu Błoński Wyce głównie pytania o charakterze etycznym, tylko z pozoru nieważkie i odnoszące się wyłącznie do obszaru literaturoznawstwa: czy dopuszczalne jest celowe manipulowanie interpretacją, jeśli wiemy, że dzięki temu uda

się nam ocalić część prawdy; czy nie jest zbyt ryzykowne ewentualne rozchwianie hierarchii wartości, na których kultura musi być osadzona i czy wolno z dużą dozą pewności założyć, że wartości te uda się z powrotem przywrócić, szkoląc pokolenia nowych krytyków i badaczy, wytrenowanych do lektury uważnej i wyczułonej na to, co w tekstach najważniejsze i zarazem najbardziej jednostkowe? W Błońskim rozmach Wyki budził – jak się wydaje – tyleż podziw, co pewien popłoch. Owszem, zdaje się on mówić – być może nie było wtedy innej drogi, niewykluczone, że wybierał Wyka najmniejsze zło, dziś jednak (te trzydzieści lat później) trzeba opracować jakąś nową strategię; taką strategię, która nie będzie zmuszała do ponoszenia aż tak daleko idących kosztów własnych.

Bo przecież to Błońskiego zapewne niepokoiło najbardziej: niespełnienie; rozumiane jednak dużo głębiej niż tylko jako fiasko marzeń o europejskiej karierze. To niespełnienie wiązało się wszak przede wszystkim z przeświadczeniem o niemożności dania pełnego świadectwa własnej egzystencjalnej prawdy; pochłonięty wizją ocalania polskiej kultury – zdaje się przekonywać nas Błoński – Wyka w dużej mierze poddał się jakiemuś rozproszeniu; zajmując się działalnością konieczną i pożyteczną, nie miał wystarczająco dużo czasu na to, by w ostatecznym kształcie wypracować własne dzieło. Ten zespół przeświadczeń – wyraźnie osadzony na sprzecznościach (wymóg zaangażowania – potrzeba znalezienia przestrzeni dla samego siebie, dla osobistej pracy intelektualnej) – musiał działać jak swoiste *memento*; wielokrotnie będzie on zresztą

aktualizowany później w praktyce samego Błońskiego (także krytycznoliterackiej). Myślę bowiem, że jedną z jego podstawowych wątpliwości pozostawało to, czy – w takich, a nie innych okolicznościach – da się postępować zgodnie z własnym sumieniem, ale jednak: inaczej? Czy można wypracować taki *modus vivendi*, który pozwoli na obecność w sferze publicznej, a nawet na jej kształtowanie, lecz będzie wolny od słabości, które naznaczyły rozwiązania nauczyciela?

5 Notował Flaszyn: „W polskiej myśli krytycznej był bez wątpienia nowatorem. Ale czy buntownikiem, burzycielem zastanego, człowiekiem walki? Chyba nie. Przypadła mu inna rola i inną drogą prowadziło go usposobienie. Nie odtrącanie było jego podstawowym gestem, ale przygarnianie, przekazywanie dalej. [...] Rzekłbym, że nie był zachowawcą, ale przechowawcą, poręczycielem. Obok wartości tradycyjnych pragnął, poręczając sobą, przechowywać różnorakie wartości nowatorskie; na nowo wykładał tradycję, ukazując jej żywotność, a nowatorstwo legalizował, przerabiając je na tradycję. Historyk i krytyk był w nim jednością, tylko materiał się zmieniał”¹⁴.

Krytyk charakteryzował w ten sposób dorobek Wyki, ale przecież opis ten w takim samym stopniu przystaje do modelu krytyki Błońskiego. Nie jest rzeczą trudną wskazanie zbieżności w ich myśleniu: strategię krytyczne obu oparte były na dialogu, na porządku negocjacji, bardzo rzadko pojawiały się w nich figury wykluczenia. Błoński przejął niewątpliwie przywiązanie do części autorytetów wyraźnie patronujących myśleniu Wyki – w przypadku

jego pisarstwa można mówić zarówno o inspiracji Brzozowskim (chętnie przywoływanym zwłaszcza w roli rewizjonisty, poddającego reinterpretacji utarte ścieżki polskiej kultury), jak i Norwidem (nie bez powodu jedna z ważniejszych jego książek będzie nosiła nawiązujący do twórczości tego poety tytuł *Kilka myśli co nie nowe*). Podkreślanie tych pokrewieństw musi jednak wywoływać złudne wrażenie bezpośredniej kontynuacji – a tak nie było. I też Błoński nigdy w ten sposób nie próbował opisać sedna łączącej ich relacji, zapewne zdawał sobie sprawę z tego, że chociaż na proponowane przez nich rozwiązania składają się zbliżone komponenty, to jednak proporcje są odmienne, odpowiedź na wyzwania swego czasu – także więc pozostaje różna.

Kijowski uważał, że jedną z podstawowych ambicji Wyki pozostawało *w y c h o w a n i e k r y t y k ó w* – a więc wyszkolenie grupy w pełni świadomych odbiorców, którzy będą potrafili nie tylko reagować na powstającą literaturę, lecz także i dalej ją przycinać i kształtować. Łączył on tę potrzebę z fundamentalnym przeświadczeniem autora *Szkoły krytyków* o tym, że kultura jest continuum, z jego „niezwykle silnym poczuciem trwania kulturalnego”¹⁵. Kijowski miał już do tego stanowiska stosunek lekko kpiący, dobrodusznie wskazywał na utopijność takiego projektu, dopowiadał: proces literacki nie przebiega i nie może przebiegać w sposób tak niezakłócony, jakby się Wyce marzyło; w kulturze zdarzają się czasy przestoju i pustki, działalności pojedynczych tylko indywidualności, niezbędne do tego, by potem – sama z siebie – wybuchła ona z nową siłą. Uważał on więc potrzebę jej

ustawiania za nie tyle niebezpieczną, ile mało realistyczną – i wskazywał na to, że wszystkie późniejsze próby podjęcia tego sposobu rozumienia roli krytyki okazywały się zwichnięte, nie spełniały pokładanych w nich nadziei¹⁶. Powoływał się przy tym między innymi na *Zmianę warty* – akcentując jej dezaktualizację. Jak wiadomo, spora część działalności krytycznoliterackiej Błońskiego z lat 60. i 70. (aż do publikacji *Od marszu*) będzie motywowana potrzebą sprawdzenia tamtych rozpoznań; bardziej istotne jest tu jednak pytanie o to, czy podzielał on poglądy Kijowskiego, czy – przyznając się do porażki własnej diagnozy – podważał zarazem owo sedno rozumowania Wyki, czy traciła dla niego znaczenie procesualność kultury?

Odpowiem: jestem pewna, że nie. Powiem więcej: uważam, że właśnie to staroświeckie, czy nawet staromodne przeświadczenie Błoński od Wyki przejął i nigdy z niego nie zrezygnował; to ono uzasadniać będzie jego późniejsze łączenie krytyki i historii literatury; namysłu nad tu i teraz, sprzężonego z nieustannym sięganiem w przeszłość, by odnaleźć korzenie bądź przesłanki zjawisk późniejszych. *Zmiana warty* pokazywała nieskuteczność sztucznego konstytuowania pokolenia; rewersem tych samych poszukiwań będą jednak nieco tylko późniejsze badania Błońskiego nad Mikołajem Sępem Szarzyńskim i nad Witkacym: jeśli nie sposób znaleźć ani odpowiedzi, ani intelektualnej podniety we współczesności, należy sięgnąć w głąb – szukając zapoznanych nici, niewykorzystanych szans, nurtów nieobecnych. Jak więc już tylko na tym prostym przykładzie widać –

przejęcie pewnych założeń (nacisk położony na długie trwanie) powodowało pozorne podobieństwo strategii (powiązać ściśle krytykę i historię literatury), tak naprawdę jednak nieco inaczej był ten wysiłek motywowany. W Wyki pisarstwo historycznoliterackie wpisana była – zdaniem Błońskiego – potrzeba ocalenia, nieunikniona subiektywność wyboru siłą rzeczy musiała więc być powściągana. Piszący kierowany taką motywacją musi wszak dążyć przede wszystkim do tego, by uchwycić tendencje szczególnie ważne, jego prywatne sympatie i potrzeby mają w tym wypadku znaczenie drugorzędne. A kryteria selekcji samego Błońskiego? Wydają się o wiele mocniej naznaczone swobodą: wybiera on przecież to, co najmocniej go porusza. Odbija się od współczesności, by odnaleźć tendencje zmuszające go do reakcji (nie tylko intelektualnej, lecz także emocjonalnej), nie musi się odwoływać do „obiektywnych” racji; inaczej mówiąc – może się on odciąć od usankcjonowanej tradycji badawczej, a nawet: być względem niej chuliganem.

Ta nieco zbyt topornie zarysowana różnica ma określone konsekwencje dla zrozumienia klarującej się tu dwoistości myślenia o relacjach między historią literatury a krytyką: jeśli Wyka starał się budować zniuansowany obraz kultury polskiej – włączając weń pogłębioną analizę romantyzmu i modernizmu, następnie zaś zastanawiając się nad tym, jak można rozpatrywać na tym tle (i względem wcześniejszych osiągnięć) literaturę bieżącą – to Błoński w dość sobiepański na początku sposób zabierał się za weryfikację wartości, na których współczesna mu literatura

była ugruntowana; klasyfikował jej mity, by następnie – przez nagły i na pierwszy rzut oka niezrozumiały dla odbiorców – przeskoczyć do baroku podsunąć obszary nie dość przemyślane i przepracowane. Obaj więc – Wyka i Błoński – tradycję rozumieli w kategoriach zadania; musi ona ciągle być poddawana dyskusji, by zachowała żywotność. Od innych nieco stron jednak podejmowali tę kwestię (zapisuję tu jedynie wstępną intuicję) – autor *Modernizmu polskiego* chciał dostrzec i opisywać poziomy nawarstwiania się kultury, jego uczeń – prowokacyjnie pytał między wierszami o to, co wyparte i przemilczane.

6 Na początku lat 80. Błoński w następujący sposób definiował podstawowe tendencje obecne w myśleniu Wyki: „Najważniejsze jednak u niego chyba było to poczucie wzięte z Brzozowskiego, że literatura tworzona teraz jest wyrazem świadomości społeczeństwa. Co prowadziło do widzenia literatury w kategoriach jej powinności etycznych wobec czasu terazniejszego. Literatura niesprowadzalna była dla Wyki do wartości estetycznych, to było bardzo wyraźne, była raczej czymś co przechowuje świadomość społeczną, co przechowuje ducha narodowego czy społecznego. Stąd zresztą ten wielki kult, jaki żywił on dla słowa pisanego”¹⁷.

Kilkanaście lat później doda do analitycznej obserwacji krótki komentarz: dziś to przeświadczenie jest dużo mniej oczywiste niż za czasów Wyki¹⁸. Czy uważa ta miała tylko charakter opisowy? Nie sądzę. Uświadamiała natomiast kolejną trudność, z jaką wiązało się po latach podjęcie tego samego modelu rozumienia

kultury – w koncepcję Wyki wpisana była przecież literaturocentryczność, miała ona rację bytu w społeczeństwie, dla którego literatura była szczególnie ważkim narzędziem autoekspresji – i samopoznania. Gdy malało znaczenie tejże, krytyka tak pomyślana traciła sens, stawała się bowiem zaledwie nic nieznaczącym przypisem; przestawała mówić o sprawach istotnych. Wyka – przejęty różnymi obszarami ludzkiego doświadczenia – podejmował za Brzozowskim nie tylko przeświadczenie o literaturze jako „wyraźni świadomości społeczeństwa”, lecz także coś jeszcze: całościowe zainteresowanie kulturą, w której literaturze przyznawał po prostu osobne prerogatywy. Błoński miał ambicje, jak się wydaje, już skromniejsze: wymiar syntetyczny jest u niego obecny słabiej, potrzeba wybiegania na obszar innych sztuk – mniejsza.

Lekcja Wyki zostaje przez niego odrobiona w konsekwencji w sposób bardzo specyficzny: przejmie bowiem od niego przekonanie o literaturze jako formie samowiedzy, ale odrzuci myślenie w „kategoriach jej powinności etycznych wobec czasu terazniejszego”. Jego poglądy w tym zakresie można streścić następująco: należy dokonywać krytycznego oglądu literatury współczesnej, bo odsłania ona szereg faktów dotyczących wyobrażeń Polaków na temat ich samych; opowiada o mitach, którymi się karmimy, o tradycjach, które pozostają żywe (bądź też odwrotnie: zachynają zanikać), uświadamia, jakie są nasze nadzieje i marzenia, a także małe i większe oszustwa i kłamstwa, przy pomocy których staramy się sobie poradzić z istnieniem; nie wolno jednak tej literaturze stawiać przesadnych wymagań co

do rozstrzygnięć, które ma przynieść, sama musi ich poszukiwać i zdawać z nich sprawę. Działalność krytyka winna więc sprowadzać się raczej do czujnej i bystrej obserwacji niż do kreślenia jakichkolwiek dróg dalszego rozwoju.

Takie podejście oznaczało niewątpliwie konieczność rewizji modelu krytyki projektującej, ale przecież nie rezygnację z niej. Błoński mówił w ten sposób tylko tyle: musimy wyciągnąć wnioski z dwóch odmiennych doświadczeń, które kształtują sytuację, w jakiej się znajdujemy: (1) z kompromitacji modelu wielkich projektów opartych na porządku ideologicznym (na czele z marksizmem), dających ostatecznie rozczarowujący efekt artystyczny, (2) z postępującej marginalizacji znaczenia literatury, która funkcjonuje w polu kultury w ramach okaleczonego, nie w pełni swobodnego życia literackiego, co prowadzi do tego, że działalność literacka ma często charakter raczej reaktywny. Jeśli więc nawet założyć, że krytyk – czy w ogóle komentator kultury – musi mieć jakiś plan całościowy, horyzont aksjologiczny, będący uzasadnieniem jego ocen czy werdyktów, to winien on mieć inny charakter niż poprzednio, bardziej dynamiczny. Nie może on bowiem być nastawiony tylko na przechowywanie substancji, wprost przeciwnie – jeśli ma działać, to musi zostać oparty na maksymalnym pluralizmie, na odbiciu się od oczekiwań dotyczących dokumentacji stanu narodowego ducha. Używając kategorii samego Błońskiego, można dodać: krytyka powinna interesować przede wszystkim a u t e n t y c z n o ś ć, jednostkowość wypowiedzi – wie on przecież dobrze, że jej horyzont zawsze będzie wyznaczany przez

możliwości dyktowane przez całokształt kultury w danym momencie.

Społeczny wymiar projektu Wyki Błoński równoważył przy tym, przywołując komponent personalistyczny. Mówił: „[...] Wyka w latach młodości otarł się silnie o rozmaite tendencje personalistyczne, które w polskiej krytyce dały o sobie znać w latach 30-tych i to w kręgu jego przyjaciół, takich jak Ludwik Fryde i jak Miłosz. Ta tendencja sprawiała, że literatura dla niego to były całości stosunkowo niewielkie. Patrzył zawsze na pisarza albo na dzieło, nie roztopiał go w kategoriach historycznych, w epoce, w procesie przemian społecznych. Mniej zwracał uwagi na system literacki, na prąd literacki, chociaż umiał to odtworzyć, jak wynika z jego książki *Modernizm polski*. Ten składnik personalistyczny był bardzo długo obecny w jego twórczości, choć nie był dominujący”¹⁹.

Jak się wydaje – Błoński myślał o nim trochę w kategoriach impregnatu; personalizm miał zabezpieczać Wykę przed pokusami rozmycia nie tyle już nawet literatury, ile pojedynczych pisarskich osobowości. Podkreślenie tego wymiaru twórczości autora *Pokoleń literackich* nie było zapewne przypadkowe – nuansowało ono wizerunek, przede wszystkim jednak – pozwalało na dotknięcie aspektów bliższych Błońskiemu. Nie będzie chyba nadużyciem stwierdzenie, że dojrzały model jego krytyki stanie się świadomą syntezą obu wskazanych tu tendencji: oparty zostanie na wyraźnej personalistyczno-hermeneutycznej dominancie (z czasem coraz mocniej eksponowanej), nie zapozna jednak nigdy wymiaru poszukiwań społecznej samowiedzy (i ta

potrzeba także będzie się nasilać z biegiem lat). Dopiero połączenie tych dwóch elementów przesądzi o ostatecznej odmienności głosu tego eseisty i o jego radykalnej odrębności.

7 Stefan Chwin stwierdzał w książce *Bez autorytetu*: „Między lekturą zideologizowaną a spotkaniem z osobą, między krytyką zbiorowości a krytyką egzystencji, między światem historii a światem interakcji rozpościera się dziś przestrzeń wyboru. Szansą krytyki jest odnalezienie drogi pośredniej, zachowanie równowagi spojrzeń, zbliżenie obu perspektyw oceny. Znaczenie rozstrzygnięcia tego dylematu wykracza daleko poza granice życia literackiego. Akt krytycznego sądzenia literatury jest bowiem figurą wszelkiego sądzenia”²⁰.

Uważam pisarstwo Błońskiego za przykład jednego z najbardziej zrównoważonych projektów, w których przenikają się stale – owa krytyka zbiorowości z krytyką egzystencji. I pewna jestem, że nie zaistniałby on nigdy w tym kształcie, gdyby autor *Romansu z tekstem* nie przemyślał w pełni i nie wyciągnął wniosków ze spotkania z Kazimierzem Wyką. Jest bowiem najpiękniejszym może świadectwem twórczej niezgody i zarazem swoistej wierności ucznia – zdolność do przetłumaczenia światopoglądowych postulatów nauczyciela na takie kategorie, które w sposób możliwie pełny odpowiadać będą na wyzwania współczesności, stała i żywa aktualizacja. Eseje Błońskiego ten nieustanny ruch myśli zdają się potwierdzać.

Małgorzata Szumna

PRZYPISY

- 1 Artykuł został przygotowany w ramach prac nad projektem finansowanym ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2012/05/N/HS2/01278. Stanowi część większej całości. W obecnej wersji pominięte zostały obszerne przypisy, za wyjątkiem tych, które uwzględniają niezbędne informacje bibliograficzne [przyjm. mój – M.Sz].
- 2 Jan Błoński, *Dialektyka powagi i swobody*, „Życie Literackie” 1970, nr 17, s. 3.
- 3 Tamże.
- 4 Jan Błoński, *Tajemnica Wyki*, w: *Błoński przekorny. Dziennik. Wywiady*, oprac. Marian Zaczynski, Kraków 2011, s. 251–252 [data pierwszego wydania: 1977].
- 5 Tamże, s. 252.
- 6 Tamże, s. 253.
- 7 Tamże, s. 255–256.
- 8 Tamże, s. 256.
- 9 Jan Błoński, *Obecność Wyki*, w: tegoż, *Kilka myśli co nie nowe*, Kraków 1985, s. 199 [tekst z 1975 r.].
- 10 *Krakowska szkoła krytyki. Z Janem Błońskim rozmawia Maciej Szybist*, „Gazeta Krakowska” 1981, nr 11, s. 5.
- 11 Jan Błoński, *Ociec Kazimierz od Mistrza Adama*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 7, s. 12.
- 12 Tamże.
- 13 Ludwik Flaszen, *Kliny*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 9, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/kliny-136080> [data dostępu: 20.01.2018].
- 14 Tenże, *Epitafium dla Wyki*, w: *Kazimierz Wyka. Charakterystyki, wspomnienia, bibliografia*, red. Henryk Markiewicz, Aleksander Fiut, Kraków 1978, s. 365.
- 15 Andrzej Kijowski, *Notes Kazimierza Wyki*, w: *Kazimierz Wyka. Charakterystyki, wspomnienia, bibliografia*, Kraków 1978, s. 358.
- 16 Por. tamże, s. 359.
- 17 *Krakowska szkoła krytyki...*, dz. cyt., s. 5.
- 18 Por. Jan Błoński, *Ociec Kazimierz od Mistrza Adama*, dz. cyt.
- 19 *Krakowska szkoła krytyki...*, dz. cyt., s. 5.
- 20 Stefan Chwin, *Rytuał czy rozmowa? O „czytaniu” społeczeństwa i „czytaniu” osoby*, w: Stefan Chwin, Stanisław Rosiek, *Bez autorytetu*, Gdańsk 1981, s. 97.

Tomasz Cieślak-Sokołowski

Uczeń czarnoksiężnika

Kazimierzowi Wyce – czarnoksiężnikowi – Jerzy Kwiatkowski – uczeń. Kraków 1961” – taką dedykację wynotowała Marta Wyka z egzemplarza książki *Szkice do portretów* jako znak, że jej autor odczuwał potrzebę potwierdzenia wagi, jaką w intelektualnej biografii odgrywa terminowanie w określonej instytucji¹. Krakowska szkoła krytyki to tyleż wspólnota idei i celów poznawczych, tyleż historia osobistych więzi mistrza z uczniami, co – z perspektywy czasu coraz wyraźniej zauważalny – określony styl myślenia o literaturze (przede wszystkim długiego wieku XX). Przy czym ów styl – rozpisany oczywiście na indywidualne charaktery i talenty (Kazimierza Wyki – Jana Błóńskiego, Konstantego Puzyny, Ludwika Flaszana, Andrzeja Kijowskiego, wreszcie Jerzego Kwiatkowskiego) – okazuje się dzisiaj nie tylko świadectwem przekonania, że niezłomne obstawanie po stronie hierarchii artystycznych jest szczególnie ważnym sposobem intensyfikowania „rozmowy z wartościami”², lecz może przede wszystkim wyraźnym znakiem profesjo-

nalnego etosu, którego zasady nakazują zawód krytyka i historyka literatury widzieć nie jako teren doraźnych interwencji, lecz raczej przez pryzmat etycznie pojętej fachowości³. W dobie – zintensyfikowanych przez nacisk współczesnego rynku książki – felietonizacji, socjologizacji i polityzacji krytyki⁴, ta lekcja, której udzielić może bardziej szczegółowy wgląd w pisarstwo członków krakowskiej szkoły krytyki, wydaje się szczególnie ważna i aktualna.

Sam Jerzy Kwiatkowski w szkicu *O sztuce pisarskiej Kazimierza Wyki* przekonywał, że to właśnie „podpis własnego stylu” (a więc sztuka pisania o literaturze, nie zaś inne składniki) najwyraźniej zabezpiecza jednorodność pisarstwa założyciela krakowskiej szkoły krytyki⁵. To styl jest miejscem symbiotycznym, gdzie dochodzi do owocnego pojednania (czy – jak pisze Kwiatkowski – „wzajemnego przenikania się, prześwietlania”) różnych postaw: uczonego i pisarza, uczonego i krytyka literackiego⁶. Te wstępne ustalenia prowadzą następnie autora *Kluczy do wyobraźni* do szczegółowej,

skrupulatnej analizy „sztuki pisarskiej Kazimierza Wyki”, a jej ustalenia uznać by można – jeśli nie za obowiązujące dla całej szkoły – to na pewno za wyraz głębooko odrobionej lekcji ucznia terminującego w krytycznym rzemiośle u mistrza.

Fach w piórze

Charakterystykę stylu pisarskiego autora *Rzeczy wyobraźni* organizuje Jerzy Kwiatkowski wokół dwóch zasadniczych spraw: precyzji i wyobraźni. Sfera pierwsza oznacza takie porządki, które „walnie przyczyniają się do jasności [...] wywodu, wykluczają jakąkolwiek dezorientację w tekście” (OSP, s. 182). Mamy tutaj w narzędziowni badacza tekstu poetyckiego kilka chwytów kompozycyjnych. Po pierwsze, funkcję pierwszej informacji porządkowej dla czytelników tekstów Wyki pełni zdawałoby się dość mechaniczne dzielenie i wstępne szeregowanie – zarówno kompozycji całych tekstów, jak i konstrukcji poszczególnych partii wywodu. Kwiatkowski nazywa ten chwyt „dyspozycją numeracyjną” (OSP, s. 180) i zaznacza wyraźnie, że dotyczy ona niejako samego „miąższu” stylu myślenia o literaturze, w ramach którego czytelnik ma zostać możliwie precyzyjnie wyznaczoną linią doprowadzony do „syntetycznego wniosku końcowego” (OSP, s. 180–181). Po drugie zatem, skrupulatnie uporządkowane analizy szczegółowe działają zawsze na rzecz „formuł krytycznych” (OSP, s. 184), zarazem opisowo definiujących interpretowane zjawiska, utwory oraz metaforycznie wskazujących na ich często problematyczny, skomplikowany poznawczo status.

Za szczegółowymi analizami zdążać musi duch ujęć syntetycznych – to prze-

konanie wyraźnie łączy praktykę pisarską obu wybitnych badaczy literatury XX wieku. Kwiatkowski sporządza w swoim tekście – rozpisaną na dwa pokazne akapity – listę, która poświadczają ma „talent formułotwórczy” Wyki (OSP, s. 185). Podobne jednak zestawienie dałoby się z powodzeniem zrobić w przypadku pisarstwa autora *Kluczy do wyobraźni*. Na tej liście – obok bodaj najbardziej wpływowej formuły „wizja przeciw równaniu” (z tytułu tekstu opublikowanego na łamach „Życia Literackiego” w roku 1958⁷) – znaleźć musiałby się takie nazwy i określenia jak: „Plejada 1956”, „wizjoneryzm”, „poeci międzyepoki”⁸. Ów duch precyzyjnych porządków myśli jest także widoczny przy wyimkowych zestawieniach fragmentów prac obu krytyków. Wybieram bodaj najbardziej zwarte (choć reprezentatywne) takie miejsca:

„Przecież to Miłosz. Najczystszy Miłosz z *Trzech zim*. Identyczny jest inkantacyjny, oparty na kanwie tonicznego sześcioprzyściskowca, polskiej aluzji wersyfikacyjnej do heksametru, w ciemnym i powolnym zaśpiewie płynący tok składni. Identyczne obrazowanie, patetyczne i z samych pojęć ostatecznych złożone: elementy, woda, ziemia, smoki, powietrze, płomień, historia, milczenie, rozdział milczenia” (taki komentarz dodawał Wyka do wiersza *Oltarz* z debiutanckiego tomu Zbigniewa Herberta⁹).

„Nichts nichtet – nicość nicestwieje – pisał Heidegger. «Nicość przenicowała się» – mówi Szymborska. Ta gra słów podaje od razu tonację: chociaż będziemy tu mówili o sprawach zasadniczych – nic z patetycznej powagi! A jednocześnie – cóż za pomysł: ta nicość, która – po swo-

jej drugiej stronie – «ma» byt. Wystarczy ją tylko odwrócić – jak materiał. Ale słowa te można by odczytać także i inaczej. «Nicość przenicowała się»: jak gdyby przesiliła swoje nic, jak gdyby nasilając je do coraz większego stopnia — «nicując» i «nicując» – nagle przedostała się na drugą stronę, zamieniła się we własne przeciwieństwo” (komentarz dopisany przez Kwiatkowskiego do pierwodruku utworu Wisławy Szymborskiej *Nicość* we „Współczesności”, 1971, nr 23¹⁰).

Precyzyjnym wskazaniem kontekstu historycznego cytowanych wierszy towarzyszy tutaj skrótowo przedstawiona, zorganizowana na zasadzie dodawanych elementów (uzupełnień, poszerzania perspektywy oglądu) relacja z uważnej, bliskiej ich lektury. Spoiwem tych wyimków w tekstów obu krytyków jest także – słyszalna nawet w tak małych tekstowych przestrzeniach – melodia składniowa.

Sprawę syntetyzujących skrupulatne interpretacje formuł krytycznych łączył Jerzy Kwiatkowski z drugą ze wskazanych spraw. Zauważał, że ów talent Wyki, owa umiejętność „«pracowania skrótami» w historycznoliterackim i krytycznoliterackim zawodzie” (OSP, s. 185) to także manifestacja Wykowskiej wyobraźni: „W ten sposób – od precyzji metaforycznej formuły przesunęliśmy się [...] ku pewnej metaforycznej swobodzie, ku metaforycznemu conceptowi, stanowiącemu przede wszystkim świadectwo: wyobraźni intelektualnej” (OSP, s. 188). W tej właśnie sferze dostrzega Kwiatkowski podstawową siłę żywego intelektu, dla którego „tradycyjne formy pisarstwa naukowo-krytycznego” nie mogą okazać się wystarczające. O ile jednak

żywym poligonem wyobraźni intelektualnej Kazimierza Wyki okazywał się esej, Jerzy Kwiatkowski – szukając formy, która pozwoliłaby „reagować szybko i w sposób bardziej bezpośredni, niż byłoby to możliwe w bardziej analitycznych gatunkach krytyki literackiej”¹¹ – wybrał felieton. I „w tym gatunku doszedł do pisarskiej perfekcji”: „Jego styl jest rozpoznawalny przez swoją obrazowość i metaforyczność. Bardzo często Kwiatkowski nie mówi wprost, ale aforystycznie, alegorycznie, słowem, posługuje się określonymi chwytami stylistycznymi, nie zaś bezpośrednim dyskursem. Znakomity tropiciel tych chwytów w liryce – paradoksów, oksymoronów, peryfraz, symbolicznych obrazów – używa ich również w twórczości własnej. Dlatego felietony Kwiatkowskiego są tak atrakcyjne pisarsko – nie tylko myśli, ale również forma zaprzęta ich autora”¹².

Krupnicza i Gołębia

O ile sprawy precyzji wywodu oraz koniecznego treningu wyobraźni łączyły bezsprzecznie pisarstwo obu badaczy, o tyle jednak wektor ich działania był – jak mi się wydaje – zasadniczo różny. „Intelektualne urzeczzenie czytelnika” – jak przekonywał Kwiatkowski – osiągał Wyka nie tylko dzięki umiejętnemu sprzężeniu pracy precyzji i wyobraźni, dzięki wspierającym te sfery „zespołom stylistycznych chwytów” (OSP, s. 194), lecz także dzięki dwóm aspektom osobnym. Pierwszy z nich był efektem długoletniej praktyki krytycznoliterackiej (dyskusji, polemik, odczytów – „powiedzmy – w Sali Związku Literatów Polskich na Krupniczej”); gdy Wyka porzucał precyzję drobiazgowych

analiz na rzecz dobitności argumentu, gdy zgadzał się subtelności wywodu zawiesić na rzecz „bezapelacyjnego gestu energumena” – umiał pisać sugestywnie i przekonująco, wytwarzając w ramach swojego pisarstwa swoisty „stylistyczny naddatek słuszności” (OSP, s. 192). Drugi aspekt pisarstwa autora *Rzeczy wyobraźni* – dający się raczej powiązać z zatrudnieniami akademika, historyka literatury (a więc uniwersyteckimi salami na ulicy Gołębiej) – to pewna hieratyczność stylu, objawiająca się delikatnymi skłonnościami do stylizacji i patosu. Te dwa elementy – rodem z Krupniczej i Gołębiej, jak przekonuje Kwiatkowski – stanowiły drugą połowę, czy nawet rewers pracy precyzji i wyobraźni. Wyka umiejętnie w swoich tekstach zarządzał dystansem, wzbudzając ostatecznie w swoim czytelniku „przekonanie o niezawodnej słuszności” sądu (OSP, s. 194).

Pewność sądów, argumentów w pisarstwie Jerzego Kwiatkowskiego – przywiązane biograficznie raczej do adresu na Krupniczej – wynikała z innego ustawienia głosu. Z jednej strony to była dobitność pierwszych sformułowań, gdy krytyk orzekał o pojawieniu się na scenie literackiej nowego poety, gdy rozpoznawał nową, ważną książkę. Często wtedy autor *Kluczy do wyobraźni* pozwalał sobie na równoważniki zdań, zupełnie podstawowe wskazania – pisała na przykład: „Gajcy to poeta wypowiedzi drugoosobowej”; „Nowak jest poetą hiperboli, twórcą estetycznych wartości ostrych”; „Ochronić go!” (to z kolei o Białoszewskim); „Proszę państwa, jest Gałczyński”; „Jest to poezja, która myśli obrazami” (o Harsymowiczu); „był to jeden z najbardziej

radikalnych przełomów poetyckich, jakie zdarzyło mi się obserwować” (o *Głowie na pieńku* Hordyńskiego); „Pojawił się nowy talent krytyczny znacznej miary” (po *Nieufnych i zadufanych* Barańczaka) itd.

Z drugiej jednak strony dbał Kwiatkowski – to najistotniejsza bodaj programowa kategoria tego pisarstwa – o szeroką wrażliwość estetyczną. Ów projekt wyłożony został w jednym z niewielu tekstów, które w całości poświęcił on opisowi postawy krytyka, zatytułowanym *Wrażliwość zamknięta i wrażliwość otwarta, czyli przepraszam, że lubię poezję*¹³. W tym miejscu chciałbym zaakcentować ledwie trzy elementy tego programu¹⁴. Po pierwsze, Kwiatkowski zachęca do tego, by rozumieć tę kategorię w szerszym kontekście „szczerości estetycznego przeżycia”. Pisał: „Krytyka obowiązuje [...] szczerosc smaku. Inna sprawa, że potem dojść mogą sprawy z przeżyciem estetycznym mniej związane, powiedzmy – z jednej strony: zainteresowanie ciekawą, choć niezupełnie na język poetycki «przetłumaczoną» problematyką, z drugiej strony: właśnie – różne systemy pozapoetyckich ocen. Ale wszystko to nie może zafałszować przekonania o właściwej poetyckiej wartości dzieła, przekonania, które wypływać musi z autentycznego przeżycia i którego nie może zmienić żaden zewnątrz-poetycki system wartości ani żadna sztywna teoria estetyczna. Zbyt szare są wszystkie teorie, zbyt zielone i złote są drzewa poezji” (WZWO, s. 9). Jest w tych zdaniach zapisana nie tylko konserwatywne przekonanie o uprzywilejowanym statusie tekstu poetyckiego wobec dyskursu publicznego, daje się w nich dzisiaj raczej dosłyszeć – powracającą wielokrotnie w całym dłu-

gim wieku XX – artykulację świadomości, że wiersz działa inaczej niż nasza wiedza skądinąd, że jest nieprzetłumaczalny na „szare” dyskursy, że wreszcie – wiersz zaopatrzone w swój formalny aparat estetyczny może się okazywać skutecznym narzędziem oporu (wytwarza bowiem impuls, który jest nieobliczalny, a więc trudny do zneutralizowania przez dyskursy dominujące).

Po drugie, należy zapewne kategorię szerokiej wrażliwości estetycznej rozumieć historycznie – jako odpowiedź na jeden obowiązujący (ideologiczny) model literatury i czytania literatury, ale także na sposób bardziej zasadniczy – jako ostrzeżenie przed wszelkiego rodzaju (modnymi czy aktualnie obowiązującymi) ideologizmami w czytaniu poezji. „Wiersz traktować jako wiersz, nie jako wyznaczenie wiary, i pisać dobrze o biegunowo różnych poezjach” (WZWO, s. 18–19) – przekonywał Kwiatkowski.

I właśnie to ostatnie sformułowanie – po trzecie – wskazuje na kolejny ważny składnik rekonstruowanej postawy. Autor *Kluczy do wyobraźni* potrafił się sprzeciwić intelektualnej osobliwości danego projektu poetyckiego, zgoda¹⁵. Nad słusnością takich orzeczeń pieczę miała sprawować jednak inna dyspozycja – „siła chwilowej zgody z poetą” (WZWO, s. 16). Czytanie poezji – to lekcja, którą odbierali wszyscy chyba przedstawiciele krakowskiej szkoły krytyki jako uważni interpretatorzy literatury długiego wieku XX¹⁶ – zaprasza przede wszystkim do poszerzania listy lektur, akcentowania „rozległości [tej] przygody duchowej”. Jerzy Kwiatkowski nazwał ostatecznie tę postawę „estetycznym liberalizmem”, co dzisiaj – w dobie

nadszarpniętej wiary w porządkującą społeczne umowy moc pluralizmu – może brzmieć zachowawczo. Ale zapewne wystarczy jedynie inaczej rozłożyć akcenty (rozległość, poszerzanie wywikłać z kującego liberalizmu na rzecz owej chwilości, sytuacyjności)...

*

Gdy Marianowi Stali podsunąłem jeden ze swoich pierwszych tekstów krytycznych, dostałem od Profesora między innymi praktyczną uwagę, by nie zasłaniać się frazami wstawionymi w cudzysłów w sytuacjach, w których można rzecz powiedzieć precyzyjnej – nie zdawałem sobie jeszcze sprawy, że oto zaczynam terminować w szkole określonego stylu myślenia o literaturze współczesnej. „Przypatrując się jego pracy – pisała Profesor Marta Wyka o Jerzym Kwiatkowskim – przeszłam wyjątkową szkołę lojalności wobec cudzego tekstu, a nade wszystko wrażliwości i odpowiedzialności za słowo pisane. «Nie lubię cudzysłówów» – mawiał. – «Jeżeli już decyduję się coś nazwać, nie ukrywam się poza znakiem graficznym, nie stosuję uników». Był to nie tylko protest przeciwko manierze, ale również deklaracja”¹⁷.

Tomasz Cieślak-Sokołowski

1 Por. Marta Wyka, *Jerzy Kwiatkowski*, w: tejsze, *Niecierpliwość krytyki. Recenzje i szkice z lat 1961–2005*, Kraków 2006, s. 629–630.

2 O tej postawie krytyka jako swoistego „stróża słowa”, dla którego „[m]ówienie o literaturze to przede wszystkim mówienie o wartościach”, wymagające „od mówiącego szczególnego poczucia odpowiedzialności: musi on bowiem wartości właściwie rozpoznać i nazwać...”, pisał Marian Stala w posłowie zatytułowanym *Bezinteresowna miłość poezji* do książki Jerzego

- Kwiatkowskiego *Magia poezji (O poetach polskich XX wieku)* (Kraków 1995, s. 411).
- 3 W takim duchu swoją refleksję o pisarstwie krytycznym Kwiatkowskiego zamykała Marta Wyka (dz. cyt., s. 638–639).
 - 4 Tezy Jacka Gutorowa sprzed kilkunastu lat – moim zdaniem – brzmią dzisiaj, wobec krytyki literackiej coraz wyraźniej ograniczającej swoje ambicje do strategii promowania książek i autorów, czy promocji czytelnictwa w ogóle, szczególnie donośnie: „[...] istnieje potrzeba poważnej dyskusji nad funkcją i celami krytyki – «poważnej», a zatem popartej argumentami i osadzonej jakoś w tradycji krytyki europejskiej, nie zaś powierzchownej i ograniczonej” (Jacek Gutorow, *O krytyce literackiej*, w: tegoż, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 230).
 - 5 Zob. Jerzy Kwiatkowski, *O sztuce pisarskiej Kazimierza Wyki*, w: *Kazimierz Wyka. Charakterystyki, wspomnienia, bibliografia*, red. Henryk Markiewicz, Aleksander Fiut, Kraków 1978, s. 178–179 [dalej – OSP, z oznaczeniem numeru strony].
 - 6 Owo owocne pojednanie odbywa się – jak przekonywał Jerzy Kwiatkowski – ponad podziałami genologicznymi: „[...] wyznacznik genologiczny, choć pomocny, nie jest jednak w tym wypadku decydujący. Decydujące jest co innego: fakt, że we wszystkich trzech głównych dziedzinach twórczości Kazimierza Wyki: w pisarstwie naukowym, krytyce literackiej, eseistyce – współwystępują, zharmonizowane ze sobą: cel poznawczy, ekspresja osobowości, kunszt pisarski” (OSP, s. 179).
 - 7 Niespełna pół wieku później formuła „wizja przeciw równaniu” posłużyła Marianowi Stali do uporządkowania doświadczeń młodej poezji tzw. roczników siedemdziesiątych (por. *Tekstylija*, red. Piotr Marecki, Igor Stokfiszewski, Michał Witkowski, s. 513–514), co być może nie tyle pokazuje trudny do przecenienia wpływy charakter samej formuły, ile trafność wpisano w nią rozpoznania samej poezji połowy XX wieku i pozostającej w jej cieniu poezji najnowszej.
 - 8 Zapisuję tu tylko formuły wynotowane – dla podkreślenia tej dyspozycji i talentu Jerzego Kwiatkowskiego do tworzenia „określonych syntez” – przez Martę Wykę (dz. cyt., s. 635–636), choć to zestawienie można by znacznie rozszerzyć.
 - 9 Kazimierz Wyka, *Składniki świetlnej struny*, w: tegoż, *Rzecz wyobraźni*, Kraków 1977, s. 177–178.
 - 10 Jerzy Kwiatkowski, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, s. 87–88.
 - 11 Tamże, s. 5.
 - 12 Marta Wyka, dz. cyt., s. 638.
 - 13 Jerzy Kwiatkowski, *Wrażliwość zamknięta i wrażliwość otwarta, czyli przepraszam, że lubię poezję*, w: tegoż, *Notatki o poezji i krytyce*, Kraków 1975, s. 7–19 [dalej – WZWO, z oznaczeniem numeru strony].
 - 14 W kontekście – świadomego i autentycznego – „nieustannego czuwania – wobec i obok literatury” czyta ten tekst Marian Stala (dz. cyt., s. 410–413).
 - 15 Szerzej pisała o takim akcie niezgodzie, w jaki zaopatrzył Jerzy Kwiatkowski wiersze Rafała Wojaczka, Marta Wyka (por.: dz. cyt., s. 637–638).
 - 16 Z kolejnych książek Jerzego Kwiatkowskiego – tak odmiennych pod względem gatunkowym (od szkiców analitycznych z *Kluczy do wyobraźni*, przez felietony z *Notatek o poezji i krytyce*, po syntezę określonej epoki – 500-stronicowy maszynopis podręcznika historii literatury dwudziestolecia międzywojennego, nad którym pracował do śmierci) – wyłania się historia współczesnej poezji polskiej na szerokim tle dwudziestowiecznej liryki europejskiej. Być może najwyraźniej wyzwania dla jej różnorodności poetyk, poetyckich projektów kreślił Kwiatkowski już w książce *Poezje bez granic*, zbierającej szkice o poetach francuskich (Cendrarsie, Desnos, Michaux i Supervielle’u). Marta Wyka tak o niej pisała: „Doświadczenia konkretnego nurtu francuskiej liryki stały się wspólną własnością – światopoglądową oraz techniczną – dla tak zwanych «nowatorskich» prądów poezji europejskiej w ogóle; stały się rodzajem koniecznego kapitału, z którego korzystało się – i korzysta – w sposób częstokroć automatyzowany, a więc po części nieświadomy. Kwiatkowski ukazuje nam, jak dochodziło do utworzenia kanonu, bez którego nie istniałaby zapewne poezja współczesna w obecnej swojej postaci” (Marta Wyka, *Niecierpliwłość krytyki*, dz. cyt., s. 309).
 - 17 Marta Wyka, dz. cyt., s. 630.

Krzysztof Biedrzycki

Stala czyta Świetlickiego. O jednej recenzji

W 1993 roku na łamach „Tygodnika Powszechnego” Marian Stala witał swoją recenzją Marcina Świetlickiego jako autora debiutanckiego tomiku. Ów tomik opublikował poeta z górną trzydziestoletnią, od wielu już lat rozpoznawalną, obecny na łamach „bruLionu”, a nawet uważany za swego rodzaju przywódcę twórców z tym pismem związanych. Był to więc nie tylko tak zwany debiut spóźniony, ale właściwie nie debiut, lecz punkt zwrotny i w karierze samego Świetlickiego, i w ówczesnym życiu poetyckim (a nawet – jak się miało okazać – nawet w historii literatury).

Recenzję, zatytułowaną *Piosenka niekochanego*, krytyk przedrukował w swojej książce *Druga strona* (Kraków 1997), będącej próbą pierwszego bilansu poezji po przełomie 1989 roku. To ważny kontekst, bo wypowiedź o pierwszym tomie Świetlickiego stanowi ogniwo w łańcuchu refleksji o tym, co działo się w polskiej liryce lat 90., a z dzisiejszej perspektywy widać, że był to jeden z najbujniejszych w dokonania okresów w dziejach naszej literatury. Nie każdy to dostrzegał. Sta-

ła ów szczególnie moment – w którym ważne wiersze tworzyli autorzy od Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej przez Zbigniewa Herberta, Tadeusza Różewicza, Stanisława Barańczaka po Marcina Świetlickiego, Marcina Senddeckiego, Wojciech Bonowicza czy Artura Szlosarka – dostrzegał. To, co się działo w poezji, bacznie obserwował i opisywał, ponieważ wiedział i czuł, że wydarzeniom tym trzeba dać świadectwo.

To, jak przez Mariana Stalę został poświadczony Marcin Świetlicki, wiele mówi zarówno o randze poety oraz przenikliwości krytyka, jak i o metodzie, którą czytający przyjął w swojej lekturze i sposobie zdawania z niej sprawy.

Krytyk swoją recenzję zaczyna nietypowo, od obszernego cytatu, a właściwie przytoczenia całego wiersza pod znamienym tytułem *Etos pracy (24 marca 1988)*. Ciekawe jest przy tym wprowadzenie: „Kilka lat temu pisał (o sobie samym) Marcin Świetlicki”. Co oznacza „kilka lat temu”, dlaczego to jest tak ważne? Otóż wiersz, co zaznaczone zostało w tytule,

powstał w 1988 roku, recenzowany tom *Zimne kraje* ukazał się w roku 1992, recenzja została opublikowana na początku roku kolejnego. Owszem, jest tu kilka lat różnicy, co jednak się zdarza, dlaczego akurat to staje się aż tak ważne? Otóż między opisanym zdarzeniem, powstaniem wiersza, a wydaniem tomiku i napisaniem recenzji zdarzył się rok 1989. Czy ma to szczególne znaczenie dla poezji? Według krytyka – ma. Te „kilka lat” to dystans epoki. Nie tylko politycznej, również literackiej. To wpływa na lekturę. Równie ważna jest druga uwaga: „o sobie samym”. Nie spotykamy tu wykreowanego podmiotu lirycznego, raczej kogoś, kto czyni wyznanie sprawiające, że opisana w wierszu sytuacja to „żadna metafora:/ autentyczna historia”. Poezja przestaje być tylko poetycka, podejmuje grę z autentyzmem, prawdą, sprawozdaniem. Zostaje przyjęty tryb lektury wyznaczony przez założenie twórcze poety.

Oba wyrażone w pierwszym zdaniu spostrzeżenia znajdują swoje rozwinięcie. Uwikłanie historyczne ma konsekwencję w semantyce. Krytyk zwraca uwagę, że w ciągu kilku (przecież ledwie czterech) lat nastąpiło istotne przesunięcie w znaczeniu słowa „etos”. Użyte przez Świetlickiego w sensie ironicznym (prześmiewczym), ponieważ w latach 80. było ono jednym z „kluczowych słów” (jak zaznaczył Stala), nagle stało się słowem użytym, a ironia wobec niego okazała się „gestem powszechnym”. Ta prowokacja straciła zatem na sile. Istotniejszy okazał się deklarowany autentyzm.

To on każe, według krytyka, dokończyć rewizji postrzegania i czytania poezji. „*W Etosie pracy* autentyczność jest

gwarancją i równoważnikiem realności przedstawianej sytuacji”. Ważne jest to, że „granica między gestem poetyckim i egzystencjalnym może być i bywa w jego [Świetlickiego] wierszach zatarta”. To, co przedstawione, nie jest metaforą, bo jest konkretne, jednostkowe, doświadczone. Zrazem jednak – jak zaznacza krytyk – to „inna metafora” (a więc jednak metafora), gdyż wszystko to jest przeżyte i „wciągnięte w obręb własnego świata”, a więc znaczy na swój odrębny sposób. Zatem, można tak zrozumieć tę interpretację, frazującą i nowe w tej propozycji poetyckiej jest przeistaczanie konkretności i autentyczności w poezję, a zarazem sprawdzanie poetyckości przez twardą rzeczywistość, która ma walor prawdziwego istnienia i doświadczenia, poza słowem, a zwłaszcza poza przenośnią.

Wynika z tego istotna konsekwencja. „Jeśli miarą poetyckiej autentyczności są indywidualne przeżycia, to nadrzędnym przedmiotem i tematem twórczości staje się szczególnie pojęte życie samego poety”. Stala w czytanych wierszach widzi „bio-grafię”, „re-konstruowanie” własnej egzystencji piszącego. Zwróćmy uwagę na pisownię tych słów. Z jednej strony to biografia i rekonstrukcja, a więc zapisywanie i odtwarzanie, z drugiej jednak „rysowanie” życia, budowanie jego wizji, tworzenie czegoś, co krytyk nazywa „prywatnym mitem”. „Prywatny”, a więc wyłączony z tego, co „poza- czy ponad-jednostkowe”. Zarazem mit – opowieść objaśniająca, konstytuująca znaczenia, wyznaczona przez „własną prawdę”.

Prywatny mit, w lekturze Stali, przegradza się w anty-mit, bo opowieść nie jest powtórzeniem odwiecznych historii (choć

na pozór jest, skoro kompozycja tomu wyznaczona została przez logikę czasu biografii samego poety-protagonisty, a więc czasu uniwersalnego dla każdego człowieka), podlega ona co rusz weryfikacji przez rzeczywistość lub też rzeczywistość w jej konwencjach jest przez tę opowieść obnażana. Stala widzi w wierszach zapis życia poety, dostrzega znaczące sygnały z autentycznego (nie zaś wyobrazonego) świata, z epoki. Odczytuje na przykład skondensowane świadectwo z nieodległej (w momencie pisania recenzji) przeszłości lat 80. Cały czas jednak podkreśla indywidualny charakter relacjonowanych doświadczeń. Mit – nie zapominajmy – jest prywatny, nie zbiorowy czy historyczny. Bohater jest anty-bohaterem, bo ani nie pasuje do społecznego mitu, ani nie poddaje się wspólnotowej konwencji. Autentyzm dotyczy konkretnego człowieka i – chociaż w oczywisty sposób obejmuje rzeczywistość, której on doświadcza – z trudem poddaje się poetyckiemu uogólnieniu.

Dlatego Stalę szczególnie interesuje obraz owego anty-bohatera pokazanego w wierszach Świetlickiego. Powiada tak: „Świetlicki pokazuje siebie samego jako kogoś, kto nie daje się nazwać. Istotą tego nieuchwytnego Ja jest nieustanne odróżnianie się od innych, ciągła manifestacja odrębności... Albo prościej: fundament światoodczucia Świetlickiego jest powtarzanie świata słowa NIE”. W lekturze Stali czytane wiersze opisują sytuację nieustannego niepokoju. Powtarzalna negacja wynika z poczucia „osaczenia czy zagrożenia płynącego z zewnątrzności”. Świat zagraża. Dlatego trzeba chronić swoją osobność i prywatność. To jednak,

co dostrzega krytyk, może prowadzić nie do poczucia bezradności, ale do niechęci, agresji, nienawiści, obrzydzenia, które obejmują nie tylko społeczeństwo czy instytucje, ale i poszczególnych ludzi, a także naturę i jej porządek.

Stala opisuje poezję Świetlickiego, wnika w nią, choć niekoniecznie godzi się z jej konkluzjami – co jednoznacznie, choć mimochodem wyraża. Przede wszystkim jednak zastanawia się, czy wyczerpie się ona w akcie negacji, „triumfalnym zaprzeczeniu”. Bo przecież – co zostaje tu zasugerowane – jej rozwój może być zaskakujący i wcale nie taki, jaki by wynikał z debiutanckiego tomu. Zarazem sytuuje ją wobec nieodległej tradycji Tadeusza Różewicza, Juliana Kornhause-ra, Rafała Wojaczka. Pisze o tych wierszach: „[...] nie miały być piękne i mądre, nie miały dawać świadectwa ani dokonywać wyboru”. Według krytyka przede wszystkim miały być autentyczne, jak dopowiada: „światlickie”, czyli własne i niepowtarzalne. Pisane w opozycji do nieautentycznego świata późnego PRL-u i do nieautentycznej poezji. Jak widać, ów motyw jest w opinii interpretatora najistotniejszy, od niego zaczyna swoją lekturę i do niego wraca. Wraca też jednak do kontekstu historycznego. Debiutancki tomik poety ukazał się wszakże w Polsce po przełomie 1989 roku. Wcześniejszy gest odrzucenia poezji lat 80. miał znaczenie kilka lat wcześniej, w tamtej epoce. W momencie publikacji tomu Świetlicki już – jak pisze Stala – „przestał być samotny”, podobny gest negacji wykonało wielu jego rówieśników i poetów młodszych. Otwierające recenzję stwierdzenie „kilka lat temu” znajduje dopełnienie w finale

tekstu. Kontekst historyczny – wbrew temu, do czego sam Świetlicki chciałby się wówczas przyznać – okazał się istotny. Czy może jest istotny w lekturze recenzenta...

Stala w swoim tekście wita Świetlickiego z zainteresowaniem, życzliwością i gotowością do refleksji oraz podjęcia dialogu. Jak zwykle w swojej praktyce krytycznej, stara się być bardzo blisko wiersza. Przy czym wiersz jest dla niego nie tylko obiektem przeżycia, ale nade wszystko – wypowiedzią, którą trzeba zrozumieć. A za wypowiedzią stoi człowiek ze swoim światoodczuciem. Nie przypadkiem krytyk nie eksponuje literaturoznawczego dystansu, bada nie tyle kreację, ile znaczenia. Dlatego w jego lekturze ważny jest nie fikcyjny podmiot liryczny, ale uwidoczniiony w wierszu realny podmiot poetycki. Nie chodzi o to, że Stala bezwarunkowo przejmuje z utworu informacje o Świetlickim człowieku, ale że za wykreowanym bohaterem dostrzega autentyczny przekaz kogoś, kto zdradza się ze swoim odczuwaniem świata. Właśnie odczuwaniem, nie poglądem na świat, nie filozofią, nie tworzeniem alternatywnego, wyobrażonego świata, lecz formą odczuwania świata takim, jakim jest i jaki jest przez poetę widziany. W takiej postawie Stala jest i personalistą, i hermeneutą. To niewątpliwie zbliża go do Świetlickiego, który poprzez swoje wiersz również chce się spotkać z drugim, czytelnikiem, i chce o sobie i o swoim świecie poetycko opowiedzieć. Stala jest tu właśnie tym spotkanym czytelnikiem, ciekawym tamtego pierwszego, poety i człowieka.

Owszem hermeneuta, ale pokorny. Nie taki, który z pychą ogłasza swoją egzegezę tekstu jako wyjaśniającą i ostateczną.

O pokorze świadczy poetyka krytyczna, którą stosuje Stala, poetyka glosy. Choć teksty krytyka są spójne, konsekwentne i oparte na wyraźnej logice, to zarazem budowane są z podziałem na segmenty, wyglądające jak glosy zapisywane na marginesach poetyckich książek lub nawet pojedynczych wierszy. Glosa ma to do siebie, że jest krótkim komentarzem, zapisem refleksji, która może mieć charakter błysku, ale też może wynikać z głębokiego namysłu. Nie musi być jednak skończona, domknięta i finalna. To myśl w biegu, raczej ślad lektury niż jej wynik. Ponieważ lektura w wydaniu Stali nigdy nie osiąga finału, zawsze może i powinna mieć swój dalszy ciąg, a jeśli nie znajdzie kontynuacji i weryfikacji, to w każdym razie jest otwarta na taką możliwość.

Poetyka glosy nie kłóci się z literackim kunsztem wypowiedzi. Warto pod tym kątem przyjrzeć się recenzji, o której tu mowa. Liczy ona 13 segmentów. W dwunastu z nich zawiera się sam krytyczny wywód. Każdy segment poświęcony jest jednemu zagadnieniu, na pozór są one od siebie niezależne, w istocie jednak są z sobą powiązane jak ogniwa łańcucha. Mamy tu do czynienia z wyraźną narracją: zaczyna się od przytoczonego wyżej zdania, odwołującego się do przeszłości („Kilka lat temu...”), kończy się w glosie dwunastej spojrzeniem w przyszłość („czy jego odpowiedzią [...] będzie...”). Po drodze odbywa się odtworzona wyżej pokrótce wędrownka interpretacyjna.

Trzynasty segment to postscriptum, znamienny żart. Nie nawiązuje wprost do pozostałych części recenzji. Przytoczmy ów fragment w całości: „I jeszcze jedno... Tadeusz Różewicz narzekał przed kilku

PORTRETY. NA JUBILEUSZ PROF. MARTY WYKI

laty na nazwiska nowych poetów, podnosząc zarazem piękno nazwisk poetów starych. Ten niepokój nie jest uzasadniony. Świetlicki to bardzo dobre nazwisko dla poety”. Cóż, niby to tylko mrugnięcie okiem, zabawa, a jednak... Przecież w tym dodanym, trzynastym segmencie zawarty jest wyraźny sąd wartościujący. Wcześniej krytyk nie dokonał jednoznacznej oceny omawianego tomu, choć wnikliwa lektura świadczyła o tym, że czytał go z zainteresowaniem. Nawet na marginesie wyraził swój dystans („nie godząc się z wieloma jego myślami”). Nieutożsamianie się z jego światoodczuciem nie oznacza jednak odwrócenia się od poety, jest zgoła odwrotnie – może być motywem podjęcia tym głębszej refleksji; ale też nie okazuje się powodem jednoznacznego uznania. Trudno zdecydowanie powiedzieć, ile życzliwości jest w postawie krytyka (choć ją wyczuwamy). Stała w swoim wartościowaniu zachowuje powściągliwość. Gdy to robi, robi w sposób literacki, za pomocą dowcipu. Przy tym – wyraźnie i ze świadomością, że takie jego powitanie debiutanta oznacza niekwestionowane pasowanie na poetę, którego nazwisko jest dobre (przecież nie ze względu na brzmienie), które trzeba zapamiętać i którego nie da się zlekceważyć.

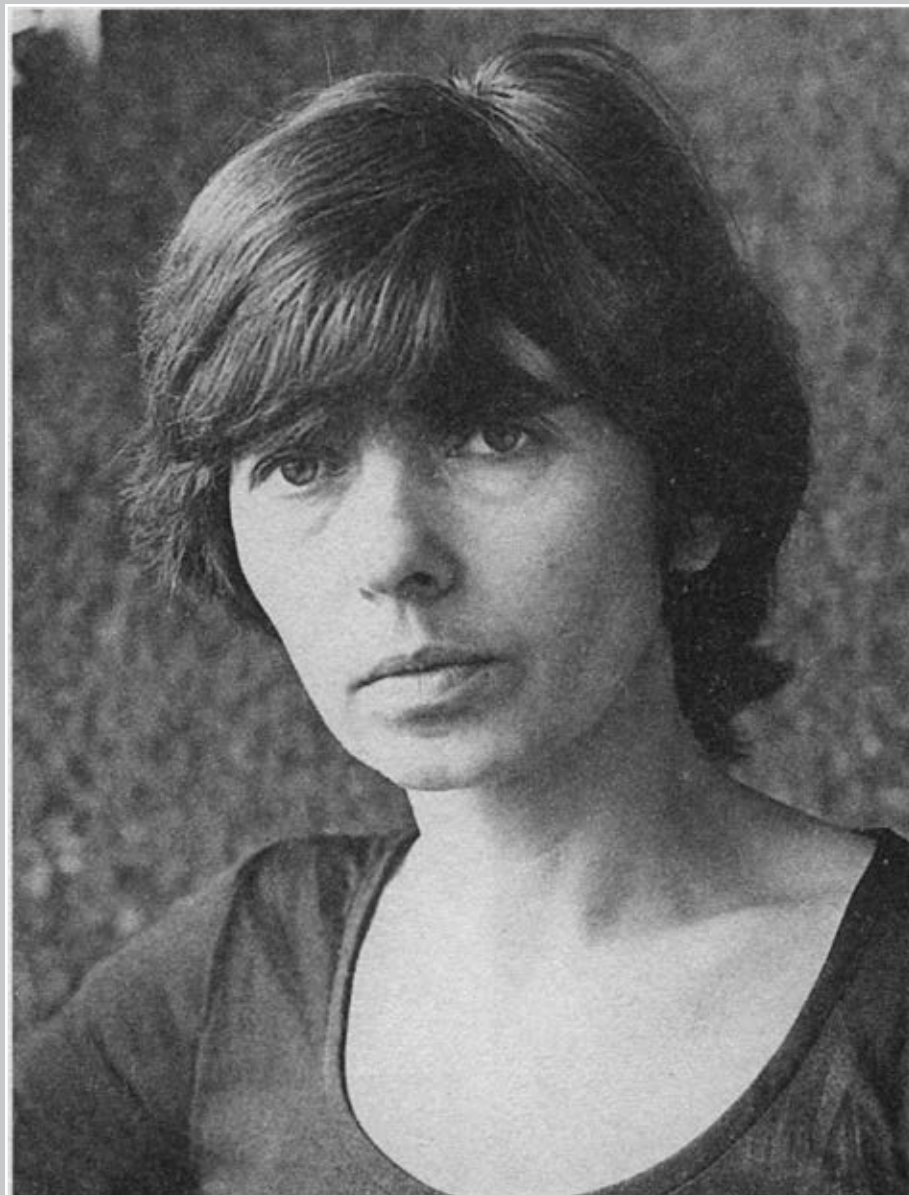
Krzysztof Biedrzycki

Marta Wyka, lata 70.

Obok: Artur Międzyzrzecki i Jerzy Pachlowski.

Fotografia Archiwum





Marta Wyka, lata 70.

Fotografia Archiwum



Od lewej: Olga Scherer, Andrzej Wat, Marta Wyka, Monika Gibson w mieszkaniu Moniki Gibson w XIX dzielnicy Paryża.

Zdjęcie zrobione niedługo po śmierci Kazimierza Wyki w mieszkaniu przy ulicy św. Teresy. Stoją od lewej: Juliusz Goryński, Marta Wyka, Małgorzata Sajduk (de domo Wyka), Zbigniew Pucek; siedzą: Jadwiga Wyka i Kazimiera Goryńska.

Fotografia Archiwum



Stanisław Balbus

Marta



Marta Wyka, lata 90. *Fotografia Archiwum*

Książkę *Pokolenia literackie* profesora Wyki dostałem od Marty (która je *notabene* z papierów pośmiertnych wydała), z dedykacją: „Staszkowi, przyjacielowi mojego taty i mam nadzieję, że mojemu też”. Do dziś odczytuję tę dedykację z wielką radością, bo dla wielu z nas, jej nieco młodszych kolegów, Marta – jako córka profesora Wyki – była częścią legendy. Kazimierz Wyka bardzo Martę kochał, niesłuchanie, nieba by jej przychylił, a jednocześnie był dla niej bardzo surowy – jako mistrz, prywatny, domowy mistrz. Marta była dla mnie najpierw córką profesora Wyki, a potem okazało się, że jest również moją przyjaciółką i hurtem zostałem mianowany przez nią przyjacielem taty.

Córka

Marta przejęła trochę cech profesora Wyki – na przykład ciepło połączone z dystansem. Przy czym u profesora to był taki dystans z przymrużeniem oka – jesteśmy kumplami, ale ja jestem jednak twoim profesorem. A u Marty ten dystans przejawia się raczej w wycofywaniu się, nienarzucaniu swojego zdania, nawet w tematach, w których była naprawdę wybitną specjalistką. Kiedy podejmuje się z nią na taki temat rozmowę, ona stara się nie wygłaszać zdań nieodwołalnych, autorytatywnych, dających do zrozumienia, że ona wie wszystko i najlepiej.

Marta bardzo ojca kochała i nadal go kocha. Jest bardzo czuła wobec jego spuścizny – jest świetną redaktorką, edytorką jego pism, dba o to, żeby one wychodziły, żeby były czytane. Marta poszła poniekąd drogą przetartą przez wybitnego ojca, ale dla niej to wcale nie była prosta, a już w żadnym razie ułatwiona droga; przeciwnie – był to wielki kłopot, ciężar nawet. Tak to bywa ze sławnymi rodzicami, że związek z nimi jest swojego rodzaju handicapem. Sam miewałem uczniów-wybitnych artystów czy uczonych i wiem dobrze, jaki to dziedzictwo stanowiło dla nich ciężar. A na domiar wszystkiego Marta zajmowała się literaturą współczesną, w dziedzinie której jej ojciec był najwybitniejszym autorytetem, i zresztą jest nim do dziś. Wiem tyle, że on czytał wszystko, co pisała Marta, ale nigdy z nim o twórczości Marty nie rozmawiałem, nie zetknąłem się ani bezpośrednio, ani w sposób pośredni z tym, aby ją jakoś lansował. Z rozmów z nią samą mogłem wnosić, że bywał dla niej krytykiem surowym. Marta skończyła studia chyba za-

nim ja przyszedłem na polonistykę. Była bardzo wybitną polonistką, a nie została zatrudniona na Uniwersytecie Jagiellońskim, tylko w Wyższej Szkole Pedagogicznej, później studia doktoranckie odbywała w Instytucie Badań Literackich. Profesor Wyka chyba właśnie nie chciał stwarzać sytuacji ulgowej, tzn. być poniekąd szefem uniwersyteckim córki. W samej Marcie budziło to ambiwalentne odczucia. Było w nich pewnie trochę żalu, a trochę dumy, poczucia niezależności.

Na Uniwersytecie Jagiellońskim Marta zaczęła pracować tuż przed zrobieniem habilitacji, dopiero wtedy zaczął nas łączyć także uniwersytet. Zresztą te środowiska – towarzyskie i zawodowe – w dużej mierze się na siebie nakładały, przede wszystkim może dzięki Związkowi Literatów.

Krytyczka literacka

Jakiego rodzaju był Wyka dla córki autorytetem, tego mogłem się tylko domyślać, wnioskować z różnych rzucanych mimochodem uwag. Na pewno był takim autorytetem, który nie krępował, nie zmuszał do czegoś, tylko pozostawił jej pełną swobodę wyboru, pokazując jej różne możliwości. Oczywiście, ten wybór był w jej wypadku szczególnie bogaty. Marta takich możliwości widziała więcej niż ja, który wychowywałem się do 18 roku życia w małym miasteczku w środkowej Polsce. Było jej łatwiej w jakimś sensie. Ale za to „łatwiej” zapłaciła cenę, którą nie wiem, czy byłbym w stanie zapłacić na jej miejscu. To wymagało wielkiej siły charakteru – żeby być obok Kazimierza Wyki – Martą Wyką, uczoną o identycznym nazwisku i zarazem wysoce odrębną indywidualnością. Pewnie prościej było

by jej przestawić się zawodowo; być kimś zupełnie innym. Jej siostra Małgosia po prostu została plastyczką, malarką. Była także zawsze dumna z tego, że jest córką Kazimierza Wyki, ale robiła coś zupełnie innego, co mogło nawet imponować tacie. U Marty jednak wybór literaturoznawstwa był zdeterminowany: po prostu odziedziczyła po ojcu miłość do literatury, to był niemal imperatyw kategoryczny. Ale trzeba było mieć naprawdę dużo siły i charakteru, żeby zamieszkać w tej samej budowli humanistycznej, w której mieszkał wielki Profesor Wyka. A Marta przecież ostatecznie tu zamieszkała, jako indywidualność odrębna. I dzisiaj wśród studentów polonistyki jest bez wątpienia mistrzynią, jak dla mojego pokolenia był jej ojciec. W latach 90. otworzyła też prekursorską wówczas w polskim polonistycznym szkolnictwie wyższym Katedrę Krytyki Współczesnej. I już choćby sam fakt, że tak uporczywie i skutecznie o tę katedrę zabiegała, ujawnia ważny składnik jej poglądów na literaturę i literaturoznawstwo, ten mianowicie, że krytyka literacka jest osobną, pełnoprawną dziedziną i pisarstwa, i literaturoznawstwa. To w czasach profesury jej ojca nie miało odbicia w uniwersyteckiej polonistyce, choć on sam był bardzo wybitnym krytykiem literackim. Marta w obieg uniwersytecki wprowadziła tezę – samym faktem utworzenia tej katedry i zaistnienia całej szkoły badawczej, którą tam zbudowała – że krytyka literacka jest równorzędnym działem pisarstwa, którym można i należy zajmować się tak jak innymi gatunkami literackimi, a równocześnie stanowi i część literaturoznawstwa, mającą swoje metody tak jak historia czy teoria

literatury. W ciągu zaledwie kilkunastu lat stworzyła tutaj krytycznoliteracki zespół badawczy – w tej katedrze powstają prace doktorskie, habilitacyjne, narodziło się tam nawet kilku profesorów. To jest uniwersyteckie dzieło Marty. Dzieło, którego nie przejęła po swoim ojcu, ona to stworzyła; na pewno tata byłby z tego bardzo zadowolony i na pewno gdzieś tam zaciera ręce, mówiąc: „Martusia pokazwała, co potrafi”.

Już od połowy lat 60. Marta Wyka należała do najwybitniejszych krytyków literackich w Polsce. I chyba to nas najpierw połączyło – redakcje pism literackich. Nie pamiętam już dokładnie, jak się poznaliśmy, ale nie nastąpiło to na gruncie ani uniwersyteckim, ani w Instytucie Badań Literackich, gdzie bywałem często gościem (choć w zupełnie innej pracowni niż jej rodzima), tylko na gruncie Związku Literatów Polskich. Obydwoje zostaliśmy przyjęci do ZLP tego samego dnia, w 1975 roku. Tego wieczoru w Domu Literatów na Krupniczej wystąpiliśmy we dwójkę, choć zwykle takie spotkania robi się w pojedynkę. Zrobiliśmy taką dziwną rzecz, że Marta napisała wiersze kilkunastu polskich poetów współczesnych (niektórzy z nich – jak Tadeusz Nowak czy Jerzy Harasymowicz – siedzieli nawet wtedy na sali). To były oczywiście pastisze, stylizacje, ale tak finezyjnie i precyzyjnie podrobione, że śmiało mogłyby uchodzić za oryginały. Marta potrafiła napisać zarówno „barokowy” wiersz Jarosława Marka Rymkiewicza, czy też – barokowy, lecz o zupełnie innej stylistyce – Harasymowicza, jak i o niesłychanie skomplikowanej fakturze „psalm” Tadeusza Nowaka, finezyjną w swej prostocie miniaturę

Szymborskiej. Niektórzy obecni na sali autorzy się zaśmiewali, a Harasymowicz nawet się obraził i wyszedł. Z kolei ja do każdego z tych wierszy dodawałem interpretację, parodiując rozmaitych polskich krytyków literackich.

To była kooperacja w ramach literackiej zabawy towarzyskiej. Kooperowaliśmy jednak i w sprawach nader poważnych. Współpracowałem na przykład z Martą, czym się chlubię, w pierwszych czynnościach zmierzających do ustanowienia Nagrody im. Kazimierza Wyki. Potem – od momentu, gdy sam ją dostałem (w 1992 roku) – wszedłem w skład jury, gdzie byłem dość długo, chyba do 2005 roku.

Nie było między nami żadnej literackiej rywalizacji. Byłem bardzo rad, kiedy dowiadywałem się, że Marta napisała recenzję na temat tej samej książki, co ja – to była dla mnie okazja do komparacji, zawsze byłem ciekaw, jak ona to zrobiła! Zawsze uważałem, że ona ma dużo większe doświadczenie. Nas połączyła miłość do poezji, miłość do literatury. W tych czasach środowisko literackie Krakowa było dość zwarte, mimo że bardzo zróżnicowane – od kręgów „Życia Literackiego” do kręgów „Tygodnika Powszechnego”. Nasza bliższa znajomość zadzierzgnęła się, gdy Marta zrezygnowała już z posady adiunkta na WSP, pozostając zatrudniona już tylko w Instytucie Badań Literackich, w pracowni literatury młodopolskiej i dwudziestolecia międzywojennego, którą rządziła Maria Podraza-Kwiatkowska. Ja się przyjaźniłem się już wtedy z Jerzym Kwiatkowskim, więc siłą rzeczy i z jego żoną, Marią Podrazą, ich dziećmi – Krzysiem i Anią, która potem

stała się moją koleżanką w Katedrze Teorii Literatury. Właśnie i u Kwiatkowskich, na Krupniczej, i u innych aktualnych czy byłych krupniczan, choćby u Tadeusza i Zosi Nowaków, często spotykałem się z Martą, a najczęściej w mieszczącej się tam stołówce, gdzie obiady przedłużały się niekiedy do wieczora.

Marta Wyka zadebiutowała jako krytyk literacki artykułem opublikowanym na łamach „Współczesności” (1961, nr 6) zatytułowanym *Kurz na poezji* – pokazała w nim, jak nowoczesność wychodzi z odkurzania rzeczy, które uległy już zapomnieniu. To był rasowy artykuł krytycznoliteracki, który mógłby się spokojnie znaleźć w książce Wyki *Rzecz wyobraźni* – tylko że to był artykuł Marty, a nie Kazimierza, ona to zrobiła absolutnie po swojemu. Jej książka, która stała się podstawą doktoratu, poświęcona była Gałczyńskiemu, który był wtedy poetą odkrywany na nowo, po strasznych czasach stalinowskich – traktowano go jako błyskotliwego wesołka, trochę szarlatana, zresztą sam na takie się stylizował. Marta pokazała natomiast, jak mocno ten poeta jest osadzony w wielkiej tradycji literatury polskiej, jak ją przetwarza i jak na tle tego dziedzictwa staje się niepowtarzalny. To była jej absolutnie samodzielna droga.

Marta jest czynnym członkiem międzynarodowego stowarzyszenia krytyków literackich z siedziba we Francji, znana więc również zagranicą.

Historyczka literatury współczesnej

W czasach, kiedy Marta Wyka zaczynała swoją karierę naukową, nie było w humanistyce tylu kobiet. Na polonistycy były

tylko dwie panie profesor – Maria Dłuska i Ewa Ostrowska, Marta wszystko robiła z wielką dyskrecją, nie powołując się biograficznie na to, na co wiele osób w jej sytuacji by się powoływało – zamiast zostać od razu asystentką Uniwersytetu Jagiellońskiego, została najpierw skromną asystentką Wyższej Szkoły Pedagogicznej. Ranga tej szkoły była wówczas o wiele mniejsza niż dzisiejszego Uniwersytetu Pedagogicznego. Tam sobie znalazła miejsce – pisywała mądre, piękne i niezależne recenzje krytycznoliterackie oraz rozprawy.

Wielu, zwłaszcza w jej pokoleniu, zajmowało się Brzozowskim. Głównie jednak jako myślicielem, filozofem Młodej Polski, natomiast Marta zajęła się tym, co pozostawało zrazu nieco na uboczu – jego twórczością literacką, artystyczną. Przeczytała (czyli zbadła) bardzo po swojemu jego dwie powieści, pomijane w refleksji literaturoznawczej, dostrzegając ukryty w nich światopogląd, to, co pod spodem, w głębi artystycznej konstrukcji epickiej. Efekty tych badań w dużej mierze korygowały to, co w tym czasie wiedzano o Brzozowskim. Wtedy już się blisko przyjaźniłiśmy, kiedy Marta pracowała nad swoją rozprawą habilitacyjną, właśnie o powieściach Brzozowskiego (ukazała się książkowo w 1981 roku). Widziałem więc z bliska, z wielu rozmów, jak ona to głęboko czyta. Potrafiła z powieści, jej formy, wyczytać światopogląd. To wtedy było bardzo nowatorskie, a nawet bardzo modne w teorii literatury podejście. Ale Marty nie interesowała teoretyczna moda, nie wdawała się też w osobne teoretycznoliterackie dywagacje. Uważnie wnikała w tekst artystyczny, stamtąd wyprowadzała uogólnienia.

Pokazała, jak Brzozowski w powieściach dopowiedział to, czego nie wyraził wprost w swoich tekstach dyskursywnych i co na dobrą sprawę językowi filozoficznego dyskursu umykało.

Piękno wewnętrzne

Muszę zresztą powiedzieć, że Marcie zazdrościłem zawsze (to była czysto przyjacielska zazdrość!), że brała wiersz, tom wierszy, powieść, tom opowiadań i od razu, z miejsca docierała do sedna, umiała znaleźć prostą formułę, która obejmowała całość i która sięgała pod powierzchnię. Podczas gdy ja musiałem rozgrzebywać łupinę konstrukcji, żeby dostać się do jądra, gmatwając po drodze sens tego, co tam dostrzegłem. To nie znaczy, że Marta pomijała wszystkie imponderabilia formy artystycznej – po prostu umiała od razu trafić w sedno. Druga, związana z tym cecha Marty, też przedmiot mojego podziwu, wiąże się z wypowiedziami publicznymi. Na konferencjach i innych wystąpieniach Marta wstaje i mówi w sposób celny, zwięzły, niesłychanie klarowny i przejrzysty to, o co chodzi. Ukazuje sedno – bez przerywników, wahań i zawiesznień głosu, powtórzeń, zbędnych dygresji. W gruncie rzeczy można by to nagrać, spisać i byłby gotowy tekst do druku. Ja nad takim tekstem literackim musiałbym pracować godzinami, a jej się to jakoś po prostu wypowiada. Trafia od razu *to the heart of the matter*. Takie są też jej teksty pisane – krótkie recenzje i długie rozprawy.

Trudno pominąć to, że Marta nas wszystkich, kolegów z uniwersytetu, fascynowała w jakiś sposób. Ona była i jest, bo zachowała te walory do tej pory, niezwykle piękną dziewczyną, niezwykle

piękną kobietą, o urodzie do pewnego stopnia egzotycznej. Dzisiaj jako dama na emeryturze zachowała niezwykle wewnętrzne piękno, które się odmalowuje w jej twarzy, jej mimice, gestach, sposobie mówienia. To zawsze było moim dodatkowym przedmiotem fascynacji – piękna Marta, piękna i trochę niedostępna. Ten dystans oczywiście z czasem się zmniejszył, pozostał jednak zawsze jakiś szczególnie odcień szacunku, podziwu, nawet w relacjach nader familiarnych, „kumpłowskich”.

*

Przyjaciele są swego rodzaju potrzebą życiową. Moja przyjaźń z Martą Wyką dyktowana była świadomością, że ktoś taki jak ona w pobliżu istnieje i jest mi w życiu potrzebny, nieraz niezbędny. Miało to różne fazy, „kumpelskiej” nie wyłączając; teraz to taka jesienna przyjaźń – spokojna, słoneczna, niezobowiązująca do niczego, trochę już z daleka. Jak to Wisława Szymborska w jednym ze swoich wierszy napisała: „Wiele zawdzięczam/ tym, których nie kocham” (*Podziękowanie*). Czyli przyjaciółom, którzy są po prostu w pobliżu i są bezinteresowni wtedy, gdy są potrzebni.

Więcej na ten temat nie powiem. Tyle wystarczy. Kiedy myślę o Marcie w moim życiu, przychodzi mi często na myśl takie późne powiedzenie Staffa: „Nie zmarowane będzie życie moje,/ Bom tworzył pieśni i miałem przyjaciół”. Pieśni wprawdzie oboje nie tworzyliśmy, ale nasze pisarstwo też miało jakiś w tej przyjaźni udział. Tak jak również uniwersytet i w nim nasi uczniowie.

Stanisław Balbus

Tekst w pierwotnej wersji był częścią nagrania filmowego, które zostało zarejestrowane w ramach projektu Pamięć Uniwersytetu.



Na zdjęciu: Marta Wyka, Władysław Stróżewski, Włodzimierz Maciąg oraz Stanisław Balbus.

Fotografia Archiwum

Profesor Marta Wyka podczas jubileuszu Uniwersytetu Jagiellońskiego w roku 2000.

Fotografia Archiwum



Anna Łabędzka

Paryskie adresy Profesor Marty Wyki



Marta Wyka i Monika Truszkowska-Gibson
Fotografia Zbigniew Pucek

Wiele paryskich szlaków towarzyszy Profesor Marcie Wyce od młodości. Przywołanie ich wskrzesza dawny obraz metropolii i pozwala przypomnieć osoby oraz zjawiska, których już nie spotkamy. Zanim będziemy mogli poznać paryskie szkice autorstwa Marty Wyki i pełny zbiór jej naukowych wystąpień w stolicy Francji, spróbujmy zaznaczyć na planie kilka punktów związanych z Polską, które były dla niej szczególnie ważne z racji wybranego zawodu i do których przez lata chętnie wracała, by na nowo przemierzać to bardzo bliskie jej miasto.

Zacznijmy od Biblioteki Polskiej działającej pod egidą Towarzystwa Historyczno-Literackiego, która usytuowana jest na Wyspie Świętego Ludwika. Romantyczny salon pierwszego piętra i staroświecka czytelnia na parterze, które zniknęły wraz z modernizacją budynku, były tłem pierwszych wizyt młodej badaczki literatury za czasów kierownictwa dwóch legendarnych pań – Ireny Gałęzowskiej i Wandy Borkowskiej. Parę dekad później, już po przemianie ustrojowej, Biblioteka stała się na pewien czas miejscem pracy i rezydencji profesor Wyki. Kraków okazał się jednak dla niej ważniejszy.

Niepowtarzalna aura tej wyspy w kształcie mandorli, będącej wraz z siostrzaną La Cité sercem starego Paryża, łączy jednorodną architekturę z kojącą obecnością rzeki. Katedra Notre-Dame oddzielona od wyspy krótkim mostem Świętego Ludwika widoczna jest z niej od tyłu. Jej majestat mogą kontemplować liczni amatorzy słynnych lodów miejscowej firmy Berthillon, ustawiający się w długich kolejkach już od pierwszych promieni wiosennego słońca. Turyści zatrzymują się chętnie na moście zarezerwowanym dla pieszych, by obejrzeć rozmaite wcielenia street artu, którego spektakl toczy się do późnych godzin wieczornych. Ile razy Marta Wyka przechodziła tamtędy, by udać się do Biblioteki na wystawę, sesję naukową lub by oddać się lekturze w czytelni?

Zaledwie parę minut wystarczy, by z Biblioteki dojść do budynku oznaczonego numerem 12 na ulicy Saint-Louis-en-l'Île, przecinającej wzdłuż wrzeciono wyspy. Od lat powojennych mieściła się tam Libella, księgarnia państwa Romanowiczów, oraz założona przez nich kilka lat później Galeria Lambert. W Libelli można było otrzymać prezent w postaci nieosiągalnych gdzie indziej książek, podyskutować na istotne tematy, wziąć udział w literackich spotkaniach i wernisażach. Serdeczność pani Zofii i przedwojenne maniery eleganckiego pana Kazimierza nadawały temu miejscu niepowtarzalny charakter.

Tuż za placówką Romanowiczów, na tym samym trotuarze, zakotwiczona jest droga każdemu polskiemu humaniście sylwetka Hôtel Lambert, od ulicy obwarowana wysokim murem. Jedynie z mostu Sully widoczna jest w pełni jego wdzięczna fasada, ściśle wpisana w kształt północno-wschodniego przyczółka wyspy. Pałac wyłoniony tej zimy spod wieloletnich rusztowań ukazał wreszcie swój owalny ryzalit mieszczący freski Le Bruna, czy też to, co z nich pozostało po słynnym pożarze w lipcu 2013 roku [esej o Hôtelu Lambert był opublikowany w nrze 3/2013 „Nowej Dekady Krakowskiej” – przyp. red.]. Podwyższony jest teraz optycznie kamiennymi amforami wieńczącymi jego dach, zrekonstruowanymi ponoć wedle pierwotnego projektu architektonicznego. Za rogiem, na nadbrzeżu Béthune, znajdował się jeden z adresów Marii Skłodowskiej-Curie. Wtedy ta część Paryża była dostępna dla niezbyt zamożnych koneserów ceniących odpoczynek od wielkomiejskiego zgiełku. Sąsiednia Biblioteka Polska była



Paryż

Fotografia Z archiwum Moniki Truszkowskiej-Gibson

niewątpliwie ważnym punktem na paryskiej mapie noblistki.

Za przylegającym do Biblioteki mostem la Tournelle, zakończonym białą rzeźbą Paula Landowskiego przedstawiającą patronkę Paryża Świętą Genowefę, rozpościera się lewobrzeżna Dzielnica Łacińska. Widok z tego mostu należy do najpiękniejszych w mieście, obejmując bliźniacze wyspy, Katedrę i zabytkowe budowle na obydwu brzegach Sekwany. W Quartier Latin, pomimo przemian ostatnich dekad zacierających uniwersytecki charakter tej dzielnicy, nadal funkcjonują małe kina, w których przez cały rok można oglądać filmową klasykę. Służyły one Marcie Wyce do wypełniania luk w polskiej dystrybucji kinematograficznej. Okoliczne księgarnie, znakomicie zaopatrzone, mogły zaspokoić najbardziej wyrafinowane pragnienia znawcy literatury. Istnieją one nadal, choć w mniejszej nieco liczbie, i są regularnie odwiedzane przez krakowską badaczkę.

Parę kroków od tych sal studyjnych mieści się Sorbona, w której funkcjonował do końcowych lat 90. XX wieku Ośrodek

Kultury Polskiej – Centre de Civilisation Polonaise. Kierowali nim zmieniający się regularnie poloniści i historycy z Uniwersytetu Warszawskiego, a ich rotację równoważyła obecność jego stałej pracowniczki Moniki Truszkowskiej, która przyjmowała w małym pomieszczeniu bibliotecznym zarówno przybyszów z kraju, jak i miejscowych Polaków. Zaglądało się tam w godzinach urzędowania, by poczytać, porozmawiać przy kawie lub herbatce oraz zdecydować, co należy wybrać z mnogości paryskich ofert kulturalnych. A że ośrodek korzystał także z malowniczych sal amfiteatralnych starej Sorbony, tym chętniej uczestniczyło się w tamtejszych sesjach naukowych i w projekcjach dzieł polskiej szkoły filmowej. Z czasem do Moniki Truszkowskiej dołączyła historyczka sztuki Teresa Stadnicka i tak powstał zgrany duet promujący polską kulturę, który funkcjonował do końca lat 90.

Po przyjacielskiej debacie w ośrodku można się było zanurzyć w cieniu pobliskiego skweru przy Muzeum Cluny lub posilić u Chińczyka naprzeciwko. Niekiedy szło się na obiad do secesyjnej stołówki Sorbony, dostępnej za okazaniem pracowniczych bloczków. Mieściła się ona w lokalu popularnego wyszynku z początku XX wieku zwanego Grand Bouillon Camille Chartier, lub skrótowo Bouillon Racine. Lokal ten powrócił do swego dawnego przeznaczenia w drugiej połowie lat 90. Odnowione wnętrze tej restauracji w stylu paryskiego Art Nouveau doczekało się także wpisania na listę zabytków. Profesor Marta Wyka, dawna bywalczyni uczelnianego punktu żywienia, wydała pozytywną opinię o poznanym niedawno menu tego nowego Bouillon Racine.

Ulicę Racine dzieli kilka kroków od Ogrodu Luksemburskiego. W czasach pierwszych paryskich wizyt Marty Wyki nie pozwalał on na bezpłatne korzystanie z krzesełek. Przybyszom z Polski, nieposiadającym większych rezerw dewizowych, pozostawały mniej liczne ławki, na ogół zajęte. W późniejszych latach park stał się dostępny bez opłat.

Przechodząc od Ogrodu Luksemburskiego do bulwaru Saint-Germain i jego słynnych kawiarni, minawszy uprzednio okazały budynek teatru Odéon, trudno nie zauważyć Księgarni Polskiej położonej pod numerem 123. Można tam kupić lub przeglądać krajowe i zagraniczne publikacje związane z Polską, a także uczestniczyć w spotkaniach z autorami.

Żeby przenieść się spod kościoła Saint-Germain-des-Prés do sąsiedniej, również lewobrzeżnej dzielnicy siódmej, o charakterze arystokratyczno-dyplomatycznym, najlepiej wsiąść do autobusu, który jedzie wzdłuż Sekwany, obok Placu Zgody i Esplanady Inwalidów. Od niej już blisko do ulicy Surcouf, gdzie mieściło się, bardzo aktywne do końca ubiegłego wieku, niezwyczajne miejsce polskich spotkań: pallytyński Centre du Dialogue. To katolickie forum swobodnej wymiany myśli i tolerancyjnego otwarcia na innych, nazwane przez Kardynała Karola Wojtyłę „francuskim oknem na świat Polski”, zainaugurował swym wystąpieniem w roku 1973 Stefan Kisielewski.

Czy Marta Wyka zdążyła poznać bliżej założyciela Centrum Dialogu, księdza Józefa Sadzika? Zmarł on nagle w roku 1980. Na pewno bywała tam za czasów jego następców, a zwłaszcza księdza Zenona Mdzielewskiego, który przez 15 lat patronował

tamtejszym wydarzeniom. Współpracowała z nim Danuta Szumska, absolwentka filologii klasycznej KUL-u, bez reszty oddana Pallotynom i ich wydawnictwu. Widuje się ona nadal z Martą Wyką przy okazji agap organizowanych w wąskim gronie.

Po piątkowych spotkaniach ksiądz Modzelewski z kolegami Pallotynami i z Danutą Szumską przyjmował grupę stałych bywalców na tak zwanej „górcie”, w ciasnych pokoikach na I piętrze połączonych ze sobą dwóch osiemnastowiecznych budynków oznaczonych numerami 23 i 25. Stłoczeni pod regałami pełnymi książek, sącząc kieliszek trunku lub soku, dyskutowaliśmy tam nierzadko aż do zamknięcia metra.

Na hasło „góрка” wyłaniają się z mroków pamięci twarze Międzyrzeczkich, Brandysów, Oli Watowej, jej syna Andrzeja, tak bliskiej księdzu Sadzikowi Olgi Scherer i jej kuzynostwa Charwatów, księdza Tischnera, Pomianów, Aliny Margolis-Edelmanowej, Smolarów, Zofii Herzowej, Słonimskich, „Księcia” z Maisons-Laffitte, jak zwykła mawiać Danuta Szumska, i tylu, tylu innych.

Ascetyczna kaplica parterowa służąca jako miejsce spotkań zachowała na zawsze ślady artystycznych przyjaźni księdza Sadzika. Apokaliptyczny witraż Jana Lebestaina zdobiący mur od strony ulicy koresponduje z głową Chrystusa autorstwa Aliny Szapocznikow, wykonaną w typowej dla niej akrylowej technice.

Spotkania wymagające większej ilości miejsca odbywały się w pobliskim kościele Saint Pierre-du-Gros-Caillou. Trudno zapomnieć obraz przemawiającego tam z ambony ponad dziewięćdziesięcioletniego Józefa Czapskiego.

Występowali u Pallotynów „wszyscy”, od blisko zaprzyjaźnionego z księdzem Sadzikiem Czesława Miłosza, po Halinę Mikołajską, Janinę Ochojską czy Tadeusza Mazowieckiego. Obok starej gwardii emigrantów z kręgu „Kultury”, i tych z lat 60., pojawili się tam za przyczyną stanu wojennego również liczni młodzi przybysze.

Innym punktem na mapie polskiego Paryża, będącym miejscem konferencji naukowych, wydawniczych promocji i koncertów, jest paryska stacja Polskiej Akademii Nauk mieszcząca się na ulicy Lauriston pod numerem 74. Rozkwitła ona w pełni po zmianie ustroju. Długa ulica Lauriston położona w elitarniej dzielnicy szesnastej zaczyna się na Placu Gwiazdy, skąd można dojść do placówki PAN dłuższym spacerem, pnąc się nieco pod górę. Zajmuje ona pałacowy budynek z początku XX wieku, który należał do arystokratycznej rodziny Clermont-Tonnerre. Bywał tam i Proust, i artystyczna gwiazda tej epoki – Ignacy Jan Paderewski. Potem dom ten nabyła rodzina Sanguszków i w roku 1919 służył on polskiej delegacji wersalskiej. Po II wojnie został przeznaczony na siedzibę PAN.

Obok sal recepcyjnych, czytelnicy i salonu, są w tym budynku pokoje dla naukowców przyjeżdżających z Polski. Marta Wyka zatrzymywała się w nich często, o ile nie wybierała gościny u przyjaciół lub hoteliku w dzielnicy Le Marais, w którym spotykała się z przyjeżdżającą z Danii koleżanką Janiną Katz, zmarłą przed paru laty. Opuszczając Kraków po niesławnym roku 1968, bez znajomości duńskiego, stała się Janina Katz uznaną pisarką duńską, a tym samym współczesnym wcieleniem fenomenu Conrada.

Warto wiedzieć, iż nazwa ulicy Lauriston brzmi w uszach starszych paryżan w sposób szczególny, mieściła się tam bowiem pod numerem 93 siedziba Gestapo, wielokrotnie opisywana przez Patricka Modiano.

Z innych, jakże licznych, paryskich tras Marty Wyki, wspomnijmy jeszcze dwie, jako należące już do historii. Jedną prowadziła do Oli Watowej, drugą do Olgi Scherer.

Ola Watowa. Piękna twarz rozświetlona uśmiechem dosłownie „zagarniającym” rozmówcę. Burza ciemnych włosów przetkanych srebrnymi nitkami upięta w klasyczny kok. Jakby orzechowe spojrzenie. Jej mieszkanie w piątej dzielnicy, usytuowane między Dworcem Austerlitz i Ogrodem Botanicznym, w zakolu ulicy Nicolas-Houël, było dobrze skomunikowane z historycznym centrum. Na pobliskich bulwarach funkcjonowały za życia Oli prowincjonalne sklepiki, gdzie szło się po ser, szynkę i pieczywo, którymi częstowała gości w asyście aktualnej współmieszkanki. Były to na zmianę jej siostry, ciepła i dowcipna Marysia oraz pełna uroku Joasia, lub znajome z Warszawy. W okresie stanu wojennego Ola Watowa miała prawie 80 lat. Pomimo to nie odczuwało się w kontakcie z nią ani dystansu, ani zmęczenia wiekiem. Wtedy już rzadko bywała poza domem, ale pojawiając się gdzieś – była od razu widoczna. Na przekór niskiemu wzrostowi. Nie korzystała z krzesła podsuwanego jej na „górcę” u Pallotynów, lecz trwała w posturze odpoczywającej tancerki, plecami i stopą oparta o ścianę. Uważna i uśmiechnięta, oczarowywała interlokutora, nigdy go nie „czarując”.

Wizyty Marty Wyki, znanej badaczki literatury mieszkającej na stałe w Polsce, były bardzo ważne dla tej niezłomnej promotorki dzieła poety. Korzystała z obecności krakowskiej polonistki, by dyskutować o tekstach Aleksandra Wata i problemach edytorskich, komentowała także dobór zdjęć w swoim prywatnym panteonie na „ścianie pamięci”.

Z piątej dzielnicy, w której mieszkała Ola Watowa, nie było daleko do domu Olgi Scherer, znajdującego się w dawnej patrycjuszowskiej dzielnicy Le Marais. Można było tam dojść dłuższym spacerem od mostu Austerlitz do ulicy Saint-Antoine, z niej po kilku minutach docierało się na rue du Parc-Royal.

Ponieważ Olga Scherer i jej piękna rezydencja zostały opisane w artykule poświęconym wieczorowi ku jej czci zorganizowanym w Bibliotece Polskiej [opublikowanym w numerze 3/2017 „Nowej Dekady Krakowskiej” – przyp. red.], ograniczymy się do przypomnienia, iż Marta Wyka należy do niewielkiej grupy osób, które gościły u niej na dłużej. Każdy mieszkaniec tak zwanego aneksu, czyli wiekowej baszty przekształconej w przestronne studio z łazienką, musiał przejść przez kuchnię lub salonik Olgi, by dostać się do przedpokoju. To sprzyjało rozmowom o różnych porach dnia. Pominąwszy ten szczegół, aneks zapewniał rezydentowi pełen komfort niezależności, bo był oddzielony od mieszkania stumetrowym tarasem, gdzie buszowały wśród donic z roślinami kolejne dalmatyńki Olgi i ruda kotka Kanelcia. Wymowną wykładnią tej przyjaźni jest obraz Jana Lebensteina zdobiący mieszkanie Profesor Marty Wyki.

Na zakończenie kilka słów o paryskiej aktualności, w nieco lżejszej tonacji. Gdybym miała dedykować Bohaterce tego tekstu którąś z ostatnich paryskich wystaw, wybrałabym dwie ekspozycje poświęcone modzie. Szczęśliwie już od dawna moda ma taki sam status jak inne dziedziny sztuki i może się pojawiać na stronach kulturalnego periodyku.

Po wyznaczeniu na mapie Paryża kilku miejsc, do których Marta Wyka powracała przez długie lata z powodów zawodowych, można przywołać i ten aspekt francuskiej kultury powszechnie utożsamiany z Ville-Lumière. Nie jest on objęty żadnej miłośnicze sztuki.

Pierwsza ekspozycja, dotycząca Christiana Diora, ukazała na tle historii lat 30. 40. i 50. jego drogę od prowadzenia galerii malarstwa do projektowania ubrań, a także okoliczności towarzyszące założeniu legendarnej firmy krawieckiej i jej błyskawicznemu sukcesowi w innych krajach.

Druga, poświęcona malarzowi Mariano Fortuny, wywodzącemu się z hiszpańskiej dynastii artystycznej, pozwoliła zrozumieć dlaczego zajął się on w początkowych latach XX wieku projektowaniem tkanin. Wystawa Diora, niezwykle bogata, zajmowała prawie całe Muzeum Sztuk Dekoracyjnych przy Luwrze. Wystawa Mariano Fortuny znakomicie komponowała się z pałacowym wnętrzem Muzeum Galliera. Rozmach obydwu ekspozycji przyciągał tłumy widzów płci obojga, od najmłodszych do najstarszych.

O ile kolekcję plisowanych jedwabi, zwiewnych muślinowych szat wzorowanych na greckich tunikach oraz gobelinowych płaszczy w renesansowo-baro-

kowym stylu można zobaczyć w Wenecji, w pałacu należącym do pary jej twórców, czyli małżonków Fortuny, o tyle ekspozycja Diora jest już zamkniętym epizodem, a jej zawartość rozproszona w różnych, niełatwo dostępnych miejscach. Odznaczała się ona czymś w wystawiennictwie bardzo rzadkim. A mianowicie zniesieniem dystansu między eksponatem i widzem. Wiele modeli można było prawie dotknąć – przechodząc obok nich. Każda kobieta mogła się „przymierzyć” do sukien wyeksponowanych na manekinach stojących parę centymetrów nad podłogą, na wysokości ludzkiej sylwetki. W niektórych salach nie było ani szyb, ani gablot, co dawało możliwość obejrzenia z bliska faktury tkanin, przestudiowania najdrobniejszych szczegółów wykończenia oraz zdobień. Każdy zwiedzający czuł się w pełni uprawniony do wejścia w intymne rejony artystycznego rzemiosła najwyższej jakości.

Ta gigantyczna, lecz ani przez moment nienużąca prezentacja strojów i akcesoriów, wzbogacona o dzieła malarzkie z rozmaitych epok, zdjęcia słynnych fotografów i fragmenty filmów ze znanymi aktorkami w zjawiskowych kreacjach, obejmowała wszystkich projektantów Diora, od Yves Saint-Laurenta po Włoszkę Marię Grazię Chiuri, pierwszą kobietę na czele tej marki. Wielowątkowa inscenizacja wystawy z feerycznym oświetleniem, pomysłowymi projekcjami i ludyczną scenografią wykorzystującą wielopoziomą architekturę muzeum, godna jest nie tylko najwyższego uznania, ale wręcz postawienia na równi z dziełami wielkich twórców teatru.

Anna Łabędzka

Bogusława Latawiec

Krakowskie dziecko w poznańskim „Arkuszu”



1992 rok, spotkanie redaktorów pism kulturalnych, dyskutujących na temat (dez)integracji polskiej kultury współczesnej – sala konferencyjna „Głos Wielkopolskiego” w Poznaniu. Od lewej: Andrzej Niewiadomski („Kresy”), Witold Tkaczyk („Arkusze”), Paweł Zbiński („Tytuł”), Józef Ratajczak („Arkusze”), Władysław Braniewski („Głos Wielkopolski”), Ryszard Kazimierz Przybylski („Arkusze”), Marta Wyka („Dekada Literacka”), Bogusława Latawiec („Arkusze”), Edward Balcerzan („Arkusze”), Mieczysław Orski („Odra”).

Fotografia z archiwum Bogusławy Latawiec

„**A**rkusz» był czasopiśmie literackim ukazującym się w Poznaniu w latach 1991–2003 początkowo jako dodatek kulturalny do dziennika «Głos Wielkopolski», następnie – począwszy od czerwca 1994 roku – wydawnictwo samodzielne nadal finansowane przez dziennik jednocześnie dotowane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, docelowo także przez Pro Helvetię. Redaktorem naczelnym była Bogusława Latawiec” – czytamy we wstępie Alicji Przybyszewskiej do jej opracowania „*Arkusze*” (1991–2003) *Bibliografia zawartości* (Biblioteka Raczyńskich, Poznań 2012).

Jak powstał ten miesięcznik? Wieloletni dziennikarz działu kultury w „Gło-

sie” – Włodzimierz Braniewski, który od lat redagował w nim stronę „W kręgu literatury”, marząc o własnej wspomnieniowej książce, poprosił, abym go raz po raz zastąpiła w tej pracy. Któregoś dnia w trakcie redakcyjnej rozmowy pojawił się Józef Ratajczak (poeta, prozaik, badacz ekspresjonizmu), który nagle spytał: – A może by tak naczelny raz na miesiąc zgodził się na rozszerzenie waszego działu kultury do dwóch, no może trzech stron raz w miesiącu? Byłoby to coś nowego, takie pismo w piśmie. Co o tym myślicie? – Nie wydało mi się to realne, ale Włodek znający od lat naczelnego, Mariana Marka Przybylskiego, mruknął: – To wcale nie jest takie niemożliwe. – I miał rację. W jakiś

czas później, w naszym domu, kilkoosobowa „grupa założycielska”, zastanawiając się nad tytułem, wybrała zaproponowaną przez Józka Ratajczaka nazwę „Arkusze”.

Pierwszy numer miesięcznika, wprowadzie otoczony jeszcze reklamami i nekrologami, które nas częściowo finansowały – ukazał się w „głosowych” głębinach szybko, bo już w listopadowym sobotnio-niedzielnym numerze z dnia 23/24 1991 roku. W lewym rogu, na stronie 17 pojawiła się wybita tłustym drukiem, w ramce – informacja:

„Arkusze” Rok I NUMER 1. 23 XI 1991 r.
miesięcznik kulturalny
oficyny wydawniczej
„GŁOS WIELKOPOLSKI”

Obok był udatny rysunek „głosowego” grafika, Witolda Tkaczyka, reklamujący naszą wkładkę.

W 1994 roku do kolegium wydawniczego zostali zaproszeni: z Warszawy – Wiktor Woroszyński, z Wrocławia – Mieczysław Orski, z Krakowa – Marta Wyka.

W cytowanym już przeze mnie *Wstępie* Alicji Przybyszewskiej do bibliografii „Arkusza” przeczytamy także: „Współpraca wielu autorów z pismem zaowocowała późniejszymi wydaniem książkowymi, m.in. *Czarnych sezonów* Michała Głowińskiego, tomu wspomnień *Pamięć ci wszystko wybaczy* Jerzego Korczaka i *Krakowskiego dziecka* Marty Wyki”.

Wprawdzie Marta rozpoczęła współpracę z „Arkuszem” od omówień tekstów naukowych (m.in. Jana Prokopa), rozważań światopoglądowych, literackich, teoretycznych, metarefleksji artystycznych, dotyczących między innymi *Papugi*

Flauberta Juliana Barnesy, ale stosunkowo prędko zaczęła pisać dla nas krótkie teksty wspomnieniowe, dotyczące jej wojennego dzieciństwa, spędzonego u rodzin ojca i matki Kazimierza Wyki i jego żony na krakowskiej prowincji, aż do powojennego osiedlenia się na stałe w Krakowie. Obejmujące już szkolne czasy autorki, jej pierwsze dziewczęce przeżycia artystyczne, aktorskie, poetyckie i czytelnicze, począwszy od książek dla dzieci aż do beletrystyki dla dorosłych (czyli „gorszącej”) w bibliotece „Twórczości”, której redaktorem naczelnym był jej ojciec profesor i kibic piłkarski – Kazimierz Wyka. Długo – jak napisała Marta – nie rozumiała, co znaczyło, gdy mama mówiła do niej: „tata idzie do twórczości”: „bo dużej litery ani cudzysłowu jeszcze się nie widziało i nic to nie tłumaczyło”.

Marta Wyka w kolejnych latach zamieściła w „Arkuszu” pięć tekstów literackich: *Literackie dziecko* – 1995, nr 1 (z podtytułem *Wspomnienie*); *Miasteczko w stylu art-deco* – 1995, nr 9; *Rozmowy z nieobecnymi* – 1997, nr 3; *Małe nostalgia* – 1997, nr 8; *Krótką historią Iksa* – 1997, nr 8/9. Warto się im dokładnie przyjrzeć, bo to one właśnie, jak przypuszczam, przyczyniły się do podjęcia decyzji autorki o kontynuowaniu nurtu wspomnieniowego, ale już w kolejnych książkach autobiograficznych. Ukazały się trzy: *Krakowskie dziecko* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998), *Przypisy do życia* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007), *Przypomniałam sobie* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 2015).

Literackie dziecko i *Miasteczko w stylu art-deco* wiele ze sobą łączy. W obu utworach „ja” wspominające to często po

prostu – „dziecko”, jakby narratorka nie była jeszcze całkiem pewna, czy powinna się ujawnić w podwójnej roli – jako bohaterka i autorka. Jednocześnie nieco niekonsekwentnie tłustym drukiem otwiera wspomnieniowy świat „literackiego dziecka” opowieścią babci o odwiedzinach poety Gałczyńskiego w jej domu, czym jednoznacznie ujawnia córczyność „dziecka” – Marty – w rodzinie Wyków. Oto relacja babci: „Jak was nie było, to przyszedł pan Gałczyński. Zjadł słoik konfitur i za wódką się rozglądał. Powiedziała, że nie ma. Nie, nic nie mówił, kiedy znowu przyjdzie. Babcia wzruszyła z politowaniem ramionami, relacjonując rodzicom tę wizytę. Ja stałam w przedpokoju obojętnie, bo nie wiedziałam jeszcze, iż wysłuchuję sprawozdania o przyszłym temacie mojej pracy doktorskiej. Chyba zresztą wtedy nie zetknęłam się z panem Gałczyńskim, raczej z jego córką, z czego nie wyniknęła żadna sympatia, raczej tłumiona niechęć. Literackie dzieci, mówiący między nami, niezbyt się lubią”.

Jeśli chodzi o bohaterkę obu pierwszych wspomnień Marty Wyki, to pojawia się w nich naprzemiennie – raz jest to anonimowe „dziecko”, a raz sama pisząca – autorka. Im bliżej końca wspomnień, tym częściej, jakby odważniej daje o sobie znać narratorskie „ja” Marty, zwłaszcza przy istotnych dla niej biograficznych ujawnieniach, jak na przykład to: „[...] pobłażałam literatom, a w ogólności kochałam artystów, a właściwie kochałam jednych i drugich, uważając ich za najważniejszą część ludzkiego gatunku”.

Marta starannie odtwarza świat swojego wojennego dzieciństwa. Można zażytkować tezę, że w tamtym okresie był

on dla niej bardziej intrygujący niż przestrzeń ludzka. Poza rodzicami, częściej ojcem, jego gośćmi, niż matką, nie mówiąc już o siostrze – nie ma w nim żadnych rówieśników.

Fascynują ją przede wszystkim: ulice, place, domy, ich wnętrza, klatki schodowe, pokoje, meble, widoki zza okien, werandy, wykusze, połączenia wewnątrz zamkniętych ze światami zza okien, zmieniające się układy blasków i cieni – otwarcia i zamknięcia tego, co utajnione, intymne w zwiedzonym świecie. Zaskakujące, że nie ma w tych wspomnieniach typowych dla dzieci w jej wieku prób kreowania bajkowych przestrzeni, wymyślonych i budowanych przez siebie i rówieśników. Mała Marta żyje w świecie dorosłych. I najprawdopodobniej są to już jej pierwsze próby poznawania świata, rozumienia reguł kierujących życiem.

Chce wiedzieć i widzieć, co się dzieje we wnętrzach intymnych, zamkniętych, co jest w nich utajnione, do czego służą konkretne przedmioty, akcesoria. Dokładnie ogląda na przykład fascynującą ją sypialnię krewnej, jej marmurową toaletkę, na której odkrywa tajemnicze pudzeczka do upiększania twarzy, kryształowy flakon z perfumami, gruszkę gumową do rozpylania zapachu, różowy puszek do pudru i rozmaite inne akcesoria, na koniec wielkie intrygujące łóżko małżeńskie, przykryte aksamitną narzutą, wywołujące niejasne, peszące skojarzenia.

Najbardziej jednak zachwycało (znowu jeszcze) „dziecko” – prawdziwe cudo, kolisty, oszklony wykusz w salonie, a za nim bujny – ogród. Dwie tak różne panoramy ujrzone z tego samego miejsca. I może był to już w biografii autorki pierw-

szy znak, świadczący o istotnych dla niej przeżyciach malarskich, także teatralnych, scenicznych. Wiele można by jeszcze odnaleźć w jej wspomnieniach podobnych zobaczeń, odkryć wizualnych.

Piękny i zaskakujący okazał się dla mnie opis maleńkiego oczka wodnego z *Miasteczka w stylu art-deco*, które Marta odnalazła za płotem jakiejś willi i na zawsze, jak się okazało, zapamiętała: „[...] basen, a w nim pływały złote rybki, żywe, prawdziwe, połyskliwe jak skórka rękawiczek, przemykająca pośród traw wodnych i dużych, płaskich liści”.

Ten piękny, metaforyczny obraz poetycki mocno podważył moje dotąd przekonanie o przede wszystkim przedmiotowym, zdroworoządkowym odbiorze świata przez narratorkę.

W jego kontekście żal mi nieco, że dziecko-Marta pozbawione było inspirowanych wyobrażeń zabaw z rówieśnikami, które – jak pamiętam z własnego dzieciństwa – często przybierały zupełnie szalone realizacje. Śniły się nam po nocach jeszcze w wieku dojrzałym. I choć autorka rzadko w swoim piśarstwie kreuje światy drugie, fantastyczne (które cenię w prozie) i woli – autentyczne, wzruszyło mnie jej jedno drobne i pozornie nieważkie zdarzenie jeszcze z czasów wojennych, zapamiętane aż do dorosłości: „W niewyraźnym, zamglonym przypomnieniu zjawia się Józia: jej buciki lśnią, jej fartuch szeleści. Przynosi mi ciepłe, kozie mleko, którego nie znoszę.

Przecież nie możemy cię teraz wywieść do Rabki – mówi mama i pilnuje, żebym wypila lekarstwo”.

Zamykając swój tekst blahym w istocie epizodem, pisząca uchwyciła jeden

z bardziej tajemniczych mechanizmów pamięci, który działa samowolnie i nieprzewidywalnie. Cóż bowiem znaczy ten drobny epizod z kozim mlekiem w tle, wobec całkowicie niedostępnych już dla pamięci Wyczanki, zagubionych w istnieniu wielogodzinnych rozmów ojca z przyjaciółmi, wybitnymi twórcami, naukowcami tamtych trudnych czasów?

Sama swoją dziecięcą niepamięć celnie podsumuje: „Do dzisiaj żałuję, że literacka prehistoria nie dotknęła mnie bardziej zmysłowo, bardziej konsekwentnie. Co robiłam, gdy oni buszowali po ogrodzie, omawiali sprawy, popijali samogon, fotografowali się w tartaku dziadka? Przyjeżdżali i odjeżdżali, a teraz wyłaniają się z mojej pamięci jak duchy dzieciństwa, fantomy, które nabierają ciała w miarę wpływu czasu i mojego własnego doświadczenia”.

A kogóż tam nie było poza Konstantym Ildefonsem Gałczyńskim, Jerzym Andrzejewskim (o którym Marta jedynie spamiętała, że wyniósł z domu haftowaną ręcznie powłoczkę, skarżąc się, że w powstaniu wszystko stracił), Julianem Przybosiem, Wilhelmem Machem (pomagającym jej, zresztą nieskutecznie, w rozwiązywaniu zadań matematycznych) i Jerzym Lauem?

Rozmowy z nieobecnyimi. Ten utwór Marta Wyka otwiera wyznaniem: „[...] dziś żałuję, że za mało rozmawiałam z rodzicami, albo słuchałam ich nieuważnie, zwłaszcza gdy dotyczyło to ich życia przedwojennego”. A może – rozważa – „skrupulatność nic by nie zmieniła? Przecież czas toczy się dalej i nasze życie trwa, razem z owymi lukami nie do wypełnienia”.

Autorka odważnie wzbogaca fabułę, wprowadzając do utworu rozmowy

z nieżyjącymi już dawno ciotkami, co udratyzuje bieg akcji. Pojawi się tu także intrygująca miłosna korespondencja z 1908 roku.

Dom rodzinny Wyków – jak napisze – „był obrośnięty ciotkami: prawdziwymi i przyszywanymi”. Po kolei były to: ciocia Zosia, Halina, Jadzia, Róża. Wszystkie one, choć już dawno nieżyjące, odwiedzają autorkę nadal – w snach, komentując żywo jej różne decyzje i wtedy – jak wyznaje – czuje się znacznie lepiej: „Bo ciotki, jak to ciotki, bardziej chwala, niż krytykują. – Świetnie moje dziecko – mówią. Pusta dotąd przestrzeń wypełnia się. Ciotki przechadzają się w niej, jak duchy w filmach Bergmana” – i ujawnia się nagle świat drugi, baśniowy. Dzięki tej fabularnej konwencji Marta może pokazywać „śnionym” ciotkom stare fotografie rodzinne, których nie zdążyły oglądać, listy których nie przeczytały. A one z kolei, zaniepokojone swoją niewiedzą, wskazując na obce osoby – pytają: „a to, kto to?”

„Cieszę się tymi rozmowami ponad czasem – wyzna autorka – ostatecznie nie będę już miała więcej ciotek”.

Przy porządkowaniu rodzinnej korespondencji Marta odkryła w sekretarzyku jeszcze inną dawność, może najdawniejszą – dwa miłosne listy z 1908 roku zachowanej pary, pewnie dawnych krewnych: pana Wojciecha (dla bliskich – Wojteczka) i jego przyszłej żony Marii (czyli Maniusi). Wyobraziła sobie nawet, jak oni mogli wyglądać: Ona – rękaw koronkowy, stójka, obcisła suknia, trzewiki zapinane na guziki. On – dziarski, zawadiacki z szyją w sztywnym kołnierzyku. Marta oczywiście wpisała jego miłosny list i ostrożniejszą odpowiedź panny Maniusi do swojego

utworu. Dzięki czemu uzyskał on od razu wyższą temperaturę uczuciową i wzbogacił język uroczymi archaizmami.

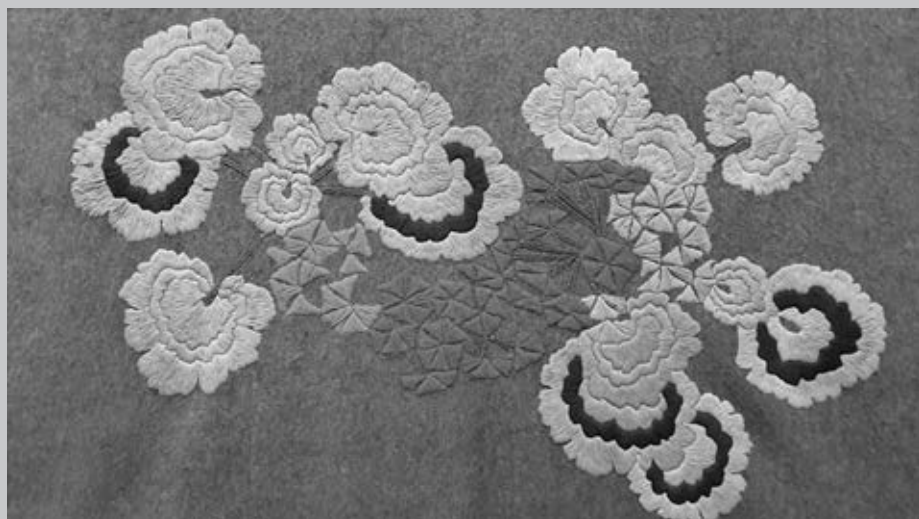
Przytoczę tu tylko list Wojteczka, bo jest gorętszy i językowo bogatszy: „Łaskawa panno Maniusiu! Ośmielony powtórnym przyjęciem, jakiego doznałem ze strony Panny Maniusi i Mamci, ośmielałem się złożyć moje głębokie wyrazy radości i nadziei, jaką żywię. Uczucia moje dla panny Maniusi od pierwszej chwili widzenia zostały wryte w me serce i od tego czasu jestem jak bez życia, jakoś mi smutno, tęskno tak, że sam nie wiem, co się ze mną dzieje. Jak byłem razem, tak mi było jakoś błogo, i tak się czułem uszczęśliwiony. Och! Boże! Czego tak krótko? Czego tylko chwilę? Dlaczego nie na zawsze? Więc proszę drogiej Panny Maniusi zrobić mi tę nadzieję, nadzieję wzajemności, abym zamiast tego niepokoju mógł sobie powiedzieć jestem szczęśliwy”.

Profesor Marta Wyka, pisząc swoje wspomnienia, nie zapomina, że jest literaturoznawczynią i poddaje je refleksji naukowej. „Literatura – zauważa – wymyśliła niezliczone formy pamiętania, nazwała je, uporządkowała, zatrzymała w biegu do nicości”. To niczego jednak nie uściśli, nie rozwiąże do końca – konkluduje gorzko, samą siebie pytając: „Ale gdzie jest koronka mojej babci, surdut dziadka, trwała ondulacja ciotki, notes ojca, adresy do pisania listów, mroczne domy. Zarastają wydeptane ścieżki, milkną głosy. Więc byłam tam – powiedziała moja mama. Posuwam się chyłkiem jej śladami, żeby odnaleźć kamyk, źdźbło, słowo, wątlą melodię. Byli, żyli – żegnajcie, do zobaczenia”.

Bogusława Latawiec



Wyspiański, Muzeum Narodowe w Krakowie, 28.11.2017–20.01.2019
Fotografie Aleksandra Görlich



Laudacja dla Małgorzaty Łukasiewicz



Na początek cytat z laureatki: „Domek literatury powinien być obszerny i rozciągly. Owszem, powinien być też w miarę przejrzysty, uładzony, żeby bez większego trudu znaleźć w nim to, czego się akurat szuka. Ale właśnie tylko w miarę, do pewnego stopnia, bo dobrze jest też znajdować w nim to, czego się wcale nie szuka, o czym się zapomniało albo w ogóle nie wiedziało”.

Małgorzata Łukasiewicz w domku literatury jest po prostu u siebie. W podwójnej roli: jako wspaniała tłumaczka z języka niemieckiego i równie wspaniała eseistka, mistrzyni tego gatunku. Te dwie role podciągnąć można pod jedno pojęcie: przewodniczki. Przewodniczki, która jako czytelniczka doskonała umie poprowadzić nas nieznanymi wcześniej drogami, a czasem na szlakach wielokrotnie

przedeptanych ukazać widoki, których wcześniej nie dostrzegliśmy.

Bo przecież tłumacz jest czytelnikiem do potęgi drugiej, jak powiedział Anders Bodegård, który swoim rodakom Szwedom udostępnia domek polskiej literatury. W swojej najnowszej książce *Pięć razy o przekładzie* – to zapis wykładów wygłoszonych na Wydziale Polonistyki UJ – Małgorzata Łukasiewicz rozważa dylematy i paradoksy profesji tłumacza, pokazując między innymi zastanawiające bogactwo metaforycznych określeń używanych do opisanego relacji między tłumaczem a autorem dzieła oryginalnego. Jest tu i służba, i przeprawa na drugi brzeg, i transfuzja, a także walka czy rywalizacja. Tłumacz okazuje się hermeneutą cudzego dzieła, interpretatorem, ale także kimś, kto poszerza przestrzeń własnej kultury, wprowadza do niej nowe sensy i znaczenia, czasem wręcz zmienia jej bieg.

Zatrzymajmy się na chwilę przy zasługach translatorskich Małgorzaty Łukasiewicz. Lista dzieł, które przyswoiła polszczyźnie, jest długa i nie sposób jej tu w całości przedstawić. Znalazły się na niej *Niewczesne rozważania* i *Radosna wiedza* Friedricha Nietzschego, dzieła Georga Simmela, Hansa Georga Gadamera i Jürgena Habermasa oraz filozofów szkoły frankfurckiej, Theodora Adorno i Maxa Horkheimera. Proza Hermanna Hessego, Heinricha Bölla i Maxa Frischa. Wielki bestseller, czyli *Pachnidło* Patricka Süskinda, i powieść nieznanego u nas Petera Stamm, która – choć dobra – bestsellerem nie zostanie. Libretto *Pierścienia Nibelunga* Richarda Wagnera i powieść Karola Maya *Przez dziki Kurdystan*. Jeszcze książki pisarzy wschodniemieckich

zbuntowanych przeciw reżimowi, Jürge-
na Fuchsa i Hansa Joachima Schädlicha,
wydane przed upadkiem muru – dobra
sposobność, by wspomnieć o innej stro-
nie biografii laureatki, mianowicie o jej
zaangażowaniu w działania opozycyjne
lat 1976–1989, za które zapłaciła intern-
owaniem w stanie wojennym.

Wróćmy jednak do literatury. Dwa
nazwiska pisarzy tłumaczonych przez
Małgorzatę Łukasiewicz wymienić trze-
ba osobno, bo to właśnie przypadek, kie-
dy tłumacz poprzez swoje wybory, swoją
wierność pisarzowi innego języka wywie-
ra wpływ na rozwój literatury w języku
własnym. Te nazwiska to Szwajcar Ro-
bert Walser (1878–1956), odkryty na no-
wo wiele lat po śmierci, i przedwcześnie
zmarły Niemiec W.G. (Winfried Georg,
nienawidził swoich imion, więc używał za-
wsze inicjałów) Sebald (1944–2001). Mo-
że ktoś już pisze pracę o oddziaływaniu
prozy Sebald na współczesną literaturę
polską – nie mam wątpliwości, że byłoby
o czym pisać. A polski Sebald to wyłąc-
nie Małgorzata Łukasiewicz. Pierwszą po
polsku powieść Walsera zawdzięczamy
Teresie Jętkiewicz, ale to Małgorzata Łu-
kasiewicz konsekwentnie kontynuowała
jej dzieło i napisała niezastąpioną do dziś
minimonografię pisarza.

A esej? O najnowszej książce już wspo-
mniałem, wcześniej były *Rubryka pod różą*,
*Jak być artystą. Na przykładzie Toma-
sza Manna* i *Dziwna rzecz – pisanie*. Te
zbiory to lekcja czytania, które staje się
zapierającą dech przygodą pełną zasko-
czeń i niespodzianek. Erudycyjna, a przy
tym lekka narracja łączy ze sobą odległe
z pozoru światy, odsłania nieoczekiwane
powinowactwa i ukryte sensy. Zachwy-

cająca jest książka o Tomaszu Mannie,
jednym z ulubionych autorów Małgorza-
ty Łukasiewicz, skupiona wokół trzech
dzieł – *Buddenbrooków*, *Czarodziejskiej
góry* i *Doktora Faustusa*. *Czarodziejską
góre* przeczytałem po raz pierwszy jako
nastolatek, potem wielokrotnie do niej
wracałem, wydawało mi się, że znam ją
na pamięć. Cóż, po lekturze *Ciała Ca-
storpa* i *Alfabetu „Czarodziejskiej góry”*
Małgorzaty Łukasiewicz zrozumiałem,
że grzeszę pychą. Teraz czekam na kolej-
ne teksty o Mannie – a może jego mono-
grafię, kto wie?

Na koniec przypomnę jeden z odcin-
ków drukowanej kiedyś w miesięczniku
„Znak” „Rubryki pod różą”, *Historię z mo-
ralem*. Zaczyna się on od lektury... biblio-
grafii, mianowicie sporządzonej przez Ja-
cka St. Burasa bibliografii polskich prze-
kładów z literatury niemieckiej. Lektura
przynosi odkrycie, że najczęściej wyda-
wanym w Polsce niemieckim autorem nie
był żaden z klasyków – ani Goethe, ani
Schiller, ani nawet sławna niegdyś autorka
romansów Courths-Mahler, ale Christoph
von Schmid, katolicki duchowny z prze-
łomu XVIII i XIX wieku, autor popular-
nych powiastek dydaktycznych. Potem
pojawiają się *Lalka* i Wokulski: dlacze-
go, zobaczcie sami. I wreszcie ostatnie
zdanie: „Taki jest prawdziwy moral tej
historii – z książkami nigdy nic nie wia-
domo”. Rzeczywiście, nigdy! Małgorzato
– w imieniu wszystkich Twoich czyteln-
ków bardzo Ci dziękuję!

Tomasz Fiałkowski

Laudacja została wygłoszona podczas wręczenia
Małgorzacie Łukasiewicz Nagrody im. Kazimierza
Wyki. Uroczystość odbyła się 19 stycznia 2018 roku.

Krzysztof **Lisowski**

Luty mgła

odniosłem leksykon z ilustracją Blake'a
do *Raju utraconego*

wąż trzyma jabłko
w rudym pysku

kobieta podobna z daleka
do Wisławy
mówi teraz:
między bogiem a prawdą

jakby informowała
o miejscu pobytu

po śliskich chodnikach Szewskiej
przechadzają się
siewcy soli

jak tamci
po zburzeniu Kartaginy
tylko ciepłej ubrani

8 II 2018

Strzała i lew

na płaskorzeźbie z pałacu w Niniwie
strzała trwa w locie
przez płowe powietrze
trzeci tysiąc lat

jeszcze nie trafia celu
nigdzie się nie spieszy
nie przebija karku ani boku
lwa do którego celuje dziś
wielki Asurbanipal

rzecz dzieje się w Asyrii
inaczej być nie może
bo tylko królowi wypada polować na króla

podpowiadam lwu
uciekaj przez słowo
poszukaj hasła
otworzy się wąska ścieżka
między ludźmi z nagonki
a złotym rydwanem

ale wiem że za późno
jestem fałszywym doradcą
i lew mnie nie słyszy
przez pomruk turystów
zbyt ciemna jest przeszłość

a jeszcze wielu innych przyjdzie
tego popołudnia zobaczyć
jak się kończą podobne historie

i dla każdego wystarczy
posłusznych strzał

Andrzej **Muszyński**

Autoresponder

Jestem adresem mejlowym
znanym do połowy:
Stąd nawet ćwierć prawdy nie wychodzi,
tu się czai jej półkwarta.

Pokolenie X pokolenie Z wita?
Te literki skręcają się ze śmiechu.

Witaj.
Tu mała, kropka,
już dawno pusty fotel
na polu bitwy Ziemia,
krążący na trzeciej orbicie śmieć
na pewnych zasadach:
do końca.

In futuro

To znów zdarzyło się –
nocą coś strzela jak w sęku,
a całość drży, tektonika
czasu, nierówności, przecież
to wszystko tworzy bloki, szczeliny,
tak, mówią rzeczy,

a po epokach zostają trzy słowa.
Waterloo, Austerlitz, Jena.
Aleppo, Smoleńsk, mem.

Słońce rośnie.
Słońce rośnie,
ktoś uchyla okno.

Nawet już kostucha leży bokiem na miedzy,
patrzy w rozdęte wargi Re
i dłubie w nosie.
Tępa kosa na kamieniu w trawie.
Przy stole dwanaście głów,
każda kiwa sobą:
 zabierze ją ciepły wietrzyk.
 Zabiera nas ciepły wietrzyk.
 Zabiera nas ciepły wietrzyk.

Południe I

Tutaj opowiada się o krainie
w której wszystko ginie.

Staliśmy w środku puszczy o tysiącu końców,
które krążyły wokół setek środków.
Tam wykarczowaliśmy miejsce na noc.

Tuz przy ognisku podniosła łeb żmija gabońska
(śmierć kwadrans po ukąszeniu).

Gdzie była, skoro zdąża dotrzeć w kwadrans?
Nestor (prawdziwe imię prawdziwego pigmeja) uciął jej głowę maczetą.

A my, zanim zjedliśmy ją,
a z jej wnętrz wypadły trzy myszy,
odczekaliśmy kwadrans:
by nie podwając.

Południe II

Tutaj opowiada się o krainie,
w której Bóg używa radiolinii.
Jest to kraina, w której do prawdy blef prowadzi,
w której żar się w bielmie strąca,
gdzie człowiek się owadzi,
a Bóg przemawia z głośników
szewcarni, mięśnic i fryzjerni.
Tylko pomyślcie!
Bóg przez radiowęzeł, słowa!

Pochyliłem się w niskich drzwiach.
Bóg recytował pieśń o prawie spadkowym.
Golibroda puścił głowę,
łezka klienta wróciła do oka.

Południe III

Łza wraca do oka,
bo w tym mieście już nie wolno ich tracić.
O zmierzchu po mieście chodzi łazarz
i zbiera je na tacę.
Zlewa się je do zbiornika w cytadeli.

Aleppo, znaku szczególny cienia,
nikt nie zbadał energii łez.

A cytadeli strzeże tylko jeden chłopiec.
Jego ojciec był ostatnim ogrodnikiem w mieście,
mieszkali wśród kwiatów.

Stoi na warcie z pochodnią
gotów je podpalić.

Więc nie zbliżajcie się,
drobne kłamczuszki,
lekkospóznialscy,
przeinaczający słowa,
cytadela rozniesie was,
cały świat.

Południe IV

Tutaj mówi się o krainie,
do której trafia zgubione.
A są tam złote pagody
usypane z rzeczy utraconych,
sterty strat pod zastaw,
i wiszą one w nieskończonym mroku
bez współrzędnych,
bez nazw, ulic i przynęty,
bez odległości do następnej.

Ojcze, matko, odnalazłem siebie:
Zapomniałem siebie.

Wysuszyłem czas nozdrzami.
Nie można mnie już skrzywdzić,
nie można mnie skrócić.
Odtąd zapominam się w świetle,
Odnajdę się w mroku.

Za dużo

Za dużo tu wsi, miast, miasteczek,
wspomnień, rui, pobazgranych ulic.
Za dużo jest też opowieści, ciał.
Za dużo szmerów, przeszkód, tam.
Dlatego to wszystko zagarnia się w przeszłość.
Tylko punkt może trwać wieczność.



*Wyspiański, Muzeum Narodowe w Krakowie, 28.11.2017–20.01.2019
Fotografia Aleksandra Görlich*

Magdalena **Rabizo-Birek**

Ewy Lipskiej półwiecze pisania. Laudacja dla laureatki
Nagrody im. Juliana Tuwima za rok 2017

Kiedy miesiąc temu, po zwyczajowo burzliwej dyskusji, zakończonej powszechną zgodą, zdecydowaliśmy o przyznaniu tegorocznej Łódzkiej Nagrody Literackiej imienia Juliana Tuwima Ewie Lipskiej, nie zdawaliśmy sobie sprawy, że przypadnie jej ona dokładnie na półwiecze debiutu. Tomik o niepozornym tytule *Wiersze* ukazał się w 1967 roku nakładem Wydawnictwa Literackiego w Krakowie. Rodzinnemu miastu i jego flagowej oficynie poetka pozostała wierna do dziś, publikując tam kilka tygodni temu najnowszą, trzydziestą czwartą książkę, pod charakterystycznym dla ostatniego okresu jej twórczości – poetycko kolonizującej wytwory nowoczesnej cywilizacji – tytule *Pamięć operacyjna*.

Kontynuując wątek statystyczny, obrazujący skalę pisarskich dokonań Ewy Lipskiej, wśród jej 34 książek, wydanych w Polsce, znajduje się: 21 oryginalnych tomików (wśród nich tom piosenek *Serca na rowerach*), 6 wyborów wierszy (w tym *Godziny poza godzinami* w „złotej” Kolekcji Polskiej Poezji XX wieku PIW-u), 3 dwujęzyczne zbiory w prestiżowej, „białej” serii klasyków światowej poezji Wydawnictwa Literackiego, proza poetycka *Żywa śmierć*, dramat *Nie o śmierć tutaj chodzi, lecz o biały kordonek* i powieść *Sefer*. Nie wymieniam wielu książek pisarki wydanych za granicą, ale nie zaryzykuję, gdy stwierdzę, że jest po Wisławie Szymborskiej najbardziej znaną w świecie poetką polską.

Co ważne i na pewno będące jedną z wielu cech łączących ją z patronem nagrody, od debiutu po dziś dzień, cieszy się zarówno uznaniem krytyki, jak i wielką popularnością u czytelników. Miałam przyjemność uczestniczyć w kilku jej spotkaniach autorskich i zawsze miała na nich pełną salę życzliwych, wsłuchanych w jej słowa, podejmujących z nią poważne rozmowy słuchaczy – czy był to gabinet języka polskiego w liceum, salka w bibliotece, uniwersytecka aula, czy też – jak dziś – widowia teatru.

Ewa Lipska trafiła do grona klasyków polskiej poezji wcześniej niż jej rówieśnicy z obfitującej w wybitne osobowości Nowej Fali, zwanej też „pokoleniem ‘68’”. Już w 1979 roku Wydawnictwo Literackie opublikowało, będący certyfikatem poetyckiej dojrzałości, wybór jej wierszy *Dom Spokojnej Młodości*. (Dodam – dla wyjaśnienia swojej tu obecności – jeden z pierwszych tomów poezji, jaki sobie w życiu kupiłam). Kilka lat temu Ewa Lipska wpisała mi do niego tak charakterystyczną dla jej kosmicznej wyobraźni dedykację: „Pani Magdzie podczas wspólnego pobytu na planecie Ziemia – serdecznie Ewa Lipska”.

Wysoką pozycję w polskiej literaturze poetka utrzymała pomimo kilkuletniej nieobecności w Polsce w latach 90. XX wieku, spowodowanej podjęciem pracy w Ambasadzie RP i Instytucie Polskim w Wiedniu, przewartościowania poetyckiego kanonu, związanego z rozpowszechnieniem po roku 1989 liryki emigracyjnej i wkroczeniem do życia literackiego przebojowego pokolenia „bruLionu” oraz kolejnych generacji poetów, żądnych sławy i uznania, z którymi na równych prawach konkuruje na trudnym rynku współczesnej literatury, w „czasie który nastał po czasie marnym”, gdy – co ogłosił jej mistrz i przyjaciel, Tadeusz Różewicz – „po odejściu bogów odchodzą poeci”.

Ewa Lipska tę diagnozę dobrze zna, w ostatnim tomiku napisała o kolegach po piórze, reprezentujących – tak lubiany przez czytelników – nurt poezji ciemnej, przedwcześnie zmarłych „kaskaderach literatury”, których nie brakowało i w jej generacji, by wspomnieć Rafała Wojaczka i Jacka Bierzina: „Z urny świata wysypują na papier proch. / Rozdmuchują go na dekadencje frazy. / Na zawsze młodzi. Umierają w samą porę legendy [...]// Wydano na nich wyrok wierszy” (z liryku *Baudelaire i inni poeci*). Jest w tym wierszu wyraźnie słyszalny głos poetki dojrzałej, która od wielu lat przygląda się z uwagą i krytycznie nie tylko człowiekowi, światu, współczesnej cywilizacji, Polsce, Polakom, ale także własnemu środowisku – stwarzyszemu żywych i umarłych poetów.

Przed kilku laty tak siebie – jako pisarkę – scharakteryzowała: „Jestem obserwatorem rzeczywistości, w której żyję. Podobnie jak fotograf, który utrwała w kadrze odrapaną ścianę, tak i ja «rejestruję» daną sytuację w swoim poetyckim aparacie. Artyści widzą ostrzej, czasami świadomie przerysowują sytuację, przesadnie coś wyolbrzymiają, aby zwrócić uwagę czytelnika” (*O poezji i sztuce życia w epoce „online”. Z Ewą Lipską rozmawiają Adam Bienias i Magdalena Rabizo-Birek*, „Fraza” 2011, nr 2).

W swych wierszach i prozie poddaje wiwisekcji wiary, ideologie i idee organizujące zbiorową i indywidualną wyobraźnię, wpływające zarówno twórczo, jak i destrukcyjnie na rzeczywistość (w tomie ostatnim są nimi: historia, postęp i strach), nie pomijając w swych krytycznych diagnozach sztuki i artystów. Napisała przed laty w wierszu o znaczącym, ale opatrzonym znakami pytania, tytule *Poeta? Zbrodniarz? Szaleniec?*: „szuka ratunku w języku/ który jak wszystkie żywe gatunki/ gotowy jest do okrucieństwa i zdrady”. Jednak w ostatnim tomie decyduje się „rozgrzeszyć” ukochaną swą muzykę. Choć nie zapomina, w jakich pozaartystycznych celach była tworzona i czemu służyła:

Wielokrotnie
nadzorowała *harmonię sfer*.

Bywała na usługach
narodowego mezzosopranu.

Aranżowała tłumy
w czasach dysonansu.

Polifoniczne żądze
pod batutą miłości.

(*Kilka chwil o muzyce*)

Zawsze jednak „[p]o latach egzaltacji/ olimpiad i defilad/ wracała [...]/ odkażona i nieśmiertelna”, bowiem „[n]a szczęście/ muzyka/ nie jest/ człowiekiem”. Ta

paradoksalna puenta skrywa w sobie potwierdzoną ponad pięćdziesięcioletnim doświadczeniem twórczym mądrość starożytnych, którzy dostrzegli, że w wielkich dziełach sztuki – jakimi są opisane w wierszu, „dostrojone do samotności” pieśni Richarda Straussa – kryje się iskra nieśmiertelności, odbłask wiecznych idei, tajemniczy pierwiastek nie z tego, ludzkiego świata.

Ewa Lipska skromnie, bez błyskotliwych wzlotów i fanfar, ale niezmiennie istnieje w polskiej poezji już 50 lat. Na czym polega fenomen jej wiecznej młodości i aktualności jej utworów? Jaki sekret kryje się w jej lapidarnych wierszach i poetyckiej prozie, których nie wspiera żadna pozaliteracka legenda – ani biograficzna, ani polityczna, ani religijna?

Na te pytania szukam najtrafniejszej odpowiedzi od wielu lat, wczytując się w jej utwory i towarzyszące im interpretacje wybitnych krytyków, a pisali o niej: Ryszard Matuszewski, Julian Rogoziński, Jerzy Kwiatkowski, Anna Legeżyńska, Marta Wyka, Marian Stala, Wojciech Ligęza, Krzysztof Lisowski, Alina Świeściak i wielu innych. Jednej z ostatnich odpowiedzi udzielił spontanicznie organizator konkursu, Maciej Robert, dziękując członkom jury za obrady i werdykt. Napisał do nas w mejlu: „W piątek, zaraz po późnym powrocie do domu, mimo że powinienem wypocząć przed podróżą, zabrałem się do lektury wierszy wybranych Ewy Lipskiej, do których (przynaję się ze skruczą) dawno nie zaglądałem. Moje gratulacje – to laureatka najlepsza z możliwych. Co za świeżość, co za przenikliwość, co za lekkość. Co za mądrość?”

Punktem wyjścia poezji Lipskiej – podobnie jak twórczości całej Nowej Fali – było osadzenie we współczesności z wszelkimi tego przedmiotowymi rekwizytami, modami, gadżetami, politycznymi sensacjami i katastrofami natury. Pisarka wyraziła atmosferę zimnej wojny, opresję deprawującego ludzi totalitarnego systemu, katastroficzne przecucia. Diagnozowała kryzys rodziny i neurotyczną osobowość współczesnego, wykorzenionego człowieka. Pisała o zamachach terrorystycznych, fałszywych prorokach, patologicznych mechanizmach życia zbiorowego, ale także o podróżowaniu samolotami, telefonii komórkowej, komputerach, internecie, dyskotekach, reklamie, produktach AGD, domach starości oraz masowej turystyce. W tomikach z XXI wieku zawarła odwołania do zagłady World Trade Center, wojny w Iraku i kryzysów na polskiej scenie politycznej. Czyni to zawsze oryginalnie, daleko od publicystycznej dosłowności, podkreślając przenikanie się tego, co prywatne, z tym, co publiczne i polityczne.

Zawsze uważnie wczytuję się w jej etycznie zaangażowane, mądre wiersze, opowiadające – jak zwykła podkreślać za mistrzem swej generacji Cyprianem Norwidem – o „moim kraju”. Jest bowiem Ewa Lipska jednym z najwnikliwszych poetyckich komentatorów polskiej rzeczywistości, a jej diagnozy są wyjątkowo trafne. Tak jak niedawna, zawarta w pochodzącym z ostatniego tomiku wierszu *Bitwa pod Rozumem*:

W bitwie pod Rozumem
straciliśmy sporo krwi.

Kto teraz będzie
umierał za ojczyznę?

Nie ma chętnych.

Zgłosił się jedynie
amator mocnych wrażeń.

Dubler patrioty.

Obok Lipskiej reporterskiej i politycznej, jest także o wiele rozleglejsza Lipska egzystencjalna, filozoficzna i metafizyczna. Wybitność jej poezji bowiem zakorzeniona jest w metafizycznym niepokoju, poczuciu braku zadomowienia w bycie, które nieustannie pobudzają ruch myśli i pracę wyobraźni. Wielkimi tematami jej twórczości są zagadka śmierci i ludzkich przeznaczeń oraz tajemnica bytu. Ponawia pytanie o Boga, „w którego trudno jej uwierzyć” (*Wakacje w hotelu*), bowiem nie może zapomnieć, że – wedle Biblii – stworzył on człowieka na swój obraz i podobieństwo. Przelamuje aporie myślenia człowieka Zachodu, który zwykł oddzielać życie od śmierci. Pokazuje, że wszystko, co przywykliśmy nazywać istnieniem, bytem, trwaniem, jest przeniknięte, podszyte śmiercią i nicością. Ale także wykorzystuje kreacyjne możliwości języka, by stale przekraczać i naruszać granice świata i zaświatów. Kontynuuje bowiem humanistyczny projekt romantyków i Bolesława Leśmiana – swą nieznającą ograniczeń wyobraźnią kolonizuje i ucłowiecza zaświaty.

Jest także Lipska miłosna, opowiadająca o miłości szczególnej, bo późnej i dojrzałej, która – utożsamiona z istotą życia – staje w obliczu śmierci. Mistrzem jest tu dla niej wybitny znawca „obyczajów pośmiertnych”, metafizyczny sceptyk Leśmian – jako autor *Dwojga ludzieńków*, którzy „chcieli się jeszcze kochać poza własną mogiłą/ Ale miłość umarła, już miłości nie było”. Lipska trzeźwo i dowcipnie zauważa: „On i ona. Wyglądają jak/ przeznaczony do rozbiórki dom” (z wiersza *Obraz. Nieznany autor*). Ale też podkreśla, że choć ziemskiej miłości nieustannie zagrażają i próbują ją zniszczyć: skandal, zdrada, czas i śmierć, to jest ona – jak wielka sztuka – nieśmiertelna, gdy przez nią pochłonięci, nią ogarnięci „wyłączamy świat” (*Wokół naszej miłości*). Sztuka pisania i miłość są w wierszach Ewy Lipskiej ściśle ze sobą połączone. „Nie do zatrzymania/ Wasza pośmiertna randka./ Zbiory miłosnych listów/ wydanych przez/ znaną oficynę”. „Wasza miłość/ zaczytuje się w sobie” – napisała w utworze *Zbiory miłosnych listów*, zainspirowanym korespondencją pary niezwykle kochanków naszych czasów – Wisławy Szymborskiej i Kornela Filipowicza.

Ewa Lipska wzbogaciła także panteon bohaterów polskiej literatury o dwie niezwykle osoby – Panią Schubert i Pana Schmetterlinga, których układające się w poetycki serial przygody śledzę z nieodmiennym zainteresowaniem, odkąd pojawili się na kartach ważnego tomu *Ludzie dla początkujących* (1997).

Na zakończenie powiem jeszcze kilka zdań o Ewie Lipskiej – rewelatorce języka, twórczyni własnego, rozpoznawalnego od pierwszej metafory idiomu, autorce wierszy „lipskich” i prozy „lipskiej”. Pisarka jest absolwentką uczelni artystycznej i może dlatego jej utwory mają zawsze oryginalną formę, rzadko wpisującą się w tradycyjne gatunki, których granice nieustannie narusza, łącząc lirykę z epiką i dramatem, w czym przypominają dzieła sztuki współczesnej. Krytykom kojarzą się one z malarstwem surrealistów i fantastycznym nurtem sztuki europejskiej, pracami kubiistów, konstruktywistów i przedstawicieli sztuki konceptualnej, które bywają opisami dzieł niemożliwych do realizacji.

Wiersze i prozę Ewy Lipskiej wyróżnia spiętrzenia błyskotliwych metafor i metaforycznych epitetów, przekształcenia frazeologizmów, wyraziste i mocne puenty, przybierające formę złotych myśli i aforyzmów. Niektóre z nich przeszły do języka potocznego i stały się „latającymi słowami”: „Ucz się śmierci”, „Pamiętać/ aby nie popełnić błędu przy śmierci./ Umrzeć ortograficznie”, „Lękać należy się odważnie”, „Nie opieraj się o pewność, bo zawodzi”, „Wierzę w zwątpienie”. Tomiki z ostatnich trzech dekad zwracają także uwagę, co manifestuje się już w ich tytułach, pomysłowym użyciem kodów językowych współczesności – języka reklamy, internetu, mediów, polityki, nauk ścisłych i biologicznych. Właściwie każdym swoim wierszem Ewa Lipska udowodnia sceptycznemu, zaniepokojonemu kierunkiem rozwoju współczesnej poezji Zbigniewowi Herbertowi, że nie tylko warto, ale i należy „zniżyć świętą mowę” do „bełkotu z trybuny, czarnej, piany gazet”, slangu użytkowników komputerów, bywalców handlowych galerii, pracowników agencji reklamowych i celebrytów. W poezji Ewy Lipskiej przyciąga uwagę kolejnych pokoleń czytelników także to, że swe trafne, niekiedy bardzo pesymistyczne refleksje potrafi ujmować w zaskakujące pomysłowością, dowcipne frazy i zapadające w pamięć oryginalne wizje.

Poezja Lipskiej pozostaje na antypodach poezji konfesyjnej i zaprzecza wielu stereotypom przypisywanym poezji kobiet. Zwraca uwagę jej zainteresowania naukami ścisłymi, intelektualna dyscyplina, emocjonalna powściągliwość. Poetka chroni swą prywatność i tylko bardzo wnikliwa lektura jej wierszy połączona ze znajomością biografii pozwala zauważyć dyskretnie uobecniane, poetycko zaszyfrowane tematy przebytej ciężkiej choroby, miłości i przyjaźni, reminiscencje odbytych podróży, spotkań z artystami i czytelnikami. Dlatego bardzo chciałbym, by poetka przeczytała na tej uroczystości niezwykle w jej dorobku wiersz z ostatniego tomiku, w którym portretuje samą siebie – jak zwykła to czynić – „bez narzekań”, z właściwym sobie dystansem, poczuciem humoru i wyczuciem języka. Pani Ewa Lipska – tegoroczna laureatka Łódzkiej Nagrody Literackiej imienia Juliana Tuwima!

Magdalena Rabizo-Birek

Laudacja została wygłoszona podczas gali wręczenia Łódzkiej Nagrody Literackiej imienia Juliana Tuwima w Teatrze Nowym w Łodzi 3 grudnia 2017 roku.

Jerzy **Franczak**

Pisarz zbuntowany

Albert Camus przyszedł na świat w roku 1913, a więc w czasie przełomowym, kiedy dogasał *ancien régime*, dawne wzorce kulturowe obumierały, a natura ludzka (by przywołać pamiętną frazę Virginii Woolf) zmieniała się. Przynależy on do „formacji 1910” – generacji artystów i intelektualistów, którzy świadczili o wielkich namiętnościach i obłędach swojej epoki, a których – pomimo różnic w osobistych doświadczeniach i bagażu kulturowym – łączyła potrzeba konfrontacji z nowoczesnym światem, ponawiania wielkich pytań filozoficznych w obliczu jego gwałtownych metamorfoz. Nic dziwnego, że dzieło Camusa otwiera się na rozmaite porównania – od tych narzucających się i aż nadto oczywistych (jak zestawienie z Sartre’em), po te bardziej zaskakujące, a nawet ryzykowne.

Żywoty równoległe

Co najmniej dwa razy takie intrygujące paralele wyszły spod pióra Maty Wyki. W szkicu *Miłosz wobec Alberta Camus. Szkic przyjaźni* zwróciła ona uwagę na ciekawe zbieżności pomiędzy życiorysami i autobiograficznymi narracjami obu pisarzy. Zarówno wydany pośmiertnie *Pierwszy człowiek*, jak i *Dolina Issy* przynoszą idylliczny obraz kraju lat dzieciennych, w którym żywił historii (niezależnie od tego, czy chodzi o litewskie „kresy”, czy o Algierię, będącą podówczas częścią *La France d’outre-mer*) zderza się z odwiecznym porządkiem natury. Obaj są „dziećmi nieznanymi, drugorzędnych okolic” – „dziwnej” Europy i kolonialnej Afryki – i wnoszą w dorosłe, kosmopolityczne życie багаż wstydu rodzinnych okolic i obyczajów, z którym rozprawiają się dopiero w wieku dojrzałym. Zbliżają ich do siebie podobne lektury (Balzak), niechęć do doktrynerstwa Sartre’a i Simone de Beauvoir, przyjaźń z Simone Weil, a także poszukiwanie drogi wyjścia poza czystą immanencję i poza historyczny determinizm¹.

W drugim komparatystycznym ujęciu, zaproponowanym w eseju *Próba paraleli: Gustaw Herling-Grudziński i Albert Camus*, Marta Wyka abstrahuje od danych biograficznych (pisarzy nie łączyła żadna zażyłość) i skupia się na wskazywaniu „pokrewnych wątków”, takich jak wizja natury (śródziemnomorskiej), będącej antidotum na zło i tłem dla cierpienia, obsesyjne powroty do pejzaży Południa, wreszcie intensywna obecność metafory choroby (co najwyraźniej widać w utworach powiązanych intertekstualnie, jak *Dżuma* i *Dżuma w Neapolu*). Pisarzy tych spokrewnia wreszcie nonkonformistyczna postawa, będąca pochodną etyzmu i moralizmu, oraz ambicja tworzenia „prozy Wielkiego Uogólnienia” (choć odmiennie podchodzą do kategorii abstrakcyjnych)².

Z tego rodzaju porównaniami wiązą się rozmaite trudności. Jedne z nich nazwałbym przestrzennymi: zestawianie dzieł wyrastających z odmiennych uwarunkowań historycznych, kulturowych i politycznych wymaga równocześnie uważnego kreślenia podobieństw i poszanowania nie mniej istotnych różnic. Nie bez przyczyny posługujemy się zaczerpniętą od Plutarcha metaforą „równoległości”, która pozwala uszanować autonomię każdego z porównywanych projektów pisarskich. Inne

wyzwanie dla badacza wynika z czasowej niewspółmierności zestawianych dzieł oraz z niezależnej ewolucji każdego z nich. Należy bezustannie włączać porównywane teksty w diachroniczną perspektywę, badać relacje między nimi (uprzedniości, równoczesności itd.) oraz wpisywać w szerszy plan, na którym widać dynamikę rozwoju myśli, wyobraźni, koncepcji twórczej. Świadomi tych wyzwań literaturoznawcy chętnie mnożą zastrzeżenia, precyzyjnie ustalając warunki komparatystycznego ujęcia – jak Marta Wyka w przywoływanych szkicach³ – analizują „wspólnotę, która nie jest bezwzględna” i paradoks „różnic, pogłębiających podobieństwa”⁴.

Nieodzowny też wydaje się całościowy ogląd, który pozwala usytuować konkretny utwór w kontekście epoki i biografii twórczej pisarza.

Dzieło w toku

W przypadku autora *Dżumy* trudno narzekać na brak opracowań – wręcz przeciwnie: każdy, kto chce zająć się jego twórczością, musi mieć wrażenie *embarras de richesse*. Biblioteka francuskojęzycznych opracowań przyprawia, rzecz jasna, o zawrót głowy, ale istnieje też kilka polskojęzycznych prób syntezy, by przypomnieć książki Wojciecha Natansona, Anny Grzegorzczak, Walerii Szydłowskiej i Ignacego Stanisława Fiuta (a także przekłady biografii Oliviera Todda i esejów Thomasa Mertona)⁵. Od niedawna rodzimy czytelnik może sięgnąć do dwóch kolejnych pozycji, które wyróżniają się rozmachem i głębią analizy.

Dyptyk Macieja Kałuży otwiera praca, która zgodnie z tytułem dotyczy „elementów filozofii absurdu w dramaturgii Alberta Camus”. Tytuł ten jednak nie oddaje maksymalistycznego zamierzenia autora. W istocie przedmiotem jego zainteresowania jest cała wczesna twórczość francuskiego pisarza, począwszy od esejów ze zbioru *Dwie strony tego samego*, poprzez *Mit Syzyfa*, pisany równolegle z powieścią *Obcy*, po dzieła dramatyczne powstałe w okresie wojennym, czyli *Kaligulę* oraz *Nieporozumienie*. Druga rozprawa, zatytułowana znacznie odważniej *Buntownik. Ewolucja i kryzys w twórczości Alberta Camus* (i znacznie obszerniejsza), obejmuje dzieła napisane w latach 1943–1958, w tym publicystkę czasów wojennych, *Człowieka zbuntowanego*, *Dżumę*, dramaty *Stan obłężenia* i *Sprawiedliwi*, *Upadek* oraz *Kroniki algierskie*. Opowieść o ewolucji myśli i dzieła Camus rzutowana jest na epokowe tło (zaangażowanie w ruch oporu, spór z Sartre’em itd.), a w toku analizy autor bezustannie konfrontuje ogłoszone drukiem teksty z *Notatnikami*, śledząc narodziny nowych idei.

Po pierwsze zatem, obserwujemy stawanie się myśli, zmiennej (ponieważ szukającej rozwiązań kolejnych problemów), a zarazem konsekwentnej (gdyż wiernej podstawowym imperatywom). Fascynująca jest ta determinacja, z jaką Camus szukał odpowiedzi na dręczące go pytania. Zagadnieniu absurdu, które pojawia się już na początku jego drogi, poświęca trzy uzupełniające się dzieła – powieść, esej i dramat – w których opisuje różne aspekty wrażliwości absurda, czyli „rozejścia się myślącej jednostki i rzeczywistości”⁶. Na tym wczesnym etapie inscenizuje on

sytuację jednostki patrzącej absurdowi w twarz, ograniczając swój namysł do tego zamkniętego układu. Absurdu, raz uświadomionego, nie sposób się pozbyć, należy więc rozważyć możliwe akty skonfrontowanej z nim świadomości. Camus rozważa reakcje ucieczkowe, czyli samobójstwo oraz metafizykę, i dochodzi do wniosku, że jedynym korzystnym egzystencjalnie gestem jest usensowienie absurdu poprzez akt buntu. Dramaty z lat 40. nie tyle traktują o absurdzie, ile powstają przeciwko niemu – choć nie wskazują, w jaki sposób go przewyciężyć. Po ukończeniu *Mitu Syzyfa* Camus zaczyna projektować przejście do nowego etapu swojej twórczości. Dałoby się ono opisać jako przesunięcie akcentu z ja na my, z tęsknoty za racjonalnym porządkiem rzeczywistości – na marzenie o świecie moralnym, z kontemplacji absurdu – na rozważanie możliwej wspólnoty z innym człowiekiem. „Camus wątek samobójstwa wyczerpał w *Micie Syzyfa* – dowodzi Kałuża – w *Kaliguli* stara się eksplorować temat zabójstwa w świecie, gdzie podstawowa zasada brzmi: wszystko jest dozwolone”⁷, a jego działalność dziennikarska w piśmie „Combat” stanowi swego rodzaju piąty akt tej tragedii.

Przedstawiona tu dynamika rozwoju opiera się na dialektyce ciągłości i zerwania, a raczej zniesienia czy przekroczenia, które zachowuje w nowym elementy starego. W dziele Camus można wyróżnić trzy etapy, w których powstały odrębne cykle esejistyczno-literackie: cykl absurdu, związany z reinterpretacją mitu Syzyfa, cykl buntu, któremu patronuje Prometeusz, oraz cykl miary i miłości, ledwie naszkicowany, podporządkowany figurze Nemezis. Ale cykle te, jak zaznacza badacz, „nie stanowią organicznych oraz odrębnych całości – w licznych odsłonach zazębiają się i podejmują wcześniejsze wątki”⁸. Weźmy na przykład otwarcie drugiego cyklu. Camus poszukuje wyjścia z filozofii absurdu, które nie prowadziłoby w stronę nihilizmu (utożsamianego w latach 40. z nazizmem). O ile Meursault jest samotnym indywiduum doświadczającym obcości świata, o tyle w *Dżumie* obcość staje się wspólnym doświadczeniem, co więcej – doświadczeniem, na którym da się zbudować nową wspólnotę. O ile wcześniej „jedynym problemem filozoficznym prawdziwie poważnym” było samobójstwo, o tyle teraz staje się nim zabójstwo i tzw. zbrodnia logiczna (czyli uzasadniona). Bunt jednostki nie oferował żadnego punktu odniesienia na poziomie moralnym, dlatego zastępuje go bunt prometejski, oparty na idei solidarności. Trzeci cykl z kolei zaczyna się tam, gdzie gotowość obrony tego, co znajduje się poza granicą jednostkowego świata, pociąga za sobą konieczność określenia miary (*mésure*) w świecie cierpiącym na brak miary (*demésure*). Tutaj ma swój początek idea niekończącej się (pozbawionej syntezy) dialektyki, która pozwalałaby utrzymać w równowadze oddziałujące na siebie przeciwieństwa: zgody i sprzeciwu, wolności i sprawiedliwości⁹.

Książki Kałuży to sumiennie opracowane, erudycyjne dysertacje, a równocześnie fascynująca opowieść o *work in progress*, ujmująca kanoniczne już pozycje lekturowe jako elementy dynamicznego procesu. U kresu tego procesu odnajdujemy *Upadek*, który jawi się jako rewers *Dżumy* na płaszczyźnie literackiej i *Człowieka*

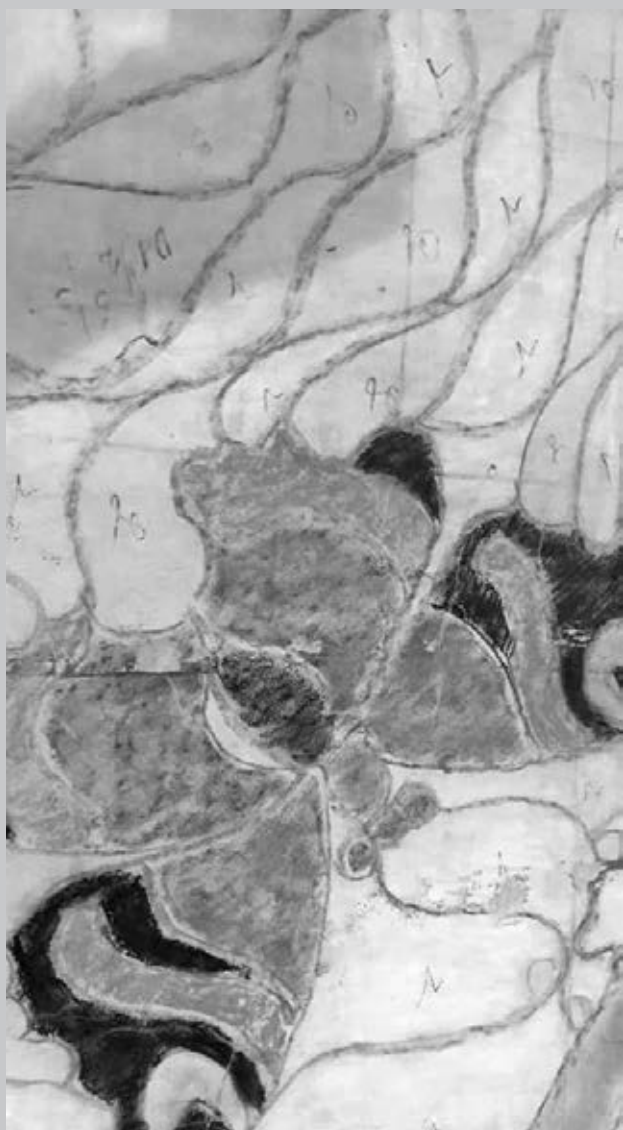
zbuntowanego na płaszczyźnie filozoficznej, a także teksty projektujące kolejne przekroczenie (począwszy do *Notatników* z tego okresu). Późny Camus dystansuje się do humanizmu obrońców zbrodniarzy, który reprezentuje Jean-Baptiste Clamence, i próbuje mu przeciwstawić afirmatywną postawę, ucieleśnianą przez Pierwszego Człowieka¹⁰. Pracę nad trzecim cyklem, jak wiemy, przerwała tragiczna śmierć pisarza.

Niewykluczone, że naszym zadaniem jest przemyślenie razem z Camusem kwestii miary i miłości, która sytuuje się na granicy problematyki buntu (co oznacza, iż zachowuje go w sobie, podobnie jak ten zachował w sobie elementy filozofii absurdu). Z pewnością należałoby spojrzeć na utwory tego autora jako na świadectwa poszukującej myśli, które przybrały tekstową postać. Analogie, subtelnie nakreślone przez Martę Wykę, mogłyby stać się wówczas przedmiotem osobnych badań i ujawnić nieznaną wcześniej wewnętrzną komplikację. Camus był jednym z tych nowoczesnych twórców, którzy postrzegali sztukę jako „nieustające i wciąż ponawiane rozdarcie”¹¹ pomiędzy akceptacją świata i jego negacją. Ale każdy z nich na własną rękę szukał odpowiedniej literackiej formuły, każdy też inaczej buntował się przeciw sobie samemu, czyli odrzucał wypracowane wcześniej idee i poetyki. Ich głosy łączą się w zadziwiających współbrzmieniach i dysonansach.

Jerzy Franczak

PRZYPISY

- 1 Marta Wyka, *Miłosz wobec Alberta Camus. Szkic przyjaźni*, w: *Formacja 1910. Biografie równoległe*, red. Krzysztof Biedrzycki, Jarosław Fazan, Kraków 2013.
- 2 Taż, *Próba paraleli: Gustaw Herling-Grudziński i Albert Camus*, w: *tejże, Niecierpliwość krytyki. Recenzje i szkice z lat 1961–2005*, Kraków 2006.
- 3 Tamże, s. 516–517.
- 4 Marta Wyka, *Miłosz wobec Alberta Camus*, s. 176.
- 5 Anna Grzegorzcyk, *Kochanek prawdy: rzecz o twórczości Alberta Camusa*, Katowice 1999; Waleria Szydłowska, *Camus*, Warszawa 2002; Ignacy Stanisław Fiut, *Człowiek według Alberta Camusa: studium antropologii egzystencjalnej*, Kraków 1993; Wojciech Natanson, *Szczęście Syzyfa*, Kraków 1980; Olivier Todd, *Albert Camus. Biografia*, przeł. Jan Kortas, Warszawa 2009; Thomas Merton, *Siedem esejów o Albercie Camus*, przeł. Renata Krempł, Bydgoszcz 1996.
- 6 Maciej Kałuża, *Elementy filozofii absurdu w dramaturgii Alberta Camus*, Kraków 2016, s. 71.
- 7 Tamże, s. 198.
- 8 Maciej Kałuża, *Buntownik. Ewolucja i kryzys w twórczości Alberta Camus*, Kraków 2017, s. 14.
- 9 Tamże, s. 420.
- 10 Tamże, s. 562.
- 11 Albert Camus, *Artysta i jego epoka*, w: *tegoż, Eseje*, przeł. Joanna Guze, 1971, s. 387.



Wyspiański, Muzeum Narodowe w Krakowie, 28.11.2017–20.01.2019
Fotografia Aleksandra Görlich

Anna **Pekaniec**

„Ze światem znamy się z widzenia”¹.
Warszawskie przechadzki Michała Cichego

Kiedy nagroda literacka wędruje do debiutanta, a nie jest docelowo przyznawana za pierwszą książkę, przeważnie wywołuje to lekką konsternację, lub przynajmniej zaciekawienie. Nie inaczej było w przypadku *Zawsze jest dzisiaj* Michała Cichogo. Wydana w 2014, rok później przyniosła autorowi Nagrodę Gdynia – przyznaną w kategorii proza. Niedługa, zaledwie siedemdziesięciostronicowa książka, będąca zbiorem mniej lub bardziej rozbudowanych impresji (w miarę zbliżania się do końca, coraz krótszych, coraz bardziej stenograficznych), które są mikrosprawozdaniem ze spacerów/wypraw/przechadzek autora po Warszawie, szybko zdobyła sympatię zarówno czytelników, jak i krytyków. Przyciągnęła entuzjazmem autora-narratora-bohatera (autobiograficzny rys zapisków jest bezdyskusyjny) opisującego stolicę jako wielki kalejdoskop elementów będących w nieustannym ruchu, stale układających się w nowe konfiguracje. Ich atrakcyjność polega nie tylko na przewidywalnych zmianach w tkance miejskiej powodowanych przez upływający czas, czy też pojawianie się, bądź ubywanie kolejnych składowych, ale na zwracaniu uwagi przez Cichogo na rzeczy, czy też miejsca, na co dzień niedostrzegane, ignorowane, uznawane za oczywiste. Autor skłania czytelników i czytelniczki do patrzenia na kostki brukowe, domy przeznaczone do rozbiórki, porzucone samochody, gzymsy, dojrzewające mirabelki, szyby odbijające promienie słoneczne, ślepe uliczki – wszystko to interesuje warszawskiego spacerowicza w równym stopniu: drobnostki przyciągają tak samo, jak imponujące sylwetki samolotów startujących z Okęcia.

Głównym narzędziem poznawania miasta jest dla Cichogo wzrok, czasami także słuch – interesują go, delikatnie lub silnie, zachwiane proporcje między ciszą, która w mieście nigdy nie będzie idealna, a dźwiękami o rozmaitym natężeniu, zawsze towarzyszącymi mieszkańcom, i jemu, niespiesznemu spacerowiczowi (sięgam po niezwykle poręczną formułę krytyka jako niespiesznego przechodnia, zaproponowaną przez Jerzego Stempowskiego, lekko ją przekształcam, akcentując idiomatyczny wymiar warszawskich włóczęg Cichogo), skupionemu na obserwowaniu. Nie jest to czynność o stałym stopniu natężenia, ponadto przekłada się na niezwykle doznania – to, na co patrzy urzeczony autor staje się bardziej wyraziste, w jakiś sposób podwaja swoją materialność:

„Ze światem znamy się z widzenia.

Widzialne nie znaczy widziane. Widzenie nie zdarza się codziennie. Bywają całe dni spędzone w machinalności i wewnętrznym zajęciu. Idę wtedy obok świata. Jest to dotkliwy stan separacji od reszty istnienia.

Aż zdarza się to. Zaciągam się powietrzem aż do spodu płuc, jak namiętny palacz wciąga dym z papierosa. Wstępuję w widzenie. Krople na gałązkach i na szybach samochodów stają się nagle wyraźne jak w najostrzejszym obiektywie. Oddech wiatru staje się namacalny” (PR, s. 28–29).

Tak intensywne doświadczanie rzeczywistości wymaga praktyki, jest nabywane, obliuguje do powtarzania, by mogło się utrwalić. Nie można przygotować się na jego nadejście, a kiedy już się pojawi, pochłania całkowicie, ale nie bezrefleksyjnie.

Przywraca tracony w pośpiechu kontakt ze światem, co nieodmiennie kojarzy mi się z „chwilami istnienia”, o których pisała Virginia Woolf w swoich esejach. *Notabene* ten sposób kontemplowania rzeczywistości jest także konsekwencją zasygnalizowanej w *Zawsze jest dzisiaj* strategii uważności: „Uwaga jest procesem wymagającym bardzo pojemnego RAM-u. Żeby się skupić, trzeba oczyścić umysł z myśli, planów, zmartwień i pośpiechu. Skupienie jest odprężeniem. Uwaga nie pojawia się wtedy, gdy ktoś komuś zwraca uwagę, ani tam, gdzie słychać krzyk «Uważaj». Uwaga to zauważanie”².

Kilka zdań dalej Cichy dodaje: „Uwaga jest trudną postacią miłości” (ZJ, s. 9). Istnienie uważne, tj. skupione wyłącznie na patrzeniu, byciu tu i teraz utożsamione zostaje z miłosnym zaangażowaniem, relacją bazującą na wzajemności, trosce, szacunku.

Gdy zestawi się ze sobą *Zawsze jest dzisiaj* i *Pozwól rzece płynąć* można zauważyć, że pierwsza z książek stanowi nie tylko wstępne rozpoznanie terenu. To metodyczne, spokojne próbowanie języka, stylu, chwytów literackich. W drugiej chodzenie, patrzenie, spotykanie się z okolicznymi mieszkańcami staje się odważniejsze, lecz też bardziej naturalne, wyjątkowy ogląd rzeczywistości wypracowany w debiucie zamienia się w zwyczaj (nie tracąc przy tym niczego z pierwotnej pasji, ciągle jest atrakcyjny), chętnie praktykowany, pieczołowicie chroniony, ale i coraz częściej, a także wnikliwiej niż we wcześniejszym tekście, tłumaczony. Nie są to jednak, jak można przewidywać, komentarze, które mają wyjaśnić samą metodę warszawskiego kronikarza, lecz próby przełożenia codziennych obserwacji miasta na wiedzę o świecie i ludziach. Mikroobserwacje pomnożone przez następujące po sobie dni, tygodnie, miesiące zlewają się ze sobą, by następnie podzielić się na dwa porządki. Pierwszy nazwałabym poznawczym – obejmuje on nie tylko poszczególne obrazy miejskich przestrzeni, ale i porcję wiedzy o rzeczywistości, w której żyje autor: „Mój świat jest moim doświadczeniem. Nie jest tym, co przeczytałem w książkach i gazetach ani co obejrzałem w Internecie albo w telewizji. Trudno oddzielić doświadczenie od wiedzy, ale da się. A kiedy już się da, okazuje się, jak bardzo było warto” (PR, s. 20).

Akcent na zdobywanie wiedzy, na gromadzenie informacji, na ich stałą weryfikację, a przede wszystkim na dynamizm przyrastania wiadomości zdobywanych „na własną rękę”, oddzielanych od tych, które jako uporządkowane są już przecież zinterpretowane, jest charakterystyczny dla Cichego opisującego Warszawę nie raz przecież goszczącą na łamach literatury – pisali o niej np. Bolesław Prus, Julian Tuwim, Miron Białoszewski, Tadeusz Konwicki, Leopold Tyrmand, współcześnie choćby Sylwia Chutnik. Stolica widziana oczyma autora to nie tyle miasto o długiej, skomplikowanej i burzliwej historii, ale przestrzeń traktowana jako wiązanka tego, co bliskie, oswojone, zaskakujące, ludzkie, zwierzęce. Trwające, a więc dające oparcie; zmieniające się, a więc stale zapewniające nowe bodźce – czasami podszyte nostalgią. W tym miejscu Cichy dotyka niezwykle ważnego dylematu, z jakim zmagają się nie tylko pisarze, ale humaniści w ogóle. Jak słusznie zauważyła Dorota Wolska: „Nie wystarczy doświadczyć, by wiedzieć, ale też nie wystarczy wiedzieć, by doświadczyć”³. Sprzężenie zwrotne pomiędzy wiedzą a doświadczeniem w obu

książkach warszawskiego kronikarza przekłada się na drobiazgowo obserwacje – miejsc, osób, zjawisk atmosferycznych, maszyn – wszystko to buduje obraz miasta jako żywego organizmu, funkcjonującego niezależnie od mieszkańców, żyjącego swoistym życiem utajonym, choć rozgrywającym się na ich oczach.

Drugi porządek określiłabym mianem literackiego – składa się on z wplecionych w relacje ze spacerów itp. uwag metaliterackich, bądź (nie)bezpośrednich zwrotów do czytelników. Stanowią one nie tylko zwięzłą prezentację poglądów w kwestii ról literatury i pisania, są także wskazówkami: „Piszę po to, żeby zachęcić do zaprzestania lektury i do wyrznięcia na świat. Działalność paradoksalna, ale zrozumienie przychodzi często drogą paradoksu” (PR, s. 21).

„Fragmentaryczność w tekście pozwala czasem na nagłe otrzeźwienie, na wytrącenie z głuchoty, przebudzenie w kierunku rzeczywistości. Ale fragmentaryczność jest cechą umysłu, a nie świata. Podział tej ciągłości na przedmiot i zdarzenia pochodzi z naszego wnętrza, które nie zadowala się przeżywaniem – przeżyć i puścić – ale dodatkowo chciałoby się zapamiętać, zmagazynować. Jest to jedna z fikcji, bez których nie możemy przeżyć żadnej prawdy, ale dobrze jest zdawać sobie sprawę z tej fikcyjności” (PR, s. 86).

Przewrotność książek byłego publicysty polega na tym, że w jakiejś mierze mają odciągać czytelników od... książek. Czytanie liter/tekstu powinno zostać zastąpione patrzeniem na miasto, czytaniem tekstu miasta, pomijanego w codziennym pośpiechu, umykającego w drodze do pracy, szkoły, na spotkanie. Cichy dysponuje sporą ilością czasu (czego szczerze zazdrościł mu, recenzując *Zawsze jest dzisiaj*, Jarosław Czechowicz⁴), który może, a przede wszystkim, bardzo chce przeznaczyć na ponawiane rozumienie/poznanie Warszawy. Paradoksalnie, słowa mają odstręczać od słów, mają zachęcać do rzeczy, ludzi, krajobrazów, ulic. A potem – można o nich opowiedzieć, ale tylko w króciutkich sprawozdaniach, mini-reportażach. Fragmentaryczność oddaje też naturę kontaktu ze światem, zawsze wycinkowego, jak również koresponduje z pracą pamięci, wybiórczej, a więc jakoś fragmentarycznej. Nie da się nie zauważyć, iż jest ona bliska poetyce diarystycznych zapisków. Zaproponowana przez Philippe’a Lejeune’a formuła patrzenia na dzienniki jako „serie datowanych śladów”⁵ pasuje do widocznej w narracjach Cichego skłonności do kształtowania ich jako wyimków z dziennika (co potwierdzają pojawiające się w zapiskach daty. Diarystyczność dostrzegalna jest w szerszej perspektywie – obie książki spaja rytm pór dnia, pór roku, świąt). Nietypowy spacerownik, wraz z upływem czasu, przestaje przynależeć do literatury stosowanej, staje się jednym z najważniejszych gatunków literatury dokumentu osobistego. Wpisana w dzienniki immanentna nieciągłość okazuje się przewrotnym narzędziem do zapewnienia, choćby momentalnej, ciągłości zapisu, przekładającej się na coś znacznie poważniejszego niż tylko dbałość o (względną) spójność (wprawdzie, niezwykle filigranową i kruchą na pierwszy rzut oka) tekstu. Mam tu na myśli uzyskiwaną dzięki ponawianym wpisom spójność w widocznie autobiograficznej narracji.

Opowieści o przechadzkach po mniej lub bardziej reprezentacyjnych rejonach stolicy nierzadko przekształcają się w wyimki z markowanej autobiografii. W *Zawsze jest dzisiaj* pisarz czule opowiada o swoim ojcu, a w *Pozwól rzece płynąć* o matce, która jako dwunastoletnia dziewczynka mierzyła się z rzeczywistością Powstania Warszawskiego, przygotowywała jedzenie dla walczących. Ona, autor, potencjalni czytelnicy zostają określani mianem „dzieci szczęściarzy” (PR, s. 123), tych, którym udało się przetrwać dzięki rozmaitym zbiegom okoliczności – uratowało ich kilka centymetrów dalej/blżej; coś się zepsuło, lub niespodziewanie zadziało; ktoś w nagłym odruchu człowieczeństwa zlitował się nad swoją potencjalną ofiarą; ktoś inny wykazał się niesamowitym opanowaniem i hartem ducha kilka godzin leżąc między ciałami osób zabitych przez niemieckiego snajpera w czasie powstania. Warszawa Cichego jest nie tylko miastem odbudowanym z gruzów, jest też zbiorem punktów w przestrzeni stale przechowujących odpryski wydarzeń historycznych (w skalo mikro, lub makro). Przeszość rozsiała swoje ślady po całej stolicy. I choć jest ich coraz mniej, bystre oko obserwatora potrafi je dostrzec.

Liczy się nie tylko historia pisana przez duże H, ale i małe, prywatne opowieści np. o bezdomnych, żebrakach, kioskarce Janeczce, personelu pracującym w sklepie na stacji benzynowej, znikających starych domach, karoseriach samochodów ogrzewanych przez promienie słońca. Stolica widziana przez Cichego to nie tylko płatanina ulic⁶, lub reprezentacyjny Nowy Świat i Krakowskie Przedmieście – z Uniwersytetem, czy Instytutem Badań Literackich, głośna Grzybowska, Chłodna, to nie tylko zacierające się coraz bardziej granice getta – opowiedziana przez tak wrażliwego obserwatora zamienia się w nostalgiczny palimpsest, w którym to, co konkretne, materialne nieustająco modyfikowane jest przez to, co wyobrażeniowe, symboliczne, czy też, po prostu, przez pełne troski spojrzenie autora, dokonujące też swoistej mitologizacji. Byłaby ona niemożliwa, gdyby nie tak pilnie praktykowana przez Cichego uważność (wzmiankowana już wyżej) – recenzując w 2014 roku *Zawsze jest dzisiaj*, Dariusz Nowacki, silnie podkreślał jej rolę, łącząc ją z wyczuleniem na konkret i niemalże natychmiastową gotowością do (niekoniecznie bezinteresownej) kontemplacji⁷, przeważnie dość pogodnej, lirycznej, przyjaznej. Co nie zmienia faktu, że od czasu do czasu narrator przestaje być dobrodusznym włóczęgą, umie być ostry, dosadny, przeklina, próbuje, jak to jest być nie tak tkliwym⁸, co nierzadko przekłada się także na swoiste przyspieszenie narracji. Notatki stają się bardziej dynamiczne, więcej w nich ruchu, zdania stają się krótsze, gęstsze, przez co przypominają relacje reporterskie prowadzone „na żywo”.

Już kilkakrotnie pisałam o autorze jako o spacerowiczu, włóczędze, obserwatorze, kimś, kto przechadza się, przemierza warszawskie ulice i zaułki. Cichy często zaznacza, że po Warszawie nie chodzi, lecz podróżuje. Nieco zmienia to optykę tekstu: „Podróże po Warszawie. Po chodnikach, asfalcie i bruku. Największy sentyment mam do staromodnych peerelowskich chodników w małą kratkę, bo takie były w czasach, kiedy jeszcze miałem blisko do podłóża” (ZJ, s. 13).

„Podróż. Wielka namiętność współczesnego człowieka. Wybrać się w podróż to jak pójść do restauracji, w której podaje się dania wszystkim zmysłom. W podróży człowiek zauważa więcej. Tak jakby uwaga miała w sobie coś z czujności, alertu i wznosiła się w nieznanym, czyli niebezpiecznym otoczeniu. [...]

Gdziekolwiek bym pojechał, zawsze zabiorę tam siebie.

To, co egzotyczne, zaczyna się za rogiem. Rzeczywistość jest wszędzie” (PR, s. 10–11).

Spacery – podróże przekształcają perspektywę narracyjną. Uświadamiają, że podróż nie musi być daleką wyprawą, aktywnością wymagającą przygotowań, lecz może być rozumiana jako sposób bycia w świecie, polegający na wzmożonej koncentracji, aktywujący ciekawość, a także oznaczający możliwość zauważenia niezwykłości w bliskiej okolicy, kilka kroków od miejsca zamieszkania. Warszawa w prozie Cichego jest więc w pewnej mierze przedłużeniem psychiki autora-narratora-bohatera, utożsamiającego się z miastem-miejscem, zapewniającym mu minimalne, ale tak potrzebne, poczucie integralności. Ze spotkania autobiografii i geografii powstaje opowieść silnie nasycona indywidualnością pisarza⁹. Jego relacje są świadectwem wyjątkowego przywiązania do rodzinnego miasta, codziennie jawiącego się jako tak samo interesujące i zajmujące, jakim było wczoraj, i jakim, zapewne, będzie jutro.

Spacery Cichego po Warszawie mają w sobie dobrze rozumianą ostentację. Są przecież spektakularnym popisem, a przede wszystkim zbiorem opowieści kogoś, kto jest podobny do (nie tylko) modernistycznego *flâneura*¹⁰ – podobieństwo kończy się w momencie, gdy ów przechodzień przypomina, że sam nieustająco domaga się uwagi. Odszyfrowując mniej lub bardziej skomplikowane miejskie szyfry, układa nowo odkryte elementy zgodnie z własnymi upodobaniami/sympatiami/przyzwyczajeniami/oczekiwaniem. Każdorazowo podczas swoich wypraw Cichy skraca dystans pomiędzy nim a miastem, dbając jednocześnie, by nie zawłaszczać miejskiej przestrzeni, stale podkreśla jej swoistość, akcentuje specyfikę. „Jego” Warszawa to miasto ocalane raz po raz przed utratą niepowtarzalnej aury, dzięki uważnemu, zaangażowanemu spacerowiczowi.

Anna Pekaniec

PRZYPISY

- 1 Michał Cichy, *Pozwól rzecze płynąć*, Wołowiec 2017, s. 28. Cytaty będą lokowane przy pomocy skrótu PR z podaniem strony, z której dany passus będzie zaczerpnięty.
- 2 Michał Cichy, *Zawsze jest dzisiaj*, Wołowiec 2014, s. 9. Dalej cytaty oznaczone przy pomocy skrótu ZJ.
- 3 Dorota Wolska, *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*, Kraków 2012, s. 25.
- 4 Zob. Jarosław Czechowicz, *Spacer po Warszawie*, <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2014/03/zawsze-jest-dzisiaj-micha-cichy.html> [data dostępu: 12.01.2018].
- 5 Zob. Philippe Lejeune, *Koronka: dziennik jako seria datowanych śladów*, z franc. przeł. i przypisami opatrł. Magda i Paweł Rodakowie, „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 4.
- 6 Zajmująco o motywie ulicy pisał Artur Nowaczewski. Zob. Artur Nowaczewski, *Szlifibruki i flâneury. Figura ulicy w literaturze polskiej po 1918 roku*, Gdańsk 2011.

- 7 Zob. Dariusz Nowacki, nota krytyczna o *Zawsze jest dzisiaj*, <http://www.institutksiazki.pl/ksiazki-detaj,literatura-polska,9762,zawsze-jest-dzisiaj.html> [data dostępu: 12.01.2018].
- 8 Co też celnie wypunktowała Zofia Król. Zob. Zofia Król, *Autor mieszka na Ochocie*, <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5108-autor-mieszka-na-ochocie.html> [data dostępu: 12.01.2018]. Autor eksploruje wtedy terytoria, czy też zagadnienia niebezpieczne, balansuje na granicach, które według niego nie tylko wyznaczają ramy, lecz też przypominają o możliwościach ich przekroczenia. Zob. PZ, s. 119.
- 9 Por. Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*, Kraków 2014, s. 244–246.
- 10 O którym ciekawie pisała Katarzyna Szalewska. Zob. Katarzyna Szalewska, *Czytanie miasta jako forma doświadczania przeszłości we współczesnym eseju polskim*, Kraków 2012.

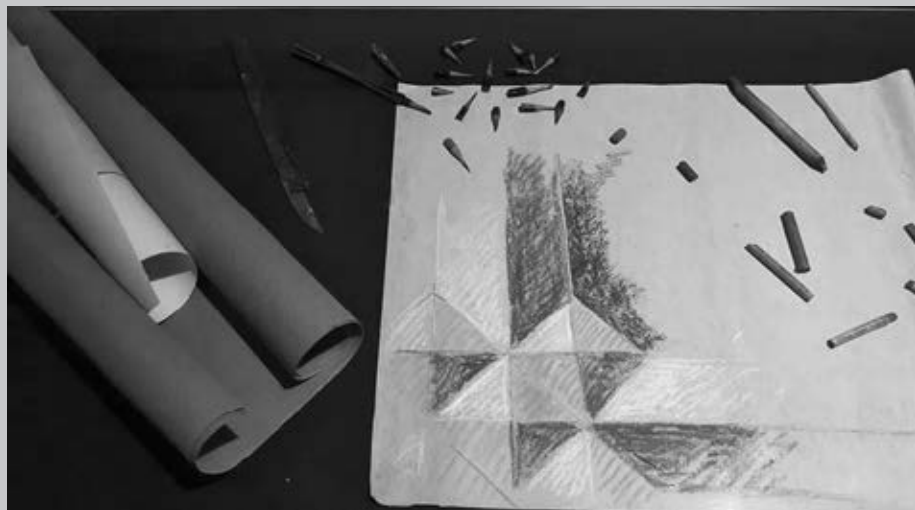
Wyspiański, Muzeum Narodowe w Krakowie, 28.11.2017–20.01.2019
Fotografia Aleksandra Görlich





Wyspiański, Muzeum Narodowe w Krakowie, 28.11.2017–20.01.2019
Fotografia Aleksandra Görlich

Warsztaty towarzyszące wystawie *Wyspiański*, Muzeum Narodowe w Krakowie, 28.11.2017–20.01.2019
Fotografia Aleksandra Görlich



Maciej Miłkowski
Robert
Ostaszewski
Malwina Mus
Mateusz Skucha

Polifonia cierpienia

Edward St Aubyn

Patrick Melrose

t. 1. Nic takiego. Złe wieści.

Jakaś nadzieja

t. 2. Mleko matki. W końcu

przeł. Łukasz Witczak

W.A.B., Warszawa 2017

Z licznym wywiadów z Edwardem St Aubynem wynika, że pięcioksiąg o Patricku Melrosie ma wyraźny wymiar autobiograficzny. Recenzenci wydanych u nas w dwóch tomach powieści Aubyna nieodmiennie idą tym samym – autobiograficznym – tropem. W kolejnych tekstach Patrick i Edward traktowani są w zasadzie zamiennie. Pisz się o „ojcu autora”, mając na myśli powieściowego Davida Melrose’a. Jednoznacznie oznajmia się, że Aubyn opisał „swoje” relacje rodzinne, „swoje” uzależnienie od narkotyków, „swoją” historię. Nawet jeśli zachęca do tego sam Aubyn (a robi to pewnie również ze względów marketingowych, bo przykład Karla Ove Knausgård’a czy Eleny Ferrante pokazuje, że duży międzynarodowy sukces jest dziś w zasadzie niemożliwy bez prawdziwego lub domniemanego autobiografizmu), to chyba nie warto traktować tych powieści wyłącznie jako zapisu traumatycznych przeżyć samego autora. W ten sposób mimowolnie spłyca się cykl powieściowy angielskiego pisarza. Chociaż powieści o Patricku Melrosie opisują przeżycia skrajne i prezentują bohaterów nietypowych, wywodzących się z elitarnych warstw spo-

łecznych, to – paradoksalnie – ich główną siłą jest pewien uniwersalizm. Mimo że książki Aubyna opowiadają o psychopatach, narkomanach i paranoikach ze znużonej angielskiej arystokracji, to jednak w pewnym zakresie opowiadają też o doświadczeniach ogólnoludzkich – i to jest o wiele większy walor powieści Aubyna niż sprawnie nakreślony portret pewnej warstwy społecznej, który niebawem stanie się również portretem pewnej minionej epoki.

Poszczególne tomy powieściowej sagi pokazują Patricka na kolejnych etapach życia. Charakterystyczne jest, że Aubyn zamiast opisywać całe życie swojego bohatera, woli ukazywać go w momentach przełomowych, w chwilach, gdy jakaś faza jego życia zamyka się, a jakaś inna otwiera. Każdy tom koncentruje się na takiej decydującej chwili. W pierwszym tomie widzimy kilkulatniego Patricka w chwili, gdy po raz pierwszy staje się ofiarą molestowania seksualnego ze strony swego psychopatycznego ojca. Tom drugi skupia się na kilku dniach po śmierci ojca Patricka. W trzecim tomie Patrick po raz pierwszy opowiada przyjacielowi o koszmarze, jakiego doświadczał jako dziecko. W tomie czwartym widzimy Patricka w momencie, gdy sam zostaje ojcem. Ostatni tom koncentruje się wokół pogrzebu matki głównego bohatera.

To bardzo poręczna konstrukcja. Choć między kolejnymi tomami następują nieraz kilkulatnie (lub wręcz kilkunastolatnie) przeskoki, to dzięki licznym retrospekcjom stosunkowo łatwo odtwarzamy wydarzenia „spomiędzy” tomów, uzupełniając fabularne plamy. Dzięki takiej konstrukcji Aubyn ukazuje najpierw rezul-

taty, a dopiero później każe się domyślać przyczyn, które do nich doprowadziły. W pierwszym tomie zostawiamy kilkulatniego Patricka chwilę po tym, jak ojciec po raz pierwszy go skrzywdził. W drugim tomie widzimy go jako dwudziestoparolatniego narkomana – i natychmiast domyślamy się, że molestowanie ze strony ojca ciągnęło się latami. Tą samą techniką – niejako „po fakcie” – Aubyn odsłania przed czytelnikiem rolę matki Patricka, która była zarówno drugą ofiarą tego samego psychopaty, jak i jego współniczką.

Chociaż narracja skupia się niemal cały czas na Patricku, to bardzo ważną rolę w powieściach odgrywają postaci drugoplanowe. Pięcioksiąg Aubyna jest kalejdoskopem niezliczonych epizodów, orbitujących wokół dramatu głównego bohatera, ale równocześnie ukazujących go w coraz to nowym świetle. Wszystkim znaczącym członkom rodziny Patricka – ojcu, matce, żonie, obu synom – autor poświęca też należyłą uwagę. Każdą z tych osób na pewien czas dopuszcza do głosu. Portret psychologiczny Patricka jest oczywiście znakomity, nie mniej jednak udane są portrety wszystkich pozostałych postaci książki. Dzięki nieustannym przeskokom perspektywy narracyjnej cykl Aubyna zyskuje wymiar polifoniczny. To nie jest tylko opowieść o cierpieniu Patricka, to jest opowieść o cierpieniu niezliczonych ludzi, może wszystkich ludzi po prostu.

Powszechność cierpienia to pierwszy czynnik, który sprawia, że cykl powieściowy zyskuje wymiar uniwersalny. Drugim jest ukazanie roli dzieciństwa. W pierwszym tomie obserwujemy przyjęcie towarzyskie, gromadzące kilka osób, najważniejszym jednak punktem narracji są

przeżycia nieuczestniczącego w przyjęciu chłopca (motyw niedopuszczenia dziecka do uczestnictwa w przyjęciu powtórzy się zresztą w jednym z kolejnych tomów). Podobnie w tomach późniejszych kluczową rolę zaczyna odgrywać przemyslenia i przeżycia dzieci Patricka. Śmierć obojga rodziców Patricka symbolicznie domyka jego traumatyczne dzieciństwo i zarazem zamyka samą powieść. Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że dzieciństwo (nie tylko Patricka) nie ma tu w sobie niczego sielankowego. Dzieciństwo jest, jak wiadomo, wynalazkiem dwudziestowiecznym i pośród wyjątkowo konserwatywnej angielskiej arystokracji wynalazek ten przyjął się w bardzo ograniczonym zakresie.

Paradoksalnie elementem uniwersalnym okazuje się również próżniactwo klasy wyższej. Ogromna część cyklu Aubyna rozgrywa się na przyjęciach (pogrzeby też są swego rodzaju przyjęciami), znaczna część narracji sprowadza się do złośliwych i ironicznych rozmów toczonych przez zrozpaczonych, obrzydliwie bogatych próżniaków. W miarę lektury przekonujemy się jednak, że w zasadzie wszyscy bohaterowie są równie próżni, równie zepsuci – niezależnie od statusu materialnego czy pochodzenia społecznego. Inaczej niż w niezliczonych powieściach, które pokazują, że warstwy najwyższe niczym nie różnią się od „zwykłych ludzi”, u Aubyna przekonujemy się, że to zwykli ludzie niczym nie różnią się od arystokracji. Próżniactwo, samozadowolenie i beznadzieja zdają się tu cechami właściwie wszystkich ludzi naszych czasów. Wszyscy jesteśmy klasą próżniaczą.

Niezwykle istotny jest tu motyw wydziedziczenia, którego – w sensie dosłownym – doświadczają tu niemal wszystkie

najważniejsze postaci. Wszyscy nieustannie odbierają sobie nawzajem (szczególnie chętnie swoim dzieciom) majątki. Oczywiście, wydziedziczeni niemal nigdy nie spadają na tyle nisko, by musieć zacząć pracować – i kiedy ta tragedia dotyka samego Patricka, wszyscy głęboko mu współczują, jakby dotknęło go jakieś nagłe i niezасłużone inwalidztwo. Powtarzalność tego motywu każe jednak patrzeć na niego w sposób symboliczny. To bardzo pojemna metafora, którą można by na różne sposoby rozplątywać. Wszystkie dzieci zostają ostatecznie wydziedziczone przez swoich rodziców (przede wszystkim z samego dzieciństwa). Cała kultura angielska (czy szerzej, kultura Zachodu) jest „wydziedziczona”. Jesteśmy spadkobiercami tradycji, która już nie istnieje w kształcie, do jakiego byliśmy przyzwyczajeni.

Sam Aubyn jest również „wydziedziczonym” spadkobiercą pewnej tradycji literackiej. Jego pięcioksiąg wyrasta w światowym cieniu dwóch wielkich autorów – Marcela Prousta i Zygmunta Freuda. Do tego pierwszego zbliżają go opisy wyższych sfer, zamiłowanie do przyjęć jako scenarii literackiej, głębia introspekcji, podkreślenie roli dzieciństwa. Aubyn nie kryje tego pokrewieństwa, umieszczając w swoich powieściach szereg bezpośrednich aluzji, w tym może najważniejszą – kiedy pisze, że na końcu życiowej i powieściowej drogi Patricka nie czeka żaden „czas odnaleziony”. To nie do końca prawda: ostatni tom (jak u Prousta) można czytać jako spotkanie po latach z uczestnikami dawnych przyjęć towarzyskich, ale jest też w nim wybaczenie, pewne pocieszenie, pogodzenie się: pewne „odnalezienie”.

Powinowactwa z Freudem są ukryte głębiej. Widać je w niektórych aluzjach, cytatach i kryptocytatach z Freuda, wreszcie w postaci przyjaciela psychoanalityka, który pod koniec powieściowego cyklu zaczyna odgrywać coraz większą rolę. Koncentracja na dziecięcych traumach też jest w równej mierze proustowska co freudowska. Z wielkim Francuzem i wielkim Wiedeńczykiem Aubyna łączy coś jeszcze: specyficzny humor. Nie mam bowiem wrażenia, że jest to – jak chce wielu krytyków – „humor angielski”. U Aubyna – jak u Prousta i Freuda – mamy do czynienia z ironią jakiegoś wyższego rzędu, z przeświadczeniem, że w każdej – nawet namacalnie koszmarniej – sytuacji znaleźć można jakieś drugie dno. Ten ironiczny dystans paradoksalnie pozwala Aubynowi zderzać czytelnika z sytuacjami całkiem jednoznacznymi i bezpośrednimi, z chwilami, gdy „cygaro oznacza tylko cygaro”. Skłonność do umieszczenia wszystkiego w nawiasie pozwala też autorowi na bezpośredniość, a zarazem dyskretnie opisywanie molestowania seksualnego czy nałogu narkotykowego. Być może ten sam ironiczny dystans każe autorowi wkładać niektóre zasadnicze dla powieści stwierdzenia w usta postaci odrażających: hochsztaplerów, półgłówków czy zwyczajnych wariatów. Tak jest również z uwagą, że chowanie urazy jest jak picie trucizny i dziwienie się, że umiera pijący, a nie ktoś inny. Te słowa irytują zarówno bohatera, jak i czytelnika, ale z czasem okazuje się, że można je traktować jako jedno z przesłań tej mądrej, wspaniale napisanej, niejednoznacznej, głęboko przygnębiającej, ale zarazem w jakiś sposób oczyszczającej książki.

Maciej Miłkowski

Spękana, stłuczona...

Joanna Bator
Purezento

Wydawnictwo Znak, Kraków 2017

Co tu kryć, według mnie dwie poprzednie książki Joanny Bator były niewypałam, *Wyspa Łza* (2015) – mniejszym, *Rok królika* (2016) – zdecydowanie większym. Prawdopodobnie nie tylko ja tak sądzę, o czym świadczy recepcja tych tytułów. Zdaje mi się, że sama autorka zauważyła, że w którymś miejscu pobłądziła, skreśliła z prostej ścieżki pisarskiego rozwoju, która wydawała się więcej niż dobra i wyraźnie wytyczona. W nowej powieści zatytułowanej *Purezento* (w języku japońskim słowo oznacza ‘prezent’) wróciła więc do sprawdzonych rozwiązań i tematów – znowu pisze o Japonii, odwołuje się nie wprost do własnej biografii i upraszcza styl. Czy wyszło to Bator na dobre?

Historia w *Purezento* jest prosta, acz mocna – jak mocne zwykle bywają dobrze napisane opowieści o utracie bliskiej osoby i trudnej pracy żałoby. Główna bohaterka, a zarazem narratorka powieści traci w wypadku samochodowym chłopaka, z którym była pięć lat. Na dodatek dowiaduje się, że przez ostatni rok zdradzał ją z inną kobietą, Amandą. Bohaterka nie radzi sobie z utratą, popada w głęboką depresję, nieomal w życiowy stупor. Jest całkowicie rozbita psychicznie. W ludziach dostrzega zwierzęta, czuje, że wokół niej krążą rekiny ludojady, chcące ją pożreć. I nie są to do końca tylko

i wyłącznie projekcje zbolalej psychiki. Ma też poczucie, że jej życie jest absolutnie pozbawione sensu i celu; jest czystym trwaniem pozbawionym znaczenia. Nie spodziewanie jej uczennica (bohaterka uczy języka polskiego obcokrajowców), Japonka Pani Myoko składa propozycję, by porozbijana kobieta pojechała do Japonii i zajęła się jej domem oraz kotem. Bohaterka nie tyle nawet wyraża zgodę, ile pozwala nieść się wydarzeniom, iść drogą, na którą została pchnięta przez inną osobę. Przecież równie dobrze jak w Warszawie, może cierpieć w Tokio. Tam spotyka Mistrza Myo, biegłego w wiekowej sztuce *kintsugi* – naprawy naczyń ceramicznych specyfiką stworzoną na bazie złota. Mistrz namawia bohaterkę, by spróbowała sił w rzemiośle, które jest jednocześnie sztuką; a także rodzajem medytacji i ćwiczeniem w trudnej sztuce życia.

Całość opowieści w *Purezento* zbudowana została wokół metafory skorup, rozbitych naczyń. W najbardziej oczywisty sposób odnosi się ona do stanu ducha bohaterki, która po śmierci chłopaka jest rozbita wewnątrz i pozbawiona sensu życia, jak pozbawione funkcjonalności jest rozbite naczynie („[...] od jakiegoś czasu sama czuję się jak worek skorup”). Nie umie sobie poradzić z żałobą, ponieważ zatrzaśnięta jest w przeszłości, wciąż rozpamiętuje to, co było. Mistrz, dając bohaterce kolejne prace i czasochłonne zadania, stara się przekonać ją, aby skupiła się na „tu i teraz”. Tkwiąc w „kiedyś”, bohaterka nie znajdzie odpowiedzi, których szuka „teraz”. A i Mistrz – jak to Mistrz ze Wschodu – nie udzieli ich, a na pewno nie wprost. Bohaterka musi odnaleźć je sama. W czym w specyficzny sposób pomaga jej

mężczyzna, Makoto, który staje na jej tokijskiej drodze (*Purezento* jest także kameralną historią rodzącego się uczucia).

Na kolejnym planie jest to historia splekanych relacji międzyludzkich („Zostajemy w pustych związkach bez miłości i harmonii. Cali popękani”). Bohaterka ma ewidentne problemy w relacjach z ludźmi, właściwie na granicy poważnego deficytu społecznego. Nie może dojść do porozumienia z toksyczną matką, nie ma (a przynajmniej niewiele się na ten temat dowiadujemy) przyjaciół czy choćby znajomych. Wydawało jej się, że zbudowała trwałą i ważną relację z chłopakiem, jednak okazało się to fikcją. Ich związek był wewnątrz splekany i w każdym momencie mógł się rozpaść. Bohaterka miała pewne podejrzenia, nie miała jednak odwagi, aby zadać sobie pytania o sens i jakość związku, w którym tkwiła. Bo budowanie związków wymaga odwagi, wewnętrznej siły i spokoju. Nie da się długo utrzymać kruchego naczynia w dłoni, która mocno drży.

I wreszcie kolejna warstwa metaforyczna – według mnie, najciekawsza – zorganizowana wokół obrazów pęknięć, szczelin i rozziwów. Bohaterka trafia w miejsce i przestrzeń kulturową zupełnie dla niej obce. W Tokio nie rozumie zdecydowanej większości ludzi, z którymi się styka. Dosłownie, bo nie zna języka japońskiego, ale nie rozumie także ich zachowań, sposobu bycia, rytuałów. Ma jednak w sobie coś, co nazwałbym nieśmiałą ciekawością. Wypuszcza się na coraz dalsze wyprawy rowerem, prawie zawsze z kotem w koszu. Próbuje odczytywać sensy z gestów i min ludzi, z którymi się styka. Otwiera się na inność. A jeśli – sparafrazuję znane po-

wiedzenie – bohaterka patrzy na Inność, Inność patrzy na nią. Co powoli, niemal niedostrzegalnie zmienia bohaterkę. Koniec końców konstatuje ona, że czuje się w Japonii „swojoobca”. To ciekawa kategoria, wskazująca na stan, kiedy tworzone związki z obcością nie kruszą rdzenia swojskości. Albo inaczej – jest to stan, w którym ma się świadomość, że między swojskością i obcością zawsze jest rozziw, który niekoniecznie musi dzielić. Rozziw niczym widoczne łączenie w naprawionym naczyniu.

Warto – moim zdaniem – zwrócić uwagę na styl *Purezento*. W poprzednich dwóch powieściach Bator wybierała wątpliwe rozwiązania stylistyczne. W *Wyspie Lzie* styl był nadmiernie egzaltowany, pełen mętnej metaforyki; w *Roku królika* zaś autorka stworzyła niezbyt spójny miks różnych współczesnych odmian mowy. W *Purezento* Bator postawiła na większą stylistyczną prostotę. Jak ktoś zauważył, momentami styl w tej książce przypomina frazy z haiku. Faktycznie coś w tym jest – szczególnie jeśli chodzi o przekładanie emocji na obrazy, skupienie na tym, co zewnątrz, niekonkluzywność w pewnych momentach czy swoiste zawieszenie narracyjnego głosu. Oszczędniej niż w poprzednich książkach pisarka posługuje się metaforyką, co dodaje narracji klarowności.

Purezento jest powieścią kameralną, wyciszoną i – paradoksalnie – mimo trudnego tematu niosącą spokój. By ująć rzecz najkrócej, jest powieścią dobrą. Mam nadzieję, że Bator na dłużej powróciła na dobrą pisarską ścieżkę, bo naprawdę szkoda by było, gdyby ta świetna pisarka znowu zatraciła się w dziwnych, nieudanych eksperymentach tekstowych.

Robert Ostaszewski

Projekt krytyki relacyjnej

Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945 roku

red. Aleksandra Grzemska,

Inga Iwasów

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu
Szczecińskiego, Szczecin 2017

Książka *Polityki relacji w literaturze kobiet po 1945 roku* ukazuje się w momencie, gdy społeczeństwo pochłonięte jest dyskusjami na temat nierówności płciowej, gender, molestowania seksualnego, prawa do aborcji itd. Potężny ferment obyczajowy odsłania i podkreśla uwikłanie kobiet w rozmaite kulturowe zależności wobec mężczyzn. Niezależnie od tego, czy poszczególne postulaty kobiet zostaną zrealizowane, czy kształt nowych zapisów prawnych zdeterminuje opcja liberalna, czy też konserwatywna – patriarchalna skorupa popękała i może już nigdy nie powróci do dawnej gładkości. To moment, którego nie wolno przespać, a należy wykorzystać do krytycznej analizy społecznych relacji. Autorzy tekstów zamieszczonych w monografii przenoszą medialne dyskusje na grunt literatury – z jednej strony bezpieczny, „oderwany od życia”, z drugiej intensywnie ogniskujący przeciw społeczne problemy. To rzadki przypadek, by literaturoznawcza monografia tak silnie rezonowała z aktualnymi dyskusjami, nie wchodząc zarazem w otwartą polemikę, raczej budując zaplecze intelektualne, dostarczając rzeczowych

argumentów do wykorzystania. Od tego przecież jest (powinna być) humanistyka.

Autorki i autor obrali w większości szkiców bardzo sensowną w kontekście omawianego tematu perspektywę biograficzno-artystyczną. Zwłaszcza w pierwszej części monografii, zatytułowanej *Władza*, kontekst polityczny i środowiskowy, w którym funkcjonowały autorki, więcej mówi o przyczynach ich nieobecności we współczesnej historii literatury niż utwory, które pisały. Bez względu bowiem na treść i formę tekstów, status pisarki – a więc kobiety, która tworzy, bierze czynny udział w tej specyficznej formie komunikacji – był z różnych względów niewygodny bądź nietraktowany poważnie. Ukazuje to z jednej strony prawdę o patriarchalnym modelu kultury, w którym obecność kobiety jest dopuszczana tylko pod warunkiem przyjęcia przez nią męskich wzorców zachowania, myślenia, odczuwania, wypowiedzania się (Tatiana Czernska wskazuje np. na szorstkość, niewrażliwość Marii Dąbrowskiej – kobiety, która w świecie literackim swojej epoki wiele znaczyła, a prywatnie żyła w związku z Anną Kowalską – wobec biseksualnych tendencji Jarosława Iwaszkiewicza). Z drugiej strony usilne zabiegi mające na celu „wyciszenie” głosu kobiety-pisarki świadczą o tkwiącym w tej figurze potencjale rewolucyjnym, czy choćby rewizyjnym – jak w przypadku autorek będących działaczkami komunistycznymi, które w swoich utworach podejmowały temat egalitaryzmu płciowego jako jednego z założeń doktryny, a których działalność została skrętnie wymazana z dominującej narracji na temat polskiego komunizmu (proces ten wyraziście re-

konstruuje w swoim artykule Agnieszka Mrozik).

Może się wydawać, że przytoczone w tym rozdziale historie są symptomatyczne dla czasów międzywojennych i powojennych (to właśnie ich dotyczą zawarte tu szkice), upodrzedzenie narracji kobiecych można więc potraktować jako element „kolorytu epoki”, zjawisko negatywne, ale w pewnym sensie zrozumiałe. *Polityki relacji...* udowadniają jednak, że taka argumentacja jest złudna, nie da się jej obronić. Tekst Marii Sadłochy o funkcjonowaniu współczesnej autorki science fiction (okres jej twórczej aktywności przypada na koniec lat 70. i całe lata 80.) Gabrieli Górskiej w środowisku „fantastów” nie pozostawia złudzeń, że marginalizacja głosu kobiecego to wciąż palący problem w polskiej literaturze. Zwłaszcza, że nie dotyczy ona wyłącznie wykluczenia środowiskowego, ale – co istotniejsze – wyrugowania z tekstów literackich cech uznawanych za kobiece (w przypadku s-f chodzi o psychologizm postaci, ukazywanie bohatera również w relacjach społecznych). Ocenzurowane w ten sposób teksty kultury kształtują wrażliwość i mentalność kolejnych pokoleń czytelników, co ma znaczenie już nie tylko estetyczne, ale przede wszystkim etyczne. Jeśli rozwijać ten wątek, niechybnie dojdziemy do jednego z wydarzeń Międzynarodowego Festiwalu Poezji Silesius 2016, kiedy Jaś Kapela, Szczepan Kopyt i Przemysław Witkowski stawili się na spotkaniu przebrani w sukienki, by w ten sposób zaprotestować wobec nieobecności pisarek, które nie zostały zaproszone przez organizatorów święta literatury. Wydarzenie sprzed dwóch lat jaskrawo pokazuje, że

układ sił, opisywany na przykładzie funkcjonowania środowisk literackich w latach powojennych, to nie wspomnienie z przeszłości, ale współczesna rzeczywistość. Relacje instytucjonalne, w które uwikłane są pisarki (z partią, z wydawnictwem, ze środowiskiem pisarskim itd.), to nie jest problem jedynie wąskiej grupy osób, ale problem ogólnej sytuacji kobiet. Dowodzi tego szkic Anny Pekaniec poświęcony społecznie zaangażowanym utworom Sylwii Chutnik, których bohaterki są równie samotne w świecie, co solidarne względem siebie. I znów – niedawne wydarzenia związane z tzw. Czarnym Protestem udowadniają tezę Pekaniec, a zarazem potwierdzają zasadność postulatu, jaki w przedmowie monografii formułuje Aleksandra Grzemska: „Analizując zatem splot polityk i relacji, trzeba zadać pytanie o uwikłania, współzależności i umiejscowienia wobec nie tylko heteronomicznej oraz poddanej dyktatowi dyskursów przestrzeni społecznej i literackiej, ale przede wszystkim wobec procesów wspólnotowych znajdujących swe odbicie w narracjach kobiet” (s. 10).

Polityczność relacji kobiet ze światem jest w monografii ujmowana wieloaspektowo. Oprócz – co oczywiste – uwikłania w związki systemowe (rozdział *Władza*), ciekawe są analizy czynione z perspektywy somatycznej i „defektywnej” (teksty Iwony Boruszkowskiej i Arlety Galant zawarte w rozdziale *Ciało i czucie*) oraz dotyczące funkcjonowania kobiet w rozmaitych wspólnotach (rozdział *Konstelacje*). Doskonałym zamknięciem zbioru jest z kolei szkic Ingi Iwasiów (rozdział *Fantazje*), która dokonuje krytycznej analizy kulturowego fenomenu serii książek i fil-

mów o Greyu, by na podstawie zawartych w nich treści oraz ich recepcji, snuć socjologiczne refleksje na temat (nie)odnajdywania się współczesnych kobiet w relacjach miłosnych. Abstrahując nawet od śmiałej i pobudzającej intelektualnie tezy tego szkicu – że wyzwolenie relacji matrymonialnych spod prężierza konwenansów i przyjęcie w sferze związków intymnych reguły bezwzględnej wolności w zasadzie nie poprawiły sytuacji kobiet – artykuł jest doskonałym przykładem tego, jak „polityki relacji” zapisane w tekstach kultury rezonują ze zmianami społecznymi, obyczajowymi, psychologicznymi.

Książka *Polityki relacji... – ze swoją słuszną, realizowaną w kolejnych artykułach tezą o przenikaniu się, wzajemnym oddziaływaniu zjawisk społecznych i artystycznych – w tekście Iwasiów ukazuje bardzo praktyczne zastosowanie tego specyficznego trybu lekturowego. To perspektywa, która traktuje tekst kultury jako dokument, świadectwo istniejących w społeczeństwie zjawisk i napięć. Tekst ma w tym ujęciu przede wszystkim wartość poznawczą, dopiero w drugim rzędzie estetyczną. Dla tak sprofilowanego badania interesująca jest nie tylko zawartość i forma utworu, ale zwłaszcza recepcja, reakcje, jakie wzbudza. Szczególnie istotne są z kolei przyczyny pominięcia tekstu w dyskursie krytycznym, zdradzają bowiem najwięcej informacji na temat kryteriów odbioru. Jestem przekonana, że takie nastawienie badawcze równie dobrze co w przypadku tematyki kobiecej sprawdzi się w odniesieniu do kolejnych słabo obecnych w oficjalnym dyskursie głosów.*

Malwina Mus

Czerwiec – na potem

Beata Obertyńska

Tarta róża

wybór i wstęp Anna Piwkowska

PIW, Warszawa 2017

1 „Dziwna to poetka: nie związana z żadną grupą, z żadną programową orientacją poetycką, nie zważająca – pozornie – na obowiązujące kanony liryczne. A jednak jej twórczość, bardzo osobistą i zamykającą się w kręgu takich właśnie przeżyć, trudno byłoby, nawet dzisiaj, uznać tylko i wyłącznie za wzruszającą, lecz zupełnie już martwy sztambuch uniesień wrażliwej obserwatorki życia i ludzi”.

2 Nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego ukazał się właśnie wybór poezji Beaty Obertyńskiej pod tytułem *Tarta róża* w opracowaniu Anny Piwkowskiej. Poetka urodziła się w 1898. Godna odnotowania jest kobieca linia genealogiczna Obertyńskiej. Jej matka – Maryla Wolska – to jedna z czołowych poetek Młodej Polski. Z kolei jej babka (matka Maryli) – Wanda Monné – była znaną rzeźbiarką. Obertyńska dorastała więc w lwowskim domu przepelnionym duchem sztuki. Bywali w nim najważniejsi ówcześni artyści. Wiele lat później wydała wspomnienia matki *Quodlibet*, do których dołączyła własne – *Quodlibecik*. Debiutowała w 1924 roku, choć pierwszy tom jej wierszy ukazuje się trzy lata później. W 1940 została aresztowana przez NKWD, a następnie zesłana do łagru Loch-Workuta.

Droga wiodła kolejno przez Kijów, Odessę, Charków, Starobielsk. W 1942 roku poetka dołączyła do Armii generała Andersa i przeszła cały szlak bojowy, począwszy od Iranu, przez Palestynę i Egipt, aż do Włoch. Ten trudny czas opisała we wspomnieniowej książce pod tytułem *W domu niewoli*. Po wojnie zamieszkała w Londynie, gdzie zmarła w 1980 i tam jest pochowana. W sumie opublikowała kilka tomów poetyckich oraz powieść gotycką *Skarb Eulenburga*. Obertyńska nie należy do najbardziej znanych i docenianych poetek. Na przykład symptomatyczny pozostaje fakt, że nie wzmiankuje o niej nawet Anna Legeżyńska w książce poświęconej „liryce kobiecej” *Od kochanki do psalmistki*. Niemniej, jest to poetka ważna i godna przypomnienia.

3 „Przyroda jest tematem naczelnym [tej] liryki. Poprzez medium przyrody objawiają się namiętności ludzkie, ona najdobitniej wyraża i demonstruje życie, śmierć, biologiczną radość istnienia oraz konieczność przemijania i rozpadu”. Zacytujmy fragmenty poematu *Drzewa*:

Muszkatelka [...]
Była nam całe dzieciństwo jak taka krewna
bogata i daleka,
co wprawdzie dzieciom podarki
łaskawie przysyła,
ale o wdzięczność ich nie dba
i na ich miłość nie czeka... [...]
I była druga grusza, co nisko ukłękła
w trawie,
tak prawie,
jak dobra niańka, gdy ręce wyciąga
do dziecka

brnącego ku niej przez trawy... [...] Jedna śliwa rosła pod parkanem... Nie wiem, dlaczego nie byliśmy z nią blisko? [...] W cień zaszyta, w kąć mokry, skąd wiał zawsze chłód, stała wiśnia koszlawa, garbata i chora. Miała raka...

4 Obertyńska to poetka – by tak rzec – kobiecego losu indywidualnego. Oraz – kobiecego losu kalekiego. Ale nie w duchu Bolesława Leśmiana. Różni się też od Anny Świrszczyńskiej. Tworzy miniaturowe poetyckie portrety kobiet zwyczajnych, prostych. Pisze o tych, o których do tej pory nie pisano. Ich codzienność staje się tak samo ważna, jak codzienność podmiotu lirycznego i wielka codzienność historii, a kalectwo nie polega tu na „kalectwie bytu ludzkiego” jako takiego, lecz na konkretnym kalectwie skrzywdzonej przez los kobiety. Poetka o pewnej Włoszce imieniem Margherita pisze na przykład tak:

Nie perła. Nie królowa.
Posługaczka. Po prostu.
Na wiatr życia rzucona
pajęczyna – puch ostu.
Dom? Nie. Nocleg w przytułku.
Lat? Sto chyba bez ćwierci.
Za dużo jak na życie,
za mało dla śmierci... [...] Coś ją boli we wnętrzu.
Próbowała szpitali.
Nowotwór. Dobrotliwy.
Rzekli. I wypisali...

5 W wielu wierszach Obertyńskiej – nawet tych wydanych w 1972 roku w to-

mie *Miód i piołun* – powraca temat wojny (np. *Cela, Granat, Wojenna noc*). Poetka zapisuje doświadczenie jazdy w „bydłym wagonie”. Przejmujące są zwłaszcza utwory, które dotyczą „domu niewoli” – Syberii. Obertyńska nie mówi wprost, nie nazywa swoich emocji, nie precyzuje zdarzeń. Wybiera inną drogę, mianowicie – opisuje przestrzeń. Jest więc Tajga, nazywana „gnijącym trupem” i otchłanią, o której zapomniał Bóg; Peczora – „śmiercią spławne rzeczysko”, Ural – „grzmot w żelazisty pomruk zastygnięty”, który opiera się „bezsilnej nienawiści”; Ussa – rzeka, która szemrze „uciekajcie, uciekajcie tak jak ja uciekam”; czy w końcu Workuta – „obca, martwa, lodowata”. Dzięki temu zabiegowi otrzymujemy wzruszającą relację o cierpieniu oraz nadziei, jakie towarzyszyły poetce podczas zsyłki. I jakie w zasadzie były jej bliskie do końca życia.

6 „W ogóle [jej] ewolucja poetycka to nie tyle ogarnianie poezją coraz szerszych kręgów rzeczywistości, ile właśnie poszukiwanie najbardziej adekwatnych środków wyrazu dla świata przeżyć intymnych. Toteż na przykład wiersze bezpośrednio powojenne [...] będą zapowiadać odbudowę tego świata, bo dla poetki w pierwszym rzędzie uczucia, dom dzieciństwa, bezpieczeństwo marzeń i wyobraźni zostały zniszczone”. Widać to chociażby w przejmującym wierszu *Śmierć domu*:

Odbywało się to całkiem po cichu,
w mętным zmroku jesiennej szarugi,
od samych piwnic do strychu,
od jednego węgła po drugi,
od załomu ściany do załomu

zabitego, złupionego domu...
Nikt nie widział, nie słyszał, nie
przeczuł
– któż by zresztą tym głowę
zaprószał? –
że się w mglisty, zapłakany ten
wieczór
wynosiła z domu – jego dusza. [...]
Jak dym z drzwi się wejściowych
wywlokła,
jak firanka wywiała się z okna,
zdartym pasem tapety na ścianie
pogładziła dom na pożegnanie
i w park poszła – marą
nieuchwytną –
między drzewa, które jutro wytną...

7 Niewątpliwie, jest to poezja zachwytu nad mnogością istnienia. Owo istnienie rozumiane jest na wiele sposobów. Na przykład wielość miejsc. Poetka pisze o Fidżijamie, Egipcie, Palestynie, Anglii, Włoszech, Londynie, Edynburgu, ale na równi z nimi traktuje Młyn w Stryjowie czy rodzinny sad, a także rozmaite strychy i sutereny. Zwracają uwagę wiersze o zwierzętach opatrzone następującymi tytułami: *Krowy*, *Ważka*, *Perski dudek*, *Tamte wróble*, *Szympany*, *Pająk w wannie*, *Klonowe motyle*, *Pasionik* oraz *Chrząższcze różane*. Utwory Obertyńskiej zaludniają też rozmaite postacie z różnych tradycji i kultur. Pojawiają się: Dafne, Prometeusz, Amfion, Guliwer, św. Franciszek, Szymon syn Jony, Samarytanka, Światowid itd. Można więc uznać, że dominującą zasadą stylistyczną jest enumeratio, które staje się tutaj figurą nie tyle retoryczną, ile filozoficzną. Enumeratio znosi bowiem hierarchię, a zatem – wartościowanie.

Każdy byt – człowiek, miejsce, zwierzę, roślina, zdarzenie – jest dla poetki tak samo ważny, w każdym dostrzega wyjątkowość i niepowtarzalność, każdy jest godny poetyckiej uwagi oraz pochwały. Dlatego w wierszu o takim właśnie tytule (*Pochwała*) notuje:

Niepojęta kolistość bytu!
Któż pochwałę twą zdoła
wyspiewać?
W drzewie taisz możliwość okwitu.
W kwiecie taisz możliwość owocu
a w owocu znów – możliwość
drzewa.
Niepojęta kolistość bytu!
Z siebie płyniesz i w siebie wlewasz!

8 Niektóre wiersze Obertyńskiej zdają wpływać na poezję Leśmiana. Choć lepiej byłoby powiedzieć: fascynację jego poezją, ujawniającą się zwłaszcza w chwilach zachwytu nad nieoczywistościami bytów, w momentach dostrzegania wyjątkowości istnienia. Widać to wyraźnie w wierszu dedykowanemu Oskarowi Kolbergowi, pod tytułem *O jędzulach-dojarkach*, który rozpoczyna się tak:

Raz, o młodym nowiku, w okrąg
łąki zroszonej
trzy się cioty zmówiły na gzy babie
i gony... [...]
Trzy ich było – trzy baby, dobrze
w sobie starawe,
Wcześniej zwiśle, kościste, ale chutne
i żwawe.

Jeszcze wyraźniej Leśmianowskie inspiracje ujawniają się w wierszu *Kozłonóg*, który kończą następujące wersy:

Potem piał już raz po raz, raz
jeszcze i wtóry,
aż się wszystkie w podwórzu
rozgdakały kury,
piał więc kurom na przekór,
oddechem naduty,
aż się wszystkie w podwórzu
stropiły koguty!

Dla porównania zacytujmy *Przemiany* Leśmiana:

Przekrwauił się w koguta
w purpurowym pierzu,
I aż do krwi potrzasał szkarłatnym
grzebieniem,
I piał w mrok, rozdzierając dziób,
trwogą zatruty,
Aż mu zinał prawdziwe odpiały
koguty.

9 „Jest to poezja, która stara się respektować fakt, iż język liryki współczesnej kształtuje się również w zetknięciu z mową potoczną, że siła jego polega częstokroć na wykorzystaniu ostrych kontrastów pomiędzy prozaizmami a tradycyjnymi przywilejami mowy poetyckiej”. Na przykład wiersz o samolocie:

Leci, a nad nim głęb chłodna i czysta,
a pod nim świata
spłowiwała mata.
Głuchym warkotem, smugą hałasu
powietrzny gigant-dentysta
wierzący w zębie czasu!

10 Bodaj najistotniejszym tematem poezji Obertyńskiej, zwłaszcza późnej, jest religia i wiara. Mnogość istnienia, o której pisałem wcześniej, zostaje tutaj

uzupełniona o elementy panteistyczne i franciszkańskie. Poetka nawiązuje również do tradycji maryjnej. To właśnie Maryja staje się adresatką lub bohaterką jej wierszy, co jest widoczne chociażby w cyklu czterech utworów zatytułowanych kolejno: Zielna, Gromniczna, Jagodna oraz Bolesna. Na plan pierwszy wysuwa się jednak tutaj, wydany pośmiertnie, tom *Grudki kadzidla* – osobliwy zbiór około dwustu czterowersów. Wojciech Ligęza pisał o nim: „Postawa medytacji, aura modlitwy, myślenie eschatologiczne, doświadczenie wewnętrzne wypełnione potrzebą zjednoczenia z Bogiem, a także powroty do realiów z Pisma Świętego po to, by lepiej zrozumieć problemy zadane ludzkiemu życiu, to najważniejsze właściwości *Grudek kadzidla*. Splot nadziei i grozy, paradoks bliskości Boga i nieuchwytności Jego planów, radość i odnowa życia i smutek, który płynie z niedoskonałości i osamotnienia człowieka określa tu dążenie do pełni religijnego przeżycia. Ważny jest wieloraki ogląd własnych duchowych dziejów: stąd kontrasty, sprzeczności, potwierdzenia i negacje. Beata Obertyńska nie tworzy traktatu religijnego, nie pisze pieśni mistycznej, lecz decyduje się na zwięzłą, skrótową formę czterowersza, w której ujawnia się skłonność do konceptu, gnomy, paradoksu, jak również myśli urwanej, niedokończonej, przechodzącej w sferę milczenia. Trudny przedmiot, jakim jest doświadczenie Boga, który nie daje się zamknąć w pojęciach, lepiej przemawia poprzez «przybliżającą» metaforę. To narzędzie mowy poetyckiej staje się jakby naturalne. Niewielką tylko część doznań życia duchowego mogą wyrazić słowa. Lepsza jest cisza. Stosowniejsza

MATEUSZ SKUCHA

medytacja. To, co tworzy istotę przemysłu, znajduje się «na zewnątrz wiersza»». Sądzę, że słowa te są najtrafniejszym opisem, a zarazem oceną poetyckiej postawy religijnej Obertyńskiej.

11 „Nie umiałyby zapewne żyć bez pisania wierszy. Bo nie mają one naprawiać świata, referować go i oburzać się nań; chcą – tylko – zwierzyć się z indywidualnego życiorysu, ściśle splecionego z admiracją uroków świata. Powiadam: tylko – ale to chyba niemało. Jeżeli więc chcielibyśmy powiedzieć, iż jest to liryka anachroniczna, będziemy przemawiać z tego, w gruncie rzeczy smutnego dystansu, który wspiera się na przekonaniu o naszej wyższości wobec rzeczywistości uczuć powtarzalnych i tym samym oczywistych”. Chociażby wiersz *Czerwiec*, będący notacją pewnej, zwyczajnej chwili:

Balkon, stół, porcelana
zielonawobiała...
Za dziesięć pól do czwartej... To
jeszcze za wcześniej!
Jakaś uparta mucha w ciszę się
wplątała
I bzyczy nad koszykiem, gdzie się
szklą czereśnie.
Dno każdej filiżanki niebieskie od
nieba
I łyżeczki po brzegi pełne
zieloności...
Jeszcze róże w kryształach poukładać
trzeba,
Te zwykle w moją stronę, tamte
w stronę gości.

Dobrze. Wszystko gotowe. Już
nadejdą wkrótce...
Trzeba jakoś zapamiętać te chwile
niczyje –
I przestać ustawicznie spoglądać ku
furtce...
Każdy się musi spaźniać. Cicho!
Czwarta bije!

12 Zasadą konstytutywną nie tylko tej poezji, lecz także poetyckiej tożsamości jest dla Obertyńskiej pamięć, która staje się gwarantem bytu – życia i trwania. Dlatego sędziwa poetka wyznawała z przerażeniem: „Chora jestem... na niepamięć chora./ Sama nie wiem, czy jeszcze – pamiętam...”. To pamięć ocalająca – zarówno przeszłość, jak i terażniejszość. Ludzi, zdarzenia, miejsca z przeszłości. Siebie z terażniejszości. Mówiąc inaczej, pamięć jest nie tyle alternatywą, ile obroną przed niebytem. Z tego powodu Obertyńska pisze o niej w zasadzie od debiutu, wygrywając ten temat wieloma akordami. Porównuje ją na przykład do strychu z różnymi rupieciami, które kiedyś były dla niej ważne:

Pamięć jest jak strych mroczny
[gdzie]
Wypłowiele nadzieje – okulałe
wzloty,
puste puszki z zachcianek, złudzeń
i powideł,
obok spaczonych klepek – czerepy
tęsknoty
i worki z dartym pierzem
połamanych skrzydeł.

Co ważne, kwestia pamięci pojawia się przede wszystkim w utworach auto-

tematycznych Obertyńskiej. Poezja winna ocalać od zapomnienia, być rezerwuarem wspomnień, depozytariuszką przeżyć i doświadczeń, które kształtują tożsamość.

Ale tej poezji pamięci nie pojmuje Obertyńska w sposób abstrakcyjny – suchy i teoretyczny, lecz zmysłowy – cielesny, wręcz – dotykowy i smakowy. Dlatego pisanie wierszy przypomina Obertyńskiej tarcie róży, czyli – mówiąc precyzyjniej – robienie konfitur z róż:

Nic – tylko cukier i róża,
 nic – tylko zapach i kolor...
 Porwało mnie coś i wkłęło
 w to błędne, różane koło
 upiło – zauroczyło,
 rozkołysało obrotem –
 i trę tak lato dla zimy,
 i trę tak czerwiec – na potem...

13 *Post scriptum I. Nota metakrytyczna.* W 1973 roku na łamach „Twórczości” Marta Wyka zrecenzowała wydany ówczesnie wybór wierszy Maryli Czerkawskiej pod tytułem *Jałowcowe żniwa*, przygotowany przez Jerzego Kwiatkowskiego. Czerkawska była starsza od Obertyńskiej o prawie 20 lat, debiutowała jeszcze w okresie Młodej Polski, choć cała jej twórczość przypada na czas, kiedy pisała również Obertyńska. Recenzja Wyki jest krótka, ale niezwykle trafna i precyzyjna. Oddaje w gruncie rzeczy istotę nie tylko poezji Czerkawskiej, lecz także – nie wprost – sedno pewnego typu twórczości kobiet w ogóle. Dlatego, pisząc powyższą recenzję wyboru wierszy Obertyńskiej, cytowałem właśnie fragmenty tekstu Wyki. Okazało się bowiem, że jej rozpoznania, wynikające ze studium konkretnego

przypadku, stają się inspirujące, bo oferują klucz interpretacyjny do utworów innych poetek.

14 *Post scriptum II. Nota edytorska.* Piwkowska, przygotowując wybór, porzuciła układ chronologiczny, na rzecz – dziwnie pojętego – układu tematycznego. Autorka tłumaczy ten gest w następujący sposób: „[...] wybór, który proponuję, nie ma konstrukcji chronologicznej. Zależało mi na wewnętrznej dramaturgii tomu i na ukazaniu, jak młodzieńczy zamysł poetycki Beaty Obertyńskiej i jej późniejsza droga twórcza są ze sobą spójne, a jej myśl układa się centrycznie niczym słoje drzewa. Tym centrum, rdzeniem drzewa, jest jej wiara”. Trudno jednak przystać na te słowa. Po pierwsze, nasza tożsamość jest nie tylko narratywistyczna (a w przypadku poetów – poetycka), ale też – dynamiczna. To znaczy – i przepraszam, że piszę tu o rzeczach oczywistych – w ciągu całego życia się zmieniamy, rozwijamy, przyjmujemy różne postawy, zdradzamy różne fascynacje. Jako dwudziestolatkowie mamy inne spojrzenie na świat niż jako sześćdziesięciolatkowie. Adam Mickiewicz z *Sonetów krymskich* nie jest tym samym poetą, co Mickiewicz z *Liryków lozańskich* (po drodze było powstanie listopadowe, małżeństwo i spotkanie z Andrzejem Towiańskim). To tak jakby wymieszać wiersze Czesława Miłosza z tomu *Trzy zimy* (1936) z jego utworami z *Drugiej przestrzeni* (2002) i orzec, że to wyraz „wewnętrznej dramaturgii”. Po drugie, fakt, że w 1945 roku Obertyńska wydała wiersz pod tytułem *Pasikonik*, a w 1972 – *Ważka* nie daje podstaw do tego, żeby je zestawiać i mówić – powtórzyć –

o „wewnętrznej dramaturgii”. Po trzecie wreszcie, trudno się zgodzić z argumentem o wierze, nazywanej „rdzeniem drzewa”. Przecież wiara Obertyńskiej sprzed II wojny światowej (*notabene* poetycko odnotowywana w sposób bardzo subtelny) różni się od jawnie zmanifestowanej wiary Obertyńskiej po „domu niewoli”.

We wstępie Piwkowska zestawia twórczość Obertyńskiej z takimi osobami (i poetyckimi osobowościami), jak Marina Cwietajewa i Anna Achmatowa z jednej strony, z drugiej zaś – Bolesław Leśmian i Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. I dodaje – chyba trochę na wyrost: „W swych najlepszych lirykach religijnych staje się godną spadkobierczynią Jana Kochanowskiego, Sępa Szarzyńskiego, Daniela Naborowskiego, Franciszka Karpińskiego, Adama Mickiewicza, Zygmunta Krasińskiego, Jana Kasprowicza czy Leopolda Staffa”. Zabrakło tu jednak najważniejszego (i najbliższego, najbardziej oczywistego) kontekstu, czy też poetyckiej analogii – twórczości Kazimierza Iłłakowi-

czówny, starszej od Obertyńskiej zaledwie o sześć lat. Przecież to właśnie te dwie poetki, wyrosłe z ducha Młodej Polski, mające doświadczenie obu wojen, po 1945 roku reprezentowały polską poezję religijną. Rzecz jasna, przed Anną Kamińską. Dlaczego Piwkowska w swoich wskazaniach pomija Iłłakowiczównę, nie wiem.

Duże zastrzeżenia – być może nieistotne z punktu widzenia poetyckości – budzi jakość wydania *Tartej róży*: marginesy wstępu uniemożliwiają jego lekturę, a iście mikroskopijny rozmiar czcionki utrudnia czytanie wierszy. Szkoda. Bo Obertyńska zasługuje na przypomnienie, ale w lepszej formie.

Marta Wyka, pisząc recenzję wyboru wierszy Maryli Czerkawskiej przygotowanego przez Jerzego Kwiatkowskiego, nie musiała oceniać aspektu redakcyjnego tomu. Ja, pisząc recenzję wyboru wierszy Beaty Obertyńskiej przygotowanego przez Annę Piwkowską, niestety musiałem to zrobić.

Mateusz Skucha





*Wypiański, Muzeum Narodowe w Krakowie, 28.11.2017–20.01.2019
Fotografie Aleksandra Görlich*

Odsłony popkultury: od Barańczaka do Masłowskiej

Teresa Walas

Rynek książek stwarza niekiedy okazje do nieoczekiwanych spotkań i nieplanowanych a interesujących dialogów. Oto w ubiegłym roku pojawiły się na półkach księgarskich trzy pozycje odnoszące się, każda na swój sposób, do kwestii popkultury – i tak właśnie, nieplanowo ze sobą dialogujące: *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej* Stanisława Barańczaka, *Chwała supermanom. Ideologia a popkultura* Przemysława Witkowskiego i *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu* Doroty Masłowskiej. Pierwsza jest głosem z co prawda niedawnej, ale jednak przeszłości; głosem wszechstronnie utalentowanego, wybitnego literaturoznawcy, krytyka, poety i tłumacza. Składają się na nią zebrane i opracowane przez Adama Poprawę teksty pochodzące przede wszystkim z lat 70. i 80. XX wieku i ponad 20 artykułów, szkiców, wywiadów, różnych drobiazgów z lat późniejszych. Książka druga, obszerny zbiór rozpraw imponujących swoim materiałowym osadzeniem, rozpiętych między błyskotliwym i brawurowym esejem a ideologiczną publicystyką, wyszła spod pióra autora o dwa niemal pokolenia od Barańczaka młodszego, dziennikarza, publicysty i poety, doktora nauk politycznych, członka zespołu „Krytyki Politycznej”. Książka Masłowskiej, ró-

wieśnicy Witkowskiego, zawiera cykl rozbudowanych felietonów-rollercoasterów, zabawnych, złośliwych, przenikliwych opisów i diagnoz współczesnej kultury.

Barańczaka, młodego podówczas badacza literatury, przywiodły w rejony kultury masowej nowe wtedy i pociągające metody badań – strukturalizm i semiotyka, ale również tak charakterystyczne dla całego pokolenia Nowej Fali nastawienie etyczne, uwrażliwienie na wszelki rodzaj choroby dostrzeganej w samym życiu społecznym i w jego emanacji – kulturze. Obserwacji i ocenie podlegała więc nie tylko sama żywotność kultury, lecz także jej pragmatyczny aspekt, jej oddziaływanie na odbiorców, a masowa kultura – ze swej istoty adresowana do najszerzego ich kręgu – dysponowała niespotykaną dotąd siłą. Barańczak doskonale zdawał sobie sprawę z paradoksalnej natury przedmiotu swoich badań, czyli z faktu, że kultura masowa, z którą ma do czynienia, powstaje w państwie realnego socjalizmu, posługującym się dyscyplinującymi narzędziami polityki kulturalnej, i sygnalizował wewnętrzną sprzeczność między rozrywką, jakiej pożądały masy, a propagandą, na której zależało władzy. Pomijał jednak całkowicie przyjmowaną w ówczesnej oficjalnej publicystyce tezę o potencjalnej wyższości socjalistycznej kultury masowej nad jej kapitalistycznym odpowiednikiem, uznawanym za owoc burżuazyjnej mentalności zgniłego Zachodu. Do wytworów zachodnich odwoływał się rzadko, raz traktując je jako przykłady pozytywne, skontrastowane z rodzimymi bublami (*Saga rodu Forsyte'ów* vs *Doktor Ewa*), innym razem – jak w przypadku filmu *Love story* – ujawniał negatywne

ich oddziaływanie. Najistotniejszy był bowiem dla niego fakt, że produkty, które poddawał porywającej częstokroć analizie, mające z jednej strony spełniać pragnienia mas, z drugiej – uwzględniać wolę władzy, ubezpieczając jej ideologię, są zazwyczaj pokarmem zatrutym, projektują bowiem, a w konsekwencji wytwarzają, osobowość bierną, reaktywną, umysł niezdolny do krytycznej refleksji, paraliżowany przez niekontrolowane emocje, czyli odbiorcę ubezwłasnowolnionego. Wydając w *Libelli* w 1983 roku *Czytelnika ubezwłasnowolnionego* i przywołując w teoretycznym rozdziale figurę zamkniętego i otwartego labiryntu, Barańczak mógł się już wesprzeć nazwiskami Umberta Eco, Milтона Rokeacha czy Karla Poppera; gdy jednak w 1975 roku pisał swój szkic *Ubezwłasnowolnienie odbiorcy*, mający być wstępem do zbioru tekstów ukazujących się wcześniej na łamach „Nurtu”, posługiwał się – poza wiedzą o funkcji perswazyjnej, lekturą *Ucieczki od wolności* Ericha Fromma, książek Bachtina, a zapewne też młodego Marksa – własną głównie intuicją moralną, która kazała mu przypisywać wartość nadrzędną wewnętrznej wolności jednostki, jej dociekliwemu spojrzeniu, jej swobodnemu osądowi i wyborowi. Nie były to jednak cechy, które realny socjalizm chciałby wyrabiać w swoich obywatelach, jak nie chce widzieć w nich wszelki autorytaryzm, niezależnie od jego barwy i pochodzenia. Toteż pisząc czy to o dzienniku telewizyjnym i kronice filmowej, czy o psychozabawach i ulicznych wywiadach, czy o *Love story*, polskich neonach, powieści milicyjnej, Barańczak demonstrował niewinną na pozór wirtuozerię swojego semiotycznego

warsztatu, a równocześnie tym pozytywnym projektem egzystencjalnym, jaki wyłaniał się z jego krytyki kultury masowej, podmywał (sam do połowy lat 70. jeszcze członek partii), w sposób dla cenzorskiego oka najwyraźniej nieuchwytny, fundamenty politycznej rzeczywistości opartej na posłuszeństwie, bierności i nawykowym przystosowywaniu się do realiów życia. Analizując emocjonalną presję, jaką na odbiorcy wywiera *Love story*, zamykał swój wywód mało znaczącą – wydawałoby się – uwagą: „[...] sentymentalizm nigdy nie zburzył Bastylji; [...] dążność do zachowania istniejącego stanu rzeczy jest jego właściwą naturą. Chyba że oprócz woreczków łzowych w grę wchodzi jeszcze zwoje mózgowie: ale wtedy mamy już do czynienia z zasadniczo innym typem sztuki” (s. 146). Pytanie, co uznać za Bastylię, pozostawało otwarte.

Ani ten pozytywny projekt osobowości, ani jego uwidoczniony w kulturze masowej negatyw, nie mają u Barańczaka wyraźnej klasowej czy ideologicznej metryki. Nie odwołuje się on do żadnej społecznej stratyfikacji, nie zakorzenia swojego projektu ani jego negatywu w żadnym społecznie określonym podmiocie: mówi o odbiorcach i ludziach. I choć konkretnych dysponentów propagandy łatwo było wówczas zidentyfikować, sam jej ujawniany przez autora mechanizm ma charakter uniwersalny. Barańczak nie postrzega także kultury masowej wyłącznie w kategoriach zagrożenia, jak postrzegała ją większość jej zachodnich krytyków zarówno po lewej, jak i po prawej stronie. Nie demonizuje jej, ale w ślad za McLuhanem traktuje ją jako naturalny owoc technologicznego rozwoju; przyznaje, że

zaspokaja ona oczywiste potrzeby ludzkiej natury – potrzebę marzenia i przekraczania własnych ograniczeń, czy też pragnienie wspólnotowych więzi, które we współczesnym, rozproszonym społeczeństwie są wytwarzane okazjonalnie przez festiwale piosenki, mecze piłki nożnej i popularne seriale. Widzi czające się tam niebezpieczeństwa, ale dostrzega też chytrość masowej kultury, jej zdolność do przemycania w banalnych obrazach ukrytych i wywrotowych pragnień. Barańczak daje też wyraz odbiegającej od pesymistycznego fatalizmu wierze, iż kulturę masową da się udoskonalić: podnieść jej estetyczną wartość, pozbawić ją najbardziej szkodliwego genu ubezwłasnowolnienia, a zachować jej zasięg, przystępność, rozrywkową funkcję. Wiąże się to w jakiejś mierze z jawnie deklarowaną demokratyczną postawą, przeciwstawianą arystokratycznemu elitaryzmowi, stanowczo oddzielającym kulturę wysoką od kultury niskiej. Przywołując deklarację Edgara Morina, przyznaje, że sam też jest figurą dwoistą – obserwatorem i uczestnikiem, naczyniem uświadomionej homogenizacji: chodzi na mecze, słucha piosenek, ogląda seriale nie tylko z zawodowego obowiązku. Ma jednak w plecaku sprzęt, dzięki któremu łatwo mu przedzierzgnąć się w każdej chwili w semiologicznego partyzanta. Względny optymizm dający się wyprowadzić z tekstów Barańczaka ma wszakże swoje miękkie dno, nie bardzo bowiem wiadomo, jakim sposobem nakłonić kulturę masową do ulepszania swoich produktów, jak zneutralizować działające i w tej dziedzinie prawo Greshama, jak odwieść władzę od jej propagandowych nawyków, jak wreszcie spr-

wić, by odbiorcy masowo rozprawili się z pokusą ubezwłasnowolnienia i opowiedzieli się za „wolnością ku”.

Pytania te po części pozostają nadal bez satysfakcjonujących odpowiedzi, ale nie one bynajmniej zaprzatają głowę autora *Chwały supermanom*, zaś ich naiwność zasłużyłaby raczej na jego szyderstwo. Inne czasy, inny horyzont, inna perspektywa patrzenia. Gdy Barańczaka interesowała egzystencjalna pragmatyka masowej kultury, ale też sam jej fenomen i właściwe mu ukształtowanie, Witkowski ogląda ją – zgodnie z przyjętym założeniem – przede wszystkim przez pryzmat ideologii, przez co rozumieć trzeba zarówno wykrywanie ideologii wpisanej w wytwory tej kultury, jak i jasno określoną pozycję samego autora. To pozycja lewicowego intelektualisty wyposażonego w język pojęć i analityczne narzędzia starego i nowego marksizmu oraz właściwy mu rys emocjonalny, który sprawia, że w działanie poznawcze wplata się często jawna intencja demaskatorska. W świecie popkultury – tak rodzimej, jak obcej – Witkowski porusza się z pełną, rzecz można – nonszalancką wręcz swobodą: obejmuje wzrokiem rozległy jej obszar od przełomu lat 80. i 90. po lata ostatnie, obszar zróżnicowany gatunkowo i przedmiotowo. Są tu amerykańskie seriale telewizyjne i ich bliźniacze produkcje filmowe (od *Beverly Hills 90210* i *Słonecznego patrolu*, przez *Miasteczko Twin Peaks*, *Dr. House’a*, *Seks w wielkim mieście*, po *House of Cards*, *Breaking Bad*, *Grę o tron*, filmy o zombich George’a Romero, *Elizjum*, *Igrzyska śmierci* itd.); są wybrane seriale polskie (od *W labiryncie* po *Czas honoru* i *Misję Afganistan*), ale znajdzie się też pornografia, disco polo,

fenomen Mariusza Trynkiewicza, Justin Bieber, liberalny gej, *Kuchenne rewolucje* Magdy Gessler, „modnej bieda” i wiele innych zjawisk współczesnej kultury wyłaniających się jedne z drugich i rozgwieżdżających się w rozbudowane dygresje i erudycyjne konteksty wiedzy politycznej, socjologicznej, psychologicznej... I ten obfity materiał, i sposób jego analizy jest już wynikiem wstępnego wyboru dokonanego w imię kluczowego dla całej książki przeświadczenia, że kultura popularna jest związana z macierzystym dla niej systemem ekonomiczno-politycznym wielorakimi zależnościami: okazuje się jego wytworem, jego obrazem, a także narzędziem stabilizującym i utwierdzającym jego panowanie. Można więc z wytworów tej kultury systemów i konstytutywnych dla niego cele i wartości odtworzyć, dzięki zaś właściwie przeprowadzonej interpretacji ujawnić chwyt, którymi się ona posługuje, by uzależniając odbiorcę od siebie, uzależnić go też od systemu i podporządkować jego prawom. Oczywiście, natura systemu nie jest tajemnicą: to późny kapitalizm w zglobalizowanej postaci, wstrząsany od jakiegoś czasu finansowymi kryzysami. Witkowski – idąc w ślady Luciena Goldmanna – kreśli jego dzieje, pokazując, jak te perturbacje odwzorowywały się w popkulturowej produkcji, przede wszystkim w amerykańskich serialach ostatniego trzydziestolecia. I tak mamy fazę dobrego samopoczucia systemu, obfitującą w seriale o zamożnych, pięknych i szczęśliwych, które mają wzbudzać w odbiorcy poczucie bezpieczeństwa, pragnienie sukcesu i dążenie do niepoohamowanej konsumpcji; wkrótce jednak wyłania się faza problematyczna, kiedy to pragnienia zderzają się



Fotografia Joanna Helander

boleśnie z rzeczywistym obliczem systemu, optymizm gaśnie, ale system/władza nie pozwala dojść do głosu racjonalnemu krytycyzmowi, pojawiają się więc mroczne seriale, w których światem rządzi tajemniczy porządek, ciemna, nieuchwytna siła – jak *Miasteczko Twin Peaks* Lyncha czy *Z archiwum X*. Gdy kryzys się nasila, pogarszają się warunki życia, zwiększają się społeczne nierówności, popkultura włącza bezpieczniki: z jednej strony tworzy iluzję bezpieczeństwa, wprowadzając bohaterów-profesjonalistów – policjantów, lekarzy, duchownych, z drugiej takich, którzy dla osiągnięcia dającego się



Fotografia Jacek Kołodziejcki (Wydawnictwo Literackie)

zaaprobować celu naruszając obowiązujące normy – jak doktor House czy Frank Underwood; co ma przygotować odbiorcę na posunięcia władzy łamiące praworządny porządek w imię zachowania społecznego ładu. Wreszcie – jeśli pominąć inne analizowane przez Witkowskiego przypadki, pokazujące najmniej spodziewane i przewrotne inkarnacje liberalnego snu o biznesowym sukcesie – nastaje rok 2008, złudzenie pęka, ofiary systemu wylegają tłumnie na ulice Nowego Jorku i Madrytu, a po popularnych serialach zaczyna krążyć widmo rewolucji w fantastyczno-alegorycznej najczęściej

postaci. Ten obraz rewolucji ma swoją wersję konserwatywną, czy – jak chce Witkowski – prawicową (w *Mrocznym Rycerzu* albo w cyklu *Sherlock Holmes: Gra cieni*), ale ma też warianty mniej jednoznaczne i ciężące ku niesamowitości (jak *Geneza planety małp*, *V jak Vendetta*, filmy o inwazji zombich czy kanibali). Tak – dopowiada Witkowski – kultura popularna wytwarzana w łonie kapitalizmu ujawnia i egzorcyzmuje lęk sytych przed wzbierającą falą gniewu, desperacji biednych i odrzuconych, którzy nacierają zewsząd, gotowi ruszyć z posad schludne domki z ogródkami.

W tym duchu Witkowski omawia również i interpretuje polskie seriale z lat 90., te zawierające w sobie i propagujące optymistyczną – choć niewykluczającą pokonywania trudności – wizję wolnorynkowej gospodarki i liberalnego ładu (*W labiryncie*, *Bank nie z tej ziemi*, *Fitness Club*, *Pierwszy milion*), i te, dające gorzkawy już lub wręcz karykaturalny obraz nowych czasów (jak *Czterdziestolatek. W dwadzieścia lat później czy Tygrysy Europy*). Z tych też pozycji napomina gejów-celebrytów, którzy wchodząc w oficjalne związki z liberalnym kapitałem, legalizują jego występność; w taki sposób, z Marksem w rękę, ogląda filmy pornograficzne czy śledzi karierę Justina Biebera.

Bo tak naprawdę Witkowskiego nie interesuje sama kultura popularna, jej gatunkowe prawa, jej pozaideologiczne oddziaływanie, nawet jej realne rynkowe uwikłania; wykorzystuje ją po części jako pretekst, umożliwiający i uzasadniający puszczenie w ruch własnego manifestacyjnie ideologicznego dyskursu, często gniewnego i szydlerczego, tak że

czytelnik czuje fizyczną niemal jego rozkosz, gdy powtarza w swej narracji słowa „akumulacja”, „kapitał”, „utowarowienie”, „konflikt klasowy”, „sprawiedliwy podział dóbr” i gdy twardo formułuje sądy w rodzaju: „Aparaty władzy kapitału sięgają po ideologię tożsamości i napędzają ruch faszyzacji, aby móc dalej uzyskiwać korzyści ze swego umiejscowienia w machinie akumulacji” (s. 317) – jakby w obawie, że błyskotliwa lekkość wcześniejszego wywodu mogła osłabić ideową moc zawartej w nim diagnozy. W tej diagnozie jedna rzecz szczególnie godna jest uwagi, choć z samą kulturą popularną wiąże się jedynie pośrednio. To bolszewicka niemal nienawiść Witkowskiego do mieszczaństwa, do klasy średniej, „naszego burżua”. To mieszczaństwo trzyma się kurczowo opartego na niesprawiedliwości systemu, jest jego tworem i żelaznym przęsłem, zakałą tego źle urządzonego świata. Ono wierzy w święte prawo własności, w wolny rynek, w społeczny porządek, w higienę i zdrowe odżywianie; ono pragnie coraz więcej zyskiwać i konsumować, piąć się coraz wyżej po drabinie sukcesu, nie bacząc na tych, co odpadli w biegu; egoistyczne, chce spokoju i własnego szczęścia, przerażone możliwością jakiegokolwiek ryzyka i zmiany. Znamy ten wizerunek: to dziewiętnastowieczny filister – tłusty, ze złotą dewizką, kręcący młynka pulchnymi palcami, to Tuwimowski straszny mieszczanin, to burżuj powożący zaprzęgiem wynędzniałych robotników w żywym obrazie, jadącym w pierwszomajowym pochodzie, dziś bogacz z listy „Forbesa”, czy dwulicy Janusz i hipster w jednej osobie. Więc nic się nie zmieniło? Wojny, pożogi, rewolucje,

polityczne zawieruchy, ustrojowe eksperymenty, a on wciąż trwa na linii ataku lewicowego intelektualisty, odradza się w coraz to nowych inkarnacjach po tyłu wojennych kataklizmach, krwawych rewolucjach i długich latach realnego socjalizmu, a ginie jedynie w rozrzedzonym powietrzu socjalistycznych utopii, gdzie nie ma własności, pieniądza i państwa? Owszem, jakaś zmiana jednak zaszła. Zniknęła historyczna przeciwwaga mieszczaucha – lud, który był rezerwarem jednocześnie siły i wartości. Bo – jak pisze Bartosz Kuźniarz – „szlachetnego ludu już nie ma. Tego ludu, który był z grubsza tożsamy z ciężko pracującą klasą robotniczą i miał własne, niezależne zdanie, często bardziej trzeźwe i wyważone od dyskursu ekspertów”, ludu, w którym Marks widział „ludzkie dostojęstwo”. Ale tamto mieszczaństwo także wyszło ze swej klasowej formy i samo ekonomicznie zróżnicowane, mielone wciąż w maszynce globalnej popkultury, rozlało się szeroko, zatapiając lud i tworząc z nim różne amalgamaty wpuszczone w wir zmieniającego się technologicznie świata. Witkowski słusznie woła: są biedni skrzywdzeni, wykluczeni, poniżeni – ofiary złego, żarłocznego systemu, wyrzuceni przez centryfugę kapitalizmu poza granice godziwego życia. Wie jednak dobrze, nawet jeśli otwarcie tego nie przyzna, przywiązany do ludu jako tradycyjnego fantazmatu lewicy, że ta kondycja, choć świadczy o dysfunkcji systemu, nie wskazuje sama przez się nosicieli pożądaných wartości. Że rozgoryczony prekariusz to nie nowe wcielenie świętego proletariusza; że ta napierająca na sytą Europę głodna Afryka, imigranci,

oburzeni okupujący Wall Street, zbuntowani Grecy i rozwścieczeni Hiszpanie nie chcą abstrakcyjnego sprawiedliwego świata, ale tego, co mają inni, a co im odebrano, czy też czego nie mogą osiągnąć, co zaś tak Witkowskiego mierzi: względnego dostatku, spokoju, dobrej pracy, swobodnego wyboru sposobu życia. I gwiazda rodzimego disco polo, którego Witkowski broni zażarcie jako muzycznej emanacji współczesnego ludu, śpiewa (cytuję za Masłowską): „kup mi chatę w bogatej dzielnicy,/ chcę w garażu jaguary dwa,/ na wakacje rejs na Bora Bora/ i mój własny jacht”. Kapitalizm zdeprawował więc w równej mierze swoich beneficjentów i ofiary, nie bardzo tedy wiadomo, gdzie szukać budowniczych porewolucyjnego ładu, opartego na człowieczeństwie wolnym od egoizmu, żądzy posiadania i pragnienia dominacji, jeśli odrzucić niebudzący nadziei a znany nam wariant oparty na otwartej przemocy. Sam Witkowski, jak się wydaje, wierzy w sprawczą i oczyszczającą moc rewolucji („Tylko gwałtowna zmiana polityczna, wielkie zerwanie z żądzą zysku i brakiem demokracji może sprawić, że świat się zmieni” – pisze w podsumowaniu rozważań o postapokaliptycznym kinie), nie jest to jednak przekonanie w krytycznej myśli dziś powszechne, co wynika nie tyle z drobnomieszczańskiej lekkości intelektualistów, ile raczej z historycznego doświadczenia. Większość z nich szuka sposobu, w jaki kapitalizm dałoby się przemodelować, wmontowując w niego różne mechanizmy zabezpieczające, demokrację zaś poprawić dzięki nowym instytucjom, za pomocą których społeczeństwo mogłoby lepiej kontrolować

władzę i prowadzić z nią efektywny dialog, co na przykład proponuje w swojej najnowszej książce, wydanej już także w Polsce, Pierre Rosanvallon. W tym jednak celu trzeba porzucić perspektywę klasową, a przyjąć perspektywę obywatelską, czyli uznać, że społeczeństwo może być – jako całość lub przynajmniej w swej wystarczającej części – dostatecznie rozumne, by monitorować posunięcia władzy, określać własne potrzeby i przewidywać skutki swoich poczynań, władza zaś skłonna przywiązywać wagę do głosu społeczeństwa. Porywająca idea, wyłania się jednak z za jej pleców znany problem barona Münchhausena: jak samego siebie wyciągnąć z bagna za włosy, czyli przemienić egoistów we współodpowiedzialnych za dobro wspólne, żądnych zysku – w samoograniczających się, pogardzających słabszymi – w solidarnych, a nierozumnych – w świątłych obywateli, skoro większość uzależniona jest nie tylko od wartości w kapitalizmie bepośrednio zakorzenionych, lecz także od jego pochodnych wytwarzających własne systemy uzależnień i środki deprawacji. I tak wracamy do popkultury rozumianej dosłownie, ale i bardziej ogólnie – jako formy codzienności i ludzkich zachowań oglądanej w szerszej niż ideologiczna perspektywie. Tym razem okiem rozbawionego (do czasu) szydercy.

O ile Barańczak wyśmiewał powieść milicyjną oraz inne przejawy peerelowskiej propagandy i kpił łagodnie z rozszlochanej widowni *Love story*, ale demokratyczna jego dusza wzbraniała się przed wyższościowym odrzuceniem masowej kultury i kierowała nim raczej troska o ubezwłasnowolnianego odbiorcę niż

chęć natrzęsania się z jego słabości, to Masłowska jest zwierzęciem wychodzącym na żer, wyposażonym w narząd bezlitosnej inteligencji, wychwytyjący idiotyzm we wszelkich jego przejawach, i w obywatelniająca każdą ofiarę jad – jej właściwy, dziki, rozhuśtany, absurdalizujący styl myślenia i wysłowienia. Masłowska nie mieści się w tradycyjnej roli krytyka popkultury, spoglądającego z odrazą na jej produkty. Nurza się w jej bagnie, ale pływa też w nim jak ryba w wodzie. Jest wewnątrz i na zewnątrz – jak żywe, rozdrżane wcielenie wstęgi Möbiusa. Pochłania stare odcinki *Dynastii* i serialu *W labiryntach*, słucha disco polo, czyta broszurę kulinarną *Przyslij przepis* i zakupiony na Pocztę Polskiej almanach praktyczny *Manipulacja & Hipnoza*, przyswaja zasady PickUpArt-u, przeczesuje internetowe fora, ogląda *Kuchenne rewolucje*, śledzi bieżące seriale paradokumentalne i hit sezonu *Azja Express*, ale też rozgrywa samą siebie jako narratorkę i jako felietonową postać. Pokazuje tandetę, śmieszność i głupotę tej kultury, wypuszcza powietrze z jej idoli, wydaje ją na pastwę swojej nieokiełznanej narracji. I przez dłuższy czas wszyscy świetnie się bawimy, bo zachwycają nas salta jej porównań i metafor, bo i my oglądaliśmy *Dynastię* w cudzysłowie, i my zaśmiewamy się z perfekcyjnej pani domu, która w innym wcieleniu jako żeński Pigmalion przeistacza rzucające mięsem dziewczyny w pełnokrwiste damy, zasiadające do stołu z francuską arystokracją. Ale co jakiś czas autorka poważnieje, a i czytelnikowi głośny śmiech powoli zamiera w gardle. Bo Masłowska uzmysławia mu, co niby wcześniej wiedział, ale teraz jakby lepiej zobaczył, że ta kultura

to w dużej części nie tylko otłuszczające mózg puste kalorie, służące do zapychania czasu, lecz także często produkty toksyczne, jak *Azja Express*, który w egzotycznych dekoracjach i celebryckiej obsadzie „pokazuje zetknięcie z obcą kulturą w najgorszym możliwym wydaniu – płytkim, wyższościowym, bezmyślnym”. Co gorsza – i tu Masłowska trafia w bolesne sedno – „[...] choć na początku ciężko zaakceptować niepodważalną głupotę całego przedsięwzięcia, jak i jego uczestników, *Azja Express* oczywiście wciąga. Porywa serce awanturnicza eskapada, podkrecona montażem w postprodukcji, absurdalnie dramatyczna muzyka, nadająca zmaganiom bohaterów w gnojówce aspekty epickie. Działa też niewątpliwie Schadenfreude – miło w zaciszu domowego ogniska oglądać poniewierkę medialnych kokiętów. Wreszcie – po paru odcinkach – człowiek się przywiązuje. [...] Ta irracjonalna jednostronna więź, a raczej przywiązanie oglądającego do oglądanych, to właśnie najmniejsza jednostka prowizoryczno-efemerycznej wspólnoty, która *à propos* reality show powstaje i której mimowolnie zostajemy członkami” (s. 196). Można widzieć w tym jakąś wartość (skłania się ku temu sama Masłowska) w sytuacji, gdy rozpada się większość tradycyjnych wspólnot i struktur. Oto niezależnie od tego, czy siedzi się na wyleniałej wersalce, na obitej sztucznej skórą sofie, czy na utrzymanej w szarej tonacji kanapie z Ikei, o tej samej godzinie śledzi się losy bohaterów reality

show, bardziej namacalnych niż bohaterowie najdłuższego nawet serialu, by na zajutrz w biurze, na poczcie, w kolejce do laryngologa roztrząsać ich postęпки, wybierać faworytów, wyznaczać przegranych, szaleć na internetowych forach w ataku lub obronie. Nie jest się samemu na tym świecie, domowe troski odchodzą w cień, głupota szefa, wredność teściowej zasnuwają się mgłą, wszyscy z zapartym tchem oglądamy igrzyska. Można jednak spojrzeć na to inaczej i zobaczyć w tym – jak widzą moralisci, a co oku Masłowskiej też nie umyka – wielką deprawację ludzkiej energii – życiowej i emocjonalnej, czemu – nawet jeśli się jest tego świadomym – trudno się oprzeć, ponieważ jako dzieci naszych czasów nauczyliśmy się godzić z naszymi uzależnieniami. Jak temu zaradzić? Zniszczyć kapitał, czyli fabrykantów fabuł i obrazów, zamulających dla swojego zysku ludzkie umysły – odpowiedziałby pewnie Witkowski; Rosanvallon zadałby raczej pytanie, jak sprawić, by ci wpatrzeni w ekran, na którym Małgorzata Rozenek i Radosław Majdan pocą się efektywnie w tajlandzkim krajobrazie, wszyscy – ci z wersalek, sof i szarych kanap – bogatsi i biedniejsi, mieszczanie oraz enigmatyczny lud, wstali z nich i oderwawszy wzrok od ekranu, zaczęli ulepszać demokrację. Na razie jednak obie koncepcje wiodą bez troski żywot w sferze idei, a nowe, ekscytujące reality show już hipnotyzuje nas z telewizora.

Teresa Walas

Stanisław Barańczak, *Odbiorca ubezwłasnowolniony. Teksty o kulturze masowej i popularnej*, wybór, opracowanie i posłowie Adam Poprawa, Wrocław 2017; Przemysław Witkowski, *Chwała supermanom. Ideologia a popkultura*, Warszawa 2017; Dorota Masłowska, *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, Kraków 2017.



Wyspiański, Muzeum Narodowe w Krakowie, 28.11.2017–20.01.2019
Fotografia Aleksandra Görlich

Mastodonty vs. masakratorzy. Decydujące starcie

Z **MARCINEM
WROŃSKIM**

rozmawia **ROBERT
OSTASZEWSKI**

Marcin Wroński
Czas Herkulesów
W.A.B., Warszawa 2017

ROBERT OSTASZEWSKI: Dlaczego po doświadczeniach z innymi odmianami prozy, bo pisałeś przecież na przykład prozę postmodernistyczną czy fantastykę, zdecydowałeś się na tworzenie kryminałów?

MARCIN WROŃSKI: Być może dlatego, że wierność nie jest moją najmocniejszą stroną. Tak mi przepowiedział prof. Józef Fert, jeden z moich wykładowców, który kiedyś – jak doktor Murek – wpadł na pomysł wrózenia studentom z ich dłoni. Osobiście myślę jednak tak: raczej dlatego, że pisarza definiowałem zawsze jako kogoś, kto żyje z pracy pióra, a nie z grantów i dotacji. Literatura gatunkowa na to mi pozwoliła, chociaż wcześniejsza praca redaktorska i – nazwijmy to z grubsza – artystyczna otworzyły mi oczy na szereg problemów dotyczących stylu, odbiorcy i literackiego życia w świecie. Większość

moich poprzednich doświadczeń generalnie oceniam jako pasmo pouczających porażek, które przydały mi się do tworzenia wartościowych literacko kryminałów. Nie oznacza to jednak wcale, że to moje ostatnie słowo, bo skoro mam już nazwisko, mogę pozwolić sobie na więcej wolności.

Czyli twierdzisz, że porażki kształcą? Budujące. Gdybyś odniósł porażkę w prozie kryminalnej, co na szczęście nie nastąpiło, po jaki kolejny gatunek byś sięgnął? Może romans?

Gdybym odniósł porażkę, raczej nie rozmawialibyśmy teraz, bo dałbym sobie spokój z pisaniem. W końcu do trzech razy sztuka! Jako twórca postmodernistyczny bywałem czytywany głównie przez kolegów, próbę z fantastyką wspominam jak zły sen, bo zarobiłem niewiele, satysfakcji miałem mniej niż z okresu artystowskiego, a w dodatku w tym samym czasie zostałem zredukowany jak wspomniany już doktor Murek. Wtedy właśnie zawarłem z sobą dżentelmeńską umowę: skoro jako bezrobotny mam dużo czasu, siadam i piszę retrokryminał, który jakoś tam chodził mi po głowie od paru lat. Jeżeli się uda, to będę pisarzem. Jeżeli nie, wyjeżdżam do Warszawy i szukam sobie roboty jako redaktor, bo w tym akurat byłem dobry i do dziś niektórzy autorzy wspominają mnie z łezką w oku. Inna sprawa, że dziś zdarza mi się spotykać także czytelników pytających o kontynuacje mojej zamierzchłej fantazy. Bo przecież takie to było dobre! Odpowiadam, że jest mi bardzo miło, ale równolegle myślę: „gdzie państwo wtedy byli?”

Czy proza gatunkowa, przecież w dużej mierze oparta na schematach, bardziej Cię ogranicza czy inspiruje?

Spotykając się z artystami pióra, napotykam kilka procent pisarzy znaczących i dziewięćdziesiąt parę takich, którzy mają światu coś potwornie ważnego do przekazania, tylko nie wiedzieć czemu świat jest w stanie skonsumować do tysiąca egzemplarzy nakładu ich prozy. A ja zawsze powtarzam, że literatura jest zagadką umysłową. Można w niej zawrzeć wszystko, co nas interesuje, w klarownym gatunku, na przykład w kryminale, a nawet w romansie. Tylko pisać gatunkowo trzeba niestety umieć, tu nie wystarczy chęć szczerą i łaskawość muzy, dlatego nie jest przypadkiem, że w tej dziedzinie tzw. artyści rzadko odnoszą sukcesy. Sam, paradoksalnie, więcej nauczyłem się jako redaktor niż adept pisarstwa. Zaś dzięki zainteresowaniom historycznym doskonale odnalazłem się w kryminale retro, który dał mi możliwość pogłębienia i wyrażenia osobistych pasji, a przy okazji poruszenia wielu spraw ważnych także współcześnie.

Co sprawiło, że swego czasu kryminał retro miał tak mocną pozycję w naszej prozie kryminalnej, a nawet – zaryzykowałbym takie twierdzenie – literaturze w ogóle?

To bardzo proste i wiele razy podejmowane: kryminał retro w atrakcyjnej formule zastąpił potrzebną, lecz po wielokroć nudziarską literaturę małych ojczyzn. Czytelnicy byli i nadal w jakiejś mierze są spragnieni lokalnych historii, tyle tylko że pragną się przy tym bawić, ekscytować, a nie smucić i nużyć. Dlatego powieści Marka

MASTODONTY VS. MASAKRATORZY

Krajewskiego czy moje wrosły w mentalny krajobraz swych miast, a ich bohaterowie stali się żywymi odniesieniami do szeregu przedsięwzięć na styku popkultury i sztuki czy popkultury i turystyki. Gdy wrocławski Teatr Współczesny zaczynał grać *Koniec świata w Breslau* na podstawie prozy Krajewskiego, bilety trzeba było rezerwować z dużym wyprzedzeniem. Wejściówki na premierowe spektakle na podstawie mojego *Pogromu w przyszły wtorek* na lubelskim Zamku rozeszły się w ciągu godziny i kasjerzy narzekali, że były awantury. Widać nie pracowali w miętym za dawnych czasów! Podobnie jest z wycieczkami po mieście śladami mego bohatera, komisarza Maciejewskiego. Oczywiście pozostaje pytanie o trwałość tych odniesień, bo miejmy świadomość, że te książki zupełnie inaczej czytają różne pokolenia.

To ciekawe! Jak Twoim zdaniem objawiają się różnice pokoleniowe w recepcji kryminałów retro?

Przede wszystkim w tym, że to młodsze rzadko jest już czułe na sentymentalizm literatury małych ojczyzn i jego identyfikacja z historią regionalną jest taka sobie. Ot, choćby dziś, gdy nikomu nie wadząc, kupowałem sobie piwo, zaczepił mnie młody człowiek: „Nic jeszcze nie czytałem, ale czy to pan pisze o złodziejach ze Starego Miasta?”. Starsi ludzie, którzy zaczepiają mnie w miętym, formułują to trochę inaczej: „A wie pan, że moja matka spędziła całe dzieciństwo na Starym Mieście? I kiedy czytam pańskie książki, to jakbym jej słuchał!”. Z grubsza – młodszy czytelnik oczekuje od kryminału przede wszystkim *story* i postaci, a jeśli to moż-

na zmieścić w znanych mu dekoracjach, tym lepiej. Starszemu często jest nawet obojętne, czy to krymi, czy cokolwiek, byleby brzmiało jak piosenka, którą już kiedyś słyszał, najlepiej w dobrych kawalerskich czasach. Tacy czytelnicy są też bardziej czuli na tło i potrafią dyskutować na spotkaniach autorskich, czy kiosk był akurat na tym rogu albo czy kancelaria reagenta Lesmana w Zamościu była na prawo, czy na lewo od wejścia. Dlatego nie jest przypadkiem, że na przykład zanurzone we wczesnych latach 80. kryminały neomilicyjne Ryszarda Ćwirleja znakomicie trafiają w target 40-50+. Sam je lubię!

Też je lubię! Czy – mówiąc brutalnie – czas kryminałów retro się już kończy?

Tak, i to z kilku powodów. Po pierwsze, prawdziwy namysł nad historią – w przeciwieństwie do łatwej polityki historycznej – obchodzi coraz mniej osób. Po drugie, ten nurt ma minimalne wsparcie w innych dziedzinach sztuki. Jakkolwiek 14 lipca będzie miała premierę teatralna adaptacja *Pogromu w przyszły wtorek*, to równocześnie zaliczyłem całe lata czasochłonnego i niemal bezowocnego zmagania się z adaptacjami filmowymi, zwieńczone tylko animacją *Ta cholerna niedziela*. Wprawdzie wciąż trwają przymiarki do filmu pełnometrażowego, lecz nie mam złudzeń, że współczesność jest prostsza do odtworzenia i takie tematy oraz scenerie będą preferowane z jednego powodu: mniejszy koszt i mniejsze ryzyko. A jakby tych zahamowań było mało, zepsuł rynek serial *Belle Époque*, durniejszy nawet od *Życia na gorąco* (wiernej gierkowszczyźnie odpowiedzi na Bonda z końca lat 70.), i teraz tylko hazardzista

albo idiota ośmieli się dotknąć tematu retro. Po trzecie, po polski kryminał od kilku lat sięga już całkiem młodociany rodzaj (sort?) odbiorców, który ma zupełnie inne preferencje odbiorcze. Nie interesuje go temat, nie interesuje go literackość ani realizm, bo dla niego liczy się lekkostrawny *fun*, a tego kryminał retro nie zapewni jako ciut bardziej wymagający w odbiorze. Redaktor Filip Modrzejewski prowadzący W.A.B.-owską *mroczną serię*, powtarzał mi nieraz: „Bo panowie nie wychowali następców”. Coś w tym jest, bo chociaż na naszych warsztatach literackich przewinęły się dziesiątki adeptów, to rady wcieliły w czyn może trzy osoby, ale według mnie problem jest inny: nie zawróci się Wisły kijem. Jest to jednak zjawisko zdrowe, bo niby dlaczego polski czytelnik ma dostawać wyłącznie tłumaczoną *pulp fiction*, skoro polskie wydawnictwa mogą mu dostarczyć rodzimej? Ten trend jednak w zupełnie innej roli stawia tych pisarzy gatunku, którzy – chociaż nawykowo określają się rzemieślnikami – w odbiorze rosną do Proustów i Joyce’ów. Niekoniecznie z racji stylu, raczej z powodu spadku poziomu oczekiwań.

Co sprawiło, że polski kryminał w ostatnich latach stał się tak bardzo popularny? Dwie kwestie i dwa różne polskie kryminały! Magiczną datę dostrzegam w roku 2014, kiedy dostałem dwie Nagrody Wielkiego Kalibru, czytelników oraz jurorów, a prowadzący gałę Irek Grin powiedział: „Skończyła się pewna epoka”. Miał kabaretowo na myśli tylko to, że autor wielokrotnie nominowany zgarnął wreszcie wszystkie laury. Niechcący stał się jednak prorokiem, bo w tym właśnie roku polski kryminał

podzielił się na stary i młody. Stary – ten spod znaku Krajewskiego – był już wcześniej wydawany w sporych nakładach, czytany i omawiany nie tylko w prasie, ale też przez literaturoznawców. I było wiszącą w powietrzu oczywistością: pisać polski kryminał to stanąć w rozkroku między literaturą popularną a wysoką, co zresztą potwierdziło niejedno z nazwisk autorów, którzy się do tego zabrali, jak z przytupem Marcin Świetlicki czy z takim sobie efektem Edward Pasewicz. Wszakże jednak wisiało nad tym odium niespodzianki – bo przecież człowiekiem znikąd w świecie literatury był wcześniej filolog klasyczny Krajewski! I tak w roku 2014 „rozpętało” przez nowego wydawcę (Mużę) nową osobowość w postaci niesłusznie niedocenianej wcześniej Katarzyny Bondy. Bonda zrobiona na celebrytkę wyznaczyła nowy trend dotyczący roli i funkcjonowania medialnego pisarza gatunku, a za ciosem poszli tacy autorzy jak Katarzyna Puzyńska albo Remigiusz Mróz. W tym rozdaniu jednak nie chodzi już o literackość ani nawet o tematykę, ale o bycie *cool* i *pulp*. I poczułem się nareszcie starszym panem, prawie że Holoubkiem! On swego czasu na zaczepkę pijanego Himilsbacha: „Inteligencja, wypierdalać!”, miał ponoć odpowiedzieć: „Nie wiem jak wy, panowie, ale ja wypierdalałam”.

Czy dostrzegasz jakieś elementy, które różnią polskie krymi od na przykład skandynawskiego czy anglojęzycznego? Przed 2014 rokiem powiedziałbym Ci, że polski kryminał ma swoją niepodważalną specyfikę – polskie krymi jest statystycznie lepsze literacko niż jakiegokolwiek inne. To odróżniało je zwłaszcza od an-

MASTODONTY VS. MASAKRATORZY

głojęczycznego, chociaż również od wielkości produkcji skandynawskich, które popłynęły w świat na fali kilku rzeczywistości ważnych nazwisk. Dzisiaj mam wątpliwości. Z jednej strony wciąż na polskiej scenie kryminalnej rodzi się szereg wartościowych powieści, jak – poza nazwiskami oczywistymi i ponagradzanymi (Krajewski, Mariusz Czubaj, Zygmunt Miłoszewski itp.) – ostatnie książki Małgorzaty i Michała Kuźmińskich, debiut Bartosza Szczygielskiego albo nowa literacka twarz Anny Kańtoch, bodaj najlepszej stylistki polskiej fantastyki po Sapkowskim; z drugiej mamy wysoce promowany zalew powieści coraz gorszych i pisanych w tempie ekspresowym. W sam raz do pociągu, z tą różnicą, że na przykład Mróz pisze swoje rzeczy szybciej niż jeździ PKP. Ze wszystkimi tego skutkami.

Dobrze, zostawmy już ogólne rozważania nad kondycją rodzimego krymi. Sam jestem ciekaw, jak to się rozwinie, choć jestem umiarkowanym optymistą. Niedawno pojawił się *Czas Herkulesów*, dziewiąta i ostatnia powieść z komisariatem Maciejewskim. Zmęczyleś się Zyga? Ostatnia powieść, ale nie ostatnia książka, bo cykl zamknie zbiór opowiadań – tak moich, jak i paru innych autorów ku pamięci Maciejewskiego. Zatem zdążę zmęczyć się jeszcze bardziej – ale serio: to nie jest dla pisarza idealna sytuacja, gdy przez 10 lat obcujesz z jednym bohaterem. Nie mówię, że przez 10 lat piszesz tę samą książkę, bo akurat ja wybrałem ten mniej popularny sposób na cykl – zamiast przyzwyczajając czytelników do trwałości, co i raz próbuję pozyskiwać ich nowym tematem, nową okolicznością i lekko zmo-

dyfikowanym stylem. Mimo wszystko coś z tym fantem musiałem zrobić, bo czuję, że pojawiły mi się historyczne klapki na oczach, jakbym miał Alzheimera – lepiej wiem, co było przed wojną, niż co było wczoraj. Dlatego w przyszłym roku koniecznie muszę zmierzyć się z tematem współczesnym w thrillerze politycznym albo powieści sensacyjnej.

A jeśli chodzi o serię z Maciejewskim – bardziej Cię pisarsko wyjałowiła czy rozwinęła?

Bardziej rozwinęła. Gdy patrzę na jej początek i późniejsze powieści, konstrukcyjnie widzę milowe kroki, ale to też jest zbieżne z tym, jak pisało się kryminały 10 lat temu i teraz. Jurorzy najbardziej prestiżowej polskiej nagrody w tym gatunku, Nagrody Wielkiego Kalibru, wtedy wybierali laureata spośród kilkudziesięciu, teraz spośród kilkuset książek. Cykl o Maciejewskim sprawił, że zostałem zawodowym pisarzem – czyli utrzymującym się z pracy pióra, a nie z chałtur i grantów – a równocześnie dzięki niemu jestem gotów do pisania wielu innych rzeczy, i gatunkowych, i niekoniecznie tylko takich.

Nie dziwię się, mówiąc szczerze, gdybym miał napisać tak długą serię, najpewniej bym oszalał. Ale mniejsza o mnie. Zyga jest postacią ze sztancy kryminału *noir*... Coś dodałeś mu od siebie?

Od siebie? W żadnym razie, może nikotynizm i poczucie humoru! Właśnie postać z amerykańskiej sztancy w zetknięciu z polską historią XX wieku nadała jej nowego wymiaru, tak sądzę. Nie wiemy przecież z Chandlera, dlaczego Marlo-

we jest taki zgorzkniały. Przyjmujemy to na wiarę, bo to fajne, a pierwsi czytelnicy tym bardziej nie zadawali pytań, bo widzieli w tym znamię dobrze im znanej traumy Wielkiego Kryzysu. Natomiast my doskonale rozumiemy, dlaczego zgorzkniały jest Zyga Maciejewski, który tylko dzięki ciotce nie został socjalpokrąką jako dziecko rodziców, którzy ponad obowiązki wychowawcze przedkładali walkę o socjalizm i niepodległość. Zyga miał przez chwilę wizję swoich szklanych domów, ale na wojnie polsko-bolszewickiej wyleczył się ze złudzeń. Nadałem mu tylko jeden rys idealistyczny: policyjną robotę, jednakże też podszytą poczuciem winy. Czy to nie ładne? I czy to nie polskie?

Wyborne! Wielu pisarzy rodzimych i zagranicznych idzie w masakrę. Stosy trupów, coraz bardziej wymyślne sposoby zabijania, litry krwi. Ostatnie Twoje powieści takie nie są. Myślisz, że to właściwa droga?

Bardzo niewłaściwa, bo bardzo niekomercyjna. Współczesny kryminał generalnie odchodzi od realistycznej powieści o człowieku, zbrodni i karze na rzecz *dance macabre*. O ile jednak na przykład Pierre Lemaitre robi z tego tylko sztafaż do treści – nie w moim guście, ale jednak – to najmniej bliski mi mentalnie sort epatatorów nic nie robi, tylko kombinuje nad zbrodnią możliwie ohydną i nieprawdopodobną. Ja dotąd, na miarę wytrzymałości gatunku, trzymałem się policyjnego realizmu. To nie jest łatwe, bo trzeba mieć świadomość, że zbrodnia w gruncie rzeczy nie jest ciekawym zjawiskiem – dowodem świeżo nagrodzony koszalińskim

Wielkim Jantarem film Bartosza M. Kowalskiego *Plac zabaw*. Dlatego ktoś taki jak ja musi balansować na granicy wymysłu i prawdopodobieństwa. Czytelnicy jednak coraz bardziej przyzwyczajani są do zbrodni teoretycznie możliwych, lecz absolutnie nierealnych. W tym kierunku idzie cały *fun*.

Kryminał, jaki jest mi bliski, to taki, który wypośredkowuje między tym, co jest naprawdę (choćaby po to, aby – jak każda dobra powieść realistyczna – mógł zdiagnozować społeczeństwo), a czysto intelektualną grą detektywistyczną.

Jak sądzisz, w którą stronę pójdzie polski kryminał? Masakra i współczesność?

Tak. Pozostaną na rynku do wymarcia mastodonty sprzed roku 2014 i o ile zdążyły umocnić swoje nazwiska, będą sobie radzić jakiś czas w nowym klimacie. Generalnie jednak rynek krymi idzie i pójdzie w stronę pulpy z prostego powodu – tego jeszcze nie było i tego niewyrafinowany czytelnik jest zwyczajnie spragniony, bo wreszcie rozumie polskich autorów spoza fantastyki i romansu, ich *basic Polish* oraz brak wymagań poznawczych. Wydawcy zaś, szczególnie ci przebijający się, będą tym grali z prostego powodu: na rynku książki powstała potworna nadprodukcja, czego efektem jest krótkie życie książki, zatem co i raz trzeba produkować kolejną. Autorzy gotowi dostarczać powieść co dwa miesiące są w tej sytuacji manną z nieba!

Smutną wizję snujesz na koniec. Dziękuję za rozmowę.

Jestem smutny od dziecka. Dziękuję Ci bardzo!

Czas pożegnań

Nie sposób rozpocząć recenzji ostatniej powieści Marcina Wrońskiego zatytułowanej *Czas Herkulesów* od smutnej refleksji, zwłaszcza dla fanów twórczości lubelskiego pisarza, których niemało pojawiło się w ostatnich latach, że to już naprawdę ostatnia powieść kryminalna z komisarem Zygą Maciejewskim. I nie będzie żadnym pocieszeniem, zapowiadana przez autora, finalna dziesiąta książka serii wydawnictwa W.A.B., która składać się będzie z opowiadań kryminalnych, w których historie przedwojennego policjanta z pewnością jeszcze zagoszczą. *Czas Herkulesów* to prawdziwy czas pożegnań, jakże godny, ale – nie ukrywam, choć dla wielu zabrzmi to obrazoburczo – jakże jednocześnie właściwy i w punkt trafiający w ścieżkę rozwoju literackiej kariery autora *Skrzydlatej trumny*.

Lektura *Czasu Herkulesów* to prawdziwa przyjemność i w żaden sposób czas niestracony. Nie przez przypadek parafrazuję jednego z największych europejskich pisarzy. Wroński do kanonu literatury kontynentu europejskiego jeszcze nie należy (póki co nic tego nie zapowiada, lecz z sympatią dla jego talentu i pracowitości życzę mu tego), ale dziewiątą powieścią ze znanego cyklu kryminalnego niejako potwierdza swoją pozycję we współczesnej prozie polskiej. Nie chodzi wyłącznie o kryminał retro ani też o gatunkowe mistrzostwo spod znaku zagadek kryminalnych. Lubelski pisarz w *Czasie Herkulesów* udowadnia po raz kolejny, że

artystyczne słowo, czy szerzej – styl jest dla niego materia nie dość że wyjątkowo wdzięczną, to również niejednokrotnie kunsztownie i doskonale ukształtowaną. Podczas lektury *Czasu Herkulesów* łapałem się bowiem niejednokrotnie na tym, że tropienie kryminalnej intrygi czy podziwianie bogactwa literackich postaci nie jest tak ważne, jak samo smakowanie poszczególnych słów, zdań czy ukaziwanych za ich pomocą scen powieściowych. W prowadzonej przez autora *Kwestji krwi* narracji ukrywa się cała gama emocjonalności i plastyczności. W wielu miejscach czuć, jak Wroński bawi się słowem, bawiąc przy tym nas, ale też i bawiąc się nami. Mrugnięcia okiem do swoich bohaterów są tak samo częste, jak mrugnięcia do czytelników, nie mówiąc o mrużeniu tych samych oczu w akcie autoironii czy nawet prowokacji. Gra z czytelnikiem to stały element powieściowych narracji prawie we wszystkich książkach w cyklu z Maciejewskim. Z każdą kolejną ten rodzaj literackiego chwytu Wroński doprowadza wręcz do perfekcji.

Narracja u autora *Morderstwa pod cenzurą* nie jest jednak tylko formą dialogu z odbiorcą. Jeszcze większe wrażenie robi dbałość o poziom artystyczny prowadzonej opowieści oraz autentyzm i bogactwo osobowościowe właśnie na poziomie języka dialogów. Charaktery wykreowanych przez Wrońskiego postaci to jedno, o czym za chwilę. Bohaterowie różnią się między sobą i „żyją” także na poziomie języka. Pisarzowi taka troska o „żywność” swoich postaci przychodzi dość lekko i daje poczucie dużego realizmu. Jeszcze dobitniej jest to widoczne w warstwie opisowej świata przedstawionego, którego

w ostatniej powieści serii główną scenę jest Chełm z końca lat 30. XX wieku. Nieustannie czujemy, że w przeciwieństwie do ukochanego Lublina, a nawet wcześniej sportretowanego Zamościa (w powieści *Kwestja krwi*), Chełm jest typową prowincją z ówczesnymi zadatkami na wybicie się do pierwszej ligi wielkomiejskich aglomeracji. Wroński bardzo trafnie i przekonująco uchwycił te niespełnione aspiracje małego miasteczka. Począwszy od barw i zapachów ulicy, mieszkań czy wyszynków, a skończywszy na zachowaniach i przemyśleniach jego mieszkańców. W tym lubelski pisarz jest prawie doskonały. „Retro” w jego wykonaniu żyje, skrzy się i – powtórzę jeszcze raz – przekonuje autentyzmem. Mam wrażenie, że Wroński lekcję historycznego realizmu, zamknięte-

go w ogólnej scenerii powieściowej i jeszcze silniej w mocy drobiazgu, odrabia od kilku lat jeśli nie sprawniej, to ciekawiej niż Marek Krajewski. Nie sądzę zresztą, by obaj przyjaciele po piórze uprawiali jakąkolwiek konkurencję. Inaczej tylko stawiają akcenty podczas kreowania przestrzeni literackiej w kryminale retro. U autora *Głowy Minotaura* z powieści na powieść twórcza wizja przesuwana się ku gonitwie idei, a u autora *Haiti* wyraźniej liczy się obraz, dźwięk czy smak terytorium literackiego. W *Czasie Herkulesów* – pomimo wielkich i wnikliwych starań o oddanie realizmu przedwojennego Chełma, co potwierdzają liczne i gorące podziękowania w posłowie skierowane do historyków i miłośników miasta – wyczuwalny jest jednak drobny dystans emocjonalny. Mo-

Wyspiański, Muzeum Narodowe w Krakowie, 28.11.2017–20.01.2019
 Fotografia Aleksandra Görlich



że to tylko czytelnicze wrażenie po lekturze kilku powieści z Lublinem w tle, ale wydaje mi się, że Chełm stanowi wyłącznie zadanie literackie, uprawdopodobniające biografię Maciejewskiego i wzbogacające mapę pisarskich peregrynacji Wrońskiego. Lublin wyglądał mimo wszystko autentyczniej i czuć było na kartach bicia „serca miasta”.

Chełmska opowieść autora *Pogromu w przyszły wtorek*, wyczelowana pod względem pisarskiej dbałości o autentyzm i wypieszczona językowo, z punktu widzenia fabularnej atrakcyjności zamkniętej – jak przystało w kryminale – w poprowadzonej intrydze, jest chyba jednym ze słabszych dokonań pisarskich Wrońskiego. Od razu dodam, że życzę takiej „słabości” autora *Kina Venus* innym, nie tylko debiutującym pisarzom, którzy zacinają zapasy z literackim gatunkiem kryminału. *Czas Herkulesów*, który stawia Zygę Maciejewskiego w bardzo ciekawej, jednak nie w pełni komfortowej, bo związanej głównie z papierkową robotą, sytuacji bycia po prostu polskim „rewizorem” policyjnym, proponuje historię kryminalną z początku wciągającą. Wraz z lekturą, gdzieś od połowy książki, jakby trochę przeciągniętą, na granicy znużenia czytelniczego „nosa” śledczego. Czytelnik nie zdąży się znużyć, ale jest bliski postawienia pytania, czy naprawdę tak trudno pozlepić policyjnym bohaterom kawałki prowadzonego śledztwa. Czy tak częste braki śladów zbrodni i namnażające się zniknięcia świadków – po pierwsze – są uzasadnione realizmem toczącej się fabuły i – po drugie – nie ograniczają możliwości i kompetencji, nawet tych najbardziej kontrowersyjnych, policjantów? Nie mó-

więc już o samym Maciejewskim. Po raz pierwszy miałem podczas lektury kryminału Wrońskiego drobne przekonanie, że kryminalna zagadka i proces jej rozwiązywania został rozciągnięty (by nie powiedzieć „naciągnięty niczym guma do żucia”) bardziej pod układankę fabularną, tworzącą strukturę całej książki, niż pod wymogi intrygi kryminalnej.

Kłopot z kryminalną warstwą *Czasu Herkulesów* jest dla mnie wyraźnym sygnałem, że dziewiąta historia powieściowa z Zygą Maciejewskim faktycznie powinna być ostatnia. To bardzo trafny wybór Wrońskiego – przynajmniej w tym miejscu kariery lubelskiego pisarza. *Czas Herkulesów* dowodzi bowiem, że literacki kunszt narracyjny, wyrażający się w bogactwie charakterologicznym bohaterów i wypracowanym realizmie przestrzeni powieściowej, a już niekoniecznie w konstrukcji intryg kryminalnych, jest niezbywalnym atutem Wrońskiego. Jedni nazywają to wnikliwą i prawdziwą obyczajowością, inni nadprzeciętnym realizmem pisarskim, a jeszcze inni mówią o mistrzostwie prozatorskiej sztuki. *Czas Herkulesów* utwierdza w przekonaniu, że moment pożegnań nie musi być czasem smutku i żalu, lecz może dawać nadzieję na kolejne, jeszcze lepsze literackie spotkania z czytelnikami. Zostaje jeszcze tylko pytanie, czy będą to ci sami czytelnicy, zorientowani gatunkowo i zamknięci w świecie kryminalnych zagadek, czy też rzesza odbiorców powiększy się wraz z nową formułą pisarskiej propozycji Wrońskiego. A akurat tego pisarza stać na wszystko!

Leszek Koźmiński

Twórca Kryminalnej Piły
www.blog.kryminalnapila.pl



Wyspiański, Muzeum Narodowe w Krakowie, 28.11.2017–20.01.2019
Fotografie Aleksandra Görlich

Sztuka interpretacji. Wyimki

Wyspiański

**kuratorki: Danuta Godyń
i Magdalena Laskowska**

Muzeum Narodowe w Krakowie
28 listopada 2017 – 20 stycznia 2019

Aleksandra
Görlich
Anna Baranowa

Zycie jest sztuką interpretacji. To, na co patrzemy, nie jest tym, co widzimy. Wiemy, że pomiędzy obiektem oglądanym a oglądającym go człowiekiem przebiega (sic!) proces interpretacji, w który włączane są także informacje zaczerpnięte ze wspomnień oraz wrażenia dodane z otoczenia. To jedna strona. W przeciwnym kierunku, czyli kiedy człowiek opowiada o czymś, również dokonuje interpretacji. Weźmy takie jabłko. Jest ono owocem, który każda osoba może sobie wyobrazić zgodnie ze swoim doświadczeniem i preferencjami. Kiedy jednak dowiaduje się, że „jabłko jest nadgryzione”, to nadal nie zna jego gatunku, koloru, kształtu, nie wie też, czy jest dojrzałe. Z jakiejś przyczyny osoba mówiąca o jabłku uznała, że jego najważniejszą cechą jest stan nadgryzienia. Inne pozostają nieistotne. Podobnie jest z wystawami. To truizm, prawda? Każdy wie, że monograficzna wystawa artysty nie może przedstawić jego twórczości w sposób pełny i jakkolwiek bezstronny. Nawet jeśli wydaje nam się, że nie ma niczego prostszego niż zestawić ze sobą 34 obrazy Vermeera.

A co dopiero powiedzieć o Wyspiańskim? I to właśnie jemu – temu „najbar-

dziej krakowskiemu z krakowskich artystów” – poświęcono wystawę monograficzną w gmachu głównym Muzeum Narodowego w Krakowie

Wystawę otwarto w 110. rocznicę śmierci artysty, a planowane zakończenie ma się odbyć 20 stycznia 2019 roku, czyli kilka dni po 150. rocznicy urodziny. Od roku 2000, gdy Kraków był miastem Kultury UNESCO i zaznaczał to między innymi pracami Wyspiańskiego, z jego twórczością można było się spotkać w różnych miejscach. Przede wszystkim w istniejącym (w latach 1983–2012) Muzeum Stanisława Wyspiańskiego, stanowiącym oddział MNK, w którym prezentowano prace ze wszystkich dziedzin twórczości artysty. Duże prace, jak kartony do witraży wawelskich, można było oglądać w roku 2000 na ekspozycji *Stanisław Wyspiański – Opus Magnum* (MNK), a od 2007 roku odwiedzający Plac Wszystkich Świętych mogą zobaczyć trzy witraże według tzw. projektów wawelskich wbudowane w Pawilon Wyspiański 2000. Obecna wystawa prezentuje wszystkie prace, które z przyczyn przestrzenno-organizacyjnych do tej pory pozostawały poza wzrokiem widza, najczęściej ukryte z magazynach.

Ekspozycja *Wyspiański* została podzielona na siedem części, poświęconych tematom w twórczości artysty, na których skupiał się on w kolejnych okresach swojego życia. Spotykamy więc *Polybarwności kościoła franciszkanów*, osobno projekty witraży, osobno do dekoracji malarskiej, *Historię i pamiątki*, wśród których znajdują się między innymi odrisy wnętrz kościoła św. Krzyża, *Teatr narodu*, przestrzeń z pracami na różne sposoby związanymi z teatralną twórczością Wyspiańskiego, *Nie*

Paryż tylko Kraków, gdzie prezentowane są widoki z obu miast oraz portrety, a także projekty do wnętrz w przestrzeni zatytułowanej *Ars – Apollo*. Zwiedzających witają i żegnają prace artysty związane z jego rodziną oraz fragmenty jego wypowiedzi. Jak na wszystkich dużych wystawach w Muzeum Narodowym, tutaj również znalazła się sala z prezentacją dotyczącą prac konserwatorskich przeprowadzonych na obiektach przed ich wystawieniem.

Kompozycja ekspozycji jest tematyczna, choć zachowano chronologiczny układ zagadnień. Zatem pierwsze pojawiają się dekoracje do kościoła oo. franciszkanów z lat 1894–1895. Widzowie mają okazję zobaczyć kartony do witraży, w tym projekt słynnego *Stań się*. Położone na podestach pozwalają obejrzeć wszystkie kwatery z bliska, również te, które na co dzień w kościele pozostają poza zasięgiem wzroku widza. Dzięki temu można zobaczyć kształty kwiatów, motyli, knykie dłoni Boga Ojca, a także oznaczenia kolorów w poszczególnych polach, opisane nie tylko kredką, lecz przede wszystkim symbolami z liter i cyfr. Wgląd w technikę dają też kalki, tzw. przepróchy, które służyły do przenoszenia konturów malowideł na ściany. Po raz pierwszy miałam okazję zobaczyć je z bliska i przeczytać, w jaki sposób ich używano. Towarzyszą one projektom polichromii do kościoła oo. franciszkanów, które zaramowano i zawieszono w formie wielkiej, mozaikowej kompozycji na jednej ze ścian. Oddaje to wrażenie malowideł umieszczonych na wysokich ścianach świątyni, lecz niestety nie sprzyja podziwianiu ich z bliska. Jakkolwiek widz może wejść na antresolę, żeby z górnego

poziomu patrzeć na ścianę projektów, odległość jest znaczna i pozwala zobaczyć mniej więcej tyle, ile w samym kościele.

Szczegółowo można za to oglądać odrisy Wyspiańskiego z dekoracji kościoła św. Krzyża. Na ekspozycji znajdują się zarówno przedstawienia całych ścian, jak i wielkich rozmiarów przerysy malowideł ze sklepienia i przedstawień świętych. W zestawieniu z projektami przygotowywanymi do kościoła Mariackiego, umieszczonymi w tej samej sali, mają prezentować zainteresowania artysty krakowskimi zabytkami. Nie jest łatwo przedstawić ten temat, co tłumaczy wykorzystanie zestawienia dwóch oddalonych od siebie w czasie wydarzeń, aczkolwiek bez przeczytania tekstu wprowadzającego do tej sali można mieć kłopot z płynnym przejściem od jednego do drugiego, czy też ze zrozumieniem powiązań między nimi.



Na ekspozycji zastosowano aranżację poszczególnych przestrzeni, dzieląc je na część zewnętrzną, w której prace rozmieszczone są na ścianach sali, oraz wewnętrzną, zbudowaną jako indywidualna przestrzeń dla jednego wyróżnionego dzieła lub grupy. W *Teatrze narodu* prezentowany indywidualnie jest projekt witrażu *Polonia*, jedna z niewielu prac olejnych Wyspiańskiego. Obraz położony na podeście odbija się w pochylonej lustrzanej tafli. Niestety, czy to z założenia kuratorek, czy też z powodu technicznej niedoskonałości – odbicie jest pofalowane i nie pozwala zobaczyć obrazu w całej okazałości, czego bardzo żałuję, bo pomysł jest interesujący. Pozostałe prace, a jest to najbogatsza przestrzeń tematyczna, są jednak prezentowane w sposób czytelny i dostępny. Akcent położono również na kartony trzech wawelskich witraży, a w osobnej sali przedstawiono prace związane z twórczością literacką artysty. Znajdują się tam ilustracje do książek, projekty typograficzne, a fragmenty dramatów i rapsodów umieszczono na ścianach w formie naklejonych i wyświetlanych tekstów. Jak zawsze duże zainteresowanie budzi Wawel – Akropolis, makietą prezentująca plany Wyspiańskiego dotyczące przebudowy wzgórza zamkowego. Zaledwie wspomniana w tekście towarzyszącym tej przestrzeni, makietą daje pole do interpretacji poszczególnych części. Starsze pokolenie z pewnością zauważy i barbakan, i bramę z grodziska z czasów pierwszych Piastów, a także kopułę przywodząca na myśl Hôtel des Invalides w Paryżu. Młodsze patrzy na hipodrom i mówi: „Idealny na koncert Justina [Biebera? Timberlake’a? – przyp.

aut.]. Tu, na jednym końcu byłaby scena, a tu na drugim nic nie będzie słycać”. Takiej interpretacji, śmiem twierdzić, mogły się nie spodziewać nawet świadome różnorodnych zainteresowań widzów kuratorki wystawy, a jednak znalazło się na nią miejsce na ekspozycji.

Po wielkiej przestrzeni poświęconej teatrowi, czy raczej stworzonym przez Wyspiańskiego narracjom związanym z Polską, wchodzi się do sali z widokami miast oraz portretami. Obrazy są zawieszane na ścianie, dopasowane kształtem i rozmiarem, ale nie wydaje się to aranżacja zupełnie oczywista. Pomiedzy portretami, w większości świetnie znanymi, można zobaczyć... pawia. Pozostawię jego obecność wśród wszystkich osobistości do indywidualnej interpretacji.

W końcu przestrzeń z realizacjami z dziedziny sztuki użytkowej z lat 1904–1905. Jeśli ktoś jeszcze nie widział słynnych mebli do saloniku Żeleńskich, projektu witraża *Apollo* lub fragmentu poręczy schodów z Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie, to tutaj są one prezentowane w otoczeniu innych elementów wyposażenia wnętrza, w tym kilimów, szablonów do malowideł ściennych czy projektu żyrandola.

W korytarzu wyjściowym zaprezentowano kilka osobistych przedmiotów Wyspiańskiego, takich jak paleta, pastele czy kałamarz. Gości żegnają słowa artysty z listu do Adama Chmiela, przypominające o nadchodzącym końcu, po czym zwiedzający wchodzi do tego samego przedsionka, w którym wystawa się rozpoczyna od portretów rodzinnych i innego cytatu Wyspiańskiego. Koło życia zatoczone, obraz dopełniony. Całość

złożona w spójny sposób, a zainteresowani mogą poszerzać dalej swoją wiedzę, podejmując tym razem lekturę katalogu ekspozycji.

Wystawa jest obszerna. Po przejściu całości budzi się jednak poczucie niedosytu i niedowierzanie – jak zawsze, gdy spotykamy dzieła nieskończonej wyobraźni. Czy artysta pozostanie tą zagadkową postacią, opisaną w *Plotce o „Weselu” Wyspiańskiego* przez Boya-Żeleńskiego: „[...] szczelnie zapięty w swój czarny tużurek stał całą noc oparty o futrynę drzwi, patrząc swoimi stalowymi, niesamowitymi oczyma”?

Każda próba przedstawienia zostanie tylko wyimkiem z opowieści o artyście. Jedną z wielu interpretacji, która z wybranych elementów tworzy zupełnie nowy, własny obraz.

Aleksandra Görlich



Kiosk na placu Axentowicza

Prof. Marcie Wyce
jubileuszowo i po sąsiedzku

1 Od kiedy pamiętam, na rogu placu Axentowicza stał kiosk. Mieszkam nieopodal i często z niego korzystałam. Nie była to zwykła budka, lecz niewielki murowany pawilon, dobrze się wpisujący w otoczenie. Zachęcał nazwą *U sąsiadów*, miłą obsługą i dobrym zaopatrzeniem. Wyznaczał ważny punkt pomiędzy kioskiem przy placu Inwalidów (coraz bardziej podupadającym), a kioskiem za ulicą Sienkiewicza, przy Mazowieckiej, który świetnie prosperuje, mając w ofercie wszystko, nawet bieszczadzkie miody. Kiosk przy placu Axentowicza został zamknięty niedawno. Na jego miejscu – po eleganckiej modernizacji – powstała lodziarnia, która cieszy się powodzeniem bez względu na porę roku. *Good Lood Lody Naturalne* i porywające hasło: „Obladzamy Krowodrzę z placu Axentowicza!”. Zamiast tradycyjnego kiosku – nowomodny *loodspot*. Lodowa wysepka nie pasuje do nazwy skweru, który został jakiś czas temu wtłoczony w niewielki plac Axentowicza. Szyld lodziarni *Good Lood* przecina się optycznie z tablicą *Skwer im. Więźniów Obozu Zagłady*, ale mało kto to zauważa. Był czas martyrologii, teraz jemy lody – codziennie o nowych dziwnych smakach.

Dzielnica w otoczeniu placu zmienia się powoli. Można tu docenić rozmaite

walory mieszczańsko-inteligenckiego zakątki krakowskiej Krowodrzy. Uroki stabilności, zwolnione tempo, dużo zieleni. Aż się nie chce wierzyć, że obok przebiegają ruchliwe Aleje Trzech Wieszczów, a do Rynku Głównego jest zaledwie dwa kilometry. Ten kameralny plac powstał w latach 1910–1914 w ramach zagospodarowania terenów pozostałych po likwidacji bastionu i wału Twierdzy Kraków. Dominującym akcentem architektonicznym jest kościół św. Szczepana o białej modernistycznej bryle. W latach późnego PRL-u mieściło się tu prężnie działające Duszpasterstwo Środowisk Twórczych, dziś to tylko wspomnienie. Za kościołem można dostrzec lśniąca rotundę Radia Kraków, a w perspektywie ulicy Łobzowskiej, po drugiej stronie alei – wspaniały dom mieszkalny profesorów UJ, zwany „trumną profesorską”. Im bliżej Rynku Głównego, tym bardziej się zagęszcza symboliczna topografia miasta. Ale i w tym wydzielonym fragmencie Nowej Wsi nie brak kulturowych odniesień i żywej jeszcze pamięci o ludziach, którzy tutaj żyli. Przy południowej pierzei placu w sublokatorskim pokoju mieszkała do śmierci Hanna Malewska, pisarka, redaktorka naczelna miesięcznika „Znak”; naprzeciwko, przy pierzei północnej gustowną willę zajmowała rodzina Woźniakowskich; tuż obok na ulicy Sienkiewicza 9 mieszkała przez wiele lat Helena Blumówna, zasłużona muzealniczka i krytyczka sztuki. W narożniku północno-zachodnim placu Axentowicza usytuowana jest okazała willa z początku XX wieku, w której mieści się I Zbór Kościoła Chrześcijan Baptystów w Krakowie. Mało kto wie, że dzieciństwo i młodość spędził w niej An-

drzej Bednarczyk, przyszedł profesor ASP w Krakowie, którego ojciec był cenionym pastorem tej wspólnoty¹. Dalej, na ulicy Wyspiańskiego znajduje się między innymi willa Macharskich – dom rodzinny kardynała Macharskiego. Nazwiska znanych mieszkańców tego zakątka można by mnożyć. Często myślę o tym, że spacerowała tędy profesor Kazimierz Wyka (w zamierzonych czasach), a już za mojej pamięci profesorowie Mieczysław Porębski i Henryk Markiewicz. O politykach, którzy tutaj mieszkają (znanych niekoniecznie od najlepszej strony) wspominać nie będę. Plac Axentowicza i jego okolica to typowa śródmiejska przestrzeń o charakterze palimpsestu. Nakładają się na siebie czasy, pamięć o ludziach i zdarzeniach. Na co dzień rzadko się o tym myśli. Musi nastąpić jakaś interwencja, która poruszy te warstwy, odsłoni stare znaczenia i wprowadzi nowe. Najlepiej, gdy jest to działanie artystyczne, które pozwala zobaczyć codzienne, opatrzone miejsca w nowym kontekście. Tak też się stało na placu Axentowicza dzięki dziwnemu kiosкови, który został tam ustawiony na początku grudnia ubiegłego roku przez niejakich „Kioskarzy”...

2 O planach tej interwencji słyszało się od kilku miesięcy, ale efekt przerósł najśmielsze oczekiwania. „Kioskarze” – to grupa przyjaciół, złożona z czworga młodych artystów i jednego kuratora: Marty Antoniaka, Tomka Barana, Mateusza Kuli, Michała Zawady i Pawła Brożyńskiego. Na pomysł wspólnego działania pod szyldem „Kioskarzy” wpadli przypadkiem, podczas „niewinnej rozmowy” – siedząc na ławce, właśnie na placu Axentowicza, i paląc

papierosy. Wszyscy mieszkają w pobliżu (w promieniu jednego kilometra), mały park wśród mieszczkańskich willi i kamienic jest więc doskonałym miejscem do spotkań. Trójkę artystów – Antoniaka, Barana i Zawadę – łączy także to, że są absolwentami pracowni prof. Andrzeja Bednarczyka. Jak widać, nie ma przypadków! Jedynie Mateusz Kula podjął inną ścieżkę edukacyjną (studia artystyczne zaczął w Krakowie, a ukończył w Wiedniu); natomiast wychował się w tej okolicy – podobno zna tutaj każdy dom, drzewo i ławkę. O wsparcie kuratorskie zadbał Paweł Brożyński – historyk sztuki, prezes Fundacji SPLOT, która dała też „kioskarzom” ramę instytucjonalną. „Kioskarze” przyjęli postawę artystów ulicznych, krnąbrnych i zbuntowanych, ale potrafili też zatroszczyć się o całą logistykę: o dofinansowanie w ramach Mecenatu Kulturalnego Miasta Krakowa, o rozgłos medialny. Pomysł rzucony w trakcie przyjacielskiej pogawędki szybko przełożył się na wspólne działanie. O *Kiosku* jako galerii i wystawie można było przeczytać od razu w roku 2016 w oficjalnym miejskim przewodniku *Widok publiczny* (s. 49), w którym zebrane zostały podstawowe informacje o twórcach i instytucjach związanych ze sztuką współczesną w Krakowie.

„Kiosk. Pierwsza wystawa, jaką w życiu zobaczyłem” – to projekt zdumiewająco pojemny i złożony. Został pomyślany jako zabawa i prowokacja, ale także jako refleksja nad źródłami wyobraźni i tożsamości tej grupy młodych twórców. Jak powiedział Paweł Brożyński, jednym z celów wystawy było „przepracowanie własnych wspomnień i doświadczeń z dzieciństwa,

związanych z kulturą wizualną okresu transformacji, drobnym handlem i tym wszystkim, co kojarzymy z kioskami z początku lat 90., czy nawet jeszcze okresu późnego PRL-u². „Kioskarze” urodzili się w połowie lat 80. Znają więc dobrze doświadczenie niedostatku i przaśności schyłkowego PRL-u oraz zachłyśnięcie się napływem dóbr konsumpcyjnych we wczesnym kapitalizmie. Artyści potwierdzają słowa kuratora: „Kiosk był dla nas zawsze pierwszym doświadczeniem związanym z transformacją. To w kiosku pojawiały się dziwne magazyny, kreujące rzeczywistość, z którą dzisiaj mamy do czynienia w bardziej podrasowanej wersji. To było miejsce, gdzie kiełkowało wszystko – spektrum tematów związanych z postawami politycznymi, światami urojonymi, seksualnością. Tu mieszały się fakty z fake newsami, tu był taki protointernet³. Czasy ich dzieciństwa i młodości były najlepszym okresem prosperity dla zawodowych kioskarzy.

Okazuje się, że tę refleksję na temat kiosku – jako katalizatora wyobraźni – można bez trudu uniwersalizować. Rozmaite osoby przyznają się do tego, że kiosk stanowił jedno z najbardziej magicznych miejsc ich dzieciństwa. Aktor filmowy i teatralny Tadeusz Chudecki zwierzał się na antenie radiowej: „Zawsze chciałem być księdzem. Miałem specjalną cukiernicę i odprawiałem mszę świętą. A jak już mi się znudziło, to chciałem być kioskarzem. Rozkładałem wszystkie gazety i sam sobie sprzedawałem⁴. O znaczeniu kiosku Ruchu – obok apteki, biblioteki i telewizji – wspomina krakowski artysta Bogusław Bachorczyk, który dzieciństwo spędził w beskidzkiej Stryszawie: „Kiosk

Ruchu stał naprzeciwko Organistówki i sprzedawała w nim Pani Władzia Głaz. Godzinami oglądałem zmieniające się w nim wystawki towarów, prenumerowałem i kupowałem czasopisma, których wybór zmieniał się wraz z moim dorastaniem. «Miś», «Świerszczyk», «Płomyczek», «Płomyk», «Świat Młodych», «Poznaj Kraj», «Poznaj Świat», «Między Namami», «Sztandar Młodych», «Przyjaciółka». Przez szyby oglądałem gazety «Trybuna Ludu», «Trybuna Robotnicza», «Rolnik Polski», «Żołnierz Polski» i kolorowy, najlepiej z nich wydawany «Kraj Rad» z rubryką *Na Spocznij* na ostatniej stronie. [...] Kiosk Ruchu i telewizor dawały tajemnicze sygnały o rzeczywistości, którą powoli miałem poznawać⁵. Kioski Ruchu w czasach przedinternetowych były oknem na świat. Zwraca uwagę ich swoisty uniwersalizm – podobny asortyment był wszędzie⁶. „To, co nas fascynuje, to mieszanka bardzo różnych rzeczy zgromadzonych w jednym miejscu. Rzeczywistość, w której obok «Pani Domu» może stać pornografia, a do tego można kupić «Kaczora Donalda» i batonik Kukuruku. To bardzo szczególny mikrokosmos” – mówiła Marta Antoniak⁷. Kiosk dla naszych artystów był szkołą życia i wyobraźni, rezerwuarem wspomnień i emocji, wspólnym doświadczeniem pokoleniowym. Zwykły kiosk, a tyle znaczeń!

3 Pod koniec roku 2016 „Kioskarze” kupili z odzysku zieloną budkę na kółkach. Z dumą i rozbawieniem prezentowali się z nią na zdjęciach, które można było obejrzeć na facebooku. Nie był to standardowy kiosk, lecz konstrukcja o cechach rękodziela. Odkupili go od spawa-

cza, który sam go wykoncypował i wykonał. Projekt szybko obrastał w nowe znaczenia. Artyści mieli mnóstwo pomysłów i było wiadomo, że na jednym wydarzeniu się nie skończy. W połowie listopada ubiegłego roku poinformowali opinię publiczną o ponadczasowym charakterze swoich działań. Fundacja SPLOT ogłosiła: „Zapraszamy na pierwszą odsłonę długofalowego projektu Kiosk, który w założeniu twórców ma trwać wiecznie”. Ponadczasowość łączyła się z symbolicznością. „Kioskarze” na swojej stronie internetowej nie ukrywali tej niezwyklej misji: „Kiosk ma łączyć wymiary i trwać wiecznie. [...] Kiosk jest elementem świata i światem w pigułce. Mitem o narodzinach i proctwem zagłady”. Oto zielony kiosk stawał się pępkim świata, mikrokosmosem o charakterze sakralnym. Artyści, którzy chcieli początkowo opowiedzieć o wizualnych fascynacjach początków okresu transformacji, zbiegającego się z początkami ich własnej świadomości, poszerzyli konteksty o treści mityczne, sakralne, muzyczne i literackie. Trzeba powiedzieć, że przychodziło im to z dużą łatwością. Robili to z przymrużeniem oka i z kieterią, z powagą bliską absurdu i buffo. Swój koncept podbudowywali czym się da, również *Mitologią słowiańską* Aleksandra Brücknera. Na tydzień przed otwarciem kiosku, 25 listopada 2017 roku, ogłosili: „Do tej pory zachowywaliśmy tę informację tylko dla siebie, przyszedł jednak czas, aby się nią podzielić. Otóż zadowolony w banalnym polskim pejzażu zwykły, koślawy i lekko podniszczony zielony kiosk dzięki magii sztuki staje się nie tylko słowiańską świątynką – chrammem – lecz także obiektem o pochodzeniu

pozaziemskim. Kiosk podobnie jak Ziggy Stardust pochodzi z Kosmosu”.

I tak podczas trzech pierwszych dni grudnia widzowie poinformowani i przypadkowi mogli oglądać na placu Axentowicza zdumiewające zjawisko. Zielony kiosk na kółkach, ustawiony *vis-à-vis* kościoła św. Szczepana, w wieczornym świetle przeistaczał się w kapliczkę, która dymiała, oslepiąła dyskotekowymi światłami, rozbrzmiewała ostrą, dziką muzyką. Obejrzałam to widowisko w trzecim dniu. Dobrze trafiłam. Bez przesady można powiedzieć, że był to wieczór kulminacyjny. Artystom przyszły w sukurs moce ziemskie i nadprzyrodzone. 3 grudnia to był nie tylko ostatni dzień funkcjonowania kiosku na pl. Axentowicza. Wypadała wtedy również pierwsza niedziela adwentu, pełnia księżycy i na dodatek spadł śnieg, który wszystko przysypał. Natura wprowadziła własną korektę do twórczych pomysłów „Kioskarzy”.

Na półkach tego niezwykłego kiosku można było znaleźć pełen asortyment rzeczy dziwnych, zabawnych, do niczego nieprzydatnych, często podejrzanych, a nawet przerażających. Artyści mający zamiłowanie do popkulturowego kiczu, groteski i makabry pokazali tam – jak przystało na kiosk – różnorodności. Marta Antoniak wstawiła na półki paczki papierosów, które powinny odstraszać od palenia, jednakże precyzyjnie przedstawione organy anatomiczne z atlasów laryngologicznych zachęcały, aby po nie sięgnąć. Artystka pokazała też uroczę zabawki o ludzko-zwierzęcych, hybrydycznych kształtach oraz rozmaite kolorowe opakowania. Tomek Baran wstawił wymyślone przez siebie książki przygodowe





i erotyczne, pudełka z proszkiem DOS oraz wielkich rozmiarów but marki adidas, mieniający się złotem, pomalowany farbą ftalową i lakierem do paznokci. Michał Zawada wstawił na półki komiksy, nieistniejące czasopisma i atlasy gwiazd. Najdziwniejsze były czasopisma z gliny, z przeszłości i z przyszłości, nie do przeglądania. Artysta, który znany jest ze swojego zacięcia badawczego, pokazał też własne rekonstrukcje glinianych urn twarzowych kultury pomorskiej z III w. p.n.e. Potwierdziło się to, co zapowiadał Paweł Brożyński: „[...] w figlarnych kioskowych artefaktach znajdziemy drugie i trzecie dno. To czasem nie tylko zabawne, ale i poważne, a nawet tragiczne historie, nierozstrzygnięte problemy polityczne i ludzkie namiętności”⁸. Wokół kiosku ustawione też były rozmaite elementy reklamowo-symboliczne. Tomek Baran wykonał grafitti *Ah!*, neon KIOSK oraz porozrzucił kule różnych wielkości. Mateusz Kula, zwany Kulsonem, wbił przy kiosku wysoki proporzec inspirowany proporcjami z gier bitewnych.

Artyści zaanektowali też pustostan po sklepie metalowym przy ul. Kazimierza Wielkiego. Marzą o tym, aby zachować oryginalny szyld METAL i urządzić tam galerię sztuki z prawdziwego zdarzenia. Przez pierwsze dni grudnia miejsce to funkcjonowało jako galeria prowizoryczna, bez prądu, oświetlona tealightami. Można w niej było obejrzyć bogate zbiory prawdziwych i podrobionych komiksów, czasopism i gadżetów z początków transformacji. Swoją kącik dostał też antykwariusz z ulicy Sienkiewicza, pan Wojciech Pasternak. Miał on w ofercie dużo ciekawych książek, w tym sporo pub-

likacji, których pozbył się senator Janusz Sepioł – po przejściu w stan politycznego spoczynku.

4 Największe wrażenie zrobiły na mnie dwie kukły kobiece naturalnych rozmiarów: kosmiczna *Kioskara* i chtoniczna *Thuja*. Obie mogłyby brać udział w słynnych paryskich wystawach surrealizmu z pierwszej połowy XX wieku. Skoro czasy są niespokojne, to i sztuka spokoju nie daje. Dadaizm i surrealizm w nowych postaciach mają się coraz lepiej. Sam kiosk został tak potraktowany, jakby był miejscem kultu w wersji neo-dada-surrealistycznej. Sakralne wnętrze było oddzielone od półek z towarami płytami z dykty i warstwą srebrnej folii. Obrzęd sprawowała gigantyczna *Kioskara*, zwana też zieloną kosmitką, którą w środku tej świątynki ustawiła Marta Antoniak. *Kioskara* przy pierwszym oglądzie wydawała mi się monstrum rodzaju męskiego. Postać miała twarz w całości pokrytą sterczącymi, kolorowymi kudłami; miała też na sobie zielony kudłaty skafander. Cała zasnuta była obłokami pary, która wydobywała się regularnie ze świętego wnętrza, otaczała kiosk i rozsnuwała się dookoła. Dopiero gdy „zasłona dymna” opadła, zauważyłam, że to monstrum jest kobietą – kombinezon miał dwie dziury na wysokości serca, przez które sterczały dwie nagie piersi. Były to piersi kobiety-manekina. Gdy powiedziałam artystce, że się pomyliłam z ustaleniem płci, powiedziała z uśmiechem, że to jest bardzo zgodne z jej charakterem. W tym orgiastycznym, świątynnym wnętrzu na podłodze wiły się roje kolorowych kabli od sprzętu elektronicznego i ze światełkami

choinkowymi. Wydawało się, że to wszystko lada moment odleci, powodowane jakąś demoniczną siłą.

Natomiast *Tłuja* leżała na brzuchu na asfalcie w pobliżu kiosku. Powołał ją do życia Mateusz Kula – w dialogu z Brunonem Schulzem. Jak pamiętamy, *Tłuja* jest bohaterką opowiadania *Sierpień* i egzystuje na tyłach zarośniętego ogrodu, wśród „zidiociałych chwastów” i śmieci. Sprzedaje się tam „za darmo najtańsze krupy dzikiego bzu, śmierdzącą mydłem, grubą kaszę babek, dziką okowitę mięty i wszelką najgorszą tandetę sierpniową”. Nie mogą sobie odmówić, aby nie przytoczyć, jak wygląda nasza bohaterka u Schulza: „*Tłuja* siedzi przykucnięta wśród żółtej pościeli i szmat. Wielka jej głowa jeży się wiechciem czarnych włosów. Twarz jej jest kurczliwa jak miech harmonii. Co chwila grymas płaczu składa tę harmonię w tysiąc poprzecznych fałd, a zdziwienie rozciąga ją z powrotem, wygładza fałdy, odsłania szparki drobnych oczu i wilgotne dziąsła z żółtymi zębami pod ryjowatą, mięsistą wargą. Mijają godziny pełne żaru i nudy, podczas których *Tłuja* gaworzy półgłosem, drzemie, zrzędzi z cicha i chrząka. Muchy obsiadają ją nieruchomą gęstym rojem. Ale z nagłą ta cała kupa brudnych gałganów, szmat i strzępów zaczyna poruszać się, jakby ożywiona chrobotem lęgnących się w niej szczurów. Muchy budzą się spłoszone i podnoszą wielkim, huczącym rojem, pełnym wściekłego bzykania, błysków i migotań. I podczas gdy gałgany zsympują się na ziemię i rozbiegają po śmietniku jak spłoszone szczury, wygrzebuje się z nich, odwija z wolna jądro, wyłuszcza się rdzeń śmietnika: na wpół naga i ciemna kre-

tynka dźwiga się powoli i staje, podobna do bożka pogańskiego, na krótkich dzieciennych nóżkach, a z napęczniałej napływem złości szyi, z poczerwieniałej, ciemniejącej od gniewu twarzy, na której, jak malowidła barbarzyńskie, wykwitają arabeski nabrzmiałych żył, wyrwa się wrzask zwierzęcy, wrzask chrapliwy, dobyte ze wszystkich bronchij i piszczalek tej półzwierzęcej-półboskiej piersi”⁹.

Tłuja Mateusza Kuli przybrała formę tyleż organicznie pierwotną, co ponowoczesną. Młody artysta – zarazem rośły mężczyzna – uformował ją z masy różnokolorowych żelków, których podobno nie da się jeść, bo są obrzydliwej jakości (jednak mimo to można je kupić w sklepie). *Tłuja* została położona na brzuchu i patrzyła dziwnym, nieobecny wzrokiem na przechodzących. Interesowali się nią wszyscy, a zwłaszcza pieski ze względu na to, że w jednej ręce trzymała prawdziwe kabanosy. W rzadkich chwilach spokoju czytała rozmoczone czasopismo, które serwowało jarmarczną wiedzę o magii. Obok *Tłuji* w słoiku po Majonezie Kieleckim stały ukwiecone gałązki sztucznego bzu. Tyle pozostało po bujnym ogrodzie. Nie było również śladu po sierpniowym upale. Świeży śnieg dodawał jeszcze dziwności tej postaci. Była przysypana białą czapą. Pod brzuch podłożono jej ceratę, aby sobie niczego nie odmroziła. Trzeba też koniecznie dodać, że stopy miała obute w karnawałowe szpilki. Oto na placu Axentowicza – w porządnej mieszczańskiej dzielnicy, naprzeciwko kościoła, blisko eleganckiej lodziarni – rozłożyło się pierwotne, dzikie, skretyniało bóstwo. *Das ewig Weibliche* przybiera różne postaci. Gdybyż *Tłuja* mogła tu dłużej pozostać ...

5 „Bardzo żałuję, że nie mogłam zobaczyć tego kiosku, zwłaszcza że wnętrze wyładowanego różnościami kiosku, w którym cały dzień w samym środku tych rzeczy siedzi pani, od dziecka pociągało mnie jako jedna z najbardziej tajemniczych miejskich przestrzeni. A tu jeszcze – przez świetnych artystów, w Krakowie!” – napisała na facebooku w dzień po zakończeniu akcji na placu Axentowicza, Aldona Kopkiewicz, poetka i rówieśniczka „Kioskarzy”. Dla pocieszenia można dodać, że kiosk ze sztuką pojawi się w nowych odsłonach w innych częściach Krakowa, a może nawet zagranicą. Planowane jest pokazanie polskiego kiosku w Norymberdze i Berlinie¹⁰.

Zanim to nastąpi, chciałabym zadeklować „Kioskarzom” krótką scenkę z jednoaktówki *Robota*, autorstwa Iwony Mickiewicz z Berlina. Artystka, obdarzona zamiłowaniem do dadaistycznych skojarzeń i absurdu, wymyśliła zupełnie niezależnie kiosk z Turoniem. W jednoaktówce występują Smutnawiec i Pocieszyciel:

„*Smutnawiec*: Byłem kiedyś bezrobotny. Miałem pomysł, żeby się przebierać za turonia. I tak zarabiać pieniądze. Ale ta tradycja wymarła.

Pocieszyciel: Turoń tradycyjny nie bardzo mnie pociąga. Mogę sobie wyobrazić turonia, który tańczy pawanę. Dostojnie.

Smutnawiec: Akurat wtedy nie wpadłem na taki pomysł. Ale dostałem zatrudnienie w kiosku. I gdybym wtedy w kiosku zaczął się przebierać za turonia, to kiosk lepiej by prosperował. Wyskakiwałbym z kiosku i krzyczał: Dodatek Specjalny! DS! Ten pomysł przyszedł mi niestety zbyt późno do głowy ...

Pocieszyciel: Proszę nie żałować. Nie zna pan ludzi, roznieśliby cały kiosk i byłby dramat. Każdy by się pchał, żeby dostać DS. Roznieśliby nawet ochroniarzy. Całą służbę bezpieczeństwa.

Smutnawiec: Nie pomyślałem o tym. Później kiosk się spalił. I tak zostałem z tym samotnym i niezrealizowanym pomysłem na turonia. Na zgliszczach. Dosłownie na zgliszczach. DZ.

Pocieszyciel: To chyba ten sam piroman, który niedawno w przebraniu listonosza podpalał klatki schodowe, policja wpadła na jego trop dopiero po dwóch latach.

Smutnawiec: Nigdy nie pociągało mnie ogień. Może dlatego opuściła mnie żona...

Pocieszyciel: Ani pan pierwszy, ani ostatni. Lepsze na razie to niż wdowiec. [...]”¹¹.

Ciekawe jakby się Turoń odnalazł w towarzystwie Kioskary-zielonej kosmitki i schulzowskiej Tłuji? Może przypadliby sobie do gustu?

Anna Baranowa

„Kiosk. Pierwsza wystawa, jaką w życiu zobaczyłem”, Kraków, pl. Teodora Axentowicza, 1–3 grudnia 2017. Kioskarze: Marta Antoniak, Tomek Baran, Mateusz Kula, Michał Zawada Kurator: Paweł Brożyński.

Na stronach 134-135, 139-140 oraz 144 wykorzystano fotografie autorstwa Irenki Kalickiej. Duży zestaw fotografii – wykonanych przez studio FILMLOVE – można obejrzeć na facebooku w albumie *Kiosk. Pierwsza wystawa, jaką w życiu zobaczyłem* (https://www.facebook.com/pg/studioFILMLOVE/photos/?tab=album&album_id=1696190367094448).

PRZYPISY

- 1 Informację tę zawdzięczam Michałowi Zawadzie, uczniowi i współpracownikowi prof. Andrzeja Bednarczyka.
- 2 Paweł Brożyński, wypowiedź w krótkim filmie Michała Sosny *Kiosk. Pierwsza wystawa jaką w życiu zobaczyłem*, <https://www.youtube.com/watch?v=...>

- com/watch?v=saopCDN4XL4 [data dostępu: 15.03.2018].
- 3 Martyna Nowicka, *Kiosk-świętynia*, „Gazeta Wyborcza” 2017, z dn. 01.12.
 - 4 Tadeusz Chudecki, „Chciałem być księdzem albo kioskarzem”, <https://www.polskieradio.pl/7/163/Artykul/1861370,Tadeusz-Chudecki-chcialem-byc-ksiedzem-albo-kioskarzem> [data dostępu: 15.03.2018].
 - 5 Bogusław Bachorzycy, *Apteka, biblioteka, kiosk Ruchu, telewizor*, w: *Czysta 17. Bogusław Bachorzycy*, Kraków 2013, s. 43–44.
 - 6 Mało kto pamięta, że początki kiosków Ruchu wiązały się z upowszechnianiem kultury w Polsce niepodległej. Jak podaje Wikipedia, przedsiębiorstwo Ruch zostało założone w grudniu 1918 roku przez polskich księgarzy Jakuba Morkowicza i Jana Gebethnera. Pierwotnie nosiło nazwę Polskie Towarzystwo Księgarń Kolejowych RUCH Spółka z o.o., które rozpowszechniało w całym kraju pisma i książki poprzez sieć nowoczesnych „trafik” dworcowych ([https://pl.wikipedia.org/wiki/Ruch_\(przedsi%C4%99biorstwo\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Ruch_(przedsi%C4%99biorstwo)); <http://ruch.com.pl/o-nas/o-firmie/>, data dostępu: 15.03.2018).
 - 7 Cyt. za: Martyna Nowicka, *Kiosk jak za dawnych lat. A w środku: sztuka*, „Gazeta Wyborcza” 2017, z dn. 02.12, <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/7,44425,22724979,kiosk-jak-za-dawnych-lat-a-w-srodku-sztuka.html> [data dostępu: 15.03.2018].
 - 8 Cyt. za: Łukasz Gazur, *Kraków. Wkrótce powstanie kiosk z dziełami sztuki*, „Dziennik Polski” 2017, z dn. 29.11, <http://www.dziennikpolski24.pl/aktualnosci/kultura/a/krakow-wkrotce-powstanie-kiosk-z-dzielami-sztuki,12718464> [data dostępu: 15.03.2018].
 - 9 Bruno Schulz, *Proza*, Kraków 1964, s. 51–52.
 - 10 Zob. Rafał Nowak Bończa, *Pierwsza wystawa, jaką w życiu zobaczyłem...*, <https://in-krakow.pl/news-details/pierwsza-wystawa-jaka-w-zyciu-zobaczyłem-/5a2180206efed00700bdd860> [data dostępu: 15.03.2018].
 - 11 Iwona Mickiewicz, *Robota*, w: tejże, *Jednoaktówki z rysunkami*, Warszawa 2017, s. 11–12.





Stanisław Balbus – profesor, teoretyk literatury, historyk, edytor m. in. tekstów Kornela Filipowicza, Tadeusza Nowaka, obecnie emerytowany pracownik Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Członek PEN Clubu, Związku Literatów Polskich, Stowarzyszenia Pisarzy Polskich. Autor licznych publikacji m. in. *Między stylami* (1993), *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szymborskiej* (1996), *Radość czytania Szymborskiej. Wybór tekstów krytycznych z lat 1953–1996* (1996, we współpracy z Dorotą Wojdą).

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.

Krzysztof Biedrzycki - (ur. 1960), doktor habilitowany, profesor nadzwyczajny na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie i w Instytucie Badań Edukacyjnych w Warszawie. Historyk literatury, krytyk literacki, krytyk filmowy, badacz edukacji. Autor książki *Świat poezji Stanisława Barańczaka* (1995), *Małgorzata Musierowicz i Borejkowie* (1999), *Wariacje metafizyczne* (2007), *Poezja i pamięć* (2008) oraz dwóch serii podręczników do języka polskiego dla liceum. Pracował na uniwersytetach w USA (University of Rochester oraz Central Connecticut State University) i we Francji (Université de Bourgogne w Dijon).

Tomasz Cieślak-Sokołowski – krytyk i historyk literatury; adiunkt w Katedrze Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ; redaktor prowadzący serwisu krytycznego „Nowa Dekada” (<http://nowadekada-online.pl>). Ostatnio opublikował książkę *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka* (2012). Wraz z Kacprem Bartczakiem przetłumaczył *Modernizm XXI wieku. „Nowe” poetyki Marjorie Perloff* (2014). Przygotowuje książkę o inwencyjnych poetykach w poezji polskiej na przełomie XX i XXI wieku (wyd. 2018).

Tomasz Fiałkowski – dziennikarz, krytyk literacki, publicysta i edytor; współpracownik „Tygodnika Powszechnego” (m.in. do roku 2007 – zastępca redaktora naczelnego), gdzie publikuje m.in. recenzje książek w stałej rubryce „Wśród książek” (pod pseud. Lektor).

Jerzy Franczak – prozaik, eseista, literaturoznawca. Redaguje „Książki w Tygodniku” – dodatek do „Tygodnika Powszechnego”. Adiunkt w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Opublikował zbiory opowiadań i sejów, rozprawy: *Rzecz o nierzeczywistości. „Młdości” J.-P. Sartre’a i „Ferdynand” W. Gombrowicza* (2002), *Poszukiwanie realności. Światopogląd polskiej prozy modernistycznej* (2007) oraz powieści: *Przymierzalnia* (2008), *Nieludzka komedia* (2009), *Da capo* (2010), *NN* (2012). Więcej: <http://franzczak.wydawnictwoliterackie.pl>.

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

Leszek Koźmiński – twórca Festiwalu Kryminału Kryminalna Piła, którego pierwsza edycja odbyła się w 2013 roku, tegoroczna, szósta, została zaplanowana na 11 do 14 kwietnia.

Bogusława Latawiec – poetka, prozaik, eseistka; najnowszy tom wierszy – *Zmowy* (2015). W latach 1974–82 kierowała działem poezji i krytyki poetyckiej miesięcznika *Nurt*, w drugiej połowie lat 80. prowadziła w Poznaniu gazetę mówioną *Struktury III*, od 1991 do 2003 redagowała miesięcznik *Arkus*. Szkice o pisarzach ogłaszała w prasie i w autorskich książkach *Pusta szkoła* (1987), *Gęstwina* (2001), *Zegary nie do zatrzymania* (2012). Jej twórczości poświęcony jest tom Joanny Grądział-Wójcik i Piotra Łuszczkiewicza *Bogusława Latawiec – portret podwojony* (2016).

Krzysztof Lisowski – poeta, krytyk literacki, redaktor. Laureat wielu nagród literackich, należy do Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, do PEN Clubu, współpracuje z redakcjami czasopism literackich i artystycznych. Autor kilkunastu tomów literackich oraz prozatorskich, ostatnio wydał m.in. *Zamróż* (2016), *Niektóre miejsca na ziemi. Przewodnik komiwojażera* (2017).

Anna Łabędzka – absolwentka polonistyki UJ i studiów podyplomowych we Francji, od grudnia 1981

roku wykładowca w dziedzinie komparatystyki i teatrolologii na uniwersytetach francuskich: Aix-Marseille, Bordeaux III, Uniwersytet Górnej Bretanii w Rennes, Paryż IV-Sorbona, Paryż VIII-Saint Denis; tłumaczka, współpracowniczka teatrów i festiwalu operowych, organizatorka i animatorka spotkań Krystiana Lupy z francuską publicznością, autorka wywiadów z artystą.

Paweł Mackiewicz – adiunkt w Zakładzie Literatury po 1918 w Instytucie Filologii Polskiej na Uniwersytecie Wrocławskim. Naukowo zajmuje się krytyką literacką, poezją polską i światową przede wszystkim XX i XXI wieku. Autor wielu publikacji, zarówno książek, jak i artykułów. Opublikował m.in. *Pisane osobno: o poezji polskiej lat pierwszych* (2009), *W kraju pełnym tematów. Kazimierz Wyka jako krytyk poezji* (2012), *Małe i mniejsze. Notatki o najnowszej poezji i krytyce* (2013), zredagował tom felietonów Kazimierza Wyki pt. *Tylnym pomostem* (2014). Ostatnio wydał monografię *Sequel. O poezji Marcina Senddeckiego* (2015).

Maciej Miłkowski – (ur. 1980), prozaik, tłumacz, krytyk literacki. Opublikował zbiory opowiadań *Wist* (2014) i *Drugie spotkanie* (2017). Jego opowiadania tłumaczono m.in. na angielski, niemiecki, niderlandzki i rosyjski.

Malwina Mus – doktor literaturoznawstwa, krytyczka zorientowana na literaturę i jej związki z popkulturą. Współredaktorka książek *Ścieżkami Pisarzy. Miasto jako przestrzeń twórców* oraz *Ścieżkami Pisarzy. Szkice i studia o Krakowie* (2015), edytorka listów opublikowanych w książce *Wszystko jak chesz. O miłości Jarosława Iwaszkiewicza do Jerzego Błęszyńskiego* (2017). Redaguje "Krk" – studencki dodatek kulturalny do miesięcznika "Kraków".

Andrzej Muszyński – prawnik z wykształcenia, autor książek prozatorskich i podróżniczych, reportażysta. Debiutował zbiorem reportaży pt. *Południe* (2013), ten sam rok to także publikacja zbioru opowiadań *Miedza*. Debiut powieściowy to rok 2015 i *Podkrzywdzie*, za który otrzymał Nagrodę Literacką Gdynia w 2016 roku.

Robert Ostaszewski – prozaik, krytyk literacki; prowadzi warsztaty z kreatywnego pisania w Studium Literacko-Artystycznym UJ; współredaktor pisma „FA-art”, „Radar” i „Nowa Dekada Krakowska”; redaktor prowadzący serwisu krytycznego „Nowa Dekada”. Publikował liczne teksty w wielu gazetach i czasopismach; autor i współautor kilku książek. Opublikował m.in. zbiór szkiców *Etapy. Rozmowy z pisarzami i nie tylko* (2008).

Anna Pekaniec – doktor literaturoznawstwa, historyczka literatury, bywająca krytyczką, asystent w Katedrze Krytyki Współczesnej na Wydziale Polonistyki UJ, współpracuje z Ośrodkiem Badań Literatury Dziecięcej i Młodzieżowej założonym tamże. Zainteresowania naukowe: autobiografia, epistolografia, literatura kobiet, krytyka literacka. 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).

Magdalena Rabizo-Birek – profesor nadzwyczajna, kulturoznawczyni, krytyczka literacka, historyczka literatury, pracuje na Uniwersytecie Rzeszowskim w Zakładzie Literatury Polskiej XX wieku. Redaktor naczelna kwartalnika „Fraza”. Opublikowała m.in. *Czytanie obrazów. Teksty o sztuce z lat 1991–1996* (1998) i *Między mitem a historią. Twórczość Włodzimierza Odojewskiego* (2002), *Romantyczni i nowocześni. Formy obecności romantyzmu w polskiej literaturze współczesnej* (2012).

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

Małgorzata Szumna – historyk literatury, przygodnie krytyk literacki. Autorka książki *Przymus powtórzenia. Wątki rosyjskie w eseistyce Czesława Miłosza* (Kraków 2018). Obecnie pracuje nad biografią intelektualną Jana Błońskiego.

Terasa Walas – historyk i teoretyk literatury. Opublikowała m. in. *Czy jest możliwa inna historia literatury* (1993), zbiór esejów *Zrozumieć swój czas* (2003). Wraz z Henrykiem Markiewiczem przygotowała antologię tłumaczeń *Sztuka interpretacji* (2013).

Marcin Wroński – prozaik, redaktor, scenarzysta. Jest autorem serii kryminałów retro, których głównym bohaterem jest komisarz Zyga Maciejewski – np. *Morderstwo pod cenzurą* (2007), *Kino Venus* (2008). Ostatnio wydał *Czas Herkulesów* (2017).

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

Przygotowanie do druku:
Jan Szczurek | *indie*

ISSN 2299-4742

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



Wydawca:
Krakowska Fundacja Literatury
ul. Lilli Wenedy 9/111, 30-833 Kraków
RAIFFEISEN BANK POLSKA S.A.
80 1750 0012 0000 0000 3143 8497



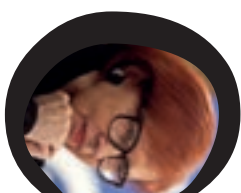
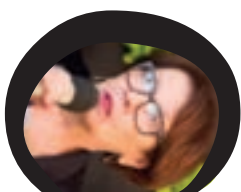
KIOSK
Pierwsza wystawa, jaką w życiu zobaczyłem

PRZESZŁOŚĆ

PRZYSZŁOŚĆ



N O W A



e

k

s

z

o

K R A K O W S K A

PROFESOR MARTA WYKA

ISSN 2299-4742



9 772299 474206

01



KRAKOWSKA
FUNDACJA
LITERATURY