

LITERATURA BEZ FIKCJI MIĘDZY SZTUKĄ A CODZIENNOŚCIĄ w stronę nowej syntezy (3)

Pod redakcją
Maryli Hopfinger, Zygmunta Ziątka i Tomasza Żukowskiego

Katarzyna Buszkowska

Maryla Hopfinger

Anna Jakubas


Anna Kowalska

Katarzyna Nadana-Sokolowska

Anna Sobolewska

Jerzy Zygmunt Szeja

Zygmunt Ziątek



**LITERATURA
BEZ FIKCJI
MIĘDZY SZTUKĄ
A
CODZIENNOŚCIĄ
w stronę
nowej syntezy (3)**

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH PAN

<http://rcin.org.pl>

LITERATURA BEZ FIKCJI MIĘDZY SZTUKĄ A CODZIENNOŚCIĄ w stronę nowej syntezy (3)

Pod redakcją

Maryli Hopfinger, Zygmunta Ziątka i Tomasza Żukowskiego

MATERIAŁY PRACOWNI WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY I KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ IBL PAN

Recenzent

Andrzej Zieniewicz

Redakcja

Wioletta Grządkowska

Indeks

Tomasz Ostromięcki

Korekta

Krzysztof Smólski

Projekt typograficzny, skład i łamanie

Renata Witkowska

Projekt graficzny

Joanna Gondowicz

Książka powstała na seminarium *Między sztuką a codziennością – w stronę nowej syntezy. Sporne gatunki literatury przełomu XX i XXI wieku w Polsce: literatura bez fikcji* w Instytucie Badań Literackich PAN jako praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2016–2018. Projekt nr 11H 12 0070 81, umowa nr 0084/NPRH2/H11/81/2012.



**NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI**

Publikacja finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w roku 2018. Projekt nr 11H 12 0070 81, umowa nr 0084/NPRH2/H11/81/2012.

© Copyright by Instytut Badań Literackich PAN, 2018

ISBN 978-83-65832-86-3

Druk i oprawa

BookPress.eu, ul. Lubelska 37c, 10-408 Olsztyn

<http://rcin.org.pl>

Spis treści

MARYLA HOPFINGER, Propozycje do nowej syntezy. Literatura bez fikcji między sztuką a codziennością.....	7
---	---

Część I Reportaż

ZYGMUNT ZIĄTEK, Nowa formuła reportażu społecznego (Surmiak-Domańska i inni)	43
KATARZYNA BUSZKOWSKA, Reportaż w komunikacji z czytelnikami	73
KATARZYNA BUSZKOWSKA, Fotografia reportażowa w relacji z tekstem	105
ANNA JAKUBAS, Reportaż wirtualny. Nowe dziennikarstwo internetowe	129

Część II Biografia i autobiografia

JERZY ZYGMUNT SZEJA, Lem z tej ziemi	153
ANNA KOWALSKA, Kapuściński z PRL-u	187
KATARZYNA NADANA-SOKOŁOWSKA, Ikona nonkonformizmu. Wokół Komornickiej	239
ANNA SOBOLEWSKA, Beksińscy: biografia czy autobiografia? ...	285
KATARZYNA NADANA-SOKOŁOWSKA, Codzienność kobiet i feminizm. Autobiografia Danuty Wałęsy	329
Noty o autorach.....	363
Indeks osobowy	367

MARYLA HOPFINGER

Propozycje do nowej syntezy. Literatura bez fikcji między sztuką a codziennością

Dzisiaj scena komunikacyjna jest zatłoczona. Czasy, kiedy występowała na niej głównie literatura oraz teatr i malarstwo, odeszły w przeszłość. Od dawna rosło znaczenie czasopism i form dziennikarskich, radia i filmu, potem nastąpiła inwazja telewizji. W ostatnich trzech dekadach coraz większą popularność zdobywał internet. Literatura, od czasów Gutenberga wydawana w książkach i czasopismach, w następstwie rozwoju techniki tworzona jest również na nowych nośnikach. Obok nadal dominującej literatury drukowanej uznanie zyskała literatura audialna, a obecnie mówimy o przykładach literatury cyfrowej.

Kiedy przed laty Stefan Żółkiewski proponował, by obok wówczas podstawowego pytania literaturoznawców: jak zbudowany jest utwór literacki, pytać o to, co ludzie robią z literaturą – można było uważać, że chodzi o inną od klasycznie strukturalistycznej metodę badawczą. Problematyka stojąca za tym pytaniem nie mieściła się w metodologicznym kanonie. Natomiast wyraźna zmiana położenia literatury, jaką obserwujemy zwłaszcza od początku XXI wieku, wręcz wymusza perspektywę komunikacyjną. Literatura bowiem wprawdzie pozostaje sztuką słowa i ma zapewnione miejsce na Parnasie, ale okazuje się przede wszystkim dziedziną kultury, której cywilizacyjne przemiany nadają nowy wymiar, nowy charakter.

Praktyki literackie coraz częściej są związane z doświadczaniem codzienności przez aktywnych uczestników, a oni nierzadko pełnią wymiennie role autorów i odbiorców, zaś w procesie powstawania utworów niejednokrotnie biorą udział potencjalni czytelnicy zainteresowani konkretnymi kwestiami. I oni stają się odbiorcami opublikowanych książek, wokół których tworzą charakterystyczne wspólnoty. Wszystko to powoduje zmiany w repertuarze funkcji społecznych literatury. Ponadto dzieli ona teraz owe funkcje z sąsiadami na współczesnej scenie komunikacyjnej. Obok Parnasu, którego nie opuszcza, ale od którego raczej się oddala, literatura sytuuje się coraz wyraźniej w przestrzeni komunikacji społecznej.

Nowi sąsiedzi literatury

W XX stuleciu zwłaszcza w sąsiedztwie literatury pojawili się nowi przybysze. Przełom w hegemonii sztuki słowa wywołała ruchoma fotografia. Do niemal wiek wcześniejszej fotografii dodała ruch, zatem nie tylko przywoływała sugestywniej od malarstwa obrazy realności, ale nauczyła się za ich pomocą opowiadać. Potrafiła łączyć kadry filmowe w wizualne opowieści i uczyła się wzbogacać je dźwiękiem. Od początku zapożyzczała się od literatury, przejmowała jej sposoby budowania utworu, charakterystykę postaci, przyswajała wzory narracyjne. Kino pragnęło, tak jak sztuka słowa, znaleźć się na Parnasie, chciało zostać X Muzą. A jednocześnie bardzo różniło się od literatury, po pierwsze – materia semiotyczną, w kinie niemym wizualną, w kinie dźwiękowym audiowizualną. Po drugie – sferą pragmatyczną, zarówno zasadami powstawania utworu dzięki pracy zespołu na planie filmowym, jak i szerokim zasięgiem odbioru w specjalnych salach kinowych oraz składem zróżnicowanej publiczności, która wraz z rozwojem filmu uczyła się jego rozumienia. Techniczne podstawy utworu filmowego, przemysłowy charakter produkcji i rozpowszechniania, masowy zasięg odbioru nie były jednak zaporą w korzystaniu z wzorów kultury literackiej, w tym wzoru autorstwa (uznanie reżysera za właściwego twórcę) oraz ze wzoru indywidualnego odbioru. Kino, nie mając żadnej tradycji, zaczynało od zera. Rozwijając się w pierwszej połowie XX wieku,

czepało z dorobku literatury, było pod jej wpływem i urokiem, i chciało ją naśladować¹.

Dzięki technikom przekazywania dźwięku na odległość nowym sąsiadem literatury od lat dwudziestych ubiegłego wieku zostało radio. Wprawdzie programy radiowe nadawały rozmaite audycje – muzyczne, informacyjne, propagandowe – ale literatura zajmowała w nim poczesne miejsce. Radio odgrywało ważną rolę w upowszechnianiu utworów literackich. Szybko jednak zauważono, że dzieła drukowane przeznaczone do cichej lektury, przeczytane do mikrofonu nie wykorzystują swoistych właściwości audialnych nowego środka przekazu, walorów głosowych mowy, bogatego repertuaru audiosfery. Bezpośrednia współpraca pisarzy z radiem zaowocowała nową postacią praktyki literackiej kreowanej wyłącznie środkami audialnymi w powiązaniu z techniką radiofoniczną. Głównym, najbardziej popularnym rodzajem audycji literackich stało się słuchowisko radiowe, najczęściej omawiane, komentowane, analizowane niemal od początku. W „teatrze wyobraźni” badacze widzieli szansę ukształtowania się audialnej sztuki słowa².

Nobilitacja artystyczna oraz kulturowa kina i radia dokonywała się przez zaliczenie większej lub mniejszej części twórczości filmowej i radiowej do sztuki w ówczesnym rozumieniu, zatem

¹ Zob. M. Hopfinger, *Komunikacja filmowa a wzory kultury literackiej*, w: *Z badań porównawczych nad filmem*, red. A. Helman, A. Madej, PWN – Uniwersytet Śląski, Warszawa–Katowice–Kraków 1980.

² Z. Kosidowski, *Artystyczne słuchowiska radiowe*, Fiszer i Majewski. Księgarnia Uniwersytecka, Poznań 1928; W. Hulewicz, *Teatr Wyobraźni*, A. Arct, Warszawa 1935; L. Blaustein, *O percepcji słuchowiska radiowego*, Polskie Radio – Biuro Studiów, Warszawa 1938; J. Mayen, *Literatura i radio*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965; S. Bardijewska, *Muza bez legendy. Szkice o dramaturgii radiowej*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1978; też, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Elipsa, Warszawa 2001; E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1–2, Wydawnictwo Biblioteka, Łódź 2000; też, *Muzy rzadko się do radia przynajają*, Primum Verbum, Łódź 2012; E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011; J. Bachura, *Odśłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012.

opartej na fikcji, zorientowanej na oryginalność i wyjątkowość. Ale już telewizja, audiowizualna od samego początku, która rozwijała się intensywnie po drugiej wojnie światowej, a w Polsce po 1956 roku, nie chciała być nową Muzą, nie interesowała się miejscem na Parnasie. W niewielkim stopniu wzorowała się na literaturze. Korzystała oczywiście z dorobku literatury – tematów, fabuł, gotowych utworów, z doświadczeń ludzi pióra, jednak pod wieloma względami było jej bliżej i do radia, i do kina. Z filmem łączył ją audiowizualny charakter materii semiotycznej, i kiedy jeszcze sama uczyła się własnego abecadła, zapełniała program emisją filmów kinowych. Z radiem podzielała szerokie spektrum programu, związanego z porządkiem dnia (od rana do nocy), usytuowanie w prywatnej przestrzeni mieszkań odbiorców, niezwykle szeroki zasięg i szczególną więź z publicznością. Popularność telewizji przerosła wcześniejsze media, czemu sprzyja jej intensywna obecność w codziennym życiu widzów. Wynalazek telewizji przesądził o przemianie werbalnego typu kultury w kulturę audiowizualną.

Adresatem drukowanej literatury jako sztuki przeznaczonej do cichej lektury byli profesjonalni, w każdym razie kompetentni, czytelnicy. Ta czytająca mniejszość korzystała i korzysta do dziś z bibliotek i czytelni publicznych, zbiorów prywatnych, księgarń. Kino, radio, telewizja inaczej docierają do publiczności, mają masowy zasięg, inaczej odbierane są przez widzów i słuchaczy. Zarazem wszystkie te środki przekazu brały udział w upowszechnianiu utworów literackich oraz wzorów autorstwa i odbioru ukształtowanych w kulturze literackiej, chociaż równolegle wypracowywały własne reguły funkcjonowania, a z czasem własną tradycję.

W połowie XX wieku na scenie komunikacyjnej obok kanonicznej literatury drukowanej istniała literatura audialna, realizowana w radiu jako sztuka słowa dźwięczącego³. Coraz lepiej obecne stawały się paralelne do literatury rozwiązywania fabularne w kinie, w tym zwłaszcza film autorski, oraz w telewizji, w tym powszechnie realizowane najrozmaitsze seriale. Natomiast w ich sąsiedztwie

³ M. Hopfinger, *Literatura audialna*, w: *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

bez bliskiego pokrewieństwa znajdowały się media nastawione na inne niż klasyczna literatura działanie, niewyjątkowe i niekoniecznie oryginalne, ale powtarzalne, zanurzone w codzienności, współtworzące komunikację społeczną. Na scenie w bezpośrednim sąsiedztwie sztuki znalazła się komunikacja⁴.

Najwcześniej literatura spotykała się z codzienną komunikacją na łamach gazet. W ostatnich dekadach XIX wieku rosła popularność prasy, gdzie poczytność zdobywały drukowane w odcinkach powieści Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza. Dzienniki i tygodniki odgrywały nie tylko rolę łatwo dostępnego nośnika tekstów literackich. Wpływały oczywiście na układ fabuły i kompozycję utworów, a gazetowy kontekst aktualizował ich wymowę. W dodatku Sienkiewicz okazał się prekursorem urynkowania literatury w Polsce i pisał powieści pod oczekiwania publiczności⁵. Co charakterystyczne, wszyscy wspomniani pisarze na tych samych łamach uprawiali zarazem publicystykę⁶; Orzeszkowa czy Prus – społecznie zaangażowaną. Natomiast przyszły noblista pracę dziennikarską traktował jako źródło niezależności finansowej. Z czasem pewne gatunki dziennikarskie uznane zostały za część literatury faktu. Spektakularny awans stał się udziałem reportażu, który – wcześniej rozumiany jako sprawozdanie z prawdziwych wydarzeń uzupełnione wrażeniami reportera – współcześnie znalazł się w samym centrum pola literatury. Jego obecna popularność oraz różnorodność porównywalne są, jak myślę, z gatunkiem powieści.

Po upływie stulecia od przygód prozy artystycznej z prasą, najnowszym sąsiadem literatury stał się internet. Po pewnym czasie okazał się szczególnie pojemnym nośnikiem utworów literackich. Dzięki digitalizacji zostały udostępnione zainteresowanym liczne utwory wcześniej wydane drukiem, zarówno pozycje klasyki literackiej, jak i twórczość autorów współczesnych. W miarę jak postępowała

⁴ Por. M. Hopfinger, *Sztuka i komunikacja: sygnały zmian całej kultury*, w: *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1997.

⁵ Zob. R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Czarne, Wołowiec 2018; K. Varga, *Sienkiewicz, seks i przemoc*, „Gazeta Wyborcza”, 17–18.02.2018.

⁶ P. Pietrzak, *Powieść w świecie prasy. Bolesław Prus i inni*, PWN, Warszawa 2017.

cyfrowa rekonfiguracja komunikacji i całej kultury, w internecie znalazło się wiele obszarów dotychczasowego życia literackiego. Pojawiły się także nowe zjawiska – jak na przykład strony internetowe pisarzy czy blogi literackie – oparte na technologii cyfrowej⁷. Pismo elektroniczne fundujące wtórną piśmienność, zasada hipertekstu, interaktywne możliwości nowego medium włączające odbiorców do procesu komunikacyjnego stanowią przesłanki nowej elektronicznej postaci literatury, odmiennej od tego, co oferowały analogowe techniki: drukarskie oraz audialne. Cechy literatury internetowej zbudowanej ze znaków digitalnych rozpoznaje i analizuje Ewa Szczęsna w kategoriach cyfrowej semiopoetyki⁸. Zasięg i dostępność internetu, także w Polsce, okazują się dość powszechne, stopniowo zbliżają się do nasycenia przestrzeni społecznej rozbudowaną siecią stacji telewizyjnych. Natomiast potencjał komunikacyjny nowego medium jest nieporównywalnie większy, wyznaczany przez jego pojemność informacyjną, wielofunkcyjność czy interaktywność, będące technicznym fundamentem kultury uczestnictwa. Codzienne korzystanie z możliwości internetu staje się udziałem szerokiej publiczności. Przestrzeń wirtualna coraz bardziej zdecydowanie i coraz częściej służy realizacji najrozmaitszych realnych spraw użytkowników, w tym jak najbardziej zwyczajnym, pozaartystycznym potrzebom ludzi. Tu zarówno komunikowanie społeczne, jak i praktyczna codzienność znajdują różnorodne empiryczne realizacje.

Wielkim graczem na scenie komunikacyjnej została telefonia komórkowa, najpierw analogowa, następnie cyfrowa. Na początku do jej wpływowego rozwoju nie przywiązywano większego znaczenia. Tymczasem telefonia w wyniku coraz wydajniejszych technologii zdobyła spektakularną popularność, a jej efektywna mobilność sprzyja ciągle poszerzanej wielofunkcyjności⁹. Współtworzy mobilną infrastrukturę komunikacyjną. Nie tylko – jak kiedyś telefon z tarczą

⁷ M. Maryl, *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2015.

⁸ E. Szczęsna, *Cyfrowa semiopoetyka*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2018.

⁹ P. Levinson, *Telefon komórkowy. Jak zmienił świat najbardziej mobilny ze środków komunikacji*, przeł. H. Jankowska, Muza, Warszawa 2006.

przypisany do konkretnego miejsca – ułatwia porozumiewanie się ludzi. Stała się ważną dziedziną społecznej komunikacji. Korzysta na tym również literatura.

Jedną z najdonioślejszych konsekwencji zmian na scenie komunikacyjnej – do czego w dużym stopniu przyczyniła się właśnie telefonia mobilna – był awans obrazu. Obraz, zakleszczony w relacji podobieństwa, wydobyl się z dominującej wcześniej sfery przedstawiania i zarówno samodzielnie, jak i w najrozmaitszych połączeniach ze słowem, ruchem, dźwiękiem bierze udział w kreowaniu znaczeń. Ma inny potencjał niż słowo, jednak okazało się, że obok funkcji przedstawiającej pełni także funkcję znaczeniową. A przy obecnym poziomie techniki może być błyskawicznie przekazywany. Paradoksalnie awans obrazu odsłonił potencjalną funkcję słowa. Przez stulecia dominowało słowo w funkcji znaczeniowej. Teraz okazało się, że może ono pełnić również funkcję przedstawiającą i dzielić tę możliwość z obrazem. Wspólna, wielomedialna scena komunikacyjna sprzyja, między innymi, wzajemnym upodobnieniom¹⁰.

Niemniej dziewiętnastowieczny werbalny typ kultury nie przekształcił się w kulturę obrazu, jak sugerują niektórzy badacze. Współczesny typ kultury ma, w moim przekonaniu, charakter audiowizualny, którego dynamikę generuje wizualność połączona symbiotycznie z audialnością oraz ruchem. A owa audiowizualność z postaci analogowej przekształca się na naszych oczach w audiowizualność cyfrową. Dokonuje się rekonfiguracja cyfrowa komunikacji i całej kultury.

Nowoczesna infrastruktura komunikacji społecznej umożliwiła i scementowała wspólną scenę. Kiedy pojawił się film, a potem radio oraz telewizja, dystans między tymi mediami a literaturą był ogromny, dzieliła je przepaść. W miarę zdobywania przez nowsze media doświadczeń, odkrywania własnych reguł, kształtowania się nowych sposobów wypowiedzi, dystans ten stopniowo się zmniejszał, by pod koniec XX i na początku XXI wieku odsłonić wpływ na praktyki literackie zadomowionych już w kulturze

¹⁰ Por. M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, PWN, Warszawa 1993.

sąsiadów. Wspólna scena – polegająca na realnej konkurencji bądź współdziałaniu – stała się faktem, niezależnie zresztą od wszelkich odmienności poszczególnych praktyk oraz relacji z odbiorcami. W przestrzeni społecznej na pierwszy plan wysunęła się komunikacja, i to jej reguły zaczęły dominować. Natomiast literatura, która wprawdzie nadal hołdowała sztuce, okazała się podatna na wpływy swoich sąsiadów.

Sytuacja literatury po przełomie '89

W Polsce sygnalizowane innowacje w otoczeniu literatury dały o sobie znać zwłaszcza w latach wielkiej zmiany 1989 roku. Fundamentalne przemiany ustrojowe, przyjęcie założeń demokratycznego państwa i budowa demokratycznych struktur oraz instytucji odblokowały w kraju na niespotykaną wcześniej skalę przestrzeń społecznej komunikacji – otwarcie na świat zewnętrzny oraz pluralizm wewnętrzny umożliwiły i zintensyfikowały porozumiewanie się ludzi bez stempla cenzury. Komunikacja zyskała nowe, znakomite warunki rozwoju. Między innymi znalazła wyraz w burzliwych debatach na forum publicznym, w których uczestniczyły stare i nowe media. Także literatura wzięła udział w debatach, przyczyniając się do wykrystalizowania nurtujących rodaków poglądów i postaw, do sformułowania zróżnicowanych stanowisk, do odsłonięcia obecnych w polskiej kulturze rozmaitych trendów. W wydanych wcześniej publikacjach zastanawialiśmy się nad zmianą położenia literatury, nad perspektywami jej przeobrażeń i rozwoju, gromadziliśmy pomysły oraz analizy, które pozwolą na kolejne przybliżenia¹¹. W pierwszym naszym tomie z cyklu *W stronę nowej syntezy* przyjęliśmy kilka założeń, ułatwiających budowanie syntezy opartej na dokonanych rozpoznaniach¹².

¹¹ *Co dalej, literaturo?*, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2008; *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, red. A. Werner, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2013; *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*, red. A. Werner, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2013.

¹² *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (1)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016.

Po pierwsze, otoczona sąsiadami, zmieniająca się literatura stanowi integralną część współczesnej kultury rozumianej antropologicznie. Po drugie, przejęta z semiotyki kategoria tekstu kultury umożliwia porównywanie literatury z dziedzinami sąsiadującymi na komunikacyjnej scenie, a także pozwala zauważyć w całej komunikacji podobne tendencje do nasilania się obok fikcji zjawisk niefikcyjnych. Po trzecie, perspektywa komunikacyjna włącza literaturę w procesy charakterystyczne dla epoki kultury uczestnictwa i uwzględnia lekceważoną a niezwykłą aktywność uczestników kultury. Podstawowa aktywność polega na wyborze i hierarchizacji zjawisk kultury, a inna ważna aktywność przejawia się w łączeniu lektury literackiego tekstu z działaniem w życiu codziennym. Założenia te pozwoliły zobaczyć ruchome granice między literacką fikcją a literaturą bez fikcji. A nadto uznać za znaczącą zmianę horyzontu literatury, to znaczy zauważyć i dowartościować przemieszczanie się literatury ze świata sztuki w domenę codzienności.

Choć zmiana sytuacji literatury wynika z całego skomplikowanego splotu okoliczności, to podstawowym czynnikiem przemian samej literatury jest, jak się wydaje, tak zwany nowy odbiorca. Mówiła o tym Anna Kowalska w artykule *Uczestnik kultury – nowy czytelnik*. Współczesne koncepcje podkreślają podmiotowość każdego członka zbiorowości łatwiej teraz dostrzeżaną dzięki procesom demokratyzacji kultury. Autorka akcentuje pierwotną wobec możliwości technologicznych potrzebę ekspresji. Rozwój technologii pozwolił na spektakularną realizację tej powszechnej potrzeby, ułatwił jej realizację. To sprzyja także sięganiu po utwory literackie. Czytanie lektur literackich wprawdzie wymaga pewnych nawyków i szczególnych kompetencji, jest jednak jedną z aktywności życiowych i praktyką w ogromnym stopniu społeczną. Na przykładzie publiczności fanowskiej dobrze widać, że czytanie staje się działaniem w imię wybranych spraw, w konkretnym kontekście, wpisaniem w doświadczenia codziennego życia.

Według Jerzego Szei takie działanie może być jednym z konstytutywnych czynników spajających ludzi we wspólnoty interpretacyjne. Przy czym poczucie przynależności, satysfakcja ze współuczestnictwa w słusznej sprawie, przekonanie o trafności wyborów dotyczyć

mogą ideowo czy światopoglądowo zróżnicowanych, biegunowo odmiennych postaw i zachowań. Autor ten w artykule *Tworzenie rzeczywistości wirtualnej* wyrażał pogląd o analogii między mechanizmem kreowania rzeczywistości wirtualnej przez gry komputerowe w celach ludycznych a sposobem powoływania rzeczywistości alternatywnej wokół tekstów pisanych czy mówionych w celach propagandowych bądź ideologicznych. Odpowiednio podsycane emocje wykazują dużą odporność owych wspólnot na wymowę faktów i racjonalne argumenty. W tych zabiegach na ogół biorą udział wszystkie media obecne na scenie komunikacyjnej.

W sąsiedzkim otoczeniu literatury szczególną rolę odgrywa fotografia. Pośrednią i bezpośrednią. Pośrednią od momentu wynalazku w 1839 roku jako pierwszy przekaz oparty na reprodukcji technicznej. Bowiem wówczas, ale też do epoki cyfrowej, sądzono, że fotografia rejestruje fakty, zdarzenia poza siatką ludzkich kategorii, że oko kamery „jest niewinne” i oddaje prawdę rzeczywistości. To przekonanie wiele straciło ze swojej mocy, jednak do dziś działa na percepcję odbiorcy nie tylko wyrazistą naocznością. Także przyjmuje się, że fotografia dokumentuje, poświadcza. Nadal zakładamy, że przywołuje i uobecnia realność. Fotograficzna relacja podobieństwa, jeśli nie zapewnia, to sugeruje autentyzm przedstawienia. Także zdolność fotografii do przywoływania zdarzeń i czasów minionych, osób, które odeszły, twarzy, których nie pamiętamy, staje się dzisiaj znacząca. Dzięki fotografii i terażniejszość, i przeszłość mogą zyskać nowe jakości wykreowane słowem w utworach literackich. A jednocześnie praktyki fotograficzne dowiodły, że analogia między sytuacją sprzed obiektywu a tym, co jest utrwalone na zdjęciu, nie wyklucza funkcji symbolicznej. Zatem również na tej płaszczyźnie może się spotkać z intencją pisarza i wpływać na sztukę literacką. To, jak obraz fotograficzny towarzyszy obecnie tekstom literackim, na czym polegać może bezpośrednie oddziaływanie fotografii na praktyki literackie, stało się przedmiotem odrębnych studiów¹³.

¹³ M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012; M. Koszowy, *W poszukiwaniu rzeczywistości. Mediacyjna rola fotografii we współczesnej prozie polskiej*, Universitas, Kraków 2013;

Dla nas najważniejsze pytanie dotyczyło bezpośredniego spotkania literatury bez fikcji z fotograficznym obrazem, w tym przede wszystkim chodziło o uchwycenie oddziaływania praktyk fotograficznych na kształt reportażu. Zygmunt Ziątek w rozprawie *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności* analizował relacje między reportażem jako literackim gatunkiem niefikcyjnym a fotografią i zauważył pozytywną zmianę w nastawieniu autorów do posługiwania się zdjęciami. Wcześniej autorom reportażu przeszkadzała ich dosłowność w zestawieniu z narracją słowną. Teraz potrafili wprowadzić zdjęcia do tekstu reportażu i zintegrować je z zapisem słownym, wykorzystać ich siłę dokumentacyjną do wspomagania autorskiego przesłania. Sugerowana prawdziwość konkretnego pokazywanego na zdjęciu udzielała się całemu przekazowi. Odkrycie na nowo konkretnego właśnie dzięki włączeniu fotografii do struktury reportażu spowodowało rewizję jego literackiego modelu. Prawo obywatelstwa uzyskała odmiana reportażu zintegrowana z dokumentalizmem fotograficznym określonym w nowy sposób. Najrozmaitsze wersje godzenia się reportażu z fotografią wiele zawdzięczają zmienionej sytuacji czytelników, mogących zwłaszcza w internecie zweryfikować słowno-obrazowy materiał opracowany przez autora. Godzenie się reportażu z fotografią staje się przykładem zasadniczych przemian roli słowa, obrazu i ich wzajemnych relacji we współczesności.

Innym przykładem relacji między słowem i obrazem jest komiks. Tym razem chodzi o obraz niebędący fotografią. W komiksie funkcję opowiadania przejmują środki wizualne. Jerzy Szyłak w artykule *Komiks polski „w horyzoncie literatury”* przedstawił sytuację po 1989 roku, kiedy obok nowych przedsięwzięć profesjonalnych, licznych publikacji komiksów zachodnich, pojawiają się inicjatywy i wydawnictwa amatorskie rozprowadzane w obiegach środowiskowych. Autorzy tych niskonakładowych publikacji podejmują tematy spotykane wcześniej głównie w utworach literackich,

M. Szczypiorska-Mutor, *Praktyki fotograficzne i teksty kultury. Inwersja, metamorfoza, montaż*, Wydawnictwo Akademickie Sedno, Warszawa 2016.

a przede wszystkim ich sposoby wypowiedzi nie stronią ani od wątków autobiograficznych, ani od krytyki zjawisk społecznych. Analiza komiksu po 1989 roku upoważnia do wniosku, że gatunek ten pokonał poprzednie ograniczenia oraz wyzbył się kompleksów wobec literatury. Można powiedzieć, że komiks sytuując się „w horyzoncie literatury” szuka własnych możliwości opowiadania wizualnego. Jego osiągnięcia przekonują o narracyjnej skuteczności posługiwania się obrazami.

Zatem dzisiaj obraz nie tylko przedstawia, także znaczy i służy opowiadaniu. W tym przekonaniu utwierdza artykuł Przemysława Kanieckiego *Problematyczna „literackość” komiksów Macieja Sieńczyka*. Według autora Maciej Sieńczyk wprawdzie tworzy komiksy, ale nie nawiązuje do tradycji komiksowych. Konstrukcja jego opowieści rysunkowych bliższa jest współczesnej prozie. Sam rysownik prowadzi rozległą działalność artystyczną, między innymi jest ilustratorem znanych utworów Doroty Masłowskiej oraz innych pisarzy. Jego twórczość słowno-obrazowa bywa postrzegana jako bliska literaturze czy też wręcz literacka, a książka *Przygody na bezludnej wyspie* została nominowana do literackiej nagrody Nike za rok 2012. Notabene autor artykułu kwestionuje włączanie twórczości słowno-obrazowej do literatury jako sztuki słowa i polemizuje z takim sposobem nobilitacji artystycznej komiksu.

Audiowizualność typu kultury, i ta analogowa, i ta coraz bardziej cyfrowa, staje się ważnym kontekstem postrzegania oraz interpretacji literatury. Nie chodzi zresztą tylko o bezpośrednie wpływy na przemiany praktyki literackiej. Bardziej o pewne analogie. Grzegorz Grochowski w rozprawie *„Ciągi dalsze” Jerzego Pilcha. Literatura, serial i okolice* szukał zbieżności między cechami pisarstwa Jerzego Pilcha a kierunkiem przeobrażeń w domenie komunikacji. Dostrzega je głównie w zmianie schematów percepcyjnych oraz oczekiwań i zachowań uczestników kultury. Pilch odpowiada na nowe zjawiska rozwiązaniami narracyjnymi oraz stylistycznymi, w których preferuje mechanizm powtórzenia w miejsce hołdowania imperatywowi innowacyjności sztuki i oryginalności dzieła. W interpretacji Grzegorza Grochowskiego serial jest rodzajem poznawczej metafory, a zarazem ogólną matrycą telewizyjnych sposobów kadrowania

rzeczywistości, bazowym schematem, szczególnym metagatunkiem. Analogie między literackim powtórzeniem w pisarstwie Jerzego Pilcha a konwencją serialową nie są dosłowne, jednak realizowana przez twórcę na różne sposoby autofikcja staje się nową formułą autobiografii w kontrze do jej klasycznej postaci. Serialowa metafora znajduje mocne potwierdzenie w wyczuleniu na kontakt z odbiorcą, w komplementarnej wobec utworów literackich – autokreacyjnej, autopromocyjnej – działalności pisarza w mediach.

Obecnie obok lektury dzieła niemal normą stał się udział autora jako osoby w relacjach komunikacyjnych z publicznością. Dominik Antonik w artykule *Dorota Masłowska: transmedialny projekt osobowościowy* pokazywał na przykładzie głośnej autorki, jak ważną rolę w odbiorze utworów literackich odgrywa obecny w mediach obraz pisarza, jego zachowania, poglądy, działania nie tylko literackie. Zarówno twórcy, jak i czytelnicy ich utworów włączają do rozumienia i interpretacji lektur dodatkowe kody, związane z osobą autora i jego prywatnością, a dostępne i przekazywane w mediach.

Matrycą komunikacji cyfrowej stało się obcowanie z internetem oparte na aktywnych relacjach między użytkownikami. Katarzyna Nadana-Sokołowska w artykule *Facebook – projekt komunikacji totalnej?* opisała, jak internet z laboratorium komunikacyjnego przekształcił się w codzienną praktykę wielu uczestników kultury. Nową sytuację odbiorcy dobrze oddaje Facebook, jeden z najbardziej popularnych serwisów społecznościowych. Polega ona na odgrywaniu zarazem roli nadawcy oraz adresata-odbiorcy, na pisaniu postów i komentarzy, na czytaniu e-maili skierowanych do siebie i innych facebookowiczów, na dzieleniu się wiadomościami, doświadczeniem, opiniami. Aktywna obecność w sieci relacji z innymi umożliwia własną ekspresję i daje wgląd w wizerunki innych interesujących osób, nierzadko nowo poznanych. Bez kontroli czy akceptacji stale dających się we znaki w instytucjonalnym porządku w realu. Wejście w świat wirtualny, poddanie się immersji wyzwala szczególnie rodzaj zanurzenia w alternatywnej przestrzeni, stymulowanej przy tym zmianami w czasie rzeczywistym. To połączenie sprzyja kreowaniu alternatywnych wspólnot dla rozrywki,

zabawy, dla celów propagandowych czy wręcz politycznych. Pozwala też – jak już wiemy – łączyć się w grupy zainteresowań ludziom o podobnych przekonaniach lub poglądach, skupiać się wokół akceptowanych idei, wartości albo programów. Tworzyć wspólnoty interpretacyjne, jak pisał Jerzy Szeja w artykule *Tworzenie rzeczywistości wirtualnej*.

Model komunikacji internetowej okazuje się atrakcyjnym wzorem dla konstruowania utworów literackich. Katarzyna Buszkowska w artykule *W sieci Ignacego Karłowicza* zinterpretowała powieści tego autora – *Balladyny i romanse* oraz *Ości* – w kontekście kultury uczestnictwa. Proponuje odczytanie koncepcji literatury według Karłowicza jako naśladowanie układów relacji i wzajemnych powiązań osób i postaci realnych oraz wirtualnych. Rzeczywistość znana z codzienności stapia się z tą wykreowaną przez powieściową narrację, a faktyczna prywatność autora wystawiona zostaje na forum publiczne. Sens utworu powstaje w komunikacyjnym tyglu, w zderzeniu trybu online z trybem offline. Sieć relacji określa związki między ludźmi. Nie tylko ludzie, także świat jawi się jako zbiór relacji i tylko w ten sposób daje się sensownie interpretować. Doświadczenia z czynnego posługiwania się internetem związane z prowadzeniem bloga stały się podstawą powieści Kai Malanowskiej *Drobne szaleństwa dnia codziennego*. Blog opisuje przeżycia autorki w poszukiwaniu diagnozy własnej sytuacji oraz zabiegi o emocjonalny kontakt z innymi. Forma blogu w powieści podkreśla przypadkowość zapisu, prowadzi do innego celu niż rozwój fabularny. Blog próbuje na nowo uwiarygodnić powieść, na nowo umotywowwać autorski głos wydobywający się z codzienności pisania.

Osobne miejsce zajmuje literatura fantastyczna oraz gry fabularne, które tworzą wspólny segment kultury. Jerzy Szeja w artykule *Gry i współczesność* pisał o paralelach między nimi. Gry, które stały się audiowizualne i przeszły proces kulturowego i artystycznego awansu, zakładają udział graczy w kreatywnym tworzeniu przebiegu rozgrywki. Stały się przykładem oczywistej antybierności. Z kolei literatura proponuje ogląd i interpretację aktualnego

świata oraz projektowanie przyszłości. Proza literacka Jacka Dukaja, zwłaszcza utwory *Linia oporu* oraz *Science fiction*, jest barometrem i swoistym drogowskazem. Podobną funkcję pełnią eseje, felietony i recenzje pisarza. Autor artykułu sugestywnie pokazuje przenikanie się rzeczywistości fizycznej oraz świata wirtualnego. Niezwykle popularne wśród dzisiejszych uczestników kultury gry fabularne uczą poruszania się zarazem w rzeczywistości wirtualnej i w zwyczajnej potoczności, w życiu codziennym graczy. I jak wynika z badań czytelnictwa, gracze są również aktywnymi odbiorcami literatury.

Udział literatury w debatach

Wszystkie wymienione dotąd przemiany samej literatury i wokół literatury prowadziły w stronę pytań o funkcje społeczne literatury, o jej rolę w przestrzeni komunikacyjnej, o jej udział w dyskursie publicznym w warunkach demokratycznych. Tej problematyce poświęcony jest nasz drugi tom *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji. W stronę nowej syntezy (2)*. To kolejny zasadniczy filar propozycji nowej syntezy. Koncentrowaliśmy się na wybranych, szczególnie aktualnych dla symbolicznego horyzontu i społecznej świadomości, spornych kwestiach: na stosunku do PRL, poglądach na temat feminizmu i mniejszości seksualnych, polemikach wokół Jedwabnego, głosach o dziedzictwie pańszczyzny, starciach wywołanych katastrofą smoleńską, roli Kościoła katolickiego. Każda z tych debat, której warunkiem i zasadą był pluralizm, miała fundamentalne znaczenie dla współczesnej kultury w Polsce. Okazało się, że udział literatury w poszczególnych debatach był zróżnicowany. Potwierdziła się teza o wewnętrznych przemianach samej literatury, zmianie jej granic, o znaczącej obecności w dyskursie form niefikcyjnych: eseistyki naukowej, reportażu, autobiografii, przenikaniu się gatunków. W każdej z debat brały udział różne gatunki literackie i na ogół współbrzmiały z wypowiedziami innego rodzaju, nierzadko sytuując się po różnych stronach sporu. Co charakterystyczne, mieszaniu się gatunków towarzyszy oraz sprzyja podobny sposób czytania różnych odmian gatunkowych.

Dzisiejsi uczestnicy kultury wspólną strategią odbioru obejmują przekazy nie tylko werbalne, także filmowe, pokazywane w telewizji, znajdujące się w internecie, nadawane w stacjach radiowych. Te różne teksty kultury odbierane są przez pryzmat podobnych problemów czy tematów, poglądów i postaw, przez odniesienie do identyfikacji tożsamościowej, służą objaśnianiu i interpretacji teraźniejszości oraz przeszłości.

W wielu dyskusjach inicjującą rolę odgrywa esej naukowy, wprowadza po przełomie 1989 roku nową problematykę, tak jak w przypadku myśli feministycznej i emancypacji kobiet, czy też ustanawia radykalną zmianę reguł komunikacji, udzielając głosu ofiarom Zagłady. Różne strategie emancypacyjne prezentowane są przez powieść różnych obiegów, a radykalizm opinii zwraca uwagę w powieści fantastycznej. We wszystkich debatach znaczące i dobrze obecne są formy autobiograficzne – przeciwstawiają się jednostronnie negatywnej narracji o PRL, odsłaniają łączną opresję patriarchalnej rodziny, władzy i Kościoła w stosunku do młodej dziewczyny, zawierają sprzeciw i bunt wobec tradycyjnych wartości, mówią o wypowiedzeniu paktu posłuszeństwa, budują z dzisiejszej perspektywy tożsamość wiejską. Osobne tony wnoszą warianty powieści smoleńskich z katastrofą na pierwszym planie bądź w tle. Wiele do wiedzy o manipulacjach katastrofą od dnia tragicznego wypadku przynoszą wywiady z czołowymi postaciami obozu prącego do władzy w niedokończony niestety książce Teresy Torańskiej. We wszystkich debatach ważne miejsce zajmuje reportaż przedstawiający między innymi wizerunki wielkiego klasowego awansu w latach powojennych. W poezji najdobitniej znajduje wyraz tematyka religijna i kwestie wiary.

Interesowały nas przede wszystkim emancypacyjne funkcje literatury. Ale zarówno autorzy, tak jak inni uczestnicy debat sytuują się w osobnych obiegach i osobnych wspólnotach. Jak pokazała debata smoleńska, najszybciej w przestrzeni komunikacyjnej pojawiają się krótkie formy dziennikarskie, publicystyczne, profesjonalne bądź amatorskie, a dzięki łatwej technice również przekazy audio-wizualne. Czołową rolę odgrywają media dysponujące rozległym zasięgiem, działające błyskawicznie. Natomiast większość form

literackich wprawdzie reaguje na zdarzenia wolniej, ma za to czas na przemyślaną interpretację, na głębszą refleksję, i na tym polegać może, i nierzadko polega, ich siła.

Gatunki i hybrydy

Jakkolwiek była rozumiana literatura jako sztuka słowa w różnych epokach, utwory literackie porządkowano według kategorii rodzajów oraz gatunków. Podział na rodzaje: lirykę, epikę, dramat, zachowuje trwałość; zaś bliżej współczesności wyróżniano: poezję, prozę, utwór sceniczny. Za to nazwy gatunków dodawane były w miarę kształtowania się nowych sposobów i form wypowiedzi przyłączanych do domeny literatury. Kiedy działają mocne normy, kategoria gatunku określana jest przez zespół cech formalnych i treściowych, motywy i reguły ich łączenia. W odwrotnej sytuacji nasilać się może ruch międzygatunkowy, mieszanie, krzyżowanie, łączenie elementów i właściwości poszczególnych gatunków. Hybrydy powstają dla wyrażenia wszelakich nowości. Z taką sytuacją mamy dziś do czynienia – hybrydy stały się zjawiskiem powszechnym, obecnym w różnych dziedzinach i sferach kultury. Sygnalizują czas poszukiwań.

Pojmowanie literatury pięknej w paradygmacie sztuki łączyło się z fikcją fabularną, obecność wymyślonych światów przedstawionych odróżniała utwór literacki od innych sposobów wypowiedzi słownej. W XX wieku do gatunków literackich zaliczono również tak zwaną literaturę faktu, literaturę dokumentu osobistego, a zwłaszcza po drugiej wojnie światowej literaturę świadectwa. W nowych gatunkach ważną rolę odgrywał autentyzm opisu, osobiste doświadczenie, narracja potoczna. Na tendencje rozszerzające pojmowanie literatury wpłynął niewątpliwie rozwój wydarzeń na świecie, ale także żywa obecność innych mediów. Natomiast sam sposób porządkowania przekazów w kulturze literackiej za pomocą kategorii gatunkowych był wzorem dla sąsiadów z komunikacyjnej sceny.

I tak kino od początku wprowadziło podział na fabułę oraz dokument i przez dekady rozróżnienie to nie budziło wątpliwości. O ile film fabularny wzorował się na utworach literackich, o tyle

z dokumentalną częścią produkcji filmowej wiązano nadzieję na oddanie rzeczywistości bez pośrednictwa konstrukcji językowych, z pominięciem arbitralności i umowności słowa. Rejestracja okiem kamery miała eliminować subiektywizm realizatora. Reprodukacja techniczna z założenia oparta na relacji podobieństwa zapewnić miała „prawdę ekranu”. Jednak z czasem okazało się, że nie ma niewinnego oka i nie da się wyeliminować punktu widzenia reżysera; że tak zwana poetyka dokumentalna jest tylko jeszcze jedną konwencją, uzyskiwaną dzięki serii zabiegów ze strony realizatorów. Co więcej, utrwalenie powierzchni zjawisk wprawdzie zawiera swoiste powtórzenie realności, ale jej wyglądy, choć ważne, nie wystarczają, aby dotrzeć do sedna przedstawionego zjawiska. Nadto autorytet poświadczania realności przypisywany dokumentalnym kadrom filmowym nie wyczerpuje pełnej diagnozy o relacjonowanych faktach i zdarzeniach. Anna Sobolewska w artykule *Paradoksy dokumentu kreacyjnego. Fikcja i niefikcja we współczesnym filmie dokumentalnym* pokazywała, że przekonanie o oczywistej wiarygodności tego gatunku okazało się płonne. Dzisiaj zarówno filmowcy, jak i krytycy kwestionują bezpośrednie odniesienia do realności jako wyznacznik dokumentalizmu, bo zmieniają się kryteria prawdziwości, i to decyduje o szukaniu prawdy ukrytej w głębszych warstwach rzeczywistości. Subiektywizm realizatorów ograniczony zobowiązaniem etycznym, użyte w dokumencie środki stylistyczne, sposoby opowiadania odsyłać mogą do uznanego repertuaru stosowanego przez twórców kina fabularnego, fikcyjnego na mocy założenia. Granice między gatunkami filmowymi się zmieniają. To wpływa zwrotnie na praktyki literackie, zwłaszcza na aktualny status literatury bez fikcji.

Radio, które jako platforma audialna złamało monopol słowa pisanego i drukowanego, swoje audycje również określało kategorią gatunku zapożyczoną z kultury literackiej. W literaturze audialnej czołowe miejsce zajmowały dwa gatunki: oparte na fikcji słuchowiska radiowe oraz dokumentujące realne wydarzenia reportaże. Przez dekady wyraźnie odróżniane, od pewnego czasu mieszają się, wzajemnie czerpią ze swoich doświadczeń. Joanna

Bachura-Wojtasik w artykule *Literatura audialna między fikcją a niefikcją. „Upowieściowienie” dokumentu a narracje fikcyjne* relacjonowała aktualne przemiany głównych form gatunkowych w radiu. Tradycyjnie posługujące się zmyślonymi historiami słuchowiska niejednokrotnie opierają się na faktach i realnych postaciach, a opowieściom nadają cechy poetyki dokumentalnej. Z kolei reportaż konstruowany bywa na podobieństwo utworu literackiego przy utrzymaniu podstawowych jakości dokumentalnych – autentycznych zdarzeń czy bohaterów wziętych z życia. Te przemiany sprzyjają kolejnym mechanizmom przesuwającym granice między gatunkami. Także w literaturze.

Życie gatunków mocno splecione jest z oczekiwaniami publiczności, jej gotowością do akceptacji nowych propozycji czy rozwiązań. Repertuar gatunków wiele mówi o uczestnikach praktyk komunikacyjnych, czytelnikach, widzach, słuchaczach. I to oni w każdej epoce mają duży wpływ na to, co powstaje w poszczególnych dziedzinach kultury. Dzisiaj, kiedy ruchy międzygatunkowe powołują hybrydy, ten wpływ zdaje się jeszcze bardziej wyraźny i bezpośredni z powodu niezwyklej dynamiki wymiany opinii. W długiej, dobrze ugruntowanej tradycji o gatunkach decydowały cechy struktury przekazu, budowa utworu dostosowana do przyjętego, akceptowanego schematu. Czy w czasach obecnej na wielu polach hybrydyzacji większą rolę odgrywają odbiorcy i to, co oni chcą robić i robią z literaturą? Chcemy rozpoznać, jak opisane w dwóch poprzednich tomach przemiany wokół literatury i w niej samej znajdują wyraz w gatunkach literatury bez fikcji – reportażu i biografii. Tak widzimy kolejny filar nowej syntezy literatury.

Reportaż, który współcześnie znajduje się w centrum kultury, ma długą historię zdobywania obecnej pozycji. Historycy jako pierwszy polski reportaż prasowy wymieniają tekst autorstwa Józefa Ignacego Kraszewskiego z 1838 roku, a za pierwszą książkę reportażową uznają *Pielgrzymkę do Jasnej Góry* Władysława Reymonta z 1895 roku. Wśród autorów form reportażowych znajduje się wielu pisarzy docenianych przez historię literatury. W okresie międzywojennym awans gatunku dokonuje się przez docenienie

walorów artystycznych, sporo miejsca zajmują kwestie „estetyki literackiego reportażu”. Jeszcze w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku reportaż dokumentujący i objaśniający rzeczywistość wydawał się dopiero „literaturą przyszłości”. O tym, że tak się faktycznie stało, zdecydowało rosnące zainteresowanie uczestników kultury zdarzeniami z życia, tym, co dzieje się zarówno tu i teraz, jak i w różnych stronach świata. Rzeczowe, rzetelne zaprezentowanie faktów, autentyzm, wiarygodność, naświetlający komentarz autora – takie oczekiwania odbiorców zapewnia niepisane porozumienie między nimi a autorem, że przedmiotem reportażu są realne zdarzenia, losy ludzi żyjących naprawdę, a zawarte interpretacje pozwalają zbliżyć się do przedstawionych spraw, tematów, problemów. Zatem podstawową właściwością reportażu, zwłaszcza od połowy XX wieku, jest pakt komunikacyjny między autorem a odbiorcą. Problem w tym, że jednak w poszczególnych okresach ten pakt bywa nie tak samo rozumiany i realizowany. Reportaż, blisko związany z realnością, w znacznym stopniu zależy od jej aktualnego ukształtowania, od stadium rozwoju kulturowego, społecznego, politycznego, technologicznego, komunikacyjnego. Te same postulaty, wyrażone przez takie same sformułowania znaczą inaczej. I tak na przykład znakomita szkoła polskiego reportażu zostanie na początku XXI wieku totalnie zakwestionowana.

Oryginalną metodę konstruowania reportażu opisała Anna Jakubas w artykule *Reportaż przyszłości? Eksperymenty Marka Millera*, zamieszczonym w naszym pierwszym tomie. Polifoniczna opowieść dokumentalna montowana była przez Millera z wypowiedzi świadków wydarzeń, materiałów archiwalnych, fotografii, fragmentów filmowych i radiowych zebranych przez nieformalną grupę dziennikarzy oraz przedstawicieli różnych dziedzin kultury. Narrator ukrywał się za montażem, nadając interpretację całej wypowiedzi. Eksperymenty Marka Millera promowały interdyscyplinarną, zbiorową pracę nad dokumentacją, a multimedialny w założeniu charakter formy reportażowej prefigurował możliwości, jakie daje internet. Marek Miller realizował w warunkach audiowizualności analogowej idee, które stały się aktualne dzięki cyfrowej infrastrukturze komunikacji.

Rozmowy z bohaterem reportażu stały się szczególnie uprzywilejowanym narzędziem w nowej odmianie reportażu społecznego po 1989 roku. I nie chodzi o zbieranie w ten sposób materiału. W niniejszym tomie pisze na ten temat Zygmunt Ziątek w artykule *Nowa formuła reportażu społecznego (Surmiak-Domańska i inni)*. Zainteresowanie codziennością czasu transformacji dotyczy głównie problematyki nowo ujawnianych wykluczeń. I nie krytyka społeczna tych zjawisk jest celem. Zaangażowanie, interwencyjna misja nowego typu reportażu polega na negocjacyjnym udziale w realnym życiu bohaterów, na pokonywaniu blokad komunikacyjnych i włączaniu doświadczeń wykluczonych do świadomości całego społeczeństwa. Autor reportażu skoncentrowany na wykluczonych stara się stworzyć język rozmowy o tym, co dla wybranej osoby jest najważniejsze, zdobyć jej zaufanie, doprowadzić do aktu autorefleksji i autoekspresji oraz odzyskania prawa do podmiotowości, godności i uczestnictwa. Reportażysta towarzyszy bohaterom w borykaniu się z bliskimi i środowiskiem, które za zasłoną obyczajowego konwenansu i zmywy milczenia hołdują pozorom ładu moralnego. Jednocześnie odsłania źródła społecznych frustracji, rzeczywistych, wmówionych, zawinionych oraz fałszywe oferty ich zagospodarowania przez mirażę wspólnoty – narodowej, religijno-duchowej, politycznej. Kluczowa forma rozmowy w tej odmianie reportażu pełni, jak się zdaje, funkcję terapeutyczną, a autor niczym terapeuta zabiega o zaufanie danej osoby, o doprowadzenie jej do odkrycia prawdy o sobie i podjęcia działań przełamujących bariery komunikacyjne. W osiągnięciu celu pomocne są popularne narzędzia komunikacyjne: ulotki, gazety, fotografie, reklama uliczna, film, SMS-y, e-maile, blogi. Podmiotowe traktowanie ma na mocy założenia uczynić bohatera równoprawnym partnerem reportera, a następnie równoprawnym uczestnikiem zbiorowości.

Przemiany reportażu diagnozuje Katarzyna Buszkowska w artykule *Reportaż w komunikacji z czytelnikami*. Pyta, czy reportaż o przeszłości na temat wydarzeń sprzed lat ma wpływ na nasze życie. Odpowiedź jest twierdząca, bo reporter stara się wypełnić lukę w polskiej pamięci historycznej, wprowadzić do zbiorowej świadomości fakty, ludzi, zjawiska niezgodne z kanonem tożsamości

narodowej lub wyparte przez niesprzyjające wyjawieniu prawdy okoliczności. I co charakterystyczne dla dzisiejszego reportażu, w jego powstawaniu pomagają dzięki infrastrukturze komunikacyjnej sami czytelnicy. Przyszli odbiorcy angażują się na etapie przygotowań autorskich, wspomagając poszukiwania źródeł oraz świadków, zbierając pomocne materiały, zdjęcia, zapiski, listy, dodając własne tropy czy wspomnienia. Tworzą w internecie grupy wsparcia oraz wspólnoty zainteresowane problematyką, która okazała się dla nich fundamentalnie ważna.

Katarzyna Buszkowska opisuje, w jaki sposób problematyka historyczna koresponduje – a czasem wprost na nią odpowiada – z obecną sytuacją społeczno-polityczną, kiedy, na przykład, zamienia się w przypowieść o patologicznych mechanizmach władzy. Współcześni autorzy reportaży historycznych przedstawiają dawne wydarzenia z perspektywy uczestniczących w nich ludzi, a także sami chcą stać się i stają się elementami świata, który opisują, jego rzecznikami. Swój dyskurs uzupełniają fotografiami, które szczególnie sugestywnie oddają wizerunki osób, przywołują pamięć detali, przemawiają wizualnym konkretem, uobecniają zatrzymane w czasie obrazy. Reportaż z przeszłości konstruowany jest z dzisiejszej perspektywy, uwzględnia, a właściwie wyraża terażniejsze potrzeby i oczekiwania autorów oraz odbiorców. Staje się obroną prawa do pamięci o własnej, odmiennej przeszłości, poszukiwaniem odpowiedzi na pytania o tożsamość. Kwestionuje niepamięć o wykluczonych generowaną przez kanoniczną, jednowymiarową narrację o historii narodu. Reportaż jest dobitnym głosem na rzecz nobilitowanej odrębności i jednocześnie prawa do miejsca w narodowej wspólnocie. Opowiada się za dążeniem do wydobywania z przeszłości zapomnianych spraw, niezapamiętanych zdarzeń, niezauważonych pęknięć w zachowanych relacjach, w zafałszowanych świadectwach.

W kolejnym artykule *Fotografia reportażowa w relacji z tekstem* Katarzyna Buszkowska analizuje taką odmianę reportażu, w której wewnętrzny dialog między materiałem językowym a wizualnym nie tylko wytwarza nową konfigurację znaczeń samego tekstu, ale apeluje do czytelnika o wyjście poza samą lekturę, by tak jak

autorzy reportażu interwencją w przedstawioną rzeczywistość wespół bohaterów opowieści. Nie ma jednego modelu wzajemnego odniesienia słowa i obrazu, jednak hybrydalna praktyka i forma sprzyjają zmianie perspektywy piszącego i fotografującego, zwłaszcza kiedy ich intencją jest wytrącenie nas, odbiorców, z komfortowej lektury, wybicie z konwencjonalnych kolein poznania. Warunkiem powodzenia po stronie autorów jest szczególne podejście do opisywanego świata oparte na próbie jego faktycznego rozumienia poza schematami łatwych diagnoz, wsparte współodczuwaniem z bohaterami oraz realnym działaniem na ich rzecz. Strategią reporterów jest przełamywanie nakazów i zakazów widzenia, by zmienić wymowę całości i wprowadzić niechcianą wiedzę przez wzmacniające się znaczenia tekstu wizualnego oraz werbalnego. Opisana odmiana reportażu znajduje, zdaniem autorki artykułu, oparcie w stosunku współczesnych uczestników kultury do fotografii i do fotografowania jako jednej z najpowszechniejszych praktyk codzienności. Robienie zdjęć, by następnie dzielić się informacjami o swoim życiu, oglądanie udostępnianych zdjęć będące źródłem wiedzy o życiu innych, lawina wiadomości z kraju i ze świata – wszystko to sprzyja udziałowi w tym, co dzieje się wokół nas, blisko i daleko. Codzienność fotografii rozwija nowe formy udziału w kulturze. Ma zasadnicze znaczenie dla odczytań zaprezentowanej odmiany reportażu.

Anna Jakubas w artykule *Reportaż wirtualny. Nowe dziennikarstwo internetowe* opisuje, jak internet zmienił medialny proces codziennego komunikowania się ludzi, dzielenia się informacjami i otworzył drogę nowemu dziennikarstwu. Portale społecznościowe, blogi, podcasty dźwiękowe i filmowe jako uzupełnienie tytułów prasowych oraz stacji radiowych, kanał YouTube udostępniający materiały multimedialne – stworzyły bezpośredni kontekst dla profesjonalnego reportażu wirtualnego. Autorka wyróżnia taki rodzaj reportażu, który możliwy jest wyłącznie w internecie. Ma charakter multimedialny – łatwo posługuje się słowem pisanim, mową, zdjęciami, materiałami filmowymi, muzyką. Wirtualna opowieść dokumentalna powstaje przy udziale zbiorowego nadawcy,

który korzysta z cyfrowych aparatów, kamer, telefonów, dronów. Przybiera różne formy i układy zawierające materiał dziennikarski. Wymaga aktywności ze strony odbiorcy, do niego bowiem należy domknąć proces komunikacyjny. Internauta łatwo spełnia ten warunek, ponieważ sieć przyzwyczyła go do zachowań interaktywnych. I jeszcze bardzo ważna sprawa: to zainteresowani odbiorcy finansują projekty proponowane przez reporterów. W obieg między autorami, ich przekazem a odbiorcą nie interweniują żadne instancje pośredniczące. Gatunek reportażu wirtualnego kształtuje się dopiero od niedawna. Zdaniem Anny Jakubas ma szansę, aby stać się zwierciadłem epoki cyfrowej. A już teraz pojawiają się przypuszczenia na temat roli sztucznej inteligencji w ewolucji tego gatunku.

Biografia jako opisanie życiorysu wybitnej postaci była znana i uprawiana już w starożytności. Jej założenia i kształt wyznaczały *Żywoty sławnych mężów* Plutarcha. Od tego czasu powstało bardzo wiele biografii. Historia kultury dałaby się opisać przez różne formy biograficzne, kryteria wyboru ich bohaterów, punkty widzenia oraz intencje autorów, proporcje między opowiadaniem opartym na materiałach dokumentalnych a narracją fabularną. Dla naszych rozważań układem odniesienia jest klasyczny typ biografii pisarza pisanej z perspektywy krytyki literackiej, zawierającej analizy utworów oraz elementy życiorysu twórcy istotne ze względu na okoliczności powstania i odbioru poszczególnych dzieł. Do prezentacji w niniejszym tomie wybraliśmy przykłady biografii, które odbiegają od takiego wzorca. Biografie, które stały się okazją, dobrym pretekstem do zmanifestowania nie tylko poglądu biografów na sylwetkę wybranego bohatera i dzieło jego/jej życia, ale w równym stopniu do zaprezentowania ważnej dla piszącego sprawy, poglądu, stanowiska. Życie i twórczość pisarza stały się medium problemów czy diagnoz bliskich przekonaniom biografów. Nadto wprowadzają do dyskursu publicznego horyzont, do którego autor chce przekonać, chce pozyskać czytelników, a przynajmniej wywołać debatę. W analizowanych przypadkach cele te zostały w różnym stopniu osiągnięte, czemu sprzyjało duże zainteresowanie społeczne takim

gatunkiem prozy niefikcjonalnej, a zwłaszcza konkretnymi biografiami Stanisława Lema, Ryszarda Kapuścińskiego, Marii Komornickiej, Zdzisława i Tomasza Beksińskich oraz autobiografią Danuty Wałęsy. W biografii – podobnie jak w odmianach form reportażowych – aktualny jest pakt referencjalny między autorem a publicznością, co stwarza pole do zderzenia intencji autora biografii z wyobrażeniami i oczekiwaniami odbiorców.

Wiele jest innych podobieństw między gatunkiem biografii i gatunkami reportażu. Należą do literatury niefikcjonalnej. Dotyczyć mogą najrozmaitszych zdarzeń, tematów, problemów. Przykład – w „Dużym Formacie”, dodatku do „Gazety Wyborczej” z 26 lutego 2018 roku, zobaczyłam reklamę nowej książki autorów biografii profesora Zbigniewa Religi zatytułowanej *Słodziutki. Biografia cukru*. I objaśnienie: historia tragicznego romansu ludzkości z cukrem. Można by dodać: reportaż historyczny napisany na podstawie współczesnej wiedzy. Oba gatunki zanurzone w codzienności pisane są z terazniejszej perspektywy i do niej się odnoszą, chcą jakiejś interwencji w realność, w istniejącą świadomość. Podstawowym sposobem pozyskiwania dla nich materiału jest rozmowa, a także praca na najróżniejszych rodzajach dokumentach werbalnych, wizualnych, audiowizualnych. Powinny spełniać standardy rzetelności, wiarygodności, interpretacji rozumiejącej. Wpisane w realizację tych gatunków próby wytrącania z przyjętej przez większość konwencji, jeśli nawet nie zyskują akceptacji od razu, mogą jednak drążyć skalę. Być może nawet wspomniane podobieństwa upoważniają do postawienia tezy, że biografia staje się współcześnie rodzajem reportażu – z codziennego życia i towarzyszącej mu twórczości.

Rozmowa – wspólny element reportażu i biografii – jakakolwiek by była – wprowadza kwestie odpowiedniości między jej bezpośrednim przebiegiem w konkretnej sytuacji i kontekście a tym, w jakiej postaci zostanie przedstawiona w tekście pisany. Tę kwestię w naszym pierwszym tomie poruszał Przemysław Kaniecki w artykule *Punktowy obraz rozmowy. Uwagi o tym, co w publikowanym wywiadzie pozostaje ze zdarzenia spotkania*. Ogniskuje ona podstawową odmienność języka mówionego oraz pisanego, różnice między

oralnością a piśmiennością, między dynamiką interakcji rozmówców a strukturą zapisu, między oglądem bohatera, na który pozwala bezpośrednia sytuacja audiowizualna, nawet ta zarejestrowana, a charakterystyką, która wynika z narracji pisemnej. Przywołany artykuł skoncentrowany był na przykładach literatury interlokucyjnej, ale wnosi zagadnienia aktualne w odniesieniu zarówno do reportażu, jak i biografii. Dotyczy to, między innymi, obserwacji, że współczesny odbiorca wyrabia sobie opinię o uczestnikach rozmowy nie tylko na podstawie tego, o czym toczy się dysputa i jakie kwestie wypowiadają, lecz również tego, jak mówią, jak wyglądają, jak się zachowują.

Lem z tej ziemi – tak zatytułował Jerzy Szeja artykuł o biografii Lema napisanej przez Wojciecha Orlińskiego przede wszystkim dla publiczności fanowskiej i wydanej w 2017 roku. Biograf, od lat uczestnik konwentów miłośników fantastyki, dziennikarz, pisarz i badacz, jest entuzjastą Stanisława Lema oraz jego twórczości. Książka kompetentnego znawcy dzieł legendarnego pisarza omawia jawne i ukryte związki między życiem i utworami literackimi Lema. Korzysta z dostępnych, także najnowszych źródeł, tekstów autobiograficznych i własnej wizji lokalnej Lwowa, ułatwiając oraz pogłębiając rozumienie wielu wątków, sylwetek czy zdarzeń obecnych w utworach literackich. Lwów oraz Kraków – to dwa główne miejsca na mapie życia jednego z najbardziej znanych na świecie polskich twórców. Lwów: szczęśliwe dzieciństwo, wczesna młodość skontrastowane z tragicznymi przeżyciami własnymi i bliskich z lat wojny i czasów Holokaustu, ocalenie. Kraków: po wojnie konsekwentne ukrywanie żydowskich korzeni, przepracowywanie zagładowych doświadczeń przez ich szyfrowanie w literackich tekstach, większa część życia w PRL, rodzina, grono bliskich, wybitnych przyjaciół, środowisko „Tygodnika Powszechnego” – na tle i w kontekście codzienności, słabość do słodczy, nieodwzajemniona miłość do samochodów, fascynacja maszynami i techniką, pesymizm w kwestii pozytywnego wpływu nowych technologii na ułomną naturę człowieka. Autor biografii przez lata dzielił ze swoim bohaterem zafascynowanie rozwojem techniki, ale długo

nie podzielał jego pesymizmu w ocenie postępu i tego, czy człowiek przekuje go w dobrodziejstwo ludzkości. Wojciech Orliński, kreatywny fan i twórca, wzorcowy „nowy uczestnik współczesnej kultury” przez lata zamieszczał na łamach „Gazety Wyborczej” teksty świadczące o skądinąd rzadkim u nas rozumieniu i docenianiu znaczenia nowych technologii. Ale nagle w 2013 roku, siedem lat po śmierci Lema, opublikował książkę pod tytułem *Internet. Czas się bać*. Przygotowanie biografii Lema zdaje się wytlumaczeniem tej wolty, uzasadnieniem porzucenia przez Orlińskiego „generalnego optymizmu” i zastąpienia go głęboką wspólnotą emocjonalną z Lemem oraz przejściem jego punktu widzenia.

Artykuł *Kapuściński z PRL-u* autorstwa Anny Kowalskiej poświęcony jest głośnej biografii Ryszarda Kapuścińskiego napisanej przez Artura Domosławskiego. Autorka czyta *Kapuścińskiego non-fiction* także przez niezwykle szeroką i żywą dyskusję, jaka przetoczyła się po pierwszym wydaniu książki i pokazała, że biograf nie trafił w oczekiwania wielu odbiorców. Nie tylko nie potwierdzał wizerunku znanego w kraju i za granicą, podziwianego i cenionego „reportera stulecia”, ale poddał ów wizerunek wieloaspektowej krytyce. Ta biografia wprawdzie mówi o życiu i twórczości Ryszarda Kapuścińskiego, ale inaczej, niż przyzwyczaiła nas tradycja gatunku. Domosławski nie kładzie akcentu na analizie niekwestionowanego dorobku literackiego bohatera, interesuje się raczej życiem reportera, jednak nie po to, by zrekonstruować życiorys. Koncentruje się przede wszystkim na faktach i sprawach, które pozwalają odzyskać Kapuścińskiego dla współczesnej lewicy. To zdaniem Anny Kowalskiej biografia polityczna. Biograf zajmuje się również twórczością swego bohatera, jednak nie przeprowadza skrupulatnych analiz połączonych z aprobującą interpretacją. Kwestionuje wręcz literacki charakter jego reportaży.

Zdaniem Domosławskiego, Ryszard Kapuściński – przenikliwy obserwator współczesnych czasów – był konsekwentnym rzecznikiem wykluczonych i zbuntowanych nie tylko na dalekich kontynentach, co chętnie podkreślają jego wielbiciele w III RP. Był z przekonania człowiekiem lewicy. Także w PRL. Doceniał rewolucyjne zmiany

po 1945 roku, hasła sprawiedliwości dziejowej, realny awans społeczny milionów, emancypację mas. Polska Ludowa była jego państwem, przynależność do partii konsekwencją poglądów, a ceną za lewicową opcję nie był „zgniły kompromis”, ale uwikłanie w PRL, rozmaite alianse, współpraca z wywiadem, zgoda na, przedstawiane jako konieczne, posunięcia władzy. Jednocześnie w kraju aktywizował się głównie w Październiku i w Sierpniu. W tym bliski był opozycji demokratycznej, która przeciwstawiała się opresyjnym działaniom monosystemu. I tak jak ta opozycja po przełomie 1989 roku została przekodowana na antykomunistyczną i antylewicową, tak samo nietrafnie uważano Kapuścińskiego za antykomunistę. Lewica odrzucona wraz z PRL, okrzyczana wrogiem polskiej tożsamości, zdaniem autora biografii potrzebuje nowego otwarcia, które przywróci lewicową tradycję oraz włączy do niej współczesną wrażliwość – na sytuację kobiet i feministyczne wartości, na sprzeciw wobec niesłabnącego antysemityzmu. Z tej perspektywy Domosławski pisał o życiu swego bohatera i chciał go odzyskać dla współczesnej lewicy.

Temat twórczości – mocno obecny w biografii – jest okazją do rozważań o pakcie referencjalnym, o odpowiedzialności pisarza, o reportażu jako gatunku i jego granicach. I o tym, jak uprawiał go Kapuściński. Warunki cywilizacyjne z czasów PRL, ograniczenia komunikacyjne monosystemu, obecność cenzury i żelaznej kurtyny mogły uzasadniać łączenie z reportażem wielu elementów fikcyjnych. Wszak chodziło o wymowę i przesłanie, o uniwersalne idee, o czytanie między wersami. Literackość reportażu, tak ceniona przed wojną i po wojnie, nobilitująca robotę dziennikarską przez cały XX wiek, została teraz zakwestionowana. Nie tylko w twórczości Kapuścińskiego, także w polskiej szkole reportażu. Wielka zmiana ustrojowa, otwarcie na świat, przeobrażenie komunikacji społecznej, nowoczesna infrastruktura komunikacyjna zbliżyły odległe, niedostępne krainy, umożliwiły aktywnym uczestnikom kultury ich poznawanie. Teraz odbiorca domaga się od reportera faktów, realiów. A internauci mogą porozumiewać się z ludźmi na całym świecie. Książki z regału z reportażami przedstawiają na półkę przeznaczoną dla literatury. Określenie „literacki” już nie

dowartościowuje gatunku „reportaż”. Anna Kowalska puentuje swój tekst uwagami na temat aktualności złudzeń obiektywizmu. Reporter na ogół dążył do oddania prawdy, tylko samo pojęcie zmienia znaczenie, dzisiaj znaczy nie to samo co kiedyś, a stare problemy aktualizują się w nowej sytuacji komunikacyjnej. *Kapuściński non-fiction* w sposób konieczny łączy biografię i reportaż.

Obu powyższym artykułom, przy wszystkich różnicach, wspólna jest pojedyncza opowieść biograficzna – Wojciecha Orlińskiego o Stanisławie Lemie oraz Artura Domosławskiego o Ryszardzie Kapuścińskim. Pierwsza z nich pokazuje utożsamienie się biografą z poglądami bohatera. W drugiej autor biografii stara się tak przedstawić poglądy Kapuścińskiego, by zgodziły się z jego własnymi poglądami. Nie waha się jednak przed krytyką „literackiego” rozumienia misji reportera.

Natomiast Katarzyna Nadana-Sokołowska w artykule *Ikona nonkonformizmu. Wokół Komornickiej* pisze o innej formule biograficznej, w której mieści się wiele różnych gatunkowo tekstów. One również polegają na posłużeniu się rzeczywistą bądź wyobrażoną biografią dla wyrażenia własnych poglądów i przekonań autorów/autorek. Mocnym przykładem jest przypomnienie, a następnie niezwykle zainteresowanie życiem młodopolskiej poetki i pisarki Marii Komornickiej, która wyprzedziła swój czas i poniosła totalną klęskę. Łamiąc normy przewidziane przez kulturę dla kobiet, wybierając kondycję odmieńca, została potraktowana jak chora psychicznie, co złamało jej karierę literacką i wyeliminowało z życia publicznego. Fenomen popularności tej postaci zarówno wśród badaczy akademickich, jak i szerszej publiczności tłumaczyć można aktualnością jej przeżyć i doświadczeń, które rozegrały się na przełomie XIX i XX wieku. Teraz, w ostatnich dwóch dekadach, stała się ikoną emancypacji kobiet i mniejszości seksualnych, symbolem prawa do ekspresji, do samorealizacji, do inności.

Autorka artykułu odnotowuje datujące się od lat sześćdziesiątych sygnały zainteresowania Komornicką, w tym zwłaszcza tworzony wokół niej (przede wszystkim przez Marię Janion) mit pisarki przekłetej. Analizuje przede wszystkim odmiany pisarstwa biograficznego. To dyptyk Izabeli Filipiak – obszerna monografia zawierająca

biografię Komornickiej oraz dramat jej poświęcony. Następnie dyptyk Brigidy Helbig-Mischewski, na który składa się kolejna monografia, będąca podstawą przewodu habilitacyjnego, oraz powieść. W monografiach badaczek akademickich uderza emocjonalne zaangażowanie towarzyszące zgłębianiu fenomenu życia młodopolskiej poetki oraz fakt, że obok tych naukowych prac powstały utwory stricte literackie – dramat i powieść. Można przypuszczać, że reguły gatunku naukowego nie wyczerpały, zdaniem badaczek, złożoności biografii Komornickiej. Sygnalizowany w tomie artykuł przynosi jeszcze inne informacje świadczące o fascynacji postacią Komornickiej. Mowa jest, między innymi, o spektaklach teatralnych w Szczecinie oraz w Lublinie, o filmie dokumentalnym w TVP, o sesjach naukowych i konkursie literackim imienia Marii Komornickiej dla młodzieży. Z dziedziny piśmiennictwa wspomina się o studiach oraz powieści Jerzego Sosnowskiego. Z kolei powieść obyczajowa Sylwii Zientek, poprzedzona blogiem, skierowana do obiegu popularnego, wskazuje na atrakcyjność postaci poetki nie tylko dla promowania problematyki feministycznej czy genderowej, lecz również dla szeroko rozumianej dyskusji o sytuacji kobiet i postaw nonkonformistycznych. Świadczenia aktualności Komornickiej jako ikony były, jak myślę, ważną, znaczącą częścią debaty o feminizmie w III RP. Intensywna obecność postaci Komornickiej w różnych kręgach uczestników kultury uświadamia, między innymi, jak demokratyzuje się kultura, jak przenikają się role badacza, pisarza, krytyka, biograf, publicysty, blogera, a nadto, jak motywy i wątki biograficzne mogą znajdować wyraz w najrozmaitszych tekstach kultury, gatunkach literackich i formach oraz sprzyjać przesuwaniu się granic między nimi.

Anna Sobolewska w artykule *Beksińscy: biografia czy autobiografia?* opisuje dynamiczny dialog różnych tekstów kultury wokół rodziny Zofii, Zdzisława i Tomasza Beksińskich. Zdzisław Beksiński, zanim zasłynął fantastycznymi obrazami w duchu surrealizmu, uprawiał sztukę awangardową, był też cenionym fotografikiem oraz rzeźbiarzem. Zofia, jego żona, również malowała, ale o tym dowiadujemy się niewiele. Syn Tomasz, anglista, był świetnym tłumaczem, wziętym didżejem i radiowcem Trójki. Autorka artykułu podkreśla

wyjątkowy w tym przypadku nadmiar materiałów autobiograficznych pozostawionych przez Zdzisława, ale także Tomasza Beksińskich. Przede wszystkim chodzi o dziennik pisany malarza oraz o jego dziennik audiowizualny. Ten pisany, pozbawiony ozdobników, jest kroniką życia rodzinnego i pracy, zapisem męczącej codzienności, kłopotów ze zdrowiem matki, żony, syna i własnym, dotyczy technicznych problemów z malowaniem, psującym się sprzętem, są w nim odnotowane wizyty, zakupy, sprawy finansowe. Natomiast nie ma śladu autocenzury. Obszerne fragmenty dziennika pisanego zostały opublikowane pod rozbudowanym tytułem *Beksiński. Dzień po dniu kończącego się życia. Dziennik. Rozmowy*. Z kolei od 1957 roku Beksiński z pasją korzystał ze sprzętu elektronicznego, najpierw analogowego, następnie cyfrowego. Rejestrował swoje życie na nagraniach magnetofonowych, kamerą filmową, kamerą wideo, z użyciem komputera. Z jednej strony pedantyczny zapis zawierał zawsze datę, opis pogody, zdawał relację z codziennych zdarzeń, cierpień psychicznych, dolegliwości fizycznych. Z drugiej strony ten audiowizualny dziennik bywa inscenizowany, reżyserowany, zaskakuje artystycznym zamysłem i może być uważany za jedną z form twórczej wypowiedzi artysty multimedialnego.

Te autobiograficzne materiały narzucają konstrukcję oraz wybór fragmentów z życia twórcy dotychczasowym biografom, zarówno literackim, jak i filmowym. Chodzi przede wszystkim o Magdalенę Grzebałkowską, autorkę najszerzej biografii *Beksińscy. Portret podwójny*, o Marcina Borchardta, reżysera pełnometrażowego filmu dokumentalnego *Album wideofoniczny*, zmontowanego z materiałów audio i wideo oraz fragmentów dziennikowych i notatek, które czyta lektor. Dotyczy to w znacznym stopniu również filmu fabularnego *Ostatnia rodzina* w reżyserii Jana P. Matuszyńskiego na podstawie scenariusza Roberta Bolesto. A także filmu dokumentalnego *Dziennik zapowiedzianej śmierci* w reżyserii Daniela Świątłego, w którym wykorzystany został rejestrowany na kasetach dziennik mówiony Tomka, zawierający plany samobójcze i przygotowania do pożegnania się z życiem.

We wszystkie tych formach biograficznych na pierwszy plan wysuwa się osobowość bohaterów biografii. Zdzisław Beksiński – znany

malarz – okazuje się ciekawy przede wszystkim jako człowiek, jego relacje w rodzinie z zaskakująco pogodną, tolerancyjną atmosferą domu w tle. Biografowie podzielają przekonanie, że utożsamianie go głównie z dramatyzmem obrazów nie wyczerpuje złożonej osobowości artysty. Interesują się pozostawionymi zapisami życia, w których uderza stoicki spokój wobec wszystkiego, co się wydarza, dystans do siebie, swoich problemów, również dystans do śmierci żony i syna. Sztuka, według Beksińskiego, odsłania to, co artysta chciał pokazać. Ale sam nie interpretował swojej twórczości. Obrazy bowiem są do oglądania, a reszta jest milczeniem.

Artykuł przynosi rozbudowane omówienia i interpretacje najważniejszych prac i filmów poświęconych Beksińskiemu. Autorka wpisuje je w kontekst współczesnych zjawisk i trendów. Podkreśla współwystępowanie różnych form wypowiedzi, fabularnych i dokumentalnych, elementów kryminału (samobójstwo, morderstwo) czy narracji reportażowej, mieszanie się gatunków, zwłaszcza biograficznych i autobiograficznych.

Autobiografię ujawnieniową prezentuje Katarzyna Nadana-Sokołowska w artykule *Codziennosc kobiet i feminizm. Autobiografia Danuty Wałęsy*. Analizuje w nim treść oraz społeczny odbiór autobiografii żony Lecha Wałęsy, przywódcy „Solidarności” i Prezydenta III RP. Demokracja w dobie kultury uczestnictwa ceni fakt mówienia i pisania w pierwszej osobie, nie tylko dopuszcza, ale też stwarza możliwość realnej pomocy w pisaniu, by w przestrzeni społecznej mógł wybrzmieć każdy ważny głos. Książka autorstwa Danuty Wałęsy wyróżnia się wśród innych autobiografii napisanych po 1989 roku. Poprzedzona kampanią reklamową wzbudziła ogromne zainteresowanie, była czytana i komentowana przez wielu odbiorców z rozmaitych kręgów ciekawych życia kobiety-żony, wizerunku jej sławnego męża, stosunków w wyjątkowej rodzinie, prywatnego kontekstu spraw publicznych. Publikacja szczególnie odzew wzbudziła wśród czytelniczek, które uznały – a była to duża grupa – że mogą w jakimś stopniu identyfikować się z narratorką. Danuta Wałęsa opowiada koleje swego losu od opuszczenia domu rodzinnego na wsi, przez pracę w kwiaciarni w Gdańsku,

małżeństwo z Lechem, macierzyństwo, cezurę 1980 roku, kiedy mąż stanął na czele strajku w stoczni. Od tego momentu coraz większe zaangażowanie męża w politykę wymusiło przejście przez Danutę pełnej odpowiedzialności za wychowanie dzieci, dom, całą rodzinę. Siła charakteru, wiara katolicka, tradycyjne wartości pomagały w realizacji piętrzących się obowiązków, pokonywaniu trudów codzienności w czasach PRL, a pozwalały na dystansowanie się od polityki i „wielkiego świata” oraz obronę prywatności swojej i rodziny w okresie prezydentury i w latach późniejszych. To opowiadanie o losie kobiety – żony i matki skazanej na zaradność i automatyzm, której życie wypełnione jest codzienną krzątaniną wokół opieki nad dziećmi, prowadzeniem domu, organizacją życia rodziny. Żony pozbawionej realnego i emocjonalnego wsparcia ze strony męża, zdanej na siebie, bez czasu na myśl o sobie. Pod koniec relacji z „małą nutką żalu” mówi: „życie tak szybko minęło, a ja zbyt mało zaznaczyłam swoją obecność. Dlatego powstała ta opowieść”. Katarzyna Nadana-Sokołowska pokazuje drogę Danuty Wałęsy od zanurzenia w codziennych obowiązkach, w pospolitej zwyczajności, naznaczonych przezroczywą oczywistością, skazą niedoceny zarówno przez zbiorowość, jak i przez własnego męża, do dopracowania się autorefleksji, wyjścia z cienia i do przemówienia publicznie własnym głosem. Autobiografia była swoistym rachunkiem wystawionym mężowi i zarazem wezwaniem do docenienia jej postawy. W opowieści żony Lecha Wałęsy wiele polskich kobiet, żon i matek u boku mężów rozpoznało swoją sytuację, zobaczyło podobieństwo do problemów, które same przeżywały. Danuta Wałęsa mówiła we własnym, ale także w ich imieniu, odsłaniając realia asymetrii ról kobiety i mężczyzny w utrzymywaniu domowego ogniska. Nobilitowała także ich dolę, pokazując rozziw między konserwatywną ideologią gloryfikującą rodzinę a faktycznym zrzucaniem jej ciężaru na barki kobiet przez mężów pochłoniętych działaniem na niwie publicznej. Ale czy kwestionowała patriarchalny podział ról na kobiece i męskie? Raczej w zgodzie z Janem Pawłem II była za obroną prawa do godności, ale już raczej nie do emancypacji. Jednak sam fakt opublikowania autobiografii był rewizją dotychczasowych przeświadczeń i wyznaczał autorce

nowe miejsce w przestrzeni publicznej. I także innym, „zwykłym” kobietom. Danuta Wałęsa narracją autobiograficzną wpisała się w publiczną debatę o sytuacji i prawach kobiet.

* * *

Reasumując, naszą propozycję nowej syntezy formułujemy w kontekście cyfrowej kultury uczestnictwa, teoretycznej diagnozy o przemieszczaniu się literatury ze sfery sztuki w stronę codzienności komunikacji społecznej i odsłaniania tego, co teraz w zmieniających się okolicznościach ludzie robią z literaturą.

Summary

The article focuses on new neighbours of literature – photography, cinematography, radio, television and internet – which have helped literature’s shift from the domain of art toward communication and daily life. It recaps the transformations of literature’s situation and its social functions, covered broadly in previous volumes: *Między sztuką a codziennością* [*Between Art and Daily Life*] and *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji*. [*Debates After 1989. Literature In Communication Processes*]. Reportage, biography, autobiography – this volume is dedicated to these genres of literature without fiction. The hybrid form of genres is favoured by the digital culture of participation and by the contemporary communication scene. Proposals for new synthesis will facilitate, among others, finding an answer to the question about what it is that people do with literature.

CZEŚĆ I.
REPORTAŻ

ZYGMUNT ZIĄTEK

Nowa formuła reportażu społecznego (Surmiak-Domańska i inni)

Na pojęcie reportażu społecznego (zwykle chodzi o reportaż tak zwany krajowy) składają się od dawna szczególne zainteresowanie codziennością (a nie na przykład wielkimi wydarzeniami lub postaciami życia publicznego) i element interwencjonizmu, zaangażowania w nagłaśnianie i rozwiązywanie problemów społecznych odkrytych w tej sferze. Zainteresowanie codziennością nie zmalało w reportażu polskim po 1989 roku, przeciwnie – wzrosło, czyniąc z niej główny teren obserwacji skutków przyspieszonych przemian politycznych, gospodarczych, obyczajowych, o niewiadomym jeszcze kierunku i nieznaney trwałości. Zmianie uległo natomiast rozumienie interwencyjnej misji reportażu, co ma związek z faktem, że od początku transformacji jego głównym tematem stała się problematyka wykluczeń w jej zróżnicowanych, społecznych i indywidualnych wcieleniach, a okazało się, że problematyka ta domaga się nie tyle perspektywy i ambicji reformatora czy orędownika społecznej sprawiedliwości, ile zdolności i chęci pokonywania barier komunikacyjnych, wychodzenia naprzeciw dążeniom do przełamywania środowiskowej i osobistej samoizolacji, a także – zdolności docierania do środowisk i osób kryjących się przed zainteresowaniem innych i włączania ich w obręb wiedzy społeczeństwa o sobie czy w procesy społecznego komunikowania się.

Trudno byłoby zidentyfikować i wyliczyć tu wszystkie przyczyny, dla których problematyka wykluczeń spłotła się tak silnie z problematyką barier komunikacyjnych. Zapewne nie wystarczy powiedzieć, że jeśli mamy do czynienia z grupami czy środowiskami wykluczonych, to w sposób naturalny pojawiają się bariery dystansu społecznego, niewiedzy, braku zaufania, trudność porozumienia. Bo sprawę komplikuje chociażby to, że mapa współczesnych wykluczeń nie pokrywa się z obszarami niegdysiejszych krzywd, niesprawiedliwości, upośledzeń, dyskryminacji, patologii wychowawczych – penetrowanych kiedyś najchętniej przez rewelatorski reportaż społeczny, odsłaniający nieznaną czytelnikowi, zatajaną rzeczywistość. Dla dzisiejszego reportażu grupą może nie całkiem wykluczoną, ale zmarginalizowaną i spychaną w „gorszość” są na przykład „nowi mieszczenie” warszawscy, przyjezdni z „powiatów” (a nie z dużych miast), „słoi” – grupa nieźle sytuowana, a wyodrębniana ze względu na dzielnicę zamieszkania i rodzaj pracy, styl życia, spędzania wolnego czasu, świąt czy urlopu. Marcin Kołodziejczyk, autor tygodnika „Polityka”, określający się w tytule jednej ze swoich książek jako „Peryferyjczyk”, piszący „reportaże z punktu widzenia dumnych niższych sfer”¹, sporządził ironiczny portret (autoportret?) owego stylu, tak jak mógłby on się jawić mieszkańcom, którzy przybyli do stolicy jedno albo dwa pokolenia wcześniej i w konfrontacji z nowymi „wieśniakami” szukają potwierdzenia swej wielkowiejskości. Od „przyjezdnych ze wsi” oczekuje się takich samych „coming outów” jak od osób ze środowisk homoseksualnych lub mniejszości narodowych². To oczekiwanie zostało zresztą spełnione przynajmniej w jednej książce reportażowej (*Zaduch. Reportaże o obcości* Marty Szarejko) zawierającej prawie dwadzieścia wypowiedzi przybyszów ze wsi lub małych miasteczek, sporządzonych w perspektywie ujawnieniowej (w postaci rozmów z autorką lub monologów) pod hasłem: jestem ze wsi. Składają się

¹ M. Kołodziejczyk, *Peryferyjczyk. Reportaże z punktu widzenia dumnych niższych sfer*, Wielka Literatura, Warszawa 2017.

² Por. tenże, *Dysforia. Przypadki mieszczań polskich*, Wielka Literatura, Warszawa, s. 22–23.

one na obraz wspólnoty ludzi niewiedzących o sobie, wykorze-
nionych z macierzystego środowiska i źle na ogół, naśladowczo
tylko, zadomowionych w wielkim mieście, wyobcowanych tu i tam.

Przypadek znalezienia się „słoiaków” wśród wykluczonych,
potwierdzony przynajmniej dwiema książkami reportażowymi,
świadczy, że faktyczne – wykluczające czy marginalizujące – po-
łożenie społeczne, faktyczna przynależność do mniejszościowej
grupy – mogąca uzasadniać w czyichś oczach zaliczenie do innych
czy obcych – nie są konieczne ani może najważniejsze w procesach
społecznego marginalizowania, stygmatyzowania, wypychania grup
i jednostek poza wspólny obszar dyskursu publicznego. Równie
ważne jest poczucie bycia wykluczonym, jeśli nawet nie odpowiada
ono rzeczywistości, albo zepchnięcie do poziomu ludzi gorszych
przez konkurencję dążącą do zachowania własnej elitarniej pozycji.
Ważne jest uczestnictwo w komunikacji społecznej, obecność w niej
na własnych prawach i w zgodzie z własnym autowizerunkiem, to,
żeby nie ulec uprzedmiotowieniu, komunikacyjnemu wykluczeniu
czy zdegradowaniu.

W czasie powszechnego dostępu do narzędzi komunikacji,
swoistego przymusu samodzielnego uczestniczenia w niej, właśnie
utrata możliwości owego uczestnictwa wydaje się czymś równie
krzywdzącym i wykluczającym jak utrata źródeł utrzymania. Zda-
ją sobie z tego sprawę najlepsi reportażyści tematyki społecznej
i zwykle stają się gorącymi orędownikami przywrócenia swoich
bohaterów świata i drugiemu człowiekowi, głęboko angażują się
w odzyskiwanie tego związku. Wielu pięknych przykładów dostarcza
w tej mierze zmarła w 2018 roku Lidia Ostałowska, która niedługi-
mi tekstami pisanymi od 1991 roku (a częściowo i z opóźnieniem
zebranymi w tomie *Bolało jeszcze bardziej*³) uczyła niejako polski
młody reportaż o ambicjach społecznych reagować przede wszystkim
właśnie na poczucie bycia wykluczonym, gorszym, pominiętym,
bez ograniczania się do grup wyraziście społecznie upośledzonych.
Z nadzwyczajną wrażliwością reagowała na pojawiające się kolejno

³ L. Ostałowska, *Bolało jeszcze bardziej*, Czarne, Wołowiec 2012.

wyzwania rzeczywistości, tworząc konsekwentnie mapę środowisk, grup, rozmaitych kategorii osób – borykających się z problemami wykluczenia. Chodzi o tych, którzy na margines zostali wypchnięci mechanizmami transformacji (wieś popegeerowska, bezrobotna młodzież na łódzkich Bałutach) lub wskutek przemocy w rodzinie (ofiara kazirodztwa), ale także o tych, którzy na owym marginesie postawili się sami (kobieta dzieciobójczyni, ofiary urazu poaborcyjnego) lub którzy tylko widzą samych siebie jako upośledzonych czy pokrzywdzonych – raczej bez uzasadnienia (młodzież z regionów wschodnich, szukająca „światowości” na masowych dyskotekach, skonfliktowani kibice piłkarscy w Łodzi, wyżywający się w walce na obelżywe napisy uliczne). Nie stara się budzić współczucia czytelnika, interesuje ją raczej opór przed deklasacją, przyjacielski i rodzinny wysiłek obliczony na dawanie sobie rady (historia młodzieżowego zespołu Paktofonika, wychodzenie z biedy w reportażu *Masz mierny i idź*), przede wszystkim zaś wewnętrzny świat wartości tych bardzo różnych środowisk, który pozwala im przetrwać i się odradzać. Jej mapa wykluczeń jest jednocześnie mapą subkultur wymykających się oficjalnym strukturom życia społecznego i oficjalnym kanałom komunikacji społecznej, które rozpoznaje ze znanstwem i wycuciem autorki książki o polskich i środkowoeuropejskich Romach (*Cygan to Cygan*, 2000). To tym subkulturom udziela niejako głosu, pokonując bariery milczenia i obojętności zrodzone zarówno wskutek braku społecznego zainteresowania dla zjawisk niewygodnych, o których lepiej nie wiedzieć, jak i ze wstydu czy lęku przed opinią publiczną drugiej strony.

Podjęcie do problematyki wykluczeń społecznych od strony strzegących je barier komunikacyjnych znalazło wyraz w szczególnym uprzywilejowaniu rozmowy z bohaterem jako podstawowego narzędzia tej odmiany reportażu. Rozmowa jest głównym sposobem pokonywania tych barier, zdobycia zaufania przedstawianej postaci, doprowadzenia jej do ujawnienia prawdy o sobie czy do aktu autorefleksji pozwalającego czytelnikowi dopowiedzieć rzecz do końca. Niezależnie od tego, czy towarzyszymy procesowi rozmowy, czy też zapoznajemy się z jej rezultatem w postaci monologu, skonstruowanej przez autora opowieści bohatera o sobie, mamy do

czynienia z różnymi zabiegami strzegącymi podmiotowości postaci, czyniącymi go równoprawnym partnerem wobec autora i innych.

Pozycja rozmowy w reportażu, o którym mowa, jest zaprzeczeniem traktowania jej jako dawniejszego „zbierania materiału”, wystarczy zauważyć, ile miejsca zajmuje ona w autorefleksji dzisiejszych reportażystów, korzystających z inspiracji wywiadu antropologicznego. Cały reportaż jest gruntem przygotowującym rozmowę, sytuującym ją w kontekście i ujawniającym jej sensy, rozmowa pozostaje jednak najważniejsza.

Jest to zauważalne nawet w porównaniu z patronującą tej odmianie reportażu mistrzynią pokonywania dystansów, wydobywania skrywanych prawd: Hanną Krall (jako autorką reportażu społecznych o „odmieńcach” z *Sześciu odcieni bieli czy Kłopotów ze ustawianiem*). Połowa najpopularniejszych dziś autorek i autorów tego gatunku – tych, z którymi przeprowadza się wywiady, których teksty opatruje się autokomentarzami – na pytanie o „mistrza” wskazuje Hannę Krall. Pewnie więcej niż połowa na pytanie o ważne dla nich atrybuty uprawianego pisarstwa wskazuje na podstawowe znaczenie wyboru postaci, którą chce się uczynić bohaterem reportażu (najlepiej kogoś zwyczajnego, pozornie niczym niewyróżniającego się) oraz zindywidualizowanej intymnej rozmowy, umożliwiającej bohaterowi otwarcie się, odsłonięcie jakiejś głęboko skrywanej prawdy – a są to cechy, które także każą myśleć o wzorze i idei reportażu Hanny Krall.

„Uczniów Hanny Krall” możemy chyba bez trudu rozpoznać już we wczesnych latach dziewięćdziesiątych. Trudno zresztą, żeby było inaczej, jeśli autorka *Hipnozy* organizowała w „Gazecie Wyborczej” dział reportażu, przyjmowała do pracy między innymi Mariusza Szczygła, Wojciecha Tochmana, Lidię Ostałowską i redagowała ich teksty. Tych akurat wymienionych, a dziś sławnych autorów, ale i wielu innych, łączy z tradycją Hanny Krall, poza charakterystyczną dla niej metodą koncentrowania się na ludziach i ich „otwieraniu”, także szczególne zainteresowanie codziennością: nastawione na odkrywanie jej dziwności, tego, co skryte pod maską przeciętności, wyjątkowe, zaskakujące albo nieznanne – dlatego, że się o tym do tej pory nie mówiło.

Przykładów może dostarczyć wczesna twórczość reportażowa Mariusza Szczygła, znamienne rozpoczęta przez niego dziennikiem zdziwień i zaskoczeń dostarczanych mu przez codzienne życie w latach 1989–1991⁴, kontynuowana zaś tekstami zrodzonymi z pójścia śladem ogłoszeń prasowych, telefonów do Radia dla Ciebie, skarg pisanych do Rzecznika Praw Obywatelskich (nowa instytucja!), rozmów z pracownikami biorącymi „odprawę” w związku z likwidacją zakładów i z tymi, które dostawały szansę awansu cywilizacyjnego dzięki wielkim inwestycjom zagranicznym. Z poszukiwania sygnałów nowych zjawisk społecznych pod podszewką codzienności wzięły się między innymi teksty o niezwykłej karierze disco polo (związanego ze zjawiskiem masowych dyskotek wiejskich i apetytem na pornografię), o propagandowych sukcesach mitu łatwego szczęścia towarzyszącego wchodzeniu do Polski korporacji typu Amway, o przełamywaniu barier wstydlivosti w publicznym mówieniu o homoseksualizmie czy onanizmie, zapowiadającym rewolucję obyczajową⁵. Warto dodać, że wkrótce po wydaniu pierwszej książki sam autor przyłożył rękę do zmian w polskiej obyczajowości, prowadząc w telewizji Polsat skrajnie antypruderyjne, nielekające się żadnych odmienności i dewiacji seksualnych *Rozmowy na każdy temat*.

Inną, wyjątkowo oryginalną i własną drogę penetrowania „prawdziwego życia” i odkrywania za jego kulisami tajemnych głębin znalazł Wojciech Tochman. Większość tematów swoich najlepszych reportaży, zgromadzonych w pierwszej książce *Schodów się nie pali*⁶, zaczerpnął z rzeczywistości kryjącej się za zaginięciami i poszukiwaniami, której rozszyfrowanie wymaga często talentu iście śledczego. Raz jest to rzecz tak nowa jak międzynarodowy handel kobietami, próby ratowania ich i odzyskiwania dla rodzin oraz normalnego życia. Raz – niezwykle wysiłek pięciorga rodzeństwa

⁴ Por. M. Szczygieł, *Jak Jadźka miała ustawić zęby*, w: *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła*, Czarne, Wołowiec 2009, s. 9–23.

⁵ Por. tenże, *Niedziela, która zdarzyła się w środę*, wyd. II zmienione, Czarne, Wołowiec 2011.

⁶ W. Tochman, *Schodów się nie pali*, Znak, Kraków 2000.

rozparcelowanego po domach dziecka, żeby odnaleźć się i stworzyć na nowo rodzinę. Ludzie gubiący się wskutek utraty pamięci; dzieci zrywające więzy rodzinne z racji wyboru innej tożsamości kulturowej; rodzeństwo, które, odnalazłszy się po latach, unika spotkania, nie mogąc przezwyciężyć złej pamięci dzieciństwa; bracia, którzy odnajdując się, odkrywają także łączący ich pociąg erotyczny i uciekają przed nim na zawsze; ludzie wyrzekający się dziecka monstrum i inni, zdobywający się na miłość wobec niego – to postacie z tajemnicami na miarę powikłanych losów bohaterów reportażu Hanny Krall. A są jeszcze w książce tajemnice i psychologiczne zagadki bardziej wymyślne: tajemnicza pewność matki sławnej himalaistki, Wandy Rutkiewicz, że ta nie zginęła w górach; zagadka tajemniczej więzi między artystami Piwnicy pod Baranami Piotra Skrzyneckiego; przypadek losu jednej z „narzeczonych” Edwarda Stachury...

Między wzorem Hanny Krall a pisarstwem jej nawet najbardziej wiernych uczniów jest jednak wyraźna różnica. Hannie Krall chodziło o nobilitowanie prywatnych, intymnych sposobów na życie w opozycji do presji i przymusów „wielkiej historii”, pisała o tych, co bronili prawa do realizacji własnych ambicji i potrzeb mimo niesprzyjających norm i presji zinstytucjonalizowanego życia zbiorowego – pisała w sposób obnażający jego absurdy (co czyniło jej reportaże coraz mniej cenzuralnymi). Dziś chodzi raczej o to, by walczyć o prawo do podmiotowości, godności, wolności od wstydu i poniżenia – we wzajemnych kontaktach między zróżnicowanymi grupami społecznymi czy członkami wewnątrznie zróżnicowanych wspólnot. Walka ta musi liczyć się z koniecznością zachowania suwerenności prezentowanej postaci i przypomina raczej towarzyszenie jej w borykaniu się ze światem niż upominanie się o czyjaś krzywdę.

Potwierdzenia tej tezy chcemy poszukiwać w twórczości Katarzyny Surmiak-Domańskiej, autorki czterech książek reporterskich⁷, które pozornie mogą się wydawać zbyt kameralne jako reprezentacja reportażu społecznego, zbyt skupione na psychologicznych

⁷ K. Surmiak-Domańska, *Beznadziejna ucieczka przed Basią – reportaże seksualne*, W.A.B., Warszawa 2007; też, *Żyłekta*, Agora, Warszawa 2010; też, *Mokradelko*, Czarne, Wołowiec 2012; też, *Ku Klux Klan: Tu mieszka miłość*, Czarne, Wołowiec 2015.

portretach małego grona osób, ale które właśnie dlatego są szczególnie wyraziste w ukazywaniu znaczenia problematyki wykluczeń i barier komunikacyjnych oraz w ewoluowaniu zajmującego się nimi nurtu reportażu w ciągu ostatniego dwudziestolecia. Pisarstwo Katarzyny Surmiak-Domańskiej w ogólności dobrze reprezentuje nową formułę reportażu społecznego i jej dojrzewanie w tym czasie. Autorka (także uczennica Hanny Krall w „Gazecie”) publikuje reportaże od 1997 roku (głównie w „Dużym Formacie”) i zbiera je w kolejne książki o dość wyraźnej odrębności tematycznej, sygnalizującej poszerzanie się problematyki wykluczonych i rozbudowywanie przez reportaż języka, jakim można mierzyć się z tym zjawiskiem.

Wszystkie prawie reportaże z pierwszych lat, wybrane do książki *Beznadziejna ucieczka przed Basią* (2007), dotyczą rozmaitych mniejszościowych wariantów seksualności; autorka stara się jakby nadrobić stracony czas, mówiąc naraz o wszystkim, co było do tej pory skrywane, przemilczane, ukryte. Stara się przede wszystkim stworzyć język rozmowy, który nie tylko nie jest językiem odrzucenia, ale także nie jest językiem niezdrowej ciekawości, ekscytacji odmiennością czy tajemnicą, jest tylko i wyłącznie sposobem rozmowy o tym, co dla wybranej osoby w życiu najważniejsze i o czym sama ona zacznie opowiadać, pytana o coś, co dla istotnego tematu okazuje się neutralne lub marginesowe. Przypadki transpłciowości, transwestytyzmu, par homoseksualnych wychowujących dzieci, prostytutce, nie są w tym ujęciu ciekawostkowymi przypadkami, lecz odmianami losu, wariantami człowieczeństwa, które bohaterowie reportaży sami sobie uświadamiają – zwykle po raz pierwszy sporządzając autowizerunek na użytek innych.

Sztuki doprowadzania bohatera reportażu do autorefleksji i autoekspresji, do odzyskiwania poczucia podmiotowości i uczestnictwa, uczyli się w tym samym czasie między innymi wzmiankowani Mariusz Szczygieł i Wojciech Tochman.

W tomie *Żyłotka* (2010) Surmiak-Domańska zebrała dziesięć reportaży-rozmów ukazujących rozpad wewnątrzrodzinnych więzi komunikacyjnych i dramatyczne konsekwencje braku szczerego, wzajemnego zainteresowania członków rodziny swoim losem, braku maskowanego zwykle staraniem o wizerunkową zgodność

z modelem rodziny uznanym za właściwy. Prawie wszystkie opisane przypadki były w swoim czasie prawdopodobnie dość głośne, bo albo należały do wyjątkowo drastycznych (widowskowe samobójstwo syna polskiej rodziny w USA, zabójstwo obojga rodziców, historia głośnej już autorki książki o seksualnym wykorzystywaniu przez ojca, kryjącej się pod pseudonimem Halszki Opfer), albo zdarzyły się osobom znanym (aktor Lubaszenko, Ola Gietner grająca główną rolę w filmie *Cześć Tereska*, Katarzyna Majak – artystka fotografka, przetwarzająca rodzinne traumy na instalacje artystyczne). Wydaje się, że w tym rozgłosie, towarzyszącym prezentowanym postaciom, autorkę pociągała możliwość skonfrontowania ich publicznego wizerunku z prywatnym autoportretem, odnalezienie w tym pierwszym działania tych samych elementarnych potrzeb i reakcji komunikacyjnych, które są do odnalezienia w sytuacjach ludzi najprostszych i nikomu nieznanym. Wysupływanie ich z dramatycznych historii i rozmaitych publicznych przebrań dowodzi literackiej klasy autorki i daje się porównywać z tym, co na temat zaniku komunikacji między najbliższymi sobie ludźmi spotykamy w tym czasie w prozie beletrystycznej (tom opowiadań dziesięciu wybitnych prozaików pt. *Ojciec*), filmie czy w biografiami (*Beksiński. Portret podwójny* Grzebałkowskiej).

Książka *Mokradetko* (2012) dotycząca Halszki Opfer – jednej z rozmówczyń autorki w *Żyłtce* – najlepiej ilustruje różnice między rodzajem zaangażowania Hanny Krall, dla której opowiadanie osobistych historii było zakamuflowaną krytyką społeczną, a jej następcami i następczyniami, podejmującymi problematykę wykluczeń, stygmatyzacji i barier komunikacyjnych. Gdyby autorka chciała „tylko” ujawnić skrajny przypadek domowej, rodzicielskiej przemocy seksualnej, której poddawana była systematycznie bohaterka tej książki od najmłodszych lat, czy też przełamać barierę milczenia, którą otacza się podobne przypadki, to dokonałaby zapewne wyboru innej postaci, bo ta akurat zrobiła to sama, pisząc głośną książkę *Kato-tata* i dodając jeszcze drugą o życiu dorosłym (*Monidło*)⁸.

⁸ H. Opfer, *Kato-tata. Nie pamiętnik*, Santorski & co, Warszawa 2009; też, *Monidło. Życie po Kato-tacie*, Czarna Owca, Warszawa 2011.

Wybrała tę, bo chciała zbadać skutki owego ujawnieniowego wyzwania komunikacyjnego dla samej bohaterki, jej miejsca w oczach dawnego i nowego środowiska, dla jej szans na odzyskanie sponiewieranej podmiotowości i przynależności do świata ludzi normalnych. Ponieważ kluczowe w tej kwestii okazało się odzyskanie kontaktu z matką, Surmiak-Domańska wzięła na siebie misję jego odbudowy przez podpowiadanie obydwu stronom wspólnego języka na poziomie rytuałów codziennego życia; książka jest po-niekąd zapisem realizowania tej misji – wspomagania powrotu do „pełnego uczestniczenia w tym, co tu i teraz”.

Surmiak-Domańska realizuje pokazowo nowy model zaangażowania reportażu – uczestniczącego razem z autorem w praktyce społecznej. Trochę podobne przykłady można znaleźć we wczesnych (może najlepszych?) reportażach – przywołajmy ich jeszcze raz – Wojciecha Tochmana (współtwórcy Biura Poszukiwania Osób Zaginionych „Itaka”), Mariusza Szczygła (inicjatora głośnych akcji przełamywania rozmaitych tabu), a także Justyny Kopińskiej, Anny Bikont w *My z Jedwabnego* i innych tekstach. Samej Surmiak-Domańskiej zdarzało się podążać śladami zgłoszeń do „Błękitnego Telefonu” i uczestniczyć w „akcji” wszczętej takim zgłoszeniem. To, wraz z innymi zjawiskami w „młodszym” reportażu, buduje nowy model jego literackości, inny niż u najbardziej znanych klasyków (w tym Krall) – godzący go z negocjacyjnym uczestniczeniem w rzeczywistym życiu innych.

Przystępując do pisania *Mokradelka*, Surmiak-Domańska scalała doświadczenia wcześniejszych „reportaży seksualnych” (podtytuł *Beznadziejnej ucieczki przed Basią*) i analiz patologii więzi rodzinnej, idąc śladem najdrastyczniejszej z nich (córce nie udaje się zainteresować matki kazirodczym maltretowaniem jej przez ojca). Jednocześnie przekracza kameralny wymiar dotychczasowych penetracji, usiłując zrozumieć, dlaczego Halszka Opfer nie może z komunikatem o własnym sponiewieraniu dotrzeć do matki, a potem – z książką – do szerszej rodziny, środowiska, w którym się wychowywała, i środowiska, w którym żyje. Rozpoznaje w ten sposób świat prowincji, małych miast czy peryferii większych, świat tak bardzo skonwencjonalizowany i hołdujący pozorom

ładu moralnego, że łatwo jest w nim – za zasłoną zмовы milczenia i obyczajowego konwenansu – ukryć się ze złem w rozmaitej postaci. Sprzyjają temu samoobronna postawa wobec „centrum”, każąca szczić się własnym zdrowiem moralnym w opozycji do zewnętrznego „zepsucia” (co maskuje w istocie kompleks wykluczenia, zmarginalizowania), i gotowość wykluczenia tych spośród swoich członków, którzy naruszają zbiorową normę, na przykład przez oskarżanie własnego ojca...

Surmiak-Domańska, idąc ścieżką własnych zainteresowań problematyką wykluczenia, barier komunikacyjnych, walki o podmiotowość, odnalazła się w szerszym gronie reportażystów, którzy śledzili od początku transformacji proces wyłaniania się nowych grup zmarginalizowanych, pominiętych, wypieranych z pola widzenia, a koncentrowali się coraz bardziej na temacie prowincji. Książki Ireny Morawskiej (*Było piekło, będzie niebo*), Mariusza Szczygła (*Niedziela, która zdarzyła się w środę*), Wojciecha Tochmana (*Schodów się nie pali, Wściekły pies*), Macieja Siembiedy (*Podwieczorek oprawców*), Lidii Ostalowskiej (*Bolało jeszcze bardziej, Cygan to cygan*), Włodzimierza Nowaka (*Obwód głowy, Serce narodu koło przystanku*), Jędrzeja Morawieckiego (*Głębinka*), Pawła Smoleńskiego (*Powiatowa rewolucja moralna*), Michała Olszewskiego (*Najlepsze buty na świecie*), Marcina Kołodziejczyka (*B. Opowieści z planety prowincja, Dysforia. Przypadki mieszczan polskich, Bardzo martwy sezon, Morze po kolana* – komiks/reportaż, razem z Marcinem Podolcem), Marty Szarejko (*Zaduch. Reportaże o obcości, Nie ma o czym mówić* – o bezdomnych), Cezarego Łazarewicz (*Tu mówi Polska*), Stowarzyszenia Reporterów Rekolektyw (*Obrażenia. Pobici z Polską*) pozwoliłyby prześledzić szczegółowo, jak reportaż polski tego czasu odkrywał kolejne wyizolowane lub samoizolujące się wyspy społeczne (bezrobotni, młodzież różnych środowisk, wieś popegeerowska i wieś średniorolna, miejsca przybysze ze wsi i emigracja zarobkowa, upadające miasta przemysłowe, kibice piłkarscy) i połączył je w archipelag „planety prowincja” czy „Polski B”. W reportażu narasta świadomość jakiejś generalnej bariery komunikacyjnej między mieszkańcami tego obszaru a czytelnikami (na miarę odrębności dwóch Polsk), rodzącej poczucie bezradności.

Samo pokonanie jej, udostępnienie prawdziwego obrazu świata dominującego w „Polsce pozawarszawskiej” (obecnego też w Warszawie), wydaje się społecznym rewelatorstwem, spełnieniem reportażowego powołania. Osiąga się to najczęściej przez wzmoczoną empatię wobec bohaterów reportażu namówionych do spowiedzi z własnego życia (czasem ujawniających mroczne tajemnice skryte pod prowincjonalną codziennością). Wyjątkowy jest utalentowany stylistycznie Marcin Kołodziejczyk, który stara się pisać reportaże tak, aby mieszkańcy „planety prowincja” przemawiali własnymi językami (zwłaszcza w *Dysforii*).

W świetle reportaży tak zwanych społecznych obszary wykluczenia to prawie cała Polska – poza centralami i strukturami władzy, „Polską warszawską”, centrami wielkomiejskimi, enklawami europejskości. A więc prowincja, ale niedająca się jak niegdyś ściśle zlokalizować topograficznie, sąsiadująca w jednym mieście z europejskością (jak Łódzkie Bałuty z ulicą Piotrkowską w reportażu Ostalowskiej *Na Bahutach jeszcze Polska*). Więc może raczej Polska B czy – jak głosi tytułem jednej ze wzmiankowanych powyżej książek⁹ Marcin Kołodziejczyk – planeta prowincja?

Na jakimś przecięciu zainteresowania codziennością i zainteresowania wykluczonymi wyłoniła się ostatecznie „planeta prowincja” jako główny bodaj, wielki temat współczesnego polskiego reportażu. Warto dodać, że w tej właśnie postaci przyciągnęła ona uwagę wielu reportażyistów jako źródło tematów o samowystarczalnej ważności, nieustępujących doniosłością i atrakcyjnością pisarską wcześniej przez nich podejmowanym, nacechowanym „wielką historią” – czy to w sensie historii dziejącej się na naszych oczach, czy przesuwającej się już ku przeszłości. Bowiern przejście od wielkiej historii czy też polityki, która zdawała się tworzyć historię, do zdarzeń życia codziennego nie dla wszystkich było sprawą oczywistą i atrakcyjną. „Piszę o historii, bo jest bardziej tragiczna i dramatyczna niż terażniejszość. A dla reportera ciekawsza”¹⁰ – stwierdził niedawno Piotr Lipiński.

⁹ M. Kołodziejczyk, *B. Opowieści z planety prowincja*, Wielka Literatura, Warszawa 2013.

¹⁰ P. Lipiński, *Nota biograficzna*, w: *Made in Poland. Antologia reporterów Dużego Formatu*, Agora, Warszawa 2013, s. 313.

Wymowna jest zwłaszcza droga pisarska reportażystów, którzy na samym starcie posmakowali udziału w historii co się zowie, usiłowali pozostać przy tematach o wymiarze czy ciężarze historycznym, i dopiero jakieś intensywne przeżycie z obszaru polskiej codzienności kazało im zwrócić na nią reporterską uwagę. Oto Paweł Smoleński, który debiutował relacją z jednego z dwóch najważniejszych strajków w 1988 roku, otwierających drogę do porozumienia i wyborów w 1989 roku, następnie zaś śledził dynamikę przemian politycznych i pokoleniowych, zajmował się odżywającymi sporami polsko-ukraińskimi, polsko-słowackimi i wokółgóralskimi o wojenną i powojenną historię, który wreszcie stał się cenionym reportażystą zagranicznym, towarzysząc gorącym momentom w życiu Izraela i Iraku – zaskoczył czytelników w 2009 roku nieoczekiwanym powrotem do problematyki krajowej zbiorem reportaży *Powiatowa rewolucja moralna*¹¹. Ogólnokrajowe wydarzenia czy procesy polityczne z lat (w przybliżeniu) 2005–2007, a więc lat rządów koalicji PiS z nieistniejącymi już Ligą Polskich Rodzin i Samoobroną, ujęte są w wymiarze lokalnym, codziennym, gminnym nawet raczej niż powiatowym, i osadzone w kontekście powszechnych plag społecznych odczuwanych najbardziej w małych miejscowościach na głębokiej prowincji: bezrobocia, rozpaczliwego braku perspektyw życiowych dla młodzieży wyżywającej się w złodziejskich wyprawach do Niemiec, tandetnej rewolucji obyczajowej wchodzącej przez masowe dyskoteki, nepotyzmu i korupcji. Autor pokazuje, czym w tym kontekście stają się hasła odnowy moralnej, lustracji i dekomunizacji, takich czy innych rozliczeń. Nie chodzi mu przy tym o historyczny rozrachunek z pewną formacją polityczną, w znamienym zakończeniu zatytułowanym *Historyk powie panu...* rezygnuje właśnie z interpretacji w tej perspektywie, a głos oddaje komuś, kto opisane zjawiska potrafi zinterpretować w kategoriach psychopatologii społecznej. I – dopowiedzmy – w ten sposób pomoże zrozumieć, jak w 2005 roku mogło dojść do szokującego zwycięstwa wyborczego wskazanych wyżej sił, sprawujących następnie władzę w nie mniej szokujący sposób.

¹¹ P. Smoleński, *Powiatowa rewolucja moralna*, Znak, Kraków 2009.

W przypadku Smoleńskiego potrzeba było katastrofy politycznej (zmiany, która w jego perspektywie była katastrofą), żeby zwrócić się ku pozapolitycznej, zwłaszcza prowincjonalnej, codzienności po wiedzę o narastaniu podłoża frustracji i agresji, które tę katastrofę przygotowało. Włodzimierzowi Nowakowi, którego zasługi w rozpoznaniu „Polski niewarszawskiej”, jak ją określa, są nieporównanie dłuższe i donioślejsze, wystarczył widok byłych pegeerowców, których – jako lokalny organizator „Solidarności” na ziemiach zachodnich – zachęcał w 1989 roku do wyborów, komitetów obywatelskich i nowych form gospodarowania. Toteż po kilku latach fascynacji komplikacjami tożsamościowymi na pograniczu polsko-niemieckim i spuścizną historii tych terenów¹² zajął się niemal wyłącznie portretowaniem owej niewarszawskiej Polski zawiedzionych nadziei, w jego ujęciu zdumiewająco rozległej, rządzącej się i rządzącej sobie całkiem po swojemu, ale też wypełnionej zbiorowymi i indywidualnymi dramatami¹³.

Zainteresowanie „planetą prowincja” wciąż narastało w ostatnim dziesięcioleciu, potwierdziły to nie tylko wymienione uprzednio kolejne książki wielu autorów, ale także reportaże telewizyjne i dokumenty filmowe, jej doniosłość zaś przypieczętowały takie antologie jak *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła* i kilkusetstronicowy wybór reportaży tygodnika „Polityka”, bo prawie wyłącznie składają się one ze studiów i analiz prowincjonalnej codzienności.

Świadomość społecznej krzywdy, jaka spotkała tak rozumianą Polskę B, zostaje chyba przysłonięta przez krytycyzm wobec prowincjonalizmu mieszkańców wsi i małych miast oraz ich mentalności, wyostrającej dyskryminacyjny stosunek do wszystkiego, co odmienne, wymuszającej hipokryzję, zdominowanej lękiem przed opinią sąsiadów. Wydaje się jednak, że ostatnio powrócił do tego pisarstwa niepokój, któremu dał wyraz Paweł Smoleński po doświadczeniu politycznym lat 2005–2007, i że podjęło ono walkę o wykluczonych, zapomnianych, zmarginalizowanych. Stąd

¹² Por. W. Nowak, *Obwód głowy*, Czarne, Wołowiec 2007.

¹³ Por. tenże, *Serce narodu koło przystanku*, Czarne, Wołowiec 2009.

krytyczna analiza zjawisk, które wyrosły na zagospodarowywaniu społecznych frustracji rozmaitego rodzaju – rzeczywistych, zawinionych i tych tylko wmówionych. Chodzi przede wszystkim o oszukańcze oferty autentycznej wspólnoty – politycznej, narodowej, religijno-duchowej – które raczej nie gwarantują przywrócenia odebranych szans, ale obiecują odzyskanie poczucia przynależności, podmiotowości, sprawczości, wpływu na życie własne i innych. Reportaż ten zachowuje sztukę subtelnego, empatycznego obcowania z rozmówcami, z tym, że uzbiera ją w środki reportażu śledczego, pomocne w rozszyfrowywaniu idei, organizacji i ludzi odpowiedzialnych za fałszywe oferty wspólnotowości. Dzięki zachowaniu narzędzi służących otwieraniu zamykających się środowisk, kontaktowi, samorefleksji i samoprezentacji postaci, buduje nowy model krytycznego reportażu społecznego, który mimo oczywistego dystansu wobec macherów politycznych i manipulatorów opinii, unika jednoznacznych ocen, dopuszcza do głosu różne punkty widzenia – stawia sobie za cel rzeczywiste poznanie i zrozumienie zjawisk, a nie potępienie wszystkich ich uczestników.

Nie jest zapewne przypadkiem, że trzy wyróżniające się książki reportażowe, podejmujące w tym duchu rozrachunek z oszukańczymi i udanymi, czyli społecznie szkodliwymi, ofertami autentycznej wspólnoty – *Białystok. Biała siła, czarna pamięć* Marcina Kąckiego, *W rodzinie ojca mego* Marcina Wójcika i *Ku Klux Klan. Tu mieszka miłość* Surmiak-Domańskiej zostały opublikowane w 2015 roku (wszystkie w wydawnictwie Czarne), a więc zrodziły się w atmosferze dwóch-trzech lat poprzedzających dojście do władzy obozu konserwatywno-nacjonalistycznego, dysponującego świetnie zorganizowanym aparatem agitacyjno-propagandowym, celnie reagującym zwłaszcza na dobrze rozpoznane, rzeczywiste potrzeby i pretensje antymodernizacyjnie nastawionej części polskiego społeczeństwa.

Marcin Kącki, wsławiony już kilkoma reportażami śledczymi o piorunujących skutkach praktycznych (m.in. rozpoznawał głośne przestępstwa obyczajowe w Poznaniu i „pracę za seks” w „Samobronie”), wybrał Białystok – miasto licznych swastyk i wrogich napisów na murach, kilku pobić obcokrajowców i podpaień ich

mieszkań – jako miejsce, gdzie można przeprowadzić śledztwo bardziej generalne: postawić pytanie o nasze własne, rodzime, przyczyny narastania w Polsce uprzedzeń rasistowskich i nastrojów ksenofobicznych. Odpowiedź na to pytanie, rozpisana na wiele rozmów i wypowiedzi – tych, którzy nacjonalizm rozniecają, i tych, którzy są jego ofiarami, przeciwnikami, świadkami lub beneficjentami – wylaniająca się też z uważnych wędrówek po mieście i okolicy, ma charakter poniekąd historiozoficzny i odnosi się z pewnością nie tylko do tego miasta. Białystok przeobraża się w swoiste centrum prowincjonalnego nacjonalizmu, ponieważ ogólnokrajowe odradzanie się tradycji ONR-owskich, „wszechpolskich” – ideologicznych tradycji wielbienia „naszości”, a wrogich wszelkim odmieńcom i kulturowej różnorodności – spotkało się w nim ze zjawiskiem podwójnego poniekąd wykorzenia sumującego się w totalne poczucie braku tożsamości.

Najpierw jest to wykorzenie miejsca, charakteryzującego się niegdyś kumulacją różnorodności narodowej czy narodowościowej (Białorusini, Żydzi, Tatarzy, Rosjanie, Polacy) i kulturowej, a po wojnie – upartym i skutecznym zacieraniem resztek owej różnorodności wymiecionej przez wojnę. Chodzi przede wszystkim o usuwanie śladów tradycji żydowskiej, co tłumaczy się nie tyle lokalnym, podlaskim, odziedziczonym po dwudziestoleciu antysemityzmem (któremu wszyscy rozmówcy zaprzeczają), ile chęcią zapomnienia o strachach, winach i wstydach wyniesionych z towarzyszenia Holokaustowi. Także wiejskie tradycje białoruskie, prawosławne nie są utrwalane, przeciwnie: są marginalizowane, spychane w niepamięć. Najpierw zawadzały dążeniom do osiągnięcia statusu wielkomiejskości, a także idei nowej tożsamości socjalistycznego, jednolitego społeczeństwa. Teraz białoruska pamięć wchodzi w kolizję z narastającym kultem żołnierzy powojennego podziemia antykomunistycznego, którzy na tym terenie zostali zapamiętani przez Białorusinów (i nie tylko) jako wykonawcy krwawych aktów pacyfikacyjnych.

Tradycje dawnej wielonarodowości – sugestywnie przywołane na wstępie przez postać białostoczanina Ludwika Zamenhafa jako orędownika uproszczenia międzykulturowej komunikacji przy pomocy wspólnego języka – są więc spychane w niepamięć, co

powoduje wykorzenienie Białostoczczyzny z historii w ogóle, pozbawienie jej autentycznej tożsamości na rzecz folderowej kolekcji atrakcji turystycznych. Książka Kąckiego demonstruje, samą ilością reporterskich wędrówek po mieście i okolicach (archiwa, Łapy, Jedwabne, Sokółka...), ile wysiłku i docieklivości śledczej wymaga dotarcie do zagubionych albo poukrywanych śladów tych tradycji i próba przywrócenia ich świadomości współczesnych, z czym borykają się nieliczni miejscowi entuzjaści przeszłości. Odczytywanie pamięci miejsc, wydobywanie jej spod fałszywych pomników albo mimo braku śladów i upamiętnień, zapisuje najlepsze, najbardziej reporterskie strony książki, rodzi też obrazowe i poruszające metafory czerpane z rzeczywistości. Powszechną uwagę recenzentów zwrócił na przykład obraz kirkutu położonego w białostockim śródmieściu, który w całości został przysypany dwumetrową warstwą gruzu ze spalonego getta (następnie ziemią), obsadzony drzewami dzisiejszego Parku Centralnego i wyposażony w alejki, ławki i place zabaw.

Do tego nadpisanego na starym, wyrzekającego się własnej przeszłości miasta przybyli nowi, najczęściej katoliccy mieszkańcy, wywodzący się na ogół z okolicznych miasteczek i wsi. To drugi proces wykorzeniania składający się na współczesny Białystok – wykorzeniania się ludności wiejskiej z jej własnych tradycji, może poza tradycją wychowania religijnego w kształcie znamionym dla tego regionu. To autor mówi prawie wprost, a potwierdzenie znajdujemy w wypowiedziach jego rozmówców, mających najczęściej w biograficznym tle doświadczenia miejskiego awansu w pierwszym albo drugim pokoleniu. Zwraca też uwagę fakt, że bardzo wielu z tych rozmówców – naukowców, działaczy politycznych, lekarzy, animatorów kultury, jak Krzysztof Czyżewski, twórca „Pogranicza” w Sejnach – jest przybyszami z innych miast, podobnie jak niektóre instytucje, na przykład filia Uniwersytetu Warszawskiego, która zapoczątkowała obecność uniwersytetu w mieście.

W świetle książki Marcina Kąckiego nałożenie się obydwu wykorzenień stworzyło grunt podatny na przyjęcie odradzającego się po kilkudziesięciu latach frontu nacjonalistycznego, nawiązującego do najbardziej skrajnej, sfaszycowanej wersji lat trzydziestych. Zrodziło ono zbiorowość, która po wyczerpaniu możliwości identyfikacji

z PRL poczuła się pozbawiona własnej tożsamości i – jako prowincja – przymuszona do przyspieszonego równania do krytycznie zmityzowanego Zachodu. Z kilku rozmów przeprowadzonych przez Kąckiego z osobami zaangażowanymi w instalowanie ONR w mieście (lub będących świadkami „heroicznych” początków) wynika, że najważniejsze było uzyskanie wpływu w dwóch luźnych skupiskach – tłumach młodzieży: tej, którą udawało się gromadzić na masowej dyskotecie pod miastem przy rytmach disco polo, i tej, która wypełniała stadion Jagiellonii – ukochanej Jagi białostoczan. Jedno i drugie się powiodło dzięki współpracy z biznesmenami mającymi własne interesy w obydwu środowiskach (jak wszędzie: z pogranicza legalności) i za przyzwoleniem prawicowych władz miasta, obficie dotujących na przykład wzmiankowany klub sportowy, otrzymujących w zamian rzesze adoratorów „żołnierzy wykłętych”. Ważna jest aprobatą Kościoła dla przeobrażenia „kiboli” w „młodzież patriotyczną”; hierarchia cieszy się, że zaczyna ona uczestniczyć w pielgrzymkach, wyzwiska pod adresem kibiców przeciwnika zamienia zaś w groźby wobec „liberalno-lewicowego” rządu bądź wręcz skanduje: „Śmierć wrogom Ojczyzny!”.

Wybitna i głęboko zaangażowana książka Kąckiego należy do reportaży uczestniczących aktywnie w dalszym biegu spraw, których dotyczy. Wydaje się, że większość białostockich czytelników poczuła się nią obrażona, wielu z nich próbowało w internetowych komentarzach bronić swojego miejsca zamieszkania lub pochodzenia przed „oczernianiem”, dowodząc, że ze zbliżonymi zjawiskami – między innymi: „upatriotycznieniem” kibiców piłki nożnej, co znalazło wyraz w upodobnieniu politycznych manifestacji ulicznych do przemarszów „kiboli” – mamy do czynienia w wielu innych miastach, więc dlaczego akurat Białystok? Trzeba powiedzieć, że jest w tym trochę racji. Kącki pisze tylko o tym, co osobiście spenetrował, o Białymstoku, ale stara się zrozumieć renesans radykalnego nacjonalizmu i zidentyfikować siły uczestniczące w tym procesie w oparciu o szersze lektury i przemyślenia. Posługuje się zaś przykładami wyłącznie białostockimi, jaskrawymi, wypreparowanymi przy tym z codzienności, co może sprawić wrażenie, że miasto żyje wyłącznie akcjami ONR i aktami sprzeciwu wobec niego.

Tymczasem dla wielu jest to margines życia zbiorowości. Nie da się jednak zaprzeczyć, że miasto tych przykładów dostarczyło, co usprawiedliwia sformułowanie ogólniejszego ostrzeżenia właśnie na jego terenie.

I usprawiedliwia w dalszym ciągu. Kilka miesięcy po opublikowaniu książki pozwolono ONR przemaszerać ze sztandarami przez miasto oraz świętować rocznicę powstania organizacji w białostockiej katedrze – przy udziale czołowego wiecownika nacjonalistów, Jacka Międlara – wtedy jeszcze księdza, dziś poza stanem kapłańskim. Była to chyba pierwsza parada i celebra tego rodzaju w kraju, a następną, zdaje się, w pobliskiej Hajnówce. Białostockiemu Teatrowi im. Węgiełki przeszkadzano w prezentacji książki Kąckiego na scenie, a wkrótce po przedstawieniu zlikwidowano współpracujące z teatrem Centrum im. Ludwika Zamenhofs¹⁴ – placówkę starającą się pracować na rzecz przypomnienia wielokulturowości miasta. Tak dopisano zakończenie książki zaczynającej się od przypomnienia twórcy esperanto.

Szerszej perspektywy interpretacyjnej niż perspektywa oglądu konkretnego miejsca czy zjawiska poszukuje także Marcin Wójcik w książce o fenomenie Radia Maryja *W rodzinie ojca mego*. Nie jest to może od razu widoczne, bo – w odróżnieniu od niestroniącej od wyrazistych uogólnień i metafor książki Marcina Kąckiego – obraz „Rodziny” jest prawie w całości utkany z głosów jej członków, z rozmów i monologów pozbawionych konkluzji, urywających się jakby w poczuciu bezradności wobec czegoś trudnego do zrozumienia i skomentowania. Nawet bogatą biografię Tadeusza Rydzyskiego poznajemy z opowieści redemptorysty Jerzego Garlińskiego, a nie na przykład za solidną biografią śledczą autorstwa Jacka Hołuba i Piotra Głuchowskiego¹⁵ Wypowiedzi autorskie są wyjątkowo konkretystyczne, sprawozdawcze, odtwarzające to, co oko widzi, a ucho

¹⁴ Por. R. Pawłowski, *Likwidacja Centrum im. Zamenhofs w Białymstoku. Biała siła walczy z esperanto [PAWŁOWSKI]*, wyborcza.pl/1,75410,19978635, 26 kwietnia 2016 [dostęp: 20.03.2018].

¹⁵ Por. P. Głuchowski, J. Hołub, *Ojciec Tadeusz Rydzyski. Imperator*, Agora, Warszawa 2013.

słyszcy, z rzadka tylko pojawiają się mimochodem szczegóły dobitnie znaczące – jak naklejka na drzwiach pokoju studenta Wyższej Szkoły Kultury Społecznej i Medialnej świadcząca o przynależności do ONR lub obecność pojazdu z napisem „Przerwijmy V rozbiór Polski!!!” na zjazdach Rodziny Radia Maryja, a także na święcie pasowania na Rycerzy Chrystusa Króla odbywającym się w odległej siedzibie sekty dyspensowanego księdza Natanka. Te opowieści zresztą należą też w dużej mierze do autoprezentacji środowiska, ponieważ autor przynajmniej dwukrotnie dostawał się do jego wnętrza – odbywając semestralne studia podyplomowe w toruńskiej WSKSiM (w specjalizacji: retoryka) oraz uczestnicząc przez dwa lata w pikiecie protestującej w sprawie Telewizji Trwam przed siedzibą Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji. Ponadto, w czasie dwuletniej pracy nad książką, był od ośmiu lat dziennikarzem popularnego i cenionego w parafiach „Gościa Niedzielnego”.

Wszystko zatem zdaje się przemawiać za intencją jak najwierniejszego przedstawienia świata radiomaryjnego od środka, ale o innych celach, o szerszych perspektywach interpretacyjnych, sam autor mówi w wywiadach, na przykład odpowiadając na pytanie „O czym jest Pana książka?”:

Po pierwsze o nas, po drugie o polskim Kościele, i dopiero po trzecie o Rodzinie Radia Maryja. Jest to książka o samotności, o wykoślawionym katolicyzmie, o fanatycznych naleciałościach, które niewiele mają wspólnego z chrześcijaństwem.¹⁶

Trudno byłoby chyba znaleźć bardziej przychylną postawę wobec „narodu radiomaryjnego”. Wójcik pozwala mu przemówić własnym głosem po to, żeby usłyszeć w nim powszechniejsze i głębsze przyczyny zaakceptowania oferty Tadeusza Rydzyka, niewyrażające się w całości w tym, jak ta akceptacja jest wykorzystywana. Jest to widoczne już w doborze rozmówców, ich zestaw odbiega od popularnego mniemania, że fanami Radia Maryja są ludzie odsunięci

¹⁶ *Na dwa lata przeniknął do zastępów o. Rydzyka. Wójcik: Rydzyk jest o wiele bardziej niebezpieczny niż Natanek*, natemat.pl, NATEMAT EXTRA, 4 kwietnia 2015 [dostęp: 20.03.2018].

na bok, pokrzywdzeni przez los – z powodu biedy, chorób, starszego wieku, miejsca zamieszkania dalekiego od ośrodków życia miejskiego – i że w samotności, frustracji, poczuciu opuszczenia czy zmarginalizowania, spowodowanych sytuacjami tego rodzaju, należy szukać głównych przyczyn przystępowania do Rodziny Radia Maryja. Owszem, w książce Wójcika występują ze dwie-trzy postacie tego rodzaju (Pani Jadwiga – przedwcześnie pozbawiona intratnej i atrakcyjnej pracy krawcowa – z *Dni, nocy i poranków*; Pan Marian – wychowanek domu dziecka – *Człowiek z Ursusa*), ale bezwzględna większość nie odbiega chyba od średniej krajowej: zamożni rolnicy i rzemieślnicy z prowincji, ksiądz – doktor teologii, posłanka Krystyna Pawłowicz, aktor Jerzy Zelnik, uczestnicy studiów podyplomowych w uczelni o. Rydzyka, raczej zamożni i reprezentujący różne zawody. Sporadycznie przepytywani z zawodów i zajęć uczestnicy jasnogórskiej pielgrzymki, wielkiej manifestacji warszawskiej „Obudź się Polsko” czy pikiety pod siedzibą KRRiT także nie wyróżniają się niczym szczególnym.

W świetle książki Marcina Wójcika siłą przedsięwzięcia Tadeusza Rydzyka jest więc raczej atrakcyjność, psychosocjologiczna trafność jego oferty, niż istnienie rzeszy ubogich emerytów oczekujących zainteresowania i zajęcia się nimi. Właśnie w tej ofercie jest oczekiwanie pomocy, wezwanie: „Potrzebujemy Was!” skierowane niekoniecznie do najbardziej pokrzywdzonych, lecz – zgodnie choćby ze wzmiankowanym na wstępie reportażowym rozeznaniem różnorodności i względności form wykluczenia z uczestnictwa w życiu zbiorowości – do wszystkich, którzy odczuwają samotność, krzywdzące odepchnięcie, deficyt obywatelskiej aktywności, są ofiarami jakichś katastrof komunikacyjnych w osobistych związkach z innymi ludźmi (które tak przenikliwie analizowała Surmiak-Domańska w *Żyłtce*). Oferta przynależności, odnalezienia się we wspólnym działaniu i w rodzinnej wspólnotcie, zaangażowania w tworzenie wspólnego dobra (najprostszym i koniecznym poniekąd jego potwierdzeniem jest dowód wpłaty na rzecz radia lub innych dzieł „ojca”) ma szansę trafić do nich wszystkich. Oczywiście, jeśli potrafią zdobyć się na identyfikację z nacjonalistycznie i wojowniczo rozumianą odmianą polskiego katolicyzmu.

Autor wydobywa ze swoich rozmówców poczucie wartości owej wspólnotowej więzi i zwraca uwagę na powtarzalność tworzących ją momentów niezależnie od statusu interlokutora. Najważniejsze jest samo radio, w wielu domach tworzące niezmiennie tło życia codziennego, włączające słuchaczy jakby w stałą wirtualną wspólnotę. Tworzą ją wspólne modlitwy „umacniające więź”, gęste pasma rozmów na tematy medyczne, kulinarne, rodzinne i oczywiście polityczne („Rozmowy niedokończone”) – z prawie Nielimitowanym czasem uczestnictwa tych, którzy się dodzwonią. Radio pomaga organizować wspólnoty sąsiedzkie i regionalne, pielgrzymki oraz udział w cyklicznych zjazdach toruńskich, prezentuje – mobilizujące innych – listy ofiarodawców.

Tę miłą wspólnotowość rodzinną spaja jednak przede wszystkim wrogość wobec wszystkich „innych”, „obcych” i przekonanie, że to oni – niewierzący i innowiercy, genderyści i homoseksualiści, zwolennicy multikulturalizmu i liberalizmu – starają się zniszczyć naszą narodowo-katolicką tożsamość. Ta fanatyczna gotowość do walki i obrony jest czujnie podsycana, ona nadaje istnieniu „rodziny” wyższy, uwznioślający cel. Czasem trzeba wroga wymyślić, żeby ją podtrzymać. W książce Wójcika wspomina się, że największą w ostatnich latach mobilizację spowodowała próba umocnienia i większego udostępnienia Rydzkowej Telewizji Trwam przez umieszczenie jej na tak zwanym multipleksie. Natrafiła ona początkowo na przeszkody, ponieważ usiłowano zrealizować ten cel z pogwałceniem formalności obowiązujących wszystkich nadawców. Stało się to pretekstem do zorganizowania wielkiej, kłamliwej kampanii (z pikietami, pisaniem listów, demonstracjami i wielkim marszem w Warszawie) pod hasłem obrony stacji telewizyjnej, której nic nie zagrażało i która dziś, mimo korzystniejszych warunków, podobnie jak przed ich zmianą, bije rekordy braku oglądalności.

Fanatyczne usposobienie formacji radiomaryjnej (stworzonej właśnie przez radio i z nim związanej), które pozwoliło wykreować nieistniejącego wroga prawie nieistniejącej telewizji, potrafi dać o sobie znać także w stosunkach wewnętrznych. W „rodzinie” łatwo zasłużyć na miano zdrajcy i modlitwę o przebaczenie, czego doświadczył sam autor za opisanie pobytu w WSKSiM. Ale to nie

jest najgorsze. W książce znajdują się dwie opowieści o małżeństwach, w których doszło do rozpadu, bo kobiety nie były w stanie sprostać rygorystycznemu przestrzeganiu przez swoich mężów radiowych i modlitewnych rytuałów umacniania więzi. W jednym z nich, które całkiem przestało istnieć, żona została zabita w napadzie szału męża i nie da się wykluczyć, że największą jej winą było słuchanie Radia Zet. Radiomaryjny świat wirtualny, nadbudowany nad rzeczywistym, organizujący jego obraz wokół koncepcji walki z zewnętrznym i wewnętrznym wrogiem, nie potrafi pogodzić się z istnieniem odmienności i w skrajnych przypadkach prowadzi do jej czynnego zniszczenia.

Siłę oddziaływania tego świata na widzenie rzeczywistości autor obserwował także w toruńskiej uczelni, odmieniającej do niepoznania swoich absolwentów, odczuwał ją również na sobie i salwował się ucieczką do „Gazety Wyborczej”.

Połączmy porażenie Marcina Kąckiego zmartwychwstaniem rasistowskiego nacjonalizmu, ujęte w kształt studium etosu miasta, ze wstrząsem Marcina Wójcika, szukającego motywów akcesu ludzi reprezentujących zróżnicowane środowiska społeczne do wojującej wspólnoty Radia Maryja, a łatwiej będzie nam zrozumieć wybór miejsca, tematu i metody książki Katarzyny Surmiak-Domańskiej *Ku Klux Klan. Tu mieszka miłość*, godnie wieńczącej jej dotychczasowe piarstwo. Jest to relacja z kilkutygodniowego pobytu autorki na zjeździe lokalnego oddziału organizacji klanowej w Harrison w stanie Arkansas, trzynastotysięcznym mieście zamieszkałym wyłącznie przez białych, co miałoby być „zasługą” tej organizacji, mimo iż nie zniechęca ona czarnych i innych „kolorowych” (Chińczyków, Hindusów) żadnymi drastycznymi środkami („Tu mieszka miłość”, jak głosi podtytuł i billboard w mieście, nie nienawiść). Oczywiście, nie należy wątpić, że sam dzisiejszy Ku-Klux-Klan, jak i samo centrum legendarnego amerykańskiego Głębokiego Południa są wystarczająco atrakcyjnymi i ważnymi tematami dla reportażystki, ale znajomość obydwu wymienionych tomów unaocznia, że na spotkanie z uosobieniem dawnego rasizmu – w jednej z jego współczesnych postaci: Partii Rycerzy – autorka jechała z pytaniami zadawanymi akurat także w Polsce. Zaproszenie na zjazd otrzymała

od dyrektora regionalnej organizacji, pastora Thomasa Robba, po zapewnieniu go, że jako reporterka z uwagą śledzi „narastanie świadomości rasowej i nurtów nacjonalistycznych na świecie. Także w moim kraju”¹⁷.

Pytanie główne dotyczyło dzisiejszych „argumentów”, dzisiejszych racji istnienia organizacji, która w sposób krwawy i okrutny dała o sobie znać ostatnio w latach walki Martina Luthera Kinga, co autorka przypominała impresją historyczną dotyczącą 1964 roku, pełniącą w książce – bez żadnego komentarza – funkcję wstępu. Czym jej istnienie wytłumaczyć dzisiaj, kiedy w charakterze organizacji można zorientować się, czytając jej stronę internetową, a program zjazdu, na który otrzymuje się e-mailowe zaproszenie, przewiduje opiekunów dla dzieci, co umożliwi przybycie całymi rodzinami? Czy nie mamy do czynienia z nieszkodliwą zabawą rekonstrukcyjną, zwłaszcza podczas uroczystego zakończenia zjazdu, kiedy podpała się krzyż, wykonuje „rzymski” salut wyciągniętą ręką z okrzykiem „White Power”, pasuje młodocianych na „białych rycerzy” – w odpowiedniej szacie, świetnie skrojonej przez wyspecjalizowaną krawcową?

Książka jest poszukiwaniem odpowiedzi na to pytanie, z tym że, jak na reportaż przystało, zwłaszcza na reportaż w omawianej tu odmianie, odpowiedź nie jest gotowa, trzeba sobie samemu ją złożyć z podsuwanych do składania elementów: rozmów, monologów, fragmentów wykładów, kazań i propagandowych pogadank (dostępnych także w internecie), rozbudowanych dygresji historycznych (rekonstruujących w sumie dzieje Ku-Klux-Klanu), obserwacji miejsc i ludzi – naturalnych w reportażu podróżnym. Wydaje się, że wymowę tej całej układanki można by określić następująco: formuła Ku-Klux-Klanowego rasizmu, jaką znaleźli Biali Rycerze z miasta Harrison pod kierownictwem pastora Robba, nie grozi w tej chwili żadnymi ekscesami z przeszłego repertuaru okropności tej organizacji (skrytobójcze morderstwa, lincze, podpalenia, batożenie i wypędzanie dziesiątek czarnoskórych współobywateli), ale jest

¹⁷ K. Surmiak-Domańska, *Ku Klux Klan. Tu mieszka miłość*, dz. cyt., s. 31.

groźna jako skuteczna forma przetrwalnikowa jej podstawowych idei dyskryminacyjnych i segregacyjnych, które – kto wie? – mogą jeszcze odżyć i zamienić się w dyrektywy rzeczywistych działań. Formę tę stworzyło przede wszystkim przeobrażenie potencjału dawnej pogardy i nienawiści wobec emancypujących się Afroamerykanów (następnie wobec Żydów, Latynosów, Azjatów, a także wobec wszelkich innych „obcych”, burzących tradycyjny ład społeczny, na przykład związkowców) w potencjał umiłowania cnót i wartości białego chrześcijanina – twórcy największych osiągnięć cywilizacyjnych. W jednym z historycznych dopowiedzeń Surmiak-Domańska wskaże niejakiego Davida Duke’a – nauczyciela pastora Robba w szkole dla kaznodziejów i jego poprzednika organizacyjnego – jako autora tego przeformułowania, dokonanego w latach siedemdziesiątych:

Duke odkrył prostą prawdę, że nienawiść można szerzyć równie skutecznie, promując miłość. Do narodu, rasy, tradycji, Jezusa Chrystusa, a przede wszystkim do rodziny. Nikt normalny nie będzie się przecież czepiał rodziny.¹⁸

Wygląda na to, że autorka dobrze trafiła, szukając w Ameryce miejsca, w którym jedno z dzisiejszych wcieleń Klanu potrafiło przystosować się do współczesności. Zresztą przemawia za tym sam fakt namierzenia owego miejsca przez internet, biegle posługiwanie się nowymi narzędziami komunikacji było przez innych „klansmenów” uważane za jedną z głównych przyczyn sukcesu organizacyjnego w Harrison. Niektórzy z nich sądzili nawet, że pastor przystosował się zbyt dobrze, że bardziej jest rzutkim menedżerem (podejrzewanym zresztą w przeszłości o defraudację dwudziestu tysięcy dolarów), Dyrektorem (jak każe się nazywać) niż klasycznym, charyzmatycznym przywódcą klanowym. Jednak umiejętność przetrwania w trudnych czasach, omijania oskarżeń o szerzenie nietolerancji czy nienawiści rasowej, grożącego takim czy innym zablokowaniem działalności, była ważniejsza.

¹⁸ Tamże, s. 101.

Sztuka przetrwania nie jest oczywiście sztuką dla sztuki, jest sposobem ocalenia wartości w zagrażającym im świecie i przechowania ich do czasu, kiedy znów będą mogły w pełni rozkwitnąć. Szerzenie kultu wartości własnej tradycji i kultury (między innymi czystość rasy, patriarchalna rodzina, wiara w Boga, więź z miejscem urodzenia) jest, można powiedzieć, podwójnie dyskryminacyjne wobec innych. Tworzy ekskluzywną enklawę dostępną tylko białym chrześcijanom z Południa (nie wszystkim; Ku-Klux-Klan był wrogi katolicyzmowi), ponadto każe patrzeć na współczesność jako na czas upadku, ruiny wszelkich wartości, bezustannych zagrożeń, a na współczesnych innych (zwłaszcza, oczywiście, „innych” w sensie „obcych”, „odmiennych”) jako na nosicieli zła, zniszczenia – wrogów chronionego porządku. Przeciwwstawienie to jest tym silniejsze, że Ku-Klux-Klanowa propaganda miłości ma silne oparcie w zapleczu religijnym, w fanatycznej niekiedy miłości Boga, nadającej świętość pozostałym składnikom ideologicznych przekonań, i jest stale podtrzymywana ekstazami nabożeństw i nawiedzonych kaznodziejów tego obszaru Południa, który Amerykanie nazywają „pasem biblijnym”. Wprzęgnięcie religii do uwspółcześnionej ideologii Klanu jest łatwiejsze ze względu na właściwe dla protestantyzmu codzienne obcowanie z Biblią i swobodę jej interpretowania. Surmiak-Domańska wysłuchuje wykładu profesora uniwersytetu i pouczeń pastora Robba biblijnie uzasadniających zarówno niewolnictwo, jak i dogmat o przyrodzonej segregacji ras.

Ta ekskluzywna oferta białej enklawy, niepozbawionej nobilitującej dziejowej misji, jest pociągająca zwłaszcza dla ludzi mających problemy z rodziną, pracą zawodową, ze znalezieniem sobie własnego sposobu na życie i w związku z tym ulegających łatwiej niż inni – jak wszędzie i zawsze – pokusom wspólnoty, siły, misji. Pastor Robb musiał o tym wiedzieć, bo utrudniał zagranicznej dziennikarce kontakt z osobami, które mogłyby potwierdzić podejrzenie, że Klan przyciąga ludzi słabych, pokiereszowanych przez los, na przykład kontakt z żołnierskim weteranem z objawami stresu bojowego. Wśród rozmówców Surmiak-Domańskiej raczej nie ma przypadków tak drastycznych, ale przeważają wśród nich swoiści reemigranci – urodzeni i wychowani na Południu, opuszczają je w poszukiwaniu

tak zwanego lepszego życia, i nie mogąc przystosować się do wielkich miast, w których się znaleźli, z ulgą wracają do swojej Itaki. Czują się lub są nazywani „wieśniakami”, nie potrafią przyzwyczać się do wieloetnicznej i wielokulturowej mieszanki innych stanów USA, boją się Afroamerykanów i napływu nowych emigrantów z Południowej Ameryki, chociaż jednych i drugich nie znają, bo unikają z nimi bliższej styczności. Świat, jaki odnajdują w placówce pastora Robba oraz w całym miasteczku, uśmierza te niepokoje, poza nim boją się już poruszać bez broni.

Surmiak-Domańska z wielką przenikliwością potrafi wydobyć z rozmówców i pokazać, że siła oddziaływania Klanu w dzisiejszej postaci wynika nie tylko ze sformułowanych treści, jakie ma on do zaoferowania, ale też ze związku z miejscem i z historią, na których w jakimś sensie po cichu żeruje. To miejsce to niewątpliwa prowincja. Miasteczko Arkansas leży w rejonie, który wybitny reportażysta amerykański Paul Theroux, autor przełożonej właśnie na polski książki *Głębokie Południe. Cztery pory roku na głuchej prowincji*, zinterpretował jako najbardziej zapóźniony, wiejski obszar Stanów Zjednoczonych, porównywalny tylko z zatrzymanymi w rozwoju chłopskimi enklawami Europy Wschodniej lub dawnego Trzeciego Świata. Ono ma rzeczywiste powody do rozmaitych strachów. Kapitał, razem z koleją, przemysłem i całą miejską nowoczesnością, przychodził tu z Północy i odchodził, kiedy miejscowym nie podobało się, że razem z nim powracają tańsi, czarnoskórzy robotnicy, albo kiedy bardziej opłacalne było przeniesienie się do Azji. Trwała okazała się tylko przeszłość, pamięć dawnej potęgi i własnej drogi rozwoju zakończonej wojną secesyjną 1864 roku. Surmiak-Domańska w wędrówkach po mieście natrafia ciągle na dowody pamiętania o tej wojnie, tak jak pamięta się o ostatnich chwilach narodowej niepodległości. Ku-Klux-Klan, który powstał zaraz po klęsce Konfederacji i który wśród swoich świętych znaków ma jej flagę z krzyżem św. Andrzeja, jest czymś w rodzaju żywej tradycji, organizmem karmiącym się zbiorową pamięcią i głodem tożsamości, z nich tak naprawdę czerpiącym siłę trwania.

Prowadzi to do upiększania i fałszowania przeszłości, do zacierania granicy między patriotycznym i lokalnym sentymentem

a nienawiścią rasową prowadzącą do przestępczych czystek. Miasteczko ma ich kilka na sumieniu, krwawych i bezkrwawych także w XX wieku. Po żadnej z nich nie można dziś odnaleźć śladów w żadnym muzeum, podobnie jak po udziale w akcji „miast zachodzącego słońca” (prowadzącej do zakazu zatrzymywania się Afroamerykanów na noc, czyli praktycznie – zakazu zamieszkiwania) i – w ogóle – po ich obecności w miasteczku kiedykolwiek. Własne odkrycia i obserwacje podsumowuje Surmiak-Domańska cytatem z historycznego opracowania zatytułowanego *Total Eclipse* z wydawnictwa The Arkansas Historical Quarterly z 1999 roku:

Czystka etniczna to najważniejsze wydarzenie w dziejach Harrison. Zniszczyła życie wszystkich Afroamerykanów, którzy tutaj przez lata mieli swój dom. [...] Na dziesięciolecia zamroziła stosunek mieszkańców do kwestii rasy. Zniszczywszy całkowicie swoją czarną wspólnotę, Harrison zaprzepaściło tym samym szansę na podjęcie kuracji światopoglądowej, którą reszta Południa, aczkolwiek z wielkimi oporami [...] jednak przeszła.¹⁹

Amerykańska wyprawa Surmiak-Domańskiej przedsięwzięta w 2013 roku miała na celu lepsze rozpoznanie sytuacji dzisiejszych prądów nacjonalistyczno-rasistowskich, idących przez świat, w tym przez Polskę, w południowym stanie USA będącym jednym z miejsc ich narodzin i upartego trwania. W porównaniu z książkami Kąckiego i Wójcika łatwo dostrzegamy rozmaite zbieżności diagnostyczne dotyczące sposobów „zarządzania strachem” ludzi dających porwać się tym prądom, roli ich zaplecza religijnego i żerowania na patriotyzmach lokalnych czy głodzie tożsamości narodowych, znaczenia braku rozliczeń historycznych i fałszowania tradycji. U Surmiak-Domańskiej ponadto możemy doszukać się czegoś w rodzaju diagnozy przyszłościowej, skrytej pod wyrywkową powtórką z historii Ku-Klux-Klanu. Nie jest to diagnoza optymistyczna. Posługując się przykładami z innych miast, autorka podtrzymuje przekonanie, że wszędzie, tak jak w Harrison, trwa przerwa, panuje strategia przetrwania. Odbywają się zjazdy i konferencje, pojedyncze ekscesy są powściągane, elementy tradycyjnych rytuałów skrywane pod różnymi

¹⁹ Cyt. za: tamże, s. 213.

przebraniami chroniącymi istotną treść przed podejrzliwością sądów i opinii. Ale nie jest to oczekiwanie końca, raczej oczekiwanie na moment, kiedy znów będzie trzeba i można podjąć walkę o ocalenie białej rasy. Że nie jest to oczekiwanie bezzasadne, zdaje się autorka potwierdzać właśnie powtórką z historii Klanu. Jest ona wrywkowa nie tylko dlatego, że stanowi uzupełnienie opowieści współczesnej. To jakby odtworzenie prawdziwego rytmu jej trwania: nieciągłego, przerywanego wielkimi wydarzeniami, jak pierwsza i druga wojna, ale i powracającego nieoczekiwanie po wszystkich historycznych przełomach, ożywianego w całkiem nowym miejscu i nowej postaci.

Te kolejne, oderwane karty z przeszłości organizacji Surmiak-Domańska pomysłowo przywołuje przez zapisanie się ich w mediach takich jak ulotki, gazety, książki i broszury, fotografia – zwłaszcza w formie pocztówek z egzekucji – reklama uliczna, film. Można powiedzieć, że zgodnie ze sztuką reportażu posługuje się dokumentami, ale można też sądzić, że podkreśla w ten sposób zależność takich ruchów i zjawisk społecznych jak Ku-Klux-Klan od wyposażenia komunikacyjnego, że zmiany i nowe wynalazki w tym zakresie przyczyniały się także do ich przeobrażania. Teraz, na żywo, obcuje już z postacią Klanu ukształtowaną przez internet, ze wspólnotą w znacznej mierze wirtualną, której sposób istnienia wymaga cytowania smsów, e-maili, wpisów blogowych, komentarzy, śledzenia aktywności najważniejszych osób na forach i portalach. Ale czy możemy ufać tak wytworzonemu obrazowi zjawiska, skoro nawet po przyjechaniu na miejsce, po skonfrontowaniu wirtualności z rzeczywistością, nie możemy zorientować się w liczebności organizacji, w tym, kto do niej faktycznie należy, a kto tylko czyta i „lubi to”, kto i w jaki sposób podtrzymuje niewidzialny mur wokół enklawy Harrison i jakie mogą być tego konsekwencje, kiedy dojdzie do kolejnego, nieuchronnego raczej spotkania z innym...

Autorka z przejmującą przenikliwością potrafiła ukazać niebezpieczeństwo takich organizacji, jak zdecentralizowany i zmodernizowany Ku-Klux-Klan, który dostał do ręki broń dzisiejszej masowej komunikacji. Przy okazji daje poznać, jak zmienia się obszar penetracji i metody reportażu społecznego zainteresowanego problematyką wykluczeń.

Summary

The interventional mission of the new type of reportage consists in the negotiational participation in the real lives of protagonists, in overcoming communication blocks and in incorporating the perspective of the excluded in the awareness of the entire society. The author of the reportage attempts to create a language of conversation about what is most important to his interlocutor, to bring about an act of self-reflection and self-expression and to regain the right to agency, dignity and participation. He accompanies his protagonists in their grapples with their close ones and with their social settings which, under a guise of convention of manners and conspiracy of silence, entertain the appearances of moral order. At the same time, he reveals the sources of social frustrations and the false offers of channelling them to good use through mirages of community – national, religious-spiritual, political. The conversation form seems to play a therapeutic role, leading to discovery of truth about oneself and to taking up steps to overcome communication barriers.

KATARZYNA BUSZKOWSKA

Reportaż w komunikacji z czytelnikami

Reportaż o przeszłości?

Czy wydarzenie sprzed stu lat ma wpływ na nasze życie?

Aneta Prymaka-Oniszk

Przyznanie w 2015 roku literackiego Nobla białoruskiej reportażystce Swietłanie Aleksijewicz ugruntowało mocną od lat pozycję literatury non fiction. O przełomie mówiono też po przyznaniu po raz pierwszy w historii Literackiej Nagrody Nike, a rok wcześniej Nike Czytelników reportażowi historycznemu¹. W tym kontekście pytanie, w jaki sposób problematyka historyczna koresponduje ze współczesnymi problemami, a czasem wprost odpowiada na sytuację społeczno-polityczną, staje się bardziej interesujące niż to, skąd bierze się zainteresowanie reportażem historycznym. Cezary Łazarewicz – autor nagrodzonego Nike reportażu o zamordowaniu w latach osiemdziesiątych maturzysty – obawiał się, że jego książka nikogo nie zainteresuje. Pisał więc nie dlatego, że temat wydawał

¹ W 2017 roku laureatem Literackiej Nagrody Nike został Cezary Łazarewicz za reportaż historyczny *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka*, rok wcześniej Nike Czytelników trafiło do Magdaleny Grzebałkowskiej za książkę reporterską *1945. Wojna i pokój*.

mu się społecznie nośny, a jednak jako współcześnie ważny i aktualny został odczytany.

Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyka (2016) opowiada szczegółowo historię nie tylko samego morderstwa, ale też opisuje, jak je tuszowano. Skala manipulacji odsłania porażający mechanizm zakłamywania rzeczywistości stworzony przez władzę przy udziale prokuratury, sędziów, naukowców, propagandy medialnej. Łazarewicz pokazuje ją na nowo, z detalami, doprowadzając do lat dwutysięcznych opowieść o ówczesnych bohaterach. Historia Przemyka zamienia się w przypowieść o patologicznych mechanizmach władzy. Krótco po ukazaniu się książki Łazarewicza na ulice wychodzą tłumy ludzi protestujących przeciwko zawłaszczaniu władzy sądowniczej przez rząd. W laudacji na gali przyznania Nike przewodniczący jury wprost nawiązuje do ulicznych protestów w 2016 roku:

To historia sprzed ponad trzech dekad, z zamkniętej epoki, ale mechanizmy w niej opisane zawsze mogą się powtórzyć. Ta książka jest wiarygodnym świadectwem tamtego czasu. [...] Ta książka może też być przestrożą przed tym, co może się zdarzyć, gdy wymiar sprawiedliwości traci niezależność i staje się narzędziem politycznej władzy

– podkreślał Tomasz Fiałkowski².

² T. Fiałkowski w laudacji wygłoszonej w czasie gali rozdania nagród. Cyt. za portalem LubimyCzytac.pl, <http://lubimyczytac.pl/aktualnosci/9357/nagroda-nike-2017-dla-cezarego-lazarewicza> [dostęp: luty 2018]. Nawiązania do aktualnej sytuacji społeczno-politycznej pojawiają się jako obowiązkowy punkt wszelkich publicznych występów, w tym także na gali rozdania Nagrody Nike. W 2016 roku Magdalena Grzebałkowska, odbierając laur od czytelników, nawiązała do planowanej po raz pierwszy akcji masowych protestów kobiet, które pod hasłem Czarnego Protestu wyszły na ulice polskich miast, sprzeciwiając się planom zaostrzenia prawa aborcyjnego. Pierwszy Czarny Protest odbył się 3 października 2016 roku – część kobiet nie przyszła wówczas do pracy, by wziąć udział w demonstracjach, inne zamiast urlopu na żądanie zdecydowały się na czarny strój. Pod wpływem protestów PiS wycofał się z procedowania projektu. W tym samym roku nagrodzona Nike Olga Tokarczuk wygłosiła przemówienie o potrzebie zrozumienia i otwarcia się na uchodźców z Syrii, za co spotkała ją fala nienawiści na forach internetowych, z groźbami śmierci włącznie.

W reportażu Łazarewicz podąża śladem informacji znalezionych w teczkach zgromadzonych w Instytucie Pamięci Narodowej – weryfikuje je, odczytuje na nowo, dopełnia obraz, rozwiewa własne wątpliwości, dociera do świadków tamtych zdarzeń i zadaje nowe pytania. Odślania się opowieść skierowana do współczesnych czytelników, ukazująca terazniejszą perspektywę postrzegania minionych zdarzeń. Dialog autora z czytelnikami (także z samym sobą) wydobywa z opowieści napięcie między kontekstem przeszłości a tu i teraz, dzięki czemu staje się ona wiarygodna zarówno w sferze emocji, jak i lektury faktów. Intencje autora mają znaczenie, dlatego na pierwszych stronach wyjaśnia on swoje motywacje:

List napisany przez Barbarę Sadowską, poetkę, której nie znałem osobiście, dotarł do mnie dopiero po dwudziestu dziewięciu latach. Znalazłem go i przeczytałem w czytelni Sądu Okręgowego w Warszawie, gdy wertowałem akta sprawy śmiertelnego pobicia jej syna, Grzegorza Przemyska. Chciałem napisać artykuł w trzydziestą rocznicę jego śmierci.

Czytałem wystukane przez nią na starej maszynie do pisania słowa: „Ludzie o miedzianym czole, utożsamiający milicję z władzą, postanowili poświęcić prawdę dla swoich doraźnych korzyści, skompromitować wymiar sprawiedliwości w Polsce cynicznymi manipulacjami, które będą kiedyś książkowym przykładem niesprawiedliwości.

Nie przypuszczam, żeby nastąpiło to prędko. Będzie to w takich czasach, kiedy systematyczne bezczeszczenie grobu mojego świętej pamięci syna Grzegorza będzie już tylko haniebnym znakiem dzisiejszej rzeczywistości”. Poczulem, że te trzy zdania skierowane są do mnie.

Zgodnie z jej przewidywaniami nikt przez lata nie odpowiedział na apel, choć miała wielu przyjaciół wśród dziennikarzy i pisarzy.

Nie chcieli się z tym babrać? Brakło im siły? Było za wcześnie?³

Pytania mnożą się, im głębiej autor wchodzi w opowieść, coraz częściej słyszy, że „lepiej tego nie ruszać”, nie do wszystkich źródeł ma dostęp, nie każdy chce z nim rozmawiać, nazwiska części rozmówców nie ujawnia. Ale i tak w ręce czytelników trafia

³ C. Łazarewicz, *Żeby nie było śladów. Sprawa Grzegorza Przemyska*, Czarne, Wołowiec 2017, s. 9. W dalszej części cytuję za tym wydaniem, w nawiasie podając Ż i numer strony.

reporterski dokument o tym, jak wokół sprawy Grzegorza Przemyska zorganizowała się rzesza ludzi, dzięki którym władzy nie udawało się zatuszować, że doszło do śmiertelnego pobicia. Sprawa odbiła się echem w zagranicznych mediach – dzięki determinacji Barbary Sadowskiej i środowiska skupionego wokół niej, a także dzięki uporowi Cezarego F. – przyjaciela Grzegorza i świadka jego pobicia. Łazarewicz wspomina, jak dzięki tej tajemniczej postaci rozszerzała się ta swoista „wspólnota znających prawdę o zbrodni”:

Nie miał imienia, nazwiska i nie wiadomo było nawet, jak wygląda i ile ma lat. Dla mnie i moich kolegów ze szkoły morskiej w Darłowie był bohaterem. O tym, że w ogóle istnieje, dowiedzieliśmy się z Wolnej Europy i podziemnych gazetek. Stąd też wiadomo było, że nie da się zastraszyć i że jak przyjdzie czas, to opowie o wszystkim, co wie, w sądzie, pogrążając milicję, ZOMO, bezpieczeńkę, czyli ogólnie reżim. Nie wiem, skąd się brało to przekonanie. Bo do mojego nadmorskiego miasteczka z dużym opóźnieniem docierały wieści z Warszawy. Sprawa Przemyska poruszyła nas, często rozmawialiśmy o niej w szkole. (Ż, 212)

Łazarewicz, drobiazgowo opisując historię jednej z najgłośniejszych zbrodni lat osiemdziesiątych, wskazuje źródła, badane dokumenty, uczestników tamtych zdarzeń. Składa i weryfikuje poszczególne opowieści. Draży temat emocjonalnie, dopytuje o rolę osób nieobecnych do tej pory w opowieści, o ciągi dalsze życiorysów. W efekcie książka, której autor tak obawiał się o czytelników, miała już kilka wydań, na jej kanwie powstało przedstawienie teatralne, w planach jest film.

Obecność „żywych świadków” Historii – kluczowa u Łazarewicza – będzie decydowała także o różnorodności oferty reportażu historycznego; znajdują się w niej takie pozycje jak *1945. Wojna i pokój* Magdaleny Grzebałkowskiej, monumentalne dzieło o tym, jak tamten czas wspominają ostatni żyjący świadkowie, jaka była codzienność „roku zwycięstwa”; *Bieżeństwo 1915. Zapomniani uchodźcy* Anety Prymaki-Oniszk – opowieść o exodusie ludności w czasie pierwszej wojny światowej; *Miedzianka. Historia znikania* Filipa Springera – reportaż o małym, nieistniejącym już miasteczku na Dolnym Śląsku; czy *Miasto Archipelag* tego samego

autora – multimedialny projekt stworzony na potrzeby reportażu o stolicach dawnych województw. W każdym przypadku codzienność jest jednym z bohaterów książki. „Od tego, jakie były ruchy wojsk, bardziej ciekawiło mnie, co moja babcia gotowała na obiad w 1945 r., jak się załatwiali ludzie w Warszawie i co czuła pani Niusia, gdy wkładała rękę do szuflady z cudzą bielizną” – opowiada Grzebałkowska⁴, ale takie deklaracje składają niemal wszyscy współcześni autorzy reportaży historycznych. Oko na codzienność w specyficzny sposób uwspółcześnia opowieść sprzed lat, zmniejsza dystans czasowy, pokazuje ludzkie losy, z którymi można się zidentyfikować albo chociaż lepiej je sobie wyobrazić. To, co żywe i aktualne w tych tekstach, sprowadza się w większości do – mówiąc w uproszczeniu – pokazania nici łączących teraźniejszość z przeszłością. Ważny jest właśnie kierunek – od teraźniejszości do przeszłości. Czytelnik razem z autorem zaczyna od tu i teraz, powoli wchodząc w znikający świat. W akcie pisania i czytania przywraca się pamięć albo doprowadza do jej dekonstrukcji.

„Wielka historia” w reportażu historycznym widziana jest zawsze z małej perspektywy – pamięci zwykłych ludzi, o których milczą podręczniki, i z pozycji niewielkich miejsc na mapie. W codzienności szuka się prawdy o przeszłości. Autorzy coraz częściej angażują czytelników na etapie pisania książki. W przypadku choćby wymienionych już książek: Anety Prymaki-Oniszki i Filipa Springera projekt reporterski zakładał od początku aktywność w internecie – sprowadzając się nie tylko do prezentacji fragmentów, ale przede wszystkim do szukania źródeł, opowieści, świadków czy materiału. W pracy nad *Bieżeństwem 1915* internetowe zaangażowanie czytelników odgrywało rolę przy powstaniu książki, ale także – równie ważną – po jej wydaniu. W przypadku *Miasta Archipelag* Springera mamy do czynienia ze swoistym eksperymentem dokumentalnym, w który wpisano włączenie internetu, mediów społecznościowych, współpracę z tygodnikiem oraz rozgłośnią radiową. Wydrukowana książka była kulminacją okołoksiążkowych działań reporterskich,

⁴ *Lepiej mieć okno niżej*, rozm. M. Rachid Chehab, „Gazeta Wyborcza”, 1.10.2016, s. 30.

które w czasie rzeczywistym odbiorcy mogli śledzić w internecie: najpierw powstała strona internetowa, później magazyn dostępny na darmowej aplikacji Flipboard. Dopiero potem Springer ruszył w Polskę do Krosna, Chełma czy Łomży – odwiedził wszystkie dawne stolice wojewódzkie – podróż relacjonował w internecie i w mediach społecznościowych.

Opowieść o życiu mieszkańców trzydziestu jeden miast, które utraciły status stolic w 1999 roku w efekcie reformy administracyjnej, współtworzyli studenci oraz mieszkańcy, którzy swoimi historiami uzupełniali refleksje autora. Pomysł na aktywizację „lokalsów” miał jeszcze jeden cel – sięgnąć w głąb miejsca, o którym się opowiada, zobaczyć je z pozycji tych, którzy oglądają je codziennie. I to te wypowiedzi okazują się najcenniejsze, bo przełamują stereotyp, zgodnie z którym historia przebiega tak, że po awansie na stolicę województwa miasto przeżywa rozkwit zakończony upadkiem fabryk w trakcie prywatyzacji w 1989 roku i dopełniony kryzysem dziesięć lat później (rośnie bezrobocie, młodzi wyjeżdżają). Tymczasem „lokalsi” odsłaniają inną prawdę zepchniętych do statusu prowincji miast. „To jest idealne miejsce do życia, miasto w ludzkiej skali, dobre do bycia z innymi” – zdanie zasłyszane w Zamościu koresponduje z kolejnym: „Trzeba mieć sporo determinacji do bycia świnią w takiej małej społeczności”. Wypowiedzi miejscowych – czytelników biorących udział w projekcie – zmieniają perspektywę patrzenia na dawne stolice, gdzie odczucia mieszkańców są często odwrotnie proporcjonalne do brzydoty krajobrazu pokazanej na zdjęciach.

Już tylko ten pobieżny przegląd wskazuje, że współczesny reportaż nie jest „reportażem z przeszłości” i nie jedynie reportażem o przeszłości opowiedanej z terażniejszej perspektywy; jest odpominaniem świata z punktu widzenia terażniejszych potrzeb (interesów) autorów i czytelników. U wielu współczesnych reportażyistów historycznych dostrzegam ten sam zapisany w tekście proces ujawniania, w jaki sposób autor staje się elementem świata, o którym opowiada. Czytelnik otrzymuje opowieść, która niesie w sobie ładunek emocjonalny. Zaangażowanie autora – pytania, motywacje, odczucia – pozostawia ślad w zapisie faktów. Jak

praktyka ta wpływa na konstrukcję opowieści i jakie ma znaczenie dla opowiadanej historii? Co zyskuje bądź traci dyskurs historyczny w takim ujęciu? Do czego służy, w jakie zależności wchodzi? Jak staje się elementem zarówno praktyk pamięci, jak i prób społecznej zmiany obowiązującego paradygmatu tożsamości? Próbując odpowiedzieć na to pytanie, skupię się przede wszystkim na reportażu Anety Prymaki-Oniszcz, który przywraca oficjalnemu dyskursowi opowieść o losach uchodźców pierwszowojennych. *Bieżeństwo 1915* jak w soczewce pokazuje dokonywanie się czegoś na pierwszy rzut oka niemożliwego – znikania pamięci o historii. Zdaje także relację z konsekwencji procesu odpominania.

Luka w polskiej pamięci historycznej

Możliwe, że potrzebują jakiegoś określenia. Nowej tożsamości. Dotychczasową przecież stracili. Nie są już chłopami. Nie uprawiają ziemi; zwierzęta, które hodowali, zostawili, a jeśli nawet zabrali ze sobą – albo je zarżnęli, albo sprzedali. Tego, kim są, nie określa też miejsce zamieszkania. Nie mają domu. Przesłali być nawet matką czy ojcem – dzieci często umarły. Są nikim. Stają się więc bieżeńcami.⁵

Latem i jesienią 1915 roku z terenów dzisiejszej Polski w głąb Rosji uciekły miliony ludzi. Z guberni grodzieńskiej, obejmującej dzisiejszą Białostoczczyznę, wyjechało ponad trzydzieści procent mieszkańców, z niektórych wsi nawet po osiemdziesiąt procent. Jedna trzecia nie przeżyła wygnania. Większość po kilku latach wróciła. Reportaż *Bieżeńcy 1915. Zapomniani uchodźcy* (2016) Anety Prymaki-Oniszcz to pierwszy na polskim rynku obszerny tekst, który próbuje opisać to doświadczenie i odpowiedzieć, dlaczego zniknęło z oficjalnej polskiej pamięci. Książka stanowi zresztą część większej całości – historii opowiadanych w wielu domach, zapis, co z tych historii

⁵ A. Prymaka-Oniszcz, *Bieżeństwo 1915. Zapomniani uchodźcy*, Czarne, Wołowiec 2017, s. 106. W dalszej części cytuję za tym wydaniem, w nawiasie podając B z numerem strony.

zostało do dziś, jak powracają w biografjach wnuków i prawnuków. W pojedynczych opowieściach wspólnym mianownikiem, a zarazem wytrychem do pamięci, jest słowo „bieżeństwo”. W języku rosyjskim, z którego pochodzi, oznacza uchodźstwo, określa się nim też bardzo konkretnych uchodźców – głównie ze wschodnich terenów Królestwa Polskiego, którzy w 1915 roku ruszyli w głąb Imperium Rosyjskiego. O bieżeństwie milczą podręczniki historii, chociaż dotyczyło milionów osób. Trudno zresztą oszacować ich dokładną liczbę. Komitet Wielkiej Księżnej Tatiany, największa instytucja niosąca pomoc bieżeńcom, mówi o ponad trzech milionach, demograf radziecki Jewgienij Wołkow – o liczbie nawet dwukrotnie wyższej⁶.

Prymaka-Oniszk zajmuje się chłopskimi uchodźcami, głównie dlatego, że to część jej prywatnej historii; oni też byli najliczniejszą grupą opuszczającą swoje domy w ucieczce przed nadchodzącym frontem wojennym. Z guberni grodzieńskiej, do której należały ziemie dzisiejszego województwa podlaskiego, wyjechało ich najwięcej; opustoszały głównie prawosławne oraz mieszane wyznaniowo wsie (przytłaczającą większość bieżeńców stanowili Białorusini i Rusini); z katolickich ludzie wyjeżdżali mniej masowo, głównie dlatego, że Kościół namawiał do pozostania, chronili się więc w lasach, a po przejściu frontu wracali. Licznie wyjeżdżali także chłopi z guberni Królestwa Polskiego, zwłaszcza chełmskiej i lubelskiej (dużą część stanowiła ludność ukraińska, określana wtedy jako Rusini lub Małorusy), siedleckiej czy łomżyńskiej; uchodziły też wioski Galicji, zajętej przez Rosję w 1914 roku. Przeważały kobiety i dzieci (wśród zarejestrowanych w polskich organizacjach uchodźców około 41–48 procent stanowiły dzieci), co zresztą świetnie oddają zdjęcia – także w dużym wyborze zamieszczone w książce⁷. Bieżeńcy zasiedlali

⁶ Informacje pochodzą ze strony Biezenstwo.pl: <https://biezenstwo.pl/fakty/> [dostęp: luty 2018].

⁷ Podział narodowościowy bieżeńców: Białorusini i Ukraińcy – 67,5 procent, Polacy – 13,2 procent, Żydzi – 6,4 procent, Łotysze – 4,9 procent; zob. <https://biezenstwo.pl/fakty/> [dostęp: luty 2018], a także E. Mironowicz, S. Tokć, R. Radzik, *Zmiana struktury narodowościowej na pograniczu polsko-białoruskim*

różne części Imperium Rosyjskiego – duże miasta, ale także odludne wioski pod chińską granicą. Po rewolucji październikowej większość z nich zdecydowała się na powrót do rodzinnych domów, który w nowej sytuacji politycznej stał się powrotem do odrodzonego Państwa Polskiego. W reportażu Prymaki-Oniszczak kształtowanie się polskiej państwowości i polityka władz wpływają realnie na losy ludzkie. Dlatego ustalenia historyków i autorki widziane są z perspektywy pojedynczych ludzkich historii.

Prymaka-Oniszczak opowiada zarówno o exodusie chłopów w 1915 roku, jak i o ich powrocie, który w większości był równie boleśnie rozczarowujący jak ucieczka. Od pierwszych stron wyraźnie wybrzmiewa, że dla ówczesnych uciekinierów wyjazd nie był wyrwaniem z ojczyzny, ale z bycia u siebie, z określonego i bezpiecznego „tutaj”. „Tutejsi”, o losach których dowiadujemy się z reportażu, szybko wpadli w chaos przedrewolucyjnej Rosji, by wreszcie niechciani, głodujący i bez środków do życia wyruszyć w drogę powrotną. Przy czym prawo do powrotu mieli ci, którzy mieszkali na terenach nowego państwa polskiego. Upragniony dom nie okazał się jednak tym samym – znów muszą walczyć z głodem, chorobami, brakiem ziemi, pracy, środków do życia. Znów są niechciani. Nie zastają dawnego świata, domy są rozgrabione, bieda daje się boleśnie we znaki, nie ma nawet cerkwi, która była spoiwem wspólnoty; nie znają języka polskiego, bo przecież przed wyjazdem mówili „po prostu”, czyli gwarą. Wyjechali z własnej wsi, ze znanego „tutaj”, a wracają do państwa i narodu. Od razu stają się ze swoją historią niewygodni dla władzy próbującej za wszelką cenę stworzyć i utrwać opowieść o jednorodnej etnicznie polskiej katolickiej wspólnoty.

W recenzjach książki podkreśla się, że to uniwersalna opowieść o zagładzie świata, w której ludzie znajdują się w sytuacji ostatecznej, gdzie wielka historia dyktuje losy, a upragniony powrót na ziemię ojców okazuje się kolejnym etapem bycia

w XX wieku, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2005; D. Sula, *Powrót ludności polskiej z byłego Imperium Rosyjskiego w latach 1918–1937*, Trio, Warszawa 2013.

znikąd – poczucia, że we własnym domu także jest się uchodźcą⁸. Dla mnie ważniejsze będzie pokazanie reportażu Prymaki-Oniszk jako świadectwa tego, jak wyparta i niepamiętana historia po stu latach staje się tożsamościową opowieścią wnuków i prawnuków bieżęńców. Bo chociaż bieżęństwo nie istniało w oficjalnym przekazie, to jednak zachowało się w rodzinnych opowieściach usłyszanych na Podlasiu – z tych strzępów Prymaka-Oniszk lepi historię, dopełniając ją wiedzą uzyskaną ze źródeł historycznych, relacji lokalnej prasy czy raportów organizacji pomocowych. To także historia jej rodziny – babcia Nadzia była bieżęnką. Wnuczka z pomysłem na zgłębienie, poznanie historii bieżęńców nosiła się od lat, natykając się tu i ówdzie na jakieś śladowe opowieści, słowa wytrychy („bieżęństwo” było słowem kluczem, ale pojawiały się i inne). I te strzępy nigdy nieopowiedzianej opowieści nie dawały o sobie zapomnieć:

Ten świat był od zawsze. Rosły w nim ogromne arbuzy, rodzyнки, papryka, tytoń. I mnóstwo egzotycznych owoców. Był step, w oddali majaczyły ośnieżone góry. Było ciepło, czasem gorąco. Daleko, bardzo daleko. Magicznie. Tylko dlaczego to zboże wysypywali do rzeki? Czemu zostawiali umarłych wzdłuż torów, na śniegu? No i po co tam jechali?

Babcia Nadzia mówiła: *jak my byli na Kaukazi, jak pajechali u Rasieju, jak byli u bieżęństwi*. Ale dlaczego, po co, czy ktoś ich wysłał? Nie pamiętam, by ktoś stawiał takie pytania. Bieżęństwo to był punkt odniesienia; miara czasu, klimatu, urodzaju, ludzkiego nieszczęścia wreszcie.

Babcia zmarła jesienią 1982 roku, gdy miałam 7 lat. Czy po jej odejściu ktoś o bieżęństwie jeszcze wspominał? Pewnie tak; może przy okazji innych tematów? *Szurka jeszcze u Rasiei rodżana* – to o najstarszej córce babci Nadzi.

We mnie jednak ta historia siedziała. Niezrozumiała, tajemnicza, przyciągająca. Kilka razy udało mi się coś wydusić od taty, urodzonego w 1933 roku, 11 lat po powrocie. Że przed wojną uciekali, że moja prababcia z dziećmi

⁸ Zob. np. „*Bo usie jechali*”, „Przegląd Bałtycki”, 20.09.2016; *Trzeba być bardzo uważnym*, „Przegląd Bałtycki”, 29.10.2017; *Opowieści obywatelskie: narracja z marginesu*, rozm. M. Chołodowski, „Gazeta Wyborcza – Białystok”, 26.08.2016; M. Radziwon, *Gdy serce ci pęknie, kup sobie nowe*, „Gazeta Wyborcza”, „Duży Format”, 14.11.2016.

pojechała, że po drodze dużo ludzi umierało, że wozami, potem pociągiem...
Takie okruchy wspomnień.⁹

Kiedy Prymaka-Oniszk rozpoczynała pracę nad książką, założyła stronę internetową Biezenstwo.pl. Dotarła dzięki niej do innych opowieści potomków uchodźców 1915 roku, ale okazała się ona także miejscem spotkania grupy, postrzegającej się jako wspólnota. Była forpocztą książki. Wokół strony zorganizowała się społeczność odbiorców, która rozpoznała się we wspólnym doświadczeniu, w zbiorowości znalazła odbicie własnej indywidualnej historii. Tak powstało grono zaangażowanych internautów, który współuczestniczyli w pisaniu książki, podsuwając własne historie, ale także dzieląc się własnymi poszukiwaniami źródeł czy ustaleniami faktów. Dla tej wspólnoty książka jest materialnym znakiem, śladem historii. W efekcie przemilczane doświadczenie społeczności do tej pory trudno definiowanej i mniejszościowej przedostało się nurtu głównego.

Pod koniec lat osiemdziesiątych podstawówka, do której chodzę, jedzie na wycieczkę do muzeum regionalnego w Sokółce. Na wystawie widzimy zdjęcia maszerujących oddziałów, sztandary i szable, trochę strojów ludowych. Przewodnik mówi o rezydencji królowej Bony, z którą są związane początki Sokółki, o Tatarach osadzonych w okolicznych wsiach przez Jana III Sobieskiego, o powstaniu styczniowym, Legionach Polskich i odzyskaniu niepodległości w 1918 roku. O bieżenstwie i historiach, które połowa uczniów zna z domu, nie wspomina.

Ale nikt nie dopytuje o nie. Ani nauczyciele, ani starsi uczniowie. O takich rzeczach się nie mówi, wtedy to dla mnie oczywiste. (B, 10)

Dziś dorośli upominają się o historię wydobywaną ze strzępów wspomnień, w których o bieżenstwie mówiło się w domu, ale milczało w szkole.

Intencje autorki od początku są jasne: chce zrozumieć, czym było bieżenstwo, które jest częścią jej rodzinnej historii, ale i wielu innych pochodzących z Podlasia:

⁹ A. Prymaka-Oniszk, *Moja historia*, <https://biezenstwo.pl/historie/moja-historia/> [dostęp: luty 2018].

Chcę spojrzeć na bieżęństwo z perspektywy tych, którzy dla historyków zwykle są nieważni. Zanurzeni w kulturze tradycyjnej chłopci, nieruszający się poza obręb swojego powiatu, nagle jadą nie wiadomo dokąd, tysiące kilometrów. Ich świat zupełnie się rozpada. Jego filary – tradycja, władza, Cerkiew – chwieją się i po kolei padają. Zostają zupełnie sami, odarci ze wszystkiego. Jak sobie radzą? Kim się stają w tej podróży? Jaki świat odbudują po powrocie? Co przekażą kolejnym pokoleniom?

No i co współczesna pamięć o bieżęństwie mówi o nas, ludziach żyjących sto lat później? (B, 15–16)

Prymace-Oniszk nie chodzi jedynie o ustalenie faktów, choć jej zasługi w ich zebraniu, sprawdzeniu i zweryfikowaniu są nieocenione. Autorka z pomocą zgłaszających się na jej stronę przekopła archiwa, prasę, przewertowała biblioteki polskie i te za wschodnią granicą, skorzystała z nielicznych prac historyków, które w ostatnich latach ukazywały się i poruszały temat uchodźstwa w 1915 roku. Skrupulatnie pokazuje źródła i rozbieżności – jak choćby te dotyczące dokładnej liczby uciekinierów czy ich narodowości. Przede wszystkim jednak dotarła do potomków bieżęńców, spisała historie, które wypełniły luki, umożliwiły powstanie spójnej opowieści. Zapoczątkowana w 2012 roku praca wcale nie zakończyła się w 2016 wraz z wydaniem książki. Na stronie internetowej przybywa wspomnień, nie kończą się spotkania autorskie, bo temat bieżęństwa zyskuje coraz to nowych zainteresowanych współuczestników przywracania pamięci.

Jednak kluczowe pytania dotyczą perspektywy pojedynczego uchodźcy: motywacje, odczucia, atmosfera społeczno-polityczna tamtego czasu. Prymaka-Oniszk pyta więc często, co czuli, co myśleli, dlaczego zdecydowali się na ucieczkę. Śledzi ich codzienność – nieocenione okazują się opisy tego, jakim przerażającym doświadczeniem inności był dla bieżęńców inny sposób siania, ubierania, dekorowania Cerkwi, jedzenie białego chleba zamiast czarnego.

Próbuję wczuć się w docierających gdzieś na Syberię czy nad Don ludzi. Przyjeżdżają wynędzniali, często chorzy, cały ich świat zniknął, część bliskich umarła. Przeżyli – może wciąż przeżywają? – traumę. Trudno mi uwierzyć, że po nocy w białej pościeli wstaje słoneczny poranek; nowa, jasna rzeczywistość.

Że kąpiel w rosyjskiej bani zmywa z nich dramat podróży, a dostatek białego chleba zabliznia rany w sercu.

Próbuję zrozumieć, jak sobie radzą. Zastanawiam się, kim staje się człowiek, którego świat całkowicie runął. Z czego buduje nową rzeczywistość? [...]

Czytam wspomnienia po raz kolejny. Przy uważnej lekturze dostrzegam także trudności, nie tylko rzucający się na początku zachwyty nad urodzajem. [...]

Chłopi z Hostynnego dojeżdżają do Michałówki (prawdopodobnie chodzi o miejscowość, która nazywa się dziś Sarykemer) niedaleko Taszkientu. To ostatnia stacja; tu kończą się tory. Ludzie wyskakują z pociągu, natychmiast jednak wracają. Na peronie widzą postaci w kolorowych ubraniach. Ostre rysy, skośne oczy, długie nosy, poczerniałe twarze. Tak może wyglądać tylko diabeł! (B, 162–163)

Z takich opisów składa się w dużej części reportaż o bieżeniach i to one najmocniej dokumentują stan po zagładzie świata i zetknięcie z obcością, są także świadectwem autorskiego wchodzenia w opisywany świat, metody pracy odzyskiwania pamięci. Przywoływanie problemów, rozterek, wątpliwości i odczuć autorki nie jest zabiegiem retorycznym, ma zasadnicze znaczenie dla opowieści, bo to ono decyduje o podejściu, powracaniu tych samych pytań. Zewnętrzna wobec przedstawionego świata reporterka, która szuka, czyta i opisuje, zaczyna przynależeć do świata, o którym opowiada.

Chociaż Prymaka-Oniszk szczegółowo zajmuje się jednostkowymi historiami, nie opisuje wyizolowanych zdarzeń, ale opowiada o świecie, wytworzonym przez „wydarzenie”. Lauren Berlant postrzega je jako gwałtowną zmianę warunków funkcjonowania społeczności, sytuację, w której dotychczasowe życie zostaje przerwane¹⁰. O „wydarzeniu” opowiada się w trybie indywidualnym – dla tych, którzy udali się na bieżnię, w każdym przypadku wyglądało ono inaczej. Niezależnie od losów i szczegółów, za każdym razem przeorganizowało postrzeganie świata, choć próżno szukać w tekście apoteozy tego doświadczenia. Po bieżni nic już nie jest takie samo – i nie chodzi tylko o ogrom doświadczonej obcości czy

¹⁰ Zob. L. Berlant, *Intuitionists: History and the Affective Event*, w: *American Literary History*, Oxford University Press, Oxford 2008.

traumę przebytej drogi, walkę z głodem i chorobami, śmierć bliskich czy niemożność zadomowienia wśród obcych. To doświadczenie zmieniające, doświadczanie tego, że wszystko jest inne, sprowadza się do poziomu detalu. „Codziennosc nie jest już powtarzalna. Codziennosc jest ciągłą nowością” (B, 110) – konstatuje w pewnym momencie autorka. A ponieważ powrót do domu także jest inny, to uchodźstwo rozciąga się na resztę życia i staje się nieusuwalnym jądrem codzienności.

Afektywna struktura „wydarzenia” pozwala zejść pod powierzchnię opisywanych doświadczeń, ale – to ważne zastrzeżenie – nie dominuje nad opowieścią. Przypadkowe wspomnienie o przerwanej lekturze Swietłany Aleksijewicz jest sygnałem odautorskiej wrażliwości, świadomości poszukiwania granicy między tym, co bliskie, a emocjonalnym naddatkiem.

Bieżeństwo dla jego uczestników było doświadczeniem zmieniającym i afektywnym – skrajnie emocjonalnie przeżywanym, niepozwalającym o sobie zapomnieć. Prymaka-Oniszk chce przywrócić jego intensywność, bo właśnie w warstwie emocjonalnej jest dziedzictwem potomków. W pamięci zostają resztki baśniowych relacji dziadków i babć o egzotycznych miejscach, ale i budzące grozę wspomnienia o duchach nawiedzających domy. Zamiast jednej spójnej opowieści o traumie tworzy mozaikę wielu głosów i relacji, z własnego doświadczenia czyniąc spoiwo całości.

Los uchodźcy

Rosyjskie gazety opisują tragiczny los bieżeńców. Piszą o rozdzielonych rodzinach, zrozpaczonych matkach, zagubionych dzieciach, nieznających nawet swojego nazwiska. (B, 82)

Aneta Prymaka-Oniszk opowiada o bieżeństwie na wielu planach. W planie historycznym śledzi źródła, ustala i weryfikuje fakty, rozmawia z badaczami; w perspektywie lokalnej gromadzi opowieści zebrane na miejscu od mieszkańców i potomków – przede

wszystkim w jej rodzinnych okolicach na Podlasiu; przygląda się tematowi w skali rodziny, indywiduum i klasy, zajmuje się chłopami, których bieżęństwo przyjmowało najbardziej dramatyczną formę); jako reporterka gromadzi opowieści układające się w wielowątkową relację doświadczenia uchodźczego sprzed stu lat; interesuje ją egzystencjalny wymiar zdarzenia – jako opowieści o zagładzie świata, o losie uchodźcy, kogoś nagle pozbawionego własnego miejsca, zdanego na łaskę i niełaskę innych (ludzi, organizacji, państwa), zamieniającego się stopniowo w człowieka znikąd.

Nie tylko bohaterów, ale i wielu czytelników reportażu Anety Prymaki-Oniszk historia wojenna i jej ciągi dalsze dotknęły bezpośrednio. Potomkowie bieżęńców wciąż zmagają się z przeszłością. Ich dziadkowie w 1915 roku musieli opuścić swoje wsie. Imperatyw „muszą” wybrzmiewa w relacjach, do których dociera autorka *Bieżęństwa...*, chociaż trudno jednoznacznie przesądzić o przyczynach: czy wyjeżdżają, bo taki był rozkaz, czy dlatego, że Kozacy ich do tego namawiają, rozsiewając wiadomości o okrucieństwie Niemców, którzy przyjdą i będą „babom cycki ucinać”, a może zwyczajnie zdecydował o tym instynkt stadny (jechali, bo „wsie jechali”). Wojna zbliżała się do ich domów. Strach był nie do opanowania.

Pytanie „dlaczego zdecydowali się uciekać?” jest jednym z najczęściej powtarzanych. Prymaka-Oniszk próbuje zbliżyć się do lęku, który pcha do wyjazdu w nieznaną, bo od niego zaczęła się zagłada znanego świata. Autorka nie ukrywa, że perspektywy sprzed lat i dzisiejsza nałożyły się na siebie: w 2014 roku teraźniejszość nieoczekiwanie zderzyła się z opowiadaną historią – masowe ucieczki z Krymu unaocznili realność losu uchodźcy, pokazały, jak strach decyduje o tym, żeby uciekać w nieznaną. W *Bieżęństwie...* znajdujemy ślad wielkiej wędrówki przerażonych wojną uciekinierów z Syrii. Uchodźca – ten sprzed stu lat i ten dzisiejszy – pozostaje niechcianym człowiekiem znikąd. Przerazenie towarzyszy zarówno uciekającym, jak i spotkaniu z uciekinierem. Prymaka-Oniszk widzi obie strony, ale stoi obok uciekających, próbuje zrozumieć ich bezradność.

Na codzienność bieżęńców składa się przede wszystkim głód, walczą z chorobami, po drodze chowają zmarłych bliskich, często muszą ich porzucić i iść dalej, mąż grzebie zmarłą żonę razem z maleńkim żyjącym wciąż dzieckiem, bo nie będzie miał kto go wykarmić. Nie mają wpływu na to, gdzie ich wiozą, władze nie-rzadko rozdzielają rodziny. Osiedleni na uchodźstwie nie głodują, ale i ciężko im się zadomowić, nie tylko ze względu na inność, ale także dlatego, że tęsknią:

Godzinami opowiadają, jak pięknie było u nich w wiosce, przypominają śpiew tamtejszych ptaków, zapach pola. Gdy się kłóca, najgorszym przekleństwem jest: „Obyś nigdy nie wrócił *na rodzinę*”. *Na rodzinę*, czyli do ojczyzny, ale raczej do tej swojskiej ziemi, z którą są związani, niż do wielkiego państwa. (B, 201)

W 1917 roku bieżęńcy znów stają się niechciani. Szalejące ceny żywności i wrogość miejscowych sprawia, że mimo obaw decydują się na powrót. Jako uchodźcy byli zakładnikami sytuacji politycznej – niektórzy musieli czekać na podróż kilka lat: „Wracali do Polski, której nie znali i której nie było przed ich wyjazdem. Na swoją ziemię, ale do nieznanego kraju”. (B, 257)

Polska szybko dała odczuć prawosławnym chłopom, że nie pasują do opowieści o jednorodnym katolickim narodzie. Bieżęńcy nie mieścili się w takiej opowieści ze swoim doświadczeniem. Prymaka-Oniszk przywołuje przejmującą historię Józefa Szymusiuka, który przyłapany na zbieraniu chrustu, musi odpowiedzieć leśniczemu, kim jest: Polakiem czy Ruskim. Czuje, że od tego wyznania zależy wymiar kary. Różnic w traktowaniu prawosławnych i katolickich chłopów jest więcej, autorka stara się niczego nie przesądzać, zamiast interpretacji często poprzestaje na pytaniach albo – tam, gdzie to się udaje – na udokumentowanych relacjach. Wielokrotnie powtarza się motyw lepiej zarządzanych polskich organizacji pomocowych wspierających katolickich uchodźców, autorka znajduje wspomnienia bieżęńców, którzy od sąsiadów słyszeli: „Tu jest teraz nasza Polska, jedźcie sobie, gdzie chcecie” (B, 290).

Prawo do pamięci

To kim my jesteśmy? Z naszą historią trafiamy gdzieś do czarnej dziury. (B, 352)

Bieżeństwo 1915 jest opowieścią o braku pamięci, opowieścią, która chce przywołać nieistniejący świat, by za jego pośrednictwem wspólnota potomków mogła rozpoznać się we własnej grupowej historii, wspólnym przemilczanym i marginalizowanym doświadczeniu; określić w (nowej) tożsamości. Owym doświadczeniem – dopowiedzmy od razu – nie będzie jedynie wyjechanie na bieżeństwo, ale przede wszystkim powrót z niego do życia w Polsce. Autorka nie próbuje niczego dopowiadać i nie stosuje zabiegów służących mitologizacji przeszłości, tym silnej wybrzmiewa, jak powrót do domu uczynił dawnych jej mieszkańców obcymi i przez lata dyskryminowanymi.

Niepamięć jest w *Bieżeństwie*... jednocześnie metaforą i rzeczywistością. Autorka w zaskakujący sposób odsłania proces wychodzenia z niepamięci, pokazuje, jak drobne zdarzenia, obrazy, czasem pojedyncze słowa odgrywają rolę pępowiny do wielkiej historii, a interwencja w przeszłość staje się jednocześnie ingerencją w teraźniejszość. Pamiętanie, o którym pisze Prymaka-Oniszk, ma tę właściwość, że nie jest jedynie zapatrzeniem w przeszłość – przyczyną i ostatecznym celem jest to, co teraz; obecni potomkowie i konsekwencje nawiązanej więzi z przeszłością. Paradoksalnie więc „wydarzenie”, o którym pisze, wydobywane z niepamięci, staje się przedstawialne: reportaż skrupulatnie rekonstruuje detale wygnania i powrotu. Odpominanie otwiera drogę do pamięci aktywnej – nastawionej na odpowiedzialność wobec tego, co obecnie, i co nastąpi w przyszłości. Dotyczy to zresztą zarówno potomków, jak i ówczesnych bieżeńców, którzy pomni doświadczeń z 1915 roku, w latach czterdziestych przekonywani przez władze, a jeszcze bardziej przez grasujące na Podlasiu bandy – podobne do tych w rodzaju bandy „Burego” – do opuszczenia ziem polskich, nie zdecydowały się na kolejną tułaczkę. „Pamiętali, jaką traumą było opuszczenie własnej ziemi i że tym, którzy na

bieżeństwo się nie udali, powodziło się w życiu lepiej” – uważa Prymaka-Oniszk¹¹.

„Opisać i zrozumieć” – tak definiuje swoje zadanie autorka. Instykt reporterski każe jej pytać o okoliczności zazwyczaj pomijane w historycznym dyskursie, także w *oral history*, którą się posługuje. Dopomina się o codzienny kontekst: co czuli, co zabierali na wygnanie, jaka była pogoda, jak wyglądała ich podróż, w co się ubierali, co jedli, co spotkali w Rosji. Pamięć posługuje się obrazami, dlatego zagląda za ich kulisy, pyta o sposoby wytwarzania na przykład baśniowych opowieści, które wplatają się w opowieści z bieżeństwa. Nie dowierza powtarzającym się wspomnieniom Rosji jako urodzajnego kraju, gdzie wszystko było większe, piękniejsze, szuka śladów zderzenia światów, spotkania z innością. Dzięki szczegółom historia rodzinna znajduje odbicie w innych opowieściach. Reporterska relacja buduje więc więź zarówno z przeszłością, jak i między uczestnikami opowieści. Niepamięć, w której zanurzona jest pisząca wnuczka, nagle uobecnia się wraz z opowieścią o tym, jak babcia Nadzia w marcu 1921 roku w drodze powrotnej walczy o małą córeczkę, którą próbowali jej odebrać żołnierze podczas kontroli. „Czuję, że babcia jest mi bliska jak nigdy dotychczas” – pisze Prymaka-Oniszk. Reportaż złożony jest z podobnych licznych przejść od nieobecności do obecności, kiedy to, co ujawnione, wchodzi w sferę doświadczenia odbiorcy – z tego spotkania wyłania się rzeczywistość odpomniana. Dzieje się tak także dlatego, że przeszłość niepamiętana okazuje się do odzyskania, jest więc niewidoczna, a nie nieistniejąca. Ten rodzaj niepamięci ma charakter performatywny¹²: polityka państwa wytworzyła mechanizm wykluczenia doświadczeń części społeczeństwa, spychając opowieść o nich w oficjalny niebyt albo na margines rodzinnych opowieści. Ale możemy też mówić o performatywności odpominania, które

¹¹ Cyt. z rozmowy przeprowadzonej z autorką 31 stycznia 2018 roku. Nagranie i materiały własne.

¹² O performatywności niepamięci zob. także rozpoznania Romy Sendyki, które były dla mnie inspiracją. R. Sendyka, *Niepamięć albo o sytuowaniu wiedzy o formach pamiętania*, „Teksty Drugie” 2016, nr 6, s. 250 i n.

kreuje nowy rodzaj praktyk pamięci, ujawniając się w gestach i podejmowanych działaniach. Współuczestnictwo w pisaniu przez aktywny kontakt z autorką reportażu jest jedną ze składowych tego zestawu praktyk pamięci, obok spotkań i dyskusji, własnych działań artystycznych, komentarzy na Facebooku, poszukiwania indywidualnych genealogii, często także wyjazdów śladami przodków.

Bieżeństwo 1915 zarówno opowiada o pamiętaniu, jak i pisze historię – te dwa dyskursy przedstawiania przeszłości (historia i pamiętanie) uzupełniają się, stają się elementami jednej układanki. Pamięć faktów i zdarzeń przenika się z pamięcią doświadczeń, przeżyć, a więc z pamięcią afektywnej reakcji na „wydarzenie”. Splot afektywno-historyczny zaczyna ważyć w terażniejszości, dopominając się o formę reprezentacji. W przypadku książki proces przekazywania pamięci odbywa się nie tylko między materiałem źródłowym a autorką, autorką i jej rozmówcami, ale także między tekstem a jego czytelnikami.

W 2014 roku Prymaka-Oniszk uruchamia stronę internetową poświęconą bieżeństwu (Biezenstwo.pl) oraz profil na Facebooku – w ciągu dwóch godzin notuje ponad dwieście polubień i udostępnień (facebookowy profil śledzi ponad dwa i pół tysiąca osób). Przychodzą mejle od osób, które mają własną opowieść o bieżeństwie, dzielą się własnymi ustaleniami, przekazują kontakty do innych potomków, artystów, działaczy, którzy kultywują prywatne wspomnienia. Wokół strony i przyszłego reportażu organizuje się grupa ludzi, którzy o bieżeństwie chcą wiedzieć więcej, bo to część ich biografii. W 2015 roku pojawia się sporo inicjatyw przypominających o wydarzeniach sprzed stu lat, powstają wystawy, przedstawienia teatralne, wykłady i spotkania – strona internetowa jest miejscem organizującym tę grupę; pojawia się konkurs zatytułowany *Jestem, bo wrócili. Przywracanie pamięci w setną rocznicę bieżeństwa*.

Przywracanie pamięci staje się w tym przypadku tożsamościowym samookreśleniem. Wśród potomków niemal zawsze pojawia się pytanie: kim jestem? Prymaka-Oniszk także je notuje – dostrzegając zjawisko masowego redefiniowania własnych biografii. Podkreśla, że nie ma jednej odpowiedzi i sama nie chce jednoznacznie przesądzać, kim czują się potomkowie bieżeńców. Dzisiaj jedni czują się

Białorusinami, inni Polakami, jeszcze inni zwyczajnie mieszkańcami Podlasia, wielu nie jest nawet wyznania prawosławnego, niektórzy w ogóle się nie określają – wszystkich łączy wspólna przeszłość bieżeńskich potomków. Za tym – zdawałoby się wygodnym – uogólnieniem kryje się jednak nie tyle niezdolność do jednoznacznych uzgodnień, ile nieprzystawalność polityczno-historycznych podziałów do rzeczywistości. Doskonale to widać pod koniec książki, kiedy autorka opowiada o wycieczce do Rosji z laureatami konkursu *Jestem, bo wrócili* – wspólnie chcieli poszukać potomków tych, którzy nie wrócili w rodzinne strony, zostali na bieżeństwie. Rosjanie kierują ich do polskich stowarzyszeń, które zajmują się dokumentowaniem wiedzy o zesłańcach (głównie przez cara i NKWD), bo dla nich bieżeńcy z dawnej guberni grodzieńskiej czy chełmskiej to nie są Polacy. Tak samo zresztą myślą badacze polskich zsyłek na Sybir. Rosjanom trudno zrozumieć, że w tym przypadku chodzi o mieszkańców pogranicza, chłopów wyrwanych ze swojej „tutejszości”. Kierują ich do stowarzyszeń białoruskich i ukraińskich, ale i tam nikt o bieżeństwie nie słyszał, nikt tego nie bada, nikt nie potrafi pomóc. Po latach okazuje się, że nie wypełnia tej luki też polska oficjalna opowieść o uchodźcach 1915 roku pokazana na przykładzie rocznicowego dokumentu TVP Historia, akcentującego, że to „lud polski jak żebrak jedzie w obce strony”. Wśród wspólnoty potomków – odnotowuje Prymaka-Oniszk w reportażu – pojawia się niezgoda na takie zawłaszczanie historii:

Ludzie piszą, że bieżeństwo nijak ma się do polskiej martyrologii sybirackiej. Wpisanie go w tę narrację robi z bieżeństwa inną opowieść. Nie mieszczą się w niej prawosławni chłopci i ich doświadczenie. Jak więc opowiadać, by było to zrozumiałe dla Polaków i by wciąż była to historia bieżeństwa? (B, 353)

To pytanie zasadnicze z punktu widzenia odbioru całego reportażu. Czy przywracanie pamięci ma być utwierdzaniem się w mniejszościowej lokalnej opowieści? Mikrohistorie wchodzą w relację z wielką historią – wędrówka chłopów z Sokółki z przesuwanym się frontem niemieckim – ale zgodnie z założeniem autorki nie chcą być jedynie lokalnymi opowieściami zamkniętymi w mniejszościowym getcie. To punkt zwrotny, bo właśnie w tym

miejscu mówienie o doświadczeniu bieżęństwa wchodzi w konflikt z narodową opowieścią o polskości – definiowanej jako świadoma przynależność do wspólnoty, kojarzonej z ziemią, narodem, językiem, katolicką wiarą. W opowieściach bieżęńców to właśnie wiara jest najważniejszą cechą dystynktywną – prawosławni mają gorzej w czasie tułaczki, polskie organizacje pomocowe działają zdecydowanie sprawniej, ale pomagają katolikom Polakom; odradzająca się po wojnie państwowość stawia na polskość nieodłącznie związaną z wiarą katolicką. W tworzącym się monolicie polskości Białorusini z pogranicza byli z definicji grupą wykluczonych z polskiej kultury. Znajdujemy wielokrotne ślady tego w tekście, chociaż autorka za wszelką cenę próbuje wymknąć się z pułapki prostych odczytań. Pokazując skomplikowane losy przygranicznego tygła, w centrum stawia opowieść o „tutejszości”, która dopomina się o miejsca w pamięci. Tyle że pamięć wydarzenia jest równie ważna w historii bieżęństwa jak pamięć wykluczenia – bez tej drugiej trudno zrozumieć, czym de facto to uchodźstwo było i jakie przyniosło skutki.

Historia mieszkańców wschodnich terenów, żeby mogła zaistnieć w zbiorowej świadomości, musi wejść w konflikt z narracją dominującą i uzyskać do niej równoprawny akces. Tyle że opowieść większości ufundowana została na polskiej katolickiej pamięci. Autorka *Bieżęństwa 1915* unika wchodzenia w konflikt, skupia się na pamięci wydarzenia, co czyni to upominanie się o wstęp do oficjalnej większościowej narracji głosem z pozycji podporządkowanej, mniejszościowej. Żądanie i oczekiwanie zmiany paradygmatu pamięci i polskiej tożsamości o wiele mocniej wybrzmiewa w głosach zebranych na stronie internetowej w zakładce *Co nam zostało z bieżęństwa?*:

[...] po bieżęństwie Białorusini upadli na kolana i nie mogą się z nich podnieść. To bardzo dramatyczne, ale według mnie trafne i prawdziwe... [...] Jedni nazywają się dziś Białorusinami, inni prawosławnymi Polakami, inni w ogóle się nie określają, jeszcze inni stali się katolikami. A rocznicę bieżęństwa świętujemy razem. To jest taka wspólna historia, wspólna tożsamość. To nas zbudowało także jako pewną wspólnotę.

(Joanna Troc, reżyserka spektaklu *Bieżęńcy*, zrealizowanego z grupą młodzieży w Muzeum Białoruskim w Hajnówce)

Żeby słowo „bieżeństwo” budziło choćby najdalsze skojarzenie nie tylko w nas, potomkach bieżeńców, ale w każdym wykształconym konsumencie kultury, żeby stało się po prostu elementem historii Polski i Europy.

(Anna Szerszunowicz, filolog, laureatka konkursu *Jestem, bo wróciłem*)

Mnie nawet nie dziwiło to, że tego bieżeństwa nie ma w historii, bo od początku czułam, że ta moja narracja rodzinna nie siedzi w historii z podręcznika. Lubiłam historię jako przedmiot, sporo czytałam, konfrontowałam to z tym, co opowiada się w rodzinie. To był dla mnie pretekst, by kwestionować swoją polskość. Odkrycie, że obowiązująca narracja nie jest moja, poprowadziło mnie do wniosków o własnej tożsamości. U mnie w rodzinie o tym się nie mówilo, nikt nie nazywał tego, czy jesteśmy Białorusinami, albo Polakami, albo po prostu tutejszymi. Sama wykoncypowałam, że raczej nie jestem Polką, ale Białorusinką. W rodzinie zresztą każdy ma inną odpowiedź na pytanie o narodowość.

(Aleksandra Czerniawska, malarka, autorka muralu *Bieżeństwo*)

Książka reporterska zainicjowała proces, który ma szersze znaczenie. Jeśli przywracanie prawa do pamięci jest zadaniem literatury, to literatura zaczyna odgrywać rolę społeczną (powoływania do życia wspólnoty zaangażowanych odbiorców odnajdujących siebie bądź biografię własnej rodziny) i polityczną (nowa wspólnota zaczyna otwarcie mówić, że oficjalna wersja historii pomija ich doświadczenie bieżeństwa). Reporterska relacja w tym przypadku staje się rytualnym przejściem z niewiedzy i niepamięci do historii i pamiętania, z dokumentowania jednostkowych doświadczeń komponuje opowieść wspólnotową. Ten wymiar odpominania ma tożsamościowy charakter. W reportażu i wszelkich działaniach wokół niego (spotkaniach, rozmowach, akcjach artystycznych) dokumentowanie doświadczeń chłopskich bieżeńców staje się przesłanką do zaistnienia wspólnoty tożsamościowej. I tak po nowemu zdefiniowana grupa wychodzi z lokalnego marginesu, wyposażona w niepodważalne dowody, jakim jest sama materialność książki, zawarte w niej ustalenia, zebrane fakty, zamieszczone zdjęcia, z wyższymi kompetencjami dociera do centrum z własną opowieścią. Jeśli nawet wspólnota obecnych potomków bieżeńców skupia się na biograficznej archeologii i odpowiedzi na pytanie o własną tożsamość, to jednocześnie definiuje się jako odrębna grupa obywateli mająca własną historię.

Pytanie o tożsamość

Tradycyjna kultura, w jakiej przed bieżenstwem zanurzeni są chłopci, nie stawia pytań o tożsamość narodową. Punktem odniesienia jest najbliższy świat. Nie trzeba się zastanawiać, kim się jest. To oczywiste. Jestem z Knyszewicz. (B, 195)

Opowieść o bieżenstwie tworzy wyłom w narracji o jednorodnej polskiej tożsamości narodowej, wymyka się także unifikującej tendencji do uproszczeń. Chłopscy bieżenci nie nadają się ani na Innego, ani nie można ich wcisnąć w kategorię marginesu. Chłopi z Podlasia nie są narodem, należą do kultury tradycyjnej, pochodzą stąd. Świadomość odrębności kształtuje się w bieżenstwie – przede wszystkim przez zderzenie z innością rosyjską, ale i poprzez odrzucenie przez polskie państwo. Dzięki takiej konstrukcji mamy do czynienia z historią, która podważa utarte tożsamościowe kategorie, zaświadcza, że było inaczej. Ten rodzaj opowieści zmienia perspektywę, przekonuje do ponownej pracy nad pamięcią zbiorową. Nie bez znaczenia jest tu wybór sposobu pisania oraz języka. W warstwie tekstowej autorka notuje wielokrotnie, jak słowa, które przechowała pamięć mowy, są impulsem uruchamiającym proces odpominania. „Bieżenstwo”, „na rodzinu”, „na hoły kamień” – otwierają opowieść o wygnaniu, o ojczyściej ziemi, o dramatycznym powrocie do rozgrabionego domu. Język tak bezpieczny kiedyś, swojski, kiedy mówiło się „po prostu”, staje się nagle stygmatem obcości, nie-polskości. W *Bieżenstwie 1915* mamy powrót do pierwotności języka w podwójnym znaczeniu: do opowieści pierwszych, zasłyszanych i przekazywanych kolejnym pokoleniom, i do słów pierwotnych, które wywołują świat, nadają mu kształt. Tu nie podważa się języka, ale ufa mu, sprawdza, ale zawiera temu, że przechowuje w swoim archiwum pamięć zdarzeń. Język legitymizuje opowiadaną historię. Oczywiście Prymaka-Oniszk pisze do szerokiego odbiorcy, dlatego o mówieniu „po prostu” jedynie się opowiada, ale jego ciągła obecność oraz powtarzanie słów znaczących jako jeden z tematów reportażu jest zabiegiem o dalej idących konsekwencjach niż jedynie celebrowanie lokalnej egzotyki.

U Prymaki-Oniszk wątek zestawienia języków – oficjalnego i „tutejszego” – wchodzi w orbitę nie tyle historii, ile współczesności. Z punktu widzenia interesów wspólnoty odbiorców można żałować, że autorka zrezygnowała z większej porcji mówienia „po prostu”, poza słowami-symbolami, co być może wzmocniłoby jeszcze przekaz. Obszernie opisuje jednak znaczenie języka, który bywa swojski i przyjazny, ale bywa także przyczyną opresji. Daje poczucie bezpieczeństwa, ale także staje się zagrożeniem – jak wtedy, kiedy chłopi, którzy nie mówią po polsku, muszą na nowo zgłaszać akces do polskości, wypełniając skomplikowany i obszerny wniosek z deklaracją powrotu na własne ziemie.

Historia bieżącego niesie w sobie krytyczny potencjał wobec tradycyjnie rozumianej polskości. Za sprawą reportażu chłopskie mówienie „po prostu” dociera do oficjalnego centrum z żądaniem zmiany. *Bieżące*... nie chce być opowieścią mniejszości, ale częścią oficjalnej historii – zarówno „tutejszych”, jak i całego polskiego społeczeństwa. Książka skierowana jest do szerokiego grona, nie tylko do potomków bieżących. Jeśli staje się rytualnym przejściem z niewiedzy i niepamięci do historii i pamiętania, to także z jednostkowego doświadczenia do opowieści wspólnotowej. Tyle że już nie polskiej i katolickiej, i nie narodowej, ale historii wszystkich obywateli państwa odsłaniającej konflikty i wykluczenie, po to żeby położyć im kres.

Na różne sposoby tekst próbuje zbliżyć się do odpominanej historii, ale udaje się to przede wszystkim dzięki wyraźnemu wyeksponowaniu różnych przekazów: materiałów źródłowych, pojedynczych głosów-opowieści bohaterów, emocji autorki, fotografii, wreszcie języka tutejszego – spontanicznego i swojskiego. Język mniejszościowy wraz z opowieścią dociera do oficjalnego centrum i – wyposażony w wiedzę dokumentów oraz świadków – może zajmować wobec tego centrum mniej wtórne pozycje. Innymi słowy, może przemawiać z pozycji wiedzy równoprawnej, a nie z pozycji mniejszości zabiegającej o uznanie. *Bieżące*... nie chce być opowieścią mniejszości, chce być częścią oficjalnej potwierdzonej historii grupy. W ramach odmienności – historii, o której opowiada reportaż; języka, którym się posługuje; podejścia do tematu – szuka

się zarówno wiarygodnego przekazu, jak i sposobu dotarcia do szerokiego grona, nie tylko do potomków bieżących. Ostatecznie powstała książka pokazująca, że „tutejszość” mogłaby być nową wersją polskości. Wymagałoby to oczywiście dekonstrukcji jednorodnej opowieści o narodzie, zbudowanej na znakach-symbolach, takich jak ziemia przodków, krzyż, biało-czerwone barwy, polska mowa. Nowa wersja polskości, która uwzględniałaby wielokulturowość i wieloetniczność, zamiast o narodzie mówiłaby o społeczeństwie, szacunek dla wartości tworzyłby społeczny kod, który z otwartości na inność rozumianą także jako część tego, co nasze, czyniłby wyznacznik nowoczesności. Takie argumenty i deklaracje pojawiały się, kiedy Polska wstępowała do Unii Europejskiej. Szybko jednak okazało się, jak silnie wbudowane w zbiorową tożsamość jest to, co Tomasz Żukowski opisał jako „ustanowienie nacjonalistycznego pola dyskursu społecznego”¹³. I co wciąż wybrzmiewa w haśle: „Wczoraj Moskwa, dziś Bruksela suwerenność nam odbiera”, dając asumpt do budowania polskości zamkniętej czy wręcz ksenofobicznej.

Zmieniająca paradygmat polskości praca pamięci musiałaby rozpocząć się od zdiagnozowania obsesji niewinności, na której ufundowana jest większościowa opowieść narodowa, skutecznie wspierana przez oficjalną politykę historyczną programowaną i wdrażaną przez rząd¹⁴. Uwzględnienie doświadczenia bieżących musiałoby oznaczać odpowiedzialność za historię antybiałoruskich pogromów, które zorganizowali w 1945 roku we wsiach wschodniej

¹³ T. Żukowski, *Ustanowienie nacjonalistycznego pola dyskursu społecznego. Spór między partią a Kościołem w roku 1966*, w: *Rok 1966. PRL na zakręcie*, red. K. Chmielewska, G. Wołowicz, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2014.

¹⁴ Polityka historyczna polskiego rządu skupia się na budowaniu dumy narodowej z heroicznej postawy Polaków – szczególnie w II wojnie światowej – i całkowitym pozbawieniu sprawstwa Polaków np. w Zagładzie. Piszemy o tym w książce *Debata po 1989 roku. Literatura w procesach komunikacji*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2017. W 2018 roku rząd PiS przyjął ustawę o IPN, zgodnie z którą karze podlega mówienie o tym, że Polacy byli współodpowiedzialni za Holokaust. Nowe prawo wywołało kryzys w relacjach z Izraelem i Stanami Zjednoczonymi. W dyskusji i zabiegach dyplomatycznych polski premier użył nawet sformułowania o „żydowskich sprawcach”.

Białostoczczyzny „Zygmunt” i „Bury”, żołnierze oddziału słynnego „Łupaszkii”.

Autor reportażu w relacji z czytelnikami

Zastanawia mnie, dlaczego na części najpopularniejszych dziś zdjęć z pierwszego etapu bieżerstwa ludzie są ubrani tak, jakby na zewnątrz była przynajmniej późna jesień z przymrozkami? (B, 67)

Reportaż wymyka się sztywnej gatunkowej ramie. Przeobrażenia, którym ulega, najlepiej bodaj widać na przykładzie podejścia do wierności konkretowi, przywiązaniu do – jak to określa Zygmunt Ziątek – „mowy faktów”, którą wspomaga, a często egzemplifikuje fotografia w reportażach¹⁵. Zdjęć zamieszczonych w *Bieżerstwie...* nie sposób pominąć – uchodźcy 1915 roku spoglądają na nas już z okładki książki. Fotografie doskonale wpisują się w konwencję reportażu zaproponowanego przez autorkę. W podstawowym znaczeniu odgrywają rolę źródła historycznego – unaoczniającego zasób wiedzy o zdarzeniach (np. fotografia tłumu uchodźców w kolejce po chleb w punkcie Międzynarodowego Czerwonego Krzyża uświadamia skalę głodu, o którym opowiadają bieżerńcy). Zdjęcia pochodzą w większości z publikacji w rosyjskich gazetach z tamtego czasu, częściowo z zasobów organizacji pomocowych. Pokazują przede wszystkim wygnanie – tłumy ludzi uciekających przed wojną. Prymaka-Oniszk nawiązuje w tekście do fotograficznego zapisu, ponieważ odsłania elementy codzienności. Fotografie korespondują z tekstem, opowiadają „własną” historię – o biedzie, drodze, masowych oczekiwaniach na chleb w punktach pomocowych.

Zdjęcia zamieszczone w książce postrzegam także jako samodzielny dyskurs mówiący o wydarzeniach inaczej niż dyskurs werbalny. Język obrazów wytwarza wyobrażenia o świecie, ale

¹⁵ Z. Ziątek, *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (1)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016, s. 103 i n.

i sam świat produkuje i utrwała „inną” wiedzę historyczną. Inność polega głównie na mocniejszym akcentowaniu kontekstu: zdjęcia wygnania pokazują, co zabierali bieżący i ile mieli dobytku, dlaczego byli tak a nie inaczej ubrani (np. na jednej z fotografii kobiety ubrane są w odświętne stroje, bo to jedyne, co miały ze sobą). Na wielu zdjęciach widzimy kobiety i dzieci – ich los mówi najwięcej o bezradności i biedzie uchodźczej. Oglądamy je bose, odpoczywające na zboczu drogi, wędrujące z workami na plecach albo piętrzące się w tłumie. Smutne (zrezygnowane?) twarze patrzące w obiektyw – nawiązują z patrzącym kontakt wzrokowy. Trudno oprzeć się sile tego spojrzenia i nie zatrzymać chwilę dłużej. Fotoreporterowi mogło chodzić o ten efekt, choć prawdopodobnie powstał on przy okazji. Zdjęcia w większości są niepozowane, co łatwo ocenić po braku ostrości, „łapaniu” chwil, które nie poddają się kunsztownemu kadrowaniu. Te, na których bohaterowie się ustawiają, wyraźnie różnią się od pozostałych – zazwyczaj pokazują pozujących, jak w przypadku biednych bieżących stojących obok lokalnych notabli po powitaniu przyjezdnych.

Język obrazu wytwarza i przetwarza świat – wizualny bodziec szybciej podsuwa wyobraźni znaczenia; spojrzenia w obiektyw to nawiązanie relacji, ale i wyjście poza kadr, poza tę jedną określoną chwilę, poza jednorazowość. Dzięki temu odbiorca patrzy „w oczy” zamiast patrzeć „na coś”. Przeszłość, z którą nawiązuje relację, staje się elementem teraźniejszości. Fotografie w *Bieżącym*... (te fizyczne, ale i te, o których się opowiada) biorą więc udział w konstruowaniu wiedzy historycznej, przyczyniając się do praktyk budowania wyobrażeń o przeszłości.

Powtórzę – Prymaka-Oniszk nie ucieka w domysły, nie pisze mitu i unika patosu. Odślania traumatyczne zdarzenia przez pojedyncze losy. Pyta o to, co kryje się w kontekście, atmosferze, codzienności. Nie tylko odślania siebie – reportera mocującego się z oporem materiału, niewiedzą, wystawionego na pokusę wyobraźni, zmagającego się z trudem odzyskiwanej rzeczywistości minionego, dręczonego pytaniami żądającymi odpowiedzi – ale włącza do opowieści własne odczucia, porażki, wątpliwości. Ten rodzaj odautorskiego ujawnienia, odślaniania motywów, metody pracy reportera, nie jest zjawiskiem

odosobnionym w reportażu. Z podobną co u Prymaki-Oniszk siłą wybrzmiewa we wspomnianym już reportażu Grzebałkowskiej czy Łazarewicza. Mimo różnej tematyki i stylu pracy zajmują się w gruncie rzeczy tym samym: chcą nadać kształt mikroopowieściom, porozrzucanym zdarzeniom, wrażeniom, przywołać dawną realność i zrozumieć ją w terażniejszości; z porozrzucanych puzzli ułożyć spójną opowieść. Pytają o terażniejsze skutki, o to, co zostało z tej przeszłości dziś, o jej widzialne i aktualne ciągi dalsze. Prymaka-Oniszk na stronie Biezenstwo.pl w zakładce *Co nam zostało z bieżenstwa?* dokumentuje opowieści prawników (pyta o pamięć, ale i o materialne ślady); Łazarewicz w drugiej części książki zatytułowanej *2015* wraca do pytania „kto zabił?”, pokazuje terażniejsze losy milicjantów z Jezuickiej, walkę sądową – łącznie z Trybunałem Sprawiedliwości w Strasburgu – prowadzoną przez ojca Grzegorza – Leopolda. Podkreślają, że przeszłość ma znaczenie także z uwagi na terażniejsze skutki, na obecnych czytelników – by ich przekonać, że opowiadana historia nie jest zamknięta jedynie w przeszłości. Grzebałkowska uparcie „czepia się” pamięci detali żyjących świadków. Springer pozostałości prosperity dawnych stolic uwiecznia także na zdjęciach, w przypadku *Miedzianki* – dokumentuje materialne ślady, które posłużą przewodnikom po Dolnym Śląsku do pokazywania zaginionego miasta.

Każde z nich „reporterską robotę” zaczyna od źródeł, od zapoznania się z nimi i skonfrontowania ich zawartości z indywidualną pamięcią świadków lub osób przekazujących zapamiętaną opowieść. Ta konfrontacja jest ważna. U Prymaki-Oniszk materiał źródłowy jest wyraźnie wyeksponowany, bo to on stanowi „dowód na istnienie”. U Łazarewicza pokazuje kompetencje autora w czytaniu zawartości teczek IPN¹⁶.

¹⁶ Takie podejście autorów wpisuje się w dyskusję o plagiacie w reportażu literackim. O nieuprawnione korzystanie z cudzej pracy posądzeni byli Witold Szablowski, który w znacznym stopniu oparł swój reportaż z antologii *Mur. 12 kawałków o Berlinie* (Czarne, 2015) na filmie dokumentalnym o Niemcach wysyłających paczki pomocowe do Polski, czy choćby Jacek Hugo-Bader, który w *Długim filmie o miłości* (Znak, 2014) wykorzystał bez oznaczenia teksty dziennikarzy

Jak ważne jest podejście do źródeł w reportażu historycznym, umiejętność autorskiego ich wykorzystania, pokazuje przykład Piotra Nesterowicza i jego reporterskiej opowieści o awansie mieszkańców wsi w latach pięćdziesiątych, kiedy to do miast przeniosły się niemal trzy miliony ludzi. Punktem wyjścia dla historii, które złożyły się na książkę *Każdy został człowiekiem*, były wydane w dziewięciu tomach pamiętniki młodzieży wiejskiej opatrzone wspólnym tytułem *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej*¹⁷. Po 1989 roku nie było książki, która opowiedziałaby o doświadczeniach młodych ludzi urodzonych na wsi, których na początku lat pięćdziesiątych zauroczyła nowa Polska, jak potoczyły się losy tych, którzy zdecydowali się wyjechać do miasta, zdobyć wykształcenie, pracę; jak przy tej okazji kształtowała się ich świadomość polityczna. Pomysł Nesterowicza trafił w literacką lukę i zapotrzebowanie na taką opowieść.

Ta wielka zmiana – w dążeniu do potwierdzenia nowej miejskości w dużej mierze przez nich wyparta lub ukrywana – miała ogromny wpływ na to, jakie społeczeństwo tworzymy obecnie. Tym samym jest to reportaż o nas samych, którzy swoje chłopskie dziedzictwo często dopiero oswajamy

– napisał w posłowniu¹⁸. Nesterowicz opowiada cztery życiorysy, skomponowane z wielu innych – z czego tłumaczy się na końcu. Powiązał losy postaci, które w rzeczywistości wcale się nie znały, wzbogacił przeżycia wybranych przez siebie bohaterów o wspomnienia innych autorów pamiętników. Przy okazji powołuje się na Melchiora Wańkowicza, który tego rodzaju zabieg reporterski nazywał strategią „mozaiki” i zastrzega, że dodane elementy stanowią zaledwie ułamek autentycznych życiorysów głównych bohaterów i nie zmieniają ich prawdziwych losów ani poglądów.

„Tygodnika Powszechnego”. Za każdym razem przypadek nieuczciwego korzystania ze źródeł wzbudza dyskusję i czytelnicze oburzenie.

¹⁷ *Młode pokolenie wsi Polski Ludowej*, t. 1–2, red. J. Chałasiński, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1964 (t. 1), 1965 (t. 2). Tomy ukazywały się pod różną redakcją. Ostatni wydany został w 1980 roku.

¹⁸ P. Nesterowicz, *Każdy został człowiekiem*, Czarne, Wołowiec 2016, s. 229.

Pamiętniki – poddane cenzurze – nie są typowym źródłowym materiałem, z czego autor zdaje sobie sprawę, odnotowując w tekście ślady ingerencji cenzury. Odnalazł też inne dokumenty, krewnych ówczesnych aktywistów, jednak trudno oprzeć się wrażeniu, że reportaż opiera się przede wszystkim na pamiętnikach opracowanych przez uczniów Józefa Chałasińskiego, że autor dał się uwieść temu, co o wczesnych latach PRL opowiadają pamiętnikarze. Mowa więc o drakońskich metodach przymusowej kolektywizacji, o pracy w PGR-ach, gdzie od początku dominuje niedbalstwo, próżnowanie i pijaństwo. Mocno wybrzmiewa bieda, której powszechnie doświadcza powojenna wieś, ale i towarzyskie układy decydujące o tym, kto dostaje się na studia, kto jest faworyzowany w pracy. Skok cywilizacyjny, który był udziałem bohaterów książki Nesterowicza, jest spełnieniem rzeczywistych marzeń o „lepszym świecie”. Niezależnie od wszystkich mankamentów, także zdobywanej z biegiem lat i doświadczeń świadomości, że nie żyją w najlepszym z możliwych systemów, ów skok do „lepszego świata” jest marzeniem spełnionym.

Najlepiej chyba świadczy o tym obecne w opowieściach przeświadczenie, jak ciężko żyje się na wsi, jak ciężka praca rodziców nie pozwalała na zaspokojenie podstawowych potrzeb rodziny. Dlatego nie tylko urzędnik czy nauczyciel, ale robotnik fizyczny jest wyżej w hierarchii niż chłop. *Każdy został człowiekiem* nie pogłębia jednak tak odmalowanej rzeczywistości, nie sięga „pod skórę” jednostkowych opowieści – nie dowiadujemy się w zasadzie niczego o tym, jakim szokiem musiało być dla młodych wyrwanie z rodzinnego otoczenia, na czym polegał trud osvajania się z nową nieznaną i przerastającą wyobraźnię rzeczywistością, w której podróż do Warszawy jest spełnieniem marzeń o podróżowaniu, a Pałac Kultury jawi się jako ósmy cud świata; jak dokonywało się swoiste zapominanie o wiejskim pochodzeniu i jak oficjalna propaganda rozmijała się z realizacją, z codziennością.

Nesterowiczowi nie udało się skutecznie „odkształcić” perspektywy pamiętników, dominuje w nich język podania i sprawozdania, wyzuty z emocji i daleki od żywiołu mowy potocznej. W efekcie bohaterowie są płacy, w niczym nie przypominają realnych postaci,

zatrzymują się na poziomie konstruktów tekstowych. Oczywiście wydaje się też, że na konkurs firmowany m.in. przez Związek Młodzieży Wiejskiej nadesłali prace ci młodzi, którzy skłonni byli identyfikować się z tą organizacją, próżno więc szukać relacji podających w wątpliwość system polityczny, nie ma śladu obecności osób o innych poglądach. W starciu oficjalnej propagandy z wiejskim językiem można było upatrywać szansę, której Nesterowicz nie wykorzystał. Siebie ustawił – inaczej niż Prymaka-Oniszk i inaczej niż Łazarewicz – w roli autora jedynie konstruującego tekst, który nie podejmuje dialogu ani z bohaterami, ani z czytelnikiem, nie ujawnia pozycji wobec tekstu i opowiadanej historii.

Nie ma też śladu głosów współczesnych świadków minionych wydarzeń. Ci szczególnie wyeksponowani w opowieści Prymaki-Oniszk wciąż funkcjonują na jej stronie internetowej, dopisując ciągi dalsze książkowego reportażu. Bo dzięki internetowej aktywności Prymaka-Oniszk nie tylko dotarła do osób z historią podobną do własnej; przez Biezenstwo.pl można było dowiedzieć się, jakie działania pojawiają się przy okazji rocznicy stulecia lub po niej; obejrzeć źródła i podzielić się własną opowieścią z innymi. Internet miał w zamierzeniu autorki jedynie pomóc w szukaniu osób i źródeł, pierwotnie był więc tylko narzędziem, jednak szybko przekształcił się w miejsce gromadzące różnego typu informacje poświęcone bieżeniu, gdzie mogą zetknąć się ze sobą wszyscy ci, którzy mają bieżenią przeszłość w biografii. Dla jednych to pieczołowicie odkrywane świadectwo niewiedzy, dla innych początek redefiniowana własnej tożsamości. Pojawia się też kontynuacje losów książkowych bohaterów – jeden z czytelników podążył śladami opisanego przez Prymakę-Oniszk Pawlika z Wólki¹⁹. „Tutejszość” bieżenińskich potomków ma swoją wspólnotę odbiorców i dopomina się o własne miejsce w historii, oczekując zmiany większościowej opowieści.

¹⁹ Zob. *Pawlik z Wólki. Poszukiwania*, Biezenstwo.pl, <https://biezenstwo.pl/2018/02/08/pawlik-z-wolki-poszukiwania/> [dostęp: luty 2018].

Summary

The article is an attempt at tracing the developments in the contemporary variety of historical reportage. The analysis of texts by Aneta Prymaka-Oniszk, Cezary Łazarewicz and Magdalena Grzebalkowska indicates that contemporary historical reportage is not a “reportage of the past”, but rather an element of the set of remembrance practices taken up from the standpoint of the current needs of authors and readers. “Great history” is presented from a small perspective – of memory and everyday life of ordinary people. It often calls for a social change of the prevailing paradigm. The author also points out the role of readers and new media, actively involved in the process of reportage creation.

KATARZYNA BUSZKOWSKA

Fotografia reportażowa w relacji z tekstem

Fotografia w codzienności

W 2010 roku młody absolwent uniwersytetu Stanford pokazał światu projekt aplikacji o nazwie Instagram, służącej do zamieszczania zdjęć, którymi można się „podzielić”, czyli pokazać innym. W 2012 roku Mark Zuckerberg – właściciel największej platformy społecznościowej – dostrzegając trend zamieszczania zdjęć na Facebooku, zdecydował się zainwestować i wykupić akcje Instagrama za ponad miliard dolarów. W styczniu 2018 roku Instagram posiada już 800 milionów aktywnych użytkowników, Facebook – ponad dwa miliardy¹.

Mimo rozwoju technik filmowania to zdjęcia pozostają w cyfrowym świecie najchętniej wykorzystywanym środkiem przekazywania informacji o sobie i rzeczywistości. Bez przyrastającej bazy zdjęć trudno sobie wyobrazić istnienie najpopularniejszych mediów społecznościowych, do których należą Facebook i Instagram. Fenomen popularności tego typu platform dowodzi, że fotografowanie stało się jedną z najpowszechniejszych praktyk codzienności. Dzięki

¹ Statystyki aktualizuje *The Statistics Portal*, <https://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users/> [dostęp: marzec 2018].

rewolucji technologicznej do zrobienia zdjęcia wysokiej jakości wystarczy średniej klasy telefon komórkowy. Użytkownicy fotografują, ale i podpatrują u innych techniki, sprawdzają i uczą się samodzielnie – najczęściej w sieci – jak uzyskać określony efekt na zdjęciu, czytają fora internetowe i porady, słowem – samoedukacja fotograficzna rozwija się wraz ze skokiem technologicznym. To także przekłada się na wzrost kompetencji nie tylko wytwórczych, ale także po stronie odbiorców; grupa użytkowników takich platform jak Instagram to najczęściej jednocześnie ludzie robiący zdjęcia i oglądający fotoopowieści innych. Na Facebooku i Instagramie „być” oznacza „dzielić się”, „udostępniać” (ang. *to share*). Często zresztą powtarza się, że istota mediów społecznościowych sprowadza się do angażowania innych, wciągania w sieć aktywnej wymiany (informacji, zdjęć, komentarzy). Tu odbiorca i nadawca jest tym samym użytkownikiem, którego cechą immanentną stanowi aktywność.

Instagram pozwala nie tylko na zamieszczanie zdjęć, ale także na ich „poprawianie” przez zastosowanie filtrów i komentowanie, a sam portal zamienił się w miejsce kreowania trendów, promowania marek czy osób. Równie ważne jak zamieszczanie zdjęć stało się obserwowanie i śledzenie zdjęć zamieszczanych przez innych. Szybko więc okazało się, że Instagram to ulubione miejsce celebrytów, którzy nagle dla swoich fanów są na wyciągnięcie ręki (można ich nie tylko podejrzeć, ale także skrytykować, skomentować czy napisać prywatną wiadomość). Z polskich gwiazd najpopularniejszy jest profil Roberta Lewandowskiego, śledzony przez kilkanaście milionów fanów, na świecie na podium plasują się piosenkarki: Taylor Swift i Selenę Gomez obserwuje niemal sto milionów osób.

Liczby te – zmieniające się w imponującym tempie – pokazują, jak „oglądanie” zdjęć przekształciło się w masowe codzienne zaglądnienie do cudzego życia. Już po pobieżnym choćby przejrzeniu profili na Instagramie staje się jasne, że nie ma większego znaczenia, co i jak się fotografuje – ważne jest „dzielenie się” tym, co prywatne, nierzadko intymne, albo dostęp do wiedzy o czyimś życiu. Wokół zamieszczanych zdjęć – mieszkania, siebie w różnych sytuacjach (najczęściej nieoficjalnych), potraw, dzieci, partnerów,

zakupów – tworzy się sieć, w której niedostępny obiekt staje się bliższy, a jego życie – możliwe do podejrzenia.

Fotografowanie jako jedna z praktyk codzienności sprowadza się do dostrzegania/oglądania i uwieczniania, zatrzymywania „na później” albo dla innych. Służy dokumentowaniu życia, by je pokazać innym, często także po to, żeby zainterweniować w rzeczywistość. Taką rolę odgrywają zdjęcia z miejsc niedostępnych dla dziennikarzy, na przykład fotografie z ogarniętej wojną Syrii zrobione przez jej mieszkańców i zamieszczane w mediach społecznościowych. Fotografia wojenna ma zresztą w internecie nowe życie. I nie mam na myśli jedynie masowego publikowania zdjęć, które kiedyś można było zobaczyć w gazetach, na wystawach czy w albumach. Fotoreporterzy – którzy w wyniku finansowego i reklamowego kryzysu prasy na całym świecie stracili etaty, a także finansowanie czasochłonnych i kosztownych wypraw przez wydawców – wśród internautów znaleźli nie tylko wiernych odbiorców, ale i ludzi gotowych zainwestować (przez portale zbiorów funduszy) w powstanie reportażu z terenów ogarniętych wojną. Świetnym przykładem takiego działania jest projekt medialny Outriders², tworzony przez reporterów, fotoreporterów, specjalistów od programowania, grafików. W internecie zamieszczają fotoreportaże z dodatkiem tekstu i niekiedy nagrania audio będące opowieścią fotoreportera o tym, co można zobaczyć na zdjęciach, o kulisach powstania fotografii, sytuacji w danym miejscu, osobistym doświadczeniu. Fotoreporter Marcin Suder dzieli się opowieścią, jak z jego perspektywy i w obiektywie jego aparatu wyglądała wojna w Iraku, a ściślej – zajęcie Mosulu³. Zanim zobaczymy fotoopowieść (tekst

² Grupa Outriders powstała w 2017 roku, założyła serwis internetowy, na którym zamieszcza depesze z własnych zagranicznych wypraw albo tłumaczone z mało dostępnych, często naukowych źródeł, oraz reportaże fotograficzne dostosowane do technologii internetowej. Reportaże tworzą członkowie grupy, pieniądze na podróże reporterskie w niedostępne miejsca pozyskują od internautów. Mottem ich działania jest hasło zamieszczone na stronie głównej: „Oryginalne treści. Globalny kontekst. Innowacyjne formy narracji”, <https://outride.rs/pl/> [dostęp: marzec 2018].

³ Zob. *Mosul*, <https://outride.rs/pl/mosul/> [dostęp: marzec 2018].

i komentarz autora), twórcy dają kilkudzaniowe wprowadzenie tekstowe z kontekstem historycznym:

W 2014 roku zszokowany świat patrzył, jak kilka tysięcy dżihadystów zajęło Mosul. Abu Bakr al-Baghdadi ogłosił tam powstanie kalifatu. Miasto stało się jego stolicą i symbolem nowego porządku. Ci, którzy zostali, trafili w kleszcze okrutnego reżimu. Zmiana nie miała jednak nic wspólnego z prawami Koranu, ale z grabieżą, strachem i okrucieństwem.⁴

Komentarz odautorski skupia się już na perspektywie indywidualnej, połączony jest z obrazem, tak żeby całość (i fotografia, i dźwiękowy komentarz) się dopełniała. Akcent pada na doświadczenia osobiste: „Mosul zachodni został unicestwiony. [...] Gdy człowiek tam przebywa, to naprawdę trudno uwierzyć, że to miasto będzie odbudowane”⁵.

Od początku zespół Outriders skupiał się na wykorzystaniu możliwości i narzędzi technologicznych w reportażu internetowym. Łączy on więc obraz, dźwięk, tekst, tak zwaną fotografię 360°, nagrania z drona, grafikę, animacje czy wizualizacje; oferuje także odbiorcy możliwość nawigacyjnego czytania i oglądania bliźniaczo podobnego do konstrukcji aplikacji internetowych (na poziomie podstawowym wykorzystuje zasady działania ekranów dotykowych: przewijamy w dół – chcąc zobaczyć, co jeszcze oferuje portal, czy przejść do kolejnego rozdziału opowieści – lub na boki, żeby poznać szczegóły oglądanego fragmentu). Dzięki takiemu zastosowaniu narzędzi internetowych odbiorca aktywnie wybiera często nie tylko poszczególne części opowieści, ale i sam decyduje o tym, który z elementów składowych będzie początkiem historii (najlepszym przykładem zastosowania tego typu interaktywności jest reportaż *Mogadishu* o wojnie w Somalii⁶). W tym projekcie technologia nie przysłańia jednak dokumentalnej opowieści, zbliża się jedynie do nawyków znanych użytkownikom smartfonów. Bo – jak deklarował

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, nagranie dźwiękowe, slajd 2. [dostęp: marzec 2018]

⁶ Zob. *Mogadishu*, <https://outride.rs/pl/mogadishu/> [dostęp: marzec 2018].

od początku jego współzałożyciel Jakub Górnicki – kluczowe jest zbudowanie wspólnoty z odbiorcami:

Chcemy pokazywać proces powstawania materiałów, bo uważamy, że buduje to relację z czytelnikiem, którego zaufanie do mediów jest mocno nadwyrężone. Chcemy, żeby inni ludzie rozumieli, jak pracujemy, jak podejmujemy decyzję [...]. Drogę do obiektywizmu traktujemy trochę jak drogę do nieba. Dlatego bardzo ważna jest motywacja i pokazywanie tego dążenia. Uważamy, że jeśli czytelnicy dowiedzą się, jak pewne procesy zachodzą, nie tylko zaufają nam, ale również lepiej zrozumieją przekazywaną informację.⁷

Grupa na początku działalności zebrała na jednym z portali crowdfundingowych (społecznościowego finansowania) ponad osiemdziesiąt tysięcy złotych, które przeznaczyła na powstanie pięciu reportaży zagranicznych. Outriders otrzymali Grand Press Digital 2017, a także w tym samym roku nagrodę na „New York Times” Democracy Forum w Atenach.

Materiałem dla tego typu internetowego reportażu jest fotografia, bo ona uwierzytelnia działania, pokazuje, że reporter był na miejscu, zobaczył, „zatrzymał” w kadrze, żeby podzielić się z odbiorcą. Opowiedzieć o swoim doświadczeniu. Zdjęcie inicjuje kontakt między odbiorcą, nadawcą a sytuacją, o której ten ostatni opowiada.

Podobnie w codzienności użytkowników smartfonów uwieczniony moment potrzebny jest po to, żeby podzielić się z innymi, obwieścić światu swoistą nowinę o sobie albo o tym, co mnie otacza. Pociąga z jednej strony to, że zestaw zdjęć na Facebooku czy na Instagramie daje złudzenie lepszego (ciekawszego) życia na co dzień, z drugiej jednak – każdy może trafić na moment, który uchwyci najlepiej, wziąć udział w tym, co się wydarza wokół. Każdy wytwórca może stać się twórcą. Zdjęcia wykonane przez

⁷ M. Wujek, *Outriders: Uprawiamy nieklikalne dziennikarstwo*, „Marketing i Biznes”, <https://marketingibiznes.pl/start-up-zone/outriders-uprawiamy-nieklikalne-dziennikarstwo/> [dostęp: marzec 2018].

piętnastolatka w zbombardowanej wschodniej Ghucie – oraz film nakręcony komórką – wraz z apelem „Uratujcie nas, zanim będzie za późno”⁸ to jeden z najdobitniejszych przykładów na to, jak może wyglądać interwencja w otaczającą rzeczywistość. Światowe zainteresowanie jego zdjęciami dowodzi, że znajduje odbiorców. Fotografowanie jako praktyka codzienności nie sprowadza się do reprodukcji obrazów, ale jest rozwijaniem nowych form kulturowych, które inicjują czynne zaangażowanie (społeczne, kulturowe, polityczne i inne), a nie bierną konsumpcję⁹. Chciałabym szczególnie podkreślić ten aspekt, bo – w moim przekonaniu – ma on zasadnicze znaczenie dla zrozumienia roli i odczytań fotografii we współczesnym reportażu.

Punkt widzenia

Dla fotografa czas mierzy się w chwilach, „decydujących momentach”, które chce przyłapać i zapisać. Celem fotografa reportażysty jest – twierdzi Henri Cartier-Bresson – utwalenie na taśmie fotograficznej sytuacji, która oddawałaby istotę zdarzenia, nie wchodząc w rozbudowaną opowieść seryjnych kompozycji.

Dla mnie fotografia – pisze Cartier-Bresson w programowym eseju – jest równoczesnym rozpoznaniem w ułamku sekundy z jednej strony – znaczenia faktu, a z drugiej strony – rygorystycznej organizacji dostrzeżonych form, które ten fakt wyrażają. To właśnie żyjąc, odkrywamy siebie w tym samym czasie, w którym odkrywamy świat zewnętrzny. On nas kształtuje, ale my możemy działać również na niego. Nastąpić musi pewien rodzaj równowagi między tymi dwoma światami, wewnętrznym i zewnętrznym, które w stałym dialogu tworzą jeden świat i to o tym trzeba informować.¹⁰

⁸ Zdjęcia Muhammeda Najema, o których piszę, to jeden z wielu przykładów informacji docierających z Syrii za pomocą mediów społecznościowych. Zob. relację na jego profilu na Twitterze <https://twitter.com/muhammadnajem20> [dostęp: marzec 2018].

⁹ Zob. W. Benjamina, *Twórca jako wytwórca*, przeł. J. Sikorski, w: tenże, *Anioł historii*, red. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.

¹⁰ H. Cartier-Bresson, *Decydujący moment*, przeł. K. Łyczywek, „Format” 2005, nr 1, s. 4.

Innymi słowy, jak dopowiada analizujący myśl Cartier-Bressona Paweł Mościcki, wymaga to „wejścia w rodzaj chwilowego zespolenia ze światem, nie tylko rytmem tego, co się dzieje, ale także z głęboką logiką zdarzeń”¹¹. Rzecz jasna, realność fotografii nie polega na tworzeniu obrazu naśladowującego rzeczywistość, ale na tym, że widz staje się świadomy tego, co widzi. Walter Benjamin nazywa to przełamaniem optycznej nieświadomości¹². Fotografia w reportażu będzie skupiać się na konkretności, który sprowadza opowieść do esencji albo odkształca perspektywę. Lektura zdjęć Krzysztofa Millera – jednego z najsłynniejszych fotografów reporterów – pokazuje, jak oba te aspekty są obecne, jak reporter wciąga widza w grę bliskich spojrzeń. Intymna więź fotografa z obiektem w przypadku Millera jest legendarna, „na wyciągnięcie ręki”: „Zrobiłem kiedyś fotografię amerykańskiego żołnierza rozbijającego minę. Podejść bliżej już nie mogłem, bo musiałbym na tej minie stanąć” – opowiadał¹³. Opowiadanie o zdjęciach, pisanie o nich, służyło mu nie tylko jako zalecona terapia, kiedy zdiagnozowano u niego depresję i stres pourazowy podobny do tego, na jaki cierpią żołnierze wracający z misji wojennych, ale miało być także wyrwaniem obrazu z jego anonimowości, pokazaniem nie tylko w sytuacyjnym kontekście, ale przede wszystkim w kontekście indywidualnym. „Chcę opowiedzieć o tych fotografiach, ale też chcę opowiedzieć o sobie” – napisał w sierpniu 2016 roku¹⁴.

Zdjęcia Millera urzekają szczególnie, często zaskakują niejednoznacznością, niezależnie od tego, czy zapisują moment historyczny, czy zwyczajny, jak sfotografowany pijany rowerzysta na drodze z Siedlec. Ale w pamięci fotografii nie o detal chodzi, choć bywa najbardziej namacalny. Dużo ważniejsze są emocje – to one decydują, czy damy wiarę temu, na co patrzymy. Często pojawia się przy tym

¹¹ P. Mościcki, *Migawki z bliskich spotkań. Fotografia, literatura i historia*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 76.

¹² Zob. W. Benjamin, *Twórca...*, dz. cyt.

¹³ W. Jagielski, *Fotograf, który nie zmienił świata*, „Gazeta Wyborcza”, 25.08.2017. Przedruk w: K. Miller, *Fotografie, które nie zmieniły świata*, wstęp W. Jagielski, Agora, Warszawa 2017. Cyt. za tym wydaniem, s. 8.

¹⁴ W. Jagielski, *Fotograf, który nie zmienił świata...*, dz. cyt., s. 15.

recenzja odbiorców sprowadzająca się do lapidarnego „poruszające zdjęcie”. Wdzierające się emocje są wtargnięciem fotografa w rzeczywistość. Na czym polega wiarygodność emocji? Kto jest uprawniony do orzekania o prawdziwości przedstawienia? Miller pokazuje, jak dramatyczne zdarzenia, których było się świadkiem i którym poświęciło się uwagę, zostają na zawsze, wchodzą w krwiobieg doświadczania rzeczywistości. To, co rozpoznane przez wzrok, odciska w pamięci ślad. Nie chodzi o „uchwycenie chwili”, ale o zapis doświadczenia podmiotu stykającego się z rzeczywistością, próbę oddania istoty zdarzeń, zbliżenia odczuwania fotografującego i oglądającego:

Byłbym ostatnią szują, gdybym mówił, że znam głód. Nie, nie doświadczyłem go. Wprost przeciwnie. Mój sportowy organizm, wyżyłowany nieustannym wpadaniem do wody. W różnej formie, ale zawsze radykalnej. Jest silny. Jeszcze wytrzymały. Jako tako przygotowany na niespodzianki zaaplikowane przez moją głowę. O głód tylko się otarł. Musnął po nim naskórkowo. Bo głód tylko fotografowałem, więc nie mam prawa o nim pisać. Czy głód zresztą jest opisywalny? Głód jest fotograficzny. Łatwiej spojrzeć, nacisnąć i odejść. Trudniej wejść w ciało i w głowę głodującego człowieka. Poczuc, jak jest naprawdę, i opisać tę prawdę. Więc muka – mówią głodni sytem, gdy ci próbują za nich mówić. Dlatego tylko fotografowałem. Robiłem zdjęcia, chwyciłem ich przed śmiercią, by oni sami, milcząc, mówili. By nie zamilkli.¹⁵

Fotografie Millera dostarczały informacji o skali wojennych zniszczeń i codzienności mieszkańców miejsc dotkniętych wojną. Uwagę zatrzymuje kadr, forma zdjęcia każe pytać, jak powstało. Miller opowiada o codzienności fotografowania w poruszającej autobiografii *13 wojen i jedna. Prawdziwa historia reportera wojennego* (2013). Natrętnie powracające obrazy przemocy, emocjonalny miks doświadczeń granicznych zatrzymanych w kadrze nie dawał o sobie zapomnieć długo po zrobieniu zdjęcia. Książka o doświadczaniu wojny była elementem procesu terapeutycznego, wydawało się szczęśliwie zakończonego. Trzy lata po wydaniu Miller popełnił samobójstwo.

¹⁵ K. Miller, *13 wojen i jedna. Prawdziwa historia reportera wojennego*, red. A. Niziołek, Znak, Kraków 2013, ebook, s. 89.

Fotografia – tak u początku XX wieku niedoceniana – teraz nie jest już tylko ilustracją, ale stała się medium treści, nowych sensów, które powstają na styku z tekstem, zawsze w relacji, nie w izolacji od słowa¹⁶. Zdjęcia Millera i jego praktyka fotografowania są zapisem zmagania z materią i sytuacją, dowodem, jak fotografowanie staje się integralną częścią poszukiwania obrazu tego, co się wydarza tu i teraz:

Łatwo było Henriemu Cartier-Bressonowi, ojcu fotoreportażu, mówić o właściwym momencie, decydującym momencie zrobienia zdjęcia. Na przykład, gdy ktoś przeskakuje przez kałużę. Trudniej złapać ten moment, gdy ktoś celuje. Gdy on strzela i oni strzelają. Także w ciebie. Gdy trzeba uważać na plecy. Musisz wpieryć się przez psychologiczną granicę strachu. Powiedzieć sobie jak ja: „Miller...”, i tak dalej. Wtedy, niczym w transcendencji, w medytacji, robisz to. Fotografujesz.¹⁷

W tekście *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*¹⁸ Zygmunt Ziątek opisał, jak reportaż pogodził się i ułożył z fotografią, jak uczestniczy ona we współczesnym reportażu w „mowie faktów”, jak utwierdza tekst w konkretności. „Zaspokajając potrzebę wierności w stosunku do konkretności, fotografia stwarza jednocześnie szansę ocalenia tej wielowarstwowości znaczeń, która do niedawna była atrybutem reportażu literackiego jako całości” – pisze Ziątek¹⁹.

Chciałabym pokusić się o wskazanie konsekwencji istnienia fotografii reportażowej w relacji z tekstem i pokazać, jak zdjęcie

¹⁶ O rosnącej roli obrazu zob. M. Hopfinger, *Stare – nowe media*, w: taż, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Sic!, Warszawa 2003, a także taż, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, PWN, Warszawa 1993. Śledząc historię i rolę obrazu w kulturze, Hopfinger pisze: „ranga przedstawienia wizualnego w kulturze pierwszej połowy XX wieku nie dorównuje pozycji słowa. Obraz nie cieszy się tak wysokim prestiżem komunikacyjnym jak słowo, nie z nim łączone są główne idee czy problemy epoki”; taż, *Stare – nowe media...*, dz. cyt., s. 141.

¹⁷ K. Miller, *13 wojen...*, dz. cyt., s. 15.

¹⁸ Zob. Z. Ziątek, *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (1)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016.

¹⁹ Tamże, s. 104.

zamiast uczestniczyć w „mowie faktów”, wytwarza nową rzeczywistość, ujawnia metastrukturę, przez co zasadniczo zmienia treść i wymowę całości reportażu, wreszcie jak taka praktyka i hybrydalna forma prowadzi do zmiany perspektywy patrzącego i czytającego. Żeby wydobyć model wzajemnych odniesień tekstu i fotografii, posłużę się analizą reportażu *Eli, Eli* Wojciecha Tochmana (piszącego) i Grzegorza Welnickiego (fotografującego). Na jednym ze zdjęć kilkuletnie dziecko siedzi na płycie nagrobnej obok kolorowego krzyża z głową ukrzyżowanego Jezusa i stojącymi słoikami. Pozuje. Fotograf zatroszczył się o ustawienie kadru. Malec zdaje się doskonale odgrywać rolę: z lekko zadartą głową patrzy nieruchomo w obiektyw, jedną ręką podpierając się, żeby nie spaść z kamiennej płyty, w drugiej trzymając zwitek.

Połowa mieszkańców cmentarza nie skończyła dwunastu lat. Połowa z nich to sieroty. Gonią po dachach, skaczą z jednego na drugi. Zgiełku przy tym dużo, śmiechu. Ale i płaczu. Kamienne albo betonowe groby stoją ciasno obok siebie, spada się w szczelinę tak wąską, że trudno dolecieć do ziemi. Na szczęście, bo piętrowe katakumby potrafią sięgać czterech metrów. Widać z nich znakomicie biały kościół za murem, szklane wieżowce Makati (to jedno z siedemnastu miast Metro Manila), banki i hotele.²⁰

To zarówno opowieść o filipińskich slumsach, jak i metareportaż – tekst odsłaniający i analizujący strategie reporterskie. Fotografie, zamiast „mówić o faktach”, będą kreować nową sytuację, która wychodzi poza codzienność. Jak to wpływa na percepcję? Czy wytrąceni z komfortu oglądania, zyskujemy inną wiedzę o rzeczywistości czy tylko o zainteresowaniach fotografującego?

Poetyka flesza

Inspiracją dla reportażu *Eli, Eli* było zdjęcie, ono dało impuls do reportażu, od niego często zaczynają się części opowieści. Wojciech Tochman dostał mejlem fotografię dziewczyny z dziwną chorobą,

²⁰ W. Tochman, G. Welnicki (fotografie), *Eli, Eli*, Czarne, Wołowiec 2013, s. 23. W dalszej części cytuję za tym wydaniem, oznaczając w nawiasie E. z numerem strony.

przez którą jej ciało pokrywa się deformującymi bąblami. „Gazeta Wyborcza” chciała przeprowadzić wywiad z autorem zdjęcia Grzegorzem Wełnickim, który wrócił z Filipin. Tyle że Tochman zobaczył w tej fotografii więcej niż rozmowę do gazety, zaproponował Wełnickiemu wspólny wyjazd do Manili, którego owocem stała się książka.

Reporter nie odwraca wzroku – opowiadał Tochman Dorocie Wodeckiej. – To nie znaczy, że natrętnie przyglądam się wszystkim chorym, których mijam na ulicy. Nie byłoby to ani miłe, ani grzeczne. No i nie wszyscy przechodnie mnie ciekawią. Większość mnie nie ciekawi, nawet jeśli swoją osobą zwracają uwagę. Ale czasem zdarza się ktoś, kto wdziera się w moje życie bez pytania i zamieszkuje w nim na jakiś czas. Tak było z Josephine. Pojawiła się nagle na ekranie mojego komputera na dziwnych zdjęciach Grzegorza Wełnickiego²¹.

Reportaż opowiada o najuboższej dzielnicy i jej mieszkańcach. Na Onyksie spotykamy Edwina N., który jest organizatorem wycieczek dla zagranicznych turystów, oprowadza ich po slumsach, pokazując tak zwaną True Manilę (tak nazywa się turystyczny program). Spośród mieszkańców slumsów autorzy reportażu przebywają z Josephine Vergarą (Ate Jo) i jej rodziną, poznajemy księdza zarządzającego cmentarzem, na którym mieszkają najubożsi z ubogich, między innymi trzynastoletni Christan i jego młodociana matka. Obaj reporterzy – piszący i fotografujący – także są bohaterami opowieści o relacji łączącej reportera i postaci reportażu. Grzegorz Wełnicki zaprzyjaźnił się wcześniej z mieszkającymi na cmentarzu ludźmi ze slumsów, dlatego kiedy przyjechał znowu razem z Tochmanem, chętniej opowiadali o sobie. Wełnickiemu łatwiej było ich przekonać do zwierzeń. Decydowała bliskość relacji. Od środka Wełnicki ustawia dowolnie kadr, kieruje światło tak, żeby uzyskać pożądaną efekt i chociaż zdjęcia określić można jako piękne i artystyczne, to trudno je nazwać pocztówką z Manili. Od wewnątrz Tochman opowiada o tym, jak mieszkańcy Onyksu żyją za mniej niż dolara

²¹ *Josephine z perłą. Z reporterem Wojciechem Tochmanem rozmawia Dorota Wodecka*, „Gazeta Wyborcza”, „Wysokie Obcasy”, 12.10.2013, s. 22.

dziennie, mają domy z dykty i kartonu, niemal od dziecka się narkotyżują, uciekają w śmierć.

Zawsze jest sposób na wyjście z Onyksu. [...] Zmęczone młode matki piją zwykle płyn do czyszczenia srebra albo przyskają sobie prosto w usta sprayem na karaluchy. Psik i już! Dobry Jezus, a nasz Panie, daj jej wieczne spoczywanie. (E, s. 39)

W spirali przemocy biorą udział wszyscy: od reporterów przez bohaterów po czytelników. Tochman rozprawia się nie tylko z reporterami i reportażem, który żywi się cudzą „story”, rozprawia się także z czytelnikami. Czy wy – zdaje się mówić – kupujecie pięknie wydaną książkę, żeby dowiedzieć się o biedzie? „Czy chcemy w ten sposób przeżyć katharsis tanim kosztem?” – dopytuje Kinga Dunin²². Wychodzimy z bezpiecznej pozycji obserwatorów. Szczególnie w sytuacji, kiedy oglądamy innych obserwatorów – takich jak zagraniczni turyści biorący udział w wycieczkach True Manila – płacących za oglądanie biedy.

Tochman uważa, że poszukują przeżycia granicznego²³. Niewątpliwie to także kolejny rozdział kolonialnego podejścia białych Europejczyków do mieszkańców Onyksu. Reporter z ironią odnotowuje oburzenie Francuza, kiedy dostrzega klimatyzator czy lodówkę w slumsach. Na biedzie zarabia Edwin N., ale zarabia każdy, kto może i w jakikolwiek sposób potrafi – dzieci na ulicy wyciągają rękę po dolary i euro, chętnie uśmiechając się do zdjęć. Winny jest nie tylko kapitalizm, bogaty Zachód, który nie widzi najmniejszej potrzeby zajmowania się rozwiązywaniem problemów na Onyksie. Tochman za podtrzymywanie tego stanu rzeczy obarcza odpowiedzialnością także Kościół. Filipińczyków z Polakami łączy przywiązanie do katolicyzmu. Tytuł książki to cytat z ostatnich słów Chrystusa na

²² K. Dunin, *Łagodne postkolonialne safari*, „Krytyka Polityczna”, 17.10.2010, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/kinga-dunin-czyta/dunin-lagodne-postkolonialne-safari/> [dostęp: marzec 2018].

²³ *Wakacje w slumsach, czyli pocztówka z Filipin*, „Dzień Dobry TVN”, <https://dzien-dobry.tvn.pl/wideo,2064,n/wakacje-w-slumsach-czyli-pocztowka-z-filipin,102267.html> [dostęp: marzec 2018].

krzyżu, które specyficznie wybrzmiewają na Filipinach, bo to właśnie w filipińskiej wiosce San Pedro odbywa się co roku w Wielki Piątek droga krzyżowa, w której idą młodzi mężczyźni w cierniowych koronach, biczą się i na końcu zostają ukrzyżowani. Widowisko przyciąga tłumy, wiele osób nie wytrzyma upału, mdleje, całość transmitują telewizje, relacje pojawiają się w mediach na całym świecie. Tochman wyobraża sobie tę scenę nie w upale San Pedro, ale w chłodnym klimatyzowanym wnętrzu centrum handlowego. Podobnie wystudiowane artystycznie zdjęcia wpędzają w zakłopotanie. Recenzenci podkreślali, że reporterzy celowo prowokują, używają estetyki szoku, żeby sprawdzić, jak daleko można się posunąć.

Tochman od lat powtarzał, że reportaż to „śliska sprawa”²⁴ – reporter używa bohaterów, zabierając im to, co mają najcenniejszego, i niewiele dając w zamian; komponuje subiektywnie tekst z tego, co usłyszał i zobaczył, zarabia na tym mnóstwo ludzi po drodze, ale nie bohater opowieści, bo w kodeksie reporterskim za opowieść się nie płaci.

Zainteresowanie fotografa, ale i oglądającego ogniskuje się na przeciwstawieniach: realne – wykreowane, piękne – brzydkie, wyeksponowane – ukryte, w kadrze – poza kadrem. Przy czym – warto podkreślić – fotografowani bohaterowie nie są bezbrinnie złapani w pułapkę spojrzenia fotografa, ale aktywnie biorą udział w wytwarzaniu obrazu.

Tochman często dopowiada, jak zdjęcie powstało, co było przed, jak długo fotograf cyzelował kadr, reżyserował oświetlenie, żeby uzyskać pożądany efekt. Dopowiada kontekst, osadza w historii kraju, dopisuje ciągi dalsze losów poszczególnych bohaterów albo sytuacji, w której się znaleźli. Czytelnik i widz dowiaduje się o elementach biografii, które trudno wyczytać ze zdjęcia albo które układają się w zrozumiałą całość – na przykład dają pojęcie, skąd wzięły się blizny na ciele oglądanego na fotografii mężczyzny. Bardzo często zdjęcie i tekst w odmienny sposób wytrącają z utartych schematów postrzegania i pojmowania. Artystycznie oświetlone i skomponowane

²⁴ R. Rient, *Bóg powinien piorunem cisnąć*, „Zwierciadło” 2012, nr 11.

obrazy, wybór przedmiotów, ustawienie pozujących w wyreżyserowanej sytuacji – wszystko to przekształca rzeczywistość nieodwracalnie. To właśnie zobaczy i zapamięta czytelnik *Eli, Eli*. Tak jak w przypadku jednego z ostatnich zdjęć zamieszczonych w książce, na których bohaterka fotografii stojącej u początku reporterskiej wyprawy ucharakteryzowana jest niczym *Dziewczyna z perłą* Vermeera.

I dzisiaj patrzymy na Josephine z perłą. Kobieta dziwo uduziwniona bardziej. Kukła, przebrana karlica, monstrum. Tak blisko słowa „monstrare” – pokazać. Pokazujemy chorą przebraną kobietę. Oglądajmy tę twarz, patrzmy na przeorośnięte ręce, badajmy szczegół za szczegółem, purchlę za purchlę. Obrazy tego, co odrażające, też mogą uwodzić – pisała Susan Sontag. [...]

Nasytzeni zmierzajmy powoli do końca opowieści. Zdrewniała twarz Josephine Vergary możemy powoli usuwać z pamięci. Nie ma co się krępować. Nasz zdrowy świat nie chce świata choroby, tak jak życie nie chce świata śmierci. Młodość nie widzi potrzeb starości, świat heteryków nie chce świata homo, świat pieniądza – świata biedy. (E, s. 117)

„Wełnicki zwalcza obraz obrazem: oświetla modelkę vermeerowskim światłem, w uchu wiesza jej perłę – symbol Filipin”²⁵ – pisze Joanna Tokarska-Bakir i poddaje analizie głosy oburzenia, które się pojawiły przy okazji publikacji. Ich przyczyną – według Tokarskiej-Bakir – jest obraz, który narusza europejskie kanony zarówno piękna, jak i brzydoty. Przywołuje przy tej okazji antropologiczną definicję widzialności („tego, co poszczególne kultury pozwalają zobaczyć swoim członkom”) jako wypadkowej nakazów i zakazów widzenia, skutkujących – jak pisze – „nadwzrocnością lub epizodami historycznej ślepoty”. „Książka Tochmana ze zdjęciami Grzegorza Wełnickiego wydobywa nie tylko medialne mielizny «widoku cudzego cierpienia», ale także kontur powszechnie akceptowalnej ślepoty”²⁶. W zabiegu reporterskim Tochmana i Wełnickiego można zobaczyć jeszcze jeden aspekt – w konstrukcji reportażu właśnie o to chodzi, żeby wybić się z kolein poznania. Żeby prawdziwie

²⁵ J. Tokarska-Bakir, *Jak oglądać, aby nie podglądać*, „Gazeta Wyborcza”, 22.10.2013, s. 13.

²⁶ Tamże.

zrozumieć slumsy Manili, trzeba czegoś więcej niż tylko „wymknąć się z perwersji bezkarnego patrzenia”. Potrzeba znaleźć nowe połączenie między widzeniem a empatią, którą wzbudza to, co oglądamy. Potrzeba zmienić perspektywę patrzenia i opisywania, żeby na nowo zmierzyć się z doświadczaniem w sobie bezradności, poczucia winy, niechęci, lęku, obrzydzenia, ekscytacji. I dopiero z tym wszystkim zderzyć się ze światem wokół. „Starałem się napisać *Eli, Eli* tak, aby czytelnik nie tylko się o nędzy dowiedział, ale też w symboliczny sposób jej doświadczył” – wyznaje Tochman²⁷.

Z tego właśnie powodu Tochman zabiera w podróż do Manili esej Susan Sontag *Widok cudzego cierpienia*. Sontag jest przewodniczką, która ma pomóc wytyczyć nowy szlak rozumienia. „Innego, nawet jeśli nie jest przeciwnikiem, uważamy za kogoś, kogo oglądamy, nie za kogoś, kto (jak my) także ogląda” – pisze Sontag²⁸.

Tochman nie oszczędza nikogo. Rozrysowuje „łańcuch pokarmowy” literatury non fiction, obejmujący reporterów, wydawnictwa, linie lotnicze, drukarnie, dystrybutorów, recenzentów, wreszcie czytelników w roli konsumentów polykających krwiste opowieści. Reportaże żywiące się tym, co odległe, niesamowite, to odmiana neokolonializmu, a żeby to bardziej obrazowo uzmysłowić, Tochman opisuje haniebną tradycję pokazywania ludzi na wystawach dziwactw, dopowiadając: „Strach pomyśleć: gdyby nasza Ate Jo urodziła się w czasach kolonialnych, może i ona stałaby się egzotycznym, zamorskim trofeum przywiezionym z dalekiej kolonii do cywilizowanego świata” (E, s. 120). Czym więc różni się pokazanie jej na zdjęciu od wystawienia w cyrku?

Chociaż *Eli, Eli* nie rości sobie praw do bycia moralitetem, to jednak podsuwa tropy lokalizujące, gdzie przebiega granica między patrzeniem a perwersyjną ekscytacją oglądania. Ociera się o nią zarówno reporter, jak i czytelnik. Liczą się intencje, motywacje naszych działań. W finale opowieści Tochman przytacza wrywkowe (tak jakby całość opowieści była niedostępna) wypowiedzi Grzegorza

²⁷ *Josephine z perłą...*, dz. cyt.

²⁸ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Karakter, Kraków 2010, ebook, s. 40.

Wełnickiego. Jak to się stało, że młody fotograf (ur. 1986) wyjeżdża do Manili, po co robi takie zdjęcia, o co mu chodzi, gdzie w jego przypadku przebiega granica? „Wełna” pojechał do Manili, żeby poradzić sobie z żałobą po ojcu, wcześniej jednak zdjęcia robił w Afryce i Indiach. Po śmierci ojca chciał znaleźć się w najgorszym miejscu na świecie – wyszukiwarka Google’a podpowiedziała, że to cmentarze w Manili.

żywi ludzie nie rozstają się tam ze swoimi umarłymi, mieszkają na grobach, coś dla mnie, pomyślałem, to mi jakoś pomoże, kupiłem najtańszy bilet z Warszawy do Manili, leciałem tam dwa dni, trafiłem do hostelu Friendly’s przy ulicy Adriatico, tam pracował Edwin...
nie przyjechałem na Filipiny po zdjęcia... (E, s. 123)

Z czasem ktoś poznał go z Josephine, przychodził do niej codziennie, zaprzyjaźnili się. Wreszcie spełnił marzenie Ate Jo, zabrał ją nad morze. Wtedy zrobił zdjęcie – dla siebie, bo ten moment był symbolicznym pożegnaniem się z ojcem, końcem żałoby. Tochman podaje opowieść Wełnickiego w urzywkach, żeby jej nie zbanalizować. Jego własna opowieść zamyka się w zawartych na końcu *Podziękowaniach*. Pokazuje sieć osób, dzięki którym nie tylko powstał wspólny reportaż, ale i udało się pomóc na miejscu, zebrać pieniądze i wybudować dom dla dwójki małych dzieci, które spotkali nieopodal Onyksu, wymienili też dach w domu Josephine. Dla niego to było coś więcej niż kolejny temat, ale realna zmiana podejścia – nie tylko opisać, ale i wpłynąć na zmianę tego, z czym obcujemy. Wraz z innymi, bo zanim *Eli, Eli* ujrzało światło dzienne, czytelnicy „karmieni” byli tematem na profilu facebookowym, sami podsuwali propozycje tekstów.

Perspektywa odbiorcy

Metoda zastosowana w *Eli, Eli* pokazuje, że zdjęcie z tekstem dopiero razem odsłania swój sens, pozwala odczytać się we wzajemnej relacji oglądanego i dyskursywnego. Zdjęcia stanowią nie tyle fragment historii, ile część, która upomina się o dopowiedzenie, umieszczenie w kontekście opowieści. W podobny sposób funkcjonują też

reportaże fototekstowe Moniki Bułaj – reportażystki i fotografki, autorki takich książek jak *Nur. Zapiski afgańskie czy Boży ludzie*. Monika Bułaj, nieznana w Polsce, mieszka i pracuje we Włoszech, tam też wydaje. Włoski dziennikarz i pisarz, który pracował z nią nad jedną z książek, tak ją opisał przy okazji debiutu:

Polka, podróżniczka jak Kapuściński, Mickiewicz, Potocki i – czemu nie – Wojtyła. Ona także tropi głosy najsłabszych, poszukuje peryferii i zapomnianych przez historię mikrokosmosów. Jak mało kto, opowiada o ziemiach niczych, zawieszonych między światłem i ciemnością, o monoteizmie i zabobonach, o Wschodzie i Zachodzie.²⁹

Nawet jeśli sporo w tym opisie laudacyjnej przesady, to przywołanie korzeni i mentorów Bułaj wskazuje trzon jej zainteresowań reporterskich: pokazać niedostępny, niechciany, niezrozumiały bądź umykający oku świat. Jej reportaże to zapis podróży, pielgrzymek, poszukiwań odmiennej perspektywy – perspektywy miejscowych, najsłabszych, niesłuchanych, których nikt nie pyta o ich historię.

Moja podróż do Afganistanu zaczęła się w tych samych lasach, gdy Inżynier tłumaczył zeznania torturowanych afgańskich jeńców, w zasadzkach ginęło kolejne pokolenie rosyjskiej młodzieży, a Afgańczycy stawali się narodem sierot, wdów, amputowanych i uchodźców. Chodziłam wtedy po pograniczach wschodniej Polski, po lasach z bajek mojej babci, kryjących zbiorowe groby – tam, gdzie w XX wieku miliony ludzi były deportowane lub zabijane. Dlaczego tamta wojna trwa we mnie, pytałam, wszak jej nie widziałam. Dlaczego trwa w drzewie, glinie, kamieniu? To właśnie na tych kresach znalazłam dusze miejsc, spotkałam pokornych ludzi, słuchałam ich modlitw i jadłam ich chleb.³⁰

Jedzenie chleba będzie u Bułaj zarówno znakiem wspólnoty z lokalnymi, jak i symbolem codzienności. Elementem powszedniości

²⁹ Tę wypowiedź Paola Rumiza cytuję za przedmową ks. Adama Bonieckiego do książki: M. Bułaj, *Boży ludzie. Podróż po kres Europy*, Bosz, Olszanica 2011, s. 7. W dalszej części cytuję za tym wydaniem, w nawiasie oznaczając B i podając numer strony.

³⁰ M. Bułaj, *Nur. Zapiski afgańskie*, Burda, Warszawa 2017, s. 16–17.

będzie także rozmowa – to ona organizuje teksty Bułaj (z innymi, nieznanymi, z samą sobą, z tym, co widzi). Fotografie – liczne w każdej książce, bardziej artystyczne niż reporterskie – pozostają w relacji z tekstem także na zasadzie dyskusji. Na jednej z nich kobiety z dziećmi przy stole z napoczętym chlebem w postaci podplomyka patrzą w dal, unikają – inaczej niż dzieci – spojrzenia wprost w obiektyw. Bułaj opowiada o wspólnym jedzeniu chleba przed podróżą, do kolejnego namiotu Tadżyków, do kolejnego miejsca, za granicą na rzece Pandź.

Tadżykistan, perska wyspa w tureckim morzu. Zakazany Pamir, niedostępny dla własnych mieszkańców. Tu są najbardziej pogmatwane granice planety, narysowane przez Stalina tak, by kontrolować wrzące regiony sowieckiego imperium. Przełęcz ciasne jak szyja gąsiora, które można przejść tylko latem. Mniejszości deportowane do dolin, skąd wyrwać się można tylko po karkołomnej wędrówce na mułach. (B, s. 20)

Bułaj chce pokazać miejsca niechciane, z pogmatwaną historią z ich własnej wewnętrznej perspektywy, jako miejsca swojskie dla siebie, przyjazne, domowe. Dlatego jej zdjęcia, choć pokazują pustkę, samotność, biedę, wyglądają na piękne – często skupione na ruchu, nierzadko czarno-białe, podkreślające szlachetność i artystyczny zamysł reporterki. Bułaj pisze i fotografuje, dzięki czemu od początku wie, jak ułożyć opowieść względem zdjęć, bo taki u niej dominuje kierunek: opowieść jest podporządkowana wizualności opowieści (zarówno temu, co pokazuje współcześnie, jak obrazom z pamięci, z przeszłości). W tekstach nie kamufluje swojej obecności, odsłania się z tym, gdzie i w jakim momencie potrzebuje użyć siebie. To jej opowieść i jej punkt widzenia – na zdjęciach i w tekście. W tym być może najbardziej jej teksty noszą ślad pielgrzymki – tak zwane ją reporterki najwyraźniej wybrzmiewa w wyznaniach i opisach zetknięcia z tym, co duchowe, albo wprost z religią czy religijnym folklorem. O tym opowiada reportaż *Boży ludzie. Podróż po kres Europy*. Miejsca i ludzie pokazani na zdjęciach wydają się oderwani od konkretnej daty, Bułaj szuka przestrzeni, które są pozbawione podpisu z kalendarza – mają być symbolami tego, o czym mówią, poza teraźniejszym odczytaniem. Jedynie

odautorski opis sytuuje opowieść w biografii fotografującej i opisującej reporterki. Ujawnia się subiektywny stosunek do oglądanych obiektów, podporządkowany osobistym przeżyciom i refleksjom. „Moja podróż” – może powiedzieć zarówno autorka, jak i czytelnik, tyle że te dwie subiektywności nie muszą być tożsame. Bułaj opisuje swój punkt widzenia, ale zestawienie zdjęć i tekstu każdy może odczytać po swojemu wskutek wpisanej w nie symboliki i uniwersalizmu, próby opowiedzenia o czymś poza konkretną datą dzienną. To wycinek rzeczywistości i opowieści, oferujący możliwości indywidualnego odczytania. Doznania patrzącego nie muszą ilustrować wrażeń opisującej. Nieostre zdjęcie wiejskiej kobiety idącej przez pole, pokazane w szerokim kadrze, tak że łąka rozciąga się po horyzont, przecinany przez pojedyncze drzewa i wiejski dom – fotografia otwierająca opowieść o wyprawie na Białoruś sprawia wrażenie radosnej, dziewczyna idzie dziarskim krokiem, wyprostowana i pewna siebie. „Na głębokiej Białorusi znalezienie noclegu to nie lada przedsięwzięcie” (B, s. 39) – stwierdza Bułaj, zaraz na początku opisując strach nocą, nocleg w samochodzie w polu, mrok i „napierającą pustkę”. W każdym przypadku (czy odbiorcy skupionego na zdjęciach w relacji z tekstem, czy jedynie przygodnego oglądającego zdjęcia) dochodzi do wytworzenia się sytuacji komunikacyjnej, zatrzymania wzroku, zapytania o to, co widzę/czytam, co myślę, jak to koresponduje z moimi wrażeniami. Wrażliwość to cecha subiektywności, którą posługuje się autorka *Zapisków afgańskich*.

Jeśli Bułaj chce pokazać uniwersalność miejsc, ich duchowe ukryte oblicze, to Wojciech Wilczyk i Elżbieta Janicka szukają odwrotnej perspektywy – aktualności, umiejscowienia w czasie w przestrzeni, w kontekście. „Nie chcemy inscenizacji. Nie interesuje nas eliminacja śmieci wizualnych. Interesuje nas światło płaskie, rozproszone, bez rozpiętości kontrastu i utraty szczegółów w cieniach bądź światłach” – opowiada Janicka o zrealizowanym z Wilczykiem projekcie *Inne miasto*, cyklu wielkoformatowych fotografii dawnego getta warszawskiego wykonanych współcześnie z wysokich budynków. „Oboje mamy spory dystans do konwencji obrazowania i prawdę powiedziawszy, «używamy» fotografii. W ten

sposób możemy poruszać tematykę społeczną, ekonomiczną, historyczną, ale też odnosić się do kwestii estetycznych” – dopowiada Wilczyk³¹. Fotografia ma ujednoznaczać sens, przekazywać stan wiedzy zapomnianej albo niechcianej. Obserwacja okolic Pałacu Kultury z wysokości nie tyle pozwala spojrzeć inaczej, ile zmusza do zmiany perspektywy – zobaczenia, unaocznienia sobie, że zagłada Żydów rozegrała się w centrum miasta, lecz nie ma ekwiwalentnej (równie centralnej) reprezentacji.

Wydobycie ukrytej historii, do tej pory nieuznanej, nienazwanej, i wprowadzenie tej niechcianej wiedzy do społecznego i kulturowego dyskursu – to kluczowe zadania fotografii, którą uprawia Wilczyk. W książce *Niewinne oko nie istnieje* sfotografował budynki, które kiedyś były synagogami. Dziś mieści się w nich straż pożarna, sklep czy kino. Zdjęcia oznaczone geograficznie opatrzone są datą dzienną. Notuje przy tym rozmowy z przygodnie spotkanymi mieszkańcami odwiedzanych miejsc. Rozmowy – przebijający przez nie stosunek do pozostałości po Żydach – dopełniają wymowę zdjęć o kontekst pamięci, wrażliwości, oporu wobec wiedzy o przeszłości. Dzięki medium fotografii przeszłość nie tylko unaocznia się, ile nagle objawia jako wymowny znak nieobecności Żydów w kulturze polskiej. Pokazanie tego, co ukryte, niechciane, niedostrzegane wraz z pojawieniem się na zdjęciu zaczyna znaczyć.

W tym sensie można na *Niewinne oko...* czy *Inne miasto* spojrzeć jak na reportaż, a nie jedynie projekt fotograficzny. To zapis spotkań z ludźmi w określonym czasie i miejscu oraz utrwalenie tego, co z przeszłości zostało w teraźniejszości, opowieść o tym, jak traci się z pola widzenia przedmiot i jak na powrót staje on w centrum spojrzenia. Fotografia nie będzie już tylko aktem interwencji w rzeczywistość czy efektem semiotycznego punktu widzenia, ale staje się aktem performatywnym.

³¹ *Warszawa. Polska. Świat nieprzedstawiony*, rozm. L. Ostalowska, „Krytyka Polityczna”, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/sztuki-wizualne/janicka-wilczyk-warszawa-polska-swiat-nieprzedstawiony/> [dostęp: marzec 2018].

Rzecz nie wyczerpuje się w tym, że jest to miasto inne od istniejącego przed wojną i Zagładą, co można stwierdzić gołym okiem. Chodzi o to, że jest ono inne od tego, którym i jakim się wydawało. Nam. Tu i teraz

– podkreśla Janicka³².

Przez tu i teraz żywioł codzienności wdziera się w opowieść reporterską korzystającą z materii wizualnej. Monice Bułaj w drodze przez Białoruś towarzyszy jej mały syn, zajmowanie się nim, jego narzekania na niedogodności podróży łączą przeszłość miejsc, które opisuje i fotografuje, z uobecniającą się terażniejszością – powiedzielibyśmy potocznie – prozy życia:

– Dziś będzie łóżko, ciepły prysznic i czysta pościel – obiecałam Stasiowi po ostatniej bezskutecznej gonitwie za czarnymi płaszczami, ale z kranu kapie rdza. Zabite na wieczność okna, drzwi dociskamy łózkami. Na dworze ciężka, bezwietrzna noc, tłum obrazów tłoczy się przed oczami. Wiele widzieliśmy, krążyliśmy śladem przecuć, głosów i obrazów.

Przejechaliśmy przez Litwę, szukając starej żydowskiej sekty, wróciliśmy do Polski na świętą górę prawosławnych pielgrzymów, na Ukrainie szukaliśmy lamentów pogrzebowych kobiet Polesia, a teraz znów jesteśmy na Białorusi. [...] Elektryczność to jedyna rzecz, która tu działa, korzystam więc, by robić notatki. Od czterech tygodni prowadzę auto i fotografuję, noc jest więc jest jedyną okazją, by doprowadzić myśli do ładu. (B, s. 43–44)

Odsłanianie kulis pracy w każdym z przywołanych reportaży odsłania proces tworzenia, który zmusza do podwójnego skupienia uwagi: na fotografowanym/oglądanym świecie i na obserwującym, opisującym podmiocie. Relacja, więź reportera z opisywanym fragmentem rzeczywistości uruchamiać ma zmysły czytającego i oglądającego. Stawiam tezę, że w ten typ reportażu wpisana zostaje aktywna rola odbiorcy, jego zmysłów, wrażliwości. To coś więcej niż tylko skanowanie świata, to działanie prowadzące do zdumienia, zaskoczenia, empatii, do poświęcenia uwagi, czasem do działania. Obraz – często to „tłum obrazów” piętrzących się przed oczami, jak pisze Bułaj w przywołanym fragmencie – sytuuje

³² Tamże.

się w centrum przeżywania, tekst próbuje nazwać istotę tego, co zobaczone, dopowiedzieć sytuacyjny, historyczny kontekst, ale też pozostawić ślad podmiotu, swoisty autoportret.

W reportażu uwieczniony świat staje się dla patrzącego częścią świata przeżywanego. Odbiorca wciągany jest weń przez zmianę perspektyw czasowych. U Bułaj tekst często zaczyna się od czasu teraźniejszego, uobecniającego codzienne tu i teraz, od zakorzenienia w chwili obecnej: „Płonie góra Meron, trzaska ogniami stosów, iskrzy się jak kandelabr pośród galilejskich wzgórz” (B, s. 15), „– Mamo, daleko na Białoruś?” (B, s. 39), „Rozbijają butelki, wylewają wodę z misek, z naczyń” (B, s. 65). Opowieść przekształca się jednak w narrację pamięci, przechodzi w czas przeszły, ale szybko ponownie ześlizguje się w sytuację, która trwa w teraźniejszości. Reporter opowiadający o teraźniejszości znajduje się niejako wewnątrz wizualnego doświadczenia, które opisuje. Wieczna teraźniejszość dominuje także w *Eli, Eli*, ustawia odbiorcę jako współuczestnika codziennej sytuacji, którą się opisuje czy pokazuje, uruchamiając pracę zmysłów: „Żywe, ciepłe, wilgotne, wydające zapach zdrewniałe ciało nieznamomej kobiety. Nie chcielibyśmy go dotknąć. Spurchłala skóra każe nam się cofnąć. Ale nie odwrócić. Bo porośnięte czymś ciało przykuwa naszą uwagę” (E, s. 9).

W najbardziej fizyczny sposób zmysłowe odczucie chęci patrzenia, przykuwanie uwagi, przedostaje się w równym stopniu w świat relacjonującego autora, jak i czytelnika, który przestaje być odbiorcą, staje się aktywnym współuczestnikiem, współprzeżywającym. Ten typ reportażu czyni z fotografii materię, narzędzie, centralny obiekt doświadczenia wizualnego, wymyka się gatunkowym schematom celowo, bo w kreatywnych zabiegach upatruje szansę na uchwycenie indywidualnego punktu widzenia. Szuka tym samym sposobów na przyciągnięcie uwagi i zaangażowanie czytelnika idące dalej niż zwyczajowe kliknięcie lajka na portalach społecznościowych. Hybryda tekstu i obrazu, którą tworzy reportaż, podąża tą samą drogą co cyfrowy świat globalnych kontaktów internetowych, gdzie to, co jednostkowe, oryginalnie i „inaczej” podane, podporządkowane jest zasadzie „dzielenia się”, a zarazem bliskie codzienności tu i teraz.

Uważam, że badając ten typ literatury, należy wychodzić od czytelniczych nawyków codziennego odbioru świata za pomocą internetu, mediów społecznościowych, smartfonów, a nie od sposobów pisania. Autorzy wymienionych reportaży doskonale wpisują się w sposób odbierania świata, który jest udziałem aktywnego odbiorcy współczesności, w dzielenie się chwilą, prywatnością, ulotną momentalnością, wciąganie we wspólne doświadczenie świata, który da się zobaczyć, a nie tylko opowiedzieć słowami. Pakt z odbiorcą obejmuje także nawyk „guglowania” i „linkowania”, czyli sprawdzania wiedzy dodatkowej – komentarzy o autorze, wypowiedzi odautorskich, kulis powstania, kontekstów, informacji uzupełniających. Korelacja widzenia i pojmowania, oglądania i rozumienia staje się nieodłączną cechą czytelniczego odbioru rozpiętą na różnych poziomach kompetencji, ale nawet na najbardziej elementarnym zakłada wyjście poza tekst – choćby przez wpisanie w wyszukiwarkę internetową tytułu, żeby zobaczyć więcej, albo wrzucenie zdjęcia okładki, żeby podzielić się z innymi komunikatem: „czytam teraz”. Tak literatura wchodzi do zestawu praktyk codzienności.

W przypadku współczesnego reportażu posługującego się oświetlającymi się wzajemnie obrazem i tekstem nie istnieje jeden model odniesienia języka i wizualności. Ten typ reportażu cechuje wewnętrzna dialogiczność zdjęcia i tekstu. Czytanie i patrzenie naprzemiennie się motywują, tworząc nową konfigurację treści i biorąc udział w rozwijaniu nowych form kulturowego uczestnictwa. Tochman z Welnickim nie tylko organizują pomoc na miejscu (pomagają zbudować dom Ate Jo), ale i zostawiają w tekście wskazówki, z jakich źródeł korzystać, jeśli chce się dowiedzieć więcej o sytuacji na Filipinach, które organizacje pozarządowe warto wspierać, bo niosą realną pomoc na miejscu bez działań marketingowych. Tekst nie tylko oferuje wejście w inną podskórną rzeczywistość – nieprzystającą do wyobrażeń i niełatwą w lekturze – ale jednocześnie interpeluje do czytelnika o wyjście poza tekst: wczytanie się w inne strony internetowe, finansowe wsparcie, słowem – gesty, które nie kończą się na przeczytaniu książki.

Summary

The article anchors the topic of reportage photography in daily practices. Photography has become a mass activity owing to the development of new technologies and social media. The author attempts to trace the consequences of the existence of reportage photography in relation with the text, and to show how a photograph is not only evidence or illustration, but a medium upon which a new reality emerges, which reveals the metastructure, thus fundamentally changing the contents and the meaning of the entire reportage, and ultimately how such practice and hybrid form leads to a change in the perspective of the eye-witness and of the reader.

ANNA JAKUBAS

Reportaż wirtualny.
Nowe dziennikarstwo internetowe

Szaleństwem jest robić wciąż to samo
i oczekiwać różnych rezultatów.

Albert Einstein

Wejście reportażu w obszar literatury w drugiej połowie XX wieku – za sprawą Nowego Dziennikarstwa Amerykańskiego – skutkowało przemianami gatunkowymi. Dotychczasowe cechy reportażu zatępiły się, ustępując miejsca nowym. Literatura faktu zyskała prestiż. Podobnie pojawienie się reportażu w internecie pociągnęło za sobą zatępienie niektórych jego cech i wyłonienie się nowych. Zanim do tego doszło, reportaż musiał poczekać około dwudziestu lat na czasy prosperity w nowym medium. W Polsce internet jest obecny od roku 1990, a do powszechnego użytku wszedł w roku 1994, jednak popularność zdobył dopiero w pierwszych latach XXI wieku. Prawdopodobnie przyczyniły się do tego wcześniej istniejące media, w szczególności prasa, które oceniały internet jako medium nieprofesjonalne, nierzetelne i kosztowne. Jeszcze dziesięć lat temu pytano, „czy jest szansą, czy zagrożeniem dla profesjonalnego dziennikarstwa”. To bowiem – skostniałe od wielu lat w tych samych schematach pracy – nie wiedziało, jak się zachować wobec nowej technologii ani jak wykorzystać jej możliwości.

Nie dało się jednak udawać, że internetu nie ma, i dystansować się od niego. Istniejące na polskim rynku media zaczęły uruchamiać portale internetowe, zamieszczając w nich jednak tylko niektóre materiały lub fragmenty tekstów. Przyjęły takie rozwiązanie, by nie stracić dotychczasowych klientów, którzy generowali ich dochody i de facto byli – obok reklamodawców – głównym źródłem utrzymania. Za dostęp do internetu płacono wyłącznie dostawcom usług informatycznych. Redakcjom, które zbyt wiele oddawałyby za darmo internautom, groziłoby albo bankructwo, albo zwiększenie przestrzeni reklamowych, co też nie było idealnym rozwiązaniem. Wtedy na portalach internetowych, w szczególności tytułów prasowych, zaczęły pojawiać się na przykład blogi, jako forma internetowego dziennika, która była alternatywnym materiałem dziennikarskim, niedostępnym w tradycyjnych wydaniach gazet, jednak nadal – nazywając to wprost – oddawanym internautom za darmo.

Bez względu na krążące o internecie opinie, nie ulegało kwestii, że ułatwiał on codzienną komunikację, chociażby przez możliwość wysyłania wiadomości e-mail. Zmienił też – jako medium interaktywne – jej kształt. Dając odbiorcom narzędzie dialogu z autorem materiału dziennikarskiego i możliwość wyrażenia opinii w komentarzach, powołał do życia aktywnego odbiorcę, czyli takiego, który jednocześnie stał się autorem i który z jednej strony był wyzwaniem dla samych dziennikarzy, ale z drugiej – i to jest kluczowe – zrewolucjonizował medialny proces komunikacji.

Szybki rozwój portali takich jak Grono.net, Nasza Klasa, GoldenLine czy w końcu polska wersja najpopularniejszego na świecie Facebooka pozwoliły spojrzeć na internet jako na medium *społecznościowe*. Użytkownicy internetu przyłączali się do grup, gdzie budowali sieć znajomych, najczęściej poznanych w życiu realnym, choć nie zawsze. Dołączali do społeczności, z którymi łączyły ich zainteresowania lub inne elementy życia, np. miejsce zamieszkania lub edukacji, wykonywany zawód czy chociażby posiadanie zwierzęcia domowego. Wszystko to świadczyło od początku o społecznym charakterze internetu, który, mimo pozornego rozproszenia, łączył ludzi wokół danego tematu, miejsca lub wydarzenia.

Niewątpliwie też internet zyskał popularność jako integrator mediów tradycyjnych, umożliwiając publikację zarówno słowa pisanego, przekazu dźwiękowego, wizualnego, jak i audiowizualnego. Postępujący rozwój technologiczny stworzył narzędzia umożliwiające publikację treści cyfrowych w formach zintegrowanych. Ogromne znaczenie miał w tym kontekście rozwój cyfrowej fotografii, cyfrowych kamer i w końcu integrujących serwisów internetowych, z których szczególne znaczenie ma YouTube, powstały w 2005 roku, umożliwiając każdemu użytkownikowi internetu publikowanie filmów wideo, jak również odbiór nagrań opublikowanych przez użytkowników na całym świecie. W niecały rok po oficjalnym starcie serwisu został on kupiony przez koncern Google, co tylko przyspieszyło rozwój.

W tym samym czasie zaczął rozwijać się w Polsce tak zwany podcasting, czyli zjawisko tworzenia w internecie publikacji dźwiękowych i filmowych. Jak podaje Wikipedia, pierwsze podcasty zostały opublikowane w 2005 roku, a jako pierwszego polskiego podcastera wskazuje się Jacka Artymiaka. Mniej więcej w 2009 roku podcastami zainteresowały się też media w Polsce, w czym przodowała „Gazeta Wyborcza” i tygodnik „Polityka”. Prasa publikowała podcasty jako uzupełnienie tradycyjnych tekstów prasowych zamieszczanych w internecie.

Obok wszystkich tych nowych technologii równie szybko rozwijała się telefonia komórkowa, która wychodząc z ofertą internetu mobilnego, dostępnego w telefonach komórkowych, jeszcze mocniej zakreśliła kołem rewolucji komunikacyjnej, w obliczu której użytkownik internetu mógł przez cały czas być dostępny w przestrzeni wirtualnej i pozostawać w interakcji z innymi użytkownikami sieci.

Przestrzeń internetu i nowe technologie, do których profesjonalne media podchodziły na początku z dużą ostrożnością, niezmiernie cieszyły i motywowały do twórczego działania rzesze użytkowników sieci, które do tej pory – poza pisaniem szkolnych wypracowań – nie miały nic wspólnego z procesem twórczym. Sieć została zasypana blogami, filmami, zdjęciami zrobionymi przez amatorów, często posługujących się niepoprawną polszczyzną, niedbających o rzetelność zamieszczanych komunikatów ani o ich wartość

estetyczno-moralną, co sprawiło, że nad internetem rozprzestrzeniła się aura braku profesjonalizmu. Do tego problematyczny był również brak uregulowań prawnych dla przestrzeni internetowej, co groziło naruszaniem praw własności intelektualnej, a twórców czyniło bezradnymi wobec nowej maszyny medialnej. Z czasem sytuacja prawna zaczęła się stopniowo zmieniać. Stopniowo przebijały się coraz ambitniejsze projekty. Pod koniec pierwszego dziesięciolecia XXI wieku wykształcił się ruch zwany „Miasto w Komie”¹, zrzeszający osoby opowiadające historie i dokumentujące otaczający je świat za pomocą filmów wykonanych telefonami komórkowymi. Kilkaset osób w całej Polsce tworzyło reportaże za pomocą telefonów komórkowych. Twórcom przyświecała idea, by zarejestrować świat, który ich otaczał i który był ich zdaniem wart pokazania. Stali w opozycji do profesjonalnych dokumentalistów, którzy – jak twierdzili – pokazywali świat ulepszony. Oni natomiast stawiali sobie za zadanie pokazywać świat prawdziwy. Całym projektem kierował Cezary Ciszewski, kształtując swego rodzaju ruch oddolny – jeden z pierwszych, które pokazały, że twórczość w internecie może być ambitna i wartościowa.

Stopniowo tradycyjne media również zaczęły się otwierać na możliwości internetu. Od roku 2014 prasa udostępnia cyfrowe wydania gazet, wyceniając je taniej niż wydania papierowe, co było pierwszym przebłyskiem nadziei, że internet może być dodatkowym źródłem dochodu. Portale internetowe zarówno prasy, jak i radia czy telewizji korzystały z możliwości internetu, coraz częściej wychodząc do odbiorcy z przekazem multimedialnym, zawierającym elektronicznie pisany tekst, zdjęcia i materiały filmowe. Dzięki odrzuceniu jednorodności medialnej zyskiwały coraz większą publiczność. Należy jednak zauważyć, że wszystkie te przekazy, choć łączyły różne środki wyrazu – słowne, wizualne, audiowizualne – od początku były de facto kompilacją rozwiązań charakterystycznych dla innych mediów. Wejście profesjonalnych tytułów do internetu powoli zmieniało opinię o nim, dzięki czemu zainteresował on

¹ Obecnie projekt jest dostępny jako fanpage na portalu społecznościowym Facebook pod adresem <https://www.facebook.com/miastawkomie/> [dostęp: 25.03.2018].

ludzi, którzy zajmują się tak zwanym reportażem pogłębianym, ambitnym. Wydawnictwa, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom nowych odbiorców, zaczęły publikować reportaże literackie (jak również inne rodzaje gatunków literackich) w trzech wersjach, to znaczy w wersji papierowej, w postaci e-booka i audiobooka, wszystkie one były jednak reportażami literackimi zapisanymi przy wykorzystaniu nośników wirtualnych. Szczególne znaczenie miał moment, w którym sami reportażyści na różne sposoby zaczęli łączyć proces tworzenia reportaży z przestrzenią internetową.

Profesjonalny reportaż pogłębiany w internecie

Jeśli internet charakteryzuje multimedialność, społeczność i interaktywność, warto spojrzeć na pracę reportażystów korzystających z nowych technologii w kontekście tych obszarów i zapytać, czym jest reportaż zakorzeniony w internecie. Aby znaleźć kwintesencję reportażu wirtualnego, warto rozłożyć go na czynniki pierwsze i potraktować indywidualnie każdy z jego specyficznych elementów, dzieląc na kategorie w kontekście cech charakterystycznych internetu i wyróżniając tym samym: reportaż multimedialny, reportaż społecznościowy i reportaż interaktywny.

1. Reportaż multimedialny

Reportaż multimedialny nie jest wytworem internetu. Istniał już od dawna w formie, na jaką pozwalała rzeczywistość offline. Dzięki internetowi multimedialność nabrała natomiast szczególnego znaczenia i pozwoliła łączyć w ramach jednego przekazu wiele form medialnych: słowne, wizualne, dźwiękowe i audiowizualne.

Początków multimedialności należałoby doszukiwać się już w pierwszych ilustrowanych książkach, w książkach opatrzonych zdjęciami, a później również w filmach, zawierających obraz i muzykę oraz – w przypadku filmów niemych – wplecione między scenami fragmenty tekstów do przeczytania. Patrząc na reportaż z tej perspektywy, już w prasie – a więc w medium, któremu zawdzięcza rozwój – był utworem multimedialnym, bo uzupełniano

go zdjęciami. W opozycji do multimedialności stanął częściowo reportaż literacki, reprezentowany przez polskie autorytety, takie jak Ryszard Kapuściński i Hanna Krall. Kapuściński uważał, że reportażu literackiego nie należy zakłócać fotografią, że słowo pisane i fotografie powinny być publikowane odrębnie. Nie było to jednak zasadą, zarówno w pokoleniu Kapuścińskiego i Krall, jak i ich następców pojawiały się reportaże literackie opatrzone fotografiami, wśród których na szczególną uwagę zasługuje na przykład opublikowane w 2013 roku *Eli, Eli* Wojciecha Tochmana, zawierające fotografie Grzegorza Wełnickiego. Jest to opowieść o Filipinach i mieszkających tam ludziach, opowieść o bólu i cierpieniu, gęsta na poziomie literackim w najlepszym tochmanowskim stylu i niezmiernie poruszająca na poziomie wizualnym, przez co oddziałująca na różne zmysły odbiorcy i czyniąca opowiadaną historię wiarygodniejszą².

Multimedialność można również rozumieć – w jej pierwotnym znaczeniu – jako możliwość przekładania utworu z jednego medium na drugie. Na szczególną uwagę wśród twórców literatury faktu zasługuje w tym kontekście Marek Miller wraz z Laboratorium Reportażu³. Opowieści reportażowe Millera publikowane w formie książek mają kształt scenariuszy filmowych i teatralnych, dlatego tak łatwo przekłada się je i na filmy, i na przedstawienia teatralne, a także na audycje radiowe. Dla przykładu wydaną w 1983 roku książkę *Kto tu wpuścił dziennikarzy* – opowieść o gdańskim sierpniu widzianym oczami dziennikarzy – czytano w stanie wojennym w Radiu Wola Europa, a już po upadku PRL wystawiono w Teatrze

² Więcej na ten temat: Z. Ziątek, *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (1)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Warszawa 2016, s. 83–133.

³ Laboratorium Reportażu, szkoła reportażu działająca od pierwszych lat XXI wieku przy Wydziale Dziennikarstwa, Informacji i Bibliologii Uniwersytetu Warszawskiego, powstała z inicjatywy Marka Millera, jako ideologiczna kontynuacja Szkoły Reportażu funkcjonującej w latach dziewięćdziesiątych XX wieku przy Collegium Civitas; jej początki sięgają do przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych i łódzkiej Pracowni Reportażu, nieformalnej grupy przyjaciół, która zajmowała się reportażem literackim w nowej formule.

Telewizji w reżyserii Mikołaja Grabowskiego (1991). Tym samym na bazie jednego materiału powstały przekazy w różnych mediach. Multimedialność reportażu rozumiana jako przekład medialny reportażu jest domeną twórczości Marka Millera i pracującego z nim zespołu, który przez wiele lat zrzeszał przedstawicieli wielu dziedzin, wśród których pojawili się między innymi: Marek Nowakowski, Tadeusz Słobodzianek, Michał Bukojemski, Andrzej Sapija, Piotr Wojciechowski, Andrzej Brzoska, Tadeusz Rolke, Janina Jankowska. Różnorodność profesji współpracowników Laboratorium Reportażu sprawiła, że niemalże wszystkie jego projekty były opowieściami multimedialnymi.

Warto w tym miejscu przypomnieć, że gdy w 2010 roku Paweł Gozliński, Wojciech Tochman i Mariusz Szczygieł powołali do życia Instytut Reportażu, jako jeden z celów wskazali stworzenie teatru faktu. W pierwszych latach działalności Instytut Reportażu organizował czytanie reportażu w scenerii teatralnej, co świadczyło o potrzebie przekładania literatury faktu na inne media⁴.

W internecie multimedialność reportażu nabrała nowego znaczenia. Pozwoliła na wzajemne uzupełnianie się opowiadanych historii przy wykorzystaniu różnych technologii w obrębie jednej przestrzeni artystycznej, co wpłynęło na jej wielowymiarowy odbiór i poznanie. W 2011 roku powstał blog Podróżnicy.pl⁵. Traktował o podróżach, technologiach oraz kulturze i był wielokrotnie nagradzany, między innymi przez magazyn „Press” jako najlepszy blog podróżniczy 2012 roku, później nominowany do nagrody National Geographic Traveler 2016. Jego autorzy – Anna i Jakub Górnicy – w latach 2012–2015 byli w pierwszej dwudziestce najbardziej wpływowych polskich blogerów. Oboje mają korzenie dziennikarskie, zamiłowanie do podróży oraz potrzebę tworzenia czegoś ambitnego i niebanalnego, co pozwoli ludziom lepiej zrozumieć świat. Podróżnicy.pl przykuwają uwagę ciekawymi projektami, do realizacji których wykorzystują najnowsze technologie – cyfrowe

⁴ Obecnie Instytut Reportażu nie realizuje planowanego niegdyś projektu teatru faktu.

⁵ Blog dostępny jest pod adresem: <http://podroznicy.com/pl/> [dostęp: marzec 2018].

aparaty, kamery, drony, telefony. O zainteresowaniu multimedialnością i technologią świadczy zmiana tytułu bloga – na blog podróżniczo-technologiczny. „Technologia” znalazła się w odrębnej zakładce, w której tworzenie zaangażował się Jakub Górnicki, zajmujący się również wdrażaniem nowych portali internetowych w Gruzji, Turcji, Jemenie oraz Ghanie.

Górnicy prowadzą bloga w stylu projektowym, choć pomysł ewoluował i zaczął się od spontanicznie wrzuconych do sieci zdjęć z festiwalu na Syberii i z innych miejsc, do których trafiali. Z czasem zaczęli podróżować z tematem przewodnim, utrzymując wyjazdy w konwencji reporterskiej, kładąc szczególny nacisk na formę przedsięwzięcia, co miało później odzwierciedlenie w przygotowanym przez nich materiale dziennikarskim. Pierwszą projektową podróż odbyli w poszukiwaniu Witkacego, podążając szlakiem jego podróży z Bronisławem Malinowskim. Mieli przy sobie jego zapiski i dokumentowali drogę, którą przemierzali, a która była zupełnie inna niż ta przed laty pokonywana przez Witkacego. W materiałach projektowych dostępnych online można znaleźć przedruki i nagrania dźwiękowe niektórych listów Witkacego, stworzoną przez autorów mapę miejsc, które Witkacy odwiedził podczas podróży na Cejlon w 1914 roku, komiks o podróży Witkacego oraz autorskie teksty i zdjęcia Górnickich. Inny bardzo oryginalny projekt Górnicy poświęcili pokazaniu Polski z perspektywy drona. Zamieścili sto dwa nagrania prezentujące między innymi zamek krzyżacki w Toruniu, Park Krajobrazowy Doliny Bobru czy Diabelski Most w Czernej. Od sierpnia 2013 do maja 2014 roku wysłali telefon dookoła świata. Poszukiwali osób, które chciałyby włączyć się w inicjatywę na całym świecie, tak aby we wszystkich krajach, które pojawiły się na stworzonej przez nich liście, można było sfotografować życie codzienne. Telefon odwiedził trzydzieści dziewięć krajów z sześciu kontynentów. Rozmach, pomysłowość i innowacyjność działań Górnickich pozwoliły im stworzyć utwory będące swego rodzaju wirtualnymi reportażami, które przy wykorzystaniu wszelkich możliwych rozwiązań technologicznych pomagają autorom dokumentować świat i tworzyć zbiory opowieści tematycznych o szerokich horyzontach.

2. Reportaż społecznościowy

Reportaż społecznościowy również nie jest wytworem internetu. Choć przed erą internetu reportaże literackie i prasowe pisane były w większości samotnie i w odosobnieniu, zdarzały się również przypadki zbiorowej pracy nad reportażem. Pracował w ten sposób wspomniany już Marek Miller, który w latach osiemdziesiątych wraz z grupą przyjaciół powołał do życia Pracownię Reportażu, w ramach której powstała książka *Kto tu upuścił dziennikarzy*. Społeczność Pracowni miała charakter twórczy – dzięki większej liczbie osób zbierających relacje naocznych świadków zgromadzono spory materiał dokumentalny, który wykorzystano w książce. Od lat dziewięćdziesiątych Marek Miller realizuje społecznościowy wymiar reportażu w warunkach uczelnianych – najpierw w Szkole Reportażu, a ostatnio w Laboratorium Reportażu. Angażuje tym samym do wspólnych prac projektowych zarówno studentów, którzy zbierając materiały uczą się dziennikarskiego fachu, jak i wykładowców, reprezentantów różnych dziedzin, którzy skupieni wokół wspólnego przedsięwzięcia nadają mu multimedialny kształt i charakter.

Marek Miller od dawna widział kryjący się w internecie potencjał. Szukał w nim społeczności, bardzo podobnie jak przed laty w świecie rzeczywistym, która dostarczy mu odpowiedniej dokumentacji, umożliwiając tym samym opowiedzenie historii. Wyobrażenie o reportażu internetowym Miller chce urzeczywistnić w projekcie o Bazarze Różyckiego. Przez pryzmat historii bazaru ma zamiar opowiedzieć, co Polacy zrobili z wolnością odzyskaną w roku 1989. Wstępną wersję multimedialnego materiału, stanowiącego w większości tekst uzupełniony zdjęciami i archiwalnymi materiałami filmowymi, opublikował około 2012 roku na stronie internetowej, która zaszyfrowana została hasłem, co oznacza, że dostęp do niej mogły mieć tylko osoby wskazane przez twórcę. Wokół tego internetowego przedsięwzięcia zorganizowano konkursy wśród mieszkańców warszawskiej Pragi-Północ, gdzie znajduje się bazar, zbierając dodatkowe relacje i dokumentację oraz ucieleśniając w ten sposób wielokrotnie powtarzaną przez Millera ideę, wedle której „cała Praga pisze reportaż o Bazarze Różyckiego”. Kolejne wersje

tekstu, każdorazowo poszerzane o nowe materiały, są aktualizowane na stronie internetowej www.bazar-rozyckiego.pl. Z perspektywy formy całość przypomina jednak wierne odzwierciedlenie rozwiązań stosowanych w publikacjach książkowych Millera. Wyjątek stanowią filmy, które są formą multimedialnego urozmaicenia tematu. Co więcej, sam Miller jako główny cel przedsięwzięcia wskazuje reportaż literacki opublikowany w książce, przez co można wnioskować, że traktuje internet instrumentalnie, a nie jako niezależne medium reporterskie. Reportaż społecznościowy Marka Millera to reportaż skupiony wokół tematu i wokół tych, którzy byli świadkami opisywanych przez niego wydarzeń – społeczności, której pamięć wykorzystuje do tworzenia opowieści reportażowej.

Nowe pokolenie reportażyistów urodzonych po roku 1970 wchodziło w dorosłość już w świecie internetu. Ma w związku z tym bardzo praktyczne podejście do tego medium. Dzięki nawykowi funkcjonowania w społeczności wirtualnej utworzenie takiej przestrzeni (nazwijmy ją społecznością nadawców) na potrzeby pracy reporterskiej było procesem naturalnym. Tak w 2014 roku powstał Rekolektyw – stowarzyszenie zrzeszające ośmiu reporterów nowego pokolenia, wśród których są Katarzyna Brejwo, Urszula Jabłońska, Kaja Puto, Małgorzata Rejmer, Ziemowit Szczerek, Maciej Wasielewski, Mirosław Wlekleń i Agnieszka Wójcińska. Przedsięwzięcie polega na wspólnym podejmowaniu tematu i wzajemnym inspirowaniu się przez grupę doświadczonych już dziennikarzy. Ich reportaże publikowane są w zbiorowych publikacjach książkowych, dzięki czemu tworzą wielość perspektyw. Autorzy traktują internet jako przestrzeń pracy i miejsce promocji swoich działań.

Efektom pierwszego projektu realizowanego przez Rekolektyw była książka *Mur. 12 kawałków o Berlinie* pod reakcją Agnieszki Wójcińskiej z fotografiami Filipa Springera, wydana w 2015 roku. Rekolektyw zaprosił do współpracy również reporterów niemieckich, przez co przekaz nabrał charakteru dialogowego. Dwunastu reporterów spotkało się z osobami, na których życie wpłynął w jakiś sposób mur berliński i dla których był on przede wszystkim indywidualnym, intymnym doświadczeniem, górującym nad ciężącym nad nim symboliczno-politycznym znaczeniem.

Rok później Rekolektyw opublikował kolejną zbiorową książkę *Obrażenia. Pobici z Polską*, autorstwa wszystkich ośmiu członków stowarzyszenia. Tym razem grupa reporterów zajęła się polskim podwórkiem i podziałami wewnątrz kraju, które zwykło się wyrażać, mówiąc o Polsce A, B i C. Każdy z reporterów zajmował się jednym z obszarów i przyjrzał się mu bliżej. Tak powstał zbiór reportaży pokazujący Polskę w jej różnorodności, czasami bardzo trudnej.

Celem wszystkich działań Rekolektywu jest reportaż literacki, publikowany w formie książki, co świadczy z jednej strony o nieśląbnącym prestiżu literatury faktu, z drugiej o tym, jak trudno wybić się na niezależność gatunkom internetowym, nawet w pokoleniu twórców rozumiejących to medium i doskonale odnajdujących się w przestrzeni wirtualnej.

Obok społeczności nadawców w przestrzeni internetu wykształciła się też społeczność odbiorców i osób finansujących twórczość opartą na faktach. Sprzyjało temu nowe zjawisko, polegające na crowdfundingu, czyli społecznościowym finansowaniu ciekawych zamierzeń przez grono osób, które uważają je za godne uwagi. Daje to szansę na realizację projektów dzięki wpłatom setek lub tysięcy osób, które w ramach „cegiełek” dokładają do przedsięwzięcia czasami po kilka lub kilkanaście złotych. Przy skali, jaką zapewnia internet, jest to szansa na zebranie pokaźnej kwoty i uniezależnienie pomysłodawców od dużych sponsorów, finansujących całość lub większą część pracy. Tym samym twórcy uwalniają się od stawianych im warunków dotyczących końcowych efektów, a więc i kompromisów ze światem biznesu.

Karolina Bednarz i Dorota Groyecka, absolwentki Polskiej Szkoły Reportażu, przy pomocy crowdfundingu pozyskały środki na wydanie magazynu reporterskiego „non-fiction. nieregularnik reporterski”. W 2017 roku reporterki opublikowały ogłoszenie o projekcie na stronie www.wspieram.to, która jest platformą do zbierania funduszy na realizację kreatywnych pomysłów. Pierwszy numer magazynu ukazał się w wersji drukowanej w ostatnim kwartale 2017 roku. Jak wskazuje nazwa, będzie on wydawany nieregularnie (zależnie od hojności czytelników/fundatorów),

zmieniać się będzie też skład redakcji, dzięki czemu pismo będzie otwarte na współpracę z nowymi twórcami.

Na stronie internetowej magazynu pod adresem www.non-fiction.pl czytamy: „Macie szansę na wspieranie dziennikarstwa, które nie jest zależne od reklamodawców, wizji dużego wydawcy bądź korporacji. Powodzenie projektu zależy w dużej mierze od Was”. Skłania to do refleksji nad niezależnością reportażu w internecie, dla którego medium to stało się symbolem wolności, zyskując tym samym wiarygodność. Paradoksalnie – zważywszy na zarzuty, które ciążyły na internecie w pierwszych latach jego funkcjonowania – niezależność i wiarygodność stały się jego kartami przetargowymi.

3. Reportaż interaktywny

Internet powołał do życia reportaż interaktywny, stwarzając przestrzeń dla aktywnego odbiorcy. Aktywność ta, która w pierwszych latach funkcjonowania internetu przejawiała się w możliwości komentowania tekstów, z czasem przekształciła się w możliwość wpływu na sposób i kolejność odbioru treści dziennikarskich, przez co ukształtowała pozycję odbiorcy jako ostatniego ogniwa procesu twórczego, mającego wpływ na ostateczne brzmienie komunikatu i w dalszej kolejności – jego percepcję. Interaktywność należałoby bowiem rozumieć – za Anną Kowalską – „raczej jako kategorię socjologiczną niż stricte technologiczną”⁶. Przykładem tego typu konstruowania wirtualnego przekazu jest twórczość grupy Outriders realizującej projekt medialny, w ramach którego obok relacji i analiz publikują reportaże, które sami nazywają multimedialnymi⁷.

Outriders działa od września 2017 roku. W tak krótkim czasie grupa została już kilkakrotnie nagrodzona za swoje realizacje, między innymi wygrała hackaton⁸ Editors’ Lab Global Editors

⁶ Cyt. za: A. Kowalska, *Uczestnik kultury – nowy czytelnik*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (1)...*, dz. cyt., s. 41.

⁷ Projekt dostępny jest pod adresem: <https://outride.rs/pl/> [dostęp: marzec 2018].

⁸ Hackaton to inaczej maraton projektowania. Jak podaje Wikipedia, jest to „wydarzenie skierowane do programistów, podczas którego informatycy i inne

Network w Warszawie i została finalistą Editors' Lab w Wiedniu, znajdując się w czołówce grup medialnych obok BBC, ABC News, National Geographic. Jest to o tyle istotne, że nie są to wyróżnienia typowo medialne, a raczej informatyczne, które mają ogromne znaczenie również w dziennikarstwie internetowym. W skład zespołu Outriders wchodzi osoby zajmujące się reportażem nie tylko w znanym dotychczas wymiarze. Obok reporterów, fotoreporterów, researcherów jest również deweloper oraz grafik i designer UX, którzy odpowiadają za część rozwojową i montażową od strony techniczno-informatycznej. To oni zapewniają najwyższy poziom rozwiązań technologicznych, dzięki którym użytkownik portalu może poruszać się po zorganizowanej przez nich przestrzeni wirtualnej wypełnionej merytorycznie przez materiały dziennikarskie.

Przyglądając się konkretnym projektom realizowanym przez Outriders, warto zwrócić uwagę na zakładkę „Interaktywnie”. W okresie pisania artykułu⁹ znajdowało się w niej pięć prezentacji. Trzy z nich to zestawienia najistotniejszych wydarzeń z lat 2014, 2016 i 2017, które można przeglądać po kolei albo w zależności od woli odbiorcy wyszukiwać konkretne zdarzenia według miesięcy. Dwie pozostałe prezentacje to już typowe reportaże interaktywne – jeden o Mogadiszu, drugi o Mosulu. W przypadku pierwszego, po wejściu ze strony głównej na podstronę reportażu, odbiorca po zapoznaniu się ze wstępnym fragmentem tekstu, w którego tle są przejmujące zdjęcia Mogadiszu, ma do wyboru sześć historii. Zatytułowane są one: *Dzieci ulicy*, *Chaos*, *Weterani*, *Banadir*, *Przyszłość*, *Miasto*. W tym miejscu odbiorca musi wybrać według własnego uznania i według własnych potrzeb. Każda historia ma krótki wstęp tekstowy zamieszczony razem z przewodnią fotografią. Dopiero po przejściu

osoby związane z rozwojem oprogramowania, takie jak projektanci grafiki, twórcy interfejsów i managerowie projektów, stają przed zadaniem rozwiązania określonego problemu związanego z projektowaniem. Hackathony odbywają się w krótkim czasie, zazwyczaj na przestrzeni dnia lub weekendu. Zadanie do wykonania ogłaszane jest w dniu rozpoczęcia konkursu. Podczas oceniania pod uwagę brana jest wyłącznie praca wykonana podczas trwania wydarzenia”, <https://pl.wikipedia.org/wiki/Hackathon> [dostęp: luty 2018].

⁹ Luty/marzec 2018 r.

do następnej podstrony zaczyna się pokaz zdjęć przełączających się automatycznie, a użytkownik słucha w tym czasie opowieści lektora o danej historii. Tak skonstruowany utwór oddziałuje na różne zmysły, czyniąc przekaz pełniejszym.

W reportażu *Mosul* konstrukcja interaktywna jest jednotorowa, ale również umożliwia odbiorcy aktywny udział. Do każdego z trzydziestu trzech zdjęć dopasowana jest odrębna krótka historia opowiedziana przez lektora. Z chwilą przełączenia zdjęcia rozpoczyna się nowa historia. Takim sposobem w ciągu niespełna pół godziny odbiorca poznaje historię Mosulu, zajętego w 2014 roku przez dżihadystów, w którym Abu Bakr al Baghdadi ogłosił powstanie kalifatu, a przede wszystkim historię tych, którzy zostając tam, doświadczyli rządów okrutnego reżimu, grabieży, strachu i głodu.

Projekt Outriders w jakiejś części przypomina niektóre projekty blogu Podróżnicy.pl. Z dokumentów spółki Outriders Spółka non profit Sp. z o.o. zamieszczonych na stronie internetowej projektu widać, że współnikami spółki są Anna i Jakub Górnicy – ci sami, którzy przed laty założyli blog Podróżnicy.pl. Stąd interaktywne reportaże, które pojawiły się z czasem na ich blogu, tak bardzo zbieżne z modelem dziennikarstwa uprawianego przez Outriders. Dla przykładu w projekcie *Tango Story* oprócz standardowych dla Podróżniczych.pl form paneli tematycznych rozmieszczonych na www znajduje się odnośnik do opowieści interaktywnej. A ta daje możliwość – podobnie jak na stronie Outriders – wyboru kolejności odbioru opowieści. I tak wyróżnione są tam na przykład *Tango w Polsce*, *Orkiestra tangowe*, *Słowo tango*, *Renesans tanga*, *Podbój Europy*. Po wejściu w poszczególne historie odbiorca wirtualny może zapoznać się z krótkim tekstem, materiałami filmowymi lub muzycznymi wstawionymi na blogu z YouTube'a, zdjęciami czy nagraniami muzycznymi.

* * *

Profesjonalny reportaż pogłębiony w internecie to reportaż multimedialny, społecznościowy i interaktywny. Przy czym właśnie ta interaktywność wydaje się jego cechą szczególną, chociażby dlatego, że nie można jej zrealizować w żadnym innym medium.

Reportaż wirtualny może być interaktywny tylko w internecie, nie podoba temu ani prasa, ani telewizja, ani radio. Oczywiście równie ważnymi cechami są multimedialność i społecznościowość, choć nie są one cechami krytycznymi, bez których nie można by – w teoretycznym ujęciu – mówić o reportażu wirtualnym.

Reportaż wirtualny – próba zdefiniowania terminu

Wyróżnienie interaktywności jako cechy szczególnej reportażu wirtualnego jest bardzo ważne. Wykształcił się bowiem nowy gatunek dziennikarski funkcjonujący niezależnie obok reportażu literackiego, radiowego czy prasowego. Spojrzę na ten rodzaj reportażu z perspektywy nadawcy, przekazu i odbiorcy.

1. Nadawca wirtualny

Przestrzeń wirtualna powołała e-nadawców, zupełnie nowych twórców, którzy choć wychowani na ideałach poprzedniej epoki technologicznej, dostosowali się do nowej rzeczywistości. Świat, w którym artyści pracowali w odosobnieniu i samodzielnie, nie sprawdził się w kontekście nowych technologii. Nadawca wirtualny to nowy typ dziennikarza, który oprócz umiejętności typowo reporterskich powinien być sprawny technologicznie. Chodzi jednak także o nadawcę zbiorowego, który do tworzenia przekazu wirtualnego powołuje zespół złożony z reporterów i fotoreporterów, ale również osób z umiejętnościami informatycznymi, które pełnią kluczową funkcję przy budowaniu szkieletu technologicznego przekazu oraz mają istotny wpływ na montaż materiału dziennikarskiego. Wirtualna rzeczywistość włączyła artystów w zbiorowość nadawców, którzy dopiero dzięki wspólnej pracy są w stanie stworzyć przekaz. E-nadawcy działają w sytuacji, kiedy odbiorcy coraz częściej finansują media uważane przez nich za wartościowe. Po ograniczeniach wolności wypowiedzi w mediach przed rokiem 1989 oraz zależności korporacyjnej i zależności od sponsorów z czasów transformacji wydaje się, że właśnie internet przyniósł prawdziwą dziennikarską niezależność i wolność wypowiedzi, co zwłaszcza w tym zawodzie ma znaczenie podstawowe.

Aktywność zbiorowego nadawcy wirtualnego przejawia się w byciu dostępnym online oraz w poszukiwaniu nieznanych historii, w odwadze przekraczania granic, by odnaleźć i interpretować fakty, a także znaleźć jak najlepsze porozumienie z odbiorcą.

2. Przekaz wirtualny

Postaram się spojrzeć na przekaz z perspektywy formy architektonicznej i kompozycyjnej, przyjmując, że architektura przekazu rozumiana jest jako sztuka kształtowania go za pomocą słowa, dźwięku, obrazu i elementów audiowizualnych oraz interaktywności, natomiast kompozycja przekazu – jako harmonijny układ elementów architektonicznych, którego celem jest nadanie wypowiedzi wirtualnej znaczenia.

Forma architektoniczna to – dzięki multimedialnemu językowi – świat znaków w przekazie wirtualnym, dzięki montażowi – spoiwo znaków i technologii oraz dzięki interaktywności – formuła odbioru znaku. W przekazie wirtualnym kluczowy jest obraz, właśnie fotografia przyciąga uwagę i wydaje się nośnikiem emocji, pobudza zmysł estetyki, działa na wrażliwość i uczucia. Jest *punctum* – używając terminu Rolanda Barthes'a – z tym że *punctum* całego reportażu wirtualnego. Słowo pozostaje minimalistyczne, raczej pozbawione literackiego zabarwienia, głównie informacyjne, przez co można dopatrywać się w reportażu wirtualnym powrotu do reportażu prasowego i wyklarowania się w nim tendencji neoinformacyjnej. Dźwięk służy przekazaniu słowa i muzyki, tworząc nastrój i pobudzając zmysły odpowiedzialne za percepcję audiowizualną, stanowiąc tym samym swoisty rodzaj wtórnej oralności. W przekazie wirtualnym interferują różne media, tworząc hybrydy słowno-wizualne. Montaż zdaje się różnić od znanych rozwiązań w filmie, książkach czy audycjach radiowych. Praca montażysty przekazu wirtualnego polega na przygotowaniu – na podstawie zebranego materiału dziennikarskiego – zbioru przekazów w ramach jednej platformy architektonicznej. Ostateczna wersja tworzona jest przez odbiorcę, który decyduje o końcowym kształcie. To odbiorca, a nie nadawca, domyka przekaz przez wybór kolejności percepcji poszczególnych

komunikatów, jak również przez tworzenie rytmu odbioru. Rdzeń kompozycji przekazu wirtualnego stanowi *fakt*, akcja jest usytuowana poza przekazem i stanowi siłę motoryczną percepcji poszczególnych elementów dokumentalnych, wreszcie ważną rolę odgrywa repertuar materiałów dokumentalnych kształtujący dokument. W reportażu wirtualnym *fakt* został „zdefabularyzowany”, co odpowiada na społeczną potrzebę tak zwanej „prawdy w reportażu”, o której dyskutowano po wydaniu książki *Kapuściński non-fiction* Artura Domosławskiego. Odkąd reportaż z prasy przesunął się w stronę literatury za sprawą Nowego Dziennikarstwa Amerykańskiego, siłą rzeczy przejął niektóre cechy literatury. Jak twierdził Wolfe, „była to najszczerza forma hołdu dla Powieści i wszelkich powieściopisarzy”¹⁰. To, co przedstawiciele Nowego Dziennikarstwa Amerykańskiego nazywali hołdem dla powieści pisanej wielką literą, niespełna pół wieku później zostało okrzyknięte fikcją w reportażu. Podobieństwa do literatury w reportażu okazywały się nie tak ważne w kontekście nowych potrzeb, jakie zrodziły się wraz z nadejściem epoki cyfrowej. Przekaz wirtualny nie ma wyraźnej linii fabularnej, narracja nie jest liniowa. Przedstawione materiały dokumentalne łączą się ściśle z wyborami odbiorcy wirtualnego. W miejsce przyczynowo-skutkowego ciągu zdarzeń, znanego z reportażu literackiego, na plan pierwszy wysuwa się matryca, na której elementy składowe dokumentowanego wydarzenia czy problemu umieszczone są jak planety na orbitach, po których porusza się odbiorca, domykając kompozycję powołaną przez nadawcę. Współczesne rozwiązania technologiczne pozwoliły odbić się od tego, co literackie, i stworzyć zupełnie nową jakość wypowiedzi dziennikarskiej w internecie.

3. Odbiorca wirtualny

Odbiorca wirtualny to odbiorca online, który pozostaje w kontakcie, często w ogóle nie wylogowuje się z sieci. Jego inicjatywa twórcza dopełnia proces komunikacji zapoczątkowany przez

¹⁰ Cyt. za: J. Jeziorska-Haładyj, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2013, s. 86.

nadawcę. Kodem przekazu jest interaktywność wspólna dla nadawcy i odbiorcy. Nadawca w taki sposób projektuje przekaz, by był odpowiedzią na potrzebę aktywnego uczestnictwa w kulturze¹¹. Rolą odbiorcy jest domknięcie kompozycji przekazu zainicjowanego przez nadawcę. Odbiorca, poruszając się po orbitach platformy, na której umieszczony jest materiał dziennikarski, wybiera interesujące go historie, informacje, zamieszczone w formie odrębnych wpisów, filmów, znaczników. Ostateczny kształt przekazu uzależniony jest od drogi, którą wybierze z wielości możliwych konfiguracji.

W przypadku komunikacji wirtualnej zrozumienie wypowiedzi jest ściśle powiązane z wyborem kolejności percepcji poszczególnych elementów przekazu.

Ryszard Kapuściński tak mówił o komunikacji autora z czytelnikiem reportażu literackiego:

Książka jest komunikatem. Proces komunikacji to ruch linearny: nadawca – odbiorca. Są to dwa krańce tego samego ciągu. Jeżeli książka wysokiego lotu nie natrafi na czytelnika wysokiego lotu – zawiśnie w powietrzu, chybi. Gotowość, aktywność, wysiłek twórczy potrzebne są na obu krańcach tego połączenia.¹²

W podobny sposób można określić rolę odbiorcy wirtualnego, który powinien wykazać się aktywnym podejściem do materiału dokumentalnego.

Aktywność odbiorcy wirtualnego przejawia się również w jego społecznej odpowiedzialności przez finansowe wspieranie wartościowych przedsięwzięć i projektów. Zmienia tym samym mechanizmy finansowo-biznesowe, które wpływają na ideowe przesłanie przekazu wirtualnego.

¹¹ Szerzej na ten temat pisze: A. Kowalska, *Uczestnik kultury – nowy czytelnik*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (1)*..., dz. cyt., s. 31–82.

¹² Cyt. za: M. Miller, *Pisanie. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Marek Miller*, Czytelnik, Warszawa 2012, s. 207.

* * *

Reportaż wirtualny to nowy typ wypowiedzi dziennikarskiej, charakterystyczny dla internetu i mający cechy przypisywane temu medium: interaktywność, multimedialność i społecznościowość. Dodatkowo jest to wypowiedź dziennikarska kierowana przez zbiorowego nadawcę, którego domeną, oprócz umiejętności stricte reporterskich, są też umiejętności typowo informatyczno-technologiczne. Jest on osadzony w zbiorowości aktywnych odbiorców, których aktywność rozpoczyna się już na etapie finansowania przedsięwzięcia, uczestniczenia w procesie tworzenia przekazu, a dopełnia się w faktycznym odbiorze, którego wydzźwięk również zależy od aktywności i zaangażowania. Tak jak powieść była zwierciadłem epoki druku, tak reportaż wirtualny staje się zwierciadłem epoki cyfrowej.

Reportaż wirtualny w perspektywie dalszego rozwoju technologicznego

Wirtualność reportażu z jednej strony budzi podziw dla technologii, która stworzyła narzędzia rozwoju tej formy wypowiedzi dziennikarskiej, zmieniła sposób myślenia o twórczości wirtualnej, przekształciła status nadawcy i jak nigdy dotąd uaktywniła odbiorcę; z drugiej strony każe pamiętać, jak bardzo niepewnie poruszamy się wśród wirtualnych rozwiązań. Przestrzeń wirtualna jest „wynalazkiem”, który dopiero będzie ulepszany, by działać wciąż lepiej, efektywniej, by mieć szerszy odbiór i budzić większe zainteresowanie.

Wszystko wskazuje na to, że przyczyni się do tego szybki rozwój technologii zarządzania informacjami i wiedzą, bazujący na ogromnych zbiorach danych generowanych przez samozapisujący się internet. Serwisy społecznościowe są źródłem wiedzy o milionach ludzi na świecie, wiedzy, której użytkownicy dostarczają samodzielnie, dzieląc się na portalach doświadczeniami codzienności. Technologia pozwala także na monitorowanie internautów – ich lokalizacji, preferencji, zapisywanie wyborów dokonywanych na przykład w sklepach internetowych czy też w różnego rodzaju

ankietach dostępnych w przestrzeni wirtualnej. Do tego dochodzi monitoring wizyjny – nie tylko kamer w przestrzeni publicznej, ale taki, który „wchodzi” do domów dzięki kamerom zainstalowanym w komputerach czy telefonach. Facebook uruchomił kilka lat temu nowe rozwiązanie, umożliwiające badanie reakcji użytkowników na odczytywane treści za pomocą aparatu wbudowanego w telefon czy komputer. Warte uwagi jest też to, że przez wiele lat monitoring osób fizycznych w sieci odbywał się bez ich wiedzy, między innymi z racji braku regulacji prawnych, co w dużej mierze zmieni Ogólne rozporządzenie o ochronie danych osobowych, które będzie stosowane na terenie całej Unii Europejskiej od 25 maja 2018 roku. Zmiana dotyczyć będzie nie tylko korporacji monitorujących osoby fizyczne, wpłynie także na poziom świadomości tych, którzy mogą podlegać monitoringowi, i ureguluje prawo do sprzeciwu. Mimo ograniczeń legislacyjnych skala samozapisywania się świata nie będzie raczej maleć, ale wzrastać, gdyż użytkownicy internetu, mimo coraz większej świadomości swych praw, paradoksalnie coraz łatwiej dzielą się informacjami na własny temat.

W 2014 roku w polskich mediach pojawiły się pytania, czy sztuczna inteligencja może w przyszłości zastąpić dziennikarzy. Okazało się, że z badań prowadzonych przez Christera Clerwalla, adiunkta mediów i komunikacji na Uniwersytecie Karlstad w Szwecji, wynika, że „algorytm komputerowy może być bardziej dokładny, wiarygodny i obiektywny niż prawdziwy dziennikarz”¹³. Badanie przeprowadzone przez Clerwalla polegało na ocenie treści i wiarygodności dwóch podsumowań meczu Narodowej Ligi Futbolowej przez grupę przypadkowych czterdziestu pięciu studentów. Jeden tekst został napisany przez dziennikarza, drugi przez algorytm komputerowy. Studenci mogli przypisać im jedno z dwunastu słów: *obiektywne, wiarygodne, dokładne, nudne, ciekawe, przyjemne do czytania, jasne, informacyjne, dobrze napisane, użyteczne, opisowe lub spójne*. Tekst stworzony przez dziennikarza opisany został jako: dobrze napisany, jasny, przyjemny do czytania, a tekst, który

¹³ <http://tylkonauka.pl/wiadomosc/sztuczna-inteligencja-moze-w-przyszlosci-zastapic-dziennikarzy> [dostęp: marzec 2018].

powstał automatycznie przy użyciu odpowiednich algorytmów – jako informacyjny, dokładny, wiarygodny i obiektywny.

Christer Clerwall uważa, że „oprogramowania generatywne będą w stanie tworzyć bardzo ogólny zarys informacji, przeznaczonych dla publiki, przykładowo takich jak podsumowanie meczów czy generowanie innych artykułów, opartych o fakty w bardzo konkretnym kontekście i kategorii”. Jego zdaniem, algorytmy stają się coraz lepsze, a w niedalekiej przyszłości mogą pojawić się nowi „dziennikarze”¹⁴.

Czy tak się stanie, pokaże czas, niemniej jednak, mając na uwadze ogromną dozę emocji, jaka z reguły towarzyszy przekazowi reporterskiemu, można przypuszczać, że w tym przypadku algorytm okaże się niewystarczający. W obliczu dyskusji o fikcji w reportażu zautomatyzowane formy tworzenia treści cyfrowych mogą okazać się odpowiedzią na coraz większy opór wobec fabularyzacji reportażu, charakterystycznej dla gatunków literackich, i formą uczestnictwa użytkowników w ramach cyfrowej kultury informacyjnej. Tym bardziej że reportaż wirtualny już dziś ukształtował się jako zbiór materiałów dokumentalnych, a nie jako zwarta opowieść o przyczynowo-skutkowym charakterze, do tworzenia której niezbędny był człowiek. Internet jest przestrzenią wciąż zapisywaną przez człowieka przy wykorzystaniu wszelkich możliwych multimedialnych form komunikacji. Zatem tworzenie zbiorów materiałów dokumentalnych, przez generowanie części składowych z przestrzeni internetu przy wykorzystaniu algorytmu, zdaje się nieodległą przyszłością.

Summary

The article is an attempt at singling out a new type of reportage, that is virtual reportage, as a form proper of the internet. In presenting new journalistic approaches, the author analyzes them within the context of communication process, that is from the perspective of

¹⁴ Tamże.

the sender, message and addressee. Focusing on such features of the reportage as its multimedia, social and interactive qualities, she tries to grasp the essence of virtual reportage. At the same time, keeping in mind the intensive technological progress that significantly affects the new reportage forms, she puts the virtual reportage in opposition to the literary one, finding answers to the social needs of new addressees in the applied solutions.

CZĘŚĆ II.
BIOGRAFIA I AUTOBIOGRAFIA

JERZY ZYGMUNT SZEJA

Lem z tej ziemi

Chwałę Orlińskiego: to biograf moim zdaniem znakomity¹. Wychował się – tak jak ja – na Lemie, więc choć jest trochę ode mnie młodszy, odczuwam pokoleniową więź z autorem biografii mego ulubionego i bardzo cenionego pisarza. Zna jego książki na wylot, a przecież żadnemu biografowi bym nie wybaczył mankamentów w tym względzie (ale gdyby rzecz nie dotyczyła Lema, przecież nie tak łatwo mógłbym ową kompetencję ocenić). W jego stosunku do autora *Solaris* wyczuwam też charakterystyczne dla fana podejście entuzjasty. Moje poczucie nie bierze się z prostej obserwacji – z tego, że wiele razy widziałem Wojciecha Orlińskiego na zlotach miłośników fantastyki. To przez biografię naszego ulubionego pisarza przeziera postawa miłośnika. Moim zdaniem taka postawa u nadawcy tekstu jest zamierzona i wpisana z premedytacją w biografię – bo i łatwiej tak pisać, gdy się jest szczerym fanem, i spora część odbiorców książki to entuzjaści Lema i fantastyki bywający na jakże licznych konwentach. O takiej autoświadomości świadczą też prelekcje Orlińskiego na kilku ogólnopolskich zlotach fanów fantastyki tuż po wydaniu książki².

¹ W. Orliński, *Lem. Życie nie z tej ziemi*, Czarne, Agora, Warszawa 2017.

² Np. na najważniejszym ogólnopolskim konwencie Polkon (w 2017 roku zorganizowanym w Lublinie, w dniach 24–27 sierpnia) poprowadził *Spotkanie wokół książki „Lem. Życie nie z tej Ziemi”* (zapis tytułu według informatora konwentowego; na stronie tytułowej książki Orlińskiego: „ziemi”). Nb. obecność na konwentach aktywnych

Niemniej jednak to nie samoświadomość biografafana jest kluczowa. Orliński zwraca uwagę, ponieważ łączy pożądane cechy współczesnego uczestnika komunikacji społecznej i twórcy kultury. Jak to dobitnie wykazuje Anna Kowalska w pracy *Uczestnik kultury – nowy czytelnik*³, fan jest najbardziej symptomatycznym dla współczesności typem uczestnika, którego rola nie ogranicza się bynajmniej do samego entuzjastycznego odbioru. Fan zwykle jest różnego typu twórcą – nie tylko dlatego, że jego specyficzny odbiór jest w istocie twórczym „zagarnianiem”⁴ wytworów kultury. Fan bywa też autorem, choć najczęściej dzieł zależnych – jak fanfiki⁵. Dla wszystkich, którzy w ruchach fanowskich i Kulturze 2.0 upatrują szansę na większą demokratyzację współczesności i rozwój kultury, Orliński to przykład wprost wzorcowy, ponieważ jest fanem i aktywnym twórcą: dziennikarzem, pisarzem i badaczem (na wszystkich trzech polach twórczości – w pełni profesjonalistą). Z racji uprawianego zawodu najlepiej znana jest jego działalność dziennikarska, ponieważ opublikował wielokrotnie mniej utworów literackich niż publicystycznych i non-fiction⁶. O randze Orlińskiego jako krytyka literackiego świadczy – między innymi – powołanie go do jury wyróżnienia w dziedzinie pisarstwa fantastycznego, Nagrody Literackiej im. Jerzego Żuławskiego⁷.

twórców nie świadczy o tym, że można ich zaliczać do grona fanów, ponieważ może to być objaw ich działalności autopromocyjnej. W przypadku Orlińskiego rozstrzygnięcie jest proste: najpierw był fanem literatury science fiction (zwłaszcza Lema), później dziennikarzem i pisarzem. W Polsce jest to zresztą regułą: większość autorów fantastyki urodzonych po 1960 roku wywodzi się ze środowiska fanowskiego.

³ W: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (1)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016, s. 31–82.

⁴ A. Kowalska, *Uczestnik kultury – nowy czytelnik*, w: *Między sztuką a codziennością...*, dz. cyt., s. 73.

⁵ Por. J.Z. Szeja, *Tworzenie rzeczywistości wirtualnej*, w: *Między sztuką a codziennością...*, dz. cyt., s. 519–520.

⁶ Na dziewięć książek ogółem wydał jedną powieść fantastyczną pt. *Polska nie istnieje* (wyd. Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015). Prócz tego opublikował sześć opowiadań (cztery w miesięczniku „Nowa Fantastyka” i dwa w antologiach).

⁷ W składzie powołanym w 2008 roku jako jeden z czterech krytyków (pozostali to Lech Jęczynek, Paweł Matuszek i Maciej Parowski) – reszta jurorów (siedmiu

Dla najbardziej zmotywowanych czytelników książki *Lem. Życie nie z tej ziemi*, czyli dla fanów, jej autor jest wzorcowym przykładem aktywisty-miłośnika science fiction: w działalności zawodowej zajmuje się głównie wpływem techniki i popkultury na współczesność oraz przyszłość, w pisarstwie jest wierny fantastyce naukowej, w krytyce i biografistyce jest jednym z najbardziej uznanych badaczy życia i pisarstwa najważniejszego polskiego twórcy tej odmiany literackiej, Stanisława Hermana Lema.

* * *

Cieszy też inny objaw samoświadomości Orlińskiego: zdaje sobie sprawę z tego, że wielu rzeczy na temat swojego bohatera nie wie, a tylko się ich domyśla – i wprost o tym pisze. Taki stosunek do paktu referencjalnego uważam za najlepszy nie tylko dlatego, że w przypadku odbioru przez znawców jest zwyczajnie bezpieczniejszy. To w ogóle zdaje się najlepsza postawa dziś – po dyskusjach związanych z książką Artura Domosławskiego o Ryszardzie Kapuścińskim⁸. Taka postawa bynajmniej nie jest powszechna nawet w środowisku dziennikarskim, czego dowodem może być przykładowo Monika Piątkowska ze swoją biografią Bolesława Prusa⁹, którą to książkę, chociaż ma w podtytule „śledztwo biograficzne”, ze śledztwem niewiele łączy: luki w listach i dokumentach autorka uzupełnia domysłami opartymi głównie na utworach pisarza (coś jakby biografizm w analizie literackiej à rebours). Zupełnie poważnie, bez cienia wątpliwości utożsamia różnych bohaterów Prusa z ich autorem – czasem nawet kilku z jednego utworu. Całe szczęście Orliński przyjmuje postawę o wiele częstszą w najnowszych biografiach: wyraźnie zaznacza, co jest tylko jego domysłem,

w 2008 roku, obecnie dwunastu) to naukowcy (literaturoznawcy). <http://www.nagroda-zulawskiego.pl/o-nagrodzie/jury/jury-2008> [dostęp: marzec 2018].

⁸ Por. np. Z. Ziątek, *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, w: *Między sztuką a codziennością...*, dz. cyt., s. 83–133; A. Kowalska, *Kapuściński z PRL-u* – tekst w niniejszym tomie.

⁹ M. Piątkowska, *Prus. Śledztwo biograficzne*, Znak, Kraków 2017.

a na co ma dowody¹⁰. Jeśli nawet dostajemy całe fabularne scenki z udziałem bohatera (czyli Lema), to są one opatrzone stosownym komentarzem wyraźnie wskazującym, co wynika z niezbitych dokumentów, co z poszlak, a co jest tylko prawdopodobne.

Wczoraj w „zieleniaku” kupił dwa znakomite niemieckie batoniki marcepanowe. Wprawdzie nie wolno mu ich jeść, ale przecież nikt nie patrzy, wszyscy śpią. Lem pożera je pośpiesznie i przenosi się z garażu do spiżarni. Wrzuca papierki za szafę, która jest przymocowana do ściany, więc nikt nigdy nie wykryje jego dietetycznej transgresji, słodkiej zbrodni doskonałej. [...]

Idąc po schodach na górę, Lem myśli [...] o tym, że rząd amerykański zamówił [...] projekt łączności, której węzłami będą komputery. [...]

Wczoraj Stanisław Lem mówił o tym Jankowi Błońskiemu, gdy ten wpadł z tradycyjną wieczorną wizytą. Rozmowa jak zwykle zaczęła się miło, Błoński o Prouście, Lem o sieci komputerowej, ale przeszła w awanturę [...].

„To już mógł sobie darować, ten mój przyjaciel tak zwany”, myśli Lem, siadając przed maszyną.

Ostatnie zdanie brzmi tak zabawnie, że w ostatniej chwili pisarz zmienia plany. Włożył je w cybernetyczne usta Trurla, bohatera literackiego, którego opisywanie sprawia mu ostatnio mnóstwo radości. [...]

*

Czas już, żeby opowiadający powyższą historię wszechwiedzący narrator dokonał autodemaskacji. Gdzieś w pierwszej połowie lat sześćdziesiątych [...] naprawdę mógł się wydarzyć taki poranek. Skomponowałem go

¹⁰ Źródła, z których korzystał, Orliński omawia w osobnej części książki. Wskazuje na kilkadziesiąt pozycji. Najważniejsze z nich to wywiady z Lemem Stanisławem Beresią (*Tako rzecze... Lem*) i Tomasza Fiałkowskiego (*Świat na krawędzi; Zagłada i gwiazdy* Agnieszki Gajewskiej, *Awantury... Tomasza Lema*, opublikowany przez Wydawnictwo Literackie pięciotomowy dziennik Jana Józefa Szczepańskiego i tomy korespondencji ze Sławomirem Mroźkiem, Michałem Kandlem i in. Istotnym źródłem informacji były też informacje prasowe zebrane przez Orlińskiego w trakcie prac do pierwszej jego książki o Lemie (i w ogóle pierwszej w jego karierze) z 2007 roku *Co to są sepulki? Wszystko o Lemie* oraz rozmowy z najbliższymi (żoną Barbarą, synem Tomaszem, siostrzeńcem żony Michałem Zychem), sekretarzem pisarza Wojciechem Zemkiem i Witoldem Kołodziejem, synem Olgi i Karola Kołodziejów, przyjaciół Lemów. Bardzo ważne były też listy udostępnione dziennikarzowi przez prywatne osoby (głównie rodzinę twórcy).

z rzeczywistych elementów – ale nie wiem, czy się wydarzył. [...] nie mam na to dowodów. Nie mam ich nawet na to, że Lem rzeczywiście ukradkiem wcinął w piwnicy słodczyce. Wiadomo, że podczas generalnego remontu [...] wysypał się stos opakowań, pochodzących z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych [...].

Częstym zjawiskiem wśród biografów jest utrzymywanie całej narracji w podobnej konwencji. Autor pisze z pozycji wszechwiedzącego narratora. Wszystko wie o swoim bohaterze, ale nie zawsze wiadomo skąd.

Nie zrobię tego. Jediną historią, jaką mogę państwu opowiedzieć w sposób uczciwy, jest moja historia: współczesnego dziennikarza, który próbuje zrekonstruować życie Stanisława Lema na podstawie dostępnych materiałów. [...] Będę pisał, co mi wiadomo – a nie „jak było”. Bo przecież tak naprawdę nie wiadomo, kto pożerał w tej piwnicy chałwę i marcepan.¹¹

* * *

Choć Orliński nie zawarł w tytule słowa „śledztwo”, to i tak jego książka jest w sporej części śledztwem¹², bo tropi to, co ukryte. Ukryte przez Lema głęboko i z premedytacją. Pisarz starał się, by niewielu wiedziało o jego żydowskim pochodzeniu, co oszczędziło mu zapewne licznych przykrości, skoro nawet w trakcie antysemitycznej nagonki 1968 roku nikt tego nie nagłośnił, a osoby o wiele mniej znane od krakowskiego fantasty były publicznie szykanowane. Orliński ten wątek swych badań oparł na prekursorskiej w tym temacie książce Agnieszki Gajewskiej *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*¹³, a do tego odpowiednio zanalizował dostępne źródła i przyjrzał się domom i ulicom dzisiejszego Lwowa,

¹¹ W. Orliński, *Lem. Życie...*, dz. cyt., s. 9–13.

¹² Formuła „śledztwa” jest w biografistyce bardzo popularna, na co dowodem jest nie tylko wcześniej przywołana biografia Piątkowskiej o Prusie, ale też np. praca Izabeli Filipiak o Marii Komornickiej, w której częste jest przywoływanie kategorii śledztwa, a jeden z rozdziałów ma tytuł: *W poszukiwaniu skradzionego listu. Detektyw jako interpretator kultury. Kultura jako miejsce zbrodni* (por. K. Nadana-Sokołowska, *Ikona nonkonformizmu. Wokół Komornickiej*, w niniejszym tomie).

¹³ A. Gajewska, *Zagłada i gwiazdy. Przeszłość w prozie Stanisława Lema*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2016.

porównując go z opisami miasta z początku XX wieku i obrazem, jaki zawarł urodzony tam twórca w autobiograficznym *Wysokim Zamku*. Co ciekawe, syn pisarza Tomasz w książce o ojcu pt. *Awantury na tle powszechnego ciężenia*¹⁴ też nie wspomina o pochodzeniu Stanisława ze zasymilowanej rodziny żydowskiej. W tym przypadku trudno powiedzieć, czy kierowały nim motywacje zbliżone do ojca i podzielane przez tak wielu Polaków żydowskiego pochodzenia obawiających się antysemitów, czy też wynikało to z szacunku wobec rodzica, który nigdy tych spraw nie poruszał, a gdy już musiał o nich pisać – zawsze uciekał się do jakichś wybiegów. Podobnie Tomasz zasłania się anegdotą, jakoby Stanisław jego pytania na temat lwowskiego dzieciństwa zbywał odesłaniem do *Wysokiego Zamku*. Wątpię, by nie wiedział na przykład, jak wielkim cudem było ocalenie jego ojca z pierwszego pogromu po opuszczeniu Lwowa przez Armię Czerwoną – i dlatego młody Lem oczekiwał, że w finale przymusowej pracy przy chowaniu zwłok pomordowanych przez enkawudzystów (oraz zabitych już później lwowskich Żydów) sam zginie. Symptomatyczna jest też m.in. opowieść o babci, nazywanej przez niego „Bonerską” od nazwy ulicy w Krakowie, przy której mieszkała. Miano to pozwala mu zręcznie anegdotą ominąć przywołanie prawdziwego imienia babci (Sabina), choć założę się, że znane mu było też jej panięskie nazwisko (Wollner), a w momencie pisania wspomnień o ojcu również drugi wariant używanego przez dziadka Samuela nazwiska (Lehm) oraz to, że prawie cała rodzina od tej strony zginęła albo w pogromach, albo w lwowskim getcie, albo w obozach koncentracyjnych, a jeden z dalszych krewnych już po wojnie w Kielcach (Seweryn Kahane). A także to, że Marian Hemar był kuzynem Stanisława Lema.

Orliński często sięga po opowieści Tomasza o ojcu, ale nie komentuje tej „wspólnoty przemilczeń”. Niemniej jednak dobrze pokazuje, co w osobowości twórcy i w jego pisarstwie wynika z traumatycznych doświadczeń związanych z II wojną światową

¹⁴ T. Lem, *Awantury na tle powszechnego ciężenia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2009.

oraz z tak bliskiego i przymusowego kontaktu z wyznawcami ideologii nacjonalistycznej.

Liczne rozważania zawarte w książce Orlińskiego związane z Holocaustem są istotne i dystynktywne dla polskiej literatury współczesnej – zarówno beletrystycznej, jak i non-fiction – oraz filmu¹⁵. Stanowią część ważnego dyskursu. Zaś przemilczanie tej problematyki było charakterystyczne dla większości tekstów drukowanych epoki poprzedniej oraz wypowiedzi prywatnych wielu osób, m.in. Stanisława Lema. Z tym że autor *Szpitala Przemienienia* nie tyle przemilcza, co nie mówi wprost, zasłania metaforą – ale ciągle wraca do tych traumatycznych, ale niesłychanie ważnych nie tylko dla niego spraw. Dopiero dziś, między innymi dzięki pracom Gajewskiej i Orlińskiego, można łatwiej zrozumieć takie chwytły pisarza, jak np. powierzenie bohaterowi epizodycznemu, ale o charakterystycznej biografii Ocalonego, roli porte-parole. Przykładowo w powieści *Wizja lokalna*, w scenie dyskusji między trzema sławami filozoficznymi: Popperem, Russellem i Feyerabendem na temat środków zaradczych przeciwko złu¹⁶, głos rozsądku należy do szwajcarskiego prawnika pochodzenia żydowskiego, mecenasa Sputnika Finkelsteina, syna antykwariusza z Czortkowa:

[...] ludziom powinien w zupełności wystarczyć brak nieszczęścia. Żeby nikt nie mógł tłuc ludzi jak wszy nad ogniem i mówić, że to jest na przykład wyższa konieczność dziejowa albo że to stanowi jedynie wstępną fazę do przyszłej doskonałości, albo że w ogóle nic się nie dzieje, bo to tylko wroga

¹⁵ Por. T. Żukowski, *Zmiana reguł komunikacji: „Sąsiedzi” Jana Tomasza Grossa; tenże, Wewnątrz sporu: „My z Jedwabnego” Anny Bikoni; tenże, Próby wyważania racji: „Sąsiedzi” Agnieszki Arnold i „Nasza klasa” Tadeusza Słobodzianka; tenże, K. Chmielewska, Polska codzienność i prawdziwa sztuka: dwugłos o „Idzie” Pawła Pawlikowskiego; tenże, Nowy język i nowy punkt widzenia: „Pokłosie” Władysława Pasikowskiego, w: *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji. W stronę nowej syntezy (2)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2017.*

¹⁶ W *Wizji lokalnej* to dyskusja o nanorobotach uniemożliwiających wszelkie złe działania (fizyczne), którymi cywilizacja nasyca całą przestrzeń życiową. We wcześniejszym *Powrocie z gwiazd* mechanizm blokady zła miał inną naturę (była to betryzacja – przymusowe przekształcenie psychiki eliminujące możliwość agresji).

propaganda. [...] pewnych rzeczy nie wolno robić w imię żadnych innych rzeczy. Żadnych! Ani dobrych, ani złych, ani szczytnych, ani racji stanu, ani dobra powszechnego za parędziesiąt lat, bo wyargumentować można wszystko. Po co zaraz idealny stan? Czy nie lepiej, kiedy nikt nie może zrobić z nikogo abażura do lampy? To jest konkretne, a do mierzenia tego idealnego stanu nikt jeszcze nie wymyślił metra. Dlatego ja bym nie wyklinał tej etykosfery. Zapewne, uniemożliwić zadawanie zła, to też jest zło dla wielu ludzi, tych, którzy są bardzo nieszczęśliwi bez nieszczęścia innych. Ale niech już oni będą nieszczęśliwi. Ktoś musi być zawsze nieszczęśliwy, inaczej się nie da.¹⁷

Wojciech Orliński prowadzi śledztwo, zrećcznie poruszając się wśród mylnych tropów pozostawionych przez autora *Wysokiego Zamku*. W odkrywaniu składników biografii Lema bardzo pomocna jest mu wiedza o relacjach polsko-żydowskich, która weszła w obieg społecznej komunikacji po ukazaniu się *Sąsiadów* Grossa¹⁸. Przykładem może być dociekanie Orlińskiego dotyczące prawdziwej daty przyjazdu Lemów do Krakowa. Autor pisze:

Moja hipoteza jest więc taka, że uporczywie powracający żal Lema do ojca o opóźnianie wyjazdu dotyczy tak naprawdę odrzucenia wcześniejszego zaproszenia od Kołodzieja. Zaznaczam, że to jest tylko hipoteza: gdy ją przedstawiłem Witoldowi Kołodziejowi, powiedział, że nie może jej ani potwierdzić, ani wykluczyć. [...]

Ta hipoteza w każdym razie wyjaśnia kilka zagadek, przede wszystkim kwestię żalu o „opóźnienie repatriacji”. [...] To by też od razu wyjaśniało powody, dla których Stanisław Lem chował się w tej kwestii za jakimiś dziwnymi półprawdami. Mówiąc prawdę, ujawniły rolę, jaką rodzina Kołodziejów odegrała w ocaleniu rodziny Lemów.

Wszak dopiero od niedawna możemy w Polsce otwarcie mówić o tym, że polscy Sprawiedliwi wśród Narodów Świata woleli się nie przyznawać do swojego heroizmu. Gdyby pani Olga [Kołodziej¹⁹] publicznie opowiedziała

¹⁷ S. Lem, *Wizja lokalna*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1982, s. 186–187.

¹⁸ Por. T. Żukowski, *Zmiana reguł komunikacji: „Sąsiedzi” Jana Tomasza Grossa*, dz. cyt.

¹⁹ Dopisek mój. Olga Kołodziej to żona Karola, lwowskiego laryngologa, kolegi z wojska i przyjaciela Samuela Lema. Karol Kołodziej przeniósł się z rodziną do Krakowa na początku wojny. Samuel, Sabina i Stanisław zamieszkali z rodziną Kołodziejów w Krakowie przy ul. Śląskiej w 1945 roku w dwupokojowym mieszkaniu.

o swojej brawurowej jeździe dorożką, mogłaby ściągnąć na swoją rodzinę zainteresowanie „poszukiwaczy żydowskiego złota” [...]. Bo przecież ktoś by od razu pomyślał: „ciekawe, ile jej za to dali”. A ktoś inny: „ciekawe, gdzie to ukrywa”. A przez większość czasów PRL, jak przypominał to Borys Lankosz w groteskowym filmie *Rewers*, ukrywanie choćby jednej złotej monety było przestępstwem.

Trzymając się tej numizmatycznej metafory: przez cały PRL nie mogliśmy mieć szczerzej rozmowy ani o awersie, ani o rewersie kwestii ukrywania Żydów – ani o podłości szmalcowników, ani o szlachetności Sprawiedliwych.²⁰

W powyższym fragmencie widać też inną ważną cechę tekstu Orlińskiego: osobisty komentarz dziennikarza ukazujący jego postawę wobec rzeczywistości i poglądy. Cecha ta nie dotyczy tylko spraw aktualnych, ale ujawnia się też w ocenach przeszłości. Przykładem może być komentarz dotyczący jednego z najbardziej traumatycznych epizodów z życia Stanisława Lema, czyli przymusowego wynoszenia nadpalonych i rozkładających się już zwłok pomordowanych przez NKWD więźniów. Do tej pracy został zapędzony wraz z innymi Żydami przez Ukraińców, którzy w ten sposób chcieli się przypodobać Niemcom (oczywiście typowa przy pogromach motywacja antysemicka też była ważna). Usunięcie ciał zamordowanych przez NKWD było zaś celem co najwyżej drugorzędnym: spędzeni do więzienia Żydzi byli zabijani przy użyciu drewnianych kijów i metalowych prętów. Pracujący przy wynoszeniu zwłok mieli być zlikwidowani jako ostatni, ale oficerowie niemieccy nakazali zaprzestanie mordów, by sfilmować więzienie, po czym ocalałych puścili wolno. Orliński tak komentuje to zajście:

Niemcy podczas wszystkich tych pogromów oczywiście byli obecni, ale – jak to Lem opisuje wprost – „stali w pewnym oddaleniu”, bo to wszystko było okrutną ceremonią, którą ludność miejscowa odprawiała na ich cześć, w nadziei (skądinąd daremnej) na łaskawość nowego okupanta. Wszędzie, gdzie Niemcom udawało się tak pokierować wydarzeniami, żeby krew mordowanych Żydów została na rękach litewskich, łotewskich, estońskich, polskich, ukraińskich czy białoruskich – starali się ograniczać do filmowania i dokumentowania, żeby móc w propagandowych reportażach przedstawiać

²⁰ W. Orliński, *Lem. Życie...*, dz. cyt., s. 104–105.

siebie jako przedstawicieli cywilizowanego narodu, ze zdumieniem obserwujących wschodnioeuropejską dzicz.²¹

Jednym z wątków biografii jest sprawa ekranizacji utworów Lema. Jak wiadomo z licznych wypowiedzi pisarza, miał on negatywny stosunek do tych prób. Kilka z nich było rzeczywiście nieudanych, co pokazuje Orliński, a inne najczęściej zniekształcały wymowę dzieł Lema. Biograf słusznie wskazuje, iż w wielu przypadkach autor *Maski* nie ma racji, nie chcąc zrozumieć, że dzieło filmowe musi posługiwać się innym językiem niż pisane. Do tego najwyraźniej Lem nie uznawał wolności artystycznej reżyserów, w tym tak przecież cenionego Andrieja Tarkowskiego, twórcy nagrodzonego w Cannes *Solaris*. Lem nie docenił też najwybitniejszej polskiej ekranizacji – *Szpitala Przemienienia* w reżyserii Edwarda Żebrowskiego. Dla Małgorzaty Hendrykowskiej to najwybitniejsza ekranizacja prozy Lema na całym świecie, lepsza artystycznie nawet od filmu Tarkowskiego²². Badaczka wskazuje na trop interpretacyjny zapoczątkowany przez Gajewską, która twierdzi, że tytułowy szpital i jego zagłada to Lemowska metafora lwowskiego getta i jego losów. Zauważa, że Orliński w swej biografii generalnie zgadza się z tym kierunkiem – choć cytat dobrany z *Lem. Życie nie z tej ziemi* wzmacnia raczej trop indywidualny: podobieństwa losów Stefana Trynieckiego, głównego bohatera *Szpitala...* i autora powieści, Stanisława Lema²³.

Orliński wpisuje sprawę ekranizacji *Szpitala...* w kontekst wszystkich innych ekranizacji, ale choć tego tak wyraźnie jak Hendrykowska nie pisze, zapewne zgodziłby się z oceną, że Lem „jako autor powieści był bardzo przywiązany do własnej wizji opowiadanej historii i chciał, aby w obrazach było dokładnie to, co zostało napisane”²⁴.

²¹ Tamże, s. 67.

²² Por. M. Hendrykowska, *Szpital Przemienienia*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2017, s. 140.

²³ Por. tamże, s. 28–29.

²⁴ Tamże, s. 150.

Zarówno dziennikarz, jak i filmoznawczymi cytują długą wypowiedź pisarza o *Szpitalu...* z rozmowy ze Stanisławem Beresiem²⁵. Orliński opatruje ją komentarzem wskazującym na niekonsekwencje w ocenie: Lem m.in. narzeka na Żebrowskiego, który zmienił scenę zagłady szpitala w ten sposób, że naziści mordują pospół pacjentów i większość personelu, a sam w kontynuacji powieści pokazuje, że hitlerowcy nie zawsze bezwzględnie trzymali się odgórnych rozkazów kierujących etapami Zagłady. Wytyka też pisarzowi, że umieścił akcję w 1940 roku, gdy Niemcom nie mogli jeszcze towarzyszyć opisywani przez Lema Ukraińcy z oddziałów pomocniczych (a co wzmacnia interpretację, iż szpital jest maską, za którą kryje się przetworzony obraz lwowskiego getta).

Jako badacz utworów Lema i fan zainteresowany jego życiem uważam, że można trochę inaczej zrozumieć autora *Fiaska* i kierujące nim motywacje. Zarówno Orliński, jak i Hendrykowska zauważają, że artysta krytykuje to, że nikt z tak przeprowadzonej pacyfikacji nie miał prawa ocaleć, ale nie rozwijają tego wątku. Chciałbym wskazać, że być może to brak kogoś, kto przeżył, jest ważniejszy dla autora pierwowzoru literackiego niż tak a nie inaczej poprowadzona scena mordu na chorych i personelu. Lem podkreśla:

[...] Żebrowski okazał się znacznie brutalniejszy ode mnie, gdyż nie dał najmniejszych szans Stefanowi, który dźwigając we mgle wariata, musi być doścignięty przez oprawców. [...] Uważam, że musi być jakiś zwiastun klęski, świadek. Wszak wiemy, że zagłada nie była totalna, bo ktoś musiał o tym wszystkim zaświadczyć. Nie widzę więc powodu, dla którego Żebrowski wrzucił wszystkich do jednej mogiły, a potem wykończył jeszcze tego jednego, który umknął.²⁶

Orliński słusznie podkreśla, że Lem nie chce mówić, iż jest Ocalonym. Oraz że pisarz dzieli sporo cech ze Stefanem. Ale mimo nieprzyznawania się w antysemitycznym społeczeństwie do bycia lwowskim Żydem, Lem w swoich utworach stale wraca do tematu

²⁵ Por. *Tako rzecze... Lem. Ze Stanisławem Lemem rozmawia Stanisław Beres*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.

²⁶ Tamże, s. 159.

Holokaustu – i to na różne sposoby. Słusznie więc artysta wskazuje, że tylko dlatego dziś wiemy i mówimy o Zagładzie, bo jednak ktoś ocalał. I dodam: a wśród Ocalonych znaleźli się tacy, którzy próbowali ten temat przepracować w swej twórczości. Ile zbrodni skryło się w mrokach niepamięci, bo zabrakło świadków, którzy mogliby dać świadectwo? Ile istotnych dla całych narodów traumatycznych wypadków zostało prawie zapomnianych, bo nie było komu ich opisać?²⁷ Dla mnie oczywiste jest, że Lem nie mógł się zgodzić z wizją Żebrowskiego, bo ona eliminuje jego samego, świadka-artystę. Bez świadka nie ma świadectwa, a bez artysty nie ma komu przejść przez trud zrozumienia. W konsekwencji nie można podjąć najtrudniejszego wyzwania, czyli odpowiedzieć na pytanie, jak nasza cywilizacja mogłaby się zabezpieczyć przed powtórzeniem Zagłady. A to najważniejszy temat pisarskich rozważań Lema, główny sens jego twórczości – również zdaniem Orlińskiego.

* * *

Książka o Lemie pióra Orlińskiego objawia jeszcze inną cechę charakterystyczną dla dzieł współczesnych, zwłaszcza dla biografii: stara się przekazać c o d z i e n n o ś ć bohatera. Jak wskazuje Anna Kowalska, odwołując się do prac Rocha Sulimy, Mariana Golki, Michaela de Certeau²⁸ i wielu innych:

Codziennosc to kategoria niezwykle obecnie modna w naukach społecznych, kategoria wieloznaczna i płynna. Według Mariana Golki socjologia codzienności musi być obecnie socjologią wszystkiego, niemal całości życia społecznego, ponieważ w cywilizacji współczesnej wszystko staje się codziennością.

²⁷ Por. np. sprawę bieżęńców i pamięci o nich opisaną w niniejszym tomie w artykule Katarzyny Buszkowskiej *Reportaż w komunikacji z czytelnikami*.

²⁸ Zob. R Sulima, *Moda na codzienność. Kategoria „codziennosci” w kulturze ponowoczesnej*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 4; M. Golka, *Czy jeszcze istnieje nowocześnieść?*, w: *Barwy codzienności. Analiza socjologiczna*, red. M. Bogunia-Borowska, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2001; M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

[...] obszar codzienności w duchu Michaela de Certeau [...], gdzie „z wnętrza” stawiamy opór opresywnym instytucjom, systemom, przymusom formalnym. Owe partyzantki codzienności – „taktyki” szukania szpar w systemie nadzoru „strategicznej” władzy – wydają się ciekawe [...]: „taktyki konsumpcji, świadczące o zmyślności słabego usiłującego obrócić na swoją korzyść sytuację silniejszego, otwierają możliwość upolitycznienia praktyk codziennych”²⁹.

Gdzie szukać literackich przykładów spojrzenia na PRL przez pryzmat tak rozumianej codzienności? Najoczywistszym wyborem wydaje się pisarstwo o podłożu autobiograficznym, a także rozmaitego rodzaju biografie.³⁰

Większość życia Lem przeżył w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Orliński ma bardzo dobre wyczucie, co może się podobać współczesnemu czytelnikowi: łączy ciekawostki i smaczki dotyczące codzienności pisarza z obrazkami PRL-owskiej rzeczywistości interesującymi nawet dla osób, które wiele lat żyły w tym państwie i dziś, choć tamte absurdy im doskwierały nie mniej niż Lemowi (a podejrzewam, że często bardziej), przypominają je sobie ze zdziwieniem tym większym, im teraz jest im lepiej czy po prostu inaczej. A przy tym wszystkim autor biografii ani na chwilę nie traci z oczu celu głównego: dykteryjki pokazują wymiar codzienności Lema i jego reakcje, dzięki czemu doskonale go charakteryzują oraz są dobrą przesłanką pomagającą w odczytaniu dzieł pisarza lub przynajmniej jego twórczych uwarunkowań.

Niemniej jednak, zanim Orliński pokaże codzienność Lema w PRL, zajmuje się jego dzieciństwem i wczesną młodością. Z powodu przemilczeń samego pisarza, o których już wcześniej pisałem, oraz z tak oczywistego powodu, jak śmierć ludzi, którzy znali młodego Stanisława Hermana Lema, głównym źródłem wiedzy jest autobiograficzny *Wysoki Zamek*. Tę niedużą książkę Orliński zderza z wiedzą o życiu i twórczości pisarza oraz wizją lokalną Lwowa, jaką przeprowadził. Obraz miasta, które uformowało artystę, należy do ciekawszych fragmentów biografii.

²⁹ M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność...*, dz. cyt., s. XLI.

³⁰ A. Kowalska, *Literatura i codzienność*, w: *Debaty po roku 1989...*, dz. cyt., s. 100–101.

Orliński wielokrotnie podkreśla – słusznie zresztą – jak ważne dla autora *Solaris* było zamieszkiwanie w otoczeniu przyjaznych sąsiadów na krakowskim osiedlu Kliny, ale nie wyciąga większych wniosków z tego, że wszystkie trzy miasta, w których pisarz spędził sporą część życia: Lwów, Kraków i Wiedeń³¹, należały kiedyś do tej samej monarchii austro-węgierskiej, co być może skutkowało pewnymi specyficznymi cechami mentalności mieszkańców, ale na pewno upodobaniem do określonych stylów architektonicznych, np. secesji. Owszem, Orliński zauważa, że dla Lema Wiedeń to jakby większy secesyjny Lwów, ale nie wnioskuje, że być może Kraków był dla pisarza jakimś zastępnikiem utraconego miasta rodzinnego, a jeśli już zdecydował się na emigrację³², to po rocznym pobycie stypendialnym w Berlinie osiadł w austriackiej stolicy.

Biografia utwierdza legendy na temat szczególnych upodobań Lema. Autorem tych legend był zresztą on sam w *Wysokim Zamku*. Były to miłość do słodyczy i do maszyn. Jak wiadomo, miłość szczęśliwa jest nieciekawa dla osób postronnych, więc Orliński eksponuje traumy z nimi związane, ale dotyczą one pisarza już po wojnie. We Lwowie traumy związanej ze słodyczami Lem jeszcze nie ma, choć jego „słodkie dzieciństwo” wiąże się bardziej z wystawami lwowskich cukierni niż z opisem smaków, a dostatek i wystawność tych sklepów ostro kontrastują z epokami późniejszymi wobec znanej siermiężności czasów sowieckich – a zwłaszcza z koszmarem Lwowa czasu Holokaustu. W początkach PRL spożywanie przez Lema słodyczy było istotnie utrudnione z powodu zwykłej niedostępności. Później, gdy pisarz mógł sobie pozwolić na zakupy produktów zadowalającej go jakości za odpowiednie pieniądze, musiał się kryć z konsumpcją przed domownikami, ponieważ miał nadwagę i był zagrożony cukrzycą, na którą zresztą w późniejszym czasie zachorował. Śledzenie tej słabostki wielkiego pisarza na pewno

³¹ Pobyt w Berlinie był stosunkowo krótki: gdyby zsumować liczne wyjazdy, Lem istotnie dłużej był np. w Zakopanem.

³² Praktycznie wyjazd tuż po wprowadzeniu stanu wojennego był emigracją, choć Lem starał się nie nadać pobytowi na Zachodzie takiego statusu i w końcu wrócił do Polski na stałe z ważnym paszportem w 1988 roku.

dostarcza czytelnikom wiele schadenfreude – a być może i same-mu Orlińskiemu. Jest to też niezła okazja do pokazania kolorytu lokalnego – i to nie tylko przedwojennego i dzisiejszego Lwowa, ale i np. Krakowa, bo któż z krakowian nie zna i nie ceni cukierni w budynku Cracovii?³³

Motyw słodczy pozwala Orlińskiemu wprowadzić też obszerne opisy codzienności PRL, np.:

[Lem] Przez chwilę myśli o tym, jakim absurdem jest kupowanie słodczy w „zieleniaku”, a więc w sklepie, którego teoretycznym przeznaczeniem jest handel warzywami i owocami. Ale przecież czym to się różni od jechania do banku celem kupienia samochodu albo do hotelu, by kupić „Heralda”? A na takich właśnie absurdach Lemowi schodzą kolejne dni.³⁴

„Zieleniaki”, w których zaopatrywał się w łakocie, były to przedziwne sklepy, korzystające ze względnie liberalnego traktowania przez władze PRL handlu owocami i warzywami. Działały więc w sposób prawie że kapitalistyczny.³⁵

I autokomentarz:

Nic nie poradzę na to, że jestem wychowankiem PRL. Będę się nawet bronić, że to pomaga mi w zrozumieniu różnych wątków w prozie Lema – który przecież większość dzieł stworzył właśnie w tym ustroju, między zieleniakiem a mięsnym, między pisaniem podania o przydział pralki a użeraniem się o części w Polmozbycie. Bez tego nie zrozumiemy na przykład opowiadań o Pirxie [...] czy złożonej relacji intelektualisci–władza w *Głosie Pana* [...].³⁶

Być może Orliński zwraca tak wiele uwagi na stosunek Lema do słodczy, bo właśnie jest „wychowankiem PRL”, a czas jego dzieciństwa przypadł na epokę największych braków rynkowych w tym względzie? A może to ja za bardzo zwracam na to uwagę, bo gdy najbardziej kochałem słodczy, to akurat trwał stan wojenny

³³ Były hotel, nb. obiekt ciekawy pod względem architektonicznym. Wybudowany w latach 1960–1965 według projektu Witolda Cęckiewicza. Obecnie własność MN w Krakowie.

³⁴ W. Orliński, *Lem. Życie...*, dz. cyt., s. 9.

³⁵ Tamże, s. 23.

³⁶ Tamże, s. 23–24.

i nawet na stugramowy comiesięczny przydział kartkowy nie bardzo było co kupić?

Znacznie ważniejszy jest wątek miłości Lema do maszyn. Po pierwsze, fascynacja maszynami to coś bardzo istotnego dla pisarza science fiction – zwłaszcza u początków tej odmiany literackiej. Ale i dziś jest to bardzo widoczne, choćby w nurcie steampunkowym z jego rozbudowanymi opisami maszyn jakby wprost przeniesionymi z kart powieści Juliusza Verne'a³⁷. Po drugie, dzięki nim można głębiej wniknąć w codzienność krakowskiego pisarza. Po trzecie – perturbacje tej miłości są ciekawe i znaczące.

Jedna z odmian maszyn zbieranych lub konstruowanych przez Lema ma najwięcej wspólnego z odmianą literatury, którą uprawiał – to aparaty naukowe, mierniki i maszyny demonstracyjne używane w dydaktyce fizyki, chemii, maszynoznawstwa itp. nauk. Zafascynowany był nimi już w dzieciństwie, a w czasie wojny z czystej ciekawości wymontowywał np. aparaty i mierniki z radzieckich rozbitych samolotów i czołgów, które rozbierał w ramach pracy dla niemieckich zakładów odzyskujących surowce.

Orliński pieczołowicie wymienia bardzo liczne zakupy Lema, czynione zwłaszcza w trakcie podróży zagranicznych – często się zdarzało, że połowa wszystkiego, co pisarz nabył, to były różne modele maszyn, skomplikowane zabawki mechaniczne i aparaty. No a trzeba pamiętać, że w reszcie spory udział miały słodczyce...

Swoistym ukoronowaniem wszystkich maszyn były dwa zakupy, na jakie stać było po powrocie z Wiednia w 1988 roku znanego już od dłuższego czasu na całym świecie pisarza. Pierwszy zakup jest widoczny do dziś:

Problem odciążenia od światowych mediów rozwiązano, instalując na dachu nowego domu gigantyczną antenę satelitarną, na której montaż potrzebne

³⁷ O popularności steampunku świadczy choćby docenianie twórczości Krzysztofa Piskorskiego, np. nagradzanej *Zadry* (2009) oraz powieści *Czterdzieści i cztery*, która w zeszłym roku (2017) zdobyła dwa najważniejsze w pisarstwie fantastycznym wyróżnienia: Nagrodę Fandomu Polskiego im. Janusza A. Zajdla (nagroda plebiscytowa) oraz Nagrodę Literacką im. Jerzego Żuławskiego (nagroda profesjonalistów).

było wtedy specjalne ministerialne zezwolenie. Dziś, w czasach telewizji cyfrowej, ta trzydziestoletnia antena jest bezużyteczna, ale z kolei demontaż jest zaporowo drogi, a w dodatku na swój sposób stanowi coś w rodzaju zabytku – retrofuturystycznie przypomina, czym w latach osiemdziesiątych XX wieku była nowoczesność.³⁸

Trudniej było zneutralizować inną przypadłość PRL, mianowicie częste wyłączenia prądu, które tak dokuczały nie tylko Lemowi, ale i Orlińskiemu oraz niżej podpisanemu.

Na specjalne zamówienie Lema, znów za specjalnym ministerialnym zezwoleniem, wykonano więc odpowiednią konstrukcję w Zakładach Automatyki Kolejowej Polskich Kolei Państwowych. [...] Szopa skrywa instalację przypominającą scenografię ze starego filmu science fiction. Ma staroświeckie pokrętła, zegary i tabliczki znamionowe. Napędzana jest silnikiem okrętowym, którego rurę wydechową estetycznie wbudowano w komin wystający z szopy. Mogę sobie wyobrazić, ile radości Lemowi – który przecież nigdy nie przestał być chłopcem z *Wysokiego Zamku* – sprawiał każdy pretekst do zabawy taką Machiną.³⁹

Ostatnie zdanie jest zresztą małą niekonsekwencją Orlińskiego – powtórzeniem w komentarzu tego, co było zawarte wcześniej w opowieści, ponieważ na stronie poprzedniej tak relacjonuje epizod wywiadu z Lemem:

W pewnym momencie rozmowę przerwała nam gwałtowna letnia burza, która przeszła nad Krakowem. Piorun wałnął gdzieś blisko nas i nagle światło w domu na Klinach zgasło. Lem bardzo się w tym momencie ożywił, jakby dostał dobrą wiadomość. „Proszę chwilę poczekać, zaraz włączę generator!”, zawołał i zostawił mnie w gabinecie. Po chwili rozległ się nieprawdopodobnie głośny huk, jakby silnika okrętowego – jak się później dowiedziałem, to po prostu *był* huk silnika okrętowego – i Lem wrócił rozpromieniony.⁴⁰

Pewną odmianą motywu maszyn w codzienności Lema były mechaniczne zabawki, jakie kupował zawsze, gdy go na to było stać.

³⁸ Tamże, s. 393.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże, s. 392.

Orliński przytacza list do Aleksandra Ścibora-Rylskiego, w którym pisarz chwali się zakupami w krakowskim komisie. Moim zdaniem Lem nieco przesadza, pisząc, że za mechanicznego ptaszka, nakręcanego kota i układ mechanicznych elementów z napędem do samodzielnego zestawiania dał 1/3 honorarium za *Obłok Magellana*, bo powieść ta była jedną z jego pierwszych książek i zwyczajnie nie było go stać na taką rozrzutność. Niemniej jednak zachodnie zabawki były rzeczywiście niesłychanie drogie jak na polską kieszeń (czy to w komisach, czy w Peweksie). Sądzę, że styl, w jakim Lem często prowadził korespondencję, uprawnia do posądzenia go o świadome wyolbrzymienie. Być może też miał na myśli samą zaliczkę za *Obłok* – całościowe honorarium za to wydane w masowym nakładzie i bardzo popularne dzieło musiało być istotnie wyższe (ale zapewne jak zwykle wyplacono je ze sporym opóźnieniem względem daty premiery).

Po narodzinach jedynaka – Tomasza – Lem kupował mechaniczne zabawki właśnie dla syna, choć zwyczajem wielu ojców często sam się nimi bawił. Część tych zabawek zaś w istocie miała służyć potomkowi, ale nie zawsze była dostosowana do jego wieku, jak np. duży gokart z napędem na pedały dla dwulotka.

Opowieści o niektórych ze skonstruowanych wspólnie przez Stanisława i Tomasza maszyn ciekawie dotyczą zagadnienia codzienności i relacji ojca z synem – jak elektryczna pułapka zastawiona w salonie na dotykających... cukiernicy. Opisuje ją też we wspomnieniach o ojcu Tomasz⁴¹.

Najważniejszy wątek maszynowy w książce Orlińskiego dotyczy niespełnionej i nieodwzajemnionej miłości Lema do samochodów. Podobnie jest też w *Awanturach na tle powszechnego ciężenia* jego syna⁴², ale zawodowy dziennikarz tworzy z opowieści o przygodach pisarza z autami wprost ramę konstrukcyjną, pozwalającą nie tylko

⁴¹ W pułapkę złapała się ciocia Tomasza. T. Lem, *Awantury...*, dz. cyt., s. 106–107. W. Orliński, *Lem. Życie...*, dz. cyt., s. 299.

⁴² Pierwszą okładkę książki zdobi zdjęcie Stanisława Lema, najwyraźniej zniechęconego naprawą wartburga, który z podniesioną maską wypełnia drugi plan.

jednocześnie wnikać w charakter twórcy i jego dzieł, ale też opisywać codzienność PRL z istotnymi wypadami do państw ościennych. A przy tej okazji – ukazać ewolucję i zmianę cywilizacyjną, której wszyscy podlegamy.

Historia zakupu i eksploatacji każdego z Lemowych samochodów jest okazją do opowieści o istotnych cechach tamtej rzeczywistości. Ale zanim autor biografii opowie o pierwszym aucie Lema, pokazuje zakorzenienie tej fascynacji jeszcze w lwowskiej młodości pisarza, głównie przez wspomnienie o jego kuzynie Marianie Hemarze:

Staszek marzy o własnym samochodzie. Starszy o dwadzieścia lat kuzyn Hemar czasem przyjeżdża z Warszawy do Lwowa amerykańską limuzyną marki Nash, wcześniej zaś ścigał się po lwowskich ulicach – co z tego, że zajął przedostatnie miejsce, skoro siedział za kierownicą prawdziwego bugatti!⁴³

W PRL po pierwszych sukcesach wydawniczych Lem przymierzał się do zakupu auta:

Flagowym samochodem w ofercie banku PKO w roku 1958 była Simca Aronde, popularnie zwana w Polsce „rondlem” [...]. Rondel kosztował 1950 dolarów. Na dzisiejsze – to jakieś 16 tysięcy. Z perspektywy dzisiejszego Polaka taka cena za nową sztukę nie jest może szokująca, ale wówczas Lem w ogóle nie miał prawa posiadać tyłu dolarów.

Pochodzenie dewiz trzeba było udokumentować. Sklepy PKO były przeznaczone przede wszystkim dla tych, którzy mieli legalne źródła dewizowego zarobku [...]. Lem od biedy mógł udokumentować zarobki w rublach, koronach czechosłowackich czy markach wschodnioniemieckich, ale już wszystkie jego marki zachodnioniemieckie pochodziły z czarnego rynku, więc nie mógł się do nich przyznać.⁴⁴

W końcu wybór padł na najtańszy samochód wówczas dostępny dla Polaka – ernerowski AWZ P70 Zwickau. Niewiele egzemplarzy dotrwało do naszych czasów, samochody te były bowiem strasznie awaryjne i tandetnie zbudowane.⁴⁵

Proszę sobie jednak nie wyobrażać tego tak, że ot, po prostu wszedł do najbliższego salonu Motozbytu w Krakowie. O nie! Przede wszystkim potrzebna była

⁴³ W. Orliński, *Lem. Życie...*, dz. cyt., s. 45.

⁴⁴ Tamże, s. 169.

⁴⁵ Tamże, s. 170.

protekcja – i tym razem otwartym tekstem Lem już pisze Ściborowi-Rylskiemu, że protekcja wyszła z krakowskiego komitetu wojewódzkiego PZPR [...].⁴⁶

Czyli pierwszy samochód Lem kupił dzięki protekcji partyjnej – najważniejszej walucie tamtych czasów. Ale samą protekcję zyskał dzięki talentowi i temu, że władarze krakowskiego KW PZPR chcieli, aby pisarz wydawał książki w krakowskim Wydawnictwie Literackim.

Drugi, w porównaniu do głównie plastikowo-drewnianego P70, wprost luksusowy samochód, marki Wartburg Coupé, wymagał już innych zabiegów, bo choć pisarz miał wystarczająco dużo pieniędzy za enerdowską ekranizację swojej powieści, to nie tak łatwo mógł je wydać:

Wiosną 1959 roku jest [...] zaangażowany w liczne formalności związane z uzyskaniem pozwolenia w odpowiednich enerdowskich i peerelowskich urzędach na to, by polski pisarz wydał enerdowskie pieniądze na zakup enerdowskiego samochodu, a potem go sprowadził do Polski – wszystko to wymagało wielu pieczętek i zaświadczeń i być może w jakiś sposób zainspirowało *Pamiętnik znaleziony w wannie*.⁴⁷

Tutaj istotną cechą codzienności PRL rzutującą na pisarstwo Lema była wszechobecna i wszechwładna biurokracja, co miało wpływ na najbardziej kafkowski z utworów krakowskiego pisarza. Do tego dochodzi inna cecha systemu, już związana z samą eksploatacją samochodu, który sobie Lem wybrał w najlepiej wyposażonej wersji, by później bez końca kłąć na owe dodatki, bo psuły mu się na potęgę. Jak to komentuje Orliński – w gospodarce niedoboru niewrażliwe na wady są tylko takie elementy auta, których... nie ma⁴⁸. Koszmar był potęgowany permanentnym w tamtych czasach brakiem części zamiennych oraz niesolidnością wszelkiego typu warsztatów, zwłaszcza państwowych. A o ile prostsze i bardziej podstawowe części czasem potrafił Lemowi dorobić jego sąsiad – mechanik samochodowy Zawisłak – to przy bardziej skomplikowanych naprawach i on był bezradny.

⁴⁶ Tamże, s. 171.

⁴⁷ Tamże, s. 200.

⁴⁸ Por. tamże, s. 201.

Luksusowy model wartburga pisarz sprzedał i kupił zwykły, który też nie sprawował się dobrze, więc rozstał się z nim oraz z wylosowaną w PKO warszawą (w ogóle nią nie jeździł). Następnym samochodem był oryginalny włoski fiat 1800, ostatni egzemplarz w warszawskim Motozbycie, przy którego zakupie Lem popełnił inny błąd: nie wziął pod uwagę tego, że jeśli w gospodarce niedoboru jakiś towar, nawet drogi, nie znajduje nabywcy, oznacza to, iż najprawdopodobniej jest wybrakowany. I tak, pechowo dla nabywającego go miłośnika motoryzacji, było – wyliczanie przygód Lema z tym pojazdem zajmuje Orlińskiemu wiele stron. Przy tej okazji dziennikarz ukazuje inną własność codziennego życia w PRL: wykorzystywanie znajomości zagranicznych przez osoby, które takie kontakty miały. W przypadku Lema kontaktem był nie byle kto, bo jego sławny przyjaciel, Sławomir Mrożek, który w tym czasie przebywał na emigracji we Włoszech, czyli w kraju najlepiej umiejscowionym do tego, aby stamtąd sprowadzać części do fiatów. Mrożek, doskonale wiedząc, jaką mordęgą jest w PRL załatwienie czegokolwiek – a często wprost niemożliwością – godził się na bycie dla Lema takim wspomoczeniem w jego ciągłej walce z wadliwą maszyną. Później, gdy autor *Solaris* miał na Zachodzie własnych agentów literackich, to ich wykorzystywał do takich celów – zresztą nie tylko dla siebie, ale i dla grona przyjaciół czy krewnych. Pozyskiwane w ten sposób były nie tylko części samochodowe, ale też lekarstwa, a nawet rzeczy bardziej pospolite, codzienne, jak np. ubrania.

Niekończące się zawody Lema w jego miłości do samochodów były zawinione nie tylko charakterem ustroju PRL i krajów ościennych, rzutującym na złą jakość pracy oraz organizacji handlu i usług. Na pewno do ciągłych awarii przyczyniał się też sam pisarz swoim stylem jazdy: jeździł szybko, nieostrożnie i po złej nawierzchni:

[...] wszystkie samochody, jakie kupował, okazywały się wyjątkowo awaryjne. Sądząc z opisów tych awarii (często ofiarą padały silniki i zawieszenia), przynajmniej częściowo mogło to wynikać z zamiłowania Lema do kawalerskiej jazdy po kiepskich drogach.⁴⁹

⁴⁹ Tamże, s. 268.

Zresztą kolejne auto – zakupione w 1971 roku polskiego fiata 1500 (czyli 125p) – Lem po prostu rozbił. Jak pisze w liście do przyjaciela, Aleksandra Ścibora-Rylskiego:

Chociaż uderzenie nie było silne, okazało się, jak słabiutki jest ten polski fiat, bo niby tylko reflektor się zbił i wgięło atrapę maski, lecz zarazem tył reflektora przebił rurki chłodnicy, woda uciekła [...], nie można pojechać, bo w takim francowatym miejscu jest dziura i teraz nie mamy auta.⁵⁰

Na szczęście Lem był już dostatecznie bogaty, by ominąć pułapki gospodarki niedoboru i zakupić za granicą zachodnie auto za zachodnią walutę. Oczywiście w PRL wiązało się to z koniecznością załatwienia mnóstwa zezwoleń, ale ostatecznie przy pomocy niemieckiego agenta, Thadewalda, zakupił mercedesa model 250. Z tym nie miał już większych kłopotów.

W 1979 roku Lem kupił ostatni samochód w swoim życiu, solidnego mercedesa 280 SE. Z powodu pogarszającego się stanu zdrowia i wzroku przestał kierować. Ale i to auto w ciekawy sposób puentuje miłość pisarza do motoryzacji – i do słodyczy. Jak wspomina siostrzeniec Lema, Michał Zych, gdy w zastępstwie pisarza pojechał tym mercedesem do Cracovii po zagraniczną prasę dla niego, wraz z gazetami otrzymał... paczuszkę kremówek⁵¹. Gdyby nie to wydarzenie, zapewne Orliński nie dowiedziałby się, jak długo jego bohater w tajemnicy przed rodziną kupował i zjadał słodycze.

Ostatnie auto Lema ze stosunkowo niskim przebiegiem sprzedano na aukcji charytatywnej w 2008 roku⁵², co też jest ciekawym domknięciem historii tej miłości pisarza, który przez prawie cały PRL użerał się z wadliwymi maszynami – jakby były złośliwym wcieleniem wadliwej gospodarki tego systemu. A dwa lata po jego śmierci, więc już w wolnej Polsce, jego ostatni samochód w bardzo dobrym stanie posłużył szczytnemu celowi.

⁵⁰ Za: W. Orliński, *Lem. Życie...*, dz. cyt., s. 336.

⁵¹ Por. tamże, s. 353.

⁵² Por. tamże.

Wielokrotnie podkreślana wyżej nieszczęśliwa i nieodwzajemniona miłość Lema do maszyn jest ważnym motywem biografii. Tak ważnym, że należy mu się bliżej przyjrzeć, bo Orliński nie wskazuje jego roli w książce. Sądzę, że w ten sposób biograf zawarł swój sąd całościowy o naturze twórczości Lema, o której wyraźnie pisze, że ma charakter pesymistyczny, a widzi powody takiego stanu rzeczy po stronie racjonalnej. Twierdzi, że krakowski pisarz doskonale znał i naturę człowieka, i sposób tworzenia oraz wykorzystywania przez niego technologii:

Lem uważał, że *homo sapiens* to taki rodzaj małpoluda, który cokolwiek wynajdzie – wszystko jedno, kamień łupany czy kosmolot – w pierwszej kolejności używa tego do zrobienia krzywdy bliźniemu swemu.⁵³

Natomiast ważne są jeszcze, prócz intelektu, kwestie emocjonalne. I to właśnie jest istotnym składnikiem ramy kompozycyjnej biografii: pesymizm Lema wynika też z zawiedzionej miłości do maszyn. Technologia nie może pomóc wydobyć się człowiekowi z jego ułomności, bo jest – jak jej twórca – ułomna. A jeśli system, w którym ją się tworzy, jest pełen wad, tym bardziej ona sama jest zawodna. Science fiction opiera się na przewidywaniu zmian cywilizacji pod wpływem technologii. Lem kochał technikę i był jednym z najlepszych specjalistów w zakresie przewidywania jej rozwoju, ale była to miłość nieszczęśliwa i samoświadoma swej klęski.

W takim ujęciu lepiej zrozumiała staje się też wolta samego Orlińskiego, który z pozycji entuzjasty nowych technologii przechodzi na pozycje właściwie tożsame z Lemem. Do czasu pisze w „Gazecie Wyborczej” polemiki z kasandrycznymi esejami Lema, by w końcu przyznać mu rację w książce *Internet. Czas się bac*⁵⁴. Oczywiście w tej przemianie najważniejsze są wydarzenia, jakie przyniosła współczesność, ale dostrzegam też coś innego. Bycie fanem pisarza to nie tylko stan entuzjazmu wobec jego twórczości. To też bardzo często głębsza wspólnota emocjonalna i światopoglądowa. Orliński

⁵³ Tamże, s. 390.

⁵⁴ Agora, Warszawa 2013.

od pierwszych lektur Lema podziela jego stosunek do cywilizacji, do systemów ideologicznych, do PRL, ale ma w sobie młodzieńczy entuzjazm do technologii, który nie dziwi u fana science fiction. Lem tego entuzjazmu nie ma, ale ma w sobie coś mocniejszego: zawiedzioną miłość do techniki, uczucie w jego przypadku źle rokujące w codzienności, ale bardzo płodne literacko. Gdy rzeczywistość dostarcza Orlińskiemu racjonalnych powodów do zmiany światopoglądu, tym łatwiej fan, miłośnik Lema, wygrywa w nim z człowiekiem zafascynowanym postępem (a taka fascynacja jest przecież częsta u ludzi lewicy). Myślę, że w tej perspektywie wolta czterdziestoczteroletniego dziennikarza już mniej dziwi – sam ją lepiej zrozumiałem dopiero po przeczytaniu biografii Lema, gdy zobaczyłem, jak ważny dla Orlińskiego jest wątek miłości do wytworów techniki.

Z wszystkich nowoczesnych technologii, do jakich są odwołania w omawianej biografii, najważniejszy jest internet – od niego Orliński zaczyna w pierwszym rozdziale (opowieść narratora wszechwiedzącego, której fragmenty przytoczyłem na początku tej analizy) i na nim kończy. Taki wybór jest zrozumiały nie tylko w perspektywie rzeczowej (to technologia kluczowa dla opisu współczesności nie tylko w jej codzienności, ale ostatnio też w aspekcie militarnym i politycznym), ale głównie osobistej: Orliński stale podkreśla swoją obecność jako twórcy biografii, świadomego ograniczeń i subiektywności. A to głównie na temat internetu prowadził z Lemem jedyną w swej karierze dziennikarskiej polemikę, by później dokonać wyżej opisanej wolty i zgodzić się z ulubionym pisarzem w książce wydanej siedem lat po jego śmierci. Jak pisze:

[...] Lem był wtedy jedynym zajmującym się technologiami autorem, który konsekwentnie straszył zagrożeniami związanymi z Internetem. [...]

Lem nie uważał siebie za przesadnego czarnowidza, ale po prostu za realistę. Gdy dziś czytamy jego felietony z drugiej połowy lat dziewięćdziesiątych, podzielamy jego punkt widzenia. Jakże naiwne było oczekiwanie, że akurat Internet to będzie ta pierwsza w historii technologia, która wyjdzie nam wyłącznie na dobre! Lem był jednak osamotniony, nie tylko w Polsce, ale na całym świecie. [...]

Traktowano go, owszem, jak autorytet, ale z autorytetami w praktyce jest tak, że grzecznie słuchamy, co do nas mówią – a potem i tak robimy swoje. Podobnie było wtedy ze mną. Jak wielu przedstawiceli mego pokolenia, na przyszłość Polski, świata, technologii i w ogóle wszystkiego spoglądałem wtedy z generalnym optymizmem, który niepokojąco mi dziś przypomina optymizm, z jakim Samuel Lem spoglądał na przyszłość polskiego Lwowa w okresie międzywojennym.⁵⁵

* * *

Orliński pokazuje biografię Lema na tle codzienności PRL i czyni to ze sporym rozmachem, kreśląc nie tylko obraz życia i twórczości pisarza, ale i szerszą panoramę tamtych czasów. Niemniej jednak – jak zawsze – interesujące jest nie tylko to, co pokazuje, ale i to, co omija. Niektóre z tych ominięć są ważne: np. dla dobrego opisu przemian i upadku PRL konieczne jest ukazanie sytuacji Kościoła katolickiego w Polsce. W przypadku Lema zdaje się to szczególnie istotne, ponieważ od początku do końca kariery (z pewnymi przerwami) współpracował z „Tygodnikiem Powszechnym”, Jerzy Turowicz był jego mentorem, a Jan Józef Szczepański jednym z najbliższych i najserdeczniejszych przyjaciół. Orliński o tym wszystkim pisze, jak i o wyraźnym i deklarowanym agnostycyzmie Lema, ale temat relacji pisarza z Kościołem w Polsce omija, co jest moim zdaniem jednym z licznych potwierdzeń konstatacji zawartych w poprzedniej naszej książce, w rozdziale o wymownym tytule *Debata, której nie było. Kościół katolicki w Polsce*⁵⁶.

Niemniej jednak puenta, jaką opatrzył autor biografii jedną z opowieści o Lemie, wydaje mi się ciekawa, ponieważ jest delikatnym dotknięciem pewnego podstawowego sporu. W latach sześćdziesiątych Lem bezinteresownie pomógł niejakiemu Leśnickiemu w olbrzymim kryzysie życiowym po tym, jak ten z jednej strony dostał się w mielące tryby styku trzech państw komunistycznych i czeskiej bezpieki, z drugiej – popadł w chorobę psychiczną

⁵⁵ W. Orliński, *Lem. Życie...*, dz. cyt., s. 390–391.

⁵⁶ *Debata po roku 1989...*, dz. cyt., s. 467–494.

i powiązane z nią i z ogólną sytuacją życiową próby samobójcze. Lem nie ustawał w swoich zabiegach, poświęcając czas i uruchamiając znajomości, mimo że przypadek Leśnickiego wyglądał na beznadziejny. O dziwo, na przekór wszystkiemu, autorowi *Szpitala Przemienienia* się udało. Orliński tak to puentuje:

Może wystarczyło, że wreszcie w swoim życiu Leśnicki spotkał kogoś, kto okazał mu tyle bezinteresownego dobra? Nie zdziwiłbym się w każdym razie, gdyby Święty Piotr przywitał Lema nie słowami czeskiego recepcjonisty: „Ach, to pan napisał *Eden*?”, tylko powiedział: „Ach, to pan całkowicie bezinteresownie uratował w latach sześćdziesiątych pewnego człowieka? Zapraszam, oto klucz”.⁵⁷

Dowcip wymaga pewnego komentarza. Orliński skrupulatnie odnotowuje, że Lem chwali się sławą pisarską w specyficzny a symptomatyczny sposób: opowiadając nie o nakładach i przekładach, ale że pewnego razu w praskim hotelu został rozpoznany jako autor *Edenu* i otrzymał klucz do pokoju, zamiast być jak gdzie indziej odprawiony z kwitkiem. Lem w ten sposób dał biografom jedną z licznych przesłanek, żeby zwrócić uwagę na codzienność w jego życiu i twórczości. Autor *Fiaska* zwykle wykręcał się od wszystkich oficjalnych fet na jego cześć, nie chciał odbierać nagród itp., a doskonale wiedział, że w tamtej rzeczywistości miarą powodzenia jest dopuszczenie do ściśle reglamentowanych i zastrzeżonych dóbr, których lista była praktycznie nieskończona (i obejmowała też pokoje hotelowe), co rzutowało na jakość codziennego życia. A i rozpoznanie przez zwykłego człowieka późnym wieczorem kilkaset kilometrów za granicami Polski znaczy być może więcej niż głos zawodowego krytyka literatury⁵⁸.

⁵⁷ W. Orliński, *Lem. Życie...*, dz. cyt., s. 239.

⁵⁸ Biograf zwraca też uwagę na wzmocnioną motywację Lema w tym przypadku: w okupacyjnym Lwowie możliwość pomocy przez Żyda innym Żydom była znikoma, co było jedną z większych przyczyn traumy pisarza objawiającej się w konstrukcji wielu bohaterów literackich, w tym Bregga z *Powrotu z gwiazd*. Orliński wyraźnie o takim bezpośrednim związku jednak nie pisze, a i mnie nie wydaje się szczególnie istotne to, że Leśnicki był lwowskim Żydem. Sądzę, że Lem pomógłby każdemu, kto zwróciłby się do niego o taką pomoc, a jeśli

Dowcip i puenta przednie, ale zauważmy, że klucz do nieba Lem dostaje mimo nieprzynależności do Kościoła katolickiego oraz wielokrotnie na różny sposób deklarowanej niewiary w Boga. Zostaje zbawiony za bezinteresowny, a ważny i pozytywny czyn wobec bliźniego swego. Dla Orlińskiego i dla mnie to rzeczywiście istotniejsze, bo jest dla nas sensem tej nowotestamentowej religii⁵⁹ – tak jak np. postawa wobec uchodźców⁶⁰.

Orliński w jeszcze inny sposób kładzie nacisk na codzienność: uważnie a specyficznie opisując najbliższy krąg rodzinny i przyjaciół Lema. Szczególnie jest to widoczne w przypadku przyjaciół – z trzech ważnych powodów. Po pierwsze, są to tzw. wielkie nazwiska: osoby, których działalność decydowała o kształcie kultury polskiej w tamtym czasie – a zatem i dzisiaj. To jest oczywiście bardzo ciekawy materiał dla każdego czytelnika, bo już w najbliższym kręgu przyjaciół Lema przeważają słynne i ważne nazwiska, jak Jana Józefa Szczepańskiego, Jana Błońskiego, Sławomira Mrożka, Aleksandra Ścibora-Rylskiego, Jerzego Wróblewskiego⁶¹. Jeśli zaś dodać, że do znajomych Lema – choć dalszych – jeszcze z czasów częstej bytności w redakcji „Tygodnika Powszechnego” należeli m.in. Wisława

wskazałbym jakiś dodatkowy motyw, to byłaby nim... beznadziejność sytuacji. Stanisław Lem wiedział, że jeśli on nie pomoże, to już nikt inny, co musiało go dopingować w wysiłkach. Taką postawę można – moim zdaniem – wysnuć z napisanych przez niego książek.

⁵⁹ Por. też uwagi nt. opozycyjności większości polskich hierarchów katolickich wobec podobnych twierdzeń papieża Franciszka w: *Debata, której nie było...*, dz. cyt.

⁶⁰ Nie wskazuję na nią tylko dlatego, że jest istotną kwestią dzielącą dzisiejszych polskich chrześcijan, ale też z tego powodu, iż Leśnicki po wojnie osiadł w Czechosłowacji, skąd został wyrzucony do Polski, ponieważ jeden z funkcjonariuszy aparatu bezpieczeństwa chciał zagarnąć jego mieszkanie. Próby powrotu skończyły się dla niego więzieniem oraz pobytem w szpitalach (w tym w psychiatrycznym). Był niejako podwójnym uchodźcą, choć formalnie znikąd nie uciekał: ani ze Lwowa, w którym się urodził i do wojny mieszkał, ani z Czechosłowacji, którą wybrał jako miejsce późniejszego życia.

⁶¹ Oczywiście chodzi o teoretyka prawa i sędziego, a w latach 1981–1984 rektora Uniwersytetu Łódzkiego, nie o bardziej znanego i dużo młodszego bydgoskiego autora komiksów.

Szyborska i Karol Wojtyła, krąg potencjalnie zainteresowanych książką wyraźnie wzrasta.

Po drugie, Orliński pisze biografię jednego z najsłynniejszych polskich pisarzy wszech czasów, więc ważnym celem jest objaśnianie związków codziennego życia artysty z jego twórczością, zwłaszcza że wielu bohaterów wykazuje cechy bardzo zbliżone do osób znanych Lemowi. Nazwy kolejnych rozdziałów to tytuły książek autora *Solaris*. Ponieważ tych głównych rozdziałów jest dziewięć, a znaczących dzieł Lema dużo więcej, Orliński dobrał takie książki, których powstanie i zawartość ma odpowiednie umocowanie w biografii, a czasem tytuł jest też odpowiednio znaczący (jak np. rozdział III *Wejście na orbitę*). Biograf omawia wszystkie powieści Lema, wskazuje również na wiele opowiadań. Zajmuje się także dziełami innego typu, np. rozważaniami o charakterze filozoficznym, metanaukowym, futurologicznym itd. (np. *Dialogi, Summa technologiae*). Poszczególnym składnikom spuścizny krakowskiego fantasty nie poświęca równego miejsca, co też jest znaczące, bo obok tak oczywistych kluczy jak waga danego dzieła w biografii pisarza oraz jego poziom artystyczny i koncepcyjny, jawnie wskazuje na utwory, które mu się bardziej podobają – wraz z uzasadnieniem takich wyborów, w tym tak subiektywnych powodów jak ten, że *Wizja lokalna* była pierwszą książką Lema, jaką osobiście kupił w księgarni, gdy miał trzynaście lat.

Po trzecie, Orliński pokazuje wielkich przyjaciół Lema nie od strony ich dzieł, w sporej części znakomitych, ale od strony codziennej – bliskiego bytowania i tych aspektów charakteru i relacji z autorem *Edenu*, które są zwyczajne, a czasem nawet niskie i małe. W ten sposób Orliński pisze biografię nowoczesną, bo podobny charakter ma większość najnowszych dzieł gatunku. Niemniej jednak to nie sama moda czy typowa dla współczesnego dziennikarstwa metoda pokazywania wielkich ludzi. Dzięki temu chwytowi jaśniejsze stają się sylwetki wielu bohaterów, np. *Głosu Pana*.

Tak Lem (ustami Hogartha) scharakteryzował swoich przyjaciół:

[...] przybrał sposób bycia, który można by nazwać ironią obrotową. Wszystko absolutnie mówił w cudzysłowie, z wyakcentowaną sztucznością i przesadą, spotęgowaną także samym wysłowieniem się, jak gdyby grał kolejno lub

naraz wymyślane *ad hoc* role, każdego więc, kto nie znał go długo i dobrze, szokował tym, że nigdy nie było wiadomo, co ma za prawdę, a co za fałsz, kiedy przemawia serio, a kiedy bawi się tylko z rozmówcą.⁶²

Niewielu z czytelników rozpoznałoby bez pomocy Orlińskiego w powyższym opisie współpracownika Hogartha, Yvora Baloyne'a, przyjaciela Lema, profesora UJ Jana Błońskiego, autora m.in. kluczowych prac o Witkacym i Gombrowiczu oraz słynnego eseju *Biedni Polacy patrzą na getto*, czołowego przedstawiciela krakowskiej szkoły krytyki literackiej. I ja, mimo że *Głos Pana* czytałem zapewne przed Orlińskim, a studiowałem akurat wtedy, gdy dyrektorem mojej polonistyki był właśnie Błoński, nie zdawałem sobie z tego sprawy. Nie jest to co prawda wiedza niezbędna w analizie dzieła literackiego, ale już z punktu widzenia fana – bardzo ciekawa. Tak jak kapitalna scenka opowiedziana w biografii: Błoński w napadzie specyficznego humoru wskoczył na plecy Lema, a ten, nieznoszący tak bliskiego fizycznego kontaktu (Orliński wskazuje na traumę po przeżyciach lwowskich), próbował się uwolnić, uderzając przyjacielem o meble.

Inna sprawa, że moim zdaniem biograf nieco przesadza z liczbą kłótni Błońskiego z Lemem. Na pewno lubili się spierać, ale czytelnik biografii może odnieść wrażenie, że właściwie każde zetknięcie tych niepospolitych ludzi kończyło się sprzeczką, a moim zdaniem było to raczej wyjątkiem, nie regułą.

Z kolei Prothero/Szczepański...

był postacią osobliwą przez to właśnie, że nic nie było w nim osobliwego. Upostaciowana przeciętność, [...] z wieczną fajką w ustach, głos beznamiętny, naturalny spokój, brak wszelkiej wyraźniejszej gestykulacji – tak tylko, samym odejmowaniem cech, mogę go sprezentować. A przy tym umysł pierwszej klasy. [...]

Jako dziecko wierzyłem prawdziwie, że istnieje kategoria osób doskonałych, do których należą przede wszystkim uczeni [...].

[Prothero] naprawdę był owym uczonym, w którego skłonne są wierzyć już tylko osoby bardzo anachronicznie egzaltowane. Baloyne, też wielki umysł,

⁶² W. Orliński, *Lem. Życie...*, dz. cyt., s. 287–288.

ale i grzesznik, prosił raz, pamiętam, Donalda natarczywie, aby zechciał dla zrównania się z nami [...] zdradzić jakiś swój brzydki sekret, w ostateczności – popełnić coś nieczego, co uczyniłoby go w naszych oczach bardziej ludzkim. Lecz on uśmiechał się tylko spoza swojej fajki!⁶³

Nic dziwnego, że Orliński w innym miejscu kontrapunktuje portret aktywisty Polskiego Porozumienia Niepodległościowego i Towarzystwa Kursów Naukowych opowieścią o tym, jak w trakcie powrotu z Lemami z Bieszczadów Szczepański wykorzystał okazję, by sprawdzić stan nogi dziecka, które potracił motocyklem, w czym nie było jego winy, bo niedopilnowany przez rodziców maluch wtargnął na jezdnię. Lem mu to odradzał, słusznie przewidując, że gdy patologiczni rodzice zobaczą jego wyrzuty sumienia, będą próbowali szantażować autora *Polskiej jesieni*, by wydobyć od niego pieniądze (i rzeczywiście taka próba wyłudzenia miała miejsce).

Błoński ze Szczepańskim są najlepiej opisanymi z najbliższych przyjaciół Lema, choć nie jest to perspektywa wyrównana, ponieważ Orliński często czerpie z dziennika autora *Przed Nieznanym Trybunałem*, a podobnych zapisków ze strony tuza krakowskiej polonistyki zwyczajnie nie ma. Niemniej jednak to spory Lema z Błońskim wydają się ważniejsze:

Przypuszczam, choć na to już nie mam dowodu, że spory między Trurlem i Klapaucjuszem w *Cyberiadzie* też były inspirowane tymi kłótniami.

Trurl i Klapaucjusz mieszkają w domkach na jakimś robocie przedmieściu, tak jak Lem i Błoński, w sporach przybierają ciągle te same role – wierzącego w technikę Trurla i obawiającego się jej Klapaucjusza. Tematy ich sporów przypominały kłótnie krakowskich literatów na tyle, na ile je znamy z pośrednich relacji: dotyczyły takich pytań jak „skąd się bierze zło?” i „czy nauka ma odpowiedź na wszystko?”.

Trurl i Klapaucjusz ciągle też muszą spiskować przeciwko różnym tyranom [...] – tak jak Lem z Błońskim spiskowali przeciw Machejkowi, Hołujowi, cenzorom i decydom. I wygrywali w końcu dzięki swojej inteligencji i solidarności – jak historycznie wygrali z nimi w ostatecznym rozrachunku Mrozek, Lem, Błoński, Szczepański i Ścibor-Rylski.⁶⁴

⁶³ Tamże, s. 288–289.

⁶⁴ Tamże, s. 252.

Zauważmy, że tak naprawdę to Szczepański spiskował więcej od Lema i Błońskiego razem wziętych, a przez Orlińskiego wymieniony jest obok Mrożka, który na tyle wcześniej udał się na emigrację, że zaliczyć go do „spiskowców” raczej nie można.

Jak już nadmieniałem, z kręgu znajomych pisarza wyraźnie ważniejsze są wielkie nazwiska, zwłaszcza ci z przyjaciół Lema, którzy pozostawili dokumenty ważne dla biografów. Niemniej jednak Orliński wskazuje też na wagę zwykłych przyjaźni sąsiedzkich, bo choć mianem przyjaciela Lema nie obdarza mechanika Zawisłaka, odnotowuje, jak ta relacja była ważna dla pisarza oraz innych jego znajomych, którzy za pośrednictwem autora *Dialogów* korzystali z umiejętności rzemieślnika.

Przyjazne sąsiedztwo było ważne też z innych przyczyn istotnych dla zrozumienia wyborów życiowych Lema. Biograf np. wskazuje, że sąsiedztwo lekarzy Andrzeja i Noemi Madeyskich najprawdopodobniej uratowało pisarzowi życie w 1976 roku⁶⁵. W takich zdarzeniach upatruje powód, dla którego Lem od połowy lat siedemdziesiątych niechętnie wyjeżdża dalej niż do ukochanego Zakopanego, odrzucając liczne zaproszenia z Francji i USA. Wyjątkiem są ważne dla finansów pisarza wyjazdy do Niemiec i do ZSRR, w których to państwach był otoczony licznym gronem entuzjastów. Szczególnie w ZSRR mógł czuć się bezpiecznie: w każdej chwili jego wysoko postawieni znajomi – w tym tak hołubieni tam kosmonauci – zdobyliby miejsce w najlepszej rządowej klinice.

Przy okazji opisu pobytu pisarza w ZSRR Orliński pomija chyba najsłynniejszą anegdotę, która swego czasu była często powtarzana. Ponoć w czasie jednej z wizyt Lemowi zapodziały się okulary w złotych oprawkach. Gdy wyraził z tego powodu żal w rozmowie z radzieckimi przyjaciółmi, kilka tygodni później na adres domowy

⁶⁵ Por. tamże, s. 318–319. Madeyscy odwieźli ciężko chorego Lema do katowickiego szpitala, w którym miał wcześniej operację (krakowskie szpitale nie chciały przyjąć pacjenta, którego ciężki stan był wynikiem mankamentów placówki śląskiej – głównie jej złego stanu sanitarnego i braków w podstawowym wyposażeniu). Przed operacją Lem wysłał żonę z synem na wakacje, nie informując ich o planach operacji gruczolaka prostaty.

pisarza dostarczono przez kuriera z radzieckiego konsulatu w Krakowie paczuszkę z nowymi okularami. Tym razem oprawki nie były złote tylko w sensie kolorystycznym. Były wykonane ze złota dobrej próby. Pominiecie Orlińskiego mogą zinterpretować tylko w jeden sposób: uważa anegdotę za zmyśloną, choć tak świetnie ilustruje relacje Lema z jego radzieckimi admiratorami. Skądinąd wiem, jak trudno dobrać komuś okulary bez specjalistycznych pomiarów: sam noszę stosunkowo grube szkła od prawie pięćdziesięciu lat.

Choć tego nigdzie wyraźnie nie pisze, biograf zdaje się rozumieć, jak niesłychanie ważny dla Lema był krąg rodziny i przyjaciół. Nie pokazuje charakterystycznej dla tamtego okresu dychotomii państwo – krąg prywatny. Dychotomii szczególnej przez swoją symptomatyczność: obywatele PRL rekompensowali sobie dysfunkcyjne państwo przez tworzenie przyjaznej mikro sieci społecznej. Orliński wskazuje na istotną funkcję znajomości, dzięki którym można było zaspokajać wiele potrzeb związanych z gospodarką niedoboru. Opowiada, jak dla Lema ważne było najbliższe sąsiedztwo przyjaznych sąsiadów, którym i sam pisarz często był pomocny. Niemniej jednak nie stawia takiej diagnozy na poziomie makro, zawęża ją do konkretnych potrzeb i okoliczności. Być może waha się, bo choć jednocześnie widzi, jak ważny był krąg znajomych, to jednak świadomość, że w stanie wojennym Lem zdecydował się na emigrację, uniemożliwia mu wydanie jednoznacznej opinii?

I na emigracji osobiste relacje z wybitnymi intelektualistami okazały się bardzo istotne dla codzienności Lema. Orliński podkreśla zwłaszcza przyjaźń z rówieśnikiem, Władysławem Bartoszewskim, który podobnie jak Lem przebywał w Berlinie na stypendium w Wissenschaftskolleg, mieszkał w sąsiednim domu, a później odwiedzał przyjaciela w Wiedniu. Zdaniem biografą o tej relacji zdecydował nie tylko przypadek (wspólny czas stypendium), ale zwłaszcza bliskość światopoglądowa oraz podobieństwo formujących doświadczeń: i Lem, i Bartoszewski wywinęli się śmierci z rąk wyznawców idei nacjonalistycznej: pierwszy we Lwowie, drugi w Auschwitz i Warszawie. Obaj byli też przeciwni idei komunistycznej, zwłaszcza w jej wersji totalitarnej – choć Lem, odwrotnie niż Bartoszewski, nigdy

nie siedział za swe poglądy w polskim więzieniu i jeśli pominąć kłopoty z cenzurą, nie był w żaden sposób represjonowany.

* * *

Orliński podziwia Lema, ale bynajmniej nie stawia go na piedestale. Stara się go pokazać od strony ludzkiej, wręcz odwrotnie do tytułu biografii pokazuje, jak jego bohater był „z tej ziemi”. Nie robi tego jak Domosławski z Kapuścińskim – przez podważanie wiarygodności twórcy i denuncjacje dotyczące życia prywatnego. Wręcz przeciwnie, biograf jest pełen taktu. Owszem, pokazuje liczne śmieszności Lema, jak dziecinne ukochanie słodczy i zabawek. Wskazuje na nieporadności w wychowaniu syna – choć zaraz łagodzi werdykt wskazaniem na późne ojcostwo. Sumiennie wytyka i grubsze wady, jak skłonność do obrażania innych z czasem błahych powodów – a nawet w wyniku samych niepopartych dowodami domysłów (jak w stosunku do Jerzego Jarzębskiego). A do tego – łatwe obrażanie się o właściwie wszystko. Pokazuje, jak Lem brzydko postąpił, zrywając kontrakt na *Fiasko*, bo dał się skusić wysoką zaliczką od konkurencji. Tłumaczy pisarza, wskazując potrzeby finansowe (Lem musiał sfinansować wtedy nie tylko drogi pobyt rodziny w Wiedniu, ale też wizyty w szpitalu i operacje – a przecież nie miał ubezpieczenia), jednak wyraźnie krytykuje, że ze strony pisarza było to podwójnie niewłaściwe, ponieważ pierwszemu wydawnictwu i jego przedstawicielowi wiele zawdzięczał – jak i własnemu agentowi, który tym postępkami też został obrażony i postawiony w niezręcznej sytuacji. W dodatku wycofaniu się z pierwotnej umowy towarzyszyły spore przeinaczenia i wybiegi.

Wskazanie na wady Lema jako człowieka wzmacnia opisywany już wcześniej rys perspektywy biograficznej Orlińskiego – nacisku na codzienność połączonego z pragnieniem ukazania prawdziwej osobowości twórcy wraz ze wszystkimi traumami, które na nią wpłynęły. Niemniej jednak, jak to już na początku tekstu wskazałem, nad tym wszystkim dominuje perspektywa fana: człowieka, dla którego pisarstwo Lema jest integralnym składnikiem jego świata, zarówno prywatnego, jak i zawodowego. Fan postrzega siebie jako

osobowość pozostającą pod przemożnym wpływem twórcy, wobec którego żywi rodzaj miłości. I tak jak bywają różne miłości, uczucia fanów też bywają różne, ale w przypadku Orlińskiego można z dużą pewnością wykazać, że jest to związek emocjonalny, który łączy podziw dla twórczości z głębokim, ludzkim zrozumieniem uwarunkowań życiowych. Łączy też osobistą relację emocjonalną, objawiającą się w stylu narracji, ze zdolnością do właściwej, wyważonej oceny osobowości i czynów pisarza. Jednocześnie ujęcie wyraźnie przewiduje adresatów tej biografii: najważniejszymi z nich są inni fani, którym musi się spodobać takie nakreślenie sylwetki ich ulubionego autora. Są to entuzjaści może nie tak profesjonalni jak dziennikarz, ale równie zafascynowani życiem i twórczością Stanisława Lema – choć różni ich nieco od Orlińskiego wiek: liczne tłumaczenia uwarunkowań charakterystycznych dla PRL każą domniemywać, że adresat przewidywany przez biografę jest przynajmniej kilka lat od niego młodszy.

Orliński pokazuje biograficzne źródła twórczości Lema oraz wiele jej aspektów związanych z życiem pisarza na tej ziemi i w tych czasach. W Polsce i poza nią. Przed wojną, w jej trakcie i po niej. Historie bohaterów Lema są najczęściej fantastyczne i w dosłowny sposób kosmiczne, powody zaś pisania tych opowieści są już najzupełniej z tej ziemi.

Summary

The focus of this article is the book *Lem. Życie nie z tej ziemi* [*Lem. Life Out Of This World*]. The analysis defines the distinctive features of this biography, of which the most salient ones are: the fan attitude of the author, Wojciech Orliński, his approach to the referential pact, manifested by drawing a clear boundary between claims based on reliable sources and speculations, and emphasis on depicting Lem's daily life immersed in the reality of the PRL.

Orliński has based his work on three major motifs: the influence of the Holocaust and of Stanisław Lem's Jewish origins on his biography and writer's work, his love of mechanical devices and sweets, and friendships with extraordinary people.

ANNA KOWALSKA

Kapuściński z PRL-u

Tekst ten nie powstał po to, by atakować lub bronić Artura Domosławskiego ani bohatera jego biografii – Ryszarda Kapuścińskiego. Prezentuje jedną z możliwych lektur *Kapuścińskiego non-fiction* – książki, która wywołała w swoim czasie żywy i głośny spór.

Coraz częściej obserwujemy dzisiaj zjawisko pisania „po coś”. Także autorzy biografii nie ukrywają własnych poglądów, intuicyjnie wyczuwamy, że prowadzi ich nie tylko chęć dogłębnego poznania i zrozumienia bohaterów, ale również coś więcej – nazwałabym to Sprawą, która ich niesie. Sprawą, wokół której konstruują narrację, która powoduje, że stawiają sobie takie, a nie inne pytania, ze szczególną uwagą pochyłają się nad pewnymi aspektami życia i twórczości swoich bohaterów.

Chcę pokazać, że książka Domosławskiego jest przykładem takiego tekstu. Centralnym problemem tej biografii – jej Sprawy – byłoby przywrócenie głosu ideałom lewicowym, bardzo słabo obecnym w polskim dyskursie publicznym, a bliskim zarówno jej bohaterowi, jak i autorowi. Ten nadrzędny problem wyznacza perspektywę, z której Domosławski opisuje życie i twórczość Ryszarda Kapuścińskiego. Niniejsze studium jest próbą wydobycia i analizy metody pisarskiej Domosławskiego oraz spojrzenia na jego książkę przez pryzmat tej metody. Dla porządku należałoby wspomnieć, że kontrapunktem dla Sprawy lewicowości jest Sprawa druga,

z zupełnie innego planu, ale równie ważna dla autora. Wzywa on do ponownego przemyślenia, czym współcześnie – w obliczu radykalnych przemian sceny komunikacyjnej – powinien być reportaż i jakie reguły winny nim rządzić. Czytanie *Kapuścińskiego non-fiction* z perspektywy tych dwóch Spraw pozwala nie tylko, jak sądzę, lepiej odczytać intencje autora, ale także dostrzec, co stanowi o odmienności i nowatorstwie tej biografii na tle gatunku.

W przypadku biografii Ryszarda Kapuścińskiego pióra Artura Domosławskiego mamy niewątpliwie do czynienia ze zjawiskiem wyjątkowym na polskim rynku wydawniczym i czytelnicy. Piotr Bratkowski żartobliwie napisał, że dzieje tej książki układają się wręcz

w scenariusz godny filmu, i to zrobionego z hollywoodzkim rozmachem. [...] Ta historia ma wszystko, czego trzeba. Trójkę wyrazistych bohaterów, których racje nie dadzą się sprowadzić (choć niektórzy próbowali) do prostego schematu „dobro kontra zło”, a prędkiej – do nierozwiązywalnego konfliktu, jak w antycznej tragedii. Zawiedzione uczucia i przeliczane (z pewnym zakłopotaniem) pieniądze. Dramaturgię, obfitującą w niespodziewane zwroty akcji. Niezwykle rozbudowaną warstwę retrospekcyjną, w której mamy do czynienia i z kulisami władzy, i z człowiekiem zaplątanym w Wielką Historię, ale zarazem świetnie rozumiejącym jej mechanizmy i pragnącym ją kreować.¹

Wejście na rynek czytelnicy *Kapuścińskiego non-fiction* poprzedził spór sądowy i próba „zaaresztowania” książki. Alicja Kapuścińska złożyła najpierw wniosek o zabezpieczenie powództwa (próbując zablokować publikację). Został on odrzucony przez sąd i książka trafiła na rynek, bijąc wszelkie rekordy sprzedaży. Pierwszy wydrukowany nakład czterdzieści pięć tysięcy egzemplarzy zniknął z półek w ciągu kilku dni, a łączna sprzedaż jej pierwszego wydania na różnych nośnikach osiągnęła sto sześćdziesiąt tysięcy egzemplarzy. Następnie wdowa złożyła do sądu wniosek o naruszenie dóbr osobistych, kultywowania pamięci po zmarłym i dóbr autorskich (zbieżny w żądaniach wniosek złożyła rok po matce również córka Ryszarda Kapuścińskiego – Rene Maisner),

¹ P. Bratkowski, *Oskarżony Domosławski*, w: A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Wielka Litera, Warszawa 2017, s. 717.

zmierzający do usunięcia z książki kilkudziesięciu fragmentów, w tym dwóch całych rozdziałów. Ostatecznie po ponad pięciu latach batalii i licznych zwrotach akcji Sąd Apelacyjny w Warszawie zezwolił na opublikowanie kolejnych wydań biografii w pełnej wersji. W 2017 roku, siedem lat po ukazaniu się pierwszej edycji, wydawnictwo Wielka Litera wznowiło nieokrojoną wersję książki.

By oddać skomplikowane losy jej drogi do czytelników, warto też dodać, że książka Domosławskiego w ostatniej chwili utraciła wydawcę. Po otrzymaniu od autora całego tekstu krakowskie wydawnictwo Znak niespodziewanie zrezygnowało z publikacji². Ostatecznie 3 marca 2010 roku biografia ukazała się w Świecie Książki.

W przypadku tej biografii najtrudniej chyba jednak przejść do porządku dziennego nad faktem, że w kraju zamierającego czytelnictwa na przełomie lutego i marca 2010 roku najgorętszym tematem debat publicznych stała się książka³ „jednego reportera o innym – fakt, że bardzo sławnym – nieżyjącym od trzech lat reporterze”⁴. Zjawisko bez precedensu – przecież, jak zauważył Andrzej Stasiuk, nie była to debata ani o papieżu, ani o mężu stanu, ani o wybitnym polityku, lecz o „prostym chłopcu z bagiennego Pińska, który chciał tylko pisać książki”⁵. Wszystko to każe podejrzewać, że tekst Artura Domosławskiego był czymś zdecydowanie więcej niż po prostu biografią pisarza. Warto się zastanowić, co stanowiło o tej nowej jakości. Oczywiście sama postać jej bohatera Ryszarda Kapuścińskiego – wielkiego pisarza, reportera i myśliciela, uznanego

² Szczegóły tego burzliwego rozstania opisuje w posłowie do drugiego wydania biografii Piotr Bratkowski.

³ Warto zauważyć, że w III RP była dotąd tylko jedna tak burzliwa dyskusja, której bezpośredni pretekst stanowiła książka – dyskusja wywołana publikacją *Sąsiadów* Jana Tomasz Grossa (J.T. Gross, *Sąsiedzi: Historia zagłady żydowskiego miasteczka*, Fundacja Pogranicze, Sejny 2000. Por. T. Żukowski, *Spór o reguły komunikacji. Dyskusja wokół Jedwabnego*, w: *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji. W stronę nowej syntezy (2)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2017; P. Dobrosielski, *Spory o Grossa: polskie problemy z pamięcią o Żydach*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2017.

⁴ P. Bratkowski, *Oskarżony Domosławski...*, dz. cyt., s. 718.

⁵ A. Stasiuk, *A jeśli by nawet to wszystko zmyślił*, „Gazeta Wyborcza”, 2.03.2010.

i uwielbianego przez czytelników na całym świecie – stanowiła już świetny materiał na biograficzną opowieść. Ale przecież na rynku funkcjonowała od 2008 roku ważna i doceniona przez znawców książka *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza* autorstwa Zygmunta Ziątka i Beaty Nowackiej⁶, która – choć również poruszała liczne wątki z życia pisarza, także te uchodzące za kontrowersyjne – nie wywołała takiej dyskusji.

Co więc sprawiło, że *Kapuścińskiemu non-fiction*, jak oszacował miesięcznik „Press”, w okresie pierwszych dwóch tygodni od debiutu poświęcono ponad dwieście publikacji⁷? Niewątpliwie na popularność książki złożyło się wiele elementów. Ciekawym wprowadzaniem do próby odpowiedzi na to pytanie zdaje się przywołanie medialnej dyskusji czy wręcz – jak to określił Piotr Bratkowski – „sądu nad książką Domosławskiego”, który rozpoczął się jeszcze przed oficjalnym wydaniem.

„Oskarżony Domosławski”⁸

Użycie metafory procesu tłumaczy nie tylko sądowe perturbacje publikacji, ale także tytuły pierwszych prasowych tekstów, które dobrze oddawały temperaturę debaty o biografii polskiego mistrza reportażu: *Ta książka boli*, *Rozdzieranie Kapuścińskiego*, *Sprawa Ryszarda K.*, *Kapuściński bez retuszu*, *Kapuściński bez znieczulenia*. Przez ponad miesiąc o książce prawie codziennie pisano w prasie i internecie, dyskutowano w telewizji i w radiu. Dyskusja medialna o *Kapuścińskim non-fiction* doczekała się już własnych opracowań⁹,

⁶ Z. Ziątek, B. Nowacka, *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*, Znak, Kraków 2008.

⁷ *Non-fiction w liczbach*, „Press” 2010, nr 4.

⁸ Tytuł posłowa do drugiego wydania biografii pióra Piotra Bratkowskiego.

⁹ Por. P. Bratkowski, *Oskarżony Domosławski...*, dz. cyt.; A. Stachowski, *Spór o Kapuścińskiego*, Uniwersytet Warszawski, Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych, Warszawa 2015; M. Sokółowski, *Reporter, agent, mistyfikikator? Wokół etycznego wymiaru biografii „Kapuściński non-fiction” Artura Domosławskiego*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2014, nr 4.

brak tu miejsca na jej szczegółową analizę. Dla porządku chciałabym tylko przywołać jej najważniejsze wątki (do części z nich jeszcze powrócę). Po pierwsze, stosunek Ryszarda Kapuścińskiego do komunizmu¹⁰ i lewicowości, jego związki ze strukturami władzy i współpraca z wywiadem PRL. Po drugie, fragmenty życiorysu, które, według Domosławskiego, były konfabulacjami, ale też faktograficzne nieścisłości i nadużycia, które pojawiały się w tekstach Mistrza, w konsekwencji stosunek do reguł gatunkowych reportażu. Po trzecie wreszcie, ocena samego Domosławskiego jako biograf – jego warsztatu i etyki.

O ile polityczne wybory Kapuścińskiego i dociekania na temat jego twórczości stały się tematem intelektualnego sporu, o tyle sposób, w jaki Domosławski przedstawił prywatne wątki z życia Kapuścińskiego i zinterpretował jego osobowość, był powodem skandalu obyczajowego¹¹. Skandal ten stał się oczywiście kolejną przyczyną, która napędzała debatę wokół *Kapuścińskiego non-fiction*, jednak w moim ujęciu odgrywa najmniejszą rolę. Znacznie istotniejsze są te dyskusje wokół książki, które stanowią kolejną odsłonę najważniejszych współcześnie polskich sporów. Tych o ocenę najnowszej historii, o lustrację i wreszcie o sposób, w jaki należy mówić o życiu „wielkich Polaków”.

Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że przy okazji rozprawiania nad Kapuścińskim debatowano o Polsce. Już w pierwszych tygodniach ks. Adam Boniecki napisze, że „[...] Warto śledzić tę debatę. Dla przyszłych pokoleń będzie ona zapisem mentalności naszej epoki. Być może więcej niż o Kapuścińskim jest w tej debacie świadectwa o nas samych”¹².

Nie bez znaczenia był oczywiście fakt, że Ryszard Kapuściński to postać bardzo ważna dla kilku pokoleń polskich dziennikarzy (jak

¹⁰ Wbrew dominującej obecnie w polskim dyskursie publicznym prawicowej strategii używania słów „komunizm” i „komunista” jako obelg, używam tu tych terminów jako kategorii opisowych, a nie wartościujących. Posługują się nimi liczni publicyści lewicowi – jak sądzę właśnie z intencją ich odzyskania dla dyskursu.

¹¹ Zauważył to Adrian Stachowski, *Spór o Kapuścińskiego*, dz. cyt., s. 27.

¹² A. Boniecki, *Życie pomników*, „Tygodnik Powszechny”, 7.03.2010.

pisała Lidia Ostałowska – „wszyscy jesteśmy z Kapuścińskiego”¹³). Wielu wychowało się na jego książkach, a jego rady na temat pracy dziennikarza są dla nich drogowskazem nie tylko zawodowym, ale także moralnym. „Dla każdego dziennikarza w mniejszym lub większym stopniu spór o Kapuścińskiego był sprawą osobistą. Dotyczył ich zawodu i jego historii, a także, w bardzo wielu przypadkach, ich mentora i wzoru, w cieniu którego wyrastali”¹⁴. Z bardzo osobistej perspektywy komentował medialną gorączkę Wojciech Orliński: „spór dotyczy wielu płaszczyzn dotyczących mnie bezpośrednio – albo jako obywatela tego kraju, albo jako kolesia utrzymującego się z przetwarzania obserwacji rzeczywistości w pliki rtf, czyli dziennikarza”¹⁵.

Od początku rozkład sił między zwolennikami i przeciwnikami biografii był mniej więcej równy. Sytuację czytelników próbujących wyrobić sobie jakąś opinię na podstawie toczącej się dyskusji komplikował dodatkowo fakt, że podział między obrońcami i przeciwnikami książki był „nieoczywisty i trochę nieprzewidywalny; przebiegał w poprzek sporów dzielących na co dzień polskie społeczeństwo”¹⁶.

Dostrzegał to również Orliński który pisał, że „zawodzą tutaj proste osie predykcji – to nie jest konflikt lewica/prawica, starzy/młodzi czy 3RP/4RP. W jednym obozie znaleźli się Teresa Torañska i Daniel Passent, w drugim Remigiusz Grzela i Władysław

¹³ L. Ostałowska, *O polskiej szkole reportażu rozmawiamy bez złości*, „Gazeta Wyborcza”, 12.06.2017.

¹⁴ A. Stachowski, *Spór o Kapuścińskiego*, dz. cyt., s. 27.

¹⁵ W. Orliński, *Kapuściński o Domosławskim*, <http://wo.blox.pl/2010/02/Domoslawski-o-Kapuscinskim.html> [dostęp: luty 2018].

¹⁶ P. Bratkowski, *Oskarżony Domosławski...*, dz. cyt., s.734. Wśród przeciwników biografisty znaleźli się m.in. Władysław Bartoszewski, Stefan Bratkowski, biskup Józef Życiński, Magdalena Środa, Tomasz Łubieński, Agata Tuszyńska, Wojciech Tochman, Martin Pollack, Marek Beylin, Katarzyna Janowska, Piotr Semka i Rafał Ziemkiewicz; wśród obrońców: Zygmunt Bauman, Teresa Torañska, Jerzy Pilch, Andrzej Stasiuk, Marcin Kula, Jacek Żakowski, Cezary Michalski, Piotr Mucharski, Lidia Ostałowska, Daniel Passent, Monika Olejnik, Piotr Zaręba. Wymieniam tu tylko część nazwisk, tak by oddać skalę nieoczywistości tego podziału.

Bartoszewski”¹⁷. Książka Artura Domosławskiego stanowiła wyraźny wyłom w dotychczasowych rytualnych podziałach odtwarzanych w najważniejszych sporach publicznych po 1989 roku. „Nie da się żadną miarą opisać sporu o *Kapuścińskiego non-fiction* tak, by po jednej stronie znalazły się szacowne autorytety, a po drugiej – intelektualni czy etyczni barbarzyńscy. Ani sprowadzić go do kłótni «lewaków» z «pisiakami»”¹⁸.

Jak to się stało, że biografia pisarza wyzwoliła tyle polemicznej pasji w zrytualizowanej zwykle polskiej sferze publicznej? Tu dochodzimy, jak sądzę, do sedna sprawy – Domosławski nie napisał biografii twórczej, lecz biografię polityczną. I to przede wszystkim sprawiło, że jego książka odbiła się tak głośnym echem i wzbudziła tyle emocji. Bez nich przecież wciąż nie potrafimy w Polsce rozmawiać ani o polityce, ani o najnowszej historii.

Wyjątkowość tej biografii polega, jak się wydaje, przede wszystkim na tym, że nie jest to klasyczna biografia pisarza – gdzie proporcje między twórczością a „życiem” układają się zdecydowanie na korzyść tej pierwszej. Zygmunt Ziątek, porównując tekst Domosławskiego z biografią Ryszarda Kapuścińskiego, którą napisał wraz z Beatą Nowacką, świetnie pokazuje miejsce „życia” w tradycyjnie rozumianej biografii pisarza:

My, zgodnie z tytułem naszej książki, zajmujemy się całkiem obszernie biografią Kapuścińskiego, weryfikujemy i opisujemy po raz pierwszy wiele faktów z jego życia, ale interesuje nas przede wszystkim jego biografia twórcza – proces zbierania życiowych, zawodowych i reporterskich doświadczeń, przekształcania ich na materię pisarską, rodzenia się i realizowania albo nie zamiarów twórczych. Wierzmy bowiem, że pisarstwo było dla niego sprawą najważniejszą w życiu. Zatem i dla nas ważne jest przede wszystkim to, co wiąże się z jego twórczością i pozwala ją zrozumieć.¹⁹

¹⁷ W. Orliński, *Kapuściński o Domosławskim*, <http://wo.blox.pl/2010/02/Domoslawski-o-Kapuscinskim.html> [dostęp: luty 2018].

¹⁸ P. Bratkowski, *Oskarżony Domosławski...*, dz. cyt., s. 735.

¹⁹ Z. Ziątek, *Biografia pisarza i Kapuściński non-fiction*, w: *Literatura non-fiction. Czytanie Kapuścińskiego po Domosławskim*, red. B. Nowacka, Z. Ziątek, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 10.

Niewątpliwie u Domosławskiego bardziej niż o twórczość chodzi o przywrócenie jej „pejzażu historycznego, ideowego, zaangażowanego i politycznego”, ale też „pejzażu osobistego i skrytego”²⁰. Domosławskiemu wielokrotnie zarzucano, że nie zajął się fenomenem twórczości Kapuścińskiego, że niedostatecznie omówił jego dzieła. Krytykowano go za to, że odczytał je tendencyjnie. Wydaje się jednak jasne, że w centrum tej książki nie stoi ani Kapuściński-pisarz, Kapuściński-filozof, ani Kapuściński-poeta czy fotograf. Dla Artura Domosławskiego punktem wyjścia do analizy bohatera stał się „projekt pt. Ryszard Kapuściński – Reporter Stulecia”²¹ oraz jego historyczny i społeczny kontekst. Ów projekt to oczywiście nie sam Ryszard Kapuściński jako osoba – twórca, ale obraz pisarza i jego twórczości funkcjonujący w kulturze. Obraz tworzony przez lata zarówno przez samego pisarza, jak i przez czytelników, recenzentów, badaczy oraz – przede wszystkim – przez media.

Domosławski w wywiadzie dla „Polityki” udzielonym jeszcze przed pierwszym wydaniem książki tak tłumaczył jej tytuł:

Tytuł książki jest sygnałem, że unikam opowieści w kolorach czarno-białych, bo świat non-fiction nigdy nie jest czarno-biały, istnieje w nim wiele prawd, tu: wiele prawd o moim bohaterze. Po drugie, jest sygnałem, że staram się oddzielić fakty od fikcji.²²

Jak zauważa Stachowski, ostatnie zdanie wyraźnie zdradza zamiar, a tym samym naturę tej biografii — polemiczność. Bo *Kapuściński non-fiction* to książka, którą Domosławski dyskutuje z zastanym obrazem Kapuścińskiego. Książka pisana nie tyle w kontrze do tego obrazu, ale wobec niego²³.

²⁰ R. Kurkiewicz, *Podróż transkapuścińska*, „Przekrój”, 2.03.2010.

²¹ M. Sutowski, *Ryska nie da się już upuścić*, „Gazeta Wyborcza”, 22.03.2010.

²² A. Domosławski, *Imperium cesarza*, rozmowę przepr. D. Passent, „Polityka”, 25.01.2010.

²³ A. Stachowski, *Spór o Kapuścińskiego...*, dz. cyt. s. 120.

„Kapuściński nieprzemysłany”²⁴

Wbrew krytykom Domosławski nie tyle zdejmuje z cokołu Ryszarda Kapuścińskiego, ile stawia sobie za cel dekonstrukcję samego pomnika zbudowanego mu przez czytelników i media. Dekonstrukcję „projektu pt. Ryszard Kapuściński – Reporter Stulecia”. Jak się wydaje, wyraził to już dwa miesiące przed premierą biografii, w opublikowanym w „Gazecie Wyborczej” esej o znaczącym tytule *Kapuściński nieprzemysłany*²⁵. Tekst był manifestem zapowiadającym późniejszą książkę. Domosławski stwierdzał, że twórczość Kapuścińskiego jest przedmiotem w dużej mierze bezrefleksyjnego zachwyty – że idee, poglądy i przesłanie reportera pozostają, jak to ujął w tytule, nieprzemysłane.

Rzadko mierzono się z dziełem Kapuścińskiego „na poważnie”:

Kapuścińskiego ogłaszano „dziennikarzem stulecia”, stawiano na piedestale, ale to, co miał o świecie do powiedzenia, traktowano jak książkę, którą kupuje się, cmoka się ach i och, a potem nieprzeczytaną stawia się na półkę, gdzie zdoła pokój, ale nie wzbogaca jej posiadacza²⁶.

Kapuścińskiego zagłaskiwano i poprawiano, łagodząc jego zaangażowany język i ignorując jego przesłanie. Hołubiony przez krytykę i nieuważnych czytelników wizerunek pisarza stworzony przez media był bardzo wygodny – zwalniał z zadawania trudnych pytań. Na medialny wizerunek Kapuścińskiego składa się wiele stereotypów, które swego czasu świetnie podsumował Piotr Bratkowski:

Chłopca, który wychodząc z ubogiego, poleskiego miasteczka, ruszył w świat i zyskał sławę. Polaka przyjmowanego na światowych salonach, mędrca obsypanego nagrodami, odznaczeniami i honorowymi doktoratami.

²⁴ Tytuł rocznicowego tekstu Domosławskiego, A. Domosławski, *Kapuściński nieprzemysłany*, „Gazeta Wyborcza”, 23–24.01.2010.

²⁵ A. Domosławski, *Kapuściński nieprzemysłany*, dz. cyt. Tekst ukazał się w dniu trzeciej rocznicy śmierci Ryszarda Kapuścińskiego.

²⁶ Tamże.

Starszego, niezwykle sympatycznego pana, który od czasu do czasu pojawiał się w telewizji, wygłaszając kilka przemyśleń na tyle mądrych, by zatrzymały na chwilę uwagę widza, i na tyle ogólnych, by niemal każdy widz mógł uznać je za swoje.²⁷

W *Kapuścińskim non-fiction* dekonstrukcja dotychczasowego, „nieprzemyślanego” obrazu Ryszarda Kapuścińskiego i jego twórczości to pierwszy krok, który ma służyć dotarciu do „prawdziwego” Kapuścińskiego i zmierzeniu się z nim. Kim jest „prawdziwy” Kapuściński według Artura Domosławskiego? Pisarzem przez lata zachowującym lewicową tożsamość, którą tuszowano, poprawiano, a wreszcie ignorowano. W propozycji Domosławskiego centralna dla czytania życia i twórczości bohatera staje się perspektywa polityczna. Taka perspektywa pojawiała się już oczywiście we wcześniejszych opracowaniach²⁸, tam skupiano się jednak na zagadnieniach związanych bardziej z filozofią polityki i socjologią władzy niż z konkretną polityczną i ideową rzeczywistością, w której przyszło Kapuścińskiemu pracować. Polityka w biografii Domosławskiego jest wszechobecna – jak napisze, komentując obecność wiersza Wisławy Szymborskiej *Dzieci epoki* przyczepionego do ściany pracowni obok innych ukochanych aforyzmów Ryszarda Kapuścińskiego:

wszystkie nasze dzienne i nocne sprawy to są sprawy polityczne:

*Chcesz czy nie chcesz,
twoje geny mają przeszłość polityczną,
skóra odcień polityczny,
oczy aspekt polityczny.*

Mówienie jest polityczne. Milczenie polityczne. Polityczne nawet wiersze apolityczne. (KNF, s. 707)

²⁷ P. Bratkowski, *Cesarz bez poddanych. Ryszard Kapuściński 1932–2007*, „Newsweek”, 30.01.2007.

²⁸ Por. K. Wolny-Zmorzyński, *Wobec świata i mediów: Ryszarda Kapuścińskiego dylematy dziennikarskie, literackie, społeczno-polityczne*, Wydawnictwo Tarcza, Kielce 1999.

Biografia polityczna

Mamy więc zdecydowanie do czynienia z biografią, która jest książką polityczną. Z dwóch podstawowych względów. Po pierwsze, Domosławski zawsze był zaangażowanym reporterem publicystycznym o dość wyrazistych poglądach, używającym języka lewicowego, alterglobalistycznego, krytykującym liberalizm i neoliberalizm. Perspektywa polityczna przenika wszystkie jego dotychczasowe reportaże. Stachowski zauważa, że w latach siedemdziesiątych XX wieku Kapuściński chciał napisać książkę, której tematem przewodnim byłaby pewna szczególna cecha życia w Ameryce Łacińskiej – to, jakie piętno wywiera na nim polityka: jak stwarza warunki życia, jak na nie wpływa, jak wymaga od ludzi trudnych wyborów²⁹. Konstatuje, że Kapuściński ostatecznie nie napisał tej książki, ale zrobił to Domosławski, tworząc zbiór reportaży *Gorączka latynoamerykańska*³⁰. Podzielam jego wrażenie, że *Kapuściński non-fiction* to tekst na ten sam temat, ze zmianą miejsca akcji i bohatera. Polityka i patrzyenie na życie Kapuścińskiego przez jej pryzmat jest centralnym elementem perspektywy, jaką przyjął biograf.

Po drugie, jak udowadnia Domosławski, „prawdziwy Kapuściński” był polityczny przez całe życie. Jak tę polityczność rozumieć? Jeszcze przed wydaniem książki w jednym z artykułów Domosławski pisze:

Kapuściński był romantykiem goniącym za rewolucjami, buntami, rebeliami; oczarowanym również tą polską 1980 roku. Widział niejednego idealistę, który zamienił się w despotę; przenikliwie opisał rewolucje składające marzenia na ołtarzu władzy. Wyzbył się złudzeń, jednak nigdy marzeń o lepiej urządzonym świecie. Nigdy nie przyjął konserwatywnej postawy „świat jest, jaki jest” i nic się nie da zrobić. [...] Do końca uważał, że w czasach zimnej wojny to „zła” Moskwa, a nie „dobry” Zachód, pomagała krajom Trzeciego Świata wybijać się na niepodległość; Zachód był siłą zniewalającą społeczeństwa Południa. [...] Chcąc komunikować się z ludźmi innych pokoleń i doświadczeń, zmienił nieco język (choć słowami takimi jak „imperializm” czy „reakcja” posługiwał się w rozmowach prywatnych do końca życia). Nie

²⁹ A. Stachowski, *Spór o Kapuścińskiego*, dz. cyt., s. 119.

³⁰ A. Domosławski, *Gorączka latynoamerykańska*, Świat Książki, Warszawa 2004.

zmienił wrażliwości, wyczulenia na biedę i los zmarginalizowanych; pozostał adwokatem tych, których dostatni świat nie chce dostrzec ani wysłuchać.³¹

Kapuściński zawsze opowiadał się po stronie bezsilnych i poniżonych. I tak zwykle rozumie się jego „polityczność” – właśnie jako wrażliwość lewicową. Lewicowość wywodzącą się przede wszystkim z potrzeby społecznej sprawiedliwości, z wiary, że jeśli opisuje się świat, to po to, by uczynić go lepszym.

Jednak mówić o tak pojmowanej wrażliwości lewicowej to mało w kontekście tej biografii. Ryszard Kapuściński w portrecie stworzonym przez Domosławskiego przez długi nawet w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych pozostawał wierzącym komunistą, należącym do partii przede wszystkim dla ideałów. Jak napisał Jacek Żakowski, Domosławski wyraźnie pokazał, że jego bohater

należał, bo wierzył. Nie w korzyści, jakie dawała partyjność, ale w ideały. Gdy zdawał sobie sprawę, że jego partia od nich odchodziła, bronił ich. Obnażając w latach 50. degrengoladę mitu Nowej Huty. Opisując Gierka w metaforze „Cesarza”. Pisząc ze strajkującej stoczni list do władz popierający robotników. Rzucając legitymację i odmawiając poddania się weryfikacji po stanie wojennym.³²

Stosunek bohatera biografii do rewolucyjnych idei oraz ufundowanego na nich (a potem tylko na ich resztkach) państwa jest jednym z najważniejszych problemów książki³³.

O politycznym wymiarze *Kapuścińskiego non-fiction* dużo mówi także fakt, że słowo „lewica” lub „lewicowy” bardzo często padało w debacie poświęconej biografii. Wiele było w niej głosów publicystów, którzy sami identyfikują się z szeroko rozumianą lewicą. Cezary Michalski napisał, iż cieszy się sukcesem Domosławskiego i „życzy mu 200 tysięcy sprzedanych egzemplarzy i tytułu najwybitniejszego polskiego biografą, choćby i lewicowego”³⁴.

³¹ Tenże, *Kapuściński nieprzemysłany*, „Gazeta Wyborcza”, 24.01.2010.

³² J. Żakowski, *Ta biografia nam pomoże*, „Gazeta Wyborcza”, 4.03.2010.

³³ O czym szerzej w dalszej części tekstu.

³⁴ C. Michalski, *Poemat dla dorosłych Artura Domosławskiego*, „Krytyka Polityczna”, <http://www.krytykapolityczna.pl/Cezary-Michalski/Poemat-dla-doroslych-Artura-Domo-%20slawskiego/menu-id-291.html> [dostęp: grudzień 2017].

Bartosz Machalica stwierdził, że Domosławski „napisał książkę, na której wychowywać się będą pokolenia polskiej lewicy” oraz że „Kapuściński byłby bardzo zadowolony, gdyby właśnie taki użytek został zrobiony z jego życia i z jego biografii”³⁵. Podobną opinię wyraził Roman Kurkiewicz, który napisał, że „Artur Domosławski dokonał niezwykłego zbliżenia do Ryszarda Kapuścińskiego. Myślę, że gdyby Kapuściński przeczytał tę książkę o sobie, to uśmiechnął by się. Bez słów. Rozumieliby się bez słów”³⁶.

Wielu autorów zauważało, że podstawowa wartość tej biografii z perspektywy współczesnej lewicy polega na odzyskaniu dla tej tradycji ważnego bohatera. Najdobitniej wyraził to chyba Kurkiewicz:

Domosławski przywrócił tradycji lewicowej ważnego człowieka. I to jest człowiek, który będzie obok Stanisława Brzozowskiego, Bolesława Limanowskiego, Boya-Żeleńskiego, Jana Strzeleckiego, Jacka Kuronia i Modzelewskiego taką ikoną.³⁷

Owo „odzyskiwanie” bohatera nie było wcale zadaniem łatwym. Pisał o tym Michał Sutowski, pokazując, że choć dla polskiej nowej lewicy pokusa uczynienia z Kapuścińskiego ikony współczesnych ruchów lewicowych była wielka, to sprawa nie jest aż tak prosta. Dlaczego?

Dotarło go bowiem przekleństwo lewicy „starej” – zupełnie obca była mu nie tylko problematyka feminizmu, gender czy mniejszości seksualnych, ale zdarzało mu się nawet stosować w swych książkach dyskurs neokolonialny. [...] Nieakceptowalny dla dzisiejszej lewicy jest też twardy podział na sferę publiczną i prywatną, a zwłaszcza praktyka życiowa Kapuścińskiego w tej pierwszej – wzorem „lewicowej” męskości reportera zaangażowanego pozostaje dziś raczej larssonowski Mikael Blomqvist. Kapuściński, mówiąc nieco przewrotnie, zasługiwałby na porządną, feministyczną reedukację – choć należy mieć świadomość uwarunkowań epoki, w jakiej dojrzewiał.³⁸

³⁵ B. Machalica, *Piesek Lulu sika na orientalizm*, „Gazeta Wyborcza”, http://wyborcza.pl/1,76842,7647540,Bartosz_Machalica__Piesek_Lulu_sika_na_orientalizm.html [dostęp: grudzień 2017].

³⁶ R. Kurkiewicz, *Podróż transkapuścińska*, dz. cyt.

³⁷ Tamże.

³⁸ M. Sutowski, *Ryska nie da się już upuścić...*, dz. cyt.

Z tymi wszystkimi „przekleństwami lewicy starej” w życiu i twórczości Kapuścińskiego Domosławski – jako reprezentant „lewicy nowej” – musiał się jakoś uporać. I ta biografia w ogromnym stopniu jest tego wyrazem. Przy przyjętej w tym tekście lekturze książki nie sposób nie odnieść wrażenia, że bohater biografii i jego życie stają się często jedynie pretekstem, by pisać o Polsce i wzorach polskiej kultury z lewicowej perspektywy, przez jej wartości i centralne dla niej dziś problemy.

W podobny sposób *Kapuścińskiego non-fiction* czyta Grzegorz Wołowiec. On także dostrzega, że Domosławski „użył” swojego bohatera. W biografii „nie tyle rozlicza Kapuścińskiego, co poprzez niego – bardzo bliskiego sobie człowieka – sam się rozlicza z ciemnymi stronami wspólnej tradycji ideowej i politycznej”³⁹. Rozliczenie to Wołowiec określa jako rewizję, krytyczne, miejscami nawet bardzo radykalne przewartościowanie własnej, nadal – w warstwie fundujących ją podstawowych wartości i celów – podtrzymywanej tradycji czy ideowopolitycznej wspólnoty. Sądzę, że pojęcie rewizji można tu zastosować szerzej. Domosławski, „czytając” Kapuścińskiego z lewicowych pozycji, krytycznie – i z dzisiejszej perspektywy – przewartościowuje nasze wyobrażenia o nas samych, o polskiej kulturze i historii. Z tych właśnie powodów szczególną wagę nadaje wybranym wydarzeniom czy wątkom z życia i twórczości swojego bohatera. Ważną perspektywą, za pomocą której problematyzuje jego losy, są kwestie centralne dla współczesnej lewicy intelektualnej. Na kilku przykładach postaram się pokazać podstawy dla takiej analizy *Kapuścińskiego non-fiction*.

„PRL dla dorosłych”⁴⁰

Ryszard Kapuściński żył i tworzył w czasach Polski Ludowej i – co oczywiste, przy założeniu przyjętej przez biografę perspektywy politycznej – kwestia jego stosunku do PRL i relacji z państwem

³⁹ G. Wołowiec, *O Domosławskim i jego krytykach*, „Teksty Drugie” 2011, nr 1–2, s. 284. Por. także tenże, *PRL w biografii. Uwagi wstępne*, w: *PRL. Życie po życiu*, red. K. Chmielewska, A. Mroziak, G. Wołowiec, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2012.

⁴⁰ Tytuł tekstu Mariusza Janickiego i Wiesława Władyki, „Polityka”, 27.03.2010.

jest jednym z najważniejszych problemów biografii. Nie należy też zapominać, że sposób przedstawiania i problematyzowania lat 1945–1989 w głównym nurcie polskiego dyskursu jest ważnym zagadnieniem dla polskiej lewicy intelektualnej⁴¹. W tym środowisku coraz częściej dostrzega się, że stawką w dzisiejszych dyskusjach o PRL jest nie tylko ocena tego okresu, ale także prawomocność lewicowych i egalitarnych idei w polskiej przestrzeni publicznej i w polskiej polityce. Dostrzegali to Majmurek i Szumlewicz, którzy kilka lat temu w książce *PRL bez uprzedzeń* pisali, że „trzeba odkłamać PRL nie tylko dla prawdy o przeszłości, ale także dla polityki lewicy w przyszłości”⁴². Sądzę, że biografię Domosławskiego można potraktować jako taką nieoczywistą próbę „odkłamania PRL”, próbę przełamania dyskursywnego status quo, wprowadzenia do debaty publicznej nowego, odmiennego od utartych sposobu mówienia o trudnych kwestiach niedawnej przeszłości. Tłumaczy go również ciepłe przyjęcie, z jakim spotkał się ten nowy sposób pisania o PRL wśród publicystów lewicowych⁴³. Jak pisał Kurkiewicz:

Jesteśmy dumni z Kapuścińskiego? No to może trzeba uznać, skąd przyszedł, gdzie się uczył, z kim i jak pracował? Niewygodne? Peerelowskie? No, tak. Rehabilitacja totalitaryzmu? A gdzie? A może próba zbliżenia się do epoki *sine ira et studio*? A może jest więcej doświadczeń z tamtego czasu, które powinniśmy docenić?⁴⁴

Wołowicz uważa wręcz, że Domosławski, opisując losy bohatera, dokonuje „rozliczenia z komunistycznym i PRL-owskim

⁴¹ Przez „lewicę intelektualną” rozumiem przede wszystkim środowisko związane z pismem „Krytyka Polityczna”, ale również z pismem „Le Monde Diplomatique” oraz portalem Lewica.pl.

⁴² J. Majmurek, P. Szumlewicz, *PRL bez uprzedzeń. Fakty i mity o PRL-u*, w: *PRL bez uprzedzeń*, red. J. Majmurek, P. Szumlewicz, Instytut Wydawniczy „Książka i Prasa”, Warszawa 2010, s. 15.

⁴³ Por. R. Kurkiewicz, *Podróż transkapuścińska*, dz. cyt.; M. Sutowski, *Ryśka nie da się już upuścić...*, dz. cyt.; C. Michalski, *Poemat dla dorosłych Artura Domosławskiego...*, dz. cyt.; B. Machalica, *Piesek Lulu sika na orientalizm...*, dz. cyt.; S. Zgliczyński, *Polska non-fiction*, „Le Monde Diplomatique – edycja polska” 2010, nr 4.

⁴⁴ R. Kurkiewicz, *Podróż transkapuścińska*, dz. cyt.

dziedzictwem”. Co ważne, ta rewizja dokonywana jest „nie z jakiegoś «spoza», z jakiegoś zewnątrz, ale z wewnątrz, ze środka bardzo szeroko ujmowanej formacji lewicowej, tak szeroko, że mieszczą się w niej zarówno Domosławski, jak i Kapuściński”⁴⁵. Z wewnątrz tej formacji i dla niej, gdyż dla dalszego rozwoju lewicy w Polsce tego rodzaju nowe spojrzenie na ideową przeszłość (z całym jej niewygodnym bagażem) staje się konstytutywnym składnikiem – jako punkt krytycznego odniesienia współczesnej, pod wieloma względami radykalnie odmiennej świadomości lewicowej.

Przy przyjęciu takiej interpretacji istotne staje się nie to, że Domosławski poruszył zagadnienia związane z „uwikłaniami peerelewskimi” Kapuścińskiego, lecz pytanie, po co to zrobił, a przede wszystkim – w jaki sposób je wprowadził. Nie licząc się z zastanymi i utrwalonymi już językami opowiadania o PRL, „pozostając obojętny na istniejące między nimi relacje, na obowiązujące w nich zasady poprawności czy reguły stosowności”⁴⁶.

Współczesne wyobrażenia o PRL tkwią w ciasnych ramach⁴⁷. W głównym nurcie polskiego dyskursu publicznego po 1989 roku od początku najbardziej donośny jest głos, który widzi PRL w najczarniejszych barwach – opowieść demonizująca, która ma na celu delegitymizację PRL (jak i zachodzących w nim procesów społecznych) i przedstawienie go jako „czarnej dziury” w polskiej historii, „sowieckiej” okupacji, czasu straconego, niegodnego głębszej analizy. Immanentną częścią tej opowieści jest bezwarunkowy antagonizm między „władzą” – narzuconą z zewnątrz, złą, nie tylko kontestowaną, ale także zwalczaną – a „społeczeństwem” charakteryzowanym przez opór wobec złej władzy. Społeczeństwem, które teraz musi przewyciężyć brzemię komunizmu, by odzyskać tożsamość.

⁴⁵ G. Wołowiec, *O Domosławskim i jego krytykach*, dz. cyt., s. 284.

⁴⁶ Tamże, s. 283.

⁴⁷ Szeroko pisałam o tym w naszej poprzedniej książce. Por. A. Kowalska, *O codzienności w codzienności. Dyskusja wokół PRL*, w: *Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji. W stronę nowej syntezy (2)*, dz. cyt.

Dostrzegało to wielu publicystów podkreślających nowatorstwo biografii Domosławskiego w polskim dyskursie publicznym, w którym

przez wiele lat po 1989 roku obowiązywała antykomunistyczna politpoprawność, która dla ideowej legitymizacji kazała ukazywać PRL w tonacji czarno-białej z ostrymi konturami. Według zasady, iż rządziła wtedy zainstalowana przy pomocy służb przez ZSRR klika, a cała reszta narodu zastygła w milczącym cierpieniu i czekała na koniec okupacji.⁴⁸

W opisie funkcjonujących w tym polu dyskursywnym relacji społeczeństwo – „zła władza” wyróżnić można za Czaplińskim dwie podstawowe narracje: emancypacyjną i izolacyjną⁴⁹. Centralnym wątkiem pierwszej jest doświadczenie „Solidarności”. „W 1980 roku zatamizowane społeczeństwo utworzyło wspólnotę, która delegitymizowała władzę i która, drogą demokratycznych wyborów, wyłoniła instytucje potrzebne do walki o prawa socjalne i polityczne”⁵⁰. Czasy przed powstaniem „Solidarności”, jeśli w ogóle w tej narracji się pojawiają, to jako okres zbiorowego oczekiwania na wybuch rewolucji roku 1980. Obywatele masowo konspirują, kolportują bibułę, przystępują do organizacji opozycyjnych, bojkotują oficjalne uroczystości i walczą z systemem, władza natomiast i PRL-owscy decydenci to podmioty zewnętrzne wobec narodu, obce i wrogie.

Narracja izolacyjna natomiast mówi o tym, jak Polacy wchodzili w relacje (wymuszone na przykład życiem zawodowym lub chęcią załatwienia paszportu) z systemem, naprzemiennie dokonywali na jego rzecz pewnych cesji, a zaraz potem go zwodzili. Podobnie jak i jej emancypacyjny odpowiednik umieszcza ona całe zło po stronie mitycznej i odległej władzy, a społeczeństwo obsadza w roli ofiary. Jak konstatuje Czapliński:

Pragmatyzm emigracyjny był podporządkowany wyjazdowi, pragmatyzm lokalny – przechodzeniu przez kolejne szczeble aparatu władzy. Tylko

⁴⁸ M. Janicki, W. Władyka, *PRL dla dorosłych...*, dz. cyt.

⁴⁹ P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, W.A.B., Warszawa 2009.

⁵⁰ Tamże, s. 182.

pragmatycy stykali się z systemem – reszta kontaktowała się z nim jedynie pod przymusem (praca), lecz zasadniczo żyła w izolacji [...]. Sens narracji emancypacyjnej można wyrazić stwierdzeniem, iż Polacy – w stanie niewiomości – przeczekali PRL. System funkcjonował gdzie indziej, oni żyli gdzie indziej.⁵¹

Domosławski z opowieścią o polityczno-ideowej drodze Kapuścińskiego wtargnął w owe wygodne wyobrażenia z narracją zupełnie odmienną, wymykającą się podziałowi na złą władzę i dobre społeczeństwo. Słusznie, jak sądzę, Rafał Szymanowski określa ją mianem „narracji identyfikacyjnej”⁵².

Taką interpretację potwierdzałyby słowa samego Domosławskiego, który powie:

Przekroczyłem granicę opowieści o PRL-u. Do tej pory, po roku 1989, dominowały dwie opowieści: prawicowo-lustracyjna – wedle której Polska okresu czasów komunizmu to był obozowy barak, kraj niemalże pod okupacją, a taki człowiek jak Kapuściński musiał być zdrajcą, skoro funkcjonował w tym systemie. I druga opowieść – bardziej wyrozumiała dla wyborów życiowych ludzi takich jak Kapuściński, zakładająca, że musieli płacić cenę za to, by móc jeździć, pisać sensowne rzeczy. Że musieli iść na kompromisy. Ta opowieść nie jest mi całkowicie obca, ale ja proponuję w książce inną: dla Kapuścińskiego Polska Ludowa była ojczyzną, jego miejscem na ziemi. Miał do tego mocne podstawy i prawo. Jak dowcipnie wyczytał z mojej książki Żakowski: jakimż to kompromisem dla komunisty była przynależność do partii komunistycznej?⁵³

W identyfikacyjnej narracji zaproponowanej przez Domosławskiego historia Kapuścińskiego to historia kogoś, kto po II wojnie światowej był świadkiem reformy rolnej oraz awansu społecznego dokonującego się na wielką skalę, a jednocześnie pamiętał

⁵¹ Tamże, s. 127.

⁵² R. Szymanowski, *Kapuściński non-fiction – próba analizy debaty publicznej*, „Refleksje. Pismo Naukowe Studentów i Doktorantów WNPiD UAM”, 2012, nr 6.

⁵³ *Kapuściński bez znieczulenia. Każdy czytał inną książkę*, zapis debaty o książce Artura Domosławskiego *Kapuściński non-fiction*, którą 17 marca w Warszawie w Muzeum Sztuki Nowoczesnej zorganizował Instytut Reportażu, „Gazeta Wyborcza”, 29.03.2010.

o skandalicznych nierównościach ekonomicznych, ksenofobii i antysemityzmie II RP. Historia chłopca, którego nastoletnie zauroczenie rewolucyjnym projektem nie skończyło się bynajmniej na barykadach ZMP-owskiej rewolucji. Jeżeli wraz z upływem lat i stopniowym wygasaniem żarliwego uczucia nastąpiła jakaś korekta, to nie w stronę antysystemowej opozycyjności, lecz raczej „pragmatyzmu i przekonania, że Polska Ludowa jest jedyną istniejącą, i w takiej też trzeba żyć i funkcjonować”⁵⁴. Historia mężczyzny, który „współpracował z wywiadem PRL nie dlatego, że «szedł na ustępstwa», ale dlatego, że był członkiem partii, a był członkiem partii nie dla talonu na malucha, ale dlatego że wierzył w socjalizm. I co gorsza z tej wiary do końca życia się nie wyleczył”⁵⁵.

Domosławski podważa tym samym dominującą alternatywę postrzegania PRL, a w szczególności jawnego bądź tajnego w PRL zaangażowania. Do tej pory mieliśmy do wyboru lustratorów, którzy mówili, że przynależność do partii lub współpraca ze służbami były aktem kolaboracji, zdrady narodowej, a w najlepszym wypadku dowodem moralnej karłowatości. Obóz przeciwników radykalnej lustracji tłumaczył, że takie były czasy, że trzeba było żyć w tamtych czasach, aby móc się o nich wypowiadać. „Że małe ustępstwa wobec reżimu przynosiły duże owoce w sferze twórczości”⁵⁶. Ta biografia pokazuje, że owa współpraca mogła wynikać z identyfikacji z PRL jako z własnym państwem, ojczyzną, miejscem na ziemi.

Kłopotliwe dla wyznawców czarno-białego obrazu PRL było nie tylko takie czy inne zaangażowanie Kapuścińskiego w struktury Polski Ludowej, ale przede wszystkim jego stosunek do PRL jak całości, który można wywieść z biografii Domosławskiego. Michał Sutowski zauważył, że lektura tej biografii skłania do przekonania, że z punktu widzenia Kapuścińskiego

⁵⁴ R. Szymanowski, *Kapuściński non-fiction – próba analizy debaty publicznej...*, dz. cyt. s. 165.

⁵⁵ B. Machalica, *Piesek Lulu sika na orientalizm...*, dz. cyt.

⁵⁶ Tamże.

PRL jako całość jest w zasadzie neutralna etycznie. Uwikłanie w nią ma charakter przezroczysty, nie stanowi samo w sobie przedmiotu refleksji etycznej, choć można ważyć słuszność rozmaitych jego tendencji i poszczególnych ludzkich zachowań.⁵⁷

W opowieści Domosławskiego system realnego socjalizmu jest dla Kapuścińskiego przez bardzo długi czas „politycznym środowiskiem naturalnym”. Z taką interpretacją można się oczywiście nie zgadzać, warto jednak dostrzec, jak gwałtowne reakcje wzbudziła. Dla dużej części polskich inteligentów wywodzących się z opozycji demokratycznej taka postawa była nie do przyjęcia. Sprzeciw budziła nie tyle polityczna afirmacja PRL, jaką aż do ogłoszenia stanu wojennego Kapuściński praktykował, ile nieobecność etycznej refleksji nad nią.

Wszystko to złożyło się na nową opowieść. PRL dla dorosłych. Można się zastanawiać, z jakim odzewem się ona spotkała, dlaczego dla tak wielu odbiorców z tak zwanego głównego nurtu okazała się zupełnie nie do przyjęcia, dlaczego wzbudziła taki protest. Przejmująco pisze o tym Wołowiec, wskazując na rozmiar klęski, jaką zakończyła się podjęta przez Domosławskiego próba przełamania dyskursywnego *status quo*, wprowadzenia do debaty publicznej nowego sposobu mówienia o niedawnej przeszłości. Recepcja książki ujawniła jego zdaniem

wyraziściej niż kiedykolwiek dotąd sytuację panującą w obrębie języka rozliczeniowego z komunizmem i PRL-em (czy, szerzej jeszcze, z XX-wieczną historią Polski), jego – języka – wewnętrzną strukturę. Ukazała niebywałą siłę, a wręcz hegemonię jednej strony oraz całkowitą niesamodzielność, wręcz reaktywność drugiej – jej faktyczne uzależnienie od schematów interpretacyjnych i systemu wartości antykomunistycznej narodowej prawicy. Objawiła też trwałość, „zabetonowanie” tego układu.⁵⁸

Po części tłumaczy to emocjonalność ataków na Domosławskiego, w których każde napomknięcie o ideowym zaangażowaniu Kapuścińskiego traktowane jest jako denuncjatorska napaść biografą.

⁵⁷ M. Sutowski, *Ryska nie da się już upuścić...*, dz. cyt.

⁵⁸ G. Wołowiec, *O Domosławskim i jego krytykach...*, dz. cyt., s. 286.

„Męskie spojrzenie”. Kobiety i Kapuściński

Trudno nie odnieść wrażenia, że co najmniej równie gorącą dyskusję wzbudziła obecność w *Kapuścińskim non-fiction* dwóch rozdziałów dotyczących życia osobistego pisarza. To w ich kontekście padały głosy najostrzej potępiające Domosławskiego. Krytyka płynęła z różnych stron. Metropolita lubelski, arcybiskup Józef Życiński, sprowadził ją do lektury dla „plotkarek”, mówiąc, że „pisanie publikacji ukazujących prywatne życie czy domniemane romanse Ryszarda Kapuścińskiego jest działalnością na poziomie magla”⁵⁹. Z zupełnie innych pozycji – choć w bardzo podobnym duchu – na ukazanie się biografii zareagowała prof. Magdalena Środa, która zarzuciła autorowi, że „nie szuka sensu [...], lecz sensacji”, porównując go do wyzutego z wszelkiej przyzwoitości dziennikarza tabloidowego⁶⁰. Tomasz Łubieński dowodził, że Domosławski nie był dobrym uczniem Kapuścińskiego – „człowieka eleganckiego” – i podsumowywał: „nie bez racji Dante umieścił w niskim kręgu piekła tych, co nadużyli zaufania swoich przyjaciół, a za przyjaciela domu państwa Kapuścińskich uważał się podczas pracy nad książką Artur Domosławski”⁶¹. Najostrzej o książce wypowiadają się Władysław Bartoszewski i Stefan Bratkowski. Pierwszy porównał biografię do „przewodnika po domach publicznych”, stwierdzając, że ma „poważny problem moralny”⁶² z dalszą współpracą ze Światem Książki, drugi nazwał książkę Domosławskiego „obrzydliwym paszkwilem”, konstatując, że „kąsanie bezbronnych umarłych jest przyjemnością hieny”⁶³. Jednocześnie oba te głosy to głosy osób, które książki nie czytały – Bartoszewski i Bratkowski otwarcie się do tego przyznali, co więcej, podkreślali, że czytać jej nie zamierzają⁶⁴.

⁵⁹ Wypowiedź z audycji *Pasterski kwadrans* emitowanej na antenie należącego do lubelskiej archidiecezji lokalnego radia eR 27 lutego 2010 roku.

⁶⁰ M. Środa, *Tego się nie robi...*, „Gazeta Wyborcza”, 3.03.2010.

⁶¹ T. Łubieński, *Uczeń Kapuścińskiego?*, „Gazeta Wyborcza”, 3.03.2010.

⁶² Wypowiedź dla radia Tok FM.

⁶³ S. Bratkowski, *Demaskator Domosławski*, „Newsweek”, 26.02.2010.

⁶⁴ Jak zauważa Piotr Bratkowski, „odwzorcowując tym samym postawę przypisywaną dotąd głównie środowiskom narodowo-katolickim”, które protestując przeciwko

Wiele głosów w tej dyskusji brzmiało tak, jakby przedwojenna debata o brązownictwie w ogóle się nie odbyła⁶⁵. Zwrócił na to uwagę Krzysztof Tomasik, wedle którego część zarzutów wobec autora w ogóle nie padłaby, gdybyśmy przerobili lekcję dotyczącą biografistyki zadaną przez Boya Żeleńskiego w *Brązownikach*⁶⁶.

Stopniowo pojawiają się głosy zwracające uwagę, że przekonania o zasadniczym podziale między sferą publiczną i prywatną nie daje się obronić na gruncie współczesnej humanistyki⁶⁷. Także takie, które dostrzegają, że prywatność Kapuścińskiego pojawia się w biografii również po to, by zmierzyć się z centralnymi dla współczesnej lewicy zdobyczami teorii feministycznej. Konieczność uwzględnienia intymności wynikałaby przede wszystkim z faktu, że bez niej „nie da się zrozumieć problemu tego, jaki był realny stosunek «starej lewicy» do kwestii emancypacji kulturowej”⁶⁸. Z dzisiejszej perspektywy nie sposób uniknąć pytania o brak postaci kobiecych w książkach Kapuścińskiego oraz związek tego braku ze sposobem, w jaki autor traktował kobiety w życiu prywatnym (a jak można wyczytać z biografii, często traktował je instrumentalnie i protekcjonalnie).

W takim ujęciu życie osobiste reportera to temat niezbędny dla realizacji zamiaru pisarskiego, czyli – jak to określił Wołowicz – „intencji rewizjonistycznej”. Uwrażliwienie feministyczne, a w takim ewidentnie duchu poprowadzony jest ten wątek, stanowi konstytutywny składnik równościowej i emancypacyjnej świadomości współczesnej lewicy w opozycji do patriarchalnego nastawienia

„błuznierczym” artefaktom (np. wystawa Doroty Nieznalskiej, spektakl *Golgota Piknik* czy spektakl *Kłątwa*), otwarcie przyznawały się do nieznajomości (i niechęci do poznania) atakowanych dzieł. P. Bratkowski, *Oskarżony Domostawski...*, dz. cyt., s. 740.

⁶⁵ Por. P. Bratkowski, *Oskarżony Domostawski...*, dz. cyt.

⁶⁶ K. Tomasik, *Boy do sprawdzenia*, „Krytyka Polityczna”, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/tomasik-boy-do-sprawdzenia/2014/> [dostęp: grudzień 2017].

⁶⁷ Por. M. Sutowski, *Ryska nie da się już upuścić...*, dz. cyt.; K. Tomasik, *Boy do sprawdzenia...*, wyd. cyt.; M. Olszewski, *Rozdzieranie Kapuścińskiego*, „Tygodnik Powszechny”, 5.03.2010.

⁶⁸ Por. M. Sutowski, *Ryska nie da się już upuścić...*, dz. cyt.

lewicy „starej”. Domosławski odkrył wyraźne wzory patriarchalne najpierw w postępowaniu Kapuścińskiego, a potem, zwrótnie, także w twórczości, i nie potrafił przejść nad tym do porządku dziennego⁶⁹. Tak o tym pisał:

W *Podróżach z Herodotem* w sposób niezamierzony Kapuściński demaskuje się, jak postrzega żeńską połowę ludzkości.

„...sprzedawczynie nie siedziały, ale stały, wpatrując się w drzwi wejściowe. Dziwne było, że stały milczące, zamiast siedzieć i rozmawiać ze sobą. Przecież kobiety mają tyle wspólnych tematów. Kłopoty z mężem, problemy z dziećmi. Jak się ubrać, co ze zdrowiem, czy nic się wczoraj nie przypaliło”. (KNF, s. 428)

Domosławski bronił prawa do pisania o prywatności swego bohatera:

dostrzegam wyraźny związek między życiem osobistym Kapuścińskiego a światem, który przedstawiał w książkach. Zwróciliście uwagę, że wśród bohaterów jego książek prawie nie ma kobiet? Kapuściński z nimi nie rozmawia. To zastanawiające, nawet jeśli uwzględnić realia tamtej epoki, w której rola kobiet była mniejsza niż dziś.⁷⁰

Zdawał sobie przy tym sprawę, że Kapuściński nie był człowiekiem, który dyskutował o feminizmie czy gender – przede wszystkim dlatego, że wychowywał się przed epoką, gdy refleksja humanistyczna (przynajmniej w Polsce) zaczęła się tym zajmować. Nie chodzi o oskarżanie Kapuścińskiego o męski szowinizm. Jednak współczesne pozycje, z których pisze Domosławski, nie pozwalają mu pominąć elementów myślenia patriarchalnego w życiu i zwrótnie w twórczości bohatera.

Wróćmy do biografii i fragmentu, gdzie Domosławski przywołuje cytaty opisujące jedną z niewielu ważnych kobiecych bohaterek w twórczości mistrza (bo, jak notuje, „w reportażach, książkach prawie nie ma kobiet. Kapuściński-mężczyzna żeńską połowę ludzkości kocha bardziej, lecz reporter Kapuściński rzadko ją

⁶⁹ G. Wołowicz, *O Domosławski i jego krytykach...*, dz. cyt.

⁷⁰ A. Domosławski, *Nie miał się czego aż tak bać*, „Newsweek”, 23.02.2010.

zauważa”). Oto portret Carlotty z książki *Jeszcze dzień życia* o wojnie domowej w Angoli:

przyszła z automatem na ramieniu i choć miała przyduży mundur, dawało się wyczuć, że jest zgrabna. Wszyscy natychmiast zaczęliśmy się do niej zalecać... Nasza dziewczyna była Mulatką, miała nieopisany wdzięk i wtedy wydawało nam się również — wielką urodę, choć później, kiedy wywołałem jej zdjęcia, jedyne zdjęcia Carlotty, jakie po niej zostały, stwierdziłem, że nie była taka piękna. To znaczy — nikt nie powiedział tego na głos, żeby nie zburzyć naszego mitu, naszego wyobrażenia o Carlocie... Od początku wydawała nam się piękna. Dlaczego? Bo taki był nasz nastrój, bo to nam było potrzebne, bo tak chcieliśmy. Zawsze stwarzamy urodę kobiet, więc i tym razem myśmy stworzyli urodę Carlotty... (KNF, s. 427)

Co niepokoi „uwrażliwionego feministycznie” Domosławskiego? Nawet gdy na prawach wyjątku pojawia się u Kapuścińskiego kobieca bohaterka z krwi i kości, jej opis podlega prawom „męskiego spojrzenia”⁷¹. Domosławski tak komentuje sposób jej przedstawienia:

A potem Carlotta ginie. Nie dowiemy się, co myślała, lubiła, jaka była. Występuje jako obiekt męskiego podziwu; wiemy, jak wyglądała, jak ona — jedyna dziewczyna w grupie — oddziaływała na mężczyzn. Niewiele więcej. (KNF, s. 427–428)

Nie bronię Domosławskiego przed zarzutami dotyczącymi wprowadzania prywatności i intymności Kapuścińskiego do biografii⁷². Zaproponowany tutaj sposób czytania jego książki pokazuje, że istniały powody dla takiego, a nie innego ich „użycia”. Nie ma

⁷¹ Feministyczna teoria męskiego spojrzenia (*the male gaze*) zapoczątkowana została w 1975 roku esejem Laury Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. W największym skrócie, „męskie spojrzenie” jest aktem przedstawiania świata i kobiet w sztukach wizualnym i literaturze z punktu widzenia heteroseksualnych mężczyzn, redukującym kobiety do roli obiektu męskiej przyjemności.

⁷² Trudno nie zgodzić się z częścią zarzutów sformułowanych czy to z perspektywy warsztatowej (np. tego, że Domosławski nie konfrontował swoich rewelacji dotyczących życia intymnego Ryszarda Kapuścińskiego ani z jego córką, ani z wdową; dwa rozdziały dotyczące życia rodzinnego powstały bez ich udziału), czy etycznej (odzierania z prywatności żyjących osób).

chyba racji Jacek Żakowski, gdy pisze, że „nie ma [...] w książce niczego, co by mnie przekonało, że musiał się w niej znaleźć rozdział o kochankach. [...] Dziennikarz czasem musi być okrutny wobec ludzi, których opisuje, ale musi mieć po temu bardzo dobry powód. [...] Ja tu dobrego powodu nie widzę”⁷³; czy Tomasz Łubieński uznający fragmenty opisujące prywatność bohatera za „niepotrzebne i całą książkę przenoszące w świat magła oraz kolorowych okładek”⁷⁴. W politycznej perspektywie, z punktu widzenia feministycznej z ducha współczesnej lewicy, to się broni. Przede wszystkim jako próba ukazania patriarchalnych wzorów trwale obecnych w kulturze.

Antysemityzm

Niewątpliwie ważnym zagadnieniem dla nowej lewicy są polskie kłopoty z antysemityzmem. Wrażliwość w tym punkcie także może być analizowana jako swoisty filtr, który ustawia spojrzenie autora biografii. Znowu perspektywa sprawia, że pewne epizody z życia – czy to twórczego, prywatnego, czy politycznego, dla innych biografów poboczne – stają się istotne.

Nienapisana ostatecznie książka Kapuścińskiego o rodzinnym Pińsku może być analizowana jako wątek wyeksponowany właśnie z powyższego powodu. Domsławski pokazał rozdarcie Kapuścińskiego związane z pamięcią o Pińsku. Opis ten służy, jak sądzę, wydobyciu głębszych problemów związanych z mitologizacją polskich kresów w II RP. Przepaść dzieląca sielską arkadę „życzliwych ludzi i życzliwych ulic” i „Pińsk hycli, Pińsk Polaków mordujących Żydów lub wydających ich Niemcom na śmierć” staje się świetną metaforą problemów konceptualizowania przedwojennych relacji polsko-żydowskich, z jakimi od lat boryka się polska kultura.

Mamy więc Pińsk Kapuścińskiego opowiadany przez lata w wywiadach i w gawędach. Pińsk wyidealizowanej krainy dzieciństwa:

⁷³ J. Żakowski, *Ta biografia nam pomoże*, „Gazeta Wyborcza”, 4.03.2010.

⁷⁴ T. Łubieński, *Uczeń Kapuścińskiego?*, „Gazeta Wyborcza”, 3.03.2010.

Myszę, że tamten czas i klimat przyjaznej, współlistniejącej i współpracującej wielokulturowości Pińska wart jest ocalenia we współczesnym i zestresowanym świecie...

Ukształtowało mnie wszystko to, co kształtuje tzw. człowieka kresowego. Człowiek kresowy zawsze i wszędzie jest człowiekiem międzykulturowym – człowiekiem „pomiędzy”. To człowiek, który od dzieciństwa, od zabawy na podwórzu, uczy się tego, że ludzie są różni i że inność jest po prostu cechą człowieka... W Pińsku jeden dzieciak zabierał z domu śledzia, drugi kulebiak, a trzeci kawałek kotleta... Kresowość to otwarcie na inne kultury, a nawet więcej – ludzie kresowi nie traktują innych kultur jako innych, ale jako część własnej kultury...

To było miasteczko życzliwych ludzi i życzliwych ulic. Do czasu wybuchu wojny nie widziałem tam żadnego konfliktu. Miejsce bez ostentacji, zadęcia, miejsce skromnych prostych ludzi. Moi rodzice jako nauczyciele też byli takimi ludźmi. Może dlatego dobrze się zawsze potem czułem w tak zwanym Trzecim Świecie, gdzie ludzi cechuje nie zamożność, ale gościnność, nie ostentacja, ale współpraca... (KNF, s. 24–25)

Krytycznego analityka polskiej kultury taki obraz musi zaniepokoić i sprowokować do pytań, które stawia sobie Domosławski: „Taka sielanka na pograniczu kilku narodów, religii, kultur? W tej części świata w latach trzydziestych XX wieku, gdy wszędzie wokół kipiało od nienawiści etnicznych, religijnych, klasowych?” (KNF, s. 26).

Z przeprowadzonej na potrzeby biografii kwerendy Domosławskiego, przedwojenny Pińsk wyłania się jako miejsce dyskryminacji i antysemickich uprzedzeń (na marginesie Domosławski zauważa, że społeczność polska w Pińsku nie różniła od antysemickiej „średniej krajowej”). Domosławski cytuje ówczesne źródła, lokalne gazety, z których bije nienawiść do Żydów, niechęć do innych, Białorusinów i Ukraińców.

Biograf sięga więc do notatek przygotowywanych przez Kapuścińskiego do książki o Pińsku i udowadnia, że tu również wizerunek społeczności miasta komplikuje się, zawiera mnóstwo plam i rys. Domosławski przywołuje zachowany przez swojego bohatera wydruk z internetu o zbrodni polskiego wojska na pińskich Żydach. A także fragment tekstu autorstwa samego Kapuścińskiego zatytułowany *Dobre wychowanie dzieci chrześcijańskich*:

kiedy spoglądam w głąb czasu w stronę swojego dzieciństwa widzę przede wszystkim, jak naszą wyboistą ulicą Błotną później Pereca obecnie Suworowa przejeżdża wóz hyclowski...

kiedy hycle zobaczą psa, rzucają się w jego stronę, otaczają go, wydając dzikie okrzyki, a następnie słychać świst lasa i wycie przerażonego zwierzęcia, które ciągną i wrzucają do klatki. Po chwili wóz rusza dalej

dlatego ci groźni i niechlujni ludzie łapią biedne psy, o tym dowie się każde chrześcijańskie dziecko, jeżeli coś spsoci

będaż grzeczny/-a usłyszy wówczas przestrogę mamy albo babci, bo hycle wezmą cię na macę! Dlatego dzięki ciągłej obecności hycli na ulicach naszego miasteczka dzieci chrześcijańskie są dobrze wychowane – żadne nie chce być zjedzone jako anonimowy kawałek kruchego koszerne go placka (KNF, s. 32)

Opowieść o rytualnych mordach dokonywanych przez Żydów na dzieciach chrześcijańskich – haniebny mit powtarzany w kościołach i katolickich domach, będący przez stulecia przyczyną pogromów i zbrodni na Żydach – jest tu przecież przywołana nie bez przyczyny. Domosławski nie oskarża Kapuścińskiego o zawartość nienapisanej książki (jak chcieliby niektórzy krytycy biograf⁷⁵), ale polską kulturę o antysemityzm.

Przepaść dzieląca Pińsk z gawęd i wywiadów oraz Pińsk z archiwum domowego jest ważnym przyczynkiem do zrozumienia kraju, z którego pochodził „tłumacz kultur”, w konsekwencji ważnym przyczynkiem do zrozumienia jego samego. Ze współczesnej perspektywy lewicowej nie sposób pominąć tej kwestii.

Innym przykładem wątku silnie obecnego w *Kapuścińskim non-fiction* w związku z przyjętą perspektywą polityczną jest znajomość z Ryszardem Frelkiem. Przyjrzyjmy się więc fragmentom biografii, gdzie pojawia się Frelek. Już w indeksie widzimy, że nazwisko to obecne jest na prawie trzydziestu stronach biografii. Po raz pierwszy, gdy panowie poznają się podczas pierwszej podróży Kapuścińskiego do Indii w 1956 roku:

Przez dwa kolejne tygodnie Frelek pokazuje Kapuścińskiemu New Delhi. W tej apokaliptycznej scenerii nawiązuje się między nimi przyjaźń, sztama,

⁷⁵ Por. M. Pollack, *Nie przetłumaczę Domosławskiego*, „Gazeta Wyborcza”, 1.03.2010.

która przetrwa następnych trzydzieści lat. Frelek stanie się aniołem stróżem, protektorem, współarchitektem kariery Kapuścińskiego – najpierw jako jeden z decydentów w Polskiej Agencji Prasowej, potem wysoki dygnitarz partii, mogący pomóc, gdy trzeba, ochronić, popchnąć sprawy naprzód, nacisnąć właściwy guzik. (KNF, s. 166)

Na kolejnych stronach rola Frelka jest konsekwentnie i wielokrotnie przypomniana: przede wszystkim jako „politycznego mecenasa” Kapuścińskiego – prominentnego działacza, który wielokrotnie pomagał mu w życiu zawodowym i osłaniał, ale też przyjaciela w życiu prywatnym. Następnie, w rozdziale zatytułowanym *W korytarzach władzy*, dowiemy się o niechlubnym udziale Frelka w rozpętanu antysemitkiej nagonki w 1968 roku:

Gdy w sześćdziesiątym ósmym roku partia uderzy w antysemityczne bębny, Starewicz, mający żydowskie korzenie, stanie się jednym z obiektów natarcia koterii czerwonych nacjonalistów, wśród których Frelek będzie odgrywał niepoślednią rolę. (KNF, s. 276)

Domosławski dużo miejsca poświęca opisaniu frakcji „partyzantów”. Podkreśla też, że wielu nieformalnych patronów tej „nowej fali” na szczytach władzy to „dobrzy znajomi, kumple Kapuścińskiego, w przypadku Frelka i Trepczyńskiego – przyjaciele również prywatnie” (KNF, 278).

Zdaniem krytyków wprowadzenie i „wykorzystanie” postaci Frelka to dowód „tendencji”⁷⁶. Służy udowodnieniu, „z kim przystawał pisarz”. Domosławski nie znajduje dowodów akceptacji Kapuścińskiego dla moczaryzmu, wręcz przeciwnie, wyklucza taką możliwość. Jego oponentów niepokoi jednak precyzyjnie omówiony kontekst, wydobyte mrocznej atmosfery nacjonalistycznej gorączki. A pisze o tym wszystkim – ich zdaniem – po to, by pośrednio obwinąć reportera za to, że przyjaźnił się z jednym z moczarowców.

Znów należałoby rozważyć inne powody wprowadzania tego wątku. Wrażliwość na antysemityzm jest cechą konstytutywną dla nowej lewicy. W całym wywodzie nie chodzi o oskarżanie

⁷⁶ Por. U. Glensk, *Siedem grzechów Domosławskiego*, „Znaczenia” 2010, nr 4.

Kapuścińskiego o antysemityzm – to zarzut absurdalny, nawet dla najzagorzalszych krytyków biografą („Z późniejszego okresu Nowak pamięta jego jednoznaczną opinię o antysemickiej nagonce sześćdziesiątego ósmego roku – Hańba!” – pisze Domosławski; KNF, s. 292). Oskarża się tu jednak polską kulturę. Nie o to idzie, by potępić Kapuścińskiego, że przyjaźni się z antysemitami (czy może tylko sprawnymi aparatczykami wykorzystującymi panujące w Polsce tamtego czasu antysemickie nastroje dla własnych celów), ale by pokazać, że w Polsce, w której żył i tworzył, takie nastroje były powszechne. Antysemityzm był w jakimś stopniu przezroczysty, również w środowisku elit. Bo właśnie taka była Polska. Ludzie odpowiedzialni za 1968 rok mogli być dobrymi znajomymi Kapuścińskiego.

Ktoś o lewicowej wrażliwości musiał to opisać i zadać sobie pytanie: „Czy Kapuściński wie – lub czy dowie się później – że jego polityczny patron, Frelek, przykładą rękę do antysemickiej kampanii?” (KNF, s. 290). A pośrednio pokazać, że opozycja: zła władza i jej ofiara – dobre, ciemnione społeczeństwo jest kompletnie oderwana od rzeczywistości. Zła władza to też nasi znajomi, sąsiedzi, współpracownicy. A antysemicka nagonka nie przysła „z zewnątrz”, tylko miała źródła w głęboko zakorzenionych antysemickich fobiach, powszechnych w polskim społeczeństwie.

Katyń

Na koniec jeszcze jedno z najbardziej drażliwych narodowych tabu.

Przypomnijmy – w wywiadzie z 2003 roku Kapuściński wspomina, że jego ojciec, Józef Kapuściński, „uciekł z transportu do Katynia”⁷⁷. Zdaniem Domosławskiego, pisarz już wcześniej sugerował, że jego ojciec dostał się do sowieckiej niewoli, z której cudem udało mu się zbiec – we fragmencie *Imperium*, ale także w wywiadzie udzielonym Wilhelminie Skulskiej w 1988 roku. Różne źródła przekonały biografą, że najprawdopodobniej nic takiego nie

⁷⁷ Sformułowanie to pochodzi z rozmowy Ryszarda Kapuścińskiego z Barbarą N. Łopieńską. *Człowiek z bagna*, „Przekrój”, 13.07.2003.

mogło mieć miejsca. Uznaje on, że Ryszard Kapuściński zmyślił tę historię i użył jej do tworzenia mitu biograficznego.

Krytycy uważali, że Domosławski, nie dysponując żelaznymi dowodami, oskarża Kapuścińskiego o konfabulację, co gorsza o konfabulację świadomą, o „wykalkulowane chronienie się za świętą dla Polaków pamięcią o losie polskich jeńców-oficerów w ZSRR”⁷⁸. Jak gorzko komentuje Martin Pollack: „tak więc był to perfidny zamiar. Z niskich pobudek. Kapuściński nadużywa świętego imienia Katynia, żeby chronić się przed politycznymi atakami. Oto wersja Domosławskiego”⁷⁹.

Znów zostawmy na chwilę kwestie warsztatowe (czy Domosławski zebrał wystarczające dowody, by pisać o świadomym zmyśleniu⁸⁰) i przyjrzyjmy się fragmentom samej biografii:

Dlaczego Kapuściński dopisał ojcu martyrologiczny rys? Pierwsze, co przychodzi do głowy, to, że załatwiał w ten sposób jakieś porachunki z częścią swojej biografii, w której oddał serce i umysł idei komunizmu. Czy ojciec „uciekający z transportu do Katynia” miał coś „zrównoważyć”? Powstrzymać ataki tych, którzy po upadku realnego socjalizmu tropili epizody aprobaty dla tamtego systemu i współpracy z tajnymi służbami w życiu znanych postaci świata polityki i kultury, do których Kapuściński się zaliczał? (KNF, s. 62)

I dalej:

Katyni to w dziejach polskiej martyrologii XX wieku świętość. W stronę Katynia trudniej rzucić kamieniem. Jeśli ojciec „uciekł z transportu do Katynia”, to syn musiał wiedzieć od początku, że komunizm to zbrodniczy system. I jeśli służył systemowi, to bez wiary; po prostu układał się z komuną, jak większość Polaków; kombinował, jak przeżyć w możliwie najdogodniejszych warunkach. Taki miał być jak sądzę — podskórny przekaz legendy o ojcu „uciekającym z transportu do Katynia”. (KNF, s. 63)

Warto zapytać, czy z tych fragmentów dowiadujemy się więcej o Kapuścińskim, czy o Polsce. Zgadzam się z interpretacją Wołowca,

⁷⁸ Z. Ziątek, *Biografia pisarza i Kapuściński non-fiction...*, dz. cyt., s. 16.

⁷⁹ M. Pollack, *Nie przetłumaczę Domosławskiego...*, dz. cyt.

⁸⁰ Zob. Z. Ziątek, *Biografia pisarza i Kapuściński non-fiction*, dz. cyt., s. 15–17.

zgodnie z którą podjęcie wątku „katyńskiego” (drastyczny w swej wymowie, jednostkowy fakt) „miało prowokować ogólniejszą refleksję na temat sposobu funkcjonowania polskiej wspólnoty narodowej – właściwych jej mechanizmów konformizmu społecznego, w tym zjawiska swoistego szantażu patriotycznego, wobec którego czasami nawet najwięksi z nas okazują się bezbronni”⁸¹. Znow próba ujawnienia wzorów kultury w działaniu dominowała by nad oceną działań samego bohatera. Kapuściński służyłby jako narzędzie czytania Polski.

„Polska non-fiction”⁸²

Podsumowując przywołane wątki, można powiedzieć, że Domosławski przelamuje polskie konwencje pisania biografii. Przede wszystkim dlatego, że analizując losy i twórczość bohatera, zmusza do namysłu nad wzorami kultury. Intelktualne narzędzia współczesnej lewicy pozwalają mu dostrzec w doświadczeniach Kapuścińskiego centralne dziś dla polskiej świadomości zbiorowej – a wciąż nieprzepracowane – kwestie stosunku do PRL, do patriarchalnych elementów kultury, do antysemityzmu i wreszcie – do wielkich mitów fundujących to, co nazywamy polską wspólnotą narodową. Niestety, propozycja dyskusji nad wzorami kultury składającymi się na to, co nazywamy polskością, nie do końca się powiodła. Zabrakło zarówno woli, jak i intelektualnych narzędzi, by się z nią zmierzyć⁸³.

Wynikało to również z oczekiwań żywionych wobec *Kapuścińskiego non-fiction*. Spodziewano się biografii wielkiego pisarza w klasycznym stylu – będącej uhonorowaniem jego twórczości i życia (w wymiarach stycznych z twórczością). Przejawem niespełnienia

⁸¹ G. Wołowicz, *O Domosławskim i jego krytykach...*, dz. cyt., s. 286.

⁸² Tytuł recenzji Stefana Zgliczyńskiego z „Le Monde Diplomatique – edycja polska” 2010, nr 4.

⁸³ Dostrzegli ją i docenili publicyści lewicowi, licznie przywoływani w tym tekście. Trzeba mieć jednak świadomość, że ten rodzaj publicystyki (ze względu na niewielki zasięg i siłę myśli lewicowej w Polsce) słabo przebija się do głównego nurtu dyskursu publicznego.

oczekiwań były pierwsze głosy po publikacji, wyrażające ubolewanie, że bliski Kapuścińskiemu biograf, zamiast bronić Mistrza i jego dobrego imienia, niszczy jego wizerunek⁸⁴. Zarzucano Domosławskiemu zastosowanie „hermeneutyki podejrzeń” (mającej polegać na obracaniu wszelkich wątpliwości wobec Kapuścińskiego na jego niekorzyść), instrumentalne potraktowanie jego twórczości, brak delikatności przy opisie życia osobistego i przekroczenie granic etycznych (dla wielu nie do przyjęcia był fakt wykorzystania przez biografę wiedzy zdobytej dzięki przyjaźni z Kapuścińskim, a po jego śmierci przyjaznej zażyłości z wdową po nim). Osią dyskusji zdawało się początkowo przede wszystkim pytanie, co wolno zrobić wielkiemu człowiekowi. Czytając teksty, w których wytacza się przeciw Domosławskiemu najcięższe działa „w obronie” Kapuścińskiego i zaciekle walczy o ochronę jego wizerunku, trudno oprzeć się pytaniu, czy aby tylko o Kapuścińskiego tu chodzi. Może stawką jest coś więcej? Autowizerunek polskiej kultury i jej elit właśnie?

Standardy biografii

W tle dyskusji pobrzmiwało, jak się zdaje, jeszcze inne pytanie: czym ma być nowoczesna biografia. Zdawał się to dostrzegać Jacek Żakowski, podkreślający, jak niewiele mamy nowoczesnych biografii dwudziestowiecznych Wielkich Polaków, których autorzy ważyliby się poznać, przemyśleć i rzetelnie opisać ich doświadczenie. Pytał retorycznie, „czy to nie jest miara kulturalnego regresu europejskiego narodu?”. I dopowiadał:

W tę narodową hałdę wyrzutów sumienia z powodu nienapisanych biografii naszych zmarłych i żyjących olbrzymów wchodzi Artur ze swoją niezwykłą książką. Niezwykła – nie znaczy dobra. Ani też zła. Żeby to ocenić, trzeba książkę przymierzyć do kulturowego standardu. A my go nie mamy.⁸⁵

⁸⁴ Tu najbardziej słyszalne było środowisko „Gazety Wyborczej”.

⁸⁵ J. Żakowski, *Ta biografia nam pomoże...*, dz. cyt. Nad brakiem standardów pisania biografii ubolewał również sam Domosławski, wskazując ten sam problem: „jesteśmy rozdarci między hagiografiami i paszkwilami”.

Dysponujemy tylko „standardem biografii użytkowej”. Biografii, która ma być za albo przeciw; opisywać wielkość (jak w przypadku tekstów o Balcerowiczu autorstwa Aleksandry Klich⁸⁶) bądź obnażać małość (jak w przypadku biografii Lecha Wałęsy, napisanej przez Pawła Zyzaka⁸⁷). *Kapuściński non-fiction* się w tym schemacie zupełnie nie mieści. A to dlatego, że „Domosławski nie pisze przeciw Kapuścińskiemu. Nie pisze też za nim. Pisze o nim”⁸⁸.

Zgadzam się z Żakowskim, że Domosławski próbował skłonić czytelników do zadania sobie niewygodnego pytania, „co takiego w nas siedzi, że nie potrafimy poważnie się zmierzyć ze współczesnymi wielkimi i ich doświadczeniem”.

Warto w tym miejscu powrócić do kwestii, która pojawiła się na początku tekstu. „Świeżość” *Kapuścińskiego non-fiction* w kontekście doczasowej biografistyki wielkich pisarzy i myślicieli w Polsce wynika w ogromnym stopniu z faktu, że losy i twórczość bohatera stały się dla biografy jedynie punktem wyjścia czy pretekstem do rozważenia innych kwestii. Domosławski nie pisze, by uhonorować Kapuścińskiego. On – poniekąd – używając tej wielkiej postaci, załatwia własne sprawy. Próbuje przywrócić głos ideałom lewicowym i wywołać dyskusję na temat reguł współczesnego reportażu. Po części dlatego jego książka tworzy wyłom w konwencji biografistycznej.

„Każdy czytał inną książkę”

Powyższe rozważania skłaniają do jeszcze innej refleksji: biografia pióra Domosławskiego okazuje się świetną ilustracją współczesnych teorii odbioru podkreślających rolę aktywnego uczestnika kultury

⁸⁶ Żakowski odnosi się do tekstu A. Klich, *Kto to jest ten Balcerowicz?*, „Gazeta Wyborcza”, 16.12.2009 oraz rozmowy, którą przeprowadziła z Leszkiem Balcerowiczem, *Balcerowicz: Po co pęłać? Lepiej biec.*, „Gazeta Wyborcza”, 17.12.2009.

⁸⁷ P. Zyzak, *Lech Wałęsa – idea i historia: biografia polityczna legendarnego przywódcy „Solidarności” do 1988 roku*, Wydawnictwo Arcana, Kraków 2009.

⁸⁸ J. Żakowski, *Ta biografia nam pomoże...*, dz. cyt.

w procesie komunikacji⁸⁹. Zróżnicowana recepcja *Kapuścińskiego non-fiction* udowadnia ich główną tezę: doświadczenia, wiedza, kompetencje, podejście do ludzi, własna etyka, oczekiwania względem lektury itd., itp. stają się początkiem różnych lektur, a sam tekst jest punktem wyjścia dla skrajnie odmiennych interpretacji. Głośna debata nad biografią, która odbyła się w Instytucie Reportażu, nie bez powodu zatytułowana była „Każdy czytał inną książkę”.

Kwestie odbioru miały znaczenie dla wielu analiz *Kapuścińskiego non-fiction*. Wołowiec, próbując zmierzyć się z pytaniem, dlaczego biografię zupełnie inaczej czytano po prawej i lewej stronie sceny politycznej⁹⁰, odwoływał się do klasyka pragmatycznie nastwionych teoretyków odbioru, Stanleya Fisha:

Komunikacja ma miejsce w sytuacji. [...] być w sytuacji oznacza posiadać (czy też być posiadany) przez pewną strukturę założeń, praktyk, uważanych za ważne w odniesieniu do celów i dążeń, które już są żywione. To właśnie w ramach założenia owych celów i dążeń jakiegokolwiek wyrażenie natychmiast się słyszy.⁹¹

Ostatecznie sposób funkcjonowania tekstu w kulturze zależy od tego, kto czyta i z czym do tekstu przychodzi; co chce oraz co potrafi w nim zobaczyć.

Biografia Kapuścińskiego i dyskusja wokół niej pokazują, że również twórczość samego Kapuścińskiego oraz jej recepcja w Polsce

⁸⁹ Por. A. Kowalska, *Uczestnik kultury – nowy czytelnik*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (1)*, red. M. Hopfinger, Z. Ziątek, T. Żukowski, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2016.

⁹⁰ Jak pokazuje Wołowiec, konfuzja, jaką u komentatorów „wywołała książka Domosławskiego, wzięła się stąd, że przystąpili oni do lektury z zupełnie nieadekwatnymi oczekiwaniami co do jej zawartości. Prawicowi antykomuniści spodziewali się obrony Kapuścińskiego, usłyszeli natomiast słowa często jakoś dziwnie im znajome, pod którymi niejednokrotnie sami mogliby się podpisać. Druga strona – odwrotnie. Oczekiwała jakiegoś rodzaju przychyłności dla wielkiego reportera, usłyszała zaś to, czego absolutnie się nie spodziewała i w żadnym razie nie chciała, czyli obcy sobie rejestr mowy, twardy rozliczeniowy język”; G. Wołowiec, *O Domosławskim i jego krytykach...*, dz. cyt., s. 283.

⁹¹ S. Fish, *Czy na tych ćwiczeniach jest tekst?*, przeł. A. Szahaj, w: tenże, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, Universitas, Kraków 2008, s. 76.

i na świecie stanowią argument za potraktowaniem współczesnych teoretyków odbioru poważnie. Bratkowski w posłowie do drugiego wydania *Kapuścińskiego non-fiction* zwraca uwagę na „czytanie” Kapuścińskiego w PRL – „polocentryczne, aluzyjne, między wierszami”. Autor oczywiście ironizuje, ale jego słowa wiele mówią o jednym z możliwych (w ówczesnych czasach dominującym w Polsce) sposobie lektury:

Cóż nas obchodziły (jeśli w ogóle wiedzieliśmy o nich) przekłamania i nieścisłości w portrecie etiopskiego cesarza Hajle Selassie i jego dworu, skoro całość tak wiernie oddawała klimat gnijącej gierkowskiej Polski! Tego typu lektura nie dotyczyła wyłącznie – z taką chyba rzeczywiście intencją pisanego – *Cesarza*, lecz również wcześniejszych książek, w których autor *Hebanu* otwartym tekstem wyrażał swój entuzjazm dla lewicowych partyzantek, zrozumienie dla ruchów sięgających po terroryzm, potępienie imperialistycznych działań USA czy międzynarodowych korporacji. OK, pisze tak, a nie inaczej, bo inaczej „by mu przecież nie puścili”. Naprawdę jednak ma na myśli wszelkich prowolnościowców. A prowolnościowcy to właśnie my, duszący się w PRL. Natomiast tam, gdzie pisze Kapuściński o złych Amerykanach, w rzeczywistości ma na myśli złych Ruskich, bo gdzieżby uczciwy Polak źle pisał o Ameryce.⁹²

W przypadku *Cesarza*, dzieła uniwersalnego i alegorycznego, wielość odczytań w różnych kulturach uświadamia, jak znaczący jest kontekst lektury. *Cesarza* czyta się jako alegorię dyktatury i scentralizowanych struktur władzy (Polacy widzieli w niej metaforę okresu gierkowskiego, Brytyjczycy – rządów Margaret Thatcher), ale także – a na świecie chyba przede wszystkim – jako reportaż o władcy Etiopii i życiu tego kraju. Etiopczycy – tu słowami wnuka Hajle Selassie – oburzali się, że

książka ta nie tylko zniszczyła reputację cesarza i naszej rodziny, ale zatrąła także współczesną historię Etiopii dla kilku przyszłych pokoleń. [...] Niby to fikcja, ale jeżeli szuka się książek o Etiopii lub o Hajle Selassie, to tytuł ten wyskakuje w wyszukiwarkach internetowych jako pierwsze źródło wiadości. [...] [Kapuściński] namalował cesarza jako groteskowego satrapę.

⁹² P. Bratkowski, *Oskarżony Domostawski...*, dz. cyt., s. 745.

[...] Niestety, ten właśnie kłamliwy groteskowy obraz Hajle Sellasie zdominował na dziesięciolecie wyobrażenia o naszym kraju i jego najbardziej zasłużonym władcy.⁹³

Sama konstrukcja *Cesarza* jako tekstu i sposób jego funkcjonowania w odbiorze czytelnicznym (a poniekąd i obiegu wydawniczym) uprawniały i taką lekturę. A tym samym uprawniały także stawiane Kapuścińskiemu w jej kontekście zarzuty. Pisze o tym Bartosz Machalica, ciekawie puentując bogactwo lekturowych odczytań *Cesarza*:

Domosławski krytykowany jest za swoje dociekania, czy piesek cesarza Hajle Sellasie o rozkosznym imieniu „Lulu” mógł sikać na dworzan Zwycięskiego Lwa Plemienia Judy? Przewija się pogląd, który można streścić w ten sposób: a jakie znaczenie ma to, czy sikał, ważne, że mógł sikać, że doskonale oddaje tu atmosferę cesarskiego dworu Hajle Sellasie. Może i oddaje. [...] Całe rozumowanie pachnie jednak trochę orientalizmem. Czy byłoby nam (czyt. Polakom) wszystko jedno, gdyby jakiś etiopski pisarz napisał, że piesek Jana Pawła II sikał na jego kardynałów, że piesek Wałęsy obsikiwał podczas spotkań Komitetu Obywatelskiego kwiat opozycji, lub że piesek Jaruzelskiego obsikiwał towarzyszy-generalów z WRON-u? Burza byłaby niemała, bowiem piesek Lulu lałby na nasze narodowe świętości. Hajle Sellasie jest taką świętością dla sporej części Etiopczyków. Stąd zrozumiałe emocje tamtejszych odbiorców książek Kapuścińskiego. [...] Domosławski [...] powiedział, że Etiopczycy, Boliwijczycy czy Meksykanie mają takie samo prawo do sprawdzania prawdziwości faktów historycznych, co Amerykanie oraz Europejczycy, w tym przeczuleni na punkcie własnej historii Polacy.⁹⁴

W kontekście zróżnicowanej recepcji dzieł Kapuścińskiego często zwraca się uwagę na hybrydyczność jego utworów. Autor ten niewątpliwie eksperymentował z formą, nie definiował swojej twórczości zgodnie z tradycyjnymi podziałami gatunkowymi. Odwoływał się do tworzących w Stanach Zjednoczonych prekursorów nowego dziennikarstwa, łączących literaturę faktu z technikami

⁹³ Słowa pochodzą z wywiadu przeprowadzonego z księciem Ermiasem Sahle Sellasie w 2010 roku, cyt. za: A. Stachowski, *Spór o Kapuścińskiego...*, dz. cyt., s. 96.

⁹⁴ B. Machalica, *Piesek Lulu sika na orientalizm...*, dz. cyt.

opisu stosowanymi w prozie beletrystycznej, i do teorii „gatunków zmaconych” Clifforda Geertza⁹⁵. Niektórzy komentatorzy uważają, że Kapuściński przeczuwał nadejście nowych czasów, które miałyby unieważnić dotychczasowe formy przekazu. Zdawał sobie sprawę, że żyjemy w czasach pomieszania gatunków, w czasach hybrydycznych⁹⁶. Co ciekawe, również książkę Domosławskiego można uznać za swego rodzaju hybrydę, tu: biografii i reportażu. „Rozrośnięty do rozmiarów książki szkic portretowy z wyraźnie zaznaczoną obecnością autora”⁹⁷. Autora, który często zabiera głos i wypowiada własne zdanie, dzieli się z czytelnikami hipotezami i domysłami. I znów część komentatorów uzna, że Domosławski, tak konstruując tekst, potraktował odbiorców poważnie, część, że przesunął na nich odpowiedzialność, manipulował nimi. Niewątpliwie jednak *Kapuściński non-fiction* to również eksperyment z formą, świadomie zwracający się w stronę czytelnika.

Polski reportaż dziś

Na koniec pozostaje jeszcze sygnalizowana we wstępie – obok centralnej kwestii politycznej – sprawa odnowy polskiego reportażu. Odnowy w imieniu czytelników i dla nich⁹⁸.

Dyskusja o reportażu i jego regułach wywołana przez *Kapuścińskiego non-fiction* toczyła się na uboczu głównych sporów o biografię⁹⁹. Co było jej punktem wyjścia? W książce Domosławskiego znajdziemy omówienie niezgodności faktograficznych i pisarskich imaginacji Kapuścińskiego. Zaznaczymy: w dziennikarskim

⁹⁵ Por. A. Stachowski, *Spór o Kapuścińskiego...*, dz. cyt., s. 89.

⁹⁶ Por. A. Stasiuk, *A jesliby nawet to wszystko zmyślił...*, dz. cyt.

⁹⁷ A. Stachowski, *Spór o Kapuścińskiego...*, dz. cyt., s. 123.

⁹⁸ Omówię ją niestety skrótowo; problem niewątpliwie zasługuje na bardziej wnikliwą analizę, na którą brak miejsca w niniejszym studium.

⁹⁹ Co ciekawe, kwestie związane z relacjami między fikcją i niefikcją, faktem i literaturą znalazły się w centrum uwagi zagranicznych czytelników i recenzentów biografii. W tym samym czasie centralny dla polskiej dyskusji problem, co wolno napisać o wielkim pisarzu i do jakiego stopnia można opisywać jego prywatność, nie wywoływał w recenzjach zagranicznych aż tak wielkich kontrowersji.

„śledztwie” Domosławski przypomina, że Kapuściński nie był jedynym wybitnym reporterem, krytykowanym za brak precyzji, błędy tudzież konfabulacje¹⁰⁰. Kłopot z Kapuścińskim polega na tym, że niektóre z jego dzieł stanowią dla adeptów dziennikarstwa wzór non-fiction, choć z warsztatowego punktu widzenia powinny raczej znaleźć się na półce „literatura piękna”. Nawet jeśli znaczną część materiału zebrano reporterskimi metodami, a autor posługuje się reporterskimi instrumentami narracyjnymi, teksty te pozostają fiction, „prawdą kłamstw”¹⁰¹.

Taka sugestia, przynajmniej w pierwszej fazie dyskusji o książce, spotyka się przede wszystkim z oburzeniem. Powracamy do opisanego już wcześniej logiki czytania *Kapuścińskiego non-fiction* jako próby szargania dobrego imienia Kapuścińskiego – tym razem przez podważanie jego wiarygodności jako reportera i komentatora. Sprawę zresztą potraktowano szerzej – jako atak na całą polską szkołę reportażu, której Kapuściński był twórcą i najwybitniejszym przedstawicielem.

Stopniowo jednak, na obrzeżach głównego nurtu debaty, rozpoczyna się dyskusja, o której wywołanie – jak się wydaje – chodziło Domosławskiemu. Dyskusja na temat reguł, jakimi rządzi się czy powinna się rządzić współcześnie literatura niefikcjonalna. Mimo polaryzacji stanowisk, wysokiej temperatury sporów i ich prasowego charakteru poszczególne głosy wiele mówiły o recepcji literatury niefikcjonalnej oraz postulowanych dyrektywach genologicznych. Publicyści zajmowali dwa przeciwstawne stanowiska: zwolenników hybrydyczności gatunkowej oraz obrońców etyki warsztatowej literatury faktu. Brak tu miejsca, by szczegółowo ten spór relacjonować – szeroko pisze o tym Zygmunt Ziątek w naszej pierwszej książce¹⁰².

¹⁰⁰ Podaje, między innymi, przykład Gabriela Garcii Marqueza, który w młodości uprawiał reportaż literacki.

¹⁰¹ Por. P. Zajas, *Wokół Kapuściński non-fiction. Próba podsumowania i ewaluacji dyskusji*, „Teksty Drugie” 2011, nr 1/2.

¹⁰² Z. Ziątek, *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności*, w: *Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy (I)*..., dz. cyt.; jej omówienie z innych pozycji – jako że każdy z badaczy proponuje inną interpretację analizowanych

W tym miejscu chciałabym się zająć pytaniem, czy i jak autor może przekraczać cienką linię demarkacyjną między literaturą niefikcyjną i czystą fikcją. A jeśli ową linię przekracza, jakie są tego konsekwencje. Interesuje mnie, jaką reakcję wzbudziło postawienie tego pytania wśród jego głównych adresatów – środowiska polskich reporterów. A także dlaczego wobec nowej sytuacji komunikacyjnej, której jesteśmy uczestnikami, te pytania mają istotne znaczenie.

Warto zauważyć, że początkowo środowisko reporterskie nie zabierało głosu w dyskusji. Jak zauważył Wojciech Tochman, „reporterzy nigdy otwarcie nie dyskutowali między sobą o zawodowych standardach. Nie brali też w sumie udziału w debacie o biografii Ryszarda Kapuścińskiego, mądrzyli się inni. Plotkowaliśmy co najwyżej po cichu, kto co robi: jak dokumentuje, jak pisze”¹⁰³. Lidia Ostałowska przyznała, że w 2010 roku reporterzy sprawiali wrażenie, jakby biografię mistrza uważali jedynie za literacko-towarzystki skandal. A przecież była to stracona okazja do poważnej rozmowy o zmieniającym się zawodzie¹⁰⁴. Sam Domosławski wypowie się po latach z poczuciem klęski: „Biografia Kapuścińskiego była szansą na dyskusję o polskim reportażu. Szkoda, że ją zmarnowaliśmy”¹⁰⁵.

Wydaje się, że rozgoryczenie Domosławskiego jest usprawiedliwione. Próba zainicjowania środowiskowej debaty została w dużym stopniu zlekceważona. „Utonęła” w tekstach broniących Kapuścińskiego – a chodziło przecież nie o atak na niego, lecz o współczesny reportaż. Dobrze puentuje sytuację sam Domosławski: „jeśli mistrz reportażu okazał się bardziej mistrzem opowiadania o świecie, choć niekoniecznie reporterem, to nakrzyczymy

problemów – znajdziemy w tekście Pawła Zajasa; zob. P. Zajas, *Wokół Kapuściński non-fiction. Próba podsumowania i ewaluacji dyskusji...*, dz. cyt.

¹⁰³ W. Tochman, *Ładne kwiatki*, „Gazeta Wyborcza”, „Duży Format”, 26.06.2014.

¹⁰⁴ L. Ostałowska, *O polskiej szkole reportażu rozmawiamy bez złości...*, dz. cyt.

¹⁰⁵ A. Domosławski, *Biografia Kapuścińskiego była szansą na dyskusję o polskim reportażu. Szkoda, że ją zmarnowaliśmy*, rozmowę przeprowadził M. Majewska, „Krytyka Polityczna”, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/domoslawski-biografia-kapuscinski-wywiad/> [dostęp: grudzień 2017].

na biografa, który to dostrzegł, zamiast zastanowić się nad tym, że mistrz działał w innych okolicznościach, ale my dzisiaj powinniśmy mieć inne standardy”¹⁰⁶.

Nie ma racji Remigiusz Grzela, który ironicznie zauważa, że „dylematy Artura Domosławskiego są spóźnione o jakieś czterdzieści lat, a może więcej”, na dowód przywołując wywiad-rzekę Krzysztofa Kąkolewskiego z Melchiorem Wańkowiczem, w którym autor *Tworzywa* wyłożył teorię prawdy dokumentalnej i esencjonalnej¹⁰⁷. Domosławski formułuje bowiem wątpliwości tu i teraz, w obliczu zupełnie nowej sytuacji komunikacyjnej. W kontekście kultury, którą określa się mianem kultury uczestnictwa. I dlatego sprawa jest ważna i ciekawa.

Świadomość tego miał nie tylko Domosławski, ale także cały – nazwany tak chyba nieco na wyrost, biorąc pod uwagę jego liczebność – „obóz obrońców etyki warsztatowej literatury faktu”¹⁰⁸, opowiadający się za utrzymaniem wyraźnej linii demarkacyjnej między beletrystyką i literaturą niefikcyjną.

Najbardziej jednoznacznie wyraził swoje stanowisko Adam Leszczyński, który podstawową wartość książki Domosławskiego upatrywał w tym, że autor „jako pierwszy odsłonił prawdziwy warsztat pisarza. Po drobiazgowym śledztwie ujawnił konfabulacje i zmyślenia – albo, ujmując to inaczej, zakres literackiej kreacji – w jego książkach. Pokazał, w jaki sposób Kapuściński mieszał prawdę z fikcją”¹⁰⁹.

Leszczyński wyodrębnił „trzy piętra”, na których „Kapuścińskiemu zdarzało się rozmijać z rzeczywistością”: uchybienia faktograficzne, podporządkowanie rzeczywistości logice opowieści oraz tworzenie własnej legendy. Z zarzutami tymi można oczywiście dyskutować¹¹⁰. Istotny wydaje się fakt, że Leszczyński eksponuje

¹⁰⁶ Tamże.

¹⁰⁷ R. Grzela, *Nie wybaczę tego Domosławskiemu*, „Gazeta Wyborcza”, 3.03.2010.

¹⁰⁸ P. Zajas, *Wokół Kapuścińskiego non-fiction. Próba podsumowania i ewaluacji dyskusji*, dz. cyt.

¹⁰⁹ A. Leszczyński, *Kiedy reporter nie jest fair*, „Gazeta Wyborcza”, 28.02.2010.

¹¹⁰ Por. Z. Ziątek, *Biografia pisarza i Kapuściński non-fiction...*, dz. cyt.

pakt referencjalny jako nadrzędny element charakterystyki gatunku, jakim jest literatura niefikcjonalna. Niedotrzymanie zawartego z czytelnikiem paktu ma dziś jego zdaniem daleko idące konsekwencje:

Żle, jeśli po drodze do wielkiej literatury relacja pisarza z czytelnikiem staje się zafalszowana. Przekonałem się nieraz, że ludzie, może naiwnie, wierzą reporterowi. Myślą, że pisze, „jak było”. Że nie zmyśla i nie konfabuluje. Że widział, co opisał. Być może nawet za to – a przynajmniej również za to – mu płacą, kiedy kupują w kiosku gazetę z reportażem albo książkę w księgarni. Czytelnicy, może prostodusznie, odróżniają „fikcję” od „literatury faktu”. Można się na tę naiwność i prostoduszność zżymać, ale nie wypada jej wykorzystywać. Reporter wie, że tworzy literaturę; czytelnikom pozwala wierzyć, że przedstawia rzeczywistość. Kiedy czytelnik nie jest świadom reguł, którymi posługuje się reporter – to relacja pomiędzy nimi staje się zakłamana. I winą za to wypada obarczyć pisarza. Z biografii Kapuścińskiego – której autor, co warto tu przypomnieć, sam jest znakomitym reporterem o dużym dorobku – płynie jasny morał: przejrzyste i jasno zakreślone powinny być granice, do których może się posunąć reporter, kiedy wpycha rzeczywistość w ramy swojej literackiej wizji.¹¹¹

Zatrzymajmy się na chwilę przy tym cytacie i zastanówmy się, w czym imieniu pisze Leszczyński. Wydaje się oczywiste, że w centrum jest tu czytelnik. Problem uczciwości wobec niego. Odpowiedzialności i lojalności wynikających z zawartego paktu referencjalnego, rozważanego w nowym świetle kultury uczestnictwa. Przyjęcie perspektywy odbiorcy ma, jak sądzę, niebagatelne znaczenie i warte jest podkreślenia, bo stanowi swego rodzaju *novum* – zarówno wśród twórców kultury, jak i wśród jej krytyków. Jak zauważa Leszczyński, dziś pisze się dla odbiorcy i wobec niego ma zobowiązania:

Tu nie chodzi o abstrakcyjne rozważania o teorii pisania reportażu, tylko o proste, konkretne rzeczy. Czy można tworzyć fikcyjnych bohaterów? Czy można łączyć kilka osób w jedną? [...] opisywać wydarzenia, które nigdy nie miały miejsca, ale pasują reporterowi literacko, [...] które mogły się wydarzyć,

¹¹¹ A. Leszczyński, *Kiedy reporter nie jest fair...*, dz. cyt.

bo mieszczą się w realiach, które reporter przecież zna? Pewnie można, ale wypada o takich zabiegach czytelnika uprzedzić.¹¹²

Na to samo zwracał uwagę Timothy Garton Ash, wedle którego

nawet jeśli nie ma oświetlonej reflektorami, odrutowanej granicy, istnieje ważna linia, której autorom literatury faktu nie wolno przekraczać (chyba że inaczej nazwiemy nasz produkt końcowy). [...] Czytelnik ma prawo wiedzieć, co dostanie. Ostatecznie część satysfakcji z czytania autorów takich jak Kapuściński płynie z wiary, że wszystko to naprawdę się wydarzyło.¹¹³

Literatura faktu ma w takim ujęciu obowiązki wobec historii i czytelnika. Pisarz, zawierając pakt z czytelnikiem i obiecując mu „prawdę”, jest względem niego odpowiedzialny. Kwestie „formy” są istotne, ale drugoplanowe. Tak w skrócie można podsumować argumenty tej strony dyskusji.

Odpowiedzią na tekst Leszczyńskiego był artykuł redaktora naczelnego „Dużego Formatu” – Pawła Goźlińskiego – określającego głos obrońców czystości gatunkowej reportażu mianem „szantażu skrupulantów”:

Nie spędzają mi snu z powiek konfabulacje, których dopuścił się Ryszard Kapuściński. Od początku wiem, że reportaż to ryzykowne zajęcie. Jak eksplorowanie każdej granicznej strefy. Trudno nie oberwać. Trudno nie zrobić fałszywego kroku. Ale czy to znaczy, że w dziennikarstwie nie ma miejsca dla takich granicznych gatunków? To przecież nonsens – dziennikarstwo naszpikowane jest pisarskimi metodami, w których obiektywne miesza się z subiektywnym, fikcja z rzeczywistością, a reguły są płynne.¹¹⁴

Argumentacja Goźlińskiego nie dla wszystkich była przekonująca. Choć powszechnie akcentowano wybitny charakter pisarstwa Kapuścińskiego, to padały też głosy zwracające uwagę na wagę różnicy gatunkowej, którą Domosławski wyraził w następujących słowach: „Jeśli literatura fiction posługuje się technikami reporterskimi, nie płaci żadnej ceny. Jeśli dziennikarstwo wkracza na terytorium fikcji,

¹¹² Tamże.

¹¹³ T.G. Ash, *Musimy wierzyć świadkom*, „Gazeta Wyborcza”, 13–14.03.2010.

¹¹⁴ P. Goźliński, *Życie na bombie*, „Gazeta Wyborcza”, 8.03.2010.

to czyni opis reporterski bardziej atrakcyjnym, nieraz głębszym, ale płaci też bardzo wysoką cenę – wiarygodności¹¹⁵.

Problem, jak się wydaje, leżał w sposobie podejścia do czytelnika¹¹⁶. Tam, gdzie obrońcy Kapuścińskiego winą za niewłaściwe odczytania hybrydycznych tekstów obarczali czytelników nieprzygotowanych do zacierania różnic gatunkowych, jego krytycy wskazywali na odpowiedzialność pisarza wobec odbiorców. Także takich, którzy wbrew twierdzeniom, że z oczywistych powodów *Cesarza* nie należy czytać dosłownie, tak właśnie ten tekst czytali. Po części ze względu na reputację Kapuścińskiego jako niedościgniętego wzorca reportera i dziennikarza oraz najpopularniejszy model odczytywania jego całej twórczości, po części ze względu na formy, których w tym dziele używał (reporterska relacja, transkrypcja wypowiedzi i depesza), sprawiające wrażenie prawdziwości¹¹⁷. Nie chodzi tu oczywiście o to, by za owo „złe czytanie” obarczać winą Kapuścińskiego, lecz żeby w kontekście tych sporów wskazać znaczenie problemów związanych z czytelnikiem i lekturą (lub szerzej: odbiorcą i odbiorem) w nowej sytuacji komunikacyjnej.

Abstrakcyjna, jak się początkowo wydawało, dyskusja o granicach reportażu nabrała bardzo realnego charakteru. Oto środowisko reporterów musiało zmierzyć się ze współczesnymi przykładami nadużyć w ich cechu, które wywołały ostrą reakcję autorów apelujących o ustanowienie jasnych reguł. Na nowo też wznieciły dyskusję o granicach reportażu¹¹⁸. Mam na myśli książkę *Długi film*

¹¹⁵ A. Domosławski, *Imperium cesarza...*, dz. cyt.

¹¹⁶ Por. P. Zajas, *Wokół Kapuściński non-fiction. Próba podsumowania i ewaluacji dyskusji...*, dz. cyt.

¹¹⁷ Stachowski przywołuje badania ankietowe przeprowadzone przez Katarzynę Potaczek (siedemdziesiąt siedem ankiet wśród uczniów szkół średnich); znakomita część badanych traktowała *Cesarza* jako książkę o historii Etiopii; A. Stachowski, *Spór o Kapuścińskiego...*, dz. cyt., s. 94.

¹¹⁸ Patrz A. Domosławski, *Biografia Kapuścińskiego była szansą na dyskusję o polskim reportażu. Szkoda, że ją zmarnowaliśmy...*, dz. cyt.; L. Włodek, *Fakty są podstawą, rozmowę przepr. E. Rutkowska*, „Press” 2017, nr 5/6; A. Leszczyński, *Polska szkoła zmyślania*, „Krytyka Polityczna”, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/leszczynski-polska-szkola-zmyslania/> [dostęp: grudzień 2017]; M. Szczygieł, *Co wolno*

o miłości. *Powrót na Broad Peak* (2014) Jacka Hugo-Badera¹¹⁹ oraz reportaż Witolda Szablowskiego *Paczki solidarności*, który ukazał się w książce *Mur. Dwanaście kawałków o Berlinie*, opublikowanej przez wydawnictwo Czarne w 2016 roku¹²⁰.

W przypadku Hugo-Badera sprawa była złożona. Zarzuty, z jakimi się spotkał – „zawodowej niekompetencji oraz nałogowej skłonności do konfabulacji” – sformułowane zostały przez bohaterów jego książki, przede wszystkim organizatora wyprawy, alpinistę Jacka Berbekę, którego (jak wiemy i z książki, i z późniejszych wypowiedzi prasowych) łączyła z autorem bardzo burzliwa relacja. Do tego doszła jednak kwestia bardziej oczywista – okazało się, że Hugo-Bader użył fragmentów cudzego reportażu¹²¹.

Sprawa Witolda Szablowskiego była prostsza i znacznie bardziej bulwersująca. W grudniu 2016 roku „Press” ujawnił, że reportaż *Paczki solidarności* nie powstał w wyniku reporterskiego rozpoznania rzeczywistości. „Okazało się, że bohaterowie, z którymi ponoć rozmawiał reporter, to w istocie bohaterowie filmu *Paczki solidarności* w reżyserii Lwa Hohmanna [...], a przytoczone w reportażu rozmowy z nimi to ścieżka dialogowa filmu” – napisała dziennikarce „Press” Monika Sznajderman, redaktor naczelna wydawnictwa Czarne¹²². Zespół reporterski Rekolektyw, którego członkiem był autor, tak wypowiedział się o sprawie:

Szablowski cytuje całe fragmenty filmu, w tym obszerne wypowiedzi bohaterów, często nie zaznaczając źródła cytatu i pośrednio sugerując, że powiedzieli to jemu. Co więcej, zataił to przed redaktorką i członkami stowarzyszenia. Utrzymywał, że rozmawiał z bohaterami, świadomie wprowadzając nas w błąd.¹²³

reporterowi, „Gazeta Wyborcza”, „Duży Format”, 22.05.2017; A. Domosławski, L. Włodek, *Reporter w czasach „ściany”*, „Gazeta Wyborcza”, „Duży Format”, 5.06.2017.

¹¹⁹ J. Hugo-Bader, *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*, Znak, Kraków 2014.

¹²⁰ W. Szablowski, *Paczki solidarności*, w: *Mur. Dwanaście kawałków o Berlinie*, Czarne, Wołowiec 2016.

¹²¹ B. Dobroch, *Tryumf i dramat na Broad Peak*, „Tygodnik Powszechny”, 11.03.2013. Zob. B. Dobroch, P. Wilczyński, *Plagiat na Broad Peak?*, „Tygodnik Powszechny”, 23.06.2014.

¹²² E. Rutkowska, *12 kawałek*, „Press”, nr 12, 2016.

¹²³ Tamże.

Oburzenie Domosławskiego, Leszczyńskiego czy Włodek wywołały nie tylko działania Hugo-Badera i Szablowskiego, ale także ich nonszalancja w komentowaniu swoich reporterskich „potknięć”. Krytyków bulwersowała również niewystarczająca, ich zdaniem, reakcja środowiska (wspominano o korporacyjnej lojalności). Witold Szablowski określił swój reportaż „sztubackim błędem”. Co prawda, przeprosił członków Rekolektywu, jednak czytelnicy musieli poczekać na „przepraszam” skierowane do nich. Ostatecznie słowo to pada na portalu społecznościowym Facebook (po długim wstępie, w którym autor znów obwarowuje je licznymi „ale”, ponownie nazywając swój błąd „potknięciem”), tym razem adresowane do „wszystkich, których zawiodłem”. Hugo-Bader w wywiadzie udzielonym Adrianowi Stachowskiemu dla „Dwutygodnika” przyznawał z dezynwolturą, że w książce znalazły się „elementy” całkowicie wymyślone¹²⁴. A w odpowiedzi na zarzuty „Tygodnika Powszechnego” sformułował specyficzne przeprosiny:

Rozwala mnie, jakby mi łaskę dynamitu wetknęli do środka, rżnie, dziurawi flaki, jak kałasznikowem. Chcę w ten sposób powiedzieć, jak bardzo jest mi przykro, że Panów Bartka Dobrocha i Przemysława Wilczyńskiego postawiłem w trudnej sytuacji, że czują się okradzeni, oszukani. Pokornie przepraszam. [...] Więc może nie plagiat, na litość Boską – chodzi o kilka zdań, sześć, dziewięć... Podobnych. Może to tylko nonszalancja, niechlujstwo? Albo nieświadoma inspiracja? Może poniosła mnie materia?¹²⁵

Dla Piotra Mucharskiego, redaktora naczelnego „Tygodnika Powszechnego”, obie historie – szczególnie przykład Hugo-Badera – świadczą, że środowisko reporterskie czuje się bezkarne i nie szanuje cudzej własności intelektualnej. Cezary Łazarewicz, pisząc o reportażu Szablowskiego, powiedział to samo, co Leszczyński i Domosławski pisali o odpowiedzialności wobec czytelnika w pierwszej fazie dyskusji:

¹²⁴ J. Hugo-Bader, *Wykonuje taki zawód*, rozmowę przepr. A. Stachowski, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/5267-wykonuje-taki-zawod.html> [dostęp: luty 2018].

¹²⁵ J. Hugo-Bader, *Krótki list*, „Tygodnik Powszechny”, 4.07.2014.

Każda taka sprawa odbiera wiarygodność nam wszystkim. Praca reportera opiera się na zaufaniu. Jak piszę, że jadę na drugi koniec świata i rozmawiam tam z Papuasem, któremu z przejęcia trzęsą się ręce – to czytelnik mi wierzy, że tam byłem, a nie, że oglądałem film. Zaufanie to fundament reportażu. A gdy czytelnik się zorientuje, że ktoś zrobił z niego balona, zwątpi w nas wszystkich: jeden tekst był nieuczciwy, a pozostałe?¹²⁶

Apel o jasne reguły gry zainicjowany przez biografię Kapuścińskiego stał się niezwykle aktualny.

Puentując, można powiedzieć, że książka Domosławskiego – pośrednio, przede wszystkim, przez wywołaną w jej kontekście dyskusję – ujawniła nową sytuację reportażu i nową sytuację reportażysty w zmieniającym się świecie. Część autorów uznawała oskarżenia o sprzeniewierzenie się paktowi referencjalnemu za atak na polską szkołę reportażu i jej tradycję. W odpowiedzi Mariusz Szczygieł (jeden z najwybitniejszych jej współczesnych reprezentantów)¹²⁷ w artykule utrzymanym w tonie manifestu polemizował z „obrońcami faktu”, kreśląc tradycję reportażu literackiego i wskazując różnice między nim a reportażem anglosaskim. Jednocześnie unikał konfrontowania się ze słabościami tej formy, o których reporterzy rozmawiają między sobą od lat. Myślę, że intencją Domosławskiego, Włodek i Leszczyńskiego było jednak – także przez krytykę (niekoniecznie „atak”) – wskazanie, że wiele standardów polskiej szkoły reportażu, a także część tradycji, do której się ona odwołuje, było dzieckiem epoki, w której szkoła owa przeżywała rozkwit. Dziś scena komunikacyjna jest zupełnie inna, a przed reporterami stoją inne wyzwania. Z tymi zmianami Szczygieł nie konfrontuje się w żaden sposób.

Jak słusznie zauważa Leszczyński, w czasach Kapuścińskiego reporter – który z definicji należał do innej warstwy – miał nad bohaterami i czytelnikami ogromną społeczną przewagę. Wobec

¹²⁶ Wypowiedzi Piotra Mucharskiego i Cezarego Łazarewicza pochodzą z artykułu Elżbiety Rutkowskiej, *12 kawalek...*, dz. cyt.; o bezkarności mówi też Ludwika Włodek w wywiadzie dla „Press”, *Fakty są podstawą...*, dz. cyt.

¹²⁷ M. Szczygieł, *Co wolno reporterowi...*, dz. cyt.

bohaterów mógł pozwolić sobie na wiele, jeśli nie na wszystko. Szansa, że przeczytają to, co napisał, nie była duża:

A jeśli przeczytali, to co mogli zrobić? Napisać list do gazety, że było inaczej niż w reportażu? W najlepszym wypadku ukazałby się na szesnastej stronie, parę miesięcy później. Dziś sytuacja zmieniła się diametralnie: Internet i media społecznościowe wyrównały pole. Tradycyjna prasa jest dziś dużo słabsza i cieszy się mniejszym społecznym prestiżem. Himalaiści, którzy poczuli się urażeni opisami Jacka Hugo-Badera, nie tylko sami są ludźmi wykształconymi, ale też mieli techniczne możliwości, aby zabrać głos i dotrzeć do grupy, którą kiedyś nazywało się „czytającą publicznością”.¹²⁸

W przypadku relacji reporter – czytelnik w ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat również mieliśmy do czynienia z rewolucją. W kulturze uczestnictwa pole dla aktywności użytkowników jest ogromne. Wiąże się to również z nowymi, niedostępnymi wcześniej możliwościami weryfikacji słów reportera. Ian Birrell podkreślał, że Kapuściński „nie przetrwałby w dzisiejszym świecie cyfrowych mediów; stałby się jeszcze jednym dziennikarzem zdemaskowanym przez internetowych recenzentów jako fantasta”¹²⁹.

Postrzeganie wierności faktom jako absolutnego priorytetu reportażysty ma też inne korzenie. Ludwika Włodek tłumaczy swój nacisk na wymóg przestrzegania wyśrubowanych standardów w mediach kryzysem dziennikarstwa w ogólności i próbą sformułowania na niego odpowiedzi:

Dziennikarstwo stoi na coraz niższym poziomie, bo ludzie nie kupują gazet i nie chcą płacić za treści w internecie. Ludzie nie kupują gazet i nie chcą płacić za treści w internecie, bo teksty, za które mieliby płacić, są kiepskie, głupie, a przede wszystkim nie warte zaufania. No i koło się zamyka. Nie powstrzymamy kryzysu naszego zawodu ani idącego za nim krok w krok kryzysu demokracji, póki nie zaczniemy przestrzegać wyśrubowanych standardów. Jednym z tych standardów jest pisanie prawdy. Od dziennikarza nie

¹²⁸ A. Leszczyński, *Polska szkoła zmyślania...*, dz. cyt.

¹²⁹ I. Birrell, *Ryszard Kapuscinski: A Life by Artur Domoslawski – Review*, „The Observer”, 19.08.2012, za: *Prasa zagraniczna o książce Kapuściński non-fiction*, w: A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, dz. cyt., s. 809.

oczekuje się tylko pięknych historii, oczekuje się historii prawdziwych. Tak jak pisała Hannah Goldfield z „New Yorkera”: „Całe wyzwanie, cała sztuka tego zawodu, polega na tym, żeby uwzględnić wszystkie fakty – czy nam się podobają, czy nie – i tylko z nich budować piękne historie”.¹³⁰

Można zżymać się, że reporter nie jest magnetofonem. Problemy prawdy i obiektywności nie są przecież tematami dla reportażu nowymi. Pierwsze wyobrażenia reportażu jako fotografii słownej wiązały się z różnymi złudzeniami. Także tymi, które zwykliśmy kiedyś żywić wobec fotografii, traktując ją jak pieczęć uwierzytelniającą rzeczywistość¹³¹. Czy reportaż może być w pełni obiektywny? Czy ostatecznie chodzi o obiektywność, czy o adekwatność w proponowanym opisie świata? W nowej sytuacji komunikacyjnej musimy mierzyć się ze starymi problemami. Analizując głosy „obrońców faktu”, trudno nie odnieść wrażenia, że ulegają złudzeniom rodem z poprzedniej epoki.

Odpowiedź Szczygła ciekawie ilustrowała te problemy. Cóż bowiem oznacza ideał reportażu postulowany przez Domosławskiego, wedle którego przekazuje on prawdę o świecie za pomocą weryfikowalnych faktów? Jak komentował Szczygieł:

Panuje przekonanie, że jeśli pójdziemy śladami jakiegoś reportażu, to zobaczymy i usłyszymy dokładnie to, co autor widział i słyszał. To przekonanie nieuprawnione. Reportaż jest bowiem funkcją czasu i miejsca. A często i osobowości reportera. Czas płynie, następnego dnia to już jest inny reportaż...

I w odpowiedzi na apel o jasne reguły i konkretne zasady zaproponował jedną:

Proponuję jedną, moim zdaniem wystarczy.

Przed każdą książką na stronie tytułowej – oświadczenie autora: Zobaczyłem to tak.

¹³⁰ L. Włodek, *Czy prawda nas wyzwoli*, „Krytyka Polityczna”, <http://krytykapolityczna.pl/kraj/ludwika-wlodek-czy-prawda-nas-wyzwoli/2016/> [dostęp: grudzień 2017].

¹³¹ Por. M. Hopfinger, *Hiperrealizm. Kwestionowanie widzenia fotograficznego*, w: *Nowe Media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2015.

„...mruży oczy, żeby lepiej widzieć; mówi, że ma bardzo zły wzrok. Pyta, czy widzę coś tam daleko; jej zdaniem to krowy. Na tych obrzeżach świata nie ma okularów, każdy widzi, co widzi. Dla niektórych świat jest wyraźny i kolorowy, dla innych zamazany, nieczytelny. To pozostałość dawnej różnorodności sposobów widzenia. Teraz w krajach bogatych – w krajach, gdzie są okulary – wmówiono nam, że jest tylko jeden sposób patrzenia i że mamy się ratować czym popadnie, by ten model osiągnąć. [...]”. (Martin Caparrós, *Głód*, przeł. Marta Szafrąńska-Brandt, s. 571)¹³²

Choć poetyckie argumenty Szczygła są w wielu wymiarach przekonujące, trudno jednak odmówić racji Włodek i Domosławskiemu, którzy próbują odpowiadać na wyzwania nowych czasów. Piszą:

[...] chcemy zwrócić uwagę na kontekst, w jakim toczy się ta dyskusja. Ostatnio wiele pisze się, że żyjemy w czasach „postprawdy”, czyli – według słownika oksfordzkiego – takich, w których „fakty mają mniejszy wpływ na kształtowanie opinii publicznej niż odwołania do emocji i osobistych przekonań”. Synonimem „postprawdy” w języku potocznym jest „ściema”. To jej wirusy sprawiają, że coraz mniej ufamy politykom, dziennikarzom, ekspertom i sobie nawzajem. „Ściema” przyczyniła się do politycznych wstrząsów, jakie przeżywamy dziś w kraju i na świecie (PiS, Trump, brexit). Zależy nam, by reporterzy nie przyczyniali się do rozpowszechniania „ściemy”.¹³³

I słowa te można traktować jako swego rodzaju manifest nowej szkoły reporterskiej – pisany ze świadomością kontekstu komunikacyjnego i kulturowego. Manifest, którego źródła można upatrywać w reakcji na biografię Kapuścińskiego.

Koniec pewnej bajki¹³⁴

Punktem wyjścia dla biografii Ryszarda Kapuścińskiego było przekonanie, że dziedzictwo bohatera nie zostało przemyślane. Domosławski uważał, że przesłanie jego Mistrza zlekceważono.

¹³² M. Szczygieł, *Co wolno reporterowi...*, dz. cyt.

¹³³ L. Włodek, A. Domosławski, *Reportaż w czasach „ściemy”*, dz. cyt.

¹³⁴ Tytuł tekstu Piotra Bratkowskiego, „Newsweek”, 26.02.2010.

Oddając hołd Ryszardowi Kapuścińskiemu, dyskretnie milczymy o tym, że znaczną część jego pisarstwa wypchnęliśmy poza przyjęte przez nas dzisiaj kanony politycznej poprawności, a jego poglądy – poza główny nurt publicznej debaty. Biografia miała przywrócić je polskiej kulturze, w której myśl lewicowa wciąż nie znajduje godnego miejsca. Jak mówił Domosławski:

Mam wrażenie, że bardzo wielu z moich krytyków uważało poglądy Kapuścińskiego za nieszkodliwe dziwactwa starego pluszowego misia – Rysia. Ale Kapuściński to nie był pluszowy miś, to był – jak napisał jeden z recenzentów [Roman Kurkiewicz] – święty awanturnik, wagabunda, wojownik. Od siebie dodam, że to nie był uśmiechnięty starszy pan, który się pochylał nad biednymi, ale przenikliwy obserwator współczesnego świata, jego krytyk, wskazujący źródła niesprawiedliwości, choć chyba w ostatnich latach nie miał już sił ani energii, żeby walczyć o te swoje idee i swoją wizję świata. Zostawił to młodszym i wiem, że jest wśród nich wielu takich, którzy chcą żeglować przez świat, korzystając z jego kompasów, map i przestróg. To oni potrzebują – potrzebujemy – Kapuścińskiego żywego, a nie zakutego w spiżowy pomnik nudy, bez życia, bez tchu, bez myśli.¹³⁵

Odzyskanie „prawdziwego” Kapuścińskiego uważał za swój prawdziwy hołd dla Mistrza. Paradoksalnie również jego nie potraktowano poważnie. Ważne „sprawy”, przez które opisał swojego bohatera, nie spotkały się ze zrozumieniem w głównym nurcie polskiego dyskursu. W centrum znalazły się oskarżenia pod adresem biografę, które w ogromnym stopniu zdominowały recepcję książki. Ich analiza ujawnia wyraźnie to, co ich autorzy przypisywali Domosławskiemu – „hermeneutykę podejrzeń”, każącą podejrzewać go o najniższe pobudki.

Sposób, w jaki czytano *Kapuściński non-fiction*, wiele mówi o kondycji polskiej kultury. Gdy każdą krytykę czyta się jako atak, trudno wywołać prawdziwą dyskusję. Domosławski napisał portret pełen fascynujących sprzeczności – portret wybitnego człowieka, który i swą siłę, i swą słabość potrafił przekuć w znakomite pisarstwo.

¹³⁵ A. Domosławski, *Kapuściński bez znieczulenia. Każdy czytał inną książkę...*, dz. cyt.

Jednocześnie zadał wiele ważnych pytań dotyczących historii i kultury swojego kraju. Jednak – jak zauważył Piotr Bratkowski, który jeszcze przed oficjalnym wydaniem biografii przewidział jej losy –

w Polsce, którą już Stanisław Brzozowski nazwał dziecinną, przeważają zwolennicy prostych bajek, w których można być albo bohaterem, albo zrem. Domosławski właśnie zepsuł nam taką bajkę i zostanie, podejrzewam, za to przykładowo ukarany. Przez jednych za to, że zdjął bohatera z pomnika. Przez innych za to, że zobaczywszy, iż na cokole postawiono człowieka z krwi, kości i rozmaitych słabości, nie wdeptał go w błoto.¹³⁶

Summary

The author shows how Domosławski brings down the conventions of writing biographies of writers and thinkers in Poland. As per her interpretations, the “freshness” of *Kapuściński non-fiction* lied in the fact that Domosławski’s purpose was not to honour Kapuściński. He “exploits” this great figure to achieve his own goals - to give back the voice to leftist ideals and to stir up a discussion on the rules of contemporary reportage. The author emphasizes that by employing the political perspective, the biographer elicits reflection on cultural models. The intellectual tools of the contemporary left allow Domosławski to probe Kapuściński’s experience for his attitude toward the PRL, patriarchal elements of culture, anti-Semitism and the great founding myths underlying the national community, nowadays central to Polish collective consciousness.

¹³⁶ P. Bratkowski, *Kapuściński: Koniec pewnej bajki?*, „Newsweek”, 26.02.2010.

KATARZYNA NADANA-SOKOŁOWSKA

Ikona nonkonformizmu. Wokół Komornickiej

Popularność współczesnych tekstów kultury poświęconych młodopolskiej poetce, pisarce i krytyczce literackiej Marii Komornickiej (1876–1949) to fenomen na styku akademickiej historii literatury, debaty publicznej dotyczącej emancypacji kobiet i mniejszości seksualnych oraz kultury uczestnictwa i kultury popularnej. W ciągu ostatnich dwudziestu lat możemy wręcz mówić o nadobecności Komornickiej – na tle zainteresowania innymi polskimi pisarkami – w publikacjach akademickich, w działaniach artystycznych i w obszarze animacji kultury oraz w poszukujących atrakcyjnych tematów mediach. Poetka przechodzi w tym okresie drogę od przemilczenia do ikonizacji.

Przypomnijmy: choć w młodości na krótko zyskała sławę, jeszcze za życia została całkowicie zapomniana. Jako „cudowne dziecko” literatury polskiego modernizmu debiutowała w wieku szesnastu lat. Niedługo potem rokująca na przyszłość, świeża i szokująca, stała się, razem z Wacławem Nałkowskim i Cezarym Jellentą, współautorką słynnych *Forpoczt* – uznawanych za pierwszy manifest polskiej awangardy. Około dziesięciu lat później, w 1907 roku, rodzina umieściła ją w zakładzie dla osób psychicznie chorych. Według relacji krewnych bezpośrednią przyczyną tej decyzji był wskazujący na obłąd incydent w czasie podróży nad morze, kiedy to Komornicka miała w poznańskim hotelu spalić kobiece ubranie i zażądać od matki męskiego stroju. Poetka rzeczywiście wymagała odtąd

konsekwentnie przez całe dziesięciolecie, aby otoczenie zwracało się do niej w formie męskiej, i kazała się nazywać Piotrem Władem¹. Po siedmiu latach pobytu w podobnych ośrodkach, z początkiem pierwszej wojny światowej, rodzina wzięła ją z powrotem pod swój dach. Odtąd przez ponad trzydzieści lat prowadziła żywot niemal pustelniczy, na marginesie spraw społeczeństwa. Choć nadal pisała, nikt ze świata kultury nie był już zainteresowany podtrzymaniem kontaktu z osobą uznaną za szaloną i straconą dla świata.

Do przypomnienia sylwetki Komornickiej przyczynił się w roku 1964 Stanisław Pigoń, publikując w „Archiwum Literackim” wspomnienia rodziny o pisarce oraz studium o *Biesach* autorstwa jej kuzyna i psychiatry Stanisława Oszackiego², następnie jej bratanica prof. Maria Dernałowicz³ i prof. Maria Podraza-Kwiatkowska⁴. Do współczesnego fenomenu recepcji Komornickiej najmocniej przyczynił się jednak esej Marii Janion, która w studium zatytułowanym *Gdzie jest Lemańska?*, zamieszczonym w słynnej serii „Transgresje”⁵, zaczęła tworzyć wokół niej mit Odmieńca i pisarki przeklętej.

¹ Wład był jej słynnym przodkiem z linii rodowej matki.

² Por. S. Pigoń, *Trzy świadectwa o Marii Komornickiej*, w: *Miscellanea z pogranicza XIX i XX wieku*, „Archiwum Literackie”, t. 8, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964. Znalazły się tu także wspomnienia siostry, Anieli Komornickiej, i brata, Jana Komornickiego.

³ Por. M. Dernałowicz, *Piotr Odmieniec Wład*, „Twórczość” 1977, nr 3.

⁴ Por. m.in. M. Podraza-Kwiatkowska, *Tragiczna wolność. O Marii Komornickiej*, w: też, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, PIW, Warszawa 1969, s. 137–168 oraz też, *Maria Komornicka*, w: *Literatura okresu Młodej Polski. Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, t. 3, red. K. Wyka i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973. W pierwszym studium badaczka kładzie nacisk na zgodne z trendami epoki rozumienie wolności i wyższości artysty u Komornickiej, traktując „chorobę psychiczną” jako wyraz klęski jej życiowego maksymalizmu. W kolejnych studiach badaczka poświęca coraz więcej uwagi rozumieniu kobiecości i płci u Komornickiej, a także sensowi przemiany w mężczyznę, pokazując konflikt kobiety-artystki z rozumieniem kobiecości typowym dla jej epoki. Podraza-Kwiatkowska opublikowała w roku 1996 wybór wierszy poetki, zawierający także utwory z *Księgi poezji idyllicznej* (M. Komornicka, *Utwory poetyckie prozą i wierszem*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996).

⁵ M. Janion, *Gdzie jest Lemańska?*, w: *Odmieńcy*, red. M. Janion, Z. Majchrowski, seria „Transgresje”, t. 2, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1982 (przedruk w: też, *Kobiety i duch inności*, Sic!, Warszawa 1996, s. 186–239).

Janion, polemizując w duchu antypsychiatrii z tezą o chorobie Komornickiej, pokazała ją jako „świadomość tragiczną” i „galerniczkę wrażliwości”, męczennicę prawa do własnej osobowości, niepowtarzalnych wyborów egzystencjalnych i twórczych, na której dopuszczono się swoistej kulturowej zbrodni, odmawiając jej pełnego człowieczeństwa. Pokazywała także motywy „prześciowości” form społecznych i świadomości oraz potrzebę „przemiany” jako ważne elementy myślenia Komornickiej, które spajają jej dzieło sprzed przemiany z pisaną po I wojnie światowej *Księgą poezji idyllicznej*.

Deklarowana zmiana płci z żeńskiej na męską oraz rzekomy zespół urojeń wielkościowych i religijnych, które dla współczesnych Komornickiej stały się dowodem szaleństwa i przyczyną lekceważenia jej twórczości, dla współczesnych badaczy i odbiorców okazały się frapującą i domagającą się wyjaśnienia zagadką. Janion pokazywała „przekroczenie granic płci” i przemianę w męczyznę jako wybór człowieczeństwa po odrzuceniu patriarchalnych scenariuszy życiowych, które nie przewidują istnienia kobiety-artystki, filozofki czy kapłanki. Pisała m.in.:

Za swój nonkonformizm, za swój protest przeciwko przyjętym konwencjom społecznym, za swoją nieuległość i niezależność, za swoją ofiarę złożoną bogom Doświadczenia Wewnętrzznego, poniosła najcięższe konsekwencje życiowe i moralne: zamknięcia w domu obłąkanych, zapomnienia, potępienia, wzgardliwej wyższości wobec „biednej wariatki”. [...] Zgotowano Komornickiej żywot męczennicy – przyjęła go jak wyzwanie rzucone przez odwiecznych prześladowców tym, którzy są Inni.⁶

Sensu przemiany poetki w Piotra Odmieńca Własta dociekali odtąd między innymi: Roman Zimand⁷, Maria Janion (w odpowiedzi

⁶ M. Janion, *Gdzie jest Lemańska?*, w: taż, *Kobiety i...*, dz. cyt., s. 187.

⁷ R. Zimand, *Klucze do Marii P.O.W.*, w: tenże, *Wojna i spokój*, Polonia Book Fund, Londyn 1984. Zimand, polemizując z Janion, stara się wykazać, że przyczyną transgresji płciowej Komornickiej było uwewnętrznienie przez nią mizoginizmu epoki, który deprecjonował kobiecość jako płęć gorszą, podejrzaną moralnie, nietwórczą. Przemiana w męczyznę byłaby więc u niej jego zdaniem przemianą w płęć lepszą, a nie wyrazem dążenia do abstrakcyjnie pojętego człowieczeństwa.

na tekst Zimanda⁸), Jerzy Sosnowski⁹, Edward Boniecki¹⁰ (wydawca korespondencji Komornickiej¹¹), Krystyna Kralkowska-Gątkowska¹², Katarzyna Ewa Zdanowicz¹³. Inga Iwasiów, autorka wstępu pt. *Co jeszcze daje nam Komornicka?* do monografii Brygidy Helbig-Mischewski *Strącona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*¹⁴, zwraca

-
- ⁸ M. Janion, *Maria Komornicka in memoriam*, w: taż, *Kobiety i...*, dz. cyt., s. 241–319). Janion w odpowiedzi rozwijała wątek nietzscheański i weiningerowski u poetki i przyznawała, że zgodnie z tym rozpoznaniem Komornicka nie była feministką, bo uwewnętrzniła mizoginizm i wartości „metafizyczno-patriarchalne”, co można dostrzec na przykład w jej fantazjach o królewskości itp. Wprowadzała natomiast kontekst jej fascynacji Oscarem Wilde’em i wzorowania na nim swojej „przemiany duchowej” i „męczeństwa” w kulturze, pojmowanego także jako „męczeństwo płci”: u Wilde’a homoseksualizm, u Komornickiej – prawo do uznania się za mężczyznę czy „istotę przejściową” poza płcią.
- ⁹ Por. m.in. J. Sosnowski, *Cierpienie, zdziennienie, zbawienie oraz Młoda Polska dzieckiem podsztya*, w: tenże, *Śmierć czarownicy. Szkice o literaturze i wątpleniu*, Wydawnictwo Naukowe Semper, Warszawa 1993.
- ¹⁰ E. Boniecki, *Modernistyczny dramat ciała. Maria Komornicka*, Warszawa 1998. Boniecki proponował m.in. jungowską wykładnię wczesnej twórczości poetki oraz *Biesów* i ukazywał fenomen przemiany w Piotra Własta jako wytworzenie osobowości zastępczej po fiasku indywidualności u poetki opętanej „kompleksem Animusa”. Jego zdaniem, od tego momentu zniewolona wewnętrznie Komornicka przeżywała wolność jedynie w kompensacyjnych marzeniach.
- ¹¹ Por. M. Komornicka, *Listy*, zebr. i oprac. E. Boniecki, Biblioteka Warszawska, Warszawa 2011.
- ¹² K. Kralkowska-Gątkowska, *Cień twarzy. Szkice o twórczości Marii Komornickiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002. Badaczka wydobywała kulturowy problem poetki z kobiecością, który można przesledzić w jej twórczości sprzed przemiany i stawiała tezę, że przemiana płynęła z chęci odciążenia się od związanych z nią złych doświadczeń i z nasilającego się pod ich wpływem poczucia winy związanego z „grzechem seksualizmu”. To ono miało jej zdaniem doprowadzić do kryzysu psychicznego i objawów schizofrenicznych. Kralkowska-Gątkowska pokazuje także konsekwentną obecność tęsknot ascetyczno-mistycznych w poezji Komornickiej i analizuje (konwencjonalnymi metodami i bez uwzględnienia poetyki *Księgi...*) jej obrazowanie religijne, odnosząc je do symboliki chrześcijańskiej i buddyjskiej.
- ¹³ K.E. Zdanowicz, *Kto się boi Marii K.? Sztuka i wykluczenie*, Wydawnictwo Naukowe i Artystyczne Gnome, Katowice 2004. Badaczka podchodzi do fenomenu Komornickiej od strony antropologii kulturowej i śledzi wątek stygmatyzacji odmienca w jej losie.
- ¹⁴ B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini. Rzecz o Marii Komornickiej*, przeł. K. Długosz, B. Helbig-Mischewski, K. Pukański, Universitas, Kraków 2010.

uwagę, że zainteresowaniu Komornicką sprzyja od lat przesunięcie zestawu pytań zadawanych przez badaczy literatury tekstom literackim z genologicznych i poetologicznych na egzystencjalne, tożsamościowe i genderowe, a także zmiana rozumienia kanonu literackiego¹⁵.

Mimo iż wymienione opracowania traktują przemianę Komornickiej jako symbol problemów z tożsamością kulturową niemieszczącej się w płciowej normie kobiety-pisarki i/lub wyraz kryzysu psychicznego/choroby psychicznej¹⁶, a nie wyraz jej nienormalnej tożsamości seksualnej, w pierwszej dekadzie XXI wieku Komornicka staje się ważna także dla ruchu LBGT w Polsce. Jest postrzegana jako lesbijka opresjonowana przez społeczeństwo z powodu odmienności, transwestytka czy transseksualistka. Jedną z twarzy tego ruchu – Izabela Filipiak – polemizuje jako historyczka literatury z symbolicznymi, odcielesnionymi i odseksualizowanymi interpretacjami przemiany Komornickiej, wskazując na jej możliwy lesbianizm czy transseksualizm, a nie tylko „duchowe zmagania” jako przyczynę założenia męskiego stroju. Zauważa, że swoista „zmowa milczenia” wokół tych wątków u poprzednich badaczy była wprawdzie zrozumiała jako wyraz ich delikatności wobec poetki, ale ma skutki w postaci utrwalania schematów myślenia niepozwalających dostrzec wymiaru heteroseksualnego, skierowanego ku kobietom pragnienia w kreacji Piotra Własta w *Księdze poezji idyllicznej*¹⁷.

O przenikaniu zainteresowania Komornicką do szerszego niż akademicki obiegu świadczą: film dokumentalny TVP *Nadmiar życia. Maria Komornicka* z 1995 roku; spektakl *ID*, w reżyserii Marcina Libera, poświęcony osobom z „gender trouble” i w pewnym

¹⁵ Por. I. Iwasiów, *Co jeszcze daje nam Komornicka?*, w: B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini...*, dz. cyt., s. 7.

¹⁶ Jako wyraz choroby nadal traktują przemianę poetki Edward Boniecki i Ewa Kralkowska-Gątkowska.

¹⁷ Por. I. Filipiak, *W+M=M.W.*, w: *Nowa świadomość płci w modernizmie. Studia spod znaku gender w kulturze polskiej i rosyjskiej u schyłku stulecia*, red. G. Ritz, Ch. Binswanger, C. Scheide, Universitas, Kraków 2000.

miejscu nawiązujący do postaci Komornickiej¹⁸, wystawiony po raz pierwszy w 2008 roku; spektakl teatralny *Niedorodzona* w Fabryce Łódź w 2010 roku¹⁹ oraz spektakl *Komornicka. Biografia pozorna* w lubelskim Teatrze Centralnym wystawiony pierwszy raz w 2012 roku²⁰, Ogólnopolski Konkurs Literacki im. Marii Komornickiej, organizowany od ponad dziesięciu lat przez Koziński Dom Kultury i adresowany do młodzieży²¹, imprezy organizowane przez Muzeum Kazimierza Pułaskiego w Warce²² czy odsłonięcie pomnika poetki w sześćdziesiątą rocznicę jej śmierci w Grabowie nad Pilicą. Pisarka staje się od kilkunastu lat rozpoznawalna także dla części mediów, które zgłaszają zapotrzebowanie na popularyzujące teksty o jej biografii i twórczości. Szkic o niej został zamieszczony między innymi w „Wysokich Obcasach”²³, a także w książce *Kobiety, które igrzały z bogami*²⁴. We wspomnianym już wstępie Iwasiów mówi, że Komornicka stała się dziś „ikoną inności, poszukiwania siebie, bohaterką zbiorowej wyobraźni”²⁵.

Wymownym świadectwem zainteresowania specjalistów od komunikacji społecznej przejęciem casusu Komornickiej i kreowaniem swoistej mody na nią staje się wyznanie Izabeli Filipiak w poświęconym życiu Komornickiej dramacie *Księga Em*, opublikowanym w 2005 roku²⁶. Pisarka – jednocześnie autorka rozprawy o Komornickiej obronionej jako doktorat w Instytucie Badań Literackich PAN i opublikowanej pod tytułem *Obszary odmienności. Rzecz o Marii*

¹⁸ Premiera w: Teatr Współczesny, Szczecin, 19 grudnia 2008. Liber wykorzystał w nim głównie reportaże Angeliki Kuźniak i Renaty Radłowskiej. O wprowadzeniu wątku Komornickiej pisze I. Iwasiów, *Co jeszcze...*, dz. cyt., s. 7.

¹⁹ Reż. Anna Ciszowska. Premiera 24.06.2010.

²⁰ Reż. Bartek Frąckowiak. Premiera 24.02.2012.

²¹ Poza odkrywaniem młodych talentów konkurs ma na celu propagowanie wiedzy o twórczości Komornickiej.

²² Wystawy poświęcone Komornickiej i sesja popularnonaukowa zorganizowana w 2009 roku.

²³ Por. L. Ostalowska, *Maria Komornicka*, „Gazeta Wyborcza”, „Wysokie Obcasy”, 27.01.2007.

²⁴ Książka wieloautorska serii „Biblioteka Gazety Wyborczej”, Agora 2010.

²⁵ Por. I. Iwasiów, *Co jeszcze...*, dz. cyt.

²⁶ I. Filipiak, *Księga Em*, tCHu, Warszawa 2005.

*Komornickiej*²⁷ – twierdzi tam, że poświęciła wiele lat studiom nad Komornicką, ponieważ w 1997 roku otrzymała z telewizji propozycję napisania – oczywiście za odpowiednie honorarium, które było dla niej z początku najważniejszą motywacją – sztuki o poetce²⁸.

Niemal równoczesna publikacja obu książek Filipiak wydaje się świadczyć o potrzebie zarazem popularyzacji, jak i pogłębienia wiedzy o pisarce: jej oryginalnych, odczuwanych jako wartościowych i w jakiejś mierze ważnych dla współczesności wyborach egzystencjalnych, a także o jej tragicznym losie. Rozprawę i dramat (uzupełniony dziennikiem z okresu jego tworzenia) można potraktować jako swoisty dyptyk (a ze względu na dziennik nawet tryptyk), a zatem nową formułą pisarstwa biograficznego (przy czym oba składniki tego dyptyku także okazują się odnawiać formułę czy to monografii akademickiej/biografii, czy dramatu).

Nie tylko Filipiak łączy teksty biograficzne przeznaczone dla różnych obieguów czytelniczych. Podobną strategię komunikacyjną wybiera po Filipiak inna wybitna badaczka twórczości poetki – Brygida Helbig-Mischewski, autorka wspomnianej wyżej monografii²⁹ oraz powieści *Inna od siebie*³⁰. (Znów można tu mówić o tryptyku, zważywszy, że polskie wydanie rozprawy, zgodnie z deklaracją autorki, stanowi wersję znacząco różniącą się od niemieckiej.) Ale tak naprawdę pierwszy – choć w dużo mniejszej skali – był tu Jerzy Sosnowski jako autor studiów o Komornickiej oraz powieści

²⁷ Taż, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006. Z zakończenia i wzmianki o finansowaniu przez KBN wynikałoby, że opublikowana wersja rozprawy nie różni się znacząco od obronionej jako praca doktorska.

²⁸ Por. taż, *Księga Em...*, dz. cyt., s. 198.

²⁹ *Strącona bogini...* jest polskim i uzupełnionym przez autorkę – między innymi o wątek dialogu z pracą Filipiak – tłumaczeniem rozprawy wydanej w Niemczech: *Ein Mantel aus Sternenstaub. Geschlechtstransgress und Wabnsinn bei Maria Komornicka*, Books on Demand GmbH, Norderstedt 2005.

³⁰ B. Helbig, *Inna od siebie / Inny od siebie samego*, W.A.B., Warszawa 2017. (Powieść została wydana pod dwoma tytułami, to znaczy istnieją egzemplarze z jednym bądź drugim).

*Wielościan*³¹, w której pojawia się wątek związany z poetką. W innym niż akademicki obiegu powtarza potem ten gest także Sylwia Zientek – autorka bloga, na którym zamieściła tekst o Komornickiej³², oraz powieści obyczajowej *Podróż w stronę czerwieni*³³, w której zasadniczy okazuje się wątek fascynacji głównej bohaterki Marią Komornicką (i pisanego o niej scenariusza, a więc także w przypadku Zientek mamy w pewnym sensie do czynienia z tryptykiem...).

Podobne strategie są z pewnością związane z silnym egzystencjalnym zaangażowaniem twórców w zgłębianie życia Komornickiej, owocującym z jednej strony empatią aż po utożsamienie, z drugiej – potrzebą upowszechnienia wiedzy o pisarce, swoistą animacją kultury dążącą do wzbudzenia zainteresowania nią, a także rehabilitacji poetki. Strategie te w otoczeniu nowych mediów wychodzą poza specjalizacje poszczególnych badaczy czy twórców w kierunku komunikacji wykorzystującej różne gatunki wypowiedzi (naukowa, publicystyczna, artystyczna) i różne jej media (literatura, teatr, film, prasa, telewizja, internet). W pisarstwie inspirowanym Komornicką można także dostrzec dążenie do odnawiania czy

³¹ Por. J. Sosnowski, *Wielościan*, W.A.B., Warszawa 2001. Sosnowski wprowadza tu wątek niedoszłego pobytu Komornickiej w Kołobrzegu. Narrator, w poetyce melancholii, snuje rozważania o możliwym przebiegu jej wizyty, koncentrując się z jednej strony na odtworzeniu realiów miasta sprzed niemal stu lat, z drugiej – na dziwacznych przejawach religijności Komornickiej, która w jego fantazjach zachowuje się jak *jurodiwa*. Wątek zmagania z problemem religii i duchowości można uznać za najważniejszy w powieści. Sosnowski dyskretnie podważa w nim oczywistość współczesnego dyskursu wokół religijności (ateistycznego z jednej, integrystycznego z drugiej), przez zestawienie go z *episteme* Młodej Polski. Oprócz Komornickiej wprowadza na przykład do powieści postać Zenona Przesmyckiego – Miriama, architekta Józefa Dziekońskiego – budowniczego neogotyckich kościołów, słynnego międzywojennego okultysty Stefana Ossowskiego i kilka innych. Stanowisko samego narratora wobec religii najbliższe jest natomiast niewymienionemu w tekście z nazwiska, inspirującemu się modernizmem katolickim i atmosferą Młodej Polski filozofowi Marianowi Zdziechowskiemu.

³² Patrz: blog Sylwii Zientek, <http://zientek.blog.pl/2013/06/30/odmieniec-i-czarotolania-szkic-o-marii-komornickiejpiotrze-wlascie/maria-komornicka-piotr-wlast/> [dostęp: czerwiec 2013].

³³ S. Zientek, *Podróż w stronę czerwieni*, Muza, Warszawa 2016.

przekraczania reguł gatunku, jakim jest monografia akademicka, biografia naukowa, powieść biograficzna czy dramat.

Dyptyk Izabeli Filipiak

Obszary odmienności...

Obszary odmienności wymagają odbiorcy wyrobionego, właściwie znawcy – jeśli nie samej Komornickiej, to w najgorszym razie historyka literatury XIX lub XX wieku. Ale i dla niego śledzenie wywodów badaczki okaże się trudne ze względu na nieprzejrzystość ich formy. Autorka tej wybitnej, nowatorskiej i dociekliwej książki traktuje czytelnika wręcz nonszalancko, nie starając się mu w żaden sposób ułatwić lektury. Nie załącza planu podróży, nie wyklada we wstępie celów i założeń, nigdzie też nie rekapitułuje postawionych (hipo)tez. Treści pomieszczone w zaledwie ośmiu rozdziałach tej wyjątkowo obszernej książki są bardzo skondensowane, a autorka łatwo zmienia temat rozważań: od dociekań nad poszczególnymi dokumentami czy dziełami Komornickiej przez hipotezy biograficzne i refleksję metodologiczną po odniesienia do historii literatury i kultury (w tym analizy dzieł innych niż Komornicka autorów, na przykład *Panny de Maupin* Teofila Gautiera, do której powraca kilkakrotnie) i dygresje wprowadzające wątki historii alternatywnej.

W przypadku tej książki bogactwo treści, dociekliwość, erudycja i wyrafinowanie wydają się nieledwie obracać przeciwko niej. Część środowiska naukowego przyjęła ją w swoim czasie z konsternacją i choć Filipiak ostatecznie obroniła ją jako doktorat, nowatorstwo założeń i nieoczywistość formy nie całkiem przekonywały recenzentów.

Od typowej monografii twórczości różni rozprawę Filipiak odejście od wymogów wyczerpującego i uporządkowanego chronologicznie przedstawienia i interpretacji materiału literackiego oraz osadzenia w jego kontekście rozważań biograficznych, a także wyraźna feministyczna motywacja badaczki, jaką jest kulturowa rehabilitacja poetki. Choć uwagi o wybranych utworach Komornickiej są niezwykle przenikliwe, Filipiak nie dąży (może poza *Księżą poezji*

idyllicznej) do ich całościowej interpretacji, traktując najczęściej pewne ich wątki bądź cechy jako pretekst do rozważań o naturze jej talentu, domniemanych doświadczeniach czy wydarzeniach z jej życia oraz pozycjach w dyskursie zajmowanych przez samą poetkę (tytuł drugiej części książki to „Jej [auto]kreacje”). Przede wszystkim poświęca jednak uwagę usytuowaniu Komornickiej w kulturze. Podważając dotychczasowe interpretacje jako arbitralne, ogólnikowe i mitotwórcze, Filipiak wprowadza w ich miejsce zespół fascynujących biograficznych i kulturowych hipotez.

Książka Filipiak nie jest także biografią. Badaczka nie dąży do przekazania jak najdokładniejszej wiedzy o całym życiu Komornickiej, wszystkich jego znanych bądź domniemanych szczegółach i okolicznościach. Choć ukazuje życie Komornickiej dużo bardziej szczegółowo niż wszystkie wcześniejsze publikacje i powołuje się na niewykorzystywane dokumenty, autorka nie próbuje go opisać w porządku chronologicznym i wyczerpująco. Pewne doświadczenia i teksty interesują ją bardziej, inne mniej. Te drugie są zaledwie wspomniane lub po prostu pominięte. Ważniejsze niż „rzeczywiste życie” jest życie Komornickiej w kulturze, co skądinąd zrozumiałe, jeśli pisze o osobie, dla której fascynacja literaturą była najważniejszą życiową treścią i która koncentrowała się na twórczości i recepcji swych dzieł.

To właśnie opinia o Komornickiej, obraz pisarki, jaki tworzą sobie uczestnicy praktyk kulturowych, okazuje się w ujęciu Filipiak (ale sugerowała to już Janion) sprawą zasadniczą, niemal dosłownie kwestią życia i śmierci, a w każdym razie kwestią możliwości życia w kulturze, w której dla podobnej pisarki – i to właśnie szczegółowo stara się wykazać Filipiak – nie było miejsca. Filipiak przejmuje od Janion wizję zbrodni popełnionej przez polską kulturę przełomu XIX i XX wieku na genialnej młodej pisarce i stawia sobie za cel przeprowadzenie drobiazgowego śledztwa w tej sprawie – tak drobiazgowego, że na jego tle tezy poprzedniczki zaczną razić ogólnikowością.

Książkę Filipiak można ogólnie określić jako analitykę, diagnostykę i krytykę kultury, traktującą tekst biografii Komornickiej (zarówno biografię rzeczywistą, jak i – co właśnie w jej książce niezwykle

i oryginalne – biografię wyobrażoną, czyli złożoną z dociekliwie odtworzonych opinii rozmaitych kręgów i środowisk o życiu poetki) jako główny obszar badań. Rozważania Filipiak przyjmują więc nieznaną dotąd polskiemu literaturoznawstwu i biografistyce postać. Przesunięcie zainteresowania w stronę refleksji kulturowej pozwala (obok takich cech jak dygresyjność, erudycyjność, subiektywizm itp.) usytuować jej książkę w obszarze eseistyki. Mamy zatem do czynienia z hybrydą łączącą cechy monografii, biografii i eseju – formą oczywiście znaną polskiej humanistyce przed Filipiak, ale jednak i na tym tle oryginalną, dzięki wykorzystaniu metod detektywistycznych, psychoanalitycznych i feministycznych.

Główna teza Filipiak brzmiałaby zapewne tak: Komornicka – wybitna indywidualność, wybitny talent kobiety; indywidualistyczny, a zarazem zaangażowany społecznie głos w polskim modernizmie, który mógłby mieć wpływ na współczesną i późniejszą literaturę; głos właściwie bardzo nowoczesny, do docenienia może dopiero dziś ze względu na prekursorstwo wobec postmodernizmu – została za życia wymazana z kanonu literackiego. Wymazywanie to przyjęło między innymi formę zmuszania do zamknięcia (przez ograniczenie możliwości druku), zniechęcania do twórczości i doprowadzenia do załamania psychicznego. Autorka określa tę „zbrodnię” jako przeprowadzenie pisarki do stanu „śmierci duszy”³⁴. Poza środowiskami kulturalnymi (w oczywisty sposób niechętnymi poetce kręgami konserwatywnymi, ale i coraz bardziej dystansującymi się wobec niej kręgami „postępowymi”) dużą rolę w tym procesie odgrywają znajomi, którzy nie dali jej wsparcia (jak ironizuje Filipiak, w jej obronie nie powstały nowe *Forpoczt*)³⁵, oraz – co przesądziło o jej losie – środowisko rodzinne.

W opozycji do dotychczasowych studiów nad Komornicką Filipiak konstatuje, że nie interesuje jej „transgresja” Komornickiej, ale jej „regresja”³⁶. I rzeczywiście – wręcz ostentacyjnie na tle badań omija rozważania nad „symptomami” Komornickiej i naturą jej

³⁴ I. Filipiak, *Obszary odmienności...*, dz. cyt., s. 412.

³⁵ Tamże, s. 313.

³⁶ Por. tamże, s. 298.

„szaleństwa”. Twierdzi za to, że ta niezwykle progresywna pisarka około trzydziestego roku życia weszła w fazę regresu twórczości i osobowości, a jednym z tematów książki jest przesledzenie całego splotu okoliczności, które się do niego przyczyniły. Tym samym Filipiak wciela się w nieoczywistą dotąd dla historyka literatury postać detektywa.

Przywołując postmodernistyczne interpretacje *Skradzionego listu* Edgara Allana Poeo autorstwa Lacana, Derridy i Žižka³⁷, zastrzega się, że praca detektywa polega na takiej analizie sceny zbrodni, która potrafi dostrzec w niej aranżację zbrodniarza. Przechodząc nad nią do porządku, skupia się więc na tym, co, stanowiąc w inscenizacji element niekoherentny, okazuje się rzeczywistym śladem zbrodni bądź wymazywania jej śladów. Filipiak inaczej niż jej poprzednicy czyta więc bardzo ostrożnie i podejrzliwie świadectwa epoki, także te życziwe Komornickiej. Pokazuje, z jakiego punktu widzenia są pisane, jakie stawki ich autorzy mają do rozegrania z poetką – jako osobą z rodziny (Aniela Komornicka, Jan Komornicki), była żoną (Lemański), a nawet, jakie stawki rozgrywa z nią profesor Pigoń³⁸. Wykazuje tym samym ich interesowność lub ślepe plamki wytwarzanych przez nich opinii o poetce czy dyskursów wokół niej. Zwraca także uwagę na ogólnikowość dokumentów, skrywającą całe nieznanne połącze życia poetki³⁹. Uzna nawet, że nie mamy wystarczających dowodów na realność słynnych zdarzeń w Poznaniu,

³⁷ Rozdział wyluszczyający metodę pracy nosi tytuł *W poszukiwaniu skradzionego listu. Detektyw jako interpretator kultury. Kultura jako miejsce zbrodni* i bynajmniej nie rozpoczyna książki.

³⁸ Filipiak ukazuje go jako „strażnika Kanonu” i dość przekonująco argumentuje, że publikując materiały o poetce, w rzeczywistości był zainteresowany upamiętnieniem zasług Oszackiego jako swojego przyjaciela.

³⁹ Na przykład wiemy, że spędziła pewien czas w domu Nałkowskich i możemy snuć przypuszczenia nie tyle na temat romansu czy flirtu między Nałkowskim lub Jellentą i Komornicką oraz uczuć Anny i Zofii Nałkowskiej w tej sytuacji, ile opinii, jaka na temat Komornickiej musiała się wtedy rozejść po Warszawie. Podobnie: wiemy, że poetka spędziła kilka tygodni w podróży z Cezarym Jellentą, ale zarazem nie znamy żadnych jej szczegółów, możemy jedynie domyślać się na podstawie wzmianki z listu Komornickiej, że była adresatką napaści jako „kochanica Żydów” itp.

będących w relacji rodziny bezpośrednią przyczyną umieszczenia poetki w zakładzie dla psychicznie chorych.

Filipiak podpowiada, że praca detektywa przypomina bardzo pracę psychoanalityka, który śledzi szczeliny dyskursu ujawniające to, co podświadome. Pokaże dzięki temu siły, które na długo przed nocą poznańską musiały stygmatyzować i marginalizować poetkę w życiu literackim, towarzyskim i rodzinnym. Zasugeruje, że znane z przekazów opinie o Komornickiej to jedynie czubek góry lodowej gromadzących się wokół niej plotek i insynuacji, które musiały coraz mocniej wywierać wpływ na jej życie. Będzie przekonywać, że straszniejsze następstwa niż noc poznańska miało dla jej życia zaangażowanie w obronę Cezarego Jellenty przed antysemitycznymi napaściami, zawieszenie druku *Halszki* w postępowym „Głosie” czy intrygi rodzinne wokół sprawy spadkowej po ojcu. W tej perspektywie noc poznańska, której kilku bezpośrednich przyczyn Filipiak dopatruje się w formie hipotetycznej⁴⁰, to już tylko gwóźdź do od dawna domykającej się trumny pogrążającej się w depresji i niemocy twórczej poetki.

Co do słynnej nocy – Filipiak, jak detektyw z opowiadania Poe’go, wydobędzie z samych tekstów pisarki to, co w nich leży właściwie na wierzchu, ale nie było dotąd brane pod uwagę przez innych badaczy: wiersz *Poznań z Księgi poezji idyllicznej*. To w niej będzie także szukać śladów toksycznej relacji z matką i wiedzy o jej prawdziwej roli w życiu córki⁴¹. Uzna, że psychotyczny sztafaż wierszy o matce i wielu innych, zrażający dotąd badaczy, to celowe mylenie pościgu, ponieważ Komornicka tylko w ten sposób mogła powiedzieć o matce lub pobytach w szpitalu coś, co nie stałoby się przyczyną kolejnych prześladowań.

Rozpoznanie Filipiak, które ukazują punkty krystalizacji pewnych wątków biografii i twórczości poetki, koncentrują się na kilku

⁴⁰ Na przykład stawia tezę, że mógł to być gest ironiczny wobec lekarza, który wcześniej tego dnia sugerował jej bycie inwertką, przynależność do „trzeciej płci” itp. O konsultacji z psychiatrą poprzedzającej „atak choroby” w Poznaniu nie wspomina rodzina, ale sama poetka w wierszu *Poznań*.

⁴¹ Np. w wierszach *Szeremere*, *Strzyż*, *Dobry synek*.

sprawach. Po pierwsze, autorka pokazuje osamotnienie Komornickiej jako kobiety-artystki na tle najpopularniejszych w jej epoce dyskursów na temat kobiecości, czyli z jednej strony dyskursu konserwatywnego (co oczywiste), ale z drugiej – wczesnomodernistycznego, który nie tylko oskarżał jej płeć, ale czynił również podejrzaną próbę wykroczenia poza przypisywaną kobiecie tożsamość (oba człony alternatywy kobieta-matka – *femme fatale* naznaczają płcią jako instynkt, od którego nie można uciec), a z trzeciej – wczesnego dyskursu feministycznego, który w Polsce mocno odżegnywał się od emancypacji obyczajowej, kładąc utylitarnie nacisk na odpowiedzialne pełnienie roli obywatelki, patriotki i matki przez wyedukowane i pracujące kobiety. Filipiak uzupełnia rozpoznania uwagami, które potwierdzają niechęć lub podejrzliwość otoczenia.

Po drugie: stara się wykazać, że na pogarszającą się wciąż pozycję towarzysko-literacką Komornickiej złożyło się wystąpienie w obronie Cezarego Jellenty, współautorstwo *Forpoczt*, pomieszkowanie u Nałkowskich i wyjazd z Jellentą za granicę, a co za tym idzie przydomek „kochanicy Żydów”, komunistki i skandalistki w kołach konserwatywnych i antysemitów⁴²; następnie małżeństwo z Janem Lemańskim (skandal ze strzelaniną na Plantach, który utrwalił jej opinię *femme fatale*), które zaważyło na pogorszeniu pozycji w rodzinie); stylistyka tomu *Baśnie. Psalmodie* oraz wybranych mistycyzujących wierszy, która nastawiła do niej podejrzliwie środowiska „postępowe”, posądzające ją o dryfowanie w kierunku „obozu biblijnego”; wreszcie możliwe pogłoski o jej inwersji seksualnej, do której przyczyniły się nowe poglądy „naukowe” na kobiety twórcze jako reprezentantki „trzeciej płci”, „inwertki”, ale i pewne wątki jej powieści drukowanej w „Głosie”, które mogły wskazywać na lesbianizm i być może (choć nie one jedne) zaważyły na decyzji redakcji, aby zawiesić druk powieści. W rozdziale *Matka i miłość szalona* Filipiak pokazuje też toksyczny, zabójczy dla poetki wymiar relacji z matką, odczytując ich korespondencję. Konkluduje,

⁴² Filipiak oczywiście nie dysponuje tu szerokim materiałem dowodowym. Jej hipotezy są oparte na przykład na wzmiankach w listach Komornickiej.

że w tych okolicznościach zawieszenie druku *Halszki* w „Głosie” okazało się „powtórny wpechnięciem Komornickiej do jej brzucha”, czyli skazaniem jej na zależność od rodziny i życiowy regres.

Filipiak potrafi także z utworów Komornickiej wyczytać sposób myślenia właściwy postmodernizmowi i trudny do przyswojenia w jej epoce (na przykład elementy krytyki postkolonialnej w *Raju młodzieży*, wątek krytyki języka czy wręcz dyskursu jako ważnego tematu jej utworów z *Forpoczt* czy poetykę groteski, ironii i kampu obecną w *Księdze poezji idyllicznej*⁴³). Czytanie *Raju młodzieży* staje się dla niej pretekstem dla pokazania czytelnikowi niezwyklej intelektualnej sylwetki poetki: przenikliwości i oryginalności sądów o kulturze angielskiej, bezkompromisowości (która jednak obróciła się przeciwko niej, bo badaczka uważa, że ukończenie studiów w Anglii bardzo by Komornickiej pomogło).

Filipiak konstruuje więc w miejsce starego inny mit Komornickiej-Odmieńca: to pisarka zbyt wybitna dla epoki, która jednak czekała na swój czas i była go właściwie pewna. Jest pierwszą przedstawicielką kobiecego modernizmu w literaturze polskiej (choć przesłoniła ją w tej roli Zofia Nałkowska) i zarazem pierwszą przedstawicielką postmodernizmu w niej⁴⁴. W zakończeniu nawiązuje do tytułu drugiej części książki – „Jej (auto)kreacje” – i twierdzi, że Komornicka, nie znajdując miejsca w głównym nurcie kultury, postawiła na jej marginesy, na których testowała role „egoistki, negatywnej kobiety, podróżnika, przestępcy, Żyda-przechrzty, feministki, *femme fatale*, inwertki, córki swojej matki, twórczyni cierpiącej „z braku doświadczenia”, Chimery, rozpustnicy, transseksualistki, wieszczka, dziecka i szaleńca”⁴⁵. Pokazuje także, że dla Komornickiej transgresja „jako przekroczenie własnych lub uwewnętrznionych granic staje się narzędziem rozwoju, jego niezbędnym warunkiem”⁴⁶.

⁴³ Analizując *Księgę...*, wykazuje nawiązanie do cyklu Baudelaire'a *Kwiaty zła* oraz podobieństwo z awangardową już poetyką Laforgue'a.

⁴⁴ Filipiak pisze o cechach wschodnioeuropejskiego modernizmu, zgodnie z tezami Włodzimierza Boleckiego (por. tamże, s. 29, 33).

⁴⁵ Tamże, s. 486.

⁴⁶ Tamże, s. 487.

Wyругowanie Komornickiej ze sceny literackiej świadczy o panujących dyskursach i wzorcach kulturowych tworzących kanon literacki, w którym dla Komornickiej nie było miejsca. Jednocześnie Filipiak mówi o upośledzeniu kultury polskiej na tle innych krajów Europy tego czasu, w których Komornicka mogłaby zostać przyjęta z dużo większym zrozumieniem (na przykład we Francji, o czym świadczy opowiadanie Gautiera, albo w Niemczech czy Szwajcarii, o czym świadczą opisy kobiecych emancypacyjnych wspólnot w twórczości Aimée Duc).

Filipiak, przenikliwie opisując sytuację życiową Komornickiej, jej talent i osamotnienie w świecie literackim i kulturalnym, który okazuje się nie dość postępowy jak na wymogi sytuacji („przyjaciele”, którzy porzucają Komornicką w potrzebie, redakcja „Głosu” czy Nałkowska⁴⁷), daje na każdej stronie dowody empatii wobec bohaterki, choć nie ujawnia się w pracy jako podmiot mówiący (to robi dopiero w *Księżce Em*). Tylko w rozdziale poświęconym *Skradzionemu listowi* przyznaje skromnie, że jej praca interpretatora to gest przejścia listu Komornickiej, który jednak do niej nie należy, bo to list „skradziony” i „krążący po kulturze”. Filipiak więc przechwytuje go, zawłaszcza, użytkuje, ale zarazem – przekazuje dalej...⁴⁸ Fascynacja i empatia jako stosunek autorki do bohaterki rozprawy stanowią wyraźnie napęd dla trudu interpretacji jako badania dokumentów i wytwarzania coraz to nowych hipotez. Pośrednio wskazuje na tę bliskość emocjonalną wprowadzanie wątków biografii alternatywnej⁴⁹.

Życie Marii Komornickiej staje się dla Filipiak także *case study*, przez które można czytać kulturę polską przełomu XIX i XX wieku

⁴⁷ Filipiak rozwija wątek skomplikowanego stosunku Nałkowskiej do Komornickiej, twierdząc, że było jej na rękę zajęcie miejsca po niej i sugeruje, że do tego dążyła. Tym można by jej zdaniem wytłumaczyć przemilczenie Komornickiej w jej wystąpieniu na Zjeździe Kobiet w 1907 roku w części poświęconej zasłużonym polskim pisarkom, które musiało zrobić Komornickiej wielką przykrość.

⁴⁸ Tamże..., dz. cyt., s. 73.

⁴⁹ Filipiak zastanawia się na przykład, kim by była Komornicka, gdyby skończyła jednak college Newnham lub gdyby studiowała w Genewie i mogła wejść w tamtejsze środowiska postępowe i kobiece.

i niejako mimochodem ujawnić uporczywą trwałość pewnych wzorców kulturowych także w pierwszej dekadzie XXI wieku. Omawiając sprawę Jellenty, cytuje współczesne prace o antysemityzmie autorstwa Bożeny Umińskiej czy Aliny Całej. Natomiast pisząc o *Księdze...*, wyjątkowo celnie punktuje, co do Komornickiej mogło przemawiać na korzyść buddyzmu w zestawieniu z chrześcijaństwem⁵⁰. Także te uwagi wydają się bardzo na czasie.

Obraz Polski przełomu XIX i XX wieku, jaki się wyłania ze sprawy Komornickiej, jest przygnębiający: obskurantyzm, mizoginia, antysemityzm, homofobia, meskineria, toksyczne relacje rodzinne... – to właśnie przyczynia się do klęski poetki, a jednocześnie niejednemu czytelnikowi musi się wydać bardzo znajome i uporczywie trwałe. O odmienności Komornickiej przesądza jej kobiecy indywidualizm, geniusz twórczy, zaangażowanie społeczne, być może nienormatywna seksualność i wreszcie – nieortodoksyjna duchowość. Wątek ciągłości wzorców kulturowych (dotyczących sytuacji kobiet czy religii) rozwinie jednak autorka dużo wyraźniej dopiero w dzienniku dołączonym do *Księgi Em*, pozwalając tam sobie na dostrzeżenie podobieństw między sytuacją Komornickiej i własną.

Warto jednak zastrzec, że jej metoda tropienia „zbrodni w kulturze” ma także mankamenty. Fascynująca, dopóki autorka skupia się na przemocy symbolicznej zawartej w dyskursach i praktykach społecznych, rozczarowuje, kiedy wkracza na grząski teren rozważań o zaniedbaniach znajomych – zwłaszcza że materiał faktograficzny jest tu niezwykle skromny i operujemy jedynie poszlakami. Razi zwłaszcza ton, jakim Filipiak pisze o Zofii Nałkowskiej. Sensacyjna teza, że „gdyby popełniono tu zbrodnię”, ona „miałaby motywy”⁵¹, bo musiała traktować Komornicką jako literacką

⁵⁰ Wskazuje między innymi na to, że buddyzm nie wymaga od wyznawcy lojalności wobec Bóstwa, ale kładzie nacisk na poznanie jako warunek oświecenia, tym samym usuwając tragiczne napięcie między dążeniem do zbawienia a dążeniem do poznania, które było podstawą romantycznego rozumienia paktu faustowskiego; por. tamże, s. 460.

⁵¹ Por. tamże, s. 322.

rywalkę (zdaniem Filipiak dla dwóch wybitnych indywidualności kobiecych nie wystarczyłoby w tym samym czasie miejsca na scenie literackiej), wydaje się mocno naciągana. A wykazany „udział w zbrodni” polega w końcu na jednej złośliwej uwadze w dzienniku i wspomnianym już pominięciu Komornickiej w wystąpieniu na Zjeździe Kobiet. Filipiak snuje przypuszczenia, że takich złośliwości mogło być z jej strony więcej⁵², czy ona sama nie okazuje się jednak „winną zbrodni” wobec drugiej pisarki, wprowadzając w obieg liczman, który niebawiąca się w subtelności Sylwia Zientek sprowadzi kilka kat później do twierdzenia, że relacje Komornickiej i Nałkowskiej „oparte zostały na wzgardzie, zawiści i wreszcie zemście”!⁵³ Oczywiście, prowadząc śledztwo, Filipiak operuje głównie trybem przypuszczającym i nie jest winna zniekształceń, których dopuszczają się na jej wywodach czytelnicy, jednak na przykładzie tych partii rozprawy widać, że termin „zbrodnia w kulturze” rozumiany jako domniemane złośliwostki towarzyskie staje się nieco groteskowy.

Księga Em

Dramat Filipiak, raczej przypadkowo opublikowany przed *Obszarami...*, bo wyraźnie powstający w tym samym czasie, przekłada główne tezy rozprawy na literaturę zarówno w planie treści, w którym są zarysowane sytuacje między ważnymi osobami z kręgu Komornickiej i nią samą, a także użytkowane cytaty z listów i twórczości pisarki, jak i w planie formy, która nawiązuje do jej poetyki i światopoglądu z okresu pisania *Księgi poezji idyllicznej*, tak jak je rozumie Filipiak. Książka pod tytułem *Księga Em* składa się jednak nie tylko z dramatu, ale i z dołączonej do niego części zatytułowanej znacząco *Moje życie z Marią*, zawierającej komentarze i dziennik pisarki.

⁵² Wątek braku empatii Nałkowskiej wobec Komornickiej Filipiak wprowadza także do *Księgi Em*.

⁵³ Por. <http://zientek.blog.pl/2014/03/16/nalkowska-i-komornicka-triumf-i-upadek-marzen-o-literackiej-slawie/> [dostęp: marzec 2018].

Dziennik przyjmuje tu znaną formę dziennika pisarza, który ma przybliżyć czytelnikowi proces poznawczy i twórczy autorki dramatu – i pozwolić sobie zacząć analizę dzieła od niego, przynajmniej się tym samym do pewnej bezradności wobec samego dramatu. Dowiadujemy się więc z dziennika już na początku, że do zajęcia się Komornicką zachęciły autorkę najpierw (wspomniane we wstępie) okoliczności zewnętrzne. Dziennik pozwala dowiedzieć się, jakie fazy przechodził stosunek do poetki, ale tytuł od początku sugeruje, że stanie się on z czasem bardzo intymny. Poznajemy właściwie nie tylko kulisy pisania dramatu, ale i *Obszarów odmienności*. Sprawa Komornickiej stała się szybko sprawą samej Filipiak, choć autorka twierdzi, że jej problem był czy nadal jest inny niż problem Komornickiej, ponieważ ona sama chciała „zmienić rodzaj z polskiego na amerykański”⁵⁴, a nie z kobiecego na męski. Z przedstawionych w *Obszarach*... analiz wiemy dobrze, że problem z polskością był także problemem tej drugiej, Filipiak jednak twierdzi, że z początku Komornicka z wielu powodów wydawała jej się tak obca, że myśli o zobowiązaniu wobec zleceniodawców bardzo jej ciążyła⁵⁵.

Ten opór rozpuszcza się powoli. Filipiak cytuje monolog Wandy ze *Skrzydźdzonych*: „Wszystkie męki, wszystkie rozkosze, ogromny zamęt porywów i namiętności, dążeń i bezbrzeżnych rozpaczy oddam tym, którzy mnie pojną, dziś czy kiedyś, gdy mnie nie będzie, tym, którzy jak ja będą silnie napiętą i gwałtownie życiem drgającą struną”. Dopiero te słowa zrobiły na niej ogromne wrażenie, ponieważ odkryła, że jest taką właśnie osobą. To wtedy „postanowiła zawrzeć z Marią pakt” i „przyjąć jej dar”⁵⁶.

⁵⁴ Por. I. Filipiak, *Księga Em...*, dz. cyt., s. 200. A także „mam za sobą doświadczenie niedokończonej transgresji, tj. zmiany mojego rodzaju z polskiego na amerykański” (tamże, s. 205).

⁵⁵ Por. na przykład: „Obcy ład. Brak podstawowych punktów identyfikacji. Nie budzę się z myślą: Boże, dlaczego nie uczyniłeś mnie mężczyzną. / Budzę się z myślą: Boże, dlaczego uczyniłeś mnie Polką? Przynajmniej kilka razy na tydzień. Czasem też w ciągu dnia” (tamże, s. 200).

⁵⁶ Tamże, s. 207.

Proces odkrywania podobieństw kończy się niepokojącym utożsamieniem. Współczesna pisarka zaczyna dostrzegać trajektorię losu Komornickiej we własnym losie – okazuje się, że działają w nim te same wzorce kulturowe i rodzinne⁵⁷. Snuje refleksję nad losem kobiet poszukujących indywidualności i twórczej drogi: „Tymczasem wiadomo, że – jak w mordę – ma się powtarzać. Właśnie tak – aby żadna nie śmiała wygrać z młyńskim kołem narodowej narracji. Ale jest nadzieja – niech no ktoś tylko wygra, to czar pryśnie”⁵⁸.

Problem płci (kobiecej) okazuje się po prostu jednym z wymiarów problemu z polskością w ogóle. Komornicką i Filipiak łączy miłość do kultury, która zachowuje się wobec nich co najmniej ambiwalentnie (podobnie jak ich matki). Filipiak pisze także z rozczarowaniem – i zrozumieniem dla Komornickiej – o polskich wzorcach religijnych: „Paradoksalnie, nikt inny i nic innego, ale to właśnie Polska odcięła mnie od kultury religijnej – zniechęciła do doktryny, kojarząc tę ostatnią z prawieniem impertynencji. Jaka niepowetowana strata!”⁵⁹. Czyni przy tej okazji uwagę, że dziś na Zachodzie religia jest rozumiana inaczej i że poszukiwania duchowe stały się dla ludzi ważne, ale że możliwe to jest także dzięki swobodzie życiowej, którą zdobyli.

Filipiak zaczyna wreszcie grać z buddyjskimi wyobrażeniami Komornickiej (i z czytelnikiem), snując rozważania, czy nie jest aby jej wcieleniem, i dochodząc do wniosku, że wprawdzie nie jej, ale bardzo prawdopodobne, że Zofii Villaume, bo czuje się podobna właśnie do niej. Snuje wizję, zgodnie z którą podobne wcielenie

⁵⁷ Por. tamże, s. 240–241. Pisarka wymienia w dzienniku odczucie obcości w Polsce, trudność ze znalezieniem własnego miejsca (trudność z obronieniem doktoratu w IBL i niespełnione marzenie o zatrudnieniu w nim, owocujące jeszcze raz poczuciem odrzucenia przez polską kulturę), osamotnienie wśród znajomych i przyjaciół, ze strony których w tej sytuacji słyszy raczej oskarżenia, niż dostaje wsparcie, toksyczną relację z matką i konieczność obrony własnej autonomii przed nią (ale tu notuje własne zwycięstwo), wreszcie – brata, który w czasie pisania dramatu usiłował przejąć jej spadek po ojcu.

⁵⁸ Tamże, s. 239.

⁵⁹ Tamże, s. 241.

byłoby aktem „sprawiedliwości literackiej” i „rewindykacji” i że może ktoś w zaświatach właśnie dlatego tak zdecydował⁶⁰.

W ten sposób Filipiak zaczyna publicznie grać Komornicką czy Villaume jako swoimi Awatarami, budując własną pozycję jako pisarki i krytyczki. Jej spotkanie z Komornicką przestaje być przypadkiem, a staje się losem i misją. Notuje, że w czasie pracy dostała od prof. Graczyk z Gdańska zapiski z zajęć u prof. Janion w latach osiemdziesiątych i ze zdumieniem znalazła tam swoje pierwsze refleksje o Komornickiej. Ba – odnajduje list z prośbą o zatrudnienie w IBL PAN z końca lat osiemdziesiątych, w którym deklarowała, że chciałaby się poświęcić pracy nad Komornicką⁶¹. W ten sposób pani z telewizji, która zresztą zniknęła, kiedy tylko obudziła się w Izabeli Filipiak myśl o zajęciu się poetką, okazuje się wysłanniczką Przeznaczenia, kierującą na drogi mające doprowadzić do wypełnienia życiowego zadania.

Choć pisarka potrafi zdobyć się na dystans wobec mitu Komornickiej, na przykład pokazując, że decyzja rodziny o umieszczeniu jej w zakładzie miała prawdopodobnie źródło inne niż jej domniemana choroba⁶², a nawet dostrzec groteskowy wymiar w tezie o „tragicznym wyborze poetki”⁶³, to generalnie odkrywa w Marii przyjaciela⁶⁴. Podkreśla jej dobroć i rycerskość w życiu literackim (o czym świadczy nie tylko obrona Jellenty), nadając jej późniejszym losom – tak jak Janion – wymiar męczeństwa. Twierdzi, że poetka była w jakimś wymiarze naiwna, a zatem bezbronna, i to przyczyniło się do jej klęski w życiu towarzysko-literackim. Przyznaje, że sceny

⁶⁰ Tamże, s. 245.

⁶¹ Por. tamże, s. 232–234.

⁶² Pisze: „Ale może po prostu chodzi o to, że ona, trwając w tym swoim jakimś kryzysie, stała się natrętna, marudna, obsesyjna, „upierdliwa” i nawet święty by z nią nie wytrzymał – i to wszystko. A mnie jest łatwo wygadywać, bo tego nie widziałam” (tamże, s. 207).

⁶³ To oczywiście kamyczek do ogródka Marii Janion: „Mówi się o jej „tragicznym wyborze” [...], co oznacza w popularnym rozumieniu „odrzućcie kobiecości” na rzecz męskości, człowieczeństwa, bądź też androgynii, a okazuje się egzystencją na skraju wydarzeń i na garnuszku rodziny” (tamże).

⁶⁴ Por. tamże.

części IV powstały na samym początku, ponieważ nasuwały się jej w postaci dialogów Marii z różnymi postaciami z nawracającym motywem sugestii rozmówców, że jej życiowe niepowodzenia są wyłącznie jej własną winą, że „coś z nią jest nie tak”. Uwzniosła poetkę, nazywając ją „świętą Marią-Włast”⁶⁵.

Przyznaje, że *Księga Em* była pisana coraz bardziej jako hagiografia, choć ze względu na poglądy poetki – buddyjska, a nie chrześcijańska. Nawiązanie do wzorców hagiograficznych znajduje uzasadnienie w szczerości duchowych poszukiwań Komornickiej i jej zaangażowaniu w praktykę, o których pisała Maria Dernałowicz. Jednocześnie jednak odwołuje się w poetyce dramatu do groteski i kampu zawartych w *Księdze...* i określających pozycję samej Komornickiej wobec jej wierzeń, na temat których sama potrafiła ironizować.

Filipiak ma jednak najwyraźniej wątpliwości co do zrozumiałości swojego dramatu (albo uważa, że komentarz ustawiający jego odbiór stanowi integralną część tekstu). Pisze: „Nie wiem, czy to jest wystarczająco jasne, że te cztery kolejne części dramatu rozgrywają się w jednej chwili śmierci postaci zwanej Em i jest to śmierć zarazem samotna i wizjonerska”. I dodaje: „(To zaledwie koincydencja, ale jednak: gdy piszę te słowa, umiera papież, wśród tłumów.) Em pragnie się (od)rodzić, a umiera i to jest straszliwie ironiczne”⁶⁶. Tak więc tłumaczy ogólną strukturę dramatu, która może pomóc w jego czytaniu lub wystawieniu. Objasnia też, że wszystkie epizody są oparte na dokumentach i dziełach Komornickiej, zwłaszcza *Księdze poezji idyllicznej*. Wymienia najważniejsze użytkowane teksty i cytaty oraz wyjaśnia, jak zaważyły na jej rozumieniu losu poetki i na koncepcji dzieła. Przyznaje, że najważniejszy w jego konstruowaniu był wiersz *Poznań*. Przyznaje także, że komponowała muzykę do wielu wierszy z *Księgi...*, chcąc je użytkować w dramacie jako piosenki.

Filipiak rozwija także w dzienniku motyw Inkuba pojawiający się w dramacie, ukazując tragiczne, faustyczne dążenie Marii – do

⁶⁵ Tamże, s. 212.

⁶⁶ Tamże, s. 245.

poznania i sławy literackiej – jako podłoże pomysłu o pakcie z diabłem. Jednocześnie zwraca uwagę, że erotyczny wymiar scen z Inkubem (scena w Poznaniu i scena śmierci) zrodził się z pragnienia, aby w życiu Em było miejsce także na przyjemność.

Zastrzega też, że dramat nie odtwarza w porządku chronologicznym życia Komornickiej, lecz raczej stara się przekazać „esencję” jej biografii i losu. Mamy tu zatem zgodnie z deklaracjami autorki: moment śmierci i towarzyszące mu wizje-rekapitulacje życia, wpisane w strukturę hagiografii, w której postaci z zaświatów są bohaterami dramatu; ironiczne napięcie między pragnieniem odrodzenia a śmiercią, poetykę kampu w przedstawieniu zaświatów (kampowe aniołki z poetyki LGBT i sam problematyczny status egzystencji pośmiertnej, która zgodnie z ich wyjaśnieniami polega na spełnianiu oczekiwań umierającego, które miał wobec nich za życia), generalnie formę postmodernistyczną, czyli groteskową, parodystyczną, pełną cytatów i pastiszów.

Sam dramat składa się nie z aktów, ale części. Po *Prologu* mamy cztery części zatytułowane: *Panna Niczego* (narodziny i sceny z życia młodej Marii, w tym zawarcie paktu z diabłem), *Folie à deux* (relacja z matką), *Spisek koronacyjny* (sceny w domu obłąkanych inspirowane myślą narodową z jednej strony, a fantazmatami o Polsce Piotra Odmieńca Własta z drugiej) i *Niebogrofia* (sceny pośmiertnej wędrownicy Marii, rekapitułujące najważniejsze wątki jej egzystencji w formie rozmów z wybranymi osobami rzeczywistymi⁶⁷ i fantastycznymi⁶⁸).

Zwraca uwagę rys groteskowy i humor historii osnutej wokół wydarzeń i utworów poetki. Na przykład w części *Folie à deux* do przedziału, w którym Maria rozmawia z matką wiozącą ją do zakładu, wchodzi sprzedawca plastrów na rodzaj i zachwala swój

⁶⁷ Na przykład z Lemańskim czy Zofią i Wacławem Nałkowskimi.

⁶⁸ Na przykład Piotrem Odmieńcem Włastem, prababką Wąsowiczową, Inkubem, a nawet Bogiem, który cieszy się, że Maria przywróciła mu życie swoją wiarą. Sceny te są pełne groteskowego humoru. Na przykład Wąsowiczowa, kobieta w stylu „mężnej szlachcianki” wygłasza pod adresem prawnuczki komentarz: „Ot i kobieta wyzwolona – zamiast oszczędzać czas na wielkie dzieła, wychodzi za mąż za frajera. Co jest z tobą nie tak?” (tamże, s. 157).

towar⁶⁹. Matka tłumaczy konduktorowi, że jej córka ma „problem gramatyczny” (bo mówi o sobie w rodzaju męskim). Pojawia się także aluzje do rozumienia płci w psychoanalizie Lacana (Maria z matką ugrzęzną między stacją „Panowie” i „Panie”). Ale relacja z matką okazuje się przede wszystkim koszmarna. Komunikacja jest zablokowana, bo matka nie stara się już rozumieć mówiącej symbolami córki, która na koniec próbuje wdrzeć się pod jej spódnicę, aby „narodzić się na nowo”.

Groteskowe, błyskotliwe i postmodernistyczne będą także rozmowy Marii z politykiem w części III, w której kusi on ją swoją wizją polityczną. W części IV zaś na pierwszy plan wydobyta zostaje groteska religijna ze wspomnianymi już, obecnymi od początku dramatu kampaniami (co oczywiście znaczy także: dwuznacznymi płciowo i seksualnie) aniołkami. Na przedostatniej gwiazdzie Maria znów rozmawia z Biesem, z którym w swoim przekonaniu zawarła kiedyś pakt dotyczący sławy literackiej, a który teraz wygłasza wywód o dewaluacji paktu i tłumaczy, dlaczego wolał gorset zamiast jej duszy, a zadowolili się w końcu tylko pończochą. Wreszcie na dziewiątej gwiazdzie Maria przeżywa bombardowanie Grabowa (ironicznie skonstrastowane z jej pragnieniem lotu) i scenę śmierci (fikcyjnej oczywiście). Występuje w niej wiejska położna Róża (wspomniana w dokumentach), która objaśnia Marii/Piotrowi sens „inkubacji”, pojawia się też sam Inkub, który przychodzi utulić Marię. Przytoczę ostatnią część sceny, aby dać pojęcie o poetyce Filipiak:

Inkub rozchyła pelerynę. Otwiera się i jest Księgą. Pod okładką peleryny ma kilka warstw skrzydeł złączonych „samopłonącą” blaszką w kształcie gwiazdy. Na skrzydłach są rozpięte luźno opadające zasłony. Warstwy, warstwy i warstwy.
RÓŻA:

Inkubacja jest czułością, proszę pana. Niech się pan w niej utuli, to się pan z niej narodzi. Dziś zaszczepiony, jutro będziesz wzmocniony, a to dobrze, bo wie pan. Chwila wieczności jak chwila wychnienia, a potem wraca pan tutaj, załatwia swoje zadawnione interesy i, ostrzegam, wcale nie będzie łatwiej. Czekają pana nowe okropności.

⁶⁹ Płastry na rodzaj okazują się służyć do zalepienia „dziury w ciele”, która jest źródłem rozmaitych kłopotów...

EM:

Teraz mnie zaprasza. Dziękuję, Rózo, za wszystko.

*Em obejmuje Inkuba, który zamyka pelerynę wokół Księgi i Em. Ostrożnie i z czułością.*⁷⁰

W moim odczuciu, w *Księdze Em* najwyraźniejsze są rys groteskowy w potraktowaniu tematyki religijnej oraz empatia wobec bohaterki w poruszających, na wpół erotycznych, ale i czułych scenach z Inkubem (przemiana w Poznaniu i cytowane zakończenie).

Trzeba jednak ostrzec, że jest to dramat dla koneserów: wyśmakowany, ale mało czytelny, zwłaszcza dla odbiorcy niewtajemniczonego we współczesną humanistykę i dzieła światowego postmodernizmu.

Dyptyk Brygidy Helbig-Mischewski: *Strącona bogini i Inna od siebie*

Helbig-Mischewski wyznaje we wstępie do polskiego wydania monografii Komornickiej, które ukazało się w 2010 roku, że praca nad nim stała się okazją do uwzględnienia dokonań badawczych Izabeli Filipiak i dialogu z nią. Twierdzi, że łączy je poszukiwanie „śladów, przyczyn i konsekwencji dokonanego na pisarce przestępstwa kulturowego i podjęcie (kolejnego już) wysiłku na rzecz jej rehabilitacji”⁷¹. Ważne dla niej były szczególnie analizy bolesnych związków pisarki z matką i rodziną, a także wielu znajomymi. Możemy to wyznanie potraktować jako określenie przynależności do pewnej badawczej, a nawet egzystencjalnej wspólnoty – osób zafascynowanych Komornicką i odczuwających w stosunku do niej pewną misję.

Co więcej, badaczka przyznaje, że przykład Filipiak zachęcił ją do poluzowania gorsetu naukowej formy i pozwolenia sobie na bardziej swobodny i osobisty styl wypowiedzi. Mimo tej deklaracji trzeba zauważyć, że właśnie w przypadku *Strąconej bogini...*

⁷⁰ Tamże, s. 196.

⁷¹ B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini...*, dz. cyt., s. 17.

pierwszy raz mamy do czynienia z monografią życia i twórczości Komornickiej spełniającą wymogi tej tradycyjnej formy naukowej⁷². W duchu współczesnej humanistyki Helbig-Mischewki podkreśla jednak świadomość subiektywności własnej wizji i osobistego zaangażowania w los bohaterki.

Jej praca jest jak dotąd najbardziej wyczerpująca i wielostronna, jeśli chodzi o analizy poszczególnych utworów Komornickiej. Ich interpretacji towarzyszą rozważania o charakterze biograficznym, genetycznym, historyczno-ideowym i kulturoznawczym. Autorka rozważa twórczość na tle epoki, wiążąc ją ze stylem i ideami Komornickiej, a zarazem pokazując jej oryginalny wkład w Młodą Polskę. Wprowadza także kontekst płci kulturowej, krytyki feministycznej oraz wybranych nurtów współczesnej psychologii.

W analizach utworów sprzed przemiany (np. *Szkice, Skrzywdzeni, Halszka*) wydobywa między innymi sprzeczności w konstrukcji postaci kobiecych (między kobietą indywidualistką a *femme fatale*), świadczące o zmaganiach z wyobrażeniami epoki na temat kobiet. Zwraca także uwagę na znany splot motywów dążenia do zraty (*Halszka*) bądź przemiany (wybrane wiersze). Zanim z *Księgi poezji idyllicznej* wydobędzie jej „drugie dno”, podobnie jak Filipiak kładąc nacisk na uwikłanie poetki w toksyczną relację z matką i szukanie ratunku w idealizacji ojca i rodu, przeanalizuje narzędziami psychoanalizy tom *Baśni. Psalmologii*, aby już tu dostrzec skomplikowany stosunek do ojca (także po jego śmierci) i matki (jej ustalenia są tu różne od hipotez Filipiak), który stanie się podłożem rozwinięcia tych wątków w późnej twórczości.

Na marginesach rozważań literackich Helbig-Mischewski chętnie powtarza hipotezy Filipiak, skłonna jest także traktować teksty literackie Komornickiej jako pomoc w wypełnieniu białych plam w jej

⁷² To znaczy: praca zaczyna się od wstępu wykładającego cel książki, dług wobec poprzedników i założenia metodologiczne, pierwszy rozdział podsumowuje stan badań, drugi poświęcony jest dzieciństwu Marii, a następne jej utworom w kolejności ich powstawania. Każdy rozdział zamyka rekapitulacja przeprowadzonych analiz, a zakończenie stawia hipotezę dotyczącą przyczyn i sensu przemiany Komornickiej, podsumowując zarazem dotychczasowe badania.

życiorysie: poznaniu jej myśli i emocji i – prawdopodobnie – śladów pozostawionych przez pewne doświadczenia. Choć rozważania te sytuują się na drugim planie, metoda lektury wpłynie znacząco na kształt powieści biograficznej Helbig, w której najważniejsze związki emocjonalne Komornickiej (mimo kontekstu gender jednak z mężczyznami) naszkicowane są w oparciu o emocjonalną dynamikę i problematykę egzystencjalną wyczytaną z takich tekstów, jak baśń *O ojcu i córce* (relacja z ojcem), *Czarotania i Seni* oraz *Feniks* (domniemany romans z Cezarym Jellentą, ten pierwszy miałby określać także stosunek do Gustawa Walewskiego), *Andronice i Gynajkofilos* oraz *Bluszcz* (charakter relacji w małżeństwie z Lemańskim). Teksty te traktowane są zatem jako zakamuflowane wyznania i relacje autobiograficzne, a nie fikcyjne kreacje. Podobne podejście stwarza oczywiście niebezpieczeństwa, ale autorka powieści nie ukrywa, że tworzy hipotezy i fikcję biograficzną, usprawiedliwioną niewiedzą i ciekawością z jednej strony a prawdopodobieństwem i empatycznym wczuciem z drugiej.

Helbig-Mischewski, inaczej niż Filipiak, a podobnie jak Janion i wielu innych badaczy, fascynuje się nie tylko symbolicznym wymiarem przemiany Komornickiej – „zbuntowanej kobiety” w „moralizującego starca”, ale i jego znaczeniem z punktu widzenia współczesnej psychologii czy psychiatrii. Dużo uwagi poświęca jednak przede wszystkim znaczeniu, jakie Komornicka starała się nadać egzystencji i utworom powstałym po przemianie, widząc w nich zapis próby nadania sensu cierpieniu, przeciwdziałania zwątpieniu, ratowania godności i podmiotowości oraz wizerunku siebie jako poety, wieszczka i mistyka⁷³.

Księgę poezji idyllicznej czyta jako ślad egzystencji, w którym najciekawsze okazują się „zgrzyty” (napięcie między trywialnością a wzniosłością, patos podszyty ironią, idylla przechodząca w tragedię) pokazujące Własta jako „mistrza autoterapii, godnego przetrwania w okolicznościach upokarzających”⁷⁴. Odrzuca hipotezę o chorobie psychicznej Komornickiej, a jej „symptomy” stara się

⁷³ Por. B. Helbig-Mischewski, *Strącona bogini...*, dz. cyt., s. 427.

⁷⁴ Tamże, s. 490.

zrozumieć w ramach dyskursu antypsychiatrycznego oraz współczesnych nurtów terapii rodzinnej wywodzącej się z kontrowersyjnych metod Berta Hellingera („unaukowionych” przez Franza Rupperta). Interesuje więc ją pytanie nie o to, czy Komornicka była chora, ale dlaczego po przemianie myślała w taki a nie inny sposób.

Jej główna teza dotycząca przemiany poetki – stanie się ona także zwornikiem fabularnym powieści – wiąże się z przekonaniem, że kryzys życiowy i twórczy (ten pierwszy w sensie świadomości napiętnowania, „szarganej opinii” i marginalizacji w rodzinie, a także podprogowo obecnego poczucia winy z powodu przyczynienia się do śmierci ojca; drugi – w sensie kurczących się możliwości funkcjonowania w obiegu wydawniczym i literackim) doprowadził ją do momentu, w którym wyszukany kulturowy koncept „ponownych narodzin” czy „odrodzenia” przez zyskanie „nowej tożsamości” stanowił możliwą symboliczną odpowiedź na pokusę samobójczą. Píše: „Komornicka nie poszła drogą zapowiadanego w tak wielu tekstach samobójstwa, zabiła «tylko» Marię w sobie i zwróciła się w stronę mistyki”⁷⁵. Podstawowe pragnienie przemiany tłumaczy w dużej mierze także zmianę płci, bo okazuje się ona najradykałniejszym sposobem „wymazania siebie”. Zarazem – w perspektywie dyskursu religijnego stworzonego przez poetkę – męskość staje się przystankiem do całkowitego odcieśnienia i przeanielenia.

Tę tezę wyklada autorka w zakończeniu książki, noszącym tytuł *Nieszczęсна szata. Wnioski, odkrycia, perspektywy*. Zanim wyłoży własną koncepcję, dokona w tym rozdziale podsumowania wiedzy o biografii poetki i znaczeniu nocy poznańskiej w jej życiorysie⁷⁶. Przyzna przy tym, że jeszcze w niemieckiej wersji pracy bliska była traktowania Komornickiej jako transseksualistki (osoby, która

⁷⁵ Tamże. s. 527.

⁷⁶ Dyskutuje tezy, że kryzys/choroba/przemiana spowodowane były molestowaniem w dzieciństwie, doświadczeniem gwałtu, uwiedzeniem, doświadczeniem aborcji, złymi doświadczeniami z mężczyznami, toksyczną relacją z matką, osamotnieniem w środowisku twórczym, potrzebą odcięcia się od matki, że były gestem ironicznym wobec rodziny itp., pokazując, że żadna z nich nie jest nieprawdopodobna i że na krytyczny stan poetki mógł się złożyć cały splot podobnych czynników.

uważała się za mężczyznę) i że dopiero dalsze studia nad poetką przywiodły ją do zmiany stanowiska⁷⁷. Przypadek Komornickiej odróżnia bowiem od transseksualizmu obecność motywów metafizycznych związanych z męskością i pragnienia przemiany tożsamości w ogóle.

Pracę Helbig-Mischewski cechuje wnikliwość i zaangażowanie, empatyczna postawa, która stanie się jeszcze wyraźniejsza w powieści. Sygnałem naddatku zaangażowania w sprawę Komornickiej jest nacisk, jaki autorka kładzie na niemal profetyczny charakter wielu utworów (ale zauważała go także Filipiak), wskazując, że pisarka powtórzy później tragiczny los kilku wykreowanych przez siebie postaci. Chętnie i często odwołuje się do Filipiak⁷⁸, ale przy różnych okazjach, a zwłaszcza w zakończeniu, powtarza także hipotezy innych badaczy, dodając swoje i starając się wypracować kompromis, zespół najbardziej przekonujących na dziś hipotez. Równie partnerskie podejście jest dość rzadkim zjawiskiem. Badaczka nie próbuje zgodnie z retoryką agonu obalać cudzych ustaleń, ale współdocieka, przyznając się do długu wobec innych⁷⁹. Można w takim sposobie pisania dostrzec próbę ustanowienia wspólnoty wśród badaczy dzielających fascynację Komornicką i dążących do jej „rehabilitacji”.

Z punktu widzenia odbiorcy nie bez znaczenia jest także fakt, że jej książka z powodu uporządkowania i przejrzystości wywodu

⁷⁷ Por. np. tamże, s. 494.

⁷⁸ Na przykład w rozdziale o *Forpocztach* powtarza hipotezy Filipiak o naturze relacji w trio Komornicka, Jellenta, Nałkowski, a także relacji między nimi a Anną i Zofią Nałkowskimi oraz hipotezę o daleko idącym niszczącym wpływie tego „skandalu” na dalsze losy Komornickiej, w rozdziale o *Halszce* powtarza za nią tezę, że zerwanie kontraktu na publikację powieści przyczyniło się do regresu twórczego poetyki. Ale z kolei w rozdziale poświęconym tomowi *Baśnie. Psalmodie* polemizuje z jej tezą, że Komornickiej nie obeszła śmierć ojca, formułując przypuszczenie, że to właśnie poczucie winy z jej powodu znacząco zaważy na późniejszym kryzysie.

⁷⁹ Na przykład w zakończeniu (s. 527) przyznaje, że główną tezę o sensie przemiany Komornickiej jako drodze uniknięcia samobójstwa, zmiany tożsamości i zwrotu ku mistyce zawdzięcza w dużej mierze rozważaniom Krystyny Kralkowskiej-Gątkowskiej (por. przyp. nr 12).

jest łatwiejsza do przyswojenia niż praca Filipiak. Paradoksalnie, dzięki temu może nie tyle przysłonić jej zasługi, co przyczynić się do wprowadzenia jej hipotez i ustaleń w szerszy obieg.

Na pierwszych stronach powieści Helbig⁸⁰ jasno wykląda motywację pisarską, którą jest potrzeba popularyzacji wyników własnej pracy naukowej, podzielenia się nimi z szerszym niż akademickie gronem odbiorców. Pisze tam: „Kilka lat temu napisałam książkę naukową o Piotrze O.W., nawet dwie – jedną po niemiecku, drugą po polsku. Ale kto czyta książki naukowe, doktoraty, habilitacje. Przyciągają tylko kurz w bibliotekach. Więc trzeba pisać jeszcze raz – inaczej”⁸¹. Warto zwrócić uwagę na mocne stwierdzenie: „trzeba”, świadczące, podobnie jak u Filipiak, o poczuciu misji wobec Komornickiej, choć Helbig nie nadaje jej, jak tamta, ironicznie metafizycznego znaczenia. Wspomina za to lekturę eseju Janion *Gdzie jest Lemańska?* na sławistyce w Bochum na początku lat dziewięćdziesiątych jako początek swojej fascynacji⁸².

Jeszcze przed mottem Helbig zastrzeża się, że jej powieść opiera się na biografii Komornickiej, ale jest w dużej mierze fikcją i interpretacją – zarówno losów poetki, jak i jej bliskich. Książka jest w pewnej mierze patchworkiem z tekstów Komornickiej i o Komornickiej: Helbig wyczerpująco cytuje zarówno dokumenty (nawet recenzje), jak i duże fragmenty prozy i wiersze Komornickiej, z wyczuciem wplatając je w narrację powieściowo-biograficzną. Na przykład rozdział zatytułowany *Feniks* jest w dużej mierze złożony z przytoczonych w całości wybranych listów Komornickiej do matki z zakładów opieki. Autorka podkreśla zamiar oddania głosu poetce, zamiast spodziewanych w tym właśnie miejscu spekulacji o stanie jej umysłu i psychiki. W poprzedzającym listy *Intermezzo* przytacza fragment rozważań z monografii o szaleństwie Marii, opatrując je komentarzem: „Tak napisałam, wiedząc, że to, co psychiatria nazywa manią zbawczą, prześladowczą czy systemem

⁸⁰ Skracam nazwisko zgodnie z podanym na stronie tytułowej powieści.

⁸¹ B. Helbig, *Inna od siebie...*, dz. cyt., s. 19.

⁸² Tamże. s. 37.

urojeń, można opowiedzieć inaczej. Najlepiej będzie, jeśli oddam głos Piotrowi”⁸³.

Motto powieści to oczywiście teksty Komornickiej (fragment listu z Micina i *Dumy o albatrosie*), książkę zamyka zaś przytoczony w całości wiersz *Abaswera*, prezentujący wykładnię losu kobiety „gardzącej i pogardzonej”. Patchworkową czy kolażową konstrukcję podkreślają kolaże autorstwa Barbary Masic, wykorzystujące rękopisy poetki (zwłaszcza listy), teksty zamieszczone w prasie (na przykład odbitki z „Chimery”) i recenzje.

Narrację cechuje ogromna empatia wobec bohaterki (ale i wielu innych osób zamieszanych w opowieść – na przykład ojca Marii czy Anny i Zofii Nałkowskich) oraz umiejętne przekazywanie w wyszukanej formie własnych ustaleń badawczych.

Autorka nie tylko wczuwa się w cudze emocje (często opisując te same zdarzenia z punktu widzenia różnych osób), ale i sama je za nich lub wobec nich przeżywa. Świadczy to o wyjątkowym zaangażowaniu w opowiadaną historię, wręcz przejmowaniu uczuć bohaterów i pracy z nimi, jak na przykład uwaga o żalu Marii po odejściu Lutomskiego: „Czuję wściekłość za nią, ona wtedy jeszcze jej nie czuła. Czuła tylko bezdenny żal”⁸⁴. Warto w tym kontekście przytoczyć ryzykowny fragment o ojcu poetki czytającym rękopisy nastoletniej Marii: „Ojcu brakuje już słów. Im bardziej się złości, tym biedniejszy mi się wydaje, tym bardziej chciałabym wziąć go na kolana i ukoić jakoś. Wywołać z niego dźwiękiem lutni czarodziejskiej to stworzenie paszący na nim – jak ducha z lampy Aladyna”⁸⁵.

Na wyjątkową empatię wskazuje także uwaga o losie Komornickiej jako poetki po 1907 roku: „Nikt więcej od roku 1907 nie przeczytał ani linijki z tego, co Piotr stworzył. Jakby był trędowaty”⁸⁶. A tak z kolei Helbig opisuje *Księgę poezji idyllicznej*: „Dla zmylenia

⁸³ Tamże. s. 385.

⁸⁴ Tamże. s. 190.

⁸⁵ Tamże. s. 143. Duch – odnosi się tu do hipotezy Rupperta o przejmowaniu pewnych kompleksów i emocji od rodziny, rodu itp.

⁸⁶ Tamże, s. 81.

Piotr nazwał ją w podtytule *Xięgą idylliczną* i oprawił na różowo, choć właściwie była horrorem. A może i nie dla zmylenia. Pisał ją przeciwko cierpieniu, aby się wyżyć, aby przeżyć, aby się zemścić, zrozumieć, uwić sobie gniazdo w spokoju. Pisał jako dyskretne SOS, skromny dymek z komina, a może już tylko jako świadectwo, list w butelce dla potomnych, ślad, ostatni dar dla świata, który od niego żadnych darów sobie nie życzył⁸⁷.

Na pierwszych stronach, po opisie trupa ubieranego przez zakonnicę z Izabelina, pojawia się wizja pośmiertnego wzlatywania duszy do nieba. Z tej perspektywy życie ukazuje się Piotrowi – tak jak w jego wierszach z *Księgi...* – jako żart, próba. Sam sobie znów – jak w *Biesach* – wydaje się „niedonoszonym płodem”⁸⁸. Autorka komentuje własną wizję: „I jest w tej wizji jakaś ulga. Musi być, niebo właśnie jest po to”⁸⁹. Jej Piotr przygląda się po śmierci własnemu życiu, a Helbig pisze, wykładając swoją metodę: „Obejrzyć to wszystko razem z nim. Nie za dużo fantazjować, bo nie ma takiej potrzeby [tu nie jest do końca rzetelna wobec czytelnika – K.N-S.]. Opierać się na tym, co o Piotrze pisali świadkowie. Na pozostawionych przez niego tekstach, rozmowach z członkami rodziny, tymi, którzy jeszcze go pamiętają, którzy o nim pisali”⁹⁰.

Praca pisarska polega między innymi na empatycznym domyślaniu się emocji wywoływanych przez kolejne życiowe doświadczenia, tłumaczeniu (sobie i czytelnikowi), dlaczego Komornicka tak, a nie inaczej żyła, myślała, pisała. Bohaterka budzi w narratrice nie tylko współczucie, ale czasem podszyty ironią niepokój, na przykład w rozważaniu o rezygnacji ze studiów w Cambridge: „[...] miała za nic władzę i autorytet ojca [...] zlekceważyła uniwersytet w Cambridge i dała stamtąd nogę, co za nonszalancja! Ileż dałyby inne kobiety za to, żeby pod koniec dziewiętnastego wieku tam się znaleźć. A on wzgardził, proszę państwa, bo mu się Anglia zbyt

⁸⁷ Tamże, s. 15.

⁸⁸ Początek ten można uznać za nawiązanie do formy dramatu Filipiak, a także – *Ksiąg Jakubowych* Olgi Tokarczuk.

⁸⁹ Tamże, s. 18.

⁹⁰ Tamże, s. 20.

zacofana wydała. To już trzeba mieć naprawdę tupet⁹¹. Miejscami także zgrozę, jak we fragmentach opisujących pobyt w Izabelinie:

Chciał być zawsze *Mędrce*m i *Starce*m, *Dziadem*, no to jest. Niech się teraz modli i podtrzymuje własną siłą ten skąpany krwią padół niczym członkowie *Wielkiej Białej Łoży*, która tak go fascynowała. Nawchłaniał się mistyki w Polskiej Bibliotece, to niech ona mu teraz pomoże, niech mu to się splaci. Niech, nawet jeśli karleje ciałem, rozrasta się duchem. Do tego warunki ma przednie.⁹²

W podobnym tonie utrzymany jest fragment o relacji Marii z „Forpocztowcami”: „Maria zawsze idzie na całość. Maria przebija głową mur. Marii własnej głowy nie jest szkoda do walenia w mury⁹³. Ironiczne jest także podsumowanie refleksji o życiu Marii/Piotra z perspektywy końca:

Gdyby kózka nie skakała, toby nóżki nie złamała – należało być trochę bardziej rozsądnym i ugodowym. No tak, jasne, teraz o tym wie, nieraz pluje sobie w brodę. No, ale kózka skakała, żrebak wierzał, rzucił się, cwałował, i to jeszcze jak. Urodziła się pełna sił witalnych i wielkiej chęci, aby działać i zmieniać świat. Tak to się zaczęło. *Mógł tak nie podskakiwać*, no mógł, łatwo powiedzieć, pytanie jest, dlaczego właśnie *nie mógł*.⁹⁴

W komentarzach do wydarzeń narratorka wielokrotnie ujawnia się także jako badaczka Komornickiej i znawczyni kultury, osadzona we współczesności. Na przykład w związku z marzeniami Komornickiej o nadejściu czasów, gdy *Księga* zostanie przeczytana, zauważa: „Te lepsze czasy właśnie nadchodzą⁹⁵. Potem opisuje lekturę cyklu na mikrofilmach w Muzeum Literatury w Warszawie i oglądanie oryginału w Muzeum Pułaskiego w Warce. Pod koniec

⁹¹ Tamże, s. 441.

⁹² Tamże, s. 424.

⁹³ Tamże, s. 219.

⁹⁴ Tamże, s. 437. Refleksja ta wydaje się dialogiem z Filipiak, która w *Księdze Em* zauważyła u wielu współczesnych Komornickiej chęć oskarżania jej, że jest „sama sobie winna”.

⁹⁵ Tamże, s. 14.

powieści zestawia los Komornickiej z losami Camille Claudel⁹⁶, jej orszak pogrzebowy – z pogrzebem Mozarta, jej los w Grabowie z losem „wariatki na strychu” z powieści Charlotte Brontë (traktowanej od dawna przez krytyczki feministyczne jako figura losu dziewiętnastowiecznej kobiety-pisarki). W innym miejscu zamieszcza akapit poświęcony najprostszemu możliwemu wykładowi idei płci kulturowej (kobiecej postrzeganej jako „wybrakowana”, „uzupełniająca”). Pozwala też sobie na zaangażowane zestawienia epoki Komornickiej z obecną, na przykład opatrując cytat z listu Komornickiej do Villaume o różnicy między wiarą a religijnością komentarzem: „O tak, a to ważna różnica. I wtedy i teraz”⁹⁷. Jest do pewnego stopnia złośliwa wobec współczesnych „odkrywców” Komornickiej i mody na nią: „osoby te będą się na początku pojawiać pomału i ostrożnie, a potem, kiedy kamień będzie już się toczył jak piłka, będą rosnać jak grzyby po deszczu i grać się w jego sławie”⁹⁸.

W narracji o życiu Komornickiej uderzać mogą u Helbig – zwłaszcza na tle dyskusji o nienormatywności Komornickiej, w której sama zabierała głos jeszcze w pierwszej wersji monografii – fikcyjne dopowiedzenia charakteru relacji Komornickiej z mężczyznami. To oni – a nie na przykład Zosia Villaume⁹⁹ – są głównymi partnerami poetki. To rozczarowania w młodzieńczym flircie z Bolesławem Lutomskim, w domniemanym romansie z Cezarym Jellentą, dziwnym małżeństwie z Lemańskim, niedopowiedzianym zakochaniu w Zenonie Przesmyckim i niemożliwym już związku z Gustawem

⁹⁶ Porównaniu losów Komornickiej i Claudel Helbig poświęca dwie strony, które podsumowuje uwagą: „Złość, wściekłość, żal tych nieprzeciętnych kobiet zniszczy jedynie je same. To są uczucia surowo im wzbronione. A im są zdolniejsze, tym cichsze i skromniejsze powinny być, tym bardziej potulne. Przebijać się cierpliwie, znosić razy. Znosić to, że ich uczucia i talenty posłużą komuś jedynie za nawóz. A w końcu staną się powodem wywózki do domu wariatów” (s. 357). Oburzenie słychać tu wyraźnie także w głosie komentatorki.

⁹⁷ Tamże. s. 432.

⁹⁸ Tamże. s. 436.

⁹⁹ O dwuznaczności relacji z Villaume Helbig rozpisuje się dopiero pod koniec powieści (s. 429–430) w formie retrospektywy, do której okazją jest powojenne odnowienie ich znajomości, kiedy Komornicka przebywa w Izabelinie. Pokazuje ich dawną relację jako ożywczą i szczęśliwą, ale w gruncie rzeczy marginalną.

Walewskim dają Komornickiej wiedzę o świecie i kobiecości oraz utwierdzają w pragnieniu zniknięcia/przemiany. Związkom tym poświęcone są dłuższe partie tekstu, zwykle podrozdziały. Symptomatyczny na tym tle jest z pewnością brak równie rozbudowanych partii poświęconych relacji z Zofią Villaume.

Mimo tej „stereotypowości” Helbig każdy ze związków opisuje w tak ciekawy i przekonujący sposób, pokazując ich możliwy wpływ na poetkę, że „heteronormatywizm” zostanie jej być może wybaczony. Na przykład Lutomskiego pokazuje jako przystojnego dekadenta, który intelektualnie uwodzi kuzynkę, wprowadzając ją w atmosferę młodopolszczyzny, w tym – tak istotny dla niej później – wątek poszukiwań duchowo-religijnych związanych z buddyzmem i okultyzmem. Ma zbyt słaby charakter, aby chcieć ją uwieść naprawdę, czym czyni jej zawód. Z kolei wyjazd za granicę z Jellentą Helbig rysuje jako próbę „zapomnienia się”, mającą związek z wyparciem poczucia winy z powodu śmierci ojca i skrytą depresją. To z nimi wiąże także idealizację ojca i rodu po przemianie, a samego Ojca charakteryzuje jako postać wprawdzie gwałtowną, ale w gruncie rzeczy bardzo poetce życzliwą, co ona sama miała zrozumieć zbyt późno. Z kolei relacja z Walewskim to niemożliwy związek starszej i doświadczonej poetki z „niewinnym młodzieńcem” i próba wyjścia poza „zgubny seksualizm”, która kończy się ciosem, jakim jest śmierć niedoszłego kochanka. Po nim poetka pisze *Biesy* i wyjeżdża do Paryża, gdzie utwierdza się w potrzebie życia sprawami ducha.

Dalsze życie Komornickiej – w zakładach i po powrocie do rodziny – u Helbig okazuje się konsekwencją podjętych wyborów – o porzuceniu dawnej siebie i powrocie do zainteresowań mistyką i duchowością. Miałyby one całkowicie tłumaczyć na przykład zachowanie Komornickiej w Paryżu, gdzie popadła w konflikt z bibliotekarzem, powodowana czcią wobec Wieszców, ale i wstydem z powodu własnej niesławy. „Odmieniony” – tłumaczy autorka – to tyle co „inny od siebie wcześniejszego”¹⁰⁰. Dalsze życie Komornickiej będzie zgodne z jej własnym rozumieniem czasem

¹⁰⁰ Por. tamże, s. 76.

przygotowania do metamorfozy w motyla, ptaka, anioła. Podejmuje ona próby i ćwiczenia nieobce jej w dzieciństwie, kiedy marzyła o byciu świętą. Helbig tłumaczy, że od dawna były w niej dwie Marie: zbuntowana i kandydatka na świętą¹⁰¹ i że mit Feniksa, który stał się odtrutką na pokusę samobójczą, był jej bliski od dzieciństwa. Życie Marii/Piotra na garnuszku u rodziny ulega uwzniośleniu: „Piotr niczym alchemik przekuwa cierpienie w złoto, może na razie chociaż brąz – ironii, groteski i szyderstwa”¹⁰².

Ogromną zaletą powieści jest obrazowość. Autorka potrafi roztoczyć przekonujący obraz epoki: relacji międzyludzkich, emocji, doświadczeń i wniosków wyciąganych z nich przez Komornicką i nie tylko. Można tu choćby wspomnieć scenę, gdzie Augustyn Komornicki czyta *Z fantazji realnych*, których druk sam sfinansował: jego zdumienie i niepokój, ale i interakcje z żoną (dwuznacznie usatysfakcjonowaną i złośliwą wobec niego)¹⁰³. Przekonujące są też opisy interakcji Komornickiej z domownikami w Grabowie w okresie międzywojennym (stosunek brata i bratowej do „dziwactw” Piotra, jego surowości moralnej, ale i oczekiwań finansowych).

Podsumowując, powieść biograficzna Helbig jest erudycyjna i subtelna, pisana zarazem z wiedzą i empatią. W zestawieniu z dyptykiem Filipiak jej monografia i powieść są mniej wyrafinowane formalnie, ale za to bardziej czytelne. Wystarczy choćby wspomnieć o relacjach czasowych w powieści: wprawdzie część I (*Dziadzio Piotr*) rozpoczyna się scenami zaraz po śmierci Komornickiej, by cofnąć się do pobytu w Izabelinie i jeszcze głębiej – pobytu u brata w Grabowie, ale kolejne części (*Palma na pszenicznym łanie*, *Ekscentryczna Mary*, *Czarłotania*, *Feniks*) opowiadają już po kolei jej życie od urodzenia aż do pobytu w domach opieki i – opuszczając lata grabowskie – wracają do Izabelina. Z powieści Helbig dowiemy się o Komornickiej – w porządku faktów – dużo więcej niż z *Księgi Em*.

¹⁰¹ Por. tamże, s. 115.

¹⁰² Tamże, s. 25.

¹⁰³ Por. tamże, s. 204. Scenę tę można uznać za nawiązanie do scen czytania wierszy Bianki w *Białym małżeństwie* Różewicza (w rzeczywistości – wierszy Komornickiej z tomu *Czarne płomienie*).

Wydaje się, że powieść Brygidy Helbig ma szansę doczekać się wkrótce należnego uznania i wejść w szerszy obieg czytelniczy, przyczyniając się znacząco do upowszechnienia wiedzy o poetce i jej pełnej „rehabilitacji”.

Ciesz się, późny wnuku!... [...] Ideal – sięgnął bruku

Na koniec chciałabym zająć się powieścią Sylwii Zientek *W stronę czerwieni*, ponieważ jest ona z kilku względów ciekawym i symptomatycznym świadectwem recepcji biografii i twórczości Komornickiej. Choć Zientek nie jest badaczką akademicką, także ona powtarza zarysowaną wcześniej drogę. Przed wydaniem powieści była autorką bloga, na którym pomieściła dwudziestostronicowy popularyzatorski tekst poświęcony Komornickiej, zatytułowany *Odmieniec i Czartolania. Szkic o Marii Komornickiej / Piotrze Właście*¹⁰⁴. *Podróż w stronę czerwieni* to powieść obyczajowa z wątkiem Marii Komornickiej jako postaci bliskiej głównej bohaterce. W wywiadach Zientek zastrzega się, że chciała wyjść poza „genderowy kontekst”¹⁰⁵, mając zapewne na myśli potrzebę uniwersalnego czytania losu Odmienca nie tylko jako losu opresjonowanej kobiety¹⁰⁶. Dystansowała się także wobec czytania Komornickiej przez pryzmat zagadnień LGBT, czyli traktowania jej jako osoby transseksualnej, które jej zdaniem rozpowszechniło się w kulturze masowej¹⁰⁷. Na blogu Zientek pisze także: „W kulturze masowej Komornicka jeszcze nie zaistniała na dobre. [...] Liczę na to, że

¹⁰⁴ Por. <http://zientek.blog.pl/2013/06/30/odmieniec-i-czartolania-szkic-o-marii-komornickiejpiotrze-wlascie/> [dostęp: marzec 2018].

¹⁰⁵ Por. <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/wywiad-z-sylwia-zientek-autorka-ksiazki-podroz-w-strone-czerwieni-wywiad/kfwkq46> [dostęp: marzec 2018]. (rozmawiał Jerzy Zawisiak).

¹⁰⁶ Może należy to rozumieć jako odpowiednik frazy „nie jestem feministką, ale”: autorka dystansuje się od „genderyzmu”, bo postrzega to jako warunek uznania przez wielu odbiorców.

¹⁰⁷ Por. <https://kultura.onet.pl/wywiady-i-artykuly/sylwia-zientek-w-mojej-powieści-polaczylam-dwa-swiaty-wywiad/t0b5sbn> [dostęp: marzec 2018], (rozmawiała D. Kieras). Zientek nie tłumaczy, skąd teza o rozpowszechnieniu takiego wizerunku Komornickiej w kulturze masowej; znów nasuwa się podejrzenie, że na siłę szuka opozycji.

tak oryginalna, wyprzedzająca swoje czasy postać (...) stanie się kiedyś bohaterką wspaniałego filmu biograficznego, nakręconego w stylu obrazu Jane Campion *Jaśniejsza od gwiazd*¹⁰⁸. Bohaterka *Podróży...* pisze właśnie scenariusz filmu o Komornickiej.

W powieści Zientek opisuje fascynację głównej bohaterki Marią Komornicką i swoistą misję, którą w związku z tym odkrywa. Zapoznaje się zaś z nią dzięki czyjemuś blogowi w internecie¹⁰⁹. Niestety, podobnie jak pretensjonalny tytuł powieści, tytuł tekstu z bloga – *Złota Kocica* – nie wróży nic dobrego bardziej wymagającym czytelnikom. Autorka najwyraźniej nie zauważa, jaki nietakt wobec uwielbianej poetki popełnia, określając ją mianem zaczerpniętym z nagłówków listów Cezarego Jellenty, a więc zapewne dalekim od samookreślenia samej Komornickiej, za to sytuującym ją w kręgu wyobrażeń o kobiecie-wampie czy – dziś – bohaterce popkultury. Wybija w ten sposób po raz drugi zęby postaci, którą skądinąd podziwia za nonkonformizm i próbę niezależnego, poświęconego przede wszystkim twórczości życia. Wyjmując Komornicką z „genderowego kontekstu”, Zientek traci z oczu podstawowe według ustaleń badaczy komponenty losu i aspiracji poetki.

Powieść Zientek to powieść drogi. Jej bohaterka jest kobietą z klasy średniej, żoną i matką dwojga dorastających dzieci. Ma za sobą niezbyt satysfakcjonującą pracę w korporacji i nie bardzo udane małżeństwo (podejrzewa nawet, że jest lesbijką, i przyznaje się do fantazji erotycznych snutych wokół kobiet oraz do marzeń o związku z kobietą). Motorem fabularnym powieści jest potrzeba życiowej zmiany, którą tyleż ułatwia, co wymusza zwolnienie z pracy i wyjazd męża na dwuletni kontrakt za granicę. W efekcie bohaterka rusza z córką i znajomymi w podobnej życiowej sytuacji w wakacyjną podróż śladami Komornickiej – z Warszawy przez Grabów i Brugię do Paryża.

¹⁰⁸ Por. tekst umieszczony na blogu.

¹⁰⁹ Tekst bloga w powieści stanowi skróconą wersję tekstu z bloga autorki, który tam miał dużo stosowniejszy, choć mało literacki tytuł: *Odmieniec i Czartotania: Maria Komornicka / Piotr Odmieniec Włast*. Zientek pozwala sobie na jeszcze większą banalizację biografii poetki.

Zabiera ze sobą książki o Komornickiej, o której czytała wcześniej na blogu. Potrzeba zmiany przejawia się zakwestionowaniem sensu dalszej pracy na podobnych co dotąd zasadach i podtrzymywania małżeństwa, w którym brakuje intymnej więzi z mężem. Pragnie za to powrócić do marzeń z młodości i żyć bardziej autentycznie, oddając się ich realizacji. Oczywiście – mimo niemal obsesyjnych myśli o utracie atrakcyjności fizycznej – pozwala sobie także na marzenia o prawdziwej miłości i bliskości z mężczyzną.

Odniesienia do Komornickiej w dużej mierze określają formę powieści Zientek. Jest ona dedykowana Brygidzie Helbig-Mischewski, której, jak się wyraża autorka, „udało się zgłębić fenomen i tajemnicę Marii Komornickiej”¹¹⁰; poszczególne części książki opatrzone są mottami z utworów Komornickiej (i nie tylko) – na przykład część I, opis nieudanego życia prywatnego i zawodowego, ma motto z *Biesów*: „Dusza moja była nieopisanym chaosem”¹¹¹ – i noszą tytuły związane z jej podróżami (na przykład część II: *W stronę Grabowa*); wiedza o życiu i twórczości poetki, a także jej wiersze czy fragmenty prozy wplecione są w refleksje bohaterki i dialogi z towarzyszkami podróży¹¹²; przytoczony jest tekst bloga o Komornickiej; w kilku miejscach znalazło się łącznie około dziesięciu scen pisanego przez bohaterkę scenariusza¹¹³; wreszcie – powieść zamyka krótkie kalendarium życia i twórczości poetki. W planie fabularnym – rozmowy o niej stają się napędem zawartej w podróży i nieoczekiwanie rokującej na przyszłość znajomości z Belgiem Simonem.

¹¹⁰ Z powieści Helbig dowiemy się zaś, że podróżowała śladami Komornickiej w towarzystwie Zientek.

¹¹¹ Tamże, s. 7.

¹¹² Także z piszącą doktorat o Komornickiej Mirellą Piż, poznaną w Paryżu, z którą będzie współzawodniczyć w pisaniu scenariusza o poetce.

¹¹³ Są wśród nich przemiana w Poznaniu, strzelanina na Plantach; trudne relacje nastolatki z ojcem; pobyt w domu Nałkowskich; romanse z Jellentą i rozmowa z nim o aborcji; wybór pseudonimu; domysłana przez autorkę przemiana w Brugii, czyli rozmowy z duchami przodków; wyznanie Marii oraz scena w Izabelinie. Autorka samokrytycznie zastrzega się, że nie jest zadowolona z tego, co napisała.

W trzeciej części powieści bohaterka odczuwa potrzebę sformułowania misji wobec Komornickiej: „Czasami boję się, że jej duch nie zazna spokoju, dopóki kultura masowa nie doceni Odmieńca”¹¹⁴. Misja jest wyraźnie związana z marzeniem o popularyzacji postaci Komornickiej w tak zwanym obiegu masowym. Ma to oczywiście swoją cenę, której bohaterka powieści nie wydaje się świadoma: uproszczenie i trywializację.

I tak, pod koniec powieści, rozważywszy ustalenia badaczy oraz relację Komornickiej z Miriamem, bohaterka formułuje własne hipotezy, zgodnie z którymi po pierwsze: Maria była ofiarą molestowania seksualnego w dzieciństwie¹¹⁵, a po drugie: na jej ostatecznej przemianie zaciążyć musiał zawód miłosny w stosunku do Miriama. Był on dla niej najodpowiedniejszym partnerem, ale niestety przestraszył się jej niezależności i wielkości, a także nie umiał wyjść ponad filisterskie uprzedzenia. Nie pomógł Komornickiej w potrzebie, bo jak inni był przekonany o jej obłudzie¹¹⁶. Bohaterka pozwala sobie na egzaltację: „I nagle doznaję olśnienia. To przecież oczywiste, że kochała Miriama, kochała szalenie i nieszczęśliwie” – i tak dalej. Wyjazd Komornickiej do Paryża okazuje się w tej perspektywie sposobem wabienia Przesmyckiego, a przemiana w Poznaniu próbą ukarania go przez odebranie mu swojej kobiecości¹¹⁷. Zaraz po tych rewelacjach autorka z przekąsem zauważa, że hipoteza ta zapewne nie spodoba się „środowiskom naukowym i feministycznym”. Niestety, najwyraźniej nie domyśla się, dlaczego.

Bohaterka nie kryje, że fascynacja Komornicką wiąże się z identyfikacją i chęcią naśladownictwa. Na przykład, zaraz po uwadze o potrzebie docenienia Odmieńca przez kulturę masową, mówi:

Myszę „odmieniec” i przypominam sobie, z jakim wstrętem ojciec i matka wypowiadali to słowo, mając na myśli mnie, swoje dziecko. Zgodnie z ich zaściankowym światopoglądem każdy, kto odstawał od norm i tego, co

¹¹⁴ Tamże, s. 245.

¹¹⁵ Por. tamże, s. 321. Jest to hipoteza zgodna z modnymi obecnie, obiegowymi przekonaniami na temat objawów wykorzystania seksualnego.

¹¹⁶ Tamże, s. 322.

¹¹⁷ Tamże, s. 323.

uznawane jest powszechnie za normalne, zasługiwał na pogardę i wykluczenie. Rodzice nie kryli, że przynoszę im wstyd i rozczarowanie. [...] chociaż patrząc dzisiaj na tamtą siebie, widzę tylko ciekawą świata oryginalną dziewczynę. Rodzice nie tolerowali mojej inności [...].¹¹⁸

Dowiadujemy się o zainteresowaniach kinem, malowaniu surrealistycznych obrazów, o ambicjach twórczych. Rozważania te wieńczą słowa: „Oczywiście brawura wpisana jest w młodość, jednak w moich zachowaniach była dzikość połączona z determinacją, by dotrzeć do granic poznania. / To jednak minęło. Poddałam się, poszłam na studia, które wybrali mi rodzice. Stałam się «normalna». Maria nie poddała się nigdy”¹¹⁹. Przy całej pretensjonalności tego transgresyjnego samookreślenia trzeba podkreślić, że bohaterka bierze Komornicką za wzór życiowej odwagi i niezależności. To one pociągają współczesną Polkę w młodopolskiej poetce.

Powieść Zientek poświadcza jej obycie i fascynację kulturą, ale brak głębszej świadomości czy wrażliwości literackiej odbija się na kompozycji i języku, który – silnie ustereotypowany – razi zwłaszcza w drewnianych refleksjach bohaterek o związkach z mężczyznami i ich życia zmysłowego, całkowicie zależnych od obiegowych sformułowań „dyskursu poradnikowego” czy „psychoterapeutycznego”. Doznania i aspiracje bohaterki są niemal w całości ukształtowane przez świat popkultury i lifestylowe czasopisma dla kobiet z klasy średniej, choć trzeba przyznać, że czasami zdobywa się na dystans wobec nich, na przykład – dostrzega sprzeczności kulturowych wymagań formułowanych wobec kobiet i posługuje się od czasu do czasu narzędziami krytyki gender¹²⁰.

Powieść świadczy o popularyzowaniu się wiedzy o Komornickiej, a nawet wchodzeniu tej niegdyś elitarniej pisarki w obieg masowy. Zientek wyczuwa potencjał, dzięki któremu Komornicka może stać się ikoną współczesnej Polki dążącej do wyzwolenia spod presji tradycyjnych, ograniczających ją modeli kobiecego

¹¹⁸ Tamże. s. 245.

¹¹⁹ Tamże, s. 247.

¹²⁰ Co nie zaskakuje u czytelniczki – na przykład – „Wysokich Obcasów”, które oferują sporą dawkę feministycznej krytyki kultury.

życia. Próbuje też wykorzystać ten potencjał przy budowie własnej pozycji w świecie kultury.

Gdyby podobne projekty się powiodły, Komornicka miałaby szansę zająć w świadomości Polek miejsce, które na Zachodzie od dawna zajmuje George Sand. Podobne zestawienie może się jednak okazać samospełniającą, naznaczoną fatalizmem przepowiednią: w przypadku Sand ucieczka z nieudanego małżeństwa, założenie spodni, przyznanie sobie swobody osobistej i poświęcenie się literaturze przyniosło spektakularny sukces: niezależność, sławę, pieniądze i ogromny szacunek przynajmniej części opinii publicznej; Komornicką przywiodło zaś do osamotnienia i życiowej klęski. Różnica ich losów świadczy o stanie społeczeństwa polskiego na początku XX wieku i oby nie w wieku XXI.

Najciekawsze socjologicznie byłoby jednak zestawienie powieści Zientek z wzorcem fabularnym stworzonym na początku wieku przez Katarzynę Grocholę. Zientek wzbogaca model powieści o kryzysie kobiety w wieku średnim o dążenie do twórczego życia, a co najważniejsze – właśnie owo dążenie staje się spoiwem nowego związku bohaterki. Pod wpływem rozmowy o Komornickiej poznany w Brugii Belg sam przechodzi przemianę i postanawia wrócić do literatury (w momencie poznania jest rozgoryczonym autorem dwóch powieści, które nie odniosły sukcesu, i ghostwriterem). W Brugii wplata do rozmowy wątek biografii tak bliskiego Komornickiej Oscara Wilde'a, o którym sam by chciał pisać. Najbardziej wymowna w sensie projektu nowego modelu kobiecego życia jest scena z ostatnich stron powieści, w której bohaterka, świadoma, że nie zostało jej w Paryżu dużo czasu na studia nad Komornicką, najpierw ze zniecierpliwieniem odrzuca propozycję miłosnego wieczoru, by potem pójść na kompromis: proponuje kochankowi „szybki seks” zamiast wielogodzinnej miłosnej uczt, a po nim wspólny wieczór przy pracy. I tak przy jednym stole każde z nich pisze własną książkę¹²¹.

¹²¹ Patrz tamże, s. 348. Scenę tę można uznać za swoisty odpowiednik sceny z podaniem Adamowi kontraktu w *Nigdy więcej* Katarzyny Grocholi, podobnie jak wątek Mirelli Piż – feministki i być może lesbijki, próbującej zarzutami pod adresem

Fascynacja Komornicką pozwala bohaterce ze współczesnej polskiej *middle class* sformułować wizję życia po czterdziestce. Od dawnszy w pierwszej połowie życia daninę bogom obyczaju, rodziny i zdrowego rozsądku, teraz wybiera autentyczność i „siebie”, a w bonusie dostaje szansę na idealny związek oparty na wspólnych celach twórczych. Jest to jednak możliwe tylko dzięki temu, że w pierwszej części życia zgromadziła pewien kapitał finansowy i kulturowy, który rokuje jeśli nie sukces, to przynajmniej życiowe bezpieczeństwo. Współczesna Polka dzięki pracy w korpo i bogatemu mężowi, który będzie jej musiał po rozwodzie oddać część majątku, ma w domku na przedmieściach Warszawy „własny pokój”, niezbędny kobietom – jak wiemy od Virginii Woolf – do twórczego życia.

Choć powieść *Zientek* na wiele sposobów razi lub rozwesela bardziej wybrednego czytelnika, warto postrzegać ją jako symptom pozytywnego zjawiska: demokratyzacji kultury i świadectwa wzrostu poczucia swobody życiowej kobiet, przynajmniej w lepiej uposażonych warstwach społeczeństwa. Powieść jest wyrazem bliskiego skądinąd współczesnej humanistycy przekonania, że w gruncie rzeczy „każdy z nas jest Odmieńcem”, nieszczęśliwym bądź z powodu uległości wobec presji społecznej, bądź wykluczenia jako kary za nieprzestrzeganie norm kulturowych. Jednocześnie Odmieniec w powieści *Zientek* znalazł się w na tyle komfortowej sytuacji, że może swą odmienność z powodzeniem negocjować ze społeczeństwem, wygrywać ją na swoją korzyść i kapitalizować.

Co więcej, w powieści rysuje się projekt wspólnoty zainteresowanych Odmieńcem odmieńców. Autorka bloga i autorzy innych prac o Komornickiej, poznana w Paryżu doktorantka, Simon o podobnych co bohaterka zainteresowaniach i aspiracjach – wszyscy oni tworzą nową konstelację społeczną, w której dzięki podzielanej pasji i wzajemnemu wsparciu mogą prowadzić bardziej autentyczne – bo bardziej niezależne od konwenansów i bardziej zindywidualizowane – twórcze życie, którego symbolem staje się dla nich młodzieńczy nonkonformizm Komornickiej.

mężczyzn zniechęcić bohaterkę do Simona – stanowi fabularny odpowiednik rozmów z „pełną jadu feministką” w tamtej powieści.

Na przykładzie Filipiak, Helbig i Zientek możemy prześledzić, jak wiedza o poetce wchodzi w różne obiegi kultury: od specjalistycznego i koneserskiego (Filipiak), przez uniwersytecki, ale potencjalnie dostępny szerokiemu kręgowi zainteresowanych (Helbig), po masowy (Zientek). Oczywiście w tym ostatnim wizerunek poetki ulega znaczącemu uproszczeniu: melodramatyzacji, nowej stereotypizacji i fałszywej uniwersalizacji (omawiana wcześniej deklaracja autorki, że jej powieść sprzeciwia się genderowemu zawłaszczeniu Komornickiej). Demokratyzacja kultury i popularyzacja elitarniej poetki ma więc swoją cenę. Przykład Filipiak i Helbig świadczy, że autorki akademickich monografii dążą do popularyzacji badań w formach przystępniejszych dla szerokiego odbiorcy, czyli najczęściej w postaci literackiej, a także sięgają po formę wyrażającą empatię wobec bohaterki.

Oczywiście zainteresowanie Komornicką jako pisarką zapomnianą i „skrzywdzoną przez społeczeństwo” samo wpisuje się w szerszy nurt nowej historiografii, w tym rewindykacji feministycznych, który co najmniej od lat osiemdziesiątych stał się bardzo popularny w USA i w Europie Zachodniej. Polega on na oddawaniu sprawiedliwości i głosu ofiarom historii – na przykład ofiarom Holokaustu, ale także kolonializmu czy właśnie patriarchy. W Polsce pierwszym wybitnym wyrazem tego trendu była książka Tomasza Grossa *Sąsiedzi*, ale już w roku 1999 wydawnictwo Sic! wydało na przykład książkę *Wielkie szalone*¹²², pokazującą sylwetki słynnych kobiet postrzeganych jako chore psychicznie lub zmagających się ze swoim poczuciem odmienności i cierpieniem wewnętrznym. Moda na biografie kobiet (sławnych lub niemal zapomnianych) jest coraz bardziej widoczna na polskim rynku wydawniczym. Biografie tego rodzaju z początku powstawały przede wszystkim w kręgu gender studies i pod wpływem założeń tak zwanej herstorii¹²³, dziś jednak

¹²² *Wielkie szalone*, oprac. S. Duda, L.F. Pusch, przeł. A. Górską, Sic!, Warszawa 1999. Znajdziemy tu kilka rozdziałów poświęconych pisarkom: Virginii Woolf, Sylvii Plath czy Ann Sexton.

¹²³ Feministyczna historiografia, która w opisie sytuacji i losu kobiet bierze pod uwagę relacje władzy w społeczeństwie. Przykładem takiej biografii może być

coraz więcej z nich popularyzuje sylwetki kobiet poza kontekstem krytycznym lub upraszczając go i w efekcie sprowadzając do przewidywalnego schematu narracyjnego, powtarzającego stereotypy, z którymi feminizm dyskutował¹²⁴.

Summary

This text explores the phenomenon of “Komornicka’s vogue” based on works by Izabela Filipiak and Brygida Helbig-Mischewski, as well as on the blog and novel by Sylwia Zientek devoted to this Young Poland poet. In doing so, it retraces the process of iconization of the poet, who over the past two decades has occupied not only an important space in academic works, but has also found fans and promoters among pop culture creators. The text focuses, on the one hand, on the manners of presenting the poet’s biography and of understanding her work by the two researchers as compared to the earlier state of the art, and, on the other hand – on strategies employed by subsequent authors, which symptomatically repeat the gesture of one person producing a number of cultural texts with the use of various genres of utterance and media, in order to reach different audiences.

książka Grażyny Kubicy, *Maria Czaplicka: pleć, szamanizm, rasa. Biografia antropologiczna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015. Czaplicka (1884–1921) była polską antropolożką, do dziś wspominaną w studiach anglosaskich jako badaczka szamanizmu syberyjskiego.

¹²⁴ Przykładem może być właśnie książka *Wielkie szalone*, która świadczy o podobnym trendzie, wcześniej już widocznym na rynku zachodnim.

ANNA SOBOLEWSKA

Beksińscy: biografia czy autobiografia?

„Urodziłem się 24 lutego 1939 roku w Sanoku i od tamtego czasu nie wydarzyło się nic godnego uwagi” – powiedział Zdzisław Beksiński w filmie dokumentalnym Daniela Świątłego *Dziennik zapowiedzianej śmierci*¹. Po śmierci Tomka Zdzisław Beksiński udostępnił reżyserowi swoje archiwum wideofoniczne.

Ten dokument z 2000 roku był początkiem serii filmów wykraczających poza problematykę sztuki i osobę Zdzisława Beksińskiego. W centrum zainteresowania reżysera znalazła się cała rodzina Beksińskich. Film Świątłego o Tomku Beksińskim powstawał w latach 1998–2000. Część materiału nakręcono za życia Tomka, który sam przedstawia pracowite życie radiowca i tłumacza oraz swoje ulubione kostiumy i maski. Pokazuje widzom słynną czarną „pelerynkę” wampira i własny ząb ukryty w ścianie swojego pokoju. W trakcie kręcenia filmu, w noc wigilijną 1999 roku, Tomek popełnił samobójstwo. Dokument o kultowym prezenterze stał się świadectwem filmowym jego śmierci i formą testamentu. Głos zabierają przyjaciele, podkreślający nieumiejętność życia Tomka, który był jak postać schodząca z ekranu w filmie Woody’ego Allena *Purpurowa róża z Kairu* – bezradny i samotny w rozbawionym towarzystwie. Tomek mówił o sobie, że nie pasuje do tej epoki.

¹ *Dziennik zapowiedzianej śmierci*, scenariusz, montaż, reżyseria D. Świątłego, Polska 2000.

W dokumencie Świątłego po raz pierwszy widzimy blokowisko warszawskiej dzielnicy Służew nad Dolinką, które „zagra” w kolejnych filmach o rodzinie Beksińskich. Pierwszym kadrem filmu są kolce przeciwko gołębiom na parapecie w mieszkaniu Tomka. Ten nieprzyjemny obraz zapowiada symbolicznie to, co jest w tytule filmu. Inne kadry symboliczne to kalendarz na ścianie z datą samobójstwa i obraz trumny w płomieniach krematorium; ten kadr był przedmiotem krytyki jako naruszający prywatność bohatera, ale nie był to pogrzeb Tomka, tylko fragment innego dokumentu. W ostatniej sekwencji widzimy Zdzisława w pustym mieszkaniu syna. Głos zza kadru zadaje pytanie:

- Czy dzisiaj chciałby mu pan coś powiedzieć?
- Nie do filmu. Przecież rozmawiam stale z nim i z żoną².

Beksińscy. Portret podwójny Magdaleny Grzebałkowskiej to książka zawierająca najszerzy materiał biograficzny malarza Zdzisława Beksińskiego i jego syna Tomasza³. Autorka biografii korzystała z listów i pamiętnika artysty, a także z nagrań magnetofonowych i filmowych, które składają się na unikatowy *Album wideofoniczny*. Twórczość Zdzisława Beksińskiego, artysty wszechstronnego i multimedialnego, który zdobył uznanie jako fotografik, rzeźbiarz i grafik, a później malarz i autor fotomontaży komputerowych, była przedmiotem wielu recenzji i studiów oraz źródłem kontrowersyjnych ocen, cytowanych przez Magdalenę Grzebałkowską. Systematycznym kronikarzem twórczości Zdzisława Beksińskiego był dyrektor Muzeum Historycznego w Sanoku Wiesław Banach, który stworzył bogatą kolekcję dzieł artysty. Banach jest spadkobiercą całego dorobku malarza – zarówno artystycznego, jak i prywatnego. Rozmowy z Wiesławem Banachem w książce *Beksiński. Dzień po dniu kończącego się życia. Dzienniki. Rozmowy. Z Wiesławem Banachem rozmawia Jarosław Mikołaj*

² Tamże, spisane z ekranu.

³ M. Grzebałkowska, *Beksińscy: portret podwójny*, Znak, Kraków 2014; cytaty z tego wydania zaznaczone w tekście skrótem MG z podanym numerem strony.

*Skoczeń*⁴ są jednym ze źródeł Grzebalkowskiej. Mniej znaną sferą twórczości malarza są jego opowiadania zebrane w tomie prób literackich *Opowiadania* z przedmową Wiesława Banacha⁵. Każda kolejna książka nawiązuje do jednej z poprzednich, a równocześnie z nią polemizuje. Wszystkie są jednocześnie literackie, autobiograficzne i biograficzne, i – wraz z niezliczonymi wypowiedziami przyjaciół i znajomych oraz komentarzami artystów – współtworzą sieć narracji Magdaleny Grzebalkowskiej.

Z kolei książka Grzebalkowskiej stała się źródłem nowych literackich i filmowych komentarzy do życia rodzinnego i twórczości Zdzisława Beksińskiego. Na jej podstawie powstał scenariusz dokumentu *Beksińscy. Album wideofoniczny* Marcina Borchardta⁶. Scenariusz *Ostatniej rodziny*, filmu fabularnego w reżyserii Jana P. Matuszyńskiego – według scenariusza wybitnego scenarzysty Roberta Bolesto – powstał wcześniej⁷. Film Matuszyńskiego został wysoko oceniony przez krytykę filmową jako wybitny debiut. Otrzymał nagrodę Złotych Lwów oraz nagrody dziennikarzy i publiczności na 41. Festiwalu Filmowym w Gdyni. Również pełnometrażowy dokument Borchardta, który trafił do kin, spotkał się z uznaniem krytyki i publiczności.

Jak to się dzieje, że filmy o Beksińskich są niemal imitacją ich życia, a równocześnie jest w nich czytelna perspektywa obu twórców? Reżyserzy obu filmów o Zdzisławie Beksińskim – dokumentalnego i fabularnego – korzystają bezpośrednio (dokument Borchardta) lub pośrednio (fabuła Matuszyńskiego) z filmów wideo artysty. W obu po mieszkaniu przechadza się sam Beksiński z kamerą, utrwalając zwykle lub dramatyczne momenty (umieranie matki i teściowej, błyskawiczną śmierć żony). Odsłonięcie kompleksu znaczeń tej

⁴ *Beksiński. Dzień po dniu kończącego się życia. Dzienniki. Rozmowy. Z Wiesławem Banachem rozmawia Jarosław Mikołaj Skoczeń*, Wydawnictwo MD, Warszawa 2016. Cytaty z tego wydania są zaznaczone w tekście jako B z numerem strony.

⁵ Z. Beksiński, *Opowiadania*, wybór i opracowanie krytyczne T. Chomiszczak, B. Szymiak i współpracownicy, Olszanica 2015.

⁶ *Beksińscy. Album wideofoniczny*, scenariusz, montaż, reżyseria M. Borchardt, Polska 2017.

⁷ *Ostatnia rodzina*, reżyseria J.P. Matuszyński, scenariusz R. Bolesto, Polska 2016.

praktyki dokumentowania i dublowania własnego życia nie jest łatwe ani w biografii Grzebałkowskiej, ani w obu filmach, które mają charakter metatekstowy – filmów o filmie. Może życie nagrywane, zwielokrotnione, kusi pozorem nieostateczności i nieprzemijania, możliwością powtórzenia?

W obu filmach nie ma nadrzędnego narratora, paradoksalnie narrację prowadzi nieżyjący bohater. Reżyserzy podkreślają autonomię bohaterów. To intrygujące, że Matuszyński nie nakręcił horroru o fatum rodu Beksińskich ani bergmanowskiego dramatu o rodzinie. Z dwóch sfer działalności Beksińskiego – wewnętrznej, fantazmatycznej i rodzinnej, międzyludzkiej – reżyser wybrał multimedialny portret artysty, który jest w wielkiej mierze autoportretem. Z różnych możliwości filmowego przedstawienia postaci wybrał tryb niemal paradokumentalny – modelem sytuacji rodzinnych są bowiem dokumenty i zapisy Beksińskiego, a dialogi pozostają przeważnie autentyczne.

Fenomen Zdzisława Beksińskiego i dzieł literackich oraz filmowych z nim związanych jest wyjątkowy, ale nieodosobniony. W polskim kinie natrafiamy na przykłady filmów o artystach, którzy sami zaprojektowali swoje życie i przygotowali materiał biograficzny o sobie, zapisując i nagrywając własne doświadczenia (*Parę osób, mały czas* Andrzeja Barańskiego oraz *Serce miłości* Łukasza Rondudy). Barański i Ronduda podkreślają – podobnie jak Matuszyński – intencję naśladowania życia w skali jeden do jednego. Przedmiotem ich fascynacji nie jest moc i niemoc twórcza, ale trudna, zwykle pozbawiona blasku codzienność. Prawdziwe życie to życie utrwalone i zwielokrotnione różnymi sposobami, dostępne dla siebie i dla innych. Można więc założyć, że domyślnie lub jawnie reżyserzy zapraszają do sfery prywatności, a nawet intymności swoich bohaterów. Nie jest to jednak zaproszenie do udziału w śledztwie w celu ujawnienia tajemnic artystów, ale do partnerskiego towarzyszenia im w nieefektywnej codzienności.

Wyróżnikiem utworów związanych z rodziną Beksińskich jest wielostronne przekraczanie granic – między dokumentem a fikcją, między sferą prywatną a publiczną, między biografią literacką i filmową a autobiografią, a we fragmentach książki Grzebałkowskiej między biografią a reportażem.

Biografia Grzebałkowskiej (a także oba filmy biograficzne) spotkała się ze skrajnie krytyczną oceną w książce redaktora miesięcznika „Teraz Rock” Wiesława Weissa *Tomek Beksiński. Portret prawdziwy*⁸. Autor, korzystając (częściowo) z tych samych materiałów, które wykorzystywała Grzebałkowska, przytacza na prawie siedmiuset stronach niezliczone pozytywne wypowiedzi przyjaciół Tomka. Chce odkłamać jego wizerunek jako osoby niezrównoważonej psychicznie.

Wydaje się, że audycje Tomka były tak porywające i profesjonalne, że słuchacze nie mogą zgodzić się na jego obraz z biografii Grzebałkowskiej i filmu Matuszyńskiego jako osobowości autodestrukcyjnej. Tomek był znakomitym tłumaczem symultanicznym i didżejem. Pisał dowcipne felietony w cyklu *Opowieści z krypty* w miesięczniku „Tylko Rock”. Wielbiciele nagrywali jego nocne programy, żeby odtwarzać je wielokrotnie; słuchają ich zresztą do dziś. Wspominają zwłaszcza świetne tłumaczenia dialogów Monty Pythona. Niestety ciemny portret Tomka nie jest „winą” biografki ani obu reżyserów, ale można go odczytać z pamiętnika ojca i autobiograficznych wypowiedzi Tomka. Wydaje się, że Wiesław Weiss i koledzy Tomka czytali *Portret podwójny* jako całkiem inną książkę niż reżyserzy, przyjaciele Zdzisława i większość odbiorców książki Grzebałkowskiej.

We *Wstępie* do książki *Tomek Beksiński. Portret prawdziwy* Weiss sięga po argumenty o największej sile rażenia:

Najpierw był Słynny Reportaż, który otworzył furtkę autorom pomniejszych, mniej lub bardziej plugawych tekścików, potem Słynna Książka, nacechowana pogardliwą wyniosłością w stosunku do Tomka i również nazywająca siebie reportażem, żeby nie trzeba było autoryzować wypowiedzi przepytanych osób i tłumaczyć się z tendencyjnego wyboru fragmentów listów, a teraz mamy Słynny Film. [...]

Tomek nie był świrem i półgłówkiem, a taką postać WYMYŚLILI panowie Bolesto, Matuszyński i Ogrodnik i nazwali ją Tomasz Beksiński. Bo co? Bo jeśli ktoś nie żyje, można wszystko? Można wskoczyć na jego grób i wykonać na nim taniec huculski z przytupem?⁹

⁸ W. Weiss, *Tomek Beksiński. Portret prawdziwy*, Vesper, Czerwonak 2016.

⁹ Tamże, s. 7–8.

Ktoś powie: Tomek był przecież cholerykiem. Wybuchał. Wściekał się. Owszem, ale naprawdę nie wybuchał w tak malowniczy sposób. I nie składał się z prawie samych wybuchów – jak w filmie *Ostatnia rodzina*. [...]

Ostatnia rodzina to nieuczciwy, niktzemny film. I nawet jeśli zbierze nagrody na wszystkich festiwalach świata, pozostanie nieuczciwym, niktzemnym filmem.¹⁰

Wbrew polemicznej intencji Weiss w pewnej mierze naśladuje i kontynuuje dzieło Grzebałkowskiej. Zaczyna się podobnie – od szczegółowej relacji z narodzin „potomka” rodu Beksińskich i inauguracji dziennika fonicznego, a potem – w krótkich rozdziałach, jak u Grzebałkowskiej, autor przedstawia w porządku chronologicznym – fakty z życia Tomka, zwłaszcza epizody jego legendarnej biografii muzycznej i przykłady talentu tłumacza. Zamiast głosów przyjaciół Zdzisława przytacza niezliczone wypowiedzi przyjaciół Tomka. Te głosy się krzyżują i dublują. Autor biografii nie radzi sobie z selekcją przykładów oraz kwestią interpretacji.

Niemniej jednak pewne aspekty życia Tomka są przedstawione w ciekawy, bezpośredni sposób; czytelnik książki Weissa może zrozumieć ducha szalonej zabawy w środowisku miłośników rocka. W oczach przyjaciół Tomek był jednym z nich. We własnych zapiskach jest zawsze osobny i samotny. W jego życiu było wiele kobiet – Ania, Halina, Marzanna, Laura, Kasia, Basia, zwana Nadkobietą – a równocześnie nie było żadnej. „On marzył o miłości idealnej – mówi jego dziewczyna z czasów Sanoka. – Takiej, jaka według niego łączyła rodziców. I nie umiał jej znaleźć”¹¹. Dla nikogo – poza rodzicami – Tomek nie był najważniejszy. Kochały go rzesze radiosłuchaczy, których hojnie obdarowywał, ale nie umiał przyjmować dobrych uczuć od osób bliskich.

Przyjaciele dostrzegają niedojrzałość Tomka, której wyrazem były ataki furii, gdy coś nie układało się po jego myśli, ale zgodnie akcentują pozytywne strony jego charakteru. W relacjach zebranych przez Weissa Tomek jest oddanym, bezinteresownym

¹⁰ Tamże, s. 10.

¹¹ Tamże, s. 60.

i niezawodnym przyjacielem, gotowym przyjechać na ratunek do innego miasta. To ostatni romantyk. „Był delikatnym, subtelnym, wrażliwym człowiekiem” – twierdzi Weiss we *Wstępie*. Niestety w innych relacjach ten romantyk potrafił brutalnie zrywać z kobietami, pisząc: „Odczep się!”.

Gdyby nie emocjonalna przedmowa, można by książkę Weissa potraktować poważnie – jako głos w sprawie wielowymiarowej egzystencji i tragicznego końca rodziny Beksińskich, ale język polemiki dyskwalifikuje autora.

Warto podkreślić, że w pasji utrwalania prywatności kryje się sugestia, by słuchać taśm magnetofonowych, oglądać nie tylko obrazy Zdzisława, ale i nagrania z udziałem całej rodziny. Nikt z autorów biografii, filmów czy wspomnień nie działał wbrew ich woli. Jak powiedział Beksiński w dokumencie *Autoportret pośmiertny* z 2000 roku, w którym pokazał swoją zagraconą pracownię i warsztat malarza: „Kamery używam na zasadzie pamiętnika. Filmuję to wszystko, co się rusza”¹².

W internecie można teraz wysłuchać licznych głosów na temat Tomka Beksińskiego – są to filmy, wspomnienia, nagrania audycji radiowych, zawsze obecna jest ta ostatnia, w czasie której Tomek żegna się za słuchaczami. Ostatni program Tomka stał się materiałem wielu amatorskich dokumentów.

Polifoniczna, intrygująca twórczość Zdzisława Beksińskiego, nieprzeciętna indywidualność jego syna i tragiczne koleje ich losów stały się płaszczyzną dialogu wielu tekstów publicystycznych i filmowych. Nowym zapowiedzianym głosem tego „obmapywania” (termin Mirona Białoszewskiego) Zdzisława Beksińskiego będzie książka *Detoks. Norman Leto, Zdzisław Beksiński. Korespondencja/rozmowa* artysty wizualnego Normana Leto (nowe nazwisko Łukasza Banacha), reżysera naukowego, a równocześnie subiektywnego filmu *Photon*. Jest to osiemsetstronicowy zapis rozmów i korespondencji Zdzisława Beksińskiego z młodym, niezależnym i wszechstronnym artystą o zainteresowaniach naukowych, ale

¹² *Autoportret pośmiertny*, reż. Z. Beksiński, Polska 2000, wywiad ze Zdzisławem Beksińskim; wypowiedź spisana z ekranu.

bez matury i studiów. Leto jest laureatem Paszportu „Polityki” w kategorii sztuk wizualnych, a *Photon* zdobył nagrody na festiwalach filmowych. Beksiński uczył Łukasza Banacha używania farb, a młody artysta przekazywał starszemu wiedzę na temat graficznych programów komputerowych. Korespondowali przez pięć lat aż do tragicznej śmierci Beksińskiego w 2005 roku. Ostatnim zapisem książki Leto jest e-mail: „Witam. Ja tylko pytam kontrolnie, czy wszystko ok?”¹³.

Warto podkreślić, że każdy systematyczny kontakt innego twórcy z osobą Zdzisława Beksińskiego przynosi w efekcie setki stron rozmów lub korespondencji. Jak mówi Norman Leto, estetyka obrazów Beksińskiego go nie uwiiodła, zafascynowała go raczej „cyfrowa”, a nie „analogowa” osobowość artysty:

Jednak film *Ostatnia rodzina* pokazał, że Beksiński jest przede wszystkim ciekawy jako człowiek, niezależnie, czy ktoś lubi jego obrazy, czy nie. Oczywiście sporo nas łączyło: dwóch artystów samouków ze skłonnością do precyzyjnego, ścisłego myślenia.¹⁴

Dyskusja wokół rodziny Beksińskich toczy się nadal. Jej nowym ogniwem jest wykorzystanie *Ostatniej rodziny* w psychologicznym kursie filmoterapii z udziałem Grażyny Torbickiej i Martyny Harland w piśmie „Sens”. Tematem rozmowy *Nieświęta rodzina* jest obraz rodziny w polskim kinie w ostatnich latach. Na pytanie, „jak wyglądają te relacje rodzinne w polskim kinie”, Grażyna Torbicka odpowiada:

Jeśli się nad tym głębiej zastanowić, to trudno znaleźć film, który pokazywałby pozytywnie rodzinę w polskim kinie. Zastanawiałam się nad tym i myślę, że wśród polskich filmów ostatnich lat najbardziej optymistycznym jest *Ostatnia rodzina* Jana P. Matuszyńskiego. [...] W tym filmie jest wiele pięknych scen. Pokazują rodzinę, w której każdy siebie nawzajem szanuje. To widać też w decyzji o nieoddaniu do szpitala ani do domu opieki

¹³ *Mniej kanciasty mózg. Rozmowa z Normanem Leto, laureatem „Polityki” w dziedzinie sztuk wizualnych o byciu samoukiem, nerdem w sztuce i przyjaźni ze Zdzisławem Beksińskim*, rozm. P. Szarzyński, „Polityka”, 24.01.2018.

¹⁴ Tamże.

umierającej matki Zdzisława [...]. Opiekują się nią sami, mimo że jest im przecież bardzo ciężko. Zostaje z nimi do końca.¹⁵

Rozmówczynie przywołują film *Festen* Thomasa Vinterberga jako obraz zniewolenia członków rodziny:

Oni są niewolnikami własnej rodziny. Zupełnie inaczej niż w *Ostatniej rodzinie*, gdzie każdy ma wolność. Rodzina Beksińskich wydaje się nienormalna, ale wcale nie jest patologiczna.¹⁶

Przytaczam ten komentarz z akcentem na doświadczenie wolności, a nie ucieczkę od życia, gdyż wydaje się bliski ukrytym intencjom autorki *Portretu podwójnego*. Książkę Grzebałkowskiej wyróżnia bowiem dystans, brak komentarzy i ograniczenie władzy narratora nad bohaterami. Tymczasem we współczesnej biografistyce dominuje tendencja odwrotna – wszechwładza autora nad bohaterem oraz instrumentalne traktowanie faktów w licznych książkach o polityce, między innymi w biografjach Lecha Wałęsy i gen. Jaruzelskiego, w biografjach i rozmowach z pisarzami, na przykład w biografii Jerzego Pilcha autorstwa Katarzyny Kubiśowskiej *Pilch w sensie ścisłym. Pierwsza biografia*, która została określona jako Pilch „przemieniony w kicz” (to ułamkowy cytat). Warto przywołać głośny „spór o Kapuścińskiego” po *Kapuścińskim non-fiction* Artura Domosławskiego. Popularne biografie pisarzy i artystów autorstwa Ewy Siedleckiej i Agaty Tuszyńskiej również były przedmiotem krytyki z powodu subiektywnej, pełnej uprzedzeń narracji. Książka Grzebałkowskiej *Beksińscy. Portret podwójny* jest przeciwieństwem biografii demaskujących bohatera.

Grzebałkowska nie eksponuje elementów sensacyjnych. Nie eksponuje ani nie ukrywa. Przedstawia czytelnikom tragiczną logikę faktów bez komentarzy, metafor i rozbudowanej analizy psychologicznej. Próby interpretacji losu Beksińskich obecne są w nadmiarze w cudzych głosach – fragmentach rozmów, listów,

¹⁵ *Nieświęta rodzina. Z Grażyną Torbicką rozmawia psycholożka Martyna Harland*, „Sens” 2017, nr 12.

¹⁶ Tamże.

recenzji oraz autokomentarzy Zdzisława i Tomka. Weiss wydobył wątek ezoteryczny w życiu Tomka Beksińskiego i jego rodziny. Przedstawia horoskop Tomka umieszczony przez kogoś z przyjaciół w miesięczniku „Wróżka” i analizowany przez specjalistów (rozdział *Ascendent w Skorpionie*). U Grzebałkowskiej wątek pojawia się w autokomentarzach Beksińskiego na temat własnych proroczych snów. Niemniej jednak ostatni, najkrótszy rozdział tej książki to *Krótką wiadomość tekstową*, którą odebrał Wiesław Banach rok po śmierci artysty. Warto ten rozdział przytoczyć prawie w całości, gdyż ujawnia talent literacki autorki, umiejętność pozornie bezosobowej i przezroczystej narracji, skrótu i pointy:

Jest luty, mija rok od śmierci malarza. Mieszkanie na Sonaty 6 sprzedano, obrazy przewieziono do muzeum, ubrania oddano ubogim, colę z lodówek wypito, lodówki po artyście służą teraz muzealnym ochroniarzom. Sprawy artysty zamknięto, konta polikwidowano, rozwiązano umowy z siecią telefonii komórkowej, odcięto telewizję kablową i internet.

Wiesław Banach koło Warszawy przypomina sobie, że dostał krótką wiadomość tekstową. Sięga po telefon, w ciemnej szoferce samochodu mały ekranik oświetla mu twarz na niebiesko. Wiadomość wprowadza go w osłupienie. Jest krótka: „Zadzwoń”.

Została nadana z numeru Zdzisława Beksińskiego. (MG, s. 424)

Biografia czy autobiografia?

Można wyróżnić dwa nurty tej narracji biograficznej – jeden to komentarze członków rodziny i świadectwa innych osób o ich życiu, a drugi to rozmowy i kwerendy własne autorki. Wszystkie „nowe” dokumenty – nagrania, listy, notatki zaczynają się tak samo od daty „2012”.

Portret podwójny rozpoczyna się i kończy jak kryminał. Pierwszy akapit książki Grzebałkowskiej to fragment listu Zdzisława o samobójczej śmierci syna:

Droga Ewo. Mam do zakomunikowania smutną wiadomość. Tomek nie żyje. Popęłił samobójstwo w wigilię świąt i znalazłem go sztywnego w pierwszym dniu świąt o godzinie 15. Pisałem Ci o tym, że jest w tej sprawie od sierpnia, czy nawet dawniej, czerwony alert, no i tak to się wreszcie skończyło.

Ukryłem dowody rzeczowe przed prokuratą, bo zostawił kartkę z informacją, że list do mnie jest na komputerze, a nagranie w dyktafonie. [...]

Wprawdzie list do mnie był raczej rzeczowy, co komu mam oddać i co załatwić, więc mogłem go im pokazać, lecz nie było już czasu, by się o tym przekonać, ale taśma była tak osobista, że tylko ja jej posłuchałem i może jeszcze raz posłucham, a potem zniszczę, tak jak mnie o to prosił. Prosił też, żeby po ewentualnym przesłuchaniu zniszczyć jego dziennik, który prowadził na minikasetach i była tego cała sterta.

Po raz pierwszy od czasu śmierci Zosi poczułem rodzaj radości, że umarła, nie doczekawszy tego, co byłoby dla niej nie do zniesienia. Ja jestem bardziej odporny. Poza tym ktoś musi zostać na koniec. (MG, s. 7)

W tym miejscu list się nie kończy. Beksiński próbuje zrozumieć i usprawiedliwić decyzję Tomka. Przytacza jego ostatnie słowa nagrane na taśmie: „Wiem, że to świat fikcji, ale może i ja przez te 41 lat byłem fikcją. Odchodzę do świata fikcji, bo tylko tam było mi dobrze. Błagam na wszystko, nie budź mnie” (MG, s. 8).

W tym dramatycznym liście natrafiamy od razu na kluczowe elementy filozofii życia obu Beksińskich, takie jak reżyseria własnej egzystencji, tragicznie zrealizowana przez Tomka, oraz dokumentowanie każdego fragmentu rzeczywistości zewnętrznej i wewnętrznej, nieustanny zapis własnego istnienia – przede wszystkim dla siebie.

Jest to jedyne odstępstwo od narracji chronologicznej w książce Grzebałkowskiej. W kolejnym rozdziale *Dom* autorka przedstawia dom rodzinny, genealogię rodziny Beksińskich i obrazy dzieciństwa Zdzisława w Sanoku. Dalej 424 strony „portretu podwójnego” wypełnia życie, praca i umieranie Beksińskich ukazane w perspektywie codzienności nieomal dzień po dniu.

W zakończeniu książki tryb narracji zmienia się. Czytelnik otrzymuje narrację równoległą: rozdziałowi *Cztery ostatnie miesiące Zdzisława Beksińskiego* odpowiada rozdział *Cztery ostatnie miesiące Pawła Handlera*. Grzebałkowska zdanie po zdaniu buduje napięcie, odtwarzając scenę morderstwa, a raczej kilka równoległych wizji i scen (zgodnie ze sprzecznymi zeznaniami mordercy i jego współnika). W końcowych rozdziałach tryb narracji przypomina narrację filmową – czytelnik śledzi poczynania przyszłego mordercy i staje się świadkiem tego, jak jego ścieżki oraz losy mordercy i jego ofiary

krzyżują się, podobnie jak w *Krótkim filmie o zabijaniu* Krzysztofa Kieślowskiego. Skojarzenia z *Dekalogiem* są tym łatwiejsze, że przestrzenią filmów Kieślowskiego jest Służew nad Dolinką, gdzie mieszała Zdzisław i Tomasz. Wyjściem awaryjnym z pułapki przeznaczenia mógłby być jakiś zbieg okoliczności, zasygnalizowany przez autorkę biografii bezużytecznym przysłówkiem „gdyby”:

Gdyby Mateusz Kowalski minutę dłużej oglądał serial *Samo życie...* Gdyby jego mama, która obok oklepywała plecy niepełnosprawnej siostrze (porażenie mózgowie), posłała go do kuchni po herbatę... Gdyby Paweł trochę wcześniej wyszedł z domu, kuzyni by się nie spotkali. (MG, s. 420)

Być może bez wsparcia Mateusza Paweł Handler nie zdecydowałby się zabić. W rozdziale *Dwadzieścia ciosów kłutych* narratorka pokazuje, jak zbrodnia zmienia tożsamość wszystkich osób z rodziny zabójcy. Matka mordercy:

Wyjdzie jako czterdziestodwuletnia kobieta o wykształceniu podstawowym, żona i matka trojga dzieci, ze szczególnym uwzględnieniem Pawełka (córki są bardziej za tatą).

Wróci o północy jako matka zabójcy. (MG, s. 419)

Narracja nie może już być faktograficzna, mocno udokumentowana. Ostatnia sekwencja życia artysty zaczyna się od wyobrażonego dialogu mordercy z ofiarą, po czym następuje kilka wersji tragicznej akcji. W pewnym momencie „podobno” zamienia się w „na pewno”:

I znów wiele wersji, a wszystkie z jednego źródła. Która prawdziwa? Czy ta, w której Paweł próbuje wyrwać artyście telefon i dostaje od niego w twarz? Więc tylko się broni i przypadkiem wyjmuje nóż z kieszeni?

Czy ta, w której prosi Beksińskiego, żeby zachował ich rozmowę w sekrecie, artysta odmawia i wtedy Handler sięga po finkę? [...]

Na pewno Zdzisław Beksiński przewraca się z krzesłem do tyłu, łapie chłopaka za kurtkę i pociąga za sobą.

Paweł Handler zadaje artyście dwadzieścia ciosów.

Osiem w kłatkę piersiową.

Przebija serce na wylot.

Przestaje uderzać, gdy Beksiński już się nie rusza.

Podnosi się, dzwoni do Mateusza. Jest zmęczony, dyszy jak po długim biegu: „Przyjdź. Mi. Pomóc”. (MG, s. 422)

Morderstwo jest przedstawione „z chirurgiczną precyzją”. W krótkich, urywanych zdaniach – jak w powieści kryminalnej lub scenopisie filmowym – kryje się siła narracji Grzebalkowskiej. Autorka wprowadza do biografii element reportażu.

Morderca wraz z kuzynem zabierają sto płyt CD i dwa aparaty fotograficzne. Wyjmują mop i wiadro, żeby zmyć krew. Ten mop ich zdradzi. Tylko zaufany gość mógł wiedzieć, w którym z licznych schowków Beksiński trzymał przybory do sprzątania. „Nie mają szans. Pojutrze zatrzyma ich policja” – narratorka zamyka reportaż o zbrodni (MG, s. 422).

Zamordowanie Zdzisława Beksińskiego stało się źródłem czarnej legendy o związku tej zbrodni z „satanistycznym” malarstwem artysty. Tymczasem było to pospolite morderstwo rabunkowe – bez żadnych ukrytych koncepcji wywrotowych w stylu Mansona. Niemniej czytelnik książki Grzebalkowskiej wyławia powtarzające się koszmary senne związane z własnym losem i z Tomkiem. W jednym z tych koszmarów – o Tomku tonącym w Sanie w obecności bezradnego ojca – Beksiński zobaczył w symbolicznym skrócie, „co do milimetra, całe nasze przyszłe życie z Tomkiem” (MG, s. 134).

Grzebalkowska wybiera czas teraźniejszy i przyszły nie tylko w tak dramatycznych momentach. Często buduje iluzję teraźniejszości, na przykład w rozdziałach o narodzinach i dzieciństwie Tomka. Jest to jakby filmowe skrócenie dystansu, najazd kamery na fragment małej przestrzeni mieszkania albo zbliżenie twarzy jednej z osób. Może dlatego filmowcom tak łatwo udało się napisać dwa intrygujące scenariusze filmowe o tej rodzinie?

Niemniej jednak zarówno forma narracji książki, jak i tryb narracji filmowej najwięcej zawdzięczają obrazom albumu wideofonicznego Zdzisława Beksińskiego, jego fotografiom i dziennikowi. Wbrew pozorom automatycznego zapisu strumienia codzienności, Beksiński notuje starannie wybrane fragmenty życia. W tym wypadku badaczka życia i twórczości artysty nie przychodzi z zewnątrz, by poddać interpretacji jego świat, ale ma dostęp do jego zapisu oraz interpretacji własnej egzystencji; stąd metatekstowy charakter narracji biograficznych o rodzinie Beksińskich. Jest to sytuacja paradoksalna, kiedy bohater biografii i dwóch filmów biograficznych

narzuca konstrukcję i wybór kadrów własnej egzystencji, do tego stopnia, że biografia Grzebalkowskiej – podobnie jak oba filmy o Beksińskim – przywodzi na myśl autobiografie artystów.

Narrację *Portretu podwójnego* wyróżnia zwięzłość, wierność faktom i źródłom. Jest ich tyle (rozmowy, listy, dzienniki, notatki, dokumenty urzędowe), że przymusem stylistycznym była forma przekładu i narracją podobna do mowy pozornie zależnej. Niektóre zapisy dziennikowe autorka streszcza albo przekłada na język narracji biograficznej, jak we fragmencie naśladowującym język i chaotyczność myślenia Tomka w trybie monologu wewnętrznego:

Czterdzieści minut dziennie w tramwaju na uczelnię. Kolejki po żarcie. Smród papierosów w pociągach. Nieznośna woń współpasażerów. Uczenie się niepotrzebnych bzdur. Ludzie to głupie mięso. Potrącanie mięsa na ulicach sprawia radość. Odkupić spalony czajnik Henryka Wańka. Zabić się. Sylwestra spędzić w Sanoku. Jechać na święta do rodziców. (MG, s. 112)

Podobnie notatki o Zdzisławie to jakby zapisy z jego dziennika w trzeciej osobie. Biografka przekłada teksty bohaterów na język bardziej obiektywny. Subtelnie interpretuje ich wypowiedzi. W rozdziale *Goście* przedstawia najazd gości na pracownię malarza w Sanoku, opisując z humorem fale hipisów, uczniów, studentów, artystów. Jak wspomina Wiesław Banach, był wśród nich „znajomy Szwed z wozem wyładowanym pornografią i nożami sprężynowymi w drodze na Bliski Wschód, gdzie towar ten wymienił na pół tony haszyszu” (MG, s. 163).

W rozdziale *Zwyczajne życie* Grzebalkowska przedstawia Beksińskich jako małżeństwo partnerskie, parę doskonale rozumiejących się osób:

W domu żyją kompletami. Babcia i wnuk. Zosia i Zdzisio.
 Zofia robi pranie – Zdzisław wyżyma.
 Zofia idzie na zakupy – Zdzisław niesie siatki.
 Zofia pali papierosy – Zdzisław pozwala.
 Zofia odwiedza przyjaciółkę w Sanoku – Zdzisław idzie z nią (panie robią sobie wspólnie hennę i manicure – Zdzisław je zabawia i fotografuje). [...] Zdzisław tworzy – Zofia pierwsza ocenia.
 Zdzisław ma kryzys – Zofia wspiera.

Zdzisław mało zarabia – Zofia dużo oszczędza.
Zdzisław nienawidzi ryb – Zofia wykreśla je z menu.
Zdzisław chce nowe radio – Zofia nie protestuje. [...]
Zdzisław nie narzeka – Zofia się nie użala. (MG, s. 81–82)

To charakterystyczna fraza Grzebałkowskiej, która lubi wypowiedzi paralelne. Zwykle na końcu symetrycznych komentarzy jest jednak jakiś zgrzyt, łamiący symetrię, jak ta skarga Zofii: „Kobiety do Beksińskich się nie zaliczają. Kobiety są przyklepione” (MG, s. 82).

Fascynującym miejscem akcji pierwszych rozdziałów jest wielki, stary dom rodziny Beksińskich w Sanoku, który był siedzibą i warsztatem najpierw rodu kotlarzy, a potem szanowanych w mieście inżynierów. Dom ten jest przedstawiony jako labirynt, błędnik, źródło inspiracji surrealistycznych pierwszego okresu twórczości Zdzisława.

Dzieciństwo, naznaczone surowością ojca, młodość, studia, najpierw na wydziale architektury, a potem Akademii Sztuk Pięknych, spotkanie Zdzisława i Zofii Stankiewicz, narodziny Tomasza Sylwestra, zwanego konsekwentnie „potomkiem”, a nie synem – to punkty życiorysu artysty. W 1957 roku Zdzisław zaczyna nagrywać rozmowy przyjaciół i wszystkich członków rodziny (rodzice i dwie babcie) na taśmę magnetofonową. Nagrywa też autokomentarze w każdej życiowej sytuacji. To początek albumu fonicznego, który wraz z rozwojem technologii nagrywania dźwięku i obrazu zamienił się z czasem w „album wideofoniczny”. Postanowienie dokumentowania własnego życia jest ważnym epizodem obu filmów o Zdzisławie Beksińskim – dokumentalnego i fabularnego – i najważniejszym czynnikiem narracji o jego życiu.

Rejestr codzienności

Jednym z najważniejszych źródeł biografii Grzebałkowskiej jest *Dziennik* Zdzisława Beksińskiego. Jego czytelnicy spodziewali się prawdopodobnie wyznań osobistych i rozważań o sztuce. Tymczasem nie jest to dziennik literacki ani dziennik intymny, zapis doświadczeń wewnętrznych i przeżyć artystycznych, ani „tajny dziennik” (*Tajny dziennik* to tytuł dziennika Mirona Białoszewskiego),

w którym artysta notowałby to, czego nie chce ujawnić. Tom obejmujący *Dzienniki* Zdzisława Beksińskiego jest „wielofunkcyjny”, co ujawnia rozbudowany tytuł: *Beksiński. Dzień po dniu kończącego się życia. Dzienniki. Rozmowy*. Litera w tytule *Dzień po dniu kończącego się życia* stopniowo blakną. Podobny zamysł kryje się w tytule książki Grzebalkowskiej – w nazwisku „Beksińscy” drobna czcionka zamienia się w większą, a w końcowych partiach ponownie maleje. Książka jest opatrzona przedmową wydawcy:

Trzymają Państwo w rękach książkę, w której chcieliśmy przedstawić Zdzisława Beksińskiego takim, jaki był naprawdę. Publikujemy w niej obszerne fragmenty dzienników artysty z lat 1993–2005, w których bardzo szczerze, z charakterystycznym dla siebie poczuciem humoru i ironią opisuje otaczającą go rzeczywistość – ludzi, którzy przy nim byli, i sprawy, które go zajmowały. (B, s. 5)

Zdzisław Beksiński w roli teoretyka i krytyka sztuki jest obecny raczej w rozmowach i listach, przede wszystkim w kontaktach z Wiesławem Banachem oraz – jak można przypuszczać – w korespondencji z Normanem Leto. Beksiński nie lubił interpretacji własnej twórczości, nie pisał też o malarstwie kolegów. Wyżej cenił przekaz wizualny niż semantyczny, który „składa się z komunałów”:

[...] jeśli idzie o obraz, to byłbym szczęśliwy, gdyby budził zachwyt bez konieczności interpretowania [...] nie powinno się przekładać literatury na obraz, a obrazu na tekst. Reasumując, obrazy są do oglądania, a reszta jest milczeniem. (B, s. 22)

Jego zdaniem sztuka jest maską, odsłania to, co artysta chciał pokazać, a także to, co usiłował ukryć. Odbiorca sztuki również maskuje się i odsłania. A tajemnica pozostaje nieujawniona. Jak twierdzi Wiesław Banach: „Interpretacjom przez osoby trzecie przysłuchiwał się trochę jak streszczeniom snów – każdy odsłania w nich swoją podświadomość” (B, s. 21).

Dzienniki Zdzisława Beksińskiego są kroniką, rejestrem własnego życia rodzinnego i pracy, prowadzonym prawie dzień po dniu. Kronikarz nie dzieli wydarzeń na ważne i nieważne i notuje wszystko po kolei jako fragmenty strumienia życia. Notuje cudze

głosy i prowadzi dialog z sobą. Beksiński podkreśla wielokrotnie, że prowadzi dziennik dla siebie: „Dla kogo właściwie piszę to wszystko? Tylko dla siebie? Przedtem pisałem z myślą, że Zosia to przeczyta” (B, s. 312).

Wszystkie zapisy są zwięzłe, pozbawione ozdobników i drobiazgowych rozważań: „Mój dziennik jest równie lakoniczny jak dziennik Goebbelsa. Nie wiem, po co maluję. Nasza egzystencja wypełniona bezsensownymi działaniami jest całkowicie beznaoczna” – to sarkastyczny autokomentarz z nagrania włączonego do filmu dokumentalnego Marcina Borchardta *Beksińscy. Album wideofoniczny*.

Tematem zapisów dziennikowych jest po prostu męczący nurt codzienności: ataki bólu, męka bezsenności i inne kłopoty ze zdrowiem, własne, Zosi i Tomka, problemy techniczne związane z malarstwem i sprzętem elektronicznym, dylematy finansowe i rejestr zakupów małych, jak zapasy żywności i wielkich, jak kamera i odtwarzacze wysokiej klasy kupowane w Peweksie, permanentny niepokój o Tomka i powtarzające się nieporozumienia z marchandem Piotrem Dmochowskim. Nie ma podziału na sprawy artystyczne i fizjologiczne, zapisywane szczegółowo, bez śladu autocenzury. Czasem ten ciąg drobnych zdarzeń przyspiesza i staje się dramatyczny – w chwili diagnozy i śmierci żony czy własnej operacji woreczka żółciowego, która omal nie skończyła się tragicznie.

Najlepszy nurt codzienności to dla artysty dzień malowania od śniadania do kolacji i wieczór przy telewizorze z Zosią albo ewentualna wizyta syna z filmem na kasecie – bez gości i załatwiania spraw. Takie dni zdarzają się rzadko. Zwykle rytm pracy malarza zakłócają zakupy, wizyty, naprawy sprzętu, pobyt Dmochowskiego w Warszawie czy niepotrzebne Zdzisławowi wakacje.

Z lektury *Dziennikowi Portretu podwójnego*, jak również z filmów o Beksińskich można odtworzyć obraz życia całkowicie oddanego sztuce. Takich artystów Maria Janion uznała za współczesnych świętych – ascetów, których modelem stał się Miron Białoszewski. Białoszewski także zamykał się w mieszkaniu-pustelni przed światem i lubił, gdy sprawy praktyczne załatwiali za niego inni.

Zdzisław Beksiński kochał gadżety elektroniczne. W 1957 roku zaczął rejestrować swoje życie za pomocą magnetofonu, później włączał inne dostępne wynalazki techniczne, jak kamera wideo i komputer. Najpierw był sprzęt analogowy, potem cyfrowy. Jego pracownia w Sanoku opisana przez Janusza Garzteckiego była „przeźliwie stechniczowana”. Stały tam

cztery magnetofony, mikrofon na trójnogu, wzmacniacze, cały system głośników i płatanina przewodów – Beksiński jest także amatorem elektroniki, sam konstruował te urządzenia, służące do komponowania muzyki konkretnej, do nagrywania mówionych listów do przyjaciół i odtwarzania nagrań big-beatu, jedynej muzyki, którą jak mówi uznaje. Cały środek pokoju zajmuje dziwnie rozbudowane biurko – rysownica z dodatkiem, odgałęzieniami i systemem lamp. (B, s. 43–44)

Ta pracownia została przeniesiona do Galerii Beksińskiego na zamku w Sanoku. W mieszkaniu warszawskim w bloku pracownia była podobna, tylko mniejsza, oprócz obrazów mieściły się w niej setki kaset i płyt, najpierw winylowych, potem kompaktowych. Cały sprzęt wymagał nieustannych reperacji, uwiecznionych w *Dziennikach*.

Grzebałkowska stawia pytania o ukryte mechanizmy tak precyzyjnego, a zaraz pedantycznego zapisu własnego życia, ale odpowiedzi pozostawia odbiorcom. Wszystkie notatki mają podobną strukturę. Najpierw jest data i dokładny czas, później zapis stanu pogody z temperaturą podaną do dziesiątego ułamka stopnia. Nawiasem mówiąc, na podstawie tego można by prześledzić proces ocieplania się klimatu w Polsce (w latach dziewięćdziesiątych Beksiński notował temperatury ujemne już w listopadzie i grudniu). Artysta łatwo marznie i potrzebuje światła, a w jego zapiskach panuje wieczne zachmurzenie i opady.

W *Dziennikach* mamy dokładny czas wykonania każdej czynności związanej ze sztuką lub nagrywaniem. Artysta notuje początek pracy, na przykład krojenie płyt pilśniowych i przygotowywanie podobrazy, oraz zakończenie prac wraz ze sprzątaniem pracowni. Twórczość malarska przypomina pracę robotnika – Beksiński szykuje płytę, maluje i suszy dzieło suszarką do włosów. Postawę autora

wyróżnia akceptacją trudnej i monotonnej codzienności bez irytacji czy poczucia nudy. Dążył do maksymalnego uproszczenia życia codziennego, kupując zawsze to samo – do jedzenia czy ubrania zawsze w większej ilości – na zapas.

Zapis codzienności przeplata się z zapisem cierpień psychicznych i fizycznych, przedstawionych z dodatkiem autoironii i czarnego humoru. Można by określić postawę życiową artysty jako stoicki dystans wobec świata połączony z wysokim poziomem wymagań wobec siebie. Malarz codziennie zabiera się do pracy niezależnie od niewyspania i nęczenia bólu głowy lub krzyża. Ten sam stoicki dystans będzie jego reakcją na śmierć żony i syna.

Grzebałkowska analizę jego psychiki najczęściej pozostawia innym. Przytacza głosy przyjaciół z Sanoka i Warszawy, którzy podobnie interpretują fenomen jego funkcjonowania w dwu sferach – jako dwoistość jasnej i ciemnej strony, wręcz podwójność osobowości – jak w noweli Roberta Louisa Stevensona. Jak pisał Tadeusz Nyczek:

Każde wolne miejsce na ścianie miał wytapetowane obrazami. To było dość depresyjne, bo obrazki nie były wesołe. Ale sam Zdzisław, jak się okazało, był wesołym człowiekiem. Cały paradoks z Beksińskim polegał na tym, że jego się utożsamiało z dziełem. To nie do końca był błąd, bo wszystkie jego obrazy i rysunki to był on. Ale on nie był tylko taki. Będąc doktorem Jekylllem, wpływał z siebie mister Hyde'a na obrazach. (MG, s. 163)

Goście w jego domu w Sanoku i mieszkaniu w Warszawie przeżywali podobne trudności pogodzenia obrazów o treściach demonicznych na ścianach z pozbawioną napięcia atmosferą domu, co podkreślają wszyscy rozmówcy:

Dramatyzm jego sztuki kontrastował z osobami, które tam mieszkały i były dowcipne, uśmiechnięte, rozmowne, serdeczne, gościnne. Rodzinna atmosfera, a dookoła obrazy, które wywołują niepokój i wprowadzają w dziwną fascynację. Uwolniona wyobraźnia, mroczne rekwizyty w wygodnym, dobrze zorganizowanym mieszkaniu, w którym wszystko było pod ręką. Olbrzymi kontrast. (B, s. 43).

W filmie Matuszyńskiego *Ostatnia rodzina* na wyznanie gościa (marszanda Piotra Dmochowskiego), jak wyobrażał sobie, że malarz

mieszka w zamczysku, w którym straszy, Beksiński odpowiada żartem: „Na czas wizyty pochowaliśmy szkielety”.

Grzebałkowska śledzi rozwój sztuki Beksińskiego – od awangardy malarskiej, przez fotografię i rzeźbę do malarstwa fantastycznego w duchu surrealizmu. Oszczędnie cytuje krytyczne opinie o malarstwie Beksińskiego. Liczni krytycy, między innymi Andrzej Osęka, Dorota Jarecka – która wydała wyrok skazujący głosząc, że Beksiński to kicz¹⁷ – cenią wysoko jego fotografie i fotomontaże, dzieła malarskie z okresu abstrakcyjnego, odrzucając obrazy z okresu fantastycznego. Dla Jareckiej Beksiński był mistrzem fotografii. Krytyczka nie akceptuje jego „zwrotu malarskiego”:

Czemu Beksiński porzucił fotografię, mając talent na miarę Brassa. Bo prawdopodobnie myślał o niej tak jak Picasso, czyli źle – jako o gatunku niższym, który prawdziwemu artyście nie wystarcza. Jeszcze w latach 50. fotografia była postrzegana – zwłaszcza w mało postępowej artystycznie Polsce – jako gatunek właściwie użytkowy, na pewno nie tak szlachetny jak malarstwo olejne. [...] Jako fotografik wyrafinowany, oszczędny, idący po czystej awangardowej linii. Jako malarz sięgnął do repertuaru fin-de-siecle’u w najgorszym, tandetnie metafizycznym wydaniu. Na jego obrazach pojawiły się stłoczone widma, szkielety i upiory. To, co stanowiło o wartości jego fotografii, w malarstwie zostało zgubione, a nawet zaprzeczone.¹⁸

Jarecka interpretuje porzucenie fotografii przez Beksińskiego jako fałszywy wybór drogi artystycznej. Grzebałkowska zwraca uwagę na uwarunkowania społeczne, na konieczność zarabiania na potrzeby powiększonej rodziny. Wydaje się, że wybór ten był raczej artystyczny niż praktyczny. Beksiński szukał odpowiedniego medium, by przekazać świat wewnętrzny. Tak twierdzi Wiesław Banach, który – w rozmowie z Jarosławem Mikołajem Skoczniem – dostrzega w sztuce Beksińskiego żywioł metafizyczny i wielkie pytania bez odpowiedzi; chodzi nie o antagonizm, ale zamysł zacierania granic między fotografią a malarstwem:

¹⁷ D. Jarecka, *Piekło w kolorach tęczy*, „Gazeta Wyborcza”, 20.09.1995; zob. również *Szkielet w płaszczu*, „Gazeta Wyborcza”, 22.05.1991.

¹⁸ D. Jarecka, *Szkoda zdjęć*, „Gazeta Wyborcza”, 16.08.2002.

Ważne jest to, że on przekazał swoją wizję. Może to w ogóle nie nazywać się obrazem. Niech to będzie inną formą, żadne kryteria malarskie niech nie będą stosowane. To była jego osobista opowieść o tym, co w sobie nosił. Uważał, że jeżeli komuś ta opowieść nie pasuje, nie mieści się w kategoriach malarstwa, to on to szanuje. Mówił, że można patrzeć na to, co robi, jak na środek zastępczy za niewynaleziony aparat do fotografowania snów i marzeń. (B, s. 31)

Wydaje się, że dzisiaj jest czas bardziej łaskawy dla malarstwa Zdzisława Beksińskiego, które chyba nie jest już tak szokujące. W ramach popkultury, w wielu gatunkach, takich jak kino fantasy i gry komputerowe, zdeformowane istoty ludzkie i zwierzęce mają uprzywilejowane miejsce. Tym samym odbiorca trudnej sztuki Beksińskiego jest już oswojony z podobnymi tworam wyobraźni. Dzisiaj aura desakralizacji łączy różne nurty sztuki wysokiej i niskiej. Obecnie można kupić jeden z kilku albumów malarstwa Beksińskiego na prezent i już nie jest to akt skandaliczny.

W rozdziale *Masochizm* Grzebalkowska bada „drastyczny erotyzm” Beksińskiego. Nie tylko widzowie, ale i krytycy nie potrafili poradzić sobie z sadomasochistycznym nurtem w twórczości malarza. Andrzej Osęka odrzucił te obrazy jako płaskie i jednowymiarowe, nie precyzując zarzutów wobec treści przedstawień (MG, s. 157). Oniryczne fantazmaty z obrazów Beksińskiego mają charakter masochistyczny, na przykład na jednym z obrazów piękna dorodna kobieta znęca się nad skrępowanym, skarłałym mężczyzną. Nikt z widzów fabuły Matuszyńskiego *Ostatnia rodzina* nie zapomni pierwszej sekwencji filmu, nagrania wideo, w czasie którego Beksiński przedstawia obrazy swojej fantazji seksualnej – młoda, wysoka kobieta torturuje go nożem i powoli pozbawia życia. Czy to duch masochistycznej wyobraźni czy symptom freudowskiego popędu śmierci? Zamiast szukać fatalistycznych związków między sferą fantazmatów artysty a jego tragiczną śmiercią, warto przytoczyć słowa Tomka zaniepokojonego własną niszczyielską i autodestrukcyjną manią: „Mój stary powiedział, że każdy ma takie myśli” (MG, s. 224).

Nosferatu w radiowej Trójce

Narracja w trybie detektywistycznego śledztwa i konstruowanie różnych wersji tragicznej decyzji Tomka pojawiają się w rozdziale o jego samobójczej śmierci. Zastrzeżenie „podobno” otwiera serię rozważań prowadzących do zdania z przysłówkiem „na pewno”:

Podobno obiecał matce, że póki ona żyje, on nie umrze.

Podobno po jej śmierci powiedział ojcu: Mam nadzieję, że teraz nie będziesz miał nic przeciwko temu, gdy będę chciał skończyć z sobą.

Podobno jednak tego nie powiedział, tylko napisał ojcu w liście.

Podobno Zdzisław szukał argumentów: Starzeje się. Nie poradzę sobie bez ciebie. [...]

Na pewno ojciec w sierpniu 1999 roku napisał do syna list: „Nie zostawiaj mnie”.

Na pewno nigdy nie padło zdanie: „Rób, Tomek, co chcesz”. (MG, s. 368)

Przyjaciele Tomka nie traktowali jego planów samobójczych serio. Jak wspomina Ewa Lipowicz: „O próbach samobójczych mówił z dużym poczuciem humoru” (MG, s. 369). Tylko ojciec żyje w stanie ciąglego zagrożenia. To Zdzisław jest jak bezbronny lokator zamku Nosferatu, który co noc czeka na odgłos kroków i atak wampira. Grzebałkowska opisuje szczegółowo przygotowania Tomka do śmierci:

Od dawna już prowadzi dziennik na małych kasetach, które wkłada do dyktafonu. Codziennie wieczorem mówi do siebie. Pudło kaset zostawi ojcu. [...]

List pożegnalny do ojca nagra na dyktafon. Zostawi mu ten list w komputerze. (MG, s. 369)

Magdalena Grzebałkowska z zasady nie ocenia postępowania bohaterów, analizę ich charakterów pozostawia świadkom i czytelnikom. A jednak odbiorca wyczuwa zarówno jej empatię, jak i dystans. Życie Zofii Beksińskiej budzi ciche uznanie, natomiast postać Tomka Beksińskiego sprawia trudność wszystkim piszącym o rodzinie Beksińskich dawniej i dziś. We wszystkich wspomnieniach, zapiskach dziennikowych czy listach – miejscami w narracji Grzebałkowskiej – osoba syna jest przedstawiona z chłodnym dystansem. *Portret podwójny* jest więc niesymetryczny. W tym

rodzinnym dramacie wszyscy biorą stronę udęczonego ojca, który miał zwyczaj wychodzić wieczorem przed blok, by sprawdzić, czy w oknie syna pali się światło.

W jednym akapicie Grzebałkowska wymienia w porządku chronologicznym wszystkie próby samobójcze Tomka jako „śmierć pierwszą”, „śmierć drugą”, „śmierć trzecią” i „śmierć ostatnią”. Opisuje narzędzia autodestrukcji: leki i gaz. W trakcie trzeciej próby Tomek o mało nie wysadził w powietrze całego budynku. Żadna z tych prób samobójczych nie była pozorowana ani obliczona na zwrócenie na siebie uwagi.

Po trzeciej próbie Tomek znalazł się w szpitalu psychiatrycznym (w rozdziale pod filmowym tytułem *Lot nad kukułczym gniazdem*). Interpretacje zaburzeń psychicznych czy charakterologicznych Tomka Grzebałkowska pozostawia przyjaciółom rodziny. Jak twierdzi Tadeusz Nyczek:

U Zdzisława kanałem ratunkowym była sztuka, wszystko można było tędy wypchnąć i można było żyć na co dzień pogodnie, powiedziałbym nawet radośnie. Natomiast u jego syna Tomka nie było sztuki, nie było tego wentyla bezpieczeństwa. To było bezsensowne borykanie się z codziennością (MG, s. 27).

Moja prymitywna teoria – Zdzisław wypływał demony z siebie na obrazy. A Tomek nie. W nim wszystko siedziało w środku. (MG, s. 218)

„Żerował na swojej matce. [...] Całkowicie aspołeczny” – to opinia Henryka Wańka. Matka mu sprząta, pierze i gotuje. Miarą poświęcenia ojca wydaje mi się fakt, że Zdzisław Beksiński nagrywał dla syna i oglądał z nim wspólnie filmy klasy B, najsłabsze horrory i westerny tylko dlatego, że listę dialogową tłumaczył Tomek.

Grzebałkowska nie podziela popularnej teorii zatrucia świadomości dziecka demonicznymi obrazami ojca. Raczej dostrzega błąd „beztresowego wychowania”, rozdział *Tomeczek* zamyka konkluzją: „Tomkowi wolno wszystko” (MG, s. 87).

We wszystkich świadectwach Tomek ma opinię neurotyka, nieprzystosowanego do świata nadwrażliwca. Narracja Grzebałkowskiej wydobywa rysy psychopatyczne małego Tomka. W wieku jedenastu lat chciał sam hodować kury i kazał sobie kupić dwa kogutki. Długo

byli to ulubieńcy. „Ojciec fotografuje syna z kogutem. Syn rysuje ich portrety” (MG, s. 146). Po pewnym czasie kogutki znudziły się Tomkowi i zaniósł je do sąsiadki, zręcznie zabijającej drób: „Nasze koguty smakowały mi bardzo, chociaż smutno mi było je jeść. Były takie kochane” (MG, s. 110). Po kogutkach przyszła pora na hodowanie papużek. Szybko zdychały. Ostatnią parę matka wywiozła z Sanoka, żeby je sprzedać. Tomek ma ataki złości jak mały, smutny i zły Kaj z baśni Andersena *Królowa śniegu*, który nie spotkał swojej Gerdy:

Zdenerwowany Tomek przeklina, płacze, wybiega z domu do ogrodu, grozi śmiercią ludziom, przez których się zdenerwował. (MG, s. 110)

„Ludzie to głupie mięso. Potracanie mięsa na ulicach sprawia radość” – notuje Tomek, student anglistyki. (MG, s. 212)

[...] albo też zaatakowałbym mięso, pozabijałbym, ile by się dało i potem by mnie zabili. [...] Moje wariactwo polega na tym, że wypiałem się na świat. I albo będzie tak jak ja chcę albo nie będzie w ogóle. (MG, s. 216)

W dorosłym życiu wystarczyła nieudana zupa w domu rodziców, żeby syn był wściekły. Psycholog dostrzegłby tu agresję maskującą depresję. Tomek jest wybitnym radiowcem, uwielbianym prezentem i zdolnym tłumaczem, ale nie został artystą. Jego cierpienie nie budzi współczucia. Przyjaciele domu oceniają go surowo, widząc „czternastolatka w ciele dorosłego”, który nie chce dorosnąć i przyjąć odpowiedzialności za własne życie. Jak mówi Wiesław Banach:

W pewnym momencie ze zgrozą stwierdziłem, że z fajnego chłopaka Tomek przerodził się w kogoś nieprawdopodobnie nudnego. To jego nieustanne mówienie o sobie może było ciekawe przez pierwszy kwadrans, ale potem wychodzi z niego infantyizm. (MG, s. 217)

Tomek kocha horrory. Przedstawia się jako Nosferatu i stylizuje na wampira – krawiec z Teatru Polskiego uszył mu czarną pelerynę z czerwoną podszewką z okazji premiery *Wywiadu z wampirem*. „Wywiad z wampirem to film o mnie” – wyznaje Tomek (MG, s. 150). Zęby wampira zamówił u protetyka. Jego fascynacja horrorami z pozoru przypomina zabawę, jaka towarzyszyła literackim początkom tego gatunku: w czasie zimnego lata 1815 roku nad

Jeziorem Genewskim towarzystwo romantyków angielskich z lordem Byronem na czele wymyśliło konkurs na opowieść budzącą grozę. Konkurs wygrała Mary Shelley powieścią *Dr Frankenstein, czyli nowy Prometeusz*. Wówczas powstała także powieść *Wampir* doktora Polydori. A dzisiaj Stephen King i jego syn Owen wspólnie się bawią, pisząc powieści grozy. Natomiast w kinie od filmu niemego *Nosferatu wampir* Murnaua do *Draculi* Francisa Coppoli i *Nosferatu* Wernera Herzoga wampir jest postacią tragiczną, niszczycielem tęskniącym za pełnią człowieczeństwa. Jest nieskończenie samotny. Wydaje się, że Tomka zafascynowało to rozdarcie świadomości istoty przekłetej, nienależącej do żadnego ze światów.

Drugim sobowtórem Tomka był żyjący w urojonym świecie bohater *Lokatora* Polańskiego: – „*Lokator* to jest film o mnie” – mówi Tomek, pokazując rodzicom i widzom własny ząb, który – wzorem bohatera filmu Polańskiego – ukrył w ścianie swojego pokoju (w dokumencie *Dziennik zapowiedzianej śmierci*).

Tomek nie jest faworytem Grzebalkowskiej, niemniej w toku narracji na pierwszym planie znalazło się jego cierpienie, a nie agresja. Im bliżej samobójczej śmierci, tym młody Beksiński dorosłeje i poważnieje. Totalna samotność wśród zachwyconych radiosłuchaczy, wiecznie imprezujących przyjaciół i kochającej rodziny wskazuje na jej najgłębsze, egzystencjalne źródła. Biografce udało się uchwycić ambiwalencję i zarazem pełnię jego osobowości:

Zacząłem zwracać na siebie uwagę i robić z siebie kompletnego wariata, żeby za tym biciem piany schować prawdziwe ja. (MG, s. 172)

Dodam tylko, że z natury nie jestem ani zły, ani pełen nienawiści do świata. Takie reakcje są u mnie maskowaniem bezradności. (MG, s. 372)

W moim przekonaniu żarliwa obrona Tomka przed zniesławieniem w opasłym tomie Wiesława Weissa nie wydaje się potrzebna. Czytelnik Grzebalkowskiej nie chce osądzić Tomka, na odwrót – w rozdziale *Śmierć ostatnia* egocentryczny i histeryczny chłopiec staje się bohaterem tragicznym, doświadczającym goryczy samopoznania.

W pamięci czytelnika pozostają nie jego infantylne wybuchy nienawiści, ale ciepłe słowa przyjaciółki, wokalistki Anji Orthodox oraz jego ostatniej (anonimowej) partnerki:

Bo jak kochał, to całym sercem, idealny kochanek romantyczny, żadnej zdrady, żadnej nielojalności. Pulsował dobrem. Imponował mi tym i też się taka stawałam. Bardzo kochał rodziców, matkę szczególnie – taką pchełkę. Z ojcem była szorstka miłość, z rezerwą. (MG, s. 342)

Na fotografiach z dzieciństwa Tomka ojciec i syn wyglądają jak dwa klony – syn naśladuje teatralne gesty ojca. W późnych zapiskach Tomek mówi o ojcu „Mistrz” albo „Maestro”, nazywa go „przewodnikiem”: „W sumie wiem, że to kapitalny człowiek” (MG, s. 216).

W książce Weissa, podobnie jak w internecie (na kanale YouTube), pełno jest podobnych świadectw, głoszących, jaki Tomek był wspaniały, jak pomagał ludziom, jak świetnie gotował piekielnie ostre curry dla gości. W książce Grzebałkowskiej nie ma zbędnych powtórzeń – każde zdanie jest tu „ostatnie”.

Człowiek z kamerą

Dokument Marcina Borchardta *Beksińscy. Album wideofoniczny* cechuje doskonała prostota. Nie ma tu typowych technik filmu biograficznego o artystach, jak „gadające głowy”, czyli wypowiedzi przyjaciół na temat bohatera, ilustracje (fotografie rodzinnego miasta czy innych przestrzeni), inscenizacje fragmentów życia oraz nastrojowe przerywniki i ozdobniki.

Reżyser zmontował film z materiałów audio i wideo samego Beksińskiego. Niekiedy pojawia się obraz i głos spikera Polskiej Kroniki Filmowej. Nagrania magnetofonowe i filmowe uzupełnił fragmentami dzienników i innych notatek artysty czytаныmi przez lektora – zapiski te zostały zgromadzone przez Magdalенę Grzebałkowską. Dzięki tak ascetycznej narracji – prawie wszystko jest dziełem niezującego „człowieka z kamerą” – widz ma poczucie, jakby oglądał autentyczny film autobiograficzny, jakby sam Zdzisław Beksiński był jego reżyserem. Wrażenie potęguje potrójne zakończenie dokumentu: najpierw czytamy napis z datą, kiedy Zdzisław Beksiński został zamordowany; potem cofamy się w czasie, przeglądając zdjęcia rodzinne z dzieciństwa Tomka, cała trójka została sfotografowana podczas wesołej zabawy; a na samym końcu – po serii napisów końcowych – znowu widzimy Zdzisława w trakcie wywiadu:

- Pan chciałby coś powiedzieć widzom?
- Nie, absolutnie nie.¹⁹

Film rozpoczyna samobójstwo Tomka w wigilię 1999 roku, słuchamy bez komentarza *Listu do Ewy*, a potem cofamy się do roku 1957. To początek nagrywania. „Mam zamiar otworzyć album foniczny” – ogłasza artysta.

Pierwszym bohaterem nagrań magnetofonowych stał się „poto-mek”, oczekiwany w atmosferze radości i lęku. Beksiński rejestruje przebieg ciąży Zosi, narodziny potomka i pierwsze ćwiczenia z pielęgnacji niemowlęcia. „Ja będę miał kumpla” – cieszył się artysta. „Nie to wyszło. Nie przewidziałem, że będzie niezadowolony”. „Nauczyłem się żyć z depresją w przeciwieństwie do mojego syna”.

Później Beksiński kupił kamerę i zaczął utrzymywać wszystko, lubił także filmować siebie. *Album foniczny* został zastąpiony przez *Album wideofoniczny*. Tomek pisał o tej domowej rewolucji w „Magazynie Muzycznym” w felietonie *Portret artysty w świecie elektrotechniki*:

Obecnie połknął bakcyła wideo: co kilka tygodni kupuje jakąś nową kamerę (ostatnio także magnetowid Super VHS), filmuje samochody na parkingu, chmury i zachody słońca, potem godzinami to ogląda i porównuje jakość obrazu. Wie o tym sprzęcie chyba więcej niż jego konstruktorzy i producenci. Uwielbia różne bajery, błyskające lampki, przyciski, pokrętła itd. Jego pracownia zawiera praktycznie wszystko. (M.G., s. 300)

Film Borchardta – podobnie jak inne dokumenty o Beksińskich – wykorzystuje amatorskie filmy artysty. Jest tam wiele „filmów w filmie”, najczęściej komicznych, zarejestrowanych przez Beksińskiego. Artysta potrafił sfilmować w tonie heroikomicznym skutki ryzykownej operacji chirurgicznej (usunięto mu sto siedemdziesiąt kamieni wraz z woreczkiem żółciowym), demonstrując szwy, opatrunki i dreny na własnym brzuchu. Chciał utrwalić całą operację, ale chirurg się nie zgodził.

¹⁹ *Beksiński. Album wideofoniczny*, dz. cyt., spisane z ekranu. Wszystkie dialogi w tym rozdziale z tego dokumentu.

Inną komiczną sekwencją dokumentu jest „kuchnia Beksińskich”. Zdzisław i Tomek jedzą curry, Zofia filmuje.

- Pieprzu jest zawsze za mało. Jak jest takie ostre, to mnie tak smakuje.
- Ja jem szybko jak świnia – wyznaje artysta i barwnie opowiada o fizjologii jedzenia i trawienia.

Jest to jeden z niewielu momentów pełnej komitywy ojca z synem. Beksiński sfilmował trudne momenty hysterii i agresji Tomka (jednym z epizodów było zdemolowanie kuchni), a także jego przejmujące wyznanie, że nie jest wdzięczny rodzicom za to, że się urodził, a jedyny znośny czas w jego życiu to audycja *Trójka pod księżycem* w każdy poniedziałek: „pięćdziesiąt minut szczęśliwości na antenie”. Z innych, pisanych świadectw wynika, że dla Tomka rajem utraconym pozostał dom w Sanoku. „Nienawidzę biegania pomiędzy blokami” – skarży się Tomek.

Nie ma w tym dokumencie – podobnie jak w filmie fabularnym Matuszyńskiego – ujęć malującego artysty (i nie ma ich w dokumentach Beksińskiego). Zdzisław albo szykuje kartony i płyty, albo suszy gotowe dzieło suszarką do włosów. Celem rejestracji filmowej nie był akt twórczy, ale autoportret w codziennych działaniach i portrety członków rodziny w sieci relacji. Zdzisław rzadko filmuje zbliżenia twarzy – znaczący jest najazd kamery na zmęczoną twarz Zofii po kadrach sprzątania i mycia okien. „Mam agenta wspólnika. Facet zwie się Piotr Dmochowski” – ogłasza Zdzisław w końcu lat dziewięćdziesiątych.

Niestety konsekwencją niekorzystnej dla malarza umowy stały się sprawy sądowe i zbiór listów Dmochowskiego²⁰ o ich półprywatnej, półkomercyjnej relacji, której Beksińscy i ich przyjaciele nigdy nie zaakceptowali.

W kronikach wideo Beksińskiego kamera rzadko opuszcza ciasne mieszkanie w bloku na Stegnach. Wielokrotnie odwiedzamy

²⁰ Listy Dmochowskiego są stale przytaczane przez Grzebałkowską; zob. *Moja trzymowa korespondencja z Beksińskim*, <http://beksiński.dmochowski-gallery.net/library.php/> [dostęp: marzec 2018]; zob. M. Grzebałkowska, *Beksińscy: portret podwójny...*, dz. cyt., s. 250 i in.

pracownię artysty w największym pokoju i wąską kuchnię. Kamera wolno posuwa się wzdłuż korytarza. W pewnej chwili widzimy na końcu korytarza sylwetkę kuśtykającej babci. Zaglądamy do małych pokoików. Widz tak bardzo zadomowił się w tym wnętrzu, że pokazywane z rzadka wycieczki w plener są zaskoczeniem. Samochód Beksińskich na szosie, a potem Zosia na łące to w tym dokumencie niezwykle widok.

Zaraz po wakacyjnych kadrach słyszymy głos Zdzisława: „Moja żona jest poważnie chora”. Zofia ma niebezpiecznego tętniaka aorty. Zaczyna przygotowywać swoje odejście z równie spokojnym stosunkiem do śmierci jak Zdzisław. Uczy męża, jak robić pranie i gotować najprostsze potrawy. Po jej śmierci obiadem Zdzisława i Tomka będzie ryż i zawartość słoików i puszek. W niepewnych czasach PRL Zdzisław magazynował wszystko – od farb i papieru toaletowego po żywność. Zostawił prawie sto puszek z wołowiną w sosie własnym. Zofia umiera nagle, tak jak to było zapowiedziane przez lekarzy. Zdzisław filmuje martwą żonę, ale reżyser umieścił jej ciało poza kadrem.

Dokument Borchardta jest niemal pozbawiony obrazów spoza narracji. Jedynymi kadrami, które funkcjonują w roli metafory, są panoramy blokowiska na Stegnach z rzędami oświetlonych nocą okien (jak w *Dekalogu* Kiesłowskiego) i zimowego nieba ze stadem ptaków.

Doświadczenie odbiorcy dokumentu Borchardta i czytelnika *Dzienników* Beksińskiego prowadzi do zaskakujących wniosków na temat odmiennej roli dziennika pisanego i dziennika audiowizualnego. Dzienniki Beksińskiego są potocznym, bezpośrednim, pozbawionym ozdobników zapisem codzienności, natomiast jego pamiętnik audiowizualny zaskakuje reżyserskim, artystycznym zamysłem. Obecny jest w nim żywioł teatralny, element inscenizacji. Domownicy błaznują, szarżują, bawią się kamerą. Można usłyszeć komendę: „Ustaw się!” i śledzić zamianę ról. Nie jest to prosty rejestr codzienności, co wynika z filmowego medium, nie ma bowiem „niewinnego oka”. Już pierwsze dokumenty były przemyślanym, subiektywnym przekazem artystycznym. Dziennik pisany Beksińskiego i jego dziennik, a raczej pamiętnik wizualny

służą różnym celom. Pierwszy jest bliski praktycznego notatnika, natomiast zapis wizualny okazuje się jedną z form twórczości artysty multimedialnego.

Między sztuką a codziennością

Film Matuszyńskiego *Ostatnia rodzina* można rozpatrywać w ramach katalogu filmów fabularnych o artystach. To jednak zbyt szeroka kategoria. Film wpisuje się w węższy nurt współczesnego polskiego kina. Są to filmy biograficzne, w których na pierwszym planie znalazła się nie sztuka, tylko osobowość twórców i ich skomplikowane relacje z rodziną i przyjaciółmi lub z przyjaciółmi zastępującymi rodzinę. Artysta jest pokazany na scenie prywatnej w ograniczonej przestrzeni mieszkania. W filmie Matuszyńskiego przez długi czas nie widzimy malarza przy pracy. Jego obrazy pojawiają się w kadrze dopiero wtedy, gdy przychodzi z wizytą „ważny gość”, który chciałby je kupić. Nie ma obrazów, ale jest proces twórczy. Artysta demonstruje, jak to się robi, jak się szykuje grunt, maluje i jak gotowe dzieło staje się towarem. Również w filmie Łukasza Rondudy *Serce miłości* artyści ujawniają kulisy warsztatu, nie eksponując efektów końcowych.

Do nowego nurtu można zaliczyć *Parę osób, mały czas* Andrzeja Barańskiego o przyjaźni Mirona Białoszewskiego z niewidomą poetką Jadwigą Stańczakową oraz *Serce miłości* Łukasza Rondudy o parze wybitnych artystów wizualnych Wojciecha Bąkowskiego i Zuzanny Bartoszek. Oba filmy – podobnie jak *Ostatnia rodzina* – są oparte na materiałach autobiograficznych. Scenariusze mają charakter niemal dokumentalny. Do listy można dopisać *33 sceny z życia* Małgorzaty Szumowskiej, fabularny obraz życia i umierania jej rodziców, pisarki Doroty Terakowskiej i dziennikarza Macieja Szumowskiego, oraz *Nikifora* Krzysztofa Krauzego. Do rozmaitych konfiguracji rodzinnych przedstawionych pasuje określenie Jadwigi Stańczakowej z filmu Barańskiego – „dziwna rodzina” („nasza rodzina jest trochę dziwna”). Portrety filmowe „dziwnych rodzin” mają wspólny mianownik – nie oglądamy rodzin nieszczęśliwych, niezależnie od tego, czy są to związki pokrewieństwa, czy z wyboru.

Inne ujęcie zaproponował Andrzej Wajda w *Powidokach* o Władysławie Strzemińskim. Malarza widzimy na scenie publicznej, a jego żona, Krystyna Kobro, równie wybitna artystka, została pominięta (jest obecna tylko poza kadrem).

Artyści nie są outsiderami czy buntownikami skłóconymi ze światem, nie są konformistami, tylko ludźmi wolnymi, realizującymi własny projekt. We wspomnianych filmach mało jest planów ogólnych, bo też mało jest spraw ogólnych. Zdaniem Bąkowskiego artyści nie powinni mieć poglądów politycznych²¹, co wydaje się trafne również w odniesieniu do Zdzisława Beksińskiego. Ci artyści mogliby żyć i tworzyć w innej epoce. Twórcy są przedstawieni w sferze codzienności, a nie w sferze artystycznej czy w przestrzeni publicznej. Historia dociera do nich w formie anegdoty, a nie ideologii, zmuszającej do działania. Ich życie toczy się jakby w poprzek historii, poza czasem. Tematem *Serca miłości* są konfrontacje z partnerką, a nie z odbiorcami sztuki. Miron Białoszewski w filmie Barańskiego nie występuje w roli poety czy modelowego ekscentryka, ale raz empatycznego, raz kapryśnego przyjaciela Jadwigi Stańczakowej. Miron czasem wyrusza na miasto w pogoni za pięknem i poetycką inspiracją, ale częściej poluje na sernik z galaretką.

Andrzej Barański jest bohaterem wywiadu rzeki, rozmowy z Piotrem Mareckim, w której komentuje poetykę swoich filmów, ujawnia ich kulisy i przedstawia cel twórczości jako codzienność niezwykłych ludzi, którą w przypadku Jadwigi i Mirona nazwał „bohema obiadów domowych”²². Zamysł wiąże się z samoo graniczeniem reżysera, z poetyką pomniejszenia. Jak twierdzi, siła życia

ma wymiary i barwy bardzo zwyczajne, ale zupełnie niepodważalne i myślę, że to jest najbardziej ujmujące, jest siłą tego filmu. Nawet wyczyny niewidomej Jadwigi czy paradoksy związku Jadwigi i Mirona zawsze sprowadzone

²¹ T. Sobolewski, *Jak nie wlecieć biegiem do grobu. Rozmowa z Wojciechem Bąkowskim*, „Gazeta Wyborcza”, 1.12.2017.

²² P. Marecki, *Wywiad-rzeka*, w: *Barański. Przewodnik Krytyki Politycznej*, słowo wstępne D. Masłowska, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2009, s. 90.

są do naturalności. Trudno je wyśmiać. Mamy oto zwyczajne ujęcie niezwy-
czajnych ludzi.²³

Łukasz Ronduda, krytyk i teoretyk sztuki oraz kurator Muzeum Sztuki Nowoczesnej, nakręcił *Serce miłości*, film o parze artystów wizualnych Zuzannie Bartoszek i Wojciechu Bąkowskim. Ronduda jest reżyserem *Performer* z udziałem Oskara Dawickiego, obrazu twórczości tego artysty i funkcjonowania rynku sztuki. *Performer* to film zawieszony między dokumentem a fabułą, główną rolę performera gra bowiem sam Oskar Dawicki. Wszyscy bohaterowie mają pierwowzory – w postaci Najdroższego, granej przez Andrzeja Chyrę, można rozpoznać Piotra Uklańskiego, którego prace rzeczywiście osiągają najwyższe ceny na rynkach światowych. *Performer*, artysta niespełniony, spotyka się z człowiekiem sukcesu.

Serce miłości nie jest dokumentem fabularyzowanym, tylko filmem fabularnym – role Bartoszek i Bąkowskiego grają aktorki Justyna Wasilewska i Jacek Poniedziałek. Oboje świetni. Autorem scenariusza jest Robert Bolesto – scenarzysta filmów, które zdobyły wielką publiczność, takich jak *Bogowie*, *Sztuka miłości*, *Córki dansingu* oraz *Ostatnia rodzina*. Scenariusz powstawał w ścisłej współpracy z parą artystów, którzy zdecydowali podzielić się swoim życiem – wzajemną fascynacją, „sercem miłości”, cierpieniem fizycznym, a także trudną kwestią dominacji Bąkowskiego i nieustannej rywalizacji artystycznej, atakami złości, a nawet fizycznej agresji z użyciem linijki i innych przedmiotów. Zuzanna Bartoszek jest łysa z powodu ciężkiej choroby autoimmunologicznej. Tautologiczny tytuł mógłby sugerować komedię romantyczną, tymczasem jest to dramat. Film rejestruje codzienność, ale jest ona również kreacją artystyczną – jak wszystko, co przedstawione na ekranie. Artyści kłócą się nie o zakupy i o zmywanie, ale o to, kto komu ukradł marzenie sennie przerobione na efekt sztuki wizualnej. W ich doświadczeniu wszystko staje się sztuką, z czego korzysta reżyser, jego bohaterowie bowiem – jak król Midas w złoto – „wszystko, czego się tkną, przemieniają w sztukę”. Film kończy się zerwaniem

²³ Tamże, s. 91.

relacji pokazanym jako performance Bąkowskiego, bliski rytuałom czarnej magii. W rzeczywistości ich zerwanie nie było ostateczne.

Opowiedziałam ze szczegółami Robertowi Bolesto, jak się wzajemnie masakrujemy. Nie chcieliśmy, żeby powstał film o sexy i fajnych ludziach z dużego miasta, którzy robią sexy i fajne rzeczy. Chcieliśmy pokazać nasze słabości. [...] Między ekshibicjonizmem a szczerością jest cienka granica. Mam nadzieję, że w *Sercu miłości* to nie jest bezużyteczny ekshibicjonizm, pozbawiony treści, zabawa pretensjonalnych dziwaków, tylko jakaś wartościowa szczerość²⁴

– opowiada Zuzanna Bartoszek.

Szczerość to niekoniecznie ekshibicjonizm. Artyści, żyjący i nie-żyjący, jak Beksiński i Białoszewski, odsłaniają na ekranie scenerię życia, a zarazem kulisy twórczości. Aktorzy zapraszają widza do mieszkania Wojciecha Bąkowskiego – niemal identycznego jak to na ekranie. Na planie filmowym znalazły się te same lub takie same przedmioty – szkielet i samobieżny odkurzacz. Również w filmie *Parę osób, mały czas* mieszkanie Jadwigi Stańczakowej na Hożej zostało odwzorowane w skali „jeden do jednego” – jak zapewnia reżyser Andrzej Barański. Twórcy obu filmów – wraz z reżyserem *Ostatniej rodziny* – mogliby powtórzyć za Łukaszem Rondudą, że „każda scena w tym filmie jest wzięta z życia”. Inną ulubioną przestrzenią Zuzanny i Wojciecha – również przestrzenią zamkniętą – są galerie handlowe, które zwiedzają jak turyści w obcym mieście. W pierwszej sekwencji filmu Rondudy para artystów ubranych w czarne stroje uniseks wyrusza w miasto łowić słowa i obrazy. W holu galerii Jacek Poniedziałek recytuje wiersz Bąkowskiego, serię powtórzeń dwóch słów: „Dział lamp”. Zuzanna lubi przesiadywać i pisać w kawiarniach, zwłaszcza w tej najdroższej na najwyższym piętrze Vitkaca, gdzie jest pusto i mroczno jak w kościele.

Aktorzy grający żyjących i głośnych artystów są jakby parą awatarów, żyją cudzym życiem: „Jednak postaci Zuzanny Bartoszek nie mogłam odwzorować jeden do jednego. Potraktowałam ją jako inspirację”. Reżyser nie wzmacnia namiętności i nastrojów, na odwrót – stwarza efekt obcości między aktorami przymierzającymi

²⁴ P. Reiter, *Linijka*, „Gazeta Wyborcza”, „Wysokie Obcasy”, 18.11.2017.

różne maski a widzom (w roli Zuzanny są to maski zmysłowej kobiety-kota, mechanicznej lalki lub manekina). Nawiasem mówiąc, podobne formy teatralizacji praktykował Tomek Beksiński. Reżyser nie ułatwia odbioru; czołówka pojawia się dopiero w dziewiątej minucie projekcji. Justyna Wasilewska opowiada, jak w trakcie kręcenia sceny wystawy pojawiła się na planie Zuzanna Bartoszek: „Ludzie nas mylili, myśleli, że to ona jest aktorką, która gra Zuzannę. I my, mijające się, ja przebrana za nią, ona przebrana za siebie, byliśmy dla siebie jak lustro”²⁵.

Anita Piotrowska uważa *Serce miłości* za „udaną (wreszcie!) próbę przeniknięcia sztuki współczesnej na grunt polskiego kina”, która skraca „dystans między galerią a salą kinową”²⁶. Norman Leto wysoko ocenia nurt kina artystów wizualnych – nazwany „zwrotem kinematograficznym” w polskiej sztuce:

Moim zdaniem w kinie brakuje odwagi i to właśnie artyści wizualni tę lukę zapelniają. Najpierw filmy Wilhelma Sasnała, ostatnio choćby *Serce miłości*, czyli film Łukasza Rondudy o Wojtku Bąkowskim. *Photon* zdobył nagrody nie w świecie sztuki nowoczesnej, tylko na typowo filmowych festiwalach: Gdynia, Nowe Horyzonty i tak dalej. Takie kino przebija się do społecznej świadomości i zaczyna być akceptowane. Takie kino odczarowuje powszechne przekonanie, że artyści robią półgodzinne ujęcia szumiących, mokrych liści.²⁷

Tadeusz Sobolewski dostrzega w najnowszych fabularnych portretach artystów – w *Ostatniej rodzinie* i *Sercu miłości*, a także w szwedzkim filmie *The Square* – symptom abdykacji artystów, rezygnacji z „rządu dusz” na rzecz autokreacji lub izolacji: „Te filmy w sposób ironiczny mówią o klęsce XX-wiecznej awangardy i jej złudzenia, że sztuka stanie się częścią życia i aktem wolności, że będzie współtworzyć demokratyczną wspólnotę”²⁸. Wydaje się, że ta diagnoza – trafna w odniesieniu do *Serca miłości* i *33 scen z życia*

²⁵ J. Wasilewska, *Sztuka kochania artysty. Rozmawia Anna Luboń*, „Gala”, nr 5, 2017.

²⁶ A. Piotrowska, *Zrób siebie*, „Tygodnik Powszechny”, 10.12.2017.

²⁷ *Mniej kanciasty mózg...*, dz. cyt.

²⁸ T. Sobolewski, *Jak nie wlecieć biegiem do grobu...*, dz. cyt.

Szumowskiej, gdzie bohaterka wykorzystuje zdjęcia rentgenowskie nowotworu matki jako artefaktu – nie dotyczy *Ostatniej rodziny*. Sztuka izolacji Beksińskiego nie jest wyborem estetycznym, tylko praktyką narzuconą przez rytm codzienności.

Mieszkanie jako centrum świata

W obu filmach o rodzinie Beksińskich przestrzeń ciasnego mieszkania jest osobną figurą narracji. Obaj reżyserzy wciągają w głąb tej przestrzeni i pozwalają się w niej zadomowić. Świat za oknem jest nieważny. Reżyser *Ostatniej rodziny* wyznał, że jest fanem filmów Polańskiego, a zwłaszcza „triady czterech ścian”, czyli *Wstrętu*, *Dziecka Rosemary* i *Lokatora*, i że były one inspiracją jego własnej wizji przestrzeni filmowej. We wspomnieniu Bogdana Dziworskiego, reżysera dokumentu *Hommage à Beksiński*, mieszkanie Beksińskich w bloku przypominało „miniaturowe zamczysko” (MG, s. 276).

W tej rodzinie tylko Tomek nienawidził obu mieszkań – mieszkania rodziców i własnego w sąsiednim bloku. Dla Beksińskiego narzekanie na ciasną przestrzeń byłoby równie nielogiczne jak niezadowolenie z pór roku lub z ustroju PRL. Stąd znaczenie przestrzeni zamkniętej, własnego domu lub mieszkań przyjaciół, które – w polskich filmach o artystach – są równocześnie przestrzeniami otwartymi, a czasem wręcz stają się bezgraniczne, sięgają poza granicę śmierci.

Andrzej Barański powiedział w rozmowie z Piotrem Mareckim, że jego filmy są zawsze konstrukcją otwartą, którą porównał – w rozmowie o obrazie *Parę osób, mały czas* – do wizji wszechświata, który jest „skończony, ale nieograniczony”. Reżyser przedstawia swój film równocześnie z perspektywy twórcy i odbiorcy:

Konstrukcja otwarta bardzo chętnie przyjmuje wszystko, co się zdarza, gesty, słowa i wszystko, co w jakiś sposób wiadomy sobie zajmuje właściwe, choć niezaplanowane miejsce. Jest trochę jak wszechświat – skończony, ale nieograniczony. Wypełniają ją zdarzenia, skończone, ale w sumie tworzące coś nieskończonego. [...] Konstrukcja otwarta to jest szklany słoje. Opowieści statyczne są zamknięte w odbiorze. Nie ruszają się. Natomiast konstrukcja otwarta jest w ciągłym ruchu znaczeń, wzruszeń. W jakiś sposób jej elementy,

składniki występują w coraz to nowych związkach. Zasada przyczynowo-skutkowa nie jest tak oczywista i może znaczyć za każdym razem coś innego. Jest to bardzo bliskie życiu.²⁹

Konstrukcja otwarta pozwala inaczej spojrzeć na film Matuszyńskiego – pozornie statyczny, zamknięty, a w istocie wibrujący rytmem obrazów wieloznacznych, pełnych ukrytego napięcia. Obaj reżyserzy, Barański i Matuszyński, podobnie definiują stosunek do materiału dokumentalnego jako skalę jeden do jednego. „Tak jak w kropli wody odbija się cały świat, tak w najmniejszych cząsteczkach filmu powinien być obecny cały film” – powiedział Barański w komentarzu do *Kobiety z prowincji* (s. 130). Podobne wrażenie mógłby odnieść widz *Ostatniej rodziny*. Każdy z epizodów jest wyjątkowy, a równocześnie podporządkowany logice całego filmu, którym rządzi dramaturgia życia bohaterów, a nie koncepcja artystyczna reżysera (może z wyjątkiem pierwszej sekwencji). Istotnym elementem są daty epizodów, widoczne na ekranie, co nadaje narracji charakter dziennika.

Wszystko, co jest w filmie, opiera się w dużej mierze na nagraniach z VHS-ów, które pozwalają wejść w środek ich życia, jak w jakimś „reality show” – ale takim czystym, stworzonym dwadzieścia lat przedtem, zanim coś takiego wymyślono w telewizji. Zależało mi, żeby, mając taki materiał, przekładać go do filmu w skali 1:1³⁰

– opowiada Matuszyński.

W *Ostatniej rodzinie* rozpoznajemy te same przestrzenie co w dokumentalnym *Albumie wideofonicznym*: ciasne, choć wielopokojowe mieszkanie z długim korytarzem zwieńczonym jednym z obrazów Beksińskiego, wąska kuchnia, klatka windy i korytarz w bloku. Ostatni kadr to korytarz z kałużą krwi. Pierwszy kadr *Ostatniej rodziny* przedstawia panoramę wielkiego bloku, który jakby wyrastał z błota. Taki sam blok jest jednym z ostatnich kadrów

²⁹ Barański. *Przewodnik Krytyki Politycznej...*, dz. cyt., s. 91.

³⁰ Beksińscy – reality show, z J.P. Matuszyńskim, reżyserem *Ostatniej rodziny*, rozmawia T. Sobolewski, „Gazeta Wyborcza”, 5.08.2016.

Albumu. Podobnie jak w filmie dokumentalnym mało jest zewnętrznych przestrzeni. W *Ostatniej rodzinie* powtarza się widok z okna na stronę sąsiedniego bloku Tomka. Stamtąd Tomek nadchodzi, wywołując alarm w domu rodziców, albo – najczęściej – nie nadchodzi, mimo że jest oczekiwany. Po śmierci syna Zdzisław unikał tego przejścia między blokami.

Scenografia filmu oddaje wiernie rzeczywistość PRL, w sukienkach Zofii, kształtach meblościanek czy opakowaniu cukru na lodówce. Ta przestrzeń staje się sceną licznych śmierci, tych naturalnych, jak odejście obu babć i śmierć chorej na tętniak aorty Zofii, i tych „nienaturalnych”, tragicznych, jak samobójstwo Tomka i zamordowanie Zdzisława. Beksiński zawsze filmuje umarłych w zbliżeniach, tak jakby chciał ich zatrzymać. Być może tutaj kryje się tajemnica utrwalania życia bliskich, niezależnie od okoliczności. Fascynacja śmiercią współistnieje z niezgodą na śmierć. Beksiński siada i zastęga przy zmarłych, zamiast uciekać i szukać pomocy. Dopiero po chwili kogoś wzywa – Zofię po śmierci matki, Stanisławy Beksińskiej, Tomka po śmierci Zofii. Na końcu widz czuje się zobowiązany do współodczuwania śmierci.

Ale zanim zacznie się „taniec śmierci”, życie toczy się zwyczajnie, niedramatycznie. Zofia nie wydaje się męczennicą i ofiarą rodziny. Wiele sekwencji ma charakter komiczny, Zosia ze Zdzisławem filmują się nawzajem dla zabawy. Propozycję Piotra Dmochowskiego, który chciał kupić od niej kilka obrazów podarowanych jej przez męża, odrzuca ze słowami: „Co bym zrobiła bez moich domowych zwierzątek?”. Ton rozmów ojca z synem nie zawsze jest ostry: „Tomcio – Sromcio” – żartuje Zdzisław, „Tu cię mam, koleżko” – odpowiada ojcu syn, rozwijając wigilijną niespodziankę w postaci kamery, którą Zdzisław sam sobie dał w prezencie. Obraz tej wigilii jest jedną z najdziwniejszych, a zarazem najjaśniejszych scen w filmowym życiu „ostatniej rodziny”. Zdzisław żąda, żeby nie było żadnego łamania się opłatkiem i żadnych życzeń, a potem Zosia ze swoją matką głośno się modlą, a Zdzisław z Tomkiem cieszą się z kamery, która wkrótce stanie się ważnym członkiem rodziny. Przyjaciele Tomka, których głosy zostały zanotowane w konkurencyjnej biografii Weissa, dostrzegali i podziwiali kumpłowskie

relacje Tomka z ojcem. Jak mówił Wiesław Banach, wszystko w tej rodzinie „musiało być przegadane”. Nie było tematów tabu. Wszyscy brali udział w nieustannej analizie rzeczywistości zewnętrznej i psychicznej.

Zdzisław wierzył, że ma w sobie „układ homeostatyczny”, który pozwala mu łączyć sztukę z trudną codziennością, a także autoagresywne impulsy z równowagą ducha. Rozumie, że syn jest bezbronny – pozbawiony tego układu. Beksińscy nie tylko znoszą się nawzajem, ale w ich relacjach jest siła niesentymentalnych i niewyrażonych wprost uczuć. Jedną z sekwencji – mającą odpowiednik w filmie dokumentalnym – jest spokojna rozmowa rodziców z Tomkiem, która zamienia się w psychodramę. Tomek zwierza się najpierw matce, a potem obojgu rodzicom z niechęcią do życia, poczucia zbędności, wstrętu do ludzi i nastrojów samobójczych. Zofia występuje w roli psychoterapeutki, która radzi synowi „dokopać się do swojego ja”. Reżyser przyznał, że ta scena jest fragmentem autentycznej rozmowy, która w rzeczywistości trwała dwie godziny:

Ciekawe, że obaj, ojciec i syn, chcieli być reżyserami. Szukaliśmy w nich pewnych podobieństw, wzbraniając się przed kategorycznym wnioskiem. Tak widzę rolę filmu. Chodzi o wieloznaczność. O to, by wpuścić widza do wnętrza i nie obciążać go natrętną interpretacją. [...]

Cała ta historia wydała mi się niebywałą szansą, by zgłębić temat rodziny w ogóle.³¹

Jak pisał Tadeusz Sobolewski:

W *Ostatniej rodzinie* udało się uniknąć spojrzenia intruza, który szuka u innych złego z pozycji własnej wyższości i normalności. Sensacyjne w tym filmie jest właśnie to, że bez sensacji możemy wnikać do wnętrza tego domu, podzielić „ból istnienia” jego mieszkańców, zobaczyć ich dramat w całej zwykłości. I choć wszyscy bohaterowie tej historii po kolei umierają i giną, zostajemy wciągnięci nie w śmierć, tylko w życie tej dziwnej rodziny. Ten zdumiewający debiut można zaliczyć do rodziny filmów o chorobie naszego wieku, depresji i zbawczej roli sztuki – tak różnych jak *Godziny* Daldry’ego,

³¹ Tamże.

Melancholia von Triera czy *Niebieski* Kiesłowskiego. Do tej rozgałęzionej rodziny zaliczyć można także *Parę osób, mały czas* Barańskiego i *33 sceny z życia* Szumowskiej – polskie kino domowe, portrety dziwnych rodzin, osiągające najwyższy stopień prawdziwości, nieoczywistości.

Ale *Ostatnia rodzina* pozostaje przede wszystkim filmem o miłości – ale takiej, która na miłość wcale nie wygląda.³²

Krytycy szanują intencję reżysera, który pozwala sobie i widzom „zawiesić sąd” na rodziną Beksińskich i pokazać ich poza stereotypami i mitami:

Chciałem uniknąć taniego demonizmu: że niby Zdzisław malował zło, które go w końcu dopadło. Ta historia jest o wiele ciekawsza. I wcale nie tak jednoznacznie mroczna. Odkryciem było dla mnie ich poczucie humoru, w stylu Monty Pythona. Poczulem się dobrze w tej rodzinie. Nigdy nie ma tak, że wszystko jest źle albo dobrze. [...]

Tam jest dużo tolerancji i mocno zakorzenionej miłości. Każdy może się przejrzeć w tej rodzinie, każdy zna sytuacje, które korespondują z tym, co tam się dzieje. Piękno tej rodziny polega na tym, że oni są niedefiniowalni. Kino pozwala wejść w jakąś rzeczywistość, zawieszając sąd. I tylko w kinie da się pokazać, że ta rodzina żyła wśród obrazów Zdzisława.³³

To paradoks filmów i książek o Beksińskich. Jak można było – w rolach reżysera, widza, krytyka – „poczuć się dobrze w tej rodzinie”? „Cała ta sytuacja, z zewnątrz skandaliczna, szalona, tragiczna – widziana z bliska okazuje się naturalna”³⁴ – twierdzi reżyser.

Można dodać, że w kinie najczęściej jest akurat odwrotnie: najpierw poznajemy szczęśliwą rodzinę, a z bliska widać brak miłości, wrogość i przemoc.

Matuszyński komentuje wspólną grę trójki głównych aktorów i opowiada o niezwykłym porozumieniu reżysera z aktorami na planie *Ostatniej rodziny*. Przytacza anegdoty, jak partnerka Andrzeja Seweryna zaczęła do niego mówić „Zdzisiu”, tak jakby aktor

³² T. Sobolewski, *Rodzina: szkoła przetrwania. Nie tylko Beksińskich*, „Gazeta Wyborcza”, 30.09.2016.

³³ *Beksińscy – reality show...*, dz. cyt.

³⁴ Tamże.

stał się sobowtórem postaci. Paradokumentalna poetyka stała się źródłem dezorientacji odbiorców, dla których Andrzej Seweryn był bardziej autentycznym Beksińskim od pierwowzoru. Widz późniejszego dokumentu Borchartha mógł patrzeć na autentyczne osoby na ekranie jak na innych aktorów. Tak komentowano film w internecie. Podobne problemy mogli mieć przyjaciele Mirona Białoszewskiego po projekcji filmu *Parę osób, mały czas* Barańskiego. Lęk przed obrazem bliskich osób na ekranie można zamienić na fascynację innym spojrzeniem na dobrze znane postaci. Jadwiga Krystyny Jandy i Miron Andrzeja Hudziaka to jakby inne warianty ich osobowości i losów. Medium filmowe, podobnie jak elektroniczne nośniki Beksińskiego i obrazy filmowe, prowadzi do zwielokrotnienia obecności bohaterów w świadomości odbiorców.

Zarówno Andrzej Seweryn, jak i Dawid Ogrodnik mieli ogromny zbiór notatek o bohaterach. Przy każdej notatce Seweryna była data, jak u Beksińskiego. W opinii reżysera Dawid Ogrodnik był również pracowity i systematyczny:

Wyglądało to tak, że miał w pokoju gigantyczną ścianę-tablicę ze wszystkimi danymi, dotyczącymi postaci Tomka, jak w serialach kryminalnych, gdzie z wielu elementów tworzy się dossier ściganego. Ja też miałem w papierach podobną sieć notatek.³⁵

Rola Ogrodnika jest w opinii wielu widzów „przeszarżowana” (głosy w internecie). Natomiast reżyser i odbiorcy zgodnie chwalą subtelny styl aktorski Aleksandry Koniecznej:

Kimś całkowicie różnym i jako postać, i jako aktorka, jest Zofia Beksińska – Aleksandra Konieczna – osobowość może najbardziej nieodgadniona. Mówią, że ona była trzonem rodziny. Oli Koniecznej udało się stworzyć postać zaskakującą, która staje w jednym rzędzie z ojcem i synem, ma tylko jakby bardziej zaokrąglone krawędzie. To ona podejmuje kluczowe decyzje. Scena, gdy uczy męża obsługiwać pralkę, licząc się ze swoim odejściem, jest drobnym, ale przejmującym przykładem.³⁶

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

Przed czołówką *Ostatniej rodziny* oglądamy rozmowę Zdzisława Beksińskiego z Piotrem Dmochowskim na temat fantazji erotycznych malarza. Powraca ona jako przedostania sekwencja. Artysta twierdzi, że „każdy ma swoje marzenia”, których nie ujawnia nikomu i wyznaje, że „Tomek nigdy nie oberwał”, bo on – jako ojciec – bał się impulsu sadystycznego w sobie. Narracja o gwałcie ma charakter komiczny, a jednak budzi lęk widza, przywołując atmosferę zagrożenia w horrorach – jak w *Lokatorze* Polańskiego, gdzie bohater wchodzi w koleiny tragicznego losu poprzedniej lokatorki.

Podobnie jak w dokumencie Borchardta, w filmie Matuszyńskiego ostatnia sekwencja nie jest ostatnią, bo po całkowitym zaciemnieniu ekranu i napisach końcowych nieoczekiwanie oglądamy trzy fragmenty filmów wideo Beksińskiego – jego autoportret w kamerą, portret Zofii i dziki taniec młodego Tomka. Widz obu filmów z trudem rozróżnia, co jest fabułą, a co dokumentem. Aktorzy są łudząco podobni do bohaterów. Obaj reżyserzy nie mogli albo nie chcieli oddać pola śmierci, naśladować w tym samego artystę: „bałem się nieistnienia i odczuwałem samotność śmierci” – zwierzył się Beksiński Remigiuszowi Grzeli (MG, s. 412). „Ostatnia rodzina” żyje jakby poza granicą nieistnienia. To medialny i świecki wariant nieśmiertelności.

Troska o przyszłość poza horyzontem istnienia dotyczy także twórców, którzy nie zapisywali podwójnie swojego życia. Miron Białoszewski zanotował w jednym z ostatnich listów pisanych w szpitalu kardiologicznym w Aninie:

Teraz jeszcze zostaje nadzieja na przyszłość daleką, nieco po życiu. Co łączy się z wiarą (w siebie i odbiór). Bo mowa tu o pamięci, więc głównie o skutkach pisania. To też się łączy z miłością, bo czytelników na jakiś sposób przecież kocha. Przynajmniej w czasie pisaniowo-czytaniowego kontaktu, który rozciąga się w czasie, i chodzi o to, żeby w jak najdłuższym czasie. Tego, co później kiedyś po mnie – nie będę przeżywał. Ale przeżywam to trochę teraz. Jest to nieco analogiczne przeżywanie mimo odległości. Tak to wygląda z mojej strony. Czytelnika nie obchodzi (raczej), czy ja żyję, często o tym nie będzie wiedział. I to wtedy też mnie ożywi, czego nie będę czuł wtedy, ale mogę poodczuwać na zapas teraz, szczególnie przy pisaniu.³⁷

³⁷ M. Białoszewski, *Tajny dziennik*, Znak, Kraków 2012, s. 903.

Magdalena Grzebałkowska nie chciała wypowiadać się o filmie Matuszyńskiego. W programie telewizyjnym oraz w audycji radiowej usprawiedliwia się, że za dużo o nich wie. „Jestem po stronie Beksińskich. [...] Coś jest w nich fascynującego”³⁸. Autorka biografii odrzuca pojęcie „rodziny dysfunkcyjnej”. „Nie ma rodzin dysfunkcyjnych” – dodaje.

Pisarka mówi, że najbardziej wzruszające były dla niej taśmy szpulowe z lat sześćdziesiątych, nagrania rodzinne ze szczęśliwych czasów Sanoka. Podkreśla, że Beksiński w notatkach, nagraniach i listach nie dzielił spraw na ważne i nieważne, codzienne. Cytuje głos artysty: „Powiedz, Zosiu, coś o naszej nowej pralce”.

Zarówno biografia Grzebałkowskiej, jak i filmy biograficzne wymagają aktywnego odbiorcy. Tadeusz Sobolewski powiedział, że film Matuszyńskiego to „nowe polskie kino” – film bez tezy. Podobnie można by określić książkę Grzebałkowskiej. Autorka zastanawia się, dlaczego „portret podwójny” nie mógł być „portretem potrójnym”. Zosia jednak stała w cieniu, nie było wiele materiałów o niej bez towarzystwa męża i syna. Niemniej jednak autorka nie uważa jej za „kurę domową”, ale za intelektualistkę towarzyszącą artyście.

Wszyscy rozmówcy Banacha, Grzebałkowskiej, Weissa szukają Beksińskiego „takim, jaki był naprawdę”, tylko autorka biografii odważyła się powiedzieć: „Nie napisałam portretu prawdziwego. Każdy ma swoją wizję”.

Dialog tekstów literackich i filmowych wokół rodziny Beksińskich wskazuje na fenomen kultury współczesnej, jakim jest niemal równoczesna komunikacja za pomocą różnych mediów oraz przenikanie sztuki i codzienności. Wojciech Burszta opisuje kulturę symultaniczności i multiplikacji tekstów, zapośredniczonych dzięki różnym mediom, traktowanym jako element stylu życia:

³⁸ *Beksińscy oczami Magdaleny Grzebałkowskiej – cała rozmowa. Magdalena Grzebałkowska gościem Mikołaja Lizuta w audycji „A teraz na poważnie”, Radio TOK FM, <https://www.youtube.com/watch?v=pYk9vygHi74>, 03.10.2016 [dostęp: luty 2018]. Dalsze wypowiedzi Grzebałkowskiej z tej audycji.*

Media stały się dzisiaj częścią rytmu ludzkiego życia, niezbywalną częścią kultury – jako środek komunikacji, symbol nowoczesności i transformacji, a także jako źródło zachowań. To innymi słowy podstawowe medium kultury symultaniczności i jej warunek podstawowy jednocześnie. Kultura ta ma charakter „meta-” z tego powodu, że wytwarza odrębny świat wyobrażony, pewną totalność ekspresywną, symultaniczność tekstów w dziesiątkach różnych mediów, rozmaite języki, odmienne sytuacje społeczne etc. Ujmując to jeszcze inaczej: chodzi o styl życia oparty na paradygmacie przyrzędu.³⁹

Próby określenia gatunkowego multimedialnych przekazów o rodzinie Beksińskich prowadzą do wniosku o wielostronnych związkach i nieostrych granicach biografii i autobiografii. Zwykle autorzy biografii borykają się z niedostatkiem dokumentów, tymczasem badacze fenomenu Beksińskich mają problem nie z brakiem, ale z nadmiarem materiałów autobiograficznych. Zdzisław Beksiński przygotował swoje życie i dzieło do użytku badaczy, starannie je rejestrując i porządkując. Artysta precyzyjnie i odważnie interpretował własne życie rodzinne, a rozwikłanie tajemnic malarstwa pozostawił krytykom. Autorzy utworów literackich i filmowych o jego egzystencji sytuują się po stronie narracji biograficznych, niemniej jednak żywioł autobiograficzny jest w nich dominujący. Biografie rodziny Beksińskich ilustrują proces zacierania granic między gatunkami we współczesnej kulturze literackiej.

W internecie pojawiają się coraz to nowe projekty wykorzystania materiałów filmowych Beksińskiego. W Rzeszowie powstaje nowy dokument *Z wnętrza* według pomysłu Tomasza Szwana z rzeszowskiej Fundacji Beksińskiego. Film ma być zmontowany wyłącznie z materiałów nakręconych przez artystę. Ta wiadomość ukazała się w sieci pod intrygującym tytułem: *Powstał film o Zdzisławie Beksińskim. Nakręcił on sam*⁴⁰.

³⁹ W.J. Burszta, *Świat jako więzienie kultury. Pomyślenia*, PIW, Warszawa 2008.

⁴⁰ Zob. www.rzeszow.wyborcza.pl/rzeszow/0,34962.html#TRNavSST [dostęp: marzec 2018].

Summary

The article presents a multimedia collection of texts: biographical narrations, conversations, documentaries and feature films concerning Zdzisław Beksiński and his family. Beksiński was a versatile visual artist. The video (and before that phonographic) recording of his own and his family's life is a unique element of his biography. The analyzed text here is Magdalena Grzebałkowska's biography *Beksińscy. Portet podwójny*. [*The Beksińskis. A Double Portrait*]. In the works by Beksiński and in narrations about him and his family, the boundaries between genres and media are blurred. The films about Beksiński are not depictions of the creative process; they focus on his day-to-day.

KATARZYNA NADANA-SOKOŁOWSKA

Codziennosc kobiet i feminizm. Autobiografia Danuty Wałęsy

Autobiografia i współczesna demokracja

Książkę Danuty Wałęsy¹ warto wyróżnić wśród autobiografii napisanych po 1989 roku zarówno ze względu na charakter, jak i niezwykły rozgłos. Zdaniem analityków rynku księgarskiego wyraźnie zaktywizowała ona dużą – i nową – grupę odbiorców², stając się szybko bestsellerem³, a tym samym – fenomenem zasługującym na szczególną uwagę literaturoznawców. Interesująca ze względów

¹ D. Wałęsa, *Marzenia i tajemnice*, oprac. P. Adamowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.

² Wydawców zaskoczyło, że książką zainteresowały się starsze kobiety, różowieńniczki bohaterki, grupa, która dotąd nie była aktywnym konsumentem literatury. Por. R. Socha, E. Gietka (współpraca), *Danuta Wałęsowa – obudziła polskie kobiety*, „Polityka”, 19.03.2012, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/spoleczenstwo/1524933,1,danuta-walesowa---obudziła-polskie-kobiety.read> [dostęp: kwiecień 2018]. Autorzy formułują sądy między innymi na podstawie wypowiedzi osób odpowiedzialnych za marketing i promocję (na przykład spotkania z czytelnikami) w WL.

³ Wyżej wymieniony artykuł i inne źródła informują o sprzedaży trzystu tysięcy egzemplarzy w ciągu trzech-czterech pierwszych miesięcy od wejścia książki na rynek. Dla porównania autobiografia Karola Wojtyły, która też była „bestsellerem”, osiągnęła ten wynik po dziesięciu latach.

historycznych i politycznych, książka wyraźnie skupiła wokół siebie także społeczność doświadczającą szczególnego rodzaju marginalizacji w dyskursie publicznym. Odezwały się głosy poparcia dla niej. Jednocześnie publikacji towarzyszyło ogromne poruszenie i kontrowersje w kręgach feministycznych.

Żywiłowy odbiór stał się potwierdzeniem faktu, że literatura autobiograficzna jest dzisiaj coraz ważniejszym segmentem rynku księgarskiego, cieszącym się dużym zainteresowaniem odbiorców. Współczesna demokracja ceni akt mówienia/pisania w pierwszej osobie jako rodzaj świadectwa, które może być użytkowane na wiele sposobów, dlatego wytwarza infrastrukturę, która pomaga wybranej osobie stać się autorem autobiografii: od zamówienia wydawniczego po metody współtworzące treść świadectwa i pomoc w samym pisaniu. Brak motywacji, czasu czy odpowiednich kompetencji nie stoi już na przeszkodzie powstaniu książki. Pomoc, która dotąd przyjmowała formę płytszej lub głębszej redakcji w wydawnictwie, coraz częściej zamienia się w pracę ghostwritera, czyli osoby, której nazwisko nie pojawia się na okładce, a o której dowiadujemy się czasem, że napisała tekst za autora⁴. Jest to fakt o tyle sensacyjny, że stoi w sprzeczności z podstawową, jak się przyjęło uważać, regułą gatunku⁵, a także – z polskim prawem autorskim, przewidującym odstąpienie praw majątkowych, ale nie autorstwa tekstu. Pomoc w pisaniu książki może też polegać na swoistej majeutyce – pomocnik umie stworzyć warunki do ciekawej rozmowy z „autorem” o jego życiu czy do snucia wspomnień, zadaje także pytania, na które odpowiedź ciekawi go najbardziej.

⁴ Polskim ghostwriterem okazał się w ostatnich latach na przykład dziennikarz Jerzy Andrzejczak, który przyznał, że jest autorem między innymi autobiografii Adama Małysza (*Moje życie*, Wydawnictwo M, Kraków 2004). Przypisuje mu się również autorstwo autobiografii Danuty Wałęsy. Por. na przykład <https://www.polskieradio.pl/7/163/Artykul/768763,Byl-Adamem-Malyszem-i-Danuta-Walesa-Potem-go-zdemaskowano> [dostęp: kwiecień 2018].

⁵ Czyli z paktem autobiograficznym, zakładającym tożsamość autora, narratora i bohatera. Por. P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, w: tenże, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski i in., Universitas, Kraków 2001.

Nagrane rozmowy lub monologi staną się potem podstawą pisanej przez samego autora czy redagowanej wspólnie książki⁶.

Do powstawania współczesnych autobiografii przyczynia się większe grono osób, a kiedy tekst jest już gotowy, przegląda się w nim nie tylko autor. Akt mówienia okazuje się performatywny w sensie zbiorowym, pozwalając rozpoznać się w nim całym grupom odbiorców oraz użytkować go i zawłaszczać na wiele sposobów nieprzewidzianych przez jej bohatera. Ponieważ kontekst społeczny autobiografii staje się coraz ważniejszy – od projektu powstania przez sposób wytwarzania aż po odbiór – teksty autobiograficzne warto czytać dziś nie tylko jako autonomiczne światy sensów, ale przez społeczne funkcje, które zaczynają pełnić, oraz społeczny odbiór, który te sensory wytwarza, kierując się własnymi potrzebami. Odbiorcy często użytkują autobiografie jako świadectwo ważnych dla siebie postaw i wartości, upamiętnienie historii czy podstawę tworzenia grupowych identyfikacji albo narracji tożsamościowych lub po prostu w grupie „fanów”.

Na stronie tytułowej *Marzeń i tajemnic* znajdziemy poza nazwiskiem autorki dopisek: „opracował Piotr Adamowicz”. Danuta Wałęsa przyznaje więc, że ktoś pomógł jej stworzyć tekst, choć nie precyzuje, na czym dokładnie polegała dwuletnia i utrzymywana w tajemnicy przed mediami współpraca. Adamowicz zanotował reakcję Danuty Wałęsy na film dokumentalny *Danka*, którego wspólne obejrzenie zaproponował jako początek pracy⁷. Możemy się domyślać, że Adamowicz – uczestnik wydarzeń lat osiemdziesiątych, w ostatnich latach zaangażowany w ich naukową analizę

⁶ Często stając się w ten sposób wywiadem-rzeką lub autobiografią w formie rozmowy. Por. np. *Janion: Transe – traumy – transgresje*, tom 1-2, rozmawia K. Szczuka, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012 (t. 1) i 2014 (t. 2) czy *Graff. Jestem stąd*, rozmawia Michał Sutowski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

⁷ *Danka*, 1990, film dokumentalny, reż. E. Banaszekiewicz (film był dołączony na nośniku DVD do *Marzeń i tajemnic*). Można ten akt uznać za formę psychodramy: Adamowicz jest ciekaw reakcji autorki, wie, że film powinien podzielać jako katalizator emocji, nawet – *ustawić je*.

i upamiętnianie – pomagał autorce zbierać materiały do książki, być może także stworzyć strukturę całości albo zredagował tekst na podstawie nagranych rozmów lub monologów.

Lektura autobiografii nie rozjaśni okoliczności decyzji o pisaniu wspomnień. To o tyle ciekawe, że stosunek do życia prezentowany przez autorkę (i zgodny z jej dotychczasowym publicznym wizerunkiem) stoi w sprzeczności z potrzebą występowania na scenie publicznej. Oczywiście sprzeczność ta może być najzupełniej pozorna. Być może żona Wałęsy, niemal zawsze usuwająca się w cień, z biegiem lat sama poczuła potrzebę ujawnienia życiowego doświadczenia, jego podsumowania i oceny. Ale mogło być i tak, że prosiły ją o jego zapis środowiska, które uważały, że wspomnienia żony Lecha to ważna część historii „Solidarności” i najnowszej historii Polski⁸, którą trzeba ocalić od zapomnienia. Być może ktoś uznał, że jej głos powinien wybrzmieć w sferze publicznej, aby ocieplić wizerunek dawnego przywódcy, popadającego w zapomnienie, dezawuowanego lub wręcz obwinianego o błędy, które stały się przyczyną problemów po 1989 roku. A może miały one także przygotować grunt pod wejście w politykę samej Danuty Wałęsy?

O tym, że produkcja książki stanowiła proces zbiorowy, angażujący nie tylko autorkę i jej pomocnika/pomocników, świadczy także układ i charakter materiału. Przed właściwymi wspomnieniami znajduje się zdjęcie domu na Polankach i komentarz zakończony zdaniem: „Polanki, dom, ogród – miejsce, o którym Danuta Wałęsa mówi: «To jest moje miejsce, tutaj się zakorzeniłam, tutaj jestem szczęśliwa»”⁹. Wspomnienia są bogato inkrustowane zdjęciami pochodzącymi nie tylko z rodzinnego archiwum, lecz – jak się dowiadujemy od autorów – wyszukiwanymi w innych archiwach publicznych i prywatnych. Za nimi znajdziemy jednostronicową relację Adamowicza ze spotkania z Danutą Wałęsą, które rozpoczęło pracę nad książką, a po niej dwa dodatki: wywiad Adamowicza z Bogdanem i Magdą, dziećmi Wałęsów, oraz wypowiedzi przyjaciół

⁸ Na przykład Fundacja Centrum Solidarności czy Europejskie Centrum Solidarności, z którymi współpracuje Adamowicz.

⁹ D. Wałęsa, *Marzenia i tajemnice...*, dz. cyt., s. 7.

i znajomych na temat autorki – ich wspomnienia i portret bohaterki, stanowiące zarazem formę laudacji. Na końcu zamieszczone są podziękowania Danuty Wałęsy i Adamowicza dla wszystkich zaangażowanych w proces wydawniczy, biogram Piotra Adamowicza i informacja o autorach i źródłach zdjęć oraz innych materiałów archiwalnych.

Książka zwróciła uwagę mediów, polityków, dziennikarzy, intelektualistów i zwykłych czytelników. Sukces wydawniczy przerósł oczekiwania wydawców, a przecież nie mogły być one małe, skoro na promocję przeznaczono znaczne fundusze, czyniąc książkę dobrze widoczną i głośną, jeszcze zanim weszła na rynek. Publikacja fragmentów między innymi w „Gazecie Wyborczej” świadczy, że na upowszechnieniu książki zależało nie tylko wydawnictwu, ale i środowiskom opiniotwórczym, które uważały ją za ważne wydarzenie w polskim życiu publicznym i wskazywały, że sięgnąć po nią powinni wszyscy zainteresowani historią „Solidarności” i samego Wałęsy – czyli praktycznie cały „naród”.

Niewątpliwie duetowi Danuta Wałęsa – Piotr Adamowicz udało się coś ważnego: bardzo silnie wybrzmiewa w książce głos Danuty Wałęsy, która dając nazwisko, w pełni autoryzowała jej treść. Nie tylko cechy stylistyczne tekstu, ale także jego autobiograficzna kompozycja sprawiają, że autorka narzuca czytelnikowi swoją indywidualność, wręcz – autorytet. Takie wrażenie musiała przy lekturze odnieść Krystyna Janda, która szybko uznała, że jest to bardzo ważny społecznie i dobrze napisany tekst, nadający się do przeniesienia na scenę w postaci dramatycznego monologu¹⁰. Jej przedstawienie także stało się rodzajem manifestu i zebrało ogromną publiczność, w tym – samych Wałęsów. Wielu komentatorów dostrzegło w tekście Danuty Wałęsy cechy znaczącego wystąpienia publicznego,

¹⁰ Por. *Danuta W.*, monodram, reż. J. Zaorski, w roli głównej K. Janda, premiera w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku – 11.10.2012, 12.10.2012 – w Warszawie, w Teatrze Polonia. W monologu wykorzystującym około osiemdziesięciu stron tekstu książki, bohaterka, opowiadając o swym życiu, jednocześnie kontynuuje zwykłe domowe zajęcia – piecze na scenie szarlotkę, która z każdym kwadransem wydaje intensywniejszy zapach – a na koniec sztuki częstuje nią publiczność.

manifestu. Tak na przykład zareagowały na jej książkę znane polskie feministki, na przykład Magdalena Środa¹¹. Piotr Materna miał zaś o niej powiedzieć, że „jest największą manią w Polsce”¹².

Żywiołowy odbiór przez „zwykłe kobiety” sugeruje także, że mamy do czynienia z biografią ujawnieniową, choć od razu należy wskazać na pewien paradoks: narracje autobiograficzne¹³ tego typu naturalnie związane są z grupami mniejszościowymi – jak na przykład mniejszości narodowe czy religijne, mniejszości seksualne czy ofiary stabiuzowanych przestępstw¹⁴. Po 1989 roku pojawiły się w Polsce teksty tego rodzaju, na przykład zawierające elementy autobiograficzne opowiadanie Juliana Strykowskiego *Milczenie* z 1993 roku¹⁵ czy narracje ujawniające traumę Holocaustu¹⁶.

¹¹ Por. A. Mroziak, *Danuty Wałęsy sny o rewolucji...*, „Bez Dogmatu”, nr 91, 2012.

¹² Cyt. za: *Zagrać tak, żeby uniknąć braw. Rozmowa z Krystyną Jandą*, <http://krystynajanda.pl/dorobek/zagrac-tak-zeby-uniknac-braw/> [dostęp: kwiecień 2018].

¹³ Należy zauważyć, że nie chodzi tylko o autobiografie jako takie: często elementy narracji autobiograficznych (fragmenty wspomnień, wywiadów, psychoterapeutycznych „historii przypadku” itp.) zawarte są na przykład w książkach naukowych (dotyczących Holocaustu czy psychologii i psychiatrii) lub w powieściach.

¹⁴ Zwykle na tle seksualnym, jak na przykład gwałty wojenne, wymuszona prostytutka wojenna, molestowanie seksualne w rodzinie czy pedofilia w Kościele. W ostatnich latach pojawia się dużo książek wprowadzających te doświadczenia do dyskusji, na przykład: Sylwia Chutnik w *Kieszonkowym atlasie kobiet* (Korporacja Ha!art, Kraków 2008) porusza kwestię tabuizacji gwałtów na warszawiankach jako zbrodni wojennej w czasie powstania warszawskiego, która sprawia, że jest ona nieobecna w praktykach upamiętniających ofiary wojny; *Kato-tata. Nie-pamiętnik* Halszki Opfer (Czarna Owca, Warszawa 2011) – autobiografia kobiety, która była w dzieciństwie wykorzystywana seksualnie przez ojca w tradycyjnej, polskiej, katolickiej rodzinie; Artur Nowak, Małgorzata Szewczyk-Nowak, *Żeby nie było zgorzsenia. Ofiary mają głos*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2018 – najnowsza pozycja z tej dziedziny, pisana przez psychologów, ujmująca koszty tabuizacji tego rodzaju przestępstw dla ich ofiar i zawierająca ich historie/narracje.

¹⁵ J. Strykowski, *Milczenie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1993. Opowiadanie wyraża dramat człowieka podwójnie wykluczonego ze względu na pochodzenie narodowe i nienormatywną seksualność, który stara się odnaleźć miejsce w grupie większościowej i zarazem poza nią. W planie biografii pisarza staje się nią ostatecznie swoisty coming out, jakim jest publikacja na starość tego właśnie opowiadania.

¹⁶ Do tego typu literatury możemy na przykład zaliczyć *Topografię myślenia* Joanny Kulmowej (Iskry, Warszawa 2001). Wcześniej poetka nie mówiła publicznie

W przypadku Danuty Wałęsy nie można mówić o tak rozumianej mniejszości, chodzi jednak o głos nieobecny w dyskursie publicznym ze względu na powszechne przekonanie, że w swej zwyczajności i trywialności nie jest wart uwagi ani poważnej rozmowy. Chodzi więc o doświadczenie skazywane na formy wyrazu niecieszące się publicznym uznaniem¹⁷.

W przeciwieństwie do innych żon czy partnerek wybitnych polityków, Danuta Wałęsa nie próbuje współtworzyć pomnika męża, pomijając to, co dla niej bolesne, choć – wbrew stawianym jej czasem zarzutom – nie próbuje także tego pomnika obalać. Stara się jedynie wypowiedzieć własne doświadczenie życiowe, które okazuje się rewersem tego, co dobrze znamy z dyskursu historycznego i literatury wspomnieniowej. Opisując życie kobiety – żony i matki, która świadomie decyduje się pozostawać na marginesie sceny publicznej, aby móc cały czas i energię poświęcić rodzinie, opisuje zarazem niedostrzegane, marginalizowane i lekceważone koszty uprawiania polityki przez męża. Czytelniczy odzew wskazuje, że są to zarazem w ogóle koszty podziału na sferę publiczną, w której żyją przede wszystkim mężczyźni, i prywatną – przypisaną kobietom. Właśnie „zwykle kobiety” stanowią nową grupę odbiorców książki Wałęsowej i najwyraźniej rozpoznają się w jej – wydawałoby się – tak wyjątkowym losie. Dla „zwykłych kobiet” ta autobiografia upomina się także o nie, dowartościowuje nie tylko autorkę, ale i czytelniczki, dzięki niej nie tylko autorka, ale i rozpoznające się w tekście kobiety mogą zyskać uznanie w sferze publicznej. Książka legitymizuje ich potrzebę uznania. W tym sensie kobiece ja ujawnione w tekście można określić jako ja kolektywne i w procesie. Okryta lekceważeniem sfera codzienności, kobiecych

o swoim pochodzeniu. Opowieść o łódzkim dzieciństwie w cieniu zbliżającego się Holokaustu stanowi wyznacznik, że niewypowiedziana trauma Holokaustu stanowiła źródło jej twórczości dla dzieci.

¹⁷ Prywatne rozmowy między kobietami, w tym tak zwane „narzekania na facetów”. Por. A. Mrozik, *Danuta Wałęsa sny o rewolucji*, dz. cyt. oraz *Danuta FM. Kobięcy głos w twoim domu* (cykl „Kłótnia Przekroju”, rozmawiają: Agnieszka Mrozik, Małgorzata Fuszara, Sylwia Chutnik i Weronika Kostyrko), „Przekrój”, 6.02.2012.

zabiegów wokół podtrzymywania życia i więzi emocjonalnych w rodzinie, „krzątać” jako specyficznie kobiecego wymiaru istnienia – sproblematyzowana w języku filozoficznym na początku lat dziewięćdziesiątych w znakomitym eseju Jolanty Brach-Czajnej *Szczeliny istnienia*¹⁸ – opisana przez żonę wybitnego polityka okazuje się tym samym materiałem na bestseller.

Kobiece ja i autobiografia

Zanim przejdziemy do kwestii odbioru, warto bliżej przyjrzeć się tekstowi autobiografii, czyli zawartości dwunastu wewnętrznych rozdziałów książki. Zauważmy najpierw, że granice form w autobiografistyce są dość płynne – zwłaszcza w autobiografistyce kobiecej, która silnie ciąży ku wspomnieniu, bardziej być może przystającemu do doświadczeń kobiet skupionych na relacjach z bliskimi, a rzadziej na sobie, procesie konstruowania własnej podmiotowości czy roli i osiągnięciach w życiu publicznym¹⁹. Także Danuta Wałęsa dużo miejsca poświęca relacjom rodzinnym i codzienności żony i matki – właściwie bez reszty pochłoniętej wynikającymi z tych ról zadaniami. Dramatycznie wybrzmiewa w tym kontekście deklaracja – zamieszczona dopiero w rozdziale *Najpiękniejsze dni w moim życiu...* poświęconym „Solidarności”, a więc w środku książki – że chce wypowiedzieć doświadczenie żony przywódcy „Solidarności” i opowiedzieć, jak polityka wpłynęła na życie jej i jej rodziny²⁰. A był to wpływ głęboko negatywny, co wynikało głównie z przeniesienia zainteresowania męża z życia rodzinnego na publiczne.

¹⁸ J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, PIW, Warszawa 1992.

¹⁹ Por. np. hasło *Autobiografia*, K. Nadana-Sokołowska, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. M. Rudaś-Grodzka, K. Nadana-Sokołowska i in., Czarna Owca, Warszawa 2014, s. 55–58.

²⁰ Por. zwłaszcza s. 147–148. Wałęsa pisze tam na przykład: „chcę, muszę o tym opowiedzieć [...] Powtórzę!” (147) i „gdy powstała «Solidarność», choć może nie od razu, ale w krótkim czasie, zniknął i ojciec, i mąż. Był jego świat, jego polityka, a ja – sama” (s. 148).

Jeśli za kryterium oddzielające pamiętnikarstwo od autobiografii uznamy silnie zaznaczone ja autora, który opisując koleje swojego życia, zarazem pokazuje genezę i strukturę własnej podmiotowości, oraz osobową historię rozumianą jako wewnętrzny proces, rozwój i dojrzewanie do samoświadomości (co staje się zresztą często możliwe właśnie dzięki samemu aktowi pisania)²¹, to *Marzenia i tajemnice* wpisują się w ten schemat autonarracji. Na przeszłość autorka patrzy z dystansu, to znaczy ocenia ją przez pryzmat nabytego przez całe życie doświadczenia i wiedzy. To spojrzenie ujawnia się w ciągu lektury w sposób coraz bardziej dramatyczny, jako poczucie obcości wobec dawnej ja. Autorka jest nie tylko zdumiona tak niezwykłym losem, ale i swoim zachowaniem w przeszłości. Siłą, której w sobie nie pamiętała, zanim nie zaczęła pracować nad wspomnieniami, i której obecnie w sobie nie podejrzewa. Paradoksalnie – dopowiedzmy – siła ta związana była w przeszłości z brakiem autorefleksji, a zyskiwanie samoświadomości wydaje się ją odbierać (do tematu tego jeszcze powrócę).

Publikację rozpoczyna dedykacja „Moim dzieciom”, wskazująca najważniejszych projektowanych czytelników, a więc – pośrednio – hierarchię wartości autorki. Układ wspomnieniowych partii książki jest zgodny z chronologią, co sugerują tytuły rozdziałów. Zapowiadają one cezury – momenty przełomowe, wpływające na tok życia. Czytamy o dzieciństwie i wczesnej młodości na wsi; przeprowadzce do Gdańska, pierwszej pracy i poznaniu przyszłego męża; pierwszych latach małżeństwa, pierwszym macierzyństwie i grudniu '70; o życiu rodzinnym w latach siedemdziesiątych; o okresie od stanu wojennego do odebrania za męża Nagrody Nobla; o czasach po stanie wojennym; o roli żony prezydenta; i wreszcie o życiu po prezydenturze Wałęsy. Wyjątkiem są trzy rozdziały ogólnej natury, reasumujące najważniejsze życiowe doświadczenia. Skupiają się one kolejno wokół znajomości z Janem Pawłem II (rozdział 6 – *Nasz, mój Ojciec Święty*), znajomości z kręgów politycznych (rozdział 10 – *Ludzie na mojej drodze*) oraz na rodzinie, a więc charakterach

²¹ Por. na przykład wspomniana książka Ph. Lejeune'a, omawiająca wyznaczniki gatunkowe autobiografii, a także inne pozycje tego autora.

i losach dzieci Wałęsów, rodziców Danuty Wałęsy i jej krewnych (rozdział 12 – *Moja rodzina*).

Autorka od pierwszych stron aktualizuje topos życia jako szkoły, deklarując, że chce opowiedzieć, jakie lekcje pobrała i co z nich wyniosła. Niewątpliwie czuje także, że ma czytelnikowi coś ważnego do powiedzenia: że jej hierarchia wartości warta jest tego, aby poznali ją – lub wręcz podzielali – inni. Narracja opiera się na metaforze wzrastającego drzewa – zaznaczonej jeszcze w komentarzu do zdjęcia domu na Polankach. Autorskie ja obrazuje drzewo, które wypuszcza korzenie, wzmacnia się i – miejscami już spróchniałe, ale nadal silne – jest na koniec dumne ze swego wzrostu. Tyle że zarazem jest to nietypowe dla polskiego krajobrazu drzewo wędrujące, wypuszczające korzenie w nowych miejscach. Ważnym elementem fabuły są bowiem opisy zmieniających się miejsc zamieszkania bohaterki, a potem już całej jej rodziny – od Kryp pod Węgrowem na Podlasiu, przez mieszkania krewnych w Gdańsku, ulicę Klonowicza, Stogi i osiedle na Zaspach, do wreszcie własnego (najpierw odkupionego, potem wyburzonego i od początku wzniesionego) domu na Polankach.

Narrację organizuje także figura marzeń bohaterki. Przedstawia ona siebie jako marzycielkę, której właśnie marzenia pozwalały dążyć do zmiany i poprawy sytuacji. To dzięki nim jako dziewiętnastolatka zdecydowała się opuścić dom rodzinny w poszukiwaniu lepszego życia w dalekim, wielkim mieście. Paradoksalnie, jak się okaże, właśnie marzenia pomogą jej twardo stąpać po ziemi, choć opis marzącej nastolatki w pierwszym rozdziale może niepokoić: „Ja tam żyłam, ale tak, jakby mnie nie było. Jakby wszystko wydarzało się obok mnie. Dlatego opowiadam o moim dzieciństwie i młodości na wsi tak beznamiętnie, bezosobowo”²². W podsumowaniu dzieli się z czytelnikami jednym z obecnych marzeń: „że mąż i ojciec do nas powróci”²³, i deklaruje, że ma jeszcze inne marzenia, które jednak pozostaną jej tajemnicą.

²² D. Wałęsa, *Marzenia i tajemnice...*, dz. cyt., s. 16.

²³ Tamże, s. 455.

Dom i polityka, czyli codzienność Danuty Wałęsy

Zreasumujmy: marzenia pomagają dorastającej na biednej podlaskiej wsi dziewczynie podjąć radykalną życiową decyzję ułożenia sobie życia w mieście z dala od najbliższych. Co stoi za tym wyborem? W pierwszym rozdziale autorka mówi o bardzo skromnych warunkach życia w rodzinnych Krypach i o ciężkiej pracy, na którą była skazana. Jak zaznacza, ani ona, ani nikt z jej licznego rodzeństwa nigdy nie cierpieli głodu, choć donaszali po sobie ubrania. Niejako mimochodem przyznaje się, że w dzieciństwie marzyła, aby być chłopakiem, bo chłopakom było więcej wolno, ale potem to marzenie zniknęło. Przyznaje także, że ojciec miał skłonność do picia, a nawet do hazardu (gra w karty na pieniądze) i że w ten sposób tracił część zarobków. Nie mówi o losie wiejskiej kobiety, choć możemy się domyślać, że nie chciała zostać na wsi, wystrzegając się bowiem przypadkowych związków z wiejskimi chłopcami, jakby bojąc się, że mogą „zepsuć” jej marzenia.

Decyzję o przymieszkaniu się do krewnych matki w Gdańsku i szukaniu tam dla siebie miejsca opisuje w kategoriach ucieczki od ciężkiej wiejskiej pracy, do której – jak przyznaje – żywiła silną niechęć. W Gdańsku podejmuje pracę zarobkową (w kwiaciarni, u „prywaciarza”), która starcza jej na skromne, ale lżejsze w porównaniu z wiejskim życie. Opisuując ten czas, przyznaje, że miała mnóstwo szczęścia, trafiając na ludzi, którzy ją dobrze traktowali (nie próbowali wykorzystać czy „sprowadzić na złą drogę” – choć wspomina, że szef kwiaciarni molestował pracownice). Przyznaje także, że przez cały ten czas marzyła przede wszystkim o dobrym mężu i założeniu rodziny.

Lecha Wałęsę przedstawia jako pierwszego mężczyznę, z którym zaczęła się spotykać i który wzbudził w niej uczucie. Zgodnie ze swoimi zasadami nie miała wątpliwości, że powinno ono stać się podstawą założenia rodziny. Wyszła za mąż w roku 1969. Około roku później, w październiku 1970 roku, urodziło się pierwsze dziecko – Bogdan. W tym czasie – i kiedy rodziły się kolejne dzieci – Wałęsowie trzykrotnie zmieniali mieszkanie, za każdym razem odrobinę poprawiając skromne, z początku uciążliwe ze względu

na brak intymności, warunki. Jest to ważne dla autorki jako kobiety spragnionej rodzinnego ciepła, gospodyni i organizatorki domowego życia.

Wałęsowa deklaruje, że mąż i dzieci były z początku spełnieniem wszystkich jej wcześniejszych marzeń o dobrym życiu. Od razu zrezygnowała z pracy, aby zająć się domem, mężem i potomstwem, a mąż od początku mało bywał w domu, gdyż jego głównym zadaniem była praca zarobkowa. Dorabiał także prywatnie po godzinach (miał smykałkę do naprawiania samochodów). Całkowicie jednak akceptuje ten styl życia i uznaje lata siedemdziesiąte – mimo że mąż już wtedy interesował się polityką i z tego powodu często tracił pracę – za najszcześniejszy okres w swoim życiu. Wałęsom urodziło się wtedy czterech synów.

Autorka z naciskiem stwierdza, że najważniejszą i zarazem najtrudniejszą do zaakceptowania i przeboleńia cezurą w jej życiu był rok 1980, kiedy mąż stanął na czele strajku w stoczni i wyraźnie oddalał się emocjonalnie od niej i od dzieci, oddając się namiętnościom politycznym. Oczywiście był to okres niejednoznaczny, bo sama przeżywała Sierpień euforycznie i choć tego nie pisze wprost, z pewnych wzmianek możemy wnosić, że jest także dumna z męża i jego pozycji. Jeszcze raz zmienili mieszkanie, o czym zdecydowała zresztą władza, zawstydzona obrazem życia w PRL, który przedostawał się do mediów zachodnich za sprawą bywających u Wałęsów dziennikarzy. Przeprowadzili się²⁴ na osiedle na Zaspie, do ponadstumetrowego mieszkania, które trzeba było najpierw połączyć w jedną całość, ponieważ stanowiło w punkcie wyjścia trzy kawalerki użytkowane jako biura spółdzielni mieszkaniowej. Najbardziej znacząca zmiana stylu życia polegała jednak na tym, że część domu stała się biurem Związku, a potem już tylko biurem męża, do którego wciąż zgłaszali się interesanci, działacze i dziennikarze.

Mimo zmian i „ciekawego życia” autorka wyznaje, że właśnie w tym czasie coraz mocniej uświadamia sobie emocjonalne

²⁴ Właściwie: zostają przeprowadzeni. Władze bez wcześniejszego zawiadomienia wysłały samochód, spakowały cały ich dobytek i przerzuciły do nowego, wymagającego dopiero remontu mieszkania (por. tamże, s. 123).

osamotnienie w małżeństwie i fakt, że jako organizatorka życia licznej rodziny (w latach osiemdziesiątych rodzi się jeszcze czwórka dzieci, tym razem dziewczynek) jest zdana głównie na własne siły. Oczywiście w wielu sprawach nieustannie pomagali jej krewni, przyjaciele i znajomi, ale sam mąż był osobą najmniej zainteresowaną tym, co się działo w domu. Widząc, że wszystko funkcjonuje jak należy, tym bardziej zdawał się na nią, a zarazem poświęcał jej i dzieciom coraz mniej uwagi. Jej rolą okazywało się więc odtąd przez długie lata panowanie nad życiem rodzinnym w warunkach praktycznej nieobecności męża i ojca oraz tworzenie mu zarazem miejsca, w którym otrzymywał psychiczne i logistyczne wsparcie, a nawet możliwość politycznego działania.

Najdramatyczniejszy okazał się okres internowania Wałęsy. Była to sytuacja bardzo trudna emocjonalnie (niepewność jutra, bezpieczeństwa męża i rodziny, ciężkie warunki bytowe w stanie wojennym i latach kryzysu, przejście odpowiedzialności za życie codzienne całej rodziny pod nieobecność męża). Wtedy jednak Danuta Wałęsa przejęła jeszcze jedną rolę życiową: stała się reprezentantką męża, pośrednikiem, posłem. Było to możliwe, ponieważ władza – z jednej strony represyjna – z drugiej okazała się paternalistyczna. Umożliwiła i pomagała zorganizować żonie i dzieciom regularne (mniej więcej raz na miesiąc) widzenia z ojcem, a nawet wspólne wakacje (dwa tygodnie w ośrodku w Arłamowie w Bieszczadach, w którym przetrzymywany był Wałęsa – jak komentuje żona – „w złotej klatce”²⁵). To wtedy miała miejsce heroiczna i ryzykancka²⁶ akcja złożenia kwiatów pod Pomnikiem Stoczniowca w rocznicę Grudnia. Sama autorka pamięta z tamtych dni, że nie zwracała uwagi na zagrożenie i po prostu robiła, co do niej należy”.

²⁵ Por. tamże, s. 218. (Danuta Wałęsa wydała miejsce pierwszego pobytu męża, czyli okolice Otwocka, gdzie mogła go widywać dużo łatwiej, i dlatego zdecydowano o jego pobycie w dalekim Arłamowie – w tym sensie ten represyjny akt jest wpisany w proces, który wydawał się starać uwzględnić „dobro zainteresowanych”).

²⁶ Gdyby została zatrzymana, choćby na jeden dzień, kto organizowałby życie domowe?

Powrót z internowania był oczywiście ulgą, ale niewiele już zmienił w rodzinnym układzie. Lata osiemdziesiąte – tak jak i prezydentura – były naznaczone nieobecnością męża w domu i poczuciem osamotnienia Danuty Wałęsy jako żony i matki. To czas „wielkiej smuty”, upadku nadziei na przełom polityczny, a także zmagania się z opresyjnym systemem. Po prawdzie, jak wynika z książki, wolność Przewodniczącego nie była znacząco ograniczana, nikt mu nie przeszkadzał spotykać się z działaczami opozycji ani zachodnimi dziennikarzami, ale rodzina i otoczenie byli pod stałą obserwacją. Esbecy stacjonowali pod mieszkaniem w kilka wozów, mieli wszystkich na podsłuchu, spisywali odwiedzających i chodzili wszędzie za mężem i za nią, a w szczególnych sytuacjach wkraczali do mieszkania i przeprowadzali rewizje. Wałęsowie musieli także znosić szkalowanie w PRL-owskiej telewizji i czytać wysyłane do nich wstrętne listy.

Nagrodą za trudności i napięcie stało się – jak przyznaje autorka – odebranie za męża Nagrody Nobla w roku 1983. Znacząco wyszła wtedy na pierwszy plan (oczywiście decyzja o tym była podyktowana obawą, że władze nie pozwolą po Noblu wrócić Wałęsie do kraju) i stała się na pewien czas niemal celebrytką: była zapraszana na spotkania, na których opowiadała o przebiegu uroczystości. Szczegółowo opisywała przygotowania, które polegały w dużej mierze na doborze odpowiedniego stroju, fryzury, makijażu, biżuterii – co, jak pamiętamy, było w czasach PRL i kryzysu lat osiemdziesiątych nie lada wyzwaniem, wymagającym wielu pomocnic. Trzeba było także nauczyć się form zachowania przewidzianych przez protokół i ćwiczyć wygłoszenie podziękowania. Danuta Wałęsa przyznaje, że bardzo jej zależało na sprostaniu temu niezwykłemu wyzwaniu i z satysfakcją pisze, że otrzymała wiele dowodów na to, że jej się to rzeczywiście udało. Podkreśla także, że przygotowując się do odbioru nagrody, starała się myśleć, że będzie występować w Oslo jako reprezentantka wszystkich polskich kobiet dzielących trudne doświadczenie polityczne i ekonomiczne tego czasu – i że chciała wypaść godnie w ich imieniu²⁷.

²⁷ O takim charakterze jej wystąpienia świadczy także specjalna biżuteria nawiązująca do słynnej żalobnej biżuterii Polek po powstaniu styczniowym. Por. tamże, s. 243.

Opowieść o prezydenturze i tym, co nastąpiło po niej, zamyka wspomnienia. I wtedy świadomie stroniła od życia publicznego – pełniąc oczywiście obowiązki Pierwszej Damy, ale odżegnując się od udziału w polityce i co najwyżej wspierając w miarę możliwości przedsięwzięcia charytatywne lub lokalne. Powód takich wyborów – w tym decyzji o nieprzenoszeniu się na stałe do Warszawy – był taki sam jak zawsze. Najważniejsza jest dla niej rodzina i stara się jej zapewnić w miarę normalnie funkcjonujący dom – także mężowi, który przyjeżdża wypoczywać na Polanki niemal w każdy weekend.

Oczywiście wielu czytelników sięgnęło po książkę z zainteresowania wyłaniającym się z niej obrazem Lecha Wałęsy. I rzeczywiście – jego wizerunek wzbudził prawdziwą sensację.

Oglądamy go z dwóch perspektyw – z perspektywy chwili i w spojrzeniu wstecz, przez pryzmat zdobytego doświadczenia i wiedzy o życiu. Danuta Wałęsa pozostaje długo całkowicie bezkrytyczna, pełna akceptacji i zawierająca. Liczy na wzajemność, przede wszystkim w sensie zaangażowania emocjonalnego w tworzenie rodziny i domu; w końcu w powściągliwych słowach wyraża dystans do sytuacji, krytyczny osąd i przyznaje się do emocjonalnego zawodu.

Z pierwszych rozdziałów niewiele dowiadujemy się o uczuciach do przysłego męża, o jego charakterze, upodobaniach, o ich zakonaniu, zachwycie, uniesieniach miłosnych. Od fazy narzeczeństwa szybko przechodzimy do małżeństwa, które okazuje się w dobrym tego słowa znaczeniu „prozą życia”. Autorka nie kwestionuje tradycyjnego podziału ról w małżeństwie, który sprawia, że mąż od początku jest w domu mało obecny, choć z pewnością czuje się za niego odpowiedzialny i trochę jej pomaga także przy opiece nad dziećmi. Młodej mężatce to wystarczy. Zauważa jednak po latach, że mąż zawsze był tajemniczy, zbyt powściągliwy czy po prostu – miał problemy z okazywaniem uczuć czy dostrzeganiem jej emocjonalnych potrzeb.

Z perspektywy czasu autorka zaczyna dostrzegać momenty, w których mąż zdradzał się z cechami teraz postrzeganymi negatywnie. Okazuje się przede wszystkim, że od początku nie był

ciekaw jej zdania i o wszystkim decydował sam. Choć ona na to przyzwalała, czując, że taka jest jego rola jako męża, z czasem najwyraźniej uznała takie traktowanie za niezgodne – posłużmy się jej frazą – z „jej marzeniami”. Najważniejsze sytuacje, kiedy mąż nie zapytał jej o zdanie, to decyzja o stanięciu na czele strajku w stoczni (nawet nie wiedziała, że tego dnia się tam wybiera), o tym, że ich dom stanie się miejscem spotkań politycznych (biura związku – ale jej zdecydowany opór i jedyny tego rodzaju w życiu wybuch gniewu sprawił, że biuro przeniosło się gdzie indziej²⁸), decyzja, że to ona pojedzie po Nobla, wreszcie – że Wałęsa będzie kandydował na prezydenta (za drugim razem też bez jej wcześniejszej wiedzy i zgody). Lech Wałęsa sam zdecydował nawet o imieniu ich pierwszego dziecka, rejestrując je w urzędzie, kiedy żona była jeszcze w szpitalu!²⁹

Bywa, że mąż okazywał się po prostu lekkomyślny – rozdawał ulotki, chodząc po parku z wózkiem, tak że milicja przetrzymywała potem nie tylko jego, ale i niemowlę potrzebujące zmiany pieluchy i mleka. Obraz Wałęsy, jaki wylania się ze wspomnień, jest daleki od ideału, ale w sumie mało zaskakujący, bo „tradycyjny”, typowy dla polskiej obyczajowości. Mąż najwyraźniej uznaje sprawy publiczne (zawodowe i polityczne) za ważniejsze i ciekawsze niż sprawy rodziny; korzysta we wszystkim z pomocy żony, ale w sumie się z nią nie liczy; nie widzi jej trudu i poświęcenia, a nawet jeśli – to na pewno nie daje po sobie znać, że go docenia. Wreszcie – kiedy czasem ona wysuwa się przed niego, jak przy okazji uroczystości noblowskich, jest wręcz zazdrosny o jej sukces³⁰.

Kilka razy dochodzi do głosu sprawa dla autorki wyraźnie bolesna i newralgiczna: seksistowskich dowcipów, na które Wałęsa pozwala sobie wobec niej, i to w obecności znaczących osób czy mediów. Te niestosowne żarty wyrażają cały ładunek dopuszczalnego w kulturze lekceważenia męża dla żony, którą na przykład

²⁸ Por. tamże, s. 137.

²⁹ Por. tamże, s. 62.

³⁰ Por. tamże, s. 253–254.

można „wymienić” (w domyśle – na młodszą)³¹. Co zaskakujące, Danuta Wałęsa za każdym razem przytacza także swoją ostrą, zdecydowaną reakcję na te zachowania.

Podsumowanie historii małżeństwa nawet po powrocie męża do domu i praktycznym wyjściu z polityki utrzymane jest w podobnym tonie. Mąż pozostaje nieobecny duchem za sprawą polityki, którą fascynuje się nadal, głównie przez internet. Jak gorzko przyznaje Danuta Wałęsa, polityka, a teraz i komputery, nadal interesują go bardziej niż ona i rodzina. Czuje się nadal niedostrzegana, osamotniona emocjonalnie i na ogół pozbawiona także towarzystwa samodzielnych już dzieci. Jak twierdzi jednak, z czasem nauczyła się być w tej sytuacji szczęśliwa, poświęcając czas ulubionym zajęciom, głównie – ogrodom na Polankach. Odczuwa mimo to wyraźnie potrzebę wypowiedzenia swojego doświadczenia w małżeństwie jako doświadczenia emocjonalnego z a w o d u.

Wiele osób sięgnęło po *Marzenia i tajemnice*, chcąc spojrzeć na politykę oczami żony Wałęsy, być może bliskiej myśleniu strategicznemu męża, być może dużo lub wszystko wiedzącej i we wszystkim mającej udział. Czekają na rozczarowanie. Danuta Wałęsa pisze o wielkiej polityce widzianej przez pryzmat jej domowego i życiowego doświadczenia, czyli zapewne inaczej, niż oczekiwano.

Polityka jest w jakimś sensie konieczną częścią codzienności Wałęsów (choć właściwie autorka nigdy nie mówi wprost dlaczego), która jednak zniszczyła ich życie rodzinne. Nienormalna sytuacja „domu otwartego”, w którym wciąż przebywają osoby spoza rodziny, przychodzące w sprawach politycznych, ma ciekawe strony, jest dla Danuty kolejnym życiowym „wyzwaniem”, które wyzwala energię, ale żona Wałęsy nie interesowała się szczegółami działań męża i związku zawodowego, ba – nie była informowana o wielu

³¹ Chodzi o żarty w rozmowie z Janem Pawłem II; tamże, s. 169. Autorka przywołuje pytanie zadane przez Wałęsę ojcu Cybuli: „Ciekawe, co Ojciec Święty w niej widział?”. Z kolei na s. 284 notuje, że musiała ostro zareagować i wytłumaczyć mężowi, że nie powinien się zwracać do sekretarek tym samym zdrobnieniem co do niej (per „żabciu”) itp.

szczegółach, bo mogłoby to zburzyć cudem utrzymywany domowy spokój. Nie dowiemy się więc raczej niczego, czego byśmy nie wiedzieli z historii czy ze świadectw innych uczestników zdarzeń.

Poznamy za to utrudnienia życia rodzinnego i osobistego, z którymi autorka musiała sobie radzić: zwolnienia męża z pracy (to jeszcze w latach siedemdziesiątych), wielogodzinne przetrzymywanie (w tym „dublety”, czyli ponowne zatrzymanie po formalnym zwolnieniu po dopuszczalnym czasie aresztu bez postawionego zarzutu), narastające w stanie wojennym poczucie niepewności i zagrożenia życia (zwłaszcza po śmierci ks. Popiełuszki), ciągłą inwigilację pozbawiającą rodzinę prywatności i godności, szkolenie Wałęsy w PRL-owskiej telewizji czy nawet próbę skłócania małżonków przez na przykład informowanie internowanego Wałęsy, że żona go zdradza³².

Poznajemy jej ciężką sytuację jako osoby, na której spoczywa cała odpowiedzialność za prowadzenie domu i wychowanie dzieci, oraz jej samotność wobec wyzwań ponad siły. Obserwujemy ją, jak

³² Dla równowagi warto jednak dodać, że w opisie represji systemu obecne są także elementy groteski, komplikujące jednoznacznie czarny obraz okresu i podział na katów i ofiary, bo pokazujące mimochodem PRL jako rodzaj gry w ciuciubabkę. Wystający wiecznie pod domem esbecy stali się w końcu na tyle zżyci z rodziną, że w sytuacjach kryzysowych sami proponowali pomoc (na przykład podwożąc panią Wałęsę z dzieckiem do szpitala); wobec morałów, których pani Wałęsa im nie szczędziła, kajali się przed nią, przyznając na przykład, że „też są ochrzczeni” itp. W momencie internowania Wałęsy, kiedy Danuta Wałęsa zajmowała się załatwieniem świniaka na święta, gdański sekretarz partii Tadeusz Fiszbach pomagał jej, pożyczając auto i załatwiając przepustkę (Fiszbach już w XXI stuleciu stał się zresztą zapraszany na imieniny znajomym domu). Dziwią i bawią opisy pani Wałęsowej wyrzekającej na stojących pod domem esbeków przez krótkofalówkę nastawioną na ich fale, którą Wałęsowie trzymali w domu: *podsluchiwani podsluchują podsluchujących* i nawet tego przed nimi nie kryją... Dość groteskową wymowę ma też incydent z chłopcami, którzy w późnych latach osiemdziesiątych polecili do Paryża i zgubili się na lotnisku (zainteresowani bardziej automatami do gry niż odnalezieniem czekających na nich opiekunów). Zdenerwowani i oburzeni Wałęsowie zadzwonili następnego dnia do Kiszczaka, domagając się wyjaśnień, czy to porwanie, a on zapewnił, że nie i organizuje pomoc w poszukiwaniach (jak się okazało, chłopców przetrzymywała policja na lotnisku, nie umiając się z nimi porozumieć...).

donasza – z coraz większym trudem – kolejne ciąży i jak pogłębiają się jej kłopoty ze zdrowiem. Mimo to – „radzi sobie”, bo przecież nie może inaczej.

Autorka zwierza się, jak trudne było wychowywanie dzieci bez ojca, który by ją wsparł i służył dzieciom przykładem. A także z dylematów – jak chronić wrażliwość dzieci, jak utrzymać je w poczuciu bezpieczeństwa wobec faktów, które mogą je przerażać (nieobecność ojca, zagrożenie ze strony władzy). Ma wątpliwości, czy strategia utrzymywania dzieci w niewiedzy i przemilczania działalności ojca była słuszna. W rozdziale *Moja rodzina* rozważa koszty jego nieobecności w życiu dzieci – być może przyczyniła się ona do ich późniejszych problemów? Mimo krytycyzmu w wielu miejscach wspiera męża, ferując opinie środowiskowe i polityczne zgodne z jego przekonaniami. Wygłasza na przykład kilkakrotnie uwagę, że niesłusznie obarcza się go „kosztami transformacji” lat dziewięćdziesiątych, które nie mogły być inne, niż były, i w duchu neoliberalnym snuje refleksje o koniecznych „kosztach wolności”³³.

Opis otoczenia Wałęsy znalazł się w rozdziale pod nieco mylącym tytułem *Ludzie na mojej drodze*. Autorka kreśli portrety działaczy opozycji i reasumuje dzieje znajomości trwających zwykle co najmniej od początku lat osiemdziesiątych. Pojawiają się sylwetki Mieczysława Wachowskiego (przyjaciela rodziny, który chyba najmocniej wspierał panią domu w opiece nad dziećmi pod nieobecność męża, ale potem, już w czasie prezydentury, stopniowo odsuwał się od Wałęsów), Anny Walentynowicz, Grażyny i Krzysztofa Puszków, Aleksandra Halla, Macieja Płażyńskiego, Tadeusza Mazowieckiego, Bogdana Borusewicza, Ryszarda Bugaja, Adama Michnika, obu braci Kaczyńskich i wielu innych znanych potem polityków. Nie braknie także portretów znanych księży: przede wszystkim prałata Jankowskiego, ale i ks. Cybuli, biskupa Głódzia, biskupa Gocłowskiego. Na pierwszy plan wybija się kwestia przyjaźni, bezinteresowności i lojalności. To jej brak Danuta Wałęsa ma za złe przede wszystkim Annie Walentynowicz, która – jej

³³ Por. tamże, s. 118–119.

zdaniem – dała się wykorzystać tak zwanej „grupie warszawskiej”, próbując po Sierpniu przekonywać, że Wałęsa nie nadaje się na dalszą metę na przewodniczącego „Solidarności”.

Posuwa się wręcz do stwierdzenia, że nielojalności i „zdrady” bolały ją (i bolą) bardziej niż działania władz PRL. To oczywiście wyznanie tylko na pozór niezrozumiałe. Jak tłumaczy, nielojalni okazywali się ludzie uważani za przyjaciół, połączeni „sprawą”, a „komuniści” – to byli po prostu wrogowie, którzy działali powodowani interesem, co było w jakiś sposób naturalne. Nie ukrywa jedynie nienawiści do Jerzego Urbana jako pierwszego propagandzisty PRL, który uciekał się do podłych kłamstw, próbując dezawuować jej męża, jego dokonania i całą „Solidarność”.

Autorka dostrzega klasowe napięcia w opozycji: poczucie wyższości „inteligentów z Warszawy” nad robotnikiem Wałęsą, które dawało się odczuć już w latach osiemdziesiątych, a potem w czasie wyborów prezydenckich, kiedy środowiska „Solidarności” podzieliły się na zwolenników Wałęsy i Mazowieckiego, i w czasie samej prezydentury. Danuta Wałęsa poświęca także kilka słów tym, którzy stawali się coraz ważniejsi w polityce po 1989 roku: Lech Kaczyński jest przedstawiony jako osoba porządna, ale nieco nieogarnięta i w gruncie rzeczy „popychle” brata, a Jarosław Kaczyński wraz z księdzem Rydzykiem jako największe zagrożenie dla Polski po transformacji.

Warto podkreślić, że głęboko wierząca osoba, jaką jest autorka, zdradza wielokrotnie dystans do poszczególnych przedstawicieli kleru, poczynając od prałata Jankowskiego³⁴. Oczywiście dostrzega jego rolę w „Solidarności”, ale i piętnuje oburzające wady (próżność, uzależnienie od luksusu, wyraźne ambicje polityczne, często wręcz hipokryzję w sprawach wiary). Nie dziwi się też, że w latach dziewięćdziesiątych gorszył otoczenie na przykład antysemityzmem.

Ocena polityków nie zaskakuje i pozostaje zgodna z linią polityczną męża. Trudno jednak podważać w ten sposób sensowność jej sądów. Czasem korzysta z okazji, żeby bronić męża przed zarzutami.

³⁴ Krytykuje także biskupa Głódzia i księdza Rydzyka za brak prawdziwego kapłańskiego powołania.

Na przykład przypomina, jak wyglądała jego prezydentura w sensie wypracowywania stylu sprawowania funkcji publicznej. Stwierdza, że zarzuty rozrzutności wynikały z niezrozumienia sytuacji i że jako para prezydencka płacili frycowe, eksperymentując z nowymi w kraju formami życia³⁵.

Dziwić natomiast może, że Danuta Wałęsa odrzuca możliwość własnego udziału w polityce i zastrzega, że „polityka to brudna sprawa”³⁶. Zapewne ma na myśli brutalną walkę o pozycję, która często stawia przeciwko sobie byłych przyjaciół. Sąd ten mimo wszystko niepokoi: czy polityka była dla niej brudna już w latach osiemdziesiątych? Przecież wyraźnie widziała sens walki z „komunizmem”? Czy stała się „brudna” dopiero po roku 1989 i dlatego nie warto w niej brać udziału? Co wobec tego z krajem, jeśli rządzą w nim tylko ludzie, którzy nie mają oporów, żeby się ubrudzić?

W tym kontekście warto wspomnieć wypowiedzi Danuty Wałęsy o kobietach polityczkach. Wprawdzie ceni na przykład siłę przebicia Hanny Gronkiewicz-Waltz (nie zamierza jej naśladować, bo nie chce wydobywać z siebie podobnej siły przebicia), ale o Kongresie Kobiet, do którego była zapraszana, mówi, że to jej nie interesowało i nie interesuje. O Partii Kobiet – że to „kobiece towarzystwo własnej adoracji”, które „chce jakichś przywilejów, działania na specjalnych warunkach” (to zapewne aluzja do kwestii parytetów)³⁷. Do kwestii tej wrócimy, rozważając odbiór książki Danuty Wałęsy – właśnie przez kobiety.

Danuta Wałęsa i wartości

Jak już wspomniałam, trudno nie być pod wrażeniem siły charakteru, z jaką zdradza się w tekście autorka. Choć często wprost mówi, co dla niej w życiu najważniejsze, to najmocniej oddziałuje widok

³⁵ Dotyczy to na przykład decyzji, czy wolno wydawać pieniądze publiczne na przeloty Wałęsy na weekend do domu samolotem, czy powinno się wyremontować Pałac Prezydencki i w jakim standardzie itp.

³⁶ Por. tamże, s. 374.

³⁷ Por. tamże, s. 413.

determinacji matki kilkorga dzieci w samotnym wykonywaniu obowiązków, dzień po dniu przez kilkadziesiąt lat, bez wahania, namysłu i użalania się nad sobą.

Wartości, które Danuta Wałęsa świadomie wyznaje i nam o tym mówi, to: małżeństwo z miłości, bliskość emocjonalna między małżonkami oraz rodzicami i dziećmi, rodzina w ogóle i wiara katolicka. Niejako mimochodem wciąż jednak zdradza, jak wielką wagę przywiązuje także do dobrze wykonanych zadań i obowiązków. Tak wielką, że szybko zaczyna traktować piętrzące się przed nią trudności i problemy jako wyzwanie, któremu trzeba sprostać. Sprostanie, rozwiązanie – przynosi zaś satysfakcję. Zadania te są związane głównie z organizacją życia rodzinnego, ale także z jej niezwykłą, na wpol polityczną rolą jako żony ważnego polityka. Autorka zdradza tu niejako pośrednio także stosunek do polityki – przeczytamy, że nigdy nie próbowała wykorzystać możliwości stania się osobą publiczną przy mężu – nawet kiedy dzieci dorosły, bo wtedy wybrała rolę osoby wspierającej je w dorosłym życiu i babci.

Wielokrotnie zdradza także, jak wielką wartością jest dla niej demokracja. Opisując postacie, z którymi przyszło jej się zetknąć, a nawet podejmować we własnym domu – koronowane głowy czy prezydenta Stanów Zjednoczonych – podkreśla, że to „normalni ludzie”, i ocenia ich na podstawie zachowania w bezpośrednim kontakcie. Kilka razy daje wprost wyraz tym demokratycznym przekonaniom, zgodnie z którymi prawdziwa wartość kryje się w człowieku i nie zmienia jej piastowany urząd czy majątek³⁸. Pokazuje się tym samym jako osoba zarazem skromna i godna, choć czasem ryzykuje, że czytelnik zdziwi się czy obruszy, czytając na przykład, że państwo Bushowie, których gościła u w domu, nie zrobili na niej „szczególnego wrażenia”³⁹. Dla równowagi trzeba jednak zauważyć, że sama także nie usiłuje robić wrażenia, podkreślać własnej ważności czy ferować opinii, co do których nie czuje się kompetentna. Na przykład nie ocenia roli Reagana czy Busha

³⁸ Por. np. tamże, s. 318.

³⁹ Por. tamże.

inaczej niż przez znany jej wpływ na sytuację w Polsce. Raczej nie wypowiada się na temat dokonań innych polityków.

Fraza „nie zrobiło na mnie wrażenia” czy „nie myślałam o tym” jest zresztą wartym głębszej analizy leitmotywem książki. Autorka często wyraża się w ten sposób, komentując dramatyczne wydarzenia z własnego życia, choćby wprowadzenie stanu wojennego i internowanie męża. Opisuje oczywiście niepokój tamtej nocy oraz wściekłość i załamanie po wyprowadzeniu Wałęsy, jednak przyznaje, że szybko powróciła do siebie, a następnego dnia niemal cała jej uwaga była już skupiona na sprawie przywiezienia świniaaka na święta – musiała przecież zająć się rodziną i aprowizacją w czasach kryzysu, a w dodatku przy ograniczeniach swobodnego poruszania się. Danuta Wałęsa zdumiewa, budzi podziw, ale i nieco niepokoi wyjątkowym opanowaniem. Wydaje się, że jej ówczesna siła – czego obecnie jest dosyć świadoma – płynęła jakby z braku wyobraźni, braku czasu na myślenie, ale i braku nawyku, aby zastanawiać się, co się stało lub stanie z mężem, i tracić energię na niepokój o niego. A przecież łatwo sobie wyobrazić grozę rozważań, jak mogłaby potoczyć się (ich) historia. Sama określa ówczesny stan słowami „sen”, „odrętwienie”, choć zarazem podkreśla koncentrację na codziennych obowiązkach⁴⁰, więc ze względu na tę nieustanną aktywność można by jej stan określić jako swego rodzaju „trans”.

Automatyzm działania, robienie tego, co właśnie jest do zrobienia, to zadaniowy stosunek do życia, determinacja, ale i rodzaj „braku ja”, w sensie usuwania siebie na drugi plan, niemyślenia o sobie. Tym bardziej że jest całkowicie pochłonięta zabiegami wokół codzienności rodziny. Nie oznacza to oczywiście obojętności czy braku uczuć – bo na każdej stronie widzimy osobę stawiającą na najwyższym miejscu dobrostan rodziny, zwłaszcza dzieci, z zasadniczo pozytywnym, wręcz optymistycznym stosunkiem do rzeczywistości, pogodną, niemal radosną, serdeczną, otwartą, ciekawą ludzi i świata. Wreszcie – jak wynika z dodatków do jej wypowiedzi – wyraźnie lubianą za te cechy przez otoczenie.

⁴⁰ Por. tamże, s. 185.

Zpracowana Matka Polka nie prezentuje się jako sfrustrowana męczennica, ale jako kobieta energiczna i rezolutna, która wie, że miłość najlepiej wyrażają rzeczy niekonieczne, ponadprogramowe – jak owa szarlotka, którą w czasie przedstawienia piecze na scenie Krystyna Janda, nawiązując do szarlotek i smacznego zup pani domu ze wspomnień znajomych Danuty Wałęsy.

Ten swoisty nadmiar energii w sytuacji niemal ekstremalnej sama autorka czasem wiąże z życiem duchowym. Wiara w Opatrzność pozwala przejść do porządku dziennego nad lękiem o przyszłość, uznanie dla podstawowych wartości takich jak uczciwość czy wierność – wykonywać z godnością obowiązki, także polityczno-patriotycznej natury, natomiast znajomość i spotkania z Janem Pawłem II stają się dodatkowym „źródłem mocy”. Jest on wyraźnie ważnym bohaterem książki. Papież Danuty Wałęsy to jednak nie tylko osoba podtrzymująca w społeczeństwie ducha wiary w zwycięstwo sprawy i oporu wobec władzy, ale może przede wszystkim – osoba wyjątkowa, która kierując się właściwą hierarchią wartości, jest w stanie dostrzec to, czego nie widzą inni mężczyźni, a na pewno własny mąż: miłość i poświęcenie przejawiające się w jej codziennym trudzie.

Naturalność obejścia, umiejętność wejścia w bezpośrednią relację z rozmówcą, zainteresowanie jego sprawami, umiejętność kierowania na właściwą drogę i dodawania otuchy całemu społeczeństwu – to cechy, które Danuta Wałęsa ceni w papieżu, ale najcenniejsze dla niej osobiście jest spojrzenie, które wydobywa ją ze społecznego niebytu. Tak skromna, zwykła osoba jak ona nie jest przecież na ogół dostrzegana przez wielkich tego świata, ba – nawet własnego męża. Autorka pisze o Wojtyłę jako o prawdziwym, duchowym ojcu⁴¹, ale Jan Paweł II staje się także jej prawdziwym, duchowym partnerem, niemal antytypem męża: tym, który ją widzi, rozumie i docenia. Ważna jest scena, w której Papież bierze ją w obronę – i to z humorem – przed seksistowskimi dowcipami Wałęsy, tym samym sprzymierzając się właśnie z nią i wywyższając ją nad niego⁴².

⁴¹ Por. tamże, s. 159, 173.

⁴² Por. tamże, s. 169.

Warto zwrócić uwagę na ton, jakim Danuta Wałęsa pisze o religii i życiu duchowym. Spotkania z Janem Pawłem II opisane są wręcz jako momenty epifaniczne – chwile uniesienia i mocy czerpanej z jego obecności, które dowodzą świętości papieża. Podobnych uwag o niezwykłych doznaniach wewnętrznych jest w tekście więcej. Dotyczą nie tylko wiary w Opatrzność i zdumienia danym jakby z góry losem, ale także pomocy aniołów czy usług bioenergoterapeuty. Swoistą aurę mają także wypowiedzi o „sile marzeń”. Autorka kilkakrotnie nieledwie przed nią ostrzega: nie marzcie nadaremnie, bo marzenia się spełniają częściej, niż myślimy, i kształtują nasze życie. Na tej podstawie można podejrzewać, że Danuta Wałęsa jest w pewnym stopniu obeznana z praktykami pop-ezo-kultury czy New Age⁴³ a jej religijność nie jest tak ortodoksyjna, jak ona sama mogłaby sądzić, kiedy wspomina o roli wiary i katolicyzmu w jej życiu⁴⁴. O pewnym „indywidualizmie religijnym” świadczą też – wcześniej wspomniane – krytyczne uwagi o przedstawicielach kleru, a także wypowiedzi w kwestiach samej wiary. Na przykład autorka zdradza się z dystansem wobec katolickiej nauki o małżeństwie, przyznając, że dziś nie należałoby już na ślub dzieci, by zapobiec ich pożyciu przedmałżeńskiemu, bo z dwojga złego lepiej się dobrze poznać przed ślubem, niż rozwieść⁴⁵.

⁴³ Pozostawiam na boku dyskusję nad właściwą nazwą tych prądów, pozwalając sobie zauważyć, że profil duchowy autorki wydaje się tu zgodny z rozpoznaniem książki Doroty Hall, *New Age w Polsce. Lokalny wymiar globalnego zjawiska* (Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007), która opisuje polski katolicyzm jako przesiąknięty praktykami newage’owymi i niejako nieświadomy ich sprzeczności z Katechizmem KK.

⁴⁴ Danuta Wałęsa pisze o obecności na niedzielnych mszach, o świętach rodzinnych (i manifestacjach politycznych), jakimi były dla niej chrzty dzieci, czy na przykład – o zamówieniu mszy w intencji syna Jarosława natychmiast po jego wypadku (co znamienne, msza jest tu ważniejsza niż natychmiastowy wyjazd do szpitala, który autorka z właściwym sobie niezwykłym opanowaniem odkłada na następny dzień).

⁴⁵ „I tak grzech i tak” – kalkuluje autorka. Por. D. Wałęsa, *Marzenia i tajemnice...*, dz. cyt., s. 448. Wypowiedź w kontekście czterech rozwodów wśród jej dzieci. Autorka przy okazji dystansuje się także od zarzutów, które widać stawiano jej w katolickim środowisku, że jako matka ponosi odpowiedzialność za niemoralne wybory dzieci.

Własny punkt widzenia i hierarchia wartości wynikają także z doświadczenia bycia kobietą-żoną. Autorka podkreśla kilkakrotnie, że jako żona Lecha Wałęsy musiała nauczyć się samodzielności i że choć była to nauka bardzo bolesna, uznaje ją za cenną i jest za nią wdzięczna losowi⁴⁶. Samodzielność – dopowiedzmy – stoi w sprzeczności z rolą wyznaczaną kobiecie przez katolicki tradycjonalizm. Jeśli mogłaby cofnąć czas i coś zmienić, chciałaby być bardziej asertywna wobec męża, umieć żądać od niego uwagi, szacunku i partnerstwa, byłaby także bardziej szczerą z dziećmi, nie próbując ich chronić przed prawdą o ojcu i sobie. Píše ze zdumieniem: „Nigdy nie myślałam o sobie, żyłam jedynie dla męża i dla dzieci. Czy było mi źle, czy dobrze, nigdy nie byłam sobą zainteresowana. Dopiero teraz zastanawiam się, jak mogłam tyle czasu przeżyć, żeby choć przez moment w tym życiu nie pomyśleć o sobie”⁴⁷. W takim podsumowaniu można dostrzec ślady wspólnego dyskursu feministycznego i terapeutycznego.

Książka ma w zamierzeniu także pewien pedagogiczny walor. Zwłaszcza młodszemu pokoleniu warto przypomnieć, jak wyglądała codzienność w PRL. Autorka kładzie nacisk na warunki materialne, pisze, że bieda nie pozbawiała wtedy ludzi godności, i pośrednio docenia demokratyczny i egalitarny rys epoki. Opisując codzienność PRL, osiąga przy okazji jeszcze jeden cel: pokazuje jako niedorzeczne zarzuty o współpracę Wałęsy ze służbami bezpieczeństwa. Jeśli bowiem był agentem, to dlaczego życie jego rodziny wyglądało tak koszmarnie, skąd szykany władz?

Wrażenie, jakie robi autobiografia Danuty Wałęsy, wynika z naturalności narracji. Autorka nie przyjmuje pozy, nie wchodzi w rolę kogoś, kim nie jest. Mówi z prostotą i godnością o „zwykłym życiu”, z którego może być na wiele sposobów dumna mimo zawodu małżeństwem; ze zdziwieniem i także dumą – o przygodzie, jaką okazała się i dla niej działalność polityczna męża; opowiada o codzienności kobiety w PRL, o wartościach i stylu życia, które podzielała i dzieli z milionami „zwykłych kobiet”.

⁴⁶ Por. tamże, s. 426, 430, 453–454.

⁴⁷ Por. tamże, s. 49.

Jak dotąd owa zwykłość była jednak równoznaczna z niewidocznością, zgodą, że niewiele się znaczy w oczach świata, nie jest się dla nikogo interesującym. Danuta Wałęsa jako prezydentowa świadomie ją wybierała, także wtedy, kiedy mogłaby cieszyć się publicznym zainteresowaniem i politycznym sprawstwem. Opublikowanie autobiografii zmieniło ten stan rzeczy. Tego właśnie chciała autorka, która w zakończeniu przyznaje: „gdybym mogła cofnąć czas, niczego nie chciałabym zmieniać. Jako matka i żona wykonywałam ze czterdzieści zawodów. Cóż, na tym polegało moje zadanie, moja odpowiedzialność. Noszę w sobie jedynie małą nutkę żalu, że życie tak szybko minęło, a ja zbyt mało zaznaczyłam swoją obecność. Dlatego powstała ta opowieść”⁴⁸.

Droga od zwyczajności, zgody na niewidoczność, na pewnego rodzaju „brak ja”, które pozostaje pochłonięte codziennymi zadaniami, do przemówienia własnym głosem i zyskania samoświadomości i godności w akcie mówienia upodabnia autobiografię Danuty Wałęsy do pamiętnikarstwa chłopskiego, z jego charakterystyczną rzeczowością w mówieniu o warunkach życia. Bez wylewności i rozczulania się nad sobą opis ciężkiej egzystencji nabiera w takich relacjach cech epickich⁴⁹. Z pochodzenia chłopka, Danuta Wałęsa także pokazuje siebie przede wszystkim jako nieustannie zajętą zwykłymi czynnościami, które jednak mają epicki wymiar: tworzą dom, karmią dosłownie i emocjonalnie, przekazują i zarazem podtrzymują życie, a także stoją na straży wartości, które czynią to życie godnym i – mimo ubóstwa – bogatym. Doskonale uchwyciła to Janda, wpadając na pomysł pieczenia na scenie szarlotki.

Danuta Wałęsa, decydując się mówić, ujawnia skrywane dotąd ja: pokazuje, że ma swoją mądrość, opinię, godność i że zna własną wartość. Z dumą mówi zwłaszcza o odbiorze Nobla w roku 1983, jako chwili, kiedy mogła się cieszyć publicznym uznaniem. To gest konstytutywny dla podmiotowości, ale i performatywny: dzięki książce staje się bowiem bardziej rozpoznawalna, zyskuje

⁴⁸ Por. tamże, s. 455.

⁴⁹ Podobny kontrast często później świadomie wygrywają literacko reprezentanci tak zwanej „literatury chłopskiej”.

większy szacunek, konstytuuje się jako „ja” także w świadomości odbiorców, dla których wcześniej w pewnym sensie nie istniała. Ważnym odbiorcą pozostaje także mąż, którego uwagi wciąż pragnie. Można przypuszczać, że zgodnie z intencją autorki książka miała zmienić ich relację⁵⁰.

Ponieważ w tytule mowa nie tylko o marzeniach, ale i tajemnicach, wypada jeszcze zastanowić się, czym są w tekście te ostatnie. Właściwie trudno to stwierdzić – poza deklaracją autorki, że nie zamierza ujawnić części swoich marzeń. Kusi, aby te tajemnice jednak wskazać. W książce bowiem – jak zwracała uwagę Agnieszka Mrozik⁵¹ – jest wiele miejsc niedopowiedzianych.

Korci na przykład, aby zadać pytanie, co jeszcze przeżyła w dzieciństwie i co potem o nim myślała. Czy wyznanie, że chciała być chłopcem, nie jest wskazówką, że ciężki los wiejskich kobiet, w tym matki, wywoływał w niej cierpienie lub wręcz bunt? A jeśli tak, to dlaczego nie decyduje się wypowiedzieć sprzeciwu wprost? Czy opuszczając wieś, marzyła o awansie, czy tylko o założeniu domu z kochającym mężczyzną? Zważywszy, że chłopci skorzystali na powojennych przemianach, niedopowiedziany pozostaje także stosunek do PRL. Czy niechęć do władzy wyniosła z rodziny, kościoła, obserwacji życia stoczniovców, Grudnia 1970, czy może z poglądów męża? Jak wyobrażała sobie pożądane przemiany w latach osiemdziesiątych? Dobrze byłoby się o tym dowiedzieć, ale autorka niestety traktuje wszystko to jako oczywistości, nad którymi nie ma sensu się rozwodzić.

Danuta Wałęsa okrywa tajemnicą także swoją intymność. Wbrew modzie nie znajdziemy żadnych wyznań dotyczących choćby seksualnych oczekiwań żony wobec męża. Seksualność i erotyzm są w książce nieobecne, co jednak dość zrozumiałe, zważywszy, z jakiego pokolenia wywodzi się autorka. Bardziej złożony wydaje się stosunek do wielodzietności. Czy był to świadomy wybór, przyjęcie

⁵⁰ Pisze o tym w kontekście kobiecych ról genderowych A. Mrozik we wspomnianym tekście.

⁵¹ Por. A. Mrozik, *Danuty Wałęsy sny o rewolucji...*, dz. cyt.

dobrodziejstwa losu zgodnie z zaleceniami Kościoła, choć nacisk na prokreację i sprzeciw wobec aborcji nie wybrzmiewał w latach siedemdziesiątych tak mocno jak w dziewięćdziesiątych? Nie dowiemy się, czy autorka myślała o antykoncepcji albo jaki miała lub ma stosunek do regulacji urodzin. Jest to o tyle ciekawe, że jeśli lubi mówić czytelnikom o własnej hierarchii wartości, to miałaby okazję powiedzieć coś i na ten temat. A jednak milczy, i znów – powstaje pytanie, skąd się te przemilczenia biorą. Czy aby nie są wyrazem świadomej strategii, aby nie dać się uwikłać w spory wokół aborcji, antykoncepcji i feminizmu w ogóle? A może pośrednio świadczą o tym, że wybory i poglądy w tej sferze autorka uważa za sprawę bardzo intymną i wbrew nauce Kościoła katolickiego nie ma potrzeby prezentować ich innym jako wzoru do naśladowania?

Paradoksalnie niedopowiedzenia, czyniąc książkę „niewyrzista”, wzmacniają jej wartość dla odbiorców, ponieważ każdy może miejsca niedookreślone dopowiedzieć po swojemu. Przejdźmy więc od tekstu do kwestii jego odbioru.

Sens i odbiór

Oprócz zainteresowania z powodów politycznych i historycznych oraz odbioru tabloidowego⁵² najbardziej ciekawa wydaje się lektura tekstu przez kobiety, które mogą się utożsamiać z autorką, a także reakcja kręgów feministycznych.

Choć los Wałęsowej wpisuje się w model baśni o Kopciuszku czy narracji autobiograficznej typu success story, umożliwiała czytelniczkom identyfikację przez utożsamienie się z wyborami, wartościami i stylem życia autorki. Dzieje się tak dzięki przekazowi, że ludzie są zasadniczo równi i że ważny jest nie status materialny i prestiż, ale bliskość, rodzina, uczciwość czy dobrze wykonywane codzienne zadania, a także szczęście doświadczane w codzienności.

⁵² Charakterystyczna jest dla niego kategoria melodramatyczności (never ending story pt. „Wyzna jej miłość czy się rozwiodą”) i jednocześnie nawet próba współtworzenia „newsów”, przez prowokowanie małżonków do wypowiedzi, które mogą ich na przykład skłócić itp.

W ten sposób autorka potwierdza tradycyjną kobiecą hierarchię wartości, a nawet wizję polityki: codzienność jest najważniejszym wymiarem życia, a polityka „brudnym interesem”, od którego można się zdystansować z poczuciem wyższości⁵³. Dowartościowanie czytelniczek jest możliwe dzięki odczytaniu narracji Danuty Wałęsy jako wariantu typowych baśni z kobiecą bohaterką, która zostaje wynagrodzona za ciche cnoty.

Taka identyfikacja, stawiająca dom i prywatność w centrum świata, wydaje się utwierdzać konserwatywną wizję kobiecego życia jako poświęcenia i obowiązku lub szczęścia na łonie rodziny i wykluczać feministyczny bunt. Kobieta nie może się ukonstytuować jako podmiot emancypacji, bo dumna jest z tego, że wystarcza jej rola, którą pełni. Pragnie być jedynie bardziej kochaną, zauważaną i docenianą w tej roli, zwłaszcza przez najbliższych. Książka Wałęsy może pomóc kobietom uszanować same siebie za własne wybory, zyskać poczucie godności w miejsce uwewnętrznionego lekceważenia. Jeśli jednak stawką jest potwierdzenie własnej hierarchii wartości, to koszty życia w patriarchalnym układzie ról płciowych nie mogą stać się przedmiotem politycznych negocjacji. Kobieta godzi się na tradycyjną rolę, a w zamian pragnie jedynie uznania, czyli pośrednio – potwierdzenia hierarchii wartości, która ją w tej roli osadziła. W najlepszym razie – i to zresztą czyni autorka – domaga się od państwa wsparcia w pełnieniu obowiązków żony i matki⁵⁴.

Takie najbardziej oczywiste odczytanie wpisuje autobiografię Danuty Wałęsy w tak zwany „nowy feminizm”, który zaproponował tak bliski jej Jan Paweł II. Uznając niezadowolone kobiety, czyli realność seksizmu i mizoginii, także w Kościele, dowartościował on sferę ich tradycyjnej działalności, ale za cenę rezygnacji z buntu, czyli wolności w określaniu życiowych celów i dążenia do przyjemności

⁵³ Por. D. Wałęsa, *Marzenia i tajemnice...*, dz. cyt., s. 374, 411 i np. wywiad z Danutą Wałęsą w „Zwierciadle”: *Danuta Wałęsa – Ta książka jest do bólu szczerą*, <http://zwierciadlo.pl/kultura/wywiady/oko-na-vipa/danuta-walesa-%E2%80%93-ta-ksiazka-jest-do-bolu-szczerza> [dostęp: kwiecień 2018].

⁵⁴ Por. D. Wałęsa, *Marzenia i tajemnice...*, dz. cyt. s. 413. Było to oczekiwanie zgodne z działaniami podejmowanymi przez obecne władze.

z tym związanych. „Feminizm” Jana Pawła II można sprowadzić do formuły: „godność tak, emancypacja – nie”⁵⁵. Oddźwięk, jaki wzbudziła książka Wałęsy, świadczy być może, że jest to formuła, na której Polki, przynajmniej w starszych pokoleniach, chętnie poprzestaną. Dlatego entuzjastycznym odbiorem książki była w swoim czasie tak zaniepokojona na przykład Agnieszka Mrozik.

Zauważmy jednak, że choć konserwatyizm wydaje się stanowić świat autorki, sam akt mówienia ustanawia tu nowe wartości. Codzienne doświadczenie polskiej kobiety opisane przez Wałęsę na marginesie żalu do męża afirmuje kobiecą niezależność choćby w formie „radzenia sobie” i wyczuwalnej w tekście satysfakcji z własnego sprawstwa. Afirmuje także – i może przede wszystkim – pragnienie uznania, które ma w sobie potencjał polityczny, stojąc w sprzeczności z konserwatywnym wymogiem „cichości” i „służebności” kobiet. Paradoksalnie, mówiąc o tradycyjnych wartościach, Danuta Wałęsa ujawnia fakt, że reprodukcja dyskursu wartości rodzinnych i tradycyjnej roli kobiety służy przesłonięciu rzeczywistości, która jest daleka od stawianych przed nią postulatów. Zrywając pakt milczenia dotyczący tej przepaści, wywalcza dla siebie i innych kobiet nowe miejsce w przestrzeni publicznej.

Niejednoznaczność autobiografii Danuty Wałęsy wzbudziła poruszenie wśród polskich feministek. Dostrzegły one w tekście – na przykład Małgorzata Fuszara czy Sylwia Chutnik⁵⁶ – ślady recepcji debaty feministycznej i – bardzo ostrożny, ale jednak – zwrot emancypacyjny. Podkreślają one emancypacyjny element zawarty we wnioskach, jakie Danuta Wałęsa wyciąga ze swojego życia. Otwarte mówienie, że teraz w pewnych sytuacjach chciałyby się zachowywać inaczej (być bardziej asertywna wobec męża i domagać się partnerstwa), czy choćby przyznanie, że dziś nie kierowałyby już do dorastających dzieci konserwatywnych nauk o pożyciu

⁵⁵ Por. hasło „*Nowy feminizm*” w *Kościele katolickim*, J. Tomaszewska, w: *Encyklopedia gender...*, dz. cyt., s. 348–351.

⁵⁶ Wypowiedzi M. Fuszary – por. wspomniany tekst w „Przekroju” (przyp. nr 16). Rozmówczynie odnoszą się w nim także do wypowiedzi Szczuki i Środy, przytaczając je w tekście.

przedmażeńskim ani nie wymuszała na nich szybkiego ślubu czy innych decyzji zgodnych z wcześniejszym światopoglądem – to wprawdzie bardzo mało jak na feministyczną agendę, ale czy naprawdę trwałe i powszechne zmiany społeczne nie dokonują się powoli i małymi krokami?

Rewolucyjny potencjał kryje się jednak ich zdaniem przede wszystkim w samym geście wejścia w sferę publiczną. To swoisty coming out, którym jest rzeczowe opisanie kosztów uprawiania polityki ponoszonych przez kobiety-partnerki, żony, matki oraz dzieci. Nie bez znaczenia jest także otwarte wyrażenie potrzeby uznania. Narracja ta okazuje się rewersem tradycyjnej narracji heroiczej o męskim wysiłku zmieniającym bieg świata – rewersem właściwie dobrze znanym, ale jednocześnie lekceważonym, czyli takim, którego wskazywanie nie ma legitymizacji. Kobieta przekazująca i podtrzymująca życie jest w takim układzie – poza zrytualizowanymi gestami mającymi od święta wyrażać szacunek dla niej – tradycyjnie skazana na niewidoczność i milczenie. Performance, który wykonuje Danuta Wałęsa, to zerwanie paktu milczenia, wypowiedzenie niewypowiadalnego. Jej gest – mimo przewidywalnej treści – zagraża porządkowi i układowi sił, o czym świadczy choćby reakcja Lecha Wałęsy⁵⁷. Strategią o wymiarze politycznym okazuje się ujawnienie niedopowiedzianych faktów i tym samym – zawstydzanie (lub wręcz publiczne oskarżenie).

Mimo rezerwy wobec feminizmu publiczna krytyka męża to w istocie zajęcie pozycji feministycznej w dyskursie. Danuta Wałęsa narusza bariery w komunikacji społecznej: odtąd mężczyźni-politycy muszą się liczyć z faktem, że mogą zostać w sferze publicznej rozliczeni przez kobietę za zachowania w sferze prywatnej. Tym samym kobiety zyskują nową podmiotowość, a ujawnianie czy zawstydzanie staje się polityczną strategią. Partner, który wie, że grozi mu utrata twarzy, może zmienić zachowanie: okazywać szacunek albo przejąć większą odpowiedzialność za rodzinę i emocje. Na podobnej strategii opiera się słynna spontaniczna akcja

⁵⁷ Poczul się nim urażony i obrażony, o czym chętnie rozpisywały się media.

me too w mediach społecznościowych, podczas której kobiety ośmieliły się mówić publicznie o powszechności molestowania i – ujawniając fakty grożące procesami karnymi – zmieniają tym samym układ sił w skali globalnej⁵⁸ (oczywiście Danuta Wałęsa nie ujawnia spraw tak drastycznych, ale zajmuje analogiczną pozycję w dyskursie publicznym). Książka Danuty Wałęsy okazuje się także feministyczna o tyle, o ile nie byłaby możliwa bez kilkunastu lat dyskusji o feminizmie w Polsce. Osluchanie się z feministyczną problematyką, nawet jeśli towarzyszy mu rezerwa, zachęca do otwartego mówienia o negatywnych doświadczeniach.

Na koniec dopowiedzmy: w warunkach współczesnej demokracji nie sam tekst autobiografii jest najważniejszy, ale sposoby jego użytkowania, zawłaszczania – w tym także te feministyczne. Nawet jeśli sam w sobie nie wzywa do rewolucji, może się do niej przyczynić, wyniesiony przez innych na rewolucyjne sztandary. Określenie tego tekstu jako „manify”, w swoim czasie powtarzane jak mantra, można rozumieć nie jako rozpoznanie jego wewnętrzного znaczenia, ale właśnie sposób nadawania mu sensu, stawiania go jako lustra pewnym grupom społecznym, które pragnie się zaktywizować. Zabranie głosu przez Danutę Wałęsę otwarło niewątpliwie dyskusję o prawie „zwykłych kobiet” do mówienia i o ich potrzebie autonarracji, czyli „herstorii”. Wypowiadając się na forum publicznym, ta dotąd mało słyszalna grupa upolitycznia swoją codzienność.

⁵⁸ Podobnie jak w przypadku przemocy domowej: odtąd każdy molestujący wie, że jego czyny mogą łatwo wyjść na jaw, a zatem będzie skłonny się od nich powstrzymać, jeśli nie przez wzgląd na empatię wobec ofiary, to przez wzgląd na swoją reputację i bezpieczeństwo.

Summary

The text presents Danuta Wałęsa's autobiography *Marzenia i tajemnice* [*Dreams and Secrets*], within the context of such communication phenomena as new methods of autobiography's functioning within contemporary democracy and new methods of creation of autobiographical texts connected to it. In analyzing the conservative picture of women's role in the autobiography, contrasted with the meaning of the very act of uttering contents heretofore unspoken in the public, the author shows how an autobiographical text may be used by different groups to achieve their own goals. This comes accompanied by a thesis that contemporary autobiographies deserve to be analyzed not only as sets of senses inscribed in their very text, but as a phenomenon of creating senses by authors and addressees and of using them politically, in which the very act of utterance, understood as performative, plays a key role.

Noty o autorach

dr Katarzyna Buszkowska (ur. 1976), absolwentka polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim; uzyskała tytuł doktora w 2017 roku. Interesuje się literaturą najnowszą, wpływem nowych mediów na kulturę oraz literaturą romantyczną. Publikowała m.in. w tomach pokonferencyjnych, „Tekstach Drugich”, „Pamiętniku Literackim”.

prof. dr hab. Maryla Hopfinger (ur. 1942), teoretyk kultury, komunikacji społecznej i literatury, filmoznawca i medioznawca. Związana z Instytutem Badań Literackich PAN. Po przełomie 1989 wykładała w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Collegium Civitas, Szkole Wyższej Psychologii Społecznej, Warszawskiej Wyższej Szkole Humanistycznej. Przez ponad dwadzieścia lat prowadziła seminarium *Nowe media w kulturze współczesnej* w doktorskiej Szkole Nauk Społecznych przy Instytucie Filozofii i Socjologii PAN. Wypromowała kilkunastu doktorów.

Autorka książek: *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Ossolineum, Wrocław 1974; *Kultura współczesna – audiowizualność*, PIW, Warszawa 1985; *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993; *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 1997; *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Sic!, Warszawa 2003; *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010; w przygotowaniu przekład angielski, 2019.

Anna Jakubas (ur. 1985), doktorantka w Instytucie Badań Literackich PAN, studiowała filologię polską i prawo na Uniwersytecie w Białymstoku, a także dziennikarstwo i komunikację społeczną na Uniwersytecie Warszawskim (w ramach programu MOST). Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół historii polskiego reportażu, zagadnień pogranicza dziennikarstwa, pisarstwa, filmu i teatru, a także tematów dotyczących technik wpływu społecznego. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat polifonicznej opowieści reportażowej Marka Millera. W latach 2008–2011 była związana z Laboratorium Reportażu, a w latach 2010–2011 – z Centrum Badań i Edukacji im. Ryszarda Kapuścińskiego. Od roku 2013 współpracuje z IBL PAN. Publikowała na łamach tygodnika „Polityka”.

dr Anna Kowalska (ur. 1979), absolwentka Szkoły Nauk Społecznych przy IFiS PAN. Od 2013 roku współpracuje z Instytutem Badań Literackich PAN. Autorka książki *Nowyy odbiorca?* (2015) stanowiącej krytyczną analizę konstrukcji odbiorcy w wybranych tekstach teoretyków kultury współczesnej. Jej zainteresowania skupiają się wokół społecznej teorii mediów, powiązanej z kulturą transformacją systemów komunikacji społecznej.

dr Katarzyna Nadana-Sokołowska (ur. 1971), historyczka literatury krytyczka literacka, wykładowczyni. Uzyskała tytuł doktora w 2008 roku, broniąc pracy napisanej pod kierunkiem prof. dr Marii Janion. Od 2012 roku członkini interdyscyplinarnego zespołu Literatura i Gender (obecna nazwa: Archiwum Kobiet) przy Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, od 2015 roku adiunkt IBL PAN. Autorka książki *Problem religii w polskich dziennikach intymnych: Stanisław Brzozowski, Karol Ludwik Koniński, Henryk Elzenberg* (2012), oraz wielu artykułów z zakresu historii i krytyki literatury oraz recenzji publikowanych między innymi w książkach pokonferencyjnych, „Tekstach Drugich”, „Res Publice Nowej”, „Nowych Książkach”, „Bez Dogmatu”. Zajmuje się problematyką gender studies, filozofią religii i intymistyką.

dr Jerzy Zygmunt Szeja (ur. 1965), zajmuje się literaturą fantastyczną i rolą gier w kulturze współczesnej oraz dydaktyką i metodyką nauczania, zastępca redaktora naczelnego „Homo Ludens”, przewodniczący Polskiego Towarzystwa Badania Gier, autor rozprawy *Gry fabularne. nowe zjawisko kultury współczesnej* (2004).

prof. dr hab. Anna Sobolewska (ur. 1947), jest krytykiem, eselistką i historykiem literatury. Od 1974 r. związana z Instytutem Badań Literackich PAN najpierw jako doktorantka, a potem adiunkt i profesor w Pracowni Literatury Współczesnej, a obecnie w Pracowni Współczesnej Literatury i Komunikacji Społecznej. Prowadzi zajęcia z filmoznawstwa w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Główne kierunki jej zainteresowań naukowych to literatura a mistyka, zwłaszcza świecka mistyka codzienności poetów i pisarzy XX w., poetyka doświadczeń wewnętrznych, przemiany form narracyjnych w literaturze XX w., literatura i film wobec kultury współczesnej.

Autorka książek: *Polska proza psychologiczna 1945-1950* (1979), *Mistyka dnia powszedniego. Poetyka doświadczeń wewnętrznych* (1992), *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego* (1997), *Cela. Odpowiedź na zespół Downa* (2002, książka nominowana do nagrody literackiej „Nike”), *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach* (2004, książka wyróżniona w Konkursie Literackim Fundacji Kultury), *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?* (2009). Bierze udział w pracach Polskiej Rady Chrześcijan i Żydów oraz – od czasu urodzenia córki Cecylii z zespołem Downa – w pracach krajowych i zagranicznych stowarzyszeń rodziców dzieci z niepełnosprawnością umysłową. Mieszka w Warszawie.

prof. dr hab. Zygmunt Ziątek (ur. 1946), historyk literatury XX wieku, pracuje jako profesor nadzwyczajny w Instytucie Badań Literackich PAN w Pracowni Współczesnej Literatury i Komunikacji Społecznej. Jest współautorem II tomu *Literatury polskiej 1914–1975* (1993), autorem książek *Wiek dokumentu* (1999), *Ksawery Pruszyński* (1972) i (razem z dr hab. Beatą Nowacką z UŚ) *Ryszard*

Kapuściński. Biografia pisarza (2008, przekład hiszpański 2010, włoski 2012) oraz *Literatura non-fiction. Czytanie Kapuścińskiego po Domostawskim* (2013). Przedmiotem jego zainteresowań są związki literatury z wielkimi doświadczeniami społecznymi i historycznymi, śledzone zwłaszcza na pograniczach pisarstwa dokumentarnego i prozy beletrystycznej. Tym zagadnieniom poświęcił większość spośród kilkudziesięciu rozpraw i artykułów drukowanych w wydawnictwach zbiorowych i czasopismach.

Indeks osobowy

A

Adamowicz Piotr 329, 331-333
Al Baghdadi Abu Bakr 142
Aleksijewicz Swietłana 73, 86
Allen Woody 285
Andersen Hans Christian 308
Andrzejczak Jerzy 330
Antonik Dominik 19
Artymiak Jacek 131
Ash Timothy Garton 228

B

Bachura-Wojtasik Joanna 9, 25
Balcerowicz Leszek 219
Banach Łukasz, pseud. Norman Leto
291, 292, 300, 318
Banach Wiesław 286, 287, 294, 298,
300, 304, 308, 322, 326
Banaszkiewicz Ewa 331
Barański Andrzej 288, 314, 315, 317,
319, 320, 323, 324
Bardijewska Sława 9
Barthes Roland 144
Bartoszek Zuzanna 314, 316-318
Bartoszewski Władysław 184, 192,
193, 207
Bauman Zygmunt 192
Bąkowski Wojciech 314-318
Bednarz Karolina 139
Beksińscy, rodzina 285, 288, 290-
-293, 295, 297-301, 306, 311-
-313, 319, 323, 326, 327

Beksińska Zofia 36, 250, 255, 258,
269, 272, 295, 298, 299, 301,
306, 311-313, 321, 324-326
Beksiński Tomasz 31, 36, 37, 285-
-291, 294, 295, 297-299, 301,
305-313, 318, 319, 321, 322,
324-327
Beksiński Zdzisław 31, 36-38, 285-
-289, 291-307, 309-313, 315,
317, 319-321, 324-327
Benjamin Walter 110, 111
Bereka Jacek 230
Bereś Stanisław 156, 163
Berlant Lauren 85
Beylin Marek 192
Białoszewski Miron 291, 299, 301,
314, 315, 317, 324, 325, 365
Bikont Anna 52
Binswanger Christa 243
Birrell Ian 233
Blaustein Leopold 9
Blomqvist Mikael 199
Błoński Jan 156, 179, 181, 182, 183
Bogunia-Borowska Małgorzata 164
Bolecki Włodzimierz 253
Bolesto Robert 37, 287, 289, 316,
317
Boniecki Adam, ks. 121, 191
Boniecki Edward 242, 243
Borchardt Marcin 37, 287, 301, 310,
311, 313, 324, 325
Borusewicz Bogdan 347

Brach-Czaina Jolanta 336
 Brasse Wilhelm 304
 Bratkowski Piotr 188-190, 192, 193,
 195, 196, 207, 208, 221, 235,
 237
 Bratkowski Stefan 192, 207
 Brejwo Katarzyna 138
 Brodzka-Wald Alina 14
 Brontë Charlotte 272
 Brzoska Andrzej 135
 Brzozowski Stanisław 199, 237
 Bugaj Ryszard 347
 Bukojemski Michał 135
 Bułaj Monika 121-123, 125, 126
 Burszta Wojciech 326, 327
 Bush Barbara 350
 Bush George H.W. 350
 Buszkowska Katarzyna 20, 27, 28,
 73, 105, 164, 363
 Byron George Gordon 309

C

Cała Alina 255
 Campion Jane 276
 Caparrós Martin 235
 Cartier-Bresson Henri 110, 111, 113
 Cęckiewicz Witold 167
 Chałasiński Józef 101, 102
 Chmielewska Katarzyna 97, 159,
 200
 Chołodowski Maciej 82
 Chomiszczak Tomasz 287
 Chutnik Sylwia 334, 335, 359
 Chyra Andrzej 316
 Ciszewski Cezary 132
 Ciszowska Anna 244
 Claudel Camille 272
 Clerwall Christer 148, 149
 Coppola Francis 309
 Cybula Franciszek 345, 347
 Czaplicka Maria 283
 Czapliński Przemysław 203
 Czerniawska Aleksandra 94
 Czyżewski Krzysztof 59

D

Dawicki Oskar 316
 de Certeau Michel 154, 164, 165
 Dernałowicz Maria 240, 260
 Derrida Jacques 250
 Długosz Katarzyna 242
 Dmochowski Piotr 301, 303, 312,
 321, 325
 Dobroch Bartek 230, 231
 Domosławski Artur 33-35, 145, 155,
 185, 187-191, 193-207, 209-220,
 222-226, 228-237, 293
 Duc Aimée, właśc. Minna Wettstein-
 -Adelt 254
 Duda Sibylle 282
 Dukaj Jacek 21
 Duke David 67
 Dunin Kinga 116
 Dziekoński Józef 246
 Dziworski Bogdan 319

E

Einstein Albert 129

F

Feyerabend Paul 159
 Fiałkowski Tomasz 74, 156
 Filipiak Izabela 35, 157, 243-245,
 247-260, 262-265, 267, 268, 270,
 271, 274, 282
 Fish Stanley 220
 Fiszbach Tadeusz 346
 Franciszek, papież 179
 Frąckowiak Bartek 244
 Frelek Ryszard 213, 214, 215
 Fuszara Małgorzata 335, 359

G

Gajewska Agnieszka 156, 157, 159, 162
 Garliński Jerzy 61
 Garztecki Janusz 302
 Gautier Theophile 247, 254
 Geertz Clifford 223
 Gierek Edward 198

- Gietka Edyta 329
 Gietner Ola 51
 Glensk Urszula 214
 Głódź Sławoj Leszek 347, 348
 Głuchowski Piotr 61
 Gocłowski Tadeusz 347
 Goebbels Joseph 301
 Goldfield Hannah 234
 Golka Marian 164
 Gombrowicz Witold 181
 Gomez Selena 106
 Gosk Hanna 14
 Goźliński Paweł 135, 228
 Górnicka Anna 135, 136, 142
 Górnicki Jakub 109, 136, 142
 Górska Anna 282
 Grabowski Mikołaj 135
 Graczyk Ewa 259
 Grajewski Wincenty 330
 Grochola Katarzyna 280
 Grochowski Grzegorz 18
 Gronkiewicz-Waltz Hanna 349
 Gross Jan Tomasz 159, 160, 189, 282
 Groyecka Dorota 139
 Grzebałkowska Magdalena 37, 73,
 74, 76, 77, 100, 286-290, 293-
 -295, 297-300, 302-307, 309,
 310, 312, 326
 Grzela Remigiusz 192, 226, 325
 Gutenberg Johannes 7
- H**
- Hajle Selassie, cesarz Etiopii 221,
 222
 Hall Aleksander 347
 Hall Dorota 353
 Handler Paweł 296
 Harland Martyna 292
 Helbig-Mischewski Brigida 36, 242,
 243, 245, 263-265, 267-270, 272-
 -275, 277, 282
 Helinger Bert 266
 Helman Alicja 9
 Hemar Marian 158, 171
- Hendrykowska Małgorzata 162, 163
 Herzog Werner 309
 Holub Jacek 61
 Holuj Tadeusz 182
 Hopfinger Maryla 7, 9-11, 13, 14, 97,
 98, 113, 134, 154, 159, 189, 220,
 234, 363
 Hudziak Andrzej 324
 Hugo-Bader Jacek 100, 230, 231, 233
 Hulewicz Witold 9
- I**
- Iwasiów Inga 242-244
- J**
- Jabłońska Urszula 138
 Jagielski Wojciech 111
 Jakubas Anna 26, 29, 30, 129, 364
 Janda Krystyna 324, 333, 352, 355
 Janicka Elżbieta 123, 125
 Janicki Mariusz 200, 203
 Jan III Sobieski, król Polski 83
 Janion Maria 35, 240-242, 248, 259,
 265, 268, 301, 364
 Jankowska Hanna 12
 Jankowska Janina 135
 Jankowski Henryk, ks. 347, 348
 Janowska Katarzyna 192
 Jan Paweł II, papież 39, 121, 180,
 222, 329, 337, 345, 352, 353,
 358, 359
 Jarecka Dorota 304
 Jaruzelski Wojciech 222, 293
 Jarzębski Jerzy 185
 Jellenta Cezary 239, 250-252, 255,
 259, 265, 272, 273, 276, 277
 Jeziorska-Haładyj Joanna 145
 Jęczmyk Lech 154
- K**
- Kaczyński Jarosław 347, 348
 Kaczyński Lech 347, 348
 Kahane Seweryn 158
 Kandel Michael 156

- Kaniecki Przemysław 18, 31
Kapuścińska Alicja 188
Kapuściński Józef 215
Kapuściński Ryszard 31, 33-35, 121,
134, 145, 146, 155, 185, 187-202,
204-229, 232, 233, 235, 236, 293,
364
Karpowicz Ignacy 20
Kącki Marcin 57, 59-61, 65, 70
Kąkolewski Krzysztof 226
Kieras Dorota 275
Kiesłowski Krzysztof 296, 313, 323
King Owen 309
King Stephen 309
Kiszczałek Czesław 346
Klich Aleksandra 219
Kobro Krystyna 315
Kołodziejczyk Marcin 44, 53, 54
Kołodziej Karol 156, 160
Kołodziej Olga 156, 160
Kołodziej Witold 156, 160
Komornicka Aniela 240
Komornicka Maria 31, 35, 36, 157,
239-261, 263-282
Komornicki Jan 240
Konieczna Aleksandra 324
Kopińska Justyna 52
Kosidowski Zenon 9
Kostyrko Weronika 335
Koszowy Marta 16
Kowalska Anna 15, 33, 35, 140, 146,
154, 155, 164, 165, 187, 202,
220, 364
Kowalski Mateusz 296
Koziołek Ryszard 11
Kralkowska-Gątkowska Krystyna
242, 243, 267
Krall Hanna 47, 49-52, 134
Kraszewski Józef Ignacy 25
Krauze Krzysztof 314
Kubica Grażyna 283
Kubisiowska Katarzyna 293
Kula Marcin 192
Kulmowa Joanna 334
Kurkiewicz Roman 194, 199, 201, 236
Kuroń Jacek 199
Kuzniak Angelika 244
- L**
Lacan Jacques 250, 262
Laforgue Jules 253
Lankosz Borys 161
Lejeune Philippe 330, 337
Lemański Jan 252, 261, 265, 272
Lem Samuel 160
Lem Stanisław 31-33, 153-186
Lem Tomasz 156, 158, 170
Leszczyński Adam 226, 227, 229,
231-233
Leto Norman zob. Banach Łukasz
Levinson Paul 12
Lewandowski Robert 106
Liber Marcin 243
Limanowski Bolesław 199
Lipiński Piotr 54
Lipowicz Ewa 306
Lubaszewski Olaf 51
Luther King Martin 66
Lutomski Bolesław 269, 273
- Ł**
Łazarewicz Cezary 53, 73-76, 100,
103, 231, 232
Łopieńska Barbara N. 215
Łubieński Tomasz 192, 207, 211
Łyczywek Krystyna 110
- M**
Machalica Bartosz 199, 201, 205, 222
Machejek Władysław 182
Madej Alina 9
Madeyscy Andrzej i Noemi 183
Magala Sławomir 119
Maisner Rene 188
Majak Katarzyna 51
Majchrowski Zbigniew 240
Majewska Magda 225
Majmurek Jakub 201

- Malanowska Kaja 20
 Malinowski Bronisław 136
 Małysz Adam 330
 Marecki Piotr 315, 319
 Marquez Gabriel Garcia 224
 Maryl Maciej 12
 Masic Barbara 269
 Masłowska Dorota 18, 19, 315
 Materna Piotr 334
 Matuszek Paweł 154
 Matuszyński Jan P. 37, 287-289, 292,
 303, 305, 312, 314, 320, 323,
 325, 326
 Mazowiecki Tadeusz 347, 348
 Michalski Cezary 192, 198, 201
 Michałowska Marianna 16
 Michnik Adam 347
 Mickiewicz Adam 121
 Międlar Jacek 61
 Miller Krzysztof 111-113
 Miller Marek 26, 134, 135, 137, 138,
 146, 364
 Mironowicz Eugeniusz 80
 Modzelewski Karol 199
 Morawiecki Jędrzej 53
 Morawska Irena 53
 Mościcki Paweł 111
 Mrozik Agnieszka 200, 334, 335,
 356, 359
 Mrozek Sławomir 156, 173, 179, 182,
 183
 Mucharski Piotr 192, 231, 232
 Mulvey Laura 210
 Murnau Friedrich Wilhelm 309
- N**
- Nadana-Sokołowska Katarzyna 19,
 35, 38, 39, 157, 239, 329, 336, 364
 Najem Muhammed 110
 Nałkowska Anna 267, 269
 Nałkowska Zofia 250, 253-256, 267,
 269
 Nałkowski Wacław 239, 250, 261
 Natanek Piotr 62
- Nesterowicz Piotr 101-103
 Nieznalska Dorota 208
 Niziołek Andrzej 112
 Nowacka Beata 190, 193
 Nowak Artur 334
 Nowakowski Marek 135
 Nowak Włodzimierz 53, 56
 Nyczek Tadeusz 303, 307
- O**
- Ogrodnik Dawid 324
 Olejnik Monika 192
 Olga Kołodziej 160
 Olszewski Michał 53
 Opfer Halszka, pseud. 51, 52, 334
 Orliński Wojciech 32, 33, 35, 153-
 -186, 192, 193
 Orłowski Hubert 110
 Orthodox Anja 309
 Orzeszkowa Eliza 11
 Osęka Andrzej 304, 305
 Ossowski Stefan 246
 Ostalska Lidia 45, 47, 53, 54, 124,
 192, 225, 244
 Oszacki Stanisław 240, 250
- P**
- Parowski Maciej 154
 Passent Daniel 192, 194
 Pawlik Aleksandra 9
 Pawłowicz Krystyna 63
 Pawłowski Roman 61
 Piątkowska Monika 155, 157
 Pietrzak Przemysław 11
 Pigoń Stanisław 240, 250
 Pilch Jerzy 18, 19, 192, 293
 Piotrowska Anita 318
 Piskorski Krzysztof 168
 Plath Sylvia 282
 Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta 9
 Płażyński Maciej 347
 Podolec Marcin 53
 Podraza-Kwiatkowska Maria 240
 Poe Edgar Allan 250, 251

Polański Roman 309, 319, 325
 Pollack Martin 192, 213, 216
 Polydori John William 309
 Poniedziałek Jacek 316, 317
 Popiełuszko Jerzy, ks 346
 Popper Karl 159
 Potaczek Katarzyna 229
 Potocki Jan 121
 Proust Marcel 156
 Prus Bolesław właśc. Aleksander
 Głowacki 11, 155
 Prymaka-Oniszk Aneta 73, 76, 77,
 79-92, 95, 96, 98-100, 103
 Przemysk Grzegorz 74-76, 100
 Przesmycki Zenon (Miriam) 246,
 272, 278
 Pukański Krzysztof 242
 Pusch Luise F. 282
 Pusz Grażyna 347
 Pusz Krzysztof 347
 Puto Kaja 138

R

Rachid Chehab Milena 77
 Radłowska Renata 244
 Radzik Ryszard 80
 Radziwon Marek 82
 Reagan Ronald 350
 Reiter Paulina 317
 Rejmer Małgorzata 138
 Religa Zbigniew 31
 Reymont Władysław 25
 Rient Robert 117
 Ritz German 243
 Robb Thomas 66-69
 Rolke Tadeusz 135
 Ronduda Łukasz 288, 314, 316-318
 Rudaś-Grodzka Monika 336
 Rumiz Paolo 121
 Ruppert Franz 266, 269
 Russell Bertrand 159
 Rutkiewicz Wnada 49
 Rutkowska Elżbieta 229, 230, 232
 Rydzyk Tadeusz, ks. 61-63, 348

S

Sadowska Barbara 75, 76
 Sahle Selassie Ermias 222
 Sand George właśc. Aurora Du-
 devant 280
 Sapija Andrzej 135
 Sasnal Wilhelm 318
 Scheide Carmen 243
 Semka Piotr 192
 Sendyka Roma 90
 Seweryn Andrzej 158, 323, 324
 Sexton Ann 282
 Shelley Mary 309
 Siedlecka Ewa 293
 Siembieda Maciej 53
 Sienkiewicz Henryk 11
 Sieńczyk Maciej 18
 Sikorski Janusz 110
 Skoczeń Jarosław Mikołaj 304
 Skrzynecki Piotr 49
 Skulska Wilhelmina 215
 Słobodzianek Tadeusz 135
 Smoleński Paweł 53, 55, 56
 Sobolewska Anna 24, 36, 285,
 365
 Sobolewski Tadeusz 315, 318, 320,
 322, 323, 326
 Socha Ryszarda 329
 Sokołowski Marek 190
 Sontag Susan 118, 119
 Sosnowski Jerzy 36, 242, 245, 246
 Springer Filip 76-78, 100, 138
 Stachowski Adrian 190-192, 194,
 197, 222, 223, 229, 231
 Stachura Edward 49
 Stankiewicz Zofia 299
 Stańczakowa Jadwiga 314, 315, 317
 Starewicz Artur 214
 Stasiuk Andrzej 189, 192, 223
 Stevenson Robert Louis 303
 Strykowski Julian 334
 Strzelecki Jan 199
 Strzemiński Władysław 315
 Suder Marcin 107

- Sula Dorota 81
 Sulima Roch 164
 Surmiak-Domańska Katarzyna 43,
 49, 50, 52, 53, 57, 63, 65-71
 Sutowski Michał 194, 199, 201, 205,
 206, 208, 331
 Swift Taylor 106
 Szablowski Witold 100, 230, 231
 Szafrńska-Brandt Marta 235
 Szahaj Andrzej 220
 Szarejko Marta 44, 53
 Szarzyński Piotr 292
 Szczepański Jan Józef 156, 177,
 179, 182, 183
 Szczerek Ziemowit 138
 Szczęsna Ewa 12
 Szczuka Kazimiera 331
 Szczygieł Mariusz 47, 48, 50, 52,
 53, 56, 135, 229, 232, 234, 235
 Szczypiorska-Mutor Magdalena 17
 Szeja Jerzy Zygmunt 20, 32, 153,
 154, 365
 Szerszunowicz Anna 94
 Szewczyk-Nowak Małgorzata 334
 Sznajderman Monika 230
 Szumlewicz Piotr 201
 Szumowska Małgorzata 314, 319,
 323
 Szumowski Maciej 314
 Szwan Tomasz 327
 Szyłak Jerzy 17
 Szymanowski Rafał 204, 205
 Szyborska Wisława 180, 196
 Szymusiuk Józef 88
- Ś**
 Ścibor-Rylski Aleksander 170, 172,
 174, 179, 182
 Środa Magdalena 192, 207, 334
 Światły Daniel 37, 285, 286
- T**
 Tarkowski Andriej 162
 Terakowska Dorota 314
 Thadewald Wolfgang 174
 Thatcher Margaret 221
 Theroux Paul 69
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 164
 Tochman Wojciech 47, 48, 50, 52,
 53, 114-120, 127, 134, 135, 192,
 225
 Tokarczuk Olga 74, 270
 Tokarska-Bakir Joanna 118
 Tokć Siarhiej 80
 Tomasik Krzysztof 208
 Tomaszewska Joanna 359
 Torańska Teresa 22, 192
 Torbicka Grażyna 292
 Trepczyński Wojciech 214
 Troc Joanna 93
 Trump Donald 235
 Turowicz Jerzy 177
 Tuszyńska Agata 192, 293
- U**
 Ukłański Piotr 316
 Umińska Bożena 255
 Urban Jerzy 348
- V**
 Varga Krzysztof 11
 Vermeer Johannes 118
 Verne Jules 168
 Villaume Zofia 258, 259, 272, 273
 Vinterberg Thomas 293
- W**
 Wachowski Mieczysław 347
 Wajda Andrzej 315
 Walentynowicz Anna 347
 Walewski Gustaw 273
 Wałęsa Bogdan 339
 Wałęsa Danuta 31, 38-40, 329-333,
 335-361
 Wałęsa Lech 38, 39, 219, 222,
 293, 332, 339, 341, 344,
 346-349, 351, 352, 354,
 360

- Wąlesowie, rodzina 332, 333, 338-340, 342, 345-347
- Waniek Henryk 298, 307
- Wańkiewicz Melchior 101, 226
- Wasielewski Maciej 138
- Wasilewska Justyna 316, 318
- Weiss Wiesław 289, 290, 291, 294, 309, 310, 321, 326
- Welnicki Grzegorz 114, 115, 118, 120, 127, 134
- Werner Andrzej 14
- Wilczyk Wojciech 123, 124
- Wilczyński Przemysław 230, 231
- Wilde Oscar 242, 280
- Witkiewicz Stanisław Ignacy zw. Witkacym 136, 181
- Wlekły Mirosław 138
- Władyka Wiesław 200, 203
- Włast Piotr zob. Komornicka Maria
- Włodek Ludwika 229-235
- Wojciechowski Piotr 135
- Wojtyła Karol zob. Jan Paweł II, papież
- Wolfe Tom 145
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz 196
- Wołkow Jewgienij 80
- Wołowiec Grzegorz 97, 200-202, 206, 208, 209, 216, 217, 220
- Woolf Virginia 281, 282
- Wójcik Marcin 57, 63-65, 70
- Wójcińska Agnieszka 138
- Wróblewski Jerzy 179
- Wujek Marta 109
- Z**
- Zajas Paweł 224-226, 229
- Zajdel Janusz 168
- Zamenhof Ludwik 58, 61
- Zaorski Jerzy 333
- Zaręba Piotr 192
- Zdanowicz Katarzyna Ewa 242
- Zdziechowski Marian 246
- Zelnik Jerzy 63
- Zemek Wojciech 156
- Zgliczyński Stefan 201, 217
- Ziątek Zygmunt 14, 17, 27, 97, 98, 113, 134, 154, 155, 159, 189, 190, 193, 216, 220, 224, 226
- Ziemkiewicz Rafał 192
- Zientek Sylwia 36, 246, 256, 275-277, 279-282
- Zimand Roman 241, 242
- Zuckerberg Mark 105
- Zych Michał 156, 174
- Zyzak Paweł 219
- Ż**
- Żakowski Jacek 192, 198, 204, 211, 218, 219
- Żebrowski Edward 162-164
- Żeleński Tadeusz (Boy) 199
- Żiżek Slavoj 250
- Żółkiewski Stefan 7
- Żukowski Tomasz 14, 97, 98, 113, 134, 154, 159, 160, 189, 220
- Żuławski Jerzy 154, 168
- Życiński Józef, abp. 192, 207

Książka jest trzecim tomem cyklu będącego propozycją nowego spojrzenia na polską literaturę współczesną.

Jak dotąd ukazały się:

Między sztuką a codziennością.

W stronę nowej syntezy (1)

Debaty po roku 1989. Literatura w procesach komunikacji.

W stronę nowej syntezy (2)

W tradycji o gatunkach decydowały cechy struktury przekazu, budowa utworu dostosowana do przyjętego schematu. Czy w czasach obecnej na wielu polach hybrydyzacji większą rolę odgrywają odbiorcy i to, co oni chcą robić i robią z literaturą? Chcemy rozpoznać, jak opisane – w dwóch poprzednich tomach – przemiany wokół literatury i w niej samej znajdują wyraz w gatunkach literatury bez fikcji – reportażu i biografii.

W trzeciej książce z cyklu „W stronę nowej syntezy” przyglądamy się literaturze faktu i wpływowi otoczenia komunikacyjnego na jej kształt i funkcjonowanie. Literatura bez fikcji staje się dla uczestników kultury nie tylko medium opisu świata, ale również kształtowania rzeczywistości. Pisanie i użytkowanie tekstów niefikcyjnych jest formą interwencji. Udział bohaterów w powstawaniu tekstu doprowadza do odkrycia prawdy o sobie i podjęcia działań przełamujących bariery komunikacyjne. Także do przeformułowywania tradycji i tworzenia nowych możliwości dla debat publicznych. Premiery reportaży, biografii i autobiografii stają się ważnymi wydarzeniami konsolidującymi duże grupy społeczne.

ISBN 978-83-65832-86-3



9 788365 632863 >