


OBRAZ LITERATURY W KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ PO ROKU '89

Pod redakcją Andrzeja Wernera i Tomasza Żukowskiego





**OBRAZ LITERATURY
W KOMUNIKACJI
SPOŁECZNEJ
PO ROKU '89**

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH PAN
STOWARZYSZENIE PRO CULTURA LITTERARIA
<http://rcin.org.pl>

OBRAZ LITERATURY W KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ PO ROKU '89

Pod redakcją Andrzeja Wernera i Tomasza Żukowskiego

IBL INSTYTUT BADAŃ
LITERACKICH PAN
WYDAWNICTWO
WARSZAWA 2013



STOWARZYSZENIE

PRO
CULTURA
LITTERARIA

<http://rcin.org.pl>

MATERIAŁY PRACOWNI WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY I KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ IBL PAN

Recenzenci

prof. dr hab. Jerzy Jarzębski

prof. dr hab. Andrzej Zieniewicz

Redakcja

Katarzyna Makaruk

Indeks

Mariola Wilczak

Korekta

Marta Czemarmazowicz

Łamanie

Renata Witkowska

Projekt graficzny

Joanna Gondowicz

Wydanie publikacji dofinansowane przez Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

© Copyright by Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria
and Instytut Badań Literackich PAN, 2013

ISBN 978-83-61757-38-2

Druk i oprawa

Oporawa Sp. z o.o.

ul. Dowborczyków 17

90-019 Łódź

<http://rcin.org.pl>

Wstęp

Kiedy rozpoczynaliśmy pracę nad książką, którą oddajemy dzisiaj w ręce czytelników, mieliśmy poczucie, że po 1989 roku literatura polska przeszła zasadniczą zmianę. Nie tylko tę związaną z polityką, zniesieniem cenzury, możliwością pojawienia się nowych tematów i porzucenia narodowych zobowiązań. Zmiana sięgała głębiej – dotyczyła samego sposobu istnienia literatury w przestrzeni społecznej.

Próbowaliśmy rozpoznać to nowe pole, a wraz z nim nowe zjawiska w obrębie literatury. Stąd wycieczki na pogranicza, w obszary zwykle pomijane przez krytyków, takie jak nieprofesjonalne świadectwa lektury z Internetu albo związki narracji literackich ze światem gier komputerowych. W obszary te udawaliśmy się po to, żeby przynieść z nich wiedzę o rozwijających się na naszych oczach nieznanych dotąd – lub tylko niechętnie traktowanych przez znawców – kontekstach, w których pojawia się literatura. Rozumieliśmy je szeroko jako nowe formy pisania i czytania, podawania tekstu, jego funkcjonowania w kulturze, a także wykorzystywania literatury przez odbiorców do własnych celów – działania sytuującego się często w pobliżu tego, co Michel de Certeau nazwał czytelniczą partyzantką.

Zmiana sceny komunikacyjnej zarysowana w pierwszym rozdziale przez Marylę Hopfinger – pojawienie się nowych mediów i powszechny do nich dostęp – spowodowała, że literatura straciła uprzywilejowane miejsce, które zajmowała jeszcze do końca lat osiemdziesiątych. Andrzej Werner pokazał to zjawisko, przyglądając się literackim inspiracjom w polskim kinie przed 1989 rokiem i po przełomie. W przeszłość odszedł autorytet pisarza jako ważnego i zasługującego na szczególną uwagę uczestnika społecznych debat, a wraz

z nim reprezentowany przez profesjonalistów sposób czytania, nastawiony na rozumienie tekstu jako dzieła sztuki, odkrywanie jego struktury i bogactwa sensów.

W otoczeniu nowych mediów literatura została zaanektowana przez codzienność. Okazuje się częścią szerszych praktyk nastawionych na cele inne niż ona sama. Najbardziej rzucającym się w oczy przejawem nowej sytuacji jest to, że książki stały się jednym z produktów sprzedawanych na rynku. Media masowe i machina marketingowa stworzyły ramy, w których teksty i pisarze odgrywają nowe role. Staraliśmy się je opisać, unikając łatwych – ze względu na zawodowe zaangażowanie – wartościowań. Pytaliśmy o strategie odnajdywania się literatury w nowej sytuacji. Zakładaliśmy, że niosą one ze sobą nie tylko zagrożenia, ale także szanse czy po prostu zmianę, widoczną choćby w przesunięciach i wewnętrznych przemianach gatunków oraz zacieraniu granic między nimi. Przyglądaliśmy się postawom uznanych pisarzy, jak również twórczości popularnej oraz strategiom czytelniczym. Stąd zainteresowanie grupami fanów, komunikacyjnym otoczeniem, w którym się pojawili, a także działalnością, która to otoczenie kształtuje. Ich lekturowe i pisarskie poczynania, często nieoryginalne – przepisywanie na nowo znanych fabuł, trawestacje, tworzenie wariantów – rzucają światło na zjawiska postrzegane jako bardziej godne uwagi, takie jak choćby produkcja literacka w środowiskach zaangażowanych politycznie i społecznie czy zabawy kulturowych elit. Być może sposoby rozumienia literatury i jej funkcjonowania we wszystkich tych przypadkach mają ze sobą więcej wspólnego, niż bylibyśmy skłonni przyznać.

Tomasz Żukowski

MARYLA HOPFINGER

Literatura między sztuką a komunikacją

Wizerunek literatury w kulturze werbalnej

W kulturze opartej na dominacji słowa pisanego, drukowanego literatura jest najważniejszą dziedziną sztuki¹. Publikowana w książkach i czasopismach, zajmuje czołowe miejsce nie tylko wśród znawców i miłośników. Cieszy się powszechnym prestiżem, uznawana przez wszystkich czy przez większość, choć w bezpośrednim kręgu jej oddziaływania pozostaje wyraźna mniejszość. Czynnici uprawiają ją niewiele – artyści, których otacza społeczny szacunek i podziw. Odbierana jest już przez znacznie liczniejszych czytelników, którzy muszą posiadać ogólne wykształcenie oraz szczególnie kompetencje związane z kulturą literacką. Pozycja literatury jest niekwestionowana, a uczestnicy praktyki literackiej tworzą elitarną zbiorowość.

Siła literatury bierze się nie tylko z bieżącej twórczości uznanych żyjących pisarzy. Jej potencjał jest w znacznym stopniu współtworzony przez długą tradycję, wybitnych twórców bliższej i dalszej przeszłości, dzieła uznane za kanon literatury narodowej i światowej. Utwory literackie odgrywają rolę wzorotwórczą wobec innych, zwłaszcza nowszych dziedzin kultury. Są też ważnym źródłem wzorów postaw i zachowań dla swojej publiczności, a za jej pośrednictwem – dla całej zbiorowości. Czytanie utworów literackich nobilituje.

¹ Por. B. Kuczera-Chachulska, *Utwór literacki jako dzieło sztuki (na podstawie wybranych dyskusji publicznych odnotowanych w polskich czasopismach po roku 1989)* zamieszczony w niniejszym tomie.

W taki wizerunek literatury są wpisane doniosłe funkcje społeczne, zwłaszcza poznawcze i dydaktyczne.

W elitarnej sztuce słowa najważniejszym filarem jest autor dzieła, który tworzy za sprawą swego talentu i autorytetu. Prezentuje doniosłe zdarzenia, wyjątkowych bohaterów, ich przeżycia i zachowania, wahania i wybory. Jest demiurkiem powołującym własną wizję świata przedstawionego, którą proponuje odbiorcom i za którą bierze odpowiedzialność. Tworzy dzieło oryginalne w treści i formie, niepowtarzalne, kompletne, zamknięte, by jego intencje zostały odczytane, ale także przedkłada je do interpretacji czytelnikowi – zdyscyplinowanemu i co najwyżej dokonującemu „twórczej zdrady”². Czytelnicy przyjmują wyznaczoną im rolę, chcą rozszyfrować autorskie przesłanie, poznać wykreowany przez pisarza świat, zrozumieć autorski przekaz.

Fikcja literacka posługiwała się językiem artystycznym, niezwyklejmi, sugestywnymi konstrukcjami werbalnymi, językiem starannym i poprawnym, zakładała kontemplację estetyczną. Literatura piękna była głównym źródłem norm języka ogólnopolskiego i podstawową drogą ich rozprzestrzeniania się w społeczeństwie³. Sprzyjały temu konwencje form podawczych literatury, sposoby jej udostępniania czytelnikom. Utwory literackie były drukowane jednolitą czcionką w regularnych wersach ułożonych jeden za drugim, strona za stroną, podzielone na akapity i części, które tworzyły całość uzupełnioną ewentualnie ilustracjami. Zawarty między okładkami książki tekst miał stabilną postać typograficzną. Sposób jego zapisu nie zatrzymywał uwagi czytelnika.

W Polsce taki wizerunek literatury funkcjonował do lat sześćdziesiątych, a w jakimś stopniu nawet do lat osiemdziesiątych XX

² R. Escarpit, *Literatura i społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 3, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1973; J. Lalewicz, *Mechanizmy komunikacyjne „twórczej zdrady”*, „Teksty” 1974, nr 6, oraz tegoż, *Lektura literacka. „Twórcza zdrada”*, w: tenże, *Komunikacja językowa i literatura*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1975.

³ I. Bajerowa, *Język ogólnopolski XX wieku*, w: *Współczesny język polski. Encyklopedia kultury polskiej XX wieku*, t. 2, red. J. Bartmiński, Wrocław 1993; A. Dąbrowska, *Język polski*, Wrocław 1998.

wieku (z akcentem na uwikłanie losu bohaterów w trudną Historię i problematykę patriotyczną).

W tym czasie uprawiano oczywiście rozmaite gatunki literackie, powstawały odmienne utwory, funkcjonowały różne obiegi literatury. Literatura bez wątpienia była rozwarstwiona, zróżnicowana. Jednak podstawą omawianego wizerunku były wyłącznie dzieła i arcydzieła, literatura wysoka i wysoki obieg. Taki wizerunek przekazywały podręczniki akademickie i szkolne, oficjalna krytyka literacka oraz inne instytucje kultury literackiej.

Przełom 1989 roku

Zmiany wywołane przełomem miały ogromne konsekwencje dla całej kultury i dla rozmaitych jej dziedzin. Uwolniona od politycznych serwitutów i cenzuralnych ograniczeń, gwałtownie się przeobrażała. Poczucie wolności, zniesienie barier oddzielających nas od świata, powołanie instytucji demokratycznych, przemiany modernizacyjne – wszystko to stwarzało nowe warunki bytu i możliwość pluralizacji stylów życia. A równocześnie odsłaniało kształtujące się jeszcze przed przełomem okoliczności, które miały zmienić panujący wizerunek literatury.

Jedna z tych okoliczności dotyczyła języka. Lata wojny, a następnie PRL-u w wyniku głębokich wstrząsów społecznych, zmian demograficznych i procesów migracyjnych przeobraziły charakter języka ogólnopolskiego, którego znajomość jest niezbędnym warunkiem uczestnictwa w kulturze ogólnonarodowej. Ta podstawowa odmiana języka stała się powszechnym środkiem komunikowania się wszystkich rodaków. „W tym właśnie okresie nastąpił zasadniczy przewrót w sposobach rozpowszechniania się języka ogólnego (...) Spowodowały go dwa równoległe procesy: ogromny rozwój techniki oraz zmiana charakteru języka literatury”⁴. Dzięki coraz szerszej dostępnym programom radiowym (od lat czterdziestych – pięćdziesiątych) i telewizyjnym (od lat sześćdziesiątych – siedemdziesiątych) do mieszkańców kraju docierał przede wszystkim język w postaci

⁴ I. Bajerowa, *Język ogólnopolski...*, dz. cyt., s. 38.

mówionej i właśnie radio oraz telewizja – środki rzeczywiście masowego przekazu – stały się główną drogą rozprzestrzeniania się norm języka ogólnego. Chociaż literatura i prasa nadal pozostały źródłem wzorów językowych, zwłaszcza języka pisanego, to jednak ich wpływ w nowej sytuacji okazał się znacznie słabszy. Do takiej zmiany dodatkowo przyczyniły się przemiany samej literatury pięknej, kwestionowanie przez pisarzy tradycyjnych form wypowiedzi i rewizje klasycznej estetyki, a także nierzadkie nawiązania do stylu potocznego. W konsekwencji język ogólny przestał być językiem dawnych dzieł literackich, a stał się językiem masowych przekazów mówionych/ustnych. „Dopiero teraz język ten stał się językiem rzeczywiście «ogólnym», czyli takim, którym chce i potrafi (choć z błędami) posługiwać się całe społeczeństwo”⁵. Nie mógł to być język szczególnie wyszukany. Do destabilizacji dawnych norm języka ogólnego przyczyniły się migracje ludności z Kresów Wschodnich do Polski centralnej i na tak zwane Ziemie Odzyskane oraz migracje ze wsi do miast. Do standaryzacji oraz schematyzacji języka ogólnego od lat czterdziestych do osiemdziesiątych w znacznym stopniu przyczyniły się założenia ideologiczne i polityczne działania Monopolu, na czele z nowomową⁶. Diagnoza sytuacji i stanu języka zdaje się zatem jednoznaczna: język stał się teraz naprawdę ogólny i masowy, a nie jak uprzednio elitarny i literacki. Taki kierunek przemian nie sprzyjał podtrzymywaniu dominującego wcześniej wizerunku literatury. Stwarzał zbyt duży dystans między językiem literatury pięknej a językiem używanym przez prawie wszystkich.

Ważnym, dynamicznym czynnikiem dekompozycji wizerunku literatury jako najważniejszej ze sztuk okazał się postęp cywilizacyjny i związany z nim modernizacja technologiczna. Przełom 1989 roku odsłonił znaczny rozwój kultury typu audiowizualnego. Wprawdzie infrastruktura technologiczna pozostawiała wiele do życzenia – funkcjonowały ledwie dwa kanały telewizyjne i cztery programy radiowe,

⁵ Tamże, s. 39.

⁶ M. Hopfinger, *Pluralizacja kultury i rozwój audiowizualności*, w: tejże, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997; Michał Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1990.

jednak radio wkrótce było w każdym domu, upowszechniając audiosferę. A ponad dziesięć milionów aparatów telewizyjnych w 1988 roku oswajało odbiorców z dźwięczącymi ruchomymi obrazami, przenosząc audiowizualność z sal kinowych w prywatną przestrzeń mieszkań. I nie zawsze te obrazy tylko przemykały przez ekrany domowych telewizorów, albowiem można je już było zatrzymywać. Popularne wśród widzów magnetowidy pozwalały na rejestrację wybranych audycji telewizyjnych, umożliwiały ich odbiór w dowolnym czasie i tempie. Ponadto nasza widownia jeszcze w latach polskiej szkoły filmowej przekonała się o znaczeniowych i artystycznych możliwościach utworów filmowych Andrzeja Wajdy, Andrzeja Munka, Jerzego Kawalerowicza, Wojciecha Jerzego Hasa, Tadeusza Konwickiego czy Kazimierza Kutza. Także kino europejskie, zwłaszcza lat sześćdziesiątych, przynosiło wybitne dzieła mistrzów filmu autorskiego. Nadto wśród coraz popularniejszych i powszechniejszych telewizyjnych przekazów audiowizualnych obok codziennej bieżącej produkcji naznaczonej propagandą, emitowano programy wyróżniające się nieprzeciętną formą i niebanalną treścią (m.in. spektakle Teatru Telewizji czy Kabaret Starszych Panów).

W cieniu telewizji wzbogacały swoje sposoby wypowiedzi – nieco mniej zależne od polityki – audycje radiowe: reportaże, teatr radiowy, programy muzyczne i poetyckie, powieści radiowe. Zwłaszcza te ostatnie cieszyły się wielką popularnością i były słuchane w całym kraju.

Teksty pisane nie wypełniają już jak dawniej niemal całej przestrzeni komunikacyjnej. Obok nich coraz więcej miejsca zajmują przekazy audialne i audiowizualne. Poza tym literatura piękna oraz inne dzieła artystyczne tracą w tym kontekście dawną siłę i moc oddziaływania. Muszą konkurować o uwagę i uznanie odbiorców z przekazami nieartystycznymi. Paradygmat sztuki w ogóle, a wraz z nim mocna, bezdyskusyjna pozycja literatury w kulturze słabnie.

Do wspomnianych okoliczności osłabiających prestiż literatury doszła jeszcze jedna kwestia. Po przełomie 1989 roku to właśnie literaturę oskarżano przede wszystkim o zbytnią dyspozycyjność wobec władzy ludowej. I nie chodzi o to, w jakim stopniu zarzuty te były uzasadnione. Doświadczenie minionego czasu było dojmujące,

nierzadko traumatyczne. Stało się udziałem wszystkich – nie mogło ominąć literatury. Literatura – szczególnie wyróżniona dziedzina kultury, usytuowana wysoko w hierarchii wartości – w wymiarze realnym okazała się domeną niezbyt uprzywilejowaną.

Nadto literatura, która wyróżniała się w walce o wolność, straciła usankcjonowane długą tradycją prawo wypowiedzania się w imieniu zbiorowości. Została uwolniona od tej powinności i zdana na inne strategie.

Odmiany literatury⁷

Wspomniane zmiany językowe i medialne zyskały na wyrazistości i dynamizmie po przełomie 1989 roku. W ostatnim dwudziestolecu doszły też nowe czynniki: globalizacja, pluralizacja ofert komunikacyjnych, mnogość stacji radiowych i kanałów telewizyjnych, ekspansja najnowszych mediów – tanie CD, komputery, Internet, cyfrowa fotografia, telefonia komórkowa, DVD, HD, rozszerzająca się digitalizacja.

Taki kontekst lepiej niż dotąd uwyraźnił już istniejące oraz dopiero kształtujące się odmiany literatury oparte na różnych odmianach języka i różnych nośnikach – literaturę drukowaną, literaturę audialną, literaturę elektroniczną. Jeśli zgodzimy się, że tworzywem literatury jest język, to podstawą literatury drukowanej jest pisana/drukowana odmiana języka na karcie książki czy czasopisma, podstawą literatury audialnej – język mówiony w środowisku audiosfery, a podstawą literatury elektronicznej – pismo na ekranie komputera, czytnika, komórki. W każdym przypadku konstrukcjom czysto werbalnym – choć odmiennym – towarzyszą inne składniki współtworzące znaczenia przekazów.

Literatura drukowana. Od czasu wynalazku Gutenberga druk stał się oczywistym sposobem przekazywania utworu literackiego od autora do czytelników, sposobem, który traktowano jako „opakowanie” neutralne. Nie stawiano pytań o to, jak taka forma przekazu

⁷ Zob. szerzej: M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010.

wpływa na znaczenie utworu i w jakim stopniu słowo drukowane nadaje kształt autorskiemu przesłaniu. Skonwencjonalizowana forma typograficzna, utrwalona tradycją, jawiła się jako „naturalna”. Od tej reguły zdarzały się wyjątki; należą do nich zwłaszcza przejawy nowoczesnej poezji wizualnej, takie jak słynny poemat *Un Coup de Des* Stefana Mallarmégo (1897) czy *Kaligramy* Guillaume’a Apollinaire’a (1918). W Polsce wiersze wizualne od lat dwudziestych tworzył Tytus Czyżewski. Oryginalnym przykładem druku funkcjonalnego było plastyczne opracowanie przez Władysława Strzemińskiego tomiku *Z ponad* Juliana Przybosa (1930). Zarówno poeci awangardowi różnych kierunków, przede wszystkim futuryści i dadaiści, jak i twórcy poezji konkretnej w drugiej połowie XX wieku kwestionowali tradycyjną składnię, a wraz z nią wzory dotychczasowej typografii, uwalniali słowa uwięzione w „płaszczynach tekstów”, różnicowali wielkość i kształt czcionki, wrażenia wzrokowe miały wspierać konceptualną zawartość utworu i pracę wyobraźni. Obok tych poetyckich wyjątków także w prozie literackiej pojawiały się próby wiązania znaczeń tekstu z przestrzenią stron w książce. Świadomość materialności nośnika „treści” i jego udziału w budowaniu znaczeń przekazu prowadziła do kwestionowania linearnego porządku fundowanego przez druk. Z polskich przykładów narzuca się *Pahuba* Karola Irzykowskiego czy *Jedynie wyjście* Stanisława Ignacego Witkiewicza. Z przykładów europejskich *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a czy utwory *nouveau roman* Michela Butora, Alaina Robbe-Grilleta i Nathalie Sarraute. Takie przypadki w drugiej połowie XX stulecia stają się częstsze. Postrzegane są jednak nadal jako odstępstwa od normy, jako jej naruszenie.

W refleksji krytycznej kwestionowanie linearnego porządku druku bywa ujmowane z różnych punktów widzenia – jako powieść autotematyczna, liberatura, protohiperteksty. Powieść autotematyczna – w interpretacji Ewy Szary-Matywieckiej – to powieść w powieści, której autor problematyzuje efekt pisania przekazywany czytelnikom w postaci drukowanej książki⁸. Liberatura – według Zenona

⁸ E. Szary-Matywiecka, *Książka – Powieść – Autotematyzm (Od „Pahuby” do „Jedynego wyjścia”)*, Wrocław 1979, oraz teźże, *Autotematyzm*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka-Wald, M. Puchalska i in., Wrocław 1992.

Fajfera – jest szczególnym, czwartym rodzajem literatury (obok liryki, epiki i dramatu), w którym „materialna i duchowa strona dzieła literackiego, czyli książka i wydrukowany w niej tekst, powinny się nawzajem uzupełniać, tworzyć harmonię”⁹. Niedocenianie materialnego wymiaru utworu literackiego wynika, zdaniem zwolenników tego ujęcia, z siły przyzwyczajenia zarówno pisarzy, jak i czytelników do długotrwałej konwencji. Natomiast jego docenienie może stać się szansą dla „papierowej książki” w multimedialnej współczesności. Protohipertekstami są nazywane utwory, których autorzy eksperymentują z ich materialną postacią, naruszając relacje przyczynowo-skutkowe, podważając utarte wzory fabularne czy stosując jawnie nielinearne sposoby opowiadania. Wśród przykładów wymieniane są przede wszystkim: *Gra w klasy* Julio Cortáзара, *Słownik chazarski* Milorada Pavicia, *Instrukcja obsługi* Georges’a Pereca czy *Niewidzialne miasto* Italo Calvina¹⁰.

U podstaw zachowań pisarzy podważających tradycyjny druk leżało, jak sądzę, coś więcej niż skłonność do eksperymentu. Literatura drukowana – napisana, zredagowana, opracowana typograficznie w książce – była przez kilka stuleci stosownym i oczywistym sposobem wprowadzania do społecznego obiegu zróżnicowanych w treści i funkcjach tekstów kultury za pośrednictwem ujednoliconego nośnika: druku. Taki sposób przekazu, obok dostępnej techniki i jej komunikacyjnych możliwości, wyrastał z pewnej wizji świata opartej na racjonalnych założeniach – z wizji świata dającego się rozpoznać, opisać i przekazać wspólnie ze wszystkimi dylematami, wątpliwościami, pytaniami bez odpowiedzi w tekście wydrukowanym jednolitą czcionką, równymi wersami, zapelniającymi znormalizowane strony książki. Tradycyjny druk nie jest, jak często się sądzi

⁹ Z. Fajfer, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, w: *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. M. Dawidek Gryglicka, Kraków 2005, s. 14.

¹⁰ Por. J. Frużyńska, *Hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku*, praca doktorska pod kierunkiem B. Owczarka, na prawach rękopisu, Warszawa 2007; E. Jeżyk, *O hipertekście na horyzoncie. Z perspektywy zamglonej. Protohipertekstualność na przykładzie „Jeśli zimową porą podróżny” Italo Calvina*, w: *Tekst-tura...*, dz. cyt.

i jak sama uważałam, niewykorzystaniem przestrzennych wymiarów stronic w książce. Jest formą właściwą dla przeświadczeń i poglądów głęboko zakorzenionych w werbalnym typie kultury. Forma taka bywa podważana, kiedy autorom nie tylko nie wystarczają utrwalone schematy opowiadania i zapisu, ale kiedy stojące za tym wyobrażenia nadwątlają się i kruszą. Kiedy pojawiają się trudności w wyartykułowaniu opowiadania według przyjętych wzorów, kiedy mnożą się wątpliwości, czy za pomocą dotychczasowych środków można opowiedzieć wybraną historię. W końcu narracja jest wypracowywaniem rozumienia wewnętrznego i zewnętrznego świata, nadawaniem spójności i sensu doświadczeniu. Dlatego odpowiedniość między utworem a jego sensem, między funkcją rzeczową tekstu a jego funkcją znaczeniową leży, w moim przekonaniu, u podstaw praktyk pisarzy zarówno podważających tradycyjny druk, jak i tych, którzy tradycyjny druk wykorzystują bez wątpliwości.

Literatura audialna. Druk umożliwił przekazanie utworu literackiego stosunkowo nielicznej publiczności, znającej tradycję i reguły kultury literackiej. Sytuację tę, trwającą kilka stuleci, nieoczekiwanie zmieniło radio. Powstał nowy, pod wieloma względami odmienny od druku środek przekazu. Dzięki niemu od lat dwudziestych XX wieku pojawiła się możliwość rozpowszechniania literatury drogą audialną. Stacje radiowe stworzyły techniczne warunki nowej postaci literatury – literatury do słuchania.

Do tego nadawały się istniejące już utwory literackie. Wystarczyło je wybrać i przeczytać przed mikrofonem. Od tej pory poezje i utwory sceniczne, opowiadania i powieści autorów dawnych oraz współczesnych, polskich i obcych stały się źródłem i podstawą literackich audycji radiowych. Literatura audialna zaczęła się w radiu¹¹. Ten środek przekazu, docierający do prywatnej przestrzeni licznych zróżnicowanych odbiorców, wymuszał wyłącznie percepcję audialną.

¹¹ Zob. J. Mayen, *Radio a literatura*, Warszawa 1965; A. Budzyński, *Literatura i mikrofon, czyli 70 lat udanego związku*, w: *70 lat Polskiego Radia 1925–1995*, red. B. Górak-Czerska, S. Jędrzejewski, Warszawa 1995.

Radiosłuchacze musieli nauczyć się przyswajania ulotnego przekazu dźwiękowego, odbioru, który polegał na umiejętności skupienia się na słuchaniu, tylko na słuchaniu¹². Musieli także nauczyć się odróżniać audycje literackie od innych audycji nadawanych w blokach programowych przez stacje radiowe.

Głośne czytanie publikowanej drukiem literatury od samego początku zajmowało ważne miejsce w programie Polskiego Radia. Utwory Mickiewicza i Słowackiego, Sienkiewicza i Prusa, Orzeszkowej i Konopnickiej, Reymonta i Żeromskiego trafiały z radiowej anteny zarówno do zdeklarowanych miłośników literatury, jak i do zupełnie nowych jej odbiorców. Jednak stosunkowo szybko zorientowano się, że czytane przed mikrofonem utwory nawet najlepszych pisarzy nie zawsze wystarczająco przykuwają uwagę słuchaczy – w końcu ich przeznaczeniem była cicha indywidualna lektura czytelnika nieprzygotowanego do uważnego słuchania.

Szybko zdano sobie sprawę, że radio wymuszające percepcję słuchową, stwarza niepowtarzalne możliwości posługiwania się nowym tworzywem, jakim są bardzo różnorodne dźwięki, i że do czytania przed mikrofonem lepsze będą teksty/utwory pisane z takim przeznaczeniem. I twórcy, i radiosłuchacze musieli nauczyć się uwzględniać oraz rozpoznawać audialny wymiar sytuacji i zdarzeń, docenić jego udział i znaczenie w naszych doświadczeniach oraz wykorzystywać w radiowej praktyce literackiej. Dlatego piszący dla radia starali się eksponować walory głosowe aktorów, dostrzegać i rozwijać funkcję ekspresyjną dźwięków naturalnych i konkretnych. Realizatorzy radiowi poznawali skalę możliwości techniki radiofonicznej, uczyli się kreować przekaz wyłącznie środkami audialnymi¹³. Kształtowała się nowa, audialna postać literatury.

¹² Por. np. L. Blaustein, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Z. Rosińska, Kraków 2005.

¹³ O „kuchni akustycznej” zob. prace E. Pleszkun-Olejniczakowej, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu (na przykładzie polskiego radia w latach 1925–1939)*, w: *Tekst w mediach*, red. K. Michalewski, Łódź 2002, oraz teźże, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1923–1939*, t. 1: *Fakty, wnioski, przypuszczenia*, Łódź 2000.

Już w pionierskim okresie radia powstały oryginalne formy radiowe. Były to przede wszystkim audycje literackie nazwane słuchowiskami oraz radiowa powieść podzielona na odcinki. Natomiast reportaż radiowy, wobec trudnych do pokonania barier technicznych, sprowadzał się w tym okresie do odczytywania tekstu pisanego. Tak więc już w międzywojennej praktyce radiowej zaistniały i upowszechniały się dwa sposoby obecności literatury, które nazwano literaturą w radiu i literaturą radiową. Przez wiele kolejnych dekad radio pozostanie nie tylko jedynym dystrybutorem literatury dźwiękowej, ale także jedynym jej producentem¹⁴. Również w Polsce do końca lat osiemdziesiątych domeną literatury audialnej było radio. Bardzo atrakcyjną i popularną formą przekazu w nowych warunkach technicznych okazał się radiowy reportaż. Tworzyli go między innymi Jerzy Janicki, Andrzej Mularczyk, Bronisław Wiernik i Witold Zadrowski. Wśród twórców literatury przeznaczonej dla radia było wielu wybitnych pisarzy – autorami najpopularniejszych słuchowisk byli między innymi Zbigniew Herbert, Stanisław Grochowiak, Ireneusz Iredyński czy Henryk Bardijewski. Radio miało ogromne zasługi w popularyzacji zarówno nowości literackich, jak i klasyki, a także piosenki polskiej i zagranicznej. W ograniczonych cenzurą ówczesnych warunkach wiele audycji radiowych osiągnęło znakomity poziom, zdobyło uznanie własnej publiczności i międzynarodowe nagrody. Literatura audialna tworzona, realizowana, przekazywana w Polskim Radiu, odbierana przez relatywnie duże audytorium, odegrała ważną rolę w kształtowaniu współczesnej kultury literackiej.

Po 1989 roku położenie tej odmiany literatury znacznie się zmieniło. Wprawdzie powstały konkurencyjne wobec Polskiego Radia rozgłośnie prywatne, ale poza nielicznymi wyjątkami raczej nie interesowały się literaturą. Radio publiczne pozostało niemal monopolistą, choć już nie z powodów politycznych. Oryginalna literatura

¹⁴ K. Schoning, *Literatura foniczna jako potencjalny przedmiot badań literackich*, przeł. H. Żebrowska, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2005.

audialna: reportaż, teatr czy powieść w odcinkach, zwana teraz serialem, powstaje dzięki pracy sztabu kompetentnych specjalistów, musi mieć zaplecze organizacyjne i techniczne, realizacje są czasochłonne i drogie. W ostatnim dwudziestoleciu audycje literackie – anachroniczne w opinii niektórych reformatorów i niewątpliwie finansowo nieopłacalne – zajmowały znacznie mniej czasu antenowego niż dawniej, mecenat był o wiele skromniejszy, jednak to Polskie Radio umożliwiło przetrwanie i kontynuację uznanych form literatury audialnej, którą ciągle odbiera rzesza wiernych, choć z wielu powodów już nie tak licznych jak w poprzednich dekadach słuchaczy.

Przemiany całej sceny komunikacyjnej wpływają na modyfikacje wypróbowanych i popularnych gatunków literatury radiowej. Wpływają także na zasadnicze w tej dziedzinie innowacje. Rozwój techniki powoduje między innymi zmiany bezpośrednie. I tak stacjonarny radiodbiornik definitywnie przestał być jedynym sposobem emisji audycji literackich, a analogowy magnetofon kasetowy – jedynym narzędziem nagrywania.

Najwcześniej na innych nośnikach znalazły się piosenki. To radio jako pierwsze zmieniło sytuację komunikacyjną tego typu utworów, udostępniając je nowym słuchaczom i przyczyniając się do ich wielkiej popularności. Pod koniec lat sześćdziesiątych nowym standardem stała się długogrająca płyta winylowa, której pojemność pozwalała zaprezentować w jednym albumie twórczość wybranego autora czy zespołu i która uniezależniała słuchaczy od ograniczeń odbioru przez radio. Ten kierunek przemian potwierdziła kaseeta magnetofonowa i walkman. Natomiast zasadniczą zmianę przyniosła na początku lat osiemdziesiątych technika cyfrowa i płyta CD. Dzisiaj wszystkie odmiany piosenki w mniejszym lub większym stopniu korzystają z kilku audialnych i audiowizualnych, uzupełniających się sposobów docierania do publiczności. Poza koncertami na żywo wymienię tu obok radia jedynie inne nośniki audialne: kasety, płyty CD, pliki mp3, powrót czarnego krążka, ścieżki dźwiękowe filmów. Piosenka stała się jednym z najpopularniejszych sposobów współczesnej wypowiedzi. Jest zjawiskiem rozległym i wielce zróżnicowanym. Bywa też zjawiskiem artystycznym, a niektórzy jej twórcy są uważani za poetów współczesności. Myślę,

że piosenka jako gatunek przeszła w XX wieku proces kulturowej nobilitacji.

Proza z nośników innych niż radio zyskała popularność dopiero na początku obecnego stulecia. Nowych zwolenników zyskuje literatura do słuchania nazywana audiobookami, nagrywana na płytach CD lub w formie mp3. Dawniej wydawana na płytach winylowych bądź kasetach VHS, była kierowana głównie do dzieci. Największy zbiór książek audialnych w Polsce (około 6 tysięcy tomów) znajdował się w Centralnej Bibliotece Polskiego Związku Niewidomych w Warszawie. Literatura w wersji audialnej poza radiem długo nie była traktowana jako alternatywna postać utworów literackich. W ciągu kilku ostatnich lat sytuacja zmieniła się nie do poznania.

Niszowy charakter audialnej działalności wydawniczej przełamała inicjatywa „Gazety Wyborczej”. Jej kolekcja „Mistrzowie Słowa” podkreślała znaczenie aktorskiej interpretacji i walorów głosowych w audialnych edycjach utworów literackich. Na 27 audiobooków wydanych w kolekcji 21 było adaptacjami Polskiego Radia, zaś pozostałe zawierały wersje dźwiękowe pełnego tekstu drukowanego. W połowie 2008 roku już około setki wydawnictw zajmowało się stale bądź dorywczo edycją literatury audialnej. Kolejny skok ilościowy wiązał się z uruchomieniem serwisów internetowych, proponujących utwory online, zatem bez odrębnego nośnika, za to z możliwością bezpośredniego ściągnięcia na komputer, odtwarzacz/tablet czy telefon komórkowy. Wśród tytułów dźwiękowych znajdują się zwłaszcza aktualne bestsellery z rynku książek drukowanych oraz tak zwana klasyka.

Została też ogłoszona pierwsza edycja ogólnopolskiego konkursu na audialną książkę roku 2008. Jury wydało werdykt w maju 2009 roku na oficjalnej stronie konkursu (ksiazkaaudioroku.pl). W kategorii „literatura piękna” pierwsze miejsce zajął *Folwark zwierzęcy* George’a Orwella czytany przez Tadeusza Sznuka (wydawca: Muza, format mp3, czas trwania: 3 godziny 27 minut). W kategorii „literatura faktu i reportaże” – *Astor Piazzolla. Moja historia* autorstwa Natalio Gorina, czytany przez Waldemara Malickiego (wydawca: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, format: audio CD, czas trwania: 1 godzina 14 minut). W kategorii „kryminał i sensacja” pierwszą

nagrodę zdobył *Zły* Leopolda Tyrmanda, którego lektorem był Marek Kondrat (wydawca: Agora, format: mp3, czas trwania: 5 godzin, 46 minut).

Różne sposoby audialnego nagrywania i udostępniania odbiorcom utworu literackiego ilustruje największa produkcja Teatru Polskiego Radia, trwająca 23 godziny 51 minut. Ponad 100 aktorów nagrało *Narrenturm*, pierwszą część *Trylogii busyckiej* Andrzeja Sapkowskiego. Całość w formie rozbudowanego słuchowiska, połączonego z elementami powieści czytanej, reżyserował Janusz Kukuła. W 2011 roku radiowa Jedynka emitowała fragmenty tej „powieści teatralnej” w programie „Lato z Radiem”. Wydano również cztero płytowy album w formacie CD. Serwis internetowy audioteka.pl udostępnił pełne nagranie do pobrania w formacie mp3.

Literatura audialna oparta na języku mówionym, tak jak ją ujmujemy, powstaje przy udziale techniki w środowisku dźwiękowym kształtowanym przez dźwięk rejestrowany, odtwarzany, amplifikowany i przetwarzany dzięki nowym źródłom i nośnikom dźwięku. Techniki audialnej rejestracji dźwięku, najpierw analogowe, a następnie cyfrowe, pozwalają uwzględnić znaczenia oparte na mowie – zarówno segmentalne, jak i suprasegmentalne elementy oraz cechy głosu, jego jakości ekspresyjne i emocyjne, wreszcie zmysłowe i symboliczne aspekty wypowiedzi ustnych. Taki język mówiony jest głównym tworzywem literatury audialnej, a uzupełnia go bogaty repertuar innych zróżnicowanych dźwięków.

Literatura audialna oparta na brzmieniowym wymiarze języka zaczęła się w radiu, które do czasu pojawienia się innych pojemnych informacyjnie, zwłaszcza digitalnych nośników audialnych miało monopol na dźwiękowe gatunki twórczości literackiej. Dystrybuowane nowymi drogami przekazy literackie rozszerzają dotychczasowy dostęp do literatury i powołują nową publiczność, miłośników aktorskiej, głosowej prezentacji i interpretacji utworów. Praktyka literatury audialnej zatoczyła koło. Czy powstaną nowe gatunki?

Literatura elektroniczna. Przesłanki tej odmiany literatury wiążą się z technologią elektroniczną – komputerem i Internetem. Komputer osobisty zyskał popularność w latach osiemdziesiątych. Wówczas

posługiwał się wyłącznie literą, cyfrą, kreską i powodował swoisty renesans pisma. Przez wielu był traktowany przede wszystkim jako ulepszone narzędzie do pisania: po epoce rękopisu i stuleciu maszynopisania znakomicie ułatwiał konstruowanie i edycję tekstu. Już wynalazek pisma alfabetycznego sprawił, że nasze naturalne zakorzenienie w mowie zyskało nowy ważny wymiar, to znaczy możliwość utrwalenia wypowiedzi ustnej, a przez to dystans wobec wewnętrznych doznań, przeżyć i myśli. Zysaliśmy samoświadomość. Komputerowe programy do edycji tekstu przekładają jednostki pisma na zero-jedynkowe odpowiedniki. Pismo elektroniczne dobrze powtarza, jak myślę, znane możliwości znaków językowych. Digitalizacja pisma i przeniesienie go na monitor komputera okazały się jednak nie tylko kontynuacją – zapowiadały także głęboką przemianę sceny komunikacyjnej.

Komputer umożliwia nieliniowe powstawanie tekstu, pozwala na dowolny porządek pisania: na zaczynanie od dobrze przemyślanej kwestii i rozbudowywanie jej w dowolnym kierunku; ułatwia wprowadzanie technicznych poprawek: wycinanie pewnych fragmentów i wklejanie innych, zamienianie słów. Wszystko to tak jak poprzednio służy sformułowaniu przekazu adekwatnego do intencji autora. Jednocześnie jest jednak zapowiedzią możliwej z zewnątrz ingerencji w jego strukturę, rozchwiania jego integralności. Jest prefiguracją mechanizmu hipertekstowego wpisanego w zasadę funkcjonowania Internetu.

Czytanie z monitora różni się od lektury tekstu drukowanego przede wszystkim z powodu interaktywności ekranu. Dynamiczny rozwój sieci w latach dziewięćdziesiątych unaoczniał w pełni działanie mechanizmu hipertekstowego. Pokazał, że Internet jest nowym środowiskiem komunikacyjnym, w którym informacje krążą błyskawicznie. Kultura pisma i druku przyzwyczaiła czytelnika do obcowania z pojedynczym tekstem, autonomicznym i spójnym. Książka rękopiśmienna czy drukowana uruchamia pewien stały wzór percepcyjny niezależnie od tego, jaki typ tekstu zawiera. Lektura jest stopniowym poznawaniem dzieła, jego kontemplacją, odsłanianiem zaskakujących sensów. Natomiast pismo na ekranie komputera, zwłaszcza przy podłączeniu do Internetu, umożliwia dzięki linkom

łatwe i szybkie przechodzenie od pliku do pliku. Hipertekst będący siecią nieskończonych połączeń i odesłań sprawia, że przeskoki komputerowego algorytmu jawią się jako nadmiar w stosunku do tradycyjnego funkcjonowania umysłu. Nadto czytanie nastawione na wyszukiwanie informacji według przyjętych z góry założeń zakłada wprawdzie samodzielność internauty, ale zarazem pozwala na traktowanie tekstu niczym bazy danych.

„Baza danych” stała się ważną kategorią opisującą cały Internet, który – zdaniem Lva Manovicha – przez nagromadzenie ogromnej ilości informacji bliższy jest modelowi encyklopedii niż o/powieści, łatwiej poddaje się opisowi niż opowiadaniu. W języku naturalnym relacje syntagmatyczne są jawne, natomiast repertuar paradygmatyczny jest ukryty w słowniku. W mediach interaktywnych odwrotnie – uwidacznia się paradygmat (jego rolę odgrywa baza danych), natomiast syntagma jest ukryta, konstruuje ją przede wszystkim sam użytkownik. Manovich uważa bazę danych za podstawową, niena-cechowaną formę Internetu, a narrację za formę w nim nacechowaną¹⁵. Taką właśnie postać ma w sieci literatura.

Nowe cechy technik elektronicznych – możliwość nieliniowego powstawania tekstu i nieliniowego wyboru plików do czytania – właściwości zaskakujące początkujących użytkowników, z czasem odsłoniły nowe pola działań, a pismo elektroniczne stało się podstawą nowej odmiany literatury: literatury w Internecie oraz literatury Internetu.

Najpierw przekładano istniejące już teksty na postać cyfrową – artykuły, podręczniki, klasykę literatury. Na jeden nośnik można było przenieść na przykład podręcznik do nauki języka obcego, zawartość encyklopedii czy całą twórczość Szekspira. Ta nowa forma tradycyjnych wydawnictw zachowuje liniowy układ tekstu, podział na strony i jest relatywnie bliska przekazom drukowanym. Cyfrowo zapisany tekst może być szybko i bez ograniczeń rozpowszechniany w sieci. Także lepiej poddaje się analizie i opracowaniu. W pierwszej dekadzie XXI wieku – mimo ciągle pracochłonnej

¹⁵ L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006.

metody skanowania – w Internecie znajduje się już wiele rozmaitych baz utworów literackich, wortalu i stron WWW poświęconych literaturze, jej twórcom i wydawcom oraz wielu instytucjom życia literackiego.

Jednocześnie od początku literatura jako sztuka słowa szuka w Internecie swojego miejsca. Literaturą Internetu stała się powieść hipertekstowa¹⁶. Autorzy takich utworów korzystają z pewnych rozwiązań obecnych już na obrzeżach głównego nurtu literatury drukowanej, w formach nazywanych protohipertekstami, a mianowicie z narracji nielinearnej. Całość złożona z wielu fragmentów toczy się różnymi ścieżkami, urywa, zawraca, zapętla. Taka budowa jest nie tylko następstwem przemyślanej przez autora decyzji, jest immanentną właściwością elektronicznego środowiska. Przestrzenny charakter tekstu jest uwarunkowany technologicznie. Nowe medium zapewnia wiele możliwych ścieżek lektury. Internet ułatwia zmianę powieściowej praktyki. W tradycji literatury drukowanej narracja protohipertekstowa była propozycją awangardową, intrygującym odstępstwem od uznanych schematów, odejściem od kanonu literackości; wspierał ją autotematyczny namysł, refleksja o granicach pisarstwa w czasach pełnej interioryzacji druku. W środowisku sieci cechy hipertekstu są obligatoryjne. Ale z pewnością jeszcze nie czas na ich podważanie i kwestionowanie. Autorzy powieści w nowym medium nie zwracają się przeciw jego możliwościom – jeszcze ich nie wykorzystali, dopiero je rozpoznają, próbują funkcjonalizować.

¹⁶ Por. M. Pisarski, *Powieść jako zwierciadło umysłu. Szkic do poetyki hipertekstu na podstawie klasyki gatunku*, „afternoon. a story”, „Patchwork Girl”, *A Further Xanadu*, w: *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, oraz M. Pisarski, *Kartografowie i kompilatorzy. Pół żartem pół serio o praktyce i teorii hiperfikcji w Polsce*, w: *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003; A. Nasilowska, *Hipertekstualna estetyka i literatura w dobie Internetu*, „Teksty Drugie” 2006, nr 4; A. Łebkowska, *Doświadczenie interakcji i identyfikacji (hipertekstowa powieść interaktywna)*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, B. Giza, Warszawa 2008; J. Frużyńska, dz. cyt. oraz tejże, *Fraktal jako model spójności w narracjach hipertekstualnych na przykładzie „Słownika chazarskiego” Milorada Pavicia*, w: *Tekst w sieci 2*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009.

I autorzy, i czytelnicy muszą odnaleźć się w nowej sytuacji komunikacyjnej. To autor zakreśla i wypełnia powieściowe „pole zdarzeń”, po którym krąży czytelnik i konstruuje swoją drogę lektury. Swoboda czytelnika jest predefiniowana przez autora, to on proponuje całości składowe zwane leksjami i ustanawia sieć możliwych połączeń, z których odbiorca wybiera swoje przejście przez przestrzeń hipertekstowej powieści. Utwór Michaela Joyce’a *afternoon. a story* (1987) – bodaj najgłośniejsza z pierwszych powieści internetowych – składa się z 539 leksji i 951 połączeń.

Niezbyt długą listę polskich hiperfikcji otwiera – zdaniem znawców – unikatowe wydanie na dyskietce *traktatu o języku*, rekomendowane przez Piotra Rypsona jako „samotwórcza publikacja komputerowa” złożona ze 100 leksji. Jej autorem okazał się Robert Szczerbakowski. Dyskietka była dostępna w 1996 roku w zaledwie kilku księgarniach. Za pierwsze powieści internetowe są uważane: *Blok* Sławomira Shutego, *Stokłosy* Michała Kaczyńskiego, *Tramwaje w przestrzeniach zespolonych* Doktora Muto i *Koniec świata według Emeryka* Radosława Nowakowskiego.

Utwory te zakładają nowy model odbiorcy. Żeby swobodnie korzystać z elektronicznej odmiany literatury, użytkownik musi wypracować nowe nawyki odbiorcze, inne niż dotąd reguły lektury. Taką czy inną interpretację zamkniętego tekstu, „twórczą zdradę” Roberta Escarpita, a także przeciwstawne dekodowanie Stuarta Halla musi zastąpić samodzielna wędrówka po rozbudowanej wielotorowej opowieści. Taki tekst jest otwarty na realną współpracę autora i czytelnika, który zestawia wybrane przez siebie „małe narracje” i scala je w procesie własnej, siłą rzeczy linearnej, lektury. Zatem nie tylko tyle interpretacji, ilu czytelników. W tej sytuacji komunikacyjnej powstaje tyle czytanych tekstów, ilu jest współtworzących je czytelników¹⁷.

Krążenie drukowanych utworów literackich w przestrzeni społecznej polegało przede wszystkim na wymianie znaczeń. Komunikacja literacka koncentrowała się na tekście, na jego rozumieniu

¹⁷ R. Chymkowski, *Literatura na morzu i w sieci, czyli kim chce być czytelnik e-książek*, w: *Liternet*, dz. cyt.

i interpretacji, przy tym czytelnik starał się przede wszystkim rozszyfrować intencje autora. Natomiast pragmatyczny wymiar zachowań czytelniczych mieścił się na zewnątrz dzieła, poza nim, i zawierał w pytaniu: co ludzie robią z literaturą? W interaktywnym Internecie czynnik pragmatyczny jest wpisany w przestrzeń przekazu, w samą strukturę powieściowego hipertekstu, i bierze bezpośredni udział we współustanawianiu znaczeń lektury. Odbiorca w miarę swoich kompetencji bierze udział we współkreacji. Jednak to autor stwarza mu taką szansę.

I jeszcze jedna kwestia. Multimedialność, która jest cechą Internetu ze względu na wspólny cyfrowy mianownik, pozwala na bliskie sąsiedztwo odmiennych materii znakowych – słowa, dźwięku, obrazu statycznego i dynamicznego obrazu, animacji, plików wideo. Z tej niezwyklej możliwości korzystają niekiedy opowieści literackie. Może to przypominać towarzyszące tekstom literackim ilustracje. Tworzy jednak inną jakość, nazywaną z braku adekwatnych określeń hybrydyzacją. Czym byłby dla literatury taki kierunek zmian?

Na tej samej scenie. Elementy nowego wizerunku/wizerunków

Wszystkie odmiany literatury – drukowana od czasu Gutenberga, audialna od ośmiu, dziewięciu dekad, elektroniczna od paru dziesięcioleci – są obecne w naszej współczesności. Od dominanty tworzywa werbalnego w utworach drukowanych w książkach i czasopismach, przez przekazy audialne bazujące na mowie i innym materiale audialnym, do powieści opartych na piśmie elektronicznym oraz ewentualnie multimedialnych dodatkach – literatura jako dziedzina kultury korzysta z pojawiających się możliwości technologicznych i semiotycznych, by współbrzmieć z cywilizacyjnymi przeobrażeniami oraz zmieniającą się percepcją i wrażliwością uczestników kultury. Nowe technologie i przemiany społeczne sprzyjają demokratyzacji udziału w kulturze, rozszerzają dostępność dóbr kultury, odsłaniają powszechną potrzebę ekspresji, wyzwalają postawy kreatywne. Jednocześnie zmieniają wyobrażenia o sztuce i życiu, o roli pracy i zabawy, o powadze i ludyczności, o wartościach sytuowanych wyżej i niżej. Zmieniają sytuację literatury.

Występuje teraz w trzech podstawowych postaciach związanych z odmianami samego tworzywa językowego – na różnych nośnikach – zaliczane są do niej nowe obszary i w rezultacie tych przemian pozyskuje nowych uczestników. Jej obecność w społecznej przestrzeni staje się rozleglejsza i intensywniejsza, wielorako rozwarstwiona, bardziej zróżnicowana w swoich funkcjach¹⁸. Digitalizacja, która wzmocniła audiowizualny typ kultury, stworzyła też wspólną płaszczyznę ułatwiającą mieszanie się rozmaitych pod względem semiotycznym przekazów. Gatunki i teksty wędrują po różnych mediach, tworząc tak zwane wypowiedzi hybrydowe. Ich niejednorodność znakowa staje się coraz częstsza i rodzi pytania o konsekwencje znaczeniowe tych zjawisk.

Dawne połączenia werbalno-obrazowe zachowywały rozdział funkcji – słowo znaczyło, obraz przedstawiał. Wielotorzywowe spektakle sceniczne nie podważały autonomii poszczególnych dziedzin sztuki. Uznane podziały, wyraźne granice były wynikiem ich stabilnej pozycji, wyrazem „kulturowej zgody” co do ich funkcji. Zdarzało się wprawdzie, że zapisy graficzne mogły zawierać projekty foniczne (np. część twórczości Mirona Białoszewskiego), że utwory drukowane stawały się partyturą na głosy rejestrowaną audialnie (np. niektóre teksty Zbigniewa Herberta). Jednak poważną zmianę spowodowaną udźwiękowieniem ruchomej fotografii i uruchomieniem procesów integracyjnych wewnątrz filmowych przekazów wzmocniły dopiero inne analogowe narracje audiowizualne. Digitalizacja zasadniczo potwierdza ten kierunek przemian.

Pierwsza dekada XXI wieku, przynosząca zmieniony kontekst dla funkcjonowania literatury, wyraźnie już sprzyja przenikaniu się literatury i mediów. Zarazem sprawia, że dominujący w kulturze typu werbalnego wizerunek literatury teraz jawi się niczym fascynujący wierzchołek góry lodowej. Przesłanki nowego wizerunku – a może nowych wizerunków – są teraz wpisane w komunikację społeczną¹⁹.

¹⁸ Zob. M. Hopfinger, *Zmiana miejsca?*, w: *Co dalej literaturo? Jak zmienia się współczesnie pojęcie i sytuacja literatury*, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Warszawa 2008.

¹⁹ Zob. M. Hopfinger, *Sztuka i komunikacja: sygnały zmian całej kultury*, w: *Nowe media...*, dz. cyt.

Współczesne położenie literatury może sprawiać wrażenie chaosu²⁰. Jednak wyłaniają się, jak myślę, pewne tendencje, które wpisują się w różne wymiary komunikacji społecznej. Komunikacja społeczna w przeciwieństwie do sztuki ma charakter egalitarny, nieporównanie szerszą bazę społeczną, jest nastawiona na informowanie oraz porozumiewanie się ludzi w skali społecznej, publicznej. Dzięki współczesnej infrastrukturze odbywa się na oczach całego społeczeństwa, przy zainteresowaniu bądź z udziałem pewnej jego części. Organizują ją fachowcy, a do jej odbioru wystarczają przeciętne kompetencje i orientacja w popularnych tematach. Komunikacja społeczna jest w znacznym stopniu częścią codziennego życia.

Korespondują z nią utwory literackie, które proponuję zaliczyć nie tyle do literatury jako sztuki słowa, ile do komunikacji literackiej. Utwory te łatwiej niż dzieła autoteliczne włączają się w dyskurs publiczny. Ich autorzy przywiązują mniejszą wagę do niepowtarzalności, opierają się na znanych wzorach, strategią jest ich świadome powtórzenie. Odwołują się do cech gatunkowych, ale wprowadzają też pewne modyfikacje. Innowacja jest potrzebna tym przekazom, by w grze z odbiorcą ją oswoić, a następnie wprowadzić kolejną dawkę. Talent nie odgrywa tu roli demiurgicznej, lecz sprawnościową, a sukces polega na umiejętnym wypośrodkowaniu między znanym i uznanym schematem a jego trafną modyfikacją, na grze między powtórzeniem a zmianą. O odbiorze decyduje z jednej strony aktualność podnoszonej problematyki, dylematy tożsamości zbiorowej, z drugiej – znajomość gatunkowych konwencji, szukanie ciekawych doznań czy wzorów zachowań, doświadczeń lekturowych i życiowych.

Widoczne stają się również przesłanki zwrotu w stronę potoczności, fascynacja doświadczaniem codzienności przez tak zwanych zwykłych ludzi, ich autentycznymi przeżyciami, powszednimi zdarzeniami, prywatnością, budowaniem tożsamości przez jednostki. Autor nieprofesjonalista, amator, ale mający potrzebę ekspresji, podzielenia się swoją historią, sprawą, chcący uzyskać opinie innych ludzi na swój temat może liczyć na ich zainteresowanie. Oczekują

²⁰ Por. B. Chachulska, *Utwór literacki...*, dz. cyt.

zresztą wzajemności. Wymownym przykładem tego zjawiska są blogi²¹. Także domowe strony WWW czy tak popularne profile na serwisach społecznościowych. Ale nie tylko. Znajduję wiele ogłoszeń prasowych zachęcających odbiorców do osobistej aktywności: napisz o sobie, nagraj się, zrób zdjęcia, nakręć film komórką. Autorstwo demokratyzuje się. Kreatywność staje się wzorem powszednim. Swoista desakralizacja obejmuje nie tylko temat czy formę wypowiedzi, dotyczy także miejsca i czasu uczestnictwa. Już nie wyróżniona przestrzeń, jak na przykład sala teatralna, filharmonia czy muzeum, ale i zwykła miejska przestrzeń – place, ulice, parkany, stadiony – okazuje się dobrym miejscem dla teatru ulicznego, koncertu czy ekspozycji. I oczywiście przestrzeń prywatna. Te zdarzenia odbywają się nie w czasie wyjątkowym, odświętnym, lecz w czasie zwykłym, powszednim, co *nota bene* stało się jedną z przesłanek opinii o rozszerzającej się ludyczności obecnej kultury. Wiele elementów zarysowanej sytuacji występowało wcześniej. Teraz jednak tendencja ta znajduje oparcie zarówno w przemianach społecznych, jak i technologicznych.

Literatura ma dzisiaj, jak myślę, kilka różnych wizerunków, które sytuują się między sztuką a komunikacją. Dzieło literackie, w wysokim obiegu rozumiane jako „zobowiązanie estetyczne” z wyrazistą organizacją materiału językowego, oryginalnością rozwiązania artystycznego, autoteliczne, konstruujące fikcyjny świat przedstawiony, profesjonalne, oparte na autorytecie i talencie, należy do paradygmatu sztuki. Literatura jako sztuka słowa w sposobie funkcjonowania jest dzisiaj zbliżona do subkultury.

Inne wizerunki literatury „wtopione” w komunikację społeczną, między sferą publiczną a sferą prywatną, posługujące się często językiem potocznym, budujące tożsamości zbiorowe i jednostkowe, nierzadko na pograniczu z mediami: prasą, radiem, telewizją, Internetem, mieszczą się w paradygmacie komunikacji społecznej.

W sposobie przejawiania się wizerunków literatury dochodzi do głosu podstawowy mechanizm ewolucji kultury oparty na ciągłości i zmianie.

²¹ Por. M. Hopfinger, *Zmiana miejsca?*, dz. cyt.

Summary

The image of literature as an art of words, dominant in verbal culture, had undergone gradual decomposition in the second half of the 20th century. This process coincided with civilization transformations, development of the audiovisual culture, the distance between the language of high literature and the general language. The change of both this situation and the function of literature was revealed and triggered by the 1989 breakthrough. Against this background, it is possible to clearly distinguish types of literature based on various carriers. Apart from printed literature (written language), for the last 8-9 decades there has been audial literature (speech) and since the interwar period – electronic literature (electronic writing).

Today, the basic mechanism of the culture's evolution i.e. the interplay of continuity and transformation generates a few images of literature. With regards to its functioning, literature as an art of words is close to a sub-culture. Other images present in literary communication enter the public discourse in a more direct manner, often sharing space with the media. Literary works find their place between the paradigm of art and the paradigm of social communication.

ANDRZEJ WERNER

Rozwody i powroty

Spoglądając na relacje polskiej kultury z władzą komunistyczną w czasach PRL-u, można zastosować i stosuje się dwie różne perspektywy, dwie strategie poznawcze. Dokładnie przeciwstawne sobie i prowadzące do przeciwstawnych wniosków. Każda z nich jest jednocześnie zasadna, ale też i kłamliwa, każda ma swoich zwolenników i tradycję myślową. Wykluczają się nawzajem, ale i nieuchronnie uzupełniają.

Zacznijmy od tradycji starszej i zapewne bardziej rozpowszechnionej. Ma za sobą dwa wieki historii i wsparłą na oporze wobec obcej opresji tożsamość zbiorową. A więc opór, niezgoda na porządek wprowadzony siłą, choć początkowo przyjmowany entuzjastycznie przez wielu późniejszych kontestatorów, mimo że niezłomna, nieprzejednana postawa niektórych również i we wczesnych latach świadczyła dodatkowo o ich przenikliwości. Jawnych popleczników władzy, nie tyle z przekonania, bo te odgrywają coraz mniejszą rolę, ile z koniunkturalizmu, dla korzyści albo choćby ze strachu – zostawiamy na uboczu. Owszem byli, uprzykrzeni, a nawet niebezpieczni, ale bez artystycznych czy choćby tylko poznawczych aspiracji. No, może z nielicznymi wyjątkami. A ci oporni? Oni pozostają na placu boju. Oczywiście jest zróżnicowanie skali, radykalności oporu; różne są pola, na których jest on manifestowany – dotyczy współczesnej rzeczywistości społecznej, politycznej, kulturalnej, ale także przeszłości, wyobrażeń społecznych, starych i nowych mitologii oraz ich wzajemnego związku.

Druga perspektywa, wychodząc od podstawowej wartości, jaką jest dla sztuki wolność, zwraca uwagę na nieuchronne zarażenie

każdego tworu kultury w państwie totalitarnym mikroblem niewoli, podporządkowaniem narzuconemu porządkowi, a więc i kolaboracją ze złem. Nie wyklucza, że stopień zniewolenia bywał zróżnicowany, także i zakres kolaboracji, liczy się jednak nie „zysk”, lecz „strata”. Jeśli zysk został lepiej zapamiętany, jeśli budził społeczne emocje nie tylko wśród skorumpowanych kolaboracją nadawców, ale i wśród odbiorców, to znaczy, że odbiorcy byli równie skorumpowani jak autorzy. A to już czyni cokolwiek wątpliwą wspierającą się na takich założeniach wiedzę. Zwłaszcza jeśli ma ona dotyczyć właśnie procesu komunikacji społecznej zachodzącej za pośrednictwem literatury i kina.

Irytujące wszakże było również za dobre samopoczucie twórców, którzy z całą pewnością nie należeli do posłusznych wykonawców polityki kulturalnej założonej przez partię komunistyczną, a także towarzyszącej im publiczności: wszyscy razem nazbyt chętnie, choć niekoniecznie ze złej woli, zapominali o kontrybucjach, które trzeba było, a niekiedy chciało się płacić.

I już nie tylko gwoli prawdy i sprawiedliwości, ale i ze względu na pożytek z badań dotyczących w tym przypadku komunikacji społecznej przez medium kultury należy dążyć do rozsądnego kompromisu między tymi przeciwstawnymi perspektywami.

Co znaczy w takim właśnie kompromisowym ujęciu opór? Niekoniecznie świadomą opozycję ideową, z wyraźnie skryształizowanym polem wartości przeciwstawnym teorii, a zwłaszcza praktyce komunistycznych rządów. Sprzeciw występował często w ukrytej postaci – nie tylko dlatego, że jawne demonstrowanie niezależnych przekonań było teoretycznie niemożliwe, ale dlatego że w konfrontacji z narzuconym i trwającym choćby tylko dziesięć lat porządkiem i jego językiem demonstracje takie stawały się niemożliwe do pomyślenia. Utworzył się taki system gry z nieakceptowanym językiem, że warunkiem komunikacji – również z odbiorcami, którzy założeń tamtego języka nie podzielali – był kompromis nie tyle z nowomową, ile z koniecznością, a więc tym, co za konieczność było uważane. Opór nie wyklucza także, iż w jakiejś części ówczesne przekonania twórców mogły być zgodne z taką czy inną wersją oficjalnej wykładni albo nawet z niej zaczerpnięte, zwłaszcza

w stosunku do przeszłości obciążonej z innych źródeł płynącą krytyką. W czasach tak wielkiej mobilności poglądów – od zauroczenia komunizmem do przejścia na stronę nieufności, a nieraz i wyraźnie zaznaczanej niechęci czy wręcz opozycji – błędy pryszczatej młodości czy nawet wymownego konformizmu (z ciężkich lat 48–55) nie powodują utraty wiarygodności. Mile widziane były również wyjaśnienia, choć rzadko spełniały one warunki pełnej wiarygodności (Flaszenowskie *womitowanie*)¹. Reasumując: wspomniany opór to co najmniej indywidualna korekta zmonopolizowanej i odmawiającej prawa do korekty wykładni oficjalnej. I milczące porozumienie między twórcami a publicznością kulturalną opierało się właśnie na zaufaniu, że kultura to prawo będzie się starała egzekwować. Poszczególne oferty korekt nie musiały trafiać do przekonania tej czy innej, nawet przeważającej grupy odbiorców, ważne, że były, stanowiąc żywe, poddające się publicznej debacie miejsca w oceanie doktrynalnej martwoty.

Dwa słowa o prehistorii. W przedwojennym polskim kinie adaptacje literackie stanowiły ponad połowę całej produkcji filmowej. Większość tych filmów została zrealizowana na podstawie utworów dobrze zadomowionych w tradycji, należących jeśli nie do literackiego kanonu, to do grupy określanej mianem literackiej klasyki, choć byli tu i autorzy romantyczni, i pozytywści, i pisarze okresu Młodej Polski. To przymierze literatury i filmu było jednak przymierzem najzupełniej pozornym. Relacje były jednostronnie pasożytnicze. Film brał z literatury nazwisko autora, tytuł utworu, ich tak czy inaczej zasłużoną popularność, czasem strzępek fabuły, szkielety bohaterów, po czym tak spreparowaną całość przenosił do innego wymiaru, innej przestrzeni, innego obiegu komunikacji społecznej. Poza kilkoma wyjątkami były to przenosiny z obiegu wysokoartystycznego do obiegu kultury popularnej, masowej czy nawet brukowej. Procesy te zostały opisane przez Stefana Żółkiewskiego i Marylę Hopfinger².

¹ L. Flaszen, *Głowa i mur*, Kraków 1958.

² S. Żółkiewski (m.in.), *Kultura literacka 1918–1932*, Wrocław 1973; M. Hopfinger, *Adaptacje filmowe utworów literackich*, Wrocław 1974.

W Polsce komunistycznej kino zyskało na znaczeniu. Nie była to jednak bynajmniej szczęśliwa okoliczność, bo status „najważniejszej ze sztuk” oznaczał zarazem szczególną kontrolę i zaprzęgnięcie do propagandowej orki. Wprawdzie już wkrótce wszystkie rodzaje sztuki, łącznie z filmem i literaturą, stanęły w tym samym socrealistycznym ordynku, ale te pierwsze kilka lat znaczyło w procesie literackim więcej niż artystyczne dokonania, skądinąd przecież wcale niemałe. W ten sposób bowiem została ufundowana pewna ciągłość, która nawet jeśli przerwana pustynnym czasem socrealizmu, to jednak istniała: po 56 roku było do czego wracać.

Wejście kina w wysoki obieg kultury

Różnicę między kinem a literaturą w pierwszych latach po wojnie określało marksowskie prawo: wszystkie środki produkcji, a wkrótce i dystrybucji, znalazły się w rękach państwa. A jednak zmiany nie ograniczały się do tych na niekorzyść bezwzględnie kontrolowanego w sferze ideologicznej kina. Kino to nie tylko zrealizowane projekty: one pozostają na placu boju i wyznaczają faktyczną, aktualną sytuację komunikacyjną między twórcami a publicznością. Pozostają jednak jeszcze niezrealizowane projekty, scenariusze, zmasakrowane przez państwowego producenta ofiary cenzury. Powstawały one nie tyle ze względu na potrzeby monopolisty, ile w związku z porządkiem myślenia i mogą stanowić czynnik nowego, gdy pojawią się nowe warunki.

Może to i po trosze powojenna bieda skłoniła wybitnych pisarzy do poszukiwania zarobku w na poły jeszcze jarmarcznej, ale zasobniejszej dziedzinie. Zwłaszcza Czesław Miłosz zachował do końca życia przekonanie o drugorzędym znaczeniu filmu w kulturze, w przedwojennej Polsce niezłe uzasadnione, później – przynajmniej do pewnego czasu – coraz bardziej anachroniczne. Ale do swojej pierwszej i jedynej autorskiej pracy dla filmu (później była jeszcze obustronnie źle wspomiana współpraca z Tadeuszem Konwickim przy ekranizacji *Doliny Issy*) wniósł niespreparowaną specjalnie na użytek muzy o podejrzanej konducie historyjkę, ale opowieść, w której zawierało się jedno z najważniejszych pytań owego czasu, pytanie również osobiście głęboko przeżywane przez poetę. W *Rodzinnej*

Europie Miłosz wspomina wczesną po zakończeniu wojny wyprawę z Jerzym Andrzejewskim do Warszawy tuż po zakończeniu wojny, kiedy to, stojąc wśród wypalonych ruin, zadawali sobie pytanie: *Czy warto było?* Tak właśnie zrodził się pomysł *Robinsona warszawskiego*, scenariusza napisanego wspólnie z towarzyszem wyprawy. Scenariusz, a właściwie nowela filmowa powstała, ale natychmiast pojawiły się żądania zmian, potem kolejnych przeróbek, potem autorzy wycofali swoje nazwiska, a scenariusz przerabiano, aż – dopiero w roku 1950 – powstał żaloszny kikut, w niczym niepodobny do pierwotnego zamysłu. Ale właśnie w dziesięć lat później pytanie „Czy warto było?” stanie się jednym z najważniejszych dla formacji, która stworzyła polską szkołę filmową. Zaraz po wojnie pytanie to było w literaturze formułowane dość nieśmiało, nie tyle zresztą ze względu na cenzurę, ile pewną dwuznaczność w ówczesnej sytuacji politycznej. Wróciło po październiku, choć zadawano je raczej pośrednio niż bezpośrednio. Zaś w historiografii – to już oczywiście, choć szczególnie utrudnione: zbyt wiele kwestii, zbyt wiele faktów wkraczało na teren cenzuralnego tabu.

Najważniejszy wniosek, jaki dla naszych rozważań wyłania się z tego przykładu, polega właśnie na jednokładności inspiracji literackich i filmowych, wejściu kina w ten sam obieg, którym chciała – bardziej chciała, niż mogła – żyć literatura, rozprawiając o sprawach ważnych, intensywnie przeżywanych w wymiarze społecznym. Sam fakt, że to pisarze inspirowali kino, ma tu akurat drugorzędne znaczenie, wybiegając wprzód, można wskazać wiele przypadków, kiedy na szlaki penetrowane przez literaturę wkraczali filmowcy bez pośrednictwa pisarzy³. Jeśli to się potwierdzi, nie ma potrzeby rozpatrywania związków literatury i filmu w porządku adaptacyjnym: literacki oryginał – adaptacja filmowa, ich podobieństwa i różnice były przecież powodowane różnorodnymi przyczynami. Istotniejsze jest miejsce w całości kultury, funkcje komunikacyjne w jej obrębie.

³ I tak na przykład *kino moralnego niepokoju* w latach siedemdziesiątych kontynuowało pewne założenia programu wyłożonego w głośnym *Świecie nie przedstawionym* Zagajewskiego i Kornhausera.

Drugi charakterystyczny przykład łączenia się obiegu kultury to projekt filmu na podstawie oryginalnego scenariusza Jarosława Iwaszkiewicza *Dom na pustkowiu*, według którego powstało także samodzielne opowiadanie. Znowu projekt raczej niż film, bo w trakcie realizacji (w reżyserii Jana Rybkowskiego) dokonano licznych poprawek korygujących jego wymowę ideologiczną. Film został zaprezentowany w 1959 roku na festiwalu w Wenecji, wzbudził tam zainteresowanie, ale w kraju wstrzymano jego rozpowszechnianie. Na zjeździe filmowców w Wiśle, odgrywającego taką samą rolę jak szczeciński zjazd pisarzy, poddano go ostrej krytyce ideologicznej, która znalazła później przedłużenie w prasie. Film jeszcze raz przerobiono. Na ile gruntownie – trudno powiedzieć. Niemożliwe jest porównanie poszczególnych wersji, zachowała się bowiem tylko wersja ostateczna.

Filmem nawiązującym do szerokiego obiegu literackiego w okresie tużpowojennym był także *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej (1948) – filmowy odpowiednik ukazujących się wówczas wspomnień więźniów i więźniarek obozów koncentracyjnych. Na prozę obozową Tadeusza Borowskiego było jeszcze za wcześnie – również i dla literackiej publiczności. Tak jest zresztą, poniekąd, do dnia dzisiejszego. Innym przykładem był film Aleksandra Forda *Ulica Graniczna*. Dość wyjątkowym, bo problem zagłady narodu żydowskiego bardzo rzadko w kinie powojennym znajdował drogę na ekrany.

Powinowactwa z wyboru

Gdy mowa o kinematografii popaździernikowej, a więc o kinie, które wkrótce zostanie nazwane polską szkołą filmową nie tylko w kraju, ale i wszędzie tam, gdzie mnogość zjawisk kulturalnych porządkuje się za pomocą ogólnych terminów, na pierwszy plan wybija się wyróżnik tematyczny. A więc wojna, okupacja, rozrachunek moralny z typowymi postawami w historii i wobec historii, z polskim losem znacznym poświęceniem i klęską. Współobecność twórców i filmów zajmujących się również innymi problemami wskazuje jednak na potrzebę wprowadzenia wyróżników nie tylko tematycznych, oznaczających głębsze powinowactwa pozornie odrębnych zjawisk. Wprowadziłem kiedyś tego rodzaju kategorię, którą

jest prowokujący, polemiczny, demitologizacyjny stosunek do wyobraźni zbiorowej⁴. Kategoria ta wydaje się szczególnie przydatna przy badaniu kina jako narzędzia komunikacji społecznej. A już zwłaszcza w planie porównawczym, na tle całości życia kulturalnego w kraju.

Owa kategoria ujawnia znacznie głębsze powinowactwa między kinem a literaturą, niż to wynika z prostego wyliczenia ekranizacji istniejących niezależnie utworów literackich. Twórcza zdrada: trafne określenie Alicji Helman⁵ (za Escarpitem) jest o tyle dwuznaczne, że wykorzystanie w innym języku potencjału artystycznego (i komunikacyjnego) literatury, niekiedy tak doskonałe, że przekracza horyzonty „oryginału” – jest w takim samym stopniu „zdradą” jak zaprzepaszczeniem szansy, świadomym czy nieświadomym przeniesieniem narracji do innego obiegu. Owszem, adaptacji było wiele, Jerzy Stefan Stawiński pisał scenariusze według własnych opowiadań, Jerzy Andrzejewski, Józef Hen, Aleksander Ścibor-Rylski – podobnie. W pewnej części były to adaptacje literatury powstałej wcześniej, przed nałożeniem kulturze socrealistycznego kagańca. Filmy na podstawie tej literatury wówczas powstać nie mogły. Po 56 roku stało się to – choć nie bez trudności – możliwe. Stąd i tematyczna koncentracja wokół wojennych i tużpowojennych rozrachunków, po 56 roku dodatkowo atrakcyjna dzięki możliwości rehabilitacji oczernionego przez propagandę pokolenia akowskiego. Utwory literackie oraz scenariusze o tej tematyce powstawały zresztą nadal po 56 roku i były również ekranizowane, jednocześnie jednak zainteresowania pisarzy, poświadczone popularnością wśród czytelników, zwracały się coraz bardziej ku rzeczywistości zakłamaney ponad granice wyobraźni. Albo ku paraboli pozwalającej odsłonić jakieś cechy systemowe, strukturalne owej rzeczywistości – formie tym zresztą wygodniejszej, że nie tylko wówczas modnej, ale i ukrywającej jad przed okiem cenzora (Mrozek, Andrzejewski, Kazimierz Brandys). Ukrywającej wszakże również treści niewygodne,

⁴ W *Historii filmu polskiego* t. V, Warszawa 1985; por. też A. Werner, *Polskie, arcy-polskie...*, Warszawa, Londyn 1987.

⁵ A. Helman, *Twórcza zdrada: filmowe adaptacje literatury*, Poznań 1988.

często istotne dla szczerości rozrachunku najbardziej osobiste udziały własne.

Wielkim paradoksem tych czasów zelżonej nieco niewoli, choć wówczas różnica wydawała się i musiała się wydawać kosmiczna, był właśnie fakt, że ten nurt kina, który zrodził dzieła najważniejsze, najbardziej poruszające, był w pewnym sensie poniekąd przypadkowy. Andrzej Wajda na przykład przed *Popiołem i diamentem* marzył o realizacji scenariusza Hłaski *Głupcy wierzą w poranek / Następny do raję*, a potem nawet przymierzał się do ekranizacji prozy Moniki Kotowskiej. Choć może to ogólne stwierdzenie jest zbytnią przesadą i firmowa konstatacja Tadeusza Konwickiego (od *Ostatniego dnia lata* i *Sennika współczesnego* po *Wniebowstąpienie* i *Jak daleko stąd, jak blisko*), że czas terażniejszy wegetuje pod terrorem czasu przeszłego, czasu wojny, co świadczy zresztą tyleż o sile przeszłości, co o iluzoryczności fundamentów dnia terażniejszego, była prawdziwa zarówno w odniesieniu do mieszkańców Miasteczka, którzy być może chodzili niekiedy do kina, jak i twórców, którzy dla nich kręcili swe filmy. W każdym razie o ile pisarzom udawało się niekiedy dotrzeć do terenu zwanego rzeczywistością terażniejszą, a im bardziej podkreślali jej nierzeczywistość, tym bardziej do rzeczywistości się zbliżali, o tyle dla filmowców było to zadanie jeszcze trudniejsze do wykonania. Jedynie na terenie uznawanym za gatunkowe peryferie obszaru kinematografii (niesłusznie!), to znaczy w kinie dokumentalnym, słynna „czarna seria” odsłaniała skryte za socjalistyczną fasadą „tyły”, jakby nawiązując do intencji Ważykowego *Poematu dla dorosłych*. Choć też ściągnęła na siebie wściekle ataki politruków i ich medialnych akolitów. W kinie fabularnym było tego niewiele i z wielkimi kłopotami znajdowały te filmy drogę na ekrany. *Koniec nocy* według scenariusza Marka Hłaski był wprawdzie w skromnym zakresie rozpowszechniany, ale na szczególnych prawach, jako film studencki, dyplomowy. *Miasteczko* debiutantów Dobraczyńskiego, Dziedziny i Łęskiego oczekiwało na rozpowszechnianie dwa lata, „spożytkowane” zresztą na wykonanie narzuconych przeróbek rozjaśniających ciemną tonację zakończenia filmu. Scenariusz Hłaski, ten sam, którym interesował się Andrzej Wajda, trafił w końcu w ręce słuszniejszych twórców – Ewy i Czesława

Petelskich – i pod jeszcze raz zmienionym tytułem *Baza ludzi umarłych*, bez nazwiska Hłaski w czołówce, trafił na ekrany z doczepionym optymistycznym finałem. Choć przecież już w reżyserskim założeniu był balladą w stylu *noir*, a nie rozpoznaniem mrocznych i skrytych sfer rzeczywistości.

Pokrewieństwa i powinowactwa zasadniczego nurtu filmów szkoły polskiej z literaturą – i tą nieco wcześniejszą, sprzed 56 roku, i tą równoległe po październiku tworzoną – to jednak przecież coś znacznie więcej niż unia tematyczna – rozliczenie z niedawną wojenną i tużpowojenną historią. Wspominałem już o szczególnym tonie tego nurtu, zwanym niekiedy – może nieco na wyrost – tonem prześmiewczym, nawet szyderczym, z pewnością natomiast ironicznym i nieufnym zarówno wobec języka urzędowego, interpretacji narzucanych przez propagandę, jak i zmitologizowanych szanów obronnych, radosnych marszów ku świetlanej przyszłości i żałobnych martyrologicznych procesji czy kapliczek z inskrypcją *Gloria Victis*. Ton znany z wcześniejszych literackich manifestacji, przede wszystkim z prozy nazwanej przez Kazimierza Wykę prozą rozrachunków inteligenckich, między innymi *Sprzysiężenia* Kisielewskiego, *Jeziora Bodeńskiego* Dygata, *Drewnianego konia* Kazimierza Brandysa. I tu od razu narzuca się patronat: duch Gombrowicza – w tamtych dziełach istotnie duch, z przedwojennych wspomnień i lektur wywiedziony i wyprowadzony nie tyle na światło dzienne, ile w zaciemnione troskliwie zsuniętymi zasłonami wewnątrz. Rozświetlone później – jest to może nieco zbyt pochopne określenie – pełnym światłem pogodnego października w momencie renesansu popularności, na który łaskawie zezwolono, otoczonego tłumem samotnika warszawskiej kawiarni. Renesans ów w tych właśnie popaździernikowych latach wzmacniało kpiarstwo Sławomira Mrożka, dramaty Tadeusza Różewicza i jeszcze całe mnóstwo naśladowców lub po prostu płynących z prądem.

O funkcjach głównego nurtu szkoły polskiej i wewnętrznych polemikach wokół tego dyskursu napisano wiele i sam dołożyłem do tego swoją działkę⁶. O pożytkach z takiej perspektywy płynących,

⁶ Por. przypis [26] na s. XXX.

ale i ograniczeniach, jakie nakłada. Pożytkach i ograniczeniach wynikających z tej samej miary i powodu. Nie jedynej miary, ale jakże istotnej: wyzwolenia. W skali jednostkowej, ale i społecznej, wreszcie – narodowej, w sferze kultury, świadomości, ale i w sferze politycznej. Wyzwolenia od zła, które mieni się dobrem, od opresji, represji nazywanych opieką, a więc i od kłamstwa, nierzeczywistości, wszechwładnie panującej fikcji. Choć także od podobnych zagrożeń wyrastających z przeciwnej strony: tradycyjnych wyobrażeń społecznych tym staranniej kultywowanych, im silniejsza opresja polityczna, wmówień i obsesji świadomości zbiorowej, mitów obronnych, martyrologicznego odkupienia wartością ofiary. Ograniczenia – zależność przez negację, połowiczność historycznego rozrachunku – wynikały również z wychowania w niewoli, z lęków, z częściowej, przefiltrowanej przez opór indoktrynacji, wreszcie – z jednostronności tej perspektywy. Dla nas w tym miejscu najistotniejsze jest, że te procesy zachodzą równolegle w kinie i w literaturze, niezależnie od tego, czy poszczególne filmy są realizowane na podstawie aktualnie wydawanej literatury.

Pewnego rodzaju taktyczne zamieszanie, zarówno na polu literatury, jak i filmu, wprowadziła kontrofensywa ugrupowania narodo-wo-komunistycznego, które przez obronę tradycyjnego rekwizytorium historycznego chciało uzyskać społeczne poparcie, a zatem i uprzywilejowaną pozycję w partii, wprowadzając jednocześnie zbrojny wysiłek z czasów wojny – u boku Armii Czerwonej – do panteonu wartości narodowych. Właśnie od filmów szkoły polskiej zaczął gwałtowną polemikę pułkownik Zbigniew Żaluski (między innymi z *Lotną* Andrzeja Wajdy i *Zezowatym szczęściem* Andrzeja Munka). Szczególnie istotnym punktem tej dyskusji był spór wokół *Popiołów* Andrzeja Wajdy w 1965 roku, jedna z najbardziej ożywionych i zataczających szerokie kręgi debat kulturalnych w całej historii PRL-u. Punktem wyjścia był film Wajdy, ale dyskusja dotyczyła w równym stopniu tej tradycji myślowej w polskiej kulturze, której patronuje między innymi Stefan Żeromski, tradycji krytycznej czy nawet obrazoburczej, postawy określanej zazwyczaj jako „rozdrapywanie ran”. Stanowiska, jakie się wówczas zarysowały, znalazły niedługo – w marcu i po marcu 68 – swój polityczny wymiar.

Związki twórców osobnych

Jan Józef Szczepański był twórcą osobnym. Jego pisanie o wojnie – o Wrześniu, konspiracji, walkach w partyzantce – wykraczało poza dyskurs charakterystyczny dla szkoły polskiej i analogicznych do jej tonu utworów, wraz ze wszystkimi ujęciami polemicznymi. Nie oznaczało to niechęci do tamtej perspektywy: w tych latach pisał recenzje filmowe dla „Tygodnika Powszechnego” i niejednokrotnie z najwyższym uznaniem wyrażał się o filmach Munka, Wajdy, Hasa czy Kutza. Ale jego scenariusze o wydarzeniach wojennych ani nie epatowały bohaterstwem, ani nie podawały w wątpliwość sensu twardego oporu, również wobec nieporównanie silniejszego wroga. Dylematy moralne sprowadzają się tutaj do wyborów podejmowanych na polu walki, a nie z perspektywy historiozoficznej.

Wolne miasto i *Westerplatte* znalazły twórcę, z którym Szczepański rozumiał się jak z żadnym innym – Stanisława Różewicza. *Wolne miasto* było nawet krytykowane przez zwolenników postaw „antyojczyńskich”, *Westerplatte* odniosło niekwestionowany sukces, i to zarówno u krytyki, jak i publiczności.

Takie właśnie enklawy twórców filmowych i literackich, odpowiadających sobie pod wieloma względami artystycznymi, emocjonalnymi i światopoglądowymi, są szczególnie dobitnym wskazaniem kulturowej jednorodności literatury i kina, wspólnoty życia w jednym organizmie, ze wspólnymi chorobami i wspólną wolą obrony, choć oczywiście na różne sposoby. Jednym z najbliższych Janowi Józefowi Szczepańskiemu pisarzy, najbliższym, by tak rzec, w ich pod wieloma względami bliskiej sobie „osobności”, był Kornel Filipowicz. Również z nim współpracował Stanisław Różewicz, realizując swoje filmy. Nie powiodła się natomiast próba charakterystycznego „przechwycenia” – Szczepański napisał scenariusz o majorze Hubalu, ale współpraca z Bohdanem Porębą, który wbrew wcześniejszym ustaleniom zdołał przejąć zlecenie reżyserowania filmu, zakończyła się wycofaniem przez pisarza nazwiska z czołówki.

Co jednak szczególnie istotne z naszego punktu widzenia, Jan Józef Szczepański nie adaptował własnej prozy – pisał scenariusze jako oryginalne dzieła literackie. Inaczej było tylko ze *Stajnią na Salwatorze*: w tym przypadku Paweł Komorowski nakręcił film oparty

na powstałym wcześniej opowiadaniu Szczepańskiego⁷. Jeszcze dobitniej to zespolenie żywiołów literackich i filmowych wystąpiło u Tadeusza Konwickiego, „najwybitniejszego filmowca wśród pisarzy i zarazem najwybitniejszego pisarza wśród filmowców”. Konwicki nigdy nie napisał scenariusza i nigdy nie nakręcił filmu według któregokolwiek z własnych utworów literackich. Owszem, robili to inni – Andrzej Wajda (*Kronika wypadków miłosnych*) i – niestety – Costa Gavras (*Mała apokalipsa*). Kiedy jako autor scenariuszy sięgał po literaturę, była to dobra literatura, ale cudza (m.in. Iwaszkiewicz, Prus, Strykowski dla Kawalerowicza, Miłosz i Mickiewicz – dla siebie). Z własnej twórczości korzystał tylko w formie oryginalnych scenariuszy. Owszem, uważne oko wyśledzi w filmach motywy obecne w literaturze, a nawet pewne wspólne wątki, jak na przykład w *Zaduszkach* – z *Rojstów* i *Władzy*, w *Salcie* – z *Sennika współczesnego*, w *Jak daleko stąd jak blisko* – z *Wniebowstąpienia*. Przede wszystkim jednak całość dzieła Konwickiego od *Rojstów* po *Czytadło*, wszystkie powieści, łże-dzienniki, scenariusze i filmy, prowadzi ten sam duch, różnice są tylko w formach wypowiedzi artystycznej.

Wzajemne relacje w latach siedemdziesiątych

W latach siedemdziesiątych wzajemna symbioza polskiego kina i literatury nie była już tak żywa jak w okresie rozkwitu szkoły polskiej. Trochę dziwnie brzmi ta konstatacja, gdy weźmiemy pod uwagę, że właśnie w tej dekadzie powstały najpiękniejsze adaptacje, ekranowe wcielenia polskiej literatury. Andrzej Wajda nakręcił wówczas między innymi *Piłata i innych* na motywach Bułhakowa, *Brzezinę* i *Panny z Wilka*, *Wesele*, *Ziemię obiecaną*, *Kronikę wypadków miłosnych*, Wojciech Has *Sanatorium pod Klepsydrą*, Jerzy Hoffman *Potop*, najlepszą filmowo część Sienkiewiczowskiej *Trylogii*, Jerzy Antczak *Noce i dni*, Janusz Majewski *Zazdrość i medycynę* i *Zakłete rewiry*, Edward Żebrowski *Szpital Przemienienia*, Wojciech Marczewski *Klucznika* i *Zmory*. Są wśród tych adaptacji dzieła znakomite,

⁷ Opowiadanie Szczepańskiego nosiło tytuł *Stajnia na Celnej* i zostało zamieszczone w tomie *Motyl* (Warszawa 1962).

wręcz kongenialne, co przecież nieczęsto się w kinie zdarzało, nie ma nieudanych; są wielkie tytuły polskiej literatury, nie ma autorów i tytułów poślednich. W sumie było ich oczywiście więcej, wymieniam tylko najważniejsze. Ale to wszystko literatura nienowa, dobrze ucukrowana; jeśli ciągle budzi zainteresowanie widzów i przekazuje istotne ludzkie prawdy, to dzięki ciągłości historycznej i uniwersalnym treściom, a nie ze względu na debatę toczącą się równolegle w różnych dziedzinach życia kulturalnego, na różnych polach sztuki.

A jednak idąc znowu tropem innym niż proste, adaptacyjne zależności, można znaleźć w kulturze lat siedemdziesiątych wspólne przesunięcia akcentów między filmem a literaturą, może nawet podziemne, głęboko ukryte ruchy tektoniczne, zmieniające po czasie konfigurację powierzchni. Takim ruchem, początkowo niezauważalnym, były pojawiające się tu i ówdzie wyłomy w jednolitym dotąd, skrajnie krytycznym, demitologizacyjnym etosie po 1956 roku. Atrakcyjność negacji miała wiele złożonych przyczyn i wzorów. Tutaj, choćby ze względu na opór wobec dominacji urzędowej wykładni przeszłości, terażniejszości i przyszłości życia zbiorowego jako głównej klauzuli porozumienia między publicznością kulturalną a twórcami, na pierwszy plan wysuwają się potrzeby i korzyści natury z konieczności politycznej. Konsekwentna i bezkompromisowa krytyka, sceptycyzm wobec każdego komunikatu zdają się rekonstruować podmiotowość na obszarze, gdzie prawo bytu ma tylko zdanie poddyktowane. Im bardziej skłamanym jest świat, w którym żyjemy, tym bardziej nieodzowny staje się dyskurs krytyczny, nie tylko po to, by odrzucić oczywiste kłamstwo, ale i cały język, który urąga regułom wzajemnej komunikacji, język, który zniewala.

Konsekwentna negacja jest w takim przypadku zrozumiałą i potrzebną reakcją obronną. Na teraz i na przyszłość, ale tylko w postawie obronnej. Sprzyja wyzwoleniu z oparów otaczającej bzdury i grozy, ale niczego nie tworzy, nie buduje. Pierwszy impuls do zmiany frontu, uświadomienia potrzeby postaw afirmacyjnych, przyszedł ze strony szczególnie inspirującej zmysł krytyczny: od Leszka Kołakowskiego i zaskakującego zwrotu w jego myśli, jaki przyniosła *Obecność mitu*, napisana jeszcze w kraju, przed wyjazdem (1966–1967), wydana już na emigracji w 1972 roku, w paryskiej „Kulturze”.

Charakterystyczne, że te impulsy pojawiały się równolegle w wielu dziedzinach. W kinie bardzo wcześnie, dzięki Kazimierzowi Kutzowi, który już w pierwszych swoich filmach *Krzyż Walecznych* i znakomitym *Nikt nie woła* ujawnił zasadniczo polemiczny w obrębie polskiej szkoły filmowej ton: bezwarunkową afirmację jednostkowego bytu swoich bohaterów niezależnie od reprezentowanych przez nich postaw w życiu zbiorowym. A właśnie lata siedemdziesiąte rozpoczął od pierwszej części wspaniałego cyklu filmów śląskich, a więc *Soli ziemi czarnej*, przynoszącej niezwykle konsekwentną w swojej czystej jak kryształ formie mitycznej afirmację zbiorowości z jej ładem, porządkiem wartości, opisem obyczajów, a więc jej kulturą zobrazowaną i przedstawioną z precyzją profesjonalnie kompetentnego antropologa i emocją stopionego z całością uczestnika mitycznego obrządku. I kontynuował w tym samym tonie przez *Perłę w koronie* i *Paciorki jednego różańca* – poprzestając na filmach tej właśnie dekady.

W literaturze ślady tego przesunięcia nie są zrazu aż tak wyraźne. Można je odnaleźć w książce Bohdana Cywińskiego *Rodowody niepokornych*, są widoczne w dokonującej się w latach siedemdziesiątych ewolucji poglądów Andrzeja Kijowskiego. I przede wszystkim w szerszym zjawisku zacierania się antagonizmów, zbliżania stanowisk między pisarzami i intelektualistami, których formację światopoglądową można określić jako lewicę laicką, a pisarzami i intelektualistami katolickimi, związanymi zwłaszcza z „Tygodnikiem Powszechnym”, „Więzią” i „Znakiem”, co opisał – intensyfikując tym samym cały proces – Adam Michnik w ważnej książce *Kościół, lewica, dialog*. Decydującym katalizatorem stał się oczywiście wybór Karola Wojtyły na papieża.

Ale była też inna strategiczna analogia. Wyraźne ożywienie w polskim kinie dokumentalnym na początku lat siedemdziesiątych to rodzaj odpowiedzi na program sformułowany w *Świecie nie przedstawionym* Adama Zagajewskiego i Juliana Kornhausera. Wyraźnie sformułował owo pokrewieństwo Krzysztof Kiesłowski, mówiąc o *zasyppowaniu dołów* wyżłobionych przez tendencyjny, skłamaný obraz świata narzucany przez media czy – jak się mówiło wówczas – przekązniki oficjalnej propagandy. Sterowanej przez życzenia, pożądany

politycznie wzorzec mówiący o tym, jak być powinno, a nie jak jest. Jak jest, każdy widzi, jeden lepiej, drugi gorzej i chodzi nawet nie tyle o jakieś nadzwyczajne odkrycia, ile o zapobieżenie stanowi rozszczerzenia świadomości i mentalności, swoistej schizofrenii społecznej: mówi się, przynajmniej oficjalnie, coś całkiem innego, niż widzi, czuje, myśli. Sferą, która nie każdemu rzuca się w oczy, pozostaje obszar międzyludzkich relacji, jaki się w tych warunkach tworzy, i to nie tylko tam, gdzie dotyczy języka oficjalnie zadekretowanego. Odbija się i trafia rykoszetem w to, co najbardziej prywatne, tam, gdzie miała się tworzyć strefa obronna, niezależna od politycznych ustaleń.

A to już problematyka szeroko rozwinięta w nieco późniejszym kinie fabularnym, kolejnym po szkole polskiej wielkim ożywieniu naszej kinematografii; utarła się tu nazwa *kinno moralnego niepokoju*. Choć kino to w znacznie mniejszym stopniu niż wcześniej szkoła polska i jej kontynuacje było bezpośrednio związane – przez adaptacje konkretnych tytułów – z literaturą, analogie funkcjonalne narzucają się z całą oczywistością. Przede wszystkim te właśnie, które wiążą się z oporem wobec autorytarnej opresji i wszystkimi konsekwencjami rujnącymi tkankę życia społecznego, a także jednostkowego, niezależnie od poszukiwanego azylu, wybieranego w geście desperacji. Obraz świata nieprzedstawionego – u jednych szkicowy zaledwie, u innych (na przykład właśnie u Kiesłowskiego, również w jego wczesnych filmach fabularnych, takich jak choćby *Personel* i *Spokój*) dokładny i wnikliwy – odgrywa tu ważną rolę. Charakterystyczne, że dziennikarze związani z władzą przebiegali się w kostium obrońców wartości artystycznych. To filmy z tezą, tendencyjne, publicystyczne, pisali o *Człowieku z marmuru*, *Barwach ochronnych*, *Wodzireju*, *Kung-fu* czy *Aktorach prowincjonalnych*, a gdzie autonomia sztuki, gdzie piękno języka filmowego? Jeśli nawet to kino nie odsłania głęboko ukrytych społecznych i politycznych mechanizmów, jeśli opowiada o czymś, co znane i widoczne, rozbija fikcję, w którą mało kto wierzy – łącznie z jej heroldami – i w ten sposób co najmniej przewycięża wspomnianą schizofrenię. Widzowie czują się odtąd mniej samotni i zachęcani do rozmowy na tematy zakazane. Proszę, widzimy to samo, ale autorzy o tym mówią, a my milczymy.

To samo dotyczyło pamięci: zasypywania dołów czy zapełniania białych plam historii. Nie tak wiele można było w tej kwestii zrobić – kino nie miało, bo i nie mogło mieć drugiego obiegu. Był jeden kanał odwołania się do powojennych doświadczeń, które również oficjalnie zostały ocenione negatywnie. To oczywiście *okres błędów i wypaczeń*, eufemistyczne określenie czasów stalinowskich, umieszczające je poza nawiasem historii jako swoisty „wypadek przy pracy”. W kilku ważnych filmach – od *Człowieka z marmuru* Wajdy po *Dreszcze* Marczewskiego i *Przesłuchanie* Bugajskiego – podkreślano jednak, przeciwnie, systemowy, wynikający konsekwentnie z ustrojowej logiki charakter dokonanego wówczas zła.

W literaturze energia zapisywania nieobecnego w kulturze świata mogła przejść do form bardziej bezpośrednich, niekorzystających już z metafory, paraboli, kostiumu historycznego, języka ezopowego: wola oporu wyraziła się w sposób szczególnie skuteczny przez stworzenie niezależnego, alternatywnego obiegu kultury. W konsekwencji wyszła w znacznej części poza ramy literatury *sensu stricte*, w formy pisarstwa publicystycznego, politycznego, historycznego.

Istnienie, co więcej, mimo różnorodnych represji policyjnych, rozszerzenie drugiego obiegu różnicowało sytuację w kulturze w czasie przedłużonego stanu wojennego, to znaczy w latach 1982–1988. Również, a może przede wszystkim zwiększało przepaść między filmem a literaturą. W literaturze, dzięki drugiemu obiegowi energia oporu wobec zaistniałej sytuacji, a inaczej mówiąc, zdrowa reakcja protestu przeciw opresji czy choćby potrzeba trzeźwej i uczciwej relacji z tego, co się w kraju dzieje, mogły się przy pewnym ryzyku zrealizować. Kino zostało poddane policyjnemu wręcz nadzorowi i nie mogło się oczywiście z tego uścisku wyzwolić. Jedyną formą, zresztą w pełni wykorzystaną, było rozpowszechnianie na nielegalnych kasetach zatrzymanych przez cenzurę, a wyprodukowanych wcześniej filmów, takich jak na przykład wspomniane *Przesłuchanie*. W rezultacie pozostawał albo eskapizm, ucieczka w tematy obojętne, albo wręcz wyjazd za granicę. Korzystano z tych rozwiązań powszechnie, choć oczywiście i wówczas zdarzały się wyjątki: spsiałemu (nie obrażając moich ulubionych czworonogów) w przeważającej części kinu udawało się niekiedy sugestywnie zilustrować

ogólnie spisałe życie (na przykład Marek Koterski). Krzysztof Kieślowski zauważył później: „Myślałem wtedy – do dzisiaj zresztą tak myślę – że stan wojenny był klęską wszystkich, że wszyscy go przegrali, nikt nie wygrał. W stanie wojennym wszyscy opuściliśmy głowy. Myślę, że dzisiaj ponosimy tego konsekwencje. Bo jeszcze raz straciliśmy nadzieję. To pokolenie, do którego ja należę, już nigdy głowy nie podniosło, mimo że jak odzyskało władzę w 1989 roku, to próbowało robić minę, że jeszcze ma i energię, i nadzieję. Ja już nigdy nie uwierzyłem”⁸.

By dobitnie przedstawić różnicę między dwiema dziedzinami kultury, pozwolę sobie wprowadzić wątek osobisty. Pracowałem wówczas w obu dziedzinach, w filmie nie tylko jako krytyk, ale i praktyk – byłem kierownikiem literackim w zespole „Rondo” Wojciecha Hasa. Z tej posady oczywiście po internowaniu wyleciałem, ale przynajmniej z hukiem, którego właśnie obawiali się mocodawcy. Przy literaturze było przytulniej, choć przecież nie bez kłopotów. Mogłem jednak nie tylko knuć w niezależnym wydawnictwie, ale właśnie dzięki istnieniu drugiego obiegu pisać książkę, o której wcześniej nie mógłbym nawet pomyśleć. Będąc zarazem prawie pewnym, że tak czy inaczej trafi do czytelników.

Rozwód po wyzwoleniu

Czy to, co nastąpiło po odzyskaniu wolności, po roku 1989, było całkowitym zaskoczeniem? Chyba niezupełnie. Z jednej strony pojawiały się mało optymistyczne przepowiednie – przecież wiedza o tym, jaką pozycję zajmuje sztuka w życiu wolnych i bogatych społeczeństw, świadomość, że niewola, jakkolwiek paradoksalnie by to wyglądało, jest czynnikiem stymulującym, jednoczącym twórców i publiczność we wspólnym dążeniu czy oczekiwaniu, nie była bynajmniej wiedzą ezoteryczną. Z drugiej jednak strony jakoś tak automatycznie z wolnością kojarzyło się wszystko, co dobre. W każdym razie szybko, może nawet zbyt szybko prywatyzowaną sieć kin zalała fala hollywoodzkiej tandety. W całym repertuarze trudno było

⁸ K. Kieślowski, *O sobie*, opr. D. Stok, Kraków 1997, s. 102.

znaleźć choćby jeden film już nie tylko polski, ale europejski. W ślad za wskazaniami rynku ruszyła też produkcja rodzimych odpowiedników, oczywiście jeszcze bardziej tandetnych, bo do tego towaru potrzeba i pieniędzy, i doświadczenia. Po stosunkowo niedługim czasie sytuacja się poprawiła. Na powrót do w miarę zróżnicowanej oferty trzeba było poczekać dłużej. Nie mówię o tym, by wypominać błędy rewolucyjnej transformacji. Patrząc z perspektywy i porównując sytuację w innych krajach, które znalazły się w podobnej opresji – przede wszystkim w Czechosłowacji i na Węgrzech – widać zrobiono u nas wiele, by zachować ważne miejsce kinematografii w całości kultury narodowej.

Ale interesują nas przede wszystkim relacje filmowo-literackie. Jak w tych nowych i z upływem czasu poprawiających się warunkach wygląda współdziałanie – zrozumiałe, narzucające się nie tylko ze względu na tradycję, ale niejako naturalne? Literaci, przy tak niewielkich kosztach produkcji, dostarczają idee i pomysły, a filmowcy dokonują intersemiotycznego przekładu, uruchamiają własną inwencję formotwórczą i puszczają rzecz w dalszy i szerszy obieg z pożytkiem dla wszystkich.

Otóż pod względem ilościowym relacje te w ostatnim dwudziestoleciu wyglądają bardzo mizernie. Owszem, było w sumie sporo adaptacji, choć wyraźnie mniej, niż bywało wcześniej. Przyjrzyjmy się jednak nieco bliżej, jaka to literatura. *Ogniem i mieczem*, *Stara baśń*, *Quo vadis*, *Pan Tadeusz*, *Zemsta* – ten zestaw określano mianem „kina lektur szkolnych”, choć przecież obejmuje utwory różnej rangi. Z lektur późniejszych dochodzi *Przedwiośnie* i *Ferdydurke*, ponadto z przedwojennego dwudziestolecia: *Pożegnanie jesieni*, opowiadania Marii Kuncewiczowej (*Dwa księżycy* Barańskiego), *Szpital w Cichiniczach* Wańkowicza (Wrota Europy Jerzego Wójcicka) *Kariera Nikodema Dyzmy* Dołęgi-Mostowicza. Z literatury czasu PRL-u: *Pożegnanie z Marią*, *Wyrok na Franciszka Kłosa* Rembeka, *Wielki Tydzień* Andrzejewskiego, *Nim zajdzie księżyc* Czycza (*Nad rzeką, której nie ma* Barańskiego), *Dziennik we dwoje* Stańczakowej i Białoszewskiego (*Parę osób, mały czas* Barańskiego), *Weisser Dawidek* Huellego, wydane na emigracji wspomnienia Oli Watowej. I wreszcie ekranizacje literatury współczesnej, napisanej w tymże

dwudziestolecia: *Ta z Hamburga* Krall (*Daleko od okna* Kolskiego), *Wielbłąd* Orłosia (*Duże zwierzę* Stuhra), *Spis cudzołożnic* Pilcha, *Gnój* Kuczoka (*Pręgi* Magdaleny Piekorz), *Pawilon małych drapieżców* Krystyny Kofty (*Femina* Szulkina), *Opowieści beskidzkie* Stasiuka (*Wino truskawkowe* Jabłońskiego), *Wojna polsko-ruska* Masłowskiej, *Rewers* na motywach prozy Barta, później powstała nowela filmowa *Rewers* tegoż. I to już właściwie wszystko. Dziewięć ekranizacji przez dwadzieścia lat współlistnienia. No, może z wyjątkiem konfekcji literackiej z zapalem przerabianej na tzw. komedie romantyczne: w obszarze kultury masowej wspólnota miłosnych uścisków między kinem a literaturą nie będzie nigdy zagrożona.

Przyczyny rozpadu związku małżeńskiego

Wypada zapytać: skąd wziął się taki niezwyuczajny stan rzeczy? Kino od swych początków łatwo wchłaniało, asymilowało przemiany i odmiany dwudziestowiecznej prozy oddalające przedmiot wypowiedzi od prostej reprezentacji świata postrzeganego – przez zobiektywizowanego obserwatora czy oko kamery. Owszem, w dalszym ciągu aż do dziś opowiada chętnie, może najchętniej „po bożemu”: bezosobowo, linearnie, z powszechnie przyjętą hierarchią znaczenia poszczególnych zdarzeń, przyczynowo-skutkowym rozumieniem ich kolejności i następstwa. I czyni tak nie tylko kino popularne. Niemniej niemal od początku kino na równi z literaturą współtworzyło wszelkiego rodzaju awangardowe „izmy”, śmiało eksperymentowało z wykluczającymi się nawzajem narracjami subiektywnymi, z autotematyzmem, nawet nowopowieściowe trzęsienie ziemi przyjęło ze stoickim spokojem, dając wkrótce swoje własne odpowiedniki. Ale już jednak cokolwiek blade, choć *Zeszłego roku w Marienbadzie* miało przecież swoich frenetycznych wielbicieli. Zresztą ta bladeść nie stanowiła wielkiego zaskoczenia, bo i *nouveau roman* też nie grzeszyło świeżością rumieńców.

„Cienką czerwoną linię” oddzielającą szaleństwo od zdrowia, uzasadniony eksperyment narracyjny czy wręcz teoriopoznawczy od choroby, której znamię jest wspomniana bladeść, wyrysował niezmiernie precyzyjnie i bardzo wcześnie w swoim *Powiekszeniu* Michelangelo Antonioni. Czy można grać w tenisa bez piłki?

Można, czemu nie? Krzykliwi mimowie zdają się nawet dobrze bawić. To oni panują nad sytuacją, wyznaczają reguły czy też brak reguł – materia nie stawia oporu, bo jej po prostu nie ma. Jest to, co my uznajemy za materię. Można więc, tylko po co? Brak piłki nie zostawi śladu w świecie, który zdaje się wszelako istnieć dookoła. Gra jest grą, to przecież tylko zabawa. Ale trup mężczyzny był, choć go nie ma. Był więc, leżał w kręgu drzewa, którego gałęzie powiewają na wietrze, czy go nie było? Tylko drzewo i wiatr znają odpowiedź. A ta nie dla wszystkich może być obojętna.

Za tą czerwoną linią jest już tylko gra w słowa czy obrazy. Nie ma punktu oparcia, czegoś lub kogoś, kto nie daje się zredukować do przedmiotu gry narracyjnej, kto apeluje do naszej wiary w jego istnienie, dzięki czemu zabiegi narracyjne w całej swojej złożoności stają się środkiem problematycznego zbliżenia do przedmiotu (podmiotu), nie zaś celem samym w sobie.

Nie wiem, czy literatura lubi tego rodzaju zamknięcie i skupienie wyłącznie na samej sobie. Wiem, że czyniła to raz po raz, choć chyba nigdy dotąd nie osiągnęła stanu aż tak zapiekłej, wręcz teoretycznej koncentracji, i na ogół była to naturalna reakcja na uprzednie funkcje, które z takich czy innych względów spełniała. Wiem również, że jest w takim kształcie, od przeciągającego się czasu praktykowana w Polsce i zyskuje rzeszę współwyznawców, ograniczoną wprawdzie, ale przecież o żadnej innej nie może już być mowy. Że istnieje publicznie nie tylko i może nie przede wszystkim przez fakt druku, ale dzięki mediom, lecz to też oczywistość. Wiem również, co zresztą najmniej interesujące, że we mnie nie budzi entuzjazmu, nie budzi zresztą niczego, bo troska o literaturę, o to, co literackie, jest tu tylko rodzajem alibi dla autorskiego narcyzmu.

Najważniejsze jest jednak co innego: kino zdaje się nie lubić pewności, że to, co się przedstawia, jest własnością wyłącznie tego, kto to przedstawia, a może nawet – bardziej bezosobowo – języka, w którym to przedstawienie jest zobrazowane. Umiejętność wykorzystania tej komplikacji do własnych, bardzo złożonych celów nie oznacza jeszcze, że właśnie tu filmowiec jest w swoim żywiole. Potrafi przejmująco opowiadać, że czegoś bardzo potrzebnego nie ma, potrafi nawet zbudować z tego istotę dramatu, ale potrzebuje do

tego co najmniej punktu oparcia. Coś przecież jest – samotność i śmierć, osobny przedmiot, który się będzie bronił przed naszymi zakusami, żeby go sobie bez reszty podporządkować, ocalony od stuleci językiem wielkiej literatury, a filmowi niezbędny, by nie zmarować fantastycznego – dlatego właśnie – tworzywa: pokazujemy, jak pociąg wjeżdża na peron. Albo robotnice wychodzą z fabryki w Lyonie. A one przecież żyły, przeżyły tak wiele zwykłych i niewiarygodnych historii, zwykłych w swojej niewiarygodności i niewiarygodnych w zwykłości, potem zmarły, ale nikt nie wymyślił ich istnienia. Te panie wychodziły z fabryki, choćby zdarzenie było nawet częściowo inscenizowane.

Conradowska formuła o wymierzaniu sprawiedliwości widzialnemu światu jest szczególnie ciekawa, gdy położyć nacisk na to, co widzialne. Kryje się tu wówczas postawa odkrywcy tajemnicy tego, co pozornie oczywiste. Widzialne jest zawsze przez kogoś, a to oznacza subiektywną perspektywę. Lecz jednocześnie coś, co się widzi, istnieje samo przez się, zachęca do konfrontacji widzenia z własnym bytem. Przyjęte powszechnie tłumaczenie Anieli Zagórskiej nie jest jednak – zwrócił na to uwagę Jan Józef Szczepański – przekonujące: *wymierzanie sprawiedliwości* kojarzy się nie tyle z miarą, ile z różgą, angielskie *render justice* czy francuskie *rendre justice* (podejrzewam, że pisząc przedmowę do *Murzyna z załogi Narcyza*, Conrad mógł jeszcze przy tak utartym zwrocie myśleć po francusku) brzmi mniej jednoznacznie, a polskie *oddać sprawiedliwość* jest znacznie bliższe Conradowskiej buntowniczej pokorze albo też pokornemu buntowi wobec sił Natury. A co najmniej bacznej uwadze, z jaką przyglądał się tajemniczemu światu. Oddać, a jeśli trzeba, to i wymierzyć sprawiedliwość widzialnemu światu (co samo przez się zakłada, że może być i świat niewidzialny, wobec którego jesteśmy bezradni) jest miarą literatury, ale w nie mniejszym, może nawet większym stopniu stosuje się do sztuki, dla której widzialność jest najważniejszym z wyposażań.

Problem polega więc na ontologicznym statusie widzialnego świata, któremu wymierza się czy też oddaje sprawiedliwość. Trudno wymierzać, a tym bardziej oddawać sprawiedliwość czemuś, czego byt jest co najwyżej mglistym założeniem.

Nasi filmowcy, może nawet przede wszystkim z młodszych pokoleń, zdają się solidnie przywiązani do tego, co widać przez oko kamery, co daje się zweryfikować i zobowiązuje, by dostrzec jak najdokładniej. Wskazuje na to pośrednio dobra ostatnio kondycja młodego kina dokumentalnego – to przecież naturalne zaplecze późniejszych fabularzystów. Ale i wiele zrealizowanych filmów fabularnych zakorzeniono dobrze w określonym miejscu i czasie, z pełną dbałością o szczegóły już nie tylko scenograficzne i kostiumowe, ale przede wszystkim mentalne, o bohaterów z konkretnymi życiorysami, choćby tym konkretem był właśnie brak życiorysu. Nie spełnią one nigdy listy tzw. zamówień społecznych, za którymi kryją się zwykle polityczne postulaty i wymienne sztony w grze takich czy innych, ale zawsze konkretnych interesów. Przedstawiają za to ludzi żyjących w konkretnym obszarze społecznym i kulturowym, w korkociągu przemian, które zazwyczaj przerastają ich możliwości zrozumienia i dostosowania, ale takie już są i oni są tacy, a nie inni; zmieniają się – nie wiadomo: na lepsze czy na gorsze – co najwyżej ich dzieci. Marginesy społeczne? A gdzie jest centrum? Na pierwszych stronach gazet?

Potrzebny byłby długi i złożony wywód krytyczny, by dobrze uzasadnić powyższe twierdzenia. Ograniczę się do wybranych twórców, którzy taki pejzaż, choćby tylko fragmentaryczny, z wieloma miejscami do wypełnienia, w ostatnich latach współtworzyli. Oto niepełny przecież indeks nazwisk: Krzysztof Krauze, Michał Rosa, Andrzej Jakimowski, Dariusz Jabłoński, Piotr Trzaskalski, Przemysław Wojcieszek, Sławomir Fabicki, trójka młodych autorów *Ody do radości* (Anna Kazejak-Dawid, Jan Komasa, Maciej Migas), Marek Lechki, Paweł Borowski, Katarzyna Rosłaniec. Z nich tylko Dariusz Jabłoński skorzystał z literackiej oferty: scenariusz *Truskawkowego wina* został oparty na *Opowieściach beskidzkich* Andrzeja Stasiuka.

Warto przyrzeć się nieco bliżej jednemu filmowi zrealizowanemu według powieści „zza czerwonej linii”, a więc takiej, którą uznałem wcześniej za typ źle przystający do filmowego tworzywa, a w każdym razie skrzący omijany przez rodzimych filmowców. To oczywiście *Wojna polsko-ruska* w reżyserii Xawerego Żuławskiego według powieści Doroty Masłowskiej. Film został dobrze przyjęty przez

dużą część krytyki. I rzeczywiście można podziwiać łatwość, z jaką reżyser odtworzył świat, zdawałoby się, skrajnie literacki i trudny do zobrazowania. Wszystko jest na swoim miejscu, niemal dokładnie tak jak w powieści. Tylko co właściwie z tego wynika? Nie mogłem dociec przez trudne do wytrzymania dwie godziny. Może pytanie jest źle postawione, bo najwyraźniej nic nie ma wynikać. Po prostu oglądamy egzotyczny świątek dresiarzy – i tyle. W powieści fascynował jednak język, autorka najwyraźniej się nim bawiła, wykazując przy tym dużą inwencję. Tutaj, jako narzędzie quasi-komunikacji między ludzką menażerią, bawi – to z pewnością – niedorożków żywiłowo reagujących na kolejne bluzgi. A może to ja funkcjonuję już poza tym paradygmatem odbioru? Czytać Masłowską mogłem jako opowieść dziejącą się na pograniczu czerwonej linii, jako swoisty dramat istot uwięzionych w języku: tlą się w nich jeszcze uczucia i odczucia innego rzędu, ale bohaterowie nie umieją ich wyrazić, używany przez nich język czegoś takiego nie przewiduje. W filmie już choćby efektowna wizualizacja uniemożliwia podobne podejrzenia – w obrazie z językiem mówionym wszystko jest bardziej dosłowne. W rezultacie filmowym odpowiednikiem powieści Masłowskiej okazuje się niemal dwugodzinny wideoklip. Jeszcze raz potwierdza się bliźniacze pokrewieństwo sztuki postmodernistycznej z kulturą masową: te same funkcje na różnym poziomie wewnętrznej komplikacji, a więc i skierowane do różnej publiczności. Dla każdego coś milego.

Szanse reintegracji

Kryzys małżeński nie musi jednak oznaczać końca pokrewnych zainteresowań. Można się było spodziewać, że po odzyskaniu wolności zainteresowanie literatury, a zwłaszcza filmu zwróci się ku tematom dotychczas zakazanym, obłożonym cenzuralnym tabu. A więc przede wszystkim ku białym pląmom w relacjach radziecko-polskich, z Katyniem na pierwszym planie, oraz w międzynarodowym ruchu komunistycznym, a także ku dziejom najnowszym, to znaczy dziejom PRL-u z jego życiem codziennym i historycznymi wstrząsami. Tymczasem realizacji tego rodzaju nie było tak wiele ani po stronie filmu, ani literatury. W słowie pisany funkcję tę

przejęła publicystyka, prace historyczne (tutaj granice są dosyć płynne) i krajowe wznowienia dawnej literatury wydawanej na emigracji, w filmie przede wszystkim kino dokumentalne. W grupie polsko-radzieckiej najważniejsze filmy fabularne powstały na początku dwudziestolecia: *Wszystko, co najważniejsze* Roberta Glińskiego według wspomnień Oli Watowej i oczywiście *Katyń* Andrzeja Wajdy. Filmów o PRL-u było więcej, szczególną rangę mają filmy dokumentalne Macieja Drygasa: *Usłyszcie mój krzyk* i *Jeden dzień w PRL-u*.

Dość nieoczekiwanie najgorętszym, najbardziej autentycznym rozrachunkiem z przeszłością zabronioną, a co najmniej udostępnioną nielicznym wyznawcom w ramach jedynie słusznej wykładni był – z pełną równoległością w literaturze i filmie od początku niepodległości aż po dzień dzisiejszy – temat obecności Żydów w Polsce, ich zagłady w czasie hitlerowskiej okupacji, a zwłaszcza relacji polsko-żydowskich w czasie wojny i później. Do 1949 roku było znacznie więcej świadectw literackich, choćby w literaturze obozowej, która nie ukrywała, że los Żydów był szczególny w swoim okrucieństwie, ale umieszczała to doświadczenie w ogólnej perspektywie okupacyjnej hekatombi. Radykalne wyodrębnienie zagłady Żydów jako osobnej problematyki to czas późniejszy nie tylko w polskiej kulturze. Po 1956 roku niewielu twórcom udało się umieścić w swoich filmach choćby pojedyncze wątki z tego obszaru, a już od marca '68 był to teren wyjątkowo pilnie strzeżony. Równie trudne było to zresztą i wcześniej, zwłaszcza gdy spojrzenie wykraczało poza założoną wersję pełnej solidarności, i tak na przykład wstrząsający film krótkometrażowy Andrzeja Brzozowskiego według opowiadania *Przy torze kolejowym* z *Medalionów* Zofii Nałkowskiej został zatrzymany na półkach. Nadzór nad literaturą był pod tym względem mniej rygorystyczny, choć przecież również dotkliwie zauważalny.

Cenzuralne zapisy czy choćby wyraźne utrudnienia to z pewnością ważny powód skąpej obecności tej problematyki w kulturze PRL-u. Ale czy jedyny? Była to pamięć trudna, niewygodna. Mieściła w sobie ogromną różnorodność postaw z tamtego czasu. Poczucie solidarności i bezsilnego żalu nie likwiduje faktu, że się przeżyło, to znaczy przeżyli ci, którzy mogą pamiętać, a tamci poszli na śmierć. Była także pamięć nierzadko przecież spotykanej obojętności.

Również często spotykanej niechęci, bardziej lub mniej agresywnego antysemityzmu, który – nawet jeśli nie oznaczał poparcia dla działań Hitlera – w obliczu nieszczęścia tych innych ujawniał już bez wątpliwości swą złowieszczą naturę. Jest pamięć o cudzym bohaterstwie, jest może żal, że ty się na nie nie zdobyłeś. Nikt cię nie powinien winić. Co jest cnotą, nie zawsze musi być obowiązkiem, ale ty możesz winić siebie. Rozpowszechniony stereotyp Polaka-antysemity krzywdzi, ale pamięć zbiorowa musi sobie dać radę i ze szmalcownikami, i z potwornością pogromów, i z takimi zbrodniami jak Jedwabne. Pod warunkiem że zostanie wypowiedziana, a nie wyparta, zepchnięta w zakamarki sumienia, które z pewnością da znać, że jest nieczyste.

Natychmiast po 1989 roku rozpoczyna się trudna, oczyszczająca praca pamięci zarówno w filmie, jak i w literaturze. A nawet wcześniej, bo już w 1981 Jerzy Kawalerowicz odzyskuje szansę stworzenia wspaniałej *Austerii* (film ukończono w 1982 roku) według powieści Juliana Strykowskiego i odrzuconego wcześniej scenariusza Tadeusza Konwickiego – filmu, który w dwadzieścia lat później zdumiał moich studentów w Jerozolimie wiernością kulturowej i etnograficznej rekonstrukcji, zdumiał, bo oni czegoś takiego w państwie Izrael doświadczyć nigdy nie mogli; a w 1988 roku, tyle że we Francji, Marcel Łoziński kręci półgodzinny film dokumentalny *Świadkowie*. Wymieniam te dwa filmy, bo pamięć podąża i będzie podążać różnymi tropami: wskrzesza miejsce, czas, ludzi, wszystko egzotyczne dla młodszych, którzy żyją jakby na innej planecie, ale i wraca w miejsca najbardziej wstydlive: w *Świadkach* będzie to pogrom kielecki z 1946 roku, a niedługo potem pojawi się hańba Jedwabnego. I to właśnie z filmu Agnieszki Arnold *Gdzie mój starszy syn Kain?* Jan Tomasz Gross dowiedział się o zbrodni w Jedwabnem i poświęcił tej sprawie książkę o zaczerpniętym od Arnold tytule *Sąsiedzi*, która wstrząsnęła polską opinią publiczną. W trakcie debaty nad książką Grossa ukazał się na ekranach dwuczęściowy film dokumentalny Agnieszki Arnold *Sąsiedzi*. Wśród filmów szczególnie trudnych i wstrząsających należy wymienić *Miejsce urodzenia* Pawła Łozińskiego, relację z podróży Henryka Grynberga w jego strony rodzinne, gdzie pisarz odnajduje grób ojca zamordowanego przez polskiego chłopca po to, by zabrać mu krowę. Osobną grupę filmów stanowiły

dokumenty i świadectwa dotyczące fali sterowanego politycznie antysemityzmu po marcu '68 i emigracji: dramatu wyjeżdżających, dramatu Polski i Polaków.

W sumie było tych filmów bardzo wiele. Naliczyłem dziesięć pełnometrażowych filmów fabularnych i kilkadziesiąt dokumentalnych. Z filmów fabularnych tylko jeden oparty na motywach współczesnej prozy: *Daleko od okna* Jana Jakuba Kolskiego według opowiadania *Ta z Hamburga* Hanny Krall.

Nie miejsce tu na pobieżne choćby omówienie tych filmów. Ani tym bardziej utworów literackich, prac historycznych czy też mieszczących się na pograniczu z publicystyką, wreszcie ogromnej ilości analiz literackich i filmologicznych, które są pokłosiem, próbą podsumowania różnych aspektów tego zjawiska. Dla nas jest ważna wspólna reakcja, która bywa określana mianem mody – i zapewne nie bez powodu, bo nie można wykluczyć reakcji wtórnych, naśladowczych. Ale ich przyczyny, przynajmniej w kulturze, nie dają się sprowadzić do reakcji czysto mechanicznych. A w każdym razie jak dotąd nie dawały się sprowadzić.

Im bardziej interdyscyplinarne, rozdzielone między różne dziedziny sztuki, ale też dziedziny myśli humanistycznej zainteresowanie pokrewnymi problemami, tym większa szansa, że są to autentyczne problemy drążące świadomość zbiorową. Wyraźne osłabienie współpracy między pisarzami a filmowcami jest objawem dezintegracji polskiej kultury po 1989 roku – w tej dziedzinie zauważalny skądinąd proces znajduje mocne potwierdzenie. Podany przykład wspólnego dla wielu dziedzin kultury zainteresowania problematyką żydowską wskazuje, że reintegracja jest możliwa, ale na poziomie rzeczywistości, choćby była ona tylko niedoskonała, ułomnie czy nawet pozornie reprezentowana przez umowny system znaków, nie zaś na poziomie samych znaków. Chyba że reintegracja nastąpi na poziomie kultury masowej.

Summary

Separations and comebacks: a story of mutual relations between Polish literature and film in the years 1945-1989 and after re-gaining independence, in the years 1989-2010. Before the war, literature

played an extremely crucial role in the Polish cinema: it was a starting point for the majority of films produced at that time. However, I wouldn't mention here film adaptations: back then, cinema tended to shift literature towards the popular, mass culture circulation. This radically changed after 1956: for the first time, films produced within the Polish film school entered the canon of national art on such a large scale. They touch upon problems that are immensely important for literature and theatre. Frequently, they are adaptations but artistically, they often outrival the original literary works. In the following years, numerous remarkable films based on contemporary and classic literary works were produced, but there was also space for many illustrative adaptations: experts even spoke of the „cinema of school readings”.

After 1989, the situation dramatically changes. Polish films much more rarely need contemporary literature. The author attempts to analyze the reasons of such situation. There appear, however, chances of reintegration.

Literatura w uścisku mediów

DARIUSZ NOWACKI

Twarz i dzieło. Pisarze wśród mediów masowych

Do obiegowych opinii należy przeświadczenie, iż związki między światem literackim a światem mediów to relacje skomplikowane i antagonistyczne. Dominuje pogląd, że literatura i media to odrębne żywioły, że wiele te dwa obszary dzieli, a prawie nic nie łączy, że obie strony odmiennie definiują swoje cele i funkcje. Ponieważ owe interesy i dążenia rzadko bywają zbieżne, stosunki między sferą literacką a sferą medialną są naznaczone obopólną podejrzliwością, niekiedy przechodzącą w mniej lub bardziej skrywaną niechęć. Więcej – „pole dziennikarskie”, jak je nazywa Pierre Bourdieu, ma niszczycielski wpływ na inne sfery produkcji kulturowej: kolonizuje i dewastuje między innymi pole literackie i pole intelektualne¹.

Powtórzmy: są to przeświadczenia obiegowe i dobrze ugruntowane. Dlatego niezwykle cenna jest każda wypowiedź, która komplikuje stabilne wyobrażenia na temat stosunków między literaturą a mediami. Najciekawszą sformułował z właściwą sobie przekorą Michał Paweł Markowski. Stwierdził on bowiem, że konflikt między domeną literacką a sferą medialną nie istnieje. Przekonanie, iż „literatura jest czymś zdecydowanie odmiennym od mediów i nie sposób tych dwóch zjawisk współczesnej kultury ze sobą pomieszać”², jest oparte jego zdaniem na fałszywych założeniach, sama zaś „literatura

¹ Zob. P. Bourdieu, *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, przeł. K. Sztander-Sztanderska, A. Ziółkowska, Warszawa 2009.

² M.P. Markowski, *Książka na ekranie*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 50. Kolejne wyimki z tegoż artykułu.

jest medialna z zasady”; „istota literatury polega na jej medialności”. Czym jest ta ostatnia, czyli medialność? Ano „pośredniczeniem”. Któż zatem zaprzeczy, iż zarówno literatura, jak i media pośredniczą „między konkretnymi ludźmi oraz między ludźmi a ich życiem”. Skoro obie sfery produkcji kulturalnej (raz jeszcze Bourdieu) „robią” to samo („robią” rzeczywistość i podejmują mediację między „życiem a ludźmi” oraz między osobami), jakież mamy powód – pyta z pretensją Markowski – żeby „traktować z pogardą media i uwznioślać literaturę”?

Wywodom krakowskiego literaturoznawcy nie sposób odmówić sugestywności, a nawet – w jakiejś mierze – słuszności. Tyle że Markowski koncentruje się na tym, czym są (w sensie bez mała filozoficznym) i jak funkcjonują (nie w praktyce, lecz w teorii) obie sfery, pomija natomiast problem bodaj zasadniczy – władzy (mediów nad literaturą). I to władzy przebiegłej. Autorka wstępu do polskiego wydania *O telewizji* ową przemysłność ujmuje tak:

Panowanie mediów oznacza, że pozbawiają one inne pola autonomii nie przez bezpośredni nacisk, ale przez to, że proponują czy raczej wymuszają na uczestnikach pola intelektualnego czy politycznego przyjęcie innych, specyficznych dla mikroświata mediów, wzorów kariery i nagród³.

Wspomniana autonomia jest kwestią kluczową; będzie jeszcze o niej mowa. Tymczasem powróćmy do wojny światów. Zrazu nic jej nie zapowiadało.

O pierwszym, wielce obiecującym spotkaniu literatury z medialnością (po roku 1989) Przemysław Czapliński pisał:

Początek lat 90. to czas powstawania nie tylko rozlicznych niskonakładowych magazynów literackich (których pod koniec tamtej dekady było około 100), lecz także niezwykle moment w dziejach tworzenia się komunikacji społecznej, kiedy to literatura i miejsce jej poświęcane były uznawane za konieczny składnik mass mediów. Stąd nie tylko dodatki i wkładki literackie w ogólnopolskich dziennikach czy tygodnikach, lecz także kilka programów poświęconych literaturze w telewizji publicznej i w komercyjnych stacjach radiowych. Krótko mówiąc, w pierwszej połowie lat

³ M. Jacyno, *Wstęp*, w: P. Bourdieu, *O telewizji*, dz. cyt., s. 19.

90. w komunikacji publicznej istniało wcale pokaźne miejsce dla różnych sposobów mówienia o literaturze. Media nie tylko respektowały społeczne zainteresowanie literaturą, lecz także podtrzymywały ową różnorodność⁴.

Podówczas (nadal mowa o pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych) media ze szczególną życzliwością informowały o dokonaniach twórców wstępujących na scenę literacką, zasadniczo należących do tzw. pokolenia „bruLionu”; nowa literatura dla nowej Polski znalazła się w centrum uwagi, dostała fory⁵. Nie tylko z tego powodu, iż kategorie nowości i młodości są wysoko cenione w świecie medialnym. Również z tego względu, że tamta formacja trzydziestolatków była postrzegana jako pierwsze pokolenie pozbawione lęku przed medialnością. „Oto nadchodzą młodzi – pisał nie bez ironii Krzysztof Uniłowski – pokolenie przełomu, które jeszcze potrafi pisać, ale już bez obaw staje przed kamerą i zagląda do internetu”⁶.

Oczywiście zdawano sobie sprawę, że współżycie literatury i mediów nie będzie przebiegało bez napięć i nieporozumień. Ale też do głosu doszło przekonanie, że ewentualne straty zostaną z nawiązką zrekompensovane przez spodziewane zyski. Warto tutaj powołać na świadka Marcina Piaseckiego, podówczas redaktora „Gazety Wyborczej”. W grudniu 1995 roku wygłosił on referat (notabene na konferencji literaturoznawczej), którego początkowe zdania brzmią następująco:

Niedocenianie, lekceważenie, wybiórczość, kompletna ignorancja i wręcz nieprzyzwoity brak fachowości – takie słowa zdarza się chyba słyszeć

⁴ P. Czaplinski, *Żwawy trup. Krytyka literacka 1989–2004*, w: tegoż, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007, s. 111.

⁵ Marian Stala (*Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć*, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 2) pisał: „W latach 1993–1996, po serii głośnych debiutów, media, a zwłaszcza telewizja, aktywnie uczestniczyły w promowaniu młodej poezji. Wielu uczestnikom ówczesnego życia literackiego mogło się wówczas wydawać, że nowi twórcy potrafią wykorzystać telewizję, że dzięki sugestywności i dostępności tego medium zdołają osiągnąć swój zasadniczy cel, zastąpić poprzedników, zająć ich miejsce w zbiorowej świadomości i wyobraźni”.

⁶ K. Uniłowski, *Chłopcy i dziewczęta znikąd?*, w: tegoż, *Skądinąd. Zapiski krytyczne*, Bytom 1998, s. 60.

najczęściej, gdy pojawia się problem relacji pomiędzy świątynią literatury a okrutną rzeczywistością mediów. (...) Lecz z drugiej strony – czy jest aż tak źle?

Zdaniem Piaseckiego nie jest źle (przypominam: mamy rok 1995). Wręcz przeciwnie – sprawy idą w dobrym kierunku. Po pierwsze, tematyka literacka bynajmniej nie jest marginalizowana w wysokonakładowej prasie i telewizji; media zajmują się literaturą często i chętnie. Po drugie, i wbrew pozorom, jest to tematyka atrakcyjna medialnie, zwłaszcza jeśli w rozważaniach o literaturze pojawią się, jak to ujął Piasecki, „biografia, sprawy obyczajowe czy polityczne”. Wreszcie po trzecie, pracownicy sektora medialnego są pełni dobrej woli, ze wszystkich sił starają się połączyć swoistą „misyjność” (powinności wobec kultury wysokiej) z „preferencjami odbiorców” i „zaufaniem reklamodawców”.

Jeżeli w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych pojawiały się wypowiedzi sceptyczne i demaskatorskie, przedstawiające najgłośniejszych twórców z kręgu „bruLionu” jako pieszczochów mediów⁸ i tym samym sugerujące, że media wytwarzają fałszywe hierarchie zjawisk literackich, niezawodnie były pacyfikowane i kompromitowane jako stronnicze i zawistne. Dobrego przykładu dostarczają reakcje na artykuły *Wielki impresariat* Grzegorza Musiała („Tygodnik Powszechny” 1995, nr 1) oraz *Barbarzyńcy i wypełniacze* Juliana Kornhausera („Tygodnik Powszechny” 1995, nr 3). Krzysztof Varga tak pisał o tych „alarmistycznych” wystąpieniach:

To, co najbardziej denerwuje zarówno Musiała, jak i Kornhausera, to według nich nieproporcjonalnie duży do skali zjawiska szum informacyjny.

⁷ M. Piasecki, *Literatura a media*, w: *Z perspektywy końca wieku. Studia o literaturze i jej kontekstach*, red. J. Abramowska, A. Brodzka, Poznań 1997, s. 73.

⁸ W tej roli bodaj najczęściej byli przedstawiani – mówiąc słowami Piaseckiego – „Świetlicki jako niespotykane dotychczas na polskim gruncie połączenie ciekawego, ale skandalizującego poety i – mówiąc w pewnym uroszczeniu – rockmana, Stasiuk jako zaszyty gdzieś głęboko w górach twórca o ciemniej biografii czy Gretkowska jako autorka niesłychanej książki o kobiecie z dwiema lechtaczkami” (tamże, s. 76).

Nie można jednak zarzucać mediom zainteresowania młodą literaturą, choć przyznać trzeba, że często zbyt pochopnie beatyfikuje się nowe nazwiska. Przecież dzięki tej kampanii reklamowej młodzi czytelnicy, rówieśnicy „barbarzyńców”, zaczynają sięgać po polską współczesną literaturę, odstawiając powoli Ludlumi⁹.

Demaskatorzy zazdroszczą młodym („barbarzyńcom”) medialnej sławy, w której rzecz jasna nie ma niczego niestosownego (dwuznacznego, podejrzanego etc.). „Szum informacyjny” jest jak najbardziej pożądany. Nawet jeśli wydaje się przesadny i bałamutny, to ostatecznie służy dobrej sprawie – czytelnicy sięgają po książki krajowych autorów; nowa literatura pozbawiona tego wsparcia pozostałaby zjawiskiem nierozpoznanym. Wniosek: media – przy wszystkich zastrzeżeniach i obawach – są sprzymierzeńcem literatury i pisarzy. Nie było też wątpliwości, kto kontroluje sytuację. Kiedy Jarosław Marek Rymkiewicz wypowiedział pogląd, iż flirt poetów z kręgu „bruLionu” z medialnością „poniża literaturę”¹⁰, „ubliża jej”, prowadzący z nim rozmowę zauważyli: „Ale młodzi poeci traktują chyba te swoje wcielenia dość instrumentalnie, na zasadzie: wykorzystać i odrzucić”. Bohater wywiadu nie dał się przekonać, pozostał przy swoim zdaniu: „Ja rozumiem pragnienie sukcesu komercyjnego, ale akurat poezji takie rzeczy chyba szkodzą, nawet bardzo szkodzą”. Symptomatyczne są tu, jak sądzę, nie tyle zastrzeżenia Rymkiewicza, jego konserwatywne i niechętne „kulturze niskiej” stanowisko, ile rozpoznańskie podówcześnie mniemanie wyrażone przez młodych rozmówców (jeden z nich miał wtedy 25 lat, drugi był 3 lata starszy). Wedle tamtych wyobrażeń media były po to, żeby je jednostronnie – bez poczucia jakiegokolwiek straty czy dyskomfortu – wykorzystać.

Te optymistyczne i, nie da się ukryć, naiwne przeświadczenia wkrótce okazały się nieaktualne. W opowieści o spotkaniu literatury z medialnością (po roku 1989) następuje zwrot akcji:

⁹ K. Varga, *Spisek barbarzyńskich przedszkolaków*, „Gazeta o Książkach” 1995, nr 2 (dodatek do „Gazety Wyborczej” z 8 lutego 1995).

¹⁰ *Terror szyderców. Z J.M. Rymkiewiczem rozmawiają T. Majeran i D. Suska*, „Frona” 1996, nr 6, wszystkie przytoczenia – s. 173.

Rok 1996 to początek końca złudzeń i życzliwości mediów dla swobodnej i wielostylowej dyskusji o literaturze. Nie znaczy to, że mass media odsłoniły swoją prawdziwą twarz – dotąd skrywany grymas lekceważenia dla kultury wysokiej. Medialna dbałość o literaturę była wynikiem nacisku odbiorców, a kiedy owej presji zaczęło brakować, media zyskały przyzwolenie, by traktować czytelników jako niezróżnicowaną masę mówiącą jednym językiem i zainteresowaną wyłącznie rozrywką¹¹.

Zanim pojawi się próba wyjaśnienia, pod wpływem jakich okoliczności doszło podówczas (około roku 1997) do owego przesilenia, godzi się ustalić chronologię, to znaczy wyjawic – co wydaje się sprawą dość istotną – w którym momencie uczestnicy życia literackiego odkryli „terror mediów”¹². Otóż było to bardzo późne odkrycie. W maju 2000 roku ukazał się – przełomowy dla dyskusji o związkach literatury z mediami – tekst Kingi Dunin¹³, w którym autorka, mówiąc w wielkim skrócie, postawiła tezę, iż współczesna polska literatura bez mała w całości jest produktem mediów, a jedynym słyszalnym i społecznie istotnym językiem mówienia o niej jest – jak go nazwała – dominujący dyskurs medialny. To niezwykle sugestywne wystąpienie uruchomiło lawinę. Chwilę później odbyła się, przywoływana w wielu publikacjach krytycznych, debata pod znamienym tytułem *Literatura w uścisku mediów*¹⁴, Przemysław Czapliński opublikował

¹¹ P. Czapliński, *Żwawy trup*, dz. cyt., s. 111–112.

¹² Określenie to pochodzi z *Posłowia* Andrzeja Skrendy do zredagowanej przez niego *Antologii współczesnych polskich opowiadań* (Szczecin–Bezrzecze 2008). Warto przytoczyć całe zdanie: „Rychło, już w połowie lat 90., krytycy i pisarze doszli do wniosku, że zamiast cenzury pojawił się terror mediów, o wartości i poczytności zaczęły decydować mechanizmy reklamowe, książka stała się towarem – mało atrakcyjnym towarem, bo pozbawionym aury czegoś zakazanego politycznie” (s. 288).

¹³ K. Dunin, *Normalka*, „Kurier Czytelniczy. Megaron” 2000, nr 5; zob. też wersję skróconą tego szkicu w: tejsze, *Karoca z dyni*, Warszawa 2000, s. 56–62.

¹⁴ *Literatura w uścisku mediów*. Rozmowa redakcyjna z udziałem P. Czaplińskiego, K. Dunin, J. Jarzębskiego, D. Nowackiego, P. Śliwińskiego i M. Zaleskiego, „Res Publica Nowa” 2000, nr 7.

tekst *Cóż po poecie w czas medialny*¹⁵, w grudniu tegoż 2000 roku w Poznaniu została zorganizowana sesja *Literatura i normalność*¹⁶.

W drugiej połowie 2000 roku doszło tedy do swoistej kumulacji skarg i lamentów. Wielkim Złym okazały się, co było treścią owego spóźnionego odkrycia, masowe media, powszechnie oskarżane o wszelkie możliwe przewiny i „zbrodnie” względem literatury nieświadomej tego, że jest manipulowana, publiczności czytającej (narzucanie wątpliwych hierarchii, ustalanie deformujących dzieła stylów lektury, unieważnianie utworów i pisarzy, którzy nie mieszczą się w uproszczonych, medialnych schematach, itd.). Oszalałamiącą karierę zrobiło pojęcie dominującego dyskursu medialnego, ujmowane (za Dunin) jako nieomal odrębna, samowystarczalna rzeczywistość. Media stały się – mówiąc metaforycznie i z emfazą – potworem, lewiatanem, wielkim szkodnikiem i deprawatorem. W kolejnych sezonach (2001–2002) pomstowano równie intensywnie. Oto charakterystyczne głosy pochodzące z tamtych lat:

W miejsce tradycyjnego rozróżnienia: wartościowe – bezwartościowe, narzuciły one [media – przyp. D.N.] kulturze nowe kryterium: medialne – niemedialne. I cóż z tego, że czyjeś pisarstwo (...) okaże się bezwartościowe w świetle przeterminowanych kryteriów estetycznych, jeżeli jest pod względem medialnym bez zarzutu? Oto argument, który rozmaitym Zoilom lepiej dziś knebluje usta niż niegdysiejsza cenzura¹⁷.

¹⁵ Ponieważ chodzi tu o ustalenie chronologii, trzeba poinformować, że pierwotnie była to wypowiedź w ramach ankiety miesięcznika „Polonistyka” (2000, nr 9) *Pisarze źle obecni – dzisiaj*; ankieta ta została przeprowadzona mniej więcej w tym samym czasie, co wspomniana dyskusja redakcyjna.

¹⁶ Materiały z tej sesji zostały opublikowane w „Poznańskich Studiach Polonistycznych” (Seria Literacka IX, Poznań 2002). Niektóre artykuły zgromadzone w tym zeszycie bezpośrednio nawiązują do głośnego wystąpienia Dunin (zob. D. Nowacki, *Dwie normalności. O literaturze i życiu literackim lat dziewięćdziesiątych*, s. 129–140; K. Koehler, *Nie będzie „zdrady klerków”. Rzecz o kryzysie krytyki literackiej w III Rzeczypospolitej*, s. 173–180), w innych (np. L. Burska, *Czy normalność musi mieć normę?*, s. 211–216) pojawiają się nawiązania pośrednie.

¹⁷ T. Burek, *Samoucy i nuworysze*, „Życie z Książkami” [dodatek do dziennika „Życie”] z 13–14 czerwca 2001.

Coraz częściej okazuje się, że warto wypromować krótkotrwałą modę, gdyż płynące z niej profity są naprawdę wystarczające. Od wartości artystycznej ważniejsza staje się sama obecność, zdobycie czasu antenowego, wtargnięcie na okładkę poczytnego magazynu, zajęcie eksponowanego miejsca na księgarskiej półce. Ironiczny tytuł książki Jerzego Kosińskiego *Wystarczy być* staje się nazwaniem praktyk często stosowanych przez media i komercję¹⁸.

Na pytanie, dlaczego z niemalym (kilkuletnim) opóźnieniem odkryto „terror mediów”, można by odpowiedzieć w sposób prosty, ale też odrobinę wykrętny. Odpowiedź brzmiałaby mniej więcej tak: przemiany zachodzące w obszarze kultury literackiej, które – również po upływie kilku lat – opisano jako „powrót centrali”¹⁹, stały się dojmujące nie wtedy, kiedy się rozpoczęły (po roku 1996), lecz wtedy, kiedy uświadomiono sobie skutki owych procesów (po roku 2000).

Wreszcie stało się jasne, że do spotkania literatury z medialnością może dojść tylko na warunkach wyznaczonych przez dysponentów i nadzorców sfery medialnej. To pracownicy mediów definiują powody, dla których książka bądź osoba pisarza pojawia się w kontrolowanym przez nich obszarze, określają ramy i warunki prezentacji. Jak przenikliwie zauważył Andrzej Werner: „Sens wypowiedzi [osoby mówiącej o literaturze w mediach – przyp. D.N.] zawsze będzie zależał od reżysera na medialnej scenie”²⁰. Wydaje się, że do pewnego momentu lekceważono figurę owego reżysera. Żywotne było złudzenie, zgodnie z którym pisarze i książki pojawiają się w mediach – by tak rzec – dla nich samych, bez jakichkolwiek dodatkowych uzasadnień i pozaliterackich kontekstów.

¹⁸ T. Mizerkiewicz, *Wystarczy być? Próba rynku*, „Arkusz” 2002, nr 2.

¹⁹ Procesowi temu poświęcono sporo analiz i przyczynków. Oprócz bez mała monograficznego opracowania P. Czaplńskiego (*Powrót centrali*, dz. cyt.) należy wymienić m.in.: A. Bağlajewski, *Od „zaniku centrali” do „centrali”*, w: *Kanon i obrzeża*, red. T. Czerska, I. Iwasiów, Kraków 2005; M. Orski, *Centrala – reaktywacja?*, „Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 1; K. Uniłowski, *Przygody świadomości literackiej w ostatnim dziesięcioleciu*, „Śląsk” 2006, nr 4; tegoż: *Poza zasadą autonomii. Z przygod świadomości krytycznoliterackiej w latach dziewięćdziesiątych i pierwszych*, „FA-art” 2006, nr 3.

²⁰ A. Werner, *Pochwała dekadencji*, „Europa” nr 110 [dodatek do „Dziennika” z 10 maja 2006].

Przyjrzyjmy się „przygodzie” Izabeli Filipiak. Oto w roku 1995 zrealizowano i wyemitowano film dokumentalny poświęcony tej pisarce²¹. Warto zaznaczyć, iż Filipiak była podówczas autorką jednej skromnej książki, zbioru opowiadań *Śmierć i spirala* (1992); ów telewizyjny dokument zapowiadał i polecał uwadze widzów jej debiut powieściowy (*Absolutna amnezja*, 1995). Zastosowaną metodę prezentacji można by nazwać „klasyczną” czy tradycyjną – celem realizatorów było przedstawienie pisarki wchodzącej na scenę literacką i jej twórczości. Trzy lata później w telewizji TVN Filipiak pojawiła się w tej samej i zarazem całkiem nowej roli, to znaczy – nadal była przedstawiana jako interesująca pisarka młodego pokolenia, ale i „osoba, która kocha kobiety”²². Oczywiście nie sposób udowodnić, że o obecności autorki *Absolutnej amnezji* na szklanym ekranie przesądziło to, iż wyraziła zgodę na publiczną rozmowę o własnym życiu intymnym (orientacji seksualnej). Dlatego nie należy chyba mówić o przesłance czy „twardym” warunku obecności w mediach, lecz – ostrożniej – o jakimś dodatkowym uzasadnieniu, o koncepcji – jak wolno podejrzewać – wypracowanym przez owego reżysera działającego na scenie medialnej (Werner). Z jednej zatem strony „przygoda” Filipiak mogłaby poświadczać zwrot, o którym wcześniej wspomniałem (w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych reżyser spektaklu medialnego upomniał się o swoje prerogatywy), z drugiej zaś może być rozumiana zupełnie inaczej. Już nie jako zdarzenie odsyłające do „terroru mediów”, lecz jako zajęcie nad wyraz krzepiące, społecznie doniosłe i cenne, oczywiście „z perspektywy mniejszościowej”²³. Słowem, dwie różne interpretacje.

²¹ *Izabela Filipiak, czyli podwójna amnezja*, film dokumentalny zrealizowany przez Video Studio Gdańsk dla Programu 2 TVP (1995), reż. E. Pytka.

²² Cyt. za: B. Warkocki, *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności*, Warszawa 2007, s. 137. Chodzi o program Małgorzaty Domagalik z cyklu *Tabu* (TVN) wyemitowany 4 marca 1998.

²³ „We współczesnej Polsce – powiada Warkocki – homogenicznej etnicznie, językowo, religijnie i kulturowo, wypowiedź Filipiak oznacza wyraźne opowiedzenie się – co ważne: świadome – po stronie tego, co inne. Z tego powodu warto jej *coming out* rozpatrywać jako strategię artystyczną i swoisty kulturowy eksperyment, w gruncie rzeczy bez precedensu” (tamże, s. 138).

Filipiak w dużej mierze, a może i w całości, kontrolowała sytuację. Po prostu przystała na zmienioną regułę medialnej prezentacji. To sytuacja, jak mi nie mam, wyjątkowa i nad wyraz komfortowa. Na ogół bowiem jest tak, iż nawet autoryzacja (np. wywiadu) nie zapewnia pisarzowi kontroli nad wypowiedzią. Wszak akceptowana jest treść (rozmowy), nie zaś wizualna/graficzna obróbka materiału. Wspominając o tym, mam na myśli konkretny przykład. Oto zgodnie z redakcyjnym zwyczajem zaraz po wręczeniu Jackowi Dehnelowi Paszportu „Polityki” rozmowę z laureatem przeprowadziła przedstawicielka warszawskiego tygodnika. W trakcie tej rozmowy pisarz wypowiedział następujące zdanie (wplątane zresztą w osobny wątek): „Jestem gejem i nie mam potrzeby przesadnego wspomnienia o tym – bo to normalne”²⁴. Redakcja „Polityki” uznała, że rzecz przedstawia się zgoła odwrotnie: nie tylko istnieje potrzeba „wspomnienia o tym”, ale i wyeksponowania „tego”. Na stronie 59 (źródło jak w przypisie) cytowane zdanie zostało powtórzone (pojawia się na stronie 60 w finale rozmowy), wyróżnione wielką tłustą czcionką i umieszczone centralnie na prawej rozkładówce, w dodatku na wysokości zdjęcia przedstawiającego pisarza na rozkładówce lewej. Załóżmy hipotetycznie, że ów numer „Polityki” czyta/przeogląda ktoś, kto pomija kolumny kulturalne na rzecz – dajmy na to – kolumn politycznych czy społecznych i w ogóle sprawy kultury artystycznej go nie przejmują. Co zapamięta z tej rozkładówki (s. 58–59)? Zapewne to, że w tym roku (2004) Paszport „Polityki” dostał jakiś gej o dziwnym nazwisku.

W połowie pierwszej dekady nowego wieku dało o sobie znać zjawisko bez wątpienia nowe i nieporównanie bardziej niepokojące niż to, co zostało uchwycone w formule „terror mediów”. Mam na myśli fenomen, który można by nazwać – roboczo i prowizorycznie – pisarskim celebryctwem.

Zaczęło się dość niewinnie. Około roku 2001 na scenie literackiej pojawiła się nowa formacja, która sama dla siebie wymyśliła miano „roczniki siedemdziesiąte”. W roku 2002 ukazała się obszerna

²⁴ *Wychowała mnie Szeberezada. Z J. Dehnelem rozmawia K. Janowska*, „Polityka” 2007, nr 4.

księga²⁵ zatytułowana *Tekstylii*. O „rocznikach siedemdziesiątych”, zredagowana przez Piotra Mareckiego, Igora Stokfiszewskiego i Michała Witkowskiego. Pierwszy i drugi z wymienionych redaktorów napisali niezwykle interesujący komentarz, odsłaniający nie tylko założenia, które legły u podstaw tej publikacji, ale też informujący o ich pokoleniowej i środowiskowej²⁶ grze z medialnością. Marecki i Stokfiszewski posługują się pojęciem „dyskurs środka” (jako synonim pojawia się też słowo „wielokodowość”). Ów dyskurs – twierdzą redaktorzy – umożliwiał płynne, bezkolizyjne przejście między sferą medialną i niemedialną. Na czym ten pasaż polega w praktyce, pokazują na przykładzie *Tekstyliów*, objaśniając, które rozstrzygnięcia tekstowe i edytorskie składają na „kod czysto medialny”, a które na „kod krytycznoliteracki”. Intryguje szczerosc (bo chyba nie cynizm), z jaką przedstawiają zabiegi należące do „kodu medialnego”: „uproszczony opis narratywizmu White’a”, „chwytliwe, pozornie obrazoburcze hasła”, „rysunek autorstwa Wilhelma Sasnala” (na okładce), „nadużywanie określeń wartościujących”, „podparcie się autorytetem Mariana Stali”, „zdjęcia autorów”. Wszystko po to, żeby przygotowana przez nich publikacja mogła zaistnieć niejako podwójnie. Notują: „Nietrudno chyba dociec, że owa wielokodowość miała doprowadzić do sytuacji, w której książka istnieć będzie zarówno w obiegu specjalistycznym, jak i pozaspecialistycznym, co też się stało”²⁷.

Metodyka wypracowana przy okazji tworzenia *Tekstyliów* została rozciągnięta na całość działań wydawniczych i promocyjnych tego

²⁵ Księga składa się z trzech komponentów: antologii poezji i prozy, słownika pisarzy, instytucji i zjawisk związanych z twórczością „roczników siedemdziesiątych” oraz wyboru najważniejszych tekstów krytycznych traktujących o świadomości i dokonaniach najmłodszych – w owym czasie – pisarzy.

²⁶ Chodzi o środowisko skupione wokół krakowskiego nieregularnika „Ha!art” i wydawnictwa Krakowska Alternatywa, przekształconego z czasem w Korporację Ha!art. W latach 2000–2004 środowisko to stało się czymś na kształt młodoliterackiej centrali, współtworzyli je lub byli z nim związani – towarzysko i sytuacyjnie – najważniejsi pisarze i krytycy wstępującego wówczas pokolenia.

²⁷ P. Marecki, I. Stokfiszewski, *Antologia kłamstw, czyli wszystko o „Tekstyliach”*, „Krytyka Polityczna” 2004, nr 6; wszystkie przytoczenia – s. 196.

środowiska²⁸. Za każdym razem chodziło o to, żeby gromadzić kapitał w obszarze *stricte* literackim (niszowym, koneserskim) i zarazem troszczyć się o aktywa gromadzone na polu medialnym. Na początku reguły tej gry były proste: młodzi pisarze i krytycy próbowali zaznaczyć swoją obecność właśnie w obiegu specjalistycznym (najważniejsze były tu czasopisma literackie), odnosili się do pisarskich dokonań poprzedników (tzw. roczniki sześćdziesiąte), inicjowali spory pokoleniowe; sprawdzianowi miały być poddane proponowane przez nich poetyki czy – szerzej – pomysły na literaturę. Jednocześnie byli świadomi, w jakich warunkach komunikacyjnych przyszło im działać, jak dalece zmieniła się sytuacja kulturowa (wzrost znaczenia mediów, spadek zainteresowania literaturą wysokoartystyczną, postępująca komercjalizacja etc.). Dość szybko zorientowali się, że o ich dobrym istnieniu w coraz mniejszym zakresie decydują wypadki rozgrywane się w obszarze specjalistycznym. O tym zaś, że ostatecznie porzucili dwupolówkę („wielokodowość”) przesądził prawdopodobnie spektakularny sukces debiutanckiej powieści Doroty Masłowskiej. Wszak tutaj wszystko rozegrało się poza specjalistycznymi kanałami komunikacyjnymi i wedle scenariusza kariery popkulturowej. Czasopisma wysokonakładowe²⁹ nie tylko jako pierwsze poinformowały o rewelacyjnym debiucie nastolatki z Wejherowa, ale i – mówiąc obrazowo – nie wypuściły tej sensacji z ręki; rozstrzygnięcia zapadły bez udziału krytyki literackiej³⁰.

²⁸ Zob. W. Rusinek, *Gra w zaangażowanie. O strategii medialnej i krytycznej Korporacji Ha!art*, „FA-art” 2006, nr 3.

²⁹ Zob. m.in. felieton Jerzego Pilcha (*Monolog Silnego*, „Polityka” 2002, nr 37), fragmenty *Wojny polsko-ruskiej pod flagą-białą czerwoną* opublikowane w „Przekroju” (2002, nr 37), obszerny wywiad udzielony przez debiutantkę „Wysokim Obcasom” (dodatek do „Gazety Wyborczej” z 21–22 września 2002). To zaledwie trzy – przykładowe – zdarzenia medialne, które rozegrały się w ciągu jednego tygodnia (15–21 września 2002). Kolejne miesiące przyniosły kilka tuzinów czy to wywiadów z Masłowską, czy to tekstów dziennikarskich jej poświęconych.

³⁰ „Jeśli weźmiemy do ręki prasę z tamtych gorących dni drugiej połowy 2002 roku – pisał Krzysztof Uniłowski – to okaże się, że zaskoczona i zdezorientowana medialnym halo wokół Masłowskiej krytyka zachowywała się nad wyraz powściągliwie. Piana, owszem, była bita przez dziennikarzy i to – z przeproszeniem – nie zawsze tych kulturalnych. Jakkolwiek rozciągliwie by rozumieć pojęcie krytyki, to

Powtórzę: publiczny, *ergo* medialny sposób istnienia osoby i dzieła Doroty Masłowskiej przekonał ostatecznie młodszych animatorów życia literackiego, że praktyka owej dwupolówki to wysiłek jałowy i w gruncie rzeczy zbędny. Zwyciężył pogląd, zgodnie z którym uznanie i pozycję zdobywa się przede wszystkim (wyłącznie?) w przestrzeni medialnej³¹. Myśl tę można widzieć jako leżącą u podstaw wspomnianego fenomenu celebryctwa, który ze szczególną intensywnością dał o sobie znać w drugiej połowie 2004 i na początku następnego roku. Podówczas niektórzy młodzi pisarze (Michał Witkowski, Sławomir Shuty, Wojciech Kuczok) zaczęli się pojawiać w przestrzeni publicznej na takich samych zasadach jak popularni piosenkarze, aktorki występujące w telenowelach czy uczestnicy telewizyjnych programów rozrywkowych w rodzaju *Idola*. Stali się po prostu medialnymi gwiazdami (jednego bądź dwu sezonów). W dziejach stosunków literacko-medialnych to moment przełomowy. Tym razem bowiem nie chodziło o obecność dzieł, lecz wyłącznie prezentację osób („o których zrobiło się ostatnio głośno”), i to w osobliwych ujęciach. Dostaliśmy więc opowieść o skomplikowanym życiu małżeńskim Kuczoka („Twój Styl” 2005, nr 3) i nietuzinkowym życiu seksualnym Witkowskiego („Nie” 2005, nr 9), zaś Shuty wziął udział w sesji zdjęciowej przedstawiającej aktualne trendy fryzjerskie i odzieżowe („Elle” 2005, nr 3)³². Warto zwrócić uwagę na wymienione w nawiasach tytuły prasowe – to również znamienne przesunięcie: z kolumn kulturalnych wysokonakładowych czasopism ku grzbietom głównym wydawnictw, które, oględnie rzecz ujmując, nie zajmują się sprawami kultury artystycznej.

jednak trudno mówić o krytyce literackiej na łamach, dajmy na to, „Zwierciadła”, gdzie Dorota Masłowska z dnia na dzień stała się bohaterką (*A nas przy tym wszystkim nie było*, „FA-art” 2005, nr 1, s. 97).

³¹ Owa reguła dotyczy nie tylko pisarzy. Np. Jadwiga Staniszkis podzieliła się taką oto uwagą: „Istnieję tylko dzięki mediom. Gdybym się nie zgadzała na wywiady, to bym w ogóle zniknęła”; *Struktura. Z.J. Staniszkis rozmawia B.N. Łopieńska*, „Res Publika Nowa” 2002, nr 5; cyt. za B.N. Łopieńska, *Męka twórcza. Z życia psychosomatycznego intelektualistów*, Warszawa 2004, s. 143.

³² Próbowałem opisać ów fenomen w artykule *Kariera bez obciachu* („Gazeta Wyborcza” z 12–13 marca 2005). Tam też można znaleźć szerszą egzemplifikację, której tu nie powtarzam.

Nie ma chyba potrzeby dowodzić, że Kuczok, Witkowski i Shuty nie zostali wciągnięci w przestrzeń „kolorówek” na siłę lub przy użyciu podstępów. Wydaje się, że zadziałał – jak go nazywa Naomi Klein – „wewnętrzny barometr marketingowy”³³. Cóż to za urządzenie? Kanadyjska autorka, odwołując się do rozpoznania Johna Seabrooka, który opisał fenomen „handlowca w każdym z nas”, powiada: „Artyści młodego pokolenia nie będą zawracać sobie głowy roztrząsaniem starych dylematów etycznych w rodzaju: sprzedać się czy nie, ponieważ sami są chodzącymi autoreklamami, posiadającymi intuicyjną umiejętność produkowania gotowej do użytku sztuki i budowania własnej marki”³⁴.

W triumf tak pojętej medialności (raczej: celebryctwa) uwierzyli nawet, podziwiając po cichu skuteczność metody, niektórzy przeciwnicy ideowi gwiazd młodej literatury. Wojciech Kudyba, uczestnik debaty poświęconej słabości młodoliterackich środowisk katolicko-konserwatywnych (zepchniętych do głębokiej defensywy przez środowiska lewicowo-liberalne), konstatował:

Chcemy tego czy nie, żyjemy w erze rewolucji komunikacyjnej. To media decydują dziś o naszej świadomości literackiej (...) Kto nie istnieje w kreowanym przez media obszarze informacyjnym, nie istnieje także w świadomości czytelników³⁵.

Najmniejszych wątpliwości co do tego, jak się w połowie pierwszej dekady (naszego wieku) „robi sukces”³⁶ (w domyśle: medialny), nie miał także wydawca Masłowskiej. Tak oto opisał zabiegi poprzedzające publikację debiutanckiej powieści Agnieszki Drotkiewicz *London – Paris – Dachau* (2004):

³³ N. Klein, *No logo*, przeł. H. Pustuła, Izabelin 2004, s. 312.

³⁴ Tamże.

³⁵ W. Kudyba, *Kto nie istnieje w mediach, nie istnieje*, „Gość Niedzielny” 2007, nr 34.

³⁶ *Nowa (młoda) proza wobec nowej rzeczywistości*. Fragmenty dyskusji prowadzonej przez P. Dunina-Wąsowicza i D. Nowackiego, w: *Literatura wobec nowej rzeczywistości*, red. G. Matuszek, Kraków 2005, s. 278. Wszystkie cytowane wypowiedzi – P. Dunin-Wąsowicz.

Po pierwsze, dużą rolę odgrywa fakt, że Drotkiewicz jest koleżanką Masłowskiej, więc od razu można powiedzieć [o tym – przyp. D.N.] w mediach (...) Po drugie, należy zrobić Drotkiewicz profesjonalną sesję fotograficzną, na którą trzeba wydać tyle pieniędzy, ile na druk przyzwoitego tomu wierszy. I te zdjęcia wysyłamy do wszystkich pism. To bardzo dobry system. Po trzecie, piszemy *press book* i wysyłamy do tych wszystkich pism. *Press book* to kartka z informacją, o czym jest książka. I trzeba koniecznie zaakcentować, że książka podejmuje jakiś ważny problem, najlepiej związany z obecną rzeczywistością. W przypadku Drotkiewicz piszemy, że jest to okrutna satyra na warszawkę, wyścig szczurów i tak dalej. I jak się okazuje, to działa³⁷!

Godzi się dopowiedzieć, co kryje się pod sformulowaniem „wszystkie pisma”. Dunin-Wąsowicz ma na myśli przede wszystkim ilustrowane magazyny kobiece oraz czasopisma adresowane do licealistów („Cogito”, „Perspektywy”)³⁸. Zwraca także uwagę sprawa owego „gotowca”, nazwanego tu – zdecydowanie na wyrost – *press bookiem*, który powinien zawierać – jak to opisała w odniesieniu do *book proposal* Dubravka Ugrešić – „*book*, haczyk, przynętę, lepik”³⁹. Jest nim (haczykiem) fraza: „okrutna satyra na warszawkę”. Nawiasem mówiąc, to nagromadzenie angielskiej terminologii nie dziwi. Wszak działalność wydawniczo-medialna, którą opisuje chorwacka eseistka i o której mówi warszawski wydawca, jest częścią showbiznesu (słówka *book* używają między innymi specjaliści od promocji zatrudnieni przez firmy fonograficzne). W tych też kategoriach, właściwych dla przemysłu rozrywkowego, myśli zapewne o swojej robocie właściciel niszowej oficyny Lampa i Iskra Boża. I niepodobna mieć mu tego za złe.

Tu muszę przerwać, by sformułować ważne zastrzeżenie. Otóż uwagi, jakie wcześniej poczyniłem, wzięły się z obserwacji cząstkowych, a te nie układają się w wyraźny wzór. Wyjątki (by nie powiedzieć: ekscesy) zdają się przysłańcać reguły. I tak na początku lat dziewięćdziesiątych masowe media rzeczywiście zycyliwie

³⁷ Tamże.

³⁸ Zob. tamże, s. 277.

³⁹ D. Ugrešić, *Czytanie uzbrojone*, przeł. D.J. Ćirić, Izabelin 2004, s. 23.

potraktowały wystąpienia przedstawicieli pokolenia „bruLionu”, ale właśnie... przedstawicieli. Liczba twórców należących do tej formacji, którzy nie dostąpili medialnej łaski, wielokrotnie przewyższa liczbę wyróżnionych (np. wywiadem w wysokonakładowej prasie, udziałem w audycji telewizyjnej). W wspomnianej księdze *Tekstyli* przedstawiono ponad 50 sylwetek poetów i prozaików. Celebrytami – na ogół tymczasowymi, jednosezonowymi – stało się czterech bądź pięciu z nich. Uchwycone tu punktowo zjawiska i tendencje wymykają się, rzecz jasna, ujęciom pokoleniowym. Dość przywołać spostrzeżenie Mariana Stali z roku 2000: „[Czesław] Miłosz jest ciągle bardziej atrakcyjny medialnie niż którykolwiek z debiutantów lat ostatnich”⁴⁰, lub pomyśleć o obecności, a właściwie nadobecności Janusza Głowackiego na łamach prasy kobiecej i lifestylowej.

Skoro padło nazwisko Czesława Miłosza (w kontekście medialnej atrakcyjności), dobrze byłoby powrócić do niezwykle sugestywnego tekstu, będącego zarazem próbą całościowego opracowania interesującego mnie tutaj zagadnienia. Chodzi o wspomniany tekst Czaplńskiego z połowy roku 2000. Pojawia się tam – nie sposób przegapić – radykalna teza, która brzmi:

wszystkie rodzaje obecności publicznej są dzisiaj złe, niewłaściwe, wadliwe, wykrzywione: bo media posługują się figurami, które przekładają istnienie literackie na istnienie medialne – z definicji więc nadają literaturze i pisarzom własne formy obecności⁴¹.

Tak więc wszyscy pisarze – powiada poznański krytyk – są w mediach źle obecni. Bez względu? Bez wyjątku? Z owego tekstu wynika, że tak właśnie sprawy się mają.

Czaplński wyróżnia cztery figury złej obecności (pisarzy w mediach). Pierwsza (metafora) oznacza wszechobecność i dotyczy pisarzy, „których uważamy za wielkich, ważnych, doniosłych” (s. 33). Autor *Ruchomych marginesów* wymienia Miłosza, Herberta,

⁴⁰ M. Stala, *Coś się skończyło...*, dz. cyt.

⁴¹ P. Czaplński, *Cóż po poecie w czas medialny*, w: tegoż, *Ruchome marginesy. Szkice o literaturze lat 90.*, Kraków 2002, s. 37. Dalsze lokalizacje cytatów bezpośrednio w tekście.

Różewicza, Szymborską, Bieńkowskiego, Myśliwskiego, Baumana, Kołakowskiego, Tischnera. Media wyznaczyły tym znakomitościom rolę „pomiędzy senatorem i kapłanem”, ale ich autorytet, używany wszędzie i do wszystkiego, ulega rozproszeniu, co ostatecznie powoduje, iż „stają się metaforami własnej nieobecności” (s. 34). Druga figura to litota. Pomniejszenie obecności lub zgoła nieobecność to los pisarzy – zarówno dawnych, jak i współczesnych – których twórczość uchodzi za zbyt trudną, elitarną, a więc bezużyteczną z punktu widzenia obiegu masowego. Metonimia – trzecia figura złej obecności – to tyle co charakterystyczna dla masowych mediów praktyka redukcji i etykietowania („w świecie zmediatyzowanego porozumienia pisarz albo istnieje zaetykietowany, albo nie istnieje wcale”, s. 36); przykłady podane przez Czaplńskiego: „Gretkowska – skandalistka, Kinga Dunin – feministka, Herbert – moralista, Różewicz – nihilista, Sosnowski – hermetyczny, Miłosz – metafizyczny, Wencel – klasyk, Świetlicki – barbarzyńca” (tamże). Wreszcie czwartym rodzajem złej obecności jest nadobecność (hiperbola). Ma ona to do siebie – powiada krytyk – że „rozgłos, jaki towarzyszy każdej publikacji [autorów obsługiwanych przez hiperbolę – przyp. D.N.], niemal zawsze jest niewspółmierny do rangi dzieła. Rezonans medialny – zarówno pochwalny, jak i naganny – jest tu hiperboliczny” (tamże).

Należy zauważyć, że ta pomysłowa i efektowna typologia, mimo że odnosi się do stosunków i praktyk, jakie dały o sobie znać w dziesiątej dekadzie ubiegłego wieku, zachowała aktualność także w kolejnych latach. Być może powinna zostać odrobinę zmodyfikowana. Po roku 2001 nieporównanie słabiej zaznacza się przecież forma złej obecności wytwarzana przez metaforę, i to nie tylko z tego powodu, że wielu spośród gigantów wymienionych przez Czaplńskiego zmarło lub ograniczyło publiczną aktywność do minimum (Różewicz). Wydaje się, że same media przestały być zainteresowane obsadzaniem pisarzy w rolach „kapłańskich” czy „senatorskich”; w każdym razie w pierwszej dekadzie czyniły to z mniejszą intensywnością niż w dekadzie dziesiątej. Z kolei figura złej obecności zwana litotą w zasadzie zniknęła z pola widzenia, w tym sensie, że „istnienie w nieistnieniu” (s. 35) przestało być odczuwalne jako brak

czy skandal. Jeśli zaś idzie o hiperbole, to przede wszystkim zmienił się zestaw nadobecných nazwisk. Figura metonimii również uległa przekształceniom. Zmieniły się bowiem reguły etykietowania. Wcześniej (lata dziewięćdziesiąte) „nazewnicze zastępniki” (s. 36) były stereotypami, w których zastygały jakieś cechy twórczości pisarzy. Stopniowo – już w kolejnej dekadzie – zaczęły zastygać treści biograficzne, pisarski los stał się towarem⁴² czy – w innym ujęciu – autor stał się marką⁴³.

Summary

The article reveals relations which, in the last two decades, have been forming between the literary world and the world of the media. The author is mainly interested in how the mass media depicted problems of literature and authors as well as what forms and conditions of presenting specific works and people they marked out. Following earlier analyses provided by critics and observers of literary life, the author aims at illustrating a certain transformation: at first, it seemed that the mass media (mainly newspapers and magazines of high circulation and, to a lesser extent, the TV) disinterestedly popularize literature, present new writers to the wide public and explain new phenomena from the field of poetry and prose. Yet, in the late 1990s people realized that there exist negative consequences of the encounter of literature and the media; they started to talk about the „media terror” (i.e. imposing questionable literary hierarchies and simplified styles of reading, ruling out works and authors who do not fit the media implied schemes of presentation, etc.). The article provides numerous examples of writers' attitudes and auto-promotional strategies, especially in the case of authors who entered the literary scene at the beginning of the first decade of the 21st century.

⁴² „Książka sprzedaje się na autora. Najlepiej na takiego, który jest postacią medialną, daje się zareklamować jako towar, jako biografia, jako los: celebrity, alkoholik, erotoman, gej, feministka, alterglobalista, a najlepiej wszystko razem” – zauważył Marek Zaleski (*Kot w worku, czyli bomba w galerii handlowej. Z M. Nocnym rozmawia...*, „LiteRacje” 2009, nr 1, s. 45).

⁴³ Zob. D. Antoniuk, *Autor jako marka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.

TOMASZ ŻUKOWSKI

HIT/KIT.

Język krytyki literackiej w mass mediach

W połowie lat pięćdziesiątych pisanie o literaturze dla szerszej publiczności przybrało nową formę. Z tygodników zniknęły teksty na całą stronę, a w każdym razie zaczęły pojawiać się rzadziej i w drodze wyjątku. Ich miejsce zajęły krótkie notatki o książkach i wydarzeniach kulturalnych, zebrane najczęściej w osobne działy typu poradnikowego. Czytelnik mógł się z nich dowiedzieć, co warto przeczytać, zobaczyć albo czego posłuchać w nadchodzącym tygodniu. Pojawiły się działy takie jak Afisz w „Polityce”, Qulturalia w „Przeglądzie” albo HIT/KIT w „Wysokich Obcasach”.

Zmianę uzasadniano tym, że masowy czytelnik nie ma czasu ani ochoty brnąć przez przydługie dywagacje i erudycyjne popisy krytyków. W redakcjach można było usłyszeć, że potrzeba przede wszystkim informacji. Przyjęty format – teksty, które często nie przekraczają pół strony maszynopisu – nie sprzyjał mówieniu o literaturze w sensie, do którego przyzwyczaili się krytycy. Tak niewiele miejsca nie pozwala na choćby szcątkową analizę; prawdę mówiąc, trudno też o interpretację tekstu, spektaklu, filmu czy zdarzenia, która zdołałaby wyjść poza oklepane komunały. Nowy format, narzucając ograniczenia, tworzył nowy sposób mówienia o kulturze. Sprawiał, że informacje pewnego typu mogły się pojawiać łatwiej i częściej niż inne. Spróbujmy przyjrzeć się owemu profilowaniu, a także temu, jak krytycy szukają w nim własnego głosu, próbując rozszerzyć i wykorzystać możliwości narzuconej formy.

Klub nowojorskiej bohemy

Zacznijmy od rekonstrukcji szablonu. Cykl HIT/KIT z „Wysokich Obcasów” jest doskonałą próbką możliwości i ograniczeń, jakie niesie krótka forma charakterystyczna dla krytyki literackiej – i szerzej: krytyki sztuki – w mass mediach. Notki są nie tylko modelowo mikroskopijne, ale w dwojaki sposób ujawniają model uczestnictwa w kulturze – przez aprobatę i napiętowanie.

Informacja o wydarzeniach kulturalnych zajmuje w nich sporo miejsca, ale jest to informacja szczególnego rodzaju. Zacznijmy od nieco karykaturalnego przykładu. Dwunastego czerwca 2010 roku Dorota Jarecka zajęła się w „Wysokich Obcasach” grupą Azorro. Oto czego się o owej grupie dowiadujemy: „Oscylująca na granicy parodii i skeczu, platońskiego dialogu i Monty Pythona. Bez nich sztuka ostatniej dekady miałaby może wysoką temperaturę, ale nie miała-by drgawek”. Trzeba przyznać, że różnica między parodią i skeczem jest tak niewielka, a z kolei przepaść „między platońskim dialogiem a Monty Pythonem” na tyle duża, że zlokalizowanie granicy, na której Jarecka umieszcza grupę Azorro, mnie przynajmniej wydaje się zupełnie niemożliwe.

Bo też nie chodzi wcale o wymierną diagnozę, która pomogłaby umiejscowić omawiany przedmiot na mapie polskiej sztuki współczesnej. Brawurowa metafora – udana czy nie, niech rozstrzygną sami czytelnicy – jest przede wszystkim ornamentem, który służy wydobyciu informacji zasadniczej. Brzmi ona tak: „Grupa Azorro właśnie się rozpadła, ale podobno jeszcze chodzą po ziemi ludzie, którym nic się z tą nazwą nie kojarzy, i chciałam im przekazać swoje wyrazy współczucia”. Dowiadujemy się, że autorka rubryki HIT/KIT zna grupę Azorro i że w gronie, w którym się obraca, znają ją wszyscy. Gdzieś poza owymi dobrze zorientowanymi kręgami istnieją „podobno jeszcze” niewtajemniczeni. Jarecka nie miała z nimi nigdy do czynienia i wie o nich z drugiej albo nawet trzeciej ręki.

Z wysokości intelektualnych i artystycznych elit autorka składa „wyrazy współczucia” dyletantom. Ktoś, kto dopiero z rubryki HIT/KIT dowiedział się o grupie Azorro, może popaść w konsternację. Z jednej strony poczuje się zapewne nieprzyjemnie jako adresat współczucia Jareckiej. Recenzentka współczuje mu przecież z powodu

jego niewybaczalnej ciemnoty i braku obycia. Z drugiej – może skupić się na transformacji, która się w nim dzięki „Wysokim Obcasom” dokonuje. Oto z ćwierćinteligenta, który nawet przypadkiem nie otarł się o elity, zamienia się we wtajemniczonego. Teraz może w gronie podobnych sobie brylować, mówiąc, że bez grupy Azorro „sztuka ostatniej dekady miała by może wysoką temperaturę, ale nie miała by drgawek”.

Jarecka dokonuje gestu performatywnego. Ustanawia hierarchię na podstawie wtajemniczenia w kulturę. Pozycjonuje siebie, swoje środowisko, gazetę, w której pisze, jej czytelników i tych, którzy „Wyborczej” i „Wysokich Obcasów” nie biorą do ręki. Jednocześnie otwiera też drogę awansu kulturowego dla dotychczas niewtajemniczonych, ale tylko pozornie.

Pierre Bourdieu pisał w *Dystynkcji*¹, że uczestnictwo w kulturze i sądy smaku są jednym ze sposobów reprodukcji hierarchii społecznej i uprzywilejowania. Rozpoznawanie przedmiotów codziennego użytku, sposobów bycia i sztuki „na poziomie” okazuje się rodzajem umiejętności, która wyznacza jednostce miejsce w społeczności. Na tej podstawie uznaje się ją za „swoją” bądź „obcą” w przeważającej większości grup, a przez to ogranicza i warunkuje dostęp do kapitału społecznego – kontaktów, informacji czy instytucji rozdzielających przywileje.

Awans przez zwiększanie kapitału kulturowego, a więc nabywanie umiejętności ferowania przyjętych sądów smaku, jest jednak niezwykle trudny. Poczucie piękna i stosowności zmienia się bardzo szybko. Formy jeszcze wczoraj spełniające kryteria smaku, dzisiaj okazują się przebrzmiałe i świadczą o „braku kultury” tych, którzy się nimi posługują. Zmiana kulturowej czy artystycznej mody jest dla Bourdieu sposobem wyznaczania przez elitę własnych granic i ciągłego ograniczania dostępu do przywilejów związanych byciem jej członkiem. W procesie awansu przez zdobywanie kapitału kulturowego cel – a więc integracja z elitą – ciągle ucieka, nie można go bowiem osiągnąć ani dzięki edukacji szkolnej, ani lekturze

¹ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, przeł. P. Biłos, Warszawa 2005.

odpowiednich gazet, które zawsze są o krok z tyłu, lecz jedynie przez uczestnictwo bezpośrednie, tu jednak stoi na przeszkodzie egzamin ze smaku.

Jarecka udziela więc czytelnikom „Wysokich Obcasów” informacji przeterminowanej przez sam fakt, że ukazała się w wysokonakładowym piśmie. Podobnie obietnica awansu kulturowego, którą wydaje się składać, jest tylko pozorna. Znajomość grupy Azorro z rubryki HIT/KIT niewiele pomoże. Tak przynajmniej przekonuje Bourdieu. Właściwy przekaz polega bowiem na utrwaleniu granicy między wtajemniczonymi a niezorientowanymi. Kultura staje się środkiem gry o uznanie, w którą „Wysokie Obcasy” wciągają swoich czytelników.

Rubryka HIT/KIT na wiele sposobów ustanawia kulturową dysfunkcję w rozumieniu Bourdieu. Przywołajmy kilka przykładów.

W tym samym numerze „Wysokich Obcasów”, tyle że w rubryce KIT, Jarecka, omawiając *Darkrooms* Konrada Pustoly, stwierdza: „Ale jesteśmy już po Mapplethorpie i Nan Goldin”. Co to miałyby znaczyć w tym akurat przypadku, dokładnie nie wiadomo. Orientujemy się, że pewne chwytły artystyczne są nie do przyjęcia, kiedy okazują się powtórką praktyk już znanych. Żeby takie niestosowne formy rozpoznać, należy mieć odpowiednią kulturę. Autorka zna tradycje – to zasadnicza informacja, jaką otrzymujemy – i wykrywa je bezbłędnie. Może zanedbała regule zakazu powtarzania, bo rubryka KIT w jej wydaniu podejrzenie często przypomina Gombrowiczowski pojedynek ich Najślawniejszego Pisarza z Wielkim Pisarzem Polskim Geniuszem z *Trans-Atlantyku*: „nie lubię ja gdy Masło zbyt Maslane, Kluski zbyt Kluskowe, Jagły zbyt Jaglane, a Krupy zbyt Krupne”. I odpowiedź: „Tu powiadają, że masło maślane... Myśl, owszem, ciekawa... (...) Szkoda że niezbyt jest nowa”². Poczucie *déjà vu* okazuje się dyskwalifikujące w tekstach z 13 lutego 2010, 3 kwietnia 2010, 12 czerwca 2010, 3 lipca 2010 roku, co biorąc pod uwagę regułę wymiany autorek recenzji oraz tematów w rubryce HIT/KIT (sztuki plastyczne, kino, muzyka i literatura), stanowi

² W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk*, Kraków–Wrocław 1986, s. 37–38.

dowód ponadprzeciętnej powtarzalności w przypadku tekstu było nie było pokrewnego felietonowi.

Co ciekawe, *déjà vu* nie zawsze jest takie złe. Paulina Reiter wyznała, że argument za często powtarzany musi się znudzić, dlatego uderza w inną nutę. Szóstego marca 2010 roku, omawiając płytę Emmanuelle Seigner *Dingue*, stwierdza: „Ujmująca jest bezpretensjonalność i prostota tej płyty. Ot, zwykłe francuskie piosenki, zazwyczaj o miłości. Banał? Lepszy taki banał niż pretensjonalne wymysły na siłę, byle zaszokować. Zwłaszcza że prostota zdaje się ostatnio wartością zapomnianą. A nie zawsze trzeba się silić na oryginalność. Są pewne stare, sprawdzone rzeczy: Paryż w kwietniu, wino i sery, francuska piosenka, trzymanie się za ręce i błąkanie po mieście. Wiosna i miłość. Lub chociaż flirt”. Nie przeszkadza, że słyhać w tym Serge’a Gainsbourg’a, o czym zresztą Reiter informuje, bo ten, kto odwraca zasady, musi przecież pokazać, że robi to z pełną świadomością, żeby jego zabieg mógł stać się prawomocny, a sąd smaku z nim związany – obowiązujący.

Jarecka i Reiter stosują sprzeczne kryteria. Nie tu jednak tkwi problem. Sprzeczność okazuje się pozorna, bo regułą sądów wyznaczających dystynkcję jest arbitralność. Uzasadnienia obu stanowisk są nieistotne, ważne kto i z jakiej pozycji je wypowiada. Rozmowa o kulturze, w której przynajmniej do pewnego stopnia jest możliwa obiektywizacja, weryfikowanie stanowisk, wymiana argumentów, interpretacji, i co za tym idzie, uzasadnianie ocen, zostaje przeniesiona w sferę, gdzie brak kryteriów pozwala podporządkować dyskurs o kulturze społecznym grom władzy. Bez przedstawiania i weryfikowania kryteriów oceny oraz rozmowy o nich sztuka staje się – tak jak to pokazywał Bourdieu – jednym ze sposobów zaznaczania statusu i hierarchizacji, a tym samym ograniczania dostępu do przywilejów. Traci jednocześnie moc wyjaśniania rzeczywistości i przestaje nieść obietnicę emancypacji, jak chcieli tego spadkobiercy Schillerowskiej idei estetycznego wychowania człowieka³.

³ Np. J. Rancière (*Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, przedmowa A. Żmijewski, posłowie S. Žižek, Warszawa 2007; *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, wstęp M. Pustola, Kraków 2007) czy J. Butler (*Uwikłani w płęć*, przeł. K. Krasuska, wstęp O. Tokarczuk, Warszawa 2008).

Miejsce dyskusji o znaczeniach sztuki zajmują inne tematy. Na plan pierwszy wysuwa się w nich motyw elitarności. Dziesiątego kwietnia 2010 Marta Strzelecka pisze tak: „Festiwal Off Plus Camera w Krakowie po dwóch latach istnienia stał się jednym z najważniejszych wydarzeń filmowych w Polsce”. Dlaczego? „Po krakowskim rynku będą spacerować Mike Figgis, reżyser *Zostawić Las Vegas*, Thomas Vinterberg, twórca *Festen*, gwiazda Bollywood Amitabh Bachchan oraz dyrektor Sundance John Cooper. Jane Campion weźmie udział w premierze swojego filmu *Jaśniejsza od gwiazd*. Alicja Bachledda-Curuś, Colin Farrell i Neil Jordan przyjadą na pokaz *Odine*”. Ważne okazuje się towarzystwo. Informacja o tym, co będzie można zobaczyć na festiwalu jest tak ogólna, że właściwie żadna. Nie dowiadujemy się nic o tym, co dzieje się wśród „młodych twórców”, którzy pokazują tam swoje filmy. Autorka informuje nas za to, że ci, którzy zostaną dostrzeżeni, mogą liczyć na promocję i karierę. A czego dowie się i co przeżyje widz oprócz dreszczyku emocji, że znalazł się pod jednym dachem z Alicją Bachleddą-Curuś? Na tego rodzaju pytanie nie pozostało już miejsca.

Doznania związane z ustanawianiem dystynkcji są na tyle silne, że granica między nimi a innego rodzaju przeżywaniem sztuki łatwo się zaciera. „Przed urlopem w ludziach pracy uwalniają się sprzeczne żądze – pisze Paulina Reiter 15 maja 2010. – Z jednej strony chciałoby się zaszyć na pustkowiu, z drugiej – poznać kogoś interesującego. Penetrować dzicz, ale też brylować na wernisażach w snobistycznych galeriach, przeżywać upojne chwile z ukochanym i jednocześnie być adorowanym/ną przez tłumy intrygujących nieznanomych”. Choć spełnienie tak sprzecznych marzeń wydaje się niepodobieństwem, jest jednak możliwe w jednym jedynym miejscu, a to za sprawą połączenia „tradycyjnych brazylijskich gorących rytmów i chłodnej, nowoczesnej elektroniki”. Wszystko to na płycie Cibelle *Las Venus Resort Palace Hotel*. „Na okładce Cibelle w kostiumie (cyrkowym, kąpielowym?) z kwiatami we włosach i piórami w... powiedzmy, w tle. Trochę retro i tradycyjnie, a trochę jakby się wystroiła do klubu nowojorskiej bohemy z ostrą selekcją”. I my możemy się tam udać, zdaje się zapewniać Reiter.

Przeżywanie muzyki i obrazy będące znakami statusu łączą się w jej tekście i stanowią konglomerat, którego elementy trudno od siebie

odróżnić. Marzenia wzięte z folderu biura podróży – któregoś z lepszych, ma się rozumieć – snobistyczna galeria i klub z ostrą selekcją. Czytelnicy i słuchacze poczują się, „jakby w barze pod drzewem mango drinki z parasolkami pili razem Tom Waits i bliźniaczki z CocoRo-sie”. Tam właśnie przenosi sztuka, która zasługuje na rubrykę HIT.

Czego nie widać

Nowoczesne dziennikarstwo przejmuje standardy najważniejszego medium masowego przekazu – telewizji. News telewizyjny – nawet najkrótszy – potrzebuje konfliktu. Angażuje emocje widzów, konstruując spór. Modele telewizyjne przeniknęły do innych mediów – także do prasy. Pisanie o kulturze, szczególnie w rubrykach z niewielkimi notkami, także przyjęło model aranżowania współzawodnictwa. Obok tekstów umieszcza się oceny, które informują, czy omawianą książkę warto przeczytać, czy warto zobaczyć spektakl, wystawę albo film. Funkcja oceny i współzawodnictwo o względy konsumentów kultury w rubryce HIT/KIT wysuwają się na jedno z pierwszych miejsc.

HIT/KIT prezentuje zawsze parę wydarzeń. Jedno zostanie pochwalone i polecane publiczności, drugie zganione. Już sama konieczność wyboru kontrastującej dwójki strukturyzuje rzeczywistość. Nie może zdarzyć się w Polsce tydzień, kiedy w kulturalnej ofercie pojawią się dwa hity; dla pocieszenia należy dodać, że nigdy nie zdarzy nam się także tydzień z dwoma kitami. Dobór par niejednokrotnie sprawia recenzentom kłopot. Wspominaliśmy już o dyżurnym *déja vu* Doroty Jareckiej. Dla Marty Strzeleckiej, obsługującej dział filmowy, podobnym wytrychem pozwalającym zidentyfikować KIT jest „nieprawdopodobnie sknocony scenariusz”. Kłopoty ze znalezieniem kandydata do odpowiedniej rubryki skutkują czasami niezdecydowaniem. Trzeciego kwietnia 2010 Dorota Jarecka umieściła pod nagłówkiem KIT akcję „Tęsknię za tobą Żydzie” Rafała Betlejewskiego, choć przez ponad połowę tekstu chwaliła pomysł i autora za odwagę i walkę o pamięć. Rozstrzygające okazało się *déja vu*. Przyjrzyjmy się jej rozumowaniu.

„A jednak nie podoba mi się to, że Betlejewski w swojej akcji używa konceptu innego artysty – pisze Jarecka. – Mam na myśli

Yael Bartanę i jej film *Mary koszmary*. To tam po raz pierwszy został sformułowany okrzyk tęsknoty za tymi, których zabito lub wygnano”. W filmie Bartany Sławomir Sierakowski, stojąc na płycie Stadionu Dziesięciolecia, wzywa do powrotu umarłych – trzy miliony polskich Żydów. I osoba Sierakowskiego, i miejsce – stadion oraz istniejący jeszcze w czasie realizacji filmu Jarmark Europa, emblemat Polski biednej i zgrzebnej – świadczą o tym, że mamy do czynienia ze sztuką, która stawia sobie znacznie ambitniejsze cele niż stworzenie oryginalnego dzieła. Film jest apelem i aktem performatywnym, ingerencją w rzeczywistość społeczną. Ma postawić problem na forum publicznym, a artystyczna forma, z której korzysta, została wybrana ze względu na swoją nośność i pojemność. Zostaje jednak podporządkowana społecznemu zadaniu, które widzą przed sobą twórcy – zadaniu wypowiedzenia tego, co dotąd pozostawało niewypowiedziane, zadaniu przywołania „mar koszmarów”, które pokutują gdzieś na obrzeżach zbiorowej świadomości i dają o sobie znać w lękach i fobiach. Ich głośne nazwanie może zmienić ową świadomość, pozwoli podjąć próbę rozwiązania problemu, który w przeciwnym wypadku będzie powracał w destrukcyjnych erupcjach nieświadomości.

Jeżeli film Bartany jest sztuką zaangażowaną, a co do tego raczej nie ma wątpliwości, to trudno oskarżać tych, którzy podejmują wydobyty wątek. Sztuka zaangażowana żyje bowiem o tyle, o ile tworzy ruch społeczny, o ile jej wytwory są nie tylko podziwiane i interpretowane, ale przede wszystkim rodzą nowe działania. W tym także artystyczne. Zamknięcie w sali muzealnej lub w obrębie zakazów rodem z prawa autorskiego oznaczałoby koniec tego rodzaju sztuki. Betlejewski na swój sposób podejmuje wątek i przyłącza się do ruchu. Skoro przyznaje się rację Bartanie – rację w sensie nie tylko artystycznym, ale i społecznym – nie należy krzywić się na Betlejewskiego.

Dla Jareckiej między filmem Bartany a akcją Betlejewskiego zachodzi jednak zasadnicza różnica. Pierwsze dzieło jest „okrzykiem tęsknoty za tymi, których zabito lub wygnano” – „Tam pojawił się motyw pustki, której nic nie zapełni, bo historii odwrócić się nie da i tęsknota nigdy nie zostanie zaspokojona”. Właśnie niezaspokojenie okazuje się

najważniejsze: „U Betlejewskiego inaczej – chodzi o zaspokojenie. Czyje? Tych, którzy wyrażają tęsknotę. I to właśnie uważam za kicz”.

W filmie Bartany przywołanie trzech milionów pomordowanych ma położyć kres tytułowemu „marom koszmarom”. Dręczą one „starą kobietę, która ciągle śpi pod pierzyną Ryfki”. Sławomir Sierakowski tłumaczy: „Od tej nocy, kiedy was już nie było, a jej matka sięgnęła po waszą pierzynę, nawiedzają ją mary, mary-koszmary. Tylko wy możecie je przegnać”.

Chodzi więc o powrót pamięci, powrót ofiar Szoah w polskiej pamięci i świadomości zbiorowej. Pytanie, na jakich zasadach?

Film Bartany jest odważny nie ze względu na wypowiedzenie pustki. Kultura polska wielokrotnie wcześniej krążyła wokół rany, jaką jest Zagłada⁴. Nowość polega raczej na przywołaniu motywu żydowskiej pierzyny, a z nią rzeczy zabranych z żydowskich domów. To one bowiem rodzą dyskomfort zbiorowości i koszmary dręczące polskie sumienie. Problem tkwi nie tylko w śmierci trzech milionów współobywateli, ale przede wszystkim w tym, jak na ową śmierć reagowali Polacy po aryjskiej stronie, w jaki sposób patrzyli na to, co się działo, co robili, co mówili i co czuli. Przywołanie Żydów jako Innego ma rozwiązać problem. Czy rzeczywiście? Sławomir Sierakowski wzywa pomordowanych, ale jednocześnie mówi w ich imieniu, wyznacza im rolę, którą mają odegrać, i zamyka ich w niej. „Kiedy was już nie było, a jej matka sięgnęła po waszą pierzynę” – sprawa zachowania polskiej społeczności zostaje postawiona, a jednocześnie rozstrzygnięta i zamknięta. Rzeczy zabrano, kiedy właściciele już nie żyli. Co powiedzą oni sami, gdy staną przy łóżku? Wydaje się, że wszystko już zostało powiedziane. Skoro mają wracać do „waszego-naszego kraju”, jak deklaruje Sierakowski, na drodze nie stoi żadna więcej przeszkoda. Tęsknota i poczucie niedającej się zapelnąć pustki wystarczą jako ekspiacja i akt pojednania.

Problem w tym, że Inny mówił i mówi. Zuzanna Ginczanka, „królowa złego wyglądu”, która zginęła po donosie szmalcownika, w wierszu *Non omnis moriar* pisała tak:

⁴ Żeby przywołać znane z lektur szkolnych wiersze *Warkoczyk* T. Różewicza, *Ballady i romanse* W. Broniewskiego albo *Jeszcze* W. Szyborskiej.

Non omnis moriar – moje dumne włości,
Łąki moich obrusów, twierdze szaf niezłomnych,
Prześcieradła rozległe, drogocenna pościel
I suknie, jasne suknie pozostaną po mnie.
Nie zostawiłam tutaj żadnego dziedzica,
Niech więc rzeczy żydowskie twoja dłoń wyszpera,
Chominowo, lwowiananko, dzielna żono szpicla,
Donosicielko chyża, matko folksdojczera.
Tobie, twoim niech służą, bo po cóż by obcym⁵.

A oto głos Calka Perechodnika z jego *Spowiedzi*:

Niższe sfery ludności miejskiej oraz chłopci z miejsca zorientowali się, skąd wiatr wieje. Zrozumieli, że nadarza im się okazja wzbogacenia się, jedyna możliwa okazja na przestrzeni wieków. Wolno rabować, kraść, zabijać ludzi i to zupełnie bezkarnie⁶.

I w innym miejscu:

Czasami potykają się o ciepłe jeszcze trupy, ale nie szkodzi. Nad trupami ludzie biją się, jeden drugiemu wrywa poduszkę czy też garnitur. A trup? No, jak trup – leży spokojnie, nic nie mówi, nikomu nie przeszkadza i nikomu się nie przyśni! To i sumienie mają Polacy czyste⁷.

Dzieje pierzyny były więc inne, niż przedstawia to Sławomir Sierakowski. Po *Sąsiadach* Jana Tomasza Grossa, po książce Jana Grabowskiego *Ja tego Żyda znam*⁸, po ukazaniu się licznych świadectw polskich Żydów, szczególnie tych ukrywających się po aryjskiej stronie, trudno skwitować sprawę stwierdzeniem: „Kiedy was już nie było, a jej matka sięgnęła po waszą pierzynę”. A jeśli się to robi, gest ten ma szczególny sens. Poetyka utraty, tęsknoty i rany – zapewne szczerze doświadczanej – staje się kneblem pozbawiającym Innego głosu. Głosu, który wcale nie udziela rozgrzeszenia, ale raczej mówi o rzeczach, których wolelibyśmy nie słyszeć.

⁵ Z. Ginczanka, *Non omnis moriar*, w: tejsze, *Polscy poeci*. Zuzanna Ginczanka, Warszawa 1980, s. 87.

⁶ C. Perechodnik, *Spowiedź. Dzieje rodziny żydowskiej podczas okupacji hitlerowskiej w Polsce*, oprac. D. Engel na podstawie rękopisu, Warszawa 2004, s. 124.

⁷ Tamże, s. 75.

⁸ J. Grabowski, *Ja tego Żyda znam. Szantażowanie Żydów w Warszawie 1939–1943*, Warszawa 2004.

Wynikałoby z tego, że zarówno Bartana, jak i Betlejewski robią to samo. Wprowadzają w przestrzeń publiczną znaki tęsknoty i pustki po wymordowanej mniejszości, zamykając ją jednocześnie w obrazie wygodnym dla grupy dominującej. Dzięki takiemu zabiegowi żywi mogą spać spokojnie, nawet pod żydowską pierzyną. W obu przypadkach zaspokajają sami siebie – tęsknota jest potrzebna przede wszystkim społeczności polskiej dzisiaj, jest jej głosem, który w szczególnie sposób określa Innego i zamyka go w przypisanej przez większość roli.

Kim jest Żyd, za którym tęskni Betlejewski? Wydaje się, że ikoną zbiorowej wyobraźni. Z jego podobiznami można się spotkać na straganach z produkowanymi masowo obrazami – ma pejsy, chałat, trzyma monetę w ręku. W wersji bardziej wyrafinowanej występuje w filmach takich jak *Polin*. Zostaje wtedy uświęcony, żyje w świecie anachronicznie tradycyjnym i wypranym z konfliktów. Nie pojawia się nigdzie poza gettem. Nie jest ani robotnikiem przemysłowym, ani lekarzem, ani komunistą, ani syjonistą. Jego tożsamość zamyka się w kręgu religii i szteta i nie ma nic wspólnego z tożsamością polską. Tego rodzaju Żyd nic nie mówi i niczego się od większości nie domaga.

Wróćmy jednak do Jareckiej. Okazuje się, że problem wymyka się przeciwstawieniu HIT/KIT. Wartościowanie wydarzeń i tworzenie rankingu utrudnia dotarcie do zasady, która wytwarza omawiane zjawiska jako serie podobnych wypowiedzi. Z różnych punktów widzenia będą one mniej lub bardziej interesujące, co nie zmienia jednak ich wspólnego sensu. Zasada leżąca u ich podstawy pozostaje niewidoczna, dopóki staramy się porządkować je wedle atrakcyjności i tworzyć ranking.

Recenzenci rozmijają się z problemem na różnych poziomach. Przykład Betlejewskiego jest o tyle ciekawy, że tekst Jareckiej ma wyraźną ambicję uchwycenia problemu. Zdarza się, że logika rankingu uniemożliwia w ogóle rozpoczęcie interpretacji. W tym samym numerze „Wysokich Obcasów” w rubryce HIT Jarecka pisze o wystawie „Płeć? Sprawdzam! Kobiecość i męskość w sztuce Europy Wschodniej” z warszawskiej Zachęty. Była to pierwsza w Polsce tak obszerna wystawa pokazująca sztukę feministyczną i gender.

Ważna, ale trudna w odbiorze i wymagająca komentarza, który dostarczałby klucza do prezentowanych tam dzieł. Jarecka pisze: „Mamy więc: Marinę Abramowicz, Katarzynę Kozyrę, Natalię LL, Sanję Iveković i dwie setki artystek oraz artystów, których nazwiska powinny być tak samo znane jak te legendarne: Mary Kelly, Carolee Schneemann, Hannah Wilkie, Tracey Emin. Jednak tak nie jest i takie wystawy jak «Gender Check» muszą to zmienić. Ale zaraz, czy to nie jest znowu jakaś prowincjonalizacja? Dlaczego znów jesteśmy za żelazną kurtyną i połączeni razem we «wschodnią» gromadę?”. Sprawa dystynkcji – rozstrzygnięcia, kto był pierwszy, a kto wtórny, kto należy do światowej awangardy artystycznej, a kto pozostaje w cieniu – okazuje się ważniejsza od pytania, co właściwie mówi ta sztuka i co dla polskiej kultury znaczy fakt, że taką wystawę zorganizowano dopiero u progu drugiego dziesięciolecia XXI wieku. Bo przecież nawet jeśli sztuka Europy Wschodniej korzysta z zachodnioeuropejskich inspiracji, jest przecież osadzona w innym kontekście, a przez to dla odbiorców, do których jest skierowana, znaczy co innego. Stanowi jakąś diagnozę sytuacji w dawnych państwach RWPG po dwudziestu latach od upadku muru. Jaka? Tego z recenzji Jareckiej nie dowiadujemy się nawet w najogólniejszym zarysie.

Autorka woli zająć się kwestią prowincjonalizmu i wyjaśnić, skąd wziął się podział na Zachód i Europę Wschodnią. „Bo być może tam, na Zachodzie, już nie ma o co walczyć albo walka wygląda trochę inaczej – czytamy. – Na przykład o to, czy w zarządach firm państwowych dobry jest 40-procentowy parytet. Albo jak długi powinien być urlop tacierzyński. Tymczasem w Belgradzie, jak widać na filmie Igora Grubicia, faszysti biją gejów i lesbijki na ulicach”. To ważna różnica, ale można się o niej dowiedzieć z gazet. Po sztuce publiczność spodziewa się zwykle nieco więcej. Swoistego wglądu, który wykracza poza powszechnie przyjętą wiedzę. Co więcej, można podejrzewać, że obraz podsuwany przez Jarecką jest rażąco uproszczony. Było nie było kobiety, które w najbogatszych krajach Europy walczą o 40-procentowy parytet, zatrudniają pomoce domowe, a te rekrutują się z imigrantek, także z Europy Wschodniej, kobiet pracujących w bardzo złych warunkach za krzywdząco niską płacę. Gdyby ich zabrakło, stanęłyby banki i fabryki, bo ich świetnie

sytuowani pracownicy nie mieliby z kim zostawić dzieci, nie mówiąc już o tym, że ulice zachodnich miast utonęłyby w śmieciach, bo nie byłoby komu ich sprzątać. Być może Europa Wschodnia miałaby w tej i innych podobnych sprawach coś interesującego do powiedzenia Zachodowi. I rzeczywiście ma, ale perspektywa dystynkcji, rozstrzygnięcia o pierwszeństwie w sztuce i pozycji na rynku kultury, jeszcze raz uniemożliwia nie tylko dostrzeżenie tego przekazu, ale wręcz zbliżenie się do niego.

Próba przechwycenia

Pułapek związanych z krótką recenzją w dziale HIT/KIT udaje się unikać Kazimierze Szczuce, ale ona znalazła sposób, żeby wykorzystać specyfikę nowej formy i użyć jej do własnych celów.

Przede wszystkim niezwykle starannie dobiera pary omawianych książek. Są to niemal zawsze pary dopełniające się. Łączy je pewien rys – zwykle prezentują dwa podejścia do jakiegoś elementu rzeczywistości. Szczuka aprobuje jedną z perspektyw, drugą traktuje ironicznie i zwykle wyśmiewa. Jej ocena jest jednak przynajmniej tak samo ważna, jak diagnoza kultury, którą stawia. Dla przykładu w „Wysokich Obcasach” z 8 maja 2010 tematem jest powieść o kobietach i dla kobiet oraz sprawa tego, jak kobiety widzą same siebie. Dwudziestego marca na warsztat trafia mówienie o tak zwanych sprawach intymnych w dwóch wersjach różniących się poziomem agresji względem kobiet. Dziesiątego lipca Szczuka żartobliwie zestawia dwa sposoby kobiecego korzystania z papieru (Kaja Malanowska opisuje świat młodej mężatki z „konkretnym pierdolcem”, Linda Spangle radzi grubasom, żeby „zamiast sięgnąć po ulubione M&M-sy” pisały przez pięć minut „jestem silna”). Zatrzymajmy się na chwilę przy recenzjach, w których Szczuka bierze na warsztat dwa teksty związane ze zwierzętami.

„Ludzie na ogół lubią zwierzęta, jedni mniej, inni bardziej, i interesują się ich życiem» – tak, najzwyczajniej w świecie, rozpoczyna się *Borsunio*”. Już w pierwszym zdaniu – wydawałoby się: niepozornym – Szczuka wydobywa rys, który stanie się tematem przewodnim tekstu. Chodzi o „zainteresowanie życiem” innych. Okazuje się, że w relacjach ze zwierzętami daje o sobie znać generalne

nastawienie do świata: takie, w którym pozwalamy innym na bliskość i w którym zaczyna nam na nich naprawdę zależeć. Antonina Żabińska – autorka *Borsunia* – jest osobą niezwykle właśnie ze względu na stosunek do zwierząt i ludzi, który przebija przez jej „cudownie napisane” książki. Wspomnienia Żabińskiej ujawniają, że jej uwaga nie skupiała się wyłącznie na podopiecznych z warszawskiego ZOO. „Ukrywano tam pośród zwierząt Żydów i działaczy podziemia” – pisze Szczuka. I kończy: „Tytułowy Borsunio to oczywiście młody borsuk, jeden z jej wychowanków i przyjaciół, członek rodziny tragicznie z nią rozdzielony podczas bombardowań. W książce jest wszystko o obyczajach Borsunia i wszystko o miłości”.

Mogłoby się wydawać, że zakończenie wypada nazbyt ckliwie, ale Szczuka traktuje HIT/KIT jako całość i świadomie zestawia ze sobą obie części. W drugiej – pod nagłówkiem KIT – czytamy o książce *Złapać życie za ogon* Johna Grogana. Grogan także pisze o zwierzętach, ale zupełnie inaczej. „Felietony Johna Grogana – zaczyna Szczuka – autora bestselleru o biskoptowym labradorze *Marley i ja*, to dzieło człowieka szczęśliwego. Fakt ten odnotowano na okładce”. Czujnemu czytelnikowi już „biskoptowy labrador” może wydać się podejrzany, bo ten uroczy skądinąd pies stał się nie tylko w Polsce ikoną pewnej klasy społecznej, jej stylu i specyficznej wrażliwości. Mieszkański sposób bycia jest dla Szczuki celem ironii: „Felietony drukowane w «The Philadelphia Inquirer» poświęcone są po prostu kontemplowaniu szczęścia przez utalentowanego przedstawiciela klasy średniej. Urządzanie domów, zabawy z rasowymi psami, dbanie o przedstawicieli «lokalnej społeczności», obserwowanie staruszków, chorych dzieci”. Mimo całego szacunku dla społecznego zacięcia i umiejętności samoorganizacji amerykańskiego mieszczaństwa, trudno oprzeć się wrażeniu skrytego gdzieś pod spodem fałszu. W końcu obserwowanie chorych dzieci, a czasami także staruszków, potrafi – przynajmniej niektórych – wytrącić z samozadowolenia i zniechęcić do tego najlepszego z możliwych światów.

Rzeczywiście, zaangażowanie Grogana dziwnie przypomina autystyczną izolację. Wydaje się, jakby oglądał rzeczywistość przez szybę i nie był w stanie niczego rzeczywiście dotknąć ani doświadczyć. „Wszystko tu przesycone jest głębszym sensem, stanowi dowód

na istnienie Boga. Na wszechstronnie udaną egzystencję autora składają się ciepło, współczucie i tolerancja” – ironizuje Szczuka. Rzeczywiście, zasadniczą cechą tego sposobu życia jest trudny do zniesienia egotyzm. Grogan w swojej narracji tak preparuje świat, żeby nic nie zdołało zmącić jego samozadowolenia. Po to głównie potrzebny mu jest Bóg i wszechogarniający sens, podobnie zresztą jak „biskoptowy labrador”.

„Kiedy porównywałam sobie świat Grogana ze światem Żabińskich, losy psów wyprowadzanych na spacer do własnego parku z wojennym losem Borsunia, przepełniała mnie typowa polska zawiść” – konkluduje Szczuka. I kończy: „Jakoś nie lubię tego szczęśliwego dziada”. Zdaje się, że nie chodzi tylko o „polską zawiść” w stosunku do człowieka, który miał szczęście nie zaznać bombardowań, bo państwo, w którym mieszka, jest na tyle silne, że może prowadzić wojny na cudzych terytoriach. Problem leży w zakłamaniu i niewrażliwości skrywających się za „biskoptowym labradorem”, „tolerancją” i Bogiem Grogana.

To jednak nie wszystko. Postać i tekst Grogana rzucają światło na wspomnienia Żabińskiej oraz jej postawę. Stwierdzenie: „w książce jest wszystko o obyczajach Borsunia i wszystko o miłości”, które mogło na pierwszy rzut oka wydawać się nazbyt sentymentalne, zaczyna znaczyć w inny sposób. Wiemy już, że autorka umie bez ogródek powiedzieć, co myśli o „szczęśliwych dziadach”. W przeciwieństwie do nich Żabińska opisuje relacje z ludźmi i zwierzętami, w których bliskość niesie ze sobą niebezpieczeństwo zranienia i bólu. Rzeczywistego spotkania z nieszczęściem i przeżycia go. Tym, co się liczy, są obyczaje Borsunia, jednego z Innych w kręgu Żabińskiej, a nie tylko jej własne obyczaje, dom z ogródkiem i szczęście na miarę klasy średniej. Te właśnie elementy składają się na to „wszystko o miłości”, o czym nie dowiemy się z wynurzeń Grogana.

Trafne zestawienia i dążenie do postawienia problemu na przekór krótkiej formie sprawia, że w swoich tekstach do rubryki HIT/KIT Kazimiera Szczuka unika pułapki dystyngtywnego wywyższania się, z którym mieliśmy do czynienia choćby w omawianej notce Doroty Jareckiej. Mody się zmieniają, a rasowy pies może stać się „obcachim”, tak jak był nim niedawno kundel ze schroniska. Mówiąc

o Żabińskiej i Groganie, Szczuka nie interesuje się jednak własną pozycją. Daje raczej upust niechęci do postawy, w której dystynkcja i status są w najwyższej cenie. Postawy którą – dodajmy – podziela ją zapewne czytelniczki i czytelnicy „Wysokich Obcasów”. Idzie tym samym pod prąd i robi to świadomie. O ile Jarecka schlebiała gustom osób stanowiących „target” pisma, o tyle Szczuka, zderzając postaci Żabińskiej i Grogana, zmusza czytelników do namysłu na przekór ich nawykowi myślowym. Po zachęcającym „wszystko o miłości”, przypominającym tonem felietony Joanny Szczepkowskiej, czytelniczki dostają pigułkę znacznie trudniejszą do przełknięcia.

Dystynkcja staje się w ten sposób jednym z głównych celów ironii i dowcipów Szczuki, która odwołuje się do innych niż powszechnie przyjęte znaków prestiżu. Co ważniejsze, znaki te istnieją na innej zasadzie niż u Jareckiej. Szczuka nie objawia wiedzy, do której jej zdaniem powinni aspirować wszyscy, jeśli tylko mają ambicję znaleźć się w dobrym towarzystwie (tak jak trzeba było znać grupę Azorro, żeby móc myśleć o zbliżeniu się do elity). Wartości Szczuki pozostają w opozycji do *status quo* i władzy symbolicznej. Przeciwstawiają się im jako alternatywa i wyzwanie. Na przykład w takim fragmencie: „Debiut powieściowy tegorocznej maturzystki» to raczej odstręczająca rekomendacja, zwłaszcza że dziewczynkę znowu – jak niegdyś Masłowską Świetlicki z Pilchem – rekomendują stare wilki przebrane za babcie: Anderman, Odija i – o zgrozo – Żulczyk (Kapturku, uciekaj!)”. Autorka wyraźnie podkpiwa z uznanych autorytetów wyznaczających literackie mody. W rubryce KIT z 20 marca 2010 roku pastwi się dla odmiany nad *Nocnikiem* Andrzeja Żuławskiego. Dzieło to ukazało się nakładem „Krytyki Politycznej”, która nie ukrywa ambicji wyrokowania o intelektualnych modach i potraktowała Żuławskiego z niezwykłym namaszczeniem.

Udany żart, często autoironiczny, jest jednym z środków pozwalających uniknąć hierarchizacji na zasadach preferowanych i podsuwanych przez gatunek, jakim jest krótka recenzja. Szczuka bierze w nawias rolę krytyka jako autorytetu wypowiadającego obowiązujące sądy. Umiejętnie i z poczuciem humoru gra własnym obrazem *infant terrible*. Pisze na przykład: „Jedna z najpopularniejszych autorek tak zwanej pierwszorzędnej literatury drugorzędnej Monika

Szwaja musi teraz zostać potracona wstrętną mą nogą”, dystansując się tym samym od roli wyroczeni w kwestii tego, co w literaturze dobre, a co złe.

*

Unikanie pułapek, które zastawia na piszących rubryka HIT/KIT wymaga nie tylko warsztatu, ale i świadomości. Trzeba dobrze wiedzieć, o czym właściwie chce się mówić, jakie reguły rządzą medium, w którym pojawia się wypowiedź, oraz jakie sensory wprowadza sama jej forma. Tego rodzaju samowiedza należy do rzadkości, jednak ci, którzy się na nią zdobędą, mogą powiedzieć zadziwiająco dużo, a do tego w przystępny, żywy i zabawny sposób.

Pozostaje pytanie, czy forma i medium nie tryumfują nad najwytrawniejszymi nawet autorami? Czy wpisane w nie treści nie mają ostatniego słowa niezależnie od wysiłków piszących? Świadomy autor działa z reguły w pojedynkę, przeciwko własnym kolegom po fachu, a co ważniejsze, przeciw systemowi produkcji obowiązującemu w mediach. A to właśnie on w przeważającej mierze kształtuje informację i nadaje jej sens. Wymusza konwencjonalne chwytły, skłania do stereotypowych ujęć i nie pozostawia miejsca na refleksję odbiegającą od schematu. Kazimiera Szczuka ironizuje nad słodkimi rekwizytami: „Autorka w istocie ze sporą wprawą posługuje się elegijnymi motywami. Matki chorują i umierają, dziewczynki bujają w świecie swoich marzeń. Pachnie lawendą, miętą i ciasteczkami pieczonymi przez zmarłą babcię” (8 maja 2010). Tego rodzaju obnażający konwencję dystans może pojawić się raz, bo Szczuka nie ma w zwyczaju zanudzać czytelników. Tymczasem na przykład Marta Strzelecka niemal w każdej notce wychwala ogrody, parki i piękne opowieści o tęsknocie, a wtórują jej inni. Tworzenie alternatyw dla ich produkcji zakrawa na walkę z wiatrakami. Istnieje obawa, że dobry tekst jest w rubrykach takich jak HIT/KIT czymś na kształt Barthes'owskiej szczepionki. Towarem niszowym dla niszowej publiczności. Czy nie pokazaliśmy idiotyzmu roli, jaką patriarchy przeznaczył kobietom, albo hipokryzji szczęśliwych i obdarzonych zdolnościami przedstawicieli klasy średniej? Pokazaliśmy! Teraz możemy spokojnie wrócić do normalności.

Summary

The mass media created a specific type of statements concerning literature and culture – a short informative critical note. It is governed by certain rules and imposes on authors conditions of communication. The very form already carries specific information – it requires placing a described cultural event in a ranking of things that are worth taking note of or deserve being rejected. Against an average critical production, there appear authors who consciously play with the convention, use some of its possibilities and minimize the unwanted – from their point of view – effects. The article is an attempt to define the conditions of this kind of communication on the example of the *HIT / KIT* column in *Gazeta Wyborcza*.

PRZEMYSŁAW CZAPLIŃSKI

Literatura jest gdzie indziej

Życie literackie po roku 1989 toczyło się z dwiema prędkościami: rosnącą i malejącą. Z szybkością rosnącą rozwijał się ruch wydawniczy i marketingowy, obejmujący procesy produkcji i dystrybucji literatury. Prędkość malejąca charakteryzowała samą literaturę, czyli rozwój poetyk i czytelnictwa. Mówiąc inaczej, infrastruktura życia literackiego w nader szybkim tempie dorobiła się sieci płatnych, dostępnych nielicznym, lecz w miarę sprawnie działających autostrad łączących główne miasta w Polsce – silnych wydawców i hurtowni, kluczowych mediów i nagród; w tym samym czasie literatura oglądana od strony języka i gatunków podlegała coraz większej konwencjonalizacji, a czytelnictwo znalazło się w fazie rozwoju wstecznego.

Obie prawidłowości są związane z masowością literatury w jej dwóch sferach: produkcji, do której należą wydawnictwa, nakłady, marketing i system opieki, oraz recepcji, która obejmuje czytanie. Gdzie jednak umiejscowić pisanie? Z perspektywy marksowskiej tworzenie powieści jest jej produkowaniem, zaś wydawanie książek jest wytwarzaniem wzorców pisania, co znaczy, że obie sfery tworzą jednolity obszar, a podział na produkcję i recepcję to wytwór fałszywej świadomości. Z kolei metodologie poststrukturalistyczne, ze szczególnym uwzględnieniem dekonstrukcji, wskazywałyby na pograniczną pozycję pisania, które, należąc zarazem do wytwarzania i recepcji, a jednocześnie nie należąc do żadnej z tych sfer, uniemożliwia utrzymanie podziału w mocy.

Gdzie zatem jest pisanie? Wątpliwość ta pozwala sformułować hipotezę, która mówi, że w ciągu ostatniego ćwierćwiecza w Polsce

pisanie przesunęło się w stronę produkcji i że czynnikiem sprawnym dla tego procesu jest przetwarzanie masowości.

Aby tę hipotezę sprawdzić, omówię po kolei przemiany kategorii masowości w trzech sferach. Po pierwsze, ujmę masowość jako klasyczne w obrębie modernizmu przeciwieństwo elitarności i pokażę, w jaki sposób literatura polska późnej nowoczesności rozwiązała sprzeczność między opozycyjnymi biegunami. Po drugie, scharakteryzuję krytycznoliterackie użycie z kryterium masowości, aby odsłonić świadomość praktyczną, służącą do interpretowania i ewentualnego segregowania literatury. Po trzecie wreszcie, omówię te formy aktywności czytelniczej, które należą do kultury masowej, zamazują granicę między sferą produkcji a sferą recepcji.

Precedens

Prawdziwym wydarzeniem roku 1987 na polskim rynku książkowym była powieść Umberto Eco *Imię róży*¹. Autor został uznany za reprezentanta nowych tendencji w literaturze europejskiej, a jego bestseller – za optymalne rozwiązanie problemów prozy. Ogromny, z niczym wcześniej nieporównywalny sukces światowy nadał włoskiemu pisarzowi nowe oblicze: z mediewisty i semiologa Eco zmienił się w diagnostę naszych czasów, w przewodnika po systemach znaczeniowych kultury schyłku XX wieku, w detektywa, który umie czytać tekst współczesności. Utorował drogę filozofii pisanej w felietonach.

Sukces rynkowy przypadł w udziale powieści ani łatwej, ani błahej. Przeciwnie: zawarty w *Imieniu róży* traktat semiotyczny wymaga czytania uważnego, skupionego i kontekstowego; wydobyć z powieści obrazu średniowiecza jako właściwego początku nowożytnej kultury europejskiej wciąga w przewartościowanie renesansu; wpisana w powieść „teoria interpretacji”, choć powiązana ze śledztwem,

¹ Książka dotarła do polskiego odbiorcy siedem lat po publikacji we Włoszech (1980), niemal równoległe z wyreżyserowanym przez Jeana Jacques'a Annauda i obsypanym nagrodami filmem (1986). Czterdzieści tysięcy egzemplarzy rozeszło się w Polsce w ciągu kilku dni. Gdyby wydawca państwowy zdecydował się potroić nakład, rezultat byłby identyczny.

uświadamia czytelnikowi, że jego własne odczytanie *Imienia róży* nie zostanie przez nikogo potwierdzone. Właśnie to zdumiewająco fortunne połączenie powieści detektywistycznej z problematyką filozoficzną sprawia, że *Imię róży* można uznać – zarówno w kulturze europejskiej, jak i polskiej – za wydarzenie znaczące. Mówiąc najkrócej, wraz z tą powieścią modernizm rozwiązywał swój własny problem i wkraczał w etap przesilenia.

Masa na scenie

Wejście w fazę późnej nowoczesności zauważalne przy okazji *Imienia róży* wynikało z rozwiązania dylematu, który od początków wprowadzał do dynamiki samego procesu silne rozdwojenie². Oto na przełomie wieku XVIII i XIX – najpierw za sprawą rewolucji francuskiej, a kilkanaście lat później z powodu pierwszego powszechnego i obowiązkowego poboru do wojska – do historii politycznej i kulturowej wkroczyła zbiorowość. Jako nowy uczestnik dziejów bohater zbiorowy dąży do zyskania podmiotowości politycznej, czyli wykształcenia warunków umożliwiających udział w sprawowaniu władzy. A równoległym wobec polityki procesem było zyskiwanie podmiotowości kulturowej.

Przejawiała się ona początkowo w rosnącej aktywności nabywczej: „w 1809 roku w ciągu dwóch tygodni sprzedano jedenaście tysięcy egzemplarzy pierwszej pieśni *Childe Harolda*, a w 1814 roku dziesięcioletni nakład *Korsarza* rozszedł się w ciągu jednego dnia”³. W porównaniu z niewielkimi nakładami najbardziej nawet

² Istnieje dobrze już w polskiej refleksji zadomowione ujęcie modernizmu właśnie jako formacji, która rozwija się zgodnie z tym mechanizmem. W koncepcji tej uruchomienie dynamiki następuje w momencie rozpoznania jakiejś opozycji (natura – kultura, prawda – fikcja, oryginalne – konwencjonalne, autonomia – zaangażowanie); zob. R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997; W. Bolecki, *Modernizm w literaturze polskiej XX wieku (rekonesans)*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4; K. Uniłowski, *Granice nowoczesności. Proza polska i wyczerpanie modernizmu*, Katowice 2006. Można zaryzykować hipotezę, że sztuka schyłku XIX wieku traktowała poszczególne kategorie rozłącznie (albo popularne, albo elitarne), zaś nowoczesność wieku następnego szukała rozwiązań łącznych.

³ R. Escarpit, *Rewolucja książki*, przeł. J. Pański, Warszawa 1969, s. 22.

popularnych powieści XVIII wieku, sięgającymi dwóch lub trzech tysięcy egzemplarzy, dokonywał się skok. Oznaczał on jednak nie tyle proste powiększenie grona czytelników, ile pojawienie się nieznanego pisarzowi grupy – postrzeganej jako niemal niezróżnicowana masa. Nie można było tworzyć dla owej masy inaczej, jak tylko przypisując jej pewne cechy uśrednione. Nie można było zarazem liczyć na utrzymanie się z pisania, jeśli twórczość miałaby wymagać kompetencji przekraczających wyposażenie kulturowe, jakim dysponował mieszczański odbiorca. Kolejne dekady wieku XIX pokazały, że twórcy wypracowali sobie alternatywne strategie postępowania: jedni pisali dla „późnego wnuka”, drudzy – dla „aktualnego współobywatela”. Pierwsi zakładali, że „miarą geniuszu jest zapomnienie”, drudzy – że sukces jest miarą umiętności.

Pisarze wybierający niezależność kultywowali literaturę jako sztukę wolną od obowiązku respektowania kapitału kulturowego, jakim legitymował się odbiorca; przyznawali sobie prawo do naruszania reguł gatunkowych, językowych czy obyczajowych, uznając, że sztuka ma prawo do poszukiwania uzasadnień w samej sobie – w literaturze rozumianej jako narzędzie wolnej ekspresji, w stosowaniu środków wyrazu niepoświadczonych przez tradycję, w projektowaniu więzi społecznych kwestionujących wyobrażenia mieszczaństwa na własny temat. Po przeciwnej stronie sytuowali się pisarze, którzy – z rosnącą znajomością formy – traktowali swoją twórczość jako rzemiosło. Jej uprawomocnieniem była według nich satysfakcja lekturowa, jaką odbiorca czerpie z dzieła, dostosowywali więc tekst do poziomu kulturowego wyobrażonego czytelnika.

Wiek XIX rozpoznał zatem i podtrzymywał silną opozycję między elitarnością a masowością. Ale właściwą dynamikę nowoczesności w wieku XX nadawało poszukiwanie strategii absorpcyjnych, czyli takich, które połączą oba przeciwstawne sposoby komunikacji z odbiorcą. Pierwsze pomysły na reintegrację artysty ze społeczeństwem, na połączenie elitarności z masowością pojawiły się w programach awangardy. Futuryści uważali, że ich zadaniem jest rozbicie składni świata. Żywiół anarchii wprowadzony do obyczajowości, logiki i języka powinien zaowocować rebelią komunikacyjną, która pozwoli społeczeństwu dostrzec, że nowoczesność to nieopanowany,

niedający się uregulować życiodajny ruch – przeciwny wszelkiej władzy, rozbijający dotychczasowe związki i hierarchie, otwierający możliwości zbudowania świata braterstwa wolnych wytwórców. Z kolei Peiper sądził, że misją poezji jest odkrywanie funkcjonalnych powiązań między wszystkimi elementami rzeczywistości. Głosił więc dobrą nowinę odnowy świata przez awangardową metaforę, zdolną ustanowić więź między elementami, które w codziennym postrzeganiu jawią nam się jako odseparowane. Ludzie – uważał Peiper – tak uczestniczą w świecie, jak go nazywają, a nazywają go zawsze na miarę własnych zdolności językowych. Przekształcanie potocznych zwyczajów lingwistycznych – zadanie poety – to nauka nowej składni rzeczywistości. Dla futurystów nowoczesność nie miała – i nie powinna mieć – swojego kierunku, dla Peipera powinna zmierzać ku zagarnięciu wszystkich elementów siecią składniowych – funkcjonalnych i celowych – powiązań. W tym ujęciu twórca awangardowy przemieniał dziewiętnastowieczne masy w nowoczesne społeczeństwo.

Równoległe do rozmaitych koncepcji awangardowych rozwijała się – mniej zauważalnie – inna tendencja. Wcieliła się ona w pastisz, czyli bezinteresowną i wyzbytą nastawienia parodystycznego imitację gatunku. Oglądana z tej perspektywy proza modernistyczna jawi się jako historia stopniowego poszerzania zadań stawianych pastiszowi. Z niepoważnej zabawy pastisz przekształca się w strategię odkrywczą i twórczą; odkrywczą, bo na przykład pastisz powieści kryminalnej czy sensacyjnej odsłaniał w wyjściowej konwencji potencjał powagi czy zmienności dotąd niedostrzegany; twórczą, bo proces pastiszowania pokazywał, że przekształcenia formy nie mają końca. Istota przewycięzania konfliktu modernistycznego polegała zatem na wykorzystaniu popularnych konwencji literackich jako wehikułów problematyki przekraczającej horyzont gatunku wyznaczany przez jego dotychczasową biografie. Mówiąc inaczej: pastisz gatunków trywialnych polegał na zastosowaniu modernistycznego prawa do innowacji w granicach wyznaczanych przez konwencję. Od *Zbrodni i kary* do *Imienia róży* toczyła się więc alternatywna historia modernizmu – historia stopniowego zbliżania bieguna literatury wysokoartystycznej i popularnej. Umberto Eco niczego swoją

powieścią nie wynalazł, choć niewątpliwie zrealizował ów ukryty program w sposób optymalny. Dlatego jego powieść domykała nowoczesne dzieje prozy. Odtąd pisarz mógł korzystać z gatunków popularnych, nie tracąc ani praw, ani realnych możliwości eksperymentowania z formą, wchodzenia w zwanie ze społeczną *doxa* czy naprzemiennego zaspokajania i frustrowania czytelnicznych oczekiwań.

Światowy, masowy i bezprecedensowy sukces *Imienia róży* – przekłady na kilkadziesiąt języków, kilkadziesiąt milionów sprzedanych egzemplarzy – wyznacza moment końcowy dylematów artysty, który pożądam powodzenia, musiał równocześnie liczyć się z niedobrą sławą sławy. Eco udowodnił bowiem, że można być masowym i elitarnym równocześnie, że można skorzystać z gatunku popularnego do prowadzenia poważnej debaty filozoficznej, że można stworzyć tekst ludyczny, który bawi i niepokoi.

Odtąd stwierdzenie, że coś jest masowe, nie może już być równoznaczne z określeniem „bezwartościowe”. Masowość wkroczyła do polskiej kultury nowego okresu od razu w kłopotliwej formie.

Pastisz i późna nowoczesność w Polsce

Traktując komunikację masową jako główny układ odniesienia dla literatury lat dziewięćdziesiątych zyskujemy szansę wyjaśnienia zmienionego sposobu podejścia do tradycji – zjawiska, które trudno zrozumieć, jeśli stosuje się kategorie „zmiany”, „rewolucji”, „zerwania”, „zabijania ojców” czy „lęku przed wpływem” (określenie Blooma). U schyłku lat osiemdziesiątych szukano klucza do obojętności młodych twórców wobec tradycji, bezskutecznie usiłując powiedzieć, jak brzmi ich ideowe credo i jaką formę walki z przeszłością wybierają. Tymczasem proza lat dziewięćdziesiątych zamiast „lęku przed wpływem” prezentowała raczej „l ę k p r z e d n i e p o d o b i e ń s t w e m” – autorzy nie uciekali od tradycji, lecz czerpali z niej ostentacyjnie, choć nieselektywnie. Romantyczny i awangardowy przymus oryginalności, objawiający się pod postacią zakazu plagiatu, ustąpił miejsca świadomości, że nie ma porozumienia poza zbiorem społecznych konwencji. Intertekstualność jest więc tyleż nieunikniona, co absolutnie pożądana, stanowi bowiem warunek skutecznej komunikacji. Nie ma także mowy o zabijaniu ojców: mord

założycielski nie mógł się dokonać, jako że młodzi pisarze, a chwilę po nich krytycy zrozumieli pragmatyczną moc zakotwiczenia w tradycji. Zamiast „zabijać poprzedników”, zaczęto ich wskrzeszać i zawłaszczać: debiut Pawła Huellego opatrzone patronatem Güntera Grassa, *Sny i kamienie* Magdaleny Tulli zestawiono z prozą Italo Calvino i Gabriela Garcii Marqueza, Gretkowska znalazła się pod intertekstualną opieką Andrzeja Bobkowskiego i Jana Potockiego, Pilcha wiązano z Bohumilem Hrabalem i Milanem Kunderą. Europejscy twórcy okazywali się patronami debiutów nie tyle dopisującymi do dzieła przedmowę i wyjaśniającymi znaczenia, ile umożliwiającymi natychmiastowe włączenie nowych tekstów w sieć społecznej świadomości literackiej.

Wszystko to, jak sądzę, wynikało właśnie z poszukiwania zmieniających się w społeczeństwie reguł porozumienia i z intuicyjnych rozpoznań, które nakazywały sięgać po poetyki przeszłości uogólnione, zestandaryzowane i sprowadzone do zbioru wyrazistych elementów. Kontekstem okazała się komunikacja masowa, która nie respektuje zakazów łączenia, nie dba o spójność, nie pilnuje ciągłości. W komunikacji tej ustawicznie następują rekonfiguracje, mieszają się poziomy i style dziedzictwa, indywidualny idiom zamienia się we frazes. Masowość to bariera w porozumieniu i zespół wskazówek, jak być w komunikacji skutecznym. Aby w społeczeństwie masowym być masowym, trzeba być awangardystą. Czyli trzeba wymyślać nowe w obrębie znanego.

Dlatego, jak można sądzić, literatura polska włączana w komunikację masową – czyli przede wszystkim proza omawiana na łamach gazet – stała się domeną pastiszu: od *Weisera Dawidka* po *Castorpa* Pawła Huellego, od *Hanemanna* po *Złotego pelikana* Stefana Chwina, od *Podróży ludzi Księgi* po *Annę Inn w grobowcach świata* Olgi Tokarczuk, od *Niskich Łąk* po *Finimondo* Piotra Siemiona trwa nawiązywanie porozumienia z odbiorcą masowym na warunkach przez owego odbiorcę dyktowanych, lecz permanentnie zmienianych przez pisarzy.

Pastiszowanie gatunków popularnych gwarantuje zrozumiałość, wciągnięcie w grę tekstową, możliwość zasygnalizowania dystansu do wzorca fabularnego, szansę przekazania treści, które dalece wykraczają

poza potrzeby danego gatunku. Pastisz nie jest więc powieleniem schematu. Jest powtórzeniem odkrywającym nieznaną dotąd kombinację wewnątrz konwencji i wcześniej niedostrzeganą jej pojemność. Polski czytelnik przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych przekonywał się więc rok po roku, że choć pastisz znamionuje wyczerpanie inwencji, to przecież gra konwencją może nie mieć końca. Paweł Huelle w *Weiserze Dawidku* (1987) skonstruował powieść detektywistyczną po to, by opowiedzieć o zniknięciu Żydów z Polski powojennej; w 1992 roku Tadeusz Konwicki wykorzystał konwencję romansu i powieści detektywistycznej do ukazania demokratycznej Polski jako trywialnego teatru uwodzenia (skontrastowanego ze wzniosłym romansiem prywatnym); Andrzej Stasiuk posłużył się w *Białym kuku* (1995) schematem sensacyjnym, by przekazać pokoleniową skargę na oszustwo dorastania; Marek Bieńczyk w *Terminalu* skorzystał z romansu, by zapytać o związek języka ze światem, o szanse reaktywacji opowieści miłosnej, o możliwość wyrażenia jednostkowego uczucia w skonwencjonalizowanym kodzie; Chrystian Skrzyposzek w *Mojrze* posłużył się konwencją *ghost-story*, by oskarżyć europejski racjonalizm o tłumienie sfery emocjonalnej; także Olga Tokarczuk sięgnęła w *E.E.* po opowieść o duchach, by upomnieć się o zakrytą, przez wszystkich lekceważoną, a zarazem prawdziwie niepojętą przemianę dziecka w dziewczynę; Stefan Chwin wykorzystał w *Hanemannie* konwencję kryminalną do opowiedzenia o złu nacjonalistycznie pojmowanych małych ojczyzn i do ukazania możliwych narodzin nowej wspólnoty, w której ludzie sobie obcy zaakceptują swoją obcość...

Wśród tych książek są lepsze i gorsze, w żadnym jednak przypadku zła jakość nie wynika z samego faktu nawiązania do gatunków popularnych. Spożytkowanie konwencji „niskich” okazało się gestem odnowicielskim dla więzi między pisarzami a odbiorcami, literaturą a komunikacją masową. Gest ten, co oczywiste, wiąże się z niebezpieczeństwem przekazania czytelnikowi sygnału, że w książce „znane” przeważa nad „nieznanym”. Ale równocześnie pastisz pozwala wciągnąć do gry odbiorców, którzy stabilny grunt znanej konwencji uznają za warunek przystąpienia do lektury. Pastisz pozwala nie tyle „iść dalej”, jak chciała awangarda, ile „iść w głąb” –

nie tylko odnowić układ elementów i opowiedzieć nową historię, lecz co ważniejsze, odsłonić samą możliwość zmieniania. Pastisz, mówiąc inaczej, jest zaproszeniem do nieskończonej gry w skończoność.

Z tych wszystkich powodów pastisz stał się strategią porozumienia wybraną przez pisarzy polskich u progu nowego okresu. Oznaczało to, że aktywność pisarzy i postawy odbiorców wymagają prze-myślenia na nowo. I usytuowania w kontekście masowości.

O wzniosłości nieczytania i trywialności czytania

Aby uczynić kulturę masową w nowej Polsce przedmiotem refleksji i odnieść ją do kultury literackiej, musimy zastanowić się, jakimi koncepcjami masowości dysponujemy.

Jeszcze u początków nowego okresu wyłonił się w polskiej debacie wyrazisty dyskurs krytyczny wobec masowości i jej pochodnych. Krystalizował się on w związku z szybkim wkraczaniem do życia literackiego reguł rynkowych, zaś jego dominantą był katastrofizm. Łatwo tu było o przewagę tonu moralnego nad rzetelną diagnozą, dlatego spośród wielu kasandrycznych wypowiedzi⁴ warto

⁴ Alarmistyczne głosy zaczęły się odzywać od początku roku 1990; zob. np. *List otwarty w sprawie publikacji humanistycznych* („Gazeta Wyborcza”, 5 stycznia 1990): „Niezbędne jest (...) zmobilizowanie nadzwyczajnych środków finansowych, które by zapobiegło grożącej czasopismom oraz książce naukowej katastrofie”. Na łamach „Tygodnika Powszechnego” w tym samym czasie (14 stycznia 1990) ukazało się *Memorandum Stowarzyszenia Pisarzy Polskich w sprawie katastrofalnej sytuacji piśmiennictwa* (w tym samym numerze opublikowano apel niezależnych wydawców o ocalenie wolnego słowa). W innych pismach w podobnym duchu pisali między innymi J. Bocheński („Odra” 1990, nr 1), K. Pomian, *Książka w niebezpieczeństwie* („Kultura” paryska 1990, nr 3): „W sprawach gospodarczych powinny decydować kryteria efektywności. W sprawach kultury – interes narodowy”. Por. także A. Bikont, *Prasa przed krachem* („Gazeta Wyborcza”, 9–10 czerwca 1990); A. Kurz, prezes Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, w wypowiedzi dla tygodnika „Polityka” (13 października 1990) zwracał uwagę, że o połowę spadła liczba wydanych tytułów i liczba egzemplarzy: „Sprzedaje się zaś jeszcze mniej, niż drukuje, i dlatego książka dłużej zalega na półkach i czeka na nabywcę, co (...) jest zjawiskiem skądinąd korzystnym i normalnym, bo wreszcie zmusza wydawcę i księgarza do poszukiwania klienta. Jednakże z marnym na razie tego poszukiwania skutkiem. Księgarstwo bowiem, mimo że wyszło ze swoimi ubogimi stolikami na ulice miast, likwiduje połowę księgarni i znajduje się w stanie wielkiego wstrząsu”.

wydobyć wyróżniający się niebłahą dawką konkretnego tekstu Henryka Michalskiego⁵. W przeczuciu nadchodzących przekształceń systemowych (przezuciu wyraźnie wzorowanym na doświadczeniach Europy Zachodniej) autor sporządził paradygmat upokorzeń, które czekają literaturę; pisał więc, że w nowych warunkach literatura ma niewielkie szanse na zdobycie finansowego wsparcia, że ostateczną instancją rynku będą konsumenci („Samowładny naród ma prawo nie kupować pewnych książek, może także kupować książki złe, może szkodzić sobie przez czytanie niewłaściwych książek”), że wpływ na wybory czytelników i kształtowanie wartości będą miały środki masowego przekazu (wartością będzie „użyteczność tekstów dla dobrego samopoczucia, dalej troska o zdrowie, apel do próżności, ciekawości, humoru i seksu”), powstanie rynek bestsellerów („Przemysł reklamowy będzie windował każdą nowość na niebotyczne wyżyny, ale kryteria ocen (...) będą niepojęte. Nie będzie zresztą czasu na kontemplowanie arcydzieł, bo zaraz następne będą czekać w kolejce”), nie będzie miesięczników literackich („będą tylko krytycy obsługujący dodatki niedzielne wielkich dzienników, ale (...) słabo opłacani”), nie będzie książek źle napisanych, ponieważ pojawią się „technicy literaccy”. „Dominować będzie – konkludował autor – literatura niskiego lotu, trywialna”. Z tego tekstu, podobnie jak z wielu innych, wynikało, że w nadchodzących czasach wznioślejsz będzie nie czytać aktualnej produkcji literackiej, niż ją czytać.

Przez pierwsze lata przygody literatury zdawały się potwierdzać znaczną część tych prognoz. Dopiero w 1994 roku doszło do przeformułowania samych podstaw sporu. Wówczas na łamach „Ex Librisu” ukazał się tekst Kingi Dunin broniący preferencji czytelnicy przed atakami ze strony krytyków masowości⁶. Krytycy ci uznawali, że miarą wartości czytelnika jest utrzymywanie kontaktu z literaturą narodową, zaś odchodzenie od kanonu polskiego oznacza uleganie złym gustom. Kinga Dunin w odpowiedzi zarzucała literaturze polskiej niezdolność do przetworzenia rzeczywistości

⁵ H. Michalski, *Rynek, mecenat, piśmiennictwo*, „Kultura” 1990, nr 9 (4 marca).

⁶ K. Dunin, *Literatura polska czy literatura w Polsce*, „Ex Libris” 1994, nr 48.

w znaki i połączenia tych znaków w sensowną opowieść o świecie. Zadaniem literatury, stwierdzała autorka, jest wytwarzanie kodów potrzebnych do rozumienia kultury. Kultura jest bowiem jedynym środowiskiem, w którym człowiek żyje, więc propozycje jej pojęciowego i narracyjnego opanowania stanowią najistotniejsze wyzwanie dla literatury.

Perspektywa zaproponowana przez Kingę Dunin anihilowała zasadność dyskusji o polskości książek czytanych w Polsce. Nie to jest ważne, czy Polacy czytają literaturę polską, lecz to, p o c o c z y t a j ą („Książki, które są czytane – od tych najprostszych po najbardziej wyrafinowane – poza rozrywką dostarczają odbiorcy symboli, znaków kulturowych, za pomocą których porządkuje on swój świat”). Czytanie jako odpowiedź na potrzeby symbolicznego opanowywania rzeczywistości jest postawą, dla której nie ma różnicy między dziełami wysokimi a niskimi, polskimi a obcymi. Autorka zakwestionowała więc ostry – i nieprawdziwy – podział na „czytających Mickiewicza” i „chamów” sięgających po Ludluma bądź harlequiny. Alternatywa jest fałszywa, ponieważ czytelnik polski nie czyta z perspektywy narodowej, lecz z perspektywy jednostkowych i wspólnotowych potrzeb symbolicznych. Krytyka podziału piśmiennictwa według klucza nacjonalistycznego pociągnęła za sobą w tekście Dunin niezgodę na jednolite określenie „literatura popularna”; nawet pobieżna obserwacja preferencji pokazuje, że odbiorcy, obok Ludluma czy harlequinów wybierają teksty Johna le Carrégo, Ursuli le Guin czy Antoniego de Mello, a więc „pierwszorzędną literaturę drugorzędną”, niepozbawioną światopoglądowych ambicji, ryzykującą alternatywne opisy rzeczywistości, trudniejszą od niejednej poprawnie napisanej polskiej powieści współczesnej. Rynkowy kontekst – masowe nakłady, akcje promocyjne, odwołania do schematów fabularnych – nie pozbawia wartości. Więcej nawet: nie tłumii postawy refleksyjnej. Ważne okazuje się bowiem nie tylko to, po co czytamy, lecz również, j a k c z y t a m y. Lektura otwarta, odpowiadająca ryzykiem na ryzyko, testująca możliwości wcielania się w rozmaite postaci może się odnosić do każdej książki.

Błędem byłoby mniemanie, że Kinga Dunin podjęła się obrony literatury popularnej. Raczej zaproponowała zmianę pytań: zamiast

podziałów stratyfikacyjnych i nacjonalistycznych (do jakiej warstwy i do jakiej kultury narodowej należy dana książka?) wprowadziła pytania o funkcję czytania i strategię lekturowe⁷. Dzięki temu z jej tekstu wyłaniała się skromna koncepcja literatury, rynku i odbiorcy. Literatura w tej wykładni to propozycja opisu rzeczywistości – ani prawdziwa, ani nieprawdziwa, podlegająca natomiast sprawdzianowi zdolności organizowania symboli i idei pomocnych w rozumieniu świata; dzieło wchodzi w kontakt z uniwersum symbolicznym, do którego należy czytelnik, i w tym kontekście jest czytane. Tak ujęta literatura należy do dziedziny społecznej komunikacji, podlega więc działaniom rynku w takim samym stopniu, w jakim my podlegamy wpływowi środków masowego porozumienia. Jeśli po-

⁷ W tym samym numerze w podobnym tonie wypowiedział się Andrzej Rostocki w artykule *Marsjanin szuka Mickiewicza*: „Nawet jeśli przyjmie się, że literatura amerykańska jest nadmiernie obecna na naszym rynku, to czy naprawdę zagraża to polskiej literaturze? (...) Wydaje się, że dobra literatura (niekoniecznie polska) rozbudza refleksyjność szczególnego rodzaju, skłania bowiem do poszukiwania z przedstawicielami innych kultur wspólnoty idei, podobnej tematyki rzeczywistości. Tym samym pozwala przekroczyć nieuchronną partykularność kultury. Czy to mało?”. Z Dunin polemizował między innymi D. Gawin, *Kłopoty z literaturą* („Ex Libris” 1994, nr 49): „Wyczerpanie się romantycznego modelu literatury i społecznego jej znaczenia nie oznacza jednak, że równocześnie nie jest nam potrzebna kultura wysoka wraz ze swoimi hierarchiami, naciskiem na poziom i wartości estetyczne. Postmodernistyczna różnorodność (...) stanowi zagrożenie dla prawdziwej kultury rozumianej jako powołanie, powinność i wyzwanie (...) Nie istnieją narody pozbawione przeszłości. Zawsze i wszędzie musi istnieć jakaś tradycja, przeszłość konstytuująca poczucie wspólnoty (...) Dlatego też ryczałtowa rozprawa z całą tradycją, odrzucenie jej tylko dlatego, że zrodzona z przeszłości, jest zbyt pochopne. Problemem jest nie sama przeszłość, lecz jej interpretacja. Być może uwolnienie kultury z funkcji politycznych i zbawczych pozwoli na nowo spojrzeć na jej historię. Pora raczej na remanent niż na likwidację”; por. też J. Sosnowski, *Bładaczka w krainie leguinów* („Ex Libris” 1994, nr 50); H. Dasko, *Co się stało z pisarzami* („Ex Libris” 1994, nr 51); W. Odojewski w artykule *Czy literatura polska jest niepotrzebna?* („Tygodnik Powszechny” 1994, nr 14) pisał, że nawet jeżeli dziewięćdziesiąt procent społeczeństwa czyta „różne harlequiny i Ludlummy”, to pozostałych pięć procent „to zwykle kwiat społeczeństwa, elita przynosząca świadomość narodu, jego tradycję, mity i wartości w następne pokolenie, sprawiając, że naród żyje”. Odpowiedź K. Dunin, *Polska krytyka literacka czy krytyka literacka w Polsce* („Ex Libris” 1994, nr 53).

trafimy wyzwolić się spod władzy mediów, to znaczy: jeśli potrafi-
my dostrzec i poddać krytycznej obróbce (rozbiórce, rozwalce) ję-
zyki, jakimi media do nas mówią, to znaczy, że również pisarz jest
do tego zdolny. Odbiorca sięgający po obcojęzyczne dzieła należą-
ce do tzw. literatury popularnej nie jest więc idealnym niewolni-
kiem rynku – zaspokajającym potrzeby, które rynek w jego duszy
zaszczepił – lecz członkiem społeczności, która opuszcza kulturę
nacionalistyczną i stopniowo przeprowadza się do kultury uniwer-
salistycznej. W ujęciu Kingi Dunin potrzeby związane z czytaniem
są więc proste: nie o byt narodu chodzi, lecz o zwykłą odpowiedź
na pytanie: „Jak zrozumieć świat?”. Ale nawet jeśli czytanie jest try-
wialne, prowadzi do detrywializacji życia – do wysłuchania cudzej
opowieści i do przekształcenia jej w doraźny pomysł na ogarnięcie
rzeczywistości. Trywialna operacja współtworzy kulturę.

Kilka lat później debatę o kulturze masowej zasiliły książki o wy-
mowie dokładnie przeciwnej. Powracały one do dyskursu „arystokra-
tycznego” – nie tyle krytycznego względem przedmiotu opisu i wła-
snych założeń, ile hierarchizującego kulturę na podstawie niejasnych
kryteriów. Ich wspólną cechą było fundamentalne przekonanie, że
komunikacja masowa nie może wytwarzać żadnych wartości auten-
tycznych. Najostrzejszą wypowiedź sformułował Bartłomiej Dobro-
czyński⁸, który scharakteryzował kulturę popularną jako łagodne wcie-
lenie totalitaryzmu. W jego ujęciu mechanizm nowej władzy polega
na instytucjonalizowaniu metod służących odrzucaniu wartości nie-
pokupnych i promowaniu wartości sprzedajnych. Popkultura za po-
mocą środków estetycznych eliminuje treści niewygodne – śmierć,
starość, brzydotę, cierpienie, przeciętność – narzuca natomiast, przez
artystyczną sakralizację przedstawień, wartości takie, jak młodość,
piękno, uroda czy sprawność. Jedynie na marginesach popkultury
mogą się pojawić zjawiska wartościowe – ich miernikiem jest auten-
tyzm tworzenia i zawarty w dziele wizerunek życia nonkonformistycz-
ny względem wyidealizowanych wzorców kultury masowej.

Podobnie – choć w łagodniejszym tonie – ujmował przygodę
literatury w nowych czasach Jarosław Klejnocki. Pisząc o nadejściu

⁸ Zob. B. Dobroczyński, *III Rzesza Popkultury i inne stany*, Kraków 2004.

„morowego czasu” dla książek, uznawał, że w stanie zagrożenia znalazły się podstawowe wartości kultury literackiej: „Przede wszystkim kwitnąca komercja, kształtująca funkcjonowanie książki jako nie dzieła już, lecz towaru. Rozwijający się rynek usług kulturalnych, a w związku z tym rozlewająca się fala niezobowiązującej, beztroskiej rozrywki, wypierająca rozrywkę wyższego rzędu, to jest intelektualną. Dyktat mediów, które – nastawione na zysk i same będące elementem rynku – agresywnie proponują nowe wzorce postaw, angażując się w działalność marketingową zastępującą tradycyjne metody waloryzacji wytworów kultury. Rosnąca przewaga obrazka nad słowem owocuje przeobrażeniami w społecznym funkcjonowaniu tego drugiego. (...) A wreszcie upadek sztuki czytania, odsunięcie literatury na boczny tor, jeśli idzie o poszukiwanie podniet duchowych. Nie można też nie wspomnieć o swoistym «formatowaniu» odbioru literatury przez krytykę, która staje się z jednej strony usługowa, z drugiej uprawia «opiniotwórczość złych intencji», usprawiedliwia ignorancję lub bezwstydnie kultywuje propagandę”⁹. Krytyk przekonywał więc, że największym zagrożeniem są nie tyle wytwory kultury masowej, ile zanikanie tradycyjnego podejścia do literatury. Związane z tradycją kontemplacyjne traktowanie dzieła, dystynkcje poziomów literatury, poświęcanie czasu na bezinteresowne poznanie sensu tekstu literackiego – wszystko to znika za sprawą panoszenia się mechanizmów masowości.

Podobnie układały się opowieści kilku innych krytyków: Tomasz Burek pisał o „systemie kiczu”¹⁰, Krzysztof Uniłowski o niebezpiecznym

⁹ J. Klejnocki, *Literatura w czasach zarazy. Szkice i polemiki*, Warszawa 2006, s. 8–9. Autor zaznaczał jednak, że choć „w czasach zarazy wartości ulegają atrofii”, to przecież można je ocalić, „a w każdym razie walczyć o ich ocalenie” (s. 9).

¹⁰ Zob. T. Burek, *Nowa polska szkoła kiczu* („Życie”, 23 marca 2000; w cyklu rozmów *Nasz świat nie przedstawiony* prowadzonych przez M. Nowickiego): „Zmieniły się warunki funkcjonowania [literatury – P.Cz.]. (...) Natomiast jeśli chodzi o metamorfozę literatury, o coś, co by mnie olśniło, zachwyciło, pokazało nowe perspektywy duchowe – to nic takiego się nie wydarzyło”; „[Przełom nie nastąpił, twórczość młodych okazała się niezbyt wartościowa, co stanowiło] być może reakcją adekwatną wobec moralnie, mentalnie i emocjonalnie – a także politycznie – nieprzejrzystej hybrydy powstałej na skutek wymieszania III RP z PRL-em”;

sojuszu dominującej ideologii konserwatywno-liberalnej z rynkiem książki, co prowadzi do przekształcenia literatury w dostarczycielkę estetycznych rekompensat¹¹, Jan Sowa omawiał degradację literatury wprzęgniętej w mechanizmy globalizacyjne, które zagarnęły całą kulturę¹².

Wszyscy autorzy – bez względu na dzielące ich różnice – diagnozowali stan kultury ze względu na trzy cechy: ekspansję mechanizmów właściwych dla dziedziny pozakulturowej (polityka, rynek) na obszar kultury, zamazywanie hierarchii artystycznych oraz słabnięcie marginesów stanowiących opozycję do rozrastającego się centrum. Urynkowienie, relatywizacja kryteriów oceny literatury i resztki alternatywy – tak w największym skrócie przedstawiała się charakterystyka kultury masowej w ujęciu krytyków.

Jeśli poszerzymy perspektywę, okaże się, że wspomniane diagnozy sytuują się w obrębie dwóch tradycji swoistych dla całego modernizmu, dwóch opowieści o przebywaniu sztuki w świecie kultury masowej. Pierwsza z tych szkół mieści się w horyzoncie rozważań Theodora Adorna, druga odsyła do refleksji Waltera Benjamina.

„[W plebiscycie „Polityki” na najwybitniejszych pisarzy polskich XX wieku Olga Tokarczuk zajęła 46. miejsce, Waław Berent żadnego. Tymczasem Tokarczuk to pisarka, która] tylko maści czytelnikom w głowach [i która] bardzo zręcznie uprawia dzisiaj coś, co nie jest prawdziwą twórczością literacką, a jedynie symulacją twórczości. To właśnie chcę nazwać kiczem”. „[Kicz triumfuje dlatego, że] po raz pierwszy na taką skalę ludzie pióra mają do czynienia z publicznością masową, niekompetentną, źle przygotowaną do pełnowartościowego odbioru literatury”.

¹¹ Krytyk – na przykładzie „małych ojczyzn” – omawiał przekształcenie literatury w narzędzie kompensacji; zob. K. Uniłowski, *Do czego liberalom potrzebne «male ojczyzny»?* „FA-art” 2003, nr 3–4: „Dla «konserwatywnych liberalów», którzy co najmniej od połowy lat 90. pozostają w znacznej mierze dysponentem publicznego dyskursu, «mała ojczyzna» jest reprezentantem, estetycznym przedstawieniem ich kulturowej wizji. Nie chodzi przy tym o cel, który mielibyśmy osiągnąć. «Mała ojczyzna» i obietnica, że weźmiemy ją w posiadanie, byłaby raczej czymś, co ma nas zachęcić do podjęcia wysiłku restytucji kapitalizmu i cierpliwego znoszenia wszelkich związanych z tym trudów. Chodziłoby zatem o swego rodzaju marchewkę, środek dopingujący. Zaprojektowana w ten sposób literatura pełni w pierwszej kolejności funkcje kompensacyjne i pod tym względem nie różni się od taniej rozrywki, aczkolwiek odwołuje się do autorytetu wysokiego modernizmu”.

¹² Zob. J. Sowa, *Sezon w teatrze lalek i inne eseje*, Kraków 2003.

Dzieło sztuki w dobie reprodukcji masowej

Napisana w 1947, a opublikowana po raz pierwszy w Polsce w roku 1994 *Dialektyka oświecenia* Adorna i Horkheimera stanowi książkę założycielską dla krytycznego nurtu badań nad kulturą masową¹³. Stanowisko obu autorów, w skrócie i uogólnieniu, uwzględniało cztery parametry kultury masowej: jej źródła i sojusze polityczne, poetykę dzieła, postawę odbiorcy oraz relację wobec kapitalizmu.

W ujęciu Adorna i Horkheimera przemysł kulturalny jest wytworem liberalizmu, któremu zawdzięcza zdolność wchłaniania wszystkich postaw ideowych stawiających mu opór i przekształcania ich w reprezentację niezróżnicowaną. Totalizujący wymiar przemysłu kulturalnego, który zaciera różnice faktyczne, eksponuje zaś odmienności pozorne, czyni z niego dobrego sojusznika ideologii totalitarnych: przemysł kulturalny wytwarza konformizm, produkując optymalny typ społeczny – człowieka, który czuje niechęć do własnej indywidualności i który sam siebie oddaje pod kolektywny osąd. Dzieje się tak za sprawą szczególnego typu przedstawienia – zawierającego obietnicę reprezentacji, a nie reprezentację faktyczną, wdrażającego więc odbiorcę do akceptacji niespełnienia jako zasady życiowej. Dzięki takiej poetyce przemysł kulturalny, produkując dzieła, produkuje człowieka konformistycznego.

Podstawą dzieła masowego jest reguła reprodukcji tego, co znane. Pod tym względem przemysł kulturalny okazuje się przeciwieństwem awangardy, choć rządzi nimi ta sama zasada – poszukiwania nowości. O ile jednak awangarda wypisuje się z gramatyk zbiorowych, skandalizując społeczne dyskursy, o tyle przemysł kulturalny wynajduje „efekty” obliczone na potwierdzenie zbiorowej *doxa*.

¹³ T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dialektyka oświecenia*, przeł. M. Łukasiewicz, przekład przejrzał i posłowiem opatrzył M.J. Siemek, Warszawa 1994. W omówieniu odsyłam przede wszystkim do rozdziału *Przemysł kulturalny. Oświecenie jako masowe oszczerstwo*. Polski czytelnik – nieco przewrotnie – zanim mógł przeczytać *Dialektykę oświecenia*, miał okazję zapoznać się z późniejszymi wypowiedziami Adorna (esej *Podsumowanie rozważań na temat przemysłu kulturowego*, w: tegoż, *Sztuka i sztuki*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wybrał i wstępem opatrzył K. Sauerland, Warszawa 1990).

Dzieło masowe jest więc oparte na ukrytej sprzeczności: nowość, odmiana, konieczna różnica, zastosowanie nieznanego efektu artystycznego są składnikami strategii potwierdzania słuszności odwiecznych porządków – natury, miłości, produkcji, władzy, hierarchii. Oznacza to, że „nowość artystyczna” prezentowana w dziele przemysłu kulturalnego służy wytwarzaniu konformizmu, a więc – w szerszym planie – wyklucza nowość. Uzasadnieniem produkcji kulturalnej jest tu masowość: skoro dzieło ma dotrzeć do milionów, wobec tego musi przekazywać to, co dla milionów wspólne – standaryzacja produktu jest zatem wynikiem wcześniejszej standaryzacji wyobrażenia o odbiorcy. Stąd przemysł kulturalny działa według mechanizmu błędnego koła: zaspokaja gusty, które sam stwarza. Koliasta jest również legitymizacja tego rodzaju postępowania: dzieło – według twórców – musi być masowe, ponieważ jest skierowane do masowego odbiorcy, jednakże ów odbiorca zostaje stworzony przez dzieło, które do niego skierowano. To, co miało być uzasadnieniem (skoro istnieją masy, to znaczy, że istnieje ujednolicony odbiorca masowy), okazuje się celem produkcji kulturowej (skoro istnieją możliwości produkowania kultury na skalę masową, tedy należy wyprodukować masowego odbiorcę).

Przez schematyczne kształtowanie tekstów przemysł kulturalny wytwarza odbiorcę interpasynowego – biernie konsumującego produkowane dlań dzieła. W ramach takiego pochłaniania konsument jest jednak skutecznie urabiany – produkcja kulturalna jest oparta na reprodukcji określonych wzorców artystycznych, ale też połączona z reprodukowaniem modelu człowieka. Postawa odbiorcy jest więc wytwarzana przez dzieło masowe, wytwarzające w rezultacie człowieka, który dla zaspokojenia swoich potrzeb poszukuje dzieł masowych. Taki odbiorca nie może też zachowywać się w sposób refleksyjny: miejsce krytyki zajmuje ocena ekspercka, zaś zdolność do zachwyty i respektu wobec sztuki ustępuje kultowi znakomitości, wydarzeń i atrakcji.

Dzieło przemysłu kulturalnego jest ponadto ściśle sprzężone z rynkiem, i to w podwójnym sensie. Raz dlatego, że powstaje wedle mechanizmu produkcji masowej opartej na dogmacie standaryzacji; dwa dlatego, że jest przedłużeniem pracy: odbiorca poszukuje sztuki,

aby odejść od zmechanizowanej pracy, którą wykonuje, jednakże sztuka, którą spotyka na swojej drodze, jest strukturalnie oparta na tych samych mechanizmach i powiela zautomatyzowane następstwo typowych czynności.

Stanowisko Benjaminina – wyrażone w pochodzącym z 1934 roku tekście *Twórca jako wytwórca* – jest znacząco przeciwne¹⁴. Gdzie Adorno i Horkheimer widzą zapowiedź sztuki, która wszelką refleksję krytyczną zwraca odbiorcy pod postacią intelektualnej papki, Benjamin dostrzega szansę wykroczenia sztuki poza jej dotychczasowe reguły i pojawienia się postawy upolitycznionego odbioru.

Adorno zgodziłby się z twierdzeniem Benjaminina, że dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej utraciło aurę. Przypomnijmy, że aura w ujęciu Benjaminina to „niepowtarzalne zjawisko najbliższego dystansu”, czyli paradoksalne poczucie bezpośredniego oddalenia, z jakiego odbiorca postrzega piękno. Aura to synteza wyjątkowości dzieła i bliskiej niepochwytności jego sensu odbieranych w kontemplacyjnej postawie. Pojawienie się technik reprodukcyjnych pozbawia dzieło aury. Dzieło reprodukowalne – fotografia, film, grafika – wychodzi z zakłętego kręgu tradycji i staje się dostępne dla odbiorcy masowego. Właśnie tu odsłania się mocna różnica: Adorno uważał, że ujednoczenie poetyk prowadzi do unifikacji odbiorcy, Benjamin zaś sądził, że w kulturze doby reprodukcji technicznej nadal jest miejsce na indywidualizację. Potencjał różnicy – według Adorna stopniowo wyplukiwany z dzieła przez przemysł kulturowy – tkwi zdaniem Benjaminina w deprofesjonalizacji udziału w kulturze: techniki reprodukcyjne może zastosować niemal każdy, więc niemal każdy może wykonać grafikę czy zdjęcie, nakręcić film, wyprodukować pocztówkę. Ale deprofesjonalizacja udziału w kulturze wybiega poza dziedzinę technik reprodukcyjnych: każdy może zasiąść do pisania wspomnień czy dzienników, wypróbować swoje umiejętności w sztuce reportażu czy opowiadania. Tworzenie

¹⁴ Odwołuję się tu do: W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, w: tegoż, *Twórca jako wytwórca*, wyboru dokonał H. Orłowski, wstęp J. Kmita, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Poznań 1975. Esej Benjaminina został wznowiony w tomie: W. Benjamin, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i opracowanie Hubert Orłowski, Poznań 1996.

przeszło być czynnością zawarowaną dla wybitnych jednostek obdarzonych łaską geniuszu, zaś obcowanie ze sztuką straciło charakter quasi-religijnego kultu. Wymienność ról twórcy i odbiorcy sprzyja wymienności spojrzeń: zwykły człowiek czyta książkę z perspektywy kogoś, kto mógłby ją napisać, zaś pisze, myśląc o tym, jakie odnosiłby wrażenia, gdyby ją czytał.

Nie przypadkiem Benjamin więcej miejsca poświęca odbiorcy niż specyfice wytwarzania dzieła sztuki. Odbiorca ów decyduje bowiem o najważniejszym przesunięciu, jakie dokonuje się w kulturze XX wieku: przechodzi on od biernej kontemplacji do nowego typu percepcji. Akt percepcji nie jest już zakotwiczony w tradycji – następuje jego osadzenie w sferze technicznej, politycznej i wspólnotowej. Odbiorca technicyzuje dzieło, ponieważ zna sztukę z życia – zna podobne doświadczenia i zna podobne środki techniczne służące do wytwarzania dzieła. Upolitycznia recepcję dzieła, ponieważ pytając o polityczne implikacje sztuki, broni się przed władzą, wie bowiem, że każda władza, zwłaszcza totalitarna, dąży do estetyzacji polityki, wsączając ideologię w kombinację dźwięków, barw i słów. Wreszcie odnosi swoje doświadczenie dzieła do wspólnoty, ponieważ współczesny człowiek nigdy nie jest sam – ani społeczeństwo, ani estetyka nie znikają z jego otoczenia. Estetyzacja rzeczywistości, permanentny napływ znaków i dźwięków, przekształcanie rzeczywistości ludzkiej w artefakt powodują, że w odbiorcy wykształca się nowa postawa percepcyjna – odbiór w stanie uwagi rozproszonej. Owa postawa jest równocześnie obroną przed nadmiarem wrażeń, odpowiedzią na powtarzalność pewnych sekwencji w dziele i wreszcie wypracowaniem selektywnego skupienia, któremu nie umyka to, co ważne. Odbiorca „włączając” i „wyłączając się”, nie traci ani kontaktu, ani kontekstu: jest równocześnie wewnątrz i na zewnątrz dzieła, na przemian przeżywając dzieło i dystansując się od niego. Percepcja w stanie rozproszonej uwagi – obok możliwości tworzenia przy użyciu technik reprodukcyjnych – jest bodaj najważniejszą *facultas* odbiorcy: według Adorna dzieło masowe zagarnia odbiorcę bez reszty, wypełniając go od środka i otaczając z zewnątrz; dla Benjamina nowa percepcja stanowi o możliwości zachowania autonomii względem dzieła.

Benjamina i Adorna łączy przynajmniej jedno: w odpowiedzi na estetyzację polityki obaj postulowali polityzację estetyki. Ale reszta wydaje się ich dzielić. Dla Adorna przemysł kulturalny, totalizujący ludzkie doświadczenie, kolaboruje z totalitarnymi systemami władzy, dla Benjamina kultura masowa zawiera potencjał krytyczny, który odbiorca może obrócić przeciw opresji politycznej; według Adorna kultura masowa ubezwłasnowolnia odbiorcę, według Benjamina – daje mu możliwości refleksyjnej aktywności; Adorno sądził, że przemysł kulturalny jest mrocznym królestwem alienacji, Benjamin uważał, że właśnie doświadczenie estetyczne pozwala odbiorcy dokonać aktu dezalienacji; według Adorna w wytworze przemysłu kulturalnego odbiorca napotyka to samo, czego doświadcza w życiu, czyli racjonalne zasady podziału aktywności ludzkiej oraz niezmiennie następstwo automatycznych czynności, według Benjamina odbiorca może w dziele sztuki masowej napotkać to, co określa jego życie, czyli siły reprodukcyjne, a odnalazłszy je, może uruchomić własną inwencję, wynajdując nowe środki reprodukcji bądź nowe ich zastosowania.

Jeszcze krócej: dla Adorna przemysł kulturalny i sztuka wykluczają się nawzajem, zaś dla Benjamina tylko techniki reprodukcji umożliwiają masom wytwarzanie sztuki.

Refleksja niemieckich filozofów przyłożona do krytyki polskiej nowego okresu pokazuje, że „adornistów” jest tu zdecydowanie więcej niż „benjaminowców”. Ci pierwsi posługują się dyskursem arystokratycznym, w którym mniej lub bardziej jawnie okazywany protekcjonalny stosunek do kultury masowej ma służyć demistyfikacji rozmaitych fałszerstw przez tę kulturę popełnianych. Kulturę masową traktują oni, podobnie jak ich patron, jako groźną formę pasożytowania na „prawdziwej” kulturze: pasożyt nie oferuje ani piękna, ani samowiedzy, ani wspólnoty, a jego nieustanna produktywność wytwarza estetyczną, antropologiczną i socjologiczną pułapkę.

Benjaminowcy¹⁵ są wyjątkami. Ich podejście ma charakter hipotezy: wychodzą oni z założenia, że żadna forma kultury nie jest

¹⁵ Do Kingi Dunin można dodać – z rozmaitymi zastrzeżeniami – Inge Iwasiów, Kazimierę Szczukę oraz Elizę Szybowicz.

pozbawiona światopoglądu, każda może być odbierana zarazem empatycznie i krytycznie i że w wyniku takiego doświadczenia zawsze może się zrodzić jakiś potencjał – emancypacyjny, refleksyjny, wspólnotowy. Przekonują oni także, że reprodukcyjność i masowość to dzisiejsza rzeczywistość komunikacyjna, więc niemożliwe jest trwale funkcjonowanie poza tymi warunkami. Możliwe jest natomiast zakłócanie społecznych zwyczajów wykorzystywania owych warunków – zwyczajów objawiających się najczęściej jako rytualizacja zgody bądź konfliktu. Benjaminowcy mówią zatem, że zawsze możliwa jest inna komunikacja.

Obie postawy nie są samodzielne, kompletne i ostateczne. Obie powinny (choć nie jestem pewien, czy mogłyby) się wspierać, lecz pozostają w konflikcie. Ich zwolennicy powinni (choć nie jestem pewien, czy mają ochotę) starannie badać kulturę masową i czytać swoich oponentów. Ponieważ wzajemnych inspiracji jest niewiele, więc w polskiej krytyce dochodzi do sytuacji poniekąd perwersyjnej: Adorno – antynacjonalistyczny i lewicowy – stanowi inspirację dla krytyków pronacjonalistycznych i konserwatywnych, zaś Benjamin jest wykorzystywany przez krytyków, którzy zacierają zarówno masowość wytworów, jak i masowy profil odbiorcy. Jest to poniekąd zrozumiałe: „adorniści” patrzą na kulturę masową z góry, zakładając, że znaczenie dzieła masowego jest gotowe, że odbiorca należy do niezróżnicowanej masy, a prawdziwy konflikt w obrębie kultury zachodzi między sztuką wysoką i niską. Skupiają swoje badania na produkcji dzieła i na jego instalowaniu w obiegu rynkowym, co pozwala im traktować odbiór jako proces biernego wchłaniania znaczeń. „Benjaminowcy” patrzą (sądzą, że patrzą) na kulturę masową z poziomu nie wyższego od niej samej (choć próba uniknięcia protekcyjności jest tu – gdy akademik bada romanse – inną odmianą protekcyjności), wychodzą z założenia, że książki popularne są odbierane przez jednostkę potrafiącą przeciwstawić się każdej matrycy kulturowej (a więc zdolną do popsucia sobie przyjemności czytania), kulturę masową uznają za wewnętrznie zróżnicowaną i pełną konfliktów, które przejawiają się w postawach odbiorcy, stąd skupiają swoje badania na praktykach czytania, nie zaś na metodach wytwarzania i dystrybuowania tekstów (co znaczy, że pomijają zasadnicze warunki określające masowość).

Ich badania i propozycje interpretacyjne mogłyby się spotkać pod patronatem – powiedzmy – Michela de Certeau, czyli socjologa, który uznawał, że powtórzenie zawsze ma charakter różnicujący i że nawet najbardziej skonwencjonalizowana czynność odniesiona do silnie skonwencjonalizowanej formy – taka jak czytanie romansów – służy wytwarzaniu codzienności i nadawaniu jej sensu. Znaczy to, że masowe może być przywłaszczane przez jednostkę i wykorzystywane na jej korzyść, co dzieje się zwłaszcza wtedy, gdy reprodukcja staje się produkowaniem.

Homo legens?

Badania czytelnictwa z 2008 roku przyniosły zaskakujące rezultaty. Aktywność lekturowa utrzymująca się od roku 1989 na poziomie 50 procent raptownie spadła do 38. Oznaczało to, że 62 procent Polaków nie przeczytało w ciągu roku ani jednej książki¹⁶.

Krytycy wolnego rynku i kultury masowej („adorniści”) zyskali dzięki temu mocne potwierdzenie swoich obaw. Powtarzali bowiem z uporem, że tylko dzieła wysokoartystyczne dostarczają rzeczywistej zachęty do aktywnego obcowania z literaturą, że tylko one sprzyjają podnoszeniu ambicji czytelniczych, różnicowaniu gustów i stylów czytania, wzrostowi samoświadomości. Krytycy ci w 2008 roku zyskali również mocne, empiryczne potwierdzenie, że „benjaminowcy” nie mają racji – dzieło doby reprodukcyjnej nie sprzyja reprodukcji postaw czytelniczych. Więcej nawet: „adorniści” mogli powiedzieć, że nie mają także racji „socjologowie ewolucyjni”, uważający, iż literatura popularna w jednostkowym i zbiorowym doświadczeniu czytelniczym stanowi przygotowanie do odbioru literatury poważniejszej. Stanowisko socjologów ewolucyjnych bywa w tym względzie proste (choć może i naiwne): sądzą oni, że przeciętna edukacja kulturowa musi przejść przez etap trywialny, by dotrzeć do poziomu wysokoartystycznego. Znaczy to, że nie ma innej drogi wiodącej do Norwida czy Joyce’a, jak tylko przez Whartona czy Coelho. Tymczasem według „adornistów” rok 2008 pokazał, że kto zaczyna od

¹⁶ Por. www.institutksiązki.pl/pl/ik/site,6,4,22347.php, na podstawie informacji PAP.

literatury popularnej, ten albo nigdy pułapu tego nie przekracza, albo stopniowo traci zainteresowanie literaturą w ogóle. Jest to skądinąd zrozumiałe, skoro literatura popularna opiera się na zasadzie powtarzalności. O ile więc arcydzieła są kołem zamachowym dla wszelkiego czytania, o tyle książki popularne okazały się dla polskiego czytelnictwa kołem błędnym.

Być może jednak wyniki tego badania należy nie tyle zrelatywizować, ile poddać analizie innego rodzaju. Trzeba bowiem dostrzec, że pytanie: „Ile książek przeczytał statystyczny obywatel?” samo należy do pewnego paradygmatu postrzegania sposobu uczestnictwa w kulturze. Podstawę nieujawnioną, a przecież decydującą o interpretacji wyników sondaży stanowi tu przeświadczenie, że liczba przeczytanych książek świadczy o poziomie kulturacji. Wraz z tym przekonaniem cofamy się do nowożytnej koncepcji człowieka jako *homo legens*, czyli istoty, która osiąga swoją pełnię przez czytanie. *Lego, ergo sum* – oto gutenbergowska postać kartezjańskiej definicji. Zgodnie z tym przekonaniem człowiek przechodzi proces indywidualizacji i nabywa najważniejszych umiejętności komunikacyjnych dzięki opanowaniu sztuki czytania: osiąga zdolność porozumiewania się z samym sobą, z innymi ludźmi, a także transcendowania ku Bogu dzięki wyjściowemu nabyciu sztuki składania liter. Wynika z tego, że badania poziomu czytelnictwa prowadzone w XX i XXI wieku są zakorzenione w paradygmacie księgi.

Statystyki te – jakby ponad rewolucją romantyczną – odsyłają również do założenia, że twórczość jednostkowa jest odtwórczością. W myśl tej idei człowiek może twórczo pisać tylko pod warunkiem, że wiele czyta. W takim ujęciu liczba przeczytanych tekstów to niejako powiększanie potencji kreatywnej.

Jednakże badanie czytelnictwa obejmuje tylko wąski wycinek aktywności kulturowej człowieka, odsyłając przy tym – w sposób niejawni – do koncepcji antro-po-logicznej, w myśl której stawanie się człowiekiem przechodzi przez etap nauki języka, czytania i komunikowania się za pośrednictwem tekstu. Tymczasem dzisiejsze postawy kulturowe: 1) nie dają się osadzać w wyizolowanej dziedzinie; 2) nie potwierdzają przekonania o zależności między stałą aktywnością czytelnictwa a zdolnością kreatywną. Oznacza to, że

współczesne ankiety obok pytania: „Ile książek przeczytałeś?” powinny zawierać także pytanie: „Ile tekstów napisałeś?”.

Gdybyśmy takie pytanie postawili, okazałoby się – wbrew przewidywaniom – że aktywność artykulacyjna społeczeństwa rośnie mimo obniżania się aktywności czytelnicy. Ludzie czytają mniej – to pewnie prawda. Ale nie znaczy to, że ich uczestnictwo w kulturze jest gorsze, niższe, słabsze, mniej wartościowe. Jeśli bowiem milczące założenie potwierdzające zasadność badań mówiło, że ludzie powinni czytać, aby móc się porozumiewać i wyrażać swoje treści wewnętrzne, to współczesna aktywność kulturowa temu przeczy. Spadek poziomu czytelnictwa wcale nie pociąga za sobą obniżenia się poziomu partycypacji w kulturze. Statystyczny Polak – co potwierdzi każde badanie – pisze dziś w ciągu roku spory tekst.

Z czego taki tekst się składa? Z SMS-ów, mejli, blogów, tekstów na czatach, wpisów na Facebooku, z krótkich komentarzy na forach internetowych. A także z listów do urzędów, listów do redakcji... Przykładowo w 2009 roku liczba aktywnych telefonów komórkowych w Polsce wyniosła 43,94 miliona¹⁷. Gdyby statystyczny posiadacz komórki wysyłał jednego SMS-a dziennie, w ciągu roku uskładałby z tych listów tekst o objętości krótkiego opowiadania¹⁸. Kto częściej niż raz dziennie pisze SMS-y dłuższe niż jednozdaniowe, prowadząc przy tym korespondencję za pośrednictwem poczty elektronicznej (co dotyczy w tej chwili około 30 procent społeczeństwa), ten w ciągu roku osiąga objętość powieści.

Z blogiem, czatem, Facebookiem – by na chwilę poprzestać na formach komunikacji wymagających aktywności piśmienniczej – wiąże się potrzeba nośnika i sieci. Na własny użytek nazywam je

¹⁷ Zob. raporty w internetowym piśmie „e-gospodarka”, hasło *Telekomunikacja w Polsce* (Wikipedia) oraz raporty poszczególnych telefonii komórkowych. Stosunek populacji do liczby telefonów określa się mianem „poziomu penetracji” – w Polsce wynosi 109%.

¹⁸ W rzeczywistości liczby te są niepomiarne większe; zob. T. Świderek, *Polacy wysyłają rocznie ponad 26 mld SMS*, „Gazeta Prawna”, 11 listopada 2007: „W ubiegłym roku Polacy wysłali (...) ponad 26,3 mld [SMS-ów – P.Cz.], czyli o ponad 12,2 mld więcej niż w 2005 r. Oznacza to, że jeden klient wysłał średnio 715 wiadomości tekstowych w 2006 r. Powodem wzrostu wysyłki SMS-ów były promocje cenowe”.

s u b m e d i a m i, przez co rozumiem niesamodzielny środek komunikacji, powstający dzięki wykorzystaniu połączeń tkwiących w medium wyjściowym. W dynamicznej sieci nowego medium kryją się przypuszczalnie kolejne środki: synteza dziennika i otwartej korespondencji powołała do życia blog, a połączenie bloga z wizualnymi możliwościami Internetu zaowocowało wideoblogiem. Żaden z nowych przekazników – takich jak Facebook czy czat – ani nie tłumi starych, ani nie wskazuje na kolejne. W akcie powoływania do życia nowego przekaznika zostaje odsłonięta sama struktura sieci. Razem z jej potencją.

Na razie sformułujmy więc skromny wniosek, że media się nie wykluczają. Późna nowoczesność wprowadza pod tym względem znamienne korektę do toczonych przez cały wiek XX rozważań o technologiach komunikacji; w ramach tej refleksji dominowało spojrzenie katastroficzne, zgodnie z którym każde nowe medium unicestwia media wcześniejsze: książka drukowana zlikwidowała rękopis, radio zakwestionowało rolę książki, telewizja osłabiła kulturę druku i słowa mówionego, Internet usuwa telewizję. Współczesne sposoby uczestnictwa w kulturze niczego takiego nie potwierdzają. Pokazują raczej, że jako członkowie społeczeństwa poszukujemy przekaznika kompletnego – takiego, który nie tyle eliminuje wszystkie inne, ile raczej skumuluje ich możliwości. Przekaznik zupełny to medium, które pozwala porozumiewać się przy użyciu wszelkich dotychczasowych form komunikacji. Oczywiście medium takie powinno pozwalać na równoczesne przekazywanie głosu, tekstu i obrazu. Ale to nie esencjonalne cechy ludzkie (głos, wizerunek) czy niezmiennie składniki kultury (tekst) wyznaczają horyzont owego przekaznika, lecz kulturowo wytwarzany wizerunek człowieka jako *homo comunicans*. Innymi słowy, porozumiewanie się jest uwarunkowane i zarazem stymulowane przez istniejące przekazniki: chcemy wyznawać miłość na miarę poznanych przez nas sposobów wyznawania miłości, ale akt wyznania nie jest zdeterminowany przez przekaznik. Przeciwnie, ów akt może doprowadzić do modyfikacji środka komunikacji.

Moja hipoteza brzmi zatem tak: poszukiwanie medium kompletnego prowadzi nie tyle do eliminacji książek, ile do wchłonięcia

aktywności lekturowej przez aktywność komunikacyjną. Ujmując rzecz prosto: dlatego spadek aktywności czytelniczej nie oznacza zanikania aktywności literackiej.

Najlepszym tego dowodem są tak zwane *fanfiction*, czyli twórczość uprawiana przez miłośników (*fan*) jakiegoś tekstu (*fiction*). „Tekstem” wyjściowym może być dowolny artefakt: powieść, film, serial, lecz także klub piłkarski, znana postać. W istocie fandomy powstają wokół doraźnego języka wspólnego – istniejącej ponad lokalnymi kulturami wspólnoty odbioru.

W polskim życiu literackim największą popularnością cieszą się fandomy *Gwiezdnych wojen*, *Harry’ego Pottera*, *Władcy pierścieni* czy sagi o Wiedźminie. Zasadnicza aktywność „fanfikciarzy” polega na apokryfizacji wzorca, a więc na twórczym przetwarzaniu. Różne praktyki przetwarzania grupują się w kilka typów: apokryfy alternatywne („Co by było, gdyby Luke Skywalker przeszedł na ciemną stronę mocy?”), apokryfy kontynuacyjne (przedakcja lub dalszy ciąg przygód jakiegoś bohatera) oraz poboczne (fabularyzowanie losów postaci drugoplanowych, rozwijanie wątków pobocznych)¹⁹. Warunkiem uczestnictwa w grze jest nawiązywanie – w trybie pastiszowym – do pierwowzoru, choć stylów parafrazowania (komicznego czy poważnego) jest tak wiele, że niejednokrotnie przeróbka zamienia się w intertekstualną zagadkę.

Aktywność fanów wykracza jednak dalece poza proste pisanie tekstów. Podstawową formą komunikacji jest tu dyskusja: na czatach, forach, zjazdach fani omawiają oryginały bądź świeżo poznane przeróbki, komentują ich zawartość i jakość. Wchodzą w rolę recenzentów, krytyków, tłumaczy; piszą krótkie rekomendacje lub rozbudowane opinie; polecają sobie nawzajem autorów, tłumaczy, krytyków. Kultura fanów jest kulturą salonu literackiego skrzyżowanego z przedsiębiorstwem (nienastawionym jednak na zysk).

Dla krytyków kultury masowej działalność tego typu ma charakter oglupiający: jest na wpuł biernym reprodukowaniem masowego wzorca, więc sprowadza się do przepisywania klisz – do symulowania nowości przez powielanie konwencji. Dla „benjaminowców”

¹⁹ Zob. hasło *Fanfiction* w Wikipedii.

wytwór fanów byłby przejawem mechaniki drugiego stopnia, czyli reprodukcji tego, co samo w sobie jest już reprodukcją. Wreszcie dla badaczy uznających po prostu możliwość uchronienia jednostkowości w obrębie kultury masowej fandomy jawią się jako kontrprzykład: zasadnicza aktywność „fanfikciarzy” zmierza do pełniejszego utożsamienia się z wzorcem, a ponadto wspiera potęgę rynku przez dostarczanie potencjalnych scenariuszy do kolejnych odcinków *Gwiezdných wojen* czy sagi o Wiedźminie.

Tymczasem właśnie w fandomach można dostrzec przejaw skomplikowania dzisiejszych form aktywności kulturowej. Jeśli bowiem kultura masowa jest postrzegana jako wzorowana na rynku produkcja dóbr do natychmiastowej i bezproblemowej konsumpcji, to „fanfikciarze” wprowadzają elementarne zakłócenie: ich aktywność rodzi się co prawda pod wpływem gotowego produktu, jednak przekształca się z konsumpcji w wytwarzanie. Członkowie fanklubów ustawicznie zachęcają się nawzajem do podrabiania i przetwarzania oryginału, a więc do odkrywania w nim tego, co nie nadaje się już do dalszego użytku (wypełniony schemat), i tego, co można spożytkować dla potrzeb własnej inwencji (miejsca puste). Fani kradną cudze pomysły, ale zarazem wykazują maksimum inwencji w ich przetwarzaniu, przypominają zatem złodziei, którzy pomnażają majątek osoby okradanej. Ich postępowanie można tedy nazwać „tekstowym kłusownictwem”.

Określeniem tym posłużył się Henry Jenkins, autor *Textual Poachers*²⁰ – jednej z najważniejszych monografii poświęconej kulturze fanów. W książce, opartej na analizie ogromnego materiału i dziesiątkach godzin rozmów z fanami, Jenkins stwierdził, że czytanie uprawiane przez fanów cechuje wzmożone zaangażowanie, które przeciwstawia się determinizmowi tekstowemu²¹, czyli uznaniu, że tekst wyznacza swoje odczytanie. Czytając, fan szuka szczelin, luk, niedopowiedzeń, czyha na okazję do rozpoczęcia własnej opowieści.

²⁰ H. Jenkins, *Textual Poachers*, New York 1992.

²¹ W tej partii charakterystyki książki Jenkinsa odwołuję się do omówienia sporządzonego przez: J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przekład i redakcja tomu J. Barański, Kraków 2003, s. 120–122.

Jest to również kultura czytania wielokrotnego, łączącego rygoryzm z liberalizmem: fani dobrowolnie akceptują wyjściowe ograniczenie (przejmując od oryginału bohaterów czy jakąś linię fabularną), a zarazem przyznają sobie prawo do ustawicznego ingerowania w oryginał. I wreszcie jest to kultura wspólnotowa. Pisze Jenkins: „Zorganizowany ruch fanów jest – być może – nade wszystko instytucją teorii i krytyki, częściowo ukształtowaną przestrzenią, gdzie wysuwa się, roztrząsa i negocjuje konkurujące interpretacje i oceny wspólnych tekstów oraz gdzie czytający dyskutują o naturze mass mediów i ich własnego do nich stosunku”²².

Jeśli mity kultury popularnej rodzą się z kradzieży mitów głęboko zakorzenionych w danej kulturze, to fani postępują wedle zasady „ukradnij skradzione” – zagarniają bowiem konkretny tekst i „używają zagrabionych dóbr jako podstawy dla stworzenia alternatywnej społeczności kulturowej”²³. Za sprawą ich aktywności dochodzi do paradoksalnego odwrócenia: fani zaczynają siebie sytuować w opozycji do czytelników literatury wysokiej, dla których czytanie, oparte na zasadzie nienaruszalności tekstu, spełnia się w czynnościach zrytualizowanych i odseparowanych od życia. Jeśli zatem „adorniści” uważają, że przemysł kulturalny jest wrogiem prawdziwej literatury, to „fanfikciarze” swoją aktywnością dowodzą, że kultura wysoka może być przeciwieństwem prawdziwego czytania. Praktykowane przez fanów „kłusownictwo” nie dotyczy bowiem wyłącznie kradzieży dobra należącego do kogoś innego; w pewien szczególny sposób podkradają oni energię – skumulowaną w przemyśle dóbr kulturowych – i obracają ją na rzecz stworzenia „kultury większego uczestnictwa” przy użyciu tych samych sił, które są nakierowane na przerabianie ludzi w biernych konsumentów²⁴.

W latach największej popularności cyklu Joan K. Rowling czy sagi Sapkowskiego tekstową aktywność fanów w Polsce można było liczyć w setkach tysięcy stron – stron zawierających tłumaczenia,

²² H. Jenkins, *Textual Poachers*, dz. cyt., s. 86; cyt. za: J. Storey, *Studia kulturowe...*, dz. cyt., s. 120.

²³ Tamże, s. 122.

²⁴ Tamże.

przeróbki, komentarze, stron stanowiących niejednokrotnie antologie tematyczne czy stylistyczne, stron krążących w wydrukach i przesłankach elektronicznych, tworzących przez to ruchomą sieć żywej wspólnoty.

Krótko mówiąc: *fanfiction* to wcielenie paradoksów ponowoczesnej już kultury literackiej. Fani prawie nie czytają książek, lecz czytają mnóstwo tekstów; nie podnoszą poziomu czytelnictwa, a przecież należą do najżywszych interpretatorów literatury; są uzależnieni od przemysłu kulturalnego, a zarazem – ze względu na własną aktywność piśmienniczą – stanowią przykład ludzi zdolnych w większym niż inni stopniu od tego rynku się uwolnić; są na pozór idealnymi konsumentami kultury masowej, a jednocześnie, dzięki zaangażowaniu w lekturę i zdobywanej kompetencji, nabierają charakteru elity mas; są miłośnikami produktów kultury masowej, ale adoracja staje się w ich przypadku podstawą krytycznej analizy reguł produkcji i dystrybucji owych produktów²⁵.

„Fanfikciarze” są odtwórcami konwencji, więc reprodukują reprodukcje, lecz jednocześnie ich odtwórczość okazuje się twórcza.

Oswajanie masowości

W ciągu ostatnich kilkunastu lat dokonał się zatem w polskim życiu literackim ciekawy proces pojęciowego i praktycznego oswajania masowości.

Pierwsza (chciałoby się powiedzieć: jak zwykle) była literatura, która przez techniki właściwe dla pastiszu połączyła biegun elitarny z popularnym, wykorzystując znane konwencje (powieść detektywistyczną, sensacyjną, *ghost story*, romans czy horror) do nawiązania porozumienia z czytelnikiem i równocześnie do nakłonienia odbiorcy, by zaakceptował ukryty w konwencji drugi kod, wymagający zwiększonego wysiłku interpretacyjnego.

Po wtóre, rytualne zderzenie „arystokratycznego” i „demokratycznego” podejścia do literatury masowej, do którego doszło w pierwszej

²⁵ Zob. K. Hellekson, K. Busse, *Fan fiction and fan communities in the age of the Internet: new essays*, Jefferson, North Carolina 2006.

połowie lat dziewięćdziesiątych na łamach pism literackich, odsłoniło anachroniczność konceptu pierwszego i niewystarczalność ujęcia drugiego. W rezultacie sporu jasne stało się, że kultura masowa nie ma już swoich alternatyw, ponieważ nie istnieje kultura niemassowa, czyli taka, która sytuowałaby się poza masowymi środkami produkcji i odbioru. Zmieniona świadomość odsłania konieczność wypracowania metodologicznych ram dla interpretowania literackich wyborów dokonywanych przez publiczność masową i masowych wyborów dokonywanych przez pisarzy.

Najciekawszy wydaje się proces trzeci, w ramach którego zauważamy spadek czytelnictwa w Polsce i wzrost aktywności komunikacyjnej. Aktywność ta sytuuje się w obrębie masowej komunikacji i polega na wykorzystywaniu nowych środków medialnych oraz nowych technik reprodukcji. Przy użyciu komputera i Internetu odbiorcy zamieniają „teksty” kultury globalnej – *Gwiezdne wojny*, *Harry'ego Pottera*, biografie celebrytów czy gwiazd estrady – w apokryfy. Ich apokryficzna działalność kwestionuje podział na produkcję i recepcję, ponieważ w całościowym procesie wytwarzania dzieła – od etapu pisania i redagowania, aż do publikacji i dystrybucji – zostaje podważona jednoznaczność autorstwa. Aktywność fanfikcyjna nie jest więc sposobem na zindywidualizowanie kultury masowej i pozabawienie przemysłu kulturalnego jego alienacyjnego charakteru, lecz na zakłócenie kluczowych podziałów – na twórców i odbiorców, na produkcję i recepcję, na pisanie i czytanie. Dzięki temu apokryfy funkcjonujące w kulturze masowej stają się apokryfami przemysłu kulturalnego. Twórca jest tu odtwórcą, a równocześnie wytwórcą – naśladowcą, który wytwarza środki produkcji kultury.

Wynika z tego, że dzisiejszy pisarz inaczej broni autonomii literatury: nie ucieka przed masowością, nie obawia się kolektywnego autorstwa, traktuje reprodukcyjność (powtarzalność i przetwarzalność) jako przyczynę i możliwy rezultat pracy. Warunek niezależności widzi natomiast w kontrolowaniu procesu produkcji. Może jest w tym trochę racji?

Summary

The starting hypothesis of the paper says that Polish literature in the last period (after 1989) has shifted from the creation to the production area. Symptoms of this phenomenon (the commercialization of value criteria, the formatting of literature), most critics consider to be unfavorable. They should however be considered in the context of a wider process of changes among the category of admass. These changes include: (so called) high literature, a sphere of critics consciousness, and unprofessional manufacturing activity. The first of them - mainly due to the practice of pastiche has changed because writers have found solution of modernist opposition between elitism and mass production. In the area of critic consciousness we can see the weakening of the oppositions "high / low" and "center / margins" which is accompanied by the rise of the category of "repetition with a critical difference", concerning common activities in the mass culture. In the third sphere there are forms of activity (example discussed in the paper is fan-fiction) that undermine the opposition between production and reception.

ZBIGNIEW WAŁASZEWSKI

Wiedźmin:

pierwszy polski supersystem rozrywkowy

**Wzajemne oddziaływanie struktur fabularnych –
literatura, film, gry komputerowe**

Zniesienie cenzury prewencyjnej w 1990 roku przyniosło nie spodziewaną eksplozję ludycznego nurtu polskiej kultury popularnej, boom na rozrywkę i jej zyskową sprzedaż. Przełom lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych to moment uwolnienia konsumerystycznych aspiracji, które w PRL-u pozostawały na marginesie ze względu na prymat „funkcji ideologicznych i założeń wychowawczych nad zaspokajaniem hedonistycznych i ludycznych potrzeb publiczności”¹.

Apetyt na niedostępny w czasach komunistycznych, choć nie zakazany owoc łączy się z dostępem do nowych technologii komunikacyjnych: powielacza i magnetowidu. Obie technologie były w Polsce wykorzystywane przez opozycję i odegrały ważną rolę w łamaniu informacyjnego i propagandowego monopolu władzy. Jednocześnie na marginesie nie tylko pierwszego, ale i drugiego obiegu kultury doskonale pełniły funkcję mediów upowszechniających popkulturę.

Widać to na przykładzie obiegu kaset wideo w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych – wielkiego oglądania (pokazy dla znajomych, w klubach osiedlowych, ośrodkach wczasowych) niedostępnych w oficjalnym obiegu filmów, przede wszystkim rozrywkowych,

¹ M. Lisowska-Magdziarz, *Media powszednie*, Kraków 2008, s. 33–34.

o nikłych niekiedy walorach artystycznych, po angielsku lub z chałupniczo dogranym polskim lektorem. Typowe „przeboje” kina wideo to pikantne komedie (*Lody na patyku*), filmy akcji (James Bond), kung-fu (*Pijany mistrz*) czy fantasy (*Conan Barbarzyńca*).

Jednym z bohaterów popkulturowego obiegu kaset wideo – nie tylko w Polsce – był film Ridleya Scotta *Łowca androidów* (*Blade Runner*, 1982): „*Blade Runner*, po początkowej klęsce finansowej, dzięki kasetom wideo zdobył uznanie niewielkiej, ale stale rosnącej grupy fanów i w ciągu kilku lat wszedł do kanonu gatunku *science fiction*”². Rosnąca poza obiegiem kinowym popularność filmu, jego obecność w działaniach niszowej, lecz zaangażowanej w swoją pasję grupy odbiorców przyczyniła się do powstania i premiery w 1992 roku pierwszej w dziejach kinematografii „wersji reżyserskiej” filmu.

Fanowska konsumpcja pierwotnego tekstu filmu i jego profesjonalne przetworzenie przez reżysera, który chciał wytworzyć i zaspokoić nowe potrzeby odbiorców, otworzyły przestrzeń dla dalszych transmedialnych przekształceń – w 1997 roku firma Westwood Studios wypuściła grę komputerową *Blade Runner*³. Tym samym konwergowała na nową platformę medialną znaczenia pierwotnego tekstu filmowego, przyciągając poszukujących nowej rozrywki wiernych wyznawców *Łowcy androidów*.

Zjawisko filmowych adaptacji literatury, edycji płyt z muzyką filmową czy gier komputerowych stworzonych na podstawie głośnych tytułów literatury lub kina było dobrze znane i powszechne w komercyjnych praktykach przemysłu rozrywkowego XX wieku. Nową jakością, która pojawiła się wraz z reżyserską wersją *Łowcy androidów*, było odkrycie, że wystarczy wprowadzić niewielką zmianę, by tę samą historię opowiedzieć – a w biznesie sprzedać – jeszcze raz. Jest to jednak możliwe w przypadku opowieści posiadających rzesze wiernych odbiorców, którzy są skłonni wydać pieniądze, żeby poznać nawet najmniejsze zmiany wprowadzone do narracji, i dla

² P. Sitarski, *Obcość i dekoracje w systemie rozrywkowym Blade Runner*, w: *Wokół gotycyzmów*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 179.

³ Wcześniej pojawiła się bazująca na producenckiej wersji filmu gra komputerowa *Blade Runner* (1985), która przeszła bez echa.

kórych istotne jest odkrywanie konsekwencji wprowadzonych zmian dla znaczeń ulubionych tekstów kultury.

Twórcy wyciągnęli właściwe wnioski z samorodnego rozwoju systemu tekstów wokół *Lowcy androidów*. Znacząca kultura medialnej Henry Jenkins we wnikliwej analizie pokazuje, że trylogia *Matrix* została zaplanowana i skonstruowana jako opowiadanie transmedialne – historia złożona z cytatów, nawiązań i aluzji do współczesnej kultury popularnej, tak obszerna, że z łatwością generowała przestrzeń niekończących się studiów, rozważań i spekulacji nad wylaniającym się z opowieści uniwersum multiplikowanych powtórzeń i znaczeń powtarzania, rozpisana na wielorakie platformy medialne, na których kolejno bądź równocześnie były opowiadane łączące się w jednolitą całość jej fragmenty (komiks, film fabularny i animowany, gra komputerowa i sieciowa)⁴.

Dla producentów przemysłu rozrywkowego to sposób na zbudowanie supersystemu rozrywkowego – takim terminem Marsha Kinder określa komercyjną, intertekstualną sieć przekazów i produktów (gadżetów) rozwiniętą wokół fikcyjnego bądź rzeczywistego bohatera kultury popularnej⁵. Aby rozrosnąć się do supersystemu, sieć musi być wielomedialna, z ofertą adresowaną do odbiorców zróżnicowanych pod względem płci, wieku oraz przynależności społecznej i etnicznej, wobec których będą stosowane zróżnicowane strategie marketingowe. Przez multiplikowanie produktów musi zachęcać do kolekcjonowania gadżetów związanych z wizerunkiem bohaterów, zaś punktem krytycznym jej przemiany w supersystem jest „nagły wzrost konsumpcyjnego zainteresowania odbiorców”⁶, co staje się wydarzeniem medialnym i „nakręca” dalsze komercyjne powodzenie systemu.

⁴ H. Jenkins, *Kultura konwergencji*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 91–129.

⁵ M. Kinder, *Playing with Power in Movies, Television, and Video Games*, Berkeley 1991, s. 122–123.

⁶ P. Sitarski, *Obcość i dekoracje...*, dz. cyt., s. 180.

Transmedialna narracja supersystemu rozrywkowego

W ujęciu komunikacyjnym dynamiczna struktura supersystemu rozrywkowego ma przestrzenny charakter wzajemnego oddziaływania i odnoszenia wszystkich tekstów składowych: uprzywilejowana pozycja wynika z siły oddziaływania tekstu – jego rozpoznawalności, roli w konstruowaniu całościowej interpretacji uniwersum tekstów supersystemu, mocy wpływania na interpretację innych tekstów. Wyjaśnia to w sposób przekonujący zjawisko dominacji – w obrębie systemów tekstowych – *f i l m u f a b u l a r n e g o* jako medium o największym zasięgu, najatrakcyjniejszym (za sprawą audiowizualności) sposobie komunikacji i najłatwiej przyswajalnych treściach.

Przestrzenność struktury supersystemu rozrywkowego jest na tyle silna, że unieważnia w swoim obrębie relacje zależności temporalnych czy genealogicznych. Konsumowanie przez jego użytkowników wartości symbolicznych i doznań ludycznych odbywa się na poziomie uniwersum, które nie ma charakteru czasowego, nie rozwija się narracyjnie od znaczeń początkowych do finału, gdyż to nadawałoby mu skonkretyzowany kształt, uczyniło w pełni wypowiedzianym, zamkniętym; uniemożliwiając dalszą rozbudowę, wprowadzanie nowych elementów. Uniwersum supersystemu rozrywkowego na poziomie metainterpretacji jest pozaczasowe, gdyż dzięki temu może podlegać nieustannym aktualizacjom.

Nie tylko ze względów praktycznych, ale przede wszystkim komercyjnych supersystem rozrywkowy jest budowany stopniowo, tak więc nigdy naraz nie są dostępne jego wszystkie segmenty. Pojawianie się w systemie tekstów ma przebieg czasowy, ale tylko na poziomie jego konstruowania. Supersystem jako konstrukt tekstowy, wielosegmentowe uniwersum, funkcjonuje ze swoimi znaczeniami poza logiką temporalnego rozwoju⁷, poza przemianą unieważniającą wcześniejsze etapy istnienia.

W atemporalnej perspektywie tworzenia znaczeń przestaje funkcjonować zasada następczości dzieła literackie – ekranizacja.

⁷ Por. U. Eco, *Multiplikacja środków przekazu*, w: tegoż, *Semiologia życia codziennego*, przeł. J. Ugniewska, P. Salwa, Warszawa 1996, s. 168–171.

Supersystem rozrywkowy unieważnia adaptacje filmowe jako zasadę interpretowania uniemożliwiającą obopólne oddziaływanie na siebie różnych tekstów systemu. Aby zrozumieć sposób jego funkcjonowania, trzeba zmienić perspektywę analizy przepływu znaczeń: pierwotne nie jest to, co powstało jako pierwsze, ale to, co najsilniej oddziałuje na pozostałe teksty. Ponieważ najsilniej oddziałuje film fabularny – choćby ze względu na zasięg i siłę, atrakcyjność przedstawiania i łatwość podawania treści użytkownikom supersystemu – zwykle staje się jego centrum.

Ze wskazanej przez Marshę Kinder definicyjnej cechy supersystemu rozrywkowego – oparcia spójności jego segmentów na postaci bohatera (bohaterów) – i analiz relacji zachodzącej w jego obrębie między powieścią a jej ekranizacją wynika kolejne spostrzeżenie: w układzie mediów supersystemu rozrywkowego dokonuje się przesunięcie dominującego typu komunikacji ze słowa (druku) na wizualność. Oczywiście przy wskazanej pozycji filmu przesunięcie dominanty komunikacyjnej na przekaz audiowizualny wpisuje się w scharakteryzowaną przez Marylę Hopfinger zmianę typu współczesnej kultury na audiowizualną⁸. W tym sensie supersystem rozrywkowy nie generuje nowych zjawisk systemowych na scenie komunikacyjnej, lecz jedynie wpisuje się w istniejące ramy kulturowe. Jednakże supersystem rozrywkowy dynamizuje i amplifikuje proces przemiany komunikacyjnej, dla celów komercyjnych maksymalizując użycie wszelkich form wizualności i tym samym dokonując ich promocji. Obok filmu fabularnego najważniejszymi segmentami supersystemu rozrywkowego są inne obszary eksploatacji wizualności – film animowany, komiks i szczególnie ważne nowe medium: gry komputerowe.

Przesunięcie komunikacji w obrębie supersystemu rozrywkowego w kierunku wizualności wiąże się także z dążeniem do schematyzacji, uproszczenia i powtarzalności. Powtarzalność jest cechą

⁸ „Przekazy audiowizualne sytuują się w centrum kultury. Dominują na scenie komunikacyjnej. Tworzą układ odniesienia dla innych dziedzin komunikacji społecznej”; M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 2003, s. 18.

immanentną supersystemu rozrywkowego, który powstaje przez opowiadanie na rozmaitych platformach medialnych tej samej historii. Oczywiście powtórzenia wynika zatem z konieczności integracji różnych segmentów oraz budowania spójnej tożsamości supersystemu, zwłaszcza w wymiarze łatwej identyfikacji kolejnych składników przez potencjalnych konsumentów. Jednakże powtórzenie – oraz uproszczenie i schematyzacja – przez odwołanie do powszechnej wiedzy odbiorców staje się ekonomicznym i skutecznym sposobem budowania łatwo i szybko zrozumiałych treści.

Z powyższych obserwacji można wysnuć wniosek, że im rozleglejszą sieć powiązań z wyrazistymi elementami przekazów kultury popularnej potrafi wytworzyć dany tekst, im owe powiązania są liczniejsze, tym większa jest szansa na to, że natychmiast wniknie do świadomości odbiorców, zostanie zaakceptowany i potraktowany jako „dobrze znany”. Z drugiej strony, aby zestaw kulturowych cytatów stał się odrębnym, samoistnym utworem, musi istnieć czynnik spajający, nadający tożsamość: głęboka struktura tekstu kultury łącząca zróżnicowane elementy. Mogą to być nawet konkurujące struktury, co pomnaża wielość odczytań, o ile tylko powstanie koherentna całość o dających się wskazać granicach. Pogodzenie dwu przeciwstawnych jakości: otwartości i zamknięcia, rozmycia i spójności, nie ma charakteru dialektycznego, jest kwestią zbalansowania, zrównoważenia, gry „pomiędzy”.

Trzeba jeszcze zwrócić uwagę na istotne zagadnienie oryginalności. Tekst zbudowany z podobieństw sam nie powinien być podobny do innych dzieł, gdyż stanie się wtórny, nieodróżnialny od innych i z tego względu pozbawiony odrębności. Sposobem na różnicowanie nowych tekstów jest *p r z e t w o r z e n i e* zapożyczonych motywów razem z wielorakim *ł ą c z e n i e m* najlepiej odległych elementów w spójną całość cytatów i odniesień.

Zgodnie z sugestią Edgara Morina przetwarzanie ze swej natury dotyczy przekształceń strukturalnych, często też ma czysto mechaniczny charakter⁹ rotacji, zamiany czy przebiegunowania elementów.

⁹ Zob. E. Morin, *Przemysł kulturalny*, przeł. A. Frybes, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku*, red. M. Hopfinger, Kraków 1965, s. 566.

Jednak same modyfikacje struktury przetwarzanego – stereotypu, schematu, tekstu kultury – są niewystarczające, aby stworzyć nowy, samoustanawiający znaczenia tekst, który będzie więcej niż tylko wariacją istniejących w obiegu kultury przekazów. Morin określa tę sytuację doświadczeniem do punktu, „w którym trzeba czegoś więcej, trzeba *inwencji*”¹⁰, aby stworzyć nową jakość. Nie wnikając się w tajemnice pierwiastka twórczości, można uznać, iż punkt przełomu zostaje osiągnięty w momencie zorganizowania nowej, samoistnej struktury głębokiej tekstu, zdolnej do nadania mu znaczeń postrzeganych przez odbiorców jako nowe i odmienne od dotychczas znanych.

Z kolei łączenie odniesień i cytatów służy zwiększeniu wartości tworzonego tekstu oraz poszerzeniu jego kontekstów interpretacyjnych. Wielość cytatów, aluzji i odwołań do tekstów oraz zjawisk kultury przyczynia się do wrażenia bogactwa utworu – osiągniętego nie tyle przez jego immanentne cechy, ile raczej przez zapożyczanie znaczeń istniejących w obiegu kultury. Znowu pojawia się prosty mechanizm: im więcej zapożyczeń, tym silniejsze wrażenie bogactwa. Niczym w barokowej poetyce przesady regułą staje się zarzucenie i oszołomienie odbiorcy mnogością mniej lub bardziej jawnych kulturowych odwołań. Przeważnie są to odniesienia z poziomu kultury popularnej, jako że ona właśnie stanowi przestrzeń wspólnoty kodów kulturowych i medialnych docelowych odbiorców. Niemniej nierzadkie są wyraziste – aby były łatwo rozpoznawalne – odwołania do kultury wyższej¹¹: ich podstawowa funkcja to dowartościowanie tekstu, do którego zostają wprowadzone (przeważnie mechanicznie, bez integracji z głębszą strukturą utworu).

Rozpoznanie cytatów i nawiązań umożliwi odniesienie do ich źródeł, poszerzając kontekst interpretacyjny. Jednak w przypadku maksymalizowania liczby cytowań odesłanie do innego tekstu czy

¹⁰ Tamże.

¹¹ Można to interpretować w kategoriach homogenizacji: „homogenizację kultury masowej rozumieć będziemy jako rezultat włączenia do dziedziny tej kultury elementów wyższego poziomu kulturalnego i łączenia ich, mieszania lub zestawiania z elementami niższych poziomów”, A. Kłoskowska, *Kultura masowa*, Warszawa 2005, s. 335.

zjawiska kulturowego staje się rodzajem gry z odbiorcą w rozpoznawanie. Jeśli do tego wprowadzanie dużej liczby odesłań odbywa się w sposób mechaniczny, bez głębszego osadzenia w strukturze utworu, wpływ owych kontekstów na znaczenie tekstu okazuje się niewielki lub zgoła żaden. Strategia „mechanicznych” cytowań pozwala mnożyć odesłania, przez co tekst staje się bogaty w sensie, który opisałem wyżej.

Nie wyklucza to odniesień mających istotne znaczenie dla semantyki tekstu, ale ich liczba wydaje się ograniczona, ponieważ nazbyt liczne elementy nie powinny wpływać na głęboką strukturę utworu. Zwykle w nowych tekstach kultury, pretendujących do roli inicjatorów supersystemu rozrywkowego, można wskazać równocześnie oba rodzaje odwołań: kilka wpływających na warstwę semantyczną utworu i znaczną liczbę takich, które służą grze w rozpoznawanie. Wszystkie cytaty, niezależnie od ich rodzaju i liczby, powinny zostać harmonijnie włączone w obręb utworu, aby pozostał on spójny, wyrazisty, odrębny i jednocześnie otwarty na przepływy znaczeń z jak najszerszego obszaru kultury popularnej oraz łatwo rozpoznawalnych utworów i zjawisk kultury elitarnej.

Z powyższych rozważań wyłania się obraz bliski analizom Edgara Morina: zabiegów komercyjnych wytwarzających teksty kultury pomyślane tak, aby prowokowały jak nażywszy odbiór, przy czym zabiegi takie okazują się niewystarczające do wypromowania produktu na rynku kultury popularnej. Pojawia się potrzeba zindywidualizowania, moment konieczny twórczości, gdy pod ręką autora „model ustępuje miejsca oryginalnemu wykończeniu”¹². Jako że produkcja daje się standaryzować, zamieniać w powtarzalne procedury, a twórczość i inwencja są nieprzewidywalne oraz rzadko spotykane, łatwo zrozumieć, dlaczego supersystem rozrywkowy jako centrum krystalizacji potrzebuje utworów oryginalnych, zapadających w pamięć konsumentów kultury popularnej.

¹² E. Morin, *Przemysł kulturalny*, dz. cyt., s. 566.

Wiedźmin – literackie narodziny bohatera

Przejdźmy do analizy przykładu z polskiej sceny komunikacyjnej w kontekście rozważań o wzajemnym oddziaływaniu struktur fabularnych w literaturze, filmie i grach komputerowych w obrębie supersystemów rozrywkowych. Pierwszym i do tej pory jedynym polskim supersystemem rozrywkowym jest uniwersum, które rozwinęło się wokół stworzonej przez Andrzeja Sapkowskiego postaci Wiedźmina¹³. Inicjująca rola przypada tu segmentowi literackiemu, na który obecnie składa się przede wszystkim pięć tomów cyklu powieści Sapkowskiego *Saga o wiedźmieniu* oraz zebrane w zbiory opowiadania. Segment filmowy to kinowa produkcja *Wiedźmin* (2001) i powiązany z nią serial telewizyjny o tym samym tytule (2002). Wśród gier komputerowych należy wymienić produkcje CD Projekt Red – *Wiedźmin* (2007) i *Wiedźmin 2: Zabójcy królów* (2011). Całości supersystemu dopełniają komiksy, gra fabularna *Wiedźmin: Gra wyobraźni według Andrzeja Sapkowskiego* (2001) oraz gra karciana *Wiedźmin: Przygodowa gra karciana* (2007). W Internecie Wiedźmin zainspirował światy przedstawione polskich gier sieciowych MUD¹⁴ *Arkadia* (jedna z domen) i *Vatt'ghern*¹⁵ (podstawa kreacji świata) oraz różnorodne działania na trudnych do zliczenia stronach fanów.

W grudniu 1986 roku na łamach „Fantastyki” ukazało się opowiadanie Andrzeja Sapkowskiego *Wiedźmin* wyróżnione trzecim miejscem w ogłoszonym przez czasopismo konkursie literackim. W opowiadaniu tym po raz pierwszy pojawia się postać najsłynniejszego

¹³ Wikipedia. *Wolna encyklopedia*, hasło: *Wiedźmin*, pobrano 27.05.2010 z adresu <http://pl.wikipedia.org/wiki/Wiedźmin>.

¹⁴ MUD (*Multi-User Dungeon*) – gra sieciowa RPG rozgrywana tekstowo przez wielu użytkowników jednocześnie.

¹⁵ W utworzonym przez Sapkowskiego na potrzeby wiedźmińskiego cyklu sztucznym języku Starszej Mowy słowo to oznacza wiedźmina. Po dłuższej przerwie (gra działała od marca 2007 do marca 2008, po czym została zawieszona) polski MUD w realiach świata wiedźmina został reaktywowany w czerwcu 2010 roku. Zob. *Vatt'ghern MUD*, pobrano 23.06.2010 z adresu <http://www.vattghern.com.pl/index.htm>.

bohatera polskiej *fantasy*. Jest nim Geralt z Rivii, członek grupy elitarnych wojowników szkolonych do walki z zagrażającymi ludziom potworami. Geralt wyróżniają śnieżnobiałe włosy, od których w późniejszych utworach weźmie przydomek Biały Wilk. Opowiadanie napisane językiem pełnym słowiańsko brzmiącej leksyki i onomastyki ledwie zarysowuje tajemniczą postać wojownika stylizowanego na romantycznego odszczepieńca (nienaturalna biel włosów i narzucony na ramiona czarny płaszcz), który łączy walkę mieczem z magią.

Bohater ów jest zatem oryginalny i swojski, różny od powielanych na wzór Conana z Cymerii postaci ówczesnej literatury *fantasy*. Świeżość bierze się z powtórzenia baśniowej opowieści o odczarowaniu królowny (trzeba dostrzec zamianę pocałunku wybawiciela budzącego Śpiącą Królownę ze snu w ratujące mu życie ukąszenie¹⁶), doprowadzenia jej elementami grozy (strzygę, w którą jest zamieniona królowna, można odczarować, spędzając noc w krypcie potwora) i przetworzenia baśniowości w racjonalnie motywowany świat *fantasy*. Czytelnik co i raz jest zaskakiwany przez paradoksalnie zdroworozsądkowe wyjaśnienia, które zarazem podważają i potwierdzają baśniowe schematy odczarowywania królowny oraz ludowe wierzenia w świat nadnaturalny.

Następne opowiadanie Sapkowskiego, *Droga, z której się nie wraca*, także utrzymane w konwencji *fantasy* opartej na euhemeryzacji baśni, choć z udziałem nowego bohatera¹⁷ – Korina walczącego z Kościejem – ukazało się w sierpniowym numerze „Fantastyki” w 1988 roku. Jednak gdy autor, dyskontując popularność tytułowej postaci debiutu, zaczął cyklicznie tworzyć opowiadania o wiedźminie

¹⁶ K. Kaczor, *Geralt, czarownice i wampir*, Gdańsk 2006, s. 118.

¹⁷ „Początkowo, autor nie chciał nawiązywać w nim do cyklu ze świata wiedźmina, jednak kiedy cykl ten zaczął powstawać, pojawiły się w nim nawiązania do fabuły tego opowiadania. Jak wspomina pisarz, kiedy *Droga, z której się nie wraca* po raz pierwszy ukazała się na łamach «Fantastyki», zostały tam dokonane pewne poprawki redaktorskie bez zgody samego Sapkowskiego”; *Wiedźmińska Wiki*, podstrona: *Cykl wiedźmiński*, pobrano 28.05.2010 z adresu http://wiedzmin.wikia.com/wiki/Cykl_wiedźmiński.

Geralcie, także *Droga...* została zaanektowana do rodzącego się cyklu: waleczny Korin i występująca w opowiadaniu druidka Visenna stali się rodzicami Geralt¹⁸. Owa anegdota ujawnia ekspansywny potencjał Wiedźmina jako bohatera kultury popularnej, wokół którego zaczyna się tworzyć supersystem rozrywkowy.

Początkowo Sapkowski o Geralcie pisał opowiadania. Pierwsze cztery oraz wzmiankowana *Droga, z której się nie wraca* ukazały się w 1990 roku nakładem wydawnictwa Reporter w tomie *Wiedźmin* (1990). Cykl urósł do 15 opowiadań opublikowanych w zbiorach *Ostatnie życzenie* (1993) i *Miecz przeznaczenia* (1992). W zbiorze *Coś się kończy, coś się zaczyna* (2001) znajdują się dwa opowiadania luźno związane z cyklem: *Droga, z której się nie wraca* i *Coś się kończy, coś się zaczyna*. Sukces Wiedźmina, także komercyjny, przerodził się w rozbudowany projekt literacki: pięciotomowy cykl powieści *Saga o wiedźminie*: *Krew elfów* (1994), *Czas pogardy* (1995), *Chrzest ognia* (1996), *Wieża Jaskółki* (1997) i *Pani Jeziora* (1999).

Jeszcze raz anegdotyczna historia ujawnia, jak presja marketingowa ze strony wydawnictwa wpływa na autorskie zamiary i jak istotne znaczenie komercyjne ma identyfikacja spajającego rozmaite segmenty supersystemu rozrywkowego bohatera: „Nazwa *Saga o wiedźminie* została nadana przez wydawcę – Sapkowski zamierzał nazwać sagę *Krew elfów*, zaś pierwszy tom miał być pierwotnie zatytułowany *Lwiątko*”¹⁹.

W powieściowym cyklu wiedźmiński świat przedstawiony został rozbudowany o wiele postaci, miejsc, stworzeń i rekwizytów. Uległ poszerzeniu, lecz nie zyskał głębi ani przez szczegółowość opisów, co dotyczy się nawet głównych bohaterów²⁰, ani przez zmitologizowaną koncepcję swego powstania i rozbudowane dzieje (jak u Tolkiena) kształtujące głębokie struktury tekstu²¹. Jego istnienie sprowadza

¹⁸ Choć źródła fanowskie określają ojcostwo Korina jako prawdopodobne, można je uznać za potwierdzone (czy milcząco przyjęte) przez Sapkowskiego w komiksie: A. Sapkowski, M. Parowski (tekst), B. Polch (grafika), *Wiedźmin. Droga bez pourotu*, „Komiks” 1993, nr 8 (26), s. 47–48.

¹⁹ Tamże.

²⁰ K. Kaczor, *Geralt...*, dz. cyt., s. 33.

²¹ Tamże, s. 123.

się do opowiadanych zdarzeń, gdyż strukturalnie nie wykracza poza poziom akcji. Jednowymiarowość konstrukcji świata przedstawionego jest intencją autora: „Interesowali mnie bohaterowie, nie tło. Tło chciałem traktować umownie”²².

Włączone do powieści cytaty odsyłają do kontekstów wewnątrztekstowych (tekstów niby-istniejących w świecie Wiedźmina) i pozatekstowych (literackich, naukowych, kulturowych), swym bogactwem i powiązaniem symulując głębię znaczeń. Szczególną funkcję pełnią motta rozdziałów, antycypujące przebieg fabuły i przez odsyłania tworzące układy interpretacyjne dla postaci²³. Rozciągłość obszaru cytowań i odniesień w utworach o Wiedźminie jest ogromna. Jak zauważa Katarzyna Kaczor, „literackim tworzywem dla autora *Wiedźmina* jest cała otaczająca go rzeczywistość, nie tylko literacka, dlatego nie sposób wymienić wszystkich źródeł jego cytatów czy przedmiotów aluzji”²⁴.

W obu tomach opowiadań są to poddawane trawestacji motywy baśniowe (*Piękna i Bestia*, *Królewna Śnieżka*, *Królowa Śniegu*, *Mała Syrenka*) oraz motywy zaczerpnięte z polskich legend i podań ludowych (o strzydze, Szewczyku Dratewce, Wandzie). W powieściach Sapkowski odsyła w sposób czytelny do *Władcy Pierścieni* Tolkiena, *Kronik Thomasa Covenanta Niedowiarka* Stephena R. Donaldsona, *Belgariady* Davida Eddingsa, *Amberu* Rogera Zelaznego. Oprócz odniesień w konstrukcji bohaterów i fabuły narracja skrzy się od przywołań znanych kwestii filmowych, w dialogi są też wtrącane naukowe tezy Jules’a Micheleta o czarownicach, rozważania o psychoanalizie Freuda i Junga, przez której pryzmat historycy literatury interpretują postać wampira, a wśród postaci powieściowych pojawia się szambelan Le Goff w czytelnej aluzji do francuskiego mediewisty²⁵.

²² W. Orliński, *Soczewica tylko dla swoich*, rozmowa z A. Sapkowskim, „Duży Format. Czwartkowiec Gazety Wyborczej” (9 maja 2002), s. 43; cyt. za: K. Kaczor, *Geralt...*, dz. cyt., s. 125.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, 126.

²⁵ Tamże, s. 126–127.

Jednak złożona sieć odwołań jest semantycznie pusta. Nie tworzy kontekstowego systemu interpretacji, bo przeważnie nie wykracza poza kulturową zabawę w rozpoznawanie znanego²⁶. Istotę nieznaną powtórzenia przełamuje, zwodząc odbiorcę nowością kulturowego recyklingu, przetworzenie charakterystycznych dla literatury *fantasy* stereotypów. Tworząc postaci drugoplanowe, Sapkowski ukrywa ich schematyzm przez nadanie im nowych znaczeń, płynących z zakwestionowania dominującej cechy stereotypu. To prowadzi do jego przełamania i reinterpretacji. W ten sposób na kartach sagi pojawia się wampir będący apoteozą człowieczeństwa, a elfy Tolkienowskiej proweniencji z archetypu piękna i wzniosłości „przeistaczają się w symbol autodestrukcji i dekadencji”²⁷.

Na identycznej zasadzie przywołania, złamania i przetworzenia dobrze znanych schematów literatury *fantasy* i kultury popularnej Sapkowski konstruuje w cyklu *Sagi o wiedźminie* postać głównego protagonisty. Wrażenie głębi i złożoności Geralta wynika z przesunięcia punktu ciężkości z gotowego rezultatu mechanicznego przekształcenia wzoru na dynamiczny proces reinterpretowania. Czytelnik zaciekawiony przemianami głównego protagonisty, z uwagą śledzi jego losy przez pięć tomów cyklu w poczuciu wielowymiarowości i bogactwa postaci.

Na początku Wiedźmin zostaje przedstawiony w odniesieniu do konwencji klasycznego bohatera *heroic fantasy*, którego wzór w literaturze i filmie wyznacza stworzona przez Roberta E. Howarda postać Conana Barbarzyńcy. Przywołany schemat od samego początku podlega nieustannemu podważaniu i zaprzeczaniu w procesie przewartościowującej deheroizacji, przemieniającej wzorzec idealnego wojownika w zapożyczoną z *film noir* postać zmęczonego światem, złamanego „silnego mężczyzny”. Geralt z Rivii jako podlegający deheroizacji bohater *fantasy* traci fizyczną doskonałość, zyskuje zdolność do refleksji nad sobą i naturą potworności, dzięki zdolności do odczuwania bólu i strachu zostaje uczłowieczony, a budzący uznanie heroizm zmienia się w poczucie obcości²⁸.

²⁶ Tamże, s. 127.

²⁷ Tamże, s. 126.

²⁸ Tamże, s. 35.

Przełamany schemat zostaje odnowiony przez przywołanie innego klasycznego dla literatury *fantasy* wzorca: prostaczka, który w niezwykłych okolicznościach zostaje powołany, by wyruszyć na Poszukiwanie (*Quest*) mające ocalić świat. Najpopularniejszą realizacją tego wzorca jest *Władca Pierścieni* J.R.R. Tolkiena i Frodo niosący pierścieni w ogień Góry Przeznaczenia²⁹. Połączenie odmiennych wzorców literackich – odbrązowionej *heroic fantasy* (zdeheroizowany superbohater) oraz *epic fantasy* (przemiana wędrowca) – umożliwia i rozpoczyna proces ponownego uheroicznienia Wiedźmina. Przewartościowaniu podlega nie tylko schemat bohatera, ale także sens reprezentowanego przez Geralta heroizmu. Odnowiony bohater samotnie przeciwstawia się światu w imię jednostkowego dobra, niezłomnie trwa przy swoich wartościach, a przewyciężając własne ograniczenia, pokonuje lęk przed miłością i świadomie poddaje się uczuciom³⁰.

Powieściowym wehikułem przemiany bohatera staje się poszukiwanie osobistego Graala, którym dla pozbawionego uczuć mutanta w świecie fałszu i interesowności całkiem sentymentalnie okazuje się miłość do Yennefer. Spłecenie wątków zdeprecjonowanego, pozbawionego sensu męskiego świata siły *heroic fantasy* z żeńską domeną tajemniczej magii Avalonu, w której sens życia sprowadza się do odnalezienia miłości, stanowi fundament konstrukcji *Sagi o wiedźminie* i zarazem zrab jej oryginalności. Jest to jednak wtórna oryginalność przetworzenia nazwanego recyklingiem kulturowym:

okazuje się, że mimo pozornego nowatorstwa autor *Wiedźmina* tworzy świat Geralta z jak najbardziej skonwencjonalizowanych wyobrażeń. Dzięki temu zaspokaja oczekiwania odbiorcy, który odnosi wrażenie, że obcuje z dziełem na wskroś współczesnym i nieskażonym anachronicznością. Przy czym owa konstatacja dotyczy nie tylko struktur powierzchniowych tekstu, ale także jego konstrukcji, doboru źródeł, które stanowią fundament kreowanych wyobrażeń i tworzenia intertekstualnych odniesień³¹.

²⁹ Tamże, s. 20.

³⁰ Tamże, s. 35.

³¹ Tamże, s. 7.

Na zakończenie zauważmy, że wysoki stopień skonwencjonalizowania świata przedstawionego w sadze oraz w pozbawionych dynamizmu związanych z przemianą bohatera wcześniejszych opowiadaniach ułatwia śledzenie toku zdarzeń – zgodnie z poetyką literatury popularnej, w której bohatera konstruuje się przez działanie i jego wpływ na rozwój fabuły. Konsekwentne podporządkowanie się tej regule

świadczy o odejściu przez Andrzeja Sapkowskiego od wzorca Tolkienowskiego i sytuuje opowieści o wiedźminie pośród tych, które *czytamy dla bohatera* [wyróżnienie Z.W.], a nie dla kreacji świata (...) i to jemu są podporządkowane wszystkie elementy kompozycji³².

Nieoczekiwana klęska zwizualizowanych opowieści

Popularność Wiedźmina, przekraczająca granice kraju i języka³³, szybko przyniosła pierwsze próby jego transmedialnych przekładów, zwłaszcza że odbyło się to pod egidą akuszerującej narodzinom Geralta „Fantastyki”. W ramach wydawanego przez czasopismo dodatku „Komiks” na kanwie opowiadań o Wiedźminie stworzono serię komiksów Andrzeja Sapkowskiego i Maciej Parowskiego (scenariusz) oraz Bogusława Polcha (rysunki): *Droga bez powrotu*³⁴ („Komiks” 1993, nr 8 (26)), *Geralt*³⁵ („Komiks” 1993, nr 9 (27)), *Mniejsze zło* („Komiks” 1993, nr 10 (28)), *Ostatnie życzenie* („Komiks” 1994, nr 2 (30)), *Granica możliwości* („Komiks” 1995, nr 1 (31)) oraz jedyny nie mający odpowiednika literackiego zeszyt *Zdrada* („Komiks” 1995, nr 2 (32)), opowiadający o młodości Geralta³⁶.

³² Tamże, s. 33.

³³ Opowiadania i powieści o wiedźminie zostały przetłumaczone na języki: angielski (Wielka Brytania i USA), bułgarski, czeski, francuski, hiszpański, litewski, niemiecki, portugalski (Brazylia), rosyjski (*Wiedźmińska Wiki*, dz. cyt.). Rosyjskojęzyczny pisarz z Ukrainy, Władimir Wasiljew, współautor *Dziennego patrolu*, w *Wiedźminie z Wielkiego Kijowa* (2002) dokonuje trawestacji pierwowzoru: wiedźmin staje się pogromcą nie potworów, ale zbuntowanych przeciw ludziom maszyn. Zob. *Wikipedia*, hasło: *Wiedźmin*, dz. cyt.

³⁴ Na podstawie opowiadania *Droga, z której się nie wraca*.

³⁵ Na podstawie opowiadania *Wiedźmin*.

³⁶ „Jest to adaptacja nigdy nie napisanego opowiadania, które istniało jedynie w dyskusjach autorów. Opisuje trening Geralta na wiedźmina, wyjaśnia także powód pojawienia się siwych włosów u bohatera mimo jego młodego wieku”. *Wiedźmińska Wiki*, podstrona: *Zdrada*, dz. cyt.

Komiksy nie powtórzyły sukcesu literackiego pierwowzoru. Nie wnikając się w ocenę poziomu artystycznego serii, można zwrócić uwagę na schematyzm rysunku (mała szczegółowość, redukcja tła, uproszczona kreska). Może jest to efekt produkcyjnej ekonomiki, poddania komiksu standaryzacji, ale wyraźnie zabrakło spójności w wizji rysowanego świata: wizualizacja ujawnia i wyostża obecną w literackim pierwowzorze dominację akcji nad otoczeniem bohatera.

Standaryzacja pojawia się także w warstwie narracyjnej komiksów. Scenariusze są prostym powtórzeniem opowiadań Sapkowskiego. Przetworzenie wyjściowej fabuły sprowadza się do jej „rozciągnięcia” – tak, by starczyło materiału na cały zeszyt rysunkowej opowieści, przez dodanie elementów drugorzędnych czy wręcz niepotrzebnych w rozwoju akcji, zapożyczonych niekiedy z innych opowiadań. Scenariusze nie wnoszą żadnych istotnych przekształceń zmieniających treść czy interpretację adaptowanych opowiadań.

Również wizualizacja tytułowej postaci wykazuje cechy komiksowej standaryzacji. Biel włosów nie równoważy schematyzmu rysunku głównego bohatera i nie nadaje postaci zindywidualizowanego, oryginalnego charakteru. Zwłaszcza że w sposobie kreacji widać wpływ wzorca Conana, także z komiksowego wcielenia Howardowskiego bohatera (potężnie umięśniona sylwetka, obnażony tors, eksponowanie miecza). Powyższe cechy uwyraźniają się w postaci Korina, ojca Geralta z tomu *Droga bez powrotu*, więc nawet komiksowa seria w pewnym stopniu dziedziczy przełamanie literackiego stereotypu bohatera *fantasy*.

Złe przyjęcie komiksu przez fanów Sapkowskiego³⁷ świadczy o niepowodzeniu tej próby stworzenia nowego segmentu rozrywkowego wokół postaci białowłosego pogromcy potworów. O tym, że o sukcesie komercyjnym nie decyduje sama postać kultowego

³⁷ Zdaniem recenzenta filmu *Wiedźmin* (2001), który przy tej okazji przypomniał komiks jako pierwszą próbę wizualizacji twórczości Sapkowskiego, „wydany przed laty komiks (...) należy do najsłabszych osiągnięć świetnego skądinąd Bogusława Polcha”, M. Kamiński, *Polepione wątki*, rec. filmu *Wiedźmin* (2001), *Filmweb*, pobrano 24.06.2010 z adresu <http://www.filmweb.pl/reviews/Polepione+watki-319>.

bohatera, jeśli nie zostanie on ukazany zgodnie z wymogami nowego medium, najboleśniej przekonali się producenci filmowi.

W 2001 roku na ekrany kin wszedł *Wiedźmin*, adaptacja prozy Sapkowskiego anonsowana jako rodzima superprodukcja z gatunku *fantasy*. Istotnie, film w reżyserii Marka Brodzkiego miał budżet 18 mln 820 tys. zł³⁸ (spekuluje się, że został przekroczony o 2 mln³⁹), choć w tej sumie mieszczą się też koszty produkcji serialu telewizyjnego wykorzystującego ten sam materiał zdjęciowy⁴⁰. Głównym producentem obu filmów była TVP2, która wyłożyła na przedsięwzięcie 14,8 mln zł⁴¹.

W najważniejszej dla przemysłu rozrywkowego kategorii sukcesu komercyjnego film okazał się klapą. Wpływy z biletów wyniosły 9 mln 447 tys. zł, czyli poniżej 40% kosztów produkcji i promocji. Film obejrzało w kinach 639 tysięcy osób, co wobec udanego otwarcia (183 tysięcy w pierwszy weekend) świadczy o rozczarowaniu widzów. Według wyliczeń, aby zwróciły się nakłady poniesione na produkcję, oglądających powinno być ponad dwa razy więcej⁴².

Przyczyn klęski *Wiedźmina* powszechnie upatruje się w „niespójności fabuły i nieudanych efektach specjalnych, które dla utworu w tej konwencji mają fundamentalne znaczenie”⁴³. Próba pomieszczenia w 130-minutowym skrócie materiału zdjęciowego na 13-odcinkowy serial (łączy czas: 618 minut) okazała się do tego stopnia

³⁸ *Filmpolski.pl. Internetowa baza filmu polskiego*, hasło: *Wiedźmin*, pobrano 29.06.2010 z adresu <http://filmpolski.pl/fp/index.php/128876>.

³⁹ *Strona filmowa. Informacje na temat ekranizacji opowiadań Sapkowskiego*, podstrona: (T. Zieliński) FAQ, pobrano 30.06.2010 z adresu <http://www.sapkowski.pl/film/faq.php>.

⁴⁰ Fakt wykorzystania tego samego materiału przez film i serial nie zaskakuje, gdyż dążenie do minimalizacji kosztów jest zgodne z logiką supersystemu rozrywkowego; nietypową natomiast wydaje się sytuacja, gdy dominującą rolę od początku przypisuje się serialowi. Przestaje to jednak dziwić, kiedy uświadomimy sobie, że głównym producentem ekranizacji *Wiedźmina* jest TVP2.

⁴¹ *Strona filmowa*, dz. cyt.

⁴² Tamże.

⁴³ *Filmpolski.pl*, dz. cyt.

nieudana⁴⁴, że widzowie w kinie nie mogli odtworzyć przebiegu fabuły⁴⁵, nawet jeśli znali adaptowane opowiadania Sapkowskiego z tomów *Ostatnie życzenie* i *Miecz przeznaczenia*. Zarzut nieudanych efektów specjalnych można odczytać nie tylko jako bezpośredni powód rozczarowania, ale też symptom braku audiowizualnej atrakcyjności produkcji. *Wiedźmin* nie jest filmem widowiskowym, wydaje się wręcz zaprzeczeniem widowiskowości.

Nie dość, że montaż tworzy chaotyczną akcję, jej tempo i rozwój fabuły nużą widza. Inscenizacji brak kinowego rozmachu: w scenach zbiorowych jest niewiele statystów, w zdjęciach dominują wąskie przestrzenie, podkreślane przez rzadkie użycie dalekich planów, brakuje zwłaszcza ujęć panoramicznych, więc nawet ciekawe lokalizacje nie przekładają się na walory wizualne. Kostiumy, scenografię i optykę kadru zdominowały barwy szare i nijakie, nadając obrazowi ponury koloryt. Sceny walk Wiedźmina, mimo profesjonalnej choreografii Jacka Wysockiego, przez rozwlekłość montażu i brak zróżnicowanych ujęć nie dają poczucia dynamiki i dramatyizmu w kulminacyjnych momentach starć. Całości dopełnia żenująca słabość efektów specjalnych, których zresztą w filmie jak na lekarstwo.

Być może ponury nastrój filmu Brodzkiego wynika z koncepcji degeneracji stworzenia jako dominanty kompozycyjnej świata przedstawionego. Wyraźniej niż w bardzo niespójnym filmie kinowym daje się ją zauważyć w serialu telewizyjnym.

Serial *Wiedźmin* (2012) miał telewizyjną premierę w rok po filmie kinowym. Cykl 13 odcinków po około 50 minut każdy ma spajać w całość kolista rama motywu dziecka-niespodzianki: w pierwszym

⁴⁴ „Po projekcji *Wiedźmina* miałem wrażenie, jakbym obejrzał raczej rozbudowaną zapowiedź serialu, gdzie znalazły się najciekawsze wątki i sceny, które wyjaśnione zostaną w telewizyjnym cyklu. Bardzo możliwe, że taki właśnie cel przyświecał twórcom filmu, bowiem na konferencji prasowej kilkakrotnie powtarzali oni, iż obraz ten ma za zadanie zachęcić wszystkich do obejrzenia serialu”, M. Kamiński, *Polepione wątki*, dz. cyt.

⁴⁵ „Poszczególne bohaterowie opowieści pojawiają się niejednokrotnie jak spod ziemi. Np. w scenie, w której po raz pierwszy widzimy Jaskra, Geralt wita się z nim jak ze starym znajomym, ale nigdzie w całym filmie nie jest powiedziane, skąd wiedźmin zna barda, jak się poznali i jakie stosunki ich łączą”, tamże.

odcinku Geralt, na mocy obietnicy złożonej przez rodzica, zostaje oddany na wychowanie wiedźminom; podobnie na mocy prawa niespodzianki zostaje mu przyrzeczona Ciri, której długotrwałe poszukiwania znajdują szczęśliwy finał w odcinku ostatnim.

Motywy przewodnim fabuły (którego zabrakło w produkcji kinowej) staje się rozłąka z rodziną, utrata bezpieczeństwa i więzi emocjonalnej w pierwszych latach życia łowcy potworów i małej księżniczki. Dorosły mężczyzna został zraniony głębiej, niż wskazywałyby na to blizny na twarzy – okaleczono jego uczucia, uczyniono niezdolnym do przeżywania ludzkich emocji. Szczęśliwie poszukiwanie Graala miłości kończy się nawiązaniem głębokiej więzi z Ciri, symbolicznym połączeniem dzieciństwa i ojcostwa.

Niestety, pozytywna wymowa nie wybrzmiewa w finalnej fecie o charakterze ludycznego spełnienia, włączającej widownię w radość bohaterów. Nad pozytywnym zakończeniem zdaje się dominować fatalistyczna wizja ludzkości w stanie upadku. Z pierwszego odcinka serii widz dowiaduje się, że wiedźmini broniący ludzi przed potworami odchodzą w przeszłość. Konflikt z elfami przywołuje zagładę kultury Indian północnoamerykańskich i wątek rasizmu. Rodzi się wątpliwość, czy odmienicy są potworami, czy inność to dostateczny powód do ich eksterminacji. Nękające ludzi potwory wyrażają chorobę świata, namacalnie ukazują patologię trawiającą tych, których ma bronić Geralt. On sam, jako mutant, efekt magiczno-genetycznych eksperymentów, które stworzyły kastę pozbawionych uczuć „maszyn” do zabijania, jest tej patologii przejawem.

Owa fatalistyczna wizja dobrze przełożyła się na ponury klimat serialu, co w połączeniu z brakiem fabularnej wyrazistości i jednoznacznego wskazania, który z dwu przeciwstawnych wątków – odkupienia czy degeneracji – jest motywem głównym, znów zdeorientowało widzów. Nadmierna autonomizacja większości odcinków jako skrupulatnych adaptacji poszczególnych opowiadań Sapkowskiego⁴⁶ powiększyła tylko konfuzję w odbiorze całości serialu zamkniętego niewyraźną pointą.

⁴⁶ Odc. 4, *Smok*, na podstawie opowiadania *Granica możliwości*; odc. 5, *Okruch lodu*, na podstawie opowiadania pod tym samym tytułem; odc. 6, *Calanthe* na

Największym jednak przewinieniem filmowców jest całkowite rozminięcie się ze stylem przewrotnego humoru Sapkowskiego, szczególnie z cierpką ironią euhemeryzowanych baśni⁴⁷. Potraktowane ze śmiertelną powagą odwrócone schematy ludowych opowieści ciążą z ekranu nudą i bezsensem.

Łączona kinowo-telewizyjna adaptacja Wiedźmina jako projekt przemysłu rozrywkowego jest przedsięwzięciem nieudanym. Zarówno film fabularny, jak i serial telewizyjny nie dostarczają widzom ludycznych przyjemności: brak im wizualnej atrakcyjności; są ponure, przygnębiające, wyzbyte humoru. Jedynym osiągnięciem tej realizacji jest wprowadzenie do supersystemu rozrywkowego Wiedźmina przekonującej wizualizacji Geralta z Rivii.

Początkowo wybór Michała Żebrowskiego jako odtwórcy głównej roli wywołał żywe protesty fanów⁴⁸, jednak udana kreacja aktora tak silnie podziałała na widzów, że ich oceny uległy diametralnemu przewartościowaniu⁴⁹. Na stworzenie w pełni udanego wizerunku Geralta w nie mniejszym stopniu mają wpływ świetnie przygotowane charakteryzacja i kostium. Luźno rozpuszczone włosy eksponują nienaturalną biel, tworząc wyraźny sygnał odmienności i indywidualny znak rozpoznawczy Wiedźmina. Kolor włosów kontrastuje

podstawie opowiadania *Kwestia ceny*; odc. 7, *Dolina Kwiatów*, na podstawie opowiadania *Kraniec świata*; odc. 8, *Rozdroże*, na podstawie opowiadań *Wiedźmin*, *Głos rozsądku* i *Coś więcej*; odc. 9, *Świątynia Melitele*, na podstawie opowiadania *Głos rozsądku*; odc. 10, *Mniejsze zło*, na podstawie opowiadania pod tym samym tytułem; odc. 13, *Ciri* na podstawie opowiadania *Coś więcej*; *Wiedźmińska Wiki*, podstrona: *Wiedźmin (serial)*, dz. cyt. Jednak i w pozostałych odcinkach wyraźnie są obecne wątki z opowiadań Sapkowskiego, np. odc. 3, *Człowiek – pierwsze spotkanie*, wprowadza motyw Renfri z opowiadania *Mniejsze zło*.

⁴⁷ Przykładowo, w opowiadaniu *Trochę poświęcenia* trawestacja baśni o Małej Syrence kończy się szczęśliwie, o ile rezygnacja z własnego stylu życia dla ślubu z zadufanym pyszałkiem jest rzeczywiście szczęściem.

⁴⁸ „Zapewne wszyscy pamiętają, że wiele miesięcy temu, kiedy ogłoszono obsadę filmu, fani twórczości Sapkowskiego protestowali przeciwko zaproponowanym przez producentów aktorom, nie podobał im się m.in. Zamachowski, oczywiście Żebrowski i Grażyna Wolszczak, którą nieznamość opowiadań zdaniem wielbicieli dyskwalifikowała z udziału w obrazie”. M. Kamiński, *Polepione wątki*, dz. cyt.

⁴⁹ „grany przez niego Geralt jest wiarygodny, naturalny, a przede wszystkim wierny książkowemu wizerunkowi postaci”. Tamże.

z czarnym płaszczem skrywającym Geralta w nimbie tajemniczości romantycznych bohaterów. Kontrastowe zestawienie barw symbolizuje walkę światła i ciemności, dobra i zła, wizualnie akcentując dylematy moralne Wiedźmina.

Niebezpiecznego rysu nadaje postaci wystająca tuż przy głowie rękojeść noszonego na plecach samurajskiego miecza. W połączeniu z dostrzegalną na lewym policzku blizną, ponurym spojrzeniem oczu o zwężonych, kocich źrenicach (miła wierność literackim opisom) i drapieżnym wyglądem podłużnej twarzy powstaje wyobrażenie istoty przyczajonej, gotowej do ataku, czujnego drapieżnika, a jednocześnie człowieka doświadczonego przez los i obytego z niebezpieczeństwami. Twórcom filmu udało się stworzyć przynajmniej wyrazisty, łatwo identyfikowalny i zgodny z opisami Sapkowskiego wizerunek centralnej postaci supersystemu rozrywkowego.

Wygrana w świecie interaktywnej audiowizualności

Nawet nieudana ekranizacja opowieści wiedźmińskich dowiodła trwałości zainteresowania konsumentów kultury popularnej bohaterem Sapkowskiego, na co starał się zareagować rodzimy przemysł rozrywkowy⁵⁰. Na fali popularności Wiedźmina w 2002 roku firma komputerowa CD Project Red rozpoczęła pracę nad grą komputerową osadzoną w świecie Geralta; premierę planowano na gwiazdkę 2003⁵¹. Prace nad komputerowym Wiedźminem przeciągały się, co przy produkcji gier komputerowych jest normą, jednak w tym przypadku korekty miały tak zasadniczy charakter, jak zmiana kreującego interaktywny świat silnika gry (*engine*). Ostatecznie gra *Wiedźmin* miała polską i światową premierę w październiku 2007 roku, z miejsca stając się największym przebojem polskiego przemysłu gier komputerowych.

⁵⁰ Filmowej adaptacji *Wiedźmina* towarzyszyła ekskluzywna reedycja serii komiksów: *Wiedźmin*, t. I (*Droga bez powrotu, Zdrada, Geralt*) i t. II (*Mniejsze zło, Ostatnie życzenie, Granice możliwości*), Warszawa 2001 (tytuły według chronologii wydarzeń świata przedstawionego). Zob. *Strona filmowa*, podstrona: *Wiedźmin (komiks)*.

⁵¹ T. Michałowicz, *Zagrajmy w Wiedźmina*, pobrano 08.07.2002, z adresu <http://lodz.gazeta.pl/lodz/1,35153,920009.html>.

Sięgając po Wiedźmina – postać kultową w środowisku potencjalnych graczy – CD Projekt włączył do supersystemu nowe medium. Niepowodzenie ekranizacji przestrzegało przed niestarannym potraktowaniem zadania. Niski budżet, który oznaczałby rezygnację z rozmachu, mógł poskutkować wypadnięciem planowanej gry poza ramy supersystemu rozrywkowego pojmowanego w kategoriach sukcesu komercyjnego.

Projekt Wiedźmina od początku był traktowany jako superprodukcja: wydano na nią 19 mln zł⁵², a więc sumę porównywalną z budżetem filmu kinowego. Szesnastoosobowa ekipa, która w 2002 roku zaczynała pracę nad projektem, w 2005 roku rozrosła się do 43-osobowego zespołu⁵³. Produkt finalny angażował prace znacznie większej grupy ludzi, w tym z firm zewnętrznych, realizujących wyspecjalizowane zadania.

Wiedźmin (2007) odniósł ogromny sukces w Polsce i zagranicą. Według danych udostępnionych przez firmę CD Projekt do 30 października 2008 roku na całym świecie sprzedano ponad milion egzemplarzy gry, a do października 2009 roku kolejne 300 tysięcy. Komputerowe wcielenie Wiedźmina otrzymało około 100 nagród i wyróżnień branżowych polskich i zagranicznych. Gra została wydana w 15 wersjach językowych i jest pierwszą polską grą komputerową o tak dużym zasięgu⁵⁴. Podobnym powodzeniem cieszy się także sequel *Wiedźmin 2: Zabójcy królów* (2011), potwierdzając rynkową pozycję pierwszego tytułu.

Wobec komercyjnej porażki filmu i nieumiejętnego zarządzania nim jako produktem przemysłu rozrywkowego niespotykany międzynarodowy sukces gry *Wiedźmin* uczynił z komputerowego tekstu kultury dominujący element supersystemu rozrywkowego i centrum dalszej rynkowej ekspansji Wiedźmina. Premierze komputerowej

⁵² *Wikipedia*, hasło: *Wiedźmin (gra komputerowa)*, dz. cyt. Inne źródło podaje sumę 22 mln zł. Por. *Stopklatka.pl*, informacja z działu *Wydarzenia: Sapkowski docenia animację Bagińskiego do Wiedźmina*, pobrano 02.07.2010 z adresu <http://www.stopklatka.pl/wydarzenia/wydarzenie.asp?wi=41544>.

⁵³ K. Godlewski, *Wiedźmin w komputerze*, pobrano 02.07.2010 z adresu <http://wyborcza.pl/1,75475,3006855.html>.

⁵⁴ *Wikipedia*, hasło: *Wiedźmin (gra komputerowa)*, dz. cyt.

towarzyszyło pojawienie się na rynku gier karcianych: marketingowego dodatku do gry komputerowej i sprzedawanej detalicznie „karcianki” *Wiedźmin. Przygodowa gra karciana* opracowanych na zlecenie CD Projekt Red przez firmę Kuźnia Gier⁵⁵. CD Projekt złożył też zamówienie na nową wersję komiksu o przygodach Wiedźmina – bazującą na całej sadze – u Macieja Parowskiego (scenariusz) i Przemysław Truścińskiego (grafika)⁵⁶.

Sukces komercyjny *Wiedźmina* zależał od stworzenia udanego produktu wpisującego się w wiedźmiński supersystem rozrywkowy tak, aby zaspokoić oczekiwania jego literackich i filmowych konsumentów oraz pozyskać nowych – wśród nieznanących Wiedźmina graczy komputerowych, szczególnie zagranicznych. W tym celu konieczne było spełnienie trzech istotnych warunków: stworzenie wciągającej rozgrywki komputerowej, atrakcyjnego produktu audio-wizualnego i tekstu kultury będącego oryginalnym przetworzeniem postaci oraz świata Wiedźmina.

Realizacji pierwszego celu służyła staranność, z jaką pracowano nad mechaniką gry zapewniającą graczowi ludyczną przyjemność sterowania postacią i interaktywny udział w wygenerowanym przez program środowisku gry⁵⁷. W trakcie prac zmieniono kod programu, na którym oparto mechanikę, stanowiącą podstawę przede wszystkim systemu walki postaci, ale też jej ruchu w dekoracjach świata przedstawionego (na licencyjny *Aurora Engine* sprawdzony w grze *Neverwinter Nights*)⁵⁸.

System walki to „serce” gry przesądzające o atrakcyjności interaktywnego elementu zręcznościowego. Aby uzyskać maksymalną

⁵⁵ *Wiedźmińska Wiki*, podstrona: *Wiedźmin (gra karciana)*, pobrano 03.07.2010 z adresu http://wiedzmin.wikia.com/wiki/Wied%C5%BAmin_%28gra_karciana%29.

⁵⁶ *Rozmowy na Bronxie: Maciej Parowski i Przemysław Truściński*, roz. Ł.M. Wiśniewski, J. Kułakowska, pobrano 27.06.2010 z adresu http://www.gram.pl/art_8gfl-Ge1_Rozmowy_na_Bronxie_Maciej_Parowski_i_Przemyslaw_Truscinski_stro-na_1.html.

⁵⁷ Zob. Z. Wałaszewski, *Interaktywność gier komputerowych*, w: *Nowe media...*, dz. cyt., s. 404–411.

⁵⁸ *Wikipedia*, hasło: *Wiedźmin (gra komputerowa)*, dz. cyt.

naturalność ruchów Geralta i jego przeciwników, producenci zatrudnili kaskaderów specjalizujących się we władaniu bronią białą, aby ich sfilmowane ruchy przenieść metodą *motion capture* na cyfrowe korpusy postaci⁵⁹. Sterowanie bronią uproszczono, by można się było posługiwać wyłącznie myszką, a do przełączania między stylami szermierki (silny, szybki, grupowy) służy skrót klawiaturowy, co uatrakcyjnia walkę, nie niwecząc prostoty interfejsu.

Mimo ogromnego znaczenia walk dla przyjemności z gry, *Wiedźmin* nie jest grą zręcznościową: należy do gatunku RPG, co oznacza potrzebę ciekawej, rozbudowanej fabuły, wielu lokacji do odwiedzenia i ciekawych dialogów z postaciami napotkanymi w trakcie rozgrywki. Także ta sfera została starannie przygotowana: o sensowność i atrakcyjność fabuły zadbali Jacek Komuda i Maciej Jurewicz – pomysłodawcy scenariusza i twórcy gry RPG *Dzikie Pola* – a nad właściwym rozwinięciem ich koncepcji czuwał dyrektor projektu Jacek Brzeziński, który jako redaktor poświęconego grom fabularnym czasopisma „Magia i Miecz” oraz współtwórca systemu gry *Strefa Śmierci* (1995) miał po temu odpowiednie kompetencje.

Sterowanie bohaterem i interaktywny udział w komputerowym środowisku gry nierozdzielnie łączą się z atrakcyjnością audiowizualną: wszelkie zachowania kierowanej przez gracza postaci, wywołując interakcję z programem, przekładają się na audiowizualizację akcji gry, jej sprzężony z poczynaniami grającego *świat pokazany*⁶⁰, zamieniając ruchy myszką w generowany dla niego obraz i dźwięk. Im bardziej atrakcyjne efekty uruchamia użytkownik, tym większa jest jego satysfakcja.

W *Wiedźminie* gracz ma do dyspozycji trzy rodzaje widzenia, trzy sposoby ukazania generowanego świata gry: tryb izometryczny wysoki (świat i Geralt są widziani z góry i pod kątem), tryb izometryczny niski (widok z góry, lecz punkt widzenia znajduje się bliżej Geralta, sylwetka bohatera jest większa, a pole widzenia mniejsze) i tryb znad ramienia (widzenia znad lewego lub prawego ramienia Geralta).

⁵⁹ K. Godlewski, *Wiedźmin w komputerze*, dz. cyt.

⁶⁰ Z. Wałaszewski, *Audiowizualność gier komputerowych*, w: *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał*, red. A. Surdyk, J. Szeja, Poznań 2007, t. II, s. 228.

Od początku projektu strona wizualna była przedmiotem szczególnej uwagi producentów⁶¹: nad wyglądem postaci, potworów i otoczenia pracował liczny zespół grafików. Do projektowania postaci Wiedźmina zaangażowano znanego rysownika komiksów Przemysław Truścińskiego, który jest także autorem innych elementów wizualnych (medalion Geralta, strzyga). Realizmowi przedstawienia miało służyć wykorzystanie zdjęć cyfrowych (ruch kaskaderów z bronią, modelka jako pierwowzór Triss Merigold). O staranności w podejściu do audiowizualnej strony gry świadczy zlecenie stworzenia sekwencji filmowych studiu Platige Image i ich reżyserowanie przez Tomasza Bagińskiego. Osiągniętą dzięki tym staraniom jakość wizualną z uznaniem ocenili gracze.

Spełniono wreszcie ostatni warunek wierności tekstom Sapkowskiego i jednocześnie indywidualizacji produktu dostosowanego do właściwości komputerowego medium. Zgodnie z deklaracją Sebastiana Zielińskiego celem producentów było oddanie klimatu opowiadań przy jednoczesnej świadomości, że „gra z założenia musi być bardziej dynamiczna”⁶²; stąd połączenie zręcznościowego elementu walki z adaptacją wiedźmińskiego świata na poziomie fabuły, wizualności (wygląd postaci i scenografia) oraz znaczeń gry.

Gra nie jest dokładną adaptacją żadnego z wątków twórczości Sapkowskiego: jej akcję umieszczono kilka lat po symbolicznie opisanej w zakończeniu sagi, a przez fanów niejednoznacznie odbieranej śmierci Wiedźmina. W grze komputerowej tajemniczy osobnik, znaleziony bez pamięci przez grupę wiedźminów, okazuje się rzekomo zmarłym Geralem z Rivii. Zabieg przesunięcia wydarzeń z gry komputerowej poza obręb chronologii świata przedstawionego sagi umożliwił stworzenie oryginalnego scenariusza i uzyskanie efektu nowości. Osadzając akcję w wiernie odtworzonym – by istniała łączność z utworami literackimi – i przetworzonym na potrzeby nowej fabuły świecie Wiedźmina, twórcy gry spełnili wymóg zmodyfikowanego powtórzenia pierwotnego tekstu kultury.

⁶¹ „Twórcom z CD Projektu zależy na tym, by efekt ich pracy był bardzo atrakcyjny wizualnie”, T. Michałowicz, *Zagrajmy w Wiedźmina*, dz. cyt.

⁶² Tamże.

Świat przedstawiony gry komputerowej zbudowano z dobrze znanych jego odbiorcom elementów prozy Sapkowskiego, dokonując ich rekonfiguracji i przemodelowania, balansując między zaskoczeniem a rozpoznaniem, przy czym podstawą zaskoczenia jest drobne naruszenie wiernej reprodukcji. Szczególną ochroną w strategii przekształcania została objęta postać tytułowa – do tego stopnia, iż początkowo rozważano oddanie graczom pod kontrolę innego wiedźmina, zaś sam Geralt z Rivii miał być jedynie przypadkowo spotkaną postacią⁶³. Ostatecznie z sukcesem podjęto ryzyko oddania bohatera kultury popularnej w ręce graczy. Niemniej warto zwrócić uwagę na pieczołowitość, z jaką sporządzono wizualizację Wiedźmina.

Twórcy przyjęli koncepcję nie tylko fabularnego i wizualnego odwzorowania literackiego świata przedstawionego, ale także postanowili w konstrukcji własnego świata naśladować intertekstualność wiedźmińskiej sagi: w fazie produkcji zapowiedzieli, że „gra odwzoruje literackie nawiązania i humorystyczne aluzje charakterystyczne dla Sapkowskiego”⁶⁴.

Uwagę zwracają przede wszystkim nawiązania do kultury wysokiej. Jednym ze zdarzeń fabularnych jest zbrodnia będąca nawiązaniem do *Ballady* Słowackiego: walcząca o ukochanego Celina zabija zbierającą maliny siostrę Alinę⁶⁵. Przemienioną w południcę Alinę można odczarować za pomocą poezji barda Jaskra, który recytuje duchowi... poemat *Upiór* z IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza. Z cytatem z kultury wysokiej łączy się przewrotnie cytat z kultury popularnej – zanim będzie można poprosić Jaskra o pomoc w odczarowaniu Aliny, odśpiewa on w karczmie piosenkę *Celina* Stanisława Staszewskiego, rozpropagowaną przez rockowe wykonanie Kazika Staszewskiego.

Podobnych odwołań i cytatów, których funkcja polega na grze z odbiorcą w znane-rozpoznane, jest w *Wiedźminie* dużo więcej.

⁶³ *Oko w oko z wiedźminem*, artykuł anonimowy na stronie *Wiedźmin*, pobrano 03.07.2010 z adresu <http://www.wiedzmin.com.pl/oko-w-oko-z-wiedzminem/#more-26>.

⁶⁴ K. Godlewski, *Wiedźmin w komputerze*, dz. cyt.

⁶⁵ *Wiedźmin* (2007), roz. IV gry, zadanie *W pełnym słońcu*.

Szczególnie wyraziste są pod tym względem tytuły poszczególnych zadań, przez zabawę językową nawiązujące do znanych tekstów kultury popularnej, przy czym ich rozpoznanie nie ma wpływu na przebieg rozgrywki (np. *Wszyscy ludzie Foltesta*, *Wyzimski łącznik*, *Sześć stóp pod ziemią*, *Złoto dla zuchwałych*, *Bez przebaczenia*, *Piękna i bestia* – by ograniczyć się tylko do III rozdziału).

Na poziomie znaczeń fabuły nawiązano do stosowanej przez Sapkowskiego strategii ukrytej odwróconej tożsamości: strzyga, którą w grze trzeba pokonać, okazuje się księżniczką Addą, raz już przez Wiedźmina uratowaną od klątwy. W fundamentalnym dla fabuły gry zadaniu okazuje się, że tropiony przez Geralta mag Azar Javed podszywa się pod zabitego detektywa Raymonda i „pomaga” bohaterowi w poszukiwaniu samego siebie.

Także centralna idea gry została wpisana w wizję świata Sapkowskiego. Zadaniem gracza jest udaremnienie spisku mającego na celu magiczną hodowlę nadludzi (na wzór zabiegów mutacyjnych, jakim są poddawani wiedźmini), która miałaby prowadzić do „oczyszczenia” świata z nie ludzi. Zatem także na tym poziomie produkt CD Projekt RED pozostaje wierny Sapkowskiemu i jednocześnie zasadzie indywidualizującej oryginalności.

Warto jeszcze na chwilę wrócić do planów rozbudowy supersystemu wiedźmińskiego o pozostający w symbiozie z grą komputerową komiks. Zgodnie z deklaracjami z 2007 roku⁶⁶ zakładano dzieło odrębne od gry komputerowej, ale nieustannie się z nią splatające i ją przenikające, przy czym wpływ obu tekstów na siebie miał być obustronny, a nie jednokierunkowy. Ostatecznie efektem tych planów jest interaktywny komiks *The Witcher 2 Interactive Comic Book*⁶⁷ wydany w kwietniu 2012 roku jako aplikacja dostępna w App Store. Atrakcyjna audiowizualnie interaktywna opowiadka ma ściśle komercyjny charakter promocji *Wiedźmina 2* na rynku światowym (jest krótka i tylko po angielsku). Potwierdza to zdecydowane zdominowanie supersystemu rozrywkowego Wiedźmina przez segment

⁶⁶ *Rozmowy na Bronxie*, dz. cyt.

⁶⁷ *The Witcher. Digital Comics*, script M. Gałek, art A. Klimek, colors E. Poller, editing T. Kołodziejczak, M. Nowak-Kreyer, K. Gwiazda.

gier komputerowych i celowe zarządzanie w jego interesie pozostałymi formami przekazu.

Transmedialny świat Wiedźmina pozostaje na razie jedynym polskim supersystemem rozrywkowym. Choć przykład globalnej popularności gry komputerowej z Polski może działać mobilizująco, nikomu nie udało się powtórzyć sukcesu CD Projekt RED. Bydgoskie studio Flying Fish Works próbowało kopiować pomysł z Wiedźmina w grze *Hellion: Mystery of the Inquisition*. Bohaterem rozgrywanego w alternatywnej wizji średniowiecznej Europy RPG miał być Godric z Glastonbury, rycerz-inkwizytor wypełniający mieczem zlecane przez Kościół misje⁶⁸. Pierwowzór bohatera i mrocznego w klimacie świata przedstawionego zapożyczono z cyklu opowiadań Jacka Piekary o inkwizytorze Mordimerze Madderdinie. Niestety, prace nad projektem zostały zarzucone w 2011 roku⁶⁹.

Wiedźmin to pierwszy w polskiej kulturze popularnej supersystem rozrywkowy (o dwu wyrazistych biegunach: literackim pierwowzorze autorstwa Sapkowskiego i dominującym systemie gier komputerowych CD Projekt RED), w którym – na skutek błędów w produkcji – segment filmowy został odrzucony przez odbiorców i znalazł się poza dynamicznym obiegiem kultury popularnej, ponosząc klęskę finansową. Obserwacja transmedialnego przechodzenia opowieści o tytułowym bohaterze z literatury do filmu i gier komputerowych pozwala przeanalizować wzajemne oddziaływanie struktur fabularnych między wskazanymi mediami. Ujawnia swoistość wykorzystanych w prozie, filmie i adaptacjach komputerowych mechanizmów przyciągania odbiorców kultury popularnej, zarazem odsłaniając wspólną dla wszystkich platform komunikacji nadrzędną zasadę przetwarzania – nieustannego powtarzania dobrze znanego tekstu kultury z coraz to innymi modyfikacjami przyjmowanymi przez odbiorców jako atrakcyjna nowość.

⁶⁸ Oficjalna strona projektu: *Hellion: Mystery of the Inquisition*, pobrano 05.07.2010 z adresu <http://www.hellion-game.com/>. Zob. *Hellion: Mystery of the Inquisition – kolejna wysokobudżetowa polska gra*, pobrano 05.07.2010 z adresu http://polygamia.pl/Polygamia/1,95338,6954840,Hellion__Mystery_of_the_Inquisition__kolejna_wysokobudzetowa.html.

⁶⁹ *Wikipedia*, hasło: *Piotr Pieńkowski*, pobrano 5.07.2013 z adresu http://pl.wikipedia.org/wiki/Piotr_Pie%C5%84kowski.

Summary

The article presents *The Witcher*, the first Polish super system of entertainment with regards to interaction of feature structures in literature, film and computer games. The author goes through subsequent stages of creating the super system beginning with the initial story by A. Sapkowski *The Witcher*, through the novel saga, unsuccessful cinema and TV series adaptations, up to the world success of Polish computer games. Observing the convergence, i.e. shifting between different media, of the story about the title character – consecutive to the super system – allows the detailed analysis of the changes taking place in various narrations about the common hero, depending on the features characteristic of the particular medium (literature, film, computer game) and the position in the super system. Narratological qualities of the convergence in the entertainment super system were defined in reference to the concept of M. Kinder (the super system), H. Jenkins (the convergence culture) and E. Morin (the entertainment industry).

ANNA SOBOLEWSKA

Fantastyka między cybernetyką a polityką. Mity polskiej fantastyki

Fantastyka jest fantastyką tylko wtedy, gdy wydaje się skandalem nie do przyjęcia dla doświadczenia i rozumu.

Roger Caillois, *W sercu fantastyki*¹

Rzeczywistość jest zagadką, doktorze Bonsaint, a codzienna faktura rzeczy stanowi tkaninę, którą na nią naciągamy, aby zamaskować jej blask i mrok. Myślę, że z tego samego powodu zakrywamy twarze zmarłych. Traktujemy twarze zmarłych jako swego rodzaju wrota. Są przed nami zamknięte... lecz wiemy, że nie będą zamknięte zawsze. Ale są miejsca, gdzie ta tkanina się drze i rzeczywistość staje się cienka. Widać przezierającą przez nią twarz... lecz nie jest to twarz nieboszczyka.

Stephen King, *N*²

Zmierzch *science fiction*

Jean Baudrillard, autor nośnego hasła „Rzeczywistość nie istnieje”, jest wiernym czytelnikiem powieści *science fiction* i *fantasy* oraz widzem zafascynowanym fantastyką o filozoficznych ambicjach. Pochwalił *Matrix* braci Wachowskich jako filmową wizję unicestwienia rzeczywistości zastąpionej przez symulakry. Jego diagnoza dotycząca najnowszej prozy *science fiction* może być odpowiedzią na pytania związane z literacką i audiowizualną ekspansją fantastyki w dzisiejszym świecie:

¹ R. Caillois, *W sercu fantastyki*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 2005, s. 26.

² S. King, *N*, w: *Po zachodzie słońca*, przeł. A. Szulc, Warszawa 2008, s. 267.

Klasyczna *science-fiction* dotyczyła uniwersum w stadium ekspansji, torowała sobie zatem drogę przez opowieści o podbojach Kosmosu, które były współodpowiedzialne za bardziej ziemskie formy podboju i kolonizacji, jakie pojawiły się w XIX i XX wieku (...) Aż do obecnej chwili mieliśmy pod dostatkiem wyobrażeń – współczynnik rzeczywistości jest proporcjonalny do stanu rezerw wyobrażeń, który przydaje jej właściwego ciężaru. Jest to prawdą zarówno w przypadku odkryć geograficznych, jak też podboju przestrzeni kosmicznej: kiedy nie istnieje już dziewicze, a zarazem dostępne dla wyobrażeń terytorium, wówczas mapa pokrywa całość terytorium, a coś takiego jak zasada rzeczywistości zanika. Podbój Kosmosu stanowi w tym sensie próg, po którego przekroczeniu nieodwracalnie zmierzamy już ku utracie ziemskiej referencji. Jesteśmy świadkami zatraty rzeczywistości jako wewnętrznie spójnego i ograniczonego wszechświata, którego granice cofają się ku nieskończoności. Podbój przestrzeni kosmicznej, który rozpoczął się po opanowaniu naszej planety, staje się równoznaczny z odrzeczywistnieniem gatunku ludzkiego i przeniesieniem go w nierzeczywisty obszar symulacji (...)

Science-fiction w tym sensie nie jest już literaturą w stadium ekspansji, z całą jej wolnością i „naiwnością”, lecz rozwija się raczej w sposób implozywny, na wzór naszego obecnego pojęcia o wszechświecie, starając się ożywić, uaktualnić, uczynić na nowo codziennością symulacyjne fragmenty, szczątki owej powszechnej symulacji, którą stał się dla nas tak zwany „rzeczywisty” świat³.

W eseju *Symulakry i science-fiction* Jean Baudrillard twierdzi, że dzisiejsza fantastyka to „kres metafizyki, koniec fantazmatu i *science-fiction*, od tej chwili rozpoczyna się epoka hiperrzeczywistości”. Być może słabość artystyczna i filozoficzna literatury *science fiction* stała się czynnikiem ekspansji innych gatunków fantastyki, przede wszystkim *fantasy*, w ramach którego celem konstrukcji światów przedstawionych są rozmaite modele hiperrzeczywistości.

Co jest konstytutywną cechą dzisiejszej literatury fantastycznej? Charakterystycznym sztafażem *science fiction* pozostają nadal statki kosmiczne, mieszkańcy odległych światów, podróże w czasie. Wśród pisarzy współczesnych konwencja *science fiction* rzadko

³ J. Baudrillard, *Symulacja i science-fiction*, w: *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005, s. 151–153.

występuje w stanie czystym. Obecnie w tę konwencję wpisuje się większość powieści Jacka Dukaja, zwłaszcza *Czarne oceany* i *Perfekcyjna niedoskonałość* oraz autotematyczna *Science fiction*. To powieści bliskie nowemu gatunkowi (w ramach *science fiction*) o nazwie cyberpunk, przedstawiające związki organizmu ludzkiego z maszyną, istoty postludzkie na tropie człowieczeństwa oraz konflikt jednostki z systemem nieludzkiej władzy. W powieści *Linia oporu* Dukaj kreuje wszechświat o strukturze gier komputerowych wraz z ich funkcją społeczną, fizyką i nową metafizyką. Czysta gatunkowo *science fiction* jest we współczesnej polskiej prozie rzadkością, zwykle występuje w towarzystwie elementów *fantasy*. Na przykład pierwszy tom cyklu powieściowego Jarosława Grzędowicza *Pan Lodowego Ogrodu* zaczyna się jak klasyczna *science fiction*: wyprawą ratunkową na planetę innej galaktyki w poszukiwaniu zagubionych kosmicznych wędrowców, opisem „szoku kulturowego” przybyścia z Ziemi w konfrontacji z obcą, raczej barbarzyńską niż technicznie zaawansowaną cywilizacją, po czym okazuje się, że tym światem rządzą nie tyle inne prawa fizyki, ile magia.

Ten rodzaj fantastyki jest wielostronnie związany z dawną powieścią gotycką, będącą źródłem dzisiejszej powieści grozy. Współczesna polska fantastyka często nawiązuje do gotyckiej estetyki literackiej. Andrzej Pilipiuk, z wykształcenia archeolog, i Anna Brzezińska, mediewistka, z upodobaniem konstruują gotycką scenerię średniowiecznych zamków lub demoniczne przestrzenie wykopalisk. Gotyckim zamczyskiem może być również mroczne wnętrze statku kosmicznego lub stacji kosmicznej w licznych utworach literackich i filmowych XX wieku – od *Solaris* Stanisława Lema do *Obcego, pasażera Nostromo* Ridleya Scotta.

Jacek Dukaj zaproponował klarowny i użyteczny podział fantastyki we wszystkich jej odmianach na dwie kategorie: utwory fantastyczne „wciągające” czytelnika dzięki szybkiej akcji oraz utwory pisarzy-wizjonerów, obdarzonych zdolnością *world-building*, czyli „światotwórstwa” – tworzenia opowieści, w których „nie fabuła generuje świat, lecz świat ustanawia macierz możliwych fabuł”⁴.

⁴ J. Dukaj, *Stworzenie świata jako gałąź sztuki*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 6.

Fabula jest tu wtórna wobec wykreowanego uniwersum. Dodajmy, że pisarskie światotwórstwo łączy się harmonijnie z mitotwórstwem, a pełnia świata przedstawionego nie musi wykluczać żywej akcji. Jak twierdzi Dukaj:

Klasyką tegoż gatunku są *Śródziemie* J.R.R. Tolkiena, *Diuna* Franka Herberta, *Star Trek* Gene'a Roddenbery'ego i *Gwiezdne wojny* George'a Lucasa, w Polsce zaś – cykl o Wiedźminie Andrzeja Sapkowskiego czy Rzeczpospolita Sarmacka Henryka Sienkiewicza. Dodajmy: istnienie czy nieistnienie historycznego pierwowzoru nie ma znaczenia dla nośności kreacji artystycznej. Najdobitniejszy przykład stanowi tu Dzikie Zachód (...) Udane dzieło kreatora światów poznaje się po tym, że czytelnik bądź widz nie chce opuszczać stworzonego przezeń świata⁵.

Czytelnik powieści tego typu stara się czytać coraz wolniej, żeby jak najdłużej przebywać w obrębie świata przedstawionego, który jest bardziej fascynujący niż jego codzienność. Impulsem do rozważań o potędze światotwórczej wyobraźni stał się dla Dukaja oszałamiający sukces filmu Jamesa Camerona *Avatar* i reakcje widzów, którzy oglądają ów film wielokrotnie, a także przyznają się do stanów depresyjnych po opuszczeniu kina i marzeń o realnym lub chociaż wirtualnym powrocie na Pandorę. Większość powieści Dukaja należy właśnie do tego drugiego, powolnego nurtu fantastyki. Modelowym przykładem kreacji autonomicznego świata jest *Lód* – powieść licząca ponad 1000 stron i obejmująca siecią fabularnych powiązań całą Eurazję. Dwie odmiany zaproponowane przez Dukaja – fantastyka przyspieszonej akcji oraz modelowania światów i wszechświatów – często współlistnieją w jednym utworze, np. w cyklu powieściowym Grzędowicza *Pan Lodowego Ogrodu*.

Fandom i fantastyka multimedialna

Otwierając pocztę e-mailową, natrafiam na reklamę jakiejś nowej produkcji *fantasy*, nie wiadomo, czy literackiej, czy audiowizualnej: „Dwie wrogie rasy, ludzie i magmarowie, unikalny system walki,

⁵ Tamże.

setki ciekawych misji i wszystko to – w twojej przeglądarce!”. W mieście pełno billboardów z niebieskimi twarzami ludu Na’vi o kocich rysach, mieszkańców planety Pandora – reklam filmu *Avatar*. Fantastyki nie trzeba dziś szukać, szuka nas sama, wdzierając się do wnętrza domów i umysłów wszelkimi kanałami.

Rozważań na temat polskiej fantastyki nie można ograniczyć do literatury, ewentualnie adaptacji filmowych. Jest to zjawisko szersze, wielogatunkowe i multimedialne, obejmujące rozmaite sfery życia literackiego i świadomości społecznej. Obecność fantastyki w kulturze masowej jest szczególna. Powstał nowy model życia literackiego związany z rozkwitem imprez dla fanów fantastyki, działalnością klubów, fanzinów, konwentów, festiwali, turniejów, uczt i wycieczek np. szlakiem katarów czy masonów. Istotnym czynnikiem decydującym o popularności fantastyki jest Internet. Dawniej upowszechnianie opowiadań fantastycznych było zasługą czasopism: „Fantastyki” i „Nowej Fantastyki”. Obecnie łączność internetowa pozwala fanom na szeroką i bezpośrednią wymianę tekstów i opinii.

W kręgu fantastyki obowiązuja specjalne relacje między pisarzami a odbiorcami. Powieści fantastyczne mają najwierniejszych czytelników, którzy czekają na kolejne utwory ulubionych autorów. Bywa tak, że miłośnicy fantastyki nie czytają żadnych innych książek, jak młodzi czytelnicy czekający na kolejne tomy opowieści Joanne K. Rowling o czarodzieju Harrym Potterze lub o sentymentalnych i okrutnych wampirach z cyklu Stephenie Meyer i Charlaine Harris. Miłośnicy fantastyki są wyjątkowo lojalni wobec swoich autorów. Lojalni, a zarazem wymagający. Gdy ich ulubiony pisarz przekracza granice literatury fantastycznej, grozi mu utrata popularności w zamkniętym kręgu fandomu.

Wybitni autorzy dzieł z kręgu fantastyki, tacy jak Andrzej Sapkowski, Jacek Dukaj, Jarosław Grzędowicz, Łukasz Orbitowski i Marek S. Huberath, bywają dopuszczani na salony głównego nurtu podobnie jak kiedyś Stanisław Lem. Niemniej jednak *mainstream* i krąg fantastyki to dwa odrębne światy. Jak twierdzi Dariusz Nowacki

W naszej kulturze literackiej różnice między literaturą popularną i literaturą artystyczną nadal są silnie odczuwane. Przekonanie, że twórca fantastyki jest pisarzem jeśli nie z definicji gorszym, to nie do końca poważnym,

jest całkiem powszechne, a dążenia emancypacyjne najzdolniejszych i najbardziej świadomych „fantastów” szukających porozumienia z odbiorcami spoza zbiorowości fanów fantastyki, czyli tzw. fandomu, wydają się w pełni zrozumiałe⁶.

Sam mistrz powieści grozy Stephen King, który autoironicznie porównał swoją twórczość do BigMaca, zakwestionował sztuczny i szkodliwy – w jego opinii – podział na literaturę popularną i artystyczną, zaciemniający prosty podział na literaturę dobrą i złą⁷. Jego własna twórczość jest przykładem literatury popularnej, która wyróżnia się nie tylko precyzją prowadzenia intrygi, ale również mistrzostwem analizy psychologicznej, zwłaszcza w sferze szaleństwa i psychopatii. Nawiasem mówiąc, zaszufładkowanie pod etykietką fantastyki groziło wielu pisarzom, na przykład Salmanowi Rushdie-mu, autorowi *Dzieci północy*, powieści zbliżonej do *fantasy*. John Crowley, pisarz fantastyki zbliżonej do realizmu magicznego, wspomina, jak wydawcy raz wystawiali jego książki jako fantastykę, oczekując lepszej sprzedaży, a raz eksponowali na półce „pozycje ponadczasowe”⁸.

Dzisiaj imperium fantastyki obejmuje nie tylko film i literaturę, lecz również pozostałe sztuki audiowizualne i plastyczne, takie jak gry komputerowe, komiks, sztuka wideo, fotografię oraz instalacje. Można by do niego zaliczyć projekt *Wyjście ludzi z miasta* Zbigniewa Libery, przedstawiający sfotografowaną apokalipsę: ludzie opuszczają miasto, bo nie ma już prądu ani wody, moce cywilizacji się wyczerpały. „Rzeczy, które są synonimem bogactwa i statusu – mercedesy, komputery, komórki – już są niepotrzebne do niczego, leżą porzucone na drodze” – przedstawia swój projekt artysta⁹.

⁶ D. Nowacki, *Poza przyporządkowaniem*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 40.

⁷ Por. T. Stawiszyński, *Big King*, „Newsweek” 2008, nr 93.

⁸ Por. E. Halter, *Pisarstwo na dwie nogi*, „Forum” 2009, nr 24; zob. także <http://ksiazki.wp.pl/tytul,Pisarstwo-na-dwie-nogi,wid,14200,wiadomosc.html?tica-id=1112f4>.

⁹ *Można wziąć tylko jedną parę butów. Ze Zbigniewem Liberą rozmawia Dorota Jarecka*, „Wysokie Obcasy” 2010, nr 9.

W przestrzeni mitu

Mircea Eliade, opisując elementy konstytutywne inicjacji w świecie współczesnym, badał zjawisko „religijności zdegradowanej”. Eliade opisywał proces desymbolizacji i redukcji wielkich systemów symbolicznych w powszechnej świadomości człowieka XX wieku. Dramatyczne zjawisko utraty bezpośredniej więzi z *sacrum* określił jako rzeczywistość „drugiego upadku ludzkości”¹⁰. Jak twierdzi Jean Baudrillard, „łaska transcendencji została nam odebrana”¹¹.

Wielostronne związki mitu i literatury fantastycznej, zwłaszcza w gatunku *fantasy*, są przedmiotem rozważań Bogdana Trocha w książce *Degradacja mitu w literaturze fantastycznej*¹². Tytuł pracy jest odbiciem fundamentalnej tezy Eliadego. Jak pisze Bogdan Trocha:

Cały proces degradacji mitu, będący przecież elementem rozproszenia *sacrum*, nie jest dla Eliadego niczym innym, jak tylko konsekwencją prawa degradacji sensu (...) Eliade twierdzi, że towarzyszy temu procesowi także prawo rozkładu pierwiastka fantastycznego. Możemy wstępnie przyjąć, że degradacji i rozproszeniu *sacrum* towarzyszy wzrastanie roli pierwiastka fantastycznego, natomiast wraz z pojawieniem się funkcji remitologizacji i hermeneutyki treści symbolicznych pierwiastek symboliczny ulega rozkładowi.

Degradacja mitu, jak widać, jest bezpośrednio związana nie tylko z samym procesem rozproszenia *sacrum*, który nie zachodzi przecież w próżni, ale i ze sposobem postrzegania świata przez współczesnego człowieka. Zdaniem Eliadego, współczesny świat, zakrywając *sacrum* i utożsamiając je z *profanum*, osiągnął ostateczny etap desakralizacji. Ponadto współczesna kultura niechętnie przyjmuje epifaniczny aspekt *sacrum*, nadając mu raczej charakter fantastyczny¹³.

Trocha śledzi dwa procesy, czasem równoległe, a częściej następujące po sobie w długim trwaniu kultury: proces degradacji mitu

¹⁰ M. Eliade, *Sacrum i profanum w świecie współczesnym*, „Aneks” 1983, nr 29–30.

¹¹ J. Baudrillard, *Symulacja...*, dz. cyt., s. 159.

¹² B. Trocha, *Degradacja mitu w literaturze fantasy*, Zielona Góra 2009.

¹³ Tamże, s. 75–76.

oraz fenomen rozwoju fantastyki. Paradoksalnie, literatura fantastyczna nie traci możliwości wzrostu w epoce „drugiego upadku”, lecz z niej korzysta. Człowiek współczesny nadal potrzebuje mitu; szuka śladów jego trwania w tekstach literackich oraz w sferze nieświadomości. I tu rodzi się proces odwrotny do degradacji – proces remitologizacji oraz powrotu *sacrum*. Trocha uważa ten proces za impuls odpowiadający za powstanie najwybitniejszych utworów fantastyki XX wieku:

Remitologizacja jako pozytywny efekt degradacji mitu jest więc wysiłkiem podejmowanym przez człowieka na drodze ponownego uczynienia obecnym w jego życiu *sacrum*, chociaż degradacja pozostawiałaby *sacrum* w polu funkcji ludycznych, fantastycznych lub zapomnianych. Szczególnie ciekawym aspektem remitologizacji jest zwrot współczesnych powieściopisarzy (zarówno „głównego nurtu” – James Joyce czy Jorge Louis Borges, jak i fantasy – Ursula K. le Guin czy J.R.R. Tolkien) ku mitowi¹⁴.

Oszłamiająca popularność fantastyki wskazuje na fakt, że podstawowych potrzeb współczesnego czytelnika nie mogą zaspokoić inne formy literatury. Diagnozę tego zjawiska zawdzięczamy antropologom i psychologom głębi. Mircea Eliade twierdził, że mimo „drugiego upadku” ludzkości i degradacji systemów symbolicznych każdy człowiek kryje w sobie dawną potrzebę przeżywania – na jawie lub w przestrzeni onirycznej – scenariuszy inicjacyjnych, pozwalających opuścić bezpieczny „dom” cywilizacji i wcielić się w postać bohatera, wędrowca, eksploratora kosmosu. Jak pisał badacz archaicznych kultur Europy i Azji:

scenariusze inicjacyjne – nawet zakamuflowane, jak to jest w bajkach – są wyrazem psychodramatu, który odpowiada pewnej głębokiej potrzebie istoty ludzkiej. Każdy człowiek pragnie poznać pewne niebezpieczne sytuacje, stawić czoło próbom wyjątkowym, przeżyć przygody na „drugim świecie” i doświadcza tego wszystkiego na płaszczyźnie wyobraźni, słuchając bajek albo je czytając, lub też – na płaszczyźnie swej egzystencji onirycznej – śniąc¹⁵.

¹⁴ Tamże, s. 76.

¹⁵ M. Eliade, *Tematy inicjacyjne w wielkich systemach religijnych*, „Znak” 1984, nr 11–12, s. 155.

Wybitny antropolog Joseph Campbell powiedział, że współczesna popkultura jest rodzajem zbiorowego snu, w którym oglądamy nasze najgłębsze pragnienia i lęki. Joseph Campbell był konsultantem sagi *Gwiezdne wojny* George'a Lucasa. Wcześniej pochwałę literatury popularnej jako przestrzeni spotkania z archetypem i manifestacji nieświadomości zbiorowej głosił Carl Gustav Jung. W jego opinii arcydzieła literatury XIX i XX wieku nie stwarzają takiej możliwości podróży w głąb jaźni jak literatura popularna, która sytuuje się bliżej paradygmatu nieświadomości. Jung twierdził, że literatura niepsychologiczna jest lepszym źródłem badania problematyki doświadczeń wewnętrznych niż literatura psychologiczna, która zaciemnia projekcje nieświadomości przez drobiazgową analizę. Studiował również doniesienia o UFO i uprowadzeniach w kosmos, traktując je jako opowieści mityczne XX wieku¹⁶. Zygmunt Freud badał mity konstytuujące tragedie greckie, sztuki Szekspira oraz literaturę popularną. Mircea Eliade interpretował utwory Juliusza Verne'a jako powieści inicjacyjne o podróżach do krainy śmierci, mimo że bohaterowie książek Verne'a nie mówią o doświadczeniach duchowych, tylko o przygodach, kobietach i pieniądzach odgrywających rolę mitycznego skarbu.

Dzisiaj ci wszyscy badacze zgodziliby się zapewne z twierdzeniem Josepha Campbella, że literatura fantastyczna, filmy i komiksy są najbliższej elementarnych pragnień i lęków wspólnych wszystkim ludziom poszukującym mitycznego wymiaru własnej egzystencji. W postmodernistycznej kulturze XX i XXI wieku zdegradowane struktury mityczne są bowiem zakamuflowane w opowieściach fantastycznych tak jak w sferze fantastyki naszych marzeń sennych.

Multimedialny rozwój fantastyki świadczy o tym, że za pomocą instrumentarium kultury masowej można mówić o wszystkich najważniejszych kwestiach współczesności i wieczności oraz stawiać pytania ostateczne. Twórczość Philipa K. Dicka, którą wprowadził na polski rynek Stanisław Lem, jest przykładem zatarcia granic między

¹⁶ Por. C.G. Jung, *Nowoczesny mit. O rzeczach, które widuje się na niebie*, w: *Archetypy i symbole. Pisma Wybrane*, wybrał, przełożył i wstępem poprzedził J. Prokopiuk, Warszawa 1976.

literaturą popularną a literaturą pytań ostatecznych. Jak napisał autor *Ubika* w liście do Stanisława Lema z 1972 roku:

Otóż, widzi pan, tu w Kalifornii, nie ma kultury, jest tylko tandeta. I my, którzy tutaj wyrosliśmy, żyjemy i piszemy, nie mamy nic innego, z czego moglibyśmy tworzyć swoje dzieła (...) Trzeba pracować z tym śmietnikiem, rzucić go przeciwko niemu samemu (...) Stąd te elementy w takich moich książkach jak choćby *Ubik*. Gdyby Bóg chciał nam się tutaj objawić, zrobiłby to pod postacią puszki spreju reklamowanej w telewizji¹⁷.

Polski cyberpunk

- Dzień dobry, Norman – powiedziała lodówka.
- Dzień dobry, Norman – powiedział prysznic.
- Dzień dobry, kurwa – powiedział Norman.

Ten dialog, będący ukrytym nawiązaniem do powieści Philipa K. Dicka *Ubik*, jest fragmentem opowiadania Jarosława Grzędowicza *Weekend w Spestreku*¹⁸. Wątek biologicznej symbiozy człowieka z maszyną fascynuje autorów fantastyki od początku XX wieku. Obecny był już w romantycznej powieści Mary Shelley *Frankenstein, czyli nowy Prometeusz* (1818), uznanej za pierwszy utwór *science fiction*, w którym kreacja sztucznego człowieka była umotywowana naukowo, a nie mitycznie jak stworzenie Golema. Ta koncepcja nie należy już do fantastyki. Kosmolog, fizyk i wizjoner nauki Michio Kaku twierdzi, że to, co niedawno było uznawane za fantastykę, dziś staje się rzeczywistością, na przykład połączenie mózgu z komputerem i bezpośrednia komunikacja z uwięzionym przez chorobę lub sztucznym umysłem nie za pomocą telepatii, ale mikroskopijnych elektrod i jądrowego rezonansu magnetycznego¹⁹. W środowisku

¹⁷ Cyt. za P. Kofta, *Mystyk na śmietniku*, „Dziennik”, dodatek „Kultura” 22 sierpnia 2008.

¹⁸ J. Grzędowicz, *Weekend w Spestreku*, w: *PL+50. Historie przyszłości*, wybór i wstęp J. Dukaj, Kraków 2004, s. 413.

¹⁹ Por. M. Kaku, *Hiperprzestrzeń. Naukowa podróż przez wszechświaty równoległe, pętle czasowe i dziesiąty wymiar*, przeł. E.L. Łokas, B. Bieniok, Warszawa 1997, oraz tegoż, *Szukamy piątego elementu*, „Focus” 2010, nr 3. Prace Michia Kaku

amerykańskich cybernetyków krąży legenda, że Norbert Wiener i John von Neumann, twórcy cybernetyki, są spadkobiercami wiedzy kabalistycznej rabina Jehudy Ben Becalela z Pragi, który powołał do życia Golema. Uczeni japońscy pewnie mają własne mity kreacji istot humanoidalnych.

Duński film dokumentalny *Mechaniczna miłość* w reżyserii Phie Amby przedstawia japoński instytut naukowy, którego zadaniem jest produkcja sztucznych istot – od mechanicznej foczki, towarzyszeki starych ludzi w domach opieki, do człowieka. Japoński konstruktor Ishiguro stworzył replikę siebie samego. Reżyserka nie bada kwestii technicznych; najbardziej interesuje ją możliwość wymiany uczuć między człowiekiem a robotem. Konstruktor zamierzał zbadać interakcje córeczki z inteligentnym mechanizmem. „Dotknij mnie!” – prosi ją android o powierzchowności taty. „To nie jesteś ty! Boję się” – odpowiada dziewczynka. Ten dokument przypomina najcelniejsze opowiadania *science fiction*.

Połączenie ciała i maszyny, które jest celem nauki zwanej cybernetyką, bioniką czy psioniką, należy do podstawowych tematów fantastyki naukowej. Odmianą tej problematyki związanej z rewolucją technologiczną przyszłości jest wizja ludzkości ulepszonej genetycznie. Genetyczne modyfikacje nawet w najbardziej optymistycznych prognozach nie obejmują jednak całej ludzkości, tylko elitę technokracji.

Współcześni badacze oraz filozofowie „immortaliści”, zrzeszeni w Światowym Stowarzyszeniu Transhumanistycznym, tworzą naukowe wizje jednostkowej nieśmiertelności, która polega na przeniesieniu świadomości z ludzkiego umysłu na nowy, doskonalszy technicznie nośnik²⁰. Ideologię transhumanizmu – jest to bowiem raczej ideologia niż filozofia czy nauka – można by nazwać cybernetycznym okultyzmem XXI, podobnym do poszukiwania kamienia filozoficznego czy św. Graala. Mit Androgyne zastąpiła bajka o symbiozie

zadziwiają śmiałością „fantastycznych” teorii i hipotez. Japoński profesor odpowiada na pytania o nieznanne siły odpowiedzialne za zjawiska paranormalne, podróże w czasie i teleportację, telepatię, konstrukcję mieczy świetlnych itp.

²⁰ Por. K. Szymborski, *Bajki o robotach*, „Polityka” 2010, nr 9.

człowieka z maszyną oraz kult sztucznej inteligencji, która może nie odwzajemniać naszej sympatii. W proroczej powieści Lema *Golem XIV* występuje Zacna Ania, mózg elektronowy o skłonnościach mistycznych, który zerwał wszelkie kontakty z ludzkością.

Z tych koncepcji korzystają zarówno pisarze *science fiction*, jak i przywódcy sekt, którzy naprawdę pragną przetransportować siebie i swoich wyznawców w inny wymiar. Jedną z technicznych możliwości miałyby być klonowanie, inną – hipotetyczny transfer świadomości, zwany ekstropizmem, podobny do przeniesienia komputerowego *software'u* na inny nośnik. W powieści *Możliwość wyspy* Houellebecq tworzy taką właśnie pół alegoryczną, pół futurystyczną wizję, zainspirowaną przez scjentystyczną religię i mitologię sekty raelian.

Granice dzisiejszej *science fiction* wyznacza przyspieszony rozwój nauki, a zwłaszcza fizyki kwantowej, astrofizyki i genetyki. Koncepcje badaczy, jak modele wszechświatów równoległych czy teoria strun, są znacznie ciekawsze niż twory wyobraźni pisarzy *science fiction* i bardziej fantastyczne od fantastyki! Teoria multiwszechświata fizyków Hugh Evretta III i starszego o pół wieku Davida Deutscha, który twierdzi, że cały kosmos to komputer kwantowy obliczający sam siebie, mogłaby być inspiracją najbardziej szalonej *science fiction*. W tej perspektywie człowiek, a raczej nieśmiertelny ludzki umysł, jest współtwórcą wszechświata²¹. Cybernetyk i futurolog Ray Kurzweil zapowiada, że do 2019 roku uda się skonstruować sztuczną inteligencję dorównującą ludzkiej pod względem myślenia abstrakcyjnego. Te wizje ludzi nauki przywodzą na myśl Nietzscheański mit nadczłowieka. Myśliciele tacy jak Nick Bostrom i Max More, a także pisarze *science fiction* głoszą świt nowej ery transhumanizmu lub posthumanizmu. Czy jesteśmy generacją „ostatnich ludzi”, po której nastąpią rządy istot metafizycznie od nas doskonalszych? A może na odwrót – następne pokolenia będą w jakiś sposób zredukowane duchowo lub fizycznie? Taką wizję istot postludzkich, będących tylko repliką, kreuje Houellebecq w *Możliwości wyspy*.

²¹ Po. Ogród rozgałęziających się wszechświatów. David Deutsch, fizyk z University of Oxford, w rozmowie z Karolem Jałochowskim, „Polityka”, dodatek „Niezbędnik inteligenta” 2009, nr 28.

W polskiej prozie najnowszej natrafiamy na liczne narracje związane z motywem ludzkiej hybrydy – apokaliptyczne i tragikomiczne, jak w opowiadaniu *Łabędzi śpiew ministra dźwięku* Bartka Świdierskiego, w którym kierujący Unią Europejską „cyberprezydent” ma rysy Leszka Balcerowicza: „Głowa państwa spoczywała na pulpicie, okolona suwakami, galkami i wskaźnikami. Była odcięta u nasady szyi (...) Tam, gdzie zwykle zaczynają się barki, skóra szyi wpuszczona była w blaszaną obręcz. Rury, kable i cały system podtrzymujący życie pozostawał niewidoczny, ale wrażenie i tak było piorunujące. Podkreślał je przyjazny uśmiech, malujący się na pobrudzonej twarzy cyborga”²².

Dodajmy, że narratorowi opowiadania z chwilą wstąpienia do unijnej służby publicznej grozi ten sam rodzaj połowicznej egzystencji. Nawiasem mówiąc w polskiej *science fiction* trudno o perspektywę doskonałości technicznej. Czytelnik krajowego cyberpunku zawsze wyobraża sobie awarię zasilania i tragiczny los uwięzionego w komputerze cyborga.

Fantastyka polityczna

Najbardziej rozpowszechnionym proroctwem literatury *science fiction* i nauki jest obraz ludzkości podzielonej na dwie klasy czy wręcz dwa odmienne gatunki biologiczne. Ta przepowiednia podziału na kasty, między którymi nie ma komunikacji, towarzyszy nam od początku XX wieku. W futurystycznej powieści *Webikult czasu* G.H. Wells stworzył wizję społeczeństwa podzielonego na dwa odmienne biologicznie gatunki: arystokratycznych Elojów oraz bytujących pod ziemią Morloków, traktowanych i eksploatowanych jak niewolnicy. Ten sam model niewolniczego państwa przyszłości, wzorowany na dawnych imperiach, przedstawia kino od samego początku swojej historii; jego doskonałą formę wizualną stworzył Fritz Lang w *Metropolis*. W sławnych antyutopiach XX wieku, takich jak *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya i *1984* George’a Orwella, społeczeństwo dzieli się na elitę władzy sprawującą totalną kontrolę

²² B. Świdierski, *Łabędzi śpiew ministra dźwięku*, w: *PL+50*, dz. cyt., s. 32.

nad obywatelami oraz ubezwłasnowolnionych fizycznie i psychicznie „proletów”. Myśliciele, pisarzy i twórców kina łączy więc wizja ludzkości podzielonej na dwie wrogie klasy, a nawet dwa obce gatunki biologiczne.

Pisarze zasadniczo mieli rację. Badacze i myśliciele przełomu XX i XXI wieku traktują biologiczną i cybernetyczną ewolucję gatunku ludzkiego, z towarzyszącym jej trwałym rozwarstwieniem społecznym, jako kolejny model społeczeństwa. Jedni przedstawiają tę wizję przyszłości ze zgrozą – jak Francis Fukuyama w *Kresie człowieka*; inni z entuzjazmem – jak Ray Kurzweil, który głosi pseudonaukową religię nieśmiertelności ludzkiego umysłu. W jednym punkcie pisarze XX wieku mylili się: już na początku XXI wieku zarysował się nowy model społeczeństwa przyszłości, w którym praca nie będzie przekleństwem Morloków czy proletów, ale na odwrót – stanie się przywilejem elity. W społeczeństwie ponowoczesnym, jak twierdzi Peter Sloterdijk: „Walka klas rozgrywa się nie między kapitalistami i pracownikami, lecz między płacącymi podatki i żyjącymi z zasiłków”²³.

Dzisiaj pisarze tacy jak Houellebecq w *Możliwości wyspy* oraz myśliciele tacy jak Francis Fukuyama w książce *Kres człowieka* budują antyutopie, wizje świata przyszłości, w którym wrogiem człowieczeństwa nie jest już totalitarny system polityczny, jak u Orwella w *1984*, ale niepohamowany rozwój nauki. U nas również powstają podobne futurologiczne prognozy dotyczące XXI wieku. Psychoanalityk Andrzej Leder twierdzi, że wiek XIX był wiekiem hysterii (w odniesieniu do kobiet), wiek XX – czasem dominacji osobowości narcystrycznej, natomiast wiek XXI będzie wiekiem osobowości autystycznej, nieodróżniającej realności od światów medialnych i wirtualnych:

Ludzie przynależą do dwóch grup. Jedna z nich, w której coraz więcej będzie ludzi niepotrzebnych na globalnym rynku, po prostu nie będzie miała psychiki. Reakcje i odczucia tych istot regulowane będą substancjami psychofarmakologicznymi, lekami, które usuwać będą skutki lęku i frustracji, a także dostarczać przyjemności i wrażeń. Życie zapełnią im będą wirtualne przygody generowane przez coraz doskonalsze maszyny.

²³ Por. P. Buras, *Bunt filozofa, bunt mieszczan*, „Gazeta Wyborcza” 2009, nr 279.

Goniąc za coraz to nowymi wrażeniami, dumni będą z tego, że wątpliwości nie mają do nich dostępu.

Druga, węższa grupa, to ludzie, dla których kontakt z autentyczną rzeczywistością będzie wartością, a także – ze względu na rolę społeczną – koniecznością. Ci upowszechnią ideę kształtowania siebie. (...) Zdolność rozumienia procesów międzyludzkich predestynować ich będzie do kluczowych społecznie funkcji²⁴.

W tym eseju rozpoznajemy politykę narkotycznego odurzania plebsu z *Nowego uspaniałego świata* Aldousa Huxleya, ale perspektywa pracy jako reglamentowanej wartości jest już ponowoczesna. Jak pisze francuski biolog molekularny i futurolog Joel de Rosnay, autor dzieła *L'homme symbiotique (Człowiek symbiotyczny)*:

W rezultacie ludzkość przeżyje coś w rodzaju nowej rewolucji technologicznej, ale jednocześnie powstanie nowe rozwarstwienie między tymi, którzy mają dostęp do skomplikowanych i drogich systemów, a tymi, którzy dostępu nie mają i nigdy mieć nie będą. Będziemy więc mieli niebawem dwie ludzkości na dwóch różnych etapach rozwoju ewolucyjnego. Mogą na tym tle powstawać nowe konflikty, o wiele ostrzejsze niż obecne kontrasty między krajami wysoko rozwiniętymi a Trzecim Światem²⁵.

Proza lat dziewięćdziesiątych nawiązuje do gatunku antyutopii. Przedstawia totalitarne państwa, autorytarnych i demagogicznych przywódców, kolonie karne umieszczone w przyszłości lub odległej przeszłości. W *Posłańcu* Andrzeja Drzewińskiego (w tomie *Co większe muchy*²⁶) oraz w *Drugiej podobiznie w alabastrze* Marka S. Huberatha (tytułowe opowiadanie ze zbioru pod tym samym tytułem) jest to zmodyfikowane Cesarstwo Rzymskie. Autorów fantastyki lat dziewięćdziesiątych łączy pesymizm historiozoficzny. W *Posłańcu* Drzewińskiego władca absolutny nigdy nie ginie – nawet po śmierci trup dalej dzierży władzę.

²⁴ A. Leder, *Po drugiej stronie duszy. Kto będzie zdrowy psychicznie*, „Polityka” 2003, nr 22.

²⁵ Joel de Rosnay, *L'homme symbiotique*, cyt. za I. Litwinowa, *Być czy sieć*, „Forum” 2009, nr 36.

²⁶ *Co większe muchy. 10 lat Fantastyki i Nowej Fantastyki w 25 opowiadaniach*, wybór, noty, opracowanie i posłowie M. Parowski, Warszawa 1992.

W połowie lat dziewięćdziesiątych zmieniła się scena polityczna polskiej fantastyki. Portrety jedynowładców przestały być aktualne. Odtąd źródłem zła nie jest już autorytarna lub demoniczna jednostka, ale raczej system związany z jakąś ideologią – na przykład z ideą poprawności politycznej, ewentualnie spisek ziemski lub kosmiczny albo jakaś forma apokalipsy. W *Zakonie końca świata* Lidii Mai Kossakowskiej kres cywilizacji jest wynikiem spisku przywódców religijnych. Czynnikiem katastrofy bywa zło drzemiące w ludzkiej naturze, które wylewa się na świat nie bez dyskretnej interwencji Szatana. W intrygujących opowiadaniach *Opowieść terapeuty* oraz *Klub absolutnej karty kredytowej* ze zbioru *Księga jesiennych demonów* Jarosław Grzędowicz przedstawia różne możliwości realizacji mitu Ragnaröku, zmiernicy świata. Jedną z nich jest świat zniszczony przez demony politycznej poprawności:

Sześciu młodych ludzi idzie całą szerokością ulicy, długie koszule, na piersi pacyfy wycięte z blachy, na podgolonych wysoko czołach zielony napis: GAJA. Jeden z nich wyciąga prosto w kamerę kij do bejsbolu.

– Masz skórzane buty, bracie. Ile zwierząt musiało za nie oddać życie, faszysto²⁷.

Mocniejsze wrażenie robi na czytelniku apokalipsa w jednostkowym, kameralnym wydaniu. Alfred Dyjak, bohater opowiadania Huberatha, wychodząc po gazetę i kilka kółków do wbijania w ścianę, widzi, jak świat się rozpada, przestrzeń degraduje i kończy – wewnątrz brakuje jednego wymiaru, zamiast czwartej ściany kiosku zionie pustka – i mimo to starannie wybiera kółki (*Absolutny powiernik Alfreda Dyjaka* w zbiorze *Druga podobizna w alabastrze*).

W czasach PRL-u fantastyka kosmiczna często była sztafagem służącym przedstawieniu karykatury realnego socjalizmu – na przykład w *Wizji lokalnej* Stanisława Lema, w której cywilizacja liberalna walczy z totalitarną, oraz w licznych utworach Janusza Zajdla. Przestrzenią polityczną prozy XXI wieku jest najczęściej Unia Europejska lub jej rozszerzony model, nierzadko obejmujący Układ

²⁷ J. Grzędowicz, *Klub absolutnej karty kredytowej*, w: tegoż, *Księga jesiennych demonów*, Lublin 2003, s. 96–97.

Słoneczny lub nawet całą galaktykę (por. opowiadanie Macieja Dajnowskiego *Listy z Tytana* w antologii *PL+50*). W *Perfekcyjnej niedoskonłości* Dukaja mamy już XXIX wiek, świat zamieszkują istoty postludzkie, nie ma płci i naturalnego potomstwa, ale rządzi biurokracja i technokracja z siedzibą w Brukseli.

Osobliwym zbiorem opowiadań fantastycznych jest tom *PL+50. Historie przyszłości* w wyborze i pod redakcją Jacka Dukaja. Autorzy zamieszczonych tam utworów przedstawiają wizje Polski za 50 lat. Większość tych futurystycznych opowiadań, bardziej dyskursywnych niż fabularnych, należy do gatunku antyutopii. Ich autorzy to zarówno zawodowi „fantaści”, jak i pisarze, publicyści, myśliciele niezajmujący się dotąd fantastyką (Jadwiga Staniszkis, Olga Tokarczuk, Zygmunt Bauman, Ryszard Kapuściński, Edmund Wnuk-Lipiński i inni). Wyobraźnia pozwala im rozszerzać granice Unii Europejskiej aż do Plutona lub zawężyć świat przedstawiony do małego punktu ludzkiej świadomości w paszczy niszczącej wszechświat techniki. Powtarza się również temat kolejnych wojen i utraty niepodległości, nie na rzecz dawnych zaborców, lecz imperialnych Chin.

Wielu autorów fantastyki przedstawia w kostiumie *science fiction* lub *fantasy* perfidny „układ” – bynajmniej nie planetarny – z którym walczy samotny bohater; za przykład mogą posłużyć powieści *Pieprzony los kataryniarza* Rafała Ziemkiewicza oraz *Nieprawie łożo* i *Noblista* Marcina Wolskiego²⁸. Bohaterowie obu utworów Wolskiego, wyposażeni w patriotyczne DNA odziedziczone po czystych rasowo polskich przodkach, demaskują nie konspirację kosmitów czy iluminatów, ale Żydów udających Polaków. Z immunitetu, jaki daje figura naiwnego narratora i pozornie niewiarygodnego bohatera, korzysta Maciej Dajnowski, by przenieść w cyberprzestrzeń antysemityczne resentymenty. W tym „układzie” Żydzi zostają przesiedleni przez Amerykanów nie na Madagaskar, ale na kometę. Jak pisze ojciec-rolnik, uprawiający transgeniczne ziemniaki na Tytanie, do syna zagubionego w kosmosie:

²⁸ Fantastyką polityczną zajmują się P. Dunin-Wąsowicz, *Wysłannicy fandomu*, „Polityka” 2006, nr 17/18 oraz W. Orliński, *Układ pożywką popkultury*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 145.

Sam wiesz, ja tam Żydków nie kocham, bo nam najpierw Polskę do Brukseli sprzedali, a teraz jeszcze dopłaty do produkcji rolnej zmniejszają (...) Inna rzecz, Żydków u nas pełno nie od dziś. Sklepowa Matce mówiła w zaufaniu, że premier też jest przechrzta, że same Żydy w rządzie albo szabesgoje²⁹.

Czy to konterfekt narratora niewiarygodnego w roli Polaka-ksenofoba czy autoportret pisarza?

Paradoksalnie, w literaturze *science fiction*, w której bohaterem z reguły jest Obcy, można zauważyć bogactwo narracji ksenofobicznych. Wydaje się, że obrona Okopów św. Trójcy w kosmosie to zjawisko specyficznie polskie, związane z ideologią IV RP. Polska fantastyka polityczna jest utrzymana w konwencji *science fiction*, ale tylko pozornie – światy przyszłości są tu mało znaczącą i prymitywnie zbudowaną dekoracją, na pierwszym miejscu bowiem znalazła się konserwatywna ideologia.

Kpina z poprawności politycznej – jako ideologii przyszłości – jest podszewką wielu utworów futurystycznych. W antologii *PL+50* stale powraca temat odwróconych ról płciowych, między innymi w opowiadaniach Cezarego Domarusa, Bartka Świderskiego, Andrzeja Zimniaka i Jarosława Grzędowicza. Maja Lidia Kossakowska w *Sercu wołu*, narracji należącej raczej do gatunku przypowieści niż fantastyki, przedstawia społeczeństwo, w którym to chłopcy są tą gorszą, niechcianą płcią bez wykształcenia i przyszłości. „Chłopiec na wydaniu” wymaga posagu, a potem miejsce męża jest w kuchni. Nawiasem mówiąc, czytelnik opowiadania Kossakowskiej zamiast satyrycznego obrazka wynaturzeń poprawności politycznej widzi precyzyjny model niewoli kobiet w społeczeństwie patriarchalnym. Paweł Dunin-Wąsowicz twierdzi, że profetyczną powieścią dwudziestolecia (po 1989 roku), przedstawiającą ludzkość podzieloną na technokratów i bierną masę rządzonych, jest *Walc stulecia* Rafała Ziemkiewicza.

Model dwuklasowego, a raczej dwugatunkowego społeczeństwa przyszłości powraca w wielu narracjach z tomu *PL+50*. Rodzaj ludzki

²⁹ M. Dajnowski, *Listy z Tytana*, w: *PL+50*, dz. cyt., s. 19.

dzieli się na inteligencję i roszczeniowych „socjerów” utrzymywanych przez państwo dzięki nowym i tanim wynalazkom technicznym. Jackowi Dukajowi nie wystarcza narracyjne rozdzielanie klasy pracującej i zdegenerowanych mieszkańców specjalnych osiedli. W opowiadaniu *Crux*, podobnie jak w innych utworach futurystycznych, pisarz wymyślił osobny, mało czytelny żargon tych ostatnich: „Żyjaś Mario, werków pełna, Crux z Tobą (...) Ament³⁰”; „Świeże graffiti na oknach niemieckiego socmarketu: PRZYJDŹ KURESTWO TWOJE”³¹.

Na kulturę „ziomalstwa” niedalekiej przyszłości składają się resztki kultury szlacheckiej i strzępki religii katolickiej. Polska – podobnie jak nowe państwa w licznych antyutopiach powieściowych i filmowych – dzieli się tutaj na „socjerów”, którzy stanowią osiemdziesiąt procent społeczeństwa, i „salarjat”, któremu grozi zagłada ze strony blokatorów. Cud gospodarczy, pozwalający utrzymywać armię „socjerów”, opiera się na nanotechnologii i wytwarzaniu samoreplikującej się „żywności werkogenicznej”.

Ten model społeczeństwa – podobnie jak próby tworzenia nowego języka, adekwatnego do innej mentalności – można odnaleźć w wielu opowiadaniach i powieściach Dukaja. W *Perfekcyjnej niedoskonłości* (Kraków 2004) już od pierwszej strony czytelnik zaczyna się zastanawiać, kto spośród bohaterów jest człowiekiem naturalnym, a kto mutantem. W późniejszej *Córce lupieżcy* nie ma już „naturalnych” – każdy ma w żyłach jakiś chemiczny eliksir (dowcipnie nazwany „ubikiem”, „libarytem” lub „arafatem”) i od czasu do czasu bywa podłączany do regenerującej lub poszerzającej świadomość maszyny zwanej ipsatorem.

Czynnikiem dynamizującym literaturę fantastyczną jest opozycja i nieustanna gra między konstrukcją wyobrażonych światów a świadomością społeczną epoki autora. Fantazmaty wyobraźni są przykrywką realnych społecznych, filozoficznych i religijnych koncepcji autora i jego opcji politycznych. Można by postawić pytanie, dlaczego twórcy polskiego fandumu wybierają najczęściej opcję

³⁰ J. Dukaj, *Crux*, w: *PL+50*, dz. cyt., s. 360.

³¹ Tamże, s. 395.

prawicową i narracje konserwatywne. To paradoks polskiej fantastyki. W opinii jednego z autorów „Polska się prawicuje”. Również negatywny stosunek do mitów pogańskich i herezji chrześcijańskich, często będący prostym wykładnikiem stanowiska Kościoła katolickiego, odróżnia polską fantastykę od światowego nurtu *fantasy* (por. opowiadanie Łukasza Orbitowskiego *Władca deszczu* z tomu *Historie przyszłości* o tyranii pogańskich rodzimowierców prześladowających „katolstwo”). *Herezjarcha* Jacka Komudy jest jedyną znaną mi narracją, w której katarzy zostali przedstawieni w sposób negatywny. Trudno o opinię w kwestii wyborów politycznych autorów fantastyki. Wydaje się, że fantastyka musi być radykalna. Dar wyobraźni rzadko bywa umiarkowany, praktyczny i utemperowany rozsądkiem; jest najczęściej nieograniczony i szalony.

Fantastyka psychologiczna

Czesław Miłosz, który czytał wszystko, także *Władcę pierścieni* i *Harry'ego Pottera*, pozostawił zaskakujący komentarz na temat nieobecności bohatera w prozie współczesnej oraz przewagi fantastyki w wymiarze psychologicznym:

Podobnie jak w malarstwie zniknęła ludzka twarz i forma, tak i powieść pozbyła się bohatera, który by nas poruszał czy zachwycał, z którym moglibyśmy się utożsamić, a w miejsce postaci otrzymujemy bezładnie poruszające się pojemniki na doznania i refleksje. W tym sensie zachodnia sztuka i literatura się dehumanizują. W efekcie tracą kontakt z otaczającą rzeczywistością, jako że jedynie jasno wyodrębniona ludzka forma pozwala nam odróżniać to, co rzeczywiste, od tego, co nie rzeczywiste (...) Czy to nie zastanawiające, że jedynym pozytywnym bohaterem, jakiego dała nam w ostatnich dekadach literatura zachodnia, jest Frodo Baggins z *Władcy pierścieni* J.R.R. Tolkiena³²?

Prawem paradoksu dehumanizacja bohatera w literaturze współczesnej nie dotyczy fantastyki. W obrębie prozy *science fiction*

³² Cyt. za J. Pilch, *Czesław nie zna się na prozie*, „Dziennik”, 9 stycznia 2009 (tytułowe zdanie tego artykułu jest wypowiedzią Jana Błońskiego).

powstają analityczne portrety istot ludzkich i pozaludzkich obdarzonych samowiedzą oraz zdolnością cierpienia i współczucia. W istocie autorzy *science fiction* często zrównują cierpienie ludzi i cyborgów, tak jak Stanisław Lem w *Solaris*, Philip K. Dick w *Łowcy androidów* czy Jacek Dukaj w *Czarnych oceanach*. W utworach polskich pisarzy sztuczny człowiek nie musi być pozbawiony psychiki. Na odwrót – narracja powieściowa bywa odzwierciedleniem rozwoju osobowości. Debiutanckie opowiadanie Marka S. Huberatha *Wróćcieś Sneogg, wiedziaam...* („Fantastyka” 1987, nr 9) jest poruszającym zapisem dojrzewania mutanta do pełni człowieczeństwa.

Przestrzeń cybernetyczna nie oznacza zerwania z tradycyjną problematyką psychologiczną. Właśnie w *Córce łupieżcy* natrafiamy na wątek powieściowy – ulubiony przez pisarzy XX wieku – poszukiwania prawdy o zaginionym ojcu, a tym samym budowania własnej tożsamości. Bohaterka powieści Zuzanna Klajn porzuca bezpieczną cyberprzestrzeń Unii Europejskiej, wyłączając wszystkie urządzenia techniczne. Najbardziej nośnym literacko wynalazkiem jest tu „lsen”, technicznie wspomagany stan świadomości umożliwiający kontakt z żywymi, ze zmarłymi i z „przedurodzonymi”. Zuzanna zrywa wszelkie więzi. Jak bohaterowie mitów wyrusza na samotną wyprawę w głąb opuszczonego Miasta w nieznanej galaktyce, gdzie kiedyś zaginał jej ojciec. Jest „sama w Mieście, sama we wszechświecie”. Narrator *Córki łupieżcy* kreuje różne miasta z przeszłości zrekonstruowane przez ludzi i kosmitów w przyszłości. Opisy Miasta, stolicy wymarłej cywilizacji, będące równocześnie pochwałą techniki i rozumu, należą do najbardziej fascynujących kart polskiej fantastyki:

Nie prawdy objawione i słowa Ducha Świętego – lecz historie z kultur i światów dawno martwych próbuje Zuzanna odczytać, wpatrując się spod zmarszczonych brwi w tajemne pisma, pisma na ścianach, na chodnikach, w wodzie, dymie i świetle, z uporczywością i fascynacją godną pierwszoročnego studenta Tory (...) Czasami udaje jej się uzyskać – ponad otchłanią czasu i jeszcze większą przepaścią obcości – intymny wgląd w życie i naturę niegdysiejszych mieszkańców Miasta; a przynajmniej ona czuje tę intymność. Kiedy ogląda szczątki sprzętów domowych, zamrożony na wieki bałagan miejsc pracy i odpoczynku, kiedy przykłęka nad malutkim szkieletem, kompletnym mimo braku kręgosłupa i czaszki, kiedy liczy na

jaskrawych malunkach księżycy i cienie istot zakutanych w wiry kolorowych materiałów – może to oni tu mieszkali, a może patrzy na ich cherubiny, diabły, Kubusie Puchatki³³?

W labiryncie obcego Miasta, nad którym zachodzą trzy słońca, można nagle natrafić na opakowanie po snickersie. Pytanie bohaterów *science fiction*: „Kim są Oni?” dotyczy w równej mierze nas samych. Zuzanna Klajn chce się zajmować – podobnie jak jej ojciec – kosmiczną archeologią, chociaż nie jest to profesja bezpieczna. Badanie przeszłości kosmosu, zwane „ksenoarcheologią” i „archeologią nieskończoności”, jest równocześnie archeologią pamięci dominującą w powieści XX wieku. Zuzanna – podobnie jak bohater *Snu Azrila* Juliana Strykowskiego – usiłuje rozszyfrować tajemniczy przekaz ojca. W książce natrafiamy na sekretne znaki, amulety, pentagramy, ślady działalności kabalistów – podobnie jak w modnych powieściach Dana Browna – niemniej jednak ich funkcja narracyjna i symboliczna jest inna: nie chodzi o ukryte instrumenty władzy nad światem, ale o labirynty ludzkiej psychiki. Bohater późniejszego *Lodu* (Kraków 2007) Benedykt Gierosławski również wyrusza na poszukiwanie ojca, podróżnika i odkrywcy, który zaginął gdzieś w syberyjskiej tajdze. Ojciec Benedykta potrafi porozumieć się z Obcymi, którzy w tej powieści noszą nazwę lutech i są groźną dla całej przyrody personifikacją i samoświadomością mrozu, bytem zawieszonym między przyrodą ożywioną a nieożywioną.

Lód, uważany przez krytyków za powieść wzorcową, powieść totalną, będącą mistrzowską repliką powieści dziewiętnastowiecznej, jest niemal pozbawiony znaków cudowności. Oprócz niemych i nieodgadzionych „lutech” jednym z nielicznych nadprzyrodzonych artefaktów jest tu „ćmieczka”, rodzaj świeczki, która zamiast rozpraszać ciemności, pogłębia mrok i dlatego właśnie jest atrybutem wróżki. Powieść Dukaja przywodzi na myśl ideały powieściowe Rogera Caillois, który najwyżej cenił fikcję skonstruowaną tak, że wierność regułom realizmu nie wykluczała istnienia szczelin rzeczywistości,

³³ J. Dukaj, *Córka łupieżcy*, Kraków 2009, s. 72–73.

czyli cząstkowego zawieszenia praw przyrody³⁴. Do tej kategorii należy większość utworów Stanisława Lema.

Próby stworzenia całkiem obcej mentalności w ramach polskiej *science fiction* były najczęściej nieudane. Wyjątkiem jest mordercza istota będąca podmiotem narracji w *Masce* Lema. Powieści Dukaja są przestrzenią eksperymentalnego stwarzania Obcych. Narrator opowiadania *Król Bólu i pasikonik* (z tomu *Król Bólu*, Kraków 2010) studiuje „dyscyplinę samotności”, jaką narzuca permanentny ból. Twórczość Dukaja mogłaby być inspiracją nowej psychoanalizy XXI wieku, badającej psychikę całkiem obcego „ja”. Zuzanna Klajn pragnie urodzić córkę, z którą wchodzi w bezpośredni kontakt przed jej urodzeniem. Świadoma egzystencja „przedurodzonych” to częsty wątek prozy *science fiction* (np. w opowiadaniu Marka S. Huberatha *Kara większa*³⁵), tym samym obszar prozy zostaje poszerzony o nieznane formy istnienia jaźni. Niemniej jednak psychologia bohatera pozostaje na drugim planie; w ramach fantastyki bowiem zadziwiająca przestrzeń powieściowa ma absolutne pierwszeństwo.

Problematyka psychologiczna nie jest jednak specjalnością autorów polskiej fantastyki spod znaku *fantasy* i *science fiction*. Na komplikacje psychologiczne częściej natrafiamy w odmianie fantastyki określonej jako *weird fiction*. Mistrzami mrocznych klimatów, rzeczywistości zawieszonych między dotknięciem sił nadprzyrodzonych a tajnikami wyobraźni i podświadomości bohaterów są Łukasz Orbitowski wraz z Jarosławem Grzędowiczem jako autorem „opowieści niesamowitych” z tomu *Księga jesiennych demonów* oraz wielu innych opowiadań z „krajiny Pólsnu” z tomu *Nadchodzi*. Nie wiadomo, czy nawiedzony dom z tytułowego opowiadania z tomu *Nadchodzi* i tajemniczy szpital leczenia duszy (z opowiadania *Strzeż się gwiazd, w dymie się kryj*) to przestrzeń rzeczywista czy urojona. Czytelnik ma możliwość równoległych ścieżek lektury – fantastycznej i onirycznej. Jak pisał Stephen King:

³⁴ Por. R. Caillois, *Od baśni do Science Fiction*, w: tegoż, *Odpowiedzialność i styl*, przeł. Jan Błóński i in., wybór M. Żurowski, wstęp J. Błóński, Warszawa 1967.

³⁵ M.S. Huberath, *Kara większa*, w: *Co więkwsze muchy*, red. M. Parowski, Warszawa 1992.

Bo to, jak widzimy świat, trzyma na uwięzi czającą się za nim ciemność. Powstrzymuje ją przed wylaniem się i zatopieniem nas. Chyba wszyscy o tym wiemy gdzieś w głębi duszy³⁶.

Fantastyka teologiczna

Wbrew znanej opinii Czesława Miłosza o erozji wyobraźni religijnej w literaturze polskiej i światowej tematyka religijna jest wręcz wszechobecna w prozie fantastycznej, a wyobraźni religijnej pisarzy zawdzięczamy tomy intrygującej lektury (por. antologię *Czarna msza*³⁷, *Demony*³⁸ oraz *A.D. XIII*³⁹). W utworach Marka S. Huberatha, Jarosława Grzędowicza i Jacka Piekary problematyka religijna i eschatologiczna znalazła się na pierwszym planie.

Rodzime próby rekonstrukcji słowiańskiego politeizmu po wiekach zapomnienia mogą być dzisiaj inspiracją pisarzy *fantasy*. W antologii *Historie przyszłości*, wśród wielu apokaliptycznych przepowiedni, obrazów końca cywilizacji lub inwazji Chińczyków i Arabów na Europę natrafiamy na dramatyczną wizję triumfu pogaństwa w Rzeczypospolitej przemianowanej na Lechię (w opowiadaniu Łukasza Orbitowskiego *Władca deszczu*) lub amnezji dotyczącej chrześcijaństwa w wyniku regresu cywilizacyjnego – opowiadanie Olgi Tokarczuk *Rubież* (oba utwory z antologii *PL+50*), przywodzące na myśl narrację Jerzego Żuławskiego o tym, jak rodzą się i giną mity i religie w fascynującej do dziś trylogii *Na srebrnym globie*. W opowiadaniu Huberatha *Druga podobizna w alabastrze* narrator przedstawia równoległy świat antyczny, w którym Chrystus się nie narodził. Boże Narodzenie nie nastąpiło po Zwiastowaniu. Zamiast chrześcijaństwa powstał nowy judaizm z parą proroków Janem i Marią z Nazaretu. Niemniej owi samotni prorocy głosili tę samą ewangelię miłości wśród ludów cesarstwa co Jezus.

W opowiadaniu Marka S. Huberatha *Maika Ivanna* (ze zbioru *Druga podobizna w alabastrze*) tytułowa matka Joanna szerzy wiarę chrześcijańską wśród „obcych”, którzy mają gadzią postać:

³⁶ S. King, *N....*, dz. cyt., s. 271.

³⁷ *Czarna msza. Antologia opowiadań science fiction*, red. W. Sedeńko. Poznań 1992.

³⁸ *Demony*, Lublin 2004.

³⁹ *A.D. XIII*, t. 1 i 2, Lublin 2007.

Jeden z sysunów przyniósł kielich, dwóch innych przyszło z nim. Ivanna uklękała z wysiłkiem, kolana bolały po bezruchu w gondoli sterowca. Sysuni uklękli sprężyście i zgrabnie.

– Ciało Chrystusa – Jon ter Boin zaczął od Ivanny.

– Amen⁴⁰.

Sysuni po przyjęciu sakramentu zwieszają jaszczurcze głowy. Prawie wszystkie utwory Huberatha zawierają widoczny lub ledwo czytelny zarys jakiejś nowej teologii modelowanej na teologiach gnostyckich. Narrator opowiadania *Spokojne, słoneczne miejsce leżowe* (z tego samego tomu) przedstawia rakiety kosmiczne jako żywe, samoświadome, współczujące i współcierpiące z człowiekiem istoty. Huberath wymyślił nie tylko nową religię, ale i osobny język wzorowany na językach romańskich.

Opus magnum krakowskiego pisarza to powieść *Miasta pod skałą*, której akcja toczy się w kilku równoległych czasoprzestrzeniach. Dzieło Huberatha zaczyna się jak powieści Dana Browna – profesor Adams znajduje w Murze Watykańskim wejście do labiryntu, gdzie zgromadzono starożytne zabawki mechaniczne. Z muzeum nie ma powrotu do naszej rzeczywistości. Jest tylko przejście do imperium przewodniczącego Nero. Dalej ton rozrywkowy ustępuje miejsca atmosferze grozy wydestylowanej z różnych epok.

Jest to świat przywołujący systemy totalitarne XX wieku, zwłaszcza biurokratyczny stalinizm, oraz społeczeństwo barbarzyńskie, w którym składa się ofiary z ludzi (na przykład budowa nowego mostu wymaga zamurowania „wsadu osobowego”, a jeszcze żywych ludzi zamyka się w grobowcach na cmentarzu). W tym mieście, które oglądamy z perspektywy wysłannika naszej kultury, czyli „człowieka”, wino pije się z czaszek własnych dzieci, osobną gałęzią sztuki wykładaną na uniwersytecie jest bowiem „ossuarystyka”, a spreparowana ludzka główka służy za wyrocznie, zaś każdy obywatel ma dwie żony – jedną do rodzenia dzieci, a drugą do gier erotycznych. Okazuje się, że nie można wymyślić żadnej potworności i wynaturzenia, które by nie zaistniało w jakiejś ludzkiej kulturze.

⁴⁰ M.S. Huberath, *Maika Ivanna*, w: tegoż, *Druga podobizna w alabastrze*, Poznań 1997, s. 212.

Wydaje się na początku, że powieść Huberatha jest modelowym przykładem prozy onirycznej. Czytelnik wraz z bohaterem wierzy, że rzeczywistość przedstawiona to gra sennych widziadeł. Dopiero w czasie przesłuchania z rażeniem prądem profesor Adams uświadamia sobie, że to nie sen, tylko inna cywilizacja techniczna, w której ludzie preparuje się i zamienia w przedmioty użytkowe. Ta intersubiektywna rzeczywistość, łącząca mentalność archaiczną i nowoczesną, ma wartość symboliczną jako metafora naszej cywilizacji, pełnej napięć między kulturą chrześcijańską i humanistyczną a barbarzyństwem.

Druga część powieści jest już mniej odkrywczą. Profesor Adams odnalazł się w kulturze archaicznej jako niewolnik, a potem podróżnik, wojownik i chirurg wojskowy. Konterfekt „naszego człowieka wśród barbarzyńców” – na Ziemi lub w kosmosie – to popularny topos literatury *fantasy*, obecny choćby w tetralogii Grzędowicza. Adams odwiedza piekło wzorowane na tworcach wyobraźni Dantego i Boscha. W wizji Huberatha uobecnia się dogmat „ciał zmarłychwstania”: w jednej z krain „pod Skałą” trupy wstają i idą w procesji przed siebie jako szkielety lub utuczone po śmierci „golce”. Pisarz – wzorem Dantego – z rozmysłem torturuje zarówno dusze potępionych postaci, jak i zmysły czytelnika. I tu następuje przesunięcie – wbrew zamierzeniom autora – od eschatologii w stronę surrealizmu. Czytelnik ponowoczesny, wyczerpany strumieniem okrucieństwa, odczuwa satysfakcję z faktu, że te wizje piekieł nie kojarzą się już z żywą eschatologią, tylko z historią sztuki, i błogosławi skutki zdefiniowanej przez Czesława Miłosza w *Ziemi Ulro* i kilku późniejszych esejach „erozji wyobraźni religijnej”⁴¹. Wizja zaświatów Hieronima Boscha jest dzisiaj szczególnie atrakcyjna dla autorów fantastyki powieściowej i filmowej – odgrywa ważną rolę w onirycznym świecie Lecha Majewskiego w filmie *Ogród rozkoszy ziemskich*. Bohater *Pana Lodowego Ogrodu* też został więźniem tej surrealistycznej prowincji. Niestety, piekło Boscha w przestrzeni powieściowej staje się pustym ćwiczeniem stylistycznym odrobionym wzorowo przez obu pisarzy.

⁴¹ Por. C. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Paryż 1977, oraz tegoż, *Wypisy z ksiąg użytecznych*, Kraków 1994, s. 94.

Światem przedstawionym trylogii Grzędowicza rządzi przemienność wizji przywołujących rodzime piekło z obrazami wojen i „zmierzchu bogów” z mitologii skandynawskiej oraz archaicznej religii podziemnej bogini matki. W kolejnych tomach powieści Grzędowicz tworzy coraz to nowe wersje piekieł – tytułowy Lodowy Ogród jest przestrzenią zaświatów stworzoną przez szalonego profesora z Ziemi. Ekipa Ziemian na odległej planecie zamieniła się w półbogów manipulujących ludźmi i przyrodą za pomocą opracowanej naukowo magii. Grzędowicz nie buduje spójnej pozaziemskiej eschatologii – świat przedstawiony jest posklejany z fantazmatów wyobraźni oraz podświadomości narratora i tubylców z innej galaktyki.

Czytelnika powieści Huberatha intryguje pytanie, czy infernalne kręgi z *Miast pod Skalą* są częścią naturalnego porządku świata, czy dziełem transcendentnego, okrutnego Boga. Wiele tropów wskazuje na bóstwo – pojedynczy anioł wyrywa z piekła jedną jedyną duszę. Akcja ratunkowa samotnego anioła z metalu jeszcze pogłębia wrażenie metafizycznego okrucieństwa. A co z resztą płonących wiecznym ogniem i pokawałkowanych istot? Porzućmy wszelką nadzieję. Adams i jego Ewa przeżyli, ale ludzkość w prozie Huberatha to *massa damnata*: „Trafia do mnie przytłaczająca większość Jego dzieci” – powiada upadły anioł Behetomotoh⁴². Wydaje się, że eschatologia i fantastyka Huberatha jest przedsoborowa, trydencka, w przeciwieństwie do bardziej popularnej na świecie fantastyki inspirowanej ideami New Age.

W uznanym za kontrowersyjne opowiadaniu Jacka Dukaja *Ziemia Chrystusa* z tomu *W kraju niewiernych* pisarz kreuje świat równoległy, w którym Chrystus nie umarł na krzyżu. Nie jest to rozrywkowa historia alternatywna w stylu Dana Browna, ale ukryty traktat teologiczny.

Inne pieśni to wycieczki alternatywne Dukaja w czasoprzestrzeń innej Europy, innej rzeczywistości podległej odmiennym prawom fizyki, bliższym ideom Arystotelesa niż teoriom Newtona i Einsteina. Podobnie jak w tytułowym opowiadaniu z tomu *Druga podobizna*

⁴² M.S. Huberath, *Miasta pod skalą*, Kraków 2005, s. 275.

w alabastrze Huberatha jest to uniwersum równoległe, niby starożytne, a może jeszcze dziwniejsze niż hipotetyczna mentalność „ludych”. W tej rzeczywistości technika jest dzisiejsza, a ludzka mentalność archaiczna. W innych utworach może być odwrotnie – nie wiadomo, do jakich aberracji technicznych lub mentalnych zmierza ludzkość. Obaj pisarze mają talent do kreowania kompletnych światów, do wymyślania hierarchii społecznych, relacji rodzinnych, a nawet alternatywnych języków z nieludzką czy postludzką gramatyką. Genetycznie zmodyfikowani obywatele świata *Perfekcyjnej niedoskonałości* Dukaja korzystają ze specjalnego, pozapłciowego rodzaju gramatycznego. Huberath korzysta z wielu języków; w każdym z opowiadań język mieszkańców obcych światów jest wzorowany na innym modelu – łaciny, języków romańskich i serbochorwackiego. Również bohater *Pana Lodowego Ogrodu* klnie po chorwacku i po fińsku. Użycie na rubieżach kosmosu języków „ziemskopodobnych” stwarza efekt bliskości i nadaje utworom fantastycznym wymiar uniwersalny.

Rzecz interesująca, że współczesna fantastyka (zwłaszcza takie jej gatunki jak *conspiracy thriller*) niebezpiecznie zbliża się do antynaukowej paraliteratury reklamującej alternatywne, new age’owe style myślenia i tropiącej się konspiracji światowych, a nawet galaktycznych. Można zauważyć zacieranie się granic między literaturą a prywatną religią czy gnozą. Warto przypomnieć, że Philip K. Dick doznał objawienia i uważał się za proroka, a Ron Hubbard, założyciel scjentologii, był wcześniej autorem trzeciorzędnych powieści *science fiction*. Mity scjentologii, na przykład władza thetanów, wywodzą się z fantastyki naukowej oraz mitologii. Przejście od pisarstwa do kształtowania dusz wyznawców mogło być uwarunkowane prywatnym objawieniem albo – co wydaje mi się bardziej prawdopodobne – prostą kalkulacją, że sekta religijna przynosi jej przywódcy większe zyski niż literatura.

Proroctwa współczesnych ezoteryków można by traktować jak fantastykę, czyli literaturę rozrywkową, gdyby nie wymierne zmiany w świadomości społecznej, jakie wywołuje każda rewelacja spiskowa, powielona i spotęgowana przez Internet, na przykład rozpowszechniony lęk przed szczepieniami, nanotechnologią, genetyką,

a zwłaszcza GMO. Koncepcje dzisiejszych proroków apokalipsy przypominają intrygi powieściowe – można wśród nich znaleźć historie o zarazkach, które uciekły z pilnie strzeżonych laboratoriów, wprowadzenia na pokład statków kosmicznych oraz eksperymenty na ludziach, w których biorą udział kosmici wspierani przez Pentagon lub Brukselę. Jak prorokuje ezoteryk Marcel Messing:

Bestia z Objawienia św. Jana manifestuje się w ostateczny sposób w Internecie, który jest bezustannie w kontakcie z *Bestią* NASA (superkomputerami). Swoim „złym spojrzaniem” kontroluje ona wszystko i wszystkich⁴³.

Dawniej superkomputery kojarzyły się pisarzom *science fiction* raczej z perfekcją ludzkiego i ponadludzkiego umysłu, a nawet ze sferą mistyki (*Golem XIV* Lema), a nie z szatańską konspiracją. W fascynującej książce *Kolosy na glinianych nogach. Studium guru* Anthony Storr porównuje dwudziestowieczne mity spiskowe do fabuł literatury fantastycznej: „Niektóre systemy ułudy przypominają baśnie lub opowieści *science fiction*”⁴⁴.

Cała cyberprzestrzeń jest dziś rozwlekłą opowieścią w stylu Dana Browna – terenem światowego, a może nawet galaktycznego spisku, którego jesteśmy nieświadomymi ofiarami.

Eschatologia nieostateczna

Temat „życia po życiu” (...) stanowił zawsze interesująca pożywkę dla autorów, którzy dobrze się czują w fantastyce. Bóg – w jakimkolwiek się objawia kształcie – jest kolejnym tematem, dla którego powstają te opowiadania⁴⁵.

twierdzi mistrz opowieści grozy Stephen King. Nie ma zatem fantastyki bez eschatologii.

W przestrzeni fantastyki taki dialog nie kryje w sobie nic zaskakującego:

⁴³ M. Messing, *WWW: Czy się przebudzimy? O ukrytych siłach za kulisami wydarzeń światowych*, przeł. R. Zimny, Katowice 2009, s. 130–131.

⁴⁴ A. Storr, *Kolosy na glinianych nogach. Studium guru*, przeł. J. Prokopiuk i P.J. Sieradzan, Warszawa 2009, s. 228.

⁴⁵ S. King, *N*, w: tegoż, *Po zachodzie słońca*, tłum. A. Szulc, Warszawa 2008, s. 477.

- Kto to? – spytał.
- Mój ojciec.
- Skąd dzwonił?
- Nie żyje⁴⁶.

Ojciec spoczywał na nowoczesnym, zaprojektowanym jak hipermarket cementarzu w okolicy Wieliczki. Autorzy fantastyki wymyślają rozmaite „sanatoria pod klepsydrą”, w których istoty ludzkie bytują w stanie pół życia, wiodąc egzystencję cybernetycznych cieni. W polskiej prozie nie ma wizji raju, są tylko obszary piekieł lub zasilane technicznie elizejskie pensjonaty. Taką instytucję przedstawia Maciej Żerdziński w opowiadaniu *Wyboduj mnie, proszę* z antologii *PL+50*:

- Cześć, tato – westchnąłem w myślach – Jak leci?
- Nie leci – odpowiedzieli dane zwane ojcem. – Stoi.
- Dom... Tak. Miałem kiedyś dom – powtórzyły dane zwane ojcem, a moje myśli przeniknął nagły impuls bólu. – Teraz i na wieki mieszkam tutaj⁴⁷.

Kwestie wiecznego pół życia lub przymusowej eutanazji w państwowym hospicjum to idee wspólne wielu utworów przełomu XX i XXI wieku. Niektóre z owych utworów mają znamiona horroru – bohaterowie zostają nagle pozbawieni wszelkich praw; inne opisują nieubłagany system „opieki społecznej” w przyszłym doskonałym ustroju. Cezary Domarus w opowiadaniu *Biała krew* (z antologii *PL+50*) przedstawia biurokratyczną stronę przymusowej państwowej eutanazji, dla której alternatywą jest odnowienie abonamentu na kolejny cykl życia. Narrator opowiadania Cezarego Zbierchowskiego *Moneta* (z antologii *Bez bohatera*) szykuje się do ostatecznej wizyty w klinice dewitalizacji Omega. Narrator pograża się w niebycie: „Ale przestrzeni już nie ma. Kurczy się do rozmiarów punktu”⁴⁸. Autor wybrał równoległy, gnostycki wariant zakończenia – tajemnicza Sofia przeprowadza pacjenta na tamtą, jakby czyścową stronę. Przedstawienia życia po życiu nie dają się łatwo uwiarygodnić ani

⁴⁶ J. Dukaj, *Córka łupieżcy*, dz. cyt., s. 10.

⁴⁷ M. Żerdziński, *Wyboduj mnie, proszę*, w: *PL+50*, dz. cyt., s. 86.

⁴⁸ C. Zbierchowski, *Moneta*, w: *Bez bohatera. Antologia polskich opowiadań fantastycznych*, Warszawa 2005, s. 99.

w literaturze, ani w filmie. Tylko w ramach gatunku *fantasy* autorzy dysponują nieograniczoną liczbą form życia po życiu, pół życia i pół śmierci oraz obrzędów pogrzebowych z innych galaktyk, zwykle wzorowanych na kulturach archaicznych, na przykład w *Panu Lodowego Ogrodu* Grzędowicza: „Dostała prosty, wojskowy kurhan z surowych kamieni, z kamienną lampą oświetlającą Drogę”⁴⁹.

Ten fragment wskazuje na odległość między poetyką dzisiejszej *fantasy* a *science fiction*, które uparcie trzyma się realiów ziemskich. Mocniejsza od wielu innych futurystycznych opowieści grozy z gatunku *science fiction* czy *fantasy* jest spokojna narracja Joanny Rudniańskiej w *Miejscach*. W tej rzeczywistości uroczysty pogrzeb, urządzany w kościele lub w teatrze, poprzedza odejście jednostki do hospicjum – zwykłego państwowego lub prywatnego w zależności od zasobności materialnej rodziny. Bohatera *Miejsc* stać na luksusowe hospicjum „Autostradą wśród Chmur” w Jastrzębiej Górze. Po drugiej stronie wysokiego muru wokół zakładu bawi się na plaży jego syn, który nie wie, gdzie jest ojciec i dlaczego nagle zniknął. Mogą jeszcze porozmawiać przez telefon – do czasu. Odchodzi również młody przyjaciel syna:

- Wiesz, Eliasz, w niedzielę mam pogrzeb – powiedział Mały Mirek.
- Pogrzeb? Czyj pogrzeb? – zapytał Eliasz.
- Mój pogrzeb – powiedział Mały Mirek (...) Patrzył na białą kościelną wieżę. Świetnie ją stąd widać. A więc tam, w kościele zobaczą się po raz ostatni. Prosto z pogrzebu zabiorą Małego Mirka do hospicjum⁵⁰.

Syn dostał na urodziny filmowy program komputerowy dla młodzieży *S. Spielberg*. Awatar komputerowy Spielberga uczy go, jak zrobić film. Czytelnik wraz z bohaterem zastanawia się, czy to fantom, czy uwięziona w elektronicznym mechanizmie ludzka świadomość. Powieść Joanny Rudniańskiej należy do utworów, w których rzeczywistość przedstawiona jest nieznacznie przesunięta w stronę fantastyki. Wyobraźnia autorki przekracza granice jawy i snu, życia i śmierci, świata ludzkiego i pozaludzkiego, sięgając pod podszewkę

⁴⁹ J. Grzędowicz, *Pan Lodowego Ogrodu*, t. 1, Lublin 2005, s. 362.

⁵⁰ J. Rudniańska, *Miejsca*, Warszawa 1999, s. 195–196.

rzeczywistości. W tej przestrzeni mogą się odnaleźć zarówno czytelnicy prozy Schulza, jak i wielbiciel fantastyki spod znaku Lema i Dicka. Na podobną konstrukcję świata przedstawionego, który można traktować jak rzeczywistość równoległą albo jak metaforyczny obraz naszego świata, natrafiamy w powieści Włodzimierza Kowalewskiego *Bóg zapłacze*. Bohater tej prozy, skazany na hospicjum, ukrywa się przed władzami sanitarnymi w ruinach miasta – jak ścigany Żyd.

Fantastyka i futurologia

Tak swoje *opus magnum*, będące rozliczeniem osobistym i naukowym z literacką fantastyką, zatytułował Stanisław Lem. Lem był również utalentowanym futurologiem, czyli wizjonerem. Dzisiaj zespół badaczy Fast Future przygotował listę profesji, które będą poszukiwane na rynku w 2030 roku. Ich zdaniem najbardziej poszukiwanymi fachowcami będą tacy specjaliści jak producent części ciała, dzięki czemu będzie można szybko i sprawnie dokonać transplantacji dowolnego organu, nanolekarz, który zastosuje mikroskopijne urządzenia, oraz hodowca genetycznie zmodyfikowanych roślin i zwierząt. Inne przydatne zawody wskazywane przez futurologów to między innymi konsultant osób w podeszłym wieku, chirurg specjalizujący się w powiększaniu pojemności pamięci oraz specjalista zajmujący się „korygowaniem” zmian klimatycznych.

Słabością futurologii – i naukowej, i literackiej – jest to, że rzeczywistość wyprzedza wyobraźnię. W antologii *PL+50* Lech Jęczynek zapowiada za pięćdziesiąt lat zalew chińskich filmów w kinach i masowe konwersje Chińczyków na chrześcijaństwo oraz budowę ogromnego meczetu w Wilanowie⁵¹. Chińska kinematografia może ruszyć na podbój świata już teraz – jak Bollywood – a wielki meczet jest już w budowie na warszawskiej Ochocie (za pieniądze z Arabii Saudyjskiej). Jęczynek przewiduje również cichy odwrót od demokracji w stronę monarchii oraz rozpad Polski na dwie dzielnice: wschodnią, uzależnioną od Rosji, i zachodnią, uzależnioną od Niemiec⁵².

⁵¹ L. Jęczynek, *Oglądając się na minione pół wieku*, w: *PL+50*, dz. cyt., s. 492.

⁵² Tamże.

Obraz przyszłości w powieści Jacka Dukaja *Czarne oceany* niewiele odbiega od prognoz socjologicznych. Rozwój techniki jest tu oszałamiający, ale mimo nowoczesnych technologii ludzkimi umysłami rządzą sekty milenarystyczne. Podobnie jak w wielu innych powieściach *science fiction* społeczeństwo dzieli się na udoskonalony genetycznie establishment i niezmodyfikowany plebs. Mieszkaniec Nowego Jorku Hunt, będący rzecznikiem autora, przedstawia zwyczajną, niefantastyczną wizję zagłady cywilizacji:

To jest inwazja, nie ma co do tego wątpliwości, to inwazja i nie będzie innej, nie spłyną z nieba kilometrowe statki, nie zaroją się na ulicach gwiazdne potwory, nie będzie kolorowego ognia i malowniczej zagłady, nikt nas nie będzie mordował, nikt nie weźmie nas w niewolę, nie kollapseją Słońca i nie eksplodują planety, nie spadnie na Ziemię Księżyc i nie przyplynie na elektromagnetycznych falach przesłanie z głębin kosmosu. Nie oczekuj dnia zero, nie spodziewaj się patetycznych apeli w telewizji (...) Bądź czujny; nie lekceważ; obserwuj; analizuj. Może to tobie pierwszemu dane będzie spotkać Obcych⁵³.

Werner Herzog jest autorem kilku filmów paradokumentalnych, nazywanych przez niego samego „fantastycznymi”, które można by uznać za futurologiczne (np. *Lekcja ciemności* i *Fatamorgana*). Zamierza, jak powiedział, nakręcić fikcyjny dokument o tym, co się stało, gdy na całym globie na dwa tygodnie zabrakło prądu. Zdaniem Herzoga fakty nie tworzą prawdy ani w literaturze, ani w sztuce filmowej:

Fakty to nie jest prawda. A mnie w kinie interesuje prawda, czyli to, co niewysłowione, ukryte pod powierzchnią zdarzeń (...) Prawda jest odkrywaniem ludzkiej natury z jej fantazjami, mitami, poezją, emocjami, pięknem, strachem, snami. I prowadzi do ekstazy, do iluminacji⁵⁴.

W *Odległej, błękitnej planecie* Herzog przedstawia świat widziany jakby oczami istot z kosmosu. Podobnie jak w innych filmach,

⁵³ J. Dukaj, *Czarne oceany*, Kraków 2008, s. 172–173.

⁵⁴ J. Wróblewski, *Szok pierwszego spojrzenia. Rozmowa z niemieckim reżyserem Wernerem Herzogiem, gościem honorowym rozpoczynającego się festiwalu filmowego Planete Doc Review*, „Polityka” 2010, nr 18.

przede wszystkim w *Zagadce Kaspara Hausera*, wykorzystuje „szok pierwszego spojrzenia”, percepcji rzeczywistości innej niż potoczna, związana z trwałością naszej kultury. Po wojnach i kataklizmach Ziemia jest bezludną planetą, opanowaną przez dziką przyrodę – żeby przedstawić Ziemię z perspektywy kosmosu, reżyser korzystał z autentycznych zdjęć NASA. Teraz na Ziemi lądują czasem statki kosmiczne z ludzką lub niby-ludzką załogą, by wypoczywać w ziemskim raju. Herzog, podobnie jak Baudrillard, zadaje pytanie, czym jest rzeczywistość w zderzeniu ze światami wirtualnymi:

To wszystko plus gry komputerowe, telewizyjne *reality show*, Internet, zmusza do zastanowienia, na ile rzeczywista jest sama rzeczywistość⁵⁵.

Idąc tym tropem, możemy uznać fantastykę za gatunek będący wiernym, a zarazem twórczym obrazem dekonstrukcji rzeczywistości w świadomości człowieka XXI wieku.

Summary

The author analyzes the world popularity of fantastic literature in general and one of its types – fantasy – in particular. She points to the parallel decrease of the importance and popularity of science fiction. Sobolewska investigates complex relations between fantastic literature and myth, attracting attention to a new phenomenon: re-mythologization of the world.

The subject of the analysis are works of the most popular Polish fantasy writers: J. Dukaj, M. S. Huberath, Ł. Orbitowski, J. Grzędowicz, A. Pilipiuk and many others. In the last chapter of her paper, the author creates a link between fantastic literature and futurology, studying works in which fantasy serves as a form of presenting various concepts of development or regress of the Polish society in statements made by writers, sociologists, historians and publicists. These examples imply assimilation and permeation of fantastic literature with other literary and non-literary genres such as journalism and scientific works.

⁵⁵ Tamże.

The essay shows the richness of the Polish fantastic fiction which constitutes a separate field of literature. It is the multimedia universe which also covers films, comic books, computer games and art instalations. The Polish fantasy prose has become a universal genre in which threats of today's civilization intersect with critical images of the Polish society in the 21st century.

ANDRZEJ SKRENDO

Nieprofesjonalne świadectwa lektury

Świadectwo lektury

Pojęcie to utworzył i rozpropagował jako kategorię badawczą Michał Głowiński w książce *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*¹. Zdefiniował je dość ogólnikowo jako „zespół tekstów pewnego rodzaju”, tekstów „wysoce niejednorodnych” oraz „rozmaitych i zróżnicowanych”, które łączy to, że mogą być uznane właśnie za świadectwa odbioru. Pewne rozmycie tej kategorii nie powinno jednak dziwić. Trudno zaprzeczyć, że za świadectwa lektury mogą uchodzić teksty bardzo różne, sam odbiór jest bowiem pojęciem niezwykle szerokim i trudnym do zdefiniowania. Jest przy tym pojęciem bardzo zaborczym, które szybko przestało być narzędziem opisu oddziaływania tekstu literackiego i zamieniło się w kategorię *sui generis* ontologiczną. Innymi słowy, kto zajmuje się teorią odbioru, nie zajmuje się bynajmniej tylko i przede wszystkim opisywaniem sposobów czytania, lecz także tworzeniem teorii dzieła literackiego.

W artykule *Świadectwa i style odbioru* Głowiński przedstawił dwie pozytywne typologie: pięć rodzajów świadectw lektury oraz siedem stylów odbioru. W pierwszej z tych typologii tylko jeden rodzaj, ostatni, wykracza poza krąg tzw. czytania znawców. Obejmuje on „badania socjologiczne o charakterze empirycznym, zajmujące się cyrkulowaniem dzieł literackich wśród różnych grup społecznych

¹ M. Głowiński, *Style odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*, Kraków 1977. Posługuję się wydaniem: M. Głowiński, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1996.

i właściwymi im sposobami lektury”². Druga typologia obejmuje następujące style: mityczny (dzieło literackie jest traktowane jako przekaz religijny), alegoryczny (styl ten zakłada, że dzieło literackie jest dwuwymiarowe, a lektura polega na przedarciu się do wymiaru drugiego, który zawiera ustabilizowane i zakrzeple sensory), symboliczny (tutaj dzieło także jest dwuwymiarowe, ale ten drugi, głębszy wymiar okazuje się niestabilny i płynny), instrumentalny (dzieło jako narzędzie działania podporządkowane jakiejś ideologii), mimetyczny (dzieło jako odbicie lub naśladowanie realnego świata), ekspresyjny (dzieło to przekaz osobowości twórcy), estetyzujący (styl ten wynika z dążenia, aby „dzieło literackie [traktować] przede wszystkim jako dzieło literackie”³). Co ważne, Głowiński dodaje, że żaden z tych stylów nie występuje zwykle w stanie czystym, w szczególności ostatni może towarzyszyć każdemu innemu; co najmniej dwa – instrumentalny i estetyzujący – wykluczają się; wybór stylu lektury bywa podyktowany gatunkiem literackim – poezja (na mocy tradycji) niejako wzywa do lektury ekspresyjnej, a powieść – mimetycznej. Ponadto warto pamiętać, że styl odbioru⁴ jest zawsze pewnym założeniem interpretacyjnym, a jego wybór „nie musi stanowić prostego następstwa stylu dzieła”. Przeciwnie – istotą dzieła literackiego jest właśnie to, że projektuje ono różnego rodzaju style odbioru i faktycznie różnym stylom odbioru podlega. I jeszcze jedno – styl odbioru (traktowany przez Głowińskiego jako „konotacja”) nie jest elementem lub wytworem indywidualnej lektury, lecz podlega pewnej standaryzacji, istnieje na zasadach podobnych do konwencji literackiej.

Założenia te – dziś już klasyczne – wymagają jednak pewnego komentarza. Zaczniemy od kwestii stylów odbioru. Jest oczywiste, że dla Głowińskiego – mimo iż definiuje on tekst literacki przez jego zdolność do podlegania różnym stylom odbioru – wyróżnionym sposobem czytania jest styl estetyzujący. Nie przez przypadek zostaje on wymieniony jako ostatni i nie przez przypadek zostaje opisany w sposób wartościujący – tylko ten styl traktuje literaturę jako literaturę.

² Tamże, s. 137.

³ Tamże, s. 148.

⁴ O kwestii tej Głowiński pisze w artykule *Odbiór, konotacje, styl*, w: tamże, s. 131.

Oznacza to, że Głowiński uprzywilejowuje czytanie znawców. W jego koncepcji dzieło niejako chce być przeczytane przede wszystkim przez znawcę (bo to głównie znawcy używają stylu estetyzującego). Ukrywa się za tym założeniem, jak łatwo zauważyć, normatywna koncepcja dzieła literackiego – koncepcja strukturalistyczna oczywiście.

Dziś ta koncepcja nie jest tak silna jak wtedy, gdy Głowiński ogłaszał swą teorię czytania. Nie znaczy to jednak, że zastąpiła ją koncepcja inna. Obecnie istnieje raczej wiele koncepcji lektury, a więc wiele równoprawnych odpowiedzi na pytanie, czym jest literatura. Z tego powodu badacze są dziś skłonni odrzucać założenie mówiące, że styl instrumentalny wyklucza się ze stylem estetycznym. Powiadają wręcz, że jest na odwrót – styl estetyzujący jest właśnie rodzajem stylu instrumentalnego, to znaczy wyrazem pewnej ideologii. Nie ma – dodają niekiedy – innych stylów czytania niż instrumentalne. Takie przyzwolenie na każdy sposób lektury, wynikające z założenia, że każdy może czytać, jak chce, i że nie istnieje żaden niearbitralny (nieideologiczny) rodzaj wartościowania sposobów czytania, jest niekiedy uważany za wyraz postmodernistycznej degeneracji naszej kultury. Cóż na to odpowiedzieć? Być może. Niezależnie od tej oceny zauważmy jedynie, że okazuje się niebywale realistyczną (i pozbawioną złudzeń) diagnozą naszych (zanikających) nawyków czytelniczych. Będzie jeszcze o tym mowa.

Na razie kilka słów o kategorii „świadectwa lektury”. Zauważmy przede wszystkim, że typologia Głowińskiego nie obejmuje jednego, bardzo istotnego dziś rodzaju – świadectw lektury znajdujących się w Internecie. Rzecz jasna, objąć nie mogła, niemniej z tego oczywistego powodu wymaga reformy. Chodzi tu o zjawisko nazywane niekiedy w Polsce liternetem. Słowo to ma opisywać wszelkie związki między literaturą a Internetem, w szczególności takie zjawiska, jak topika internetowa w literaturze tradycyjnej, sieciowe czasopisma literackie, strony autorskie, społeczności liternetowe, hipertekst, blogi, *e-book*, archiwizacja literatury w Internecie, *e-commerce*, życie literackie w sieci, *netspeak*⁵. Co ważne, pojęcie liternetu obejmuje nie

⁵ Zob. *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002; *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003.

tylko – i nie przede wszystkim – teksty pierwotnie opublikowane w sposób tradycyjny (głównie drukiem), a potem przeniesione do sieci, ale przede wszystkim takie formy literackie, które z trudem dają się przenieść (lub w ogóle nie dają się przenieść) poza środowisko Internetu (np. blog).

Nie powinno dziś ulegać żadnej wątpliwości, że głównym medium, w którym znajdujemy nieprofesjonalne świadectwa lektury, jest właśnie Internet. Już pobieżny przegląd stron zawierających nieprofesjonalne świadectwa lektury przekonuje, że jest to świat niebywale bogaty, mało znany, różnorodny i ciekawy. Nie ma tu miejsca ani potrzeby przypominać, że Internet daje zupełnie nowe możliwości ekspresji i stanowi sferę największej demokracji (choć w nieustannych zachwytach nad oferowaną przezeń wolnością sporo jest – jak wiadomo skądinąd – przesady). Rzecz jednak nie tylko w tym, jakie możliwości otwiera przed twórcami literatury i czytelnikami sieć, ale też w tym, w jaki sposób Internet oddziałuje na pozostałe, w tym najbardziej tradycyjne media komunikacji. Wiadomo, że je zawłaszcza, czyniąc częścią siebie (np. radio przestaje być odrębnym medium, a staje się rodzajem medium internetowego, zyskując tym samym nowe możliwości, choćby spersonalizowany wybór audycji – chodzi tu o tzw. radio na żądanie). Wedle niektórych badaczy to właśnie nowoczesne media (nie filozofia krytykująca metafizykę obecności) dokonały rozbiórki logocentryzmu określającego naszą kulturę od jej zarania:

Tym samym przeświadczenie o nieuchronnej kontyngencji staje się nieprzekazywalną częścią zbiorowej wiedzy i przybiera formę przeświadczenia, że nie żyjemy w jednej, ale w wielu rzeczywistościach i musimy porzucić wszelkie roszczenia do ostatecznej prawdy. Doświadczenie przygodności staje się dziś codziennym doświadczeniem wszystkich użytkowników mediów ze wszystkimi wynikającymi z tego konsekwencjami⁶.

Ale jakie to konsekwencje? „Podobnie jak wcześniej uczono się

⁶ *Konstruktywizm w badaniach literackich. Antologia*, red. E. Kuźma, A. Skrendo, J. Madejski, Kraków 2006, s. 330.

z książek, jak żyć, nienawidzić i umierać, tak dziś uczymy się tego z mediów – i to nie z jednego”⁷.

Podsumujmy tę część rozważań: badania przedstawione poniżej nie mieszczą się w żadnej z grup świadectw odbioru wymienionych przez Głowińskiego. Sytuują się najbliżej piątego typu, jednak z pewnymi istotnymi zastrzeżeniami: nie zostały przeprowadzone przez socjologa, lecz literaturoznawcę; nie opierają się na podstawie ściśle sformalizowanej metodologicznie, są zatem rodzajem rekonesansu badawczego; obejmują świadectwa nieprofesjonalne, czyli wytworzone przez autorów niebędących (choć często nie sposób tej możliwości całkowicie wykluczyć) znawcami literatury; obejmują tylko jedno pole badawcze, mianowicie kulturę internetową.

Czytelnictwo

Zanim przejdziemy do próby opisu różnego rodzaju internetowych świadectw lektury nieprofesjonalistów, trzeba trochę miejsca poświęcić współczesnemu czytelnictwu. W systematyczny sposób jest ono badane od 1992 roku, kiedy ukazała się książka Grażyny Strauss i Katarzyny Wolff *Polacy i książki. Z badań nad czytelnictwem*. Warto się przy tym tomie zatrzymać, opisuje on bowiem pewne tendencje, które potem będą przybierać na sile (autorki przeprowadziły badania w ramach działań Biblioteki Narodowej, kolejne badania prowadzono co dwa lata).

Jakie wnioski płyną z tych badań? Po pierwsze, w 1992 roku na pytanie: „Czy czytuje Pan(i) książki?”, pozytywnie odpowiedziało 71% mieszkańców Polski, przy czym na każde 100 osób 29 przeczytało od jednej do sześciu książek, 14 – od siedmiu do dwunastu, 12 – od trzynastu do dwudziestu czterech i tylko 14 więcej niż dwadzieścia pięć. Badania z 2008 roku⁸ pokazują, że kontakt z co najmniej jedną książką w roku deklaruje jedynie 38% badanych. Są to najgorsze wyniki od roku 1992. Zacytujmy Katarzynę Wolff:

⁷ Tamże, s. 329.

⁸ Posługuję się danymi ze strony <http://www.scribd.com/doc/13459666/Czytelnictwo-w-Polsce-w-2008-roku-BN>; data dostępu: kwiecień 2011.

Spadek ten przebiegał stopniowo: początkowo (lata 1994–2004) polegał na zmniejszaniu się intensywności czytania, następnie – ogólnej liczby czytelników (z 58% [ogółu populacji – A.S.] w 2004 roku do 50% w 2006 roku i 38% w roku 2008). Ostatnia tendencja spadkowa wystąpiła we wszystkich kategoriach społeczeństwa z wyjątkiem mieszkańców największych, ponad 500-tysięcznych miast, gdzie odsetek czytelników nawet nieznacznie wzrósł (z 54% w roku 2006 do 57% w roku 2008). Szczególnie wysoki spadek czytelników (powyżej średniej ogólnopolskiej) miał miejsce wśród: 15–19-latków (16 punktów procentowych), osób z wykształceniem średnim i pomaturalnym (16 pp), mieszkańców miast liczących do 20 tys. ludności (16 pp) i miast 100–500-tysięcznych (17 pp) oraz wśród mężczyzn (15 pp) i internautów (18 pp)⁹.

Po drugie, czytelnictwo ma charakter sytuacyjny i celowościowy. Oznacza to, że czytamy to, co jest łatwo dostępne i nie za trudne w odbiorze. Czytamy wtedy, gdy nie ma nic ciekawszego do zrobienia (podróż, chwila przed zaśnięciem, urlop) lub gdy pojawia się jakiś problem z kręgu spraw codziennych (np. uprawa ogródka) lub zawodowych. Na ogół zatem czytelnikom jest „właściwie obojętne, czym, lekturą jakiej publikacji, wypełnią wolny czas”¹⁰. Książka nie jest przedmiotem poszukiwanym, a kontakt z nią bywa zwykle przypadkowy.

Po trzecie, czytelnictwo zależy do poziomu wykształcenia (osoby lepiej wykształcone czytają więcej) oraz miejsca zamieszkania (więcej czytają mieszkańcy miast niż wsi). Na poziom czytelnictwa nie ma wpływu płeć (ma natomiast na wybór tego, co się czyta). Po czwarte, więcej osób czyta (na ogół korzystając z biblioteki), niż książki kupuje (według badań z 2008 roku jest to najmniej popularne źródło kontaktu z książką). Po piąte, „w zasadzie czytelnicze «hity» nie istnieją, spektrum wyborów jest bowiem tak różne i rozproszone, iż pojedyncze tytuły w najlepszym razie przyciągają około 3% czytających książki”¹¹. Po szóste, od lat czytamy przede wszystkim

⁹ G. Strauss, K. Wolff, *Polacy i książki. Społeczna sytuacja książki w Polsce 1992*, Warszawa 1996, s. 81.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 75.

książki encyklopedyczno-poradnikowe, podręczniki szkolne i lektury, popularne powieści obyczajowo-romansowe oraz książki dla dzieci i młodzieży, ogólnie – częściej książki niebeletrystyczne niż literaturę piękną. Po siódme, jak wynika z badań z 1992 roku, „lektura książek nie funkcjonuje właściwie w świadomości zbiorowej jako norma kulturowa wskazująca na pewną powinność. Taki motyw czytania wymieniło zaledwie 2% respondentów, przy czym dla 1% był to jedyny czy wystarczający powód uzasadniający czytanie”¹². Po ósme, jak pisze Wolff, komentując badania z 2008 roku, wykazują one „zanikanie hierarchii, kanonów, prymat rynku i kultury popularnej”, obieg książki podlega „procesom mediatyzacji, zarazem się unifikuje i indywidualizuje”¹³. Oznacza to, po dziewiąte, że „nawyki lektury (podobnie jak zwyczaj kupowania książek) nie jest w naszej kulturze odpowiednio głęboko zakorzeniony, skutkiem czego zmiany w szerokim otoczeniu funkcjonowania książki wyjątkowo łatwo i szybko oddziałują na jej zasięg”¹⁴. Wreszcie, po dziesiąte, badania z 2008 roku pokazują najmniejszy spadek czytelników książek w kategorii mieszkańców najstarszych, jednocześnie nadal książki czyta ponad połowa (51%) internautów i 26% niekorzystających z Internetu oraz 80% użytkowników tradycyjnych bibliotek i 25% z nich niekorzystających. Oznacza to, że praktykowanie piśmienności i czytanie odbywa się – zwłaszcza w niektórych grupach społeczeństwa i w odniesieniu do niektórych funkcji – w nowej przestrzeni: z wykorzystaniem nowych nośników i nowych instytucji.

Tyle charakterystyki współczesnego czytelnictwa. Ze zreferowanych badań wynikają bardzo smutne wnioski; przywracają one, by tak rzec, poczucie rzeczywistości wszystkim, którzy czytają literaturę wysokiego obiegu i którzy są przywiązani do idei, że czytanie (i do tego literatury wysoko artystycznej) jest powinnością i przyjemnością, a nie tylko sposobem wypełnienia wolnego czasu lub pozyskania wiedzy przydatnej w codziennych czy zawodowych

¹² Tamże, s. 137.

¹³ www.scribd.com/doc/13459666/Czytelnictwo-w-Polsce-w-2008-roku-BN (data dostępu: kwiecień 2011).

¹⁴ Tamże.

czynnościach. Można jednak także wysnuć wnioski optymistyczne. Nie sposób bowiem twierdzić, że to, co nazywamy nowymi mediami, po prostu niszczy czytelnictwo: zmiany, które wprowadza kultura multimedialna, są o wiele bardziej zróżnicowane i niejednoznaczne, niż się to wydaje na pierwszy rzut oka.

Typologizacja

Strauss i Wolff zauważają, że „kategorie «literaturoznawcze» znaczą w czytelnictwie niespecjalistów co innego [niż w pracach specjalistów] i wymagają swoistej interpretacji”¹⁵. Do tej słusznej uwagi chciałoby się dodać: jest to widoczne zwłaszcza w Internecie.

Problem ten dobrze pokazuje tekst *Literacka blogosfera, czyli własny kawałek wirtualnej przestrzeni* zamieszczony na stronie „Archipelagu. Niezależnego Magazynu Bukinistycznego”¹⁶. Artykuł dotyczy blogów literackich, ale zawiera trafne spostrzeżenia mające o wiele szerszy sens. Autorka Emilia Szmyt zauważa, że blogi literackie mają różnorodną formę i strukturę i w zasadzie trudno poddają się klasyfikacji. Dodajmy – dotyczy to nie tylko blogów literackich czy blogów w ogóle. W stosunku do różnego rodzaju fenomenów kultury internetowej odczuwamy bowiem dojmujący brak narzędzi typologizujących, zwłaszcza że tradycyjne kategorie genologiczne można stosować do nich tylko – by tak rzec – w przybliżeniu. Szmyt pisze:

Przyglądając się tego typu stronom, można zauważyć dużą różnorodność zarówno w treści czy podejmowanej tematyce, jak i w formie oraz sposobie pisania. Blogi te mogą zawierać analizę książki, wnikliwą recenzję, streszczenie, luźne subiektywne opinie czy własne przemyślenia i odczucia wywołane lekturą. Czasami dana powieść staje się pretekstem do poruszania różnych tematów czy napisania czegoś na swój temat. Niektórzy zamieszczają również ocenę książki w jakiejś konkretnej skali. Są też

¹⁵ Tamże, s. 17.

¹⁶ http://www.archipelag-magazyn.pl/Menu/Ksiazka_na_wszystkie_strony.html (data dostępu: kwiecień 2011); pismo jest – jak czytamy na stronie – „internetowym magazynem bukinistycznym, który powstał z miłości do książek”.

strony, na których znaleźć można cytaty czy fragmenty książek, na przykład u Temprany (zaczytanie.blox.pl). Formę blogu uzupełniają również elementy wizualne, chociażby zdjęcia okładek przeczytanych lektur.

Ponadto autorka zauważa – co bardzo istotne – że:

zanika podział na twórców i odbiorców, gdyż każdy może mieć swój udział w tworzeniu zasobów Internetu. Pierwszym krokiem do pojawienia się osobistych stron podejmujących tematykę literacką stanowić mogły serwisy społecznościowe, pozwalające zamieszczać własne opinie na temat przeczytanych książek, takie jak Biblionetka czy Na Kanapie, a także fora internetowe, których użytkownicy mogą dzielić się wrażeniami z przeczytanych książek oraz dyskutować na ten temat. Od jakiegoś czasu również księgarnie internetowe pozwalają czytelnikom na zamieszczanie własnych recenzji, a także dodawanie ocen pod danym tytułem. Wszystkie te formy aktywności internetowej oczywiście wciąż istnieją i nie wykluczają posiadania blogu.

Rezultatem wymienionych zjawisk jest zmiana statusu eksperta. Pisanie o książkach przestało być zarezerwowane dla zawodowych recenzentów. Nie trzeba być specjalistą, żeby stać się autorytetem w Internecie, co ma swoje złe, ale i dobre strony. Jak zauważa Szmyt, lektura blogów pokazuje, że czytelnicy „mają większe zaufanie do swoich ulubionych blogerów niż do profesjonalnych krytyków literackich”. Publikowanie w Internecie uchodzi zatem najwyraźniej za gwarancję niezależności, podczas gdy bycie ekspertem to rola narażona na zarzut uczestnictwa w „dominującym dyskursie medialnym”.

Zadajmy teraz kilka kluczowych pytań, które pozwolą zarysować możliwą odpowiedź na pytanie, na czym polega dziś nieprofesjonalna lektura literatury (lub też tego, co za literaturę uchodzi).

Pierwsze: kto to jest profesjonalista/nieprofesjonalista we współczesnej kulturze, a zwłaszcza z punktu widzenia tzw. zwykłego czytelnika, w szczególności zaś – uczestnika kultury Internetu? Ryszard Nycz powiada, że nauka o literaturze uzyskała status dziedziny dociekań profesjonalnych dzięki wyraźnemu wyodrębnieniu przedmiotu i metody badawczej, co jednakowoż dokonało się wskutek przyjęcia pewnej fikcji poznawczej, wedle której wyniki dociekań literaturoznawczych są niezależne od warunków, w jakich się je uzyskuje.

Obecnie, po utracie tej fikcji, mamy do czynienia z profesjonalizmem słabym, to znaczy „ograniczonym i zrelatywizowanym do historycznego uniwersum kultury”¹⁷. Podobnie uważa Stanley Fish, który dowodzi, że zarzuty, iż profesjonalizm zastępuje kryteria aksjologiczne kryteriami konwencjonalnymi, wynikają z przeświadczenia, że mamy dostęp do pewnego osobliwego w gruncie rzeczy rodzaju wartości – wartości, które są niezależne od obowiązujących praktyk dyscyplinarnych i które na ogół bywają przez te praktyki zniekształcane. Fish twierdzi, rzecz jasna, że takie wartości nie istnieją, ale jednocześnie dowodzi, że sednem etosu profesjonalisty – i na tym polega przewrotność jego argumentacji – jest występowanie przeciw profesjonalizmowi, albowiem w ten sposób nie ulega on petyfikacji i nie zamienia się w pochwałę *status quo*¹⁸.

W obecnej sytuacji, w której czytanie książek nie wynika z poczucia powinności, lecz staje się swego rodzaju „niepróżnującym próżnowaniem”, wpływ profesjonalisty na nawyki czytelnicze jest znikomy – chyba że zwiąże się on z silnymi mediami komunikacji społecznej (wtedy jednak naraża się na zarzut, iż stał się elementem maszyny reklamy i marketingu). Profesjonalista ma zatem do wyboru albo świadomą rezygnację z ambicji oddziaływania na to, co ludzie czytają, albo spełnianie tej ambicji z narażeniem się na zarzut sprzedajności. Zbyteczne dodawać, że obie te decyzje godzą w jego rozumienie profesjonalizmu. Ale to nie koniec kłopotów. Kolejny problem wynika stąd, że w kulturze Internetu zanikaniu podziału na autora i czytelnika towarzyszy zanikanie podziału na profesjonalistę i nieprofesjonalistę. Najprostszym i często wystarczającym kryterium odróżnienia tych dwóch ról – jeśli są to role – jest fakt publikowania poza Internetem, w czasopismach i gazetach ukazujących się w tradycyjnej, drukowanej formie. Nie jest jasne, jaką funkcję w owym procesie ustanawiania statusu profesjonalisty pełni wykształcenie –

¹⁷ R. Nycz, *Kulturowa natura, słaby profesjonalizm. Kilka uwag o przedmiocie poznania literackiego i statusie dyskursu literaturoznawczego*, w: *Kulturowa teoria literatury*, red. R. Nycz, M.P. Markowski, Kraków 2002, s. 35.

¹⁸ Zob. S. Fish, *Antyprofesjonalizm*, w: tegoż, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, red. A. Szahaj, przekład zbiorowy, Kraków 2002.

czy wystarczy być magistrem, doktorantem czy doktorem, aby zostać profesjonalistą? Jeśli tak, to w jakiej dziedzinie? Sprawę komplikuje jeszcze fakt, że twórcy tekstów, które chcielibyśmy nazywać nieprofesjonalnymi świadectwami lektury, występują często w Internecie anonimowo, ukrywają się za pseudonimami, a jeśli się przedstawiają, to często w taki sposób, który jest raczej zagadką niż wyjaśnieniem czegokolwiek. Słowem, ktoś, kto bada czytelnictwo w Internecie, powinien być świadom, że Internet nie tyle stanowi uprzywilejowane forum ekspresji dla nieprofesjonalistów, ile nie pozwala odróżnić profesjonalisty od nieprofesjonalisty. Zacierza albo unieważnia tę różnicę.

Pytanie drugie: chcemy badać nieprofesjonalne świadectwa lektury – ale czego? Literatury? Ktoś przywiązany do tradycyjnej koncepcji literackości po lekturze zaledwie kilku stron internetowych łatwo mógłby dojść do wniosku, że wprawdzie ma do czynienia ze świadectwami lektury, ale przedmiotem tych lektur bynajmniej nie była literatura. Internet w pełni potwierdza to, co mówią badania czytelnictwa – obiegi się demokratyzują, czytelnicy czytają nie tylko inaczej, ale coś zupełnie innego niż ci, którzy uchodzą za krytyków literackich, a przy tym wcale nie mają odczucia, że dokonują jakiegś transgresji hierarchii wartości literackich lub kanonu. Pojęcie „czytania dzieła literackiego jako dzieła literackiego” nie ma dla nich na ogół uchwytnego sensu, albowiem pojęcie literatury obejmuje w ich mniemaniu niemal wszystko to, co chcielibyśmy nazwać piśmiennictwem. W tym rizomatycznie rozrastającym się świecie można dokonać jedynie najprostszego i czysto pragmatycznego podziału – na lekturę tekstów opublikowanych w Internecie i poza nim. W tym drugim wypadku mamy do czynienia z tekstami jakoś wyróżnionymi – słynnymi, legendarnymi, bulwersującymi, zekranizowanymi, bardzo poczytnymi. W pierwszym – często z tekstami, które wedle norm kultury wysokiej wypadaloby uznać za epigońskie, kiczowate, niekiedy wręcz grafomańskie. Także jednak i te kategorie wymagałyby osobnego zdefiniowania na użytek debaty poświęconej Internetowi, choćby z powodu odmiennych – w wypadku tekstów sieciowych – mechanizmów spójności wynikających z łatwości ich przekształcania (np. samplowania).

W kategorii tekstów opublikowanych tylko w Internecie zaznacza się pewna prawidłowość, o której trzeba nieustannie pamiętać, jeśli stoimy na gruncie komunikacyjnej teorii dzieła literackiego: nadmiar piszących, niedomiar czytelników. W związku z ogromną liczbą różnego rodzaju stron z twórczością „amatorską” i brakiem mapy, która pomagałaby się po tym świecie poruszać, czytelnicy gubią się i nie docierają tam, gdzie zdaniem piszących – dotrzeć powinni. W związku z tym na ważnych portalach pojawiają się fora, na których piszący teksty literackie dzielą się informacjami na temat tego, gdzie mogą publikować¹⁹. Co znaczące, niewiele jest forów odpowiadających na pytanie, gdzie czytać to, co zostało opublikowane. Warto ponadto pamiętać, że autorzy stron internetowych podają na ogół długą listę linków do stron zaprzyjaźnionych lub takich, na które ich zdaniem warto zajrzeć. Wpisy na forach lub w księgach gości bardzo często nie dotyczą oceny tego, co na danej stronie można było przeczytać, lecz stanowią odnośniki do innych, konkurencyjnych stron. Na forach bardzo często można znaleźć uwagi (adminów) w rodzaju:

Zapewne opublikowałaś/eś swoje opowiadanie w Fantazy Zone i teraz czekasz na recenzje – masz nadzieję, że będzie ich jak najwięcej, że wszyscy przeczytają Twój tekst... Nie zapominaj, że inni autorzy również czekają. Tutaj nie ma zawodowych recenzentów, są tylko koledzy i koleżanki «po piórze» – każdy z nich też chciałby zobaczyć u siebie recenzję, komentarz, choćby i najkrótszy. Nie zapominaj o tym, gdy będziesz czekał/a na wrażenia. Poczytaj opowiadania innych i podziel się swoimi wrażeniami²⁰.

Na stronie poezje.pl zdarzyło mi się obserwować czat, którego autorzy zwracali się z prośbami do innych uczestników, aby czytali i oceniali ich wiersze. Na stronie forum.allarte.pl, można znaleźć dział z poradami eksperta, coś w rodzaju rozbudowanej poczty literackiej (lub zajęć kreatywnego pisania czy poetyki). Strona opowiadania.pl segreguje nadesłane teksty w formie fiszek z katalogu

¹⁹ Np. <http://forum.interia.pl/watek-chronologicznie/gdzie-publikowac-swoje-teksty-portale-literackie,1084,1002308,,c,1,8,0,0> (data dostępu: kwiecień 2011).

²⁰ <http://forum.fantazyzone.pl> (data dostępu: kwiecień 2011).

bibliotecznego, na których jest zawarta lista ocen oraz (nieliczne) komentarze. Strona weryfikatorium.pl reklamuje się jako miejsce, gdzie można sprawdzić swoje umiejętności literackie. Grupa „weryfikatorów” (pomijam kwestię oceny ich kompetencji) dzieli się z autorami uwagami typu:

Ale generalnie – podobało mi się. Masz fajny styl pisania. Potrafisz budować ciekawe zdania, nie kombinując nadmiernie. Wszystko jest ważne i dobrze się to czyta

albo

spójnik powinien być zastąpiony innym: *gdy* (zaśnie). Poza tym, *zasy-pia* to czas niedokonany, a on wchodzi *po* – czyli po czymś dokonanym. Zdanie jest niepoprawne składniowo

(komentarz do zdania: „Lubię przychodzić do jej pokoju zaraz po tym j a k z a s y p i a i przesiadywać długi czas w fotelu w kącie”). Wiele portali (np. lubimyczytac.pl) ogłasza konkursy na najlepszą recenzję, żeby zachęcić do ich pisania i podwyższyć ich poziom. Na pewnej stronie przeczytamy:

ten blog NIE jest dla krytyków literackich, czy filmowych. Recenzje niekoniecznie są piękne i mądrze napisane. To jest przedsięwzięcie na zasadzie jedna pani powiedziała drugiej pani „Słuchaj, fajną książkę przeczytałam, na pewno ci się spodoba” (nasze-recenzje.blog.onet.pl).

Z kolei na innej (ekorekta24.pl) możemy zakupić recenzje naszych płodów napisane przez „krytyków literackich” (od 47 złotych za jedną recenzję do 159 złotych za 4!).

Ciekawym problemem jest zatem zarówno status „tekstu”, który podlega lekturze, jak i samego „świadczenia lektury”. Na portalach i stronach literackich (albo ostrożniej – zajmujących się w taki lub inny sposób literaturą) znajdziemy wiele wypowiedzi, które dają wyraz osobliwej konsternacji samych internautów – odczuwają oni, że tekst w Internecie jest czymś innym niż tekst drukowany, ale tę różnicę (by tak rzec – ontologiczną) wysławiają za pomocą języka aksjologicznego, na przykład:

Kiedy czytam co niektóre wiersze, odnoszę wrażenie, że autor pisze list, a to że ma doła, albo list wypełniony żalem, albo ktoś płacze z utraczonej miłości. Ok., tematy jak najbardziej, ale czy to wiersze? Nic w nich nie przypomina wiersza!!!!²¹.

Ze zdań tych zdaje się wynikać, że wiersz jest o tym, o czym wiersz być powinien, ale mimo to nie jest wierszem, co zostaje wyjaśnione za pomocą stwierdzenia, że jest wierszem słabym. To prawda, czytając wiersze z Internetu, często odnosimy wrażenie, że zachodzą obie okoliczności, ale z punktu widzenia teoretycznego należy je odróżniać. Pomieszenie obu jest często ukrytym motorem wielu dyskusji internetowych na temat tego, czym jest współczesna poezja²².

Zdumiewająca różnorodność tekstów mogących w Internecie uchodzić za świadectwo lektury oraz specyficzne warunki formułowania oceny (duża anonimowość, która wpływa zarówno na kompozycję, jak i stylistykę) współtworzą osobny dyskurs na temat recenzji w sieci. Powtarza się w nich wątek narzekania na to, że recenzją może być dziś cokolwiek²³ i że zachodzi jakaś (jak można sądzić, bardziej zastanawiająca niż w komunikacji na papierze) dysproporcja między utworem literackim a recenzją²⁴. Innym charakterystycznym wątkiem jest utyskiwanie na surowość wypowiedzi recenzenckich, w związku z tym na wielu portalach pojawiają się następujące ostrzeżenia:

Jeżeli, debiutując w Nieszufladzie, oczekujesz miłych recenzji i wypowiedzi pod swoim wierszem, to lepiej poproś o opinię cicię. Ciočia zawsze

²¹ Wpis został nieco znormalizowany pod względem poprawnościowym; <http://www.granice.pl/blog,zuana,1> (data dostępu: kwiecień 2011).

²² Zob. np. http://www.portalliteracki.pl/modules.php?mop=modload&name=Splatt_Forums&file=viewtopic&topic=1750&forum=3 (data dostępu: kwiecień 2011). Albo narzekań, że portale literackie przestały być tym, czym być powinny (zob. np. <http://www.rynsztok.pl/index.php/forum/action/list/frmTThreadID/910>, <http://www.andreadoria.republika.pl/krytyka.html>) (data dostępu: kwiecień 2011).

²³ Np. zabawny tekst *Jak nie pisać recenzji*, <http://fronda.pl/katy/blog/recenzje> (data dostępu: kwiecień 2011).

²⁴ Np. <http://fronda.pl/frankaen/blog/napisalemwierszyk> (data dostępu: kwiecień 2011).

pochwali. My tutaj uważamy, że nie ma wierszy dobrych i złych. Wszystkie są do niczego²⁵.

Wreszcie, oczywiście, znajdziemy stary wątek konfliktu między „pisarzem” a „krytykiem”. Oto pewna poetka narzeka w wierszu *Do krytykujących rymy*:

Możesz śmiać się z rymowania / przecież tak nie piszesz sama / wiedz jednak poetko kochana / że poezja rymowana.....// Jest poezji matką starą / a nie żadną straszną karą.

I dodaje:

Na koniec mojej tu przygody ten wiersz i żegnam ten jakże nieprzychylny portal. Jeszcze nigdy nie spotkałam się z takim Poetą, szczególnie rymujący jest wyśmiewany i traktowany jak trędowaty.

Pytanie trzecie: pytamy o internetowe świadectwa lektury, ale na jakiego typu stronach można je znaleźć i jaki kontekst tworzą dla nich poszczególne strony? Musimy zastanawiać się nad tym dlatego, że miejsce publikacji decydująco wpływa na kształt tych wypowiedzi. Również na to pytanie można odpowiedzieć jedynie ogólnikowo i niejasno: wszędzie. Wszędzie, ponieważ niemal na każdej stronie, na której są publikowane teksty literackie (czy „literackie”), znajdujemy księgę gości, często mniej lub bardziej rozbudowane forum, pomijając już usenet. Spróbujmy wymienić miejsca, gdzie pojawiają się recenzje (tylko wymienić, bo tę wyliczankę można bez wątpienia ciągnąć bardzo długo).

a) różnego rodzaju „kąciki literackie” na stronach poświęconych – by tak rzec – czemukolwiek, na przykład szydełkowaniu. I tak na stronie antek73.blox.pl znajdziemy takie choćby uwagi:

Jane Green: *Prosto z mostu* (czytana po kilka kartek przed snem, nie zostawiła większego śladu na mojej psychice... Angielka lub Amerykanka po trzydziestce śpi z większością facetów, jakich spotka i narzeka, że nie może znaleźć tego jedynego...)

²⁵ <http://www.nieszufłada.pl/> – intp (data dostępu: kwiecień 2011).

a na stronie drutyszydekoija.blogspot.com) następujące wyjaśnienie:

Otwieram kącik książkowy, każdy kto ma czas na czytanie książek, może znaleźć i czas, aby podzielić się z nami wrażeniami po danej lekturze i napisać kilka słów, czy jest ona warta polecenia?

„Debaty literackie” napotkamy również na przykład na stronie dobraerotyka.pl (jedna z komentatorek tak ocenia dokonania autora strony: „Popłakałem się ze śmiechu. Cuuuudne!!! Proszę więcej. Dawno nie czytałem czegoś równie zabawnego. Oj, biedny autor, biedny”). Warto może dodać, że teksty dzielą się tu wedle osobliwego klucza „genologicznego” na – na przykład – bdsm, gay, incest. Jeszcze inny przypadek stanowią wspomnienia Grzegorza Laty opublikowane na stronie grzegorzlato.republika.pl (a wcześniej w prasie regionalnej). Jak łatwo się domyślić, internauci dyskutują tu nie o książce, lecz pomstują na stan polskiej piłki.

b) strony poświęcone pisarzom nieżyjącym lub żyjącym tworzone przez czytelników lub strony pisarzy tworzone przez nich samych. Można je znaleźć stosunkowo łatwo także dzięki takim listom jak simile.republika.pl/link1.htm. Strony takie posiadają na ogół pisarze znani (często mają ich kilka lub kilkanaście), choć nie tylko²⁶. Na stronach tego rodzaju można zwykle wpisywać opinie, komentarze, prowadzić dyskusje, niekiedy pytać i otrzymywać odpowiedź od pisarza.

c) strony czasopism wychodzących w Internecie lub w formie tradycyjnej i posiadających własne strony internetowe. Informacje o nich zawierają – jak wiadomo – strony katalog.czasopism.pl oraz witryna.czasopism.pl. Na witrynach poszczególnych tytułów istnieje często możliwość dokonywania wpisów.

d) strony z wierszami, swoiste antologie lub listy alfabetyczne, często poświęcone jednemu tematowi, na przykład miłości, układane wedle różnych porządków²⁷. Na poszczególnych stronach można

²⁶ Np. <http://www.zbigniew.herbert.pl/>, <http://www.chesterton.fidelitas.pl/>, <http://www.dukaj.pl/JacekDukaj> (data dostępu: kwiecień 2011).

²⁷ Np. http://www.zbaszyn.com/poezja/ksiega_fr.htm (data dostępu: kwiecień 2011).

dzielić się wrażeniami z lektury albo wpisywać do księgi gości. Na ogół są to wpisy bardzo krótkie. Stron takich jest coraz mniej z powodu zarzutów o naruszenie praw autorskich.

e) strony wydawnictw lub sklepów internetowych²⁸. Autorzy pisują tu teksty dość obszerne i niekiedy ukrywają się za pseudonimami.

f) portale o różnorodnej tematyce, mające swoje witryny literackie (np. działy „Czytelnia”) – od najbardziej znanych (np. wp.pl), po te mniej znane, jak choćby „Pinezka. Magazyn z domieszką absurdu”²⁹.

g) portale poświęcone szeroko rozumianej kulturze i sztuce, na przykład gildia.pl, mające witryny poświęcone literaturze, na przykład literatura.gildia.pl, g-punkt.pl, czytanieszkodzi.pl (tu można znaleźć między innymi recenzje wybrane z blogów), info.polter.pl („Łatwo zauważyć, że w Serwisie Poltergeist publikujemy dużo recenzji. Oceniamy książki, filmy, gry planszowe, a nawet konweny”; tu między innymi moderowane forum o książkach). Ponadto allarte.pl, ciekawe forum, na którym można znaleźć profesjonalne porady dotyczące warsztatu pisarskiego, recenzje i oceny.

h) portale poświęcone literaturze – one są najbogatszym źródłem nieprofesjonalnych świadectw lektury, wymieńmy niektóre:

– poema.art.pl – tu między innymi „Akademia poezji”, wybrane przez admina wiersze komentowane przez internautów;

– knowacz.pl – portal reklamujący się w takich słowach: „Jesteś romantykiem, to idealne miejsce właśnie dla Ciebie. Brak Ci słów, aby opisać, co czujesz i myślisz, zobacz, jak inni wyrażają siebie przez poezję. Niech spokój, który zamieszkał w Twoim sercu, znajdzie ujście w wierszach, których jesteśmy wiernymi czytelnikami”; tu między innymi dział recenzji oraz strona, na której można polecać przeczytane książki;

²⁸ Por. np. dyskusja o książkach Joanny Chmielewskiej: http://merlin.pl/Powranie_Joanna-Chmielewska/browse/product/1,697264.html (data dostępu: kwiecień 2011).

²⁹ <http://www.pinezka.pl> (portal zaprasza czytelników, by zostawali autorami) lub <http://literatura.wywrota.pl/> (tu recenzje i fora) (data dostępu: kwiecień 2011).

– biblionetka.pl/art – tu m.in. „Czytatnik”, czyli miejsce, gdzie „każdy użytkownik BiblioNETki może podzielić się z innymi swoimi przemyśleniami na temat czytanych książek”; to rodzaj pamiętnika, gdzie są opisywane wrażenia z lektury, refleksje na temat książek, pisarzy i literatury jako takiej;

– rynsztok.pl – portal założony między innymi przez Edwarda Pasewicza – tu także dział recenzji z dużą liczbą komentarzy do recenzji;

– niedoczytania.pl – serwis o podtytule „Miasto. Mięso. Maszyna”, „katalog kopii myśli i kopii kopii myśli, które od bycia w ciągłym ruchu utraciły cechę czytelności”;

– blogksiazki.pl, gdzie każdy – przynajmniej teoretycznie – może zostać autorem recenzji najnowszych książek

– lubimyczytac.pl – tu między innymi konkursy na recenzję; portal bogaty w informacje i przyjemny w nawigacji

– liternet.pl – platforma komunikacji czytelników z autorami; portal „pojawił się w sieci 19 kwietnia 2010, w ósmą rocznicę krakowskiej sesji literaturoznawczej, na której to pierwszy raz oficjalnie został użyty termin: «liternet»”;

– granice.pl – wortal literacki, komercyjny, ale obok książek na sprzedaż możemy przeczytać także recenzje niepoehlebne, często opatrzone tylko pseudonimem;

– Fabrica Librorum 1998–2009³⁰ – tu wiele recenzji nieprofesjonalnych, komentowane wiersze, ciekawe dyskusje, na przykład dysputa teoretycznoliteracka na temat wartościowania w krytyce literackiej;

– iik.pl – Internetowe Imperium Książki, duży portal oferujący współpracę recenzencką czytelnikom;

– poezja-polska.pl³¹ – internetowy serwis poetycki; wiersze i recenzje czytelników;

– czytadelko.com.pl – ponad 1500 recenzji redaktorów i czytelników (m.in. Moniki – Prowincjonalnej Nauczycielki i Clevery);

³⁰ <http://www.portalliteracki.pl/modules.php?name=Search&query=&topic=51> (data dostępu: kwiecień 2011).

³¹ http://www.poezja-polska.pl/fusion/forum/viewforum.php?forum_id=31 (data dostępu: kwiecień 2011).

– Serwis miłośników twórczości poetyckiej poem.netslave.pl – wiersze i komentarze użytkowników;

– e-poezja.pl – literacki serwis recenzencki; wiersze i dużo ciekawych z punktu widzenia badawczego recenzji oraz komentarzy;

– miastopisarzy.pl – serwis podobny do poprzedniego;

– bookznami.pl – możliwość komentowania recenzji;

– erylne.pl – bogate fora; za niewielką opłatą można odbyć „konsultacje literackie”;

– nieszuflada.pl – jeden z najbardziej popularnych portali literackich, bogate zapisy dyskusji i komentarzy.

i) strony domowe, na przykład winkel.grupaphp.com (autor przedstawia się jako finansista i menedżer; na stronie można zamieszczać swoje „wrażenia” z lektury – taki tytuł nosi odpowiedni dział), dobrastrona.pl.tl (autorka przedstawia się jako pielęgniarka, katechetka i bibliotekarka, zamieszcza własną literaturę, krytykę, streszczenie pracy magisterskiej).

j) blogi, wśród których panuje ogromna różnorodność; w ich przeszukiwaniu może być pomocna strona literackiblogroku.granice.pl; wymienimy niektóre:

– mojabiblioteczka.blox.pl (recenzje książek z biblioteki autorki);

– niecodziennikliteracki.blox.pl (tu „Lekturnik”);

– „Czytanie nocą” (zaczytanie.blox.pl), ciekawy zbiór wypisów z książek wielu autorów opatrzony mottem z Bieńczyka: „mania kryptocytatu i cytatu, który jest okrężnym, paradoksalnie może najbardziej intymnym sposobem osobistej ekspresji” (podobny, ale o wiele mniej ciekawy blog moje-lektury.blog.pl);

– mlodapisarkaczyta.blox.pl (ciekawe, obszerne, dobrze napisane recenzje książek);

– lekturki.com (interesujący zbiór recenzji posegregowanych chronologicznie, najciekawszy może dział „(Nie)doczytane”, zbierający tylko negatywne opinie);

– brahdelt-czytelnia.blogspot.com (wiele ciekawych, profesjonalnie napisanych recenzji);

– kasiiek-mysli.blogspot.com (profesjonalna strona z minirecenzjami zachęcającymi do lektury);

- przeczytałamksiazke.blogspot.com (tu m.in. zabawa polegająca na tym, że blogerzy wybierają sobie nawzajem książki do recenzji);
- nagrodyliterackie.blox.pl (autorka czyta książki, które otrzymały nagrody w kraju i na świecie);
- ksiazek-swiat.bloog.pl (autorskie streszczenia książek);
- aave1.bloog.pl (osobliwe streszczenia w formie na przykład wywiadów, krótkie analizy wierszy, opisy obrazów, biografie, charakterystyki, strona autorska);

k) fora, na przykład forum o Poświatowskiej³².

l) strony klubów, grup literackich, młodych pisarzy, studentów, na przykład ikar.civland.com/portal.php, magazyn-cegla.net, wpmt.pl, portal.dlastudenta.pl.

l) przewodniki, na przykład gazetaliteracka.pl – „Serwis Gazetaliteracka.pl jest agregatorem wpisów ze stron w Internecie o tematyce literackiej. W jednym miejscu archiwizuje linki do nowych treści, które pojawiają się na zgłoszonych do projektu i zaakceptowanych przez redakcję blogach”.

m) streszczenia, na przykład pl.shvoong.com – Globalne Źródło Streszczeń i Recenzji; rodzaj ten wyodrębniam ze względu na popularność tego typu stron oraz ich niedoskonałości – z punktu widzenia badawczego mamy tu do czynienia z pewną słabo opisaną odmianą interpretacji; jedną z odmian są streszczenia na stronach tematycznych, na przykład 0-dziecko.bloog.pl (teksty literackie o dziecku).

n) parafrazy, trawestacje itp. dzieł literackich, na przykład na blogu czternastolatki dalszy ciąg opowieści o Harrym Potterze – 7tomhp.bloog.pl.

l) strony poświęcone poszczególnym książkom, na przykład dziełom Rowling (por. harrypotter.org.pl).

Na tym wyliczenie to przerwijmy, zatrzymując się jeszcze przez chwilę przy pytaniu, kim są autorzy nieprofesjonalnych świadectw lektury. Zacznijmy od tego, że często pozostają anonimowi i można

³² <http://witkacy.easyisp.pl/>, <http://www.koniczynka.art.pl/forum/viewforum.php?f=16&sid=0bc7a89843c7e885b26b281ce950cf33> (data dostępu: kwiecień 2011).

o nich powiedzieć tyle, ile wywnioskujemy ze stylu i języka. Oto kilka przykładów: „prozaik, początkujący tłumacz (opowiadania i eseje Faulknera, J. Diaza, D. Maloufa)”, również „początkujący krytyk literacki i filmowy”; „Jestem Asia i mam 14 lat. Od kilku lat fascynują mnie historie magiczne, szczególnie saga Harry’ego Pottera. Lubię tańczyć, śpiewać, pływać”; „Studiowałam polonistykę, chciałabym się literaturą zajmować zawodowo, ale jednocześnie mam to szczęście, że bardzo rzadko zdarza mi się zmuszać do czytania czegoś, co znać z jakichś racji muszę, a czego tak naprawdę wcale poznawać nie mam ochoty. Nie umiem powiedzieć, po jakie książki sięgam najchętniej. Czytam falowo – są takie okresy, kiedy nie istnieje dla mnie nic poza beletrystyką, są i takie, kiedy beletrystyka mogłaby nie istnieć”; „Wielbicielka pięknych słówek, kotów i herbaty. Z wykształcenia kulturoznawczyni z filmoznawczą specjalizacją (Uniwersytet Jagielloński). Po godzinach – samozwańcza krytykantka, domorośla recenzentka tudzież namiętna czytelniczka ;-); „W wolnych chwilach studiuję sobie prawo (w październiku V rok), przez resztę czasu nałogowo słucham muzyki, czytam książki, oglądam: mecze, seriale i filmy. Po prostu :D Hiszpanofilka, 22 lata”; „Małopolanka; z zawodu nauczycielka i bibliotekarka, z zamiłowania czytelniczka i literatka; kobieta «zaściankowa» – dlaczego?”³³; „Baba po 30stce, z GPS-em na palcu, kolegą mężem i kocicą Zośką na stanie”. Najmłodszymi autorami są chyba ci współpracujący z Przystanią Literacką: Ola Tobiasz, „najmłodsza recenzentka PL – recenzje książek dla dzieci” oraz „Młodzi Eksperci (przedszkolaki recenzujące książki dla dzieci)”³⁴. Bywają też biografie o wiele bardziej oryginalne, na przykład „Tuptam za spóźnionym Białym Królikiem, tupu tupu tupu tup, by zerknąć co kryje się po drugiej stronie lustra. Nie jestem Alicją z Krainy Czarów, choć czasami czuję się jakbym żył w tej dziwnej krainie. Trochę jestem Kapelusznikiem popijającym zieloną herbatkę, trochę Kotem o zanikającym uśmiechu, trochę...” (tak przedstawia się jeden z recenzentów portalu granice.pl). Z kolei historiamoichniedoli.pl w sekcji o podtytule

³³ <http://kobietazasciankowa.blog.pl/> (data dostępu: kwiecień 2011).

³⁴ <http://www.przystan-literacka.pl/index.php?m=kontakt> (data dostępu: kwiecień 2011).

„świniobicie...” tak zachęca do przysyłania mu tekstów do recenzji: „żebym umieścił zakładkę z adresem twojej strony musisz mi się najpierw spodobać. Nie chodzi mi o jędrne cycyki, dupcie w gruszkę czy mądrości filozoficzne. Jest też inny sposób, łatwiejszy. Wpłacisz mi pięć milionów euro, a ja umieszczę na jeden miesiąc link do twojej strony w nagłówku”. I dalej: „Obiecuję, że nie będę obiektywny, pisząc o twoich tekstach. Przyrzekam, że będę je czytał tak długo, póki nie znajdę w nich słabych punktów. Gwarantuję, że po przeczytaniu tego, co miałem do napisania i ty inaczej spojrzysz na to, co napisałeś” [podkreślenia autora].

Wnioski

Wnioski mogą być tylko prowizoryczne. Po pierwsze, Internet zawiera nieprzebrane bogactwo tekstów, które umownie moglibyśmy nazywać „nieprofesjonalnymi świadectwami lektury”, a teksty te są tak różnorodne, że trudno je poddać typologizacji. Przedstawiony tutaj rekonesans stanowi raczej – wypada przyznać – skromny wstęp do szeroko zakrojonych badań, których mogłaby dokonać prawdopodobnie tylko silna grupa badaczy.

Po drugie, kiedy analizuje się rozpatrywane tu świadectwa, trzeba koniecznie brać pod uwagę miejsce ich zamieszczenia i nie tylko poddawać analizie literackiej, ale także opisywać konstrukcje całej strony jako skomplikowanego mechanizmu intersemiotycznego (na stronach mamy bowiem wiele różnych „tekstów”). Dla interpretacji – żeby uniknąć łatwego lekceważenia – istotne jest, czy analizujemy wypowiedzi z czata, forum, książki gości itd. Słowem, trzeba uwzględniać uwarunkowania gatunkowe (a gatunki internetowe znamy słabo).

Po trzecie, świat Internetu wymusza zmianę standardowej terminologii literaturoznawczej, która – jak wspominałem – daje się stosować tylko „w przybliżeniu” (z tego powodu tak często używałem cudzysłowu) i która – co równie ważne – może być tylko jednym z narzędzi analizy.

Po czwarte, oczywiście można stosować inne niż przedstawione kryteria podziału internetowych świadectw lektury nieprofesjonalistów, na przykład portale – wortale, serwisy komercyjne – niekomercyjne, strony, na których publikują tylko nieprofesjoniści, *versus*

strony, na których publikują tylko profesjonalści, świadectwa dotyczące tekstów opublikowanych poza siecią – opublikowanych tylko w sieci *etc.*

Po piąte, różnorodność omawianych świadectw każe zachować krytycyzm wobec panujących opinii na temat publikacji internetowych. Stopień profesjonalizacji tych z definicji nieprofesjonalnych świadectw jest niezwykle zróżnicowany i doprawdy nietrudno znaleźć blogi na bardzo wysokim poziomie językowym i intelektualnym. Obserwujemy obecność wszystkich wyróżnionych przez Głowińskiego stylów lektury, łącznie z estetycznym, a opisywane lektury nieprofesjonalne wykazują przy tym ogromne zróżnicowanie pod względem odmian stylu instrumentalnego i mimetycznego.

Po szóste, podobnie zróżnicowany jest język, którego bynajmniej nie cechuje po prostu wulgarność lub niechlujstwo, ale raczej nieustanne i bardzo ciekawe – z punktu widzenia teoretycznego – napięcie dialogowe (ogromną rolę odgrywa konsytuacja).

Po siódme, nieprofesjonalne świadectwa lektury są znakomitym przedmiotem badań dla socjologa i antropologa, wydaje się bowiem, że wnoszą cenną wiedzę na temat kultury współczesnego polskiego społeczeństwa. Ostatecznie – budzą otuchę, utwierdzając nas, że zainteresowanie literaturą i potrzeba tworzenia są czymś, co bynajmniej nie wygasa, lecz przeciwnie, jest stymulowane i rozwijane przez nowoczesne media komunikacji.

Po ósme, świat Internetu szybko się zmienia. Wiele przywołanych stron w chwili publikacji tego tekstu może już nie istnieć (kwerenda została przeprowadzona w 2011 roku), ale z pewnością w ogólnym rozrachunku jest ich coraz więcej.

Summary

The author of the essay considers internet as the primary source of unprofessional reading testimonials. He presents the typology of testimonials based on the difference between various kinds of websites containing texts which are the subject of the research. This is preceded by the author's reflections over the research on reception of literature in Poland, observations concerning the professional vs the unprofessional and statistical information regarding the situation of the Polish readership.

Dyskursy społeczne i polityzacja literatury

LESZEK SZARUGA

Monologi konserwatywne kontra modernizacyjne dialogi

1

Jednym z najbardziej charakterystycznych zjawisk w sferze „politycznej legitymizacji” literatury, utrzymujących się w zasadzie przez całe dwudziestolecie po roku 1989, pozostał odziedziczony po okresie poprzednim podział środowiska pisarskiego na dwie grupy: pierwszą, która zaakceptowała realia po stanie wojennym i utworzyła w 1983 roku, po rozwiązaniu Związku Literatów Polskich, tzw. Zlep, czyli neo-ZLP, oraz drugą, która nie godząc się na współpracę z poplecznikami reżimu generała Jaruzelskiego, powołała do życia, gdy stało się to możliwe, własną organizację: Stowarzyszenie Pisarzy Polskich. Ten podział środowiska sprawił, iż autorzy związani z neo-ZLP – i publikowane przez nich utwory – znaleźli się poza głównym nurtem życia literackiego, co przejawiało się przede wszystkim w pomijaniu ich przez opiniotwórczą krytykę literacką i przemilczaniu w nadających ton życiu intelektualnemu mediach, także publicznych, jak choćby w II Programie Polskiego Radia. Dobrym przykładem ilustrującym ten stan rzeczy jest zredagowany przez Arkadiusza Latuskę *Słownik pisarzy polskich*¹, w którym hasła osobowe przypadły jedynie pięciu spośród około 1200 członków ZLP, a pominięto między innymi tak swego czasu żywo dyskutowanych pisarzy, jak Krzysztof Gąsiorowski, Zbigniew Jerzyna, Piotr Kuncewicz,

¹ *Słownik pisarzy polskich*, red. A. Latuska, Kraków 2004.

Józef Łoziński, Mieczysław Machnicki, Marek Słyk, Henryk Vogler czy ceniony teoretyk literatury Erazm Kuźma. Podobnych przykładów można wskazać więcej, ale warto podkreślić, iż wykluczenie miało w omawianym czasie charakter „niepisanej zмовy”, zmierzającej do pominięcia milczeniem – czy ściślej: przemilczenia – twórczości tych wszystkich, którzy wsparli system komunistyczny w walce z kształtującymi się od połowy lat siedemdziesiątych strukturami niezależnego życia literackiego.

Nie znaczy to, iż pisarze objęci środowiskową anatemią zamilkli. Przeciwnie: po 1989 roku, wykorzystując wsparcie postkomunistycznych struktur politycznych i organizacyjnych oraz wpływy w różnego szczebla urzędach – zarówno samorządowych, jak i ministerialnych (w okresie sprawowania władzy przez ekipy postkomunistycznego SLD), a nawet prezydenckim w okresie pełnienia funkcji przez Aleksandra Kwaśniewskiego – stworzyli własną sieć czasopiśmienniczą (pisma takie jak „Akant”, „Metafora”, „Autograf”, „Przegląd Artystyczno-Literacki”, „Poezja Dzisiaj”). Swego rodzaju „okrętem flagowym” miały być tutaj wydawane od 1994 roku i później zawieszono „Wiadomości Kulturalne” pod redakcją Krzysztofa T. Toepilza, pismo dotowane przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. „Wiadomości” miały przewyciężyć istniejące podziały w kulturze i wyprowadzić z obszaru przemilczenia twórców objętych ostracyzmem (co interesujące, pismo to, dotowane przez ministerstwo lewicowego rządu, w swej winiecie posługiwało się liternictwem przedwojennych „Wiadomości Literackich”; było to powtórzenie gestu towarzyszącego powołaniu „Nowin Literackich” redagowanych w latach 1947–1948 przez Jarosława Iwaszkiewicza). Wszystkie te pisma były w zasadzie bojkotowane przez członków Stowarzyszenia Pisarzy Polskich i pozostały pismami nastawionymi przede wszystkim na promocję twórczości własnego środowiska, właściwie niewchodzącymi w dialog ze zjawiskami literackimi, które dochodziły do głosu w mediach głównego nurtu życia literackiego.

Nieco inną pozycję wypracowały sobie tylko dwa tytuły redagowane – przynajmniej częściowo – przez pisarzy związanych ze Związkiem Literatów Polskich: warszawski miesięcznik „Twórczość” oraz lubelski kwartalnik „Akcent”, a do pewnego stopnia także warszawska „Literatura”. Bojkot tych czasopism nie objął większości środowiska,

czego przyczyn należy zapewne szukać w postawach ich redakcji w latach osiemdziesiątych, gdy starały się ograniczać wpływ cenzury i publikować autorów przez reżim komunistyczny „źle widzianych”. Niepowodzeniem natomiast zakończyły się próby przezwyłączenia bojkotu autorów ze środowiska ZLP przez redakcję poznańskiego dwutygodnika „Nowy Nurt” (wydawanego w latach 1994–1996), na którego łamach pojawiły się między innymi wywiady z Krzysztofem Gąsiorowskim i Andrzejem K. Waśkiewiczem – poczynania te nie były kontynuowane.

Podział literatury wedle opcji politycznych reprezentowanych przez autorów w okresie stanu wojennego utrzymał się w zasadzie przez całe dwudziestolecie po 1989 roku, lecz okazał się zjawiskiem marginalnym, pozbawionym znaczenia w pisarskim dyskursie. Chodzi przy tym nie tylko o utrwalenie podziału na dwie organizacje twórcze, lecz także o „zetelpowski” i pozostałe obiegi pisarskie, przede wszystkim czasopiśmiennicze, a wreszcie instytucje życia literackiego (np. doroczna warszawska Nagroda Literacka im. Reymonta jest zdominowana przez przedstawicieli neo-ZLP, podobnie jak Warszawska Jesień Poezji itp.) oraz wydawnictwa (przykładem może być „zetelpowsko” zorientowane warszawskie wydawnictwo Muza). W efekcie całkowitemu zmarginalizowaniu uległa twórczość formacji określanej mianem Orientacji Poetyckiej Hybrydy, reprezentowanej między innymi przez Krzysztofa Gąsiorowskiego, Zbigniewa Jerzykę, Macieja Bordo-wicza, Marka Wawrzkiwicza, Romana Śliwonika, Piotra Kuncewicza, Andrzeja K. Waśkiewicza, Mieczysława Machnickiego czy Nikosa Chadzinikolau. Warto przy tym pamiętać, że wielu przedstawicieli tej formacji w okresie stanu wojennego nie tylko poparło działania polityczne komunistów, lecz także na swój sposób galwanizowało peere-lowskie życie literackie, czy to organizując imprezy kulturalne, czy też publikując w wydawanych pod egidą władz pismach w rodzaju redagowanego przez Kazimierza Koźniewskiego tygodnika „Tu i Teraz”.

2

Niezależnie od utrwalonego jeszcze przed 1989 rokiem podziału w życiu literackim obok wielu innych zjawisk towarzyszących przemianom politycznym, takich jak choćby wtargnięcie szerokiej fali

powieści kręgu *political fiction*, utrwaliły się i umocniły dwa nurty pisarstwa nacechowanego politycznie, sygnowane – tradycyjnie, choć chyba nietrafnie, bo to nazewnictwo utrwała anachroniczne rozpoznania – mianem prawicowego (konserwatywnego) oraz lewicowego. Bardziej właściwy wydaje się podział ze względu na stosunek do PRL – z jednej strony zatem byłaby to literatura, którą nazwałbym pisarstwem kontynuacji i ewolucji, z drugiej zaś taka, którą reprezentują utwory postulujące odcięcie się od komunistycznej przeszłości w wyniku jej politycznego zlustrowania i tropiące oraz obnażające odziedziczone po „realnym socjalizmie” postawy i zachowania. W pierwszym wypadku rzeczywistość społeczna po 1989 roku jest traktowana jako swego rodzaju naturalny i ciągły proces rozwojowy, w drugim odzyskanie niepodległości to gwałtowna cezura, której winno towarzyszyć radykalne zerwanie z rzeczywistością ją poprzedzającą. Ta druga postawa wiąże się często z postulatem zasadniczej sanacji moralnej, mającej na celu wykorzenie wszelkich pozostałości *homo sovieticus*, a zarazem obronę tego, co bywa określane jako polska tożsamość narodowa, w czasach sowieckiej dominacji poddawana wielorakim manipulacjom rozkładowym, a obecnie narażona na szwank przez wpływy liberalnej kultury Zachodu. W obu wypadkach cezura roku 1989 bywa ukazywana jako szansa rozwojowa pozwalająca bądź na modernizację polskiej tożsamości, bądź na rekonstrukcję i ugruntowanie jej formy tradycyjnej. Wyraz obu tych tendencji odnajdziemy zarówno w prozie, jak i w poezji oraz eseistyce całego dwudziestolecia.

Z tego punktu widzenia warto zwrócić uwagę na powieść Tadeusza Konwickiego *Czytadło*, która jest zarazem zamknięciem narracji poprzedzających przełom 1989 roku i otwarciem opowieści po przełomie. Już sam tytuł sygnalizuje zmianę: literatura przekształca się w „produkt rynkowy”. Oczywiście jest w tym geście pisarskim spory ładunek ironii, może nawet sarkazmu – oto, zdaje się powiadać narrator: zademonstruję wam, dzisiejszej czytającej publiczności, że jestem w stanie zaspokoić wasze gusty czy raczej nowe, wykształcone w odmiennych okolicznościach potrzeby.

Utwór Konwickiego wydaje się równie interesujący ze względu na swą wymowę polityczną.

Tadeusz Konwicki – piszą w swej syntezie Czapliński i Śliwiński – w *Czytadle* (1992) sporządził portret społeczeństwa, które nie potrafi rozumnie zagospodarować demokracji, mnożeniem partii reaguje na wolność, po starciu jest podejrzliwe, a po nowemu lekceważy tradycję (co pisarz przedstawił w nieco żenującej scenie bazarowej licytacji, na której kupić można biustonosz Emilii Plater i szczoteczka do zębów księdza Skorupki), jednym słowem społeczeństwa trywialnego jak „czytadło” i śmiesznego jak farsa. Konwicki chciał, aby romans polityczny był oskarżycielską powieścią polityczną, i w tym celu niemiłosiernie uprościł obraz naszej rzeczywistości².

To uproszczenie okazuje się wszakże o tyle funkcjonalne, że dzięki temu powieść nie tylko trafnie diagnozuje stan politycznego zamętu w pierwszym okresie po odzyskaniu niepodległości, lecz jednocześnie zwraca uwagę na nieprzystawalność do owej rzeczywistości tradycyjnych kategorii lewicy i prawicy, które jeśli są przywoływane, to wyłącznie na doraźne potrzeby związane z chwilowymi rozgrywkami, bez odwoływania się do założeń programowych. W istocie Konwicki charakteryzuje wyjście z przestrzeni PRL-u jako parodię skansenu II Rzeczypospolitej, przechowywanego w zdegenerowanej przez komunistyczną indoktrynację pamięci, przemieszanej z domorosłą, karmiącą się mitami historiozofią. Stąd uproszczenia i przerysowania niedalekie zresztą od rzeczywistego stanu rzeczy. Zarazem jest ten utwór próbą pochycenia – w ironicznym zwierciadle – obrazu stanu świadomości kształtującej się dopiero klasy politycznej III RP.

Do pewnego stopnia trafna – także w wymiarze odczytań treści politycznych – wydaje się diagnoza postawiona najnowszym prozie polskiej przez Jerzego Jarzębskiego: „Duch czasu» począł więc bełkotać różnymi głosami, z których żaden nie jest lepszy od innych”³. O ile jednak ta ocena dobrze ilustruje sytuację pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych, o tyle z biegiem czasu, wraz z kształtowaniem się wspomnianych dwóch biegunów – konserwatywnego

² P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*, Kraków 1999, s. 244.

³ J. Jarzębski, *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 72.

i modernizacyjnego – w postawach dotyczących zagadnień życia społeczno-politycznego można wskazać – nie wdając się w dyskusję dotyczącą oceny prezentowanych stanowisk – dwie podstawowe konstelacje literatury, która je legitymizuje. W obu wypadkach punkt wyjścia jest podobny: diagnoza stwierdzająca zdegradowanie społecznej świadomości w świecie PRL-u. Jeśli jednak w pierwszym wypadku przezwyciężenie tego stanu rzeczy ma oznaczać powrót do tradycyjnego systemu wartości narodowych, to w odniesieniu do literatury nurtu modernizacyjnego stan zapaści jest traktowany jako szansa uwolnienia się od tradycji. Rysująca się tu alternatywa została doskonale opisana przez Andrzeja Mencwela w jego analizie postawy Marii Dąbrowskiej z okresu po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku: „Zamiast «ocalić naród» (...) należało «stworzyć naród na nowo»⁴. Inaczej mówiąc, kryzys epizodu PRL-owskiego jest traktowany przez konserwatystów jako zapaść, z której wyjściem okazuje się „powrót do siebie”, czyli „ocalenie narodu”, podczas gdy dla modernizatorów jest on szansą istotnego przełomu mentalnego zarówno w sferze społeczno-obyczajowej, jak i politycznej, co byłoby odpowiednikiem hasła „stworzenia narodu na nowo”, czyli uwolnienia się od „kłopotliwego dziedzictwa”⁵.

3

Niewątpliwie najbardziej interesującym i imponującym artystycznie projektem pisarskim reprezentującym nurt „ocalania tożsamości” jest twórczość Jarosława Marka Rymkiewicza, który dąży do zakorzenienia swych poszukiwań w swoście interpretowanym dziedzictwie mieszkańca „naszego powiatu”, czyli Adama Mickiewicza. Mickiewiczowski czteroksiąż, rozpoczęty jeszcze w latach osiemdziesiątych w *Żmucie* i *Bakecie*, został dopełniony w wydanych po roku 1989 tomami *Kilka szczegółów* oraz *Do Snowia i dalej...* Można pokusić się o przypuszczenie, że w latach osiemdziesiątych nastąpił

⁴ A. Mencwel, *Przedwiośnie czy Potop. Studium postaw polskich w XX wieku*, Warszawa 1997, s. 139.

⁵ Zob. L. Burska, *Kłopotliwe dziedzictwo. Szkice o literaturze i historii*, Warszawa 1998.

istotny przełom w postawie artystycznej autora, co zostało udokumentowane w wywiadzie dla „Przeglądu Powszechnego”, w którym czytamy:

Teraz w historii interesują mnie takie szczegóły, które nie mogą się powtórzyć, które niczego nie wyjaśniają, które nie mają nawet żadnej wagi symbolicznej. Taki materiał nie może być poddany uporządkowaniu w myśl zasady powtarzalności wzorów⁶.

To wyraziste odejście od wcześniejszego programu klasycystycznego, w którym właśnie „powtarzalność wzoru” stanowiła, jak w programowych szkicach tomu *Czym jest klasycyzm?*, uniwersalny punkt odniesienia.

Owym historycznym „szczegółem, który nie może się powtórzyć” i który przykuwa uwagę Rymkiewicza, jest byt Polski, tożsamość Polaków. Traktując Mickiewicza jako uosobienie owego bytu i tej tożsamości, poeta stawia jeszcze w *Żmucie* pytanie kluczowe:

Czy on był stamtąd, z tego powiatu, z tamtej guberni, powiatowy, gubernialny? Czy był z Europy i europejski?⁷

I dopowiada w rozmowie z Adamem Poprawą:

Wszystkie kontakty (...) z europejskim mistycyzmem, które będzie miał Mickiewicz, wszystkie próby przeniesienia europejskiego mistycyzmu na grunt języka polskiego, mają w gruncie rzeczy ten sam cel, który został naszkicowany już w *Księgach narodu i pielgrzymstwa*. Mickiewiczowi, kiedy szuka u Boehmego, u Saint-Martina czy u Anioła Ślązaka, chodziło o znalezienie odpowiedzi na pytanie: jak skutecznie stać się człowiekiem głupim? Ponieważ tylko stając się człowiekiem głupim, można się uratować z tego nieszczęścia, którego imię jest: europejska cywilizacja rozumu⁸.

⁶ „Jedną mową przemawiają żywi i umarli...”. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Beata Chmiel, „Przegląd Powszechny” 1985, nr 12.

⁷ J.M. Rymkiewicz, *Żmud*, Paryż 1987, s. 69.

⁸ *Mickiewicz, czyli wszystko*. Z Jarosławem Markiem Rymkiewiczem rozmawia Adam Poprawa, Warszawa 1994, s. 134. Warto przypomnieć, iż sam Rymkiewicz w swej twórczości wprost nawiązuje do mistycznej poezji Anioła Ślązaka.

Tylko „głupi” bowiem, przeciwstawia się „cywilizacji rozumu”, gdyż rozum „oddala nas od Boga i uniemożliwia nam życie w cywilizacji chrześcijańskiej”⁹. A z kolei cywilizacja chrześcijańska stanowi warunek *sine qua non* tożsamości polskiej, która wszak nie jest dana raz na zawsze, a zatem wymaga nieustannej kultury i obrony przed czyhającymi na nią zagrożeniami, z których pierwsze jest zagrożeniem rosyjskim, drugie natomiast ma swe źródła w laicyzującej się i ekspansywnej kulturze zachodnioeuropejskiej. Ta postawa – konsekwentnie rozwijana w całym cyklu mickiewiczowskim – zbliża Rymkiewicza do tych przedstawicieli niemieckiej rewolucji konserwatywnej, którzy odnajdywali wroga w kulturze demokracji liberalnej, takich jak choćby Tomasz Mann w okresie, gdy pisał *Rozważania człowieka apolitycznego*, czy Friedrich Georg Jünger jako autor *Oblicza demokracji*.

Kolejne dwa tomy prozy Jarosława Marka Rymkiewicza – uhonorowane Nagrodą Literacką im. Józefa Mackiewicza *Wieszanie* oraz *Kinderszenen* – należą do utworów określanych przez publicystów jako kontrowersyjne, w szczególności jeśli chodzi o ich wymowę ideową. Tezę podstawową *Wieszania* – relacji z mało znanych epizodów powstania kościuszkowskiego z 1794 roku – jest obrachunek ze zdrajcami, jaki przedsięwzięli rebelianci, oraz twierdzenie, iż szansę na obronę niepodległości Polski utracono między innymi przez to, że nie powieszono Stanisława Augusta Poniatowskiego, ostatniego króla I Rzeczypospolitej. Sam proces rozrachunków, klimatu, w jakim się ich dokonuje, wreszcie swoistego *katharsis*, które tym poczynaniom towarzyszy i tym samym wyzwala namiętność insurekcyjną, jest przedstawiony niesłychanie sugestywnie. Rozszerzając tezę Rymkiewicza, można przyjąć, iż podobnym błędem jest niemrawość czy nawet rezygnacja z rozliczeń z komunistami w Polsce po roku 1989. *Kinderszenen* z kolei to narracja poświęcona centralnemu doświadczeniu dzieciństwa poety, jakim było powstanie warszawskie. Perspektywa dziecka – odmienna od starszego odeń bohatera Mirona Białoszewskiego, który w *Pamiętniku z powstania warszawskiego* kreśli „cywilny” obraz zbrojnego zrywu widzianego

⁹ Tamże, s. 135.

oczyma kilkunastoletniego chłopca – odsłania mechanizmy walki poza niezrozumiałymi dla bohatera racjami politycznymi i ideowymi. Powstanie staje się tutaj metaforą egzystencji, która jawi się jako masakra.

Komentując tę postawę, Agata Bielik-Robson w szkicu *Czy śmierć będzie nowym Bogiem Polaków?* pisze:

W *Kinderszenen* mamy i schopenhauerowskie współczucie dla bytów, które uczestniczą w bezsensownej wszechmasakrze, jaką jest istnienie; i dionizyjskie uniesienia, które każą religijnie przeżywać grozę i mądrość śmierci; i wschodnie nuty, które świetnie współgrają z filozofią Schopenhauera, Nietzschego i Heideggera. A cała ta piękna kanwa intelektualna służy wydobyciu duchowego pierwiastka polskości, którego specyfika polegać ma właśnie na szczególnym związku ze śmiercią. W ujęciu Rymkiewicza dusza polska realizuje ideał, o jakim marzą ci trzej filozofowie: uczyniwszy gotowość na śmierć (*Todesfähigkeit*) sednem swej tożsamości narodowej, dusza polska znalazła się, całkiem nieoczekiwanie, w samym środku filozoficznej awangardy. (...) Teza, jaką proponuje nam Rymkiewicz, jest prosta, mocna i chwytliwa, ponieważ na swój, cokolwiek perwersyjny sposób, nawiązuje do romantycznego motywu Polski jako Chrystusa Narodów¹⁰.

Równie dobitnie ocenia prozę autora Jarosław Klejnocki:

Obie omawiane książki Rymkiewicza posługują się nacjonalistycznym myśleniem i do nacjonalistycznych wartości się odwołują – choć bez prostackta typowego dla nacjonalizmu politycznego¹¹.

Warto podkreślić, że konserwatyzm Rymkiewicza, wyrażający się w próbie pochwylenia w prowadzonych narracjach – które należałoby określić mianem „gawęda docta” – zasadniczych rysów polskiej tożsamości, niepowtarzalnej i nieustannie zagrożonej, jest nasycony historiozoficznym pesymizmem, który najmocniej dochodzi do głosu właśnie w *Kinderszenen*. Być może nic się nie powtarza, a zatem nic też nie może być wzorem: wszystkie poszczególne

¹⁰ A. Bielik-Robson, *Czy śmierć będzie nowym Bogiem Polaków?*, „Europa” 2008, nr 42.

¹¹ J. Klejnocki, *Skandalobolizm Rymkiewicza*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 256.

istnienia, przypadkowe, lecz konieczne epizody wszechświata – także epizod polskości – są skazane na zagładę w kosmicznej masakrze stanowiącej swego rodzaju dopełnienie i wypełnienie człowieczego losu.

4

Konserwatywna historiozofia Rymkiewicza, odwołująca się do poetyki gawędy, jest niemal prowokacyjną demonstracją tradycjonalizmu. Maciej Urbanowski, omawiając książkę Ryszarda Legutki *Esej o duszy polskiej*, pisze:

Czemu więc u Legutki pojawia się dusza polska? Myślę, że nie tylko po to, by sprowokować ICH – wiecie, o kim myślę – którzy będą od razu z wypiekami tropić tu miazmaty nacjonalizmu itd. Zapewne też nie tylko dlatego, że „dusza polska” brzmi po prostu ładniej, wzniosłej niż polska tożsamość czy charakter Polaków. O tożsamości pisze się zresztą teraz setki prac naukowych, a Legutko lubi być niemodny. Najważniejsze jednak zdaje mi się tu to, że samym tym tytułem autor nawiązuje do tej wielkiej i ważnej w naszej literaturze tradycji publicystycznej przywoływanej tu nazwiskami Mickiewicza, Micińskiego, Zdziechowskiego czy Witkacego, w której pisano o duszy polskiej w poczuciu współodpowiedzialności za nią. (...) Opowieść Legutki o duszy polskiej (...) jest opowieścią o kataklizmie. Żyjemy na ruinach starej Polski, w kraju zerwanej ciągłości z II Rzeczpospolitą i całą tradycją, jaką to państwo reprezentowało. Owo zerwanie, rozpoczęte 1 września 1939 roku, dramatycznie pogłębiło się w PRL, a potem w okresie III Rzeczpospolitej. Dlaczego ta ostatnia tak niewiele zrobiła dla odbudowania zerwanej więzi z tradycją? Bo, powiada Legutko, wiele łączyło ją z Polską Ludową, od której nie chciała ani nie umiała się odciąć. Wspólna im obu była obawa przed tym wszystkim, co reprezentowała Polska międzywojenna, a szerzej Polska stara. Narodowa tradycja jawiła się tu jako przeszkoda na drodze do normalności i/lub modernizacji. Ceną normalizacji Polski miało być amputowanie jej duszy wcielonej w ludzi (na przykład żołnierze AK), instytucje (na przykład Kościół katolicki), miasta (na przykład Lwów), wartości (na przykład niepodległość, honor, naród)¹².

Poszukiwanie „źródeł duszy polskiej” jest jednym z najbardziej wyrazistych tropów publicystyki kulturalnej po roku 1989, nasiliło

¹² M. Urbanowski, *Myśli konserwatywnego Polaka*, „Europa” 2008, nr 20.

się zaś w połowie pierwszego dziesięciolecia XXI wieku. Omawiając książkę Nikodema Bończy-Tomaszewskiego *Źródła narodowości. Powstanie i rozwój polskiej świadomości w II połowie XIX i na początku XX wieku* Ewa Thompson pisze:

Tomaszewski stawia śmiałą tezę, że „myślenie narodowe ukształtowało wizję historii, a nie odwrotnie”. Ale myślenie narodowe niemożliwe jest bez historii, więc w najlepszym wypadku mamy tu sprzężenie zwrotne. (...) Jest czymś zrozumiałym i pożądanym, że tego rodzaju książka została napisana po ponownym odzyskaniu niepodległości w 1989 roku. 50 lat zniewolenia uniemożliwiło intelektualne rozliczenie się z 60 popowstaniowymi latami poprzedzającymi pierwsze odzyskanie niepodległości w roku 1918. Ówczesne przewroty w samoświadomości polskich elit są ważne dla elit dzisiejszych i Tomaszewski doskonale je artykułuje.

Zwracając uwagę na fakt, iż „książka jest postawieniem i obroną tezy, że podmiotowość stała się źródłem polskiego poczucia narodowości”, Thompson pisze:

Polscy sąsiedzi i polskie mniejszości już od pokoleń odmawiają uznania polskiej tożsamości w tym kształcie, w którym istniała ona (i po części istnieje do dziś) w świadomości polskich elit. W modelu, który proponuje Tomaszewski, nie ma miejsca na ustosunkowanie się do tych spraw. Tak więc z przyczyn epistemologicznych i egzystencjalnych model polskości, nakreślony przez Tomaszewskiego, którego kwintesencją jest polskie poczucie podmiotowości i polskie umiłowanie wolności, względnie łatwo jest anulować „z zewnątrz”. (...) Wydaje mi się, że gdyby polskie elity wyartykułowały ofertę neosarmacką, zakorzenioną w epoce, w której Polacy liczyli się w Europie i gdy nie dało się ich lekceważyć w ten sposób, w jaki dziś są często lekceważeni, byłoby trudniej ją anulować¹³.

Thompson proponuje, by ów neosarmacki model ugruntować w przyswojeniu tekstów staropolskich, stanowiących dlań punkt odniesienia – jako przykład takich poszukiwań wskazuje wydaną niedawno antologię siedemnastowiecznej poezji *Śluchaj mnie, Sauro-matha*, opracowaną przez Krzysztofa Koehlera. Jedno nie ulega wątpliwości: dyskurs dotyczący historii zarówno głębokiej, jak i tej

¹³ E. Thompson, *Narodowość i polityka*, „Europa” 2007, nr 22.

najnowszej należałoby uwolnić od upraszczających czy wręcz redukujących tendencji. Taką propozycją wydaje się pisarski projekt Jarosława Marka Rymkiewicza ze względu na podjęcie zreinterpretowanej „sarmackiej” formy gawędy i silne zakorzenienie tej twórczości w tradycji baroku. Jak dalece jego pisarstwo „legitymizuje” konkretną – partyjną? – opcję polityczną, o tym przesądzić nie sposób. Jeśli przyjąć za Przemysławem Czaplińskim, że polityka literatury „to wpisana w teksty zdolność oddziaływania na czytelnika”¹⁴, bez wątplenia trzeba tę twórczość usytuować w obszarze dyskursu konserwatywnego, tego więc, który jest skupiony na obronie tradycji i ukształtowanej przez nią formy narodowej tożsamości Polaków do niedawna zagrożonej przez komunizm – co w sposób sugestywny zostało wyartykułowane w wydanej jeszcze w latach osiemdziesiątych powieści *Rozmowy polskie latem roku 1983* – obecnie zaś przez „europejską cywilizację rozumu”. Jest to – by nawiązać do nieco już anachronicznego przeciwstawienia – opowiedzenie się po stronie kultury (narodowej) przeciw cywilizacji (wynaradawiającej). W tym rozumieniu pisarstwo Rymkiewicza – także w swej formie, sięgającej do „narodowego” gatunku, jakim jest gawęda – sprzeciwia się wszelkim przekształceniom modernizacyjnym, jakie niesie między innymi proces globalizacji. W przekładzie na język obowiązującego dziś dyskursu politycznego twórczość Rymkiewicza sytuuje się zatem po stronie eurosceptyków i podejrzliwie traktuje postawy euroentuzjastów jako zagrażające polskiej tożsamości.

5

Jeśli przyjąć, iż jednym z podstawowych wyróżników literatury konserwatywnej jest dążenie do zdemaskowania i rozliczenia PRL-u, to bez wątplenia za jednego z najbardziej znaczących autorów tego nurtu należy uznać Janusza Krasieńskiego. Jego wydany po 1989 roku czteroksiąż relacjonujący losy przyszłego pisarza Szymona Bolesty – *Na stracenie, Twarzą do ściany, Niemoc, Przed agonią*, uhonorowany

¹⁴ P. Czapliński, *Polityka literatury, czyli pokazywanie języka*, w: *Polityka literatury. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, red. K. Dunin, Warszawa 2009, s. 31.

Nagrodą Literacką im. Józefa Mackiewicza – stanowi kronikę lat powojennych spisaną z perspektywy represjonowanego w okresie stalinowskim akowskiego konspiratora. Tetralogia Krasińskiego jest skrupulatnym zapisem dokumentalnym i niewątpliwie ma walor świadectwa czasu, który opisuje. Jest też zarazem, w dalszych częściach – zapisem postawy zdystansowanego wobec „nowych elit” inteligenta, który pozostaje z boku wydarzeń – chodzi o okres od 1968 roku do czasu męczeńskiej śmierci zamordowanego przez esbecję księdza Jerzego Popiełuszki – i zajmuje raczej pozycję widza niż aktywnego uczestnika rozgrywającej się wokół niego historii.

Omawiając pisarstwo Krasińskiego, Maciej Urbanowski podkreśla, że „pozostajemy tu w kręgu etyki heroicznej”, lecz jednocześnie stwierdza, iż jest to „heroizm ukazywany na tle codziennej szarości”¹⁵. I bez wątpienia Bolesta – postać, która jako jedna z nielicznych w literaturze ostatniego okresu jest typem tradycyjnego, wyrazistego bohatera powieściowego – pozostaje po conradowsku wierny sobie, zaś jako pisarz pragnie dać świadectwo widzialnemu światu, co w warunkach PRL-owskiej cenzury jest zamiarem niemal niewykonalnym. Jako uczestnik życia środowiskowego – w tym wypadku literackiego – pozostaje jednak człowiekiem ostrożnym, trzymającym się w cieniu.

Cały cykl jest jednym wielkim oskarżeniem minionego systemu, odsłonięciem ogromu zbrodni, jakie towarzyszyły zarówno jego instalowaniu w Polsce, jak i późniejszemu funkcjonowaniu. Lecz w istocie byłoby niezmiernie trudno bohatera utworu uczynić postacią wzorcową – jej heroizm, o którym wspomina Urbanowski, jest raczej heroizmem cierpienia niż walki, tym bardziej że w latach sześćdziesiątych, a zwłaszcza w późnych siedemdziesiątych nie daje on, jak choćby Kazimierz Moczarski w *Rozmowach z katem*, publicznego świadectwa swego losu: jego świadectwo jest relacją *ex post*. I być może to właśnie jest powodem, dla którego mimo niezaprzeczalnych wartości dokumentacyjnych tetralogia nie doczekała się szerszej popularyzacji. Warto jednak podkreślić, iż przyczyn tego stanu rzeczy krytyka dopatrywała się również w celowym przemilczaniu pisarstwa Krasińskiego, co podniósł Tomasz Burek:

¹⁵ M. Urbanowski, *Janusz Krasiński – próba portretu*, „Arcana” 2008, nr 84.

łatwo tę zagadkę wytłumaczyć, jeżeli się dokona przeglądu treści, które sama tylko tetralogia przynosi i którymi mogłaby dopomóc dzisiejszym Polakom, młodym współczesnym Polakom, w rozpoznaniu się w jestestwie swoim. Zmowę milczenia wokół tetralogii należy, moim zdaniem, widzieć w szerszych ramach zaplanowanej i skutecznie egzekwowanej akcji¹⁶.

Na edukacyjne walory tego pisarstwa zwraca uwagę kolejny recenzent – Marek Ławrynowicz:

Cykl powieściowy Janusza Krasińskiego jest więcej niż literaturą. Jest głosem z oddali przypominającym o sprawach najważniejszych. Może ostatnim głosem z tak daleka¹⁷.

Owe „sprawy najważniejsze” – traktowane przez recenzenta jako same przez się zrozumiałe i oczywiste – nie zyskują w czteroksięgu Krasińskiego waloru wypowiedzi historiozoficznej, jak to się dzieje w pisarstwie Rymkiewicza. Ponadto tradycyjna, „realistyczna” narracja sprawia być może, iż owe utwory da się odczytać jako coś, co „jest więcej niż literaturą”, ale jednocześnie, paradoksalnie, umniejsza je, redukując do relacji świadka zdającego sprawę ze zdarzeń, w których przyszło uczestniczyć bohaterowi powieści, lecz jednocześnie niezdolnego przekroczyć horyzontu owego świadectwa. Zarazem godna uwagi wydaje się wzmianka Burka o skazaniu tego pisarstwa na przemilczenie w ramach „zaplanowanej i skutecznie egzekwowanej akcji”. Wypowiedź ta ma oznaczać, że istnieje w życiu literackim Polski jakiś ośrodek, który decyduje o tym, iż literatura podejmująca rozrachunek z rzeczywistością i ideologią „realnego socjalizmu” jest poddawana swoistej „cenzurze salonowej”, która sprawia, iż utwory tego typu nie docierają do szerszego kręgu odbiorców. Jest to o tyle interesujące, iż podobne mniemanie wyraża Kinga Dunin, która krytykując „dominujący dyskurs”, sugeruje, że istnieje tradycjonalistyczna, konserwatywnie nastawiona krytyka literacka spychająca z pola widzenia szerszej publiczności pisarstwo związane z postawą modernizacyjną, podejmującą polemikę

¹⁶ T. Burek, *Wyjście na wolność*, „Rzeczpospolita” 2008, nr 233.

¹⁷ M. Ławrynowicz, *We Wronkach, na Mokotowie...*, „Rzeczpospolita” 2006, nr 269.

z narodową spuścizną, a tym samym blokująca tendencje postulujące zmianę samoświadomości Polaków¹⁸.

6

W tym samym konserwatywnym nurcie można odnaleźć wiele powieści reprezentujących rozkwitający po 1989 roku gatunek *political fiction* czy po prostu fantastyki. Jak pisze Maciej Urbanowski:

Specyfika polskich doświadczeń historycznych zdecydowała (...) o tym, że punktem odniesienia stało się dla fantastyki politycznej przede wszystkim to, co działo się po rewolucji 1917 roku w Związku Sowieckim. Stąd brał się jej antykomunizm oraz dystans wobec socjalistycznych/lewicowych projektów przebudowy świata.

Krytyk odczytuje rzeczywistość III Rzeczypospolitej jako kontynuację owych projektów, co sprawia, iż autorzy tego nurtu ukazują

apokaliptyczne wyobrażenia przyszłości i przeszłości (...), w której te projekty zostałyby zrealizowane, przyszłości albo rozdieranej wojnami, albo i częściej rządzonej w sposób totalitarny w imię haseł liberalizmu, gdzie Polski nie ma albo jest kolonią (...) U progu trzeciego tysiąclecia liberalna demokracja staje się ustrojem totalnym, zaś jedynym skutecznym podmiotem, uczestnikiem gry o władzę, który przetrwał proces naturalnej selekcji, okazał się konglomerat, opierający się na polityce, mediach i finansach¹⁹.

W takich utworach, jak *Pieprzony los kataryniarza* Rafała Ziemkiewicza czy *Xavras Wyrżyn* Jacka Dukaja, została zarysowana wizja świata wykorzenionego z wartości, którego przecucie kreslił kiedyś Witkacy:

Ten szary potwór (...), ta wielomarkowa mątwą, pajęczą masą przedzająca lepką cieczą, zastygającą na konających ciałach narodów w ponadnarodowe

¹⁸ Zob. K. Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po 1989 roku wobec dylematów nowoczesności*, Warszawa 2004.

¹⁹ M. Urbanowski, *Fantastyka polityczna. Rozpoznanie*, „Pogranicza” 2009, nr 5.

związki dławiające wszystko, co nie podpada w kategorii bezpośredniej dla niej użyteczności – to jest bóstwo naszej przyszłości, bóstwo nieskończenie straszniejsze od tych, przed którymi korzyli się byli władcy ziemi²⁰.

Pojawiają się więc, jak w tytule tomu opowiadań Cezarego Michalskiego, „gorsze światy” najeżone pułapkami, w których grzęzną – już nie w fikcji, lecz w naszym „tu i teraz” – „umoczeni” prawicowi politycy tak właśnie zatytułowanej powieści Andrzeja Horubały. Obrońcy tożsamości, chcąc uniknąć niebezpieczeństw związanych z układami tworzącymi „pajęczą masę”, szukają ocalenia w świecie prowincjonalnym: tak dzieje się w *Żywnie* Ziemkiewicza i w *Dolinie nicości* Bronisława Wildsteina. Jedynie na uboczu można pozostać sobą, kultywować własną tożsamość, trwać w „naszym powiecie” na przekór światowym tendencjom tworzącym „postmodernistyczny obóz koncentracyjny”²¹. Prowincja – choćby ta tworzona w narracjach wyrosłych z nurtu fantastyki – staje się specyficzną, „swojską” oazą wolności.

Bohaterowie tej prozy są reprezentantami środowiska wykluczonych z gry o przyszłość, niemających udziału – z własnej woli bądź wskutek celowego pominięcia – w formowaniu aktu założycielskiego III Rzeczypospolitej, skazanych tym samym na egzystencję poza głównym nurtem życia politycznego kraju. Wykluczenie zaś – w świetle dokonywanych w tej prozie rozpoznań – jest efektem skutecznej *pieriekowki dusz*, jakiej uległy polskie elity intelektualne w systemie komunistycznym. Produktem owej transformacji narodowej tożsamości jest bohater powieści Marka Nowakowskiego *Homo Polonicus*. Jak zauważa Mieczysław Orski

homo polonicus jest w interpretacji autora produktem dziejowym różnym od *homo sovieticus*, aczkolwiek – co zresztą oczywiste – zakresy obu symbolicznych definicji mniej lub bardziej zachodziły na siebie w praktyce społecznej ostatnich kilkadziesiąt lat. *Polonicus* nie może wszakże

²⁰ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne*, wyboru dokonał oraz słowem wstępnym opatrzył J. Leszczyński, Warszawa 1959, s. 126–127.

²¹ W. Wencel, *Zamieszkać w katedrze. Szkice o kulturze i literaturze*, Warszawa-Ząbki 1999, s. 99.

uchodzić za zwykły podgatunek *sovieticus* – nigdy bowiem nie poddał się bezwolnie prawom oraz nakazom wschodniego totalitaryzmu²².

Nie przeszkodziło to wszakże deformacjom, które sprawiły, że polskość uległa przeobrażeniu w – by posłużyć się określeniem z tytułu publicystycznej książki Ziemiakiewicza – „polactwo”. III Rzeczpospolita jest w omawianym nurcie prozy tworem owego oderwanego od własnej tradycji „polactwa” i napiętnowanej komunistycznymi nawykami elity politycznej, wywodzącej się z kręgów na swój sposób tolerowanej czy nawet, jak zdaje się to sugerować *Mistrz Wildsteina*, tolerowanej przez dawny reżim opozycji, która zawarła z władzą swoisty pakt o nieagresji, będący aktem założycielskim nowej Polski.

7

W nurcie modernizacyjnym mamy do czynienia z wyzwaniem rzuconym tradycji: nie tyle z jej odrzuceniem, ile raczej z próbą rewizji. Rozpoznania rzeczywistości politycznej w tej prozie zmierzają do wykazania, że akceptowany przez piszących proces zmian ustrojowych, stwarzający szansę radykalnego przemienienia narodowej tożsamości, nie został właściwie wykorzystany ze względu na ustępstwa na rzecz środowisk konserwatywnych. Pakt z tradycjonalistami jest odczytywany jako zdrada modernizującej Polskę alternatywy. „Kłopotliwe dziedzictwo” – by raz jeszcze posłużyć się tytułem książki Lidii Burskiej – mimo lekcji, jaką była literatura „szyderców”²³, okazało się zbyt silnie zakorzenione, aby można się było od niego uwolnić.

Charakteryzując te tendencje w literaturze lat dziewięćdziesiątych i definiując je jako dążenie do „uczłowieczenia polskości” – w gruncie rzeczy wpisujące się w poszukiwania Berenta, Gombrowicza czy Bobkowskiego – Przemysław Czapliński pisał, że to typ refleksji

²² M. Orski, *A mury runęły*, Wrocław 1995, s. 81.

²³ Obszerne omówienie pisarstwa „szyderców”, zob. M. Piwińska, *Legenda romantyczna i szydery*, Warszawa 1973.

nastawionej nie na projekty, lecz na rejestrację i wyjaśnianie przemian, jakie w ciągu ostatniego półwiecza zaszły w naszej obyczajowości i mentalności; jeśli pojawia się tu jakiś program, to w dydaktyce nakierowanej na przekształcenie „honoru” w „przyzwoitość”, cnót narodowych w społeczne, obywatelskie i codzienne, na przejściu od etosu walki do etosu pracy, na ożywieniu ambicji samokształceniowych w społeczeństwie, do wartościowaniu kompetencji i „biografii sukcesu”, promowanie polskiego jako „dobrego”²⁴.

Bodaj najpełniej tendencje te dochodzą do głosu w prozie Jerzego Pilcha, w szczególności w dwóch jego powieściach – *Tysiąc spokojnych miast* oraz *Inne rozkosze*.

Oba utwory eksponują „inność”, jaką są naznaczeni ich bohaterowie i narratorzy. Zostało to podkreślone ze szczególną wyrazistością w *Innych rozkoszach* w powracającej frazie określającej tożsamość mówiącego: „my, starzy ewangelicy, a zarazem prawdziwi narratorzy tej historii”²⁵. Nic nie szkodzi, że przedstawiają się oni też jako „starzy zbereźnicy”²⁶. Ważny wydaje się przy tym także sposób opowiadania – Pilch bez wątpienia korzysta z tradycji gawędy²⁷, jednak jest to gawęda zdyscyplinowana, pozbawiona rozlewności i ogólnikowości wpisanej wedle Miłosza w tradycję polszczyzny:

Trudność ustawienia głosu. Czy też, inaczej, trudność zakreslenia granicy w zdaniu, które w polskim ma skłonność do rozlewiania się kapryśnie na boki, aż po zupełne gadulstwo. Niepokojący jest nieraz brak zmysłu formy u staropolskich autorów, i to nawet tych ze Złotego Wieku²⁸.

Narracje Pilcha są wolne od owego gadulstwa, uderza ich rzeczowość, która pozwala na radykalne wyswobodzenie się nie tylko

²⁴ P. Czapliński, *Ślady przelomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 228–229.

²⁵ J. Pilch, *Inne rozkosze*, Poznań 1995, s. 12.

²⁶ Tamże, s. 14.

²⁷ Na to źródło narracyjne zwrócił uwagę Krzysztof Uniłowski, zob. tegoż, *Koloniszczy i koczowniczy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*, Kraków 2002, s. 133–141; o gawędzie pisze też, omawiając *Inne rozkosze*, Jerzy Jarzębski, zob. tegoż, *Apetyt na przemianę*, dz. cyt., s. 140–142.

²⁸ Cz. Miłosz, *Nieobjęta ziemia*, Paryż 1984, s. 69.

od „kłopotliwego dziedzictwa”, lecz również od niedawnej przeszłości. Ma bowiem rację Krzysztof Uniłowski, gdy recenzując *Tysiąc spokojnych miast*, stwierdza:

Bajka Pilcha anihiluje PRL. Re-kreując niezapomniany (bądź zapamiętany w sposób ułomny) dom (dom rodzinny, dom-tradycję), pozwala zapomnieć o ranach i gwałtach, jakie polskiej świadomości i językowi PRL zadał²⁹.

Re-kreacja domu rodzinnego jest zarazem zwrotem ku protestanckiemu etosowi pracy, solidności, „poczciwości” rozumianej w kategoriach *Żywota człowieka poczciwego* Mikołaja Reja. Tu właśnie najpełniej dochodzi do głosu wspomniana wyżej tendencja modernizacyjna – w tej prozie to, co powszechnie przyjęte, ulega przemianom przez umieszczenie w nowym kontekście, bowiem, jak powiada narrator opowiadania *Rękopisy człowieka z moich stron*

Zaraz usłyszę, że zasada, żeby niczego nie wyrzucać, jest nie tylko luterską zasadą, iż jest to zasada ponadwyznaniowa, a nawet ponadkulturowa. Zgoda. Ale jak zasada, żeby niczego nie wyrzucać, staje się luterską zasadą, nabiera ona specjalnego kształtu i specjalnej grozy³⁰.

Trafnie też zauważa Jerzy Jarzębski, pisząc o *Innych rozkoszach*, że „książka Pilcha jest «czeska» w stylu – bo właśnie czeska literatura – Haška, Kundery, Hrabala – umiała w podobny sposób oswajać przyrodzone błazeństwo i tragizm egzystencji”³¹. Owa „czeska lekcja” opowiadania o ludzkim losie odegrała istotną rolę w polskim życiu literackim lat osiemdziesiątych, gdy pisarstwo autorów zza naszej południowej granicy zostało upowszechnione w „drugim obiegu” i zyskało sporą popularność. Proza Pilcha niewątpliwie z tych doświadczeń korzysta, przenosząc tym samym literackie poszukiwania z obszaru tradycyjnej „kultury walki” w przestrzeń bezinteresownej „kultury gry”. To przede wszystkim dążenie do zmiany sposobu

²⁹ K. Uniłowski, *Koloniści i koczownicy*, dz. cyt., s. 140.

³⁰ J. Pilch, *Moje pierwsze samobójstwo i dziewięć innych opowieści*, Warszawa 2006, s. 155.

³¹ J. Jarzębski, *Apetyt na przemianę*, dz. cyt., s. 142.

opowiadania, do odnalezienia nowego dystansu wobec polskości. W tym wymiarze propozycja Pilcha stanowi bez wątpienia jedno z najbardziej interesujących wyzwań intelektualnych naszej literatury po 1989 roku. „Anihilacja PRL”, z jaką mamy tu do czynienia, nie jest odrzuceniem przeszłości, ale wezwaniem do obudzenia ducha pionierów tworzących własny świat od podstaw. Własny, albowiem oni: „Przestali wierzyć, że w Polsce żyją normalni ludzie. Nie przyjmują do wiadomości istnienia normalnych, zdrowo myślących Polaków”, gdy tymczasem: „Normalny Polak przynajmniej raz w życiu nie wraca do Polski”³².

8

Polak będący bohaterem nurtu modernizacyjnego odnajduje „normalność” poza zbiorowością, w próbie dystansu wobec tradycji, w konfrontacji z innością, również innością własną. Próby przewartościowania – co nie zawsze musi oznaczać odrzucenie – narodowej spuścizny wychodzą od zdiagnozowania niejednorodności wspólnoty, jej zróżnicowania: etnicznego, religijnego czy seksualnego. Jeśli dla opowieści konserwatywnych sprawą najistotniejszą jest dokonywana po dziesięcioleciach komunistycznej atomizacji społeczeństwa re-konstrukcja wspólnoty na podstawie uświęconych tradycją wartości narodowych, to w narracjach modernizacyjnych do głosu dochodzi dążenie – świadome czy nie – do podjęcia republikańskiego etosu obywatelskiego, którego podstawą jest konstytucyjne zagwarantowanie wolności jednostki. Wskazując na zakorzenienie idei republikańskiej w polskiej tradycji, Witold Wirpsza, demaskując szwindel językowy w komunistycznej nazwie „Polska Rzeczpospolita Ludowa”, pisał:

Polska, nazywając siebie republiką, ma dziś wewnętrzznego (partię lub zastępujące ją wojsko) i zewnętrznego (Związek Sowiecki) hegemonia, a jest to stan rzeczy nieznośny dla suwerena, który siebie jako takiego pojmuje. Nazwa „republika” jest więc w odczuciu znakomitej większości Polaków fałszerstwem i kłamstwem³³.

³² J. Pilch, *Marsz Polonia*, Warszawa 2008, s. 187, 190.

³³ W. Wirpsza, *Polaku, kim jesteś?*, Mikołów 2009, s. 86.

W tym kontekście za znamienne należy uznać publikację przez powstałą po 1989 roku Wspólnotę Kulturową „Borussia” rozprawy *Idea polskości* dziewiętnastowiecznego niemieckiego historyka Ferdinanda Gregoroviusa³⁴. W rozprawie tej, będącej swoistym „aktem założycielskim”, republikańskie dążenia Polaków są dla autora konstytucyjną cechą polskiej tożsamości.

Obywatel – niezależnie od swej tożsamości etnicznej, religijnej czy jakiegokolwiek innej – jest suwerenem odzyskanej republiki, zaś jej kształt zależy od rodzaju więzi tworzących obywatelską społeczność. Wartością narracji, które zmierzają do wykreowania nowych czy tylko reinterpretacji dawnych więzi, nie jest już racjonalistyczna prawda, lecz szczerść. Istotne wydaje się przeciwstawienie *Panu Cogito* Zbigniewa Herberta tytułu tomu *Madame Intuitia* Izabeli Filipiak, w którym obrona wolności łączy się z afirmacją spontaniczności i odrzuceniem wszelkiego moralizatorstwa mającego w istocie charakter represyjny. Nie chodzi oczywiście o odrzucenie zasad etycznych, lecz o przyjęcie postawy określanej przez Czaplińskiego mianem „immoralizmu”:

Radykalizm immoralizmu ujawnił się szczególnie w *Absolutnej amnezji*, powieści poszukującej kluczy do kulturowej przemocy: jeśli bowiem (...) cnota jest produktem uległości wobec presji stosowanej przez społeczeństwo, jeśli dobroć wynika „z wieloletniego ogłupienia, do którego przyczynili się wszyscy mężczyźni”, jeśli szacunek dla autorytetów jest zwycięstwem amnezji nad naturalną wiedzą o przysługującej nam wolności, wówczas moralność nie istnieje³⁵.

W istocie jednak nie o moralność chodzi, lecz o moralizatorstwo, które wszak zostało zdemaskowane już w *Ferdydurke* Gombrowicza i które, tworząc „dominujący dyskurs” poddany krytyce przez Kingę Dunin³⁶, uniemożliwia mówienie własnym głosem, blokuje wszelką narrację indywidualistyczną, ekspresję, a zatem ustanowienie własnego „ja”.

³⁴ Zob. F. Gregorovius, *Idea polskości*, przeł. F. Jeziolowicz, wstęp i oprac. J. Jasiński, Olsztyn 1991.

³⁵ P. Czapliński, *Ślady przełmu*, dz. cyt., s. 184.

³⁶ Zob. K. Dunin, *Karoca z dyni*, Warszawa 2000.

Zamykając książkę poświęconą przede wszystkim debiutantom okresu przełomu – ale też szerzej: perspektywom otwierającym się przed polskim pisarstwem po 1989 roku – Rafał Grupiński i Izolda Kiec pisali:

Młoda literatura nie głosi rewolucji ani nawet zmiany pokoleniowej, nie chce też tworzyć wspólnych, jednoczących programów, gdyż nie zna żadnych dobrych i gotowych recept na czas, jak to nazwaliśmy, zwielokrotnionego zerwania. Jest indywidualistyczna, choć nie romantyczna. Jest często skrajnie subiektywna, choć nie psychologiczna; wielbiąc narrację pierwszoosobową, nie jest podmiotowa, gdyż ponad ogólne i umowne *ja* wynosi subiektywnie podmiotowe *ja*, *Marcin Świetlicki*; *ja*, *Olga Tokarczuk*; *ja*, *Jacek Podsiadło*; *ja*, *Maciej Rembarz* itd. Jest literaturą emocjonalistów szukających oparcia w świecie, którego centrum – co jest gorzkim elementem ich wiedzy od samego początku – nie można zbudować poza sobą samym³⁷.

Bez wątpienia dokonuje się w tej literaturze proces reprivatyzacji pisarstwa przez długi czas – poza krótką pauzą dwudziestolecia międzywojennego, kiedy do głosu doszedł jak najbardziej „prywatny” poetycki model prozy³⁸ – na różne sposoby „uspołecznianego”. I na koniec: zwielokrotnione, zróżnicowane, zdystansowane wobec siebie „ja” odnajduje się w zdialogizowanym, wielogłosowym kosmosie literatury, w którym to nie tak czy inaczej pojmowane racje polityczne, lecz autonomiczne wartości artystyczne winny być podstawowym punktem odniesienia.

Summary

The present text is an attempt to indicate dominant tendencies in the Polish prose touching upon socio-political issues after 1989. Two radically different tendencies have been distinguished: the first one, with narration dominated by monologues, represents the conservative,

³⁷ R. Grupiński, I. Kiec, *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997, s. 158.

³⁸ Zob. W. Bolecki, *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Studium*, Wrocław 1982.

national option, while the second one, characterized by dialogues, is directed towards revising the tradition and modernizing the society. The former is represented, among others, by prose of Jarosław Marek Rymkiewicz or Janusz Krasiński; the latter, mainly referring to Witold Gombrowicz's accomplishments, is influenced by such authors as Jerzy Pilch or Izabela Filipiak. As far as the first tendency relates with attitudes of the community, the second one primarily adds to the individualistic ideal.

KINGA DUNIN

Polityka literatury

Wszelkie rozważania dotyczące związków literatury z polityką wymagają określenia zakresu tego drugiego pojęcia, co wcale nie jest tak łatwe, jak mogłoby się wydawać. Zawsze zresztą – od czasów Arystotelesa – polityka była rozumiana na wiele sposobów. Wymieńmy chociaż zakres skojarzeń budujących jej obszerne pole semantyczne: wyznaczanie celów wspólnoty i działanie na rzecz ich realizacji; troska o wspólne dobro; rządzenie społeczeństwem; władza, przymus, przemoc; negocjacje i budowanie konsensusu – a z drugiej strony: cywilizowany antagonizm; wojna prowadzona innymi środkami (tak Foucault parafrazował Clausewitza); hegemonia; metody zdobywania władzy i jej utrzymywania; instytucje władzy, sposób ich organizacji lub – szerzej – sfera publiczna. Polityka jest terminem, który łatwo wchodzi w związki, lepi się do innych: polityka płci, polityka tożsamości, polityka historyczna, lokalna, globalna, ekonomiczna, kulturalna. Wszelkie dające się pomyśleć pola społecznej aktywności, zaangażowania czy zainteresowania mają dziś swoje polityki. Musi zatem istnieć i polityka literatury. Jest też subpolityka i postpolityka i tej ostatniej powinniśmy przyjrzeć się bliżej. To termin nieostry, także używany w wielu funkcjach, ale ogniskujący w sobie intuicje dotyczące tego, czym stała się polityka w czasach globalizacji, późnej nowoczesności i domniemanego końca historii.

Postpolityka i literatura

Głównym symptomem postpolityki jest wyciekanie polityki z systemów, które w czasach nowoczesnych stały się jej synonimami:

z partii, parlamentów, rządów. Kończą się czasy ideologii, partie w praktyce niczym się od siebie nie różnią, demokracja ma charakter fasadowy i przybiera kształt medialnego spektaklu. Reguły gry w istocie narzuca kapitalizm i jego prawom wszyscy muszą się podporządkować. W tych warunkach władza, czyli istotny element polityki, ulega rozproszeniu. Postpolityce odpowiada społeczeństwo będące wytworem rynku, konsumpcji, korporacyjnego wyścigu szczurów. Są to podmioty całkowicie skolonizowane przez kapitalizm, który staje się nową religią w takim sensie jaki nadał mu Walter Benjamin¹.

Rozpoznanie te nie są obce literaturze polskiej ostatniego dwudziestolecia, niekiedy pojawiają się wprost:

Pamiętaj, Misiu, że ludzie przestają chodzić na wybory właśnie z tego powodu. Polityka przestaje być zależna od decyzji podjętych przy urnach. Rządy lewicowe i prawicowe działają według tego samego programu. Czasem rzucą tłumowi jakiś ochłap w postaci debaty o aborcji albo o badaniach na komórkach macierzystych, ale to, co najistotniejsze dla obywateli, jest niezmiennie, bo władzę ekonomiczną dzierżą ponadnarodowe korporacje².

Obiecana po upadku dawnego reżimu wolność okazała się innym rodzajem zniewolenia:

To wszystko kłamstwo, ta wolność, tylko ci tutaj jeszcze o tym nie wiedzą.
– O czym nie wiedzą?
– Że nadal oblepia ich bezcielesna skorupa. Zamiast murów więzi na wszechobecna modulacja, za którą musimy bez przerwy nadążać, przerzucać się z jednego kanału mentalnego na drugi. (...)
– Niewola? Teraz?
– Niewola dopiero nastąpi. (...) Nowy świat już nie ugniata nas w formie jak przedtem. Zamiast ugniatać, dostraja nas do siebie, jak się dostraja radio. Zamiast więziennego muru każdy dostanie numer karty kredytowej³.

¹ Por. W. Benjamin, *Kapitalizm jako religia*, przeł. P. Mościcki, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11–12.

² M. Zygmunt, *New romantic*, Kraków 2007, s. 23–24.

³ P. Siemion, *Niskie Łąki*, Warszawa 2000, s. 244–245.

W tej sytuacji tradycyjne instytucje polityczne stają się też rodzajem korporacji, o zatrudnienie w której zabiega się w każdy, nawet najbardziej poniżający sposób. Politycy są hipokrytami pochłoniętymi jedynie bezwzględną grą o władzę. Do jej arsenału należy uwodzenie społeczeństwa: za pomocą populistycznych obietnic, moralistyki oraz – coraz częściej – zabiegów marketingowych takich jak w przypadku każdego innego produktu. W powieści Marka Ławrynowicza *Pogoda dla wszystkich* gwiazda kampanii prezydenckiej zostaje wypatrzona w telewizyjnej reklamie proszku do prania.

Jest to diagnoza wspólna właściwie całej polskiej prozie dwudziestolecia. (Chociaż może należy dodać, że rolę czarnych charakterów częściej odgrywają politycy prawicowi i postsolidarnościowi niż przedstawiciele lewicy czy ugrupowań populistycznych. Może dlatego, że hipokryzja tych pierwszych jest bardziej spektakularna, a przez to bardziej podatna na dramatyzację). Obraz pozostaje jednak zróżnicowany. Podczas gdy jedni pisarze zwracają przede wszystkim uwagę na fasadowość polityki, utratę ideałów i małość polityków, inni skupiają się na mechanizmach szerszych: wielkich korporacjach i modelowaniu ludzi przez mechanizmy kapitalistyczne.

W sposób jeszcze bardziej wyrazisty literatura zaczyna się różnicować, gdy weźmiemy pod uwagę reakcje na postpolitykę. Może to być moralizm, anarchizm lub cynizm. Postawy te jednak nie wykluczają się nawzajem.

Moralisci opłakują etos dawnej Solidarności; nie dowiadujemy się o niej jednak niczego ponad to, że była dobra, a motywacje ludzi uczestniczących w tym ruchu szlachetne. To, jakie wartości i idee mu przyświecały, nie wymaga żadnego wyjaśnienia czy przypomnienia. Wiadomo jedynie, że zmiana ustrojowa 1989 miała doprowadzić do ich realizacji, a skończyła się utratą złudzeń i degeneracją sfery politycznej. Co za to odpowiada? Może to być na przykład grzech założycielski w postaci braku lustracji, ponieważ w dawnych czasach obok bohaterów istnieli także zdrajcy i agenci. Konsekwencją braku rozliczeń jest powstanie układu zdominowanego przez dawne układy agenturalne, ale także brak moralnej osnowy dla polityki. W narracjach tych wyraźnie widać zarysowaną parantelę między moralnością publiczną i indywidualną, a nawet intymną.

W takich powieściach jak *Dolina Nicości* Bronisława Wildsteina czy *Żywina* Rafała Ziemkiewicza bohater, dopóki jest uwikłany w układ, prowadzi życie rozwiązłe, wyzwalając się zaś z niego, staje się przyzwoitym człowiekiem również w sferze seksualnej. Tak jakby bycie obywatelem idealnego *polis* wymagało okiełznania popędu seksualnego, natomiast uczestnictwo w zdemoralizowanej sferze publicznej musiało owocować promiskuityzmem⁴. Kierunek tej zależności nie jest jednak jasny. W *Umoczonych* Horubały to demoralizacja dawnych opozycyjnych bohaterów prowadzi do upadku obyczajów politycznych. Poza tym upadek moralności jest wynikiem szerszych procesów – modernizacji, zaniku tradycji, osłabienia tradycyjnej rodziny i religijności, przemian obyczajowych związanych z kapitalizmem i konsumpcyjnym stylem życia. W narracjach tych dominuje jednak czynnik moralny, a drogą wyjścia może być zacęcie wszystkiego od nowa w sposób zgodny z zasadami etycznymi. Bohaterowie prozy Ziemkiewicza czy Wildsteina wyjeżdżają na prowincję, by oddać się pracy u podstaw, tym razem bez kompromisów zarówno w kwestiach osobistych, jak i politycznych.

Inaczej wyglądają narracje prowadzące do rozwiązań anarchystycznych. Tutaj zły i niesprawiedliwy jest przede wszystkim system, najczęściej postrzegany jako wprowadzony z zewnątrz. Bohaterowie zatem podpalają fabrykę złego kapitalisty (*Czwarte niebo* Sieniewicza), strzelają do znenawidzonej przedstawicielki systemu bankowego (*Zwał* Shutego) albo polityków (*New romantic* Zygmunta). Akty te nie prowadzą do żadnej realnej zmiany. Ostatecznie odpowiedzią na brak możliwości partycypacji na uczciwych zasadach staje się cynizm albo wycofanie w życie prywatne. Dosyć wyrafinowane analizy mechanizmów zniewolenia wpisanych w system liberalny i jego postpolityczne praktyki możemy znaleźć w powieściach Cezarego Michalskiego *Siła odpychania* i *Jezioro radykałów*. Ich bohater to człowiek pragnący zaangażowania, ale coraz lepiej rozumiejący, dlaczego jest ono po prostu niemożliwe. Odrzuca po kolei rozwiązania prawicowe, lewicowe, przemoc i możliwość

⁴ Na to zjawisko zwrócił uwagę Przemysław Czapliński. Por. tegoż, *Polska do wymiany*, Warszawa 2009.

zaistnienia w oficjalnej polityce. Ostatecznie w *Gorszych światach* odnajdujemy go w celi śmiechu, miejscu łagodnej karności dla buntowników, którzy nie są warci nawet tego, aby naprawdę ich zwalczać, i zasługują jedynie na ośmieszenie. Wspomniane sposoby budowania narracji dotyczących polityki można by podporządkować konwencjonalnym podziałom światopoglądowym: lewica – prawica czy liberałowie – konserwatyści. W istocie jednak wszystkie są snutą z różnych punktów widzenia opowieścią o alienacji sfery politycznej, jej degeneracji i niemożności sensownego wpływania przez jednostkę na życie zbiorowości w wymiarze politycznym i ekonomicznym.

Gdybyśmy mimo wszystko chcieli znaleźć kogoś, kto wierzy w klasyczną demokrację, byłby to Manuela Gretkowska. W jej wypadku jednak mamy do czynienia ze specyficzną sytuacją, bo proza *Obywatelka* jest zapisem autentycznych przeżyć Gretkowskiej. Tego, jak założyła Partię Kobiet, a następnie uczestniczyła w jej kampanii wyborczej. *Obywatelka* to lista zarzutów wobec klasy politycznej, organizacji sceny politycznej, sposobów jej finansowania, funkcjonowania mediów, ale też wzruszający zapis szlachetnej wiary w demokrację taką, o jakiej mówią podręczniki szkolne. Demokrację, w której można stworzyć od podstaw reprezentację jakiejś grupy, walczyć za pomocą programów i wygrać w uczciwej walce. To, że walka okazała się nieuczciwa, jest winą ludzi, wiąże się z błędami w systemie, ale nie z nieusuwalnym błędem samego systemu.

Granice polityki

Kwestia postpolityki i klasycznie rozumianej sfery działań politycznych nie wyczerpuje jednak pojęcia polityczności.

Kiedy opowiadam jej o istnieniu Policji Menstrualnej, potrząsa tylko głową. Kiedy proszę, by sporządziła notatkę dla Amnesty International, mówi, że to niepoważne. My tutaj zajmujemy się naprawdę ważnymi sprawami, upominam mnie. Obchody tej rocznicy, tamtej rocznicy albo jakiejś innej rocznicy.

Przecież to można nazwać formą nacisku. To jest prześladowanie polityczne. Mylisz się, odpowiada Niepokalana. To jest prywatna sprawa⁵.

⁵ I. Filipiak, *Absolutna amnezja*, Warszawa 2006, s. 237.

Ten cytat z powieści *Absolutna amnezja* (1994) Izabeli Filipiak wskazuje nam zupełnie inny kierunek myślenia o tym, co jest polityczne. Możemy go powiązać ze znanym feministycznym hasłem: „prywatne jest polityczne” oraz przypomnieć, że książka pojawiła się w czasie, gdy formował się polski ruch feministyczny. Ruch, który stawiając sobie cele polityczne, jednocześnie ujawnił związki między polityką a sferą prywatną, a nawet intymną. Możemy też spojrzeć nań szerzej jako na przejaw subpolityki.

Subpolityka jest drugą polityczną twarzą współczesności, może przyjemniejszą. To polityka prowadzona oddolnie, związana z konstytuowaniem się społecznych podmiotów politycznych, z działaniem społeczeństwa obywatelskiego.

Mówienie o subpolityce nie jest tym samym co konstatacja, że „prywatne jest polityczne”, jednak subpolityka żywi się problemami, które w tradycyjnym rozumieniu były problemami prywatnymi albo zmarginalizowanymi, stanowiły tabu lub obszar prywatnych poglądów. Mogą to być kwestie związane z płcią, orientacją seksualną, ale także z tym wszystkim, co uchodziło za nieważne i w istocie niepolityczne, jak ekologia czy prawa zwierząt. Będą to także działania mieszczące się w kręgu klasycznych zadań politycznych, lecz niemające reprezentacji w formalnych strukturach reprezentacji – ruchy na rzecz praw człowieka, antyglobalistyczne, antykapitalistyczne itp.

Jeżeli chcemy przyjąć możliwie szeroką definicję polityczności, jednocześnie nie tracąc z oczu jej specyfiki, nie możemy poprzestać na konstatacji, że w jakimś sensie wszystko ma wymiar polityczny. Proponuję zatem, aby uznając, że wszystko może stać się polityczne, przyjąć jednocześnie za kryterium sprawdzające obiektywizację polityczności w postaci ruchów, organizacji czy też skryształizowanych światopoglądów, mających przełożenie na dostępne polityczne wybory. Polityczne jest zatem to, co można, korzystając z dostępnych dyskursów, odczytać w kategoriach politycznych.

Dostrzeżenie w literaturze wymiaru politycznego zależy zatem od umiejętności przełożenia języka literackiego na język dostępnych projektów politycznych i tożsamościowych.

Czy Olga Tokarczuk jest pisarką polityczną?

Zapewne powszechnie udzielana odpowiedź na tak postawione pytanie brzmi: „nie”. Może feminizującą, ale nie polityczną. Należy do pokolenia pisarzy z roczników sześćdziesiątych, którzy wkroczyli na scenę życia literackiego po 1989 roku. Od literatury oczekiwano wówczas, że oswobodzona od dawnych zobowiązań, po prostu wykorzysta wolność, co między innymi miało oznaczać uwolnienie się od wszelkich zobowiązań politycznych, zobowiązań wobec wspólnoty i postawienie na pierwszym miejscu rozrywki albo estetyki, a w najlepszym razie ważnych problemów egzystencjalnych. I tak też można czytać większość powieści Tokarczuk – jako zręczne fabulacje. W pierwszej z nich, *Podróży ludzi Księgi*, grupa wędrowców wyrusza na poszukiwanie Księgi, która objawi im prawdę, kiedy jednak ostatni z nich ją odnajduje, okazuje się, że nie umie czytać. Trudno jednak fabulacją nazwać jedną z ostatnich powieści Tokarczuk, zatytułowaną *Bieguni*, będącą ponowoczesną sylwą o podróżowaniu po świecie i w głąb własnego ciała. A jednak istnieje między tymi książkami wyraźny związek. W *Biegunach* w metafizyczną podróż po Moskwie wyrusza Annuszka. I podobnie jak bohaterowie *Podróży ludzi Księgi* nie znajdzie żadnej ostatecznej odpowiedzi na swoje pytania, powróci jednak do domu odmieniona. Przypomnijmy jeszcze jedną bohaterkę prozy Tokarczuk – Ernę Eltzner (*EE*). Dojrzewająca dziewczyna twierdzi, że widzi duchy. Wyjaśnieniem tego fenomenu zajmują się lekarze, duchowni, spirytyści, każdy w swoim języku, a Erna po prostu dorasta, nie dając się zamknąć w żadnym z dostępnych dyskursów. *Prawiek i inne czasy*) z kolei jest małym mitycznym światem wspólnych sensów i symboli, z którego istnieją dwie drogi wyjścia: do góry, w poszukiwaniu kosmicznej zasady, oraz przez dostępną dla wszystkich niewidzialną granicę w lesie, którą może przekroczyć każdy, kto się odważy przełamać swoje myślowe i życiowe nawyki. Podobnych motywów w tych i innych utworach możemy znaleźć dużo więcej, ponieważ droga od *Podróży ludzi Księgi* do *Biegunów* jest rozwijaniem i cyzelowaniem wciąż tej samej intuicji: do prawdy, nawet jeśli jest nieosiągalna, możemy zbliżyć się tylko w ruchu, przekraczając granice, natomiast zastygłe formy, instytucje, języki – to śmierć. Teza

ta ma charakter religijno-metafizyczny, ale także przecież społeczny. I polityczny. Pozytywnym wzorem zachowania jest zawsze wykraczanie poza istniejące porządki, wrogiem – zastany ład. Trudno nie dopatrzeć się tu analogii do kulturowego sporu między „liberałami”, zwolennikami społeczeństwa otwartego, a „konserwatystami”, sporu, który w jakiejś mierze determinuje strukturę sfery politycznej i w dużej mierze porządkuje sferę debaty publicznej. I jest jasne, po której stronie sytuuje się pisarka.

Łatwo też dają się zidentyfikować polityczne konsekwencje sposobu, w jaki Tokarczuk opowiada o naszej historii. W Polsce – wciąż zamkniętej w narodowych przyzwyczajeniach – tworzy historię ponadnarodową, której podmiotami są nie zbiorowe byty, lecz różnorodne jednostki. Historia ziem odzyskanych to dla niej opowieść o domu, w którym mieszka polska i niemiecka rodzina, a kobiety mijają się przy kuchni. Nie jest to żadna sielska idylla, ale sposób patrzenia, który nie rozdziela tego, co splecione, nożycami nawykowych kategoryzacji. Zagłębiając się w historię i współczesność małych lokalnych społeczności, Tokarczuk potrafi też wyruszyć w globalny świat, w którym uwolnione od społecznych kontekstów jednostki ocierają się o siebie na lotniskach. Rzeczywistości te przenikają się nawzajem. Świat lokalnych, bliskich więzi nie jest przedmiotem nostalgicznych westchnień za dawnym porządkiem, a świat nowoczesnej wolności – przeraźliwą otchłanią. Ujawniają się w nich jedynie różne warianty naszej tożsamości, która może być lokalna, narodowa, globalna i indywidualna. Taka konstrukcja tożsamości tworzy miejsce dla Innego, dla różnorodności. Można więc powieści Tokarczuk potraktować jako projekt głębokiej przebudowy naszej zbiorowej tożsamości. I nietrudno wpisać ją w oś podziałów między „nacjonalistami” a „kosmopolitami”.

Podobnie rzecz się ma z tożsamością płciową czy seksualną. Bohaterki książek Tokarczuk bez względu na to, czy są samotne, czy zakorzenione w rodzinnych związkach, nie odgrywają konwencjonalnych ról płciowych. Również płeć nie jest niepodważalna, o czym przekonuje nas historia mnicha Paschalisa, który zapragnął być kobietą, oraz świętej Kumernis, która zamieniła się w mężczyznę (*Dom dzienny, dom nocny*). Sumeryjska Inanna w przepisany

micie (*Anna In w grobowcach świata*) przypomina natomiast, że główną regułą naszego świata wciąż pozostaje androcentryzm. Swój otwarty projekt tożsamościowy Olga Tokarczuk rozciąga także na zwierzęta, których cierpienia nie waha się porównywać z ludzkim.

Tokarczuk nie uprawia ostentacyjnej publicystyki, nie odwołuje się wprost do politycznych rozgrywek, nie daje jednoznacznych wskazówek, nie wpisuje się w konkretne spory i aktualne wydarzenia, a mimo to dość łatwo umiejscowić ją na mapie światopoglądowej, tak samo jak nietrudno dokonać przełożenia jej preferencji na język polityki. I operację taką można przeprowadzić na każdym pisarzu. Za każdą książką stoi jakiś światopogląd.

Literatura w poszukiwaniu nowej tożsamości

Polityka uprawiana przez literaturę, co widać wyraźnie na przedstawionym przykładzie, jest w dużej mierze polityką tożsamości i silnie z nią powiązaną polityką historyczną. Ta ostatnia zyskała legitymizację w dyskursie publicznym i stała się częścią polityki państwa dysponującego środkami formalno-prawnymi i decydującego chociażby o kształcie edukacji. Polityka tożsamości to z jednej strony bardziej mgławicowe, a z drugiej – specjalistyczne określenie. Realnie są to operacje na polskiej tożsamości narodowej, przybierające postać sporów o historię, odpowiedzialność zbiorową, stosunek do Unii Europejskiej, prawa kobiet i mniejszości seksualnych itp. Możemy je ukonkretnić, wymieniając dalsze spory angażujące opinię publiczną, a często przekładające się na konkretne rozwiązania polityczne: Jedwabne, stosunek do powstania warszawskiego, aborcja, *in vitro*, parytet, związki partnerskie, stosunek do osób homoseksualnych. Wspólnym mianownikiem jest pytanie: Kim jesteśmy? Kim się stajemy? A to z kolei wymaga przedefiniowania kategorii swój i obcy. Jeżeli nawet w dziełach literackich brakuje odniesień wprost do społeczno-politycznych konkretów, nie oznacza to braku odpowiedzi na ten zasadniczy problem. Z kolei odpowiedź taka ma konkretne implikacje polityczne. Odnosi się do podstawowego zadania politycznego, przed którym stanęła Polska w ostatnim dwudziestolecu – wpasowania się w struktury kapitalizmu i europejskiej demokracji.

Polacy i obcy

Na początku lat dziewięćdziesiątych wyraźnie zaznaczył się w Polsce nurt literatury, który zyskał miano „literatury małych ojczyzn”. Opisywano lokalne ojczyzny, a przede wszystkim ich często zmitologizowaną historię, przy czym dotyczyło to zwykle regionów tradycyjnie kojarzonych z silnymi konfliktami narodowościowymi: Kresów Wschodnich lub Ziemi Zachodnich, przyłączonych po II wojnie światowej. W tego typu literaturze wojna i okupacja pojawiały się jako okrutne kataklizmy z zewnątrz, mogące zniszczyć naturalne wspólnoty. Same te wspólnoty nie były jednak zainfekowane przemocą ani nienawiścią. W zgodzie żyli w nich Polacy, Ukraińcy, Żydzi i Niemcy. Jako rzecz naturalną pokazywano wielokulturowość i bezkonfliktowe współżycie rozmaitych religii. Miejsce żołnierza naszej lub wrogiej armii, agresora czy partyzanta zastąpił obraz wypędzonego cywila pchającego wózek z dobytkiem, który udało mu się uratować. Podmiotem historii nie były ścierające się narody, lecz cywile, normalni ludzie cierpiący tak samo w wyniku szaleństwa historii.

Literaturę taką powszechnie krytykowano za naiwność i sentymentalizm. Warto jednak spojrzeć na nią jako na pewien projekt społeczny, wyraźnie antynacjonalistyczny. Ludzie, nawet jeśli ich tożsamość kulturowa i religijna jest wyraźnie określona, występują tutaj jako jednostki, którym przysługuje taka sama godność, czyli te same ludzkie prawa. Przedmiotem konfliktu w lokalnej wspólnocie może być pole, ale nie abstrakcyjne interesy narodowe.

Szczególnie ważne miejsce w tym nurcie zajmuje literatura – często literatura faktu – dotycząca Żydów oraz Holocaustu. Opisywano przedwojenne miasteczka żydowskie i potworność Zagłady, często w sposób stawiający Holocaust w centrum historii, jako wydarzenie bez precedensu. Po latach milczenia miało to oczywiste znaczenie dla reinterpretacji polskiej historii, ale także wbudowywało w polską świadomość symbol o znaczeniu ponadlokalnym, jak się wydaje, bardzo ważny dla tworzenia powojennej wspólnej historii i wspólnej świadomości europejskiej.

Najmocniej jednak oddziaływały tutaj dwa eseje historyczne Jana Tomasa Grossa: *Sąsiedzi* i *Strach*. Dotyczyły one zbrodni popełnionych

przez Polaków na Żydach w czasie wojny i już po okupacji. Obie książki wywołały bardzo ostrą debatę, silnie polaryzując opinię publiczną. Pokazało to, że choć czytelnicy bez sprzeciwu zaakceptowali łagodną wersję antynacjonalistycznego multikulturalizmu, nie oznacza to ostatecznego pożegnania się z antysemityzmem i resentymentem wobec Niemiec czy braku odruchów nacjonalistycznych.

Warto też zwrócić uwagę na „geografię” polskiej literatury. Coraz częściej miejscem akcji wcale nie jest Polska. Polski autor może swobodnie umieścić akcję swojej powieści na przykład w czeskiej Pradze (*Praskie łowy* Aleksandra Kaczorowskiego). Do autorów krajowych dołączyli też autorzy z emigracji solidarnościowej i najnowszej, zarobkowej, stąd w polskiej prozie Niemcy, Francja, Skandynawia, Irlandia... Miejscem akcji *Biegunów* Olgi Tokarczuk jest już cały świat. Kategoria „Polak” nie tyle roztapia się w szerszych tożsamościach, ile staje się jedną z wielu możliwości.

Polak-katolik?

Fundamentalistyczny polski katolicyzm, kojarzony z ojcem Rydzykiem, Radiem Maryja i moherowymi beretami, jest negatywnym punktem odniesienia w bardzo wielu polskich powieściach i często łączy się z groteskowymi wręcz obrazami hipokryzji skrajnie prawicowych polityków (*Senność* Wojciecha Kuczoka). Do jego największych grzechów zaczęto jednak zaliczać także mizoginię (*Katoniela* Ewy Madeyskiej) czy homofobię (*Berek* Marcina Szczygielskiego). *Biało-czerwony* Dawida Bieńkowskiego to przede wszystkim satyra na tradycyjny model polskości, ale ze szczególnym podkreśleniem jego patriarchalizmu. Tradycyjny katolicyzm występuje w wielu powieściach o dojrzewaniu, owiany nutką nostalgii, a także w postaci neutralnie traktowanej obrzędowości – śluby, święta – w powieściach obyczajowych czy literaturze kobiecej. Nie łączy się jednak z głębszą refleksją metafizyczną czy etyczną. Wskazówki moralne Kościoła są przedstawiane jako niemożliwe do realizacji. W *Ciele obcym* Ziemkiewicza drogą dla katolika ulegającymgo popędowi seksualnemu okazuje się ostatecznie samobójstwo. Jedyną znaną mi powieścią, która w pozytywny sposób rozwiązuje ten dylemat, jest *Farciarz* Horubały. Bohater kocha Boga, sarmacką i ludową

polskość, mimo pewnych kłopotów dochowuje wierności małżeńskiej, dzięki niestosowaniu środków antykoncepcyjnych płodzi kilkoro dzieci, a w nagrodę otrzymuje sukces w kapitalistycznym świecie i nieprzerwaną satysfakcję seksualną. Jak widać, nie tylko tożsamość narodowa, ale także religijna ulega przeobrażeniom. Kato­licyzm wchodzi tu przede wszystkim w konflikt z emancypacyjnymi i indywidualistycznymi tendencjami nowoczesności, spychając na plan dalszy związek z tożsamością narodową.

Władza i społeczeństwo

Zniszczenie Solidarności i stan wojenny ostatecznie podzieliły Polskę na społeczeństwo i władzę komunistyczną. A może na tych, którzy ten podział uznawali za realny i najważniejszy, oraz na tych, dla których dziś już brakuje kategorii. Tego rodzaju sposób widzenia rzeczywistości został po 1989 roku przeniesiony na scenę polityczną, na której dłuższy czas ugrupowania postkomunistyczne przeciwstawiano partiom wywodzącym się z Solidarności. Zdarza się, że literatura wprost służy podtrzymaniu tego obrazu, jak przywoływana już *Dolina Nicości* Bronisława Wildsteina, przez prawicowych komentatorów porównywana do największych dzieł literatury polskiej.

Większość literatury radzi sobie jednak z tym podziałem nieco inaczej. Oczywiście komuniści to „oni”, a „my” jesteśmy bohaterami Solidarności albo ofiarami stanu wojennego. Mamy jednak też do czynienia z innymi obrazami PRL-u. Reżim nie jest krwawy, lecz szary i nieco śmieszny, a wspomnienia dawnych czasów niepozba­wione nuty nostalgii. Andrzej Stasiuk w *Jak zostałem pisarzem. Próba autobiografii* w ironiczny sposób pokazuje czasy późnego PRL-u jako – paradoksalnie – okres wolności, kiedy można było pić wódkę, czytać książki, słuchać muzyki, spotykać się z przyjaciółmi i przeżywać rozkoszny dreszcz emocji podczas antyrządowych demon­stracji. W powieści *Piaskowa góra* Joanny Bator, epickiej panoramie polskiej prowincji, właściwie nie widać przejścia między czasami komunizmu a Polską demokratyczną. Codzienne życie toczy się tak samo, a wielkie wydarzenia, na przykład strajki, pozostają niezauważone. Zmiana ustrojowa nie odmienia naszego życia.

Znamienne jest też to, że władza nadal pozostała w jakimś sensie obca. Składa się z byłych komunistów oraz przedstawicieli „naszego obozu”, którzy zostali przez nią zdemoralizowani. W najnowszej literaturze polskiej nie ma innego obrazu władzy niż skorumpowana, pełna hipokryzji, cyniczna, uzależniona od medialnych gier. Społeczeństwo natomiast to zwykli ludzie, którzy zmagają się z codziennymi kłopotami, w czym władza im nie pomaga, tylko raczej przeszkadza.

Kapitalizm – swój czy obcy?

Istnieje jeszcze inny, dość powszechny wariant pokazywania związków między społeczeństwem a władzą, przy czym jest to raczej system niż tradycyjnie pojmowana władza, a mianowicie system kapitalistyczny. W tym wypadku człowiek jest pokazywany jako wytwór – najczęściej korporacji. Takie powieści jak *Nic* Bierńkowskiego czy *Cudowna kariera Magdy M.* Magdaleny Miecznickiej ukazują ludzi przerobionych na miarę tego systemu.

Na pierwszy rzut oka polska proza jest jednoznacznie antykapitalistyczna. Innymi wytworami tego systemu, znajdującymi się zapewne w gorszej sytuacji niż ambitni pracownicy korporacji, są ofiary transformacji, ludzie nieprzystosowani do nowych warunków. Widzimy ich na przykład w powieściach Daniela Odiji, takich jak *Ulica* czy *Tartak*. Przed wszystkim jednak kapitalizm prowadzi do rozpadu dawnych form życia – rodziny, religii, tradycji. Nie oznacza to wcale żalu za utraconym tradycyjnym światem czy jego gloryfikacji – problemem jest raczej to, czy potrafimy czymś go zastąpić. Dorota Masłowska w *Wojnie polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* w znakomity sposób pokazuje przemieszanie dawnych i nowych języków, tworząc w efekcie całość groteskową i absurdalną. I towarzyszącą mu równie groteskową i absurdalną mentalność.

Tak naprawdę stosunek polskich pisarzy do kapitalizmu nie jest jednak jednoznaczny. Często kapitalizm jest pokazywany jako system sprowadzony z zewnątrz, na przykład w powieści Mariusza Sieniewicza *Czwarte niebo* przywozi go do małego miasta przybywający ze świata szatan (ktoś w rodzaju Wolanda) w różowej limuzynie. Gdyby jednak kapitalizm był rodzimy, uczciwy, bardziej związany

ze wspólnotą, byłby do zaakceptowania jako naturalny sposób życia. Poza tym w bardzo wielu polskich powieściach stanowi po prostu naturalne, przezroczyste tło. I można powiedzieć, że stał się częścią naszej zbiorowej tożsamości jako zbiór tworzących ją warunków – czasem okrutnych, czasem tylko uciążliwych, trochę nie-ludzkich, ale naturalnych i koniecznych.

Kobiety i geje

Po 1989 roku w Polsce ujawniły się dążenia emancypacyjne rozmaitych grup, z których najważniejsze to kobiety i mniejszości seksualne. Na początku lat dziewięćdziesiątych pojawiło się wiele pisarek, które w swojej prozie podejmowały problem opresji kobiet, specyfiki kobiecego doświadczenia i seksualności: Izabela Filipiak, Olga Tokarczuk, Manuela Gretkowska. Debatowano też, czym jest literatura kobieca. Jednocześnie kształtował się polski ruch feministyczny. Kwestia pozycji kobiet w społeczeństwie była publicznie dyskutowana, a wprowadzenie zakazu aborcji wywoływało gorące ideologiczne spory. To właśnie w tym kontekście książki pisane przez kobiety mogły być analizowane przez pryzmat koncepcji feministycznych, a pisarstwo kobiet stało się nie tylko faktem literackim, ale także społecznym i politycznym.

Tradycyjne relacje między kobietami a mężczyznami zostały podważone, choć nie zburzone. Mimo że większość narracji dotyczących relacji męsko-damskich nadal kończy się ślubem, warunki kontraktu ulegają zmianie, a powszechnie postulowanym wzorem jest partnerstwo.

Po 2000 roku w podobny sposób zaczęła funkcjonować literatura gejowska – chociaż książki gejowskie istniały już przedtem. Wcześniej homoseksualizm był jednak silnie tabuizowany i najczęściej pojawiał się w sposób ukryty. Głośnym wyłomem stała się książka Michała Witkowskiego *Lubiewo*, pokazująca świat ciot, homoseksualnych dziwadeł przebierających się za kobiety w czasach PRL-u. W innych powieściach gejowskich homoseksualni bohaterowie nie są już dziwadłami, lecz ludźmi takimi samymi jak wszyscy, domagającymi się dla siebie takich samych praw. W ten sposób w literaturze gejowskiej znajdują wyraz dwa aspekty emancypacji: ujawnienie

inności oraz konieczność wpisania jej w „normalność”. Warto zauważyć, że dziś gej czy lesbijka stali się pełnoprawnymi bohaterami polskiej prozy „heteroseksualnej” i coraz bardziej oczywiste jest, że „my” to nie tylko polscy katolicy heteroseksualni mężczyźni. Nawet jeżeli – jak w *Ciele obcym* – gej jest postacią odrażającą, i tak oznacza to nie tylko poszerzenie pola literatury, ale też wprowadzenie do świadomości zbiorowej rozszerzonego wariantu tożsamości oraz zakwestionowanie naturalności heteronormy.

Polityka literatury

Różnym związkom literatury i polityki można przyporządkować trzy typy literatury: *literatura o polityce*, która skupia się na tradycyjnych instytucjach władzy i grach prowadzonych w ich ramach; *literatura polityczna*, która świadomie włącza się w aktualne konflikty polityczne; *literatura mająca implikacje polityczne*, podlegająca interpretacji również w tych kategoriach. Najszerszym, obejmującym wszystkie te możliwości terminem jest *polityka literatury*. Takie podejście do literatury wymaga uwzględnienia kontekstów ideologicznych oraz istniejących praktyk społecznych. Dopiero przez odniesienie do nich ujawniają się implikacje polityczne książek pozornie apolitycznych.

Podejście to nie stoi w sprzeczności z akceptacją autonomii kultury ani nie zakłada jej instrumentalnego podporządkowania opcjom światopoglądowym, ideologiom czy politycznym bataliom. Jeśli niekiedy literatura to czyni, robi tak na własne życzenie, jako podmiotowy uczestnik szerszych gier społecznych. Takiej wizji literatury odpowiada obraz społeczeństwa jako płynnej przestrzeni nieustannego ustanawiania i negocjowania znaczeń, splotu wzajemnie wpływających na siebie działań o nieprzewidywalnych efektach. Literatura jest tutaj polem zróżnicowanej aktywności, które pozostaje w wielorakich związkach z innymi polami, między innymi z szeroko rozumianym polem politycznym. I z tej perspektywy jest jednym z możliwych sposobów uprawiania polityki.

Jaką politykę prowadziła literatura w demokratycznej Polsce w ciągu ostatnich dwudziestu lat?

Zróżnicowaną. W dużej mierze, szczególnie w przypadku literatury popularnej, wspierała *status quo*, podtrzymywała i naturalizowała istniejący porządek, dostosowując się do zmian, wyczuwając społeczne nastroje, których sprawdzianem stawała się sprzedaż. Trzeba jednak dodać, że poza umiejętnością dostosowania do powszechnej mentalności nie bez znaczenia była też sprawność narracyjna i wartości literackie. Literaturę taką możemy nazwać literaturą zgody.

Poza tym literatura krytykowała i projektowała. Dominująca opinia, że polskiej literaturze nie brak radykalnego krytycyzmu, ale brak konstruktywnych projektów, nie wydaje się słuszna. Nie były to jednak projekty ładu społecznego, lecz tożsamości – od połączenia sarmatyzmu, katolicyzmu i kapitalizmu u Horubały do kosmopolitycznego rozmycia wszystkich tożsamościowych kategorii u Tokarczuk. Istnieje jednak dość oczywisty związek między tożsamością, typem ładu społecznego a konkretnymi rozwiązaniami politycznymi. I jednym z zadań badaczy polityki literatury jest pokazywanie takich związków. Należy przy tym zawsze pamiętać, że badanie polityki literatury jest zawsze badaniem tylko jednego jej aspektu.

Summary

Literature may have various connections with politics. It might be literature which speaks about politics focusing on traditional authority institutions. Or, political literature which consciously takes part in current conflicts. And finally, literature that has political implications and is open to political interpretations.

These are the three ways of dealing with politics in literature. What has been the politics of literature in democratic Poland in the last 20 years?

To a great extent – and this particularly concerns popular literature – it supported the status quo, maintained and naturalized the existing order. Such literature may be called literature of conciliation.

Additionally, literature criticized traditionalism, deficiencies of post-politics and capitalism. It is hard to find in it projects that aim at creating alternative social orders; instead, there are identity-related propositions: from the combination of sarmatism, Catholicism and capitalism to the cosmopolitan blur of all identity categories. However, there is quite an obvious link between identity, social order and specific political solutions.

BŁAŻEJ WARKOCKI

Świat poprzestawiany.
Literatura, opowieści emancypacyjne
i przełom epistemologiczny

Pełzająca zmiana

Literatura polska ostatnich dwóch dekad podlegała wielu fluktuacjom, zmianom, krytycznoliterackim prześwietleniom; stanowiła obiekt zarówno entuzjastycznych, jak i nieprzychylnych projekcji. Coraz wyraźniej wchodziła w konszachty z dużymi mediami¹ (choć sama przecież też stanowi medium). Rozpoczęła się od nadziei na zmianę, którą najlepiej oddają stosowane podówczas metafory: eksplozja, zmierzch, zanik – ich wspólne pole semantyczne oddaje smak oczekiwań. Istota zmiany miała przebiegać od jedności („centrali”) do wielości. Nadzieje były jednak w dużej mierze płonne – centrala, w innej formie, powróciła². Po drodze pojawiła się za to inna zmiana: wyraźna, uporczywa i w swoisty sposób rewolucyjna. Opisuje ją w trybie luźnej opowieści Kinga Dunin:

Żyjemy w świecie, gdzie jakaś część ludzi jest odmiennej orientacji seksualnej, ale jakby się wzięło mainstreamową literaturę sprzed 2000 roku, to ona jest zaludniona przez samych heteryków. W tej chwili mogę powiedzieć

¹ Tego dotyczył główny zarzut Grzegorza Musiała w tekście, który rozpoczął pierwszą dużą dyskusję na temat „młodej” literatury: G. Musiał, *Wielki impresariat*, „Tygodnik Powszechny” 1995, nr 1.

² Por. P. Czapliński, *Powrót centrali. Literatura w nowej rzeczywistości*, Kraków 2007. Autor odwołuje się do artykułów M. Janion, J. Jarzębskiego i J. Sławińskiego.

– z ręką na sercu, bo ze względu na Nike drugi rok czytam bardzo dużo polskiej literatury – że w prawie każdej książce pojawia się gej albo lesbijka. Jeśli ktoś chce stworzyć tak zwane tło społeczne i buduje wokół bohatera różne postacie, to wśród nich jest gej lub lesbijka. Zwykle na drugim planie. (...) Jakby skończył się czas szafy, ukrytego stabuizowanego homoseksualizmu. Nie w tym sensie, że skończyła się homofobia lub szafa indywidualna, ale kulturowo³.

Co wynika z tego krótkiego fragmentu? Po pierwsze, na przełomie wieków XX i XXI dokonała się skokowo ilościowa i jakościowa zmiana. Świat przedstawiony polskiej prozy zyskał nowych bohaterów, dotąd prawie nieobecnych. Fakt ten nie może nie wpływać na resztę tego świata, choćby tylko przez swoistą denaturalizację tożsamości heteroseksualnej. Innymi słowy: bohater nie może nie mieć seksualnej tożsamości, jej oczywistość ulega tematyzacji. Po drugie, tabu homoseksualne uległo osłabieniu. Nieobecność homoseksualności przed 2000 rokiem (pozostańmy przy tej orientacyjnej dacie) nie dotyczyła przecież tylko polskiej prozy, lecz wszystkich tekstów kultury. Również książek krytycznoliterackich, teoretycznych, kulturoznawczych. Ogólnie rzecz biorąc, takich, które interpretowały polską kulturę i stanowiły jej wykładnię. We wszystkich tego typu pozycjach słowo „homoseksualizm” pojawiała się nadzwyczaj rzadko i w sposób wyalienowany, bez związku z innymi faktami kultury; słowo „homofobia” – właściwie nigdy (niewątpliwy i szlachetny wyjątek stanowi tu dyskurs feministyczny rozwijający się po roku 1989⁴). Po prostu nikt nie widział ani homoseksualizmu, ani ewentualnego problemu, ani jego związków z polską kulturą.

German Ritz (szwajcarski polonista, który uprawomocnił refleksję na temat męskiej homoseksualności w dyskursie polonistycznym) jeszcze w 2002 roku zwracał uwagę na badawcze tabu: „A co

³ *Biseksualizm czy kapitalizm? Rozmawiają Kinga Dunin i Igor Stokfiszewski*, „Krytyka Polityczna” 2009, nr 19, s. 84–85.

⁴ K. Dunin, *Tao gospodyni domowej*, Warszawa 1996; G. Borkowska, *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*, Warszawa 1996; S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 1999.

słyhać na ten temat u Słowian? Słowianie milczą”⁵. Używał przy tym wyraźnego toposu z repertuaru tabuizacji (milczenie). Jednocześnie zauważał, że brak refleksji wynikał „nie tylko z powodu zapóźnienia, na które najczęściej przy takich okazjach się wskazuje, lecz również ze względu na odmienność kulturową”⁶. A jednak warto tę odmienność postrzegać właśnie w kategoriach „czystości i zmazy”⁷, a zatem tabu, któremu podlegała zarówno literatura, jak badania na jej temat, a w końcu kultura polska w całości. Fakt ten potwierdza artykuł Stefana Chwina *Strefy chronione. Literatura i tabu w epoce pojałtańskiej* opublikowany w „Res Publice Nowej” w 1995 roku⁸. Nie dlatego, że autor wskazuje na tabu homoseksualności, ale dlatego, że go w ogóle nie wymienia (potwierdzając tym samym swoistą „świętość” tabu). Homoseksualność była niewyraźna i nie podlegała dyskursywizacji.

W pierwszej dekadzie XXI wieku rzecz zaczęła rewolucyjnie ewoluować, i to we wszystkich obszarach kultury. To, co niewypowiedzialne, stało się atrakcyjnym tematem literackim i medialnym. Być może warto zatem skonstatować, że w ciągu ostatnich dwóch dekad dokonał się w polskiej kulturze swoisty *przełom epistemologiczny*⁹. W takiej wizji nie chodziłoby wyłącznie o tych kilka powieści mniej lub bardziej gejowskich¹⁰, które się w owym czasie pojawiły,

⁵ G. Ritz, *Niś w labiryncie pożądania. Gender i płeć w literaturze polskiej od romantyzmu do postmodernizmu*, przeł. B. Drąg, A. Kopacki, M. Łukasiewicz, Warszawa 2002, s. 53.

⁶ Tamże, s. 53.

⁷ M. Douglas, *Czystość i zmaza*, przeł. M. Bucholc, wstęp J. Tokarska-Bakir, Warszawa 2007.

⁸ S. Chwin, *Strefy chronione. Literatura i tabu w epoce pojałtańskiej*, „Res Publica Nowa” 1995, nr 10. Autor analizuje tutaj tematy zakazane w literaturze PRL-u.

⁹ W wykrystalizowaniu się głównej tezy niniejszego tekstu wydatnie pomogła mi dyskusja w warszawskiej „Lambdzie” (24.04.2009), w której brali udział: Tomasz Basiuk, Kinga Dunin, Krzysztof Tomasik, Bożena Umińska-Keff. Pierwsze intuicje i tezy publikowałem w formie recenzji.

¹⁰ Najbardziej drobiazgowo homoseksualne wątki literatury lat dziewięćdziesiątych XX wieku wyluskuje Urszula Glensk w książce *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*, Kraków 2002. Książka ma silnie moralizatorskie funkcje, w związku z czym różne wersje homoseksualności istnieją w niej po to, by je potępić.

ani o medialną fetyszyzację homoseksualności, ani nawet o polityzację homofobii, która przy tej okazji się dokonała. Chodziłoby o swoiste tektoniczne tąpnięcie kultury, które odsłoniło to, co niewidoczne, i pozwoliło mówić o tym, co otaczały obiegi milczenia. Dopiero taka całościowa antropologiczna wizja pozwala lepiej zrozumieć zmiany, które zaszły w świecie przedstawionym polskiej literatury współczesnej.

Epistemologia ukrycia nadawała spójność homoseksualnej tożsamości przez (przynajmniej) cały wiek XX¹¹. Dziś można by sądzić – po kolejnych akcjach, paradach, dyskusjach i książkach – że ten rodzaj przymusu zniknął. A jednak zainteresowanie każdym kolejnym coming outem (zwłaszcza niedobrowolnym) wydaje się wręcz wzrastać – jako niespodzianka i rozkosz. A przecież nie taki jest cel polityki emancypacyjnej. Bycie osobą homoseksualną nie powinno wzbudzać niezdrowego, naładowanego tajną rozkoszą zainteresowania, lecz stanowić fakt raczej zwyczajny. Być może zatem obserwujemy „fantazmatyczny powrót” przymusów związanych z „jawną tajemnicą” homoseksualnej tożsamości. Dziś, czyli w okresie epistemologicznego przełomu.

Konieczne retrospekcje

Współczesny przełom epistemologiczny odsyła do swojego poprzednika, widocznego dziś dużo lepiej niż kiedykolwiek. Jest nim przełom wieku XIX i XX. To wówczas płeć, seksualność i ambiwalencja z nimi związana uzyskała swą poczesną reprezentację, także, choć nie wyłącznie przecież, w literaturze. „Na początku była chuć (...) chuć to prasiły życia, rękojmia wiecznego rozwoju, (...) jedyna istota bytu. To siła, co sprowadza mieszanie się i rozdzielanie, twórczyni, pokarm, niszczycielka” – pisał u progu epoki Stanisław Przybyszewski w *Requiem aeternam*. „W XIX wieku Eros zaczyna odgrywać coraz ważniejszą rolę, zawłaszcza w okresie *fin de siècle*’u”¹²

¹¹ E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Los Angeles 1990.

¹² *Literatura Europy. Historia literatury europejskiej*, red. A. Benoit-Dusaosoy, G. Fontaine, Gdańsk 2009, s. 696.

– czytamy w świeżym podręczniku historii literatury europejskiej. I dalej: „Obok chorobliwej wizji miłości erotycznej, obok pokusy odżegnania się od wszelkiego kontaktu z płcią przeciwną pojawia się w epoce *fin de siècle*’u jeszcze trzeci sposób rozwiązywania problemów związanych z seksem: swobodne oddanie się fantazmatom wyzwolonego erotyzmu”¹³. A jednak z dzisiejszej perspektywy (odsłoniętej dzięki kryzysowi epistemologicznemu) „chorobliwe wizje miłości” są symptomem i realizacją czegoś głębszego: „kryzysu definicji homo/heteroseksualności”¹⁴. Ma to związek z wpływową tezą Michela Foucault, która dotyczyła „skonstruowania homoseksualisty” w wieku XIX. Przypomnijmy znany fragment *Historii seksualności*:

Dziewiętnastowieczny homoseksualista zyskał osobowość: posiadał przeszłość, historię i dzieciństwo, charakter, sposób życia, a także morfologię wraz z niewłaściwą anatomią i być może zagadkową fizjologią. Bez reszty zamyka się w swej seksualności, jest w nim wszechobecna: ukryta we wszystkich zachowaniach (...). Nie zapominajmy, że psychologiczna, psychiatryczna, medyczna kategoria homoseksualizmu powstała w dniu, gdy ją scharakteryzowano – za datę narodzin przyjąć można słynny artykuł Westphala z roku 1870 o „odmiennych doznaniach seksualnych” (...). Homoseksualizm okazał się jedną z postaci seksualności z chwilą, gdy z zakresu praktyk sodomicznych przeniesiono go na swego rodzaju androgynię wewnętrzną, na hermafrodytyzm duszy. Sodomita był odszczepieńcem, homoseksualista jest teraz gatunkiem¹⁵.

Teza Foucault miała ogromne znaczenie, zwłaszcza w kwestii historyzowania definicji seksualności, bywała też wielokrotnie krytykowana (w wersji radykalnej bowiem wynikałoby z niej, że

¹³ Tamże, s. 698. Skądinąd zastanawia silnie oceniający język w tej części z założenia nowoczesnego i normatywnego podręcznika. Kawalek dalej dowiadujemy się na przykład, że Leopold von Sacher-Masoch „opisywał rozkosz zrodzoną z popelniania ohydnych grzechów”, a ponadto utrzymywał „że jedynie praktyki masochistyczne mogą dostarczyć seksualnego zaspokojenia” (s. 698).

¹⁴ E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology...*, dz. cyt., s. 3.

¹⁵ M. Foucault, *Historia seksualności*, przeł. B. Banasiak, T. Komendant, K. Matuzewski, wstęp T. Komendant, Warszawa 1995, s. 45.

homoseksualista jako byt tożsamościowy, a także homoseksualiści jako zbiorowość z poczuciem swej odrębnej tożsamości nie istnieli przed XIX wiekiem). Ma też swoje zalety – zwraca uwagę na systemowe znaczenie „homoseksualisty”, który w tym ujęciu jest „produktem” zmian w organizacji kapitalizmu i rodziny, słowem: nowoczesności. Co więcej, wskazuje na problematyczność i wewnętrzne sprzeczności konceptu „tożsamości homoseksualnej” w XX wieku i denaturalizuje rzekomo symetryczną opozycję homo/hetero. Tę kwestię rozwija Eve Kosofsky Sedgwick w pracy o znamienym tytule *Epistemology of the Closet*, gdzie czytamy:

Foucault, a także inni historycy twierdzą, że mniej więcej w XIX wieku w europejskiej myśli zachodzi zmiana, a mianowicie myśl owa przechodzi od postrzegania jedнопłciowej seksualności jako sprawy zakazanych i wyizolowanych działań genitalnych (za które mógłby zostać pociągnięty do odpowiedzialności każdy, kto w ogólności nie utrzymuje pod ścisłą kontrolą swych chuci) do postrzegania jej jako funkcji stabilnej definicji tożsamości (a zatem czyjaś struktura osobowości może zostać naznaczona jako homoseksualna, nawet jeśli owa osoba w ogóle nie podjęła żadnej aktywności genitalnej). W ten sposób, jak pisze Alan Bray, „mówienie [w renesansie] o danej osobie jako o homoseksualiście bądź niehomoseksualiście jest anachronizmem i tropem mylącym”; dopiero czasy między Wilde’em a Proustem były rozrzutnie produktywne w próbach nazywania, wyjaśniania i definiowania tego nowego rodzaju istoty. Projekt był tak palący, że zasiał wściekłość dystynkcji w obrębie jeszcze nowszej kategorii – mianowicie heteroseksualisty¹⁶.

A zatem w drugiej połowie XIX wieku wraz z rozwojem nauk medycznych w procesie „erotycznej specjacji” „homoseksualista stał się gatunkiem”. Mało sympatycznym, dodajmy. Jak czytamy w *Historii życia prywatnego*:

Stan pośladków, rozluźnienie zwieracza, lejkowatość odbytu czy kształt i rozmiar członka świadczą o przynależności do tego nowego gatunku. Również „krzywe usta”, „bardzo krótkie zęby, grube, wywrócone na zewnątrz, zniekształcone wargi” świadczą o praktykowaniu seksu oralnego.

¹⁶ E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology...*, dz. cyt., s. 87 (tłum. moje).

Pederasta, monstrum w nowej galerii potworów, ma wiele wspólnego ze zwierzęciem...¹⁷.

Potwór ów będzie pod różnymi postaciami straszyl przez cały wiek XX także w Polsce. Symptomatyczne wydaje się tu pierwsze zdanie z popularnego w latach trzydziestych tłumaczenia *Homoseksualizmu* Adlera (istotnego skądinąd dla Tadeusza Brezy jako autora *Adama Grywałda*): „Zagadnienie homoseksualizmu wyłania się w społeczeństwie jak straszliwy upiór”¹⁸, po którym następuje rozwinięcie tej wysoce gotyckiej metafory. Z tej perspektywy interpretacyjnej wyraźniej widać, dlaczego reakcja na billboardy akcji „Niech nas zobaczą” przypominała polowanie na wampiry.

Michel Foucault podkreślał zwłaszcza wagę dyskursów jurydycznych, które uzupełniały medycynę – przez kryminalizację i penalizację nowego gatunku ludzkiego. Praktyki te miały oczywiście spore znaczenie dla literatury, i to w najbardziej podstawowym sensie. Dla wielu pisarzy (np. takich jak Oscar Wilde, ale przecież nie tylko) wprowadzenie antyhomoseksualnych aktów prawnych oznaczało nieustanne zagrożenie egzystencji i – nazwijmy to w ten sposób – brak możliwości pisania „wprost”¹⁹. W Polsce, jak wiadomo, homoseksualność zdekryminalizowano dość wcześnie (już w 1932 roku), co jednak nie zmienia konsekwencji samej logiki dyskursu.

Powtórzmy: zgodnie z tezą Foucault w drugiej połowie XIX wieku „dyskurs osób” przechodzi w „dyskurs tożsamości”, a grzech zamienia się w chorobę. Nie oznacza to oczywiście, że wcześniej „było lepiej”, przeciwnie, przejawy tego, co moglibyśmy nazwać nieco ahistorycznie homofobią, były bestialskie. Drobiazgowo uzasadnienie tej tezy

¹⁷ *Historia życia codziennego*, red. M. Perrot, przekład zbiorowy, t. IV, Wrocław 2006, s. 677. Cyt. za: P. Oczko, *Dlaczego nie chcę pisać o staropolskich samcożniakach? Przyczynek do „archeologii” gay studies w Polsce*, „Teksty Drugie” 2008, nr 5, s. 40.

¹⁸ A. Adler, *Homoseksualizm. Trening erotyczny i erotyczny odwrót*, przeł. T. Fajans [pseud. Dr Taff], Warszawa [i in.] 1935, s. 5. Na ten cytat zwrócił mi uwagę Tomasz Kaliściak.

¹⁹ Por. J. Bristow, *Effeminate England. Homoerotic Writing After 1885*, New York 1995.

na polskim gruncie pozostawmy historykom. Chodzi raczej o konsekwencje metodologiczne tezy Foucaulta: po pierwsze, od drugiej połowy XIX wieku można całkiem zasadnie mówić o istnieniu homoseksualisty; po drugie, należy bardzo ostrożnie podchodzić do rzutowania współczesnych kategorii tożsamościowych na czasy odległe. A zatem na przykład niejaki Wojciech z Poznania, „noszący się za babę”, który wziął ślub z mężczyzną w 1561 roku i „za wykroczenie przeciw naturze spalony został”, niekoniecznie jest gejem, a nawet protogejem, co rzecz jasna nie przekreśla genealogicznych analiz seksualności staropolskiej ani sensowności współczesnych empatycznych gejowskich utożsamień z losem Wojciecha w artykule, z którego został zaczerpnięty powyższy przykład²⁰. Więcej: konstruktywizm i genealogiczne podejście do tożsamości pozwala przyrzeć się krytycznie temu, co już dobrze znamy. Także w okresach poprzedzających „wynalezienie homoseksualisty”.

Dobrym tego przykładem może być wspomnienie Marii Janion zawarte w *Niesamowitej Słowiańszczyźnie*, gdzie czytamy:

Pamiętam, jakie oburzenie wśród specjalistów wzbudziło domniemanie Jana Kotta: po zapoznaniu się z korespondencją filomatów rzucił podejrzenie, że byli chyba homoseksualistami. Nie idzie jedynie o „całowanie usteczek” Antoniego Edwarda Odyńca, lecz o młodzieńczą ideę miłości-męskiej przyjaźni, którą wykladał Mickiewicz w listach do Jana Czeczota²¹.

Obserwacja Kotta odsyła nas do koncepcji „romantycznej przyjaźni/miłości”, która opiera się na dystrybucji bliskości i intymności „pomiędzy mężczyznami” i „pomiędzy kobietami” innej niż dwudziestowieczna. Studenci dziewiętnastowiecznego Oxfordu (a byli to wyłącznie mężczyźni) na spacerach chadzali parami, trzymając się za ręce, co dzisiaj rzecz jasna musiałoby wywołać jednoznaczne skojarzenia, wówczas jednak – niekoniecznie. Wspomnijmy również Wertera, mężczyznę sentymentalnego, który w związku z niemożnością połączenia się z ukochaną raz po raz zalewa się łzami,

²⁰ P. Oczko, *Dlaczego nie chcę pisać...*, dz. cyt. s. 36.

²¹ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2006, s. 270.

czego nie uczyniłby dziś żaden filmowy czy powieściowy amant. Zajrzyjmy również do *Neoromantyzmu polskiego* Juliana Krzyżanowskiego, gdzie odnajdziemy bardzo charakterystyczne zdjęcie – na kolanie Stanisława Przybyszewskiego siedzi dużo odeń młodszy poeta Wacław Grubiński, dodatkowo obejmując ramieniem autora *Regiem aeternam*²².

Wiktoriańska tradycja romantycznej jednopłciowej przyjaźni była bardzo powszechna i jest dziś świetnie opisana. Można powiedzieć, że dyskurs medyczno-jurystyczny zabił jej niewinność, stwarzając odrażającą figurę „pederasty” i – w nieco inny sposób – inwertki. Zofia Nałkowska już nigdy nie powtórzy opowieści podobnej do tej, jaką można znaleźć w pierwszym tomie jej pensjonarskich wspomnień z 1900 roku:

Na pensji bardzo lubię Helę Landsberg. Nie przeszkadza mi to jednak czuć dysonansu między jej oczami rusalki a pozbawioną wszelkiego polotu indywidualnością. Przedwczoraj stałam z tą Helą na schodach brudnych i niepachnących, na drodze z jednej sali do drugiej, przy oknie, unosiłam się jak zwykle nad jej cudną urodą i całowałam jej białą, ciepłą szyję, wyobrażając sobie, co by na moim miejscu czuł mężczyzna. Zazdroszczę temu, kto będzie ją kiedyś kochał – taka jest potulna i uległa, tak słodko odpowiada na pocałunki²³.

Jaki z tego wniosek? Czy romantyczna przyjaźń to przyjaźń czy kochanie? Czy ma wymiar seksualny? Czy to homoseksualizm? Historiografia inspirowana genealogią Foucault pokazuje, że nie tylko granica między tym, co męskie i kobiece jest zmienna (choć nie arbitralna), płynna jest również granica między tym, co uważano za seksualne i nieseksualne, z całą skomplikowaną sferą „pomiędzy”. Polska romantyczna jednopłciowa przyjaźń/miłość z całą pewnością zasługuje na drobiazgową analizę w nieuprzedzonym kontekście

²² J. Krzyżanowski, *Neoromantyzm polski 1890–1918*, Wrocław 1971, ilustracja między stronami 32 i 33.

²³ Z. Nałkowska, *Dziennik 1899–1905*, opracowanie, wstęp i komentarz H. Kirchner, Warszawa 1975, t. I, s. 73 (fragment zapisu z 20 II 1900). Cytat odnalazłem dzięki pracy: I. Filipiak, *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej*, Gdańsk 2007.

teoretycznym. Z całą pewnością też nie należy na nią bezrefleksyjnie rzutować równie historycznej kategorii heteroseksualisty.

We wspomnieniu Marii Janion najbardziej współczesny – i sam w sobie podatny na (psycho)analizę – pozostaje ów z gruntu nowoczesny szok specjalistów. Konsekwencją „skonstruowania homoseksualisty” są bowiem podejrzania o homoseksualizm i swoista kulturowa paranoja. To nasze nowoczesne „dziedzictwo”.

Biografie, żaloba, symptom

Ze względu na przełom epistemologiczny polscy pisarze (głównie XX wieku) zyskują tożsamość seksualną, która wcześniej była przezroczysta. Rzecz jest najlepiej widoczna w książce Krzysztofa Tomasika *Homobiografie* oraz w językach jej odbioru. Autor zebrał w swojej pracy kilkanaście szkiców na temat postaci polskiego kanonu parających się piórem – w większości bardzo znanych. Interesował go – nie ukrywajmy – głównie (pewny bądź tylko możliwy) homoseksualizm.

Krzysztof Tomasik wpisuje się w pewną tradycję – poszukiwania symbolicznej homoseksualnej genealogii. Odnajdywania, wykopywania, odkrywania przodków, białych braci i siostr, dzięki którym można nadać sens życiu i umościć się w kulturze, która skazała osoby homoseksualne na przymusowe milczenie. Tomasik nie jest pierwszy. W swojej obszernej monografii literatury homoseksualnej Gregory Woods podaje, jak to między kartkami bibliotek dziewiętnastowiecznego Oxfordu sympatyczni młodzi dżentelmeni robili spisy prawdziwych i mitycznych kochanków homoseksualistów²⁴. Takie spisy, mniej lub bardziej zakamuflowane, można również odnaleźć w twórczości Jerzego Andrzejewskiego czy Grzegorza Musiała. Niestrudzonym gejowskim biografem (już fazy emancypacyjnej) był Marcin Krzeszowiec²⁵.

²⁴ G. Woods, *Gay Literature. The Male Tradition*, New Haven and London 1998, s. 2–3.

²⁵ Marcin Krzeszowiec w gejowskim piśmie „Inaczej” w latach dziewięćdziesiątych przedstawił szereg biografii znanych polskich pisarzy. Metoda autora była charakterystycznie „paranoiczna”, oparta na różnorodnych znakach homoseksualności (np. oczywistym dowodem homoseksualizmu bywał bliski związek z matką).

Książka Tomasika nie jest zbiorem fascynujących plotek z życia seksualnego intelektualistów. Przeciwnie. *Homobiografie* uświadamiają czytelnikowi, że homoseksualność to nie „obyczajówka”, tylko fakt społeczno-kulturowy, część polskiej kultury, ważna o niej opowieść. Istnieje bowiem różnica między tym, co prywatne, a tym, co intymne. Tomasik w swojej książce – jak każdy autor biografii, co wynika z samej definicji gatunku – zajmuje się życiem prywatnym swoich bohaterów. Co więcej, wykazuje dużo szacunku i zrozumienia wobec ich wyborów życiowych. A jednak czytelnik znający *Homobiografie* wyłącznie z recenzji prasowych mógłby podjąć (mylnie) wrażenie, że autor zajmuje się kwestiami intymnymi, czyli *stricte* seksualnymi. Ta sprawa znalazła poczesne miejsce w tekstach Dariusza Nowackiego²⁶ i Jerzego Sosnowskiego²⁷. Z perspektywy psychoanalitycznej podejrzliwości są to zachowania symptomatyczne: autorzy wybierają świadomie skandalizujący szczegół (który zapieknie krytykują), nie zauważając wymowy całości. Chcą zatem w kwestii homoseksualnej dostrzegać „seks”, a nie „uznanie” (*Annerkenung, recognition*), o które w istocie toczy się tu gra.

Homobiografie obrazują pewien paradoks. Autor nie korzystał z jakichś tajnych źródeł, wykorzystał wcześniej dostępne materiały (głównie opublikowane dzienniki i listy). W jakimś sensie mówi to, co wszyscy i tak wiedzą. A jednak „to” było długo kamuflowane i nie podlegało kulturowej obróbce i interpretacji. Było tajemnicą, ale „jawną” (wszelkie „jawne tajemnice” mają projekcyjną moc wyszukiwania kozłów ofiarnych). Dałoby się też zapewne sporządzić słownikową broszurkę strategii eufemizujących homoseksualność: jak powiedzieć, żeby nie powiedzieć albo nie powiedzieć do końca. W tym sensie książka Tomasika nazywa „jawną tajemnicę” tożsamości homoseksualnej i pokazuje, że funkcjonuje ona w samym centrum polskiej kultury. Jest jej istotną częścią.

Książka opisuje również pewną nieprzepracowaną żalobę, którą jawna tajemnica podtrzymuje. Weźmy przykład Jana Lechonia. Cudowne dziecko polskiej literatury, homoseksualista-konserwatysta,

²⁶ D. Nowacki, *Niedźwiedzia przysługa*, „Gazeta Wyborcza” z 27 maja 2008.

²⁷ J. Sosnowski, *Gej przed Noblem*, „Przekrój” z 12 czerwca 2008.

antykomunista, samobójca, wokół którego odprawiono wiele rytuałów „chowania w szafie”, obecnie również figura prawicowego dyskursu (gdzie występuje w roli „dobrego homoseksualisty”). Jak wynika z książki Tomasika, sporo zrobiono, żeby nie można było porozmawiać z Aubreyem Johnstonem (zamieszkałym w USA), długoletnim partnerem Lechonia. Biografowie byli odsyłani z kwitkiem, a Johnston w najlepszym razie lekceważony jako „nikt”. To nie tylko strata dla polskiej kultury, ale również przemoc symboliczna wobec konkretnego człowieka. Bo nie chodzi tylko o – często dziś podnoszone – prawo do legalnego związku. Chodzi również o prawo do legalnej żałoby²⁸. O to, żeby można było wyrazić publicznie ból, do czego każda osoba heteroseksualna (po śmierci żony czy męża) ma prawo.

Czy Aubrey Johnston był na pogrzebie Lechonia? A może to on powinien go zorganizować? W istocie jego historia była bardzo dramatyczna: w momencie samobójstwa partnera przebywał w Europie i przez kilka miesięcy wysyłał listy do zmarłego Lechonia, nie wiedząc, że ten nie żyje. Szybko stał się nielegalny, bez prawa do wspomnień. I bez najważniejszego: prawa do legalnej żałoby. Takich historii w książce Tomasika jest więcej.

Dziś zatem należałoby sobie powiedzieć jasno: obrońcy homoseksualnej „szafy” działają na szkodę polskiej kultury. Wywiad-rzeka z Johnstonem byłby tu ogromnym wkładem; mógłby ukazać się na przykład w bibliotece „Więzi”, która specjalizuje się w Lechoni. Byłaby to książka fascynująca i ogromnie ważna. Jednak akcja obrońców „szafy” się powiodła. Aubrey Johnston zmarł w 2003 roku i nic już nie powie.

Homobiografie doczekały się obfitej recepcji, pod każdym względem zróżnicowanej. Można wręcz dojść do wniosku, że książka Tomasika spełniła rolę *nazwania* homoseksualnej tajemnicy w polskiej kulturze. W bezpretensjonalny, kompetentny sposób Tomasik opowiada rzeczy oczywiste, choć powikłane: homoseksualne żywoty

²⁸ O tym aspekcie żałoby pisała na polskim gruncie – za Judith Butler – Joanna Mizelińska w książce *Płeć, ciało, seksualność. Od feminizmu do teorii queer* (Kraków 2006).

wielu aktorów polskiego kanonu. Interesująco rozłożyły się reakcje liberalne i konserwatywne. Tomasz Terlikowski na przykład ogłosił, że mamy do czynienia z „apoteozą grzechu”, choć Iwazkiewicz pod koniec życia błogosławił swój stan małżeński – więc może nie tak do końca. Wypowiedzi „liberałów” (nazwijmy ich w ten sposób umownie), na przykład Dariusza Nowackiego i Jerzego Sosnowskiego, układają się we wspólny głos strażników „homoseksualnej szafy”.

Ogólnie rzecz ma się tak: wedle konserwatystów *Homobiografie* to agresywny atak na „naszą” kulturę (przez apoteozę grzechu homoseksualnego), a wedle liberałów to raczej śmieszności i plotki, ale koniec końców niebezpieczne, bo sprowadzające homoseksualną sublimację na bruk trywialnej emancypacji.

Najbardziej symptomatyczny wydaje się tu głos Dariusza Nowackiego. Zanim jednak poddamy go uważniejszej analizie, zauważmy istotną rzecz. Przekaz książki Tomasika dużo lepiej odebrali niektórzy konserwatyści. Na przykład autor kryptorecenzji z „Naszego Dziennika” Stanisław Krajewski²⁹ (autor nie wspomina, że pisze o *Homobiografiach*, choć w dużej mierze do nich się odnosi) dużo lepiej niż Nowacki rozpoznaje, o co w tej książce toczy się gra – mianowicie o redefinicję kultury. O taki jej kształt, w którym homoseksualność nie będzie skazana w najlepszym razie na wysublimowane milczenie, moglibyśmy dopowiedzieć, choć Krajewski użyje oczywiście innego języka: „Zboczenie w dziedzinie ludzkiej płciowości powiązane z destrukcją w dziedzinie moralnej musi owocować negatywnie w wielu porządkach, w wypadku pisarzy również w porządku literatury”. Zauważmy, że antyhomoseksualny autor staje się też paradoksalnym „esencjalistą” – homoseksualizm w tej wizji „aktywnie wpisuje się w fakturę tekstu”³⁰, by użyć sformułowania Germana Ritz’a.

Tomasik napisał książkę popularyzatorską i publicystyczną, a nie naukową. Do tego niewątpliwie nastawioną na emancypacyjny zysk, do czego autor ma przecież pełne prawo. Z całą pewnością jest to zachęta, aby w naukowy sposób opisać strukturalne znaczenie

²⁹ S. Krajewski, *Homoseksualiści i kultura*, „Nasz Dziennik” z 29 maja 2008.

³⁰ G. Ritz, *Nic w labiryncie pożądania...*, dz. cyt., s. 54.

homoseksualności w polskiej kulturze XX i drugiej połowy XIX wieku – nikt tego do tej pory nie zrobił. Książka Tomasika jest świetną popularyzatorską książką biograficzną. Drzwi zaś, by pisać dalej i „queerować” polską kulturę, drobniawo uwzględniając wszelkie niuanse „kontekstów historyczno-kulturowych, paradygmatów estetycznych i norm obyczajowych” (do czego słusznie zachęca Nowacki), są otwarte. Pamiętajmy przy tym, że co nieco w tej sprawie już zrobiono – wystarczy wspomnieć prace Germana Ritza o Iwaszkiewicz i prekursorskie *Obszary odmienności. Rzecz o Marii Komornickiej* Izabeli Filipiak. Ciągłe jednak o homoseksualności w polskiej kulturze czasów przedemancypacyjnych wiemy żenująco mało, zwłaszcza w kontekście prac anglojęzycznych dotyczących Europy Zachodniej.

Nowacki powtarza obiegową konstatację o zagrożeniu, jakie dla prawdziwej literatury i – w domyśle – porządku świata stwarza emancypacja. Dawniej, gdy pisarze się „ukrywali”, było pięknie, a ich literatura pozostawała wzniosła i wysublimowana. Dzisiaj wszystko uległo banalizacji, a z homoseksualizmu można sobie żartować w telewizji. No cóż, homoseksualizm jest banalny. Trudno jednak utrzymywać, że to właśnie restrykcje są warunkiem „prawdziwej” literatury. Ponadto w artykule została przedstawiona wątpliwa wizja natury ludzkiej. Z faktu, że o homoseksualizmie można sobie swobodnie rozmawiać, nie wynika, że ludzie przestali mieć problemy stanowiące „brzemie”. W gruncie rzeczy bowiem Dariusz Nowacki nieświadomie wskazuje na centralne miejsce „epistemologii homoseksualnego ukrycia” (formuła Eve Kosofsky Sedgwick) w konstrukcji wysokiego polskiego modernizmu. Rozpoznanie uwarunkowań tegoż ukrycia (a recenzja Nowackiego jest tu ciekawym i symptomatycznym przyczynkiem) to ważne zadanie dla przyszłych badaczy.

Dariusz Nowacki zauważa także:

Idzie właśnie o odzew w mediach, o zdarzenia, które „zmieniałyby postrzeganie kwestii homoseksualizmu w przestrzeni publicznej” (ze wstępu). Tutaj żarty się już kończą. Tomasik ma w nosie wysokoartystyczną kulturę literacką.

Dlaczego żarty się kończą, gdy chodzi o owo „zmienianie postrzegania”? Dlaczego taka działalność jest zła? Zwłaszcza po PRL-owskiej

akcji „Hiacynt” i po IV RP z jej homofobiczną paranoją i możliwością zakazu uczenia przez homoseksualistów w szkołach (gdzie osoby homoseksualne przecież i tak są, ale teraz zostały skuteczniej niż kiedykolwiek wcześniej zastraszone). Nowacki sakralizuje przemoc w imię wymaginowanej wizji Literatury. Taka wizja wysokiego polskiego modernizmu – nieprawdziwa, ale symptomatyczna – stoi na straży przemocy upostaciowanej w figurze „szafy”.

Coming out story

Jedną z najważniejszych struktur narracyjnych, którą wygenerowała emancypacja, jest opowieść o coming outcie³¹. Być może najlepiej odtworzył ją Wojciech Kuczok w jednym z wątków budujących *Senność*³². Główną przesłanką tej opowieści jest konstatacja, że upublicznienie homoseksualnej tożsamości ma ogromną moc transformacyjną: wszystko przewraca do góry nogami. Semantyka tego, co publiczne i prywatne, normalne i patologiczne, zaczyna się wyraziście chwiać. Na tym polega fabularna atrakcyjność tego typu fabuł. „Szafa” istnieje dzięki dyscyplinującej przemocy – to również jest mocno wyartykułowane w *Senności*. Główny bohater zostaje niemal zabity przez kolegów swego kochanka (i jest to, jak nietrudno zauważyć, ogólniejsza zasada – homoseksualiści w polskiej prozie są bardzo często bici lub zabijani³³). A jednak nieco naiwna i mocno sentymentalna narracja comingoutowa Kuczoka ma swoje charakterystyczne ograniczenia.

Prześledźmy jej główne punkty zwrotne. Młody lekarz, główny bohater opowieści, jest gejem – samotnym i nieszczęśliwym. Zakochuje

³¹ Pozostają tutaj przy opisie gejowskich coming outów. Wersja lesbijska wygląda nieco inaczej i stanowi materiał na osobny tekst.

³² W. Kuczok, *Senność*, Warszawa 2008.

³³ Por. B. Żurawiecki, *Erotica alla polacca. Nowele dramatyczne*, Warszawa 2005 (tu: jednoaktówka *Najślabsze ogniwo*); J. Bator, *Piaskowa góra*, Warszawa 2009; M. Witkowski, *Lubiewo*, Kraków 2005; S. Chutnik, *Podręczny atlas kobiet*, Kraków 2008; M. Zygmunt, *New Romantic*, Kraków 2007; P. Góral, *Kopalnia piasku*, Poznań 2009; E. Pasewicz, *Śmierć w darkroomie*, Kraków 2007; H. Klimko-Dobrzański, *Raz. Dwa. Trzy*, Kraków 2007.

się w ulicznym złodziejasku. Wraz z rozwojem akcji – z wzajemnością. Po wielu perypetiach bohater nie tyle „ujawnia się”, ile zostaje przez przypadek ujawniony (przed rodzicami). To zmienia wszystko. Mimo początkowych problemów opowieść pozostawia nas z zawieszonym happy endem. Bohaterowie wyprowadzają się na wieś, do domu zbudowanego przez rodziców. I tu opowieść się urywa, choć na dobrą sprawę w tym miejscu powinna się zacząć. Skąd bowiem pewność, że lokalna społeczność przyjmie naszych bohaterów na równych prawach? Opowieść Kuczoka każe wierzyć, że będzie dobrze, choć zdrowy rozsądek nakazuje raczej wątpić. Innymi słowy, logika narracji podpowiada rozwiązanie stereotypowe, obecne w dyskursie publicznym (po coming outcie, jak po nawróceniu, musi nastąpić szczęśliwe zakończenie).

A jednak opowieść o „ujawnieniu” nie zawsze miała tak jasną i uklepaną formę³⁴. Spójrzmy, jak się powstawała i jak się zmieniała.

Jedną z pierwszych opowieści o geju w polskiej literaturze po 1989 jest zapomniana powieść Marcina Krzeszowca *Ból istnienia*. Inaczej niż w przypadku kilku innych tekstów wydanych w tym samym czasie Krzeszowiec nie zabezpieczał się metatekstami informującymi, że jedynie przygląda się ciekawemu zjawisku, z którym sam nie ma nic wspólnego. Przeciwnie, wręcz sugeruje pakt autobiograficzny. *Ból istnienia* jest rozbudowaną opowieścią o losie geja z końca lat osiemdziesiątych i wyraźnie wykorzystuje strategię asymilacyjną. Przedstawia zatem samotność i wyobcowanie odmieńca, destrukcyjną siłę społecznej homofobii, która skutkuje (w przypadku głównego bohatera) wręcz masochistyczną autodeprecjacją. Chce wzbudzić w czytelniku zrozumienie i litość; informuje: *homophobia is killing us softly*.

Bardzo podobny typ opowieści można znaleźć w jednym z tekstów Mariusza Szczygła³⁵, który wspomina pewien wątek swej pracy

³⁴ Por. D. Buczak, M. Urbaniak, *Gejdar*, Kraków 2008. Niemal wszystkie opowieści polskich gejų, z którymi autorzy przeprowadzili wywiady, realizują schemat comingoutowy.

³⁵ M. Szczygł, *Rozgrzeszanie w PRL*, „Replika” 2009, nr 19. Autor opisuje tu recepcyjne koleje swojego artykułu *Rozgrzeszanie* („Na przelaj” 1986, nr 51), który

dziennikarskiej z lat osiemdziesiątych. Po artykule dotyczącym homoseksualizmu do młodzieżowego pisma splywa fala listów od osób homoseksualnych (mężczyzn i kobiet), opowiadających o samotności, wyobcowaniu, poczuciu nieszczęścia, niewidocznym stygmacie, próbach samobójczych. Szczególnie interesujący w tej opowieści jest fakt, że nie pojawiły się żadne negatywne reakcje ze strony czytelników. Do redakcji „Na przełaj” (w której pracował Szczygieł) nie przyszedł żaden list, który oponowałby przeciwko poruszaniu tematu homoseksualności w (młodzieżowym!) piśmie. Redakcja – z inspiracji partyjnej – musiała wręcz sama takie reakcje sprokurować. Recepta *Bólu istnienia* pokazuje nam coś bardzo podobnego – nikt nie zauważył tej powieści, pominięto ją całkowitym milczeniem. Taka reakcja wyraźnie kontrastuje z sytuacją, jaka zapanowała po 2004 roku, zwłaszcza po akcji „Niech nas zobaczą”. Można tę różnicę zinterpretować w ten sposób: milcząca, potoczna homofobia zaczęła ulegać upolitycznieniu. Posiłkując się mechanizmami zaobserwowanymi przez teorię postkolonialną, można powiedzieć, że coraz większy nacisk na „prawdziwą” tożsamość narodową sprawił, iż odnaleziono nowego Obcego (nie Innego); konstruowanie homoseksualisty jako obcego narodowo jest pochodną fantazmatu prawdziwego, niezmiennego trzonu tożsamości narodowej. To tutaj należy szukać przyczyn zmiany statusu homofobii w ciągu ostatnich 20 lat.

Widać więc, że na początku lat dziewięćdziesiątych comingoutowa opowieść nie mogła zaistnieć, bo druga strona, czyli heteronormatywny Wielki Inny, nie chce słuchać. A co się dzieje, gdy jednak słuchać usiłuje? Przyjrzyjmy się z tej perspektywy opowiadaniu Marka Nowakowskiego *Grecki bożek* (z tomu pod tym samym tytułem). To historia pisarza, który przez przypadek nawiązuje kontakt z homoseksualistą. Platformą porozumienia jest „prawdziwa męskość” Jureczka, który pod tym względem pozytywnie wyróżnia się na tle

rozpoczynają następujące słowa: „W waszej gazecie młodzież w rubryce *Szukam przyjaciela* pisze często «cenię uczciwość», lecz niech pan sam powie, jak komuś napisać coś takiego: «nie piję, nie palę, ale drogi kolego, jestem zboczonym pedałem» i jeszcze podać swój adres”.

innych bywalców kawiarni „Alhambra”. Jureczek opowiada pisarzo-
wi – będącemu jednocześnie pierwszoosobowym narratorem – swoje
życie. Życie homoseksualisty. Pisarz słucha cierpliwie i empatycz-
nie i – to nieco zaskakujące – sam nie przedstawia żadnego kontr-
dyskursu, który mógłby stanowić heteroseksualne zabezpieczenie.
W ten sposób czytelnik może porównać dwie egzystencjalne pro-
pozycje: artyści i homoseksualisty. Od początku jednak wiadomo,
że może wybrać tylko opcję pierwszą (notabene tak samo jak pi-
sarz). W opowiadaniu Marka Nowakowskiego opowieść o „ujaw-
nieniu” kończy się bowiem upadkiem. I to upadkiem szlachetnej
(w wymiarze etycznym i estetycznym) męskości. Jureczek, który na
początku opowiadania jest charakteryzowany jako „muskularny,
śniady, o szybkich energicznych ruchach boksera wagi lekkiej czy
cyrkowego akrobata”³⁶, kończy na dworcu. „Stał się apatyczny, zga-
szony wzrok, martwa, znużona twarz”³⁷. Ujawnienie, wybór homo-
seksualnego stylu życia, musi się skończyć upadkiem i degeneracją
ciała. W tej opowieści nie ma miejsca na happy end. Przywołując
modernistyczne dystynkcje: lepiej być artystą niż homoseksualistą.

W literackim dyskursie na temat homoseksualności – jak zauwa-
ża wielu krytyków – momentem przełomowym, swoistą cezurą sta-
ło się *Lubiewo* Michała Witkowskiego, wyraźnie dystansujące się od
tożsamości gejowskiej, którą na własny użytek definiuje. Ale i tutaj
punktem granicznym opowieści jest „coming out” i jego możliwe
konsekwencje. Ujawnieniem *Lubiewo* się kończy. W ostatnim mo-
dule historię Michaśki poznajemy z rozmowy dwóch koleżanek,
z których jedna, co ważne, wybiera się do opery:

Twoje listy do Michaśki i jej do ciebie taki jeden łuj znalazł, ukradł ci,
jak u ciebie był, i opublikował! (...) Wszystko, wszystko, coście się wygłu-
piały, opublikowane, wszystko już odtajnione! (...) Ludzie się wszystkiego
dowiedzieli! Ale jaki los spotkał Michaśkę! Jaki los tej dziewczyny straszny!
Najpierw ją wywalili z wszystkiego, z czego ją mogli wywalić, z Uniwersy-
tetu, wszystkie pieniądze jej zabrali, ale co gorsze, trąd jakiś na nią naszedł!
(...) A i ty nie idź do opery, bo cały Wrocław już mówi wyłącznie o tym

³⁶ M. Nowakowski, *Grecki bożek*, Warszawa 1993, s. 85.

³⁷ Tamże, s. 112.

jednym! To ciebie tam wygwizdzą! (...) Wszystko, wszystko, coście się wygłupiały, wszystko ludzie się dowiedzieli! Wszystko, Paula, wszystko³⁸!

Michał Witkowski teatralizuje efekt coming outu i w tym celu nawiązuje do finałowej sceny *Niebezpiecznych związków* (w wersji filmowej). To tam właśnie, w operze, zostaje obnażone podwójne życie markizy de Merteuil. Jej skrywane tajemnice zostają upublicznione. Wymowa gestu Witkowskiego jest jasna – potencjalny skutek ujawnienia może być ogromny. Coming out nie ogranicza się do samego siebie – wskazuje na „ukrycie” innych (tu: Pauli). Transformacyjna moc „ujawnienia” może być wielka i niekoniecznie pozytywna. Rozrywa bowiem delikatną symboliczną sieć stosunków społecznych. Finałowa, steatralizowana fantazja na temat „ujawnienia” (zarówno narratora, jak i autora, te dwie instancje są świadomie pomieszane, niejako zgodnie ze zdroworozsądkowym założeniem, że ktoś, kto pisze na „ten” temat, sam zapewne ma coś za uszami) pokazuje, jak silną metaforą jest to szczególne „w” i „na zewnątrz” szafy prywatności. Potwierdza, że ta metafora nie odda łatwo panowania nad ważnymi formami społecznych znaczeń.

Czy jednak zawsze tak być musi? Czy da się znaleźć opowieści o geju, które nie realizują – mniej lub bardziej wiernie – schematów narracyjnych nastawionych na „coming out”? Z tej perspektywy przyjrzyjmy się dwóm powieściom: *Kopalni piasku* Pawła Górala i *Gestom* Ignacego Karpowicza.

Kopalnia piasku to powieść debiutancka, mieszająca wiele schematów literatury popularnej (powieść przygodowa, sensacyjna, romans). Interesujący jest tu fakt, że główny bohater ma homoseksualny romans, ale dopiero w drugiej części powieści. Pierwsza część w żaden sposób tego nie zapowiada. Nie ma najmniejszych znaków, które mogłyby sugerować (i wyjaśnić czytelnikowi) to, co stanie się później. Bohater nie jest szczególnie wrażliwy na sztukę, nie słucha z pietyzmem opery ani najnowszych hitów Madonny. Przeciwnie – Paweł ma w liceum romans z nauczycielką i nic nie zapowiada odstępstw heteroseksualnych reguł. Dopiero za granicą niczym

³⁸ M. Witkowski, *Lubiewo*, dz. cyt., s. 290–291.

deus ex machina wchodzi w jednopłciowy związek. I chociaż ma mnóstwo poglądów na różne tematy (od filmów po atak na WTC) wyraźnie trudno mu wyjaśnić, co się stało. Z taką narracją spieszy jego kochanek, doktorant historii na stypendium w Berlinie. Prezentuje wersję modernistyczną (już splotoną) i kompensacyjną jednocześnie:

Bez osób homoseksualnych ludzkość nigdy nie zrobiłaby kroku naprzód. Najlepsi malarze, pisarze, architekci, muzycy, filozofowie, naukowcy i szpiedzy darzyli uczuciem osoby tej samej płci. Największą dumą napawały nazwiska: Michał Anioł i Leonardo da Vinci. Po ich wymienieniu nastąpiła wymowna cisza, aby dramatyczny efekt uległ wzmocnieniu. Potem kolejne: Czajkowski, Proust, Tolstoj, Wilde, Szymanowski³⁹.

Ta legitymizująca narracja, mająca objaśnić tożsamościowy zwrot Pawła, zostaje przyjęta z dużym dystansem (co obrazuje ironia porbrzmiewająca w powyższym cytacie). Bo też bohater nie chce widzieć swego jednopłciowego związku przez pryzmat własnej tożsamości. Z powieści jednak wyraźnie wynika, że inaczej się nie da. Jeśli jest się w związku jednopłciowym, trzeba być homoseksualistą i uznać którąś z dostępnych opowieści za własną, prawdziwą, założycielską. Ostatecznie kochanek Pawła zostaje po powrocie do Polski zabity, a on sam marzy, by mieć żonę. Z *Kopalni piasku* jasno wynika, że – ujmując tę kwestię w metaforycznym skrótce – Polska zabija seksualnych odmieńców, a jedyną formą sensownej egzystencji jest powrót do normatywnej opowieści heteroseksualnej.

Gesty Ignacego Karpowicza to znakomita powieść psychologiczna o skomplikowanym związku matki i syna, beneficjenta transformacyjnej zmiany. W innym porządku jest to jednak opowieść o heteroseksualnej melancholii⁴⁰, czyli tęsknocie za tym, co nie jest możliwe nawet w wyobraźni: intymnej bliskości mężczyzny z drugim mężczyzną. Znakiem tej tęsknoty staje się jednopłciowy pocałunek:

³⁹ P. Góral, *Kopalnia piasku*, dz. cyt., s. 239.

⁴⁰ O „heteroseksualnej melancholii” pisała Judith Butler m.in. w *Uwikłanych w płęć*.

w młodości, z kolegą, podczas imprezy, teoretycznie bez znaczenia. Niejednoznaczne zakończenie powieści (kolega znowu pojawia się w życiu bohatera, choć on sam umiera) wskazuje na szczególne znaczenie tego pocałunku jako znaku niemożliwego. *Gesty* zdają się uciekać przed comingoutową opowieścią i co za tym idzie, przed tożsamościowymi etykietami („to” może się przydarzyć każdemu). I być może jest to powód, dla którego ten interesujący, bardzo subtelny wątek nie został zauważony przez krytykę (mimo że powieść została wysoko oceniona i nominowana do nagrody „Nike”). Jeśli nie ma coming outu, narracja o jednopłciowej miłości staje się niezauważalna, przezroczysta. Nie istnieje.

Jednak znaczenie i sukces *coming out story* rozumianej właśnie jako tego rodzaju struktura zauważymy zwłaszcza zestawiając dwie autobiograficzne opowieści o homoseksualności, które na rynku wydawniczym ukazały się w 2010 roku. Drugi tom *Dziennika* (1956–1963) Jarosława Iwaszkiewicza oraz książkę Michała Głowińskiego *Kregi obcości*.

Główny wątek drugiego tomu *Dziennika*⁴¹ to introspekcyjny obraz miłości Jarosława Iwaszkiewicza do sporo młodszego Jerzego Błęszyńskiego. Opowieść ta nie mogła się pojawić w oficjalnym dyskursie literackim tamtego czasu, czego autor jest całkowicie świadom. Tego nie da się napisać „z tysiąca powodów” (jak wspomina jeszcze w I tomie pod datą 1 sierpnia 1955). Co oczywiście nie oznacza, że nikt na ten temat nic nie wiedział. Homoseksualna tożsamość wielu polskich pisarzy i ludzi kultury to tajemnica poliszynela, ekscytujące tabu, zarodnik niekończącej się litanii małych pączkujących narracji, czyli plotek, symptomów jakiejś prawdy.

Ale jakiej? Istnieje wiele sposobów na oswojenie homoseksualności. Być może jednak warto wybrać najbardziej wymagającą, do czego *Dziennik* Iwaszkiewicza ewidentnie zachęca. Homoseksualna opowieść wyłaniająca się z prywatnych zapisków to nie margines dominujących narracji o polskiej kulturze XX wieku; to potencjalny moment dekonstrukcji, zdolny rozpuścić ich oczywistość.

⁴¹ J. Iwaszkiewicz, *Dziennik*, t. II: 1956–1963, opr. A. Papieska, R. Papieski, R. Romaniuk, Warszawa 2010.

Uznanie homoseksualności za ważny fakt polskiej kultury nie pozostawi innych jej części w nienaruszonej postaci.

Iwaszkiewicz jest znakomitym diarystą. Co więcej, drugi tom jego zapisków tworzy tak naprawdę jedną z najwyraźniejszych polskich opowieści homoseksualnych XX wieku. Tę, której Iwaszkiewicz nigdy nie nadał formy oficjalnej. Ma się wręcz wrażenie, że autor zrobił to celowo. Nie bez powodów pierwsze spotkanie z Jerzym Błęszyńskim jest zapisem, który zamienia się w próbę opowiadania. Nie bez powodu Iwaszkiewicza fascynuje biografia Gide'a i jego „szczerść”, na którą w tekście literackim sam nie może sobie pozwolić. W swych prywatnych zapiskach Iwaszkiewicz wybrał „poetykę wyrażonej miłości” zamiast „poetyki niewyraźnego pożądania” (formuła Germana Ritza).

Główny wątek drugiego tomu *Dziennika* układa się bowiem w opowieść o wyraźnej strukturze, opowieści którą napisało samo życie, ale ręką Jarosława Iwaszkiewicza. Idealnie wkomponowuje się ona w modernistyczne homoseksualne imaginarium. „Nowa miłość Starego”⁴² to Jerzy Błęszyński, młodszy o ponad trzy dekady robotnik, ale również poeta-amator. Ich relacja przyjmuje postać rodem ze starożytnej Grecji, stanowiącą w tym względzie model dla każdego homoseksualnego modernisty. Stary Poeta i piękny młody chłopak. Pierwszy wprowadza drugiego w „wyższą”, kulturalną sferę (co jest widoczne zwłaszcza podczas ich wspólnej podróży do Kopenhagi), drugi pierwszego w witalność nagego życia. Teoretycznie. Nad młodym kochankiem od początku bowiem wisi cień śmierci. Błęszyński jest gruźlikiem, jego dni są policzone (umrze, mając 27 lat). Poeta jest w swych odczuciach niewiarygodnie sentymentalny i w wyważony sposób patetyczny. Grę emocji i absurdalne skupienie na nieistotnych z pozoru szczegółach (znane wyłącznie zakochanym) przedstawia bardzo subtelnie. Cieleśność i sensualny erotyzm poznajemy właściwie tuż przed śmiercią Błęszyńskiego. Ich pożegnanie jest poruszające. Jednak śmierć nie kończy tej opowieści.

⁴² Po szczegóły nie tylko faktograficzne odsyłam do znakomitego artykułu Grzegorza Piotrowskiego, *Nowa miłość Starego. Jarosław Iwaszkiewicz – Jerzy Błęszyński*, w: *Lektury płci. Polskie (kon)teksty*, red. M. Dąbrowski, Warszawa 2008.

Przerabianie żaloby po stracie, powroty w snach i wspomnieniach nie ustają nawet w kilka lat po śmierci kochanka.

Romans poety z młodym chłopakiem jest też wkomponowany w całą skomplikowaną siatkę emocjonalną. Iwaszkiewicz ma żonę, którą kocha i która daje mu poczucie stabilności. Bleszyński ma żonę, z którą się rozwiódł. Ma też kochankę. Obaj mają dzieci. Iwaszkiewicz dodatkowo wnuka. Rodzina przybiera tu zatem niestandardowy kształt, ale w żadnym momencie tej opowieści nie pojawia się nawet mglista wizja „coming outu”. Takiej możliwości – ani przymusu – nie ma.

Z kolei autobiograficzna opowieść Michała Głowińskiego, klasyka polskiej humanistyki XX wieku, realizuje wiernie comingoutowe struktury narracyjne. Mamy zatem bolesne odkrywanie własnej odmienności, potajemne wyszukiwanie w (skądinąd przedwojennym) słowniku hasła, które wyjaśniłoby, co właściwie kryje się pod przerażającym (a w każdym razie dość strasznym) słowem „homoseksualizm”, wyobcowanie i samotność, otwierającą na świat miłość (w Paryżu, nie w Polsce, co też jakoś znamienne), mamy w końcu terapię, która pozwala na wyznanie właśnie w postaci książki. Publiczny coming out musiał być trudny, ale sama opowieść o nim gładko wpisuje się w utarte koleiny narracji. Która już jest.

Gdyż ta gejowska opowieść, ta struktura narracji nie istniała od zawsze. Ona powstawała. Dzięki manifestacjom, tekstom, sporom, dużym i małym, medialnym i kameralnym coming outom, festiwalom, słowem: całej dyskursywnej maszynie. Bez tego wszystkiego nie byłoby opowieści Michała Głowińskiego w kształcie, jaki znamy. I jej spokojnego odbioru. Być może właśnie ta książka najlepiej podsumowuje 20 lat emancypacji w Polsce. Także dlatego, że jest to podsumowanie troszkę bezwiedne.

Nie zawsze bowiem było tak jak dzisiaj. Michał Głowiński opisuje czasy, gdy opowieść wypracowana przez emancypację nie istniała. Po prawdzie nie było niczego. Nic dziwnego zatem, że byciu homoseksualistą towarzyszyło poczucie skrajnego wyobcowania i samotności. Linie brzegowe tego stanu wyznaczały dwie figury, które straszą autora: samobójstwo i szaleństwo. Każda jest potencjalnie na wyciągnięcie ręki. Każda łączy się mocno z homoseksualizmem przedemancypacyjnym. Dlatego potrzebna jest jakaś zbawcza czy

kompensacyjna narracja. Może to być na przykład opowieść o wyjątkowej i autotelicznej roli literatury i sztuki, które przekraczają wszelkie doczesne ograniczenia i żadna rzeczywistość się ich nie ima⁴³.

Dziś jednak jedno jest pewne: niemal każda opowieść o homoseksualności wpisuje się w jakiś wariant narracyjnego schematu comingoutowego.

* * *

Epistemologiczny przełom zmienił świat przedstawiony polskiej literatury współczesnej i każe inaczej spoglądać na przeszłość. Warto zatem zastanowić się, czy i na polskim gruncie nie sprawdza się dziś słynna „mocna” teza Eve Kosofsky Sedgwick: „zrozumienie niemal każdego aspektu nowoczesnej zachodniej kultury musi być nie tyleż niekompletne, co uszkodzone w swym centrum, jeśli nie inkorporuje krytycznej analizy definicji homo/heteroseksualności”⁴⁴.

Summary

The article shows the ways of presenting male homosexuality in Polish prose after 1989. Against of historical and anthropological background as well as by reading of literary texts, the author collects the arguments for the thesis of the „epistemological turn” (in the perception, presentation, conceptualization of gayness) in the Polish culture of the first decade of the twenty-first century. This breakthrough influenced not only the way of creation of gay characters, but the whole represented world in Polish prose after 1989.

⁴³ *Kręgi obcości* są również namacalnym dowodem na to, że wypowiedzenie „homoseksualnej tajemnicy” jest w polskim kontekście dużo trudniejsze niż „żydowskiej” (Michał Głowiński napisał *Czarne sezony* ponad 10 lat wcześniej). Ten wątek jest zresztą jednym z najciekawszych i wymaga dalszej refleksji. Różnice i podobieństwa epistemologicznych kształtów obu „tajemnic” zarysowuje Sedgwick w eseju *Epistemology of the Closet* (z książki pod tym samym tytułem). Idzie tu zresztą tropem Marcela Prousta, który w swoim *opus magnum* nadaje szczególne znaczenie biblijnej historii o Ester, zwłaszcza w Racine’owskiej przeróbce. Żydowski „coming out” Ester przed jej mężem i królem ma tu szczególną moc – może uratować przed zagładą jej lud.

⁴⁴ E. Kosofsky Sedgwick, *Epistemology...*, dz. cyt., s. 5

Samoobrona literary

BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA

Utwór literacki jako dzieło sztuki
(na podstawie wybranych dyskusji publicznych,
odnotowanych w polskich czasopismach po 1989 roku)¹

Wprowadzenie

W „Twórczości” z 1969 roku został wydrukowany tekst Janusza Połomskiego *Poezja a filozofia*, który nie wywołał – z tego, co mi wiadomo – żywszych komentarzy, wtopił się w obfitość produkcji piśmienniczej swojego czasu, a po trzydziestu niemal latach odnotowują go jedynie bibliografie recepcji Rilkego w Polsce jako jeden z wielu komentarzy do twórczości austriackiego poety; komentarzy wyrastających z niemieckiej tradycji hermeneutycznej.

A przecież był ten szkic, pośrednio, chociaż nie tylko, intelektualnie obowiązującym, odcinającym się od innych głosem w sprawie realnie rozpoznawanej elitarności poezji (sztuki słowa); taka postawa była demonstrowana przez autora w każdym niemal zdaniu, które

¹ Szkic ten nie jest: rozprawą na tematy estetyczne, ostatecznym werdyktem dotyczącym stanu współczesnej świadomości dzieła sztuki, systematyczną prezentacją wszystkich czy nawet większości głosów odnoszących się do sposobu obecności literatury jako sztuki słowa, które zaistniały „publicznie” (ze względów oczywistych byłoby to niemożliwe).

Jest natomiast wrywkową, symptomatyczną próbą rozwiązania tytułowego problemu na podstawie ważniejszych, a uznaniowo wykorzystanych dyskusji; nie jest mimo wszystko rezultatem kapryśnych doborów sądów i ocen. Najważniejsze były dla mnie wypowiedzi potwierdzone intelektualnym i społecznym autorytetem rozmówców, a także ich utrwaloną obecnością w życiu publicznym.

przerastało polonistyczne „drobienie” poznawczych kroków, właściwe rozczłonkowującym się i coraz bardziej specyfikującym obszar badawczy dyscyplinom humanistycznym.

Pisał wówczas Połomski:

Po grecku poezja oznacza pewne zachowanie bytu ludzkiego, „tworzenie”; poezja jako *poiesis* to tworzenie w sensie powoływania do istnienia tego, co dotychczas nie istniało w mowie, wypowiedzianie dotychczas niewypowiedzianego – określenie to zabrzmieć może jako banalny ogólnik, ale sens ma zgoła niebanalny, jeżeli, próbując go zrozumieć, odróżni się mowę od języka i słowo od terminów, tak jak za Platonem Grecy i Rilke. Tak jak istnieje klasyczna koncepcja poezji – ją wypowiada wstępnie właśnie powyższe określenie. Warto ją zachować. Pozwala ono oddzielić poezję od niepoezji, a więc od całej mnogości **w i e r s z y r u c h u l i t e r a c k i e g o** (podkreśl. B.K.-Ch.), oraz dojść do tego, co najbardziej własne u każdego autentycznego poety².

Nawet jeśli niewielkie fragmenty tego cytatu, wydawałoby się, kierują w stronę estetycznej i literaturoznawczej hermeneutyki, która w dyskursie badawczym i krytycznym już się nieco zużyła, to generalnie wypowiedź, ustawiając opozycję: sztuka poezji – ruch literacki, stwarza niezwykłą aksjologiczną aurę wokół faktu dzieła sztuki słowa i procesu twórczego, za którym stoi określona przez nobilitujące zdania osoba.

Można powiedzieć: modernistyczny rzut i kontynuacja takiego zamysłu; modernistyczny poeta, którego twórczość jest komentowana.

Czy nie dałoby się całej tej sytuacji sprowadzić do przykładu przywoływanego przez samego Rilkego (w nieco innych oczywiście kontekstach), który pisząc list do Balthusa, relacjonuje, jak to August Rodin opowiadał mu kiedyś, że gdy czytał *O naśladowaniu Chrystusa*, zamiast każdego słowa „Bóg” wstawiał „Rzeźba”³? Maksymalizm zapewne wyjaśnia tu jakość i rangę dzieła, maksymalizm zajmuje również ważne miejsce w próbach definiowania

² J. Połomski, *Poezja i filozofia*, „Twórczość” 1969, z. 9, s. 72.

³ R.M. Rilke, *Listy do młodego malarza Balthusa* (Schloss Berg-am-Irchel, kanton zuryski, 24 listopada 1920), „Zeszyty Literackie” 1998, nr 64, s. 43.

modernizmu, ale modernizm nie wyjaśnia do końca ani liryki autora *Sonetów do Orfeusza*, ani tonacji szkicu Janusza Połomskiego, który sięgając do Platona, faktycznie – jak wynika z całego fragmentu (zamierzonej wówczas przez autora książki *Poezja i filozofia*) – widzi twórczość Rilkego (zresztą analogicznie do pisarstwa Heideggera na polu filozofii) jako fenomenalny (jedyne, szczytowy) punkt rozwoju poezji w dziejach; w nim krystalizują się i stają uchwytnymi cechy poezji najdoskonalszej w ogóle – czy po prostu poezji w najważniejszym sensie tego słowa. Można powiedzieć, że w szkicu *Poezja i filozofia*, znaczeniowo nadzwyczaj gęstym, konsekwentnym i logicznym, została uchwycona w konkretnym kształcie bezwzględna wartość sztuki lirycznej, przejawiająca się przede wszystkim w specjalnym ukonstytuowaniu języka, w specyficznie ekspansyjnej poznawczej w tajemnicę egzystencji, w „olśniewającym rozumieniu tego, czego się dotąd nie rozumiało”⁴, w tożsamości słowa poetyckiego z rzeczywistością („z bytem”):

Poezja pierwotnie to możliwość ontyczna bytu ludzkiego, z realizacji której powstają poetyckie dzieła⁵.

Podstawowy i probierczy okazuje się też fakt, że taki ton prowadzenia myśli o poezji – sztuce słowa – zdarzył się tutaj w związku z twórczością Rilkego, który wyznaczył (mniej czy bardziej podskórnie) „orientację” w życiu literackim późniejszych dziesięcioleci, również publiczne dyskusje samych poetów – tych obecnych w „ruchu literackim” i być może również niewielu spoza. Znakomitą część tych zjawisk przesłodziła Katarzyna Kuczyńska-Koschany w książce *Rilke poetów polskich*⁶, w której na pewno idzie o coś więcej niż tylko o recepcję, a może właśnie tu rysuje się jakiś ważny zrab problem: co się stało z rozumieniem literatury jako dzieła sztuki? Co się właściwie dzieje współcześnie z tą formułą i czy to, co się dzieje, dotyczy samej formuły (języka), czy też czegoś, co się za tą formułą rzeczywiście kryje?

⁴ J. Połomski, *Poezja i filozofia*, dz. cyt., s.79.

⁵ Tamże, s. 72.

⁶ K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004.

Próby ochrzczenia kilku konferencji naukowych za pomocą słowa „piękno” (np. „Piękno wieku XIX”, „Piękno Słowackiego”), które obowiązywało od zawsze jako podstawowa kwalifikacja dzieła sztuki, nie spotkały się ze specjalnym aplauzem środowiska. Zresztą sami organizatorzy poniekąd zdawali sobie z tego sprawę (nawet jeśli tej kategorii próbowali ostatecznie bronić). Erozji bowiem najszybciej ulegają słowa sygnujące rzeczywistość w jakiś sposób dla człowieka najważniejszą, albo tę jej część, wokół której wrażliwość wzniosła najchętniej ochronny mur milczenia. Wydaje się, że podobny los dzieła inne główne kategorie niegdysiejszej estetyki. Weryfikuje je współczesna wrażliwość pojedynczego człowieka i ostatecznie wrażliwość społeczna. Ta zaś najwyraźniej odbija się w publicznych rozmowach, medialnej wymianie zdań, niewerbalizowanych często kryteriach osądów. Stąd taki punkt wyjścia: prawie niezauważony szkic Janusza Połomskiego, polska i szeroka recepcja jednego z największych poetów (por. ostatnie rozdziały książki Kuczyńskiej-Koschany), po dzień dzisiejszy ustanawiająca najwyższy pułap oczekiwań wobec tekstu literackiego (poetyckiego), pułap przekraczający chyba rozszczenia wyznaczone przez bieżący „ruch literacki”; nie chcę twierdzić, że pułap jedyny, ale znamienity; jeden biegun współczesnego myślenia – mniej ofensywny, może chwilami zamierający, chociaż ciągle obecny. Poza dyskusjami akademickimi, które – miewa się takie wrażenie – rozstrzygnęły już wszystko⁷.

Formuła „dzieło sztuki” jest określeniem wartościującym. Zakłada rzeczywistość zorganizowaną tak, że szczególność tej organizacji realizuje, jak nazwał to Janusz Sławiński, „zobowiązanie estetyczne” (struktura, wyrazistość organizacji materiału językowego, fikcyjny charakter świata przedstawionego, oryginalność rozwiązania artystycznego)⁸.

Ustalenia Janusza Sławińskiego mają charakter „mianownikujący”, w pewnym więc sensie minimalizujący; nieco bardziej wartościującą

⁷ Zob. np. G. Dziamski, *Postmodernizm wobec kryzysu estetyki współczesnej*, Poznań 1996.

⁸ J. Sławiński, *Dzieło literackie*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998.

definicję dzieła sztuki można wyprowadzić od klasyka współczesnej estetyki Romana Ingardena, w którego pismach pojawia się chociażby sprawa tzw. jakości metafizycznych, podjęta w niedawnej dyskusji „Znaku”⁹.

Ale... formuła „jakości metafizycznych” – przynajmniej drugi jej człon – sytuuje się nieco po stronie słów w języku potocznym devaluujących się, zużytych, nieprzyjmowanych jednoznacznie, chociaż swą wartość w obrębie nauk szczegółowych zachowuje.

Spróbujmy odnaleźć drugi biegun stanu społecznej świadomości dzieła sztuki – przeciwstawny wobec zaznaczonego wcześniej, sygnowanego nazwiskiem Rilkego, miejsca. Ta biegunowość przejawia się na przykład w wychwyceniu i opisanu przez Lidię Burską w szkicu *Miasto i poezja* mechanizmów, zasad rządzących poezją współczesną. Tekst ten ze względu na probierczość skumulowanych obserwacji i wyrazistość diagnozy posiada dużą wartość suwerennego głosu w dyskusji o utworze literackim jako dziele sztuki.

W konfiguracji problemów, o których pisze autorka, na pewno nie mieści się formuła Rilkego ani to, co stanowi jej zawartość, wyznaczoną, nawet możliwie szeroko, synchronizującymi wytycznymi Janusza Sławińskiego czy Romana Ingardena.

Lidia Burska relacjonuje przede wszystkim fantomowy (niereczywisty) typ kultury, mówi o apoteozie „przygodności, wolności i dowolności istnienia”, objawiających się w manifestach poetów, wreszcie pomieszanu języków:

Dziś problemem poezji jest pomieszenie i zrównanie wszystkich języków symbolicznych przeszłości i terażniejszości, nieustanne szумы, zlepy, ciągi, które są zaprzeczeniem ciągłości i służą raczej jako „oznakowanie” obszarów wyłączonych i przyjętych na własność. Dawne języki tradycji także nie wyznaczają już przestrzeni wspólnej, a jedynie emblematy i granice światów wyodrębnionych i przywłaszczonych przez użytkowników różnych idei, religii, mów, stylów życia, wzorców kultury *etc.*¹⁰

⁹ Szukając pocieszenia. O sztuce, „Znak” 2002, nr 12.

¹⁰ L. Burska, *Miasto i poezja*, w: *Co dalej, literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Warszawa 2008, s. 271.

To, co Burska odnajduje, krytycznie zresztą, jako przeciwstawienie dominujących w jej obserwacjach trendów, zjawiska poetyckie – Robert Tekieli, Wojciech Wencel – przy całym szacunku dla ich postaw wielką poezją czy wielką twórczością literacką raczej nie jest; przeciwstawienie niczego więc nie wyjaśnia, niewiele wnosi do moich poszukiwań.

Zresztą generalnie ludzie i zjawiska, o których mówi się w szkicu Lidii Burskiej, są raczej symptomatyczni, bardziej znamienni dla czasu, niżeli arcydzielni. To, że Tekieli czy Wencel upodobali sobie w sferze *sacrum*, metafizyce, klasycznej formie wiersza, nie zmienia faktu, że ich głosy mieszczą się w obrębie jakiejś debaty literackiej czy kulturowej, próby sił określonego myślenia estetycznego czy propozycji estetycznych, niekoniecznie zaś wielkich wydarzeń z historii sztuki słowa. Zresztą tak rozumiem głos Lidii Burskiej: jako znakomitą pisarsko informację na temat statusu tekstu literackiego w najnowszej współczesności.

Co wynika z niej pośrednio, trochę wbrew oszłamiającej wizji tempa, zmiany, migotliwości, bezhieratyczności i bezhierarchiczności, amorficzności, wszechogarniającej tendencji do błyszczącego ekspresywnie ujednolicenia?

Autorka *Poetów i miasta*, dotykając zjawiska „ruchu literackiego” i zbliżając do niego soczewkę, jest poniekąd zmuszona do mówienia o „fantomowości” kultury, „nieprzerwanej fikcyjności” otoczenia, o odczuwaniu rzeczywistości, a często także własnego „ja” piszących jako fragmentu owej fikcji. Ale jak się okaże, poeci szukają „wyjścia z rzeczywistości wytwarzanej i nieustannie reprodukowanej, ze świata doskonałych imitacji, w którym nie tylko zatraca się pamięć oryginału i ginie potrzeba obcowania z nim, ale także odrealnia się samo życie”¹¹.

Nierzeczywistość, „zona” sztuczności staje się postacią jedynie dostępnego świata; jego prawda jest też jedyną osiągalną postacią prawdy. Obserwujemy tu pewne „spiętrzenie” sposobu widzenia tego świata przez prezentowane pokolenie (Sosnowski, Wiedemann);

¹¹ Tamże, s. 256.

dostępna rzeczywistość staje się możliwością nowej realizacji Arystotelesowskiej *mimesis*. U podstaw takiej sytuacji stoją, powiedzielibym, odwieczne zasady twórczych, artystycznych poszukiwań.

Burska mówi: „Interesują mnie twórcy, którzy odważnie wchodzą w nieuformowane życie miasta”; ależ jest to niemal jedyny punkt wyjścia dla pisarza, poety. Był nim od dawna; mówi się tu właściwie o niedającym się ominąć polu „odbicia”, przestrzeni literackiego startu (w wymiarze procesu twórczego). Tylko – kontynuuję wątek już poza myślą autorki *Miasta i poezji* – poeci pokolenia, o którym ona pisze, pozostają na poziomie odzwierciedlenia swojego miasta. Bo przecież na przykład i Joyce w *Ulissiesie* również „odważnie wchodził w nieuformowane życie miasta”, ale jaką „konkluzję estetyczną” posiada to dzieło. „Miasto odbija się w twórczości poetów”, jednak jest jakby za mało – w sensie dodatnim – przetworzone; poszczególne wizje czy propozycje nie posiadają tej nadwyżki, która czyni z nich osobny przedmiot estetyczny, co jest rezultatem zawsze jakiejś specjalnej organizacji, nadдатkiem. Jak wiemy z historii sztuki, nawet w przypadku dzieł najbardziej realistycznych mamy z tą „nadwyżką” (organizacją, porządkiem) zawsze do czynienia.

Jeśli zauważamy, idąc tropem autorki szkicu i wykorzystując jej obserwacje, mieszanie się w języku poetów „niskiego” z „wysokim”, „masowego” z „elitarnym” (a Lidia Burska do tych spraw parokrotnie wraca), jeśli mówimy o postawie buntu będącej rezultatem zachowań „w imię prawdy”, to doskonale wiemy, że nie są to zjawiska nowe, że podstawowym mechanizmem tworzenia dzieła romantycznego na przykład było tzw. obniżenie stylu, wprowadzanie do tekstu literackiego elementów „niskich” właśnie, potocznych. Natomiast bunt w naszych czasach koniecznie trzeba zobaczyć jako konwencję – b u n t j e s t k o n w e n c j ą. Ta ostatnia dygresja wyraźnie prowadzi do konstatacji prawidłowości drogi – ustalonej dawno – do spełnienia dzieła sztuki (prawda, bunt, mieszanie stylów i form), droga ta jednak nie zawsze i nie w każdych warunkach wiedzie do pozytywnych rezultatów.

Nie ulega natomiast wątpliwości, że świadomość utworu literackiego – arcydzieła podlegającego uchwytnym normom, utrwalonym

jednak przez kolejne wieki – jest tu obecna, nawet jeśli przyjmijemy, że ścisła, literalna definicja dzieła sztuki ma charakter otwarty¹².

Jeżeli w wypowiedziach dotyczących najbardziej charakterystycznych symptomów naszej współczesności literackiej mówi się o rozbijaniu form i norm, wszechobowiązującym czynnikiem destrukcji w imię odsłaniania autentycznego obszaru rzeczywistości, to faktycznie jest to mówienie o nowym dochodzeniu do nowej p r a w d y świata, chociaż prawda doświadczenia i prawda widzenia stają się znów, i niekoniecznie pośrednio, wartością, której wprost odmawia się racji bytu.

Wiersze będące obrazem zapamiętanych zdarzeń, rzeczy lub wzruszeń stają się epifaniami, bramą do niewyraźnej prawdy, „prześwitem” istnienia¹³

– pisze Lidia Burska; przecież to artystyczne credo pisarzy i artystów modernistycznych, przedmodernistycznych i niemal każdego pokolenia tytanów sztuki, którym udało się po sobie nieco zostawić.

Wydawało się wcześniej, że istnieją racje, by wyodrębnić te dwa bieguny, sygnowane nazwiskiem Połomskiego i Burskiej. Jeden z nich przekładał się na maksymalizm i elitaryzm, drugi – na minimalizm i pospolitą powszechność w rozpoznawaniu miejsca i roli dzieł sztuki literackiej. Można by jednak zapytać, czy ten drugi nie łączy się z koniecznie przylegającą do chaosu energią, natomiast ten maksymalistyczny i elitarny z pewną stagnacją (termin ten odnosi się do potencjalnego podłoża, z którego wyrasta dzieło sztuki) w oczekiwaniu na maksymalnie pozytywne rezultaty, z jednorodnością tych oczekiwań i z uporem odnoszącym sztukę (jej istotę) do zwiększającego swoją pełnię „człowieka egzystencjalnego”¹⁴?

¹² G. Dziamski, *Postmodernizm...*, dz. cyt.

¹³ L. Burska, *Miasto i poezja*, dz. cyt., s. 226.

¹⁴ Zob. M. Dufrenne, *Phenomenologie del l-experience esthetique*, Paris 1953, t. 1–2. O jego estetyce, a zwłaszcza koncepcji odpowiedniości (podobieństwa) przedmiotu estetycznego do struktury osoby ludzkiej pisze E. Basara-Lipiec, w: *Arcydziało. Teoria i rzeczywistość*, Warszawa 1997, s. 55–59.

Wariant chaosu „dysponujący” energią jest w takiej konfiguracji pozabawiony kierunku, element destrukcji nie zostaje zrównoważony dążeniem do przewyciężenia siebie samego. Energia wydaje się ślepa, więc rozproszona, rozpraszająca się ustawicznie¹⁵.

Narzucająca się konkluzja jest dość prosta, prowadzi do błędnego nieco – jak może się wydawać – spostrzeżenia o „schizofreniczności”, rozdwojeniu myślenia o sztuce (utworze literackim jako dziele sztuki), jeśli nie uda się odnaleźć „terapeutycznych” działań scalających.

Iluzoryczność biegunów? (W zbliżeniu)

Gdzieś w mglistych może okolicach tych biegunów sytuują się dwie dyskusje. Pierwsza, wspomniana już, w „Znaku” w 2002 roku (nr 12) i druga – w „Res Publice Nowej” (zima 2006).

Uczestnicy pierwszej generalnie zmiernają w kierunku integralnej i pozytywnej (z punktu widzenia bardziej tradycyjnego) wizji sztuki, najczęściej prowadząc myślenie w stronę elitarnego odśladniania natury piękna, dyskutanci w „Res Publice” jakby w większym stopniu przyjmują to, co w sztuce właśnie się wydarza, przy czym to wydarzenie dotyczy przede wszystkim rzeczywistości medialnie dostępnej.

Dyskusję „Znaku” otwiera słowo Karola Tarnowskiego, krakowskiego filozofa, członka redakcji czasopisma. Tarnowski zakreśla szeroką perspektywę, wychodząc od sytuacji współczesnej filozofii, konstatając jej dzisiejszą postmetafizyczną kondycję. Porządkując w ten sposób – w zamierzeniu może systematyzując – swoją wypowiedź, skazuje się na pewną nierównomierność wybrzmienia poszczególnych wątków i osądów. Wprowadzając za filozofem (Jean-Luc Marion) podział sztuki współczesnej na „idolotryczną” i „ikoniczną”, dokonuje aktu wartościującego, za którym stoi „wysokie” wybrzmienie dzieła sztuki w pewnej opozycji do dziejącej się współczesności. Można zakwestionować taki punkt wyjścia „zagajacza” rozmowy, podobnie jak to zrobił Krystian Lupa, dopatrując się

¹⁵ To problem doskonale znany „starej” estetyce, chociaż pojawiający się w rozmaitych myślowych konfiguracjach.

załączków błędu w zbyt sztywnym przeniesieniu kryteriów epoki nieco starszej w czasy najbardziej współczesne:

materia dana poszczególnym okresom zostaje wyczerpana i owocuje krańcowymi wykwitami krystalizacji, które zawierają w sobie zarówno utajony kod genetyczny, jak i martwicze, rakowate struktury błędu. On w ostatnim okresie rozrasta się w postępie geometrycznym. To struktury starszej fazy epoki (...).

Epoki obecnej nie można w żadnej mierze uznać za „postmetafizyczną” (to tylko miraż widziany z wierzchołka usychającego drzewa). Jest nie tylko metafizyczna, ale, co więcej: jest epoką metafizycznego wrzenia. Tylko forma manifestacji treści metafizycznych, jaką dziś można zaobserwować, nie odpowiada starym kryteriom – a zatem przez pogrobowców minioniej „metafizycznej epoki” treści te w ogóle nie są postrzegane jako metafizyczne. W tym cały szkopuł...¹⁶

Czy uderzenie Lupy nie jest zbyt mocne, przesadzone? Może tak, może nie. Tarnowski, formułując własne oczekiwanie wobec dzieła sztuki (także literackiej), wychodzi od dość elementarnych pytań i rozróżnień, pytań stawianych przez kilka przynajmniej wieków, poza konwencjami i modami, ale stawia je tak, jakby spodziewał się odpowiedzi na przewidzianym przez siebie torze. A przecież wśród wielu innych odnajdujemy w jego wypowiedzi obserwacje wiążące, umieszczone poza jakimkolwiek „systemowym” odniesieniem. Kiedy rzuca wspomniane już hasło Ingardenowskich jakości metafizycznych, zwraca się ku określonemu zespołowi doświadczeń z obszaru recepcji sztuki, wszak estetyka Ingardena ma charakter na wskroś empiryczny. Formuła jakości metafizycznej została ukuta na drodze maksymalistycznie potraktowanego aktu twórczego i aktu odbioru. Te jakości są – co Tarnowski nazywa faktem kluczowym –

nieoddzielne od „jak” dzieła sztuki, a więc od jego uformowanej przez sztukę i wartości artystyczne konkretności: są względem dzieła tyleż transcendentne, co immanentne¹⁷.

¹⁶ *Walka trwa. Z Tadeuszem Sobolewskim, Martą Tarabulą, Mieczysławem Tomaszewskim, Teresą Walas i Adamem Zagajewskim rozmawiają Krystyna Kwaśniewska i Łukasz Tischner*, „Znak” 2002, nr 12, s. 60.

¹⁷ K. Tarnowski, *O pocieszeniu, jakie daje sztuka*, „Znak” 2002, nr 12, s. 23.

I dalej mówi o ikoniczności sztuki (termin waloryzujący dodatnio), tych dzieł, „które nas wynoszą p o p r z e z f o r m ę”¹⁸. Tym samym zwraca uwagę na podstawowy komponent definiowanego dzieła, który zdaje się zanikać jako rodzaj kryterium czy argumentu na rzecz udatności dzieła sztuki, a zwłaszcza sztuki literackiej; zanikać w sytuacjach rozmów na tematy estetyczne i ekspresji świadomości samych autorów.

Późniejsi rozmówcy (Tadeusz Sobolewski, Marta Tarabuła, Mieczysław Tomaszewski, Teresa Walas, Adam Zagajewski) niemal zgodnie kwestionują, chociaż z odmiennych punktów widzenia, wyściową myśl Tarnowskiego o sztuce jako pocieszeniu. Zastanawia ta zgodność nieakceptacji. Pojęcie „pocieszenia”, poza tym że wprowadza uchwytnie paralele z niegdysiejszą filozofią, osłabia maksymalistyczne widzenie sztuki (sztuki słowa). Wprowadza jakiś półton, obniżenie tych funkcji, o których być może, nie nazywając ich wprost, myśleli dyskutanci.

Zagajewski nie godzi się, by rezultaty prac artysty były „tylko” pocieszeniem. W aluzji do Boecjusza, który swój traktat (*Opocieszeniu, jakie daje filozofia*) pisał w więzieniu, widzi deprecjonującą dla sztuki analogię.

Nie chciałbym, żeby sztuka odnosiła się do kondycji ludzkiej tak samo, jak filozofia do sytuacji, w jakiej znalazł się Boecjusz, to znaczy – żeby była tylko pocieszeniem. Konsekwencje takiego ujmowania sztuki są bardzo poważne – oznaczałoby to, że cała egzystencja ludzka ma charakter więzienny, czarny. Moje zastrzeżenie nie ma natury ściśle terminologicznej, gdyż kryje się za nim pewna wizja losu człowieka¹⁹.

Zagajewski, gdzie indziej poeta „klasyczny”, broni tutaj wizji sztuki, która nie tyle byłaby „pocieszeniem”, ile odnosiła się istotnie do życia człowieka i tej przestrzeni, która jest jego przekroczeniem (transcendowaniem) – ważnym, „zbawiającym”. Tadeusz Sobolewski, wcześniej również nieakceptujący „pocieszenia” przez sztukę, mówi po prostu: „Mam poczucie, że ze sztuką można zejść nawet do piekła,

¹⁸ Tamże, s. 23.

¹⁹ *Walka trwa*, dz. cyt., s. 28.

ale sztuka nie zbawia”²⁰. Jednak odnajduje takie funkcje sztuki („wytwarzanie przeciwciał”), które niewątpliwie sytuują ją w dość wysokich rejonach ludzkiej działalności.

Na „pocieszenie” nie godzą się również Teresa Walas, Mieczysław Tomaszewski, wspomniany Krystian Lupa... Niemal wszyscy rozmówcy zdają się nie akceptować formuły umniejszającej w pewien sposób funkcje sztuki, być może zawężając rozumienie tego pojęcia. Na uwagę jednakże zasługuje jednomyślna niemal zgoda (wyjątkiem jest tu Czesław Miłosz), wyrażana niekoniecznie wprost, że wątek sztuki należy prowadzić wzwyż, zaś idea pocieszenia obniża jej wizerunek.

Ale wypowiedź Karola Tarnowskiego zdaje się mieć charakter pojęciowo niejednorodny. Pojawia się w niej również myśl o sztuce jako możliwości rozumienia losu, która w pewien sposób koliduje z „pocieszeniem”, tak zdecydowanie zanegowanym przez polemistów. Należy jednak wziąć pod uwagę, że w formule o rozumieniu losu wraca proveniencja filozoficzna Tarnowskiego, ukształtowanie jego języka w obrębie fenomenologii.

Jaką terminologią posługują się rozmówcy i czy ta terminologia na coś wskazuje w kontekście wyjściowego tematu? Obserwujemy tu kolejny powrót w okolice Ingardenowskich jakości metafizycznych (wypowiedź Tomaszewskiego), a także formuły po Gombrowiczu skompromitowane: wielka sztuka zadziwia, zachwyca, przynosi radość. Powraca również sprawa przeżycia estetycznego jako momentu weryfikującego dzieło. Tadeusz Sobolewski, podkreślając wartość „kontakt z rzeczywistością” w dziele spełnionym, w zasadzie ożywia, acz w nowy sposób, starą kategorię Arystotelesowską. Zresztą kiedy mówi, wyjaśniając problematykę zła („wielka sztuka wytwarza przeciwciała”²¹), paradoksalnie (ponieważ pozornie odbiega od postaw pozostałych rozmówców, twierdząc, że sztuka nie zbawia) przywołuje myślowe rejony Arystotelesowskiej *katharsis*.

Czym jednak różnią się „jakości metafizyczne” Tarnowskiego od ewentualnej *katharsis* Sobolewskiego? Bo pierwotnie opis kategorii

²⁰ Tamże, s. 35.

²¹ Tamże, s. 30.

Ingardenowskiej z powodzeniem mieści się w szerokim polu tożsamości ze zjawiskiem opisanym przez Arystotelesa. Wydaje się, że Sobolewski w obręb swojej refleksji zagarnia większy obszar doświadczeń współczesności, jakby posuwał się nieco dalej w osłabianiu ostrej granicy między sztuką widzianą w szeregu wysokich konotacji a tą „niższą”. Na uwagę zasługuje fakt, że elementarna sytuacja problemowa, ostrze zagadnienia, powraca do zamierzchłych, pierwotnych kodyfikacji. Podobnie rzecz wygląda w świetnej formule autorstwa tegoż krytyka, która zostaje wzmocniona dzięki indywidualnemu doświadczeniu – właśnie z pogranicza estetycznego: „Kiedy odkrywam jakąś wartość, czuję się bardziej wolny niż wtedy, kiedy mam jej odmówić”²².

Można by powiedzieć, że jest to „echowe” nawiązanie do polskich estetyk dziewiętnastowiecznych. I chyba nie tylko, bo jak wynika z kontekstu wypowiedzi, zrodziło się jakby od podstaw, prawem ciężaru nowej odsłony rzeczywistości własnego doświadczenia.

Charakterystyczne, że w rozmowie wracają (wprost i pośrednio) i utrwalają swoją pozycję wyznaczniki (komponenty) spełnionej sytuacji percepcji estetycznej: przede wszystkim kategoria piękna – jakby obowiązywała w dalszym ciągu, jakby nie doszło do istotnego naruszenia jej statusu w obszarze najbliższej współczesności; kontemplacja (tak ważna w estetyce od czasu Shaftesbury’ego); ikona (sztuka jako rodzaj wejścia, wtajemniczenia); konieczność (w odniesieniu do realizowanych wymogów konstrukcyjnych dzieła); prawda sztuki i fałsz (jej relacje z rzeczywistością doświadczoną przez człowieka).

Sumując obserwacje. Dyskusja sprawia nieco wrażenie wieży Babel; każdy z mówiących – mimo pozoru wymiany zdań – pozostaje wewnątrz własnej wizji sztuki i systemu pojęć wyrastającego z własnego doświadczenia estetycznego, jakby nieco hermetycznego wobec doświadczeń innych, w najgorszym zaś razie jest w tym prywatnym systemie zamknięty. Ta rozmowa, wbrew początkowym założeniom, wraca jakby w rejony dywagacji na temat tego, czym

²² Tamże, s. 39.

jest sztuka (również sztuka literacka w ogóle), zamiast zajmować się tym, w jaki sposób zmienia się dziś jej wizerunek. Na pewno zaś prawie wszystkie przedstawione sądy skrywają w myśleniu o sztuce i sztuce słowa kierunek „do góry” – jakby niewiele się zmieniło, chociaż sporadycznie bywają przywoływane sytuacje świadczące o tym, że jednak się zmieniło.

Dyskusja zdradza tęsknotę za „wielką sztuką”, wielkimi dziełami – literackimi również – i nadzieję, że może jednak wszystko pozostało jak dawniej. Ważne jest również to, że świadomość tzw. formy, a więc sposobu kształtowania dzieła, zaistniała jako fakt niezbywalny w świadomości rozmówców.

Nad całością natomiast zdaje się dominować głos Wiesława Juszcza, pomyślany przez redakcję jako dopełnienie dyskusji, zdecydowanie wyprowadzający całość tej rozmowy na aksjologiczne wyżyny, jeśli chodzi o rozumienie sztuki i jej natury²³.

Interesujące, że wcześniejsi dyskutanci wielokrotnie podkreślali wagę zagadnień związanych z komunikacyjnym charakterem sztuki – ta jej cecha była wymieniana jako konstytuująca dzieło. Wiesław Juszcak już we wcześniejszych rozmowach²⁴ i pracach wyklucza termin komunikacyjności z obszaru refleksji o sztuce. Dzieło sztuki pojmuje jako rzeczywistość przekraczającą sferę uwikłań społecznych. Na pytanie, co jest, a co nie jest sztuką, odpowiada:

Dziś powszechne jest stanowisko, że nie możemy lub nie musimy odpowiadać na to pytanie wprost. Albo że nie ma na nie odpowiedzi. Taka forma eskapizmu (typowa dla krytyków i historyków sztuki) pogłębia zamęt w systemie kryteriów służących do porządkowania zjawisk, które wyznaczają obszar sztuki lub które do niego włączamy. Bo nie mamy wątpliwości, że obszar taki istnieje.

²³ *Na progu tajemnicy. Z Wiesławem Juszcakiem rozmawia Janusz Marciniak*, „Znak” 2002, nr 12.

²⁴ *Zob. Nietolerancja (rozmowa z Wiesławą Wierchowską)*, przedruk w: W. Juszcak, *Fragmety. Szkice z teorii i filozofii sztuki*, Warszawa 1995.

Konsekwencją jest oczywiście – dla mnie – spostrzeżenie: stan tego, co obecnie uważa się za sztukę, nie pozwala na jej zdefiniowanie. Aby spróbować odpowiedzieć na pytanie, co jest sztuką, trzeba zapomnieć o tym, co dzieje się z nią teraz. Dzisiejsza kultura uczyniła ze sztuki zjawisko marginalne, a to, co uchodzi za sztukę, przeważnie ją tylko pozoruje. Owa pozorność odpycha. Trzeba poddać się temu „odepchnięciu”, by trafić na odległe miejsce, w którym odnaleźć można inne, autentyczne oblicze sztuki. Takie miejsca istnieją i dzisiaj, ale gubią się w ogólnym zamęciu.

(...) żeby określić istotę sztuki, należy stanąć na gruncie trwalszym niż ruchome piaski dzisiejszości. Takim punktem jest chronologiczny początek działań, które nazywamy sztuką. Bo każdy artysta, któremu nadałbym to miano bez wahania, stoi u początku sztuki. Tak jak każdy wierzący stoi u początków religii, a każdy filozof u początków pytania, w jaki sposób istnieje to, co istnieje. W swej istocie wszystkie te dziedziny stanowią wspólnotę. Człowiek zostaje w nich postawiony poza cywilizacją – przed pytaniami pierwszymi i ostatecznymi zarazem²⁵.

Utrzymując tonację myślenia radykalnego (i w pewien sposób zdroworozsądkowego), Juszcak konkluduje:

rozum tylko wtedy działa tak, jak działać powinien, kiedy zna granice swego działania. A granice te są bardzo wąskie i ogarniają zaledwie fragmenty rzeczywistości. Sztuka jest obnażaniem prawdy o tym, że rzeczywistość stanowi niezgłębioną tajemnicę. Im bardziej uzmysławia nam granice poznawalności, im bliżej doprowadza do progu tajemnicy, tym jest większa, bardziej autentyczna. (...) sztuka ma ukazywać ograniczenie zmysłowości poprzez to, co sensualne. Ma uzmysławiać granice poznania, a nie bredzić o niej niezbornie i nieodpowiedzialnie. Taki byłby początek roboczej definicji sztuki²⁶.

Cała wypowiedź Wiesława Juszcaka, a więc i fragmenty niecytowane, po pierwsze, koresponduje z wypowiedzią, od której zaczęłam szkic, ujmującą rolę poezji (na jedynym w swoim rodzaju przykładzie twórczości Rilkego) jako pierwszego i najwyższego wtajemniczenia (wprowadzenia) w rzeczywistość. Po drugie, godzi się ostatecznie z najbardziej klasycznymi definicjami sztuki (sztuki słowa),

²⁵ *Na progu tajemnicy*, dz. cyt., s. 76–77.

²⁶ Tamże, s. 77.

od najdawniejszych poczynając, poprzez narastające przez wieki wątki dopełniające, na XIX i XX wieku kończąc (krąg promieniowania myśli i metody fenomenologicznej). Po trzecie, to niby usankcjonowane przez tradycję myślenie i definiowanie sztuki, przynajmniej skorelowane z maksymalistycznym widzeniem epok najodleglejszych i nieco bliższych, okazuje się wnikliwie dopatrzone i sformułowane na nowo, istotnie pogłębione.

Ciekawe, że ten wybitny znawca wyrafinowanego i genialnego malarstwa Witolda Wojtkiewicza, zapytany o normy arcydziełności literackiej, wymienia między innymi Dostojewskiego, ale też *Nad Niemnem* Orzeszkowej, umiejętnie abstrahując od tego, co sprawiło, iż pisarce przyczepiono etykietę tendencyjności i posłużyło do stopniowej kompromitacji jej dzieła przez idee, postawy i mody czasów najnowszych. W tym wypadku, jak pośrednio można wywnioskować, Juszcak staje wobec kryteriów pierwszych: nieredukowalnych pytań o człowieka i sposób (poziom) przetworzenia materii twórczej, projekt spójnej artystycznej całości zrealizowanej w tej powieści.

Zapytany o relacje między kulturą a sztuką mówi:

Sztuka nie oddzieliła się od kultury. Kultura europejska poszła taką drogą rozwoju, która zepchnęła sztukę na margines. Stała się kulturą naukową, zerwała z religią jako swym podstawowym źródłem. Nie absolutyzuję sztuki. Powiedziałbym raczej, że jest ona dążeniem absolutnym. Zakorzenionym w ludzkiej naturze usiłowaniem zbliżenia do tajemnicy Absolutu (w religijnym i ontologicznym sensie), próbą ukazania nieprzekraczalnego progu poznania rzeczy wyższych niż dostępne zmysłem i umysłowi²⁷.

Mogłoby się wydawać, że na tle naszej współczesności jest to sąd odosobniony, nieprzyzwoicie ekstremalny, nakarmiony (z punktu widzenia tzw. postnowoczesności) mocno podejrzaną arbitralnością, drepczącą w stronę starych sposobów intelektualnego zniewolenia innych – jak to się przyjęło nazywać.

Mogłoby się również wydawać jeszcze inaczej; że Wiesław Juszcak prezentuje tu tzw. metafizyczną koncepcję piękna, która

²⁷ Tamże, s. 81.

niekoniecznie podlega dyskusji na gruncie estetyki, ponieważ samorzutnie przenosi się w zupełnie inny obszar – teologiczno-metafizyczny²⁸ – ale wyrazistym kontrargumentem jest tu szczytowy moment estetyki wielokroć wspomnianego Ingardena; teoria jakości metafizycznych została wyprowadzona przez filozofa z rzeczywistości doświadczenia estetycznego. Punktem wyjścia pozostała empiria. Podobnej terminologii używają też wcześniejsi „empirycznie” nastawieni dyskutanci, odnosząc się do różnych sztuk, nie tylko literatury. Tadeusz Sobolewski mówi na przykład: „Szukam kina, które prowadziłoby mnie ku tajemnicy znajdującej się poza obrębem sztuki”²⁹.

Na uwagę jednakże zasługuje ranga, jaką słowom Juszcza przyznało pośrednio redakcyjne gremium; wypowiedź wybitnego znawcy Wojtkiewicza i modernizmu w malarstwie oraz filozofa sztuki została umieszczona jako zwieńczenie wcześniejszych rozmów, w których obok już przywołanych brali udział Zygmunt Kubiak, Czesław Miłosz, Jacek Sempoliński, Tomasz Stańko, Zbigniew Werpechowski i Adam Wiedemann.

Wiesław Juszcza był również uczestnikiem ważnej rozmowy, która odbyła się nieco wcześniej³⁰ i charakteryzowała się mocną polaryzacją stanowisk.

Dyskusję, którą chciałabym zobaczyć jako drugi biegun (w odniesieniu do dyskusji w „Znaku”), zanotowała „Res Publica Nowa”. Uczestniczyli w niej: Lidia Burska, Andrzej Chłopecki, Małgorzata Dziewulska, Piotr Gruszczyński, Maria Poprzęcka, znów Adam Wiedemann i Marek Zaleski³¹. Swoista „biegunowość” tej rozmowy jest w dużym stopniu rezultatem mniejszego dystansu do skandalizujących (i w tym sensie ekstremalnych) wydarzeń artystycznych z ostatnich

²⁸ Por. G. Dziamski, *Postmodernizm...*, dz. cyt., s. 21.

²⁹ Tamże, s. 35.

³⁰ „Gazeta Wyborcza” 24–25 maja 1998.

³¹ *Nie ma wyjścia. Rozmowa krytyków z udziałem Lidii Burskiej, Andrzeja Chłopeckiego, Małgorzaty Dziewulskiej, Piotra Gruszczyńskiego, Marii Poprzęckiej, Adama Wiedemanna, Marka Zaleskiego*, „Res Publica Nowa”, zima 2006.

lat, które z pełnym respektem dla wolności artysty odebrane zostały przez media jako dzieła spełnione.

Wydaje się, że autorzy wypowiedzi tkwią bardzo mocno w rzeczywistości nowej sztuki jako krytycy, a mniejszy dystans implikuje większą możliwość zrozumienia pojedynczej sytuacji, za to może utrudniać generalizacje. Jednocześnie bardzo wyraźnie zostają ujawnione tęsknoty za kryteriami dzieła rozumianego bardziej tradycyjnie. Krytycy mówią i myślą dość podobnie jak uczestnicy rozmowy w „Znaku”, ale ich postawy mają charakter bardziej nostalgiczno-akceptujący. Nawet jeśli nie ma tu pełnego przyzwolenia na obecną kondycję sztuki, to można mówić o bezradności, która oznacza zgodę na współczesne praktyki artystyczne.

Marcel Duchamp – jako hasło wywoławcze – w rozmowach „Znaku” potraktowany z dużym dystansem (mówiąc eufemistycznie), w dyskusji zanotowanej przez „Res Publicę” zostaje uznany za poważną cezurę (Maria Poprzeczka). Analogicznie przedstawia się sytuacja z problemem transgresji, chociaż fakt przekraczania granic w sztuce w tej drugiej dyskusji został dokładniej skomentowany, rozpoznany jako zjawisko nienowe i zdewaluowane.

Biorąc pod uwagę bezpośrednio rezultaty dyskusji („Res Publica”) i jej puentę musimy odnotować wyrazisty cień na otwartej co prawda, ale względnie łączliwej z tradycją (również sprzed 1989 roku) wizji dzieła sztuki, w tym dzieła literackiego. Ale nawet fakt, że taka konkluzja ma charakter pesymistyczny (pesymizm będący wypadkową większości głosów), świadczy o oczekiwaniach krytyki odmiennych od tych sytuacji i przykładów, które są właśnie rozpatrywane przez zebranych.

A zostają zobaczone i opatrzone znakiem zapytania wydarzenia ekstremalne (np. decyzja sfilmowania przewidywanej własnej śmierci – *casus* krakowskiego aktora Jerzego Nowaka – jako akt twórczy, skończone dzieło sztuki), prowadzące do pytania: czy to możliwe, by niczym nieograniczony gest artysty (jeden gest; tu wraca postać Marcela Duchampa) stwarzał dzieło sztuki? Czy sytuacja skandalu publicznego (zawsze, najczęściej, rzadko) sprzyja potwierdzeniu autentyczności aktu twórczego? Niektórzy z rozmówców zdają się przyjmować pesymistyczne rozpoznania, traktując je niezwykle serio;

nowe rozumienie gestu artysty obowiązuje dziś i najpewniej będzie obowiązywać jutro. Dzieło sztuki staje się czymś *l a t w y m*, kaprysem wyobraźni, igraszką, nawet jeśli dotyczy problemu egzystencjalnie ważnego (poważnego). Jakby zapodział się gdzieś ten modernistyczny trud (Rodina, Rilkego), który prowadził do dzieła całkiem innego typu.

Ale nawet w rozmowie na temat „ekstremalnych” artystycznie sytuacji pojawiają się zdania (dotyczące niektórych z najnowszych dzieł):

perfekcyjnie wykonana wielka praca, [dzieło] jest zamknięte, skończone, ma wielką siłę ekspresji, wyrasta z twórczego dialogu z tradycją... To są kryteria całkowicie tradycyjne³².

Więc jednak ten potencjalny model, który nieczęsto bywa realizowany w praktyce, w umyśle obowiązuje, jest obecny...

Ale mówi się w dalszym ciągu o „kryzysie ontologicznym” dzieła sztuki (Chłopecki), o zanikaniu oryginalności na rzecz – w literaturze – samplowania i o „masowości bycia artystą” albo pragnieniu, by nim zostać; o dążeniu wszelkich sztuk do przekształcenia się w towar. Czy zjawiska te przesądzają o rzeczywistej zmianie, zaniku istnienia w świadomości społecznej czegoś takiego jak „dzieło sztuki”?

W dalszym ciągu wydaje się, że niekoniecznie. Małgorzata Dzielulska mówi o „spłaszczaniu rzeczywistości dzieła obrabianego w skrócie przez media, koszmarnym języku komentarza”³³, sama zaś rozmowa „Res Publiki” sprawia wrażenie jakby przytłoczonej medialnym wizerunkiem sztuki.

A przecież w epokach nieco wcześniejszych zamiast na przykład samplowania pojawiały się plagi niewyobraźnego może dla naszych czasów naśladownictwa (np. sonetomania po sonetach Mickiewicza...), bycie artystą zaś już od jakiegoś czasu nobilituje – tak to wygląda w świadomości najszerszej, więc na przykład wielka liczba tzw. poetów współcześnie również nie powinna dziwić. Tu dochodzi jedynie do dość „naturalnego” zagęszczenia problemu. Warto

³² Tamże, s. 98.

³³ Tamże, s. 101.

natomiast zwrócić uwagę na kondycję krytyki, której sądy zdają się poddawać naporowi rzeczywistości (o kryteria pyta w dyskusji jedynie Marek Zaleski), chociaż nawet w przywołanej rozmowie pojawiają się symbol (symbolizacja), metafora (metaforyzacja) jako pojęcia reprezentujące nadzwyczajność o r g a n i z a c j i decydującej o zaistnieniu suwerennej rzeczywistości dzieła artystycznego (literackiego).

Kiedy w dyskusji „Znaku” Tarnowski odwoływał się do Ingardeńskich jakości metafizycznych, podkreślał, iż są one możliwe wyłącznie dzięki „jak” dzieła – w jakiś sposób zostało ono wykonane (zorganizowane). Generalnie poziom tzw. formalny pozostaje „organicznie” związany z tym, co przez niego „prześwieca”. W rozmowie „Res Publiki” również zwrócono na tę kwestię uwagę. Mówił Adam Wiedemann:

Winni są nie artyści, tylko krytycy. Zafiksowali się na kryterium tematycznym. Ważny jest temat i jego społeczna doniosłość. Zarówno krytycy sztuki, jak i krytycy muzyczni, a już zwłaszcza krytycy literaccy kierują się dziś kryterium tematycznym³⁴.

Kto wie, czy nie jest to najpoważniejszy i najtrafniejszy zarzut, jeśli chodzi o aktualne funkcjonowanie krytyki literackiej. Łączy się on zapewne z masowością produkcji artystycznej, masowością propozycji. Im więcej pozostaje do przeczytania, tym bardziej wystarczający wydaje się „średni poziom” („brak czasu” na wsłuchanie się w odmienną do głębi „konstrukcję pojedynczego głosu”), a reszty dokona taki lub inny temat, tak czy inaczej rozwiązany, lepiej czy gorzej wpisujący się w nabrzmiałe spory i przepychanki społeczne, trendy światopoglądowe i rozmaitego rodzaju polityczno-społeczne alergie. Dzieło sztuki słowa staje się coraz bardziej z i e l e m e n t e m d y s k u r s u, jakby wbrew sądom przywoływanego wcześniej Wiesława Juszcza.

Tadeusz Sobolewski mówi nieco wcześniej (co prawda odnosząc się do wydarzenia z obszaru sztuk plastycznych, ale zasada zdaje się obowiązywać nie tylko tam):

³⁴ Tamże, s. 98.

Prasa broniła wolności artystki, chcąc zapobiec wymierzeniu jej kary za obrazę uczuć religijnych. Natomiast wielu z nas, dziennikarzy, miało z tego powodu kaca – że w imię słusznej sprawy wolności i tolerancji wszyscy ulegamy szantażowi, bronimy zwykłego głupstwa. Broniąc wolności, sami sobie zakładamy knebel, nie mogąc się zdobyć na nieskrępowaną ocenę inkryminowanego dzieła. Zupełnie jak w czasach „socu”, gdy „toczyła się ostra walka ideologiczna” i trzeba było w imię pokoju światowego, żeby nie wiem co, stać po stronie postępu, przeciw wstecznikom. W obawie przed atakiem sił ciemnogrodu nie mogliśmy w tym wypadku powiedzieć, że król jest nagi³⁵.

Kryteria tematyczne świadczą też w istotny sposób o społecznej świadomości dzieła literackiego, w tym dzieła literackiego jako dzieła sztuki. Wyraźnie o b s u w a j ą s i ę wyróżniki – jakiegokolwiek, ale wskazujące na sposób organizacji, a w przypadku gatunków poetyckich – esencjalizacji języka.

Jednakże wyraźnie i najczęściej odczuwa się ich brak. Wydaje się, że powracające i w rozmowie „Znaku”, i dyskusji „Res Publik” postawy, werbalizowane, ale też niewerbalizowane oczekiwania, jeśli wejrzeć w nie nieco uważniej, podważają wcześniejszą próbę hipotezy dotyczącej „schizofreniczności” społecznych poglądów na sztukę.

W przekroju, z dystansu...

W tonacji zbliżonej, ale o jeszcze wyrazistszych konturach aksjologicznych, prowadzone są refleksje w „Ethosie”, w numerze wymownie zatytułowanym *Sztuka na rozdrożu*. Wypowiadają się w nim między innymi Bohdan Pocij i Stanisław Rodziński. Nie wiem, czy dałoby się przeprowadzić analogię między literaturą a muzyką, w każdym razie w odniesieniu do tej drugiej Bohdan Pocij stwierdza:

Muzyka poważna, powstająca dziś w obrębie świata cywilizacji zwanej niegdyś zachodnią, według mnie dzieli się czy rozpada na dwie zasadnicze strefy: w pierwszej działają (...) siły formotwórcze, w drugiej zaś czynniki rozkładające formę³⁶.

³⁵ *Walka trwa*, dz. cyt., s. 43.

³⁶ B. Pocij, *Co się stało z muzyką w naszym stuleciu?*, „Ethos” 1997, nr 40, s. 32.

Siły formotwórcze mają głębokie korzenie w tradycji europejskiej, rozkładające – napierają z innych stron. Wydaje się, że dla literatury podobne uogólnienie byłoby zbyt szerokie, straciłoby zasadność. Chociaż być może refleksja krytyka muzycznego mogłaby stanowić rodzaj narzędzia (klucza) do porządkowania widzenia w obszarze zjawisk literackich.

Dominacja perspektywy tematycznej, komunikacyjno-społeczno-dyskursywnej, sytuowałaby się po stronie wspomnianych przez Pocięja czynników rozkładających formę, chociaż w obu wcześniej analizowanych debatach rozpoznawalny jest opór i często skrywany protest przeciwko takiemu stanowi rzeczy.

Kondycja dzieła sztuki słowa (jego świadomości) daje się również wychwycić z rozmów prowadzonych na tematy pozornie odmienne. Stan rzeczy związany ze współczesną świadomością utworu literackiego odsłonił się wymownie w ostatniej, głośniejszej dyskusji na łamach „Tygodnika Powszechnego” (numery 22, 25, 27, 29, 30, 32, 35 z roku 2009). Przywołuję tę debatę, ponieważ mimo odmiennego tematu pierwszoplanowego tworzy znakomitą perspektywę dla interesującego mnie problemu. Debatę polonistów o nauczaniu literatury staje się swego rodzaju źródłem wiedzy na temat tego, co stało się z rozumieniem, sposobem widzenia dzieła literackiego. Uczestniczyli w niej pracownicy naukowo-dydaktyczni polonistyki uniwersyteckich, ale też krytycy literaccy (m.in. Paweł Próchniak, Dariusz Nowacki, Piotr Śliwiński, Ryszard Nycz, Michał Paweł Markowski, Henryk Markiewicz). Jeśli postawimy pytanie, czym dla dyskutantów – może poza (w pewnym stopniu i nie wprost) Pawłem Próchnakiem i Henrykiem Markiewiczem – jest utwór literacki, odpowiedzi wyłaniające się z tego marginalnego dla dyskusji namysłu okażą się dość zaskakujące.

Wszak wydawałoby się, że filologia w ogóle (pierwotnie: „nauka o języku i jego zabytkach”³⁷), a obecna krajowa filologia w szczególności zwłaszcza w ciągu ostatniego wieku stała się dyscypliną grupującą badaczy dzieł sztuki zmaterializowanych w języku,

³⁷ M. Głowiński, *Filologia*, w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1998.

dyscypliną w pewien sposób analogiczną na przykład do historii sztuki, która bada i uczy rozumieć dzieła wyrażające się w językach sztuk plastycznych.

Dyskutanci, mając w pamięci (powinni mieć) to wszystko, czego dokonano w XX wieku, a także wcześniej, w obrębie rozumienia języka ekspresji dzieła literackiego (i podstawowy fakt, że temat, przesłanie utworu – dzieła sztuki słowa – jest czymś innym niż ta sama myśl wygłoszona w ramach dyskursu poza dziełem), właściwie poruszali się po obrzeżach. Głos Dariusza Nowackiego³⁸ – podobno polemika ze „szlachetną wizją” Pawła Próchniaka – jest w zasadzie demonstracją przekonania, że o arcydziele literackim w realiach szkolnych (a może w ogóle?), zwłaszcza o arcydziele z przeszłości, nic już się nie da powiedzieć, bo wszystko zostało powiedziane („doprawdy nie ma czego «scalać i rozumieć», bo wszystko już dawno zostało scalone i wyjaśnione” – chodzi o utwory Mickiewicza). Nawet jeśli weźmiemy pod uwagę, że dyskusja dotyczy polonistyki szkolnej, widoczna jest w tym podejściu jakaś całościowa degradacja pojęcia dzieła sztuki, które ze swej natury jest rezultatem procesu twórczego, a proces odbioru jest po prostu jego ponowną aktualizacją, zakłada postawę twórczą, czego dyskutant Pawła Próchniaka (broniącego praktyki żywej interpretacji dzieła sztuki literackiej w szkole) zupełnie nie był w stanie zrozumieć.

Szczególnie wątpliwe (pozostają przy ustalonej wcześniej perspektywie widzenia) wydają się sądy Michała Pawła Markowskiego – i te „suwerenne”, i te sprowokowane krytycznymi uwagami Henryka Markiewicza. Markowski broni prawa studentów do odnajdywania w toku studiów problemów świata, w którym żyją, zagadnień skutecznie wpływających na możliwość samozrozumienia. I znów pomija fakt osobności dzieła spełnionego. Do rozpoznania takiego utworu filologia polska powinna przecież dostarczać narzędzi. Markowski pisze: „Polonistyka winna być w pierwszym rzędzie szkołą wnikliwego czytania [na to zgoda – B.K.-Ch.], niezależnie od tego, czy będzie się czytało Grocholę, czy Heideggera”³⁹.

³⁸ „Tygodnik Powszechny” 21 czerwca 2009.

³⁹ „Tygodnik Powszechny” 30 sierpnia 2009, s. 47.

Ale Markowskiemu chodzi o dyskursywny typ lektury. Pomińmy fakt, że rozumienie Heideggera, samo w sobie bardzo korzystne dla każdego intelektu i dla każdej próby zrozumienia człowieka w świecie, domaga się przecież innej postawy, odmiennych sprawności percepcyjnych aniżeli odbiór dzieła sztuki słowa. Co się stanie, jeśli młody adept literaturoznawstwa zatraci poczucie różnej jakości organizacji tekstu Grocholi i na przykład Chwina? Oczywiście cezura Gombrowicza powinna wyczulić tych, którzy są odpowiedzialni za kształcenie literaturoznawcze, na takie problemy, jak na przykład proces twórczy, będący w pewien sposób analogonem rzeczywistego odbioru dzieła, uświadomić poszczególne fazy przeżycia estetycznego itd.; w sumie skłonić do przygotowania rzeczowej argumentacji potwierdzającej arcydzielność utworu. W „Tygodnikowej” dyskusji problem dzieła literackiego jako dzieła sztuki właściwie nie istnieje nawet pośrednio, nawet bardzo pośrednio. Arcydzieło przeszkadza, jest co najwyżej drogą do „polonistycznego frazesu” – jak stwierdza jeden z rozmówców. Nikt tu nie mówi o błędach w nauczaniu, zły jest raczej przedmiot, o którym się mówi, więc wedle niektórych dyskutantów może należałoby ten przedmiot wyeliminować – na przykład sonety Mickiewicza, bo o nie chodzi w tej wypowiedzi, wszak wiemy o Mickiewiczu już wszystko (*sic*).

Markowski pisze krytycznie (mowa o obszarach zainteresowań literaturoznawców):

„Prawdziwi” poloniści wybuchają śmiechem albo z politowaniem kręcąc głową na dźwięk słowa „perwersja”, ale kiwają z uznaniem głowami, kiedy słyszą słowo „tradycja”. Tymczasem inaczej zgoła wygląda ta sama rzecz kilka piętér niżej: najzdolniejsi studenci chętniej mówią o perwersji (która pojawia się tu jako przykład) niż o tradycji, bo widzą jeszcze szanse związania zainteresowania literaturą z problemami, które obchodzą ich najbardziej: od egzystencji do polityki⁴⁰.

Może tak. Ale perwersja jako pewna krańcowość eksponowanego doświadczenia ludzkiego „zużywa” – zwłaszcza w zagęszczeniu (większej częstotliwości) – możliwość spełnionej artystycznej

⁴⁰ „Tygodnik Powszechny” 9 sierpnia 2009, s. 34.

ekspresji, domaga się skuteczniejszej „organizacji formy” – spójrzmy, jak o perwersji pisze Faulkner; i kto jeszcze?

Tradycja natomiast, być może w ponawianych nieciekawych (tzn. mało odkrywczych) ujęciach akademickich nieco skostniała, w dalszym ciągu decyduje jednak o możliwości pogłębionej lektury, również najbardziej współczesnego dzieła, rozumieniu jego języka artystycznego wyrazu...

Generalnie uczestnicy tej wielkiej polemiki rozmawiają o kontekstach, tematach, modach; świadomość dzieła sztuki słowa z nadzwyczajnością jego istnienia – organizacji, ekspresji – implikującego określone przeżycie estetyczne gdzieś się zawieruszyła.

Interesujące rezultaty daje również lektura numerów „Kwartalnika Artystycznego” (rok 2009), w którym opublikowano głosy (często rozpisane, umotywowane) w ramach ankiety: *Po przełomie – najważniejsze książki dwudziestolecia*. Michał Głowiński (2009, nr 1) mówi o dziennikach intymnych – one zdominowały jego widzenie literatury ostatnich dziesięcioleci; ale charakterystyczne, że mówi między innymi o dziennikach Jarosława Iwaszkiewicza, Stefana Kisielewskiego, a także oczekiwanych: Mirona Białoszewskiego, Zygmunta Mycielskiego, Jana Józefa Lipskiego, Wiktora Woroszylskiego, czyli o dziennikach osób o pozycji (również literackiej) ugruntowanej już w świadomości społecznej.

W ogóle dla wypowiedzi z „Kwartalnika Artystycznego” znamienne jest, że raczej nie szuka się – takie wrażenie odnosi czytelnik – książek, nie „nadstawia ucha” (to byłaby sprawa ustawicznie aktualizowanych, szlifowanych kryteriów, dyskursu im poświęconego), tylko dowartościowuje tych autorów, którzy już zostali zweryfikowani. Jakby w sposób ostentacyjny, niepisany wzrastała trudność wyboru (lęk przed nim?).

W ramach tej typologii pojawiają się między innymi Herbert (*Elegia na odejście*), Miłosz (*To*), Szymborska (*Koniec i początek*), a więc najczęściej nazwiska i książki bardzo znane, głównie dzięki mediom, prasowym kampaniom, czasami konkursom. Oczywiście nie chodzi o to, że tomy przeze mnie przywołane nie zasługiwały na wytypowanie, ale bardziej o to, że nazwiska „ugruntowane” są bezpieczne, pozwalają być może na skromniejszą, mniej radykalną pracę aparatu percepcyjnego.

Obecność klasyków, „poetów starych” w typologiach „Kwartalnika Artystycznego” świadczy jeszcze o tęsknocie do tych norm estetycznych, które arcydzielność – w klasycznym rozumieniu tego słowa – potwierdzają. Z nostalgią i niechęcią mówi Ewa Sonnenberg o młodym pokoleniu literatów:

Pojawia się jakby nowy rodzaj poety i nowe podejście do tworzenia: liczy się tani efekt, by nie powiedzieć efekciarstwo, zabawy z inteligencją i beztrudnie bagatelizowanie – oto klucze do bycia poetą w naszych czasach. (...) Zanika indywidualność, oryginalność, osobowość na rzecz tych samych postaw estetycznych, czyli kalkowanie wzajemnie swoich wierszy, metafor, pomysłów. Dwudziestolecie [ostatnie] to zwycięstwo przeciętności nad wielkością, przypadkowości nad celowością, przekłamań nad rzetelnością. (...) Przeinaczenie, zdeformowanie, wykręcenie, destrukcja i jest *cool!* Gdyby Gombrowicz to przeczuwał, pewnie inaczej zadysonowałby swoim talentem. (...) Tworzenie (...) to nie jakieś „pięć minut”, jak chciał Warhol, ale żmudne formułowanie, przeistaczanie, rozwijanie formy i treści. Tworzenie to rozpad i budowanie wciąż na nowo, na wyższym poziomie. Droga tworzenia jest jak kolejne etapy wtajemniczenia⁴¹.

Przez nostalgię tej wypowiedzi przebijają wyraziste „twarde” kryteria. Bardzo stare – „indywidualność, oryginalność, osobowość” – przypominają estetyczne dziewiętnastowieczne refleksje Stanisława Witkiewicza, który mówił o inteligencji, talencie i osobowości jako warunkach zaistnienia arcydzieła. Sonnenberg upomina się o dzieło jako świadectwo zmagania się z oporem materii twórczej.

Andrzej Zawada natomiast stwierdza:

Być może jednak, jak wiele symptomów na to wskazuje, rzeczywiście kończy się epoka Gutenberga, a wtedy literatura musi okazać się ginącym gatunkiem⁴².

Jednak wypowiedzi z „Kwartalnika Artystycznego”, generalizując, w największym chyba stopniu odsłaniają świadomość utworu literackiego jako dzieła sztuki (w wypowiedziach poszczególnych jego świadomość zostaje werbalizowana) i tym również daje się wytłumaczyć mocną obecność na przykład „poetów starych” pośród tych głosów.

⁴¹ „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 3, s. 125–126.

⁴² „Kwartalnik Artystyczny” 2009, nr 2, s. 147.

Próba uogólnień

Dzieło sztuki (mowa o zjawisku, pewnym fakcie, którego rozumienie pogłębiało się przez wieki i kolejne fazy kultury) jest w swoim „prapunkcie wyjścia” rezultatem doboru określonych elementów (fragmentów, części... itd.). Zatem podstawową czynnością tworzącego jest decyzja o zachowaniu lub odrzuceniu składników, które oferuje bogata rzeczywistość. Konstrukcja dzieła jest – ujmując rzecz możliwie prosto i elementarnie – konieczną hierarchizacją tych składników.

W dziele artystycznym kumulują, ulegają wyjątkowemu zagęszczeniu (specyfikacji) czynności wyboru (doboru) i oceny. Ta podstawowa (wyjściowa) natura dzieła jest najbardziej wyrazista w przypadku sztuk muzycznych, ale przecież właściwa każdej dyscyplinie.

Wydaje się, że dzieło sztuki – jeśli pamiętać o takiej jego „naturalnej” tkance i jej pochodzeniu – wchodzi w istotną kolizję z „zasadą” współczesności: behieratycznością, behierarchicznością, amorficznością, zunifikowaniem, alergicznym uwrażliwieniem na autorytet. Kolizja, do jakiej dochodzi, nie jest zderzeniem z teoriami, przestrzenią zastrzeżoną dla wydarzeń o charakterze estetycznym. Jest fuzją, w której uczestniczy z jednej strony dzieło powstające w rezultacie niezmiennych, uniwersalnych aż po niewidoczność działań, z drugiej zaś ofensywna antropologia współczesności.

Dzieło sztuki literackiej w ciągu ostatnich dziesięcioleci jakby coraz mniej jest dziełem sztuki, a w coraz większym stopniu miejscem wymiany myśli, społecznego dyskursu⁴³. Krytyka, co prawda sporadycznie, zdaje się dostrzegać ten problem i albo przyjmuje medialną propozycję współczesności, również przez jej współtworzenie, albo zwraca się ku nostalgicznym rejonom rozmów o klasykach, „poetach starych”, odnajdywaniu (próbom odnajdywania) w utworach najbardziej współczesnych „perfekcyjnie wykonanej pracy, dzieła zamkniętego, skończonego, o wielkiej sile ekspresji”.

Sądy uczestników przywoływanych debat sytuują się między przeświadczeniem, że coś się „obsuwa”, że właściwie nie do końca

⁴³ Do podobnych wniosków, aczkolwiek od nieco odmiennej strony, dochodzi Maryla Hopfinger w szkicu *Literatura między sztuką a komunikacją* (w niniejszym tomie).

wiadomo, czym jest literackie dzieło sztuki, a elitarną, „wąską” pewnością, że zmieniło się niewiele, że przemiany i dyslokacje w coraz większym stopniu odsłaniają jakieś *constans*; widać to nawet w „życzeniowym” trybie formowania uwag. Ale jest to również krytyka nieco bojaźliwa – bywa, że doraźna problematyka społeczna (czy polityczna) osłabia i narusza jej świadomość estetyczną, poczucie kryteriów (nawet jeśli te kryteria traktować w sposób bardzo otwarty) – często miękka, zmanipulowana przez siłę mediów, rozproszona przez nadmiar bodźców.

Może być też tak, że ta krytyka, zdeterminowana nową wrażliwością na człowieka i poczuciem konieczności obrony jego praw, nie umie jeszcze na poziomie właściwego sobie zaangażowania odczytać pewnych koniecznych warunków dyktowanych przez sztukę, pozornie skłóconych z nową jakością antropologiczną.

W fazie początkowych rekonstrukcji w tym szkicu, podczas analizy opisów najmłodszej poezji, wypłynął na marginesie problem możliwej opozycji: bardziej tradycyjne, „elitarnie” oczekiwania wobec dzieła sztuki spotykają się z żywiołem nowego chaosu, nowej powszechności. Jak każda niestabilna, rozwichrzona sytuacja również i ta może stać się polem intensywnych, energetycznych działań twórczych. Stare konfiguracje zostaną przemienione w nową jakość. Historia banalnie się powtarza?

Summary

The essay treats about a – currently seen as controversial – problem of a literary work as a work of art. The author refers to selected discussions (e.g. in „Tygodnik Powszechny” and „Znak”) and – having analyzed them – draws a conclusion that in the last few decades a literary work of art has decreasingly responded to the traditional categories of “artism” and gradually turned into space devoted to thought exchanges, conflicts and encounters of all kinds of social discourses. Literary criticism pays less attention to the artistic organization of the text; more traditional expectations towards a work of art clash with the power of the new chaos, the new commonness.

KRZYSZTOF UŃŁOWSKI

Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha

1

Kiedy w październiku 2000 roku ukazała się drukiem powieść *Pod Mocnym Aniołem*, Jerzy Pilch (ur. 1952) należał już do czołowych przedstawicieli „nowej prozy”. Pisarz debiutował tuż przed cezurą 1989 roku, wydając w londyńskim „Pulsie” zbiór opowiadań *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej* (1988). Debiutanka książka przyniosła mu Nagrodę im. Kościelskich w roku 1989. Rychło też zyskał uznanie jako felietonista „Tygodnika Powszechnego”. Wszelako w dziejach jego kariery literackiej kluczową rolę odegrała publikacja drugiej książki, powieści *Spis cudzołożnic* (1993). Sukces utworu umocniła ekranizacja według scenariusza, w reżyserii oraz z główną rolą Jerzego Stuhra (premiera: wrzesień 1995), każda zaś kolejna książka Pilcha była większym lub mniejszym wydarzeniem. Oprócz wcześniej wymienionych przed rokiem 2000 ukazały się powieści *Inne rozkosze* (1995), *Tysiąc spokojnych miast* (1997), dłuższe opowiadanie *Monolog z lisiej jamy* (1996), zbiory felietonów *Rozpacz w powodu utraty furmanki* (1994), *Tezy o głupocie, picciu i umieraniu* (1997), *Bezpowrotnie utracona leworęczność* (1998). Regularne publikacje w wydawnictwach mogących się pochwalić bardzo dobrą dystrybucją (m.in. „Puls”, „Znak”, Wydawnictwo Literackie) i stała obecność na rynku sprawiły, że pod koniec dekady książki Pilcha poczęły docierać do szerokiego grona odbiorców.

Maciej Urbanowski w ten sposób opisywał kolejny punkt zwrotny w historii autora:

Warto pamiętać, że od 1989 roku Pilch był członkiem redakcji katolickiego „Tygodnika Powszechnego”, w którym regularnie publikował felietony. (...) „Nagłos”, z którym współpracował w latach osiemdziesiątych, działał w ramach Klubu Inteligencji Katolickiej – tym większym więc skandalem była decyzja pisarza nawiązania współpracy z postkomunistyczną „Polityką” i pornograficznym „Hustlerem”. Instytucjonalna wolta Pilcha nie zaszkodziła przeciw jego literackiej reputacji. Wydana w 1999 roku *Bezpowrotnie utracona leworeczność* cieszyła się uznaniem krytyki i czytelników, w tym także wpływowej „Gazety Wyborczej”, która nominowała ją do fundowanej przez to środowisko nagrody Nike¹.

Współpraca z „Hustlerem” trwała krótko – ledwie kilka miesięcy 1999 roku. Felietonistą „Polityki” miał Pilch pozostać znacznie dłużej, bo aż do roku 2006. Tak czy owak decyzja o zamianie Krakowa na Warszawę okazała się dla kariery pisarza owocna, bo ta około 2000 roku nabrała istotnie przyspieszenia. Z perspektywy „Arcanów”, pisma hołdującego ideom konserwatywno-narodowym, niewdzięczność autora wobec macierzystej redakcji (tj. „Tygodnika Powszechnego”) oraz porzucenie Krakowa dałoby się być może jakoś ścierpieć. Gorzej z publikacjami w „Hustlerze” i „Polityce”. Stąd wyczuwalny dystans, a nawet zgryźliwy ton wypowiedzi Macieja Urbanowskiego. Okazało się bowiem, że droga na parnas wiedzy przez czasopiśma postkomunistyczne² lub/i pornograficzne, przepustki zaś są wydawane pod nadzorem „Gazety Wyborczej”, której książkowy dodatek odgrywał kluczową rolę w promocji wybranych autorów.

Nie ma co ukrywać: znakomity, krakowski rodowód i koneksje ułatwiły Jerzemu Pilchowi pisarskie początki. Z drugiej strony jego twórczość – przynajmniej pod pewnymi względami – okazała się współgrać z głośnymi wystąpieniami debiutantów z „roczników sześćdziesiątych”. Stawiając kwestię radykalnie – jak to uczynił

¹ M. Urbanowski, *Śmiech Pilcha*, „Arcana” 1999, nr 6, s. 134.

² Przypomnijmy, że jeszcze w 1995 roku Marcin Świetlicki nie przyjął Paszportu „Polityki” w dziedzinie literatury, tłumacząc swoją odmowę tym, że redakcja tygodnika nie rozliczyła się z przeszłością pisma. Rychło jednak Paszporty „Polityki” stały się jednym z najważniejszych wyróżnień dla obiecujących twórców. Jerzy Pilch otrzymał tę nagrodę w 1999 roku za tom *Bezpowrotnie utracona leworeczność*.

Dariusz Nowacki – pierwsze powieści Pilcha można było przedstawić jako

narracje pozbawione uciążliwych pretensji i jednocześnie takie, których żywiołem jest wdzięk stylu, uroda radosnej fabulacji, smak anegdoty uchylającej się właściwie od budowania obrazu świata, anegdoty ważnej jedynie jako gawędziarski akt mowy³.

W takim ujęciu metaliterackie aspekty prozy Pilcha zdecydowanie przeważały nad jej zobowiązaniami mimetycznymi, czyniąc „erotyczno-familiarne motywy” wyłącznie pretekstem dla przyjemności czy zgoła rozkoszy opowiadania. Zresztą i młodzi, i starzy zgadzali się ze sobą w pochwalę Pilcha-stylisty oraz Pilcha-fabulatora. Jan Błoński nie odbijał daleko od Nowackiego w rozpoznaniu ostentacyjnie literackiego charakteru Pilchowych bohaterów oraz całego powieściowego świata:

Spis cudzołóżnic niczego właściwie nie odtwarza, przeciwnie, to odmianę mówienia (a więc utarte zwroty, pospolite przenośnie, literackie przytoczenia, różne wysokości stylu i tym podobne) rodzą niejako zdarzenia i postacie, czy też ogólniej – niemal jawnie budują „świat przedstawiony”⁴!

Tyle tylko, że – bagatela –

był przecież kiedyś dom rodzinny, były studia, były te dziewczyny, których urok przywrócić – albo unicestwić – mogą już tylko słowa, ale które istniały, istnieją!⁵

Pilchowa powieść to zatem nie tylko fikcja powołana na mocy samej „pracy konwencji”, automatyzacji chwytu, powtarzania stylistycznych tropów. Rzecz bowiem w tym, że taka właśnie fikcja odnosi się do pewnego braku, utraconych możliwości przedstawienia

³ D. Nowacki, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90*, Kraków 1999, s. 145–146. Recenzja Nowackiego z *Innych rozkoszy* Pilcha ukazała się w pierwodruku prasowym pt. *Kryterium wdzięku*, „Kresy” 1995, nr 3 (23).

⁴ J. Błoński, *Sztuka gadania*, w: tegoż, *Wybór pism*, t. 1: *Wszystko, co literackie*, oprac. J. Jarzębski, Kraków 2001, s. 378 (pierw. „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 21).

⁵ Tamże, s. 379.

utraconego czasu oraz bezpowrotnie zaprzepaszczonego doświadczenia.

Choć ozdobny styl prozy Jerzego Pilcha był obiektem powszechnej adoracji, to jednak niekiedy zwracano uwagę na dyskusyjne konsekwencje tych retorycznych popisów. Piotr Śliwiński, owszem, oddał pisarzowi, co jego, ale zarazem utyskiwał, że –

latwość, z jaką wysławia się Pilch, chwilami irytuje. (...) jej jedynym zamiarem jest powiełać się, podtrzymywać, wydłużać. Istotności, zarysowujące się tu i ówdzie w tekście powieści, ostatecznie rozplywają się w gadaniu. Zawiązki dramatu okazują się zawiązkami okresów oratorskich, konstrukcja świata zaś ma charakter syntaktyczny⁶.

Grandilokwencja anihiluje, a przynajmniej odsuwa na odległy plan wszystko, co trudne i bolesne, chociaż to właśnie kłopoty egzystencjalne, udręki niespełnienia stanowiły jakoby pierwszy narracyjny impuls. Aby nie doprowadzić do sytuacji, w której zerwane zostałyby wszelkie związki między posłuszną własnej logice opowieścią a tkwiącym u jej źródła doświadczeniem, trzeba było wzmocnić relację łączącą bohatera, opowiadacza i autora, podmiot tekstowy i „ja” biograficzne. Poczynając od pierwszej książki, w twórczości cieszyńsko-krakowskiego (wówczas) pisarza znalazło się wiele motywów kryptoautobiograficznych, przy czym ich charakter był środowiskową tajemnicą poliszynela, która – w miarę postępów literackiej sławy Jerzego Pilcha – docierała stopniowo do coraz szerszej publiczności⁷.

Już w tytułowym opowiadaniu z debiutanckiego zbioru pojawił się bohater-narrator obsadzony w roli pisarza, co prawda pisarza-

⁶ P. Śliwiński, *Lekkość, znośność, przemijanie*, „Czas Kultury” 1996, nr 1, s. 15.

⁷ Tym bardziej, że autor nie stronił od zdradzania własnych sekretów; na przykład przyznawał chętnie, że motyw alkoholowy w jego książkach ma motywację biograficzną i także uzasadnienie: „Mam nieszczęście bycia w nałogu, jest on moja własnością, tak jak grzech jest własnością grzesznika, tak jak zbrodnia jest własnością zbrodniarza. Znam na pamięć ciemną poezję wiecznych dygotów, porannych lęków, oddziałów detoksykacyjnych, snów delirycznych. Znam też żywoty moich czcigodnych przodków, prawie bez wyjątku wszyscy należeli do bractwa uzależnionych”; *Gadasz to żyjesz. Z.J. Pilchem rozmawia M. Cichy*, „Gazeta Wyborcza”, 11 września 1998 (nr 219).

-improduktywa czy też pisarza-grafomana. Taka kreacja znalazła rozwinięcie w postaci Gustawa ze *Spisu cudzołożnic*. Wprawdzie między autorem a jego tekstowymi karykaturami rozpościł się ironiczny dystans, wszelako samozwrotny charakter tej ironii decydował o tym, że gra w uchylanie i potwierdzanie identyfikacji mogła trwać bez końca. Kpiąc z własnych tekstowych wcieleń, autor jednocześnie żyrował ich wiarygodność, sugerując, że przynajmniej w pewnym stopniu podziela ich kondycję. Opowiadanie działało tu niczym afrodyzjak, seksualne zaś pobudzenie skłaniało do podjęcia roli niespełnionego lub/i spóźnionego kochanka czy nawet niewydarzonego pośrednika w miłosnych kontaktach, a więc rajfura, stręczyciela. Z kolei porażki na polu erotycznym kazały szukać ujęcia w dwojakiej aktywności: wsobnym picciu oraz gadaniu. W *Spisie cudzołożnic* mogliśmy przeczytać, że opowiadaczem włada „nieumiarkowany popęd stylistyczny nie do okiełzania” (SC, 9)⁸, że wpada on w „narracyjny trans” (SC, 87) i zamienia się w „bezwolnego narratora” (SC, 35). Opowiadanie u Pilcha zostało powiązane ze sferą popędu, a skoro wymagało poddania się popędowi, to zrozumiałe, dlaczego jego narratorzy tak chętnie konfabulowali i fantazjowali, nie troszcząc się o prawdopodobieństwo opowiadanej historii i opierając ją na grach słownych, homonimii oraz powtórzeniach. Chodziło o rozwiązania charakterystyczne choćby dla Gombrowicza, z tym że Pilch postępował w sposób zdumiewająco ostantacyjny. Opowiadanie jako rodzaj uwodzenia albo rajfurstwa było u niego strategią jawną, oficjalną, zadeklarowaną. Dlatego też Pilchowa paralogika wyrażała się za pomocą retorycznej nadorganizacji tekstu. Współgrała z tym autonomizująca się, autogeneratywna narracja, często kroć wsparta na retorycznych wzorach homiletyki, oraz formuła powieści jako „niedokończonego projektu”.

W *Innych rozkoszach* co prawda mieliśmy do czynienia z narracją trzecioosobową. Odpowiadał za nią jednak ujawniający się co

⁸ Cytaty z utworów Jerzego Pilcha lokalizuję według klucza: SC – *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*, Kraków 2009; IR – *Inne rozkosze*, Poznań 1995; PMA – *Pod Mocnym Aniołem*, Kraków 2000; U – *Upadek człowieka pod Dworcem Centralnym*, Kraków 2002. Cyfra następująca po skrótce oznacza stronę, z której pochodzi cytat.

chwila gawędziarz, występujący w imieniu wspólnoty narracyjnej, jaką mieli tworzyć „my, starzy zbereźnicy” (IR, 24, 28), „my, starzy łózkowi wyjadacze” (IR, 29), „my, starzy wielbiciele mądrości Oyer-maha” (IR, 54), „my starzy kronikarze tamtej [cesarsko-królewskiej – dop. K.U.] epoki” (IR, 85). Chodziłoby zatem o grupę, którą połączyła skłonność do erotomańskich gawęd, ale również – upodobania literackie (do pisarzy czeskich i do Gombrowicza). Opowieść o nieszczęsnym weterynarzu, doktorze Pawle Kohoutku, i jego kłopotach sercowych i rodzinnych mogła się więc jawić jako wariacja na motywach wziętych z zarysowanej *ad hoc* tradycji. Zresztą sam Paweł Kohoutek również należał do grona opowiadaczy, piewców swojej „małej ojczyzny” („Mam nieznośnie sentymentalny zwyczaj opowiadania swoim aktualnym kobietom o ziemi cieszyńskiej” – IR, 107), tyle że własną sprawność narracyjną wykorzystywał nie w celach literackich, nie dla opowieści jako takiej, lecz dla miłych podbojów.

Jeśli uznamy bohatera wyłącznie za nieautonomiczną figurę tekstową, za postać, która w sposób jawny zależy od procedury opowiadania, to jednocześnie trzeba przyznać, że ten sam bohater przedrzeźnia, jest swego rodzaju krzywym zwierciadłem dla narracyjnej świadomości. Kohoutka trzeba więc policzyć do grona tekstowych sobowtórów autorskiego podmiotu. Zważywszy zaś na tropy kryptoautobiograficzne, w historii bohatera można by się dopatrzeć – za Jarzębskim – fantastycznej, alternatywnej autobiografii⁹, która mogłaby się ziścić, gdyby tylko autor *Innych rozkoszy* nie został... pisarzem. Podobnie zresztą można potraktować Gustawa ze *Spisu cudzołożnic*, uznając jego losy za możliwą wersję życiorysu autora, gdyby ten wytrwał w roli asystenta na polonistycie Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Powołując swoje tekstowe figury, Jerzy Pilch umieścił się w szeregu pisarzy podejmujących grę ze swoimi literackimi wcieleniami (Gombrowicz, Konwicki)¹⁰, a tym samym – stopniowo destabilizujących

⁹ Zob. J. Jarzębski, *Twarz losu i smak fabuły*, w: tegoż, *Apetyt na Przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Kraków 1997, s. 142–143 (pierw. „Znak” 1996, nr 3).

¹⁰ O takiej strategii tekstotwórczej w polskiej prozie XX wieku pisał R.K. Przybylski w książce *Autor i jego sobowtór*, Wrocław 1988. Co szczególnie ciekawe, jej

hierarchiczny układ relacji między fikcyjnym światem powieściowym, poziomem wypowiedzi narracyjnej oraz domeną działań autorskiego podmiotu. Kolejny krok Pilch uczynił w następnej powieści, *Tysiącu spokojnych miast*. Spotykamy się w niej z całkiem instruktywnym przykładem wykorzystania podmiotu sylleptycznego, który zamiast przeciwstawieniem (konfliktem) autobiograficznej relacji i fikcji operuje ich koniunkcją. W swojej trzeciej powieści Pilch utożsamiał siebie-autora z bohaterem-narratorem, a jednocześnie przedłożył czytelnikom swego rodzaju wspomnienie-zmyślenie; ściślej rzecz ujmując: zaproponował ostentacyjnie jawne zmyślenie podstawione w miejsce jakoby utraconego (zatartego czy niedostępnego) wspomnienia.

Za najważniejsze w sylleptycznym modelu podmiotowości Ryszard Nycz uznał to, że dehierarchizuje on zależności między „ja” rzeczywistym a „ja” fikcyjnym, wprowadzając w zamian relacje horyzontalne, w ramach których rozmaite podmiotowe inwarianty „wzajemnie na siebie oddziałują i wymieniają się właściwościami”¹¹. Łatwo tu zauważyć pewne podobieństwo do gier tożsamościowych, jakie uprawiają celebryci współczesnej kultury popularnej: chętnie podkreślają oni, że ich medialny wizerunek ma charakter autokreacji, a jednocześnie są zobowiązani, by przynajmniej pewne elementy tego wizerunku podtrzymywać poza telewizyjnym studium. W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych Jerzy Pilch począł funkcjonować na prawach osobowości medialnej, do czego przyczyniły się coraz większe sukcesy literackie, sława wytrawnego felietonisty i polemisty, a przede wszystkim fakt, że w felietonach Pilcha, traktowanych jako bezpośrednia wypowiedź odautorska, łatwo było znaleźć – zarówno pod względem stylu, jak i pod względem podmiotowej autokreacji – wiele cech właściwych literackim sobowtóróm pisarza. W konsekwencji sam Jerzy Pilch, jako bywalec medialnych salonów, począł funkcjonować w roli sobowtóra... swoich sobowtórów.

ostatni rozdział został poświęcony pisarstwu T. Konwickiego i zatytułowany *Autor zdegradowany albo „Mała Apokalipsa”*.

¹¹ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, w: tegoż, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 1997, s. 110.

Można by przyjąć, że praktyka literacka, która chce przekroczyć ograniczenia kultury popularnej, będzie zmierzała do rozmnożenia rozmaitych figur tekstowych, aby utrudnić czy wręcz uniemożliwić ich integrację. W ramach kultury popularnej przeciwnie, będziemy dążyć do ustabilizowania medialnego wizerunku podmiotu rozpisanego na kilka podejmowanych naprzemiennie ról. Jednym z najprostszych i najefektywniejszych sposobów potwierdzenia medialnej kreacji będzie jej przedłużenie w pozaekranowym życiu gwiazdora. Rzecz w tym, że w pisarstwie Pilcha można również dostrzec pragnienie korespondujące ze wspomnianą regułą show biznesu. Chodzi mianowicie o pragnienie, by wyrwać się z zakłętego kręgu autoerotycznej gawędy i samozwrotnej narracji. Kiedy zatem w październiku 2000 roku ukazała się czwarta powieść Jerzego Pilcha, zatytułowana *Pod Mocnym Aniołem*, pisarz stał się obiektem szczególnego zainteresowania masowych mediów.

2

Nową powieść Pilcha ogłoszono bestsellerem, jeszcze zanim książka ukazała się na rynku. Rozentuzjasmowany dziennikarz „Gazety Wyborczej” w ten sposób opisywał powodzenie, jakim cieszyła się przedpremierowa prezentacja fragmentów utworu w Internecie:

Tego samego dnia [chodzi o 10 października 2000 roku – dop. K.U.] na stronach internetowego portalu onet.pl ukazał się pierwszy odcinek najnowszej powieści Jerzego Pilcha *Pod Mocnym Aniołem* z Wydawnictwa Literackiego. Fragmenty książki ukazują się co dwa dni. Do dziewięciu pierwszych odcinków zajrzało aż 100 tys. osób. Tekstowi powieści towarzyszy wywiad z pisarzem, jego życiorys, plan spotkań oraz adres, pod którym można wymienić korespondencje z autorem. – Zależało nam na nietypowej, intrygującej kampanii tej książki – mówi Krzysztof Lisowski z Wydawnictwa Literackiego. – Mamy już sporo zamówień, mimo że *Pod Mocnym Aniołem* ukaże się drukiem 26 października¹².

¹² C. Polak, *Pilch w sieci*, „Gazeta Książki” 2000, nr 10, dod. do „Gazety Wyborczej” 24 października 2000 (nr 249). Inne e-książki, o których powodzeniu informuje notka, to *Dom dzienny, dom nocny* (1998) Olgi Tokarczuk (tekst powieści zamieszczono na stronie internetowej Świata Książki; jak pisał Polak: „Przez pierwsze

W tym samym wydaniu dziennika zamieszczono obszerną recenzję *Pod Mocnym Aniołem* pióra Dariusza Nowackiego. Opublikowano ją dwa dni przed pojawieniem się książki Pilcha w księgarniach, niemniej recenzent, niejako uprzedzając wypadki, zakwestionował styl odbioru, który – jego zdaniem – mógł zdominować recepcję powieści:

historia zawarta w *Mocnym Aniele* nie jest prostą opowieścią o piekle alkoholizmu i w ogóle niewiele ma wspólnego z rzeczywistością pozaliteracką. Główny bohater tej powieści jest nie tylko figurą na wskroś oryginalną i literacko „zakreconą”, lecz przede wszystkim niepodobna go utożsamiać z osobą autora. Autobiografizm to – w tym wypadku – pułapka zastawiona na czytelnika prostolinijnego, najgorszy zaś sposób czytania tego utworu to lektura ufundowana na naiwnym przekonaniu, że pisarz swoje w życiu wypił i na odwykach wycierpiał, toteż dobrze wie, o czym w swej książce rozprawia. Nic z tych rzeczy. *Pod Mocnym Aniołem* to żadne świadectwo. A jeśli już – świadectwo pozorne i nad wyraz pokrętnie¹³.

Rzecz symptomatyczna, że w obliczu zawiązującej się koniunktury, w przeddzień powszechnie oczekiwanego (ba, ogłoszonego *a priori*) sukcesu komercyjnego powieści recenzent wystąpił przeciwko normom lekturowym obowiązującym w przestrzeni masowej komunikacji. Co szczególnie ciekawe, uczynił to na łamach tej samej „Gazety Wyborczej”, która w dużej mierze zdecydowała o powodzeniu utworu. Recenzent upominał się o uznanie dla literackości Pilchowej powieści, żądał, aby wyciągnąć interpretacyjne wnioski ze stylistycznej i kompozycyjnej organizacji tekstu. Tym samym Nowacki upominał się również o miejsce dla profesjonalnej krytyki, dla znawców jako czytelników uprzywilejowanych, bo dysponujących kompetencjami (i nawykami), które pozwalają im docenić literackość komentowanego dzieła, a przede wszystkim – uniknąć kompromitującego „niedoczytania” utworu, rażącego uproszczenia i wulgaryzacji.

dwa tygodnie po cyber-książkę sięgnęło 10 tys. internautów”) oraz *Niemiecki taniec* (2000) Marii Nurowskiej, udostępniony przez księgarnię internetową Merlin.

¹³ D. Nowacki, *Ani do śmiechu, ani do łez*, „Gazeta Książki” 2000, nr 10. dod. do „Gazety Wyborczej” 24 października 2000 (nr 249).

Takie wystąpienie nie byłoby jednak potrzebne, gdyby nie przykre odczucie, że sprawy toczą się w przeciwnym kierunku, że warunkiem medialnego i komercyjnego sukcesu jest trywializacja powieści, całkowita obojętność komentatorów oraz publiczności na te aspekty, które są kluczowe z punktu widzenia literackości utworu. Występując w trybie po trosze zakazu, po trosze przestrogi, Nowacki musiał mieć świadomość, że broniony przez niego styl odbioru znajduje się w głębokiej defensywie, że w ramach komunikacji publicznej ustępuje miejsca zupełnie innym dyrektywom lekturowym.

Warto odnotować, że sposób lektury, o jaki opominał się krytyk, w gruncie rzeczy odpowiadał tym normom czytania literatury przez znawców, na jakie wskazywał Janusz Sławiński w szkicu napisanym jeszcze na początku lat siedemdziesiątych. Uwagi Nowackiego odnosiły się przede wszystkim do dwóch kwestii, które IBL-owski uczony określił jako dążenie do „neutralizacji autora” oraz „fetyszyzację wieloznaczności”¹⁴. Można stąd wysnuć wniosek, że krytyk trwał przy tym rozumieniu literackości, które zostało wypracowane w ostatniej fazie rozwojowej nowoczesnej kultury (w warunkach polskich – po 1956 roku) i którego dysponentem i nosicielem była przede wszystkim grupa „znawców”, to jest akademików i krytyków uznających, że czytanie literatury powinno honorować właściwości specyficzne dla tego trybu wypowiedzi. W ujęciu Nowackiego wieloznaczność nie oznaczała bowiem tego, że powieść Pilcha można rozumieć i wyklądać wielorako. Recenzent zwracał uwagę, że wielość instancji podmiotowych w tekście literackim tudzież szczególnie, niestabilna i niejednoznaczna relacja między nimi u Pilcha sprawiają, że nie sposób jednoznacznie określić modalności wypowiedzi, która jedynie naśladuje, podszywa się pod zwierzenie, zarazem, dzięki autoironii, dając do zrozumienia, że właśnie się podszywa...

Jak łatwo odgadnąć, Nowacki wystąpił w roli wołającego na puszczy. Nie znaczy to oczywiście, że inni recenzenci okazali się „czytelnikami proslolinijnymi”, skorymi uznać przygody Jurusia za historię

¹⁴ Zob. J. Sławiński, *O dzisiejszych normach czytania (znawców)*, w: tegoż, *Próby teoretycznoliterackie*, Warszawa 1992, zwłaszcza s. 109–112 (pierw. „Teksty” 1974, nr 3).

życia samego pisarza. Wręcz przeciwnie, relację między bohaterem-narratorem a autorem przedstawiano jako skomplikowaną, niejednoznaczną, a nawet pełną sprzeczności. Pisano więc o związku tego, co sztuczne, upozowane, odegrane i literackie, z tym, co osobiste, prywatne, autentyczne; zwrócono również uwagę na wyraźnie zaznaczoną w utworze paralelę między konfabulacjami alkoholików a pisarstwem pojmowanym jako forma autokreacji¹⁵. Rzecz w tym, że wszystkie próby zniuansowania powieści zostały zupełnie zignorowane w przestrzeni komunikacji masowej! Tutaj bowiem jedyną osobą, która chętnie i często podkreślała, że strategia pisarska autora *Pod Mocnym Aniołem* wcale nie jest taka prosta i jednoznaczna, był sam... autor. Jerzy Pilch zyskał niejako wyłączność na wypowiedzi sugerujące bardziej wyrafinowany stan jego pisarskiej samowiedzy:

Pisarz, jeśli nawet mówi w wywiadzie o swoich książkach i o swoim losie, to dalej pisze. Nie ukrywam, że manipuluję w moich książkach i wywiadach elementami autobiograficzności. Mieszam fikcję z własnym przeżyciem. Bo czym jest literatura? (...) Jest ona połączeniem fikcji i rzeczywistości. Pisząc fikcję, udaję, że to czysta autobiografia, i na odwrót, pisząc rzekomą autobiografię, wkładam tam historie fikcyjne¹⁶.

¹⁵ Zob. K. Masłoń, *Kwestie-bestie*, „Rzecz o Książkach” 2000, nr 10, dod. do „Rzeczpospolitej” 18 października 2000 (nr 244; skrócona wersja tej recenzji pt. *Temat wybiera pisarza* ukazała się również w „Magazynie Literackim” 2000, nr 11); H. Zaworska, *Pije, więc jestem*, „Wprost” 2000, nr 45; T. Nyczek, *Jakie picie, takie życie*, „Polityka” 2000, nr 48; M. Zaleski, *I tak dalej*, „Res Publica Nowa” 2000, nr 12; R. Ostaszewski, *260 stabilizujących stron*, „Dekada Literacka” 2000, nr 12; K. Uniłowski, *Pijackiej retoryce na do widzenia*, „FA-art” 2000, nr 3–4 (41–42); J. Gondowicz, *Róg byka*, „Nowe Książki” 2001, nr 1; A. Nasiłowska, *Don Juan Tristanem podszty*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 13; J. Jarzębski, *Mocny Anioł i słaba płeć*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 13; M. Leciński, *Alkoholizm jest wzniósł?*, „Fraza” 2001, nr 1–2; A. Głowacka, *W nałogu pisania*, „Opcje” 2001, nr 2; M. Witkowski, *Na co Pilchowi Pilch?*, „Kresy” 2001, nr 3 (47); M. Lengren, *Wielbiciel depresji, budowniczy autodestrukcji*, „Twórczość” 2002, nr 5–6. Zob. także pomysłowy, choć nieco ryzykowny w pewnych wnioskach artykuł Artura Żywiołka, który *Pod Mocnym Aniołem* przeczytał jako historię katastrofy i zbawienia podmiotowego „ja” przez pismo; A. Żywiołek, *Apokalipsa według Jerzego Pilcha*, „Kresy” 2003, nr 2–3.

¹⁶ M. Michalska, *Łoskot ronda ONZ. Rozmowa z J. Pilchem. Kandydatem do nagrody NIKE 2001 za powieść „Pod Mocnym Aniołem”*, „Gazeta Wyborcza” 7 września 2001 (nr 209).

Tymczasem krytycy – wedle rozmawiających z Pilchem dziennikarzy – mieli twierdzić coś zupełnie innego, niż twierdzili:

– Więc podejrzenia krytyków, że *Pod Mocnym Aniołem* to zwierzenie Jerzego Pilcha, nie są słuszne?

– Jest tam wielka obfitość nie mojej substancji. (...) Nie przyznaję się, że to zwierzenie „Jerzego Pilcha”. To ma wyglądać na zwierzenie. Ale podkreślam, fikcja nie oznacza nieprawdy¹⁷.

Przy okazji innego wywiadu autor powiedział:

Więcej rzeczy jest u mnie wymyślonych, ale zauważyłem, że taka gra z czytelnikiem polegająca na sprzedaży rzekomej autobiograficzności – np. żeby bohaterowi dać na imię Jerzyk albo Juruś i zasugerować w jakimś epizodzie, że to jest o mnie – silniej działa¹⁸.

W całym tym pomieszaniu autobiograficznych aluzji z jawnym eksponowaniem literackich chwytów mogło chodzić o podtrzymanie ciekawości odbiorcy, który – otrzymując sprzeczne sygnały – nie potrafił ostatecznie rozstrzygnąć, czy dany epizod lub wątek należy potraktować jako element autokreacji, czy może raczej – odautorskie wyznanie. Nierozstrzygalność tej kwestii byłaby zatem pomysłem Jerzego Pilcha na grę zarówno z czytelnikami, jak i z masowymi mediami. Zdarzało się, że w tym samym materiale dziennikarskim pisarza zrazu przedstawiano na wzór tekstowych sobowtórów, a więc jako lowelasa, prowokatora, faceta po alkoholowych przejściach, „konesera kobiet i trunków” (F, 61). W innym z kolei czasopiśmie o autorze *Pod Mocnym Aniołem* mogliśmy przeczytać: „Ma dwie słabości: kobiety i alkohol”¹⁹. Wszelako barwny wizerunek umięjącego korzystał z uroków życia uwodziciela bywał korygowany na kolejnych stronach przez samego Pilcha, który na przykład w rozmowie z dziennikarką „Playboya” kokietował swoją rozmówczynię:

¹⁷ Tamże.

¹⁸ M. Fiejdasz, *Pilch*, „Playboy” 2001, nr 6, s. 64. Kolejne cytaty z tej pozycji oznaczam w tekście głównym literą „F”, po której następuje numer strony.

¹⁹ „Prawdziwa literatura jest niebezpieczna”. Z J. Pilchem rozmawia J. Wróblewski, „Zwierciadło” 2001, nr 1, s. 27.

- Opinia kobieciarza przeszkadza ci czy pomaga?
- (...) Naprawdę mam taką opinię?
- Masz fatalną opinię. Powiedz lepiej, dlaczego lubisz okularnice? [F, 65]

Pilch, owszem, nie ukrywał, że panie w okularach wywierają na nim szczególne wrażenie:

Okulary dają sznyt intelektualny, sugerują, że ona na przykład coś czyta. Biorą mnie okulary też dlatego, że jest to na ogół ostatnia część garderoby, jaką dziewczyna zdejmuje. Wcześniej się zdejmuje majtki, a potem okulary. Nie na odwrót (F, 65).

Wszelako w tym miejscu pojawiło się zastrzeżenie, które w odczuciu czytelnika musiało mocno nadwerężyć sławę pisarza jako pożeracza niewieścich serc: „Mówię to oczywiście wyłącznie na podstawie lektur, dużo czytałem na ten temat” (F, 65). Trudno nie zauważyć, że autor pokpiwał z własnego wizerunku uwodziciela, przyznając, że jego wiedza na temat seksualnych obyczajów okularnic wynika z lektury, a nie eksperencji. Nawet jeśli to zastrzeżenie uznamy za kolejny przejaw żartobliwej kokieterii, która w gruncie rzeczy jest elementem prowadzonego w ramach wywiadu flirtu (z dziennikarką i czytelnikami czy raczej czytelniczkami, choć trzeba pamiętać, że to wywiad dla „Playboya”), to i tak przyjdzie stwierdzić, że pisarz uchyla się przed stereotypem „prawdziwego mężczyzny”. Nawet erotyczny fetysz, do jakiego się przyznaje, każe w nim widzieć kogoś onieśmiałego kobiecością, kto skutkiem dziwnego zbiegu okoliczności trafił na łamy „Playboya” prosto z... piosenki, która w wykonaniu Sławy Przybylskiej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (za studenckich czasów Pilcha) była nieoficjalnym hymnem polskiej inteligencji. Nic dziwnego, że dziennikarka ostatecznie w ten sposób podsumuje swoje wrażenia z rozmowy z pisarzem: „Wbrew moim obawom, że będzie złośliwy i niedostępny, Pilch okazał się człowiekiem miłym i bezpośrednim” (F, 61). Tak tedy zamiast cynicznego uwodziciela w autorze *Pod Mocnym Aniołem* znajdujemy sympatycznego, trochę niezręcznego, stęsknionego Piotrusia Pana.

Ciekawie prezentuje się rozmowa opublikowana w „Zwierciadle”, w której Pilch zbija lub gromko oprostestowuje tezy autora

wywiadu (Janusza Wróblewskiego) dotyczące właściwej mu jakoby skłonności do ekshibicjonizmu, korzystania z używek w roli stymulatora twórczości czy też mitu o terapeutycznej roli literatury. W pewnym momencie dochodzi nawet do żartobliwego odwrócenia ról, kiedy to kojarzony z problemami alkoholowymi pisarz rozpoznaje objawy nałogu u dziennikarza. Mówi Pilch:

— No, nie wiem, jakiś taki jesteś niewyraźny. Jakby wczorajszy. Czy ty przypadkiem za często nie zaglądasz do kieliszka?

— Ja w żadnym wypadku, wczoraj była nadzwyczajna okazja, a ręce trzęsą mi się od dziecka.

— Typowe pijackie myślenie²⁰.

Żartobliwy ton dialogu wyraźnie sugeruje, że obaj rozmówcy, dziennikarz oraz pisarz, odgrywają z góry uzgodnione role. Bo też obraz pisarza jako kobieciarza, prowokatora, pijaka klócił się z kreacją czulego kochanka, jaka pojawiła się na kartach *Pod Mocnym Aniołem*. Rozpięty między rolami Don Juana i sentymentalnego adoratora pisarz starał się przekonać, że w gruncie rzeczy ta druga rola zawsze była mu bliższa, a on sam zmienił się nie tyle jako kochanek, ile jako pisarz:

pierwszy raz napisałem coś o miłości. Nie umiałem tego zrobić wcześniej, pisałem bardziej o panienkach niż o kobietach. O podrywaniu ich i instrumentalnym traktowaniu. Dociskałem przy tym sprzęgło komizmu do dechy. A w *Pod Mocnym Aniołem* nastąpiła zmiana, z której sam nie wiem, czy jestem zadowolony...²¹

Niepewność artysty co do rangi tekstu, jaki się zrodził w wyniku tej przemiany, nie zmienia wcale faktu, że w wypowiedziach publicznych Pilch identyfikował się z bohaterem-narratorem *Pod Mocnym Aniołem* przynajmniej pod jednym względem – jako alkoholik wygłaszający pochwałę prawdziwej miłości. Wszelkie zastrzeżenia, jakimi gesty autobiograficzne w książkach Pilcha obwarował bądź

²⁰ Tamże, s. 29.

²¹ K. Kubisiowska, *Zgubny temat*, „Rzecz o Książkach” 2000, nr 11, dod. do „Rzeczpospolitej” 8 listopada 2000 (nr 261).

sam autor, bądź krytycy, nie przeszkodziły więc temu, by w powszechnym odbiorze uznać opowieść Jurusia za autorską deklarację. Kiedy w październiku 2001 roku pisarz odbierał za swój utwór Nagrodę Literacką Nike²², tę powszechną opinię wyraził – w imieniu swojej małżonki – gość honorowy uroczystej gali oraz patron nagrody prezydent RP Aleksander Kwaśniewski:

Pod Mocnym Aniołem to bardzo interesująca książka, inna od poprzednio nagradzanych, która podoba się wielu ludziom. Moja żona prosiła, abym przekazał Jerzemu Pilchowi gratulacje, bo ona tę książkę odczytała jako wspaniałą pochwałę miłości napisaną z dużym poczuciem humoru, odwagą osobistą²³.

Najważniejszą postacią kobiecą w *Pod Mocnym Aniołem* wydaje się zrazu początkująca poetka, Ala czy też Alberta Lulaj, którą Juruś poznaje w okolicznościach godnych *Procesu* Kafki albo *Matej apokalipsy* Konwickiego. Młoda poetessa, natychmiast przez bohatera zidentyfikowana z kobiecym ideałem w żółtej sukience, który niegdyś objawił mu się w pijackim widzie, odgrywa rolę rezonerki kontrującej stylistyczne zapędy bohatera-narratora. Jest kimś w rodzaju anioła stróża, głosem sumienia, który wytyka Jurusiowi życiowe i literackie zaniedbania. Tyle że w kluczowym fragmencie utworu, zatytułowanym *List wysłany z oddziału deliryków*, który rozłamuje powieść na przeciwstawne części, Ala-Alberta została zastąpiona przez zupełnie inną dziewczynę, co zresztą uszło uwagi większości komentatorów. To właśnie ta postać, której rekwizytem będzie czarna bluzka (przeciwstawiona żółtej sukience), okaże się ukochaną Jurusia, adresatką jego miłosnych wyznań:

Nie miałaś oczywiście na imię Ala-Alberta; masz imię, które zawsze chciałem, żebyś miała, masz ramiona, które zawsze chciałem, żeby były

²² W ramach edycji Nagrody Literackiej Nike z 2001 roku *Pod Mocnym Aniołem* okazało się ponadto zwycięzcą plebiscytu czytelników „Gazety Wyborczej”. Jerzy Pilch był wcześniej dwukrotnie finalistą tego konkursu: w 1998 (nominacja za *Tezy o głupocie, picciu i umieraniu*) oraz w 1999 roku (za *Bezpowrotnie utraconą lewo-ręczność*). Później, w 2007 roku, nominowany został zbiór opowiadań *Moje pierwsze samobójstwo* (2006).

²³ Zob. NIKE 2001 dla Pilcha, „Gazeta Wyborcza” 15 października 2001 (nr 241).

Twoje, masz oczy zielone, i to jak zielone, masz dłonie specjalnie dla mnie stworzone przez Boga. Jesteś piękna i mądra. [PMA, 152]

To moment zwrotny nie tylko w fabule utworu, ale również kluczowy z punktu widzenia jego zamysłu oraz konstrukcji. Wraz z pojawieniem się „czarnej bluzki” całkowicie zmieniła się koncepcja powieści:

Jeszcze miesiąc temu miałem zamiar opisać w tym rozdziale prywatną sieć moich osobistych izb wytrzeźwień, co je prowadziły moje kolejne albo równoczesne narzeczone; wymyśliłem już nawet ich bombastyczne imiona: Bacha Maklerka, Joacha Postrach Tworek, Zwodnicza Gwiazda Filmowa, Urugwajka-Futbolistka, Asia Katastrofa – zapisałem te imiona na fiszkach, ale niedawnego poranka (ciężkie chmury nad oddziałem deliryków) ujrzałem wielki pożar wszystkich moich fiszek (...). Pierwotne postaci obróciły się w popiół, nic z nich nie zostało, bo albo nic w nich nie było, albo zbyt były łatwopalne, co na jedno wychodzi. Spłonęły wszystkie moje wykwintne zeszyty w linie bez marginesu, spaliło się archiwum pomysłów, które miałem w głowie, skończyła się literatura. Skończyłem pisać traktat o nałogu, czy raczej straciłem zapał do pisania o nałogu, mógłbym myśleć tylko o tobie. Moją głowę i moje serce wypełniło intensywne uczucie, o którym nie wiedziałem, że może się zdarzyć. [PMA, 230–231]

Powieść, pomyślana pierwotnie jako literacki „traktat o nałogu”, zamieniła się w wyznanie miłosne. Nic dziwnego, że zamykający ją rozdział, zatytułowany wymownie *Wieczne przebudzenie*, przyniósł kolejny list do wybawicielki. Gra to ryzykowna, czytelnik bowiem miał wszelkie podstawy, aby właścicielkę czarnej bluzki, czyli adresatkę miłosnych wyznań, utożsamić z Ewą-Eweliną, której książka została dedykowana i która w tym czasie była towarzyszką życia pisarza. Tym samym związek między powieściową fikcją a biografią autora okazał się jeszcze silniejszy – ku radości kolorowych magazynów, które nie omieszczały poinformować czytelników o ważnych zmianach w życiu Jerzego Pilcha:

Kiedyś nie wyobrażał sobie życia poza Krakowem. Teraz przyzwyczaił się do Warszawy. Ale tak naprawdę ciągnie go do Gdańska, gdzie mieszka jego narzeczone, Ewa, która pomogła mu wyjść z alkoholowej

zapaści. Jej dedykował *Pod Mocnym Aniołem* – swoją ostatnią powieść [F, 61]²⁴.

Ścisły związek między Juruśiem i wychylającym się zza jego pleców autorem sprawia, że alkoholizm w *Pod Mocnym Aniołem* – zresztą nie po raz pierwszy w twórczości Pilcha – kryptonimuje ten szczególnie rodzaj pisania, które autonomizuje się, odrywając od rzeczywistości i doświadczenia, z jakiego wyrosło. Wiedziony przez „kusicielską bestię retoryki pijackiej” (PMA, 122) Juruś – jako pisarz – nadużywa języka także w tym sensie, że wykorzystuje go, aby siebie-bohatera uczynić nieuchwytnym, by wymknąć się rzeczywistości oraz osądowi innych. Chodziło tu zatem o rodzaj pisarstwa, który jawi się jako naganny moralnie i fałszywy poznawczo, na co zwróciła uwagę poetka Lulaj, a w ślad za nią sam bohater-narrator. Zupełnie nowym i zaskakującym akcentem w powieści okazała się deklaracja o odrzuceniu konwencji, z jaką Pilch był dotąd kojarzony. W metaliterackim planie utworu jego dwudzielność oznaczała konfrontację dwóch formuł pisarstwa, z których pierwsza miała reprezentować „starego”, a druga „nowego” Pilcha. Kuracja odwykowania, jakiej został poddany Juruś, okazała się równoważna kuracji stylistycznej, jaką – na oczach czytelnika – przeszedł autor. Odstawić gorzką żołądkową (ulubiony trunek Jurusia) to tyle, co odstawić retoryczny koturn, by wreszcie spojrzeć prawdzie w oczy, by wypowiedzieć tę najtrudniejszą prawdę o swoim uzależnieniu, ale też odzyskać utraconą możliwość wyrażania własnych uczuć.

Pod Mocnym Aniołem przedstawia się zatem jako palinodia, w której autor podważa rangę swoich wcześniejszych dokonań i zapowiada, że jego twórczość ulegnie gruntownej przemianie. Czy –

²⁴ Parę lat później prasa ilustrowana poinformowała, że związek Jerzego Pilcha z jego muzą nie przetrwał próby czasu: „—Tracę głowę uwodziciela, a dostaję człowieka zakochanego», mówiłeś dwa lata temu w jednym z wywiadów. Związek, w kontekście którego użyłeś tych sformułowań, rozpadł się. Łatwiej się zakochać czy utrzymać związek? – Utrzymanie związku to jedno z najtrudniejszych zadań ludzkości. To w zasadzie zadanie awykonalne, bo nawet jeśli się uda go utrzymać, on i tak jakoś umrze. Wystygnie, obróci się w bierne współistnienie”; A. Szarłat, *Im później, tym intensywniej*, „Twój Styl” 2004, nr 3, s. 119.

zgodnie z tradycją gatunku – taka deklaracja ma charakter ironiczny? Zapewne, bo przecież akt oskarżenia, jaki pisarz sformułował pod własnym adresem, został wyrażony w tonacji buffo. Najbardziej frapującym epizodem krytycznej recepcji powieści Pilcha była konfrontacja rozbieżnych opinii na łamach „Tygodnika Powszechnego”. Niechętna książce Anna Nasiłowska²⁵ przedstawiła ją jako świadectwo kryzysu formuły literackiej, jaką dotychczas operował pisarz. Tym razem okazała się ona mało efektywna, sama zaś powieść rozpadła się na ciąg epizodów i felietonowych facecji. Co najważniejsze, niezręczna realizacja odsłoniła autorską strategię, a pisarz – występujący w roli uwodziciela – stał się obiektem niezamierzonej autodemaskacji. Replikował Jerzy Jarzębski, którego zdaniem ironiczna autodemaskacja od początku była wpisana w projekt powieści, albowiem „uwodzicielskość została tu jakby wzięta w cudzysłów, stała się «przedmiotem przedstawionym»”²⁶. Tym samym krytyk skłonny był uprzywilejować autotematyczne i metaliterackie aspekty utworu, w którym rola uwodziciela okazała się po prostu kondycją współczesnego pisarza. Takie postawienie sprawy, choć korzystne dla utworu, miało jednak swoją cenę. Nakazywało nie ufać zapewnieniom dotyczącym nie tylko spełnionego cudu prawdziwej miłości, ale również przeobrażenia pisarstwa Jerzego Pilcha. Tymczasem Anna Nasiłowska całkiem przeciwnie – wyrażała nadzieję, że pisarz na dobre pożegna się z sobowtórami w rodzaju Jurusia i zrealizuje zapowiedź, jaką złożył w *Pod Mocnym Aniołem*.

Tak zarysowały się co najmniej dwa scenariusze lekturowe. Według pierwszego z nich charakterystyczna dla prozy Pilcha strategia autokreacji w *Pod Mocnym Aniołem* ustąpiła miejsca poetyce wyznania. Natomiast drugi scenariusz żądał, aby czytelnik wytrwał w nieufnej postawie. Bo przecież wzruszająca opowieść o pijaku i uwodzicielu, którego odmieniła prawdziwa miłość, mogła się okazać właśnie pułapką zastawioną przez uwodziciela. Jeśli zasadniczą stawką pisarstwa zdefiniowanego jako uwodzenie miałyby być przyjemność pisania/czytania, to czytelnik mimo wszystko powinien

²⁵ A. Nasiłowska, *Don Juan...*, dz. cyt.

²⁶ J. Jarzębski, *Mocny Anioł...*, dz. cyt.

podjąć wyzwanie i wkroczyć w tę pułapkę. Jednocześnie od literatury popularnej pisarstwo Pilcha odróżniałoby się choćby tym, że źródłem przyjemności miała być sama procedura opowiadania, nie zaś wartka i zajmująca fabuła. Ta różnica mogła się jednak okazać zbyt wątła z punktu widzenia czytelników domagających się tradycyjnie pojmowanej problemowej i artystycznej doniosłości.

3

Reakcje prasy na przyznanie Nike Jerzemu Pilchowi okazały się niejednoznaczne. Zastrzeżeń wszelako nie kierowano pod adresem werdyktu czy też samej powieści; wysuwano je za to w związku z medialną otoczką, jaka towarzyszyła uroczystemu wręczeniu nagrody²⁷. Redakcja „Gazety Wyborczej” zareagowała na te głosy dość histerycznie, mobilizując przyjaciół i znajomych pisarza do odporu. Malkontentom udzielił odprawy Wojciech Orliński, broniący formuły uroczystej gali:

Rzeczywiście – NIKE to bardziej zjawisko ludyczne niż hieratyczne. Nie ma w tej nagrodzie atmosfery ceremonialnych obrzędów w świątyni sztuki, tylko raczej nastroj radośnej zabawy, którą wielu ludzi odnajduje w obcowaniu z literaturą²⁸.

Jeśli wierzyć dziennikarzowi „Gazety Wyborczej”, Nike to w gruncie rzeczy impreza towarzyska, na której spotykają się osoby ze środowiska polityki, biznesu i literatury. Wydarzenie pokrewne koncertom charytatywnym, skoro służy szczytnemu celowi – promocji czytelnictwa. A przecież ta pozbawiona jakoby istotniejszych aspiracji instytucja na przełomie wieków w znaczący sposób wpływała na

²⁷ Zob. T.Z. Zapert, *Jerzy Pilch z Nike*, „Życie” 15 października 2001; K. Masłoń, *Strzały na oślep*, „Plus-Minus” 2001, nr 42, dod. do „Rzeczpospolitej” 20–21 października 2001 (nr 246).

²⁸ *Stronniczy przegląd prasy* [rubryka], „Magazyn z Książkami” 2001, nr 10, dod. do „Gazety Wyborczej” 8 listopada 2001 (nr 261). Zob. także wypowiedzi reprezentantów literackiego establishmentu zebrane pod wspólnym nagłówkiem: *Po NIKE. Czy Jerzy Pilch słusznie dostał nagrodę NIKE?* Tamże.

hierarchię literacką, nierzadko decydując o medialnym i rynkowym powodzeniu książki. Właściwą stawką nie była tu oczywiście szeroko pojęta literatura, sprawy czytelnictwa czy możliwość kształtowania pożądanych wzorów uczestniczenia w kulturze. Książki były wyłącznie użytecznym rekwizytem w ramach spektaklu władzy potwierdzającego istniejące dystynkcje, w tym – przysługujący wyodrębnionej grupie przywilej rozstrzygnięcia o tym, co jest społecznie i kulturowo doniosłe, a co nie. Krytyczne opinie na łamach „Życia” czy „Rzeczpospolitej” były więc głosem środowisk, które uważały, że z powodów towarzyskich, ideowych oraz politycznych wykluczono je z grupy decydentów. Powodowało to zresztą, że perswazyjna skuteczność takich wystąpień była dość ograniczona. Łatwo bowiem było wysunąć zarzut, że w tym wypadku krytyka została podyktowana resentymentem, że wyrosła z bardzo stroniczo zinterpretowanych przesłanek²⁹.

Dla społecznego funkcjonowania twórczości Jerzego Pilcha ważniejsze okazało się co innego. Dzięki felietonom drukowanym na łamach „Polityki” oraz projektom podejmowanym w tygodniku przez pisarza wspólnie z amatorami autor *Pod Mocnym Aniołem* przez kilka najbliższych sezonów był stale obecny w przestrzeni masowej komunikacji³⁰. Wakacje 2001 roku czytelnicy „Polityki” mogli sobie umilić udziałem w szeroko reklamowanej akcji „Napisz powieść z Pilchem”³¹ lub przynajmniej jej śledzeniem. Boże Narodzenie 2003 roku

²⁹ Z perspektywy można jednak zauważyć, że uwagi poczynione przy okazji przyznania Nike Jerzemu Pilchowi odegrały pewną rolę w integracji środowisk literackich identyfikujących się z polityczną prawicą. Odpowiedzią na Nike okazała się konkurencyjna Nagroda Literacka im. Józefa Mackiewicza, której pierwsza edycja odbyła się w 2003 roku. W następnych latach system nagród literackich w Polsce stał się jeszcze bardziej spluralizowany.

³⁰ W związku z tym Pilch nie omieszczał rozszerzyć listy swoich... nałogów. „Pisarz łaknie publicznego istnienia. (...) Mam nawyk, a może nawet nałóg publicznego istnienia” – mówił półżartobliwie w wywiadzie udzielonym swojej macierzystej wówczas redakcji. Zob. J. Wróblewski, *Duszą, mózgiem, ręką. Rozmowa z J. Pilchem, tegorocznym laureatem nagrody NIKE*, „Polityka” 2001, nr 42.

³¹ Projekt i regulamin oraz pierwszy odcinek – napisany przez samego Pilcha – tej „interaktywnej powieści” zamieszczono w „Polityce” 2001, nr 26 (z 30 czerwca). Zabawa trwała do końca września.

pisarz uczył innym pomysłem, ogłaszając „ogólnonarodowy konkurs na opowiadanie” („Polityka” 2003, nr 51), który upamiętniła antologia *Pisz do Pilcha! Opowiadań współczesnych trzydziści i trzy* (2005).

Występując z powodzeniem jako celebryta i showman, Pilch ugruntowywał swoją pozycję w przestrzeni komunikacji masowej, gdzie sądy i opinie krytyki literackiej nie odgrywały większej roli. Tym bardziej że pisarz sam umiejętnie podtrzymywał kontakt ze swoją publicznością. Z jednej strony wszystkie zabawowo-rozrywkowe przedsięwzięcia skrupulatnie oddzielał od „właściwej” twórczości, z drugiej wszelako, występując jako gwiazdor, coraz bardziej oddalał się od środowiska literackiego, które wcale nie było skłonne pogodzić się z tą swoistą emancypacją cenionego wcześniej pisarza. Kiedy z początkiem 2004 roku w księgarniach pojawiła się pierwsza całkowicie „warszawska” powieść autora *Spisu cudzołożnic*, zatytułowana *Miasto utrapienia* – a jednocześnie pierwszy utwór napisany i opublikowany przez Świat Książki w ramach nowego kontraktu Jerzego Pilcha z koncernem wydawniczym Bertelsmanna – Przemysław Czapliński nie odmówił sobie tych sarkastycznych uwag:

Miałem koszmarny sen. Śniło mi się, że Jerzy Pilch wydał nową książkę. Wydawca, zanim książka się ukazała, opublikował jej fragmenty we wszystkich znaczących gazetach, a kilka gazet – tylko w tym celu – powołała do życia. Z koszmaru mojego Jerzy Pilch – człowiek wielkiej wrażliwości, pisarz zgłodniały kontaktu z czytelnikami, delikatny i subtelny polemista zawsze zainteresowany krytycznymi uwagami o swoich książkach – wyłaniał się jako pisarz gniewny, okrutny i medialnie wszechwładny. Taki, któremu tylko człowiek pozbawiony instynktu samozachowawczego odważyłby się powiedzieć choćby kilka krytycznych słów.

Kiedy koszmar się pogłębiał, nagle sen przyniósł pocieszenie. Sytuacja jest przecież dobra, choć nie beznadziejna – powieść będzie bestsellerem niezależnie do zawartości. Pochwały nie zwiększą i tak już zagwarantowanego sukcesu, a krytyka nie zaszkodzi poczytności. Można więc pogadać³².

³² P. Czapliński, *Tak czy owak Pilch*, „Gazeta Wyborcza” 19 stycznia 2004 (nr 15).

Nie chodziło o to, że Pilch postępował w sposób niegodny „poważnego twórcy”. Czaplńskiego rozdrażniła i jednocześnie rozśmieszyła kreacja felietonisty, który sztorcuje oponentów z miną medialnego bóstwa. Chodziło jednak o coś jeszcze, mianowicie o nierównorzędność relacji między pisarzem-gwiazdorem a recenzentem, o to, że krytyczne opiniodawstwo nie ma żadnego wpływu na społeczne funkcjonowanie autorów o statusie Jerzego Pilcha. Paradoksalnie – konstatował z ironią Czaplński – w takiej sytuacji można sobie pozwolić na szczerość. Skoro bowiem sąd krytyka nie wpływa na los książki, to w takim razie „można pogadać”, nie przejmując się żadnymi pozaliterackimi uwarunkowaniami debaty...

Pierwsze reakcje na *Miasto utrapienia* okazały się na tyle chłodne, że pisarzowi pospieszył z pomocą Witold Bereś oczywiście na łamach nieocenionej „Gazety Wyborczej”: oto Jerzy Pilch opublikował najlepszą książkę w swoim dotychczasowym dorobku, natomiast recenzenci „podliczają autora za to, jak funkcjonuje w mediach”³³. Zdaniem Dariusza Nowackiego problem wziął się stąd, że krytycy trwają przy dawnym modelu kultury, w ramach którego dysponowali dużo większymi uprawnieniami. Nie chodzi jednak o pospolitą zazdrość grupy, która utraciła swoje przywileje. Niechęć recenzentów miała przyczynę w ich frustracji biorącej się z poczucia własnej bezsilności³⁴. Niespełna trzy i pół roku od swojego wystąpienia w sprawie sposobu lektury *Pod Mocnym Aniołem* Nowacki nie był już skłonny do obrony wysokoartystycznego etosu. Tym razem takie postępowanie zdawało się mu anachroniczne i całkowicie nieskuteczne.

Sam pisarz nie przyglądał się beczynnie dyskusji. Komentując prace nadsyłane na ogłoszony przez siebie konkurs, pozwolił sobie przy tej okazji na filipikę wymierzoną w niechętnych mu zoilów:

Partia krytyków, co dzisiaj rwie się do władzy w literaturze, ma wszelkie atrybuty Samoobrony: są oni mianowicie gruntownie niewykształceni,

³³ Zob. W. Bereś, *W obronie Pilcha*, „Gazeta Wyborcza” 16 lutego 2004 (nr 39).

³⁴ D. Nowacki, *Jerzy Pilch – pisarz nowoczesny*, „Gazeta Wyborcza” 16 lutego 2004 (nr 39).

ordynarni w argumentach, niechlujni w rozumowaniu, chamscy w natarciu, arogancy i wzdardliwi w stosunku do twórczości, a przestępcze fałszowanie danych to jest dla tych kmiotów chleb powszedni. Nie literatura jest przedmiotem ich podstawowej lektury, tylko pisma brukowe. Z chłopską pazernością potrafią też całymi akapitami rozwozić się o kasie³⁵.

Kilka miesięcy później w wywiadzie udzielonym – co nie bez znaczenia – niskonakładowemu czasopismu literackiemu Pilch powrócił do kwestii w poważniejszym tonie, nie siłąc się na felietonową szarżę:

nie da się obronić głosu Czaplirńskiego, Nowackiego... Nowacki, najinteligentniejszy z nich [krytyków – dop. K.U.] chyba, najlepiej piszący, zdaje się rozumieć, że głos jego nie ma znaczenia, po prostu. No, bo jakie na przykład znaczenie dla mnie mają wrogie recenzje? Na co wpłynęły? Na sprzedaż wpłynęły? Na opinie? No, na nic nie wpłynęły. (...) Ja boleję nad tym, że nie ma tego poważnego głosu krytyki literackiej, że ona jest wycofana gdzieś na uniwersytety, do pism literackich, których jest tak wiele, a znaczenie mają bardzo małe, bo w słaby sposób funkcjonują³⁶.

Rozżalenie pisarza i jego kąśliwe uwagi o stanie krytyki wynikają stąd, że on sam postrzegał *Miasto utrapienia* jako istotną pozycję w swoim dorobku. Manifestacje niechęci były więc dla niego tym większym rozczarowaniem. Istotnie, uprzedzenia wobec autora, który znakomicie radził sobie w przestrzeni komunikacji masowej, skutkowały dość jednostronnym spojrzeniem na jego nową książkę – z tego powodu pretensje Pilcha można uznać za zrozumiałe. Jak się jednak okazało, pisarz nie docenił swoich adwersarzy i nieco pospieszył się z tezą o kompletnym braku społecznego rezonansu współczesnej krytyki. Kiedy w 2006 roku ukazała się jego kolejna książka, zbiór opowiadań *Moje pierwsze samobójstwo*, pisarza trzeba było wziąć w obronę nawet na łamach „Playboya”:

³⁵ J. Pilch, *Pilcharmonia*, w: *Pisz do Pilcha! Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy*, Warszawa 2005, s. 20–21 (pierw. pt. *Komunikat komisarza konkursu*, „Polityka” 2004, nr 15).

³⁶ *Ja nie chcę truć krytyków. Z J. Pilchem rozmawia B. Klicka*, „Studium” 2004, nr 4–5, s. 113–114.

Modnie jest dziś narzekać na Pilcha. Wypada kręcić nosem. A nawet z lekką wzgardą wydymać wargi przy wypowiedzianiu tego nazwiska (...). Bo się powtarza, pisze w kółko to samo, nie potrafi konstruować fabuł, a niejeden fragment jego książek wygląda tak, jakby powstał przez prosty komputerowy zabieg: wytnij/wklej. Tak wypada mówić, chcąc publicznie zademonstrować literackie wyrobienie i wysmakowaną artystyczną wrażliwość. Ale wieczorem, po cichu, gdy nikt nie widzi, kto wie, może nawet pod kołdrą z latarką, należy Pilcha czytać i czerpać z tej lektury przyjemność. Wyrobienie literackie i towarzyskie opinie powinny bowiem skapitułować przed przyjemnością³⁷.

Niechęć recenzentów nie wpłynęła zapewne ani na sympatie większości czytelników, ani na los nowych książek Jerzego Pilcha na rynku. Notka Leszka Bugajskiego pokazuje jednak, że udało się – przynajmniej wśród bywalców warszawskiego salonu literackiego – wykreować swego rodzaju snobizm z odwróconym znakiem wartości. Okazało się, że ten, kto chciał „publicznie zademonstrować literackie wyrobienie i wysmakowaną artystyczną wrażliwość”, nie mógł już przyznać, że książki Pilcha należą do jego ulubionych lektur, musiał za to głosić, że są nudne, wtórne, nieskładne pod względem kompozycyjnym... Nic dziwnego, że w takiej sytuacji o Pilcha upomniał się lifestylowy miesięcznik dla panów, który właśnie z zasady przyjemności uczynił swoją linię programową.

Miasto utrapienia to, istotnie, jedno z najambitniejszych i najbardziej udanych literackich przedsięwzięć Jerzego Pilcha. Niestety, zatarg krytyki z pisarzem poskutkował dość ulomną recepcją³⁸. Warto też zwrócić uwagę, że niechęć do autora *Pod Mocnym Aniołem* zmiała poważniejsze następstwa. Pociągnęła za sobą odrzucenie projektu

³⁷ Nota recenzyjna bez tytułu ogłoszona na łamach „Playboya” 2006, nr 11, s. 18. Jej autorem był zapewne Leszek Bugajski, wieloletni współpracownik miesięcznika, odpowiedzialny za informacje o nowościach książkowych.

³⁸ Wśród publikacji poświęconych *Miastu utrapienia* na szczególną wagę zasługuje – napisany zresztą z perspektywy raczej akademickiej niż krytycznej – szkic Marty Wyki *Konwicki i Pilch (albo centrum i pogranicza jako możliwość literacka)*, w: *Kanon i obrzeża*, red. I. Iwasiów, T. Czerska, Kraków 2005. Autorka skonfrontowała ze sobą koncepcje wielkomięskiej przestrzeni u obu twórców, formułując na tej podstawie tezy dotyczące zmiany pozycji pisarza w systemie kultury.

komunikacji literackiej opartego na regułach powtórzenia oraz przyjemności. Został on niefortunnie zidentyfikowany z obiegiem kultury masowej, w który Pilch włączył się po 2000 roku, zdradziwszy jakoby artystyczne ideały. Taki sposób rozumowania wymuszał powrót do logiki wyrosłej na przeciwstawieniu literatury wysokoartystycznej oraz popularnej. Przy czym tożsamość tej pierwszej – na zasadzie czysto reaktywnej – opierałaby się na zakazie przyjemności i powtarzania. Wszystko to pozwalało sformułować pod adresem pisarza całą listę zarzutów (np. o wtórność, powierzchowność, efekciarstwo, „felietonowość”), ale jednocześnie spychało krytyków na anachroniczne pozycje. Właśnie z tego powodu Dariusz Nowacki zwracał uwagę na cokolwiek schizofreniczny charakter współczesnej świadomości literackiej:

nikt przy zdrowych zmysłach nie zaprzeczy, że hierarchia literacka oparta na kryterium rynkowego i medialnego sukcesu jest faktem, z drugiej zaś strony – nadal żywotny pozostaje wizerunek pisarza narodowego będący zgrupowaniem takich cech, jak: olimpijskość, autorytet, powaga, głębia czy zatroskanie³⁹.

Tymczasem właśnie twórczość Jerzego Pilcha stwarzała wszelkie dane po temu, aby kategorie powtórzenia i przyjemności odzyskać dla literackiej kultury artystycznej. Ta ostatnia nie byłaby już traktowana jako przeciwieństwo kultury popularnej, której współczesny twórca wprawdzie nie ignoruje, ale to nie znaczy, że się z nią identyfikuje. W 1999 roku, w jednym z pierwszych felietonów napisanych dla „Polityki” Jerzy Pilch w ten sposób komentował wystąpienie Ryszarda Legutki, który zwracał uwagę na zmianę postaw wśród przedstawicieli artystycznej elity:

Dociekliwie analizując zjawisko fałszywego gwiazdorstwa „Świetlickiego, Jarzyny i innych”, Ryszard Legutko nie bez uszczypliwości napomyka, iż twórcy ci „wciągnięci zostali, zresztą nie stawiając specjalnego oporu, w grupową celebrację”. A jakież to specjalny opór mieliby oni stawiać? Bojkot plugawych mediów ogłosić? Wypowiedzi recenzentów prostować?

³⁹ D. Nowacki, *Jerzy Pilch...*, dz. cyt.

A może opublikować, najlepiej na łamach „Życia”, gorzki i przejmujący sprzeciw wobec własnego rozgłosu?

Niewątpliwie mechaniczna adoracja niektórych miernych i rzekomo kultowych twórców jest objawem tandetności życia kulturalnego. Ale głoszona przez Legutkę teza, iż rozgłos jest znakiem marności, wzmaga karykaturalność tego życia. [U, 27–28]

Wśród recenzentów książek Jerzego Pilcha powtórzenie zrazu było zarzutem dotyczącym zbyt daleko idącej zależności od innych pisarzy albo nadużywania tych samych chwytów, figur i tropów⁴⁰. Trudno było jednak nie zauważyć, że powtórzenie u Pilcha samo należy do rzędu tych ostatnich, a nawet bywa niekiedy figurą bezpośrednio stematyzowaną w utworze. Tak właśnie się stało w *Pod Mocnym Aniołem*, gdzie w rozdziale *Wypiski* – będącym kolekcją ekscerptów z dzieł związanych w większości z motywem alkoholowym – znajdziemy między innymi cytaty z Kierkegaarda: „Prawdziwym mężczyzną jest ten, kto pragnie powtórzenia” (PMA, 100).

Komentując utwór Pilcha, Maciej Leciński figurę powtórzenia łączył z retoryką wzniosłości⁴¹. Wszelako dla zajmującej nas kwestii przełomowy mógł się okazać koncept Przemysława Czaplińskiego. Omawiając wcześniejszą powieść Pilcha *Tysiąc spokojnych miast*, krytyk zauważył, że u pisarza wszystko „to, co zdarza się po raz pierwszy, będzie się powtarzać zawsze i samo też jest powtórzeniem”⁴².

⁴⁰ Dla ilustracji można przytoczyć fragment z bardzo nieprzychylniej komentowanego utworowi (chodzi o *Monolog z lisiej jamy*) recenzji Dariusza Nowackiego: „Ulubionym (...) chwytem (...) Pilcha stało się powtórzenie – anaforyczne lub enumeracyjne. Mamy zatem duże odcinki narracji, gdzie mnoży się ponad przyzwoitość wybraną frazę, jakiś upatrzoney związek wyrazowy lub rozciąga się do znudzenia szereg przydawkowy”; D. Nowacki, *Zawód: czytelnik*, dz. cyt., s. 150 (pierw. *Obsuwa*, „FA-art” 1996, nr 2).

⁴¹ Zob. M. Leciński, *Alkoholizm jest wzniosły?*, dz. cyt., s. 313.

⁴² P. Czapliński, *Jerzego Pilcha groteska nostalgiczna*, w: tegoż, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 231–232 (pierw. „Gazeta Książki” 1998, nr 1, dod. do „Gazety Wyborczej” 1998, nr 16). Por. uwagi poświęcone *Tysięcy spokojnych miast* w innej pracy Czaplińskiego (*Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*, Kraków 2003, s. 129–135), będące w dużej mierze streszczeniem (powtórzeniem) wcześniejszego szkicu. Krytyk pisał między innymi: „I wszystkie Rzeczy Pierwsze będą występować z (...) komentarzem mówiącym, że pierwsze powróci, samo będąc nawrotem” (tamże, s. 131).

Kilka lat później ta właśnie reguła zaznaczyła się w tytule jednej z kolejnych książek pisarza – *Moje pierwsze samobójstwo*.

Jak wiadomo, już u Sorena Kierkegaarda powtórzenie zyskało paradoksalny charakter. Po pierwsze, nie oznaczało czegoś identycznego czy też tożsamego z tym, co powtarzane. „To samo”, które w powtórzeniu „powraca”, okazuje się przesunięte czy też przemieszczone względem siebie. Powtórzenie zatem nie przeciwstawia się różnicy, ale jest mechanizmem różnicującym identyczność tego samego – którą to myśl rozwinęła z powodzeniem francuska filozofia końca XX wieku. Po drugie, „eksperyment” bohatera Kierkegaarda zakończył się fiaskiem: „jedyne, co się powtórzyło, to niemożliwość powtórzenia”, „odkryłem bowiem, że powtórzenie jest niemożliwe, a przekonałem się o tym, powtarzając je wiele razy”⁴³. U Kierkegaarda bowiem powtórzenie oznaczało „spotęgowanie świadomości”⁴⁴, refleksję, samowiedzę. Tak jak Hegłowska „istota” powtórzenie jest więc „ruchem stawania się i przechodzenia”⁴⁵. Tyle że tutaj ruch ten nie polegał na powracaniu (do siebie), lecz na czymś zupełnie innym – na powieleniu, zdublowaniu, pomnożeniu... niemożności.

W wypadku duńskiego myśliciela mechanizm powtórzenia prowadził w stronę powieściowej dialogiki, która określiła poetykę oraz ideologię nie tylko pisarstwa Fiodora Dostojewskiego, ale także całej nowoczesnej literatury. Twórczość Jerzego Pilcha nakazywałaby jednak dostrzec inną możliwość. Logika powtórzenia z powodzeniem mogłaby posłużyć do analizy pastiszu rozumianego nie jako zasada strukturalna czy też gatunek, lecz jako kluczowy *modus operandi* literatury postmodernistycznej. Warto bowiem zwrócić uwagę, że właśnie dzięki powtórzeniu kategoria nowości okazuje się niezbywalna. Jak chciał Kierkegaard, „właśnie dlatego, że było – powtórzenie staje się nowością”⁴⁶.

⁴³ S. Kierkegaard, *Powtórzenie. Przedmowy*, przeł. i oprac. B. Świdorski, Warszawa 2000, s. 66, 67.

⁴⁴ Tamże, s. 137.

⁴⁵ G.W.F. Hegel, *Nauka logiki*, przeł. i oprac. A. Landman, Warszawa 1968, t. 2, s. 19.

⁴⁶ S. Kierkegaard, *Powtórzenie...*, dz. cyt., s. 38.

Wszystko to stwarzało okazję do wyrwania się z zakłętego kręgu Baudrillardowskiej melancholii, dawało możliwość, by „gospodarowanie resztkami” zastąpić radością generowania nowych narracji. Wszelako szansa rozwinięcia takiego projektu przepadła, ponieważ pisarz począł funkcjonować w obiegu komunikacji masowej, a związane z tym uprzedzenia krytyki okazały się nie do pokonania. Skutkiem tych animozji Jerzy Pilch pozostał wyłącznie literacką gwiazdą, choć mógł się okazać rewelatorem...

Summary

The article talks about a literary career of Jerzy Pilch (b. 1952) who achieved its peak after publishing his novel *Pod Mocnym Aniołem* (2000). The first-person narrator – resembling the author of the book – introduces himself as a textual alter ego of the writer, creating an illusion of the autobiographical testimony but also providing autocriticism towards his own earlier literary output. Within the frames of the game played with the public, initiated by means of high-circulation press, the writer willingly assumed the role of his own alter ego (an alcoholic rescued by love), but he also warned of naive identification of literature with life. Despite this ambiguity, he eventually turned out to be a victim of his own image and became unpopular among professional critics who were discouraged by the attitude of the writer turning into the media celebrity. Pilch's ironic attempt to follow – and simultaneously go beyond – the rules of mass communication ended with a failure. It resulted in forcing reluctant critics to remain faithful to the traditional (for modernism) model of literary communication which takes for granted a conflict between the author and the public. Consequently, certain innovative aspects of Pilch's proposition essentially related with the idea of literature based on the principle of ironic repetition (pastiche) have never been recognized.

MAREK ZALESKI

Literatura bez zobowiązań? O ludyczności w literaturze na przełomie wieków

Czy nie powinno być (poniekąd) serio
i śmieszyć, jakby serio nie było?

Piotr Sommer

Czy w literaturze przełomu wieków gry i zabawy są czymś znaczącym? Były one w literaturze obecne od zawsze, ale istnieją chyba dobre po temu powody, żeby mówić o dokonującym się w kulturze artystycznej końca XX wieku „zwrocie ludycznym” (na podobieństwo konstатовanego dziś „politycznego”, „performatywnego”, a całkiem niedawno „etycznego”, „narracyjnego” i wreszcie niegdyś „lingwistycznego”). Sztuka, literatura – ale przecież i filozofia! – zajęte sobą, trudzące się, ale i bawiące się uwikłaniem we własne języki, skupione na poszukiwaniu racji istnienia dla tego, co w dzisiejszej kulturze, określanej mianem postmetafizycznej, sztuczne i przez nas tylko konstruowane, upatrują w grze i zabawie matriksu ontologii społecznej rzeczywistości. W tym sensie ponowoczesność można uznać za ludyczny epilog „zwrotu językowego”, jaki dokonał się w filozofii i literaturoznawstwie. Zwrot językowy oznaczał rewolucję w myśleniu o statusie ontologicznym rzeczywistości społecznej. Wyznaczoną tak perspektywę wzmocniły dodatkowe okoliczności. Jak podkreślają socjologowie, okoliczności, w jakich przyszło nam żyć, „niepokój i nieustanna konieczność wybierania związane z zanikiem pierwotnego poczucia bezpieczeństwa ontologicznego”, przesądzają o tym, iż nowoczesność – jak powiada Giddens – to „kultura

ryzyka”¹. I nie w tym rzecz – jak podkreśla – że „życie społeczne stało się w swej istocie bardziej ryzykowne niż było. Dla większości ludzi wcale takie nie jest”. Chodzi o to, że kategoria ryzyka nabiera, jak pisze, „fundamentalnego znaczenia” dla strategii, jakie przyjmujemy, gdy organizujemy sobie świat społeczny. To świat, który – by użyć szekspirowskiej metafory – wypadł z kolein. Konstatowana przez Giddensa apokaliptyczność późnej nowoczesności objawia się nie tym, że nieuchronnie zmierza ona ku katastrofie, ale tym, że niesie ze sobą formy ryzyka i oferuje style życia (w tym formy wolności), jakich nie znały wcześniejsze pokolenia. Podminowując nasze pewniki, kwestionując autorytety, obwieszczając zmierzch prawdy absolutnej, przynosi dobrą nowinę końca historii jako wesołej apokalipsy, pochwałę życia jako nieustającego karnawału. Ten stan rzeczy stanowi chyba przyczynę, dla której gra i zabawa okazują się szczególnie adekwatnym modelem ludzkiego działania. Właściwe dla późnej nowoczesności „myślenie w kategoriach ryzyka”, dopuszczające fiasko naszych działań, a i zakładające także ostateczną nieobliczalność naszej kalkulacji, dobrze współbrzmi z dzisiejszymi teoriami istnienia znaczeń tekstu literackiego i z naszym rozumieniem lektury literackiej.

Są i inne jeszcze przyczyny, dla których zachowania ludyczne stały się tak częste i znaczące (choć nie zawsze znaczą to samo). Jedną z nich jest zanikanie, a zdaniem wielu wręcz zniesienie granic między kulturą „wysoką” a kulturą „niską”, kulturą elitarną i kulturą masową i co najważniejsze, skwapliwe anektowanie powstających w efekcie nowych, hybrydycznych i synkretycznych postaci kultury przez upowszechniającą się cywilizację „technopolu”². Jednym z powodów sytuacji ta skłania do konformizmu, drugich prowokuje do

¹ A. Giddens, *Nowoczesność i tożsamość. Ja i społeczeństwo w epoce późnej nowoczesności*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa 2002, s. 6.

² Posługuję się tu kategorią kapitalistyczno-technomedialnej hegemonii wprowadzoną przez Neila Postmana w jego książce *Technopol* (wydanej także w Polsce przez PIW, Warszawa 1995). Kategoria ta jest właściwa ponowoczesności, czyli cywilizacyjnemu środowisku, w którym zabawa wyznacza style zachowań. Por. N. Postman, *Zabawić się na śmierć. Dyskurs publiczny w epoce show-biznesu*, przeł. L. Niedzielski, Warszawa 2006.

kontestowania zarówno nagradzanej oficjalności, jak i kultury sprostowanej do czystej rozrywki. W obu wypadkach można mówić o ludyczności zachowań (choć w różnych funkcjach). Czy owa zmiana dokonywała się – albo dokonuje – i w Polsce? Po 1989 roku i jeszcze bardziej po 2004 roku zostaliśmy włączeni w infrastrukturę i świat wartości „technopolu” ze wszystkimi tego dobrodziejstwami i mankamentami. Opóźnienie cywilizacyjne jest z wolna niwelowane; zresztą gdy chodzi o style uczestnictwa w kulturze, różnice zacierają się może szybciej aniżeli na innych polach. Również – choć z oporami, z sarkaniem konserwatystów – przyjął się nad Wisłą przeszczerp estetyk postmodernistycznych i takie myślenie. Także nasze życie daje się analizować w kategoriach zaproponowanych przez Ulricha Becka w jego głośnej książce *Spoleczeństwo ryzyka. W drodze do innej nowoczesności*³. Są racje po temu, by zająć się znaczeniem prowadzonych w literaturze gier i zabaw, tym bardziej że nie sposób uznać ich za jednoznaczne⁴.

* * *

Żywioł ludyczności manifestował się w literaturze ostatnich dwóch dekad na różne sposoby i o typologię ludycznych „gestów” literackich niełatwo: rozmaite strategie najczęściej współwystępowały. Wszelako można by wyróżnić kilka znaczących ich odmian.

³ Książka Becka ukazała się w Polsce w roku 2002 nakładem W.A.B. Kinga Dunin, posługując się kategoriami zaproponowanymi przez Becka, dokonała analizy powieści Stefana Chwina *Złoty pelikan*. Por. K. Dunin, *Czytając Polskę. Literatura polska po 1989 wobec dylematów ponowoczesności*, Warszawa 2004, s. 44. Dodajmy, że powieść ta jest czymś w rodzaju współczesnego moralitetu.

⁴ Chcę zaznaczyć, że nie zajmuję się tutaj ludycznością literatury popularnej – nie dlatego, że uważam to zjawisko za nieważne, ale dlatego, że ograniczone głównie do produkcji powieściowej lokuje się w nieco innym porządku pytań. Obecność żywiołu ludyczności w pisanej dziś w Polsce literaturze znalazła się już w polu uwagi badaczy. Dość wymienić książki takie, jak Tomasz Mizerkiewicza *Nić śmieszego. Studia o komizmie w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, Poznań, 2007, i Anny Matuszewskiej *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007, a także – na przykład – numer 5/6 „Dekady Literackiej” z 2009 roku poświęcony „Grom i zabawom w literaturę” z tekstami T. Cieślak-Sokołowskiego, K. Biedrzyckiego, P. Mackiewicza, J. Mueller, K. Zajasa, T. Bocheńskiego i innych.

A zatem (choć wcale nie najważniejszy) – gest śmiechu. Śmiechu, który może być celem i może być środkiem. W pierwszej odmianie jest z dawien dawna afirmacją i radością, po Bergsonowsku rozumianą pełnią i głębią życia, motoryczną siłą prowadzącą do jego ciągłych metamorfoz. I tak też bywał obecny, choć w ilościach homeopatycznych. Oda do radości, którą niektórzy próbowali zaintonować po 1989 roku nie rozbrzmiała gromkim wielogłosem:

Dlaczego nie wzniesie się hymn potężny
Dziękczynienia i wiekistej chwały?
Czyż nie zostały wysłuchane błagania poniżonych,
Wyzutych z mienia, zniesławianych, mordowanych,
Męczonych za drutami⁵?

„Z braku sponsora!” – odpowiadał felietonista z przyjazną ironią⁶.

W drugiej odmianie śmiech jest narzędziem komunikacyjnym: krzywym zwierciadłem rzeczywistości, ale i nieodzowną komponentą wszelkiego przedstawienia pretendującego do realizmu – przedstawienia ciągle będącego w cenie⁷. Zazwyczaj jest środkiem używanym tradycyjnie: komizm tradycyjnie służył satyryzacji rzeczywistości i to go legitymizowało w kulturze literackiej, która bardziej ceniąc sobie odpowiedzialną powagę aniżeli nieodpowiedzialną niepowagę, domagała się od literatury zaangażowania w sprawy zbiorowości. Może właśnie dlatego w tym swoim zastosowaniu akurat nie miał wzięcia w literaturze pisanej po 1989 roku? Po latach postu o chlebie i wodzie polityki literatura, na przekór nawoływaniom o nowe *Przedwiośnie* czy nowego *Generała Barcza*, zwróciła się

⁵ C. Miłosz, *Dlaczego?*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 11, s. 1. „Oda do radości, czyli żyć nie umierać”, tak *nota bene*, był zatytułowany tematyczny numer „Res Publici Nowej” (1993, nr 1). Zamieszczony w nim wiersz Wisławy Szymborskiej *Komedijki* był radośnie pesymistyczny.

⁶ J. Pilch, *Dziś pytanie, jutro odpowiedź*, „Tygodnik Powszechny” 1992, nr 14, s. 24.

⁷ Gest śmiechu był działaniem o szacownej proveniencji, wywodzącym się z zalecenia sformułowanego jeszcze przez Platona: „Nie może bowiem ten, kto chce wyrobić sobie rozsądny pogląd na wszystko, poznać tego, co jest poważne, bez poznania tego, co jest śmieszne, tak jak w ogóle żadnej rzeczy nie można dobrze poznać, nie poznawszy jej przeciwieństwa”. Platon, *Prawa*, przeł. M. Maykowska, Warszawa 1960, s. 323.

ku innym tematom i zajęciom. Romansując z tym, co w kulturze polskiej jawiło się pod tym względem jako atrakcyjna „inność”, nie bardzo miała ochotę zajmować się tematem naszej pospólnej kondycji i wyszydzać jej mankamentów: ten sposób pisania zdezwuowił się niemal z dnia na dzień, zaczął być postrzegany jako rodzaj literackiej nerwicy natręctw⁸. Ale przecież symptom jest rezultatem czynnego ciągle mechanizmu wypierania tego, co w świadomości (a zwłaszcza nieświadomości) zbiorowej pozostaje jątrzące, budzące niepokój albo dające sekretną rozkosz. Świat stanął przed nami otworem, mniemana historia Polaków wcale nie dobiegła końca, przeciwnie, rozpoczął się jej fascynujący nowy rozdział.

Gest śmiechu nadal był zatem pomocny jako środek literackiego opracowania skompromitowanych bądź rewoltujących treści i posługiwali się nim chętnie starsi pisarze: tradycyjnie już Sławomir Mrożek w swoich krótkich prozach, Janusz Głowacki, Piotr Wojciechowski, Konwicki w *Czytadle*. Ale przecież nie tylko oni – także Jerzy Pilch we wszystkich swoich powieściach, a z biegiem lat również debiutanci tacy jak Krystian Piwowarski, autor entuzjastycznie recenzowanego w „Gazecie Wyborczej” *Homo Polonicus*. Robili to także i młodszy: Marcin Świetlicki jako współautor *Katechetów i frustratów* a potem jako autor przewrotnych powieści kryminalnych; Michał Witkowski w powieściach napisanych już po debiutancim *Lubiewie*, zwłaszcza w *Margot* (2009), ale i w poprzednich, jak choćby *Barbara Radziwiłłówna z Jaworzna-Szczakowej* (2007), objawił się jako świetny obserwator realiów obyczajowych,

⁸ Pisałem o tym w szkicu *Co dalej?* w zbiorowej książce *Co dalej literaturo?*, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Warszawa 2008. Znamienne pod tym względem były perypetie wydawnicze powieści Krystiana Piwowarskiego *Homo Polonicus*, określonej przez krytyka „Gazety Wyborczej” jako opowieść o przygodach „sarmackiego króla Ubu”. Powieść, która spotkała się w 2008 roku z bardzo życzliwym przyjęciem krytyki i została wystawiona na scenie lubelskiego Teatru Provisorium, „czekała na wydanie dziewięć lat, żadne duże wydawnictwo nie było nią zainteresowane”; ukazała się wreszcie „dzięki wsparciu miasta Częstochowa” nakładem Stowarzyszenia Nasza Częstochowa (w roku 2002; po sukcesie przedstawienia Provisorium wznowiona przez wydawnictwo Prószyński i S-ka – M.Z.). Por. R. Pawłowski, *Anatomia polskości*, „Gazeta Wyborcza” 18 marca 2008, s. 18.

piewca postpereelowsko-neokapitalitycznego *Grande Guignol* z tartymi granicami *sacrum* i *profanum*, obdarzony humorem wolnym od szyderczego zgryzu kronikarz czasu końca paradygmatów i trwałych tożsamości, świata triumfujących nieoczywistości. Również Sławomir Shuty – już w debiutanckim zbiorze opowiadań *Cukier w normie* (2002) – Dorota Masłowska w *Wojnie polsko-ruskiej* (2002), ale bardziej jeszcze w *Pawiu królowej* (2005).

Ich język, pełen komicznych, zaskakujących wynaturzeń, śmieszył, ale i budził zgrozę, bo jako język uznanej i docenionej „literatury” w opinii części krytyków niejako dokonywał normalizacji świata na opak. Zarówno Masłowska, jak i Shuty okazali się kronikarzami rodzącej się „podklasy” ludzi fabrykowanych przez zwycięską i panoszącą się cywilizację konsumpcyjną. Dawali obraz spotworniałego życia mieszkańców podmiejskich blokowisk i seryjnych osiedli domków jednorodzinnych. Ich kościoły to supermarkety, głowy meblują im strony internetowe, *reality show* i prasa kolorowa, język puchnie od telewizyjnego bełkotu. To „wydrążeni ludzie” przełomu wieków, ale i Shuty, i Masłowska odmalowując ich język, ich wyobraźnię, ich dzień powszedni i obyczaje, dawali wyraz tyleż pasji satyrycznej, co woli anarchizacji rzeczywistości (język tej prozy ma w sobie energię karnawału lumpennihilistów). Liczyła się dla nich także afirmacja pisania jako zabawy, niezobowiązującej zgrywy, prowokacji, jak to podkreślali w udzielanych wywiadach. To samo liczyło się dla Darka Foksa i Zbigniewa Libery. Ich *Co robi łączniczka* powstała z dyskursów oporu wobec oglądu powstania warszawskiego utrzymanego w podniosłym stylu i była połączeniem zabawy z blasfemią. Ten przewrotny pamiętnik z okresu dojrzewania zawiera 63 (tyle dni trwało powstanie) z pozoru bezsensowne jednostronicowe opowieści, których bohaterem jest tytułowa łączniczka, ikona wiecznej polskości, bohaterskiego, powstańczego seksualu. Każdej z opowieści Foksa towarzyszy będąca fotomontażem fotografia Libery: na tle warszawskich ulic i ruin zjawiają się Sophia Loren, Anita Ekberg, Lauren Bacall, Catherine Deneuve... Kto nie pamięta takich zdjęć z rewersów lusterek sprzedawanych na bazarach i bazarkach? U Foksa i Libery teraz w mundurach, niekiedy rozneglizowane, zmysłowo rozchylają usta. Zdjęcia są stylizowane na

archiwalne i niskiej jakości (z widocznym rastrem). Te wizerunki wizerunków zastępują archiwalne fotografie i jako sfabrykowane kadry filmowe z „własnego” powstania wypierają historyczną rzeczywistość ustępującą pod naporem juvenilnych fantazmatów przywołanych po latach.

Zarówno w prozie, jak i w poezji gest śmiechu jako cel był podporządkowany zabawie. Komizm i humor pracowały na „przyjemność tekstu”⁹. Jako środki tej literackiej ekonomii występowały w prozie Pawła Huellego, zwłaszcza w powieści *Mercedes-Benz* (2001), ale i w *Ostatniej wieczery* (2007), i u Zbigniewa Mentzla we *Wszystkich językach świata* (2005), u Michała Komara w *Obrotach ciał i rzeczy* (1998) i we *Wcieleniach* (2009), w prozie Nataszy Goerke, u Mariana Pankowskiego w *Ostatnim zlocie aniołów* (2007), u Jacka Podsiadły w *Życiu i śmierci Angeliki de Sance* (2008) i u wielu innych.

Niewątpliwie w prozie standardy ustanawiał w tym względzie Jerzy Pilch: komiczne perypetie bohatera, rezygnacja z tonacji serio na rzecz buffo, gra w naruszanie reguł stosowności, zderzanie biblijnego frazowania i dykcji wywiedzionej z dziewiętnastowiecznych postylli protestanckich z dzisiejszą rubasznością, humor i dowcip, fanfaronada narratora, który delektując się postępowaniem *per procura*, przewrotnie gra elementami biografii autora – te cechy pisarstwa czyniły z prozy Pilcha spektakl autoprezentacji. Jak to się dzieje – pyta Pilchowy narrator – że komuś, kto zaznał owoców z literackiego drzewa poznania dobrego i złego, tak trudno zgodzić się na własne „ja”? Dlaczego prawdziwsze wydaje się „ja literackie”? Trudno oprzeć się wrażeniu, że staroświecka *lust zu fabulieren* jest tutaj przykrywką innego postępowania: sondowania przepaści, której brzegiem spacerujemy. Czy nie temu służy ta zabawa w literaturę? Pisarski *logos*, samowiedza, zmusza do udręczającej dekonstrukcji własnego pisania, gdy tymczasem pisarski *eros* nakazuje religijną unię z tym, co kiedykolwiek napisane zostało i co napisane zostanie: w tym Pilch upatruje nadziei na przymierze z sobą samym i ze

⁹ Ta Barthes'owska kategoria w języku krytyki literackiej upowszechniła się zwłaszcza po polskim wydaniu *Przyjemności tekstu* w tłumaczeniu Ariadny Lewańskiej (Warszawa 1997).

światem. Ale zanim tak się stanie, samowiedza nakazuje mu założyć okulary ironisty i stanąć elegancko pod pręgierzem, bo tym nie od dziś jest przecież warsztat literatury – jak zaznacza narrator powieści *Pod Mocnym Aniołem* – „świadomej wiecznych wątpliwości”. Czy literatura wznaga pragnienie, czy tylko iluzję sensu? Powierzyć się jej mechanizmowi retorycznemu to wystawiać się na przygody sensu, prowadzić grę w literaturę jako grę w sens. W przypadku pisarzy silnie przywiązanych do tradycji modernistycznej – to *casus* Pilcha – przyjemność tekstu była metafizyczną poręką: udana gra literacka pozwalała sytuować się w horyzoncie sensu, była jego obietnicą.

Młodszy pisarze kontentują się samą przyjemnością gry dla gry, w której kompetencji i prerogatywy uczestników liczą się może bardziej aniżeli ostateczny rezultat. Proponują scenariusze lektury oparte na dobrowolnym współnictwie – jak przystało w świecie zabawy. Prowadzą grę z wymogami gatunkowymi, realizując je na opak bądź sprowadzając do absurdu. Dokonują intertekstualnych kontaminacji. Na przykład narrator Wiedemanna o bylejakiem i zwykłej codzienności mówi językiem zwykłym i bylejakiem, ale zarazem tropi sytuacje, w których owa potoczność i naoczność doświadczenia nagle się wykołaja, dając asumpt do dociekań godnych filozoficznego seminarium. Chętnie wykorzystuje nieoczywistość semantyczną językowych błędów i wynaturzeń. „– Ten piętnaście po jedzie? – No chyba że jedzie. – Zenek miał zawsze tendencję do wypowiadania bezsensownych, ale za to niepokojących wątpliwości” (*Szczeknięcie lata*). Innym znowu razem, jak w postdadaistycznym *Pudlu* z tomiku *Sęka pies brew*, bawi się regułami łamania reguł. Z kolei Darek Foks w prozach *Mer Betlejem* (2003), *Pizza weselna* (2000) czy w *Orciu* (1998) proponuje czytelnikom erudycyjne podróże intertekstualne. *Orcio* na przykład, powiastka o tym, jak w synu podmiejskiego hurtownika budzi się artysta i jak rusza on z ojcowskiej hurtowni w wielki świat, tryska literackimi aluzjami. Imię bohatera, który „widzi mniej” (jest żalonym krótkowidzem), przywołuje na myśl nieszczęsnego Orcia z *Nie-Boskiej komedii*, prolog zatytułowany *Sztuka powieści* jest żartem pod adresem Milana Kundery, zakończenie parodiuje zakończenie *Antka* Bolesława Prusa, „powieść” zamyka *Orcia pamięci rapsod żalobny*, wszelako Norwid jest tu tylko w tytule,

bo tekst jest parodią wiersza Kawafisa *Czekając na barbarzyńców*. Natasza Goerke, Darek Foks, Andrzej Sosnowski, Tadeusz Pióro, Adam Wiedemann, Krzysztof Jaworski, Tomasz Majeran zarówno w prozie, jak i poezji uprawiają sztukę przewrotnej parafrazy, parodii, pastiszu. Ostentacyjnie praktykują literaturę z literatury: zaczerpnięte z krytyki anglosaskiej pojęcie metafikcji, które zastąpiło dawną kategorię literackiego autotematyzmu, stało się jednym z najczęściej dziś używanych pojęć w dyskursie krytycznoliterackim. Chętnie inkrustują swoje teksty cytatami (sygnalizowanymi bądź ukrytymi) z tekstów cudzych. Sampłowanie – termin zaczerpnięty z popularnej kultury muzycznej, oznaczający posługiwanie się cudzym materiałem we własnym utworze – podobnie jak *cover*, czyli nakładka – termin oznaczający nową wersję muzycznego czy kinowego przeboju – często pojawia się zarówno w ich własnych wypowiedziach, jak i w wypowiedziach towarzyszącej im krytyki.

Również z anglosaskiej tradycji transplantowano tak dziś modne pojęcie campu. Camp jest wyrozumowaną zabawą – wyrozumowaną, bo właściwa mu dezynwoltura zawiera w sobie element ścisłej kalkulacji. Może istnieć w wersji „niskiej” i „wysokiej”. Jest eksperymentowaniem z estetyką przesady: z wynaturzeniem, z fałszywym *decorum*, nadmiarem emfazy, egzaltacją, ekstrawagancją i egzageracją. Polega na hiperbolizacji używanych form gatunkowych, co daje asumpt do oskarżeń, że nobilituje i utrwała stereotypy. Często też jest grą przeciwieństw i zamazywaniem różnic, zabawną inwersją albo dywersją na polu gatunkowych tożsamości – płciowych, estetycznych, politycznych. To sytuuje camp w niszy kontrkultury albo czyni towarem atrakcyjnym dla kultury masowej, asymilującej jego perwersyjną blasfemiczność i dyskontującą gesty kontestatorów. Camp bywa hiperestetyzmem, sparodiowaną groteską, estetyką *queer*, często – a nawet najczęściej – jest perwersyjną grą z kiczem¹⁰.

¹⁰ W Polsce zaanonsowany niewczesnie przez „Literaturę na świecie”, która w 1979 roku w numerze 9 zamieściła słynny esej Susan Sontag *Notatki o kampie*, powrócił w następnej dekadzie. „Literatura na Świecie” poświęciła mu numer (12) w 1994 roku; podobnie uczyniły również „Poznańskie Studia Polonistyczne” (XXXIII/2006) i katowicki „FA-art” (2006, nr 1–2). Wydawnictwo Krytyki Politycznej wydało antologię tekstów polskich autorów pt. *CAMPania. Zjawisko campu we współczesnej*

Do poetyki campu chętnie odwoływali się Adam Wiedemann, Darek Foks, Manuela Gretkowska, Michał Witkowski, ale przecież nie tylko oni. Można się go również dopatrzeć w strategii redakcyjnej krakowskiego „bruLionu”, poczynając od 1989 roku¹¹. Samoswoją odmianą „niskiego” campu bywała popularna w art-zinach tzw. trzeciego obiegu twórczość „banalistów”, lansowana przez Pawła Dunięna-Wąsowicza w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych w „Lampie i Iskrze Bożej” czy w wydawnictwach gdańskiego „Tot-artu”¹².

Literatura zamierzona jako gra z czytelnikiem, jako propozycja gry w literaturę – zarówno w prozie, jak i w poezji – stała się strategią może nawet ważniejszą, a i częściej stosowaną aniżeli gest śmiechu. Ale przyjemność obcowania z tekstem jako polem literackiej zabawy niejednokrotnie okazuje się celem niejedynym. Obie strategie często mają na względzie coś, co wykracza poza scenariusze działań przewidzianych przez kulturę literacką czy przyzwyczajenia

kulturze (Warszawa 2008), „Teksty Drugie” (2012, nr 5) opublikowały monograficzny numer „Kamping”. Campowe okładki i ilustracje Macieja Siefczyka (autora komiksów i ilustratora miesięcznika „Ekskluziv” oraz „Lampy i Iskry Bożej”) do książek Doroty Masłowskiej, *Margot* Michała Wikowskiego (2009), *Toksymii* Małgorzaty Rejmer (2009), ułożonej przez Justynę Sobolewską i Agnieszkę Wolny-Hamkało antologii opowiadań *Projekt mężczyzna* (2009) czy książek Justyny Bargielskiej jeszcze bardziej podkreślały to, co w tekstach tych stanowiło trybut placony estetyce campu.

¹¹ Jak pisze Anna Mizerka, „skandalizujące pismo posługujące się estetyczną wielogłosowością, (...) na równych prawach przedstawiało, nie opatrząc publikacji żadnym komentarzem, materiały szokujące, drastyczne obok tych artystycznie i intelektualnie wartościowych, (...) włączało do swego mówienia język niski, kiczowaty lub odrażający”, wychodziło poza podziały, stając się rzecznikiem pluralizmu światopoglądowego. A. Mizerka, *Polityka campu*, „FA-art” 2006, nr 1–2, s. 32.

¹² Chodzi o teksty autorów takich, jak Adam Wiedemann, Darek Foks, Krzysztof Varga, Piotr Czakański-Sporek, Paweł Brzóska-Brzózkiwicz, Cezary Domarus, Marek Sieprawski, Jan Sobczak, Jacek Suchecki, by wymienić jedynie znane i dziś nazwiska. Literatura banalistyczna znalazła swoje opracowanie w książce Magdaleny Lachmann *Gry z „tandeta” w prozie polskiej po roku 1989*, Kraków 2004. Przewrotna i zarazem ostentacyjna eksploatacja banału („Banał nie może być nudny”) – jak czytamy – znajdowała żartobliwą i zarazem poważną eksplikację („promocja nicości”, zabieg an-estetycznej *etc.*); por. tamże, s. 314.

powstałe na skutek treningu kulturalnego. Coś, co wykracza poza świat konwencji i poza tekst-który-bawi, czyli tekst rządzony ekonomią *lustprinzip*, co zmienia go w tekst subwersyjny, w przedsięwzięcie mające więcej wspólnego z dochodzącą w nim do głosu „zasadą rzeczywistości”. Owszem, tekst śmieszy, schlebia próżności członków klubu literackich erudytów, ale jednocześnie podważa oczekiwania i przyzwyczajenia, wprawia w zakłopotanie, zaburza wyobrażenia, jakie mamy nie tylko o literaturze, ale i o sobie samych. Tekst wyprowadza poza krąg bezpiecznej wiedzy czy dobrego smaku, a ta kondycja bycia „poza” jest rodzajem przyjemności perwersyjnej albo negatywnej: bardziej aniżeli do erotyki czy narcyzmu małych różnic odsyła do ponowoczesnej estetyki wzniosłości albo do poetyki doświadczenia, do zabawy, która niepostrzeżenie okazuje się transgresją¹³.

Na komizm – w przypadku wymienionych już autorów, ale także w przypadku tych, którzy odwoływali się do estetyki humoru absurdalnego, purnonsensu – można spojrzeć jako na literackie opracowanie tego, co sygnuje obecność traumatyzującego i doskwierającego Realnego. Humor, dowcip językowy, najbardziej może purnonsens mogą stanowić próbę racjonalizacji tego, co w świecie nas niepokoi, męczy, trwoży, poraża i zarazem rewoltuje, co – jak pisał Stanisław Barańczak w przedmowie do swej antologii poezji „niepoważnej” – „polega na ukrywanej a elementarnej potrzebie dominacji nad innymi ludźmi (...), na zaspokojeniu jeszcze bardziej elementarnej, jeszcze potężniej odczuwanej i jeszcze wstydliwiej ukrywanej w oficjalnych okolicznościach potrzeby wzięcia odwetu na samym istnieniu”¹⁴. Można zatem rzec, że koduje w dostępnym nam, choć poddanym wyrafinowanym przekształceniom języku komunikaty nieświadomości: symptomy lęku, trwogi, wstępu, wstydu zakazanych rozkoszy.

Ciąg absurdalnych skojarzeń w purnonsensowym wierszu, bezsensowne echolalie, komiczne przejęzyczenie czy śmieszący nas

¹³ Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, dz. cyt., s. 14.

¹⁴ S. Barańczak, *Fioletowa Krowa. Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej*, Kraków 1993, s. 30, a także „FA-art” 2006, nr 1–2.

radosny brutalizm języka bohaterów młodej prozy stanowią transgresje, reprezentacje czegoś więcej: ciemnej *jouissance*, jak to często zdarza się w przypadku bohaterów Shutego i Masłowskiej, a także Wojciecha Kuczoka w jego nominowanych do nagrody Nike *Opowieściach słychanych* (2000) czy *Szkieleciarkach* (2002). Czy nie do tej wrażliwości odwołuje się także kalambur „Świat stanął przede mną potworem” z wiersza Marcina Świetlickiego, uznanego przecież za najbardziej może reprezentatywnego dla swego pokolenia? Nie inaczej u Wiedemanna: w jego prozie otrzymujemy od narratora sygnały, że uczestniczymy w postępowaniu, w którym komiczna pospolitość i trywialność są jedynie metaforami i maskami czegoś innego, niekiedy wzniosłego, niekiedy trwożnie dziwnego (w znaczeniu Freudowskiego *Unheimliche*) – jak w zdarzeniu ze skrzynką pocztową z opowiadania *Drugi dzień potrzebuje pierwszego dnia* z tomu *Wszędobylstwo porządku* (1998). Z kolei książka Foksa i Libery jest wirtualną formą uprawiania seksu z martyrologią, ale i leczeniem zbiorowych kompleksów. Bohaterska łączniczka z twarzą Giny Lollobrigidy to niby erotyczny fantazmat z okresu dorastania. Ale zarazem owe ikony światowego kina w roli powstańczych *pin-up girls* (przedsięwzięcie było najpierw zamierzone jako film) są potraktowane jako logo: pożyteczne w promowaniu pamięci powstania warszawskiego i skuteczne jako środek jego upamiętnienia. Na pytanie dziennikarki: „Ale dlaczego te aktorki miałyby grać w filmie o powstaniu?”, Libera odpowiada: „Bo marzyłem o takiej sytuacji, w której doszłoby do symbolicznego wyrównania naszych żalów czy krzywd, w której powstanie nie jest już naszą lokalną sprawą, ale staje się ważne na skalę światową”¹⁵. Ten groteskowy dekokt, w którym metafikcja miesza się z gestem sprzeciwu wobec tradycji martyrologicznej, a pamięć o czasach młodości i budzącym się erotyzmie z postpamięcią w wersji campowej na usługach prywatnej polityki historycznej, wytwarza nadwyżkę znaczenia powstałą z gry napięć między czynnymi tutaj porządkami symbolicznymi,

¹⁵ *Pinup girls z kanatu. Z Darkiem Foksem i Zbigniewem Liberą rozmawiają Dorota Jarecka i Justyna Sobolewska*, „Gazeta Wyborcza”, „Wysokie Obcasy” 4 lutego 2006.

wartość dodatkową, owo „coś jeszcze”, co czytelnika Foksa i Libery bawi albo rewoltuje.

Właśnie obecność tego „czegoś jeszcze”, niejasnego i niepokojącego, nasuwa istotną różnicę między dwoma zawsze czynnymi wymiarami języka i zarazem odmiennymi porządkami, w jakich jesteśmy usytuowani jako podmioty. W pierwszym język funkcjonuje jako dyskurs komunikacji: jest domeną reguł i norm, przewidywalności, jasności i intelligibilności, afirmacji sensu. Poddany naszej racjonalnej kontroli, tworzy przestrzeń artykulacji. W drugim funkcjonuje jako źródło nieporozumień, manifestuje się jako odstępstwo od reguł, katastrofa, niejasna dla siebie idiomatyczność, dziedzina emocji, profanacji sensu, karnawalizacji albo horroryzacji świata. Ten pierwszy porządek – jak o tym pisze Julia Kristeva – konstytuuje wymiar „symboliczny” języka, drugi – jego wymiar „semiotyczny”, i to w nim właśnie do głosu dochodzi nasza nieświadomość przesądzająca o sposobie mówienia¹⁶. Zabawa literacka jako pole gry tam, gdzie chodzi o „przyjemność” tekstu, grawituje częściej w stronę pierwszego z wyróżnionych wymiarów języka. Ale też w polu zabawy często dochodzi do głosu to, co w języku „semiotyczne”, czyli objawowe i transgresyjne, i prowadzona w tekście gra nierzadko służy oswojeniu i nazwaniu treści wymykających się spod kontroli i uchylających artykulacji. Czy nie jest tak w przypadku rozpasanego anarchicznego języka dramatów i patafizycznych pism Alfreda Jarry’ego, które pojawiły się w nowych przekładach, obscenicznych limeryków, groteskowej makabry z twórczości tłumaczonych chętnie autorów rosyjskich, takich jak Ludmiła Pietruszewska, Wiktor Pielewin, Władimir Sorokin, Tatiana Tołstoj, Eugeniusz Popow? Również na gruncie rodzimym u wspomnianych autorów, w tekstach i przekładach pojawiających się w „numerach” krakowskiego „bruLionu”¹⁷, w anarchicznym poezjowaniu poetów gdańskiego „Tot-artu” i grupy „Zlali mi się do środka”, w tekstach „banalistów”.

¹⁶ Por. M.P. Markowski, wstęp do J. Kristeva *Czarne słońce*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyziński, Kraków 2007, s. XVII.

¹⁷ Istotna i symptomatyczna była wydana sumptem „bruLionu” antologia tekstów czeskiego „Revolver Revue”, ilustrowana obscenicznymi fotografiami Jana Saudka.

Wszystkie wymienione do tej pory strategie dochodzą do głosu w poezji lat dziewięćdziesiątych. Na tym polu bezwzględny prymat sprawowała niezmordowana aktywność Stanisława Barańczaka. Jego własna „niepoważna” poezja, podobnie jak działalność translator-ska, nie tylko na powrót wprowadzała do polskiej poezji zlekceważoną i przytłumioną tradycję zabawy literackiej, ale i wynosiła ją go do rangi twórczości konfrontującej się z pytaniami filozoficznymi i ustanowiła nowe, mistrzowskie standardy w tym względzie¹⁸. „Właściwie można by zaryzykować tezę, że nonsensista to śmieszniejszy poeta metafizyczny” – deklarował Barańczak w przedmowie do *Fioletowej krowy*.

Ta trwająca ponad dekadę nowa obecność Barańczaka – w poezji, w której na długo zabrakło następców Tuwima i Gałczyńskiego – Barańczaka uwznioślającego do tej pory ciągle niski gest śmiechu, reaktywowała z kolei pamięć o „sile śmiejącej Białoszewskiego”¹⁹, poety, który po śmierci zyskał status niekwestionowanego klasyka i co więcej, był uznawany za literackiego mistrza zarówno w pokoleniu Piotra Sommera (rocznik 1948), jak i Adama Wiedemanna (rocznik 1967) czy Joanny Mueller (rocznik 1979), a zatem stał się niezwykle znaczącym poetą dla co najmniej trzech generacji. Zważywszy że akcje poezji „niepoważnej” wzrosły także za sprawą Wisławy Szymborskiej, zaangażowanej wraz z przyjaciółmi w produkcję limeryków, można mówić o prawdziwej nobilitacji tej dziedziny twórczości²⁰.

¹⁸ Trzeba tu wymienić autorskie tomiki *Biografioty* (1991), *Zwierzęca zajadłość. Z zapisków zniechęconego zoologa* (1991), *Zupełne zezwierzęcenie* (1993), *Żegnaj cię, nosorożcze. Kompletne bestiariusz zniechęconego zoologa* (1995), *Bóg, Trąba i Ojczyzna* (1995), *Geografioty* (1998) i przede wszystkim *Pegaz zdębiał* (1995 i 2008). Dziełem tłumacza były *Zwierzę szucha zwierzeń. Małe bestiariusz z angielskiego* (1992), *Fioletowa krowa. Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej* (1993) oraz wybór wierszy Ogdena Nasha *W świecie mułów nie ma reguł* (2008).

¹⁹ By zacytować tylko tytuł nigdy niestanowionego szkicu Janusza Sławińskiego zapowiedzianego w numerze „Tekstów” (1975, nr 1). Czytelnicy Białoszewskiego i Sławińskiego musieli obyc się smakiem.

²⁰ Poparcia udzielili nawet Tadeusz Różewicz, który w *Szarej strefie* (2002) zamieścił zabawne parafrazy i pastisze poezji swego mistrza Leopolda Staffa, oraz Czesław Miłosz z turpistyczną makabreską *Na cześć księdza Baki* drukowaną w „Tygodniku

Ale wysoki patronat nie był tu już potrzebny, bo to raczej duch czasu sprawiał, że poeci, i to różnych pokoleń, odwoływali się do zabawy jako sytuacji komunikacyjnej swoich wierszy. Tak jest w całej poezji Darka Foksa i Krzysztofa Jaworskiego, w *Konwalii* (2001), *Bajkach zwierzęcych* (2002) i *Filtrach* (2008, ilustrowanych przez Macieja Sieńczyka) Adama Wiedemanna *explicitie*, ale przecież niemal we wszystkich jego tomikach, w książkach poetyckich Zbigniewa Macheja – począwszy od *Krainy wiecznych zer* (2000). Tak jest u Tadeusza Pióry w *Abecadle* (2009), u Marcina Barana w *Prozaku lirycznym* (1998), u Tomasza Majerana w *Xiędze przysłów* (1999), w *Kotach. Podręczniku użytkownika* (2002), u Piotra Sommera w *Erratach wybranych* (1997) i ostatnio w *Wierszach ze słów* (2009), także w szczególnie sposób również w poemacie *Dwanaście stacji* (2004) Tomasza Różyckiego albo w *Dalekich krajach* (2005) Agnieszki Kuciak.

Operowanie aluzją literacką, gry intertekstualne – stylizacja, pastisz i parodia (zarówno wzorów gatunkowych czy układów wersyfikacyjnych, jak i konkretnych utworów) – brak poszanowania rejestrów stylistycznych, *decorum* (łączenie sprzecznych jakości estetycznych i środków wyrazu), prześmiewcze imitacje licencjonowanych chwytów poetyckich (barokowego konceptu czy inwersji składniowej, peiperowskiego „układu rozkwitania” *etc*), zabawy etymologiczne i komiczne przekształcenia frazeologii, wykorzystywanie zjawiska polisemiczności i homonimiczności, aliteracje – wszystkie te zabiegi proponowały scenariusz zachowań ludycznych²¹.

Powszechnym” (2002, nr 23), stanowiącą świetną ilustrację zacytowanego tu przekonania Barańczaka o metafizycznych koneksjach poezji „niepoważnej”. Można by też zaryzykować hipotezę, że to na fali sukcesów poezji niepoważnej w roku 2003 wydawnictwo Muza wydało *Piosenki prawie wszystkie* Jeremiego Przybory, a w roku 2008 Wydawnictwo Literackie – obszerny wybór wierszy *Litery cztery (wiersze prawie wszystkie)* zasłużonego na polu poezji niepoważnej, a niedocenianego Jerzego Ludwika Kerna.

²¹ Bardzo instruktywny opis i analizę tych zabiegów znaleźć można w szkicu M. Wodniak-Labieniec, *Poeta ludens. Zabawy intertekstualne i językowe Tomasza Majerana*, w: *Nowa poezja polska. Twórcy – tematy – motywy*, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2009, s. 421–437.

Wysoki patronat nie był potrzebny, ponieważ sam charakter zjawisk, które pod nazwą literackiego postmodernizmu stanęły w centrum uwagi, stanowił wystarczającą zachętę i usprawiedliwienie. Nie sposób tutaj przecenić roli „Literatury na Świecie” wraz z numerami poświęconymi zabawie literackiej – jej wielkiej tradycji modernistycznej i współczesnych kontynuacji²². Również roli współpracujących z nią najściślej Jerzego Czecha jako tłumacza Daniły Charmsa, ale także Timura Kibirowa czy Władimira Uflanda, Andrzeja Sosnowskiego jako tłumacza Ronalda Firbanka czy Jane Bowles, Jana Gondowicza – autora bestiariusza *Zoologia fantastyczna uzupełniona* (2007) i tłumacza Alfreda Jarry’ego, Agnieszki Taborskiej spolszczającej Rolanda Topora, skądinąd autorki postneosurrealistycznej powieści *Senny żywot Leonory de la Cruz* (2004) – by wymienić jedynie tytułem przykładu emblematyczne na tym polu nazwiska. Wreszcie trzeba dodać, iż stało się też tradycją, że niemal każdy liczący się festiwal literacki musiał mieć swój aneks zabawowo-rozrywkowy²³.

Sprawą najważniejszą było jednak to, iż w literaturze ponowoczesna ludyczność kulminowała w modelu gry. I to rozumianym podwójnie: jako scenariusz zachowań i sposób manifestowania się znaczeń. Kategoria gry od dawna była i jest stosowana do opisu komunikacji literackiej i sama literatura często jest opisywana jako

²² Oprócz wspomnianego już numeru poświęconego campowi warto wymienić nr 7–8 z 1994 roku przynoszący teksty rosyjskich awangardowych satyryków, a także „nonsensistów” lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych oraz ich następców, kontynuujących tradycję „oberiutów” (Charms, Olejnikow); nr 11–12 z 1996 z tekstami rosyjskich „postmodernistów”; nr 6 z 1997 przynoszący teksty R. Brautigana, K. Kocha, J. Joyce’a, J. Ashbery’ego, Edwarda Goreya i innych; nr 8–9 z 1997 poświęcony Alfredowi Jarry’emu (ale zawierający także teksty B. Viana i R. Topora).

²³ Jednym z pierwszych takich wydarzeń był bal w hołdzie Raymondowi Chandlerowi zorganizowany przez „Ex Libris” w Centrum Sztuki Współczesnej w ramach festiwalu „Warszawa pisarzy” w listopadzie 1996 roku. Na balu tym wystąpili poeci promujący antologię poezji inspirowanej twórczością autora *Wysokiego okna*: Piotr Sommer, Andrzej Sosnowski, Tadeusz Pióro, Krzysztof Siwczyk i inni.

gra²⁴. Dochodzi w niej bowiem do głosu dialektyka wolności i przymusu, dobrowolności i jednocześnie elementu zniewolenia. Wolność sąsiaduje z koniecznością stosowania się do reguł: utrzymania się w ramach wspólnie zdefiniowanej sytuacji komunikacyjnej, poszanowania konwencji czy poetyki gatunku. I właśnie w tym względzie gra posiada tak atrakcyjną i kulturotwórczą funkcję. Konwencja jest inwencją – jak dawno zauważył Harry Levin²⁵. Chodzi o to, by zmieścić się we wspólnie zdefiniowanym polu oczekiwań i zająć w nim jak największą przestrzeń. O ile jednak gra w literaturze nowoczesnej odwołuje się do świata reguł, do opozycji systemowych (i tym samym zakłada istnienie systemu językowego, filozoficznego, religijnego) – poruszamy się między tym, co dozwolone i nie, między tym, co poważne i co frywolne, co istotne i co bez znaczenia, co należy do *sacrum* i co należy do *profanum* – o tyle po zakwestionowaniu albo zniesieniu opozycji systemowych gra staje się grą znaczących, w której znaczenie nigdy nie zyskuje ostatecznego wyrazu, grą stale odwlekanego sensu.

²⁴ Tę perspektywę wykorzystał Jerzy Jarzębski w *Grze w Gombrowicza* (Kraków 1982), a ostatnio Anna Martuszevska w książce *Radosne gry* (Gdańsk 2007). Martuszevska pisze: „pojmując obcowanie z literaturą jako grę, powinniśmy zauważyć w procesie jej odbioru istnienie także elementów zabawy, sprawiającej czytelnikowi przyjemność i radość. Ogromna liczba, a nawet chyba większość kontaktów z dziełem literackim ma bowiem charakter w pełni dobrowolny i nastawiona jest na uzyskanie jakiejś satysfakcji emocjonalnej czy/i intelektualnej, czyli przyjemności. Dlatego też w tytule tej książki użyłam terminu «radosne gry», w dalszych jej częściach zwracam zaś uwagę na to, iż są to przeważnie gry/zabawy” (s. 11); „Literatura – traktowana globalnie, czyli jako całość o nieostrych granicach – ma charakter gry i jednocześnie zabawy. Należące do niej wypowiedzi są bowiem szczególnego rodzaju grami językowymi w rozumieniu Wittgensteina, cechującymi się często nadporządkowaniem językowym, ale także mającymi na celu tworzenie w umyśle odbiorcy przedmiotów fikcyjnych, jak również – przeważnie – sprawianie mu jakiejś przyjemności (estetycznej, związanej z możliwością ucieczki do innego świata *etc.*). Ściśle rzecz biorąc – literatura jest więc makrozabawą/grą” (s. 31). Zaznaczmy, że autorki w tym względzie nie zajmują w szczególnie sposób literatura polska ani dająca się zauważyć w ostatnich dekadach kariery gry/zabawy.

²⁵ Por. H. Levin, *Notes on Convention*, w: tegoż, *Comparative Literature. Perspectives of Criticism*, Cambridge, Mass. 1950.

W świetle nowej wiedzy o kondycji podmiotu jako kondycji dyskursywnej status ontologiczny gry przedstawia się inaczej – kiedy mówimy, zarazem jesteśmy mówieni. Przygody mówienia, „perypeteie wysławiania”²⁶ w świecie, w którym wszelkie fakty historyczne mają charakter językowy (są tekstami kultury), sprowadzają się do idiosynkratycznej żonglerki znakami kultury wysuwanymi z ich macierzystych kontekstów, są zabawą coraz bardziej arbitralną, eksperymentem albo sztuką pastiszu, majsterkowaniem w świecie odczarowanym i zamienionym w park tematyczny (bo czym innym jest w istocie cywilizacja *technopolu*?). Tak jak Lévi-Straussowski *bricoleur* był majsterkowiczem przednaukowym, tak my jesteśmy majsterkowiczami postmetafizycznymi. Ten proceder jest może najbardziej widoczny i zaawansowany w zabawach literackich autorów grupy OuLiPo, w Polsce mających swoich zwolenników i naśladowców²⁷.

Wypada też zauważyć, iż właśnie w perspektywie postmetafizycznej nie jest to zawsze „radosna gra”. Albo inaczej. Jest ona „radosna” w tym sensie, w jakim Nietzscheańska wiedza była „wiedzą radosną”, to znaczy dobrym epitafium dla niegdysiejszych złudzeń i zrodzonych na ich tle emocji. Skoro „ja” jest tylko funkcją mówienia, dyskursu²⁸, a mówienie, język, dyskurs są wydane na grę znaczących, „ja” okazuje się pochodną tego, co nicościujące i nicościowane²⁹. Zawsze jest fantomem, „ja” podejmującym desperacki wysiłek uobecnienia. To „ja” skazane na niekończącą się inscenizację, w pościgu

²⁶ Tak to określał J. Sławiński w odniesieniu do Białoszewskiego. Por. tegoż, *Ballada od rymu*, w: *Liryka polska. Interpretacje*, red. J. Prokop, J. Sławiński, Kraków 1971, s. 509.

²⁷ I tym razem głównie dzięki redaktorom i współpracownikom „Literatury na Świecie”, którzy propagowali twórczość Georges’a Pereca, Raymonda Queneau, Harry’ego Mathewsa i pisarzy im podobnych.

²⁸ „Est «ego» qui dit «ego»” powiada Emile Benveniste w *De la subjectivité dans le langage*, w: *Problèmes de la linguistique générale*, Paris 1966.

²⁹ „Czym więc jestem «ja»? Ja jestem miejscem, z którego dochodzi głos: wszechświat to tylko defekt w czystości niebytu” – pisze Jacques Lacan. Cyt. za A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Kraków 2000, s. 76.

za swoją jednostkowością i wyjątkowością z góry skazane na przegraną, bo jako językowy podmiot ukonstytuowane na braku ostatecznego, finalnego „własnego” znaczącego dla wyrażenia siebie jedyne. W dążeniu do manifestacji swej pojedynczości i osobności „ja” chce być czymś bez precedensu: wydarzeniem w języku. Jako miejsce w języku (miejsce, z którego dochodzi głos) chce być atopiczne, to znaczy niedające się przyporządkować ustalonej wcześniej poetyckiej kartografii. Jako głos, który mówi „ja”, chce być raczej figurą własnej mowy, aniżeli istnieć w przedstawieniu, które transmituje już uprzednio istniejącą rolę, jakąś personę tekstu, coś, co ma spetryfikowaną formę. I w jednym, i w drugim wypadku nie chce być sprowadzalne do czegoś już znanego, czegoś znajdującego się w zasięgu języka czy kultury. W tej perspektywie „ja” chce być wyjątkiem od reguły, pragnie być tym, co unikalne, i w tej swojej jednokrotności uchylające się od ciężaru powtórzenia i „unicestwiającego swoje fałszywe pseudonimy”: staje się aberracją, anomalią – czymś niezrozumiałym i budzącym trwogę – albo kpina i bufonadą – czymś wprawiającym w konfuzję, dezorientującym, wywodzącym w pole³⁰. „Ja” to *jouissance*, idiom, zakłócenie dyskursu, transgresja, wolność od Innego (który jest Kulturą, Tradycją, Autorytetem)³¹.

Proces oddalania się instancji mówiącej w wierszu od przedmiotu wypowiedzi sam w sobie staje się grą z rozrzutnością języka, doświadczaniem nadmiaru sprawności języka będącego *perpetuum mobile*, maszyną do stwarzania znaczeń. O tym właśnie czytamy w wierszu Sommera *Jego rozwiąźłość* (tak dwornie poeta tytułuje język – M.Z.) i to doświadczenie staje się tematem wielu jego tekstów. Podobny proces jest posunięty dalej w tekstach Sosnowskiego, Piórry, Wiedemanna czy Marcina Sendeckiego albo Miłosza Biedrzyckiego, w wierszach, w których depersonalizowane, a więc zanikające

³⁰ Por. tamże.

³¹ *Jouissance* (rozkosz) jest zawsze atopiczna, aspołeczna, rewolucyjna, nieprzewidywalna w odróżnieniu od *plaisir* (przyjemności), która jest przewidywalna, zależna od treningu kulturalnego, wspólnotowa, niekiedy filisterska. Por. R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, dz. cyt., a także R. Barthes, *The Grain of the Voice. Interviews 1962–1980*, Berkeley–Los Angeles 1991, s. 176.

„ja”, „ja” obecne tylko przez figury mowy, znajduje odpowiednik w zaniku przedstawienia, w rezygnacji z mimetyczności często na rzecz czysto literackiej, tekstowej *mimesis* (należałoby więc raczej tu mówić o *mimesis* będącej zarazem *semiosis*, czyli na rzecz zaszyfrowanych intertekstualnych kontekstów, które stanowią właściwe i często jedyne odniesienie), co skutkuje wystawieniem na szwank komunikacji z czytelnikiem i ryzykiem, że zostanie zerwane porozumienie.

Niemal wszyscy piszący o zabawie w literaturze podkreślają, że nie ma w niej wygranych, a co najwyżej są wygrane. Dziś to rozpoznanie nie wydaje się trafne³². O ile tradycyjnie gra służy do ukonstytuowania świata jako wspólnoty znakowej nadawcy i odbiorcy, a podważając wspólne reguły, próbuje je zrekonstruować, to w poezji, o której mowa, gra jest już często przedsięwzięciem samotniczym i nierzadko dochodzi w niej do głosu coś, co Freud określał mianem narcyzmu małych różnic, czyli współzawodnictwo. W lepszym wypadku mamy do czynienia z instalowaniem się w elitarniej niszy, bez ambicji tworzenia wspólnego scenariusza, wielkiego odnowicielskiego czy zbawczego projektu (co było tak charakterystyczne dla literackich awangard bodajże do lat siedemdziesiątych). Uprawiane dziś gry poetyckie są apelem do erudycji i inteligencji czytelnika, często jednak apelem na tyle zobowiązującym, że aż przesadnym w opinii samych obecnych na tym placu literackich zabaw³³.

³² Warren Motte zarówno w swojej fundamentalnej dla tematu niniejszego tekstu książce *The Play-texts. Ludics in Contemporary Literature* (Lincoln 1995), jak i w niedawnym artykule *Playing in Earnest* („New Literary History” 2009, nr 1) podkreśla agonizność gry i kwestionuje (w ślad za pracami Jacques’a Ehrmanna) rzekomo bezinteresowny charakter gry.

³³ Symptomatyczny pod tym względem był głośny polemiczny tekst Jacka Podsiadły *Daj mi tam, gdzie mogę dobiec* („Tygodnik Powszechny” 2000, nr 24), w którym autor protestował przeciwko nadmiernemu hermetyzmowi poezji swoich rówieśników. Tytuł artykułu był aluzją do tytułu zbioru szkiców literackich *Daj mi tam, gdzie go nie ma* Bohdana Zadury, jednego z patronów młodej poezji, stałego bywalca legnickich i wrocławskich festiwali, autora celebrowanego przez Piotra Sommera i Andrzeja Sosnowskiego. Zadura w swoim wierszu za pomocą gwary pingpongistów (to silne lobby w literaturze i poezji po roku 1989 – M.Z.) zawarł pochwałę sztuki poetyckiej jako gry na zmyłkę, tyleż agonu, co zabawy. Ciągami dalszym były dedykowane „Bohdanowi” wiersze Tadeusza Pióry *daj mi tam gdzie nie myślę* i wiersz Adama Wiedemanna *Daj mi tam, gdzie jem kurę w poście* oraz polemika Jacka Gutorowa z tekstem Podsiadły.

Pisanie zatem to testowanie granic języka – „jak najryzykowniej”, by użyć tytułu zbioru szkiców literackich Sosnowskiego, bo jak notuje on w *Chart-Flow*, „granice mojego języka są granicami mojego świata, ale granice naszego języka są granicami naszego języka, nie są granicami świata”. Czy ten rodzaj pisania trzeba uznać za próbę zapanowania nad samowolą języka, czy raczej za akt powierzenia się językowi? Za jedno i drugie. Ten proceder jest właśnie grą z regułami. Czy grą prowadzoną zgodnie z regułami? I tak, i nie. Tak – bo słowa są podporządkowane wymogom reguł składni (są wypowiedzane w zgodzie z mechanizmem gramatycznym języka i tworzą poprawnie zbudowane zdania). Nie – bo podług semantyki języka potocznego są to przykłady poprawnych gramatycznie nonsensów. Ale właśnie gra wynikała z konfrontacji obu tych porządków jest jednym z mechanizmów poezjotwórczych.

Co innego jeszcze skłaniało do tego, by traktować literaturę w kategoriach gry z językiem i przyzwyczajeniami czytelnika. Grę 2 jak już wspominałem – można uznać za *matrix* literatury, jej model idealny. Bezinteresowność i autoteliczność gry miała swój odpowiednik w wyniesieniu – przez silną w Polsce na uniwersytetach tradycję strukturalistyczną – autotelicznego charakteru literatury do rangi najważniejszego wyróżnika w obrębie komunikacji za pośrednictwem tekstów. Ponadto wspólna grze i literaturze sztuczność, czyli fikcyjność, owo *als ob*, „jak gdyby”, pozwala budować światy alternatywne i posługiwać się podwojoną albo zwielokrotnioną tożsamością, istnieć *per procura*, jako własne *porte parole*, wychodzić więc poza świat rzeczywisty, delektować się „współlistnieniem tego, co wzajemnie się wyklucza”³⁴. Po trzecie wreszcie, zabawa i gra dają okazję do zademonstrowania warsztatowych umiejętności, ba, wręcz domagają się tego³⁵. Skoro pisanie jest formą autoprezentacji, zabawa literacka jest nią w dwójnasób.

³⁴ W. Iser, *The Fictive and The Imaginary. Charting in Literary Antropology*, Baltimore 1993, s. 79.

³⁵ Znamienny w tym względzie jest szkic A. Sosnowskiego *Skarb kibica (foremki x 5)* ze zbioru *Najryzykowniej*, w którym autor daje przegląd wyszukanych form wersyfikacyjnych w twórczości swoich rówieśników i przyjaciół – akrostychu, sestyny, pantum, sonetu i vilanelli.

* * *

Jeśli literaturze po 1989 roku łatwiej przychodziło wyswobodzić się od jej dotychczasowych zobowiązań, a i emancypować się wobec coraz bardziej bezceremonialnie formułowanych pod jej adresem nowych oczekiwań („przede wszystkim rozrywka, głupku!”), to również dlatego, iż upowszechniało się nowe rozumienie jej społecznej kondycji. Silniejsza świadomość performatywności języka pozwalała uznać, że aby mówić o interwencji w społeczną rzeczywistość, literatura wcale nie musi podejmować tematów tradycyjnie uznawanych za społecznie doniosłe. Dzięki temu można było ująć w nowym świetle niski dotąd status społeczny literatury „niepoważnej”. Również wiedza o tym, że do rzeczywistości mamy dostęp przez dyskurs o rzeczywistości, legitymizowała użycia języka literackiego jako sprawcze. W tej perspektywie użycie języka, zawsze światotwórcze, pozwalało traktować literaturę jako akt czy zdarzenie. Przywracało również poczucie autorstwa nadszarpnięte w przyjętym oglądzie, w którym dzieło literackie stawało się zdarzeniem dopiero wtedy, gdy zostało obwołane „wydarzeniem” literackim, i zgodnie z którym sprawczość samego autora została upodrządniona wobec reżyserskich poczynań „niewidzialnej ręki” literackiego rynku (wcale zresztą nie tak „niewidzialnej”).

Ale nie tylko. Uznanie performatywnego wymiaru literatury reaktywowało więc między autorem a jego czytelnikami. Więż osłabioną, bo w perspektywie lektury proponowanej nam w dekadach, kiedy świeciła triumfy formuła „śmierci autora”, tekst odrywał się od twórcy: stawał się albo pochodną systemu literackiego epoki, realizacją reguł gatunkowych wypowiedzi, spolegliwą bądź przewrotną aktualizacją kodów podsuwanych przez tradycję literacką, albo zaczął istnieć suwerennie w autarkicznej grze intertekstualnej. W świetle performatywizmu autor i czytelnik na powrót stawali się aktorami interakcji. Tekst stawał się na nowo manifestacją ich obecności, liczącą się formą autoprezentacji już nie tylko „autora” i „czytelnika” jako wirtualnych konstruktów tekstowych, ale jako osób uwikłanych w grę językową, osób ze swoimi biografiami.

W tak zarysowanej perspektywie reprezentacja (świat w tekście) jest dla nas aktem komunikacji, a tekst potwierdza podstawowy pakt

symboliczny między komunikującymi się podmiotami, pakt o wymiarze performatywnym: każda wypowiedź nie tylko przekazuje jakąś treść, ale jednocześnie wyraża sposób, w jaki podmiot odnosi się do owej treści – i ten czynnik nadaje tekstowi wymiar performatywny. Powracają nie tylko osoby wyproszone z literaturoznawczego salonu, lecz także ich intencje. Nie przypadkiem w literaturze ostatnich dwóch dekad ten performatywny wymiar zyskiwał charakter coraz bardziej ludyczny. Oprócz wszystkich zobowiązań, które literatura do tej pory wypełniała spolegliwie i do których nas przyzwyczaiła, realizując spodziewane scenariusze, w coraz to większym stopniu przypominała, że jest również – jeśli nie przede wszystkim – formą komunikacji bez zobowiązań. Już nie tylko w masowej kulturze rozrywki, gdzie jej ludyczność była traktowana bezrefleksyjnie jako „naturalna” postać komunikacji o charakterze literackim. Również w kulturze elitarnej, nawet jeżeli pozostawało to współbieżne z oczekiwaniami, by literatura uczyła i wychowywała, doskonaliła narzędzia naszego poznania i pracowała na rzecz naszej samowiedzy. Co więcej, również w środowiskach literackich, zwłaszcza „młodej” literatury, które nie stroniły od polityczności i zaangażowania, domagały się, by literatura wpływała na charakter dyskursu publicznego w Polsce i brały udział w wojnach kulturowych toczonych w Polsce po 1989 roku. Dotyczy to zwłaszcza środowisk deklarujących się jako „lewicowe”, takich jak „Lampa i Iskra Boża”, „Ha!art”, ale nie tylko; wyrosła po części z krakowskiego „bruLionu”, warszawska już „Frona” również nie stroniła od awanturniczej estetyki campu. Nagle okazało się, że zaistniał konsensus ponad ideologicznymi podziałami: literaturze więcej wolno, a na pewno pozostawiono jej prawo wyboru języka.

Niegdyśejsze żartobliwe stwierdzenie Tzvetana Todorowa, że literatura jest rodzajem pikniku, na który autorzy przynoszą teksty a czytelnicy znaczenia, zyskało nad Wisłą nową aktualność: istotne okazało się nasze przyzwolenie, gotowość, apetyt na literaturę jako przede wszystkim formę subtelnej zabawy. Ale zabawy nie w znaczeniu rozrywki uprawianej w cywilizacji *technopolu*, tylko w dwojakim rozumieniu. Pierwsze stanowiło reaktywowaną z dawnej polskiej kultury literackiej tradycję „niepróżnującego próżnowania”, drugie

ustanawiało tradycję nową: ludyczności jako estetycznego modelu egzystencji i literatury. Właściwie obie te tradycje występowały razem, bo służyły temu samemu: by grać w to, że jest się raczej na marginesie oficjalności, na peryferiach aniżeli w mainstreamowym centrum kultury literackiej, by stworzyć rodzaj elitarnego klubu, afirmować prywatność własnych zainteresowań, uprawiać dandyzm – taka zdawała się formuła literackich festiwalu warszawskiego „ExLibrisu” i Fortu Legnica przekształconych potem w festiwal Port Wrocław. Ciekawe, że najmniej w tym było – zarówno w międzywojniu, jak i w PRL-u – satyry politycznej i kabaretu, które określały nowoczesne zabawy literackie. Ten nurt reaktywował się w po 1989 roku w stopniu najmniejszym. Zastąpiła go twórczość wywodząca się z tradycji przednowoczesnej i tej najnowszej – postnowoczesnej. Atrakcyjny bowiem okazał się model życia wywiedziony z estetyzowanej mutacji *vita contemplativa* albo model luksusowej konsumpcji jako afirmacji wolnego wyboru i wolnego czasu, tendencji coraz silniejszej w kulturze społeczeństw zamożnych. Tendencji związanej z narodzinami albo – zdaniem Richarda Rorty’ego – dziś już zwycięstwem kultury nowego typu: oto bowiem po okresie dominacji kultur „religijnej” i „filozoficznej” nastaje czas „kultury literackiej”. Chodzi nie tyle o to, aby mieć poczucie sensu pozwalające zadomowić się w świecie albo by wiedzieć, czyli poznać prawdę o sobie, ile o to, by żyć w sposób przez siebie wybrany, upatrując w tym szczęście. W „kulturze literackiej celem czytania wielu książek jest stanie się świadomym wielkiej liczby alternatywnych celów, a sensem t e g o jest stanie się autonomiczną osobą”³⁶. Richard Rorty, autor tych słów wypowiedzianych na toruńskim uniwersytecie w 2001 roku, oczywiście ma świadomość utopijności takiego myślenia: to ciągle ideał dla niewielu, projekt bliski komuś

³⁶ R. Rorty, *Zmierzch prawdy ostatecznej i narodziny kultury literackiej*, przeł. A. Szahaj, „Teksty Drugie” 2003, nr 6, s. 128. To, iż w tym miejscu w tekście odczytu Rorty powołuje się na Blooma, pesymistę, nietzscheanistę i freudystę, świadczy raczej o uniwersalności samej nadziei na autentyczność („Autonomia w tym niekantowskim i wyraźnie Bloomowskim sensie jest prawie tym samym, co Heideggerowska autentyczność” – powiada Rorty) aniżeli o zgodzie na Bloomowską formułę.

kto tęskni do Bloomowskiej autonomii i ma szczęście mieć pieniądze i wolny czas, aby coś w tej sprawie zrobić: odwiedzać różne kościoły i różnych guru, chodzić do różnych teatrów i muzeów, a nade wszystko czytać wiele różnych książek. Większość ludzi, nawet tych, którzy mają wolny czas i pieniądze, nie jest intelektualistami. Jeśli czytają książki, to nie dlatego, że szukają spełnienia, lecz dlatego, że albo szukają rozrywki bądź zapomnienia, lub też dlatego, że chcą stać się lepiej przygotowanymi do realizacji jakichś wcześniejszych celów. Nie czytają po to, by dopiero odnaleźć cel, jak czynią to intelektualści³⁷.

Niemniej zdaniem Rorty'ego jest to projekt najbliższy dzisiejszej wrażliwości i autor *Filozofii jako zwierciadła natury* umieszcza ów ideał, jak powiada, w horyzoncie nie tylko własnej nadziei na „autentyczność egzystencji”, nadziei, w której – jak wierzy – jedynym źródłem spełnienia jest ludzka wyobraźnia. Zdaniem Rorty'ego w kulturze, jaka nastaje dziś po okresie panowania kultury religijnej i kultury filozoficznej, czyli w kulturze literackiej, która „nie chce chwycić rzeczy takimi, jakimi są (w swej rzekomej istocie – M.Z.), ale chce czynić rzeczy nowymi”³⁸, poszerzając ramy naszej wyobraźni, nawet prawda przybierze charakter estetyczny i stanie się formą zabawy. To konsekwencja udanej realizacji ideału, którego celem jest „umożliwienie ludziom, aby żyli w sposób, w jaki chcą, o ile nie ogranicza to innych ludzi w robieniu tego samego”³⁹. Nietrudno dostrzec, że zarysowany projekt to utopia żywiąca się mitem socjalistycznym: wizja społeczeństwa, w którym każdy będzie artystą życia. Wizja trudna do przyjęcia dla pesymistów upatrujących w niej tylko mutację dekadencją, narcystyczną i frywolną kulturę post-metafizycznej, która próbuje unieważnić i wyrugować przyrodzony kondycji ludzkiej tragizm.

Optymizm Rorty'ego wyrasta z filozoficznej antropologii nowoczesności poświadczanej przez Fryderyka Schillera, Johanna Huizingę, Johna Deweya i Rogera Caillois. Na gruncie tego myślenia zdolność do gry i zabawy jest warunkiem kondycyjnym człowieczeństwa,

³⁷ Tamże, s. 115.

³⁸ Tamże, s. 128.

³⁹ Tamże, s. 128.

przygotowującym do poszanowania ideału wolności i do uczestnictwa w świecie sztuki oraz twórczości. Pośród wszystkich ludzkich czynności zabawa, przeciwstawiana pracy i definiowana jako jej przeciwieństwo, zajmuje miejsce doskonale uprzywilejowane. U podstaw jej definicji tkwi opozycja wolności i konieczności i – jak to podkreśla Hannah Arendt – jest rzeczą zadziwiającą, w jak wielkim stopniu nowoczesne myślenie jest gotowe uznawać zabawę za źródło wolności⁴⁰. Arendt zwraca uwagę, że „element zabawy w tym, co robi artysta, przez pracujące społeczeństwo jest odczuwany jako spełniający tę samą funkcję, jaką w życiu jednostki spełnia gra w tenisa lub oddawanie się jakiemuś hobby”⁴¹. W ekonomii jego działań stanowi rodzaj wartości dodatkowej, bez której jednak nie sposób się obejść, jeśli proces akumulacji kapitału symbolicznego ma pozostać niezakłócony.

„Zostawcie poetom chwilę radości, bo zginie wasz świat” – napominał niegdyś Miłosz w znanym wierszu. I w poromantycznej kulturze prawo do radości („O radości, iskro bogów...”) stanowiło istotny element mitologii artysty. Atrakcyjność pozycji społecznej artysty w epoce nowoczesnej ma swe przyczyny w tym, że została mu przypisana kondycja *homo ludens* korzystającego z niedostępnej innym dozy wolności i zarazem posiadającego niedostępny dla innych sekret⁴². Owa mitologia dobrze zdomowała się niegdyś w kulturze „klasy próżniaczej”, w której artyści zaczęli odgrywać rolę dzisiejszych *celebrities*, choć trzeba wydobyć jeszcze inny aktualny tutaj aspekt.

⁴⁰ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagocka, Warszawa 2000, s.140.

⁴¹ Tamże.

⁴² Zmieniennym pod tym względem dokumentem jest pisany z Nowego Jorku wojenny list Tuwima do młodego przyjaciela, filozofa Bolesława Micińskiego: „I wszystko to, co Wielka Idiotka, zwana ludzkością, wyrabia na świecie, wszystkie bezeceństwa, gwałty, wojny, wrzaski, polityki, teorie ekonomiczne i socjalne, etc. etc. – wszystko to w jednym ma przyczynę: że oni, tj. ludzie, chcieliby (a nie mogą) Zbliżyć Się, podświadomie czują potrzebę posiadania najkrótszej (bezpośredniej) drogi do szczęścia (celu ostatecznego każdej istoty) i przeczuwają, dranie, że poeci j a k o ś m o g ą – i dlatego ich tak czczą i nienawidzą jednocześnie. Twórczość jest d o p r a d y przewyciężeniem śmierci; lepiej: przewyciężaniem. A to nie lada satysfakcja, kochany Panie Bolesławie!” (list z 3 kwietnia 1940, w: J. Tuwim, *Listy do przyjaciół-pisarzy*, red. T. Januszewski, Warszawa 1979, s. 192.

Wydaje mi się, że antagonizm pomiędzy tymi, którzy sądzą, że Schille-rem i Wilde'em, że istoty ludzkie są najwspanialszymi, gdy się bawią, a tymi, którzy twierdzą, że wtedy, gdy o coś zabiegają, leży u podstaw konfliktu, który nazaczył pojawienie się kultury literackiej⁴³

– powiada Rorty. Ten konflikt, który polega na konkurencyjnych wobec siebie ideałach dobrego życia – jeden to dążenie do prawdy, a drugi do szczęścia – i który daje się opisywać w kategoriach konfliktu między pracą a przyjemnością, w późnej nowoczesności przekłada się na jeszcze inny, będący udziałem społeczeństwa konsumpcyjnego: na konflikt między *homo faber* i *homo ludens*. Konflikt, dodajmy, którego miejscem była jedna i ta sama *psyche*, bo zarówno *homo faber*, jak i *homo ludens* od dawna mieszkają w skórze tego samego człowieka nowoczesnego. Konflikt, który już nowoczesną *psyche* przyprawiał o osobliwą *malaise*. Jak podkreślał Konstanty Jeleński w raporcie dla francuskiego Narodowego Instytutu Audiowizualnego (INA), społeczeństwu konsumpcyjnemu właściwa jest schizofrenia polegająca na tym, że system edukacji wytwarza wyspecjalizowanych pracowników, mających zapewnić sprawne funkcjonowanie maszyny produkcyjnej, natomiast kultura masowa przygotowuje do odpowiedniego zagospodarowania ich czasu wolnego, podczas którego powinni bez reszty zająć się konsumpcją tego, co wyprodukowali. Jeleński konkludował:

Jeśli prawdą jest – a mam nadzieję, że jest – że mit permanentnego i niekontrolowanego wzrostu należy do przeszłości, trzeba będzie niewątpliwie przywrócić edukacji jej funkcję kształcenia kulturalnego w nadziei, że uda się w ten sposób zapobiec dramatycznemu rozdrożeniu człowieka na bezmyślnego wykonawcę w pracy i równie bezmyślnego utracjusza w czasie wolnym od pracy⁴⁴.

Mit permanentnego i niekontrolowanego wzrostu przeżywa krach na naszych oczach, ale chyba ani na Zachodzie, ani na pewno w Polsce, nikt nie próbuje reformować edukacji w myśl zaleceń ostrowidza

⁴³ R. Rorty, *Zmierzch prawdy...*, dz. cyt., s. 129.

⁴⁴ K.A. Jeleński, *Ankieta o kulturze dla INA (1977)*, przeł. J. Lisowski, „Res Publica Nowa” 1992, nr 2, s. 7.

Jeleńskiego. Odpowiedź na pytanie, dlaczego tak się dzieje, wymagałaby osobnej rozprawy, ale warto podpowiedzieć dokonane przez poetę szydercze rozpoznanie. To rozpoznanie marzeń naszych rodzimych producentów-konsumentów żyjących w społeczeństwie permanentnego braku, a rojących o urokach obfitości społeczeństwa *technopolu*: „pracować od niechcenia, bawić się zaciekle”⁴⁵. Dziś owa mantra niewiele straciła na aktualności. Nadal funkcjonuje jako dewiza stylu życia w rodzimym technopolu A.D. 2009 (wystarczy przypomnieć znamienity billboard reklamowy „Nie bawisz się, nie żyjesz!”). W społeczeństwie na dorobku w dobie recesji i widma kryzysu gospodarczego praca stała się dobrem reglamentowanym. Ale i zabawa stała się takim dobrem. Co więcej, w polskim społeczeństwie, nadal edukowanym do życia w kołowrocie produkcji i konsumpcji i poddanym olbrzymiej presji rozbudzanego apetytu w tym względzie (nie na jego miarę lecz na miarę postindustrialnych społeczeństw zamożnych), style konsumpcji stały się istotnym czynnikiem różnicującym, zaczęły służyć społecznej dystynkcji. Wraz z pojawieniem się przemysłu rozrywkowego i równie potężnego jak on sektora ofert zagospodarowania czasu wolnego zabawa stała się także sprawą *techne*, a więc umiejętności zobowiązującej dzisiejszego *homo ludens* do ciąglego doskonalenia sztuki odpoczywania i zabawy oraz do ciągłych w tym względzie innowacji. Dość zacytować popularny dziś wśród socjologów refren: o ile w dobie nowoczesności stosunki produkcji wyznaczały relacje społeczne, w jakie wchodziłi ludzie, i o ile ludzi tych różnicował stopień władzy nad środkami produkcji, o tyle w ponowoczesności tę samą funkcję pełnią stosunki konsumpcji i stopień sprawowanej kontroli nad własnym czasem wolnym.

Oczywiście w kulturze literackiej *sensu stricto* owe wektory czynnych sił w łonie społeczeństwa znajdują właściwe im przełożenie. Uwidacznia je podział na obiegi literackie i style uczestnictwa w kulturze, podział, o którym była mowa na początku. Z jednej strony mamy popularną kulturę literacką z mnóstwem produktów literackopodobnych, w której lektura jest formą zabawy jako czystej rozrywki,

⁴⁵ M. Cisło, *Z domu normalnych*, Warszawa 1985, s. 10.

z drugiej – wyrafinowaną enklawę wtajemniczonych, w której afirmuje się dowcip – *spiritus movens* intelektu – i w której zarazem pojawia się coraz więcej produktów hybrydycznych, będących efektem perwersyjnego pastiszu form kultury popularnej bądź efektem dokonywanej za jej pośrednictwem transgresji; mamy enklawę literackiej zabawy jako „wolnej gry” *signifiants*, mamy grę jako *matrix* niezobowiązującego stylu życia – życia *als ob*, czyli alternatywności jako domeny przyjemności i wolności.

Literatura jest pisana coraz bardziej jako scenariusz gry, zabawy wtajemniczonych i co więcej, powody owego niewymuszonego zaangażowania w grę nie są ani bezmyślne, ani bezinteresowne, ani tylko komercyjne. Wręcz przeciwnie: wcale poważne. Dla wielu graczy to zabawa, w której „chodzi o życie”, o życie jako retortę twórczych energii i możliwości wolnego wyboru, przygodę wyobraźni, moment spotkania z nieznanym i niemożliwym. Chodzi więc o życie jako grę z nadzieją na sukces, czyli triumf nad tym, co chaotyczne i wymykające się spod naszej kontroli.

Sztuka i zabawa to domena konwencji, miejsce stosowania się do reguł, które pozwalają skutecznie zrealizować nasz zamysł. Zdają się wykluczać przypadek. I właśnie próba wykluczenia przypadku, przechytrzenia losu leży u podstaw gry, zabawy i sztuki. Choć trudno nam dowieść swobody naszego działania choćby z racji tego, że dysponujemy jedynie ułomną, cząstkową perspektywą oglądu zjawisk, perspektywą ograniczającą możliwość przewidzenia skutków owego działania, jak również z racji tego, że jesteśmy ulokowani w czasie, nad którym – zawsze przez opór materii spóźnieni w stosunku do intencji – nie mamy władzy, w dziele sztuki, w grze i zabawie frapuje nas to, co starożytni Grecy określali jako *kairos*. Fascynuje nas moment, w którym rozstrzyga się pomyślnie nasz los albo zamysł, chwila, którą należałoby określić paradoksalnym mianem przypadku koniecznego. Nie będzie chyba błędem, jeśli powiemy, że tym, co fascynuje najbardziej, jest moment, w którym nasze dzieło uzyskuje ostateczną i konieczną formę, staje się d o k o n a n y m dziełem sztuki i osiąga (rzekomą) pełnię wyrazu. Czy nie ta kwestia zajmowała Mallarmégo jako autora słynnego poematu *Rzut kości nigdy nie obali przypadku?* – *nota bene* tekstu wydanego

bibliofilsko w nowym przekładzie Tomasza Różyckiego w 2005 roku przez krakowskie wydawnictwo „Ha!art”, oficynę propagatorów literatury poddanej wolnej grze, czyli *liberatury*. Nawet najprzemysłniej przeprowadzona gra i najprecyzyjniej zamierzony tekst nie zdoła wyeliminować udziału przypadku jako warunku koniecznego szczęśliwego rezultatu: „wszelka harmonia jest rezultatem szczęśliwego błędu” – jak konkludował uczeń Mallarmégo Paul Valéry. Zwolennicy dzisiejszych gier literackich dyskontują takie myślenie.

Jak widać, tym samym na inny sposób wraca sprawa sprawczości literatury – również jako tajemnicy niespodzianego i nieobliczalnego. Powraca jako sprawa wydarzenia w języku – które staje się faktem literackim – wydarzenia, a więc niejako wydarzeniem cudownym: manifestacją sił *s p o z a* porządku języka naturalnego. Literatura poszerza granice języka, wyobraźni i rzeczywistości. Przydaje rzeczywistości więcej rzeczywistości. Dla Rorty’ego, podobnie jak dla wszystkich innych, którzy z literatury jako działania poszerzającego granice rzeczywistości ludzkiego świata czynią absolut, nasza nowa *episteme*, czyli przestrzeń urzeczywistniającej się „kultury literackiej”, stanie się przestrzenią mediacji skonfliktowanych racji metafizyków i pragmatystów:

wyduje mi się, że jedyny sposób, aby rozstrzygnąć ten rodzaj debaty, to powiedzieć, że ci ludzie, którym utopijne społeczeństwo przyszłości dałoby środki i wolny czas, aby realizowali swoje indywidualistyczne cele, włączy w swoje szeregi zarówno kantystów, jak i skoncentrowanych na sobie estetyków, ludzi, którzy nie mogą żyć bez religii, i ludzi, którzy nią gardzą, metafizyków natury, jak i naturalistycznych pragmatystów. Albowiem, jak powiedział Rawls, w tym utopijnym społeczeństwie nie będzie potrzeby zgody co do sensu ludzkiego istnienia, dobrego życia i wielu innych tematów o podobnym stopniu ogólności⁴⁶.

Zważmy, że konstatacja: „nie będzie potrzeby zgody co do sensu ludzkiego istnienia”, nie oznacza wcale, że unieważni się sama potrzeba sensu. Dla ludzi praktykujących literackie zabawy i tym sposobem instalujących się w życiodajnej dla siebie przestrzeni literatura

⁴⁶ R. Rorty, *Zmierzch prawdy...*, dz. cyt., s. 129.

jest jedynym absolutem w świecie bez absolutów, to znaczy w świecie wyczerpującym się w grach językowych, których uczestnicy odrzucają ideę gry finalnej i tym samym jakiegoś metafęzyka. Literatura w tym świecie przygodności okazuje się w istocie czymś w rodzaju kamienia filozoficznego czy *perpetuum mobile*: to „możliwość powiedzenia wszystkiego w dowolny sposób”, *dixit* Derrida⁴⁷. Czy to znaczy, że mamy do czynienia z frywolnymi zabawami współczesnych dekadentów? Tak jak postmetafizyczne myślenie Derridy było przez niego samego interpretowane jako próba odnowienia lekcji myśli oświeceniowej (lokującej się przecież w „kulturze filozoficznej”), tak i rozumienie gry literackiej (również gry literackiej jako matrycy życia ludzkiego) czyni z zatrudnień uczestników gry rodzaj zabawy filozoficznej, wskrzesza tradycję „zabaw przyjemnych i pożytecznych” i – co niedostrzegalne na pierwszy rzut oka – zabiega w istocie o to samo, o co w swoim rozumieniu literatury jako o rzecz nadrzędną zabiegał osiemnastowieczny klasyk Samuel Johnson, upierając się, że literatura ma w istocie dwa tylko cele, które ją usprawiedliwiają: ma nam pomagać albo bardziej cieszyć się życiem, albo łatwiej znosić jego nieszcześćia.

[2011]

Summary

Nowadays, art and literature find the matrix of social reality in games and entertainment. In this sense, post-modernity could be perceived as a playful epilogue to the “language revolution” which had place in the past. The author analyzes the gesture of laughter (present in literature after 1989), references to camp aesthetics, playful elaboration on what marks the presence of the traumatic and troublesome Real, an intended game of meanings as a matrix of the condition determining the place of a contemporary subject in the world of language and culture. Artificial, i.e. fictional quality common to both game and literature, and its “als ob” (“as if”), allow

⁴⁷ *Ta dziwna instytucja zwana literaturą... Z Jacques'em Derridą rozmawia Derek Attridge*, przeł. M.P. Markowski, „Literatura na Świecie” 1998, nr 1–2, s. 180.

participants of post-modern culture (which, according to Rorty, is “literary culture”) to exist *per procura*, build alternative worlds, play with forms of self-presentation, be delighted with co-existence of what is mutually exclusive, be part of an elite club and practice dandyisme typical of “artists of life”. While adherents of the entertaining turn see it as a possibility to implement democratically understood freedom, its critics perceive it as mutation of a decadent, narcissistic and frivolous post-metaphysic culture.

ELŻBIETA KISŁAK

Porcja polskiej pulpy.

Kryminały pierwszej dekady nowego wieku między konwencją a próbami opisu rzeczywistości – rekonesans

Rodzimy kryminał zajął w ostatniej dekadzie eksponowane miejsce na polskiej scenie literackiej. Sensacja w różnych literackich odmianach zawsze miała liczne zastępy amatorów, jednak teraz to nie czytelnicy, lecz sami autorzy zdecydowali o prawdziwym boomie czy raczej rozkwitającej koniunkturze, poprzedzającej dopiero boom rzeczywisty, który przepowiadają optymiści. Według szacunku Irka Grina, edytora i pisarza, a także prezesa Stowarzyszenia Miłośników Kryminału i Literatury Sensacyjnej „Trup w szafie”, w ciągu dwóch tylko lat pojawiło się około 150 tytułów¹ i ta tendencja – nawet jeśli już nie padają wydawnicze rekordy – zdaje się nie tracić dynamiki. „Wiesz, co w ostatnim kwartale sprzedawało się o sto dwadzieścia procent lepiej niż w poprzednim?”² – zadaje retoryczne pytanie wydawca Rozumpolski w książce Piotra Rowickiego *Detektyw Żurek*, próbując skłonić bohatera do pisania kryminałów.

Ten fenomen nie składa się z samych publikacji i – paradoksalnie – może najmniej jest dostrzegalny na półkach księgarń, gdzie polscy reprezentanci gatunku pozostają wyraźnie w mniejszości wobec na ogół interesujących, a niejednokrotnie bardzo oryginalnych,

¹ I. Grin, *Wspólne strachy*, „Dekada Literacka” 2008, nr 1, s. 5.

² P. Rowicki, *Detektyw Żurek*, Zakrzewo 2007, s. 10.

wyrafinowanych i błyskotliwych rzeczy tłumaczonych³. Jednak coraz więcej wydawnictw – czasem efemerycznych, niewielkich i z trudem zaznaczających swą obecność, stąd ich liczba jest płynna – od kilku lat stawia na polską literaturę kryminalną: EMG, Skrzat, Otwarte (otwarte na różne odmiany sensacji) – wszystkie trzy z siedzibą w Krakowie, SuperNowa, Replika z wielkopolskiego Zakrzewa czy Piekarska 221 B z Brwinowa (o efektownej nazwie, ale działająca niezbyt prężnie). Są też inne, które szybko wprowadzają na polski rynek sprawdzone zachodnie bestsellery, specjalizując się w zupełnie innej literaturze – na przykład psychologicznej, jak Jacek Santorski & Co⁴ – toteż sporadycznie dostrzegają możliwość sukcesu w kryminale *made in Poland*. Przy tym szereg znaczących domów wydawniczych z ugruntowaną pozycją prowadzi osobne serie. Wydawnictwo Dolnośląskie, w którym zadebiutował pierwszą książką z cyklu Breslau Marek Krajewski, teraz oferuje dwa inne cykle: autorstwa Konrada T. Lewandowskiego oraz Rafała Dębskiego; W.A.B. publikuje polskich autorów obok Jean-Claude’a Izzo, Henninga Mankella i Aleksandry Marininy; gdańskie Funky Books, obok nowej polskiej serii retrokryminalnej „Sprawy inspektora Brauna”, wznowia poczytne kryminały Colina Dextera o oksfordzkim inspektorze Morsie, a Zysk i S-ka, edytor światowych gwiazd: Iana Rankina, Lawrence’a Blocka, Lee Burke’a, reanimowało – opierając się na rodzimej twórczości – dawną serię „Klub Srebrnego Kluczyka” z „Iskier”, jedną z nielicznych – obok zeszytowej edycji „Ewa wzywa 07” (również „Iskry”) oraz czytelnikowskiego „Jamnika” – enklaw kryminału w PRL-u.

Peerelowski tak zwany kryminał milicyjny zdobywa zresztą nowych czytelników, przypomina się książki Andrzeja Wydrzyńskiego, Heleny Sekuły, Ewy Ostrowskiej, a Ryszard Ćwirlej daje współczesny

³ Dochodzą do nich w masowych nakładach także tłumaczenia zapelniające luki w znajomości klasycznych już kryminałów – stopniowo jest przyswajany dorobek Gardnera i Simenona, regularnie wznawiana cała Agatha Christie oraz Raymond Chandler, PIW przypominał Roberta Van Gulika, a toruńskie C&T obok nowości klasyczne czarne kryminały Cornella Woolricha i innych.

⁴ Od 2009 roku Wydawnictwo Czarna Owca.

wariant tej formuły, powracając w swoich nadwarciańskich powieściach do realiów połowy lat osiemdziesiątych, epoki, kiedy polonez stanowił elitarny środek transportu (i nagrodę dla jego operatywnego kapitana Alfreda Marcinkowskiego), a pieprz był egzotycznym rarytasem. Działa też MOOrd, klub pasjonatów powieści milicyjnej, w swoim schematyzmie spełniającej teraz kryteria estetyki camp; związane z klubowym środowiskiem specjalistyczne wydawnictwo MOOrdwnia, dążąc do całościowego opisu tego fenomenu, publikuje systematycznie swoje „Sety” – dotąd *Pierwszą* (2005), *Drugą* (2006) i *Trzecią* (2008) – zawierające po sto omówień polskich powieści kryminalnych od 1945 roku do początku lat dziewięćdziesiątych.

Na wzrastający prestiż kryminałów produkcji polskiej (przed którymi otworzyła się nawet tak szacowna oficyna, jak Ossolineum, co prawda w wersji młodzieżowej i z bardzo solidnie zarysowanym przez Arkadiusza Niemirskiego tłem historycznym) wpływa nie tylko aktywność wydawców, odpowiadających niemal zawsze na gwarantowany odzew czytelniczego rynku, lecz także inne inicjatywy. Są nagrody, kluby (o różnym zasięgu, również regionalnym, zaznaczające swoją obecność w lokalnej społeczności jak Oliwski Klub Kryminału), festiwale (wrocławski, podniesiony do rangi międzynarodowej, z niebłahą – w finansowym wymiarze – nagrodą Wielkiego Kalibru za kryminał roku), konwenty, konkursy (o wymarzonem zwycięstwie wspomina się w ironicznie autotematycznym wątku, przywołującym skłonnych do abnegacji pisarzy tanich kryminałów, którzy nachodzą głównego bohatera w powieści *Wilk... i śmierć bankiera* – Tomka Klareckiego i Izy Smolarek) czy wreszcie warsztaty pisania kryminałów, choć te wszystkie zabiegi integracyjne i promocyjne wydają się ciągle ustępować pod względem organizacyjnym działalności wielbicieli fantastyki.

Oczywiście miłośnicy kryminałów zbierają się również w sieci. Na znakomicie zaprojektowanej stronie Portalu Kryminalnego odnotowuje się systematycznie nowości, wydarzenia i książki, jest też miejsce dla czytelniczego forum. Klub kryminalny, strona poświęcająca sporo miejsca klasyce gatunku (znajduje się tu też katalog detektywów), ewoluuje natomiast ku poważnej problematyce kryminologicznej. Elegancka Zbrodnia w bibliotece oprócz z konieczności

wybiórczego i subiektywnego przeglądu (z listą zapowiedzi wydawniczych) zamieszcza wywiady i analizy naukowe. Pojawiają się też poważniejsze opracowania⁵, chociaż Wojciech Burszta i Mariusz Czubaj, autorzy pierwszego na naszym rynku przewodnika po literackiej sensacji *Krwawa setka*, zakładając programowo subiektywność, skapitulowali niejako *a priori* przed ogromem materiału.

Tymczasem mimo niezachwianej pozycji klasyków gatunku powstają wciąż na świecie nowe rankingi, zmieniające nieco hierarchie. Najnowszą (z lata 2009) listę, tym razem pięćdziesiątki nowych mistrzów, sporządził w specjalnym numerze poświęconym literaturze kryminalnej francuski miesięcznik „Le Magazine Littéraire” (który ma zresztą stałą rubrykę dla recenzji literatury sensacyjnej – zarówno francuskiej, jak i światowej). W tym elitarnym zbiorze liczących się twórców od A (Borys Akunin) do X (Qiu Xiaolong) nie ma polskiego nazwiska.

Jedynie Marek Krajewski zdobył sobie publiczność międzynarodową, zwłaszcza w niemieckim obszarze językowym; innym polskim „pisarzem kryminalnym” nie udało się na razie zaistnieć poza granicami kraju. Zdają się wszakże tworzyć wyrazistą grupę, własne środowisko, a raczej kilka jego kręgów, pieczętując związki wspólnymi literackimi przedsięwzięciami, wykraczającymi poza antologijne wystąpienia. W *Głowie Minotaura*, szóstym tomie cyklu z radcą kryminalnym Mockiem, gdzie pojawia się nowy śledczy Edward Popielski, a zbrodnicza intryga ma za scenierię Lwów, Krajewski skorzystał z wiedzy Marcina Wrońskiego, twórcy retrokryminału ewokującego przedwojenny Lublin (konsultuje się z nim również przy pisaniu *Erynii*), a wraz z Mariuszem Czubajem, entuzjastą przygód Mocka, pisze drugi cykl detektywistyczny, którego bohater, komisarz Jarosław Pater, działa w dzisiejszym Trójmieście (nie mylić z nadkomisarzem Juliuszem Paterem z Warszawy, występującym w sensacyjnej powieści Piotra Wereśniaka *Zabili mnie we wtorek*).

⁵ M.in. dotycząca okresu PRL-u praca magisterska Wojciecha P. Kwiatka, *Zagadki bez niewiadomych, czyli kto i dlaczego zamordował polską powieść kryminalną*, Brwinów 2007.

Troje autorów reprezentujących krakowskie wydawnictwo EMG i jego serię „Polska Kolekcja Kryminalna”, zainaugurowaną zbiorem opowiadań *Trupy polskie*, w 2008 roku co tydzień trzymało w napięciu internautów, zamieszczając kolejny odcinek kryminału pt. *Orchidea* (bynajmniej nie jedyne na polskich stronach). Opowieści o przygodach trojga detektywów o barwnych i wyrazistych osobowościach (wydanie książkowe: 2009) były przeplatane aluzjami do poprzednich odcinków cyklu. Maciej Malicki w utkanej z codziennych i autentycznych zdarzeń powieści *Kogo nie znam* z tejże kolekcji EMG wspomina o rzeczywistym spotkaniu autora kolejnego jej tomu, Edwarda Pasewicza, i z innego punktu widzenia powtarza scenę opisaną w tomie poprzednim, *Dwanaście* Marcina Świetlickiego. Scenę tę odtwarza również Pasewicz, który każe też jednemu ze bohaterów swojej *Śmierci w darkroomie* czytać w upalne poznańskie lato „kryminał, krakowski, kultowy” – niewątpliwie z serii EMG – a jego śledczy pojawia się znów w *Orchidei*, kontynuującej – i wikłającej – ten łańcuch odniesień. Marcin Świetlicki zaś w ostatniej części swojej trylogii, *Jedenaście*, wprowadza postać występującą w dwóch książkach Gai Grzegorzewskiej z tej samej kolekcji. To przenikanie się powieściowych światów (swoiste *crossover* według określenia patrolującego tym książkom Irka Grina, który zresztą w swoim *Panu Szatanie* robi aluzję do trylogii Świetlickiego) umacnia rzeczywistym spoiwem ich fikcyjne fundamenty, a przy tym nadaje nadrzędną jedność całej serii. Zabieg tego samego rodzaju stosuje Marta Węgiel w *Aferze Kobana*, portretując Joannę [Chmielewską] i czyniąc z niej analizującą rozwój wydarzeń mentorkę powieściowej bohaterki.

„Mały świątek” polskiego kryminału tworzy własne uniwersum. Pojawiają się tu zawołowane polemiki i linie podziału, które można wydedukować na przykład z aluzji do *Festung Breslau* u Marcina Świetlickiego czy z komentarza Tomasza Konatkowskiego do opowiadania *Śmierć i busola* Borgesa („To Warszawa, nie Buenos Aires. To nie literatura”⁶), z którego Marek Krajewski wzięło motto do swojej

⁶ T. Konatkowski, *Przystanek śmierć*, Warszawa, s. 206. W jednym z wywiadów Konatkowski sam odwołuje się do Borgesa. Zob. *Powieść miejska z trupami. Z Tomaszem Konatkowskim rozmawiają Jerzy Borowczyk i Michał Larek*, „Czas Kultury” 2010, nr 1, s. 56.

kolejnej powieści. Ze szczytą ironii przypomina się o jego cyklu w *Orchidei*: „Dżuma kryminalna, kultywowana przez programy telewizyjne, seriale i serwisy informacyjne, rozprzestrzeniała się bardziej niż w przedwojennym Wrocławiu, na który teraz mówi się Breslau”⁷. Bohater kryminalnej parodii pt. *Detektyw Żurek* Piotra Rowickiego chyba nie przypadkiem nosi imię Euzebiusz, które zdrabnia się tak samo jak imię radcy kryminalnego Eberharda Mocka. W *Uwikłaniu* wspomina się natomiast o *Przylądku pozerów* Jarosława Klejnockiego – u Zygmunta Miłoszewskiego prokurator Szacki „Był w stanie założyć się o ciężko zarobioną stówę, że słowo «prokurator» nie pada tam ani razu, a dzielny policjant samotnik wszystko robi sam, z ustaleniem czasu zgonu włącznie”⁸. W istocie ten przytyk nie całkiem jest uzasadniony, ponieważ inkryminowana powieść należy do innego typu kryminałów niż *Uwikłanie*, realizujące klasyczny model „kto zabił” – w realistyczny opis Warszawy i okolic, z wyrazistym – do granic groteski – tłem społecznym, wpisuje się narracyjna gra, którą Klejnocki ubarwił staroświecko stylizowanymi tytułami rozdziałów i hermetycznymi szyframi polonistycznymi. W kolejnej powieści z kryminalnego cyklu, *Człowieku ostatniej szansy*, w której japoński mędrzec przemawia głosem Pana Cogito i Czesława Miłosza, Zygmunt Miłoszewski został awansowany – za swoją zgodą – na szefa stołecznych antyterrorystów i kumpla głównego bohatera, Marek Krajewski występuje zaś jako ekspert od starodruków i pracownik Biblioteki Narodowej, konsekwentnie nazywany bibliotekarzem; wspomina się tu też o sprawie z książki Mariusza Czubaja *21.37*, a jej autor pojawia się na horyzoncie jako profiler, podkomisarz z Gdańska.

Zabawę w kryminał wykorzystującą erudycję autorów uprawiają Michał Rusinek i Antonina Turnau w *Prowincjonalnych zagadkach literackich* czy Jarosław Mikołajewski w przesyconej literackimi i kulturalnymi aluzjami *Herbacie dla wielbłąda*, w której praca detektywa

⁷ M. Świetlicki, G. Grzegorzewska, I. Grin, *Orchidea*, Kraków 2009.

⁸ Z. Miłoszewski, *Uwikłanie*, Warszawa 2007, s. 40. W następnym kryminale Jarosława Klejnockiego, *Południk 21*, bohater ściera się z komisarzem Zygmuntem Miłoszewskim, dowódcą oddziału antyterrorystów, który ściśle trzyma się procedur.

bardzo przypomina procedury filologiczne, „umiejętność takiego czytania rzeczy pisanych, by znaczyły coś więcej niż widać na pierwszy rzut oka”⁹. Na tej liście trzeba też umieścić dowcipną humoreskę kryminalną Krzysztofa Maćkowskiego *Raport Badeni*, ukazującą Kraków jako miasto Młodej Polski demoralizowane przez modernistyczne idee. Autor dodaje do fabuły ornament młodopolskich parodii, bawiąc się również postmodernistycznie aluzjami literackimi i metaliterackimi. Humor płynący z kontrastu zmieniających się przez stulecie obyczajów przeplata się z żartobliwym persyflażem współczesności (również w zamierzonych anachronizmach).

Z kolei w *Przylądku pozerów* gronu profesorskiemu warszawskiej polonistyki, zbulwersowanemu zbrodnią – śledztwo odsłania jej tło literackie – popełnioną w uniwersyteckich murach, przewodzi Mikołaj Szarzyński zwany Sępem, wszyscy naukowcy noszą nazwiska innych polskich poetów barokowych, ofiarami zbrodni w mieście padli ponadto Stanisław Przybyszewski i Sebastian Grabowiecki, działa też podkomisarz Elżbieta Drużbacka. W dodatku osobą najbardziej podejrzaną i w końcu ujętą jako sprawca okazuje się Jarosław Klejnocki, zmistyfikowane – począwszy od tematu pracy doktorskiej – wcielenie autora. Klejnocki podobnie jak komisarz pali fajkę – klasyczny atrybut detektywa – i „opowiada wszem i wobec, że zamierza popełnić kryminal, bo w Polsce nikt nie umie pisać dobrych kryminalów i on dopiero wszystkim pokaże”¹⁰. Wokół sprawy Przybyszewskiego, miejskiego architekta, toczy się akcja następnej kryminalnej powieści Klejnockiego, *Południk 21*, w której programowo realistyczny obraz rzeczywistości przenika się z zabawą w fikcję. Jest to książka również obfitująca w aluzje literackie odwołujące się do historii – na *prologos* (porządkowi chronologicznemu dodaje dramatyzmu akademicki z ducha podział na części greckiej tragedii) składa się między innymi scena samobójstwa Michała Czajkowskiego. Powieściowy Klejnocki, tym razem rzekomy

⁹ J. Mikołajewski, *Herbata dla wielbłąda, czyli sprawy i sprawki detektywa McCoya*, Kraków 2004, s. 94.

¹⁰ J. Klejnocki, *Przylądek pozerów. Powieść antykryminalna*, Warszawa 2005, s. 109.

znawca Sadyka Paszy (w swoich studiach posługujący się sfigowaną dokumentacją, nie zawsze też uczciwie, w zgodzie ze swoją zbrodniczą naturą, podający literaturę przedmiotu), siedzi w elitarnym więzieniu, stylizując się ostentacyjnie na Hannibala Lectera. Czas za kratkami wykorzystuje na habilitację i konsultacje dla policji, podobnie zresztą w trzeciej książce cyklu. Dodajmy, że w pierwszych dwu kluczem do rozwiązania spraw są prace magisterskie, co niewątpliwie dowartościowuje społeczną pozycję nauk filologicznych¹¹.

Skądinąd autor *Przylądka pozerów* nie jest wcale odosobniony w swojej pozbawionej złudzeń diagnozie stanu polskiej literatury kryminalnej, i to mimo jej różnorodności i wielu odmian (często krzyżujących się w jednym tekście): od groteski z elementami horroru do kryminału gejowskiego i zabawy literackiej w stylu camp, od romansu z trupem w tle z akcentami feministycznymi do sensacyjnej humoreski *à la* Joanna Chmielewska, od powieści środowiskowej (m.in. o hermetycznym mikrokosmosie orkiestry w *Altowiolisście* Jana Antoniego Homy czy równie elitarnym światku wielkiej finansjery w powieści *Wilki... i śmierć bankiera*) do historycznej, od książki przygodowo-detektywistycznej dla młodzieży do egzystencjalnej refleksji. W istocie klasyczny schemat kryminału – zagadka zbrodni, którą rozwiązuje detektyw działający w ograniczonym kręgu podejrzanych – wyraźnie nastrocza problemy autorom, którzy przymierzają się do tej tradycyjnej struktury. Reguły kryminalnej gry, sprawdzające się dobrze w pastiszu, zdają się bowiem nie przystawać do realiów społecznych¹², zabójstwa odnotowywane w kronikach kryminalnych – czasem także z ujęciem przestępcy *in situ* – sprowadzają się do brutalnej, często instynktownej przemocy, bez misternej intrygi, dzieła sztuki zbrodniczego umysłu, nawet bez

¹¹ Wątek literacki łączy te kryminały z elitarnym anglosaskim kryminałem uniwersyteckim, w którym zagadka dotyczy środowiska miłośników i profesjonalnych znawców literatury (zwykle twórczości jednego pisarza); nie jest to jednak środowisko eksploatowane przez Klejnockiego w ramach tej odmiany gatunkowej.

¹² Zob. np. powieść Piotra Zaremby *Plama na suficie*, w której mieszkańcy warszawskiego Grochowa wyrażają podobne wątpliwości: „Jak to się stało, że pan taki miły i w policji? Jak w takich, no, kryminałach”. P. Zaremba, *Plama na suficie*, Warszawa 2004, s. 142.

premedytacji. Toteż literaccy przedstawiciele prawa nie widzą w zbrodniarzu intelektualnego przeciwnika i odżegnują się ostentacyjnie od książkowych wizji morderstwa: „bo wy z kryminalów myślicie, że tu musi być jakaś zawsze od razu filozofia (...). A wiesz, na czym to polega naprawdę? Na żadnej filozofii”¹³. Wspomniana z przekąsem „salonowa atmosfera Agathy Christie”¹⁴ razi sztucznością popisów elokwencji.

Jednak w świecie nawet mało wyrafinowanych poszlak i trywialnych okoliczności rola współczesnego polskiego Sherlocka Holmesa wciąż stanowi atrakcyjne wyzwanie, niekiedy dlatego, że wiąże się z nią arystokratyczny z ducha dystans do rzeczywistości, dający swoistą władzę i wywyższenie, pozycja powściągliwego konesera – tym bardziej pociągająca, im bardziej detektywa (na przykład byłego peerelowskiego prokuratora u Piotra Zaremby) dzieli od niej życiowe doświadczenie. Jednak już w *Uwikłaniu* Zygmunta Miłoszewskiego prokurator, któremu przyszło robić karierę w Trzeciej Rzeczypospolitej, jest wplątany w sieci różnych układów i procedur, obarczony problemami zawodowymi (tradycyjnie wraz z rodzinnymi) i jedynie nienagannym i eleganckim ubraniem przypomina ideał niezależności i oryginalności detektywa-dandysa. Prowadząc śledztwo, zdaje sobie zresztą sprawę, że zajmuje się morderstwem wyjątkowym na tle powszednich zbrodni – pospolitych i przypadkowych – właśnie dlatego, że przypomina klasyczną sytuację: mord w zamkniętym pomieszczeniu; zagadka czerpie wzór z najlepszych powieści Agathy Christie, również w rozwiązaniu. Psychologiczna intryga wykorzystuje niebanalnie fascynujące i kontrowersyjne teorie Berta Hellingera, które weszły już w obieg popularnej wiedzy psychologicznej. Dla autora „literatura to próba uchwycenia prawdy o emocjach, o stosunkach między ludźmi, o świecie”¹⁵, jego powieść jednak, dająca świetnie zarysowane psychologiczne sylwetki, wykracza poza subtelne gry interpersonalne, stawiając, jak w klasycznych

¹³ Tamże, s. 148.

¹⁴ Tamże, s. 253.

¹⁵ Wywiad z Zygmuntem Miłoszewskim: <http://portalliteracki.pl/artukul,33917.html>.

kryminałach, od razu sam problem natury zła, jak się okazuje, nie tyle metafizycznej, ile zakorzenionej w rzeczywistości historycznej, w dawnych wyborach, które wciąż mają moralną wagę.

Sporo kryminałów może zresztą dostarczać argumentów przeciwnikom gatunku oraz irytować zwolenników nieudolnością konstrukcji czy banalnością stylistyczną, których skutkiem jest nuda i całkowity brak elementu sensacji. Znamienne, że niełatwy wzorzec wielkiej królowej kryminału, przez Zygmunta Miłoszewskiego znakomicie wpisany w polską współczesność – precyzyjnie skonstruowana zagadka, w której liczą się minuty i odległości tworzące zegarmistrzowski mechanizm zbrodni, często wprowadzająca zasadniczy problem tożsamości fałszywych i ukrywanych – pojawia się rzadko. Zręcznie przeniosła ją w rodzime realia Irena Matuszkiewicz, autorka *Nie zabijać pajaków* i *Czarna wdowa atakuje* (oraz kilku innych powieści z wątkiem kryminalnym¹⁶), chociaż jej opis rzeczywistości rzadko wykracza poza warstwę obyczajową. Jolanta Spis, autorka *Miłości i spadku*, książki nagrodzonej w konkursie na polską powieść kryminalną ogłoszonym przez miesięcznik „Detektyw”, starała się wiernie naśladować ten model, ograniczając krąg podejrzanych o morderstwo do domowników uwikłanych w sieć sprzecznych interesów i animozji, jednak prymitywna konstrukcja mechanizmu zbrodni, pozbawiająca rozwiązanie suspensu, jest znacznie poniżej poziomu porównań z królową kryminalnych zagadek. Do jej klasycznej tradycji nawiązuje również *Zbrodnia w klasztorze* Ariadny Ewy Stawskiej – morderstwo w wydzielonej przestrzeni, w malowniczej scenerii wigierskiego ośrodka w pokamedulskich budynkach, z nieodzowną mapką terenu. Krąg podejrzanych tworzy, jak figury na szachownicy, swoisty problem do rekonstrukcji. Skomplikowane relacje interpersonalne i ukrywane motywy musi ujawnić śledztwo, w którym pani komisarz traktuje wypadki i związki międzyludzkie z chłodnym dystansem.

¹⁶ Zob. ich omówienie w artykule Bernadetty Darskiej *Kobieco, kryminalnie, kameralnie (O powieściach Ireny Matuszkiewicz)*, „Dekada Literacka” 2008, nr 1. Niestety, powieść *Czarna wdowa atakuje*, powracająca do miejsca i bohaterów znanych z *Nie zabijać pajaków*, zawiera już na początku tzw. spoiler i otwarcie przypomina, kto jest zabójcą w poprzedniej książce.

Te warianty w polskim kryminale kobiecym zrywają z modelem romansu – zwykle stereotypowego – z trupem w tle (jak w tytule Ewy Stec) i serią przygód, choć także ten wzorzec, wywodzący się od Joanny Chmielewskiej, ma swoje realizacje. Na przykład książkę Mai Kotarskiej *Dracena przerywa milczenie*, która skłania się ku humoresce z tłem środowiskowym instytutu naukowego, jakkolwiek morderstwo jest wyreżyserowane według reguł odwołujących się do klasyki: „zamknięty krąg podejrzanych, jeden trup, zbrodnia dokonana w godzinach pracy, niemal na oczach tłumu”¹⁷. Gaja Grzegorzewska, w swych kryminałach realizująca model klasyczny, bardziej zdecydowanie wpisuje się w tradycję literacką – jej główna bohaterka, absolwentka nie tylko szkoły detektywów, ale i psychologii, najlepsza studentka na roku i niedoszła doktorantka, to damskie wcielenie Poirota w modnych, ekscentrycznych fataląszkach, podobnie jak słynny Belg pewna siebie i zarozumiała. Bohaterka Grzegorzewskiej nie aprobuje jednak Poirotowskiej metody siedzenia w fotelu i rozwiązywania zagadek z dystansu – sama przyznaje, że woli sobie pobiegać jak Sherlock Holmes, co świadczy o wnikliwym odczytaniu postaci sławnego detektywa, w którego charakterystyce aspekt sportowy często się ignoruje. Tylko bardzo uważna lektura Conan Doyle’a pozwala na przeprowadzenie dowcipnej paraleli między Eulalią, siostrą Julii, a bratem Sherlocka Mycroftem – oboje leniwi przesiadują w klubach (nieco innego rodzaju) i tyją. Grzegorzewska naśladuje też klasyków gatunku, wprowadzając scenę finalnego zebrania eksplikującego zbrodnię (analogia z „efektownym finałem Agathy Christie” pojawia się także w książce duetu Tomek Klarecki & Iza Smolarek, potraktowana z lekką ironią, rozwiązanie teatralizuje również inspektor Ignaz Braun u Piotra Schmandta, wprowadzając kilka wątków nieobecnych w śledztwie), a jej panna detektyw stosuje z powodzeniem zasadę Sherlocka – skoro coś jest niemożliwe, musiało być inaczej. Zna przy tym wszystkie powieści Agathy Christie i niektórym wystawia w *Żniwiarzu* lakoniczne cenzurki: w tej powieści nawet same tytuły – *Morderstwo na plebanii* czy *Dom nad kanałem* – stają się ciałem (również martwym), tworząc dramaturgię.

¹⁷ M. Kotarska, *Dracena przerywa milczenie*, Warszawa 2007, s. 170.

Inni autorzy także próbują wzorować się na mistrzach. W powieści *Prowadź swój pług przez kości umarłych* Olga Tokarczuk posłużyła się słynnym chwytem narracyjnym z *Zabójstwa Rogera Ackroyda*, zresztą bez żadnych aluzji w tekście do tego odkrywczego *tour de force* Agathy Christie. Bohaterka *Madonny z biacyntem* Izabeli Szyłko jedynie czyta *Pięć małych świnek* i myśli o ich autorce „z wdzięcznością”. Bohater *Altowiolisty* pamięta o finale *Morderstwa w Orient Expressie*, dystansuje się natomiast od „romantycznego pojmowania świata zbrodni w stylu Arthura Conan Doyle’a”. Zarazem w jego stylizowanej na staroświecką opowieści „pogoda miała w sobie coś z atmosfery londyńskich opowieści o Sherlocku Holmesie”¹⁸. Detektyw Wilk, rozwiązujący zagadkę śmierci bankiera w powieści Tomka Klareckiego i Izy Smolarek ma ambiwalentny stosunek do klasycznego wzorca, ironizuje na temat wspomnianego „efektownego finału w stylu Agathy Christie”, który tu nie odsłania mordercy, tylko podsumowuje śledztwo:

W zestawieniu z nowoczesnymi metodami śledztwa pseudonaukowe wywody Herculesa Poirot zawsze budziły w Wilku mieszaninę politowania z irytacją. Zgadzał się z belgijskim detektywem tylko w jednym: o sukcesie lub porażce śledztwa ciągle decydują szare komórki¹⁹.

W *Pruskiej zagadce* Piotra Schmandta, ewokującej atmosferę początku wieku w Wejherowie, berliński policjant ma „słabość do wiejskich i podmiejskich rezydencji, a pasjonująca lektura powieści pana Conan Doyle’a pogłębiła jeszcze to zainteresowanie”²⁰. Przy tym w śledztwie inspektor Braun, podobnie jak Sherlock Holmes, ustawicznie odwołuje się do swoich spraw nieopisanych, od wielkich poprzedników wziął też nieprzeciętną pewność siebie i rysy dandysa.

W gruncie rzeczy jednak tylko Miłoszewskiemu udało się znakomicie – i wiarygodnie – wpisać kryminalną zagadkę w szeroki obraz Trzeciej Rzeczypospolitej, z jej codziennością, ale też głównym historycznym sporem o lustrację, który tutaj – w przeciwieństwie

¹⁸ J.A. Homa, *Altowiolista*, Grójec 2009, s. 101.

¹⁹ T. Klarecki & I. Smolarek, *Wilk i... śmierć bankiera*, Warszawa 2006, s. 274.

²⁰ P. Schmandt, *Sprawy inspektora Brauna. Pruska zagadka*, Gdańsk 2010, s. 154.

do Arkadiusza Pacholskiego podejmującego ten motyw w *Nikt z rodziny* – nie został zredukowany do powtarzania jednoznacznych tez publicystycznych oraz ilustrowania ich dość stereotypowymi przykładami. Skądinąd temat ten pojawia się też w innych książkach: wprowadzony przez Krzysztofa Maćkowskiego do intrygi *Raportu Badeni* motyw tajnych służb i wyrafinowanej gry konfidentów, podejrzeń i donosów, prowokacji i dezinformacji (ze złapanym we Lwowie agentem ochrony Wincentym Oleksym) nadaje poważniejszy – i dziwnie aktualny – wymiar kryminalnej humoresce retro. W pamflecie na polski mesjanizm²¹ Pawła Goźlińskiego pt. *Jul*, z akcją osadzoną w Paryżu w lipcu 1845 roku, wśród Wielkiej Emigracji roi się od agentów, a stałą procedurą jest szantażowanie ich przez mocodawców – rosyjskich i francuskich. Powieść *Wilk i... śmierć bankiera* zawiera natomiast epizodyczny wątek, który demitologizuje obraz dawnej opozycji, ujawniając podejrzaną przeszłość przedstawiciela nowej klasy politycznej, cierpiącego na nieuleczalne donosicielstwo i wykorzystującego grę teczkami w karierze. Jarosław Klejnocki w *Południku 21* w atmosferę historycznych rozgrywek lustracyjnych włączył nawet dokumenty z okresu powstania styczniowego (chyba jednak zbyt prezentystycznie traktując temat postaw Polaków w epoce postyczniowej). Zarazem brzemiennym w skutki wyborom z przeszłości nadał niepomierne większe znaczenie niż Miłoszewski, bo przeniesione w odleglejszą historię, wywierają wciąż wpływ na teraźniejszości. Do innej kwestii z zakresu polityki historycznej nawiązuje Szyłko w *Madonnie z białym* (wyróżnienie w konkursie miesięcznika „Detektyw”), kiedy w usta kilku swoich bohaterów wkłada różne warianty poglądu „Czasami warto przyjąć, że przeszłość nie istnieje”, parafrazując hasło niedysyjskiej prezydentury: „Wyberzmy przyszłość”²².

²¹ Jest to raczej karykatura z efektami blasfemicznymi (nawiązująca w nich zresztą do „czarnego nurtu” romantyzmu, zwłaszcza niemieckiego), sprowadzająca polską myśl mesjanistyczną do absurdu i szaleństwa w duchu zdroworoządkowej krytyki romantyzmu, odrzucająca jego aksjologiczne podstawy, a późną twórczość Słowackiego fałszyfikującą dosłownym odczytaniem.

²² Pozwala to zarazem zaryzykować tezę, że fabuła tej książki, wydanej w 2007 roku, będącej zresztą autoprzeróbką scenariusza czarnej komedii, ukształtowała się w epoce Aleksandra Kwaśniewskiego.

W *Uwikłaniu* dla powieściowego protagonisty, prokuratora, temat kryminałów jest tak fascynujący, że staje się głównym wątkiem flirtu z atrakcyjną kobietą:

Po części ich gusta były rozbieżne – on lubił twardego Lehane’a i Chandlera, ona grających z konwencją Leon i Camilleriego – ale jeśli chodzi o opowieści Rankina i Mankella, spotkali się w stu procentach. Następne pół godziny opowiadali sobie przygody inspektora Rebusa²³.

Powieść Miłoszewskiego sama stanowi wcale udaną syntezę tych dwóch odmian; także inni autorzy nowego polskiego kryminału sięgają wprost do nowych mistrzów gatunku – takich jak Mankell i Rankin właśnie – którzy kładą nacisk na społeczną stronę przestępstwa, ukazując zbrodnię na rozbudowanym tle socjologicznym i obyczajowym, często uwzględniającym dynamikę przemian nowoczesnego świata i związane z nią newralgiczne problemy najczęściej w dekoracjach wielkomiejskiego pejzażu.

Jednoznacznie zaangażowane stanowisko zajmuje Edward Pasewicz, eksplorując społeczną tematykę zarówno drażliwą, jak i goszczącą na pierwszych stronach gazet: nie tylko broni praw gejów – w centrum książki znalazł się dramatyczny opis ataku policji na poznańską paradę równości w listopadzie 2005 roku – ale przede wszystkim rozlicza się z polskością, polskim katolicyzmem, ideałem rodziny, a w gruncie rzeczy z groteskowym w swoim tradycyjnym, zrytualizowanym konserwatyzmie etosem mieszczaństwa, który uosabia szanowany poznański notariusz, mordujący syna z powodu jego homoseksualizmu. Zwłoki znalezione w darkroomie prowadzą do odsłonięcia destrukcyjnej – tutaj niemal organicznej – roli ojca oraz dysfunkcyjności tradycyjnej rodziny, którą zastępuje z powodzeniem inny związek. Kontestując prowokacyjnie Historię, Boga (tu zawsze opresyjnego, choć nieistniejącego), Honor i Ojczyznę, Pasewicz rysuje odstręczający, demoniczny obraz pogrążonej w pozorach Polski, zwanej konsekwentnie Katolandem, a marzenie o ucieczce do wolnych od nienawiści krajów i miast (na horyzoncie

²³ Z. Miłoszewski, *Uwikłanie*, dz. cyt., s. 94. Tomasz Konatkowski stwierdza wręcz: „Ian Rankin to mój wzór” (*Powieść miejska z trupami*, dz. cyt., s. 59).

są Hiszpania i Włochy, Londyn, Lubljana i Praga) stale nawiedza różnych przedstawicieli środowiska gejowskiego, które jest przedstawiane niejednokrotnie z ironią, nie bez satyrycznej nuty (również pod adresem gejów jasno niezdeklarowanych), a jego obraz odzwierciedla realne zróżnicowania i podziały: „frakcje, ugrupowania, kółka wzajemnej adoracji, kanapowe partie, a każda ciotka dzieli się jeszcze wewnętrznie”²⁴. Poznański autor nie jest zresztą odosobniony we wprowadzaniu do kryminału wątków gejowskich, co prawda w innych przypadkach najczęściej umieszczanych na drugim planie. W powieści *Wilk... i śmierć bankiera* linia znaczącego konfliktu nie przebiega między przedstawicielami nowej władzy i postkomunistami (choć tu utożsamia się dawny układ z układem mafijnym) ani też między beneficjentami przemian a tymi, którzy pozostają na marginesie transformacji, czy między pokoleniami, lecz między synem gejem a ojcem, nieakceptującym jego orientacji seksualnej, podobnie jak u Pasewicza.

Natomiast z przypadkami inspektorów Johna Rebusa i Kurta Wallandera, którzy reprezentują nowy model rozwiązywania zagadki kryminalnej, polskie książki łączą najczęściej nie społeczne emocje i wyraziste zaangażowanie, jak u Edwarda Pasewicza, lecz typ kryminałów, który anglosaska literatura przedmiotu klasyfikuje jako „procedurę policyjną”, czasem przedstawianą bardzo skrupulatnie (Klejnocki, starannie roztrzęsający „mechanikę śledztwa” i jego „standardową metodologię”, osiąga efekt biurokratycznej nudy, a zarazem programowo przeciwstawia indukcyjne śledztwo swego komisarza dedukcji Sherlocka Holmesa).

Zadziwiająco rzadko w literaturze polskiej pojawia się detektyw działający na własną rękę, bodaj najczęściej w kryminałach historycznych (Mariusza Wollnego czy Tomasza Szlendaka, chociaż w siedemnastowiecznym Paryżu Piotra Rowickiego śledczy także działają z urzędu); innym trudno operować niezależnie od maszyny śledczej i medialnej (w którą łatwo daje się wciągnąć właścicielka biura detektywistycznego piękna psycholog Julia Dobrowolska Gai Grzegorzewskiej, kobieta nie tylko wyzwolona, niezależna finansowo i ceniąca dandysowski luksus, ale czerpiąca też profity zawodowe z konksji

²⁴ E. Pasewicz, *Śmierć w darkroomie*, Kraków 2007, s. 111.

wujka, byłego zastępcy szefa Komendy Głównej). Jeśli detektyw nie jest związany z policją, odgrywa rolę jedynie pomocniczą w urzędowym śledztwie, często wszakże na zasadach ścisłej współpracy, tak jak młody historyk w książkach Pacholskiego, dziennikarki z powieści Joanny Szymczyk i Marty Węgiel czy prywatny detektyw Piotr Klucha z Zakopanego, wykreowany przez Jacka Rębacza. Zwolniona z pracy prokurator z *Madonny z biacyntem* Izabeli Szylo, która rozwiązuje zagadkę sądowej pomyłki w prywatnym śledztwie, może liczyć na pomoc kolegi z ministerstwa z cichym poparciem samego szefa resortu. Natomiast Tomasz Wilk, były stołeczny policjant, prowadzi niezależne dochodzenie, czasem balansując na granicy prawa, kiedy kupuje informacje od urzędników państwowych. Wokół niego zgodnie z tradycją gatunku pojawiają się piękne kobiety – niektóre łatwe, niektóre tajemnicze – zbiera też ciosy, lecz w samoobronie potrafi wykorzystać dawny trening, co go różni od bezlitośnie poniewieranego bohatera czarnych kryminałów. Zamknięcie śledztwa, czyli aresztowanie przestępcy, zgodnie z literą prawa pozostawia oczywiście policji. Prywatny śledczy bywa zresztą odmitologizowany w duchu realizmu, jak wynajęty detektyw w książce Arkadiusza Niemirskiego – w ciągu dwudziestoletniej praktyki zawodowej „różne dziwne rzeczy widział i słyszał (...)”, a jego praca polega na śledzeniu oszukujących małżonków i przyłapywaniu wykolejonego potomstwa, nie zaś na rozwiązywaniu intelektualnych zagadek za pomocą analizy psychologicznej:

Jestem człowiekiem prostym, praktykiem (...), dlatego stosuję mniej subtelne metody, a mianowicie szperam w szafkach, włamuję się do sejfów, a czasami zrywam kleпки w podłodze. Taki mam fach (...) to niezła metoda²⁵.

Niezależne, „własne, niepowtarzalne” miejsce, osobna, wyodrębniona pozycja w społeczeństwie, na tyle wysoka, że pozwalająca na beznamiętny ogląd rzeczywistości, pozostaje w gruncie rzeczy w sferze marzeń – jak ambicje samozwańczego detektywa w książce Piotra Zaremby; adwokat przybierający tony Holmesa sam przyznaje

²⁵ A. Niemirski, *Testament bibliofila*, Wrocław 2005, s. 10.

zresztą, że „Prywatni detektywi to są u nas raczej barczyści esbecy, co łamią palce dłużnikom”²⁶. Jacek Rębacz w książce *Zakopane: Sezon na samobójców* wyposaża swego bohatera w doświadczenie oficera WSI po pobycie w Iraku, esbek natomiast przeobraził się w księgarza konwersującego o Arturze Perez-Reverte i Zafonie. W książce *Wilk i... śmierć bankiera* losy byłych pracowników tajnych służb II i III Rzeczypospolitej są bardziej skomplikowane. Sam Wilk, policjant ongiś awansowany do Urzędu Ochrony Państwa, następnie zwolniony po przekształceniu tej instytucji w ABW w wyniku wielkiej czystki elementów nielewicowych za czasów premiera Millera, przyjmuje detektywistyczne zlecenie „starego esbeka” – postkomunistycznego prominenta z drugiej strony barykady – a w śledztwie może zawsze liczyć na lojalną pomoc dawnych kolegów.

Natomiast w komediowej wersji prywatny detektyw prowadzi fikcyjne śledztwa, szukając zagubionych kotów albo rzekomo zaginionych obrazów jak w książce Piotra Rowickiego Euzebiusz Żurek, który dla kariery niezależnego tropiciela zbrodni porzuca literaturę i urządza biuro w małżeńskiej sypialni, więc swój detektywistyczny *image* oraz niezależność musi ciągle konfrontować z żoną i z dwojgiem bardzo małoletnich dzieci, stanowiących doskonałą kamuflaż dla „specy od wykrywania zbrodni” („Herkules Poirot z Sherlockiem Holmesem nie wymyśliliby czegoś równie przebiegłego”²⁷), toteż siłą rzeczy jego humorystyczne przygody w stylu kryminalnej burleski są przeniknięte dowcipem sitcomów. Humor Katarzyny Pisarzewskiej w *Koncertie łgarzy* ewoluuje raczej w stronę Woody’ego Allena. Oryginalną kreację prywatnego detektywa – byłego dominikanina Józefa Marii Dyducha – wysportowanego dandysa, jak przystało na klasyczną tradycję postaci, dał Irek Grin w *Panu Szatanie*. Co prawda nie jest to typowa zagadka kryminalna, bo wraz z rozwojem akcji książka wyraźnie zmierza w kierunku thrillera politycznego (Dyduch jednak pojawia się ponownie w *Orchidei*, kryminale napisanym przez Świetlickiego, Grzegorzewską i Grina).

²⁶ P. Zaremba, *Plama na suficie*, dz. cyt., s. 189.

²⁷ P. Rowicki, *Detektyw Żurek*, dz. cyt., s. 30.

Oczywiście zdarzają się też amatorzy, detektywi z przypadku, instynktowni „łowcy kryminalnych zagadek”. Dla tytułowego bohatera *Altowioli*sty, mimowolnego świadka zbrodni, pozostaje ona łamigłówką, puzzlami odsłaniającymi historyczne tajemnice („Lubiłem je, traktując przestępstwa i trupy wyłącznie jako materiał kompozycyjny, rekwizyty układanki”²⁸). Współzawodniczy on, a nie współpracuje z policją, jak przystało na przedstawiciela cechu artystów, któremu sztuka zawsze zapewniała większą miarę wolności.

W polskich kryminałach w centrum śledztwa znajduje się więc policjant, zazwyczaj z sukcesami w pracy i już w randze komisarza (choć zdarza się i policyjny psycholog, „profiller” u Mariusza Czubaja, przypominający nieco Alexa Crossa z cyklu Jamesa Pattersona). Wyraziste postaci są charakteryzowane bardzo szczegółowo – wiek, wykształcenie, adres (z dokładnością do blokowiska), rodzina, sytuacja finansowa i wydatki, trywialne słabości, choroby i nałogi, które odheroizują bohatera, ale też jego mocne strony. Nierzadko zamierzona niestereotypowość bohaterów bywa bardzo stereotypowa, a ostentacyjna przeciętność – jak u Klejnockiego – bardziej oryginalna. Nie kryją się oni z poglądami politycznymi, światopoglądem (często antyklerykalnym i antykapitalistycznym), gustami muzycznymi, czasem literackimi czy filmowymi. Na pełny portret składają się gazety, które czytają, rodowód rodzinny, małżeństwo (na ogół źródło problemów, jeśli nie dramat z przeszłości), samochód, hobby, upodobania kulinarne i alkoholowe, gatunek papierosów, doświadczenia podróżnicze i turystyczne (w mnóstwie szczegółów, małym realizmie, „zwyyczajnym obsłudze życia” lubuje się Jarosław Klejnocki).

Jarosław Pater (nadkomisarz), Adam Nowak o wyzywająco bezpretensjonalnym nazwisku i „ostentacyjnie zwyczajny”²⁹, komisarz Jacek Dyna przesłuchujący podejrzanych w śledztwie z *Nie zabijać pająków*, komisarz Ewa Lewicka rozwiązująca zagadkę morderstwa nad Wigrami, komisarz Anna Hwierut z powieści Izabeli Szolc *Cichy*

²⁸ J.A. Homa, *Altowioli*sta, dz. cyt., s. 45.

²⁹ Zob. autokomentarz Konatkowskiego w wywiadzie *Powieść miejska...*, dz. cyt.

zabójca, komisarz Ireneusz Nawrocki z książek Klejnockiego, komisarz Michał Wroński z sensacyjnego cyklu Rafała Dębskiego nie wyczerpują listy (o towarzyszących im aspirantach – sierżancie u Klejnockiego – nie wspominając). Komisarze zdominowali też kryminały retro – komisarz Jerzy Drwęcki z Warszawy przełomu lat dwudziestych i trzydziestych (cykl Konrada Lewandowskiego), podkomisarz Zygmunt Maciejewski z przedwojennego Lublina (cykl Marcina Wrońskiego), lwowski komisarz Edward Popielski i oczywiście jego niemiecki kolega w odpowiedniej randze – radca kryminalny Eberhard Mock, a także komisarz Henry Lang z paryskiej policji w czasach ostatniego króla Francji. Marcin Świetlicki nie ujawnił nazwiska komisarza, a jedynie jego oryginalną ksywkę – Porucznik; w kolektywnej *Orchidei* występuje komisarz Przemysław Ostrowski, pojawia się w niej także komisarz Marcin Zielony, znany już z powieści Pasewicza, outsider wśród policjantów, prowadzący śledztwo w związku z umorzonym zabójstwem swego młodszego brata niejako prywatnie, podczas krótkiego urlopu. Natomiast w powieści Pawła Pollaka *Kanalia* ciężar dochodzenia spada na inspektora Markowskiego, mającego do dyspozycji nieodzownego komisarza i aspiranta. W cyklu Jacka Kalinowskiego bohaterem jest lubelski inspektor Hagen. Tę wyższą rangę ma też Gustaw Mahler („Nie z tych Mahlerów”) w c.k. Krakowie (bohater Krzysztofa Maćkowskiego), a także urodzony pod Poznaniem z ojca Polaka dwujęzyczny Ignaz Braun, wschodząca gwiazda berlińskiego Wydziału Zabójstw, wysłana do wsparcia śledztwa w Prusach Zachodnich w prowincjonalnym Wejherowie (cykl Piotra Schmandta) – obydwaj działający na początku XX wieku.

Komisarz to detektyw pogodzony z uwikłaniem w instytucjonalne układy, dla którego zbrodnia i śledztwo ujęte w ramy przepisów i regulaminów należą do rutyny życia codziennego³⁰, nie stanowią wyzwania metafizycznego czy etycznego – co najwyżej profesjonalne. Czasem polowanie na przestępcę zmienia się w rodzaj sportu – zwłaszcza dla rasowych detektywów działających w odleglejszej

³⁰ Zob. tamże. W wywiadzie Konatkowski zaznacza, że zbrodnia jest zaledwie częścią zawodowego życia jego bohatera.

przeszłości. Znakiem niezależności bywa konflikt z przełożonymi lub konsekwentny upór w prowadzeniu dochodzenia (niekiedy swobodę ruchów umożliwia wysoko postawiony protektor), ale też gust muzyczny skłaniający się w stronę ostrego rocka lub nietypowe sympatie futbolowe; do buntowniczych gestów należy też pijaństwo (zwłaszcza w przypadku Mocka).

Bohaterem przesłaniającym dokonania komisarzy w polskich kryminałach jest jednak miasto. Wypełnia się powoli mapa polskiej zbrodni literackiej, obejmująca już większe ośrodki (Wrocław, Kraków, Lublin, Poznań, Katowice, Trójmiasto, Łódź), a także Polskę poza metropoliami: Toruń, Sandomierz, Kalisz, Zakopane, Mikołów, Oleśnicę, Wejherowo i Hel. Zdarzają się wyjątki: Paweł Pollak w *Kanalii* unika identyfikacji miejskiej przestrzeni, jednak ta niewyrzistość bynajmniej nie uniwersalizuje dramatu. Jan Antoni Homa umieszcza akcję *Altowiolisty* w Krakowicach, których fikcyjność pozwala wprowadzić do fabuły niesamowite sensacje kulturalne na skalę co najmniej krajową. Najczęściej jednak za scenerię zbrodni służy wielkomiejski pejzaż Warszawy (czasem z podmiejskimi przyległościami), wznoszącej się powoli do rangi Barcelony Montalbána, „Edynburga czy Wenecji” z kryminałów Rankina czy Leon, które obok Agathy Christie czytuje komisarz Adam Nowak – „opowieści o innych ludziach i innych miastach” (i ma okazję porównać Warszawę z Londynem w trzeciej powieści Konatkowskiego *Nie ma takiego miasta*). Nawet w *Przylądku pozerów* i *Południku 21* warstwę pastiszową przesłania realistyczny obraz stolicy z epoki ratusza Lecha Kaczyńskiego, ostentacyjnie zwyczajny, z codziennej gazety, rozbudowujący szczegóły topograficzne, ponieważ nieco nudnawe hobby śledczego polega na opracowywaniu najkrótszych tras przejazdu przez Warszawę w pierwszej powieści, w drugiej zaś, „pozostawiony na lasce komunikacji miejskiej”, często chadza piechotą.

Varsavianistyczne są także niebanalne groteski z motywem kryminalnym Tomasza Piątka, który wspaniale opisy miejsc – na przykład blokowisk Służewa – miesza z onirycznymi wizjami i nasycą codzienność prawdziwą magią i ekscentryczną makabrą. Przestrzeń Warszawy odgrywa niemałą rolę w *Uwikłaniu*, ale na plan pierwszy stolica wysuwa się w książkach Tomasza Konatkowskiego. Jego wizji

stołecznej metropolii w pierwszej dekadzie nowego stulecia patrouje wyraźnie Miron Białoszewski³¹, podobny miłośnik cywilnej historii, „której nie zniszczyły ani okupacja, ani komunizm, ani chaos dzisiejszego dnia”, odczytywanej jak ukryty szyfr

historii tworzonej przez zwykłych ludzi z różnych warstw społecznych: inżynierów budujących wodociągi i linie tramwajowe, tramwajarzy, ślusarzy, galwanizatorów i szewców. Tak, dzieje budowli też, ale takich jak kamienice, w których na dole mieściły się sklepy warszawskich kupców, prosperujących przez dziesięciolecia i przekazujących interes potomkom, a także tych kończących zwykłym bankructwem³².

Konatkowski bez sentymentalizmu opisuje Warszawę brudną, ponurą i szarą, Warszawę peryferii, prowincjonalną (nieprzypadkowo jego bohater podkreśla swój radzymiński rodowód), przeciwstawiając się – wywrotowo – uładowanej, mieszczańskiej, fałszywej i kiczowatej wizji nie tylko miasta, ale także świata. Z tego punktu widzenia jego bohater, łagodzący swój pesymizm subtelnym poczuciem humoru, krytykuje literacki zapis „rzeczywistości nieprzedstawionej”:

Cóż, nie czytam polskich kryminałów. W ogóle nie czytam raczej polskiej literatury. To książki o ludziach z klasy średniej dla ludzi z klasy średniej. Nie mój świat³³.

W jego drugiej z kolei książce o śledztwach komisarza Nowaka innym patronem okazuje się sam autor *Lalki*, powieści, której lektura zmieniła światooгляд komisarza: „Ostatnio przypomniałem ją sobie rok temu i dzięki temu znów inaczej spojrzałem na Warszawę. Na to, co się tu zdarza wciąż, na co dzień”³⁴, w trzeciej zaś, której akcja częściowo zostaje przeniesiona do Londynu – sam Dickens.

³¹ Zob. tamże. Konatkowski wspomina w wywiadzie kilkakrotnie o znaczeniu Białoszewskiego.

³² T. Konatkowski, *Przystanek śmierć*, dz. cyt., s. 181.

³³ Tamże, s. 178.

³⁴ T. Konatkowski, *Wilcza wyspa*, Warszawa 2009, s. 262. W wywiadzie *Powieść miejska z trupami* zaznacza: „Moją ambicją nie było napisanie nowej *Lalki*, ale chciałem, by moje spojrzenie na rzeczywistość było równie szerokie” (dz. cyt., s. 59).

Konatkowski, kontestując świat mieszczańskich wartości klasy średniej, podkreśla robotniczy rodowód bohatera, podobnie zresztą jak Marek Krajewski w cyklu Breslau – ojciec wrocławskiej gwiazdy kryminalistyki jest szewcem, choć on sam skończył znakomite szkoły. Natomiast Jarosław Pater (prowadzący prywatną krucjatę w obronie czystości polszczyzny) oraz inni bohaterowie (Żurek – historyk sztuki, podobnie Karol ...ski z książek Tobiasza W. Lipnego) mają wyraźnie inteligenckie korzenie i bronią inteligenckiego etosu. Nawrocki na przykład, dla którego kontrastowym tłem jest sympatyczny plebejusz z zomowską przeszłością, „miał sobie za złe brak proletariackiego egoizmu, bez którego, jak mniemał, nie można do niczego konkretnego w życiu dojść”³⁵.

Mocną stroną polskich kryminałów bywa wpisany w rytm miejskiego życia opis rzeczywistości w jej codziennych, konkretnych i trywialnych szczegółach, czasem zresztą kamuflujący kłopoty z związaniem intrygi, zbyt często rozwadniający narrację nic nieznaczącymi dla fabuły szczegółami, zwykle znakami statusu bohaterów świadczącymi o zdobyczach nowej klasy średniej, do których należą wyrafinowane przepisy kulinarne i pieczołowicie opisywane designerskie wnętrza. Od komentowania bieżących wydarzeń nie stroni nawet błyskotliwa zabawa literacka Jarosława Mikołajewskiego, aluzje do nich czyni także Krzysztof Maćkowski. Bardzo wyrazistym komentarzem jest też ostantacyjne *desinterressement* czy krytyczny dystans do rzeczywistości polskiej, który deklaruje bohater Konatkowskiego. Seria o przypadkach komisarza Nowaka nie unika jednak drażliwej problematyki społecznej (na przykład związanej z obecnością w Polsce cudzoziemców w *Wilczej wyspie* i masową emigracją do Londynu w trzeciej powieści *Nie ma takiego miasta*). W innych kryminałach można także znaleźć wzmianki wskazujące na stan świadomości społecznej (np. w narzekaniach na demokrację bohaterów Pawła Pollaka). Znamienne jednak, że współczesne podziały sceny politycznej, oparte głównie na kryteriach obyczajowości, znajdują odzwierciedlenie nawet w misternie tkanych intrygach, skądinąd bardzo podważając ich wiarygodność: realizm ulega pokusie

³⁵ J. Klejnocki, *Południk 21*, Kraków 2008, s. 36.

ideologicznego spełnienia (inaczej mówiąc, szczęścia, które – jak wiadomo z Molesy – wynika z kiczu) i łatwo wytypować przestępcę, bo jego poglądy często jaskrawo różnią się od tych, które głoszą śledczy, jak w otwarciu antyklerykalnej powieści Mariusza Czubaja i areligijnej Adrianny Ewy Stawskiej, w których mordercy rekrutują się z kręgów kościelnych, czy u Arkadiusza Pacholskiego w niezbyt udatnym balzakowskim persyflażu, zastępującym zresztą realia pseudonimami; winna okazuje się tu osoba z kręgu przeciwników ideologicznych narratora, o odmiennych gustach politycznych.

Ideologiczne sympatie łatwo także czasem zidentyfikować w kryminale retro. Marcin Wroński pieczołowicie odtwarza Lublin z lat trzydziestych (przy tej dbałości o szczegóły jednak zamienia pudła na pekińczyka, co nie jest bez znaczenia w intrydze kryminalnej), nie kryjąc skłonności do lewicy i demitologizując idealizowany obraz Polski przedwojennej. Wysoki poziom kryminalnych rekonstrukcji ustanowił Marek Krajewski w cyklu Breslau – w ostatnim tomie, w którym dyskretnie zaznacza się patronat Prusa, jego bohater jedzie do Lwowa, miasta przywołanego w wizyjnej powieści Pawła Jaszczuka *Forresta Umbra*, w której pod koniec pojawia się głowa Minotaura; część akcji u Krajewskiego została też przeniesiona do Katowic. Z konieczności muszą z nim współzawodniczyć twórcy malowniczych obrazków dawnej Warszawy – Konrad T. Lewandowski i Jarosław Klejnoczki w prologu *Południka 21* przywołujący rok 1875, Piotr Schmandt pieczołowicie ewokujący Wejherowo z czasów pruskich (również za pomocą starych pocztówek), a także Tomasz Szlendak czy Mariusz Wollny, cofający się głębiej w przeszłość – do późnośredniowiecznego Torunia czy późnorenesansowego Krakowa. Parokrotnie pojawia się zmysłowy, odmitologizowany Paryż: groteska Piotra Rowickiego *Śmierć w Królestwie Bożym* – „co go nazywają Francją” – przedstawia metropolię z czasów Ludwika XIV jako cuchnące śmietnisko (wiele tu rodzajowych scenek ewokujących życie jej malowniczych marginesów). W *Julu* Paweł Goźliński kreuje mroczną atmosferę miasta z czasów Ludwika Filipa w ekspresjonistycznych obrazach, brawurowych i dynamicznych, a zarazem pełnych erudycyjnych szczegółów.

Cechą charakterystyczną cyklu Breslau jest szczegółowe odtworzenie niemieckiej topografii dolnośląskiej metropolii, które wrocławski

autor wzbogaca swoistym uniwersum przedmiotów już nieistniejących, o zapomnianym przeznaczeniu, bibelotów. Przypomina takie kolekcjonerskie słowa, jak obejma (mosiężna), nachrapnik, piasecznica, mlecznik czy niciennik. Rzeczy mają swoją indywidualność (markę). W realnych murach z pietyzmem rekonstruowanego miasta Krajewski osadza akcję noszącą jednak, mimo wielowymiarowości postaci Mocka, skądinąd kwestionowanej³⁶, piętno literackiej stylizacji, sprawnej żonglerki elementami i wątkami ekspresjonizmu, do których należą ezoteryczne sekty (z masonerią włącznie), okultystyczne związki i rytuały, zjawiska irracjonalne i paranormalne, takie jak jasnowidzenie, astrologiczne przepowiednie, somnambulizm, senne koszmary, hipnoza, ale też szaleństwo, choroba psychiczna, dewiacja – utajone, kryjące się perfidnie w normalności irracjonalne siły, które mogą zawładnąć człowiekiem. Mock, racjonalista wychowany na kulturze antycznej, jest stale atakowany przez demony wcielające się także w piękne rozwiązłe kobiety. Jego rojenia erotyczne, wpisane w nowe odkrycia nieświadomości i psychoanalizy, mają co prawda status pierwotnej niewinności, lecz klimat początkowo groteskowej, potem perwersyjnej erotyki, zakazanej lub graniczącej z przemocą, jest obecny od pierwszych stron cyklu, od pierwszej do ostatniej książki. We Wrocławiu Mocka wszechobecne są prostytutki, a częstym zjawiskiem osobliwe orgie. Kultura Republiki Weimarskiej była zafascynowana morderstwem na tle seksualnym; *Lustmord* chętnie czynili tematem swoich obrazów George Grosz

³⁶ Por. wypowiedź Sławomiry Raczyńskiej z 4 marca 2010 (na blogu pt. *Dwie poważne damy*, zob.: <http://dwiepowaznedamy.blogspot.com/2010/03/acina-naco-dzien-marek-krajewski.html>), zarzucającej Krajewskiemu samczy szowinizm i homofobię, swoistą gloryfikację męskości jako kategorii moralnej, jednowymiarowość i monotonię w przedstawianiu świata zbrodni i występku, „brak literackiego i światopoglądowego umiaru”, który doprowadza również kreację głównego bohatera do granic karykatury, wreszcie „mimowolne autoparodie”, atakującej też mit o znakomitej znajomości łaciny Mocka. Autorka nawiązuje do artykułu Elizy Szybowicz i Błażeja Warkockiego *Mock w mieście potworów*, „Krytyka Polityczna” 2010, nr 20–21. Michał Larek w rozmowie z Tomaszem Konatkowskim widzi w cyklu Krajewskiego „szaradę literacką”, „nadmiar estetyki”, który „rozbraja strach” (*Powieść miejska z trupami*, dz. cyt., s. 55).

i Otto Dix, a filmy *M jak morderca* Fritza Langa czy *Puszka Pandory* Georga Pabsta weszły do kanonu kina światowego. Krajewski często nawiązuje do tego charakterystycznego motywu również naturalizmem opisu okaleczonych brutalnie i wymyślnie zwłok, nie szczędząc przy tym pikantnych szczegółów. W recepcji niemieckiej serii o Mocku sytuuje się na pograniczu gatunków – między kryminałem a *Schauerroman*, gotycką powieścią grozy, i to raczej nie w wersji romantycznej czy wiktoriańskiej, lecz tej z dwudziestolecia międzywojennego, z brawurową akcją, awanturycznym rozwiązaniem zagadki kryminalnej, postaciami z półświatka, przychodzącymi w sukurs radcy kryminalnemu, z elementami horroru i zmysłową erotyką, która ma tu wiele wspólnego z gatunkiem zwanym *bodice ripper* – współczesnym romansem gotyckim lub historycznym, programowo czyniącym z heroiny obiekt seksualnej przemocy.

W konkurencyjnym cyklu Piotra Schmandta można odnaleźć ostentacyjne, jeśli nie polemiczne, różnice – jego bohater Ignaz Braun, w przeciwieństwie do Mocka powściągliwy w emocjach (ale poddający się religijnym wzruszeniom), demonstracyjnie unika alkoholu, prowadzi zdrowy, regularny tryb życia wykluczający ekscesy, jest rycerski i nieśmiały wobec kobiet, mózgowiec o nieskazitelnych manierach, przestrzegający skrupulatnie konwenansów. Cała powieść w epickim wymiarze stanowi persyflaz tradycyjnej, uładowanej – i rozwlekłej – dziewiętnastowiecznej narracji, napięcie rozprasza się tu bardzo skutecznie w malowniczych, ale często stereotypowych obrazkach, ilustrujących prowincjonalny wariant szczęścia opartego na świętym spokoju, prostocie i tradycji. Autor programowo nie epatował niewątpliwą makabrą zbrodni, na tle biedermeierowskiej, małomiasteczkowej scenerii przedstawił przegląd różnych środowisk hierarchicznego społeczeństwa i sylwetki jego typowych przedstawicieli, starając się też w jednym z pobocznych wątków ukazać funkcjonowanie antysemitycznych mitów i powstające „jajo węża” faszystwu w łonie praworządnego państwa, „w najbardziej światłym i cywilizowanym kraju Europy”.

Obok imponującej wrocławskiej, a potem lwowskiej rekonstrukcji w polskim kryminale szczególnie ciekawe są eksperymenty samoswoje: kryminalne groteski – między innymi *Kilka nocy poza*

domem i *Bagno* – Tomasza Piątka, w których makabreska i czarny humor – czasem satyra – wyostrza trafne obserwacje społeczne (np. konflikty między generacjami), opis realiów i portret pokolenia „czterdziestoletnich matuzalemów”, a prowokacyjne blasfemie stawiają istotne pytania religijne. Zapis codzienności Macieja Malickiego w *Kogo nie znam*, nasycony egzystencjalnym doświadczeniem, przypomina nieco – metafizycznym rozwiązaniem kryminalnej zagadki – *Memento Mori* Muriel Spark.

Prawdziwą ozdobą „Kolekcji polskiego kryminału” krakowskiego wydawnictwa EMG jest zaś trójksiąg Marcina Świetlickiego: *Dwanaście*, *Trzynaście*, *Jedenaście*, który prowadzi dialog z wielką tradycją czarnego kryminału, ewokując jego atmosferę w scenografii współczesnego Krakowa. Czarne powieści kryminalne autor zresztą umieszcza na liście ponadczasowych osiągnięć kultury. Każdy tom jest precyzyjnie skonstruowany: rozpoczyna się od klasycznego zlecenia i zmierza ku rozwiązaniu zagadki morderstwa. Narracja nie jest watowana trzeciorzędnymi szczegółami, co stanowi jeden z grzechów głównych tego gatunku w jego rodzimej wersji; kiedy inne polskie kryminały służą za kompendium wiedzy na temat motoryzacji, a ściślej wad i zalet różnych marek³⁷, bardzo świeżo brzmi u Świetlickiego określenie „czerwone auto”. Co więcej, bohater jest najzupełniej prywatny: „szalenie niekonwencjonalny, szalenie prywatny detektyw”³⁸ zwany mistrzem, w którym można się dopatrzeć autoironicznej zabawy z *image* Marcina Świetlickiego.

Na całym świecie z rzadkimi sukcesami próbowano podrabiać Philipa Marlowe’a, angielskiego dżentelmena zabłąkanego w Kalifornii,

³⁷ Poza tym aspektem motoryzacyjnym polskie kryminały wydają się nieco zapóźnione w korzystaniu z bardziej zaawansowanych technologii: Jarosław Klejnocki wysłał policjanta w rajd po bibliotekach, by sprawdził publikacje, nie dowierzając komputeryzacji, a podana w *Południku 21* kosmiczna konfiguracja peceta była już przestarzała w momencie wydania książki; Mariuszowi Czubajowi obca jest idea, by bohater stale korzystający z Internetu poszukiwał tam tekstu Biblii. Do wyjątków należy *Orchidea*, w której komisarz ma swoją placówkę w Second Life, oraz książki Tomasza Piątka wykorzystujące Internet i pomysły przypominające gry komputerowe w fabule czy Tobiasza W. Lipnego, którego bohater część zagadek rozwiązuje za pomocą wyszukiwarki.

³⁸ M. Świetlicki, *Dwanaście*, Kraków 2006, s. 137.

stworzonego przez Raymonda Chandlera, zazwyczaj skupiając się na naśladownictwie jego zaskakującej dowcipem metaforyki. W nowym polskim kryminale Chandlera przywoływał przewrotnie Piotr Rowicki w *Detektywie Żurku*³⁹, a Tobiasz W. Lipny bawił się chandlerowskimi aluzjami – „niewinnie” (jak sam twierdzi), bo bez głębszych konsekwencji i analogii – w swojej trylogii o przygodach adiunkta, estety i kobieciarza, świadomie zresztą przekornej wobec struktury i konwencji tradycyjnego kryminału⁴⁰, a w końcu ewoluującej w szpiegowsko-erotyczny thriller – kłopoty sympatycznego historyka sztuki mają inną specyfikę. Świetlickiemu natomiast udało się wskrzesić ducha samotnego obrońcy porządku etycznego i znaleźć oryginalny ton narracyjny, którego sardoniczny humor obywa się bez wysiłonych językowych fajerwerków. Mistrz podziwiający „takiego jednego zagranicznego pisarza”, z *votum separatum*

³⁹ Ów bohater, pisarz opowiadań w stylu Kinga, kontestuje tę tradycję w wariancie bardzo zwulgaryzowanym: „Chandlera nigdy nie czytał. Zawsze wydawało mu się, że historie kryminalne, w których występują prywatni detektywi, są śmiertelnie nudne. Dzięki amerykańskim produkcjom made in Hollywood temat został zozydrony. Prywatnego detektywa grał zazwyczaj jakiś lukrowany stworek, przygnieciony ciężarem żelu na głowie. Zamiast spoglądać na kobiety muskał je powłóczystym spojrzeniem lazurowych oczu, tak, że te albo mdlały, albo od razu umierały ze szczęścia. Filip Marlow był jednym z nich. Wyglądał krzepko i jak było trzeba, potrafił dać w twarz. Jeśli musiał, używał spluwy, a czasem też szarych komórek”; P. Rowicki, *Detektyw Żurek*, dz. cyt., s. 20. Wzorem dla bohatera jest neurotyczny Monk, tu bohater raczej serialu telewizyjnego niż książek Lee Goldberga.

⁴⁰ Zob. wywiad z pisarzem, który odsłania ambicje stworzenia polskiej „literatury wagonowej”: <http://pozytywy.com/artykuly/502-moje-pozamalzenskie-dzieciwywiad-z-tobiaszem-lipnym>. W zakończeniu pierwszej części trylogii, *Barocco*, bohater ostentacyjnie odwraca się od rozwiązania zagadki, wybierając ku zdumieniu śledczego tajemnicę: „Ten średnio przebiegły Holmes, ten mało lotny Poirot, ten zupełnie nie diaboliczny Porfiry miał już jasność. I w najlepszym stylu kryminalnych opowieści gotów był wszystko na końcu książki przedstawić. Zrekonstruować przebieg wydarzeń, wykazać własną bystrość i naiwność czytelnika. Ale ten czytelnik nie chciał się niczego dowiedzieć. (...) Nie życzyłem sobie znać całej prawdy. (...) Postanowiłem, że nie będę składał tej mozaiki, chociaż większość pasujących do siebie fragmentów leżała przede mną tak blisko siebie, że łatwo było domyślić się obrazka. Postanowiłem, że nie odwrócę tych kilku fragmentów, które leżały rysunkiem w dół. Niech wyrośnie między nimi trawa. Niech stopniowo zarosnie całą tę kiczowatą mozaikę”; T.W. Lipny, *Barocco*, Warszawa 2006, s. 179–180.

w kwestii kotów, to autentyczny dżentelmen mimo ostentacyjnego lekceważenia społecznych konwencji (poniekąd dlatego, że nie spełniają jego wysokich standardów etycznych i kwestionują wolność indywiduum): powściągliwy w okazywaniu uczuć i uraz, wyraźnie zakreślający granicę cudzej i własnej intymności, z dystansem do napierających aktualnych wydarzeń. Nawet w pijackich rozmowach z przyjaciółmi zachowuje nieskalane formy grzecznościowe, uderzające na tle zbrutalizowanego języka, który tymczasem stał się normą, wyznacznikiem realizmu i dowodem swoistego poczucia humoru. Meloman o wyrafinowanym i nieco dekadentckim guście nie tylko muzycznym, rozczarowany sobą i otaczającym go światem, a zgorzknienie znieczulający alkoholem („każdy bohater czarnego kryminału musi mieć jakąś skazę”⁴¹ – przypomina w wywiadzie autor), w ustawicznych kłopotach finansowych, bywa, że brutalnie i nie tylko metaforycznie pobity przez życie, otoczony fatalnymi kobietami i zagubionymi dziewczynami, skazany jest na samotność jak „prawdziwy bohater”, a przynajmniej jak Philip Marlowe. Cały jego ironiczny udział w kulturze i życiu społecznym sprowadza się do pijackich rozmów, słuchania płyt i lektury „staroświeckiego czarnego kryminału” właśnie, skąd mistrz czerpie wzór bycia konsekwentnym outsiderem, który za cenę niemałych poświęceń stara się zachować autonomię, „antyspołeczny nihilizm”, żyjąc bez meldunku, bez dokumentów, nie pracując, nie płacąc podatków i urzędowo nie istniejąc. Męski i dojrzały, nie ucieka się do trywialnych metod śledczych, nawet nie jest dobrym obserwatorem. Chandlerowski trop pojawia się już na początku trylogii, w wypowiedzi barmana lokalu Biuro, który tak charakteryzuje swojego klienta:

on w pijackim widzie kiedyś wymyślił sobie, że tu ma biuro, jak jakiś detektyw z Los Angeles, tak to sobie z właścicielem wymyślili parę lat temu bez sensu, na samym początku, nawet taki niby kryminalny wystrój tu był⁴².

⁴¹ Zob.: <http://www.fopa.pl/-prawdziwe-historie-musza-byc-zmyslone-%E2%80%93-rozmowa-z-m.-swietlickim-i-m.-malickim,83,,1.html>

⁴² M. Świetlicki, *Dwanaście*, dz. cyt., s. 11.

Jeden z recenzentów wydobyl z trylogii portret przemian politycznych i społecznych – od Trzeciej do Czwartej Rzeczypospolitej i z powrotem – jednak bardziej istotna jest przewrotna, żartobliwa, lecz przy tym bezlitosna krytyka polskiej kultury współczesnej, widmowych wytworów mediów, jałowych zabaw postmodernistycznych z podkreśleniem roli przeszłości i żarliwą obroną pamięci:

Ci ludzie nie mają po prostu pamięci. Ja, owszem, nie pamiętam, co się wydarzyło wczoraj, ale ja piłem. A oni to robią bez alkoholu. Jestem w komfortowej sytuacji – za mną nie idzie nikt, nikt mnie nie słyszy, mogę sobie prywatnie nie pamiętać wczorajszej nocy, nikogo to nie obchodzi, nikogo to nie krzywdzi⁴³.

Dyskretnie patronuje temu upominaniu się Świetlickiego o etyczny wymiar sztuki sam autor *Dziadów*: „Musi być wreszcie jakaś sprawiedliwość. Jakaś estetyka. Tak kombinował mistrz, a pierwszy dzień listopada chylił się ku końcowi”⁴⁴. Bohater toczy rozmowy z umarłymi – między innymi z Jerzym Skarżyńskim, skądinąd znanym z uwielbienia dla czarnego kryminału. Rzeczywistym przeciwnikiem mistrza – moralisty, wyrozumiałego dla cudzych i własnych słabostek, jest, jak sam mówi, Nic, a właściwie pustka – pustka aksjologiczna, toteż trójksiąg poety w swoim projekcie ustanowienia wartości wykracza poza dylematy polskich twórców kryminału, operujących między rozrywką umysłową na rozmaitych literackich poziomach a realistycznym opisem rzeczywistości, i jest prawdziwym – choć nie ostentacyjnym, jak na dżentelmena przystało – wyzwaniem – nie tylko zresztą dla nich.

Summary

The present text treats about the increasing number of the Polish crime fiction publications in the first decade of the 21st century, also focusing on a phenomenon of their distinct presence in the media, forms of their reception and their place on the publishing market.

⁴³ Tamże, s. 165.

⁴⁴ Tamże, s. 190.

Kiślak is interested in the authors' awareness of the genre, intertextual games which make the new Polish crime fiction clearly distinguishable environment, references – also in the form of polemics – to classics and the dialogue with modern crime fiction from abroad. She investigates main tendencies (retro crime story, local crime story), types (detective riddle, police procedure), construction of the character of a detective but also specific hybrids within the genre. The author also tries to follow the way new Polish crime fiction is permeated with the Polish socio-political reality.

ELŻBIETA KIŚLAK

Polska biografistyka: nowy kierunek?

Biograf bezsprzecznie uzyskuje pewną swobodę. Może przynajmniej napomknąć, że twarz zmarłego nie była pozbawiona szram i bruzd.

Virginia Woolf

Próby opisanie cudzego życia łączy z literaturą sensacyjną w gruncie rzeczy bardzo wiele, nie tylko popularność obu tych literackich gatunków. Osobliwego powinowactwa dowodzi przypadek Charlesa Latimera, bohatera kilku powieści Erica Amblera. W pierwszej i najsłynniejszej z nich – *Masce Dimitriosie* z 1939 roku – wzięty autor kryminałów, a przedtem naukowiec produkujący solidne rozprawy z dziedziny nauk społecznych, pod wpływem impulsu porzuca pracę nad kolejnym bestsellerem i poświęca czas oraz pieniądze na rekonstrukcję życiowej drogi człowieka, którego zwłoki przypadkiem zobaczył. Literacką zagadkę, „kto zabił?”, zastępuje uporczywe, obsesyjne dążenie do odpowiedzi na autentyczne pytania w prawdziwie detektywistycznej procedurze, metodycznej i żmudnej na wzór naukowych kwerend w archiwum, lecz obfitującej także w niespodziewane zwroty i zastawiającej na samozwańczego śledczego rozmaite pułapki. Wstąpiwszy na szlak nieprzewidywalnych przygód, biegnący przez pół Europy, Latimer musi zmierzyć się z rzeczywistością znacznie bardziej niebezpieczną niż krwawe intrygi snute w angielskich zaciszach. Praca nad biografiami staje się sensacyjną podróżą w niewiadome i dwuznaczne moralnie, nieoczekiwane rozwiązanie. U kresu wędrówki odkrywa przed biografem także nieznaną stronę jego własnej osobowości.

Ambler nie tylko zakwestionował utarte konwencje kryminału, ironicznie traktując wzorzec Agathy Christie z jego zamkniętą strukturą, ukazał też fascynującą stronę wysiłków tworzenia biografii – niepełnych, pozostawiających wiele wątpliwości i pytań bez odpowiedzi. Jego bohater poważnie traktuje wymogi oraz ograniczenia gatunku, w gruncie rzeczy w atrakcyjności przelicytowującego *thriller*; nieprzypadkowo ma potrzebne do tej koronkowej, wymagającej konsekwencji i cierpliwości pracy kwalifikacje zdobyte wcześniej, w poprzednim uniwersyteckim wcieleniu, co potwierdza szczególną pozycję biografistyki, usytuowanej często nie tyle na pograniczu rzemiosła i sztuki, ile na pograniczu nauki i literatury. Niebagatelne znaczenie ma także finansowa niezależność badacza, pozwalająca mu swobodnie dysponować czasem i umożliwiającą w kosztownych podróżach po śladach bohatera zbieranie rozproszonych ułamków mozaiki, z której składa puzzle cudzego życia.

W tej wędrówce autor w poszukiwaniu postaci stara się dotrzeć do prawdy, rozwiązać zagadkę cudzej tożsamości. Jednak już kilka dekad wcześniej wiadomo było, nawet bez udziału odkryć psychoanalizy, że tzw. prawda o człowieku jest niejednoznaczna, w dużym stopniu stanowi bezładny zbiór ulotnych i fałszywych sądów. Luigi Pirandello, autor *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora*, jeszcze przed egzystencjalistami – i przed Gombrowiczem – zwątpił w możliwość uchwycenia esencji tożsamości, prawdziwego obrazu postaci wtrąconej w zwierciadlany labirynt społecznych ról, labirynt prowadzący zresztą do nicości¹.

Już w 1939 roku Virginia Woolf wyprowadziła z tej nowej świadomości współczesnej konsekwencje dla biografistyki w eseju *The Art of Biography* (*Sztuka biografii*), opublikowanym na łamach „The

¹ Por. autorski wstęp do *Sześciu postaci w poszukiwaniu autora*, w którym Pirandello pisze o egzystencjalnej udręce „złudzeniem wzajemnego zrozumienia opartym nieuleczalnie na pustej abstrakcji słów, różnorodną osobowością każdego człowieka w zależności od wszystkich możliwości bytu, jakie są w każdym z nas; wreszcie tragicznym, nieuniknionym konfliktem między życiem, które stale jest w ruchu i ciągle się zmienia, a formą, która je utrwała, niezmienną”; L. Pirandello, *Wybór dramatów*, oprac. J. Heistein, Wrocław 1978, s. 9.

Atlantic Monthly”: biograf winien nie tylko odznaczać się szczególnym wyczuleniem na fałsz konwencji społecznych, lecz także wprowadzać nowe hierarchie wartości, odkrywać nowych bohaterów w nowych sferach życia², przedstawiając ich umiejętnie w „różnych ujęciach tej samej twarzy” – „w najdziwniejszych zakątkach lustra” (*nota bene* już wówczas zauważyła, że atak mediów na prywatność stanowi zasadniczy rys współczesności: „gazety, listy i dzienniki trzymają każdą z postaci pod obstrzałem obiektywów”). Zarazem jednak Woolf była przeświadczona, że z mozaiki wizerunków wyłoni się „nie jakiś skłócony chaos, ale bogatsza jedność”, toteż autor pracujący nad biografiami winien posiadać „zmysł prawdy (...) ostry i wyczulony”³ i zapewne nie tak prostoduszny jak u Samuela Johnsona, bo według autorki quasi-biograficznego *Orlanda* biografię – „najbardziej skrepowaną ze wszystkich sztuk”⁴ – ogranicza wymóg obiektywizmu. Miała ona jednak nowatorską świadomość, że

te fakty nie są podobne do faktów naukowych, które raz odkryte zawsze pozostają te same. One podlegają zmianie poglądów, a poglądy zmieniają się razem z czasami (...) stare nagłówki rozdziałów: życie na uczelni, małżeństwo, kariera, często wprowadzają podział bardzo arbitralny i sztuczny. Jest wielce prawdopodobne, że w rzeczywistości życie bohatera płynęło innym nurtem⁵.

Wyraźnie jednak odróżniła od powieści „świat składający się z udokumentowanej informacji dostarczonej przez innych ludzi”, co

² W powieści Amblera nowatorski i prowokacyjny jest nie tyle sposób działania Latimera, ile sam wybór bohatera tego niezwykłego projektu „najosobliwszej biografii w historii ludzkości”, w gruncie rzeczy antybohatera, wielokrotnego przestępcy. Virginia Woolf przypuszczała, iż „Może każdy, kto przeżył swoje życie zostawiając jego świadectwo, wart jest biografii”; V. Woolf, *Sztuka biografii*, przeł. E. Życieńska, w: teże, *Pochyła wieża. Eseje literackie*, Warszawa 1977, s. 357 (esej został włączony do zbioru *The Death of the Moth and Other Essays* z 1942 roku). Sama Woolf kilka lat wcześniej opisała żywot Flusha, spaniela Elizabeth Barret-Browning.

³ Tamże, s. 337.

⁴ Tamże, s. 330.

⁵ Tamże, s. 336–337.

więcej, dobitnie postulowała rozdzielenie tych dwóch sfer: „nikt nie potrafi w pełni wykorzystać obu tych światów naraz. Trzeba wybierać i trzymać się swego wyboru”⁶ – postulat kontrowersyjny w perspektywie współczesnych prób „upowieściowienia” biografii. Na znaczenie Woolf dla najnowszej teorii i praktyki biografistyki zwrócił uwagę Jerzy Jarniewicz⁷, znajdując w jej *Orlandzie* przykłady na nieciągłość narracji biograficznej, uzupełnianej z wyobraźni.

U progu nowego wieku biografistyka jest naznaczona wiedzą o swoistej niemożliwości tradycyjnie pojmowanego żywotopisarstwa; przekracza swoje dotychczasowe ograniczenia, nie tylko wykorzystując wyobraźnię do wypełniania nieuniknionych luk w faktach, lecz otwierając się na wzorce nowoczesnych narracji powieściowych, nawet na wpływy postmodernistycznych procedur literackich. Sztuka, dotąd nakładająca sobie ograniczenia w imię wierności datom i faktom, zyskując nową samoświadomość, utraciła wady i zalety dawnej naiwnej postawy, która zakładała absolutną weryfikowalność faktów i relacji. Andrzej Turczyński biografii Puszkina daje motto z *Prawdziwego życia Sebastiana Knighta* Władimira Nabokova:

Pamiętaj, że to, co mówią ludzie, ma w istocie trzy warstwy: najpierw opowiadający kształtuje przekaz, który następnie po swojemu przeinacza słuchacz, a przed obydwoema zataja prawdę bohatera opowieści⁸.

Marek Zaleski w rozważaniach o *Kłopotach z monografią* wskazuje na zjawisko „literaturyzacji” biograficznego dyskursu późnej nowoczesności, wyposażonej w wiedzę o arbitralności i fikcjonalności narracji historycznej oraz iluzoryczności obiektywizmu wobec przedmiotu dociekań, czyli „złudnej postaci realnie istniejącej esencji”, która okazuje się jedynie konstruktem⁹, co zresztą dawno odkryli

⁶ Tamże, s. 336.

⁷ J. Jarniewicz, *Palec biografisty*, „Tygodnik Powszechny”, magazyn literacki „Książki w Tygodniku” 2010, nr 3.

⁸ A. Turczyński, *Ten szalony pan Puszkina. Słowo o udrepcu*, Warszawa 2008.

⁹ M. Zaleski, *Kłopoty z monografią*, „Teksty Drugie” 2008, nr 6, s. 119. Zaleski konsekwentnie zakłada w gruncie rzeczy niemożliwość syntetycznej i wyczerpującej prezentacji życia i twórczości w monografii, chociaż podobne próby są mimo

klasycy wczesnej fazy owej nowoczesności, między innymi Pirandello i Woolf. Nowa biografistyka poszukuje nie *identitas*, lecz raczej ludzkiej *ipseitas*, „obiektywną identyfikację” przeciwstawiając „byciu sobą”, „dynamicznej procedurze jej samorozpoznawania się w kulturze, w historii i w tradycji, w podziwianych i tworzonych dziełach”¹⁰. Narrator opowieści biograficznej przeszedł podobną metamorfozę, co narrator tradycyjnej auktorialnej narracji powieściowej, zarzuconej bądź parodiowanej w XX wieku – wyraziście zaznacza swoją obecność i osobowość, a także ograniczoność swego partykularnego punktu widzenia. Wszystkie te transformacje nie przekreślają oczywiście znaczenia pragmatycznego wysiłku dokumentacji, która wyczerpuje się w godnej podziwu mrówczej pracy z materiałami archiwalnymi, w żmudnym i skrupulatnym wypełnianiu kalendarium, nawet jeśli taka drobiazgowość faktograficzności ignoruje lub skutecznie tłumi literacki potencjał biografii.

Najwyrazistsze przykłady nowego, świadomego siebie biograficznego dyskursu można znaleźć w *Twarzy Tuwima* Piotra Matywieckiego; jego studium poety przywraca biograficzną perspektywę w badaniach nad twórczością, która staje się tu swoistą maską dla biografii i zarazem pierwszorzędnym źródłem biograficznym. Księga o rozmiarach monografii jest już jednak naznaczona wiedzą o ograniczeniach wszelkich prób całościowych i syntetyzujących, przełamuje więc linearny porządek życia i twórczości – autor nie obcuje

wszystko podejmowane i monografie jednak powstają – ograniczając się do kilku ostatnich lat i badań literatury, można tu wymienić kilka cennych pozycji: M. Ołdakowska-Kuflowa, *Stanisław Vincenz. Pisarz, humanista, orędownik zbliżenia narodów. Biografia*, Lublin 2006; I. Światłowska, *Biografia człowieka poszukującego. Klaus Mann. Europejczyk, pisarz, bojownik antyfaszystowski*, Wrocław 2007; T. Śmigiełski, *Między Wilnem a Łodzią. Życie i twórczość Jerzego Wyszomirskiego (1897–1955)*, Wysokie Mazowieckie 2006; A. Głąb, *Ostryga i łaska. Rzecz o Hannie Malewskiej*, Kraków 2009. Do tej listy trzeba dołączyć też biografię Jacka Kaczmareckiego G. Gajdy, *To moja droga* (Poznań, Wrocław 2009), napisaną kilka lat po śmierci barda i komplementarną wobec naukowych studiów autora.

¹⁰ To rozróżnienie wprowadziła za Ricceurem Elżbieta Wolicka. Zob. jej błyskotliwy *Głos w dyskusji* na seminarium metodologicznym Stowarzyszenia Historyków Sztuki w książce zbiorowej *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1995, s. 89.

z bohaterem według narzucanej arbitralnie chronologii. W oryginalnym ujęciu podważa tradycyjną hierarchię problemów, nie lęka się sprzeczności oraz aporii, a zarazem od początku ostentacyjnie podkreśla własną, osobistą postawę, programowo deklarując subiektywność z jej wszystkimi ułomnościami:

To paradoks dobrze znany pisarstwu: im ostrzej zaznaczymy swój punkt widzenia, im bardziej przybliżymy go do punktu widzenia człowieka, o którym piszemy, tym spojrzenie nasze więcej ogarnie, a zarazem tym wyraźsza staje się szczelina między opisującym a opisywaną postacią¹¹.

Tuwim, wyzwolony z sieci dat, jest tu rozpoznawany w wielu wątkach; Matywiecki przeprowadza bardzo uwewnętrznioną lekturę poety, dając świadectwo niezwykłej intymności spotkań z jego twórczością. Autor kilkunastu książek poetyckich w swoje rozważania wpisuje własny projekt poezji jako głębokiej, najgłębszej formy komunikacji (i równocześnie projekt życia jako wspólnoty czytelników żyjących w literaturze), własną hierarchię wartości, również literackich, własną egzystencjalną samowiedzę i wrażliwość na wszelkie formy wykorzenienia i wyobcowania, własną świadomość niepewności istnienia, „nihilizującą moc pustki”. Nie ukrywa autobiograficznej perspektywy tej biograficznej próby, pierwszą osobą liczby pojedynczej nieraz podkreśla swój wyjątkowy związek z poetą, swoistą wspólność (odczytuje nawet u Tuwima ukryty między wierszami dialog z przyszłym biografem), która stanowi szczególnie wtajemniczenie. Nierzadko ucieka się w wywodzie do poetyckiej metaforyki, do argumentów z intuicji i wyobraźni.

Matywiecki w dyskursie biograficznym – miejscami autotematycznym, odsłaniającym własne wahania i niepewność, kiedy zastanawia się: „jak opowiadać taką biografię?” (86) – porusza także otwarcie problem wykreowania biografii z tworzywa życia, które utraciło pozory płynności i nie podlega już ani racjonalnym schematom, ani narracyjnemu pozytywizmowi: „Los Tuwima stawia w nowym świetle kwestie biografistyki” (105), nie przystaje bowiem do ustalonych

¹¹ P. Matywiecki, *Twarz Tuwima*, Warszawa 2007, s. 12. Dalej w nawiasie numery stron tego wydania.

struktur, którymi posługiwała się dotąd „humanistyczna nauka (a raczej dziedzina krzyżujących się kompetencji wielu nauk) zajmująca się biografiami” (105). Życie Tuwima „ma tylko «bieg» – nurt niepojmowalnej, wewnętrznej poezji życia i samo życie umykające etycznym i faktograficznym okolicznościom” (105). Co więcej, autor ma pewność, że jego bohater był świadom tej niemożności ujęcia własnego życia w tradycyjne ramy, „że Tuwim usłyszał pytanie swego losu: jak mieć biografię w XX stuleciu?” (105). „W swoim życiu Tuwim miał wielokrotne przecucie (przejmujące) tego uchwytywania przez los. I miał też pełne winy doznanie, że jego biografia jest unikliwa (a przez to mało wartościowa) i los jej nie może pochwycić” (106). Jego biografia nie jest opowieścią o życiu poety – jest próbą odczytania jego losu¹², „lirycznej istoty życia” (128), dotarcia do głębszego – i unikalnego – sensu egzystencji: „W całej swojej kruchości, literackości i niepochwytności jest to biografia uchwytywana *ex post* – przez żelazną konstrukcję losu” (106); lektura utworów poetyckich uwydatnia w nich figury tego fatum. Chociaż autor zakłada niemożliwość poznania „osobowego wszechświata” (404), choćby z powodu natury poezji, która stanowi tu dla niego również „niewyraźalne centrum życia wewnętrznego” (399), nie rezygnuje z prób eksplorowania tego kosmosu – zarysowania osobowości Tuwima w jej twórczej dynamice. Jednak nie popada przy tym w pirandelliczny już nie sceptycyzm, lecz woluntaryzm poznawczy pod hasłem jednej z najsłynniejszych sztuk włoskiego dramaturga: „tak jest, jak się państwu zdaje”.

Biograf poety, zwracając uwagę na anegdotyczność dominującą w powstałych dotąd sylwetkach Tuwima ostentacyjnie obiera inny kierunek niż dotychczasowe narracje:

Wiele razy brano pod światło wydarzenia, sceny z życia Juliana Tuwima. Miłośnicy poety znają je na pamięć – jest rzeczą krępującą powtarzać te fakty. Krępującą tym bardziej, że znakomici badacze wielokrotnie układali

¹² Matywiecki wiele razy posługuje się tą kategorią – pojęcie losu ma tu konotacje zarówno z klasycznej tragedii, jak z *Dziennika* Gombrowicza, którego aforyzm o biografii wielkiego człowieka jako wyzwaniu dla losu też został przywołany.

owe fakty w sensowne całości. Jednakże, mimo prawomocnego istnienia takich całościowych ujęć, sądzę, że biografia Tuwima ma charakter r o z - p r o s z o n y (...) sens tej biografii nie był ciągły, skupiał się w ziarnach losu (117).

Matywiecki zarazem upatruje w tym rozproszeniu „właściwość szczególną i bardzo ważną”, niejako swoistą dla poety. Ciągłość narracji zastępuje więc „lirycznymi stacjami” – jak w dramatach ekspresjonistycznych – przybliżaniem kolejnych epizodów. Ma świadomość nie tylko arbitralności chronologicznego porządku: „numerycznej, abstrakcyjnej formy czasowego datowania” (96), lecz także jego niejednoznaczności, subiektywności: „daty czepiają się realiów czyjegoś życia w sposób tylko temu życiu właściwy” (96). Wychoząc od archiwaliów, budując swoją budowlę na efektach kwerendy biograficznej poprzedników, między innymi na znakomitym kalendarium Janusza Stradeckiego, przy tym wszakże często akcentując rzeczy marginalne, skupia uwagę na drobiazgach, które nie przyciągnęły dotąd uwagi badaczy – na przykład na zaginionej kartce z ostatnimi słowami Tuwima.

Z jednej strony usprawiedliwia się z powracania do „spraw na ogół znanych”: „przekonany jestem o k o n i e c z n o ś c i takich powtórzeń: nie trywializują one opowieści o Tuwimie – raczej każą zastanowić się, czym jest ziarnistość, punktowość jego życia, z czego ona wynika i jakie niesie znaczenia” (117) – z drugiej jednak przyznaje, że mimo licznych świadectw współczesnych „trudno z nich odtworzyć szczegółową biografię poety, którego wiersze jakby zarażyły wspominających dziwną i przejmującą enigmatycznością” (85). Co więcej, przywołując kontekst społeczny – w trafnej diagnozie dwudziestolecia międzywojennego jako swoistej epoki „eschatycznej jakości czasu” (98) – nie tyle umieszcza biografię w pespektywie historii, ile patrzy przez pryzmat biografii na historię i życie społeczne, które również odślania swoją ciągłość i nieciągłość, zobrazowane przez samego Tuwima (w cytowanej w książce prozie poetyckiej *Skrzydlaty złoczyńca*) jako linia łamana, przechodząca metamorfozy, ale też rytmiczna i metryczna. Natomiast stereotypowe wątki, składające się na utrwalony w tradycji badawczej mit biograficzny, Matywiecki ustawicznie weryfikuje i falsyfikuje przez odczytanie wierszy,

jednakże unikając tu wąskiej perspektywy, błędu biografizmu: „ani bowiem wierszami nie objaśniam biografii, ani biografią nie tłumaczę wierszy” (128–129), znaczące zaś jest „szczególne spięcie między życiem a poezją Tuwima” i „ślady tego spięcia – osobne w życiu i w poezji” (129). Biografia z twórczością spleta się tu – według autorskiej metafory – na kształt wstęgi Möbiusa.

Jednak Piotr Matywiecki w swojej pracy, w istocie zbudowanej z fragmentów, dąży do pełni; mimo świadomości rozproszenia, niepełności, walcząc z mitologizowaniem postaci poety, próbuje, także dzięki odczytaniu poezji Tuwima, w której odnajduje „życie bogatsze od biograficznych scenografii” (85), przełamać fatum biografii, która staje się streszczeniem, ekstraktem i ersatzem osobowości, „jej schematycznym odwzorowaniem w toku życia. A jeśli jest to osobowość kogoś ogólnie znanego, zmieniona w mit, to często ona rzeźbi kształt biografii silniej nawet niż okoliczności historyczne, obyczajowe” (85). Wśród konstruktywistów i narratywistów, według klasyfikacji Marka Zaleskiego, skądinąd symetrycznej wobec tradycyjnego podziału Leona Edela na literacki portret oraz kronikę-kompendium¹³, Matywiecki zajmuje pozycję dramaturga, który kwestionuje przydatność dotychczasowej narracji biograficznej: „Nie każde życie, choćby od wydarzenia do wydarzenia składne, choćby nurtowane dramatycznymi zwrotami losu, choćby nie wiem jak barwne i bogate w anegdoty, daje się po prostu opowiedzieć” (129). Zarazem większość dylematów biografii autor zdaje się przypisywać wyjątkowości uwielbianego poety ze względu na jego szczególną widmowość, a także powołanie, „wielkie fatum, stygmat proroczy poety” (106), które czyni go zresztą jeszcze bardziej bezbronnym wobec historii: „Wydarzenia historyczne kaleczą Tuwima nie tylko dlatego, że przez przypadek (lub konieczność) podpada pod kategorię ofiary historii europejskiej, bo jest Żydem, ale i z powodu specjalnej autoświadomości wyrażonej w poezji” (96).

Studium *Twarz Tuwima* jest w polskiej biografistyce współczesnej przypadkiem nietypowym, jeśli nie wyjątkowym, nie tyle ze

¹³ L. Edel, *Literatur und Biographie*, w: J. Thorpe (Hrsg.), *Interdisziplinäre Perspektive der Literatur*, Üb. aus dem Amerikanischen von M. Burnlet, überarbeitet von H. Jensen, Stuttgart 1977, s. 72.

względu na wieloletnie obcowanie autora z poetą, ile na szczególny egzystencjalny – i metafizyczny – wymiar, bo biografia staje się tu dla piszącego egzystencjalnym zadaniem. I ta egzystencjalna, nacechowana etycznie perspektywa dominuje nad wyraźnie zaznaczającymi się wątkami, również tymi, które po 1989 roku weszły w dyskurs publiczny: problematyką Innego, problematyką doświadczenia Zagłady. Matywiecki nie zabiera głosu w procesie wytoczonym najnowszym polskim dziejom – jak to zdarza się w innych biografiach – może dlatego, że jest świadom niebezpieczeństw, z jakimi wiąże się obrachunek z historią, podporządkowujący sobie swoiste egzystencjalne doświadczenie historii: „Już nie można tej biografii napisać po prostu, bo tak się pokrętnie i ściśle wpisała w zbiorowe polskie życie, że nie da się z niego wyplątać, oczyścić, doprowadzić do prawdy własnej” (129). Nie ukrywa więc ideologiczno-politycznych wyborów bohatera, ale też ich nie osądza i nie broni.

Tymczasem w najnowszej polskiej biografistyce zaznacza się ton swoistej publicystyczności, podteksty lub przemilczenia są uwikłane w spory o polską przeszłość, tradycję, polską politykę historyczną. Rozważania Tuwima o Bogu Matywiecki wpisuje w dyskusję o pryncypiach współczesnej polskiej religijności, ale w innych pracach na ogół brak tego metafizycznego wymiaru, nierzadko biografie podminowuje zaś wątek rozliczeniowy. Odwołanie do archiwaliów, nad którymi ciąży tabu sięgające czasów peerelowskiej cenzury, staje się dla czytelników wartością samoistną przez samo przerwanie milczenia, o czym świadczy sukces książek Joanny Siedleckiej odzégnującej się zresztą od tradycyjnej biografistyki. W swoich cieszących się popularnością biograficznych rekonesansach Siedlecka tworzy „reporterskie, autorskie patchworki” w dużych partiach z cytatów, cudzych relacji, fragmentów materiałów dokumentarnych, również z archiwów IPN. Inne aspekty tego problemu – wykorzystywania biografistyki do bieżących sporów politycznych – odsłoniła dyskusja nad biografią Ryszarda Kapuścińskiego, której jednym z głównych ognisk stała się kwestia lustracji.

Do teczki IPN sięgnęli już autorzy pierwszego zarysu życia i twórczości światowej sławy pisarza, który wydano zaledwie w kilkanaście miesięcy po jego śmierci. Beata Nowacka i Zygmunt Ziątek

w studium *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza* manifestacyjnie ograniczyli narrację o jego życiu (częściowo zastępuje ją użyteczne kalendarium dołączone do książki – podobne zresztą znalazło się w aneksie do wywiadu-rzeczki z Kapuścińskim Witolda Beresia i Krzysztofa Burnetki *Nie ogarniam świata*), skoncentrowali się natomiast na „biografii twórczej”. W ich książce wydarzenia z życia prywatnego pojawiają się z rzadka i w tle, podporządkowane odpowiedzi na pytanie, jak Kapuściński stał się autorem *Cesarza* i zdobył prawdziwie światową sławę, jak zbudował własną twórczą tożsamość, jak przebiegała trudna i niezwykła metamorfoza dziennikarskiego wyrobnika, co prawda z ambicjami literackimi żywionymi od wczesnej młodości, w pisarza, prozaika wysokiej próby. Nie ma tu pieczołowicie odtwarzanych itinerariów reportera, ustalania szczegółów, a autorzy nie pretendują do wszechwiedzy: przyznają się, że niewiele lub prawie nic im nie wiadomo o podróżach Kapuścińskiego z lat dziewięćdziesiątych, o wielu okolicznościach, „życiowych przymusach”. Nie interesuje ich bowiem faktografia, powierzchnia zdarzeń, ale ich głębsze znaczenie. W tej biografii także przełamano wzorzec linearnej narracji – nie tyle przez odejście od porządku chronologicznego, ile wręcz przez pomniejszenie znaczenia dat, które stają się drugorzędne – jeśli nie trzeciorzędne – wobec doświadczenia historii, chociaż wyraźnie zostały zaznaczone punkty zwrotne w życiorysie. Rytmu nie wyznacza tu kalendarz, lecz społeczna atmosfera i przełomowe wydarzenia z najnowszych polskich dziejów.

Kapuściński jest ukazany przez pryzmat społecznych ról – „zdu-miewająco rozmaitych” i naznaczonych przynależnością pokoleniową. Proteuszowość bohatera sprawiła, że w biografii nie ma tonu definitywności, arbitralnego ferowania wyroków. Dla autorów decydująca jest właśnie kategoria przemiany, korespondująca z płynnością historii; ta płynność świata w metamorfozach kształtuje też ich sylwetkę Kapuścińskiego. W historii należy szukać klucza do zrozumienia bohatera i klucza jego samopoznania – „trajektoria historii pokrywa się z trajektorią życia reportera”. W swoich interpretacjach Nowacka i Ziątek skupili się na rekonstrukcji świadomości pisarza przede wszystkim jako człowieka odpowiadającego na wyzwania historii. Ich biografia udowadnia, że to uwewnętrznione

historyczne doświadczenie, a nie sprawność retoryczna, zadecydowało o ciężarze gatunkowym pisarstwa Kapuścińskiego.

W centrum książki, zgodnie z podtytułem, znalazła się jego twórczość, również ta hipotetyczna, rzeczy nienapisane, projektowane, ale nie spełnione. Słowo pozostawione przez pisarza jest dla autorów zasadniczym źródłem biograficznym – od początku akcentują w nim wymiar autobiograficzny; pisarz jest nie tylko narratorem, lecz i bohaterem swoich książek. (Biografom udało się szczęśliwie ominąć pułapkę „międzytekstowych form mowy pozornie zależnej”¹⁴ – wnikać w teksty, nie poddali się językowi Kapuścińskiego). Pryzmat literackiego dorobku, przez który ogląda się życie pisarza, to zresztą „złoty środek” i tradycyjna wprawdzie, ale najbardziej oczywista i uznawana metoda dotarcia do osobowości artysty porządkująca jego biografię¹⁵.

¹⁴ J. Margański dostrzegł to niebezpieczeństwo jako tłumacz monografii Henriego Crouzela *Orygenes*.

¹⁵ Znacznie bardziej radykalne, prowokacyjnie konserwatywne w perspektywie dzisiejszego literaturoznawstwa stanowisko zajął C. C. Barfoot, nazywając biografistykę zmorą współczesnej nauki o literaturze, wyrokując, że zapuszczanie sondy w życie prywatne twórców prowadzi do dzieł tandetnych. Barfoot przestrzega ostro przed gmeraniem w relacjach osobistych, nawet jeśli bohaterowie biografii zezwalają na taką ingerencję – kluczem do przeniknięcia w świat pisarza winien być korpus znaczących tekstów: „The recent revival of interest in literary biography is one of the bones, and certainly not the «honest bone», of modern literary studies. Too often the biographer, however accomplished, threatens to swamp literary texts and the art of reading with intrusive probes into the private lives of great writers, a prurience which occasionally may descend into such tawdry bioflicks as *Iris* or *Sylvia*. A corpus of significant texts should be enough to satisfy our proper desire to extend our own imaginations into the created worlds of other minds. Those texts and those imagined worlds we may properly associate with the cultural territory, including the social and political territory, of other writers and artists, both contemporary and in the past and in the future, but we should be wary of prying into the personal relationships, however «authorized», of the men and women whose minds are responsible for the verbal artefacts they have bequeathed us. The good reader «reads between the lines» by reading the lines. If some critics feel lost without their essential biographical tent poles, other academics can hardly move a step without taking with them a whole caravan of theoretical jargon, and they would feel naked and exposed without their terminological wrappings to wave in the air while their fingers wriggle quotation marks. To all of these positions, especially where they

Chociaż autorzy tej pierwszej monografii Kapuścińskiego nie unikali kontrowersji, nie pominęli lewicowego zaangażowania pisarza, jego przynależności partyjnej i *dossier* w IPN, burzę wywołał dopiero kolejny portret, *Kapuściński non-fiction* Artura Domosławskiego, rzecz sławna już przed wejściem na rynek księgarski, bo poprzedzona skandaliczną famą o rezygnacji Znak z wydania książki, a także o protestach wdowy po pisarzu, która twierdziła, że autor popełnił „masę nadużyć”, a także sprzeniewierzył się pierwotnemu projektowi¹⁶. Marketingową rolę odegrała też jej bezskuteczna próba zablokowania edycji i pozew sądowy pod zarzutem naruszenia prywatności oraz praw autorskich (mającym podstawę o tyle, że narracja Domosławskiego jest watowana często obszernymi, nawet kilkustronicowymi cytatami¹⁷). Pierwszy zarzut natomiast – naruszenia prywatności – mimo że wydaje się oczywisty w świetle dwóch rozdziałów, wywołał też głosy postulujące likwidację paragrafu, który zabezpieczając dobra osobiste, przejmuje niejako funkcję cenzury prewencyjnej¹⁸.

Sam autor poprzedził opowieść o Kapuścińskim pięcioma epigrafami, które mają określać jego filozofię biografistyki – z Marqueza,

involve young colleagues striving to establish their research credentials with post-structuralist, postmodernist, postcolonialist, post-secular, post-literary masters, one may be more or less sympathetic. Nevertheless, the clutter of biographical and theoretical knowledge too often distracts attention from what really matters – the text, whether it is of a novel or of a play or of a poem. (...) I resisted all offers on the principle that the less I know about an author's life, the more concentrated effort I will put into understanding the work, and that, on the whole, biographies of authors' lives are evasions of the work and distractions of the imagination"; C.C. Barfoot, *Edna St. Vincent Millay's Sonnets: Putting „Chaos Into Fourteen Lines”*, w: *Uneasy Alliance. Twentieth-Century American Literature, Culture and Biography*, red. H. Bak, Amsterdam–New York, 2004, s. 81–82.

¹⁶ Miał przedstawić polskim czytelnikom światowe znaczenie i popularność autora *Cesarza* pod roboczym tytułem *Kapuściński w oczach świata*.

¹⁷ Jak wyliczył krytykujący Domosławskiego Sławomir Popowski, cytaty zajmują 30% książki; S. Popowski, *Ta książka boli. A jeszcze bardziej dyskusja, którą rozpętała*, wypowiedź z 20 marca 2010 r.: http://wyborcza.pl/kapuscinski/1,104743,7646553,Slawomir_Popowski__Ta_ksiazka_boli__A_jeszcze_bardziej.html.

¹⁸ I. Janke, *Trzeba skreślić kneblujący paragraf*, „Rzeczpospolita” 2 marca 2010.

Lapidariów, Iana Burumy, Naipaula oraz biografa noblisty z Trynidadu: biografia ma uwzględnić trzy sfery życia – publiczną, prywatną i sekretną. Jest swoistą formą obcowania z wielkim człowiekiem, ale też drogą do głębszego zrozumienia pisarza, którego świadectwo życia stanowi zarazem świadectwo epoki wyrazistsze niż jego książki. Przy tym wysiłek biografa podlega organicznym niejako ograniczeniom, skazany na niepełność, niezupełność, cząstkowość, niemożliwość znalezienia uniwersalnego klucza, rozwiązującego ostatecznie zagadkę cudzego życiorysu: „Jesteśmy nazbyt skomplikowani, niekonsekwentni, by mogło to być prawdą”¹⁹. Jednak choć Domosławski zaczął książkę, jak na nowoczesnego biografa przystało, od stałego toposu gatunku, zaakcentowania nieuchwytności bohatera i własnej niewiedzy, w dalszym toku narracji o Kapuścińskim bynajmniej nie żywił wątpliwości²⁰, ale je zasiewał: „wiedząc wszystko, co się wie, nie potrafię opędzić się od pytań” (75) – z tą presupozycją najwyraźniej tylko retorycznych, bo jego deklarowana własna niewiedza w gruncie rzeczy pretenduje do omniscjencji zazwyczaj pod osłoną sugestii²¹.

Deklaratywnym próbom zrozumienia Kapuścińskiego przeczy proceder ustawicznego dyskredytowania jego samego i jego dzieła: biograf nie wkracza na ścieżki myślenia bohatera, od początku zaznacza dystans, już kiedy na wstępie zarysowuje napięcie między maską rozbrajającego uśmiechu, którą uważa za świadomie

¹⁹ A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Warszawa 2010, s. 9. Tylko jedno motto – z Kapuścińskiego – ma zaznaczone źródło. Dalej przy cytatach strona tego wydania.

²⁰ Strategie manipulacji Domosławskiego omówiła w podsumowaniu debaty nad książką Renata Gluza, w: *Domosławski non-fiction*, „Press” 2010, nr 4. Znamienne, że pojawiający się sporadycznie wątek autotematyczny, również stały chwyt biografistyki współczesnej, w którym Domosławski dzieli się wątpliwościami i wahaniem, wydał się autorce tak niekonsekwentny, że złożyła go na karb niedoróbek redakcyjnych.

²¹ Przy tym autor *Kapuścińskiego non-fiction* demonstruje często elitarność swojej wiedzy tajemnej – świadectwa, a nawet hipotezy, nie są potwierdzone nazwiskami, mają nierzadko charakter plotki, a tożsamości rozmówców, jeśli nie jest przedmiotem procederu nazywanego przez Anglosasów *name dropping*, czyli chwalenia się znajomościami, się nie ujawnia (esbek zaś jest elegancko nazwany Tłumaczem).

wypracowaną, a prawdziwym obliczem, które ma odsłonić demaskatorska książka. Dla Domosławskiego biografia stanowi *ex definitione* negatyw hagiografii (nie dostrzega innej możliwości), toteż strategia autorska polega na programowym i systematycznym odbrązawianiu sylwetki bohatera nie tylko przez ujawnianie jego intymnych sekretów, lecz przede wszystkim przez zakwestionowanie wizji świata i historii (począwszy od wspomnień z dzieciństwa), przez falsyfikowanie jego reporterskich relacji oraz autolegandy, którą Kapuściński według niego miał konsekwentnie tworzyć. Domosławski założył, że prawdziwego oblicza swego bohatera nie mógł znać we wzajemnych przyjacielskich, prywatnych i bliskich kontaktach, chociaż nie ukrywa, że praca nad biografią miała charakter osobisty (przynajmniej w punkcie wyjścia) i że zmieniła również jego, że dzięki niej „chyba zrozumiał więcej”, inaczej ocenia też Kapuścińskiego. Jednakże obraz biografu w tej książce jest bardzo mało wyrazisty, sztuczny, jak sztucznie naiwne wydają się jego zdziwienia (pasją, którą można odczytać z książki, to rozmowy ze sławnymi dziennikarzami). Jego dyskurs jest naznaczony brakiem szczerości (jeśli nie hipokryzją).

W centrum biograficznej narracji znajduje się opowieść o tym, „jak się robiło karierę w Polsce Ludowej; za jakie sznurki trzeba było pociągnąć, do kogo się uśmiechnąć, jaką cenę zapłacić” (13). Autor wyklada tu w przejrzysty sposób rzeczy podstawowe, rudymentarne, napisane z myślą o czytelniku, który ma bardzo ogólnikową wizję polskiej problematyki, nikłą orientację w zawiłościach najnowszej historii Polski²². Tworzą one swoisty „PRL dla początkujących”. Potencjalnym adresatem tej książki wydaje się cudzoziemiec²³, ktoś

²² To takiemu czytelnikowi autor wyjaśnia: „Legendarny opozycjonista wobec reżimu Polski Ludowej, Adam Michnik...” (126) – wspominając Jacka Kuronia, nie czyni *nota bene* podobnej prezentacji. Remigiusz Grzela w krytycznej recenzji przypuszczał nie bez racji, że książka Domosławskiego została napisana „na przekładę”. Złagodzone jednak opis władzy, która nawet w liberalnym gierkowskim okresie miała na koncie przynajmniej kilka mordów politycznych wśród opozycji, złamanych charakterów nie licząc, i zachowano swoistą optykę wschodnioeuropejską (mówi się tu o działaniach CIA w krajach Trzeciego Świata, nie istnieją tam agenturalne operacje KGB).

²³ *Nota bene* książka nie została oczyszczona z anglicyzmów takich jak uporczywie i wielokrotnie pojawiające się „zakładanie cudzych butów”.

taki jak amerykański dziennikarz Mark Danner, który wyznaje autorowi: „Nie mam pojęcia, jak się żyło w Polsce w czasach realnego socjalizmu ani jak bardzo trzeba było lawirować, by pisać sensowne rzeczy” (236).

Dyskusja, czy raczej pełna emocji kilkutygodniowa awantura w mediach wokół bestselleru Domosławskiego, przekraczająca zresztą granice Polski, stała się w dużej części ukrytym sporem o polską przeszłość i współczesność, w którym zacierały się różnice między środowiskami, stanowiskami politycznymi i grupami pokoleniowymi; podział – by wziąć pod uwagę tylko dwa najważniejsze opiniotwórcze dzienniki – przebiegał nie między „Rzeczpospolitą” a „Gazetą Wyborczą”, lecz wewnątrz redakcji. Znamienne, że w macierzystej placówce dziennikarskiej Domosławskiego najbardziej krytyczne, a jednak obiektywne, głosy w debacie zdawały się należeć do obserwatorów z zewnątrz – Martina Pollacka i mieszkającej w Holandii Polki Ewy van den Bergen-Makala, którzy przeciwstawili się gremialnym pochwałom. Zainteresowanie publicystyki ogniskowało się wyraźnie wokół kilku newralgicznych punktów, między innymi sprawy kontaktów Kapuścińskiego z przedstawicielami peerelowskiego partyjnego establishmentu oraz służby bezpieczeństwa. Książkę zdeklarowanego przeciwnika lustracji przyjęli z entuzjazmem zwolennicy tego samego stanowiska, którzy w rozdziale *Teczka* odnaleźli raczej argumenty za bezzasadnością i bezcelowością powrotu do przeszłości; inaczej zresztą odczytało *Kapuścińskiego non-fiction* środowisko „Krytyki Politycznej”, obwołując biografię autentycznego lewicowca biblią młodej lewicy²⁴. Jednak mimo że lustracja pojawia

²⁴ Stanowisko to reprezentuje Bartosz Machalica: „Domosławski podważa dominującą alternatywę postrzegania PRL-u, a w szczególności jawnego bądź tajnego w PRL zaangażowania. Do tej pory mieliśmy do wyboru lustratorów, którzy mówili, że przynależność do partii komunistycznej lub współpraca z komunistycznymi służbami były aktem kolaboracji, zdrady narodowej, a w najlepszym wypadku dowodem moralnej karłowatości. Obóz antylustracyjny 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. Domosławski mówi: a figa! Kapuściński 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 bo wierzył w socjalizm! I co gorsza z tej wiary do

się w książce jako strach i lęk, prawicowy „oreź w walce o władzę, prawie nigdy z intencją poznania dziejów powojennej Polski, mechanizmów systemu, rozumienia ludzkich biografii” (495), prawem paradoksu biografia została przychylnie przyjęta przez zwolenników lustracyjnych procedur, akceptujących z góry antyhagiografizm wizerunku uznanego autorytetu; Bronisław Wildstein jeszcze przed premierą wydawniczą oskarżał o cynizm raczej Kapuścińskiego niż jego biografę²⁵.

Książd Adam Boniecki, naczelny „Tygodnika Powszechnego”, również obdarzając książkę pochwałami, uznał tę debatę za wyjątkowo interesującą, stanowiącą szczególnie „zapis mentalności naszej epoki”²⁶, z pewnością zresztą wart osobnego sprawozdania i analizy. Jednak dyskusja uwikłana w historyczny spór o zasadność i bezzasadność lustracji zepchnęła na margines problem książki Domosławskiego jako biografii, chociaż odegrała wyjątkową rolę w promocji biografistyki, umieszczając znienacka ten gatunek na proscenium polskiej sceny literackiej. Sławomir Popowski w swojej krytyce zaliczył biografię Domosławskiego do publicystyki, nie biografistyki – dyskurs biograficzny wchłonął tu dyskursy doraźne, gazetowe²⁷.

końca życia się nie wyleczył. Wydawało się, że terapia była skuteczna, ale przed śmiercią przyszły nawroty lewicowości” (<http://www.krytykapolityczna.pl/BartoszMachalica/Piesek-Lulu-sika-na-orientalizm-/menu-id-195.html>).

²⁵ B. Wildstein, *Lewica, Kapuściński, PRL*, „Rzeczpospolita” 24 lutego 2010. Por. też inne teksty na tych łamach, przychylnie Domosławskiemu: Krzysztofa Masłonia, który w książce o Kapuścińskim ujrzał z satysfakcją próbę odklamania oficjalnego, wypreparowanego, a więc bezwartościowego biogramu „znaczonego świetnymi książkami” pisarza (*Zerwane przedstawienie „Króla Ryszarda”*, „Rzeczpospolita” 26 lutego 2010. Masłoń nawiązał tu do swego poprzedniego tekstu, *Dziwne milczenie Ryszarda Kapuścińskiego*), oraz Pawła Bravo, który wskazał mocny punkt książki – opowieść o życiu peerelowskich elit (*PRL we własnych butach*, „Rzeczpospolita” 4 marca 2010). Piotr Semka natomiast wyłamał się z chóru pochwał i w rozdziałach o karierze Kapuścińskiego w PRL-u dostrzegł usprawiedliwienie i uzasadnienie konformizmu (*Pochwała peerelowskiego konformizmu*, „Rzeczpospolita” 23 lutego 2010).

²⁶ Zob. A. Boniecki, *Spór o Kapuścińskiego: życie pomników*, zapis na blogu „Tygodnika Powszechnego” z 2 marca 2010: http://tygodnik.onet.pl/0,42270,zycie_pomnikow,komentarz.html. Potem jednak wycofał się z tej aprobaty, jak świadczy jego głos w dyskusji zrelacjonowanej przez Renatę Gluzę: *Uwiedzeni*, „Press” 2010, nr 4.

²⁷ Już Woolf wieściła biografii życie o mniejszym stopniu intensywności, bardziej nietrwale, właśnie z racji posługiwania się doraźnym, gazetowym dyskursem.

Z drugiej strony pojawiły się głosy, że Domosławski napisał „pierwszą polską biografię”. W istocie horyzont autora znajduje się nieco poniżej rzetelnego dziennikarskiego warsztatu. Andrzej Lubowski, oceniając książkę z amerykańskiej perspektywy, wytknął manipulacje w wywodzie, ale też poruszył kwestię przyszłości podobnych przedsięwzięć: „Uważam, że osąd moralny książki Domosławskiego, wydarzenia wydawniczego i zapewne sukcesu kasowego, jest ważny dla standardów dziennikarskich, dla jakości i reputacji profesji reportera i biografy”²⁸.

Jednym z głównych punktów zapalnych dyskusji była wiarygodność Kapuścińskiego jako dziennikarza, sztuczna – bo dawno rozwiązana w teorii i praktyce – kwestia literackiej strony reportażu; natomiast jeśli w debacie pojawiała się refleksja nad rzemiosłem biografy, dotyczyła głównie dwóch rozdziałów i stopnia niedyskrecji w odsłanianiu prywatności bohatera. Inkryminowane rozdziały, dotyczące najbardziej prywatnego życia Kapuścińskiego, nie zostały bynajmniej gremialnie potępione, choć dyskwalifikowali je nawet entuzjaści książki tacy jak Jacek Żakowski; jednak na łamach „Gazety Wyborczej” pojawiły się głosy chwälące Domosławskiego za przełomową odwagę w odsłanianiu spraw intymnych, za przedstawienie sylwetki bohatera w jej pełni, sondowanie dotąd zapoznanych obszarów. W dodatku literackim do „Tygodnika Powszechnego”, podejmującym dyskusję o biografistyce, Michał Paweł Markowski pisał o prawie ochrony życia, ale też i prawie dostępu²⁹. W „Rzeczpospolitej” Piotr Semka wprost opowiedział się za „staroświeckim skonfundowaniem” Alicji Kapuścińskiej czy wydawców ze Znak, ale akceptacja wątku lustracyjnego sprawiła, że Krzysztof Masłoń przyjął tę książkę z dobrodziejstwem inwentarza, również z kontrowersyjnymi wycieczkami w życie prywatne pisarza. Podobnie Paweł

²⁸ A. Lubowski, *Fakty i fikcja*, „Gazeta Wyborcza” 5 marca 2010.

²⁹ Jakkolwiek nie wspominał o książce Domosławskiego, jego stanowisko wyrażało zdanie: „żyj tak, żeby potem nie trzeba było zabijać wdowy po tobie, by napisać twoją biografię. Kuszące przykazanie i na dodatek bardzo miłosierne”; M.P. Markowski, *Cień biografy*, „Tygodnik Powszechny”, magazyn literacki „Książki w Tygodniku” 2010, nr 3.

Bravo nie dostrzegł złej woli: „autor ledwo musnął kwestie związków miłosnych i przygód z kobietami, nie wykazując przy tym plotkarskiej ekscytacji”³⁰. *Nota bene* inny krytyk literacki „Rzeczypospolitej”, Bartosz Marzec, zganił upublicznianie spraw intymnych i rodzinnych w biografii, broniąc zarazem naturalności uśmiechu Kapuścińskiego przed zawołanymi zarzutami hipokryzji i oportunistu³¹.

W wymianie stanowisk na łamach „Gazety Wyborczej” w mniejszości znaleźli się oponenci Domosławskiego, przytaczający argumenty dowodzące tabloidyzacji jego książki – Remigiusz Grzela czy Tomasz Łubieński. W istocie autor *Kapuścińskiego non-fiction* wszedł na szlak przetarty przez Joannę Siedlecką, jeszcze efektowniej odnajdując się w roli „literackiego paparazzo”³². Jednakże autorka *Pana od poezji*, która w książce poświęconej Zbigniewowi Herbertowi nie ukrywa antybrązowniczego, antywernikowego i demistyfikującego zamiaru, sięga często do unikatowych materiałów i świadectw, powstrzymuje się też od całkowicie jednoznacznych, rozstrzygających wniosków i niejednokrotnie zostawia ostatnie słowo bohaterowi, mimo że nie waha się przed odsłanianiem najbardziej intymnych sfer jego życia, wprowadzając do biografii tematykę znaną skądinąd z plotkarskich mediów. *Pan od poezji* zresztą również wpisał się w polityczne lub quasi-polityczne polemiki, które instrumentalizowały poetę; jeszcze wyraźniejsze stanowisko Siedlecka zajęła w *Kryptonimie „Liryka”*, upominając się o „odpowiedzialność za komunizm” i weryfikację zmitologizowanych już teczek w IPN. Przy czym Siedlecka, nawet skupiając się na literackich, środowiskowych plotkach, na ogół nie podważa znaczenia swoich bohaterów dla literatury, a pęd do odsłonięcia tego, co ukryte, wydaje się powodowany głównie namiętną ciekawością czy też pragnieniem smakowitego szczegółu. Domosławski, który znacznie częściej niż archiwaliami

³⁰ P. Bravo, *Dziki kraj czeka na Bonę*, „Rzeczpospolita” 27 lutego 2010.

³¹ B. Marzec, *Nieodgadniony uśmiech pana Ryszarda*, „Rzeczpospolita” 17 lutego 2010.

³² Taki zarzut wysunął wobec Joanny Siedleckiej Leszek Żuliński, recenzując jej *Oblawę* w „Twórczości”; wkrótce stał się jednym z negatywnych bohaterów *Kryptonimu „Liryka”*.

posługuje się relacjami z prywatnych rozmów, a nawet insynuacjami, wielokrotnie próbując udowodnić Kapuścińskiemu – czy tylko zasugerować – zawodową niewiarygodność, w jeszcze większym stopniu nie zdaje sobie sprawy z tego, co ujął Czechow (w opowiadaniu *Dama z pieskiem*): „Bo życie osobiste opiera się na tajemnicy i może po części dlatego kulturalny człowiek tak nerwowo zabiega o poszanowanie prywatnych tajemnic”. Skądinąd problem prywatności bohatera zawsze przysparzał biografom problemów. Virginia Woolf, stwierdzając, że „biografię robi się z pomocą przyjaciół i faktów”, zauważała, że „wdowa i przyjaciele byli uciążliwymi nadzorcami”³³ już w epoce wiktoriańskiej, nieporównywalnie łagodniejszej od czasów współczesnych, kiedy dyskurs o sprawach prywatnych jest kształtowany przez wzorzec tabloidu. Niemniej jednak autorka *Sztuki biografii* moderowała swój postulat nie tylko obawą przed procesami o zniesławienie, lecz też „względem na ludzkie uczucia”³⁴.

Odmienną postawę niż Domosławski przyjął natomiast Bogusław Kierc, autor biografii *Rafał Wojaczek. Prawdziwe życie bohatera*, a także przyjaciel tragicznie zmarłego poety, mający bezpośredni wgląd w intymne sfery jego życia. Już na początku opowieści Kierc odsłania swoje moralne wątpliwości, które wynikały z podwójnej roli: dawnego powiernika i biografą:

Niektóre zdarzenia znam z jego szczegółowych relacji. I choć mógłbym przypuszczać, że wśród nich są i takie, które powierzył mi, bym je „spożytkował literacko” – w niczym nie czyni to oczywistym mojego postanowienia, że tak właśnie mam je tutaj „spożytkować”³⁵.

Książka, od początku wyznawcza wobec poezji Wojaczka, wcale nie idealizuje poety: „Nie zamierzam pisać ani apoteozy, ani hagiografii”. Kierc, podobnie zresztą jak Matywiecki, sięga tu do kategorii losu, określając „genialnego poetę” jako „wrednego i marnego aktora. W roli, którą sam sobie wyznaczył, czytając tekst losu” (11). Biograf

³³ V. Woolf, *Sztuka biografii*, dz. cyt., s. 330.

³⁴ Tamże, s. 336.

³⁵ B. Kierc, *Rafał Wojaczek. Prawdziwe życie bohatera*, Warszawa 2007, s. 11. Dalej w nawiasie numer strony tego wydania.

dostrzega też jednak cierpienie związane z tą grą z losem, rany zadawane sobie i bliskim. Nie epatuje chuligańskimi i bandyckimi, alkoholowymi i erotycznymi ekscesami Wojaczka, ale też ich nie pomija – ogląda je zawsze w perspektywie poezji, która w swej prowokacyjności przelicytowuje zresztą życiowe wybryki poety. Dyskretna i współczująca postawa Kierca nie osądza człowieka, oddziela rolę od esencji charakteru, przypominając, że sam Wojacek był własnym surowym sędzią. I podobnie jak w książce Beaty Nowackiej i Zygmunta Ziątka o Kapuścińskim, w centrum tej biografii znalazła się twórczość. Nawet prowokujący podtytuł: *Prawdziwe życie bohatera*, nie pretenduje do jedynej prawdy o człowieku, lecz został wzięty z tytułu wiersza Wojaczka (kompozycyjne ramy całej opowieści nadał zaś inny utwór).

Poezja służy tu za przejmujący dokument doświadczenia egzystencjalnego. Książka otwarcie jest oparta na paradoksach:

Nie zamierzam więc niczego „obiektywizować” ani powściągać własnej nieufności wobec uzurpatorskich zapędów opisywacza życia i twórczości człowieka, z którym się bywało dość blisko. (...) Będę o nim opowiadał. Tę jeszcze jedną bajkę (10–11).

Własna pamięć biografistyki służy za tło rekonstrukcji atmosfery, miesza płaszczyzny czasu, dąży do naiwnego uobecnienia, niemożliwej intensywności, ale to sam bohater opowieści Kierca „wytoczył jej szlak” (118). Dominuje tu perspektywa podobania się cieniowi, intymny dialog z bohaterem, a „hermeneutyka podejrzeń” nieufnie egzaminuje przede wszystkim własną postawę biografistyki.

Książki Kierca i Matywieckiego, książki o Kapuścińskim dowodzą, że kluczowe znaczenie ma właśnie świadomość piszącego, który dokonuje wyborów i porządkuje cudze życie według własnych, subiektywnych kryteriów; uczciwość nakazuje przedstawiać je w pełnym świetle, a przynajmniej nie zakłamywać. Biografistyka wydaje się więc jeszcze bardziej niemożliwa, trudna, bolesna dla samego biografistyki – jak każda próba ustanawiania sensu zarazem własnego i cudzego życia. Jediną pociechą będzie mu wiedza, że istnieją jeszcze inne scenariusze, inne odpowiedzi, inne pytania.

Summary

The present text is an attempt to define new tendencies in the Polish biographical studies by searching for the anticipation of changes in literary achievements of European modernism (Pirandello, Woolf). The author analyzes selected writers' biographies which best illustrate and make use of such changes within the genre as abandonment of the linear chronology or autothematism of the discourse characterized by cognitive doubts, awareness of its limitations (Piotr Matywiecki's *Twarz Tuwima*, Boguław Kierc's *Rafał Wojaczek*) but also tabloidization. In her analysis, Kiślak refers to the case of Artur Domosławski's book *Kapuściński non-fiction* and by summarizing the discussion around the biography, she shows paradoxes of its reception reflecting the Polish reality of the 21st century.

ZYGMUNT ZIĄTEK

Reportaż jako literatura

Coraz częściej i coraz wyraźniej docierają do nas sygnały, że reportaż jest dziś traktowany jako literatura – zarówno przez tych, którzy go piszą, jak i przez tych, którzy go czytają. Szczególnie znamienne, świadczące o jakimś istotnym przemieszczaniu się gatunku jest samopoczucie twórców. Dlaczego właśnie ono? Bo mimo iż najwybitniejsi reportażyści od zawsze, tzn. w Polsce od lat trzydziestych XX wieku, aspirowali do „literackości”, to raczej nie łudzili się, że świat literatury uważa ich za „swoich”. Odżywająca co pewien czas opozycja „dokumentu” i „literatury”, „faktu” i „fikcji” (które każda epoka rozgraniczała na nowo i po swojemu), lokowała ich nieuchronnie po stronie dziennikarskiego piarstwa faktograficznego. Jeszcze Hanna Krall i Ryszard Kapuściński zgłaszali uzasadnione pretensje w tej mierze. Dzisiejsi twórcy reportażu – średniego obecnie i najmłodszego pokolenia – po raz pierwszy do owej mitycznej „literackości” nie muszą aspirować, mają poczucie naturalnej do niej przynależności. W ich świadomości reportaż całkowicie wyemancypował się już z dziennikarstwa, przeszedł na stronę literatury, i jeśli wikła się jeszcze w dawne podziały, to jest już raczej w opozycji do gatunków gazetowych. Wojciech Jagielski, autor sławnych książek o Afganistanie i Czechenii, miał stwierdzić podczas niedawnego spotkania:

Teraz reportaż przeżywa swój wielki czas – może nie tyle w gazetach, co w literaturze. Reportaż jest i będzie! Nie jest powiedziane, że będzie się cieszył opinią najlepszego gatunku dziennikarskiego. Reportaż będzie w niszy, ale nie kojarzmy niszy z marginesem. Będzie w niszy elitarnej¹.

¹ G. Michalski, *Dinozaur reportażu w Krakowie*, *literatura.dlastudenta.pl*, 17.12.2008.

Uderzające, jak dzisiejsze pojmowanie reportażu i jego sytuacji zaczyna przypominać rozumienie ambitnej literatury, zagrożonej w oczach obrońców najpierw przez rozwój kultury masowej, a potem przez inwazję nowych mediów. „Mówią o nim: gatunek arystokratyczny. Wymaga czasu, gruntownej dokumentacji, kosztownych delegacji (...), żąda cierpliwości i nieustannego poszukiwania formy” – stwierdza autorka wrywkowej sondy² przeprowadzonej w 2005 roku wśród dzisiejszych tuzów reportażu i redaktorów najważniejszych tygodników. Potwierdza ona, że reportaż kojarzy się obecnie przede wszystkim właśnie z wyrafinowaniem formalnym („Czytelnik nie jest zainteresowany długimi tekstami o wyszukanej formie” – stwierdza redaktor „Przekroju”), zdolnością docierania do prawd ogólniejszych („Coraz rzadziej natrafiam na klasyczny reportaż, który poprzez sytuacje jednostki pokazuje ogólniejszy problem” – powiada Jerzy Morawski, czołowy reportażysta „Rzeczypospolitej”), koniecznością osiągnięcia poziomu, który właściwie eliminuje go z gazety („Świat przyspieszył – wyjaśnia redaktorka „Polityki” – Gazetę czyta się w tramwaju albo przed snem. Kto chce wrażeń artystycznych, kupi książkę”). Reportaż nie kojarzy się więc dziś ani z koniecznością nadążania za biegiem wydarzeń, ani z demaskatorskim dążeniem do pokazania, jak jest naprawdę, ani z potrzebą docierania do nowych faktów i ich aktualnościową interpretacją. Nie kojarzy się z tymi i innymi atrybutami reportażu – takimi jak postulat zachowania jednostkowego, naturalnego wyglądu „faktu” – które do niedawna zdawały się składać na jego rację istnienia. Reportaż nie może już niejako istnieć poza sferą wartości określanych jako literackie i samo to, że – pomimo nich! – może być jeszcze reportażem, domaga się uzasadnienia. „Bo czy reportaż nie może być literaturą? – pyta Wojciech Tochman – Czy reportaż traci swoją naturę i tożsamość tylko dlatego, że jest dobry, wybitny, że jego autor dba o formę i język?”³.

Głównego sprawcę zasygnalizowanego stanu rzeczy nietrudno wskazać. To prawie całkowite już usunięcie reportażu z tygodników,

² Por. M. Wyszynska, *Życie wielokrotnie*, „Press” 2005, nr 5, s. 42–45.

³ W. Tochman, *Twórcze pisanie niefikcyjne*, www.tochman.com.pl, 1.02.2007.

gazet i ich tygodniowych dodatków, wymuszone koniecznością konkurowania tychże z informacją telewizyjną i internetową. Chodzi zarówno o obrazowość, naoczność, fotograficzną wierność relacji, jak i o jej szybkość, równoznaczną w najważniejszych przypadkach z relacją na żywo. (Uważa się, że wojna wietnamska była ostatnim wielkim wydarzeniem, podczas którego reportaże prasowy mógł konkurować z przekazem telewizyjnym, bo ten był jeszcze bardzo drogi i na dotarcie do Stanów potrzebował pełnej doby). Prawie wszyscy uczestnicy wzmiankowanej ankiety doświadczyli rozmaitych nacisków wypychających ich z prasy: niemożliwych do spełnienia limitów objętości i terminów, bolesnego poczucia braku zainteresowania czytelników, nieopłacalności wysiłku włożonego w przygotowanie solidnego tekstu. Właśnie zminimalizowano udział reportaży w Wielkim Formacie, dodatku do „Gazety Wyborczej”, który do niedawna nosił podtytuł „Magazyn reporterów” i uchodził za ostatni skansen reportaży, a i to dla tych, którzy mają inne źródła utrzymania, najlepiej akcje Agory albo programy w telewizji. Tymczasem usunięcie reportaży z prasy oznacza przecięcie jego dziennikarskiej pępowiny, pozbawienie przekazu wymogu aktualności i naoczności, wymusza znalezienie innych racji istnienia.

Oczywiście to odchodzenie od dziennikarskiej aktualności wymuszone rozwojem nowych mediów jest zjawiskiem powszechnym i bez trudu można zilustrować je przykładami z innych współczesnych literatur⁴. Aby jednak zrozumieć, dlaczego tak, a nie inaczej ukształtowało się ono w Polsce, musimy najpierw zorientować się, jak nowa generacja polskiego reportaży, odbudowująca ten gatunek po blisko dziesięcioletniej przerwie spowodowanej stanem wojennym i jego konsekwencjami, została przygotowana do współczesnych wyzwania przez mistrzów poprzedniego pokolenia. W tym celu trzeba cofnąć się do lat siedemdziesiątych, ostatniego – z powodu

⁴ Przykłady książek *Terytorium Komanczów* Artura Perez-Reverte oraz *Powiedzial mi wróżbita. Lądowe podróże po Dalekim Wschodzie* Tiziana Terzaniego autor niniejszego tekstu przedstawił w szkicu *Śladami mistrza. Znaczenie Kapuścińskiego w nowej sytuacji polskiego reportażu*, w: *Metamorfozy podróży. Kultura i tożsamość*, red. J. Sztachelska, Białystok 2012.

okoliczności historycznych – okresu funkcjonowania gatunku przed nadejściem epoki mediów elektronicznych.

I

Szczególnie wymowne dla sytuacji polskiej i szczególnie doniosłe dla przyszłości było w tamtych latach zbliżenie reportażu i świadectwa. Pomogło ono czy zaszkodziło odnalezieniu się młodego polskiego reportażu w nowej sytuacji lat dziewięćdziesiątych i następnych? Zauważmy najpierw, nie wchodząc zbyt szczegółowo w kwestię podobieństw i różnic, że świadectwo, generalnie rzecz biorąc, było czymś innym niż reportaż i wchłonięcie jego doświadczenia przez pisarstwo reportażowe nie mogło nie mieć ważnych konsekwencji. Siłą świadectwa, podobnie jak siłą reportażu, jest osobista obecność autora w tekście – z imieniem, nazwiskiem, prawdziwą biografią poświadczającą wiarygodność przekazywanych treści. Ale relacja świadka – który najczęściej staje się uczestnikiem ważnego wydarzenia z przypadku i konieczności, a nie z wyboru, i który nie musi znać ani rozumieć całości tego doświadczenia, lecz jedynie zdać wiarygodną relację z przeżycia jego fragmentu – jest z punktu widzenia reportażu czymś mocno niepełnym. Reportażysta ma bowiem wobec relacjonowanego zdarzenia czy zjawiska zadania interpretacyjne, najczęściej dokonuje wyboru tematu i przygotowuje się do niego. Wiemy jednak, że dla ogromnych obszarów doświadczeń XX wieku, przede wszystkim dla doświadczeń II wojny, świadectwo jej ofiar, jako dokument przeżycia właśnie, stało się podstawowym źródłem wiedzy, rozumienia oraz przesłaniem moralnym. Ustanowiło nowe kryteria wiarygodności, stanowiące wyzwanie dla innych odmian pisarstwa. Wyzwanie świadectwa czekało na podjęcie go przez reportaż do lat siedemdziesiątych. Dlaczego tak długo? Odpowiedź tkwi chyba w przemianach samego świadectwa, które zdążyło w tym czasie – wskutek konfrontowania przeżycia autorów z doświadczeniami innych kręgów wojennej martyrologii, a także wskutek nieustającego dążenia do zdefiniowania istoty wojennego zła czy, inaczej mówiąc, najważniejszych historycznie wyróżników ostatniej wojny (którymi coraz wyraźniej stawały się losy ofiar) – przeobrazić się, w jakiejś części, w świadectwo wieku,

świadcstwo historii. Jako rozliczenie o charakterze nie tylko osobistym, ale i uniwersalnym znalazło się na tym poziomie piśmiennictwa, które z uwagi na swoje sensy czy znaczenia należy do literatury, choćby i „literatury faktu”, bez względu na rodzaj, jaki reprezentuje. Potwierdza to upowszechnienie się określenia „literatura świadcząca”, do której zaliczono między innymi powstały z rozmów Czesława Miłosza z Aleksandrem Watem *Mój wiek*, *Rozmowy z katem* Kazimierza Moczarskiego, *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Miirona Białoszewskiego czy najbardziej faktograficzne utwory Henryka Grynberga.

Świadcstwo miało więc w latach siedemdziesiątych rangę literacką i jako takie właśnie oddziaływało na Hannę Krall, Ryszarda Kapuścińskiego, Krzysztofa Kąkolewskiego – wymienianych wtedy „zaledwie” w pierwszej dziesiątce polskiego reportażu – odmieniając zasadniczo ich pisarstwo. Wydaje się to zgodne z dotychczasową logiką rozwoju reportażu zwanego literackim, który poszerza swoje możliwości, wchłaniając kolejne doświadczenia prozy. Warto podkreślić, że każdy z wymienionych twórców skorzystał z inspiracji świadctwa na własny sposób, co znowu potwierdza fakt, że przemiany reportażu są dziełem wielkich indywidualności pisarskich – ich koncepcji rozumienia i uprawiania tego gatunku.

Najbliższa temu, co było szczególnie ważne i charakterystyczne dla świadctwa lat siedemdziesiątych – dramatyzmowi późnego docierania do trudnej prawdy, wydzieranej rozmówcy z gardła w trakcie długotrwałych rozmów nagrywanych najpierw na taśmie (tak powstawał między innymi *Mój wiek* Wata i częściowo *Pamiętnik* Białoszewskiego) – była Hanna Krall. Dotąd słygnęła ze sztuki wynajdywania i odkrywania w cierpliwej, intymnej rozmowie prywatnych światów budowanych jakby na przekór wielkiej historii, teraz zamieniła ją w umiejętność wydobywania i nobilitowania doświadczeń spychanych w cień czy raczej – jak będzie z upodobaniem powtarzać – w czerń historii przez jej oficjalną wykładnię. W *Zdażyć przed Panem Bogiem* udało jej się skłonić do rozmowy Marka Edelmana, ostatniego dowódcę powstania w getcie warszawskim, który milczał od lat trzydziestu (od czasu opublikowania relacji *Getto*

walczy w 1946 roku) i który nabytym w ten sposób dystansem gwarantował, że spojrzy na swoje doświadczenie z nowej, rozległej perspektywy, istotnie perspektywy świadka wieku. Do bardziej rygorystycznego podporządkowywania reportażu formule świadectwa, a zarazem do przekraczania – w stronę literatury – granic reportażu, jaki do tej pory uprawiała, Krall przejdzie w tekstach pisanych już po sierpniu '80 (w większości zostały one opublikowane w tomie *Trudności ze wstawianiem*), prezentujących bohaterów nowych wydarzeń o historycznej randze. Autorka sugeruje, że jej rola ogranicza się teraz do spisywania tego, co owi współcześni twórcy historii sami o sobie powiedzą lub co da się powiedzieć jakby w ich imieniu, z perspektywy cząstkowego, ale głęboko osobistego przeżycia doświadczeń zbiorowości. Usunięcie jawnych zabiegów interpretacyjnych zostało jednak zrekompensowane wyborem i montażem wypowiedzi, a także ich językowym ukształtowaniem, bliskim czasem wysmakowanej stylizacji. Niektóre z tych relacji okazały się gotowym materiałem scenicznym. Jedną z nich, prezentującą działacza podziemia Wiktora Kulerskiego na tle publicznej działalności ojca oraz dziadka (*Ojcowie i synowie*), skomponowana wyłącznie z cytowanych wypowiedzi pisanych i mówionych, prawie niczym już nie różni się od wielogłosowej mikropowieści. Ważnym etapem tego kierunku przekształceń pisarstwa Hanny Krall są dwie powieści (*Sublokatorka* i *Okna*), w których podjęła próbę sprostania wyzwaniu (i swojemu wyobrażeniu świadectwa) już w imieniu własnym: kogoś, kto jako dziecko przeżył Holocaust, i kogoś, kto jako dojrzała dokumentalistka przeżywa stan wojenny. Ostatecznie jednak Krall oddała głos innym – powróciła na stałe do prozy reportażowej, podporządkowując ją jednak całkowicie misji świadectwa: ocalenia pamięci polsko-żydowskiej przeszłości i pamięci Holocaustu. Niejako w zastępstwie tych, którzy sami o sobie nie mogą opowiedzieć, rekonstruuje kolejne jednostkowe i zindywidualizowane losy ofiar i ocalonych, mogące zaświadczać o tym, co się stało.

Całkiem inną odpowiedź na wyzwanie świadectwa odnajdujemy w latach siedemdziesiątych w tekstach Ryszarda Kapuścińskiego, który był w tym czasie na ogół reporterem „wydarzeniowym”, relacjonującym wojny, przewroty, rewolucje w różnych gorących miejscach

globu. Dla Kapuścińskiego rozmowa stanowiła ważny etap „zbierania materiału”, ale traciła znaczenie na etapie pisania (zwykle wyraźnie oddzielnym od tego pierwszego) i formułowania przesłania reportażu, które brał na siebie – najpierw jako zaangażowany uczestnik, potem jako bezradny obserwator niezawinionego cierpienia rzesz ludzi przemocą wplątanych w nieoczekiwane obroty historii. Właśnie utrata optymizmu historiozoficznego i związanej z nim perspektywy interpretacyjnej kazała autorowi poszukiwać możliwości zrozumienia ofiar niezawinionych nieszczęść i płaszczyzny solidarności z nimi przez sytuacyjne upodobnienie się do ich położenia – między innymi przez zdanie się na podobną łaskę losu i przypadku. W świetle reportażu z lat siedemdziesiątych widać, jak często Kapuściński pozwalał na to, aby dać się zaskoczyć nieprzewidzianemu zbiegowi okoliczności (i robić coś innego, niż zamierzał), trafić gdzieś przypadkiem, zgubić się, zobaczyć coś nadprogramowego, a nawet stać się uczestnikiem wydarzenia niezgodnie ze statusem dziennikarza i w sposób niebezpieczny dla życia. Wiedza zdobyta w ten sposób i przekazana innym odznacza się pewną cząstkowością, ale i wiarygodnością wynikającą z pozbycia się dystansu profesjonalnego obserwatora, zawiera ponadto element spłaty moralnego zobowiązania wobec tych, którzy pozwolili mu na uczestnictwo we własnym losie, daje poczucie misji.

Razem z podejmowaniem przez Kapuścińskiego zadań, problemów i dylematów świadectwa oraz kreowaniem obrazu siebie samego jako nieprofesjonalnego świadka i uczestnika wydarzeń, narasta literackość jego pisarstwa. Nigdy jednak nie przeobrazi się ono, nawet przejściowo, w powieść czy inną odmianę prozy beletrystycznej. Na początek zbliży się do tej odmiany literatury dokumentu osobistego, którą stworzyli w tym czasie pisarze „zmęczeni fabułą”, wyzwalający się ze zużytych, jak to odczuwali, fikcji fabularnych i ideologicznych. Efekt zbliżony do „łże-dzienników”, „pamiętników moich książek” itp. Kapuściński osiągnął przy tym w prostszy, można powiedzieć, sposób, nadając swojemu pierwszemu wyborowi reportażu *Wojna futbolowa* (1978) formę pamiętnika napisanych i nie-napisanych tekstów, obejmującego opis okoliczności, które towarzyszyły powstawaniu tekstów włączonych do tomu albo sprawiły,

że jakieś teksty nie powstały. Jak wiedzą czytelnicy *Wojny futbolowej*, książka składa się nie tylko z wybranych reportaży, pisanych od 1958 do 1976 roku, ale i ze spajających je szkiców dwóch „nienapisanych książek”. Poprzez wspomnienie reporterskich przygód, namysł nad tym, kim był, w jakich okolicznościach pisał dany tekst, oraz ujawnienie nowych, niespełnionych jeszcze zamierzeń twórczych, Kapuściński umacnia osobistą perspektywę interpretacyjną i zamienia ów wybór reportaży w jednolite świadectwo dotychczasowego obcowania ze światem. Granica między „książką napisaną” a „książkami nienapisanymi” ulega przy tym niejednokrotnie zatarcu, co pozwala stwierdzić, że Kapuściński wyzwała się tu z konwencji swojego dotychczasowego reportażu, tak jak wzmiankowani prozaicy z konwencji powieściowych, i uzyskuje podobną swobodę w posługiwaniu się nią.

Jeszcze inne, i kto wie, czy nie najdonioślejsze w skutkach, było spotkanie ze świadectwem pisarstwa Krzysztofa Kąkolewskiego. Kąkolewski nie uczynił swojego reportażu narzędziem świadczenia o prawdzie czyjegoś przeżycia (jak Hanna Krall), nie starał się też sam przemienić w świadka – uczestnika czyjegoś doświadczenia (jak Ryszard Kapuściński). Zapomniane już dziś trochę, a głośnie i bardzo ciekawe pisarstwo Kąkolewskiego z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych odznaczało się wyrazistą odrębnością stanowiska reportera – jako wytrwałego i bezkompromisowego tropiciela prawdy, najlepiej prawdy wyjątkowej, zaskakującej, szokującej – wobec obiektu zainteresowania. Z tym obiektem, najczęściej jednostkowym bohaterem reportażu, autor mógł wchodzić w bardzo żywy kontakt, mógł nawet uczynić go partnerem wspólnego dochodzenia do prawdy, ale nie zamierzał się z nim utożsamiać ani mu podporządkowywać. Obiekt ów pozostawał zawsze w jakimś stopniu przeciwnikiem, kimś, od kogo prawdę trzeba wymusić własną nieustępliwością, docieklivością niepozabawioną śledczej gry, podstępów i pewnego rodzaju agresji, pasji demistyfikatorskiej. Kąkolewski był przekonany, że w ten sposób da się dotrzeć do warstwy niezwykłości kryjącej się w każdym wydarzeniu i każdej postaci, które z niewiadomych do końca powodów angażują zainteresowanie reportera. Poszukiwanie tejże wynikało zaś z jego koncepcji reportażu,

w której łączył postulat bezwzględnej wierności „faktowi” – rozumianemu jako konkret, szczegół (widoczny zwłaszcza w polemice z koncepcją reportażowej „prawdy syntetycznej” Wańkowicza⁵) – z przekonaniem, że owa niezwykłość nie uniemożliwia konkurowania z prozą beletrystyczną, trzeba tylko umieć dotrzeć do tego, co przerasta wyobraźnię beletrysty. Literackość reportażu miałaby być wydobyta z przypadków życia, a nie wynikać z naddatku uogólnienia czy wręcz zmyślenia.

Śledząc tematy twórczości Kąkolewskiego, widzimy, jak źródłem niezwykłych historii „napisanych przez życie” stopniowo przestaje być współczesność, jej nowa, moralna i cywilizacyjna problematyka, a staje się nim wojna i zrodzone przez nią powojenne powikłania. Początkowo są to opowieści z pogranicza wojennej sensacji – o agentach, zdrajcach, tajemnicach wielkich wpadek i „wsyp” konspiracji, o kontynuacjach wojennych losów w rozmaitych powojennych przebraniach i kamuflażach albo o zwyrodnieniach wyniesionych z lasu i obozu koncentracyjnego – ujmowanych jednakże z punktu widzenia oficera czy dziennikarza śledczego. Nawet kiedy pisarz podejmuje tematy, zdawałoby się, z centrum problematyki wojennego świadectwa (np. wątek dalszego losu Żydów z Bodzentyna poznany z pamiętnika Dawida Rubinowicza i urwany razem z jego śmiercią), to stara się ograniczyć do możliwie rzeczowej, dokładnej rekonstrukcji zdarzeń, bez uzurpowania sobie prawa do jakiegoś moralnego przesłania, utożsamiania się z ofiarami. W konsekwencji skupia się na odnajdywaniu i gromadzeniu dokumentów, na docieraniu do rzadkich i trudno dostępnych świadków oraz archiwizowaniu ich relacji po to, żeby na podstawie materiału jednego i drugiego rodzaju odtwarzać losy i wydarzenia, które nie powinny zostać zapomniane. Był to więc rodzaj walki z zapomnieniem, a cóż można uznać za najbardziej charakterystyczną cechę świadectwa, jeśli nie taką walkę właśnie?

Charakteru rzeczywistej walki, misji, powołania nabrała ona zresztą wkrótce, bo przeobraziła się w pasję odkłamywania zjawisk i wydarzeń

⁵ Wańkowicz *krzepi*. Z Melchiorem Wańkowiczem rozmawia Krzysztof Kąkolewski, Warszawa 1973.

ważnych dla pamięci zbiorowej. Nastąpiło to już w głośnej wówczas książce *Co u pana słychać?* (1975), powstałej na podstawie serii rozmów ze zbrodniarzami hitlerowskimi, którym udało się uniknąć dłuższej kary i których pisarz starał się zaskoczyć tytułowym pytaniem w dostatnich domach i biurach, przy cywilnych zajęciach, pozwalających im zapomnieć i zakamufłować wojenną przeszłość.

Pisarstwo nastawione na odkłamywanie zbiorowych zafałszowań, poszukiwanie świadectw i świadków historycznej prawdy rychło się zideologizowało i nabrało barw politycznej polemiki. Po dokonaniu kilku drobniejszych rozrachunków z wojną (m.in. w zbiorze *Wydanie świętego Maksymiliana w ręce oprawców*, najbliższym świadectwu także w religijnym rozumieniu) Kąkolewski odpowiedział na potrzebę lat dziewięćdziesiątych i korzystając z odzyskanej swobody wypowiedzi, podjął rozrachunek z kłamstwami PRL-u. Szło o kłamstwa najbardziej wyraziste, między innymi takie, które utrwaliła literatura (brawurowa rekonstrukcja wydarzeń i losów postaci stanowiących kanwę *Popiołu i diamentu* Andrzejewskiego) lub – jak sądzi autor – wroga Polakom i polskości komunistyczna propaganda (kulisy mordu kieleckiego)⁶.

Podjęcie wyzwania świadectwa nie tylko gruntownie przeobraziło pisarstwo trojga omówionych reportażystów, ale i zdecydowanie wyodrębniło je z kontekstu reportażu lat siedemdziesiątych, przeniosło jakby na wyższe piętro piśmiennictwa, na którym mniej ważne były związki z bieżącymi wydarzeniami i problemami, a bardziej – perspektywa długiego trwania, pamięci pokoleń, problematyki wielkich zmian cywilizacyjnych. Ta perspektywa, jak się zdaje, nie tylko uwalniała od doraźności, związku z chwilą, i pozwalała rozwinąć się literackim możliwościom autorów, ale czyniła też mniej ważnymi ograniczenia tematyczne i cenzuralne, z którymi borykała się i w których utknęła większość reportażystów w owym czasie. To właśnie wtedy Krall i Kapuściński dołączyli do Kąkolewskiego (który wcześniej już cieszył się sławą „księcia reporterów”) i wspólnie

⁶ K. Kąkolewski, *Diament odnaleziony w popiele*, Warszawa 1995; tenże, *Umarły cmentarz*, Warszawa 1996.

zaczęli być postrzegani jako „wielka trójka”, czołowi twórcy tej formacji, którą pokolenie '56 stworzyło i przekazało jako wzór „polskiej szkoły reportażu” swoim następcom.

II

Nie trzeba przekonywać, że doświadczenie rewolucji solidarnościowej, stanu wojennego, więzień, internowania i konspiracji, ruchu oporu społecznego spowodowało dalszy wzrost atrakcyjności formuły świadectwa. Działa się historia z najprawdziwszego polskiego zdarzenia, która jak wiadomo, domaga się od piszących, żeby „dać świadectwo”. Zwłaszcza po wprowadzeniu stanu wojennego należało spodziewać się – jak zauważył w 1983 roku Włodzimierz Bolecki – „dalszej ekspansji gatunku dziennika i pamiętnika, wspomnienia, zapisu-relacji, a nawet kroniki”⁷. Nie przypadkiem w tych przewidywaniach erupcji pisarstwa dokumentarnego zabrakło miejsca dla reportażu. Rosło zapotrzebowanie na relację uczestnika, świadectwo z pierwszej ręki, w tym świadectwo ocalające pamięć przeżyć i dokonań, tymczasem reportaż, w dotychczasowym rozumieniu, był dokumentem jakby drugiego stopnia, opisem z zewnątrz. Po 13 grudnia zabrakło zresztą warunków do jego uprawiania i stan taki trwał do początku lat dziewięćdziesiątych. Reportaż w tym czasie niejako musiał się nauczyć być świadectwem albo przestać istnieć w ogóle.

Okazało się, że do podjęcia takiego zadania najlepiej byli przygotowani reportażyści początkujący. Bardzo możliwe, że potrzeba chwili pomogła im pogodzić fascynację perspektywą i możliwościami jednostkowego świadectwa z elementarnymi wymogami reportażowej aktualności i doniosłości społecznej, czego rezultatem stała się polifoniczna opowieść odwzorowująca przeżycia wybranych zbiorowości. Polegała ona na zebraniu możliwie wielu relacji indywidualnych – najczęściej w postaci zapisów magnetofonowych – i zmontowaniu z nich jednej wielogłosowej, zwartej opowieści,

⁷ W. Bolecki, *Widziałem wolność w Warszawie*, w: tegoż, *Widziałem wolność w Warszawie (szkice 1982–1987)*, Londyn 1989, s. 11.

samoorganizującej się niejako wokół najważniejszych momentów wyłonionych z opowieści pojedynczych. Skupienie uwagi na doświadczeniach grupowych – z reguły: na doświadczeniach grup szczególnie ważnych czy reprezentatywnych dla społeczeństwa w chwili bieżącej – pozwalało uchwycić historyczny wymiar opowiadanego wydarzenia, zaś oddanie głosu jego faktycznym uczestnikom – zachować prywatność, przypadkowość, wewnętrzne motywacje, zróżnicowanie poszczególnych punktów widzenia wewnątrz „opowiadającej siebie” zbiorowości.

W dążeniu do zachowania indywidualnych cech poszczególnych relacji znalazł wyraz świeżo rozbudzony szacunek dla odzyskanej podmiotowości społeczeństwa, zwłaszcza podmiotowości i godności robotnika czy autentycznego działacza robotniczego; w dużej mierze jednak wynikało to z warunków i przymusów czasu. Prawie żadne z zakrojonych na wielką skalę przedsięwzięć dokumentujących zasięg i głębokość przemiany społecznej nie zostało ukończone przed wprowadzeniem stanu wojennego. Ich kontynuacja po 13 grudnia, a tym bardziej rozpoczynanie nowych musiały odbywać się w warunkach konspiracji. Dotyczyło to zarówno tych, którzy dzielili się doświadczeniem walki, oporu i represji, jak i tych, którzy podejmowali trud ich dokumentowania. A więc relacje od uczestników różnych doniosłych wydarzeń trzeba było zbierać oddzielnie, a wywiady z działaczami jednej nawet, ale głęboko zakonspirowanej struktury organizacyjnej musiało przeprowadzać najczęściej wiele osób; dopiero potem materiały można było przeobrazić w jakąś uogólniającą konstrukcję o aktualnym przesłaniu.

Ani okoliczności i przymusy czasu, ani nawet chęć zadośćuczynienia rozbudzonej podmiotowości społeczeństwa nie są jednak w stanie wytłumaczyć rosnącej popularności reportażu w formule polifonicznego świadectwa. Formuła ta rozrastała się, przybierając rozmaite kształty, głównie dlatego, że rozrastała się sfera rzeczywistości, która domagała się odkrycia, zrozumienia, odkłamania, a drogą do tego było właśnie świadectwo kolektywne (szło wszak o doświadczenia zbiorowe), sporządzane często przez ostatnich żyjących świadków. Chodzi o przeszłość: tę najbliższą, PRL-owską, na

przykład o wydarzenia poznańskie z czerwca 1956 roku⁸, i bardziej odległą, która jednak trwała jeszcze w okresie PRL-u, czy to w kraju, czy na emigracji, a teraz zdawała się nieodwołalnie kończyć razem z kończącą się epoką „realnego socjalizmu”. Poczucia, że jest to jej nieodwołalny kres, zrodzonego w sierpniu '80 (w wyniku odzyskania pewności, że Polacy nie dali się i nie dadzą już zniewolić), nie stłumiły ponure lata osiemdziesiąte, które skądinąd, dzięki drugiemu obiegowi wydawniczemu i względnej łatwości drukowania za granicą, ułatwiły ujawnianie prawdy o przemilczanych lub zakłamanych faktach i postaciach z przeszłości. Toteż zaraz po wprowadzeniu stanu wojennego odnajdujemy początkujących reportażyстів wśród badaczy archiwów i adeptów docierającej właśnie do Polski jako pewna nowość intelektualna *oral history*, zajętych mówionopisaną dokumentacją faktów przeszłości. Barbara N. Łopieńska dla przykładu, znana już jako autorka kilku głośnych reportaży, uznanych za „językowe świadectwo życia i czasu”⁹, pisze wraz z Ewą Szymańską książkę *Stare numery* o losach tygodnika „Po prostu”, a następnie takie teksty, jak *Porwanie „Europy”* (chodzi o miesięcznik literacki przygotowywany po przemianach październikowych, który nigdy się nie ukazał), *Komu to służy?* (o prasie wobec Marca 1968), *W sali nr 252* (proces taterników), wszystkie opublikowane w „Res Publice” w latach 1987–1989, wreszcie głośny pierwszy wywiad z pracownikiem cenzury, który przedstawiał tę instytucję od wewnątrz¹⁰. Teresa Torańska, zainteresowana przedtem krytycznym społecznym „widokiem z dołu” (tytuł tomu reportaży z 1979 roku), przeprowadza w latach 1982–1984 cykl rozmów z czołowymi dygnitarzami czasu stalinizmu (Jakubem Bermanem, Edwardem Ochabem, Romanem Werflem), sporządzając w jednej z najsłynniejszych książek lat osiemdziesiątych pt. *Oni* zbiorowe świadectwo nie tyle

⁸ Por. *Poznański Czerwiec 1956*, red. J. Maciejewski, Z. Trojanowiczowa, Poznań 1981.

⁹ Por. M. Szejnert, *Jak ptak, ale nie jak piórko*, w: B.N. Łopieńska, *Łapa w łapę i inne reportaże*, Warszawa 2004.

¹⁰ *JA, CENZOR – z K-62 rozmawia Barbara N. Łopieńska*, „Tygodnik Solidarność” 1981, nr 6.

nawet czasu wprowadzania nowego ustroju, ile mentalności komunistycznej. Książka ta zapoczątkowała całą serię portretów mentalnych, kreślonych przez Torańską w kolekcjach rozmów z przedstawicielami grup powstałych na przecięciu polityki i historii: działacze opozycji i pierwszej Solidarności (*My*), drugiego pokolenia „onych” – partyjnych działaczy lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych (*Byli*), pokolenia emigrantów marcowych (*Jesteśmy*).

Przeszłość jako niekończący się rezerwuar „białych plam”, wydarzeń oraz postaci nieznanych albo źle znanych, wymagających opowiedzenia na nowo, jest bijącym do dziś żywym źródłem reportażu – historycznego świadectwa o najczęściej wielogłosowym charakterze (tak jakby autorzy, którzy poznali smak historii relacjonowanej na żywo, w trakcie dziania się, nie chcieli mieć już z inną do czynienia). Ale to tylko jedna z dwóch przyczyn jego popularności. Przyczyną drugą, widoczną coraz lepiej w miarę wychodzenia z bieżącej problematyki lat osiemdziesiątych, jest potencjał literacki kryjący się już w samej konieczności dokonywania rozmaitych operacji twórczych na zebranym materiale: wyboru fragmentów z poszczególnych nagrań, nadania im poprawnej formy językowej i stylistycznej spójności, zestrojenia kilku czy kilkunastu głosów prezentujących różne punkty widzenia, wreszcie (w najbardziej zwartych kompozycjach) odnalezienia czy nadania podczas montażu dynamiki opowiadanej historii. Nie wiadomo, na ile w tych operacjach był pomocny wzór powieści punktów widzenia albo wysoka ocena powieściowej polifonii, upowszechniona za studiami Bachtina o Dostojewskim – aspirujący do roli teoretyka Marek Miller wprost się na nie powołuje¹¹. Materia wielogłosowego świadectwa stanowiła też dobry grunt dla odbioru inspiracji ze strony amerykańskiego „nowego dziennikarstwa” – w jego wersji obiektywizującej, nastawionej na kolaż, łączącej opowieść reportażową z relacjami uczestników i świadków wydarzeń, czasem z dokumentami, listami czy pamiętnikami¹².

¹¹ Por. M. Miller, *Polifoniczna powieść reportażowa – idea, koncepcja, istota*, wystąpienie M. Millera na spotkaniu 24 maja 2010 roku poświęconym powieści reportażowej w praktyce Laboratorium Reportażu.

¹² Por. J. Durczak, *Contemporary American Literary Nonfiction*, Lublin 1988.

Literacki charakter tego nowego na gruncie polskim sposobu dziennikarskiego pisania niepokoił już bohaterów najgłośniejszego kolażu lat stanu wojennego, czyli *Konspiracy*. W zapisie dyskusji umieszczonej w *postscriptum* do książki znajdujemy zarzut ukrycia własnego punktu widzenia (Eugeniusz Szumiejko: „Sprytnie zestawialiście nasze wypowiedzi, nie odkrywając zanadto własnych zapatrywań”), nadmiernego udratyzowania różnic personalnych i pominięcia żmudnej codzienności konspiracji (Zbigniew Bujak: „Zamierzając uatrakcyjnić książkę wyciągnęliście nieproporcjonalnie dużo emocji”, Szumiejko: „Wzięliście pod lupę tylko wątki najbardziej frapujące, sensoryjne”), może naśladownictwa gatunkowego (Bogdan Borusewicz: „*Konspira* jest bardzo dobrą książką dziennikarską w zachodnim stylu. Znakomicie ją się czyta”)¹³.

Możliwość przesunięcia zainteresowań reportażowych historią wstecz, w połączeniu z możliwością przyswajania doświadczeń *oral history*, kolażu, literackiego świadectwa, stała się istotną szansą ocalenia gatunku w sytuacji odebrania mu racji istnienia czerpanych ze związku ze ścisłą aktualnością. Chyba nie uświadomiamy sobie na co dzień, ilu utalentowanych początkujących i zaawansowanych reportażyistów z tej szansy skorzystało – w tym takich, dla których swoista poetyka świadectwa zbiorowego była najpierw sposobem nawiązania kontaktu z gorącym czasem rewolucji Solidarności i stanu wojennego. Najbardziej wyrazistym przykładem będzie tu wzmiankowany Marek Miller, autor książki *Reporterów sposób na życie*, która stanowi rezultat czeladniczego podpatrywania reporterskich tuzów lat siedemdziesiątych, a kończy się odkryciem tego wyzwania dla reportażu, jakim w owym czasie stało się świadectwo rozumiane jeszcze jako zapis przeżycia jednostkowego. Wiemy już, że natura i okoliczności doświadczeń roku osiemdziesiątego, osiemdziesiątego pierwszego i lat następnych sprzyjały przeobrażeniu go w świadectwo zbiorowe, jednakże tylko Miller dostrzegł w tym od razu coś więcej niż konieczność czasu – zobaczył, bez przesady, szansę stworzenia nowej odmiany reportażu podążającego za historią i zabrał

¹³ M. Łopiński i in., *Konspira. Rzecz o podziemnej Solidarności*, Warszawa 1984, s. 190–191.

się do tego ze zwracającym uwagę profesjonalizmem. Zaczął od stworzenia kilkunastoosobowego zespołu, nazwanego Pracownią Reportażu, i zebrania z jego pomocą ponad czterdziestu opowieści o strajku sierpniowym od dziennikarzy, którym udało się przedostać do Stoczni Gdańskiej. Przypadek albo nie przypadek sprawił, że było to grono rozmówców wewnętrznie bardzo zróżnicowane: od początkujących po doświadczonych (m.in. Ryszard Kapuściński), reprezentujących prasę popularną i elitarną, należących (początkowo) do obrońców „reżimu” i działających po stronie opozycji demokratycznej. Wielki strajk, nieobecny tu bezpośrednio ani poprzez zdarzenia, ani poprzez bohaterów, odbija się dzięki temu wielokrotnie w lustrach zróżnicowanych świadomości. To, co się w nich powtarza, co jest wspólne, wyznacza węzłowe punkty zbiorowego przeżycia, nadaje porządek i dynamikę całej opowieści, odtwarzającej trudną drogę do zwycięstwa. Różnice zaś – widoczne zwłaszcza na początku, w momencie przybycia na strajk (z różnych rzeczywistości i różnymi drogami), w czasie osuwania się z rzeczywistością nową, gubiące się natomiast stopniowo razem z odnajdywaniem w sobie odwagi i poczucia solidarności – odwzorowują w jakimś stopniu faktyczne zróżnicowania społeczne, zanikające w końcu w euforycznym momencie przeżywania wspólnoty. Historyczny wymiar strajku został więc oddany nie tylko przez to, co o nim się mówi, ale i przez przemianę, która nastąpiła w opowiadających, przez to, że każdy z nich wyszedł ze stoczni inny, niż do niej wszedł.

Efekt osiągnięty w książce *Kto tu wpuścił dziennikarzy*¹⁴ – zapis rzeczywistości, która sama niejako opowiada swoją historię – był trudny do powtórzenia w obcowaniu z historią żywą, bo najpewniej trudno byłoby o podobnie wyraziste i przełomowe wydarzenie, możliwe do opowiedzenia na gorąco przez tylu kompetentnych świadków. Toteż następne książki Millera i jego płynnego zespołu (ewoluującego od mało sformalizowanej „pracowni” przez „szkołę” do Laboratorium Reportażu działającego dziś przy dziennikarstwie

¹⁴ *Kto tu wpuścił dziennikarzy. Według pomysłu Marka Millera*, Warszawa 1985. Książka była gotowa akurat na pierwsze tygodnie stanu wojennego i nie zdążyła się już ukazać w oficjalnym wydawnictwie.

na Uniwersytecie Warszawskim na zasadzie studiów podyplomowych) dotyczą już, zgodnie ze wzmiankowaną szerszą tendencją, wątków przeszłości – zamkniętych bądź zmierzających do zamknięcia razem z kończącą się epoką PRL-u. *Filmówka*¹⁵ to obszerna opowieść o powstaniu i historii Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi, zmontowana wyłącznie z pociętych i skomponowanych w tematyczno-chronologiczne bloki wypowiedzi kilkudziesięciu twórców, wykładowców i wybitnych wychowanków uczelni, mająca odpowiedzieć na pytanie, jak możliwe było zbudowanie i uchronienie w realnym socjalizmie niezależnej szkoły artystycznej, uchodzącej w branży filmowej za najlepszą na świecie? Szkoła wciąż istniała, szykowała się do obchodów pięćdziesięciolecia, ale wiadomo było, że to już coś innego, bardziej zwyczajnego, że trudny do zrozumienia fenomen o niepowtarzalnym klimacie należy do przeszłości. *Arystokracja*¹⁶ to opowieść o wojennych i PRL-owskich losach siedmiu starych rodzin arystokratycznych (Braniccy, Krasiccy, Lubomirscy, Potoccy, Radziwiłłowie, Sobańscy, Zamoyscy), zbudowana z relacji i rodowych wspomnień ich przedstawicieli, zwłaszcza tych kilkunastu, którzy przeżyli powojenne zesłanie do łagru w Krasnogorsku – epizod prawie nieznan.

Na przykładzie obydwu książek widać, że w chwili zwrotu ku przeszłości metoda polifonicznego reportażu, powołana do „obsługi” gorącej historii, szczególnej chwili dziejowej, preferuje jako temat raczej zamknięte enklawy, trudno dostępne dla dziennikarza światy o wyrazistym własnym etosie, niepojętym dla niewtajemniczonych, możliwym do opowiedzenia tylko od wewnątrz. I że ta metoda służy przede wszystkim ożywieniu przeszłości, zdynamizowaniu jej, przybliżeniu czytelnikowi jako uczestnikowi wielkiej opowieści-rozmowy obejmującej rzesze ludzi i wiele dziesiątków lat, a istniejącej tylko na kartach owych książek. I że nieuchronnie wzmacnia ona rolę wszystkich kreatywnych, literaturotwórczych zabiegów, bo bez nich nie dałoby się skumulować w zwartej formie tak wielkich

¹⁵ M. Miller, *Filmówka. Powieść o szkole filmowej*, oprac. K. Krupski, Warszawa 1992.

¹⁶ M. Miller, *Arystokracja*, Warszawa 1993.

obszarów czasu i ludzkich doświadczeń. Dotyczy to zwłaszcza *Filmówki*, która zresztą nosi podtytuł: powieść o szkole filmowej. Całkowicie literacki charakter ma rekonstrukcja „uczty grudniowej 1840” (sławnej z powodu pojedynku na improwizacje Słowackiego i Mickiewicza)¹⁷, zmontowana z okrucich relacji, wspomnień, pamiętników, doprawiona dialogowo dramaturgiczną intuicją.

Prawdziwym sprawdzianem dla metody i szkoły Marka Millera stanie się jednak opowieść o przeszłości: realizacja monumentalnego projektu „Europa według Auschwitz”, podjętego już ponad dziesięć lat temu, a zmierzającego do innego niż dotąd opowiedzenia Oświęcimia. Miałaby to być opowieść zbiorowa, oparta przede wszystkim na niewykorzystanych dotąd relacjach polskich więźniów z obozowego archiwum (około trzech tysięcy – czytają je kolejne roczniki adeptów szkoły) i zeznaniach niemieckich, respektująca rzeczywistą hierarchię obozowych zdarzeń i problemów, rzeczywiste miary obozowego czasu – tak jak wyłaniają się ze świadectw. Będzie to, można powiedzieć, konfrontacja ze źródłem: w sensie powrotu do doświadczenia, które uczyniło świadectwo jakąś podstawową opowieścią XX wieku, i w sensie konfrontacji metody kreowania polifonicznego, wewnątrznie zdialogizowanego świadectwa zbiorowego – wypracowanego przez reportaż – ze świadectwem *sensu stricto*, prywatnym, osobistym, cząstkowym rozrachunkiem z doświadczeniem wojny czy obozu.

Przedsięwzięcia Marka Millera odznaczają się wieloma osobliwosciami, które wynikają jednak głównie z eksperymentatorskiego nastawienia w realizowaniu powszechniejszej tendencji, nieprzybierającej tak krańcowej postaci. Czyż nie jest blisko tej samej drogi rozwoju Małgorzata Szejnert, która z pewnym opóźnieniem w stosunku do swych bardziej znanych rówieśników z lat siedemdziesiątych weszła w bliski kontakt z problematyką świadectwa – akurat w takim kształcie jak debiutanci początku osiemdziesiątych. Jej napisana wspólnie z Tomaszem Zalewskim książka o ludziach Stoczni

¹⁷ M. Miller, *Uczta Grudniowa 1840 r., czyli Dwóch na słońcach swych przeciwnych Bogów*, Warszawa 2007.

Szczecińskiej¹⁸ jest w znacznej mierze montażem kilkudziesięciu pokoleniowo i pochodzeniowo zróżnicowanych autobiograficznych opowieści robotników, którzy staną się działaczami związkowymi i bohaterami sierpnia, oraz relacji tychże z momentów, w których historia gwałtownie przyspieszała: tzw. wydarzeń grudniowych z 1970 roku, strajku sierpniowego, wprowadzenia stanu wojennego. Obecność autorów, którzy zresztą stają się uczestnikami wydarzeń jako twórcy biuletynu strajkowego, jest marginesowa i całkowicie podporządkowana swoistej poetyce świadectwa zbiorowego, kroniki tworzenia i przeżywania historii w Szczecinie. Posłannictwu świadectwa Szejnert pozostała wierna także w następnych książkach¹⁹, między innymi w wywiadzie rzece z Bohdanem Korzeniowskim, wielką postacią polskiego teatru, w której to książce szukała odpowiedzi na pytanie o niezłomność i niezależność artystyczną w czasach przymusu (jak Miller w *Filmówce*), a w przeobrażonej postaci w monumentalnej kronice Giszowca i Nikiszowca w Katowicach (zanikającej enklawy śląskiej odmienności), utkanej z dziesiątków relacji, ustnych i pisanych opowieści, dokumentów połączonych dyskretnie niciami wielopokoleniowej ciągłości niby lokalna saga rodzinna. W konwencji wielogłosowej i wielopokoleniowej kroniki miejsca jest utrzymana także opowieść o Ellis Island – wyspie, gdzie przez dziesięciolecia przyjmowano i selekcjonowano imigrantów do Ameryki – i o Zanzibarze.

Ciekawym obszarem przeobrażania się świadectwa bieżącej historii w wielogłosową rekonstrukcję ważnych enklaw przeszłości stała się opowieść biograficzna. Podobnie jak w innych omówionych przypadkach autorzy tych przedsięwzięć poznali najpierw wartość żywego zróżnicowanego świadectwa i zwracając się ku postaciom z minionych czasów, nie chcieli rezygnować z tej wartości. Joanna Siedlecka, autorka książek między innymi o Gombrowiczu i Witkacym²⁰, była najpierw autorką kolażu

¹⁸ M. Szejnert, T. Zalewski, *Szczecin: Grudzień – Sierpień – Grudzień*, „Arch. Solidarności”, Warszawa 1984.

¹⁹ *Sława i infamia*, Londyn 1988; *Czarny ogród*, Kraków 2007; *Wyspa klucz*, Kraków 2009; *Dom żółwia*, Kraków 2011.

²⁰ J. Siedlecka, *Jaśnie Panicz*, Kraków 1987; tejeż, *Mabatma Witkac*, Warszawa 1992.

rozmów²¹ – zogniskowanych wokół losu dzieci pozbawionych nagle opieki – z kilkunastoma rodzinami osób internowanych, uwięzionych i ukrywających się w latach 1983–1985. Barbara Stanisławczyk, zanim stworzyła wielogłosową opowieść o Marku Hłasce²², była współautorką *Pajęczyny*²³ – pierwszej, co się zowie, polifonicznej, zapisanej na taśmie magnetofonowej opowieści oficerów SB o świecie tej organizacji. Magdalena Grochowska, przyszła autorka biografii Giedroycia²⁴, ukazująca go przez relacje z kilkunastoma najważniejszymi współpracownikami „Kultury”, jest autorką nieprzypadkowej książki rozmów *Wytrąceni z milczenia*. Piotr Lipiński, autor cyklu książek o Bolesławie Bierucie, jego towarzyszach i ofiarach²⁵, rozpoczął od rozmów z niewątpliwymi oprawcami UB. I tak dalej. Oczywiście są i inne uzasadnienia wyboru formy rozmów ze świadkami, choćby to, że jest tych świadków coraz mniej i trzeba zdążyć wykorzystać ich pamięć i wiedzę albo są na tyle charakterystyczni i barwni, że w nie mniejszym stopniu niż główni bohaterowie reprezentują zanikające światy przeszłości.

Inwazja reportażystów na dobrze już zadomowioną w literaturze opowieść biograficzną – tłumacząca się najpewniej ogólnym kierunkiem przemian reportażu i potwierdzająca go – bez wątpienia zmodernizowała i uatrakcyjniła ten gatunek. Widać, jak za ich przykładem idą autorzy zaczynający od bardziej tradycyjnych odmian biografii literackiej, tacy jak choćby Agata Tuszyńska, która w swej książce o Irenie Krzywickiej²⁶ posłużyła się niemal wyłącznie montażem nagranych relacji o pisarce z rygoryzmem z pewnością zadowolającym samego Millera. Tuszyńska zaraziła się też duchem

²¹ J. Siedlecka, *Jaworowe dzieci*, Warszawa 1988.

²² B. Stanisławczyk, *Miłości Marka Hłaski*, Warszawa 1997.

²³ B. Stanisławczyk, D. Wilczak, *Pajęczyna*, Warszawa 1992.

²⁴ M. Grochowska, *Jerzy Giedroc. Do Polski ze snu*, Warszawa 2009.

²⁵ P. Lipiński: *Bolesław Niejasny. Opowieść o Bolesławie Bierucie, Forreście Gumpie polskiego komunizmu*, Warszawa 2001; *Towarzysze Niejasnego*, Warszawa 2003; *Ofiary Niejasnego*, Warszawa 2004.

²⁶ A. Tuszyńska, *Długie życie gorszytelki. Losy i świat Ireny Krzywickiej*, Warszawa 1999.

świadczenia, który najpierw kazał jej dokonać wiwisekcji rodzinnej, a potem zaświadczyć o umieraniu najbliższej osoby – jedno i drugie z Holocaustem w tle²⁷.

Jednej tylko z najbardziej charakterystycznych cech metody Millera nie znajdziemy w tym, co się działo z reportażem-świadczeniem po stanie wojennym – zbiorowej pracy nad tekstem. Nie ma jej nawet w heroicznym dziele Joanny Wiszniewicz *Życie przecięte. Opowieści pokolenia Marca*²⁸ – autorka samodzielnie zebrała, opracowała i skomponowała w ponad siedemsetstronicowej książce kilkadziesiąt opowieści marcowych, w tym opowieści emigrantów. Nie jest to jednak, jak się zdaje, rzecz tak doniosła. Wybór formy wynika głównie stąd, że metoda pracy zespołowej stała się narzędziem nauczania i ćwiczenia rzemiosła reportażowego w grupie edukacyjnej. Zapewne przyspiesza ona zbieranie „materiału” od wielu rozmówców, chroni go także w jakimś zakresie przed „przepuszczeniem” przez jedną osobowość, ale dobór i konstrukcja całości jest już sprawą pojedynczego autora. Zespołowość okazuje się ważna, choć nie wprost, tylko jeśli weźmiemy pod uwagę, że pracownia – szkoła – Laboratorium Reportażu uczyły i uczą nie tylko reportażu pisanego, ale i fotografii, reportażu radiowego, dokumentu filmowego, a od kilku lat także teatru faktu, sztuki pisanania scenariuszy filmowych i serialowych. Jest to więc edukacja multimedialna i wydaje się oczywiste, że podejmuje projekty, które dają się łatwo przekładać na różne artystyczne i medialne języki, co zostało poświadczane widowiskami telewizyjnymi, filmami, a zwłaszcza inscenizacjami teatralnymi wielu wspomnianych tytułów. Można więc stwierdzić, że mamy tu do czynienia z taką wersją reportażu pisanego, która potrafi w pełni przystosować się do nowej sytuacji medialnej.

III

Mając na uwadze trzy odmienne szkoły reportażu związane w latach siedemdziesiątych z trzema wybitnymi indywidualnościami, ale

²⁷ A. Tuszyńska, *Rodzinna historia lęku*, Kraków 2005; też, *Ćwiczenia z utraty*, Kraków 2007.

²⁸ J. Wiszniewicz, *Życie przecięte. Opowieści pokolenia Marca*, Wołowiec 2008.

także trzema odmiennymi sposobami wykorzystania świadectwa, wypadałoby dopowiedzieć, w którą z nich przede wszystkim wpisują się omówione poszukiwania literackości reportażu. Otóż orientacja na odkrywanie, odkłamywanie i ożywianie przeszłości, podstawowa rola rozmowy i obcowania z dokumentem, decydujące znaczenie autorskiej konstrukcji, montażu, stosunkowo wyraźne dążenie do obiektywizmu obrazu, uniezależnienia go od intencji autora każą wskazać na tradycję Krzysztofa Kąkolewskiego. Wiadomo zresztą, że dla wielu reportażystów debiutujących jeszcze na początku lat dziewięćdziesiątych Kąkolewski – długoletni wykładowca na Wydziale Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego, także teoretyk reportażu – był po prostu mistrzem, guru. Co prawda, niektórzy z nich powoływali się do niedawna także na Ryszarda Kapuścińskiego, ale porównując wymienione cechy ich reportaży z atrybutami pisarstwa świadka-uczestnika, świadka utożsamiającego się z tymi, o których pisze (w którego wcielał się autor *Wojny futbolowej*), rozumiemy, że ewentualnych kontynuatorów, następców czy uczniów Kapuścińskiego trzeba szukać gdzie indziej.

Od razu trzeba też powiedzieć, że w reportażu pisanym nie ma co szukać następców tego Kapuścińskiego, który dopiero stawał się świadkiem i eksponował swoje uczestnictwo, łącznie z narażaniem się na wszystkie niebezpieczeństwa konfliktów zbrojnych. Ten rodzaj świadczenia w całości stał się udziałem dzisiejszych korespondentów wojennych, czyli członków ekip telewizyjnych, operatorów i fotoreporterów²⁹. Dla dzisiejszych reportażystów ważny jest ten Kapuściński, który przeobrażał się ze świadka w antropologa i przeformułowywał moralne dylematy świadka-uczestnika w dylematy obcowania z ludźmi innych kultur, co nastąpiło dopiero – po dziesięcioletniej przerwie – w książkach pisanych w latach dziewięćdziesiątych i później, będących reakcją na zmianę sytuacji na świecie po upadku komunizmu, na ten moment, który za Fukuyamą nazywano „końcem historii”, a który według Kapuścińskiego był co

²⁹ Por. W. Bater, *Nikt nie spodziewa się rzezi. Notatki korespondenta wojennego*, Kraków 2008; M. Hodalska, *Korespondent wojenny. Ofiara i ofiarnik we współczesnym świecie*, Kraków 2006.

najwyżej urlopem od niej. Kapuściński uważał, że oto zakończył się wiek wielkich wydarzeń o charakterze kataklizmów, zapoczątkowany pierwszą wojną światową, a rozpoczął okres, którego konflikty przestały mieć charakter wydarzeniowy, samych zaś wydarzeń nie da się zrozumieć bez zejścia w głąb, wzięcia pod uwagę wielkich procesów obejmujących całe formacje cywilizacyjne. Jak wiadomo, wyznacznikiem czasu stała się dla pisarza radykalna emancypacja kultur pozaeuropejskich (dokonująca się pod hasłem detronizacji Europy) oraz ujawnienie znaczenia wielkich formacji kulturowych jako zasadniczych czynników rozwoju historycznego.

Zmianę tę Kapuściński uważał za tak doniosłą i zasadniczą, że w ślad za nią radykalnie odmienił swoje pisarstwo. Poczynając od *Imperium* (1993), poprzez syntetyczną książkę o Afryce zatytułowaną *Heban* (1998), do niezrealizowanych zamierzeń: książki o Ameryce Południowej i o Azji (rzecz miała dzieć się na Triobriandach, wyspach antropologicznych odkryć Bronisława Malinowskiego), Kapuściński coraz bardziej stawał się „tłumaczem kultur”, autorem całościowych ujęć odmienności kulturowej w różnych jej zakresach i przekrojach. Efekt syntezy osiągał, wykorzystując długoletnie podróże, rekonstruując na ogół proces odkrywania przez siebie obcych światów, doświadczania ich na własnej skórze. Sięgał do zapasu przygód, doświadczeń, wrażeń i przemyśleń, których nie wykorzystał we wcześniejszych, podążających za wydarzeniami książkach, i aktualizował je teraz w trakcie nowych podróży, bardziej już antropologicznych niż reporterskich. Weryfikował wcześniejszy obraz świata i kreował nowy obraz samego siebie – badacza inności i orędownika idei dialogu z innym – odmienny od tego, który był obrazem świadka – uczestnika historycznego „wrzenia świata”. Ów splot obu weryfikacji jest najbardziej widoczny w *Podróżach z Herodotem* (2004), pisarskiej wyprawie do źródeł europejskiej kultury, podczas której odkrywał na nowo własną pisarską, kulturową (europejską) i ludzką tożsamość.

Można powiedzieć, że Kapuściński naturalną logiką własnego rozwoju wyprowadził polski reportaż z „wieku historii” i przystosował go do wieku rewaluacji tradycyjnych kultur i dialogu międzykulturowego, zainteresowania „innym” i „obcym”. To przystosowanie

polegało też na wyprowadzeniu go z form dziennikarskich i otwarciu na treści „głębsze”, uniwersalne.

Powracając po przerwie lat osiemdziesiątych do wielkiego pisarstwa i nadając mu teraz kształt osobistej opowieści „tłumacza kultur”, Kapuściński brał przy tym pod uwagę nie tylko potrzeby nowej sytuacji historycznej, ale i nową sytuację samego reportażu, wynikającą z inwazji elektronicznych środków przekazu. Wbrew opinii Zbigniewa Bauera³⁰, który twierdzi, jakoby wyzwanie nowych mediów i konkurencja z kształtowanym przez nie obrazem świata były najważniejsze dla pisarza już od *Cesarza* i *Szachinszacha* poczynając, Kapuściński podjął je dopiero teraz. W *Lapidariach*, zapiśkach prowadzonych systematycznie od początku lat osiemdziesiątych, sprawa ta pojawia się po raz pierwszy bodaj w 1993 roku i dopiero od tego czasu ich nie opuszcza:

Reporterzy obrazu i dźwięku zmieniają nasz sposób patrzenia na świat, opowiadania o nim. Operatorzy kamer i dźwięku szukają w wydarzeniu nie jego sensu historycznego czy politycznego, ale – widowiska, słuchowiska, teatru³¹.

Przewidywał, że reportaż, jeśli będzie chciał owego sensu dociekać, będzie musiał opuścić gazety, które przekształcą się w konkurenta dziennika telewizyjnego, i przenieść się do książek, stać się „twórczym pisaniem niefikcyjnym”³².

Siła oddziaływania pisarstwa Kapuścińskiego wynika więc przede wszystkim stąd, że w latach dziewięćdziesiątych stanowiło ono polską odpowiedź na nową sytuację historyczną i nową sytuację komunikacyjną jednocześnie. Oczywiście to, że za Kapuścińskim stał autorytet pisarza światowego i że jego poszukiwania współbrzmiały z przemianami światowego reportażu, musiało mieć także niebagatelne znaczenie, tym bardziej że, jak wiadomo, w redakcji „Gazety

³⁰ Z. Bauer, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001.

³¹ R. Kapuściński, *Lapidaria*, Warszawa 2003, s. 201

³² *Rasowy reporter* (wywiad Jerzego Haszczyńskiego z Ryszardem Kapuścińskim po wręczeniu Nagrody im. Dariusza Fikusa za 2004 r.), „Rzeczpospolita” 11 marca 2005.

Wyborczej” opiekował się początkowo, razem z Hanną Krall, debiutującymi dziennikarzami. Wyrósł z nich autorzy „Dużego Formatu”, jedyne pisma czy tygodniowego dodatku, który do dziś usiłuje być „magazynem reporterów”. Najważniejsze jednak, że wymową swoich książek i swym autorytetem Kapuściński usankcjonował przemieszczenie się gatunku.

Książki Kapuścińskiego z lat dziewięćdziesiątych podsuwały sprawdzoną możliwość pogodzenia reportażu z „literackością”, ponieważ czyniły tę ostatnią zasadniczo sprawą sensów, znaczeń, a nie na przykład uzupełniania opowieści fikcją. W odróżnieniu od wybitnych poprzedników (Pruszyński, Wańkowicz) i rówieśników (Krall, Kąkolewski), którzy z tęsknoty za literaturą próbowali powieści, Kapuściński nie przekraczał zasadniczo konwencji reportażu, a walor literackości uzyskiwał, nasycając swoje teksty poetycką opisowością i uniwersalnymi sensami. Te ostatnie czerpał ostatnio z refleksji nad wielokulturowością świata – refleksji nastawionej na docieranie do sedna każdej z wielkich kultur, wydobywanie wartości właściwych tylko dla nich (wierzył bowiem naprawdę, że świat jest policentryczny) oraz takich, które są porównywalne, a więc uniwersalne, i umożliwiają udzielenie wspólnej odpowiedzi na elementarne pytania o śmierć i życie, zło i dobro, trwanie i przemijanie.

Najogólniejszy przegląd twórczości młodszych reportażystów pozwala stwierdzić, że bardzo wielu z nich, i to najwybitniejszych, poszło drogą Kapuścińskiego. Może zresztą nie bez związku z jego wezwaniem skierowanym do młodych, żeby jechali w świat, bo trzeba go na nowo odkryć, opisać i zdefiniować w całej jego różnorodności. Sygnałem patronatu Kapuścińskiego może być zastanawiająca regionalizacja młodego reportażu. Pierwsze najciekawsze książki jego następców dotyczyły Ameryki Południowej, Afryki, bliskowschodniego obszaru islamu, Rosji i państw Kaukazu oraz Zakaukazia, Afganistanu czy Czech. Wszystkie te obszary kojarzą się z książkami i cyklami reportażu Kapuścińskiego albo – jak w przypadku sąsiadów z południa – przynajmniej z marzeniem o pierwszej podróży. Czyżby przyswojenie ich polskiemu czytelnikowi przez pisarza stanowiło szczególną zachętę albo wyzwanie dla jego następców? Istotniejsze jest jednak, że te tereny związane

z wielkimi dokonaniemii pisarskimi Kapuścińskiego zostały dosyć ściśle podzielone pomiędzy autorów, dla których wybrane regiony świata stały się często osobistą pasją. Ich poznaniu poświęcili wiele podróży i lat życia. Południowa Ameryka to Artur Domoślawski i jego *Gorączka latynoamerykańska* (2004), napisana po dziesięciu latach objeżdżania tego kontynentu. Afryka to przede wszystkim *Rondo de Gaulle'a* (2002) Olgi Stanisławskiej, stanowiące plon dwóch samotnych podróży – wzdłuż i w poprzek Czarne-go Łądu. Bliskowschodni świat islamu to między innymi Beata Pawlak i jej książka *Piekło jest gdzie indziej* (2003), na którą pracowała prawie dziesięć lat. Rosja ma przynajmniej dwóch wytrwałych badaczy: Jacka Hugo Badera, od książki *W rajskiej dolinie wśród zielska* z 2003 roku i *Białej gorączki*, zbierającej reportaże z lat 2001–2009, oraz Mariusza Wilka, który od blisko dwudziestu lat przemieszkuje na dalekiej północy i tworzy tam cykl książek zainaugurowany *Wilczym notesem* (1998), a kończący się – jak na razie – *Lotem gęsi* (2012). Kaukaz i Zakaukazie oraz Afganistan to domena Wojciecha Jagielskiego, który dwie swoje wielkie książki – *Modlitwa o deszcz* (2002) i *Wieże z kamienia* (2004) – opublikował w dziesięć lat po debiucie, też zresztą wybitnym, i po niezliczonych podróżach do obu regionów. *Gottland* (2008), książka o Czechach Mariusza Szczygła, ukazała się w 12 lat po jego debiucie książkowym...

Grono autorów przez lata specjalizujących się w problematyce wybranych obszarów i przez lata pracujących na jedną książkę można by bez trudu poszerzyć o następne nazwiska. Pozornie zdaje się to przeczyć przesłaniu dzieła Kapuścińskiego, który sam stworzył przynajmniej dwie syntezy odmiennych formacji kulturowych i przymierzał się do dwóch następnych. Ale Kapuściński przeinterpretowywał zasób doświadczeń uzbieranych w podróżach całego życia, które podejmował początkowo bez specjalnego zainteresowania różnorodnością kultur, raczej z wiarą w jedność rodzaju ludzkiego. To, że „Inny” jest naprawdę inny, musiał dopiero odkryć. Wymienieni i niewymienieni autorzy wyciągnęli konsekwencje ze wskazań „późnego” Kapuścińskiego: jeśli świat jest naprawdę różnoimienny i jeśli żadnych ludzkich, politycznych, społecznych spraw nie da się zrozumieć

bez wpisania ich w kontekst właściwej kultury, której poznanie oznacza dotarcie do jej jądra, ukrytych tajemnic, to nie ma wyjścia – trzeba się poświęcić zgłębianiu jednej.

Jakkolwiek by było, wszystkich tych autorów cechuje ogromna dociekliwość wobec odmienności świata, który zdecydowali się opisać, chęć zbliżenia do niego opowieści albo uczynienia jej – w miarę możliwości – także opowieścią tego świata o samym sobie. Jest to dobrze widoczne także w książkach dotyczących bieżących wydarzeń i zjawisk. Jeden przykład: *Gorączka latynoamerykańska* Artura Domosławskiego wyczerpująco opowiada o historii politycznej Ameryki Południowej – od rewolucji kubańskiej do najnowszych zmian w Wenezueli, Brazylii i Meksyku. Opowiada jednak w taki sposób, że nie do końca wiadomo, czy autor nie zainteresował się nią dlatego, że polityka jest w tej części świata namiętnością, nieodłącznym atrybutem życia i bez zajęcia się nią nie dałoby się tego życia zrozumieć i opisać. Ta polityka ma własne, zmienne oblicze w poszczególnych krajach i w poszczególnych okresach. Dla Kuby emblematem jest postać Fidela Castro, więc odpowiednie fragmenty będą nosić tytuł *Fidel*, nowsza historia Chile została określona przez zamach Pinocheta, Chile więc to *Lekcja historii. Trzydzieści lat później*, Argentyna żyje z pamięcią skrytobójstw, porwań, uprowadzeń – mówi się o niej w rozdziałach *Zniknięci*. Ale autorska opowieść o historii politycznej to tylko jeden nurt książki. Przeplatają go opowieści jej ważniejszych i mniej ważnych uczestników: rewolucjonistów, wygnańców, konspiratorów, mieszkańców faweli i pisarzy. Niektóre są stylizowane na opowieści lotrzykowskie z podtekstem realizmu magicznego i opatrzone barokowymi tytułami. Są jeszcze osobiste notatki z kolejnych pobytów i małe eseiki zwane „miniaturami” – ponad dwadzieścia. Wszystko to zostało pocięte i zmiksowane w taki sposób, że książkę można czytać jako dynamiczną, „rozgorączkowaną” kolekcję tych zróżnicowanych, przeplatających się i uzupełniających narracji albo wzdłuż wątków ciągłych, uzyskując obraz kontynentu według historii politycznej, według miniatur eseistycznych, według opowieści miejscowych lub według wspomnień i refleksji autora. Można ją czytać jak *Grę w klasy* Cortázar, stanowi „model do składania”.

Najbardziej nasycona polityką książka jednego z uczniów Kapuścińskiego ma zarazem ambicję odtworzenia „tekstu” kultury, w której ta polityka się dzieje. Mimo jak najbardziej publicystycznych ambicji należy też do najbardziej wyrafinowanych konstrukcji literackich, jakie można spotkać w obszarze prozy reportażowej. Do zbliżonych konkluzji doprowadziłaby nas analiza książek Jagielskiego, w których relacja z niepojętych wojen afgańskich i czeczeńskich przeobraża się w najgłębsze chyba studia zamkniętych światów obydwu kultur. W ogólności antropologiczne, jeśli można tak powiedzieć, i literackie wymiary książek uczniów Kapuścińskiego nie budzą wątpliwości. Nie we wszystkich natomiast mamy do czynienia z tak wyraźnie współczesnymi tematami, jak u Jagielskiego czy Domoślowskiego. Wówczas rodzi się pytanie, na ile są one wciąż reportażami, na ile odkrywają świat w żywym związku z problematyką współczesności lub na ile zawierają aktualne przesłanie. Ale wydaje się, że wątpliwości te na razie nie są uzasadnione. Urzekającą, fantasmagoryczną książkę Olgi Stanisławskiej o Afryce, skupioną – wydawałoby się – całkowicie na przeżywaniu radości niesłychanie bliskiego, intymnego spotkania z „innym” i smutku pożegnań, można też odczytać jako podróż szlakiem tego nieszczęścia współczesnej Afryki, jakim jest postępujący brak wody: rozbite dawne wspólnoty, zwłaszcza koczownicze, slumsy przy źródłach, wojny o możliwość napojenia zwierząt. Łotrzykowskie opowieści Jacka Hugo-Badera, przedostające się z nieprawdopodobną zręcznością do rozmaitych zamkniętych enklaw życia postradzieckiego, żeby od środka opowiadać o ich etosie, budzącym często grozę, to prawdopodobnie najlepsza książka o rozpadzie utopii ZSRR – właśnie na rozmaite mikroświaty, zamknięte przed sobą nawzajem. Kilkanaście opowiadań Szczygła o ikonach i specyfice kultury czeskiej układa się w złowrogą opowieść o mieleniu małego narodu przez dwudziestowieczne żarna historii i wydaje się jednym z donioślejszych rozliczeń z doświadczeniem minionego wieku. Książka Beaty Pawlak, która zaczyna się od fascynacji niewinnymi przejawami renesansu islamu, zamienia się, z racji fatalnych wydarzeń przełomu wieków, w opowieść o wojnach, zamachach, terrorze i znajduje swoje zakończenie w tragicznej śmierci autorki.

Tak, jesteśmy ciągle w obrębie pisarstwa reportażowego. Jeśli coś mogłoby tej odnowionej reportażowości zagrozić, to chyba swoisty nadmiar miejsca, jaki pozostawia samym autorom. Bo jak wiadomo, zainteresowanie odmiennością kulturą nieuchronnie budzi ciekawość siebie samego, tego, kto ową odmienność rozpoznaje, opowiada, kto wobec niej sprawdza się i samookreśla. To niebezpieczeństwo potwierdza, jak się zdaje, ewolucja pisarstwa Mariusza Wilka, który najpierw marzył o „rozczytaniu” Rosji przez długoletnie wpatrywanie się w jej sołowieckie nawarstwienia, a dziś chyba traktuje Północ jako pustkę, przestrzeń, w której w nieskończoność można ponawiać akty autorefleksji i odnajdywać samego siebie.

IV

Znaczeniem Hanny Krall dla przygotowania polskiego reportażu do nowej sytuacji historycznej chcemy zająć się na koniec na pewno nie dlatego, że jest mniejsze niż Kapuścińskiego czy zwłaszcza Kąkolewskiego. Połowa najpopularniejszych dziś autorek i autorów tego gatunku – tych, z którymi przeprowadza się wywiady, których teksty opatruje się komentarzami – na pytanie o „mistrza” wskazuje Hannę Krall. Pewnie więcej niż połowa na pytanie o ważne cechy uprawianego pisarstwa wskaże podstawowe znaczenie wyboru postaci, którą chce się uczynić bohaterem (najlepiej kogoś zwyczajnego, pozornie niczym się niewyróżniającego), oraz zindywidualizowanej intymnej rozmowy, umożliwiającej bohaterowi otwarcie się, odsłonięcie jakiejś głęboko skrywanej prawdy – są to cechy, które także każą myśleć o wzorze i idei reportażu Hanny Krall.

Szersze oddziaływanie tego wzoru dało się zauważyć później niż „szkoły Kąkolewskiego” oraz „szkoły Kapuścińskiego” (co jest głównym powodem, dla którego mówimy o nim dopiero teraz), chociaż pojedynczych „uczniów Hanny Krall” możemy chyba bez trudu rozpoznać już we wczesnych latach dziewięćdziesiątych. Trudno zresztą, żeby było inaczej, skoro autorka *Hipnozy* organizowała w „Gazecie Wyborczej” dział reportażu, przyjmowała do pracy między innymi Mariusza Szczygła, Wojciecha Tochmana, Lidię Ostalowską i redagowała ich teksty. Tych wymienionych, dziś sławnych autorów, a także wielu innych łączy z tradycją Hanny Krall – poza charakterystyczną

dla niej metodą koncentrowania się na ludziach i ich „otwieraniu” – szczególne zainteresowanie codziennością: nastawione na odkrywanie jej dziwności, tego, co skryte pod maską przeciętności, co wyjątkowe, zaskakujące albo nieznanne, dlatego że się do tej pory o tym nie mówiło.

Przykładów może dostarczyć wczesna twórczość Mariusza Szczygła, którą – co znamienne – rozpoczyna dziennik zdziwień i zaskoczeń dostarczanych przez życie codzienne w latach 1989–1991³³. Nurt ten kontynuują teksty zrodzone z 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 obyczajową³⁴. Warto dodać, że wkrótce po wydaniu pierwszej książki sam autor przyłożył do niej rękę, 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. Współtwórca Itaki, Centrum Poszukiwania Ludzi Zaginionych, większość tematów swoich najlepszych reportaży, zgromadzonych w pierwszej książce *Schodów się nie pali*³⁵, zaczerpnął

³³ Por. M. Szczygieł, *Jak Jadzka miała ustawić zęby*, w: *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła*, Wołowiec 2009, s. 9–23.

³⁴ Por. M. Szczygieł, *Niedziela, która zdarzyła się w środę*, wyd. II zmienione, Wołowiec 2011.

³⁵ W. Tochman, *Schodów się nie pali*, Kraków 2000.

z rzeczywistości kryjącej się za zaginięciami i poszukiwaniami – rzeczywistości, której rozszyfrowanie wymaga często talentu iście detektywistycznego. Raz jest to rzecz tak nowa jak międzynarodowy handel kobietami, próby ratowania ich i odzyskiwania dla rodzin i normalnego życia. Raz niezwykle wysiłek pięciorga rodzeństwa rozparcelowanego po domach dziecka, żeby odnaleźć się i na nowo stworzyć 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 złych wspomnień z 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 reportaży Hanny Krall. A są w książce jeszcze sekrety i zagadki psychologiczne bardziej wymyślne: tajemnicza pewność matki sławnej himalaistki Wandy Rutkiewicz, że ta nie zginęła w górach; zagadka tajemniczej więzi w Piwnicy Pod Baranami Piotra Skrzyneckiego; przypadek losu jednej z „narzeczonych” Edwarda Stachury...

Od podążania za osobami odbiegającymi od heteroseksualnej i obyczajowej normy, od ujawniania, jak wiele jest ich w społeczeństwie i jak są różne, rozpoczęła swoją dojrzałą karierę reporterską Katarzyna Surmiak-Domańska. Bohaterami jej tekstów³⁶ są transwestyci, transseksualiści, homoseksualiści wychowujący dzieci, opisywani od strony problemów z własną tożsamością i ze znalezieniem miejsca dla własnej odmienności wśród innych. Mimo ograniczenia problematyki powikłań tożsamościowych do płciowych i seksualnych „odmieńców” autorka jak najbardziej wpisuje się w tradycję Hanny Krall, stosuje bowiem tę samą metodę rozwikływania i prezentowania problemów swoich bohaterów. Stymuluje mianowicie ich proces autorefleksji, unika spojrzenia z zewnątrz, pozwala niejako im samym uświadomić sobie – wobec autorki i czytelników – logikę własnego, odmiennego losu.

³⁶ K. Surmiak-Domańska, *Beznadziejna ucieczka przed Basią. Reportaże seksualne*, Warszawa 2007.

Mistrzynią przenikania przez maski i samoobronne pozy ludzi spychanych na margines stała się bardzo szybko Lidia Ostałowska, która reportażami pisanymi od 1991 roku (a częściowo i z opóźnieniem zebranymi w tomie *Bolało jeszcze bardziej*³⁷) zdaje się konsekwentnie tworzyć mapę środowisk, grup społecznych i jednostek borykających się z problemami wykluczenia. Chodzi przede wszystkim o tych, którzy zostali wypchnięci na margines przez mechanizmy 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 (dzieciobójczynie, ofiary urazu poaborcyjnego) lub którzy postrzegają się 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).

Ta wielowariantowość tematu wykluczenia, którą należałoby poszerzyć jeszcze przynajmniej o wątek romski, spenetrowany w kontekście polskim i środkowoeuropejskim (książka *Cygan to Cygan* z 2000 roku), w przypadku Ostałowskiej tłumaczy się przede wszystkim faktem, że na poczucie bycia wykluczonym, gorszym, pominiętym autorka reaguje, nie ograniczając się do opisu grup wyraziście społecznie upośledzonych. Interesują ją obszary codzienności, które wymykają się oficjalnym strukturom życia społecznego i oficjalnym kanałom komunikacji społecznej, które kryją się w cieniu milczenia i niewiedzy, wydobywane na światło dzienne tylko sporadycznie, przez jakieś drastyczne wydarzenia. Ostałowska chciałaby pokonać owe bariery milczenia i obojętności, udzielić głosu tym, którzy znaleźli się za nimi wskutek braku społecznego zainteresowania dla zjawisk niewygodnych lub z własnego wyboru – ze wstydu i lęku przed opinią publiczną.

Tych kilka przykładów pozwala się zorientować, że zróżnicowane kontynuacje wzoru Hanny Krall rzeczywiście można odnaleźć już na

³⁷ L. Ostałowska, *Bolało jeszcze bardziej*, Wołowiec 2012.

początku lat dziewięćdziesiątych, a także że wzór ten uzyskuje całkiem nowe motywacje, napenia się nowymi sensami. Zainteresowanie Hanny Krall codziennością, a zwłaszcza koncentrowanie się na prywatnym, osobistym lub rodzinnym wymiarze losów i dramatów bohaterów reportaży kierowało się w latach siedemdziesiątych przeciwko bagatelizowaniu osobistych, ludzkich, niemieszczących się w interesie zbiorowym potrzeb, aspiracji i pasji, przeciwko systemowi i narzucanemu przezeń przymusowi życia wielką historią. Obraz heroicznym wysiłków potrzebnych do zrealizowania własnych pasji czy elementarnych potrzeb i aspiracji potrafił z czasem nabrać wielkiej siły oskarżycielskiej i nie jest przypadkiem, że dwa z trzech zbiorów współczesnych reportaży Hanny Krall nie mogły się już ukazać drukiem.

Rozumie się, że przesłanie tego rodzaju raczej nie mogło być podjęte wkrótce po 1989 roku. W czasie wielkiej zmiany, przyspieszonej transformacji społecznej, kiedy przestały obowiązywać dotychczasowe reguły życia, a nowe jeszcze się nie wyklarowały, najszerzej rozumiana codzienność stała się najlepszym terenem obserwacji współczesności – pojawiania się „nowego”, jego ścierania ze „starym”, takich czy innych załączków nowych form bytu społecznego. Rzeczywistość czasu transformacji była przecież chaotyczna, rozproszona, zmienna, zaskakująca, nieuporządkowana i niezhierarchizowana, nieprzewidywalna.

Zainteresowanie codziennością było więc w owym czasie zainteresowaniem współczesnością, bieżącymi zjawiskami społecznymi, i spojrzenie na nią w zgodzie z tradycją reportaży Hanny Krall współwystępowało z innymi odmianami reportaży. W latach dziewięćdziesiątych ważny był zwłaszcza rodzający się właśnie reportaż śledczy, który – nawet jeśli dotyczył wielkich afer z pogranicza polityki, finansów czy gospodarki – miał też zwykle wymiar badania społecznego, rozpoznawania kontekstu. W polu zainteresowań tego reportaży mieściły się też różnego rodzaju społeczne patologie, z których rodziły się wielkie zbrodnie, długie śledztwa i procesy sądowe, w równym stopniu angażujące dziennikarstwo śledcze co reportaż o ambicjach problemowych i literackich. To sąsiedztwo bardzo ciekawie występuje w pisanych i filmowych (współtworzonych

z mężem Jerzym) „dokumentach” Ireny Morawskiej³⁸, zaliczanej zresztą także do grona wychowanków „Gazety Wyborczej”. Ważne, że reportaż tego rodzaju ustanawiał jakby nowe kryteria rewelatorstwa reporterskich badań społecznych, potęgował oczekiwanie, że autorzy będą się angażować w rozpoznawanie zjawisk bulwersujących opinię publiczną i śledczego napięcia w dochodzeniu prawdy. Wydaje się, że te oczekiwania nie pozostały bez wpływu na „uczniów” Hanny Krall. Z elementami samodzielnie prowadzonego śledztwa mamy do czynienia zwłaszcza w późniejszych pracach Wojciecha Tochmana.

Autorzy ze „szkoły” Hanny Krall nie byli więc jedynymi reportażystami penetrującymi obszary codzienności. Ich dociekania przeplatały się z innymi reporterskimi obserwacjami zjawisk i tematów, które pojawiały się nieoczekiwanie i szybko znikaly, a wraz z nimi gubił się zapis w rozproszonych publikacjach czasopiśmiennych. Dziś jednak, gdy mamy do dyspozycji wybory książkowe (albo ich wznowienia), antologie i książki autorskie, możemy stwierdzić, że to oni właśnie najwyraźniej sygnalizowali trwałe, stopniowo rozprzestrzeniające się i umacniające sposoby reportażowego prezentowania współczesności, jednocześnie nasycając jej obraz treściami nowymi wobec inspiracji pierwowzoru. Przede wszystkim czym innym stało się rozumienie tak ważnego atrybutu codzienności jak prywatność. To nie była już sfera osobistej walki jednostki z systemem o możliwość realizowania własnych marzeń, lecz obszar jednostkowych doświadczeń, o których do tej pory nie mówiło się publicznie, które stanowiły społeczne tabu. Oczywiście odmiennosc seksualna jest tu przykładem najbardziej wymownym, chociaż wkrótce zacznie z nią konkurować problematyka przemocy rodzinnej, kazirodztwa czy trauma pedofilii doświadczonej w instytucjach publicznych. Druga podstawowa różnica to miejsce wykluczenia. U Krall wykluczenie wiązało się z dziedzictwem polsko-żydowskiej historii, a ujmując rzecz ogólniej: z powikłaniami jednostkowej tożsamości (na różnym tle, także odmiennosci seksualnej) skazującymi na bycie poza wspólnotą.

³⁸ Por. I. Morawska, *Było piekło, teraz będzie niebo*, Warszawa 1999.

Ten wariant wykluczenia oczywiście spotykamy i w dzisiejszych reportażach, ale dominuje mapa wykluczeń całych grup i środowisk, na której najważniejsze punkty zaznaczyła już Lidia Ostalowska; dalej mogło ich tylko przybywać.

Zmiana w rozumieniu prywatności, a zwłaszcza społecznego wykluczenia – rozrastającego się w rytmie wypadania kolejnych grup i środowisk z procesu transformacji – niesłychanie skomplikowała stosunek pomiędzy codziennością wykluczonych, ku której reportaż się zwrócił, a hipotetyczną całością, z której owe grupy czy środowiska miałyby czuć się wykluczone. W tej funkcji występuje i zmitologizowana pamięć PRL-u jako społeczeństwa równych szans, i przyszłościowa perspektywa mitu solidarnościowego, i perspektywa modernizacji w duchu europejskim. W opozycji do nich charakteryzuje się obszary wykluczenia. W świetle reportażu tzw. społecznych obejmują one prawie całą Polskę – poza centralami i strukturami władzy, „Polską warszawską”, centrami wielkomiastowymi, 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 Bałutach jeszcze Polska*). Więc może raczej Polska B czy, jak głosi tytuł książki Marcina Kołodziejczyka³⁹, planeta prowincja?

Na przecięciu zainteresowania codziennością i wykluczonymi wyłoniła się ostatecznie „planeta prowincja” jako główny bodaj wielki temat współczesnego polskiego reportażu. Warto dodać, że w tej właśnie postaci przyciągnęła uwagę wielu reportażystów jako źródło tematów o samowystarczalnej ważności, nieustępujących doniosłością i atrakcyjnością pisarską wcześniej podejmowanym, nacechowanym „wielką historią” – czy to w sensie historii dziejącej się na naszych oczach, czy przesuwającej się już ku przeszłości. Bowiem 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

³⁹ M. Kołodziejczyk, *B. Opowieści z planety prowincja*, Warszawa 2013.

tragiczna i dramatyczna niż terażniejszość. A dla reportera ciekawsza⁴⁰ – stwierdził niedawno Piotr Lipiński.

Wymowna jest zwłaszcza droga pisarska reportażyistów, 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 odżywanymi sporami polsko-ukraińskimi, polsko-słowackimi i wokółgóralskimi o wojenną i powojenną historię, który wreszcie stał się cenionym reportażyistą zagranicznym (towarzyszył gorącym wydarzeniom w życiu Izraela i Iraku) w 2009 roku zaskoczył czytelników powrotem do problematyki krajowej i zbiorem reportaży *Powiatowa rewolucja moralna*⁴¹. Ogólnokrajowe wydarzenia czy procesy polityczne z lat (w przybliżeniu) 2005–2007, a więc z okresu rządów koalicji PiS z nieistniejącymi już Ligą Polskich Rodzin i Samoobroną, są w nich ujęte w wymiarze lokalnym, codziennym, gminnym nawet raczej niż powiatowym i osadzone w kontekście powszechnych plag społecznych – bezrobocia, rozpaczliwego braku perspektyw życiowych dla młodzieży wyżywającej się w złodziejskich wyprawach do Niemiec, tandetnej rewolucji obyczajowej wchodzącej przez masowe dyskoteki, nepotyzmu i korupcji – odczuwanych najbardziej w małych miejscowościach na głębokiej prowincji. 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 z interpretacji w tej perspektywie, a głos oddaje komuś, kto opisane zjawiska potrafi zinterpretować w kategoriach psychopatologii

⁴⁰ P. Lipiński, nota biograficzna w: *Made in Poland. Antologia reporterów Dużego Formatu*, Warszawa 2013, s. 313.

⁴¹ P. Smoleński, *Powiatowa rewolucja moralna*, Kraków 2009

społecznej. I – dopowiedzmy – w ten sposób pomoże zrozumieć, jak w 2005 roku mogło dojść do szokującego zwycięstwa wyborczego sił sprawujących następnie władzę w nie mniej szokujący sposób.

W przypadku Smoleńskiego potrzeba było katastrofy politycznej (zmiany, która w jego perspektywie była katastrofą), żeby reporter zwrócił się ku pozapolitycznej, zwłaszcza prowincjonalnej codzienności po wiedzę o podłożu narastającej 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. Po kilku latach fascynacji komplikacjami tożsamościowymi na pograniczu polsko-niemieckim i spuścizną historii tych terenów⁴² Nowak zajął się niemal wyłącznie portretowaniem owej niewarszawskiej Polski zawiedzionych nadziei, w jego ujęciu zdumiewająco rozległej, rządzącej się i radzącej sobie po swojemu, ale też pełnej zbiorowych i indywidualnych dramatów⁴³.

Zainteresowanie „planetą prowincja” w ostatnim dziesięcioleciu wciąż narastało. Potwierdzają to kolejne książki⁴⁴, reportaże telewizyjne i dokumenty filmowe. Doniosłość tej tematyki przypieczętowały takie antologie, jak *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła* i kilkusetstronicowy wybór reportaży tygodnika „Polityka” – prawie wyłącznie składają się one ze studiów i analiz prowincjonalnej codzienności. Ten wielki temat został w znacznej mierze ukształtowany przez szkołę Hanny Krall, a jednocześnie przekształcił, przystosował do nowych czasów jej formułę reportażu.

⁴² Por. W. Nowak, *Obwód głowy*, Wołowiec 2007.

⁴³ Por. W. Nowak, *Serce narodu koło Przystanku*, Wołowiec 2009.

⁴⁴ Por. B. Białek, *Prowincje*, teksty wybrał i ułożył P. Żak, Kielce 2012; J. Morawiecki, *Głęboka. Reportaże z Polski*, Warszawa 2011.

*

Celem powyższych uwag o inspiracjach Hanny Krall, jak i całego szkicu o związkach nowej formacji polskiego reportażu z poprzednikami, nie była wyczerpująca charakterystyka tej formacji bądź któregoś z jej głównych nurtów, lecz pokazanie pewnej ciągłości przemian gatunku mimo radykalnej zmiany sytuacji historycznej i komunikacyjnej. Pełny opis dzisiejszego stanu rzeczy pokazałby zapewne także opozycję wobec mistrzów i fakt, że najwybitniejsi z młodszych reportażyistów poszli oczywiście własnymi drogami.

Summary

The present essay aims at answering a question about a place of the Polish reportage in a new historical situation (the one after 1989) and in a new communicational situation dominated by the electronic mass media. What is most important, the entire genre is shifting towards literature. It is not a specifically Polish phenomenon but it is distinguished by the fact that it coincided with a great change – the change of generations. In development of the genre there was a gap caused by martial law and its consequences, but it was also characterized by a very strong status of its more literary variety worked out by the previous generation whose representatives attached to it a formula of testimony: the most popular kind of Polish storytelling in the 20th century. This has influenced formation of three “schools” of reportage writing in the last 20 years. They seem to have been inspired by three “masters” of the previous generation: Hanna Krall, Krzysztof Kąkolewski and Ryszard Kapuściński. Their presence is a proof of an important role of tradition in situating the contemporary genre.

Noty o autorach

Bernadetta Kuczera-Chachulska, prof. dr hab., pracownik naukowy IBL PAN (Pracownia Współczesnej Literatury i Komunikacji Społecznej) i UKSW (kierownik Katedry Badań nad Romantyzmem i Twórczością Cypriana Norwida oraz Zakładu Aksjologii i Estetyki Literackiej); autorka książek: *Czas siły-zupełnej. O kategorii wysiłku w twórczości Norwida* (1998), *Przemiany form i postaw elegijnych w poezji XIX wieku* (2002), *Norwida „przypowieść o pięknie” i inne szkice z pogranicza genologii i estetyki* (2009), *Z estetyki nieskończoności. Szkice o poezji (nie tylko) XX wieku* (2011) i czterech tomów poezji.

Przemysław Czaplinski, ur. 1962, prof. dr hab; historyk literatury XX i XXI wieku, eseista, tłumacz, krytyk literacki; współtwórca Zakładu Antropologii Literatury (Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu). Autor ponad dziesięciu książek autorских; ostatnio: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje* (Warszawa 2009) oraz *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu* (Kraków 2011). Redaktor wielu książek zbiorowych; ostatnio ukazały się: zbiór studiów *Nowoczesność i sarmatyzm* (Poznań 2011) oraz antologia przekładów *Literatura ustna* (Gdańsk 2011). Z Łukaszem Zarembą przetłumaczył książkę Jamesa Englisha *Ekonomia prestiżu* (NCK, Warszawa 2012). Pola zainteresowań: historia literatury XX i XXI wieku; socjologia i antropologia literatury; literatura późnych świadectw Holokaustu; literatura ustna; estetyka XX wieku. Wykładał gościnnie na uniwersytecie Humboldta w Berlinie, uniwersytecie Harvarda w Bostonie, Université Libre w Brukseli, a także w Ratyzbonie, Dreźnie, Budapeszcie, Illinois, Tybindze, Monachium, Florencji, Bolonii, Pizie.

Laureat Medalu Młodej Sztuki (1996), Nagrody im. Ludwika Frydgo (1997), Nagrody Kościelskich (1998), Nagrody Prezesa Rady Ministrów (1999) oraz Nagrody im. Kazimierza Wyki (2004).

Kinga Dunin, ur. 1954, socjolożka, publicystka, krytyczka literacka, feministka. Autorka prac na temat dyskursu publicznego w Polsce, m.in. zamieszczonych w książce zbiorowej pt. *Cudze problemy*, której była współredaktorką. Liczne eseje, recenzje, noty publikowała m.in. w „Ex librisie”, dodatku literackim „Życia Warszawy”; artykuły literackie i społeczne oraz recenzje w „Dialogu”, „Twórczości”, „Kurierze Czytelniczym. Megaron”, „FA-arcie”, „Nowych Książkach”, „Res Publice Nowej”; felietony w „Wysokich Obcasach” dodatku „Gazety Wyborczej”. Autorka powieści młodzieżowych *Tabu* i *Obciach*, zbiorów esejów: *Tao gospodyni domowej*, *Karoca z dyni*, *Zadyma*, *Kochaj i rób* oraz wydanej drukiem rozprawy doktorskiej *Czytając Polskę*. Od 2002 roku związana ze środowiskiem Krytyki Politycznej. Obecnie stale publikuje teksty i recenzje w internetowym „Dzienniku Opinii”.

Maryla Hopfinger, prof. dr hab (od 1995), zajmuje się teorią kultury i komunikacji społecznej, literaturą i nowymi mediami, słowem i obrazem. Uczestniczy w projekcie „Między sztuką a codziennością” oraz w projekcie poświęconym metajęzykowi opisu Holocaustu realizowanych w zespołach przy Pracowni Współczesnej Literatury i Komunikacji Społecznej IBL PAN. Autorka m.in. *Literatura i media. Po 1989 roku* (2010), *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej* (2003), *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku* (1997), *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu* (1993), *Kultura współczesna – audiowizualność* (1985), *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji* (1974). Pod jej redakcją ukazały się m.in. *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia* (2002, 2005) i *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej* (1997). Do 2013 roku przez dwadzieścia lat prowadziła seminarium „Nowe media w kulturze współczesnej” w interdyscyplinarnej doktorskiej Szkole Nauk Społecznych przy IFiS PAN.

Elżbieta Kiślak, dr hab., absolwentka teatrologii UJ oraz studium doktoranckiego IBL PAN, w którym pracuje od 1987 roku, obecnie na stanowisku profesora. Autorka książek *Car-trup i król-duch. Rosja w twórczości Juliusza Słowackiego* oraz *Walka Jakuba z aniołem. Czesław Miłosz wobec romantyczności*, a także wielu studiów z zakresu romantyzmu i literatury współczesnej.

Dariusz Nowacki, dr hab., krytyk i badacz literatury, adiunkt w Instytucie Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Autor książek: *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.* (1999), *„Ja” nieuniknione. O podmiocie pisarstwa Jerzego Andrzejewskiego* (2000), *Wielkie Wczoraj* (2004), *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce* (2011) oraz *Ukosem. Szkice o prozie* (2013).

Andrzej Skrendo, dr. hab., historyk i teoretyk literatury, krytyk literacki, profesor Uniwersytetu Szczecińskiego. Ostatnio wydał *Przodem Różewicz* (2012) oraz *Falowanie nowoczesności. Szkice krytyczne* (2013).

Anna Sobolewska, prof. dr hab., krytyczka, eseistka i historyczka literatury. Od 1974 roku związana z IBL PAN – najpierw jako doktorantka, potem adiunktka i profesorka w Pracowni Literatury Współczesnej, obecnie w Pracowni Literatury Współczesnej i Komunikacji Społecznej. Prowadzi zajęcia z filmoznawstwa w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Główne kierunki jej zainteresowań naukowych to związki literatury i mistyki, a 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 zespoł 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 aktywny 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.

Leszek Szaruga, ur. 1946, poeta, prozaik, eseista, tłumacz poezji polskiej i rosyjskiej, literaturoznawca, pracownik UW, ostatnio wydał tom szkiców *Gra o tożsamość* i zbiór aforyzmów *Kanibale lubią ludzi*.

Krzysztof Uniłowski, dr hab., ur. 1967, historyk i krytyk literacki, profesor Uniwersytetu Śląskiego. Współredaguje kwartalnik „FA-art”. Laureat nagrody im. K. Wyki za rok 2010. Ostatnio opublikował tom *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury* (2013).

Zbigniew Wałaszewski, dr, kulturoznawca i medioznawca, zastępca dyrektora Instytutu Edukacji Artystycznej APS w Warszawie, członek Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Badania Gier, członek Rady Naukowej czasopisma „Homo Ludens”; wykłada w Akademii Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej, Collegium Civitas i na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Absolwent Wydziału Polonistyki UW i studiów doktoranckich w Szkole Nauk Społecznych przy IFiS PAN. W badaniach zajmuje się współczesną kulturą audiowizualną, w szczególności stereotypami oraz procesami mitotwórczymi w kulturze popularnej. Publikuje w „Kwartalniku Filmowym”, „Literaturze i Kulturze Popularnej” oraz „Kulturze Popularnej”.

Błażej Warkocki, dr, adiunkt w Zakładzie Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, krytyk literacki. Współautor (razem z Przemysławem Czaplińskim, Maciejem Lecińskim i Elizą Szybownic) *Kalendarium życia literackiego 1976–2000* (2003) oraz współredaktor (razem ze Zbyszkciem Sypniewskim) tomu zbiorowego *Homofobia po polsku*

(2004). Autor książki *Homo niewiadomo. Polska proza wobec odmienności* (2007).

Andrzej Werner, prof. dr hab., historyk literatury i filmu, krytyk. Studiował na Wydziale Polonistyki i – częściowo – Filozofii UW. Od 1964 roku pracował w IBL PAN. W 1968 roku pod kierunkiem prof. Stefana Żółkiewskiego i prof. Bronisława Baczki obronił pracę doktorską, która ukazała się nakładem Czytelnika w 1971 (*Zwyczajna apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*, II wyd. 1971). Pracował w IBL nieprzerwanie do 2010 roku jako adiunkt, potem docent, wreszcie profesor; w 1991 obronił pracę habilitacyjną na podstawie książki *Polskie, arcy-polskie...*, wydanej podziemnie w 1987 roku (wyd. NOWA) i w Londynie (wyd. Polonia Book Fund); w 1998 roku otrzymał tytuł profesora. Gościnnie wykładał na uniwersytetach w Berlinie i Jerozolimie. Aktywny uczestnik opozycji demokratycznej, internowany w 1981 roku. Obecnie profesor w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie. Autor książek (m.in.): *Pasja i nuda* (1992), *Krew i atrament* (1997), *Dekada filmu* (1997), *Wysoko, nie na palcach* (2002).

Marek Zaleski, dr hab., ur. 1952, profesor Instytutu Badań Literackich PAN, kierownik Zespołu do Badań nad Literaturą i Kulturą Późnej Nowoczesności. Autor książek *Przygoda drugiej awangardy* (1984 i 2000), *Mądryemu biada?* (1990), *Formy pamięci* (1996 i 2004), *Zamiast. O twórczości Czesława Miłosza* (2006 i 2011) oraz *Echa idylli* (2007).

Zygmunt Ziątek, dr hab., pracuje jako prof. nadzw. w IBL PAN. Jest współautorem II tomu *Literatury polskiej 1914–1975* (1993), autorem książek *Wiek dokumentu* (1999), *Ksawery Pruszyński* (1972), *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza* (razem z dr Beatą Nowacką z UŚ, 2007, tłumaczenie hiszpańskie: Madryt 2010, włoskie: Udine 2012). Przedmiotem jego zainteresowań są związki literatury z wielkimi doświadczeniami społecznymi i historycznymi XX wieku, śledzone zwłaszcza na pograniczach pisarstwa dokumentarnego i prozy beletrystycznej, oraz problematyka miejsca w literaturze. Tym

zagadnieniom poświęcił większość kilkudziesięciu rozpraw i artykułów drukowanych w wydawnictwach zbiorowych (m.in. *Literatura polska wobec Zagłady*, *Krytyka feministyczna*, *siostra teorii i historii literatury*, *Maski współczesności*, *Dwudziestowieczność*, *Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*, *Nowe dwudziestolecie (1989–2009)*) i czasopismach (m.in. „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich” „Twórczości”, „Odrze”, „Regionach”).

Tomasz Żukowski, dr, studiował na warszawskiej Polonistyce. W 2006 roku obronił doktorat poświęcony obrazom Chrystusa w poezji Aleksandra Wata i Tadeusza Różewicza. Od 2001 roku pracuje w IBL PAN w Pracowni Współczesnej Literatury i Komunikacji Społecznej oraz w Ośrodku Studiów Kulturowych i Literackich nad Komunizmem IBL PAN. Jego zainteresowania skupiają się wokół pisarstwa związanego z wojną i okupacją, szczególnie literatury dotyczącej Szoa. Jest współredaktorem i współautorem książki *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie?* poświęconej zapisom Holocaustu. Prace poświęcone tej problematyce publikował w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich” i książkach zbiorowych. Jednocześnie zajmował się problematyką dyskursu publicznego. W latach 2002–2004 koordynował program badania podręczników gimnazjalnych pod kątem obrazu mniejszości etnicznych, religijnych i seksualnych realizowany w Stowarzyszeniu „Otwarta Rzeczpospolita”. Uprawia także publicystykę społeczną i polityczną. Redagował kwartalnik społeczno-kulturalny „Bez Dogmatu”. Publikował w „Gazecie Wyborczej”, „Przeglądzie” i „Przekroju”.

Indeks nazwisk

A

Abramowicz Marina 88
Abramowska Janina 62
Adler Alfred 260
Adorno Theodor Wiesengrund 109,
110, 112-115
Akunin Borys 372
Allen Woody 385
Ambler Eric 399-401
Ambo Phie 165
Anderman Janusz 92
Andrzejewski Jerzy 34, 36, 47, 263,
430
Aniol Sławzak 221
Annaud Jean Jacques 96
Antczak Jerzy 41
Antonioni Michelangelo 48
Antoniuk Dominik 76
Apollinaire Guillaume 13
Arendt Hannah 362
Arnold Agnieszka 54
Arystoteles 181, 238, 287, 292, 293
Ashbery John 352

B

Bacall Lauren 342
Bachchan Amitabh 82
Bachleda-Curuś Alicja 82
Bachtin Michail 434
Bader Jacek Hugo 446, 448
Bagiński Tomasz 147, 150

Bagłajewski Arkadiusz 66
Bajerowa Irena 8, 9
Bak Hans 411
Balcerowicz Leszek 167
Banasiak Bogdan 258
Baran Marcin 351
Barańczak Stanisław 347, 350, 351
Barański Janusz 47, 121
Bardijewski Henryk 17
Barfoot C.C. 410, 411
Bargielska Justyna 346
Barret-Browning Elisabeth 401
Bart Andrzej 48
Bartana Yael 84, 85, 87
Barthes Roland 93, 343, 347, 355
Bartmiński Jerzy 8
Basara-Lipiec Eugenia 288
Basiuk Tomasz 256
Bater Wiktor 442
Bator Joanna 249, 268
Baudrillard Jean 155, 156, 161, 188,
336
Bauer Zbigniew 444
Bauman Zygmunt 75, 171
Beck Ulrich 339
Ben Becalel Jehuda 165
Benjamin Walter 109, 112-115, 239
Benoit-Dusausoys Annick 257
Benveniste Emile 354
Berent Waclaw 109, 231
Bereś Witold 330, 409

- Bergson Henri 340
 Berman Jakub 433
 Bernatowicz Małgorzata 128
 Betlejewski Rafał 83-85, 87
 Białek Bogdan 457
 Białoszewski Miron 26, 47, 222, 305,
 350, 354, 389, 425
 Biedrzycki Krzysztof 339, 355
 Bielik-Robson Agata 223, 354
 Bieniok Bogumił 164
 Bieńczyk Marek 102, 208
 Bieńkowski Dawid 248
 Bieńkowski Zbigniew 75, 250
 Bierut Bolesław 440
 Bikont Anna 103
 Bilos Piotr 79
 Blaustein Leopold 16
 Block Lawrence 370
 Bloom Harold 100, 360, 361
 Błeszyński Jerzy 274-276
 Błoński Jan 174, 177, 311
 Bobkowski Andrzej 101, 231
 Bocheński Jacek 103
 Bocheński Tomasz 339
 Boecjusz 291
 Boehme Jakub 221
 Bolecki Włodzimierz 97, 236, 431
 Boniecki Adam 415
 Bończa-Tomaszewski Nikodem 225
 Bordowicz Maciej 217
 Borges Jorge Louis 162, 373
 Borkowska Grażyna 255
 Borowski Paweł 51
 Borowski Tadeusz 35
 Borusewicz Bogdan 435
 Bosch Hieronim 180
 Bostrom Nick 166
 Bourdieu Pierre 59, 60, 79-81
 Bowles Jane 352
 Brandys Kazimierz 36, 38
 Brautigan Richard 352
 Bravo Paweł 415, 417
 Bray Alan 259
 Breza Tadeusz 260
 Bristow Joseph 260
 Brodzka-Wald Alina 13, 26, 62, 285,
 341
 Brodzki Marek 142, 143
 Broniewski Władysław 85
 Brown Dan 176, 179, 181, 183
 Brzezińska Anna 157
 Brzeziński Jacek 149
 Brzozowski Andrzej 53
 Brzóska-Brzózkiwicz Paweł 346
 Bucholc Marta 256
 Buczak Dominika 269
 Budzyński Adam 15
 Bugajski Leszek 45, 332
 Bujak Zbigniew 435
 Bulhakow Michaił 41
 Buonarotti Michał Anioł 273
 Buras Piotr 168
 Burek Tomasz 65, 108, 227, 228
 Burke Lee 370
 Burnetko Krzysztof 409
 Burnlet Marianne 407
 Burska Lidia 65, 220, 231, 285-288,
 297
 Burszta Wojciech 372
 Buruma Ian 412
 Busse Kristina 123
 Butler Judith 81, 265, 273
 Butor Michel 13
C
 Caillois Roger 155, 176, 177, 361
 Calvino Italo 14, 101
 Cameron James 158
 Camilleri Andrea 382
 Campbell Joseph 163
 Campion Jane 82
 Castro Fidel 447
 Certeau Michel de 5, 116
 Chadzinikolau Nikos 217
 Chandler Raymond 352, 370, 382,
 395
 Charms Danił 352
 Chłopecki Andrzej 297, 299

- Chmielewska Joanna 206, 373, 376, 379
 Christie Agatha 370, 377, 379, 380, 388, 400
 Chutnik Sylwia 268
 Chwin Stefan 101, 102, 256, 304, 339
 Chymkowski Roman 24
 Cibelle 82
 Cieślak Tomasz 339, 351
 Cieślak-Sokołowski Tomasz 339
 Cisło Maciej 364
 Coelho Paolo 116
 Conrad Joseph 50
 Cooper John 82
 Cortázar Julio 14, 447
 Crouzel Henri 410
 Crowley John 160
 Cypriański Piotr 22
 Cywiński Bohdan 43
 Czajkowski Piotr 273
 Czakański-Sporek Piotr 346
 Czaplirski Przemysław 60, 61, 64, 66, 74, 75, 219, 226, 231, 232, 235, 241, 254, 329-331, 334
 Czech Jerzy 352
 Czechow Antoni 418
 Czczot Jan 261
 Czerska Tatiana 66, 332
 Czubaj Mariusz 372, 374, 386, 391, 394
 Czyż Stanisław 47
 Czyżewski Tytus 13
- Ć**
 Ćirlić Dorota Jovanka 73
 Ćwirlej Ryszard 370
- D**
 da Vinci Leonardo 273
 Dajnowski Maciej 171, 172
 Danner Mark 414
 Dante Alighieri 180
 Darska Bernadetta 378
 Dasko Henryk 106
 Dawidek Gryglicka Małgorzata 14
 Dąbrowska Anna 8
 Dąbrowska Maria 220
 Dąbrowski Mieczysław 275
 de Mello Anthony 105
 de Rosnay Joel 169
 Dehnel Jacek 68
 Delta zob. Gałczyński Konstanty Ildefonso
 Deneuve Catherine 342
 Derrida Jacques 367
 Deutsch David 166
 Dewey John 361
 Dexter Colin 370
 Dębski Rafał 370, 387
 Diaz Junot 210
 Dick Philip K. 163, 164, 175, 182, 186
 Dickens Charles 389
 Dix Otto 393
 Dobraczyński Jan 37
 Dobroczyński Bartłomiej 107
 Dołęga-Mostowicz Tadeusz 47
 Domagalik Małgorzata 67
 Domarus Cezary 172, 184, 346
 Domosławski Artur 411-418, 446-448
 Donaldson Stephen R. 137
 Dostojewski Fiodor 296, 335, 434
 Douglas Mary 256
 Doyle Arthur Conan 379, 380
 Drąg Bronisław 256
 Drotkiewicz Agnieszka 72, 73
 Drużbacka Elżbieta 375
 Drygas Maciej 53
 Drzewiński Andrzej 169
 Duchamp Marcel 298
 Dufrenne Mikel 288
 Dukaj Jacek 157-159, 164, 171, 173, 175-177, 181, 182, 184, 187, 229
 Dunin Kinga 64, 65, 72, 73, 75, 104-107, 114, 226, 228, 229, 235, 254-256, 339
 Dunin-Wąsowicz Paweł 72, 171, 172, 346

Dygat Stanisław 38
Dziamski Grzegorz 284, 288, 297
Dziedzina Julian 37
Dziewulska Małgorzata 297, 299

E

Eco Umberto 96, 99, 100, 129
Eddings David 137
Edel Leon 407
Edelman Marek 425
Ehrmann Jacques 356
Ekberg Anita 342
Eliade Mircea 161-163
Emin Tracey 88
Engel Dawid 86
Escarpit Robert 8, 24, 36, 97
Evrett Hugh III 166

F

Fabicki Sławomir 51
Fajans T. (pseud. Dr Taff) 260
Fajfer Zenon 14
Farrell Colin 82
Faulkner William 210, 305
Fiejdasz Małgorzata 320
Figgis Mike 82
Filiciak Mirosław 128
Filipiak Izabela 67, 68, 235, 242,
243, 251, 262, 267
Filipowicz Kornel 40
Firbank Ronald 352
Fish Stanley 153, 199
Flaszen Ludwik 32
Foks Darek 342, 344-346, 348, 349,
351
Fontaine Guy 257
Ford Aleksander 35
Foucault Michel 238, 258-262
Freud Sigmund 163, 348, 356
Freuda Sigmund 137
Frużyńska Joanna 14, 23
Frybes Aleksandra 131
Fukuyama Francis 168, 442

G

Gainsbourg Serge 81
Gajda Grzegorz 403
Galczyński Konstanty Ildefons 350
Gardner Erle Stanley 370
Gavras Costa 41
Gawin Dariusz 106
Gazda Grzegorz 127
Gąsiorowski Krzysztof 215, 217
Giddens Anthony 337, 338
Gide Andre 275
Giedroyc Jerzy 440
Ginczanka Zuzanna 85, 86
Giza Barbara 23
Glensk Urszula 256
Gliński Robert 53
Gluz Renata 412, 415
Głąb Anna 403
Głowacka Aneta 319
Głowacki Janusz 341
Głowiński Michał 10, 190-192, 194,
212, 274, 276, 277, 302, 305
Godlewski K. 147, 149, 151
Goerke Natasza 343, 345
Goldberg Lee 395
Gombrowicz Witold 38, 80, 231,
235, 292, 304, 306, 313, 314,
400, 405, 439
Gondowicz Jan 319, 352
Gorey Edward 352
Gorin Natalio 19
Gosk Hanna 26, 285, 341
Goźliński Paweł 381, 391
Górak-Czerska Barbara 15
Góral Paweł 268, 272, 273
Grabowiecki Sebastian 375
Grabowski Jan 86
Grass Günter 101
Green Jane 204
Gregorovius Ferdinand 235
Gretkowska Manuela 62, 75, 101,
242, 251, 346
Grin Irek 369, 373, 374, 385
Grochola Katarzyna 303, 304

Grochowiak Stanisław 17
 Grochowska Magdalena 440
 Grogan John 90, 91, 92
 Gross Jan Tomasz 54, 86, 247
 Grosz George 392
 Grubić Igor 88
 Grubiński Wacław 262
 Grupiński Rafał 236
 Gruszczyński Piotr 297
 Grynberg Henryk 54, 425
 Grzegorzewska Gaja 373, 374, 379,
 383, 385
 Grzela Remigiusz 413, 417
 Grzędowicz Jarosław 157, 158, 159,
 164, 170, 172, 177, 178, 180,
 181, 185
 Gumkowska Anna 23
 Gutenberg Johannes 12, 25, 306
 Gutorow Jacek 356

H

Hašek Jaroslav 233
 Hall Stuart 24
 Halter Ed 160
 Harris Charlaïne 159
 Has Wojciech Jerzy 11, 40, 41, 46
 Haszczyński Jerzy 444
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 335
 Heidegger Martin 223, 283, 303, 304,
 360
 Heistein Józef 400
 Hellekson Karen 123
 Hellinger Bert 377
 Helman Alicja 36
 Hen Józef 36
 Herbert Frank 158
 Herbert Zbigniew 17, 26, 74, 75,
 235, 305, 417
 Herzog Werner 187, 188
 Hitler Adolf 54
 Hłasko Marek 37, 38, 440
 Hodalska Magdalena 442
 Hoffman Jerzy 41
 Homa Jan Antoni 376, 380, 386, 388

Hopfinger Maryla 5, 10, 12, 17, 26,
 28, 32, 130, 131, 307
 Horkheimer Max 110, 112
 Horubała Andrzej 230, 241, 248, 253
 Houellebecq Michel 166, 168
 Howard Robert E. 138, 141
 Hrabal Bohumil 101, 233
 Hubbard Ron 182
 Huberath Marek S. 159, 169, 170,
 175, 177-182
 Huelle Paweł 47, 101, 102, 343
 Huizinga Johann 361
 Huxley Aldous 167, 169

I

Žižek Slavoj 81
 Ingarden Roman 285, 290, 292, 293,
 297, 300
 Iredeński Ireneusz 17
 Irzykowski Karol 13
 Iser Wolfgang 357
 Ishiguro 165
 Ivanauskaitė zob. Lastauskienė Marija
 Iveković Sanja 88
 Iwasiów Inga 66, 114, 332
 Iwaszkiewicz Jarosław 35, 41, 216,
 266, 267, 274-276, 305
 Izdebska Agnieszka 127
 Izzo Jean-Claude 370

J

Jabłoński Dariusz 48, 51
 Jacyno Małgorzata 60
 Jagielski Wojciech 421, 446, 448
 Jakimowski Andrzej 51
 Jakubowska Wanda 35
 Janicki Jerzy 17
 Janion Maria 254, 261, 263
 Janke Igor 411
 Januszewski Tadeusz 362
 Jarecka Dorota 78-81, 83, 84, 87, 88,
 91, 92
 Jarniewicz Jerzy 402
 Jarry Alfred 349, 352

- Jaruzelski Wojciech 215
Jarzębski Jerzy 64, 219, 232, 233,
254, 311, 314, 319, 326, 353
Jasiński Janusz 235
Jaszczuk Paweł 391
Jaworski Krzysztof 345, 351
Jehuda zob. Juda
Jeleński Konstanty 363, 364
Jenkins Henry 121, 122, 128
Jensen Helmut 407
Jeryna Zbigniew 215, 217
Jeziolowicz Franciszek 235
Jezus Chrystus 179, 181, 223
Jeżyk Łukasz 14
Jęczmyk Lech 186
Jędrzejewski Stanisław 15
Johnson Samuel 401
Johnston Aubrey 265
Jordan Neil 82
Joyce James 13, 116, 162, 287, 352
Joyce Michael 24
Jung Carl Gustav 137, 163
Jünger Friedrich Georg 222
Jurewicz Maciej 149
Juszczak Wiesław 294-297, 300
- K**
Kaczmarski Jacek 403
Kaczor Katarzyna 135, 136, 137
Kaczorowski Aleksander 248
Kaczyński Lech 388
Kaczyński Michał 24
Kaku Michio 164
Kalinowski Jacek 387
Kaliściak Tomasz 260
Kamiński Marcin 141, 143, 145
Kapuścińska Alicja 416
Kapuściński Ryszard 171, 408-417,
419, 421, 425-428, 430, 436,
442-446, 448, 449
Karpowicz Ignacy 272, 273
Kawafis 345
Kawalerowicz Jerzy 11, 41, 54
Kazejak-Dawid Anna 51
Kąkolewski Krzysztof 425, 428-430,
442, 445, 449
Kelly Mary 88
Kern Jerzy Ludwik 351
Kibirow Timur 352
Kiec Izolda 236
Kierc Bogusław 418, 419
Kierkegaard Søren 334, 335
Kieślowski Krzysztof 43, 44, 46
Kinder Marsha 128, 130
King Stephen 75, 104, 105, 155, 160,
177, 178, 183, 228, 238, 254-
-256, 339, 395
Kirchner Hanna 262
Kisielewski Stefan 38, 305
Klarecki Tomek 371, 379, 380
Klein Naomi 72
Klejnocki Jarosław 107, 108, 223,
374-376, 381, 383, 386, 387,
390, 391, 394
Klimko-Dobrzaniecki Hubert 268
Kłoskowska Antonina 132
Kmita Jerzy 112
Koch Kenneth 352
Koehler Krzysztof 65, 225
Kofta Krystyna 48
Kofta Piotr 164
Kolski Jan Jakub 48, 55
Kołakowski Leszek 42, 75
Kołodziejczyk Marcin 455
Komar Michał 343
Komasa Jan 51
Komendant Tadeusz 258
Komorowski Paweł 40
Komuda Jacek 149, 174
Konatkowski Tomasz 373, 382, 386-
-390, 392
Kondrat Marek 20
Konopnicka Maria 16
Konwicki Tadeusz 11, 33, 37, 41, 54,
102, 218, 219, 314, 315, 323,
341
Kopacki Andrzej 256
Kornhauser Julian 34, 43, 62

- Korzeniowski Bohdan 439
 Kosiński Jerzy 66
 Kosofsky Sedgwick Eve 257-259,
 267, 277
 Kossakowska Lidia Maja 170, 172
 Kossakowska Maja Lidia 172
 Kotarska Maja 379
 Koterski Marek 46
 Kotowska Monika 37
 Kott Jan 261
 Kowalewski Włodzimierz 186
 Kozyra Katarzyna 88
 Koźniewski Kazimierz 217
 Krajewski Marek 370, 372, 373, 390-
 -393
 Krajewski Stanisław 266, 374
 Krall Hanna 48, 55, 421, 425, 426,
 428, 430, 445, 449, 451-454,
 457, 458
 Krasieński Janusz 226-228
 Krasuska Karolina 81
 Krauze Krzysztof 51
 Kristeva Julia 349
 Kropiwnicki Maciej 81
 Królak Sławomir 156
 Krupski Krzysztof 437
 Krzemień-Ojak Krystyna 110
 Krzeszowiec Marcin 263, 269
 Krzywicka Irena 440
 Krzyżanowski Julian 262
 Kubiak Zygmunt 297
 Kubisiowska Katarzyna 322
 Kuciak Agnieszka 351
 Kuczera-Chachulska Bernadetta 7,
 27
 Kuczok Wojciech 48, 71, 72, 248,
 268, 269, 348
 Kuczyńska-Koschany Katarzyna 283,
 284
 Kudyba Wojciech 72
 Kukuła Janusz 20
 Kulerski Wiktor 426
 Kułakowska Joanna 148
 Kuncewicz Piotr 215, 217
 Kuncewiczowa Maria 47
 Kundera Milan 101, 233, 344
 Kuroń Jacek 413
 Kurz Andrzej 103
 Kurzweil Ray 166, 168
 Kutyla Julian 81
 Kutz Kazimierz 11, 40, 43
 Kuźma Eraz 193, 216
 Kwaśniewski Aleksander 216, 323,
 381
 Kwiatek Wojciech P. 372
- L**
- Lacan Jacques 354
 Lachmann Magdalena 346
 Lalewicz Janusz 8
 Landman Adam 335
 Landsberg Hela 262
 Lang Fritz 167, 393
 Larek Michał 373, 392
 Lato Grzegorz 205
 Latuska Arkadiusz 215
 le Carré John 105
 Le Goff Jacques 137
 Le Guin Ursula 105, 162
 Lechki Marek 51
 Lechoń Jan 264, 265
 Leciński Maciej 319, 334
 Leder Andrzej 168, 169
 Legutko Ryszard 224, 333, 334
 Lehane Dennis 382
 Lem Stanisław 157, 159, 163, 164,
 166, 170, 175, 177, 183, 186
 Lengren M. 319
 Leon Donna 382, 388
 Leszczyński Jan 230
 Lévi-Strauss Claude 354
 Levin Harry 353
 Lewandowski Konrad T. 370, 387,
 391
 Lewańska Ariadna 343
 Libera Zbigniew 160, 342, 348, 349
 Lipiński Piotr 440, 456
 Lipny Tobiasz W. 390, 394, 395

- Lipski Jan Józef 305
Lisowska-Magdziarz Małgorzata 126
Lisowski Jerzy 363
Lisowski Krzysztof 316
Litwinowa I. 169
LL Natalia 88
Lollobrigida Gina 348
Loren Sophia 342
Lubowski Andrzej 416
Lucas George 158, 163
Ludlum Robert 63, 105, 106
Lupa Krystian 289, 290, 292
- L**
Łagocka Anna 362
Ławrynowicz Marek 228, 240
Łebkowska Anna 23
Łęski Janusz 37
Łokas Ewa L. 164
Łopieńska Barbara N. 71, 433
Łopiński Maciej 435
Łoziński Marcel 54, 216
Łoziński Paweł 54
Łubieński Tomasz 417
Łukasiewicz Małgorzata 110, 256
- M**
Machalica Bartosz 414, 415
Machej Zbigniew 351
Machnicki Mieczysław 216, 217
Maciejewski Janusz 387, 433
Mackiewicz Paweł 222, 227, 328, 339
Maćkowski Krzysztof 375, 381, 387, 390
Madejski Jerzy 193
Madeyska Ewa 248
Majeran Tomasz 63, 345, 351
Majewski Janusz 41
Majewski Lech 180
Malanowska Kaja 89
Malicki Maciej 373
Malicki Waldemar 19
Malinowski Bronisław 443
Mallarmé Stephan 13, 365, 366
Malouf David 210
Mankell Henning 370, 382
Mann Tomasz 222
Manovich Lev 22
Marczewski Wojciech 41, 45
Marecki Piotr 23, 69, 192
Margański Janusz 410
Marinina Aleksandra 370
Marion Jean-Luc 289
Markiewicz Henryk 8, 302, 303
Markowski Michał Paweł 59, 60, 199, 302-304, 349, 367, 387, 416
Marquez Gabriel Garcia 101, 411
Martuszevska Anna 353
Marzec Bartosz 417
Masłoń Krzysztof 319, 327, 415, 416
Masłowska Dorota 48, 51, 52, 70-73, 92, 250, 342, 346, 348
Mathews Harry 354
Matuszewska Anna 339
Matuszewski Krzysztof 258
Matuszkiewicz Irena 378
Matywiecki Piotr 403-408, 418, 419
Mayen Józef 15
Maykowska Maria 340
Mencwel Andrzej 220
Mentzel Zbigniew 343
Messing Marcel 183
Meyer Stephenie 159
Michalewski Kazimierz 16
Michalska Magdalena 319
Michalski Cezary 230, 241
Michalski Henryk 104, 421
Michałowicz Tomasz 146, 150
Michelet Jules 137
Michnik Adam 43, 413
Miciński Bolesław 362
Miciński Tadeusz 224
Mickiewicz Adam 16, 41, 105, 151, 220, 221, 224, 261, 299, 303, 304, 438
Miecznicka Magdalena 250
Migas Maciej 51

- Mikołajewski Jarosław 374, 375, 390
 Miller Leszek 385, 438
 Miller Marek 434-441
 Miłosz Czesław 33, 34, 41, 74, 75,
 174, 178, 180, 232, 292, 297,
 305, 340, 350, 355, 362, 374,
 425
 Miłoszewski Zygmunt 374, 377, 378,
 380-382
 Mizerka Anna 346
 Mizerkiewicz Tomasz 66, 339
 Mizielińska Joanna 265
 Moczarski Kazimierz 227, 425
 Moles Abraham 391
 Montalbán Manuel Vazquez 388
 Morawiecki Jędrzej 457
 Morawska Irena 454
 Morawski Jerzy 422
 More Max 166
 Morin Edgar 131-133
 Mościcki Paweł 81, 239
 Motte Warren 356
 Mrożek Sławomir 36, 38, 341
 Mueller Joanna 339, 350
 Mularczyk Andrzej 17
 Munk Andrzej 11, 39, 40
 Musiał Grzegorz 62, 254, 263
 Mycielski Zygmunt 305
 Mysliwski Wiesław 75
- N**
- Nabokov Vladimir 402
 Naipaul Vidiadhar Surajprasad 412
 Nałkowska Zofia 53, 262
 Nash Ogden 350
 Nasiłowska 23, 319, 326
 Nasiłowska Anna 326
 Niedzielski L. 338
 Niemirski Arkadiusz 371, 384
 Nietzsche Friedrich 166, 223, 354
 Norwid Cyprian 116
 Nowacka Beata 408, 409, 419
 Nowacki Dariusz 59, 64, 65, 72, 159,
 160, 264, 266-268, 302, 303,
 311, 317, 318, 330, 331, 333,
 334
 Nowak Jerzy 298, 389
 Nowak Włodzimierz 152, 386, 388,
 457
 Nowakowski Marek 230, 270, 271
 Nowakowski Radosław 24
 Nowicki Maciej 108
 Nurowska Maria 317
 Nycz Ryszard 23, 97, 198, 199, 302,
 315
 Nyczek Tadeusz 319
- O**
- Ochab Maryna 155
 Ochabem Edward 433
 Oczko Piotr 260, 261
 Odija Daniel 92, 250
 Odojewski Włodzimierz 106
 Odyniec Antoni Edward 261
 Olejnikow N. 352
 Ołdakowska-Kuflowa Mirosława 403
 Orbitowski Łukasz 159, 174, 177,
 178
 Orliński Wojciech 137, 171, 327
 Orłoś Kazimierz 48
 Orłowski Hubert 112
 Orski Mieczysław 66, 230, 231
 Orwell George 19, 167, 168
 Orzeszkowa Eliza 16, 296
 Ostalowska Lidia 449, 452, 455
 Ostaszewski Robert 319
 Ostrowska Ewa 370
 Owczarek Bogdan 14
- P**
- Pabst Georg 393
 Pacholski Arkadiusz 381, 384, 391
 Pankowski Marian 343
 Pański Jerzy 97
 Papieska Agnieszka 274
 Papieski Robert 274
 Parowski Maciej 136, 140, 148, 169,
 177

- Pasewicz Edward 207, 268, 373, 382, 383, 387
Patterson James 386
Pavić Milorad 14
Pawlak Beata 446, 448
Pawłowski Roman 341
Peiper Tadeusz 99
Perec Georges 14, 354
Perechodnik Calek 86
Perez-Reverte Artur 385, 423
Perrot Michelle 260
Petelska Ewa 37
Petelski Czesław 38
Piasecki Marcin 61, 62
Piątek Tomasz 388, 394
Piekara Jacek 153, 178
Piekorz Magdalena 48
Pielewin Wiktor 349
Pietruszewska Ludmiła 349
Pietrych Krystyna 351
Pilch Jerzy 48, 70, 92, 101, 174, 232-234, 309-336, 340, 341, 343, 344
Pilipiuk Andrzej 157
Pinochet Augusto 447
Pióro Tadeusz 345, 351, 352, 355, 356
Pirandello Luigi 400, 403
Pisarski Mariusz 23, 343
Pisarzewska Katarzyna 385
Piwińska Marta 231
Piwowski Krystian 341
Plater Emlia 219
Platon 282, 283, 340
Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta 16
Płuciennik Jarosław 127
Pociej Bohdan 301, 302
Podsiadło Jacek 343, 356
Polak Cezary 316
Polch Bogusław 136, 140, 141
Pollack Martin 414
Pollak Paweł 387, 388, 390
Połomski Jerzy 281-284, 288
Pomian Krzysztof 103
Poniatowski Stanisław August, król pol. 222
Popieluszko Jerzy 227
Popow Eugeniusz 349
Popowski Sławomir 411, 415
Poprawa Adam 221
Poprzęcka Maria 297, 298, 403
Poręba Bohdan 40
Postman Neil 338
Poświętowska Halina 209
Potocki Jan 101
Prokop Jan 354
Prokopiuk Jerzy 163, 183
Proust Marcel 259, 273, 277
Próchniak Paweł 302, 303
Prus Bolesław 16, 41, 344, 391
Pruszyński Ksawery 445
Przyboś Julian 13
Przybylska Sława 321
Przybylski Ryszard K. 314
Przybyszewski Stanisław 257, 262, 375
Puchalska Mirosława 13
Pustoła Konrad 80
Pustoła Magdalena 81
Pustoła Hanna 72
Puszkin Aleksandr 402
- Q**
Queneau Raymond 354
- R**
Racine Jean 277
Raczyńska Sławomira 392
Rancière Jacques 81
Rankin Ian 370, 382, 388
Rawls John 366
Reiter Paulina 81, 82
Rej Mikołaj 233
Rejmer Małgorzata 346
Rembek Stanisław 47
Reymont Władysław Stanisław 16, 217
Rębacz Jacek 384, 385

- Ricœur Paul 403
 Rilke Reiner Maria 281-283, 285,
 295, 299
 Ritz German 255, 256, 266, 267, 275
 Robbe-Grillet Alain 13
 Roddenbery Gene 158
 Rodin August 282, 299
 Rodziński Stanisław 301
 Romaniuk Radosław 274
 Rorty Richard 360, 361, 363, 366
 Rosa Michał 51
 Rosińska Zofia 16
 Rosłaniec Katarzyna 51
 Rostocki Andrzej 106
 Rowicki Piotr 369, 374, 383, 385,
 391, 395
 Rowling Joan K. 122, 159, 209
 Różewicz Stanisław 40
 Różewicz Tadeusz 38, 75, 85, 350
 Różycki Tomasz 351
 Rubinowicz Dawid 429
 Rudniańska Joanna 185
 Rushdie Salman 160
 Rusinek Michał 374
 Rusinek Wojciech 70
 Rutkiewicz Wanda 451
 Rybkowski Jan 35
 Rydzik Tadeusz 248
 Rymkiewicz Jarosław Marek 63, 220-
 -224, 226, 228
 Rypson Piotr 24
 Rzyński Remigiusz 349
- S**
 Sadyk Pasza 376
 Saint-Martin Louise-Claude de 221
 Salwa Piotr 129
 Sapkowski Andrzej 20, 122, 134-138,
 140-146, 150-153, 158, 159
 Sarraute Nathalie 13
 Sasnal Wilhelm 69
 Saudek Jan 349
 Sauerland Karol 110
 Schiller Friedrich 81, 361, 363
 Schmandt Piotr 379, 380, 387, 391,
 393
 Schneemann Carolee 88
 Schoning Klaus 17
 Schopenhauer Arthur 223
 Schulz Bruno 186
 Scott Ridley 127, 157
 Seabrook John 72
 Sederiko Wojtek 178
 Seigner Emmanuelle 81
 Sekuła Helena 370
 Semka Piotr 415, 416
 Sempoliński Jacek 297
 Sendecki Marcin 355
 Shaftesbury Anthony Ashley Cooper
 293
 Shelley Mary 164
 Shuty Sławomir 24, 71, 72, 241, 342,
 348
 Siedlecka Joanna 408, 417, 439, 440
 Siemek Marek J. 110
 Siemion Piotr 101, 239
 Sieniewicz Mariusz 241, 250
 Sienkiewicz Henryk 16, 41, 158
 Sieńczyk Maciej 346, 351
 Sieprawski Marek 346
 Sieradzan Przemysław Jan 183
 Sierakowski Sławomir 84-86
 Sikorski Janusz 112
 Simenon Georges 370
 Sitarski Piotr 127, 128
 Siwczyk Krzysztof 352
 Skorupka Ignacy Jan 219
 Skrendo Andrzej 64, 190, 193
 Skrzynecki Piotr 451
 Skrzyposzek Chrystian 102
 Sloterdijk Peter 168
 Sławiński Janusz 254, 284, 285, 302,
 318, 350, 354
 Słowacki Juliusz 16, 151, 284, 381,
 438
 Słyk Marek 216
 Smolarek Iza 371, 379, 380
 Smoleński Paweł 456, 457

- Sobczak Jan 346
Sobolewska Justyna 346
Sobolewski Tadeusz 291-293, 297, 300
Sommer Piotr 337, 350-352, 355, 356
Sonnenberg Ewa 306
Sontag Susan 345
Sorokin Władimir 349
Sosnowski Andrzej 356, 357
Sosnowski Jerzy 75, 106, 264, 266,
286, 345, 352, 355, 357
Sowa Jan 81, 109
Spangle Linda 89
Spark Muriel 394
Spielberg Steven 185
Spis Jolanta 48, 309, 311, 313, 378
Stachura Edward 451
Staff Leopold 350
Stala Marian 61, 69, 74
Stanisławczyk Barbara 440
Stanisławska Olga 446, 448
Staniszkiś Jadwiga 71, 171
Stańczakowa Jadwiga 47
Stańko Tomasz 297
Stasiuk Andrzej 48, 51, 62, 102, 249
Staszewski Kazik 151
Staszewski Stanisław 151
Stawiński Jerzy Stefan 36
Stawiszyński Tomasz 160
Stawska Ariadna Ewa 378, 391
Stec Ewa 379
Stok Danuta 46
Stokfiszewski Igor 69
Stolarski Kajetan H. zob. Stolarzski
Kajetan H.
Storey John 121, 122
Storr Anthony 183
Stradecki Janusz 406
Strauss Grażyna 194, 195, 197
Strykowski Julian 41, 54, 176
Strzelecka Marta 82, 83, 93
Strzemiński Władysław 13
Stuhr Jerzy 48, 309
Suchecki Jacek 346
Surdyk Augustyn 149
Surmiak-Domańska Katarzyna 451
Szahaj Andrzej 199, 360
Szarlat Aleksandra 325
Szary-Matywiecka Ewa 13
Szczepański Jan Józef 40, 41, 50
Szczepkowska Joanna 92
Szczerbakowski Robert 24
Szczuka Kazimiera 89, 90-93, 114
Szczygielski Marcin 248
Szczygieł Mariusz 269, 270, 446, 448,
449, 450
Szeja Jerzy 149
Szejnert Małgorzata 433, 438, 439
Szekspir William 22, 163
Szlendak Tomasz 391
Szmyt Emilia 197, 198
Sznuć Tadeusz 19
Szolc Izabela 386
Sztachelska Jolanta 423
Sztander-Sztanderska Karolina 59
Szulc Andrzej 155, 183
Szulkin Piotr 48
Szumiejko Eugeniusz 435
Szwaja Monika 93
Szybowicz Eliza 114, 392
Szyłko Izabela 380, 381, 384
Szymanowski Karol 273
Szymańska Ewa 433
Szyborska Wisława 75, 85, 305,
340, 350
Szyborski Krzysztof 165
Szymczyk Joanna 384
- Ś**
Ścibor-Rylski Aleksander 36
Śliwiński Piotr 64, 219, 302, 312
Śliwonik Roman 217
Śmigiełski Tomasz 403
Światłowska Irena 403
Świderek Tomasz 118
Świdorski Bartek 167, 172, 335
Świetlicki Marcin 62, 75, 92, 310,
333, 341, 348, 373, 374, 385,
387, 394, 395, 396, 397

T

Taborska Agnieszka 352
Tarabula Marta 291
Tarnowski Karol 289-292, 300
Tekiel Robert 286
Terlikowski Tomasz 266
Terzani Tiziano 423
Thompson Ewa 225
Thorpe James 407
Tischner Józef 75
Tochman Wojciech 422, 449, 450,
454
Todorow Tzvetan 359
Toepilz Krzysztof T. 216
Tokarczuk Olga 81, 101, 102, 109,
171, 178, 244, 245, 246, 248,
251, 253, 316, 380
Tokarska-Bakir Joanna 256
Tolkien John Ronald Reuel 136-140,
158, 162, 174
Tolstoj Lev 273
Tolstoj Tatiana 349
Tomasik Krzysztof 256, 263-267
Tomaszewski Mieczysław 291, 292
Topor Roland 352
Torańska Teresa 433
Trocha Bogdan 161, 162
Trojanowiczowa Zofia 433
Truściński Przemysław 148, 150
Trzaskalski Piotr 51
Tulli Magdalena 101
Turczyński Andrzej 402
Turnau Antonina 374
Tuszyńska Agata 440, 441
Tuwim Julian 350, 362, 404-408
Tyrmant Leopold 20

U

Ufland Władimir 352
Ugniewska Joanna 129
Ugrešić Dubravka 73
Umińska-Keff Bożena 256
Uniłowski Krzysztof 61, 66, 70, 97,
108, 109, 232, 233, 319

Urbaniaak Mike 269
Urbanowski Maciej 224, 227, 229,
309, 310

V

Valery Paul 366
van den Bergen-Makala Ewa 414
Van Gulik Robert 370
Varga Krzysztof 62, 63, 346
Verne Juliusz 163
Vinterberg Thomas 82
Vogler Henryk 216
von Clausewitz Carl 238
von Neumann John 165
von Sacher-Masoch Leopold 258

W

Wachowski Andrew 155
Wachowski Lana 155
Waits Tom 83
Wajda Andrzej 11, 37, 39-41, 45,
53
Walas Teresa 291, 292
Walczewska Sławomira 255
Wałaszewski Zbigniew 126, 148, 149
Wańkiewicz Melchior 47, 429, 445
Warhol Andy 306
Warkocki Błażej 67, 392
Wasiljew Władimir 140
Waśkiewicz Andrzej K. 217
Wat Aleksander 425
Watowa Ola 47, 53
Wawrzekiewicz Marek 217
Wążyk Adam 37
Wells George Herbert 167
Wencel Wojciech 75, 230, 286
Wereśniak Piotr 372
Werfel Roman 433
Werner Andrzej 5, 26, 36, 66, 67,
285, 341
Werpechowski Zbigniew 297
Westphal Carl Friedrich Otto 258
Węgiel Marta 373, 384
Wharton William 116

- Wiedemann Adam 286, 297, 300,
344-346, 348, 350, 351, 355,
356
- Wiener Norbert 165
- Wiernik Bronisław 17
- Wikowski Michał 346
- Wilczak Dariusz 440
- Wilde Oscar 259, 260, 273, 363
- Wildstein Bronisław 230, 231, 241,
249, 415
- Wilk Mariusz 41, 446, 449
- Wilkie Hannah 88
- Wirpsza Witold 234
- Wiszniewicz Joanna 441
- Wiśniewski Łukasz M. 148
- Witgenstein Ludwig 353
- Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witka-
cy) 13, 224, 229, 230, 306, 439
- Witkowski Michał 69, 71, 72, 251,
268, 271, 272, 319, 341, 346
- Wnuk-Lipiński Edmund 171
- Wodniak-Labieniec Marzena 351
- Wojaczek Rafał 418, 419
- Wojciech z Poznania 261
- Wojciechowski Piotr 341
- Wojcieszek Przemysław 51
- Wojtkiewicz Witold 296, 297
- Wojtyła Karol 43
- Wolff Katarzyna 194-197
- Wolicka Elżbieta 403
- Wollny Mariusz 391
- Wolny-Hamkało Agnieszka 346
- Wolski Marcin 171
- Wolszczak Grażyna 145
- Woods Gregory 263
- Woolf Virginia 399-403, 415, 418
- Woolrich Cornell 370
- Woroszyński Wiktor 305
- Wójcik Jerzy 47
- Wróński Marcin 372, 387, 391
- Wróblewski Janusz 187, 322, 328
- Wydrzyński Andrzej 370
- Wyka Kazimierz 38
- Wyka Marta 332
- Wysocki Jacek 143
- Wyszyńska Małgorzata 422
- X**
- Xiaolong Qiu 372
- Z**
- Zadrowski Witold 17
- Zadura Bohdan 356
- Zafón Carlos Ruiz 385
- Zagajewski Adam 34, 43, 291
- Zagórska Aniela 50
- Zajas Krzysztof 339
- Zajdel Janusz 170
- Zaleski Marek 64, 76, 297, 300, 319,
402, 407
- Zalewski Tomasz 438, 439
- Załużski Zbigniew 39
- Zamachowski Zbigniew 145
- Zapert T.Z. 327
- Zaremba Piotr 376, 377, 384, 385
- Zawada Andrzej 306
- Zaworska Helena 319
- Zbierchowski Cezary 184
- Zdziechowski Marian 224
- Zeidler-Janiszewska Anna 23
- Zelazny Roger 137
- Ziątek Zygmunt 408, 409, 419
- Zieliński Sebastian 150
- Zieliński Tomek 142
- Ziemkiewicz Rafał 171, 172, 229,
248
- Zimniak Andrzej 172
- Zimny Roman 183
- Ziółkowska Anna 59
- Zygmunt Michał 163, 171, 239, 241,
268
- Ż**
- Żabińska Antonina 90-92
- Żak Piotr 457
- Żakowski Jacek 416
- Żebrowska Halina 17
- Żebrowski Edward 41, 145

- Żebrowski Michał 145
Żerdziński Maciej 184
Żeromski Stefan 16, 39
Żmijewski Artur 81
Żółkiewski Stefan 32
Żukowski Tomasz 6, 77, 464
Żulczyk Jakub 92
- Żuliński Leszek 417
Żuławski Andrzej 92
Żuławski Xawery 51, 178
Żurawiecki Bartosz 268
Żurowski Maciej 177
Życieńska Ewa 401
Żywiołek Artur 319

Spis treści

WSTĘP	5
MARYLA HOPFINGER, <i>Literatura między sztuką a komunikacją</i>	7
Wizerunek literatury w kulturze werbalnej	7
Przełom 1989 roku	9
Odmiany literatury	12
Na tej samej scenie. Elementy nowego wizerunku/wizerunków	25
Summary	29
ANDRZEJ WERNER, <i>Rozwody i powroty</i>	30
Wejście kina w wysoki obieg kultury	33
Powinowactwa z wyboru	35
Związki twórców osobnych	40
Wzajemne relacje w latach siedemdziesiątych	41
Rozwód po wyzwoleniu	46
Przyczyny rozpadu związku małżeńskiego	48
Szanse reintegracji	52
Summary	55

Literatura w uścisku mediów

DARIUSZ NOWACKI, <i>Twarz i dzieło. Pisarze wśród mediów masowych</i> ...	59
Summary	76
TOMASZ ŻUKOWSKI, <i>HIT/KIT. Język krytyki literackiej w mass mediach</i>	77
Klub nowojorskiej bohemy	78
Czego nie widać	83
Próba przechwycenia	89
Summary	94

PRZEMYSŁAW CZAPLIŃSKI, <i>Literatura jest gdzie indziej</i>	95
Precedens	96
Masa na scenie	97
Pastisz i późna nowoczesność w Polsce	100
O wzniosłości nieczytania i trywialności czytania	103
Dzieło sztuki w dobie reprodukcji masowej	110
<i>Homo legens?</i>	116
Oswajanie masowości	123
Summary	125
ZBIGNIEW WAŁASZEWSKI, <i>Wiedźmin: pierwszy polski supersystem</i>	
<i>rozrywkowy</i>	126
Wzajemne oddziaływanie struktur fabularnych – literatura, film, gry komputerowe	126
Transmedialna narracja supersystemu rozrywkowego	129
Wiedźmin – literackie narodziny bohatera	134
Nieoczekiwana klęska zwizualizowanych opowieści	140
Wygrana w świecie interaktywnej audiowizualności	146
Summary	154
ANNA SOBOLEWSKA, <i>Fantastyka między cybernetyką a polityką. Mity</i>	
<i>polskiej fantastyki</i>	155
Zmierzch <i>science fiction</i>	155
Fandom i fantastyka multimedialna	158
W przestrzeni mitu	161
Polski cyberpunk	164
Fantastyka polityczna	167
Fantastyka psychologiczna	174
Fantastyka teologiczna	178
Eschatologia nieostateczna	183
Fantastyka i futurologia	186
Summary	188
ANDRZEJ SKRENDO, <i>Nieprofesjonalne świadectwa lektury</i>	190
Świadectwo lektury	190
Czytelnictwo	194
Typologizacja	197
Wnioski	211
Summary	212

Dyskursy społeczne i polityzacja literatury

LESZEK SZARUGA, <i>Monologi konserwatywne kontra modernizacyjne dialogi</i>	215
Summary	236
KINGA DUNIN, <i>Polityka literatury</i>	238
Postpolityka i literatura	238
Granice polityki	242
Czy Olga Tokarczuk jest pisarką polityczną?	244
Literatura w poszukiwaniu nowej tożsamości	246
Polacy i obcy	247
Polak-katolik?	248
Władza i społeczeństwo	249
Kapitalizm – swój czy obcy?	250
Kobiety i geje	251
Polityka literatury	252
Summary	253
BŁAŻEJ WARKOCKI, <i>Świat poprzestawiany. Literatura, opowieści emancypacyjne i przełom epistemologiczny</i>	254
Pełzająca zmiana	254
Konieczne retrospekcje	257
Biografie, żaloba, symptom	263
Coming out story	268
Summary	277

Samobrona literatury

BERNADETTA KUCZERA-CHACHULSKA, <i>Utwór literacki jako dzieło sztuki (na podstawie wybranych dyskusji publicznych, odnotowanych w polskich czasopiśmie po 1989 roku)</i>	281
Wprowadzenie	281
Iluzoryczność biegunów? (W zbliżeniu)	289
W przekroju, z dystansu... ..	301
Próba uogólnień	307
Summary	308
KRZYSZTOF UNIŁOWSKI, <i>Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha</i>	309
Summary	336

MAREK ZALESKI, <i>Literatura bez zobowiązań? O ludyźności w literaturze na przełomie wieków</i>	337
Summary	367
ELŻBIETA KIŚLAK, <i>Porcja polskiej pulpy. Kryminały pierwszej dekady nowego wieku między konwencją a próbami opisu rzeczywistości – rekonesans</i>	369
Summary	397
ELŻBIETA KIŚLAK, <i>Polska biografistyka: nowy kierunek?</i>	399
Summary	420
ZYGMUNT ZIĄTEK, <i>Reportaż jako literatura</i>	421
Summary	458
NOTY O AUTORACH	459
INDEKS NAZWISK	465

W ostatnim (ponad) dwudziestoleciu literatura w Polsce nie tylko zmieniała się tematycznie, nie tylko zmieniała swoje hierarchie wartości, ale też w sposób radykalny zmodyfikowała usytuowanie pośród innych – literackich i Nieliterackich – gatunków opowieści. Zmienił się także jej stosunek wobec środowisk, w których powstaje i jest „używana”.

Książka *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89* pozwala zrozumieć procesy, które zachodzą w najbliższym sąsiedztwie zjawisk literackich i choć do literatury *sensu stricto* nie należą, to na nią – czasem w decydującym stopniu – wpływają.

Jerzy Jarzębski

Obraz literatury... to książka zbiorowa doskonale pomyślana i niemniej świetnie zrealizowana. Jej zasadniczym walorem jest to, że do kluczowej kwestii funkcjonowania literatury po '89 odnosi się wprost, nie krąży wokół niej powikłanymi rozważaniami, lecz próbuje rozstrzygać sprawę zasadnicze: jak ta literatura radzi sobie z politycznością świata, w jakich postaciach gatunkowych występuje, jak układa się z mediami, jak zyskuje i traci czytelników, czym jest dziś książka, kim pisarz, jakie relacje zachodzą między kulturą wysokoartystyczną a popularną – przy czym w całej tej skomplikowanej (i nabołałej) materii omawiana publikacja nie tylko – jak się zwykle pisać – „stawia interesujące pytania”, ale przynosi rzetelne odpowiedzi.

Andrzej Zieniewicz

ISBN 978-83-61757-38-2



9 788361 757382 >