



Reportaż literacki. Pogranicza

2016 nr 5

Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne

eISSN 2353-4699

Redaktorka naczelna: Ewa Graczyk

Redakcja numeru: Magdalena Horodecka

Rada naukowa: prof. dr hab. Małgorzata Książek-Czermińska (Polska), prof. dr hab. Kwiryna Ziemia (Polska), prof. dr hab. Stefan Chwin (Polska), prof. dr hab. Rolf Fieguth (Szwajcaria), prof. dr hab. German Ritz (Szwajcaria), prof. dr hab. Zbigniew Majchrowski (Polska), prof. dr hab. Krystyna Kłosińska (Polska)

Kolegium redakcyjne: Maciej Dajnowski, Bartosz Dąbrowski, Anna Filipowicz, Magdalena Horodecka, Edward Jakiel, Mariusz Kraska, Artur Nowaczewski, Maciej Michalski, Krzysztof Prętki, Stanisław Rosiek, Paweł Sitkiewicz, Katarzyna Szalewska, Monika Żółkoś

Sekretarz redakcji: Martyna Wielewska-Baka

Adres redakcji: Instytut Filologii Polskiej, 80-952 Gdańsk, ul. Wita Stwosza 55, Uniwersytet Gdański
jednak.ksiazki@gmail.com

© Copyright by Wydział Filologiczny UG

Redakcja językowa: Alicja Wódkowska

Korekta anglojęzyczna: Sylwia Gutowska

Autorka zdjęcia na okładce: Milena Żolnowska

Projekt typograficzny, skład tekstu i publikacja elektroniczna: Katarzyna Szalewska, Maciej Dajnowski, Martyna Wielewska-Baka

Publikacja finansowana ze środków na utrzymanie potencjału badawczego Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego.

Wersja elektroniczna jest wersją pierwotną czasopisma.

Redakcja czasopisma informuje, iż w roku 2015 numery recenzowali:

Krzysztof Biliński, prof. dr hab. na Uniwersytecie Wrocławskim (Polska)

Sławomir Buryła, prof. dr hab. na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim (Polska)

Paul Endo, prof. na Uniwersytecie w Sao Paulo (Brazylia)

Grażyna Legutko, dr hab. na Uniwersytecie Jana Kochanowskiego w Kielcach (Polska)

Lucyna Marzec, dr na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu (Polska)

W roku 2015 redaktorami numerów byli:

Maciej Dajnowski

Edward Jakiel

Wojciech Owczarski

Martyna Wielewska-Baka

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

SPIS TRESCI

OD REDAKCJI

MAGDALENA HORODECKA

Słowo wstępne.....9

STUDIA

HISTORIA I TEORIA POGRANICZNOŚCI GATUNKU

JOANNA JEZIORSKA-HAŁADYJ

O granicach reportażu na łamach „Rocznika Literackiego” (1932-1984)..... 13

MATEUSZ ZIMNOCH

Poetyka reportażu intertekstualnego. Na przykładzie tekstów Mariusza Szczygła 25

MARCIN ROMANOWSKI

Biografia reportażowa w epoce upamiętniania. O „Schulzu pod kluczem” Wiesława Budzyńskiego..... 39

WAŃKOWICZ DZIŚ

URSZULA GLENSK

„Naród z zapiecka” – Melchior Wańkowicz o aneksji Zaolzia..... 59

ANNA MALCER-ZAKRZACKA

Melchiora Wańkowicza dwa odmienne spojrzenia na Rosję..... 67

MAGDALENA KISIELEWSKA

Śladami polskiej mony. Obraz tożsamości Mazurów w „Na tropach Smetka”

Melchiora Wańkowicza 87

BEATA NOWACKA	
<i>Anoda-katoda. O ostatniej kolekcji reportaży Melchiora Wańkowicza</i>	111

REPORTAŻ W PERSPEKTYWIE KOMPARATYSTYCZNEJ

ZUZANNA WIŚNIEWSKA	
<i>Słuchać i pisać. O muzyczności wybranych utworów Ryszarda Kapuścińskiego</i>	121

EWA POGONOWSKA	
<i>Życie zamienione w opowieść. Narracja o Rosji i Rosjanach Anny Wojtachy</i>	141

MAGDALENA HORODECKA	
<i>Przekraczanie europocentryzmu. Wykluczenie etniczne Aborygenów w „Niewidzialnych” Mariusza Marczyńskiego</i>	157

ESEJE

JADWIGA BIERNACKA	
<i>Wiedza a doświadczenie. Jakie informacje znajdują się w słowniku, a jakie w reportażu?</i>	177

MAŁGORZATA DORNA	
<i>Okno otwarte na teatr. Reportaż jako narzędzie pracy krytyka</i>	195

KAROLINA LIPIŃSKA	
<i>„My jesteśmy tu tylko na chwilę”. O iluzji poznania Czarnego Kontynentu w „Afryce” Agnieszki Jakimiak w reżyserii Bartosza Frackowiaka</i>	217

MARTYNA WIELEWSKA-BAKA	
<i>Popularyzacja jako kształtowanie naukowego dyskursu. Hellerowskie strategie krytycznej lektury</i>	225

PROLEGOMENA

<i>Archiwariusz w terenie. Wypisy z „Dziennika Wileńskiego” sporządzone przez MACIEJA DAJNOWSKIEGO</i>	243
--	-----

KAROLINA NAJGEBURSKA	
<i>Wypisy z ksiąg użytecznych, acz melancholijnych</i>	249

<i>Reporter jednego miesiąca. Z WOJCIECHEM GÓRECKIM rozmawia MAGDALENA HORODECKA</i>	271
--	-----

<i>Robić to, co jest potrzebne. Rozmowa z prof. dr hab. JÓZEFEM BACHÓRZEM (Zapis spotkania z cyklu „Dialogi z tradycją”)</i>	283
--	-----

<i>Noty o autorach</i>	309
------------------------------	-----

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

LIST OF CONTENTS

EDITORS' NOTE

MAGDALENA HORODECKA

Preface 9

STUDIES

JOANNA JEZIORSKA-HAŁADYJ

"Literaring"?: On the borders of reportage in "Rocznik Literacki" (1932-1984)..... 13

MATEUSZ ZIMNOCH

Poetics of the Intertekstual Literary Reportage. The Case of Mariusz Szczygieł..... 25

MARCIN ROMANOWSKI

Reportage biography in the age of commemoration..... 39

URSZULA GLENSK

"A nation from behind the furnace" – Melchior Wańkowicz on annexation of Zaolzie 59

ANNA MALCER-ZAKRZACKA

Melchior Wańkowicz in reportages on Russia..... 67

MAGDALENA KISIELEWSKA

Followed the marks of Polish language. A linguistic view of the identity of Mazurian people in the "On the Trail of the Sad Devil" by Melchior Wańkowicz..... 87

BEATA NOWACKA

Exegi monumentum. The last series of Melchior Wańkowicz's "The Anode and Cathode" 111

ZUZANNA WIŚNIEWSKA	
<i>To listen and to write. Musicality in selected works by Ryszard Kapuściński</i>	121
EWA POGONOWSKA	
<i>Life turned into a story. Anna Wojtacha's narration about Russia and Russians</i>	141
MAGDALENA HORODECKA	
<i>Overcoming eurocentrism. Ethnical exclusion in "Niewidzialni" by Mateusz Marczewski</i>	157

ESSAYS

JADWIGA BIERNACKA	
<i>Knowledge or experience? What kind of information we can find in a dictionary and what in a reportage?</i>	177
MAŁGORZATA DORNA	
<i>Konstanty Pużyna's window, the window opened for theatre. Reportage as an important tool in theatrical critical writing</i>	195
KAROLINA LIPIŃSKA	
<i>"We are here just for a moment". The illusion of knowledge of the Dark Continent in "Africa" by Agnieszka Jakimiak, directed by Bartosz Frąckowiak</i>	217
MARTYNA WIELEWSKA-BAKA	
<i>Popularization as formation of the discourse. Heller's strategies of critical reading</i>	225

PROLEGOMENA

<i>Archivist's field researches. Excerpts from "Dziennik Wileński" by MACIEJ DAJNOWSKI</i>	243
KAROLINA NAJGEBURSKA	
<i>Excerpts from useful, albeit melancholic tomes</i>	249
<i>One-month reporter. Interview with WOJCIECH GÓRECKI</i>	271
<i>Let us do what is needed. Interview with prof. JÓZEF BACHÓRZ</i>	283
<i>Notes about Authors</i>	309

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

OD REDAKCJI

SŁOWO WSTĘPNE

MAGDALENA HORODECKA

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

W piątym numerze „Jednak książek” podejmujemy refleksję na temat reportażu, który w ciągu ostatniego stulecia awansował nie tylko na salony literatury, ale także – po raz pierwszy w historii – otrzymał niedawno literackiego Nobla. Jak nigdy wcześniej stał się także materiałem dynamicznych badań naukowych prowadzonych z punktu widzenia różnych dyscyplin wiedzy – medioznawstwa, socjologii, antropologii czy literaturoznawstwa. W obrębie tej ostatniej dziedziny, kluczowej dla prezentowanych w tym zbiorze artykułów, widoczne jest narastające zainteresowanie literaturą niefikcyjną w pracach o charakterze teoretycznoliterackim (by wspomnieć choćby słynny esej Haydena White’a o literaturze świadectwa, a w Polsce prace Małgorzaty Czerwińskiej, Pawła Zajasa, czy Joanny Jeziorskiej-Haładyj), a także w monografiach historycznoliterackich (prace Urszuli Glensk, Beaty Nowackiej czy Zygmunta Ziątka). Wspominam tu rzecz jasna jedynie wybrane nazwiska badaczy. Dwudziestopięciolecie wolnych mediów w Polsce jawi się jako okres przełomowy dla dziejów gatunku i jego naukowej deskrypcji. Podobne zjawisko zintensyfikowania badań nad reportażem obecne jest jednak także w światowym literaturoznawstwie, o czym świadczyć może szerokie zainteresowanie tak zwanym dziennikarstwem literackim, widoczne między innymi

w dynamicznych projektach naukowych podejmowanych przez członków licznej społeczności tworzącej stowarzyszenie *International Association for Literary Journalism Studies*.

Bycie „pomiędzy” to kluczowa cecha kondycji reportera – jak podkreśla Norman Sims w monografii *True Stories: A Century of Literary Journalism*. Sims zwraca uwagę na granicę, która dzieli dziennikarskie role – obserwatora i uczestnika zdarzeń, a także – podmiotu doświadczającego, a potem narratywizującego doświadczenie. Jak wiemy kategoria granicy staje się tematem i metaforą także innych wymiarów reportażu. Inicjując publikację *reportażowego* numeru „Jednak książki”, proponowałam wpisaną w ów gatunek pograniczność potraktować jako punkt wyjścia. Zapraszałam autorów do formułowania rozważań ujawniających nie tylko gatunkowe przesunięcia, ale także pograniczne tematy reportażu oraz historycznoliterackie cezurę jego rozwoju. Intencjonalnie szeroka idea numeru zaowocowała dyskusją na temat dawnej i współczesnej kondycji reportażowej formy, jak i związanej z nią epistemologii – zachęcając do deskrypcji, ale i dekonstrukcji dawnych i współczesnych reporterskich projektów.

Zbiór artykułów otwiera studium Joanny Jeziorskiej-Haladyj ujawniające historię pograniczności gatunku i długą tradycję sporów o „literacenie” – czyli ambicje literackie reportażu. Swoistym kontrapunktem dla tej perspektywy jest artykuł Mateusza Zimnocha podejmującego refleksję nad współczesną, ponowoczesną formułą reportażu intertekstualnego. Tę część numeru wieńczą rozważania Marcina Romanowskiego o synkretycznym gatunku biografii reportażowej.

Teoretycznoliteracki prolog prowadzi nas do kolejnego działu, na który złożyły się teksty poświęcone twórczości Melchiora Wańkowicza. Z dwóch powodów tak mocny, choć i zaskakujący rezonans wańkowiczowski, jest dziś w badaniach na literaturę reportażową istotny. Po pierwsze – teksty te czytają Wańkowicza (i edycję Wańkowicza) krytycznie, wyraźnie ujawniając najnowszą perspektywę metodologiczną spod znaku studiów kulturowych i postkolonialnych. Po drugie – twórczość Wańkowicza, postaci paradygmatycznej dla polskiej literatury reportażowej okresu przed- i powojennego, długo czekała na ten rodzaj lektury.

Osobny blok rozważań stanowią analizy o charakterze komparatystycznym. Znajdziemy tu zarówno pracę o muzyczności reportażu, jaki i studia wpisujące się w nurt komparatystyki kulturowej. W części eseistycznej publikujemy dwa teksty ujawniające teatralne funkcjonowanie reportażu – w krytyce literackiej i trybie adaptacji scenicznej. Proponujemy tu także refleksję nad różnicą/granicą między słownikiem i reportażem oraz artykuł wpisujący się w dział rozważań niezwiązanych z tematem głównym numeru – studium o strategiach popularyzacji wiedzy w pismach Michała Hellera.

Ciekawie pogranicznym wątkiem numeru są wypisy z książek i czasopism – przypominające pracę reportera na źródłach. Całość zbioru, który proponujemy zamykają dwie rozmowy. Jest to wywiad z reporterem Wojciechem Góreckim, który właśnie pracuje nad iście intertekstualną książką poświęconą śladom obecności Ryszarda Kapuścińskiego w Azerbejdżanie (*Baku: lubię to miasto*). Myśląc nad reportażem w „Jednak książkach”, czytelnicy i badacze tego gatunku, czekają więc już na kolejne wcielenia tej ekspansywnej formy.

Finalną część numeru stanowi zapis spotkania z wybitnym historykiem literatury, profesorem Józefem Bachórzem. Rozmowa odbyła się ramach cyklu spotkań z profesorami gdańskiej polonistyki „Dialogi z tradycją”.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

STUDIA

LITERACENIE? O GRANICACH REPORTAŻU NA ŁAMACH „ROCZNIKA LITERACKIEGO” (1932-1984)*

JOANNA JEZIORSKA-HAŁADYJ

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki
Instytut Literatury Polskiej

Granice reportażu, literackość reportażu, fikcja w reportażu – to hasłowe tematy debaty, która w ostatnich latach toczy się żywo i nieustannie, a argumentów dostarcza jej każda nowa ważna książka non-fiction. Powszechnie wśród krytyków, czytelników, a chyba i wielu badaczy jest przeświadczenie, że żyjemy dzisiaj w czasach szczególnego rozkwitu reportażu i namysłu nad nim. Przeczytać i usłyszeć można, że literatura niefikcyjna lepiej niż powieść opisuje rzeczywistość, światy wymyślone stają się właściwie zbędne, skoro świat prawdziwy dostarcza nieskończonej liczby fascynujących tematów. Wiąże się to z powtarzanymi co jakiś czas diagnozami kryzysu powieści. Warto jednak pamiętać, że *nihil novi sub sole*: dzisiejsze spory o gatunek mają bogatą tradycję w dwudziestowiecznej polskiej refleksji literaturoznawczej.

* Artykuł powstał w ramach grantu „Wiek teorii. Sto lat polskiej myśli teoretycznoliterackiej” sfinansowanego ze środków NCN na podstawie decyzji nr 2014/13/B/HS2/00310.

W niniejszym tekście proponuję spojrzenie wstecz w poszukiwaniu źródeł czy antecedencji zadawanych do dzisiaj pytań o miejsce reportażu w piśmiennictwie swoich czasów. Artykuł jest owocem kwerendy archiwalnej: lektury poświęconych reportażowi (nazywanemu tak zresztą dopiero od pewnego momentu) partii „Rocznika Literackiego”, czasopisma, którego pierwszy numer ukazał się w roku 1932 pod redakcją Zygmunta Szweykowskiego, a ostatni w 1984 pod redakcją Andrzeja Lama. Przed wojną wydawcą pisma był Instytut Literacki, później nastąpiła szesnastoletnia przerwa, a od 1956 „Rocznik” ukazywał się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego.

W inauguracyjnym słowie wstępnym redakcja za cele pisma uznawała „notowanie faktów literackich”¹ oraz „oświetlanie ich charakterystycznych znamion” (RL 1932, s.5), czyli informację i ocenę. „Rocznik” publikował więc obszernie, autorskie – a wśród autorów i redaktorów od początku znajdowało się wiele znakomitości – przeglądy godnych odnotowania wydarzeń literackich danego roku, gatunkowo sytuujące się między cyklem recenzji a esejem. Były to opracowania bieżące, pisane niejednokrotnie, zanim wyschła jeszcze farba drukarska, pozbawione więc zalet i wad dystansu czasowego, o czym pisał w numerze z 1935 roku Karol Irzykowski, tak konkludując:

„Rocznik Literacki” jest takim ostatniem azylum, gdzie mogą i powinny znaleźć ocenę zjawiska literackie, zanim przejdą w niepamięć lub do książek, traktujących specjalnie o historii literatury. Z tego nie wynika, by „Rocznik” musiał być wyrocznią sprawiedliwości lub żeby zabierał na łódź wszystkie sieroty, wyłowione z topieli i drżące na brzegu. Ale jego rola, już to rejestracyjna, już to sprawozdawcza, już to przygotowująca syntezę, określa się właśnie przez ten udział w procesie filtracji literatury; najczęściej bywa to ultima vista. (RL 1935, s.11)

Redaktorzy „Rocznika” stanęli przed praktycznym zadaniem wytyczenia na użytek periodyku granic literackości. Dążyli do „najrozleglejszej skali zasięgu”, chcąc, by:

możliwie wszystkie działy literatury pięknej lub działy z nią związane były w „Roczniku” uwzględnione. Dlatego też, obok studiów, omawiających lirykę, dramaty i powieści zarówno oryginalne, jak i tłumaczone, wprowadzono opracowanie utworów, mogących mieć pośrednio wartości literackie, oraz te, które charakteryzują stosunek współczesnych do literatury dawnej i obecnej. (RL 1932, s. 5)

¹ „Rocznik Literacki” 1932, s. 5. Dalej w tekście głównym stosuję skróty: RL, rok, numer, strona.

Te „pośrednie wartości literackie” zdają się odnosić właśnie do gatunków pogranicznych, oprócz reportażu reprezentowanych przez dział, który dziś nazwalibyśmy działem dokumentu osobistego lub autobiograficznym, czyli *Pamiętniki. Wspomnienia. Listy* oraz *Krytyka. Esej. Felieton* (nazwy działów ulegały na przestrzeni lat drobnym, acz symptomatycznym zmianom). Często zdarzają się zresztą w „Roczniku” przypisy odsyłające do innych działów: recenzent omawia w swoim tekście książki przez innego autora zakwalifikowane gdzie indziej.

W przedwojennych „Rocznikach Literackich” słowo „reportaż” nie pada w tytule interesującego nas działu; nazywał się on początkowo *Literatura podróżnicza*, tak niewiele ukazywało się tekstów poświęconych problematyce krajowej². Odpowiadał zań Konrad Górski, późniejsza legenda poznańskiej polonistyki, wówczas młody badacz i krytyk o już rozpoznawalnym, wyrazistym stylu. Pierwsze dwa roczniki omawiał jeszcze jako docent na Uniwersytecie Warszawskim, a od numeru trzeciego, czyli roku 1934 – jako profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. Jego zainteresowania naukowe koncentrowały się wówczas wokół literatury szesnastowiecznej i romantycznej; pisarstwo podróżnicze interesowało go raczej jako praktyka³: w „Czasie” z 1934 roku opublikował na przykład swoje „wrażenia z Finlandii” zatytułowane *W krainie jezior i granitu*, a w „Słowie” z 1934 roku znaleźć można wzmiankę o jego prelekcji „na temat podróży Batorym na fiordy norweskie” (Dokurno 1967: 43).

W pierwszym tekście Górski przywołuje Mauriaca (o którym pisał wówczas monografię) i jego wrażenia z lektury *Podróży do Konga* Gide’a. Mauriac relacjonuje, że książka początkowo go znudziła „jak wszystkie relacje o podróżach”. Nagle przyszedł moment, że dzieło zajęło go nie opisem Afryki, a „wizerunkiem duchowym autora” (RL 1932, s. 201). Tego szuka w literaturze podróżniczej również Górski, a ów wizerunek duchowy znajduje odzwierciedlenie w sposobie formułowania myśli. Bardzo popularnemu w międzywojniu majorowi Mieczysławowi B. Lepeckiemu recenzent zarzuca prymitywizm odczuć „lirycznych wzruszeń” i „brak konsekwentnego przemyślenia własnej postawy wobec świata” (RL 1935, s. 207), innym autorom wytyka pozę, fanfaronadę, pretensjonalność. O Arkadym Fiedlerze napisze zaś z sympatią, że dopuszcza czytelnika „bardzo blisko do swych najsubtelniejszych uczuć” (RL 1935, s. 205). Ów format intelektualny i duchowy reportażysty objawia się w formie jego pisarstwa, której Górski poświęca niezwykle dużo uwagi. Formułuje często zarzuty dotyczące kompozycji (*Jugosławii*

² Stopniowo w dziale, który w latach 30. nie zmieni nazwy, pojawiają się i one, m.in. Melchiora Wańkowicza *C.O.P. Ognisko siły. Centralny Okręg Przemysłowy* i Ksawerego Pruszyńskiego *Podróż po Polsce* (RL 1935). Po wojnie w tytule działu pojawi się nazwa „reportaż”, ale tematyka zagraniczna i utyskiwanie na niedostateczną liczbę tekstów o sprawach krajowych wracać będą nieustannie.

³ W bibliografii jego prac odnaleźć można jedynie pojedynczą recenzję książki Mariusza Zaruskiego *Na bezdrożach tatrzańskich* opublikowaną w... „Gazecie Administracji i Policji Państwowej” z roku 1924 (zob. Dokurno 1967: 16). Górski zredagował też jeden rocznik czasopisma krajoznawczego „Ziemia” (por. Speina 1991: 80).

Stanisława Rosponda zarzuci na przykład brak przejrzystości i zwartości), bardzo docenia humor (choćby Fiedlera czy Wańkowicza). Najważniejszy jest jednak dla Górskiego styl reportażu. O *Rómniku* Zbigniewa Zaniewickiego napisze, że jest „przeładowany niezwykle ekscentryczną metaforyką w guście tzw. awangardy czy też maniery Kadena”, a „ten typ artyzmu literackiego grozi wynaturzeniem języka i smaku” (RL 1937, s. 213). Razi go frazes, banał, sentymentalizm, egzaltacja, nieuzasadniony patos, ceni prostotę, ale i sugestywność, plastyczność, barwność opisów. To wyczulenie Górskiego na stylistyczny aspekt literatury towarzyszyło mu zresztą przez kolejne dekady działalności naukowej⁴.

Jaka więc koncepcja gatunku wylania się z rozpisanych na poszczególne lata rozważań Górskiego o reportażu? Dla Górskiego reportażysta to bez wątpienia pisarz, oceniany według podobnych kryteriów co beletrysta. Charakterystyczny jest tu komentarz do książek Aleksandra Janty-Polczyńskiego. Górski cytuje anonimowego recenzenta reportażu politycznego *Ziemia jest okrągła*, który zarzuca autorowi, że ten jest blagierem i megalomanem, a niektóre rozdziały mają „posmak sensacyjnego filmu”. Pisze Górski: „Ale może Janta to zblagował? – To nic, niech blaguje tak dalej, będziemy go czytać z rozkoszą!” (RL 1935, s. 204). Usprawiedliwieniem jest talent, a kto szuka wyczerpujących informacji, powinien czytać „fachowe dzieła geografów i statystyki ekonomiczne” (RL 1935, s. 203). Zaś „literacki opis podróży musi oddać ten nieuchwytny dla naukowych sposobów badania i przedstawiania smak i czar egzotycznej rzeczywistości, musi dać jej plastyczną wizję” (RL 1935, s. 203). Sztuką jest selekcja faktów, umiejętność gospodarowania materiałem, zdolność do syntezy. O książce Ksawerego Pruszyńskiego *W czerwonej Hiszpanii* Górski napisze:

W wyborze faktów i ich układzie uderza wielka doskonałość konstruowania tego, co można by nazwać duchowym przekrojem poznawanego w tych wyjątkowych chwilach kraju. Są przecież ludzie-symboli i fakty-symboli. Umieć je rozeznąć w powodzi wrażeń, oświetlić przez postawienie ich we właściwej perspektywie – to dopiero świadczy, że ktoś posiada talent pisarza podróżniczego. (RL 1937, s. 208)

Gdyby zamienić „pisarza podróżniczego” na „reportera”, i dzisiaj wielu podpisałoby się pod tą definicją sztuki reportażu.

⁴ Zwraca na to uwagę Danuta Ulicka w tekście *Konrad Górski w międzywojennej nauce o literaturze polskiej* (Ulicka 1987), rekonstruującym związki myśli teoretycznoliterackiej Górskiego z prądami epoki. Badaczka przywołuje kontekst neoidealizmu Diltheya, Crocego i stylistyki Vosslera i Spitzera, by napisać o Górskim: „Analiza filologiczna dociera, w jego przekonaniu, do „ducha” języka, a przezeń – do „ducha” autora, epoki, narodu” (Ulicka 1987: 42). I dalej: „Rozpoznanie stylistycznych osobliwości dyskursu poety pozwala również dotrzeć do jego intencji, co dla Górskiego znaczy właściwie: zrozumieć jego dzieło. [...] Zwieńczeniem badań nad stylem powinien być „wizerunek artystyczny” pisarza”.

Lata 30. w „Roczniku” naznaczone są charyzmatyczną osobowością Górskiego; jedynie w roku 1934 zastąpił go Kazimierz Wyka, którego bardziej niż kwestie formy literatury podróżniczej interesował jej aspekt etyczny. Niektóre uwagi wybitnego krytyka przywodzą na myśl współczesne studia postkolonialne (redakcja we wstępnym numerze zapowiadała zresztą, że recenzentów obowiązuje „odpowiednia postawa moralna wobec ocenianych zjawisk”, RL 1932, s. 6). To jednak temat na inne rozważania. Podsumowując przedwojenny plon „Rocznikowej” refleksji nad reportażem, zaznaczyć należy, że sama nazwa pojawia się nieśmiało, zaledwie kilkakrotnie, Górski bez wahania stosuje zaś nazwy tradycyjnych gatunków fikcyjnych: *Zwierzęta z lasu dziewiczego Fiedlera* nazywa na przykład cyklem nowel, niektóre spośród nich – humoreskami. Kryterium oceny utworów i ich przynależności do literatury (choć taka refleksja nie zostaje wypowiedziana *expressis verbis*) jest też ich ponadczasowość, w przeciwieństwie do tekstów dziennikarskich, które żyją krótko, bo „wypadki historyczne biegną szybciej niż pióro reportera w notatniku i wał maszyny rotacyjnej po papierowym szlaku” (RL 1937, s. 216). By zasłużyć na miano pisarza, a tak Górski nie waha się określić najwybitniejszych reporterów, trzeba wykroczyć poza doraźność i aktualność.

Po wojnie wznowiono „Rocznik Literacki” dopiero w 1956 roku. Dział Reportaż – teraz już tak nazwany – zainaugurował Marian Brandys i już w pierwszym akapicie stwierdził kryzys, „usychanie” gatunku, za które odpowiedzialnym czyni propagandowe funkcje, jakie reportaż pełnił w pierwszej połowie lat 50. Konieczność szczególnej mobilizacji i „kwitowania reportażem lub cyklem reportażu każdego najdrobniejszego nawet faktu z zakresu realizacji Planu Sześcioletniego” (RL 1955, s. 155) sprawiła, że najważniejsza umiejętność reportera, czyli dar obserwacji, okazała się mniej istotna niż dyspozycyjność. Jak wpłynęło to na poetykę gatunku? Paradoksalnie, pisze Brandys, „jeszcze nigdy w reportażu polskim nie występowało tyle opisów przyrody, tyle szczegółowych rysopisów ludzkich, tyle niepotrzebnych dialogów, chrząknięć i gestów” (RL 1955, s. 155). Te środki narracyjne miały stworzyć iluzję naoczności, uwiarygodnić papierowy, potiomkinowski obraz rzeczywistości. W tym wypadku „literackość” (trzeba wziąć to słowo w cudzysłów) stała się więc rodzajem zasłony dymnej; reportaż nie pełnił funkcji poznawczych, ale udawał, że robi to za pomocą chwytów formalnych. Być może skutkiem okazała się późniejsza nieufność do beletryzacji reportażu, postrzeganej po prostu jako zagrożenie dla prawdy.

W rozważaniach Brandysa pojawia się ciekawy pomysł genologiczny. Używa on określenia „opowieść reportażowa”. Jej twórczym są wydarzenia rzeczywiste, ale „nie krępuje [jej] już rygor całkowitej sprawdzalności” (RL 1955, s. 160). Autor cieszy się większą swobodą niż w klasycznym reportażu: ma prawo dokonywać ostrzejszej selekcji faktów, zmieniać nazwy

własne i nazwiska bohaterów, a nawet tworzyć postaci syntetyczne, złożone z kilku rzeczywistych, swobodnie kształtować osobę narratora, wreszcie „może szukać beletrystycznych rozwiązań dla powieściowych wątków, może luki w materiale autentycznym wypełniać fikcyjnymi zdarzeniami i postaciami” (RL 1955, s. 160). Wańkowicz takie prerogatywy – czy licencje – przyznawał każdemu reporterowi, w ocenie Brandysa skorzystanie z nich skutkuje powstaniem nowego „pożytecznego i poczytnego” gatunku, wyrastającego z reportażu, ale w jakimś sensie mu przeciwstawnego. „Zobiektywizowana i lutowana fikcją opowieść reportażowa nie zastąpi nigdy chwytającego życie «na gorąco» reportażu” (RL 1955, s. 161) – konkluduje Brandys.

Opowieści reportażowych nie chciałby pewnie czytywać następca Brandysa w „Roczniku”, Andrzej Kijowski, u którego „literackość” reportażu budziła gwałtowną niechęć. Osmoza reportażu i literatury to według niego niezdrowy objaw, bowiem oba gatunki (?) służą różnym porządkom: ten pierwszy – społeczno-administracyjnemu, drugi zaś – psychologiczno-moralnemu. Z ich pomieszczenia nie może wyniknąć nic dobrego. „Zła literatura i złe społeczeństwo” (RL 1957, s.112) – mówi mocno Kijowski i stoi na stanowisku ortodoksyjnego puryzmu genologicznego. Reportaż nie ma prawa wkraczać na tereny zarezerwowane (tematycznie i stylistycznie) dla literatury. „Zanieczyszczenie reportażu sentymentalizmem i psychologicznym frazesem” (RL 1957, s. 113), ciągotki do moralizatorstwa prowadzą do literackiej tandety. Kijowski zżyma się na przykład na „stylizację rzewnej filuterności” (RL 1957, s. 117) oraz kreślenie wyidealizowanych portretów bohaterów w „Zośce” i „Parasolu” Aleksandra Kamińskiego; zabiegi te zmieniają dokument w bardzo złą powieść. Krytykuje Zofię Meissner, że opowieść o Westerplatte „oddala na pastwę fantazji literackiej” (RL 1957, s. 118). O Kazimierzu Dziewanowskim napisze:

Jest i dziennikarzem-artystą, to znaczy lubi kunsztowne sposoby. Nasi dziennikarze to w ogóle lubią. Ktoś wymyślił estetykę reportażu. Ale kiedy mówi się prawdę, sposoby schodzą na drugi plan. Dlatego „literackie” sposoby Dziewanowskiego są często zbyteczne. (RL 1957, s. 113)

Nieprzejednana postawa Kijowskiego jest najpewniej reakcją na lata poprzednie i kompromitację reportażu, którą opisywał Brandys, ale paradoksalnie świadczy o atencji, jaką krytyk darzy gatunek. Są tematy, na przykład temat wojny i okupacji, które zasługują na rzetelną, wierną relację pozbawioną kokieterii formalnej i zbędnych stylistycznych ornamentów.

Lata 60. przynoszą w „Roczniku” częste zmiany w interesującym nas obszarze: kilkakrotnie zmieniają się autorzy i koncepcja działu, reportaż funkcjonuje pod autonomicznym szyldem lub dołączany jest do gatunków fikcjonalnych: *Powieść. Opowiadanie. Reportaż*. Nie wychodzi mu to na

dobrze; w „Roczniku” z roku 1961 autor tak pomyślanego przeglądu, sam Stefan Żółkiewski, poświęca gatunkowi zaledwie jedną, ostatnią stronę prawie pięćdziesięciostronicowego opracowania, mimo że bibliografia reportażu liczy 44 pozycje. Żółkiewski, dla którego „nowoczesność”, rozumiana oczywiście w duchu socrealizmu, jest najistotniejszym postulatem, uznaje jednak, że w reportażu ciągle przeważają formy tradycyjne, przedwojenne, spod znaku Egona Erwina Kisch: migawkowe, „wierne notatki reportera, spisującego wszystko, co widział. Jak kamera przechadzająca się po świecie” (RL 1961, s. 101). Formuła nawiązująca oczywiście do Stendhalowskiej definicji powieści okazuje się niewystarczająca, tak jak niewystarczająca jest w nowych czasach, przynajmniej na poziomie deklaracji programowych, poetyka dziewiętnastowiecznego realizmu. Nowoczesny reportaż, którego „arcytypem” byłby *Smutek tropików* Lévi-Straussa (sic!), miałby obserwowane zjawiska problematyzować i interpretować z perspektywy filozoficznej i społecznej. Poprzeczkę stawia Żółkiewski wysoko, a wskazany „arcytyp” to dzieło co najmniej niejednoznaczne genologicznie⁵, warto jednak podkreślić, że oczekiwania tego rodzaju są nobilitacją dla reportażu.

W kolejnym roku następuje zmiana i „potrójny” dział przejmuje Henryk Bereza. U wybitnego znawcy fikcji nie dziwi potraktowanie reportażu jako ubogiego krewnego „prawdziwej” literatury i szczególne zainteresowanie tymi tekstami, które do powieści nawiązują. Bereza wymienia dwa nazwiska: nieznanego szerzej debiutanta Ryszarda Kapuścińskiego, w którego *Buszu po polsku* krytyk zauważa chwyt narracyjny i stylistyczne prozy artystycznej i predylekcję do gorliwego podsłuchiwanie języka mówionego, oraz Jerzego Lovella, który w swej inspirowanej psychologią i psychoanalizą „dokumentalnej prozie artystycznej” wykorzystuje konwencje stylistyczne „stworzone przez literaturę” (RL 1962, s. 102). Bereza zwrócił więc uwagę na literatów wśród reportażystów, jednak w kolejnym eseju napisanym trzy lata później (w latach 1963-64 dział przejął Włodzimierz Maciąg i potraktował go raczej sprawozdawczo) wprowadza jednoznaczne i ostre rozróżnienie na prozę artystyczną i reportaż. Ubolewa nad przeciętnością rodzimej produkcji reportażowej i grzmi:

A całkiem obłudne są teorie o przechodzeniu reportażu w opowiadanie. Niestety nie są to tylko teorie. Nawet u wytrawnych reportażystów dostrzega się szkodliwe ciągotki ku literackości rozumianej inaczej niż sztuka władania literackim językiem polskim. W reportażu nic nie może być lepsze od wartościowej informacji o faktach. Wydaje się, że pamiętają o tym lepiej pisarze, którzy sięgają do form reporterskich, niż zawodowi reportażyci. W reportażach pisarzy artystycznych nie trafiają się na ogół eksperymenty stylistyczno-narracyjne, którymi ten i ów reportażysta chce prawem kaduka „ozdobić” swój przekaz wartościowych

⁵ Por. znaną interpretację Clifforda Geertz z książki *Dzieło i życie. Antropolog jako autor* (Geertz 2000).

informacji. W rzeczywistości nie ozdabia, lecz szpeci. Na szczęście nie są to zjawiska nagminne. (RL 1965, s. 120-121)

Reportaż pełni więc funkcje poznawcze, ma dostarczać wiedzy o świecie, a nie aspirować do miana sztuki literackiej („to zdarza się tylko wyjątkowo”, RL 1965, s. 120 – pisze Bereza i wymienia *Spiszoną bramę* Brezy i *O królach i kapuście* Brandysa). Ocenę reportażu powinno się więc pozostawić „specjalistom z zakresu socjologii, ekonomii, polityki i wielu innych dziedzin” (RL 1965, s. 120), a nie krytykom literackim.

Może ze względu na powyższe w kolejnym roku Bereza skupia się na prozie fikcjonalnej, a wyodrębniony dział reportażu przejmuje historyk literatury i krytyk Zbigniew Żabicki. W jego rzetelnych, pogłębionych analizach powracają interesujące nas problemy genologiczne. Reportaż jawi się jako gatunek znajdujący się nisko w hierarchii: komplementem dla omawianych tekstów jest ich porównanie do nowel czy powieści. O książce Andrzeja Wasilewskiego *Paszport do Włoch* Żabicki napisze, że jest to „esej z dziedziny socjologii obyczajów, ukrywający się pod niepozornym kostiumem reportażu” (RL 1966, s. 120). Źle, gdy ten kostium jest niepozorny, gorzej jednak, gdy jest nazbyt ozdobny: w mikrorecenzjach, które składają się na tekst Żabickiego, pobrzmiwa z jednej strony oczekiwanie, by reportaż był dopracowany formalnie, z drugiej zaś – by nie popadał w „literacenie” (określenie autora). Książkom Andrzeja Krzysztofa Wróblewskiego i Mirosława Azembskiego recenzent zarzuca bezosobowość, ukrycie w cieniu osoby reportera, rezygnację z indywidualnego portretowania bohaterów, zaś Hannie Filipczuk, autorce książki *Dziwaczka z zakładu – zabiegi odwrotne*, czyli sztuczne próby udramatyzowania fabuł, książkowe dialogi. Jednak najbardziej dostaje się Jerzemu Lovellowi – reportażystę najczęściej chyba omawianemu w „Roczniku Literackim”.

Wolałbym jednak, aby wszystko to opisane zostało nieco bardziej skutecznie, aby autor więcej pisał o faktach, mniej zaś wyżywał się w tworzeniu typów syntetycznych, owych wszystkich usymbolizowanych „Barbar”, „Janków”, „Adamów”, „Ew” czy po prostu „Chłopców” (pisanych z dużej litery!) i aby fikcyjne rozmowy reportera z owymi bohaterami wolne były od literackiej napuszoności.

W sumie wydaje mi się, iż wartości prozy reportażowej Lovella zaczyna podważać nadmierne już stylizatorstwo literackie, które z każdym kolejnym tomem autora coraz to bardziej wyradza się w maniery. Myślę, że Lovell zatracił złoty środek między zapisem autentyku, zapisem p o t o c z n o ś c i , a pogonią za wyszukany efektem językowym. (RL 1966, s. 124)

Krytyka razi również nadmierne wyeksponowanie osoby reportera. „Nad materiałem książki góruje jego rozgadany monolog” (RL 1966, s. 124) – zżyma się Żabicki. W twórczości Lovella, zainteresowanego psychologią i psychoanalizą, postulującego poszerzenie granic gatunku, nieuznającego granic eksperymentu formalnego, ogniskują się tendencje do „literaturyzowania” reportażu. Zauważał to z dezaprobatą też wspomniany już Kijowski, pisząc: „Więcej u Lovella tkliwości niż rzeczowości. Więcej opisowych metafor niż cyfr” (RL 1956, s. 113). Zauważmy na marginesie, że słowa te brzmią dziś raczej jak komplement, nie zarzut⁶.

Teksty, w których na kanwie zebranego materiału dokumentalnego tworzy się symboliczne sprawy, ludzi i wydarzenia, są już o krok od fikcji i nie powinny być uznawane za reportaże – to z kolei opinia o Lovellu następcy Żabickiego, prowadzącego dział w latach 1968-70 Aleksandra Małachowskiego, późniejszego polityka i wicemarszałka Sejmu, wówczas dziennikarza specjalizującego się w publicystyce kulturalnej i reportażysty. Diagnostuje on kryzys gatunku i rozchwianie kryteriów, na mocy których dany utwór zalicza się do reportażu, a nie jest esejem, felietonem, tekstem publicystycznym czy opowiadaniem. Małachowski proponuje robocze rozróżnienie na reportaż dziennikarski, literacki i pamiętnikarski. Wspomina o dyskusji na temat literackości reportażu, zapoczątkowanej przez Wańkowicza (którego świetna twórczość, zdaniem Małachowskiego, to „gigantyczny pamiętnik”) i en passant wymienia dwa wykładniki tejże literackości: „doskonałość prozy, bogactwo języka, piękna kadencja zdania”, ale i „umiejętność dziwienia się, potrzeba zamyślenia się nad światem, umiejętność zadawania pytań, na które nie autor ma odpowiedzieć, ale czytelnik” (RL 1969, s. 108). W świetle tych spostrzeżeń tym bardziej dziwi konkluzja Małachowskiego: „Reportaż powinien być przednią strażą literatury walczącej” (RL 1968, s. 104).

W latach 70. reportaż w „Roczniku” włączony zostaje do obszernego i zróżnicowanego działu prozy, za który odpowiada najpierw poeta, krytyk i tłumacz Michał Sprusiński, a później krytyk i redaktor Polskiego Radia, Feliks Fornalczyk. Ogrom materiału sprawia, że gatunek traktowany jest po macoszemu i komentowany zdawkowo lub wcale. Publikowane są tylko bibliografie (warto odnotować, że tytułowane już *Reportaż. Literatura faktu*), które pokazują, jak wiele się działo w ciągu tej dekady. Ukazują się wtedy książki tak ważne z dzisiejszej perspektywy jak *Chrystus z karabinem na ramieniu* i *Wojna futbolowa* Kapuścińskiego czy *Na wschód od Arbatu* i *Zdażyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall, ważne książki Krzysztofa Kąkoliewskiego.

Lata 80. przynoszą zmianę: dział obejmuje Krystyna Goldbergowa, wybitna znawczyni reportażu, z doświadczeniem nie akademickim czy krytycznym, a redaktorskim: przez ponad trzydzieści lat zajmowała się reportażem w wydawnictwie Iskry. Znajduje to odzwierciedlenie

⁶ Casus Lovella pokazuje dobitnie, że dylematy New Journalism były żywe również po tej stronie oceanu, a autora *Sezonu w czystości* można by uznać za rodzimy odpowiednik Toma Wolfe’a.

w jej tekstach dla „Rocznika”, niezwykle konkretnych, gruntownie przygotowanych, niestroniących od danych liczbowych, mających ambicje opisanie rynku wydawniczego. Goldbergowa stroni od rozważań teoretycznych (choć proponuje dość pedantyczną typologię tekstów „faktologicznych”), zdarza jej się za to doradzić autorowi szczęśliwszy układ materiału czy zganić go za „żurnalizmy”. Szerzej omawia teksty, które uznaje za wybitne; w roku 1982 jest to na przykład *Szachinszach* Kapuścińskiego, dla Goldbergowej „nowoczesna przypowieść polityczno-filozoficzna połączona z esejem, których kanwę stanowi reportaż, i to najwyższej próby” (RL 1982, s. 102). Poszerzenie konwencji reportażu, jakie dokonuje się wraz z tą książką, działa jednak na innych zasadach niż u Wańkowicza, który owo poszerzenie postulował. Gatunkiem, do którego nawiązuje (zbliża się? aspiruje?) Kapuściński jest nie powieść, a esej; bohaterowie nie są utkani z losów różnych osób (jak w biografiami syntetycznych autora *Ziela na kraterze*), lecz każdy jest „wierną, acz artystyczną fotografią żywego człowieka” (RL 1982, s. 103). Pragnienie poszerzenia konwencji reportażu może jednak doprowadzić do wykroczenia poza jego granice; Goldbergowa w kilku fragmentach deklaruje się jednak jako zwolenniczka precyzyjnego wyodrębnienia terytorium literatury „faktologicznej”. Nie przekonuje ją na przykład formuła reportażu psychologicznego wymyślona przez Kąkolewskiego: każdy ambitny reportaż dotyka bowiem przeżyć bohatera, ale „jeśli jego tworzywem jest wyłącznie wyznanie jednej osoby składane autorowi – to już nie reportaż, a proza kreacyjna” (RL 1984, s. 87). O przynależności do literatury faktu przesądza bowiem „materia utworów”, a nie ich forma: „Już dawno dowiedziono, że reporter, nie sprzeniewierzając się prawdzie faktologicznej, może posługiwać się tymi samymi środkami wyrazu co nowelista” (RL 1983, s. 112).

Lektura archiwalnych numerów „Rocznika Literackiego”, jak próbowałam pokazać, może być przyczynkiem do nieopisanych przecież jeszcze w pełni polskich dziejów refleksji nad reportażem. Pokazuje polską literaturę niefikcyjną i namysł nad nią *in statu nascendi*. Pozwala zobaczyć, co sposób czytania reportażu mówi na temat – wybitnych często – czytających i ich czasów. Z tekstów publikowanych w ciągu kilku dekad ukazywania się pisma wylania się pewien obraz ewolucji myślenia o genologii reportażu. Można by z nich wydobyć i inne wątki problemowe – na przykład uwarunkowań politycznych czy powinności etycznych reportażu – ale to kwestie literackości, powinowactw z powieścią, stosunku do fikcji powracają wraz z każdym autorskim ujęciem i wydają się wciąż aktualne. Wątpliwości, niepewność co do statusu gatunku, a niekiedy jednoznaczne, mocne sądy obecne są, jak widać, w refleksji krytycznej i badawczej od lat ponad osiemdziesięciu. W tekście starałam się wystrzegać antycypacji, ale nie sposób nie zauważyć, że formułowane dzisiaj argumenty na rzecz lub przeciwko literackości reportażu są echem dyskusji sprzed lat. Dyskusji chyba nierozstrzygalnej, ale niewątpliwie gatunkowi

niezbędnej, bo pozwalającej wciąż na nowo zadawać pytania fundamentalne: o jego ograniczenia, cele, odpowiedzialność.

SUMMARY

‘Literaring’? On the borders of reportage in „Rocznik Literacki” (1932-1984)

The article presents the outcome of an analysis of archival volumes of the periodical „Rocznik Literacki” (1932-1984), publishing annually general overviews of Polish literature. The text aims at tracing back the perception of the reportage and the prevailing convictions on its definition and borders. Essays written by prominent Polish critics and scholars show the evolution of the genre and its theory. A recurring issue is the problem of literary techniques possible (or, in some opinions, forbidden) in the reportage.

KEYWORDS

„Rocznik Literacki”, reportage, the literary

BIBLIOGRAPHY

- Dokurno Zygmunt. 1967. Bibliografia podmiotowa i przedmiotowa Konrada Górskiego (1913-1965), 5-136. W: Hutnikiewicz Artur, red. Księga pamiątkowa ku czci Konrada Górskiego. Toruń: TNT.
- Geertz Clifford. 2000. Dzieło i życie. Antropolog jako autor. Dzurak Ewa, Sikora Sławomir, tłum. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Speina Jerzy. 1991. „Konrad Górski (1895-1990)”. Ruch Literacki (1-2): 79-85.
- Ulicka Danuta. 1987. „Konrad Górski w międzywojennej nauce o literaturze polskiej”. Przegląd Humanistyczny (3): 35-49.

Rocznik Literacki 1932.
Rocznik Literacki 1933.
Rocznik Literacki 1934.
Rocznik Literacki 1935.
Rocznik Literacki 1936.
Rocznik Literacki 1937.
Rocznik Literacki 1938.
Rocznik Literacki 1955.
Rocznik Literacki 1956.
Rocznik Literacki 1957.
Rocznik Literacki 1958/1960.
Rocznik Literacki 1961.
Rocznik Literacki 1962.
Rocznik Literacki 1963.
Rocznik Literacki 1964.
Rocznik Literacki 1965.
Rocznik Literacki 1966.
Rocznik Literacki 1967.
Rocznik Literacki 1968.
Rocznik Literacki 1969.
Rocznik Literacki 1970.
Rocznik Literacki 1971.
Rocznik Literacki 1972.
Rocznik Literacki 1973.
Rocznik Literacki 1974.
Rocznik Literacki 1975.
Rocznik Literacki 1976.
Rocznik Literacki 1978.
Rocznik Literacki 1979.
Rocznik Literacki 1980.
Rocznik Literacki 1981.
Rocznik Literacki 1982.
Rocznik Literacki 1983.
Rocznik Literacki 1984.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

STUDIA

POETYKA REPORTAŻU INTERTEKSTUALNEGO NA PRZYKŁADZIE TEKSTÓW MARIUSZA SZCZYGŁA*

MATEUSZ ZIMNOCH

Uniwersytet Jagielloński
Wydział Polonistyki

Częściową winę za naszą skłonność do zapominania, jak wiele istnieje na świecie prócz tego, co antycypujemy, ponoszą dzieła sztuki [...].

Alain de Botton, *Sztuka podróżowania*

I

Intertekstualność jest terminem, który na długo zdominował refleksję humanistyczną, do dziś w zasadzie nie tracąc nic ze swej aktualności. Ukuty w 1969 roku przez francuską badaczkę Julię Kristewą, stworzył możliwość pogodzenia niezwykle od siebie odległych

* Artykuł powstał w ramach grantu „Reportaż literacki. Pogranicza” sfinansowanego ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego na podstawie decyzji nr 538-F000-B847-15.

perspektyw intelektualnych. Choć sama Kristeva inspirowała się w swych badaniach przede wszystkim tekstami Michaiła Bachtina, usiłując połączyć jego antyformalistyczną filozofię sztuki jako powstającej na styku zwalczających się dyskursów społecznych ze strukturalizmem de Saussure'a oraz Freudowską i Lacanowską psychoanalizą, sama intertekstualność wraz ze swą niezwykle dynamiczną ekspansją stała się pożywką także dla innych nurtów, jak feminizm czy studia postkolonialne, a także dla niezwiązanych z pierwotnie tekstualnym zapleczem dyscyplin, jak historia sztuki czy muzykologia¹.

Wykazując nieprawdopodobną wprost przydatność, nadającą jej charakter niemalże transdyscyplinarny, intertekstualność zaczęła więc podlegać silnej dywersyfikacji, która z czasem przekształciła ów pozornie godzący antagonistów mianownik badawczy w jedno z najmniej precyzyjnie zdefiniowanych pojęć współczesnej humanistyki. Koncepcja Kristevej, sprawiająca wrażenie zaczątku większego systemu filozoficznego, uległa stosunkowo szybkiemu rozpadowi na te elementy składowe, z których pierwotnie została ona skomponowana. Strukturaliści spod znaku Gerarda Genette'a wydobyli jej post-saussure'owski aspekt analityczno-strukturalny, poststrukturaliści w rodzaju Rolanda Barthes'a rozszerzyli jej zakres – w duchu Bachtinowskim – na całość dyskursywnych zjawisk społeczno-kulturalnych (za taką perspektywą opowiadała się zresztą sama Kristeva), zaś post-psychoanalityczna osnowa stała się centralnym punktem wyjścia dla koncepcji, którym patronuje słynna teoria lęku przed wpływem Harolda Blooma². W konsekwencji nie wiadomo już, czy intertekstualność należałoby pojmować – jak chciałby tego Genette – jako ewidentną obecność jednego tekstu w drugim, czy też – w duchu Barthes'a – jako wynikającą z przekonań semiologicznych (np. przyjęcia tezy o językowym zapośredniczeniu ludzkiej percepcji świata) relację każdego tekstu z przestworem dyskursów, będących dla niego wyłącznym źródłem nie tylko materii artystycznej, lecz samego znaczenia, czy też może – zgodnie z koncepcją Blooma – jako przejaw świadomego uwikłania podmiotu autorskiego w tradycję literacką, wobec której musi on – bardziej lub mniej świadomie – zająć precyzyjnie określone miejsce. Każda z tych koncepcji mogłaby się bez trudu pomieścić w obszarze badań intertekstualnych, lecz trudno byłoby pogodzić ich zróżnicowane sposoby rozumienia owego terminu, samemu bowiem pojęciu tekstu nadają one diametralnie odmienne znaczenie, rozpięte pomiędzy ujęciem totalistycznym, zakładającym iż wszystko ma charakter tekstualny,

¹ Ryszard Nycz stwierdza nawet, że badania intertekstualne funkcjonują obecnie jako uniwersalny punkt wyjścia dla wszelkich badań nad kulturą i sztuką (zob. Nycz 2006: 154-155).

² Wszystkie najważniejsze koncepcje intertekstualności szczegółowo referuje Graham Allen w niezmiernie przystępnym, choć równie merytorycznie wyczerpującym studium dotyczącym historii i teorii owego pojęcia (Allen 2000).

a minimalistycznym, poszukującym wyłącznie takich relacji pomiędzy konkretnymi tekstami literackimi, które w bezpośredni sposób wpływają na wymowę dzieła³.

Szersze z powyższych ujęć, właśnie ze względu na swoją pojemność, w większym stopniu oddaje sprawiedliwość tym teoriom, z których bezpośrednio wykielkował termin „intertekstualność”. Koncepcje de Saussure’a, Freuda i Bachtina (a także Kristevej) nie były bowiem pomyślane jako czysto metodologiczne i wewnątrzdiscyplinarne, stały się natomiast załączkami całych koncepcji filozoficznych wychodzących poza obszar językoznawstwa (de Saussure), psychoanalizy (Freud) czy literaturoznawstwa (Bachtin). Z powodzeniem dają się one odnieść do całej rzeczywistości kulturowej, będąc zaczynem potężnych formacji ideowych (dotyczy to zwłaszcza de Saussure’a i Freuda), nieprzerwanie leżących u podstaw współczesnej refleksji humanistycznej. Za bardziej uniwersalną interpretacją intertekstualności przemawia także kontekst historyczny, w jakim się ona rodziła: stała się mianowicie jednym z centralnych pojęć myśli poststrukturalnej, patronując przekonaniu, iż

W epoce postmodernizmu [...] nie jest już możliwe mówienie o oryginalności czy unikalności obiektu artystycznego, nieistotne: obrazu czy powieści, odkąd każdy taki obiekt jest tak wyraźnie poskładany z części i fragmentów sztuki już istniejącej. Intertekstualność jako termin stoi w centrum tego typu współczesnych koncepcji sztuki czy, ogólnie, produkcji kulturowej. (Allen 2000: 5-6)

27

Powyższe przekonanie o kulturowym kryzysie, które rodzić się zaczęło już w filozofii Nietzschego, lecz prawdziwie zdominowało dyskurs humanistyczny dopiero pod koniec lat 60. XX wieku, oparte jest na krytycznej wizji ogólnego wyczerpania, sytuującego się w opozycji zarówno względem klasycystycznej idei artystycznego wzorca idealnego o charakterze regulatywnym, romantycznej wizji dzieła jako efektu pozakontekstowej kreacji źródłowej, jak i modernistycznego paradygmatu nowości i oryginalności jako głównych wyznaczników wartości artystycznej. Sytuacja ta, jak zauważa Ryszard Nycz, doprowadziła do

wyeksponowania i jawnego stematyzowania sfery relacji między tekstami; w obszarze teorii zaś – do prób budowania ogólniejszych koncepcji dzieła i literatury opartych na wiedzy o roli tego intertekstualnego wymiaru w stanowieniu o ich kulturowym statusie. (Nycz 2006: 154)

³ Za takim ujęciem opowiada się stanowczo Michał Głowiński, pisząc: „Sfera intertekstualności zarysowuje się inaczej [niż tradycyjne badanie źródeł – przyp. M.Z.]: w jej obręb wchodzi wyłącznie te relacje z innymi utworami, które stały się elementem strukturalnym, lub – jeśli kto woli – znaczeniowym (czy semantycznym), relacje zamierzone i w taki czy inny sposób widoczne, można by powiedzieć: przeznaczone dla czytelnika” (Głowiński 1986: 77).

Intertekstualność totalna, rozumiana jako konieczne uwikłanie każdego utworu artystycznego w ciężący na nim bagaż spuścizny kulturowej, a nawet jako analogiczne obciążenie każdej ludzkiej aktywności, jest prawdziwym ucieleśnieniem idei poststrukturalistycznych, szeroko eksploatujących metafory recyklingu, *bricolage*'u czy mozaiki. Każdy tekst – a nawet każde zdanie czy każda ludzka czynność – nie jest zgodnie z tą wizją czymś autonomicznym, lecz zaledwie powtórzeniem przyswojonego modelu: dotyczy to zarówno każdorazowego użycia języka (wyznanie miłości słowami: „kocham cię” to w powyższym rozumieniu powielenie ustandaryzowanego wzorca, pozbawione jakichkolwiek znamion indywidualności), jak i każdorazowego zachowania w ramach danej formacji kulturowej (dowolna czynność społeczna: wizyta w restauracji, u lekarza czy u fryzjera, klótnia, pochwała czy rozmowa telefoniczna, odbywa się wedle ściśle ustalonego scenariusza, będącego nieodzownym gwarantem porozumienia).

Tak rozumiana intertekstualność odrzuca referencjalną (w tradycyjnym rozumieniu) funkcję literatury, podkopując pozycję Arystotelesowskiej *mimesis*, odpowiedzialnej za długotrwałą ekspansję – jak nazwałaby rzecz Linda Hutcheon – „realistycznego imperializmu” (Hutcheon 1987: 5). Poststrukturalizm przyniósł nowy paradygmat mówienia o referencjalności: paradygmat oparty nie tyle na relacji pomiędzy tekstem a światem, co na relacji pomiędzy jednym tekstem a drugim. W niezwykle zwarty i przejrzysty sposób opisuje tę koncepcję Antoine Compagnon:

Przedmiot odniesienia jest wytworem *semiosis*, a nie czymś danym uprzednio. Podstawowa relacja językowa nie ustanawia już stosunku między słowem i rzeczą czy też znakiem i jego przedmiotem odniesienia, tekstem i światem, lecz pomiędzy znakiem i innym znakiem, tekstem i innym tekstem [...]. Odniesienie nie jest rzeczywistością; to, co nazywamy rzeczywistością, okazuje się tylko pewnym kodem. Celem *mimesis* nie jest już wytwarzanie iluzji rzeczywistego świata, lecz iluzji prawdziwego dyskursu o świecie rzeczywistym. Realizm jest więc iluzją, którą wytwarza intertekstualność. (Compagnon 2010: 94-95)

Pojmowany w ten sposób tekst literacki nie czerpie swego znaczenia z zewnętrznej wobec niego rzeczywistości empirycznej, lecz z kodu, w obrębie którego się porusza – a więc z samego języka. Proces odbioru tekstu literackiego – a intuicję tę potwierdza nawet naskórkowa refleksja – to proces odnoszenia go do systemu językowo-kulturowego, nie zaś do niezapośredniczonej w żaden sposób rzeczywistości zewnętrznej. Trafnie ujmuje to Graham Allen, pisząc iż „tekst nie jest indywidualnym, wyizolowanym obiektem, lecz raczej kompilacją kulturowej tekstualności. Konkretny tekst i owa tekstualność są stworzone z tego samego materiału tekstowego, stąd nie mogą być traktowane oddzielnie” (Allen 2000: 36). Wpisywanie sensu w tekst polega więc na

sytuowaniu owego tekstu wobec sieci wszelkich pozostałych tekstów, nie zaś na każdorazowym odnoszeniu go do jakiegokolwiek przestrzeni pozasystemowej. Zdanie: „Ala ma kota” jest zrozumiałe nie dlatego, że odnosi się do określonej dziewczynki imieniem Ala, będącej szczęśliwą posiadaczką kota, lecz dlatego, że zarówno samo to zdanie, jak i jego poszczególne składniki były już wielokrotnie zastosowane w rozmaitych konfiguracjach, nadających sens temu konkretnemu użyciu. Dlatego właśnie, jak pisze badacz,

Teksty, niezależnie od tego, czy byłyby one literackie, czy nie, są postrzegane przez nowoczesnych teoretyków jako pozbawione jakiegokolwiek niezależnego znaczenia. Są, jak nazywają to dziś teoretycy, intertekstualne. Proces lektury, twierdzą, rzuca nas w sieć międzytekstowych relacji. Interpretować tekst, odkryć jego znaczenie lub znaczenia, to rozszyfrować owe relacje. W efekcie czytanie staje się procesem przemieszczania pomiędzy tekstami. Znaczenie staje się czymś, co istnieje pomiędzy tekstem a wszystkimi innymi tekstami, do których się on odnosi i odwołuje – wychodzi poza niezależny tekst ku sieci relacji międzytekstowych. Tekst staje się intertekstem. (Allen 2000: 1)

W tej sytuacji, skoro wyłącznym źródłem sensu obiektu artystycznego są inne obiekty artystyczne, zaś paradygmat nowości i oryginalności dzieła odszedł w niepamięć, jedynym rozwiązaniem dla wszelkich form artystycznego wyrazu jest przyjęcie modelu gry z konwencjami, świadomego łączenia istniejących już fragmentów i tworzenia w ten sposób nie tyle nowych dzieł, ile nowych konfiguracji elementów zaczerpniętych z istniejących już dzieł⁴. Owa mozaikowość dotyczy przy tym rozmaitych poziomów utworu: nie tylko składników tworzywa językowego (słów, zwrotów, struktur gramatycznych), lecz wszelkich względnie samodzielnych, dających się wyodrębnić elementów, począwszy od gatunkowych wzorców wypowiedzi, poprzez określone figury bohaterów (*noble savage*, *femme fatale*, *homo viator* etc.), wątki fabularne (np. artefakt w bajce magicznej, *quest* w literaturze *fantasy*), konwencje estetyczne (np. *steampunk*, *cyberpunk*) czy schematy topograficzne (np. wyspa jako przestrzeń umiejscowienia literackich utopii, las jako sfera liminalna w dawnej literaturze rycerskiej) aż po konkretne cytaty, a nawet elementy strukturalne poprzedzających dane dzieło utworów (np. Homerycki wzorzec narracyjny w *Ulissiesie* Jamesa Joyce’a)⁵. Na świadomym operowaniu owymi intertekstualnymi poziomami

⁴ Taką koncepcję sztuki w najciekawszy bodaj na gruncie polskim sposób rozwinął wielki zwolennik perspektywy intertekstualnej, Ryszard Nycz, tworząc koncepcję sylw współczesnych, będących intertekstualnymi kolażami w szerokim (nie sprowadzającym się jedynie do zjawiska cytatu, lecz obejmującym np. wzorce gatunkowe wypowiedzi) sensie (zob. Nycz 1996).

⁵ Graham Allen pisze o tym następująco: „Autorzy tekstów literackich nie dobierają, po prostu, określonych słów z systemu językowego, lecz wyodrębniają całe wątki, cechy gatunkowe, aspekty osobowości bohaterów, obrazy, sposoby prowadzenia narracji, a nawet zdania i frazy z istniejących już tekstów i z całej tradycji literackiej. Jeśli wyobrazimy sobie tradycję literacką jako swoisty system synchroniczny, wówczas autor dzieła literackiego staje się figurą, pracującą w obrębie co najmniej dwóch systemów: językowego w ogólności oraz literackiego w szczególności.

zasadza się praktycznie cała kultura postmodernizmu, która dzięki eksploatacji konwencjonalnych wzorców kulturowych jest w stanie sprawnie łączyć rozmaite dyskursy rozpięte pomiędzy kulturą elitarną i masową⁶.

Jak wspomniano, szerokie ujęcie intertekstualności jest adekwatne z tego względu, iż odpowiada aspiracjom koncepcji, z których ów termin czerpie, a także ogólnej atmosferze ideowej drugiej połowy XX wieku. Należy wszakże zaznaczyć, iż tego typu totalistyczne ambicje zagarniają rozległe obszary refleksji kosztem metodologicznej przydatności. Skoro bowiem relacje intertekstualne miałyby dotyczyć zarówno rozpoznawalnego w danej kulturze cytatu, jak i zwyczajnego, nieuniknionego uwikłania w struktury języka, w jakim wypowiada się artysta, zatem ich znaczenie rozpięte jest pomiędzy intencjonalną deklaracją artysty a koniecznym ograniczeniem, jakiemu podlega – często zresztą w sposób nieuświadomiony. Trudno te dwa aspekty: celowy zabieg nawiązania do innego tekstu celem wprowadzenia sensu naddanego oraz nieuświadomione uwikłanie w schematy językowe, sprowadzać do jednego poziomu. Za rozgraniczeniem owych kwestii kategorycznie opowiadał się późny strukturalizm, preferujący takie rozumienie intertekstualności, które zakłada realną obecność konkretnego tekstu w innym tekście. Co więcej, obecność ta rozpatrywana ma być jako wprowadzająca pewne jakości semantyczne odpowiedzialne za to, iż lokalizacja zabiegu intertekstualnego w akcie lektury w istotny sposób wpływa na sens wpisywany w utwór. Zwolennikiem takiego ujęcia jest w Polsce Michał Głowiński, który stwierdza, iż

Badacz intertekstualności patrzy na swoiste, właściwe literaturze od początków jej istnienia, tekstów obcowanie z innej perspektywy niż historyk literatury w dawnym stylu i zadaje całkiem inne pytania. Nie pyta mianowicie, skąd zaczerpnięte zostały dane elementy występujące w analizowanym utworze, interesuje go coś całkiem innego: co one znaczą, jakie miejsce zajmują w strukturze dzieła, jaką grają rolę w jego semantycznym wyposażeniu [...]. O intertekstualności, podkreślmy, mówić można tylko wtedy, gdy odwołanie do tekstu wcześniejszego jest elementem budowy znaczeniowej tekstu, w którym ono się dokonuje, czy też – sięgam po terminologię Zivy Ben-Porat – gdy dokonuje się semantyczna aktywizacja dwóch tekstów, jednakże czynnikiem przewodnim jest tekst odwołujący się, aktywizacja zaś tekstu będącego przedmiotem nawiązania – zjawiskiem wtórnym. (Głowiński 1986: 76-77, 82)

Tęgo typu twierdzenie podkreśla akcent, jaki de Saussure kładł na niereferencjalnej naturze znaków, skoro czytając teksty literackie stajemy się niezwykle wyczuleni na to, że znaki ułożone w dowolnym konkretnym tekście odnoszą się nie tyle do obiektów w świecie, ile do systemu literackiego, z którego elementów wyprodukowany jest ów tekst” (Allen 2000: 11).

⁶ Tutaj właśnie należy szukać źródeł krytyki owego całkowicie sztucznego z dzisiejszej perspektywy podziału na kulturę wysoką i niską, elitarną i masową, ambitną i popularną. Jedną z ciekawszych prac na ten temat jest publikacja Noëla Carrolla pt. *Filozofia sztuki masowej* (Carroll 2011).

Tak rozumiana intertekstualność, choć niewątpliwie mniej doniosła filozoficznie, wykazuje nieocenioną produktywność jako metoda interpretacyjna. Odsuwa ona na bok kwestie językowej mediatyzacji doświadczanej przez artystę rzeczywistości, by skoncentrować się na znaczących relacjach pomiędzy tekstami kultury, w których owe relacje są obecnie jednym z elementów dominujących. I tak już skomplikowane pod względem kulturowego uwikłania dzieła nie są tu więc obciążane dodatkowym, niezbywalnym bagażem, co pozwala na ich bardziej klarowną i, przede wszystkim, przekonującą analizę.

II

Choć mogłoby się wydawać, że metodę intertekstualną trudno zastosować do badań nad reportażem, którego celem jest raczej wchodzenie w relację referencjalną z danym wycinkiem świata (rzecz jasna, zapośredniczonego kulturowo, czym zainteresowałby się badacz pojmujący intertekstualność w sposób szeroki), aniżeli z innymi tekstami⁷, to jednak współcześnie odnaleźć można wiele reportaży, których struktura oparta jest właśnie na świadomie kreowanych relacjach pomiędzy różnymi tekstami literackimi. Za polskiego pioniera owej ponowoczesnej odmiany gatunkowej, której z powodzeniem można nadać miano reportażu intertekstualnego, uznać chyba należy Ryszarda Kapuścińskiego i jego *Podróżę z Herodotem*, gdzie relacja pomiędzy tekstami starożytnego historiografa a tekstem reportażu jest podstawową dominantą konstrukcyjną. Co istotne, nie chodzi tu o zwyczajną alegację, inspirację czy przypis do innego tekstu, lecz o świadome i celowe nawiązywanie rozbudowanej relacji, urastającej do rangi centralnej ramy narracyjnej utworu.

Książka Kapuścińskiego ma niewątpliwie charakter prekursorski, wyróżniając się przez to na tle całej jego twórczości. Ów późny tekst wpisuje się jednak w szerszą tendencję, silnie obecną we współczesnych tekstach reportażowych, tak w Polsce, jak i za granicą. Być może najbardziej doniosłym przykładem omawianej strategii są prace Tony'ego Horwiza, który w *Podróży długiej i dziwnej. Drugim odkrywaniu Nowego Świata* (Horwitz 2011) opisał swą podróż trasami renesansowych odkryć geograficznych, zaś w *Błękitnych przestrzeniach. Śladami kapitana Cooka* (Horwitz 2010) – podobną wędrówkę zderzającą rzeczywistość odkrywaną przez słynnego

⁷ Relacja tradycyjnego reportażu z innymi tekstami realizowała się przede wszystkim na prawach alegacji, która nie przynależy jednak do porządku intertekstualności w przyjmowanym tu rozumieniu strukturalistycznym. Alegacja służy w reportażu do zwiększenia wiarygodności narracji, jej erudycyjnego wzbogacenia czy merytorycznego dopełnienia, funkcjonując w sposób dwoisty: jako wzbogacająca treść utworu oraz zatwierdzająca jego trafność. Alegację i nawiązania intertekstualne można tym samym potraktować jako opozycyjne, jak czyni to cytowany już Michał Głowiński (zob. Głowiński 1986: 91).

kapitana z analogicznym wycinkiem świata aktualnego. Trzeba przyznać, że reportaż intertekstualny jest szczególnie popularny wśród młodego pokolenia polskich twórców: stosuje go Jacek Hugo-Bader w *Białej gorączce* (Hugo-Bader 2009) (śladałami *Reportażu z XXI wieku* Michaila Wasiliewa i Siergieja Guszczewa) oraz *Dziennikach kołymskich* (Hugo-Bader 2011) (śladałami *Opowiadań kołymskich* Warlana Szalamowa), Max Cegielski w *Oku świata. Od Konstantynopola do Stambułu* (Cegielski 2010) (śladałami *Stambułu* Orhana Pamuka, relacji podróżniczych Pierre'a Lotiego i innych), wreszcie – w pewnym zakresie – Artur Domosławski w biograficznej książce *Kapuściński non-fiction* (Domosławski 2010) (śladałami prac Ryszarda Kapuścińskiego), zdwajający strukturę referencyjną tekstu w duchu jawnie intertekstualnym, choć w oparciu o pre- raczej niż postmodernistyczne presupozycje. Reportaż intertekstualny jest więc gatunkiem coraz szerzej uprawianym, stwarzając badaczom możliwość rozległych, przekrojowych studiów uwzględniających wielu pisarzy polskich i zagranicznych. W tym miejscu warto się jednak skoncentrować na jednym z najbardziej interesujących realizatorów owej konwencji, Mariuszu Szczygłe, w którego tekstach omawiany problem odgrywa rolę tak doniosłą, a metody świadomego wykorzystywania innych tekstów są tak rozległe, że bez wątpienia zasługują na osobne omówienie.

Wczesne reportaże Szczygła sytuują się jeszcze po stronie tradycyjnego reportażu literackiego, nie przechylając się w dostateczny sposób ku ponowoczesnym konfiguracjom gatunku, dominującym w jego późniejszej twórczości. Niemniej jednak już w pierwszej książce z 1996 roku zatytułowanej *Niedziela, która zdarzyła się w środę* (Szczygiel 2011) widoczne są pewne charakterystyczne sygnały, które w istotny sposób zyskują na znaczeniu wraz z każdym kolejnym tekstem pisarza. W *Niedzieli...* ewidentne relacje intertekstualne są w gruncie rzeczy nieobecne, zaś występowanie obcych tekstów w ramach struktur utworu dokonuje się głównie na zasadach alegacji. Jedynym reportażem ze zbioru, który bezwzględnie należałoby analizować w odniesieniu do zjawiska intertekstualności, jest utwór z 1993 roku *Onanizm polski*, w którym nie tylko pojawiają się liczne alegacje (*O różnych rodzajach tarcia*, *Manifest onanistyczny Wal Pókiś Młody*, *Nowe lecznictwo przyrodnicze*, *Opowieści niemoralne*, *Seks w kulturach świata*, *Magia seksu* i inne), lecz także bardzo obszerne wypisy z prac, będące istotnym składnikiem tekstu, wykraczającym poza kategorię prostego przytoczenia. Są one samą tkanką reportażu, który przypomina scenę, na której spotykają się przytaczane głosy, by wejść ze sobą w twórczą interakcję. Istotnym składnikiem tekstu są też załączone na końcu (w wersji książkowej) listy od czytelników otrzymane po publikacji reportażu na łamach prasy, które tworzą drugi poziom dyskursu polemicznego. Poziomem trzecim jest autotematyczne nawiązanie do utworu w tekście zamykającym zbiór (*Wielki temat*), którego główny bohater działa właśnie pod wpływem lektury

Onanizmu polskiego. Perspektywa intertekstualna jest tu więc o tyle istotna, iż realizuje się aż na trzech poziomach: wewnętrznej wielogłosowości i polemiczności tekstów włączonych, zewnętrznej wielogłosowości i polemiczności listów do redakcji oraz autotematycznej relacji dwóch reportaży w obrębie tomu.

Zdecydowanie dalej idzie pod względem eksploatacji relacji intertekstualnych późniejsza o dziesięć lat książka *Gottland*, będąca pierwszą pracą Szczygła dotyczącą Czech, które zdominowały jego późniejszą twórczość. Właśnie tutaj pojawia się jedno z najbardziej istotnych dla pisarstwa Szczygła zagadnień, zasygnalizowanych już w samym tytule niniejszej pracy: percepcji obcej kultury jako imaginacji zapośredniczonej przez sztukę. *Gottland* inauguruje konsekwentnie później rozwijaną tendencję autora, by coraz częściej odwoływać się do literatury i sztuki jako elementu niezbędnego dla pełnego opisu świata. Praktycznie w każdym reportażu dotyczącym Czech Szczygiel przywołuje rozmaite fragmenty zaczerpnięte z czeskiej literatury i sztuki, traktując je bądź jako doskonały komentarz do rzeczywistości, bądź jako istotny punkt wyjścia dopiero ku niej kierujący. Pierwszy z przypadków dowodzi niezwyklej właściwości czeskiej kultury, która jest na swój sposób samowyjaśnialna: jedno zdanie z Hrabala mówi niekiedy więcej niż cały reportaż. Czasem zaś – jak to ma miejsce w drugim przypadku – zdanie to może stać się zaczątkiem całego tematu, a najczęściej dzieje się tak wówczas, gdy wprowadza ono w błąd: „Kościelny z opowiadania Hrabala *Zdrada luster* raczej się myli. Stalin w Pradze nie miał żadnego wystającego palca. Jeśli ktoś się zabił, to może o całą dłoń” (Szczygiel 2010a: 80).

W owym dwoistym nastawieniu wobec czeskiej kultury jako, z jednej strony, konstytutywnego elementu rzeczywistości, z drugiej zaś – niesymetrycznego jej odbicia, szukać należy początków intertekstualnej gry pisarza, która apogeum osiągnęła w późniejszej o cztery lata książce *Zrób sobie raj*. Praca ta wynosi powyższe strategie na taki poziom, iż bez wątpienia może być traktowana jako wzorcowy przykład reportażu intertekstualnego. Przypieczętowaniem owego konsekwentnego jak dotąd rozwoju strategii twórczej⁸, zmierzającej od bardziej klasycznych do ponowoczesnych z ducha odmian gatunkowych⁹, jest ostatnia z wydanych dotychczas¹⁰ książka Szczygła, *Láska Nebeská* (Szczygiel 2012). Praktycznie każdy z felietonów zgromadzonych w zbiorze opatrzony jest mottem z Haška, Hrabala, Pavela, Svěráka czy innego klasyka czeskiej literatury, a zarazem o przywoływanych tekstach – w mniej lub bardziej

⁸ Pomija się w tym miejscu pomniejszą publikację Szczygła zatytułowaną *Kaprysyk. Damskie historie* z roku 2010. Faktem jest jednak, że również ta książka wpisuje się w opisywaną tendencję: reportaż bazujący na trwającej 50 lat korespondencji listownej dwóch kobiet, uczynienie bohaterki z osoby, która zapisała 700 zeszytów, notując szczegóły dnia codziennego czy opis fotograficznej kroniki życia stworzonej przez kolejną z pań to tematy ewidentnie osadzone w poetyce reportażu intertekstualnego.

⁹ Na temat reportażu ponowoczesnego zob. inne moje prace, w tym zwłaszcza: *Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego* (Zimnoch 2012).

¹⁰ Stan na rok 2015.

dosłowny sposób – traktuje. Sprawia to, iż książka przypomina kolekcję rozbudowanych przypisów do czeskich dzieł literackich, co jest ewidentnym dowodem na rzecz proponowanej tu perspektywy interpretacyjnej.

Dotychczasowym ustaleniom łatwo można byłoby postawić zarzut nadmiernego teoretyzowania pozbawionego praktycznych zastosowań. Warto zatem dowieść, iż proponowana metoda lekturowa może w odniesieniu do tekstów polskiego reportażysty (a także innych realizatorów konwencji reportażu intertekstualnego) wykazać niezwykle użyteczność. Argumentem szczególnie reprezentatywnym dla całej grupy tekstów może być analiza reportażu *Zapaliło się łóżko* z przelomowego tomu *Zrób sobie raj*.

Tekst, o którym mowa, rozpoczyna się przytoczeniem krótkiej korespondencji Szczygła z Egonem Bondy – bohaterem reportażu. Już sam ten zabieg jest znaczący, wpisując się ściśle w formułę dialogiczności:

„Szanowny Panie Egonie Bondy,

Wielu Czechów jest przekonanych, że wymyślił Pana Hrabal. Ci, którzy wiedzą, że nie został Pan wymyślony, uważają jednak, że Pan nie żyje. W związku z tym proszę o spotkanie.

M. Szczygiel” (Szczygiel 2010b: 13)

Powyższy zabieg jest kwintesencją intertekstualnej poetyki Szczygła: fikcyjny tekst Hrabala kształtujący społeczne wyobrażenia o rzeczywistości czeskiej za sprawą Marquardowskiej „koniunktury tego, co fikcyjne” (zob. Marquard 1994: 83), staje się realnym punktem wyjścia do opisu tej rzeczywistości: próbą przełamania artystycznej mediatyzacji odpowiedzialnej za kształt realumu¹¹, jakim jest Bondy-bohater literacki i przywrócenia do życia realnej osoby, kryjącej się za Hrabalowską figurą tekstową. Jest rzeczą znamioną, że właściwy tekst reportażu, następujący zaraz po wspomnianej korespondencji, rozpoczyna się właśnie obszernym wypisem z *Czulego barbarzyńcy* czeskiego pisarza:

Hrabal wymyślił go tak:

„Egon zawsze, kiedy stał w słońcu, wyglądał jak faun, który wynurzył się z cysterny z piwem, jasne włosy zawsze opadały mu wzdłuż uszu, a broda w blasku słońca wyglądała jak zalana jasnym leżakiem [...].

Vladimir, Bondy i ja tak bardzo lubiliśmy piwo, że gdy przynoszono nam do stołu po pierwszym kuflu,

¹¹ Termin Itamara Even-Zohara, oznaczający mentalny, uwarunkowany kulturowo byt będący właściwym punktem odniesienia dowolnej wypowiedzi, często wbrew stanowi faktycznemu (np. terrorysta wyobrażany jest na ogół w kulturze zachodniej jako muzułmanin, mimo że nie tylko muzułmanie są terrorystami) (zob. Even-Zohar 1980).

wprawialiśmy w poploch całą gospodę, nabieraliśmy pianę w dłonie i nacieraliśmy sobie nią twarze, wcierając pianę we włosy, jak Żydzi, którzy smarują pejsy wodą z cukrem, a że przy drugim piwie powtarzaliśmy ten zabieg z pianą, świeciliśmy się i pachnieliśmy piwem na kilometr”. (Szczygiel 2010b: 13-14)

Cały reportaż Szczygła, będąc specyficzną wersją niewielkiej biografii, jest pomyślany jako dekonstrukcja fikcjonalnego obrazu wytworzonego przez Hrabala. Relacja intertekstualna jest tu więc z gruntu krytyczna, z jednej strony wychodząc od tekstu źródłowego, z drugiej jednak zmierzając do jego unieważnienia – sytuuje się na pograniczu inter- i metatekstualności¹². W procesie tym uczestniczy zresztą aktywnie sam bohater, mówiąc w rozmowie z reportażystą:

– Wiecie, że my w ogóle z Hrabalem i Wladimirkiem do knajp nie chodziliśmy?

– Właśnie, że chodziliście – wyjaśniam. – W Czulym barbarzyńcy.

– Hrabal to wszystko zmyślił. Ale nie kłamał. Bo jemu się wydawało, że to wszystko naprawdę się wydarzyło. My głównie siedzieliśmy u niego w domu i rozmawialiśmy o filozofii. Zrobił ze mnie pajaca, prawda? Nigdy nie protestowałem.

– Dlaczego?

– Bo byłem postacią literacką. Postać literacka nie ma przecież nic do gadania. (Szczygiel 2010b: 33)

Wskazane powyżej zjawiska mają bardzo wyrazisty mianownik: świadczą mianowicie o tym, że tekst Szczygła jest najprawdziwszym polem walki dwóch intertekstów: *Czulego barbarzyńcy* Hrabala i reportażu, zaś stawką w grze jest sama rzeczywistość. Autor stara się przylapać czytelnika na znajomości tekstów czeskiego pisarza – a jest on przecież główną obok Jaroslava Haška ikoną czeskiej literatury – i wyprowadzić go z owych tekstów ku realnej rzeczywistości. A jednak, gdy wydaje się już, że Hrabalowski realem zostaje przewyciężony, zaś Egon Bondy zaczyna jawić się czytelnikowi jako postać z krwi i kości, nieoczekiwanie powraca w świat fikcji:

¹² Terminy te stosuję zgodnie z typologią Genette’a. Intertekstualność w jego ujęciu polega na realnym występowaniu jednego tekstu w drugim, zaś relacja metatekstualna nawiązuje się tam, gdzie dochodzi do krytycznego komentowania jednego tekstu za pośrednictwem drugiego. Omawiając ten problem, Michał Głowiński wprowadza termin sygnałów metatekstualnych jako ujawniających źródło odwołania (zob. Głowiński 1986: 88). Stosuje on termin „intertekstualność” w sposób niezwykle restrykcyjny – już sam fakt pojawiania się w wierszu nazwiska autora, z którego zaczerpnięto dany motyw, nakazuje mu wprowadzić termin odwołujący do relacji metatekstualnej. Reportaż Szczygła uznałby więc prawdopodobnie badacz za metatekstualny w pełnym tego słowa znaczeniu, lecz trudno byłoby przyznać mu w tym względzie rację. Różnica pomiędzy świadomie eksploatowanym odwołaniem do obcego tekstu – nawet tak precyzyjnie zidentyfikowanego, jak to ma miejsce u Szczygła – w istotny sposób różni się od zwykłej relacji krytycznej, w przypadku której komentarz jest, mimo wszystko, podporządkowany tekstowi komentowanemu. W badanym tekście można więc mówić o formule pośredniej, łączącej intertekstualny zamysł z metatekstualną realizacją.

Egon Bondy nie żyje.

Zmarł 9 kwietnia 2007 roku. Jego piżama zapaliła się od papierosa, kiedy usnął [...].

Artykuł o jego śmierci zatytułowano *Śmiertelny papieros w łóżku Bondy'ego*. Pod informacją dodano „linki związane z tą wiadomością”:

„Łóżka – szeroki wybór on-line”.

„Szukacie łóżka, czy materaca?? Tysiące ofert tutaj!”.

„Raj łóżek”. (Szczygiel 2010b: 39)

Informacja o śmierci bohatera gubi się w wirtualnym przestworze, przywołując na myśl symulakrum Baudrillarda – wymienny znak odnoszący się jedynie do kolejnych znaków, wyczerpujący się w inscenizowaniu komunikacji i owocujący implozją tradycyjnie rozumianego sensu – Bondy, gdy tylko udało się go wydobyć z ciasnych okładek Hrabala, natychmiast zniewolony został przez przestrzeń jeszcze bardziej bezwzględna – bo nieograniczoną żadnymi okładkami. Tym samym wyrafinowana gra pomiędzy fikcyjnym tekstem, kulturowym realem, rzeczywistością empiryczną a cyberprzestrzenią pozostaje nierozwiązana, zaś reportaż Szczygła, pomimo imponującej dawki merytorycznej wiedzy, pozostaje zaledwie jednym z tekstów krążących w intertekstualnej chmurze, z której wylania się ostateczny sens.

Trudno wyrokować, czy rola poziomu intertekstualnego będzie rosła wraz z kolejnymi publikacjami Szczygła oraz czy podobne do powyższej interpretacje wciąż będą w ich przypadku zasadne. Jak starano się jednak dowieść, intertekstualność w tekstach Szczygła jest na ten moment problemem doniosłym i – jak dotąd – nieprzemijalnym: wraz z każdą kolejną książką strategie twórcze polegające na operowaniu różnymi relacjami pomiędzy tekstami kultury są coraz bardziej widoczne. W świetle poczynionych ustaleń, wobec ciągłego eksploatowania relacji intertekstualnych na tak wiele sposobów, uprawnione wydaje się twierdzenie, iż Mariusz Szczygiel jest jednym z naczelných realizatorów omawianej odmiany gatunkowej reportażu – nawet jeśli proponowanie ujęć scalających twórczość artysty nieznajdującego się bodaj na półmetku własnych dokonań pisarskich może się wydawać nadgorliwością.

SUMMARY

Poetics of the Intertekstual Literary Reportage. The Case of Mariusz Szczygiel

The intertextuality is one of a few terms gaining dominion over a whole contemporary culture. However, as long as literary reportage is considered the traditional mimetic relation takes the first and the last place alike. The main thesis of herein paper is that after the postmodern turn the naive referential analysis of creative non-fiction cannot be the most accurate way of interpreting anymore. Intertextuality appears to be able to refresh some reading methods and make them as adequate as possible in the postmodern reality. Moreover, it is not only about a kind of scholarly designed methodology, but also about a groundbreaking subgenre: an intertextual reportage which bases on the intentionally established relations between some texts. One of the most characteristic representatives of this genre variant is Mariusz Szczygiel whose pathway leads from an ordinary reportage form early 90's to contemporary intertextual reportages about Czech Republic. Szczygiel is aware of fact that human perception is deeply influenced by some cultural schemes determined mostly by novels, newspapers, electronic media and art. That's why the intertextual relations in his pieces seems to be even more important than the process of referring to the actual reality. The herein paper follows Szczygiel's way from modern to postmodern configurations of the literary reportage, reconstructs his vision of the Bohemia with its art and literature and analyses one of his most specific works in terms of intertextuality.

37

KEYWORDS

Literary reportage, nonfiction, intertextuality, postmodernism, Mariusz Szczygiel

BIBLIOGRAPHY

Allen Graham. 2000. *Intertextuality*. London and New York: Routledge.

Botton Alain de. 2010. *Sztuka podróżowania*. Pustuła Hanna, tłum. Warszawa: Czuły Barbarzyńca.

Carroll Noël. 2011. *Filozofia sztuki masowej*. Przyłipiak Mirosław, tłum. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.

- Cegielski Max. 2010. *Oko świata. Od Konstantynopola do Stambułu*. Warszawa: W.A.B.
- Compagnon Antoine. 2010. *Demon teorii. Literatura a zdrowy rozsądek*. Stróżyński Tomasz, tłum. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Domosławski Artur. 2010. *Kapuściński non-fiction*. Warszawa: Świat Książki.
- Even-Zohar Itamar. 1980. „Constraints of Realeme Insertability in Narrative”. *Poetics Today* 1 (3): 65-74.
- Głowiński Michał. 1986. „O intertekstualności”. *Pamiętnik Literacki* 77 (4): 75-100.
- Horwitz Tony. 2010. *Błękitne przestrzenie. Śladami kapitana Cooka*. Gadomska Barbara, tłum. Warszawa: W.A.B.
- Horwitz Tony. 2011. *Podróż długa i dziwna. Drugie odkrywanie Nowego Świata*. Mikos Jarosław, tłum. Warszawa: W.A.B.
- Hugo-Bader Jacek. 2009. *Biała gorączka*. Wołowiec: Czarne.
- Hugo-Bader Jacek. 2011. *Dzienniki kołymskie*. Wołowiec: Czarne.
- Hutcheon Linda. 1987. *Metafictional Implications for Novelistic Reference*, 1-13. W: Whiteside Anna, Issacharoff Michael, eds. *On Referring in Literature*. Indiana University Press.
- Marquard Odo. 1994. *Apologia przypadkowości*. *Studia filozoficzne*. Krzemieniowa Krystyna, tłum. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Nycz Ryszard. 1996. *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Kraków: Universitas.
- Nycz Ryszard. 2006. *Poetyka intertekstualna: tradycje i perspektywy*, 153-180. W: Markowski Michał Paweł, Nycz Ryszard, red. *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Kraków: Universitas.
- Szczygiel Mariusz. 2010a. *Gottland*. Wołowiec: Czarne.
- Szczygiel Mariusz. 2010b. *Zrób sobie raj*. Wołowiec: Czarne.
- Szczygiel Mariusz. 2011. *Niedziela, która zdarzyła się w środę*. Wołowiec: Czarne.
- Szczygiel Mariusz. 2012. *Láska Nebeská*. Warszawa: Agora.
- Zimnoch Mateusz. 2012. „Fikcja jako prawda. Referencyjność reportażu ponowoczesnego”. *Naukowy Przegląd Dziennikarski* (1): 44-66.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

STUDIA

BIOGRAFIA REPORTAŻOWA W EPOCE UPAMIĘTNIENIA. O *SCHULZU* POD KLUCZEM WIESŁAWA BUDZYŃSKIEGO

MARCIN ROMANOWSKI

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

Reportażowy model biografii

Renata Jochymek w książce *W zwierciadle biografii* zauważa, że w ostatnich latach XX wieku pojawił się nowy model pisarstwa biograficznego odwołujący się do tradycji i technik reportażu, adresowany – zdaniem badaczki – do odbiorcy literatury popularnej, stawiający sobie za cel zaspokojenie jego ciekawości. Przykłady takiego pisarstwa znajduje Jochymek w twórczości Barbary Wachowicz, Joanny Siedleckiej i Agaty Tuszyńskiej.

Pisarki te już w momencie zbierania informacji o życiu interesujących je artystów zachowują się w sposób odmienny od dotychczas praktykowanego przez autorów biografii. Porzucają mianowicie archiwa i biblioteczne zacisze po to, by spotkać się z ludźmi, którzy znali – często

tylko pośrednio – fascynującego je człowieka i przeprowadzają z nimi wiele wywiadów. Ponieważ są to zwykle osoby nie orientujące się w dokonaniach artystycznych bohaterów ich książek, reporterki te rozmawiają z nimi nie tyle o literaturze, co o życiu tych pisarzy; zajmują się więc zbieraniem anegdot, legend oraz wszelkich okrucichów pamięci o nich i ówczesnej rzeczywistości. (Jochymek 2004: 7-8)

Jochymek proponuje dość szczegółową typologię tej nowej biografistyki, wyróżniając: biografię reportażową, podróż biograficzną, opowieść biograficzno-eseistyczną i opowieść reportażowo-biograficzną (Jochymek 2004: 45-46). Nie wnikając w szczegółowe rozróżnienia¹, trzeba zauważyć, że ta uwzględniająca aktualne tendencje klasyfikacja ma zastąpić wcześniejsze typologie biografistyki zaproponowane przez Czesława Kłaka, Marię Jasińską-Wojtkowską i Jamesa L. Clifforda (zob. Kłak 1968; Jasińska-Wojtkowska 1970; Clifford 1978). Uzmysławia to przemiany w pisarstwie biograficznym, owe dawniejsze typologie sytuowały bowiem biografię wobec poetyki powieści, podczas gdy aktualnie bardziej adekwatnym kontekstem staje się proza reportażowa.

Tendencje reportażowe w pisarstwie biograficznym w Polsce pojawiają się od lat 80. XX wieku za sprawą takich autorek i autorów jak Joanna Siedlecka, Agata Tuszyńska, Mariusz Urbanek, czy później Marian Buchowski, Wiesław Budzyński, Joanna Kuciel-Fydryszak, Magdalena Grzebalkowska, Angelika Kuźniak. Biografią reportażową jest najbardziej kontrowersyjna i najgłośniej komentowana biografia ostatniego ćwierćwiecza – *Kapuściński non-fiction* Artura Domosławskiego. Po gatunek ten sięgają nie tylko „profesjonalni” reporterzy, lecz także badacze akademicy, czego przykładem jest książka literaturoznawcy z UAM w Poznaniu, Krzysztofa Gajdy *To moja droga. Biografia Jacka Kaczmarskiego*.

Dyrektywa bezpośredniego uczestnictwa podmiotu autorskiego w opisywanych wydarzeniach w biografii reportażowej realizuje się poprzez szerokie oddanie głosu osobom, które na różnych etapach swego życia spotykały bohatera biografii. Biografia reportażowa staje się przestrzenią, w której mogą wybrzmieć te świadectwa, przestrzenią zaaranżowanego dialogu. Konfrontacja różnych głosów i świadectw wiąże się z odmiennym konstruowaniem figury narratora biograficznego. Pełni on rolę moderatora i komentatora przywoływanych głosów. Często wciela się w rolę detektywa (zob. Calek 2013: 224)² ustalającego prawdziwą wersję wydarzeń, odkrywającego zniekształcenia i przemilczenia. Narrator-moderator czy słuchacz różni się od wywodzącego się z tradycji powieści realistycznej autorytatywnego narratora biograficznego, który jest głosem dominującym, podporządkowującym różne głosy i świadectwa nadrzędnej monofonicznej narracji.

Dla opisanego obecności biografów w narracji biograficznej kluczowa jest relacja między biografem a bohaterem. Próbę analizy tego zagadnienia podjęła Rana Tekcam w książce *The*

¹ Anita Calek, komentując pracę Jochymek, zauważa, że „być może zaproponowanie tylu typów nie do końca znajduje odbicie w analizowanych tekstach i wystarczyłaby jedna zbiorcza nazwa gatunkowa (właśnie biografia reportażowa) z wyznaczonymi jej podtypami” (Calek 2013: 57).

² Por. też uwagi Jacka Maziarskiego: „warunkiem reportażowej narracji jest współobecność reportera w świecie przedstawionym – jako obserwatora, pośrednika i postaci działającej” (cyt. za Jochymek 2004: 358).

Biographer and the Subject. A Study on Biographical Distance. Tekcam wskazuje, że wybór narracyjnych strategii dokonywany przez biografę uzależniony jest od dystansu czasowego dzielącego go od bohatera (Tekcam 2010: 8). Badaczka wyróżnia trzy odmiany biograficznego dystansu. W pierwszym przypadku dystans jest bliski. To sytuacja, gdy biograf zna osobiście bohatera, często jest bliskim znajomym lub krewnym. Z jednej strony ma więc dostęp do wiedzy o bohaterze z autopsji, z drugiej jednak – przez osobistą relację może, a wręcz musi, okazać stronniczość lub ulec pokusie obrony bohatera. Druga grupa to biografowie, którzy pozostają w zasięgu współczesności bohatera. Choć sami nie mieli okazji poznać go osobiście, mogą jednak obcować z osobami, które bohatera znały, dla których bohater jest postacią współczesną. Takie biografie zyskują wymiar polityczny poprzez gest reinterpretacji społeczno-historycznego kontekstu. W trzecim przypadku omówionym przez badaczkę dystans jest największy. Nie tylko bohater nie żyje, ale świadkowie jego czasu również. Biograf traci więc jakąś sferę źródeł – osobistych świadectw. Zyskuje za to swobodę interpretacji nie ograniczoną troską o reputację i uczucia przedstawianych w tle osób (Calek 2013: 158-159).

Przekładając propozycję Tekcam na język współczesnej refleksji nad pamięcią (nieobecny w jej pracy), można powiedzieć, że w pierwszym przypadku biograf staje się nośnikiem pamięci komunikacyjnej według terminologii Jana Assmanna (Assmann 2008: 64-72), w drugim pozostaje w zasięgu pamięci komunikacyjnej, w trzecim zaś – doświadcza sytuacji, gdy bohater ze sfery pamięci komunikacyjnej przeniósł się do sfery pamięci kulturowej. Biograf w biografii reportażowej sytuuje się zwykle w sytuacji drugiej lub na granicy trzeciej, jako ktoś, kto nie znał osobiście bohatera, ale ma dostęp do świadectw osób, które znały (często znajduje się w sytuacji, gdy zbiera te świadectwa nieomal w ostatniej chwili). Twórca biografii reportażowej pracuje w epoce przejściowej, którą Janusz Sławiński nazywa czasem wspomnień.

Pomiędzy faktycznym dokonywaniem się biografii w ramach wymiernego odcinka czasu a jej późniejszym funkcjonowaniem w tradycji kulturalnej znajduje się stadium przejściowe, swoiste *interregnum* (a może raczej czyścić?): gdy już nie ma ona swego prawowitego właściciela, a nie przeszła jeszcze we władanie Historii. Jest to stadium zawiadywane przez ludzi, z którymi zmarły dzielił codzienność: uczestników lub bezpośrednich świadków jego życia – rodzinę, przyjaciół, znajomych. Śmierć osobnika nie jest równoznaczna z likwidacją miejsca, jakie zajmował w sieci osób; miejsce takie nie należało wyłącznie do niego – była to strefa relacji międzypersonalnych, w której przecinały się szeregi zdarzeniowe wielu różnych biografii indywidualnych. [...] Dopiero fizyczny kres środowiska ludzi współtworzących ową sieć oznacza zarazem definitywne zamknięcie danej biografii w porządku życia społecznego. Jest to jakby druga śmierć osobnika. Odtąd jego biografia przebywa już wyłącznie w porządku tradycji. (Sławiński 1976: 8)

Pamięć przeciw historii

Biografia reportażowa jest formą nobilitującą perspektywę osobistego świadectwa³, dowartościowującą historię mówioną, zwracającą uwagę na kontekst świadczenia, tematyzującą sytuację wspominania. Warunki możliwości jej zaistnienia zarysowują się interesująco, gdy spojrzymy na nią przez pryzmat przemian obecnego w kulturze zachodniej stosunku do przeszłości, które zaszły w drugiej połowie XX wieku. Przemiany te Pierre Nora określa jako nadejście „czasu pamięci” lub „ery upamiętnienia” (Nora 2001: 37, 39). Dwa zjawiska umożliwiły, zdaniem francuskiego historyka, wyłonienie się tej epoki. Pierwszym jest „przyśpieszenie historii” (termin Daniela Halévy) polegające na tym, że powszechnym doświadczeniem stała się permanentna zmiana, a teraźniejszość przechodzi do przeszłości coraz prędzej, nie dając odpowiedzi na pytanie o kształt przyszłości. Drugim – jest zjawisko swoistej demokratyzacji historii, wyrażające się w szerokim ruchu emancypacyjno-dekolonizacyjnym. Nora wskazuje na dowartościowanie mniejszościowych narracji o przeszłości, dotychczas marginalizowanych i przemilczanych, które wiąże się z trzema typami dekolonizacji: dekolonizacją światową (upadkiem europejskich imperiów kolonialnych i wyzwoleniem narodów kolonizowanych), dekolonizacją wewnętrzną (emancypacją mniejszości: seksualnych, etnicznych, religijnych, regionalnych), wreszcie dekolonizacją ideologiczną (wyzwalaniem się narodów spod władzy reżimów totalitarnych i wynikającą z nich rewindykacją narracji o przeszłości, o dotąd przemilczanych lub zakłamanych jej wątkach). Pamięć zostaje przeciwstawiona historii. Pamięć indywidualna, prywatna, wiążąca się z jednostkowym doświadczeniem wypowiedzianym z konkretnej pozycji (często z marginesu) pozbawia monopolu na opisywanie przeszłości historię – sprawującą władzę nad przeszłością, dążącą do obiektywizmu skrywającego występowanie z pozycji dominującej.

42

W stosunku do historii, która zawsze znajdowała się w rękach władz, autorytetów uczonych bądź profesjonalnych, pamięć przyznała sobie nowe przywileje i prestiż rewindykacji ludowej i protestującej. Pojawiła się jako odwet upokorzonych i obrażonych, nieszczęśliwych, jako historia tych, co nie mieli prawa do Historii. Dotąd miała po swojej stronie jeśli nie prawdę, to wierność. Czynnikiem nowym, który zawdzięcza ona niezmiernym nieszczęściom stulecia, wydłużeniu się trwania ludzkiego życia, obecności

³ Por. uwagi Zygmunta Ziątka o stymulującej rozwój reportażu w latach 70. nobilitacji świadectwa w piśarstwie poświęconym doświadczeniu wojennemu. „W latach siedemdziesiątych, w okresie narastania kolejnej fali zainteresowania problematyką wojny, można było już stwierdzić, że istotnie najlepiej ujmują ją osobiste relacje świadków – tych, którzy znaleźli się w grupie ofiar i należeli do bezpośrednio zagrożonych śmiercią” (Ziątek 1999: 91).

żywych niedobitków jest postulat prawdy „prawdziwszej” od prawdy historii, prawdy przeżycia i wspomnienia. (Nora 2001: 41)

W kontekście polskim ów proces nobilitacji pamięci jako bardziej uprzywilejowanej, adekwatnej formy postępowania z przeszłością ma odrębną specyfikę. Na ukształtowanie jej wpłynęły dwa wydarzenia rozbijające istniejący porządek symboliczno-społeczny. Pierwsze to przemiany porządku społecznego zaistniałe w konsekwencji skutków II wojny światowej i trafienia Polski w strefę wpływów komunistycznych: Zagłada Żydów, terror stalinowski, migracje związane z przesunięciem granic Polski, awans społeczny ludności wiejskiej i związane z nim migracje ze wsi do miast⁴. Drugie to upadek systemu komunistycznego w 1989 roku i związane z nim odblokowanie pamięci umożliwiające mówienie o sprawach, które w PRL-u były przemilczane bądź przekłamane⁵.

Biografia reportażowa wpisuje się w czas pamięci poprzez uprzywilejowanie perspektywy jednostkowej. Opowiada o życiu bohatera przez pryzmat jednostkowego świadectwa. Zakorzenie w obszarze świadectw osób, które znały bohatera, usytuowanie gatunku w zasięgu Assmannowskiej pamięci komunikacyjnej, pozwala na ukazanie życia bohatera w kontekście bardziej jednostkowym, czy bardziej prywatnym. Renata Jochymek w tworzeniu prywatnych konterfektów bohaterów widzi zwrot w stronę odbiorcy literatury popularnej (Jochymek 2004: 11 i 299). Warto jednak zauważyć, że budowanie obrazu bohatera z takich fragmentarycznych, prywatnych relacji uwypukla kontekst doświadczenia historycznego informatora, który staje się równie ważnym bohaterem narracji biograficznej, jak osoba, której życie jest rekonstruowane.

Wymiar rewindykacyjny biografii reportażowej często ujawnia się poprzez sam wybór bohaterów – postaci uwikłanych w historię XX wieku w taki sposób, że ich życie nie dawało się opisać w ramach oficjalnych narracji przed 1989 rokiem.

Schulz pod kluczem: biografia nostalgiczna

Specyfikę biografii reportażowej i jej relacji z przeszłością pragnę przedstawić na przykładzie poświęconej osobie Brunona Schulza biografii *Schulz pod kluczem* pióra Wiesława Budzyńskiego (pierwsze wydanie – Bertelsmann Media, Warszawa 2001, drugie wydanie – Świat Książki, 2013,

⁴ Procesy te i ich nieprzepracowany charakter w polskiej pamięci zbiorowej opisuje Andrzej Leder (Leder 2014).

⁵ Przykładem niech będzie książka Małgorzaty Szejnert *Śród żywych duchów* (pierwsze wydanie – 1990) podejmująca temat stalinowskich prześladowań żołnierzy podziemia oraz zabijania pamięci o nich.

korzystam z wydania drugiego). Stanowi ona pierwszą część swoistej schulzowskiej trylogii tego autora, na którą składają się także: *Miasto Schulza* (Prószyński i S-ka, Warszawa 2005) i *Uczniowie Schulza* (PIW, Warszawa 2011). Prace te pozostawiam jednak poza obszarem moich dociekań, traktowane jako daleki kontekst. Rozwijają one wątki obecne w *Schulzu pod kluczem*, opierają się na tych samych założeniach.

Oprócz postaci autora *Sklepów cynamonowych* innym obszarem zainteresowań Wiesława Budzyńskiego jest postać Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, któremu poświęcił on szereg publikacji, między innymi kilkakrotnie wydawaną biografię zatytułowaną *Miłość i śmierć Krzysztofa Kamila* oraz album *Warszawa Baczyńskiego*. Budzyński jest także autorem monografii historycznej Lwowa zatytułowanej *Miasto Lwów*. Nie podejmując się szczegółowej analizy całego dorobku pisarza, pragnę zwrócić uwagę na kręgi zainteresowań. Zarówno losy Baczyńskiego, jak postać Schulza i przedwojenne dzieje wschodniej części Galicji, stanowią szczególne węzły pamięci dotyczące w symboliczny sposób społeczno-kulturowej historii II Rzeczypospolitej, tej nostalgicznie wspominatej Polski sprzed wielkiego historycznego zerwania. Tragiczne losy obu bohaterów – poległego w powstaniu warszawskim Baczyńskiego i zastrzelonego na ulicy drohobyckiego getta Schulza – tudzież losy pamięci o nich niosą w sobie wielki potencjał opowiadania o tym zerwaniu. Dostrzec można też istotne dla biografów-reporterów zainteresowanie przestrzenią, materialnością opisywanej biografii.

Już pierwszy akapit biografii Schulza zwraca uwagę nostalgiczną aurą.

Wyobraźmy sobie, że Gombrowicza i Schulza przejechał tramwaj w Alejach Ujazdowskich. W *Dzienniku* Gombrowicz kilkakrotnie wspomni spacer w Alejach Ujazdowskich w 1935 lub 1936: Gombrowicz i Schulz, pośrodku Nałkowska. Innym razem – proszę sobie wyobrazić taki widok! – Gombrowicz, Schulz i Witkacy... (Budzyński 2013: 5)

Makabryczna uwaga o tramwaju jest nieczytelną dziś aluzją (na szczęście Budzyński ratuje przypisem⁶) do przedwojennej polemiki prasowej Gombrowicza z Jerzym Andrzejewskim, zarzucającym na łamach prawnicowego pisma „Prosto z mostu” młodej literaturze degrengoladę moralną i ideową. Przywołany fragment można odczytać jako swego rodzaju ekfrazę nieistniejącego, acz możliwego, zdjęcia przedstawiającego spacer pomnikowych postaci historii literatury polskiej XX wieku po ulicach Warszawy. Poprzez odwołanie do widzialności narrator

⁶ „U Gombrowicza brzmi to w ten sposób: «Wyobraźmy sobie, że Schulza, Rudnickiego i mnie przejechał tramwaj podczas przechadzki w Ujazdowskich Alejach [wtedy jeszcze Alejami jeździły tramwaje]. Pozostalby tylko Choromański i Uniłowski...». Gombrowicz wypowiedział to był w polemice z Jerzym Andrzejewskim («Kurier Poranny» 10/1936), który na łamach «Prosto z mostu» zaatakował «młodą literaturę», zaliczywszy też do niej... ponad 40-letniego Schulza» (Budzyński 2013: 309).

ewokuje paradoksalnie wrażenie nieobecności, oto fizyczna obecność tych wybitnych postaci możliwa jest tylko już w wyobraźni. Innym fragmentem, w nostalgiczny sposób przywołującym codzienną rzeczywistość Dwudziestolecia jest początek rozdziału poświęconego pracy pedagogicznej Schulza.

W sprawozdaniu z działalności Państwowego Gimnazjum im. Króla Władysława Jagielly znalazło się zdanie: „Schulz Bruno, nauczyciel stały, zawiadowca gabinetu rysunkowego, uczył zajęć praktycznych i rysunków”.

Zawiadowca! – prawda, że ładnie powiedziane... Jakby zawiadowca stacji, na której zatrzymują się kolejne zastępy uczniów, by zabrać w dalszą drogę coś z tego kłębaka nerwów, które rozbiegły się po podłodze [...].

Zawiadowca – kto dziś tak powie o nauczycielu rysunków! Pewnie i zawiadowca stacji kolejowej to już jakiś „kierownik wydziału” albo „specjalista”. Specjalista do spraw pociągów... (Budzyński 2013: 74)

Refleksja leksykograficzna wokół anachronicznego określenia nauczyciela rysunków prowadzi do estetyzacji przeszłości, której codzienne detale w nostalgicznym geście zostają nacechowane uczuciowo (zob. Zaleski 1996: 12), jako tęsknota za przeszłością, która pod każdym względem okazuje się lepsza od terażniejszości.

Ficowski i Sandauer

Źródłowym punktem, swego rodzaju miejscem zerowym, od którego rozpoczyna się wiedza o Schulzu, jest dzieło Jerzego Ficowskiego (zob. Jarzębski 2006; Rosiek 2014). Piszący o Schulzu zawsze się do niego odnosi. Relacja Budzyński – Ficowski jako relacja dwóch biografów tego samego bohatera należących do różnych pokoleń nie ma charakteru agonального. To relacja afirmatywna. Ficowski pojawia się jako autorytet niekwestionowany. Jego ustalenia przywoływane są bez komentarza, co wskazuje na ich bezwzględną aprobatę. Nawet, gdy Budzyński różni się w ocenie jakiegoś zdarzenia, nie akcentuje różnicy stanowisk wobec Ficowskiego. Tak jest w ocenie relacji Schulza z Kazimierzem Truchanowskim, którego Ficowski traktuje jako nieudolnego epigona, mimowolnego naśladowcę prozy Schulza (co podkreślone jest w tytule eseju poświęconego tej znajomości: *Własnowidz i cudzotwórca*), podczas gdy Budzyński widzi w nim twórczego partnera autora *Sklepów cynamonowych*, połączonego z nim wspólnotą wyobraźni i wzajemnymi korektami swych tekstów. Uwagi Ficowskiego na temat epigoństwa Truchanowskiego cytuje Budzyński w przypisie i pozostawia bez komentarza.

Zdarzają się fragmenty, w których Budzyński dokonuje parafrazy narracji Ficowskiego. W rozdziale omawiającym okupacyjne losy Schulza czytamy:

Na polecenie gestapowca Schulz wykonuje różne prace. Ma złe przeczucia, przyszłość widzi czarną. Do znajomego odezwał się: „Do listopada mają nas zlikwidować”. „Kogo?” – zapytał tamten. „Nas – Żydów...”.

Wysłała do Warszawy bezradne, spłoszone listy. Pyta, co robić. Znajomi literaci doradzają przyjeżdżać jak najszybciej. Ale jego wrażliwa wyobraźnia natychmiast podsuwa ponure obrazy. Śni, że w czasie ucieczki zostaje schwytyany. Słyszy podkute buty żandarmów, światło latarki pada na jego twarz. „Komm, du Jude, komm!”. (Budzyński 2013: 227-228)

U Ficowskiego czytamy zaś:

Zwierzał się przyjaciółom, że już widzi siebie jadącego pociągiem z zaciemnionymi niebieską farbą szybami. Na jakiejś małej stacyjce pociąg zatrzymuje się, słychać podkuty krok żandarmów, światło ręcznej latarki pada mu na twarz i słychać słowa: *Komm, du Jude, komm!* [...]

Kiedyś spotkał go na ulicy kolega, nauczyciel państwowego gimnazjum. Schulz przygnębiony, ale pozornie spokojny, powiedział nagle: „Do listopada mają nas zlikwidować”.

„Nie zrozumiałem – pisze ów kolega – ale ton jego słów zastanowił mnie i zaniepokoił. Spytałem: «Kogo?». «Nas – Żydów». «Co to znaczy – zlikwidować?». Powtórzył: «Zlikwidować». [...]

Wysyłał do Warszawy bezradne, spłoszone listy. Pytał: „Co robić?”. Wszyscy doradzali przyjeżdżać jak najprędzej. (Ficowski 2002: 99-101)

Obszernie przywołuje Budzyński relacje zamieszczone w opracowanym przez Ficowskiego zbiorze *Listy, fragmenty, wspomnienia* (Ficowski 1984), a także – co oczywiste – fragmenty korespondencji zebranej w *Księdze Listów*. Wreszcie poświęca „przygodzie twórczej” Jerzego Ficowskiego osobny rozdział.

Tym, co odróżnia od siebie obu biografów jest przyjęta forma narracji biograficznej i sposób wykorzystywania i wprowadzania w obręb narracji relacji i świadectw o bohaterze. *Schulz pod kluczem* różni się od *Regionów wielkiej herezji* owym komponentem reportażowym, eksponującym perspektywiczność i wielogłosowość. Dzieło Ficowskiego cechuje się monofonicnością, podporządkowaniem przywoływanych głosów świadków życia Schulza nadrzędnej narracji biografu, co zbliża poetykę biografii do poetyki powieści⁷ i – jak zauważa

⁷ „Nie są *Regiony wielkiej herezji* opowieścią biograficzną. Nie ma w nich fikcyjnych dialogów, rekonstrukcji, konwencji

Jerzy Kandziora – nakazuje „przywołać tradycję wielkiej powieści realistycznej, której autor *Regionów wielkiej herezji* był admiratorem. W szczególności przez całe swoje życie był namiętnym czytelnikiem powieści Charlesa Dickensa” (Kandziora 2014: 58). Budzyński w inny sposób ustanawia relację między głosem biografu a głosami informatorów. Nie wtapia zebranych świadectw w narrację silnego podmiotu autorskiego, ale przywołuje je *in extenso*. Zestawiając ze sobą różne głosy, ustanawia scenę ich dialogu (czy konfrontacji) i przyznaje sobie rolę z jednej strony moderatora dialogu, z drugiej zaś – swego rodzaju detektywa czy śledczego tropiącego przeinaczenia i niespójności w relacjach. Budzyński przywołuje zarówno wypowiedzi zebrane w czasie samodzielnych rozmów z osobami pamiętającymi Schulza (lub ich krewnymi), jak również wypowiedzi opublikowane wcześniej między innymi przez Ficowskiego (w książce *Bruno Schulz. Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu* oraz pochodzące z *Księgi listów*), Małgorzatę Kitowską-Łysiak i Agatę Tuszyńską.

Jeśli Jerzy Ficowski przedstawiany jest jako niekwestionowany autorytet, dostarciciel rzetelnej i udokumentowanej wiedzy o Schulzu, to w roli czarnego charakteru wśród schulzologów obsadzony zostaje Artur Sandauer. Sandauer zawinił, po pierwsze, stawiając ryzykowne a niepotwierdzone tezy dotyczące śmierci Schulza oraz jego stosunku do komunizmu. Z wyprowadzoną z schulzowskiego masochizmu tezą o tym, jakoby Schulz w samobójczym geście świadomie poszukiwał swego oprawcy w „krwawy czwartek” 19 listopada 1942, polemizował już Ficowski (zob. Ficowski 2002: 221-222). Z sugestią Sandauera dotyczącą komunistycznych poglądów autora *Sanatorium pod Klepsydrą* Budzyński rozprawia się sam, zdecydowanie ironizując na temat krytyka. Oto w wywiadzie udzielonym „Trybunie Ludu” w 1982 Sandauer wspomina, że Schulz w latach 1939-41 przekonywał go do ideologii komunistycznej, której pisarz miał być szczerym wyznawcą, a co do której krytyk w tym okresie żywił sceptycyzm. Rewelacje Sandauera Budzyński rozbraja, przywołując cytat z listu Schulza do Anny Płockier, w którym jest mowa o wojennym spotkaniu Schulza z Sandauerem, przykrym i męczącym dla Schulza. Komentarz Budzyńskiego jest pełen oburzenia wyrażającego się jawnym sarkazmem.

powieściowej w pełnym rozkwicie, operującej mową niezależną. A jednak, powiedzmy sobie, w partiach życiorysowych do głosu dochodzi swoista beletryzacja biografii. Wynika ona z rezygnacji Ficowskiego zarówno z przypisów, jak i, w dużej mierze, z wprowadzania cudzysłowowych cytatów ze źródeł, przede wszystkim listów, relacji uzyskanych we wczesnym okresie poszukiwań (późne lata czterdzieste) od drohobyckich uczniów czy kolegów Schulza, którzy przeżyli wojnę. Część owych relacji wtopiona została w narrację bez cudzysłowów, miała charakter cytatów ukrytych. W rezultacie faktura narracji może sprawiać wrażenie opowieści fabularyzowanej” (Kandziora 2014: 55).

Biedny Bruno! Sam szukający duchowego wsparcia, a tu jeszcze trzeba nawracać błądzącego Sandauera, który po latach tak się odwdzięcza, „odkrywając” światu w 40. rocznicę śmierci pisarza, jakoby Schulz nawracał go na komunizm.

[...]

Zrobić z Schulza komunistę! I to tak pod Jaruzelskiego stan wojenny. To tak, jakby „komunista Schulz” wrócił do matecznika. Sandauer rzecze więc, a „trybuniarz” notuje: „A teraz – coś, co pana zaskoczy. Z przekonania Schulz był komunistą”. (Budzyński 2013: 201)

Biograf wypomina Sandauerowi trwanie przy życzliwości dla ZSRR w czasach stalinowskich, to znaczy czasach, gdy Schulz był skazany na zapomnienie, wreszcie zwraca uwagę na fakt uczynienia z Schulza komunisty nie tylko w okrągłą rocznicę śmierci, lecz także w czasach stanu wojennego. „Tu się Sandauer o nieśmiertelność postarał!” (Budzyński 2013: 202) – kończy swą polemikę szydęrczo. Drugim powodem niechęci do Sandauera jest opisany w rozdziale zatytułowanym *Dobra dusza* proceder przetrzymywania przez krytyka listów Schulza w „areszcie szufladowym”. Budzyński opisuje historię korespondencji odnalezionej przez mieszkającego w Izraelu drohobyckiego ucznia Schulza Feiwela Schreiera. Schreier przesłał do Polski dwa pakiety korespondencji: pierwszy – zawierający listy Sandauera do Schulza – trafił do rąk krytyka, drugi zaś miał trafić w ręce redaktora krakowskiego Wydawnictwa Literackiego Jerzego Skórnickiego, z poleceniem dostarczenia ich do rąk autora *Regionów wielkiej herezji*. Tam ślad po owym pakiecie zaginął. Budzyński próbuje ustalić, co stało się z zaginioną korespondencją, zestawia relacje osób zaangażowanych w sprawę, wreszcie relacjonuje spór, który odbył się na łamach tygodnika „Polityka” w latach 80. wokół jego publikacji na temat zaginionej korespondencji Schreiera. Biograf nie rozstrzyga, czy listy, które nie dotarły do Ficowskiego, zostały przechwycone przez Sandauera. Interesujący jest portret podwójny obu badaczy dający się wyczytać z tego rozdziału. Ficowski jawi się jako badacz bezinteresowny i pokorny, podporządkowujący swe działania w pełni jednemu celowi, jakim jest zdobywanie i upowszechnianie wiedzy o życiu i dziele Schulza, cierpliwie proszący o materiały, ostrożny w stawianiu hipotez. Sandauer ukazany jest zaś jako badacz nierzetelny, lekkomyślnie stawiający ryzykowne hipotezy pozbawione pokrycia w rzeczywistości, dokonujący autokreacji na fundamencie przedwojennej osobistej znajomości z Brunonem Schulzem. Sandauer to badacz, którego udział w sprawie listów Schreiera okazuje się dość niejasny. Wielokrotnie zmienia zdanie w kwestii tego, od kogo otrzymał owe listy, a żadna z wersji nie daje się potwierdzić. Posiadane materiały przetrzymuje w szufladzie zamiast je upublicznić, co ma być szczególnie ciężkim zarzutem w sytuacji, gdy tak niewiele po Schulzu pozostało. Dopiero w 1976 roku publikuje

w warszawskiej „Kulturze” część listów, pozostających w jego posiadaniu od 1958 roku (zatem przez lata, kiedy Ficowski oddawał się poszukiwaniom).

Swą opieszałość tłumaczył Sandauer w „Kulturze” niechęcią do biografistyki („Na zwłokę tę złożyła się właściwa mi niechęć do biograficznych dociekań”) i... troską o Gombrowicza: opublikowanie listu, w którym autor Ferdurke nieprzychylnie wyrażał się o Sandauerze, miało – wedle tego ostatniego – zaszkodzić obydwu, „jemu i mnie” – pisze. (Budzyński 2013: 252)

Mało tego, po śmierci krytyka okazało się, że jego szuflada przechowuje szereg innych ukrytych z niejasnych powodów materiałów schulzowskich, których wykaz przedstawia Budzyński.

Relacja Lustiga a wielokulturowa idylla kresowa

Drugim czarnym charakterem jest Henryk Grynberg jako autor opowiadania Drohobycz, Drohobycz opartego na wspomnieniach ucznia drohobyckiego gimnazjum Leopolda Lustiga. Opowieść Lustiga, przedstawiającą Drohobycz jako scenę antysemickich prześladowań, ocenia Budzyński jako tendencyjną i nieuczciwą. Obraz stosunków etnicznych w przedwojennym Drohobyczu przedstawiony w opowiadaniu Grynberga pozostaje w sprzeczności z obecnym w wielu przywoływanych przez Budzyńskiego świadectwach (zarówno osób pochodzenia polskiego, jak i żydowskiego) przekonaniem o zgodnej koegzystencji trzech społeczności drohobyckich: polskiej, żydowskiej i ukraińskiej.

Romuald Koludzi-Stobbe (rocznik 1935), który przedwojenny Drohobycz zna z opowieści matki, drohobyckiej nauczycielki:

– Moja mama, Maria Stobbe, z domu Szarnagiel, opowiadała mi często o zgodnym współżyciu różnych społeczności w przedwojennym Drohobyczu... Mówiła, że wszyscy żyli tu w zgodzie, a zgoda polegała na wzajemnym szacunku, więc kiedy, dajmy na to, były święta unickie czy inne, to nie było tak, że rzymscy katolicy wykonywali w tym czasie prace domowe, rąbali drewno, prali, rozwieszali bieliznę, malowali czy coś w tym rodzaju... Z opinią tą zgodził się w 1992 roku ówczesny mer Drohobycza, Ukrainiec, a powiedział to publicznie przed kamerami polskiej telewizji. Reżyser z Polski, który przeprowadzał z nim wywiad, zapytał, jak ludzie tutaj żyli... Odpowiedział: „Ludzie żyli tu w zgodzie, niezgodę przynieśli nam towarzysze ze wschodu?”. (Budzyński 2013: 61)

Sam zresztą Schreyer, muzyk, którego wuj był rabinem, daje świadectwo zgody [...]. W Drohobyczu zresztą nie do końca było wiadomo, czy jest się bardziej Żydem, Polakiem czy Rusinem, i takim był Schulz – Żyd piszący po polsku i śniący po polsku. „Wiele razy łapałem się na tym, że ja ze sobą rozmawiam tylko po polsku” – mówi Schreyer, działający również w kole polskim, a jako Żyd nie jest tu wyjątkiem. (Budzyński 2013: 61-63)

Początkowo nie wiedzieliśmy, że Schulz jest Żydem. Do tego stopnia nie był to temat. Ja zresztą siedziałem w jednej ławce z Żydem, Dörflerem, i nie było w tym nic dziwnego... Do '39 współżycie trzech naszych narodów było wspiane; i małżeństwa mieszane itd. To dopiero najście obydwo okupantów wszystko popsulo i zaczęła się tragedia. (Budzyński 2013: 111)

Budzyński konfrontuje wspomnienia Lustiga nie tylko ze świadectwami innych uczniów Schulza. Zestawia z nimi list Jerzego M. Pileckiego (również absolwenta Gimnazjum im. Władysława Jagiełły w Drohobyczu, przedstawianego jako historyka ziemi drohobyckiej⁸), prostujący niektóre przywoływane przez Lustiga fakty (na przykład dotyczące proporcji między liczbą uczniów polskich i żydowskich w drohobyckim gimnazjum), a także dyskredytujący go jako niezbyt pilnego ucznia i szkolnego chuligana. Dyskredytacja narracji Lustiga/Grynberga odbywa się także na poziomie stylistycznym. W rozdziale poświęconym okolicznościom śmierci Schulza biograf komentuje:

Henryk Grynberg podważa wersję Friedmana i twierdzi, że Ficowski wziął za dobrą monetę to, co naopowiadał mu „niejaki Izidor Friedman”. Wygląda na to, że jest odwrotnie – to Grynberg bierze za dobrą monetę, co mu niejaki Lustig naopowiadał. (Budzyński 2013: 14)

Przywołując fragment opowiadania Grynberga, w którym Lustig mówi o bójce na tle antysemickim, skarżąc się, że został uznany za głównego prowodyrę, przeciwko któremu stanęli nawet żydowscy uczniowie oraz rabin Schreier, Budzyński pisze:

To ostatnie powinno być młodemu Lustigowi, a tym bardziej staremu – Grynberg rozmawiał z nim w 1995 – dać do myślenia, ale nie daje. Nie warto się w to wdawać. Dajmy pokój – zostawiając ciąg dalszy przypisom. (Budzyński 2013: 64)

⁸ W przypisie 43. czytamy o Pileckim: „Redaktor czasopisma *Ziemia Drohobycka* ukazującego się we Wrocławiu w latach 1990-2007. Autor znakomitych publikacji o tematyce kresowej”.

Uderzająca jest częstotliwość polemicznych odwołań do relacji Lustiga oraz ich gorąca gwałtowność. Tak jakby przedmiotem oburzenia było nie mijanie się z prawdą informatora Grynberga, ale to, że w swojej narracji dotyka jakiegoś czulego punktu, ujawnia coś, co – posłużyć się określeniem Grzegorza Niziołka – „jest w Polsce nie do pomyślenia” (Niziołek 2013: 309). Resentymentalna relacja Lustiga podkreślająca doświadczenie przedwojennego antysemityzmu (por. Lewi 2014) przywołuje to, co wyparte z polskiej pamięci zbiorowej (por. Leder 2014: 72-79), niweczając w ten sposób nostalgiczną wizję wielokulturowej idylli kresowej, którą przedstawia Budzyński.

Kresowanie Drohobycza

Bogusław Bakula wśród cech polskiego dyskursu kresowego uformowanego po 1989 roku na pierwszym miejscu wymienia idealizację multikulturowości z Polską w miejscu centralnym. Badacz zauważa, że rytuał nostalgicznego przypominania wielokulturowej przeszłości tak zwanych „kresów” nosi w sobie kolonialny wydźwięk.

Dość nieśmiało są próby pokazywania, że w pewnych sytuacjach kultura polska zachowuje się wciąż jak kultura kolonizatorska. Ale ponieważ od dawna nie ma przedmiotu kolonizowania, zatem mamy tu do czynienia z nostalgicznym teatrem gestu, teatrem cieni, w którym celebrytuje się obrzęd Przypominania, skutkujący niczym innym, jak tylko ożywianiem gasnącej pamięci. Kolonialny dyskurs, bazujący w Polsce na wspomnianiu przeszłości, polegałby w tej sytuacji na centralizowaniu i sprowadzaniu całej wielokulturowości „kresów” do perspektywy polskiej widzianej jako uniwersalna i dlatego wyjaśniająca całość zagadnienia, z niemal całkowitym pominięciem innych perspektyw, źródeł. Towarzyszy temu nostalgia, paternalizm, idealizacja. (Bakula 2006: 25-26)

Spoglądając na fragmenty *Schulża pod kluczem* mówiące o zgodnym współżyciu trzech społeczności tworzących Drohobycz (te „półtora miasta”) przez pryzmat optyki postzależnościowej, dostrzeżemy, że owa koegzystencja nie odbywa się na zasadach równościowych. Warunkiem jej możliwości jest dominująca rola społeczności polskiej, której kultura tworzy ramy dla pokojowego współżycia, i która sprawuje opiekę (i kontrolę) nad pozostałymi społecznościami tworzącymi wielokulturowy pejzaż⁹.

⁹ W tej perspektywie „towarzysze ze Wschodu” nie tyle przynieśli niezgodę, ile usunęli porządek symboliczny, uwydatniając tłące się podskórnymi konfliktami.

Ulica Mickiewicza (obecnie Szewczenki), w II Rzeczypospolitej najelegantsza ulica Drohobycza („nasze corso” – mówiono), kojarzy się dziś z Europą, z Polską. To „ulica pańska” – powiadają. Dlaczego „pańska”? „Tu polscy panowie przed wojną mieszkali”. Dawna ulica Mickiewicza uosabia wyższą kulturę – w przeciwieństwie do Azji sowieckich bloków-koszar. Alfred Schreyer, uczeń Schulza – jeden z ostatnich drohobyckich Żydów pamiętających czasy polskie – opowiada przybyszowi „z Europy” o magnetycznej sile przyciągania kultury polskiej, o tolerancji i przyjaźni łączącej „za sanacji” drohobyckie narody, o państwowym gimnazjum, w którym uczono trzech religii, o wspaniałych żydowskich prawnikach, polskich lekarzach, ukraińskich nauczycielach, tworzących elitę miasta. (Budzyński 2013: 59-61)

Odczytanie zacytowanego fragmentu przy użyciu narzędzi krytyki postkolonialnej wydaje się zadaniem zawstydzająco oczywistym. Mamy tu wyraźną opozycję Europy i Azji nakładającą się na opozycję klasową: gdzie z Polakami wiąże się kategoria „pańskości” przeciwstawionej nieokreślonej klasowo (ale wiadomo, że nie-pańskiej) ludności niepolskiej. Kultura hegemoniczna zostaje nazwana wyższą, przypisana jej zostaje „magnetyczna siła przyciągania”. Zwróćmy uwagę też na prymarność przedwojennej nazwy polskiej nad aktualną nazwą ukraińską zepchniętą do wtrącenia parentetycznego¹⁰. Uwagi o wielokulturowej idylli przesycone są paternalizmem, możemy mówić tu o rozpoznanym przez Jana Sowę¹¹ zjawisku kresowania:

Polegaloby ono na takiej organizacji historycznej narracji, która pozwala pokazać polską obecność na Kresach jako naturalną (w sensie obiektywnej przewagi kulturowej i cywilizacyjnej, uprawomocniającej panowanie), spontaniczną (elity Ukrainy dopraszały się wręcz o inkorporację ich ziem, a polonizacja Litwy była dla jej apologetów od Weyssenhoffa po Dmowskiego „aktem dobrowolnym, a także dobrodziejstwem wobec narodu opóźnionego cywilizacyjnie w Europie”) oraz korzystną dla zdominowanych (Polska w roli pośredniczki między Zachodem a Wschodem oraz protagonistki modernizacji), jednocześnie maskując konstytutywną rolę, jaką przedsięwzięcie kolonialno-imperialne odegrało w konstrukcji sarmackiej podmiotowości I Rzeczypospolitej. (Sowa 2011: 499)

Polskość jako oczywisty kontekst opisu Drohobycza i okolic sprawia, że pamięć o niej jawi się jako tradycja obligatoryjna. Wyraźnie można to zauważyć we fragmencie poświęconym współczesnej lwowskiej aptece. Narrator nie ukrywa oburzenia spowodowanego niepamięcią współczesnych lwowian o wspaniałej polskiej przeszłości.

¹⁰ W przestrzeni miejskiej Drohobycza zaszła interesująca przemiana. Przedwojenna ulica Mickiewicza dziś nosi nazwę Tarasa Szewczenki. Natomiast krzyżująca się z nią ulica, przed wojną nazywająca się Szewczenki, dziś jest ulicą Mickiewicza. Zamiana patronów między ulicami, których ważność i reprezentacyjność są różne, daje się odczytać w kontekście przemian kultury pamięci.

¹¹ Analogicznie do opisanego przez Gayatri Spivak „światowania”.

Ale najgorsze jest to, że obecni mieszkańcy tych ziem na ogół „niczego nie wiedzą”. Nie wiedzą, co gdzie było, a o takim kimś, jak Schulz, długo lepiej było nie wiedzieć – bo i po co i na co, z tego ani chleba, ani raju obiecanego... Przykład: wchodzę do lwowskiej apteki, w której pracował Łukasiewicz, sławnej niegdyś apteki Mikolascha. Kończy się wiek XX. Cztery niemłode aptekarki, w zabytkowym wnętrzu, nawet nie wiedzą, że tu pracował Łukasiewicz, o Mikolaschu też chyba nic nie słyszały, rozglądają się lękliwie, jakby zaraz chciały wezwać milicję, że ktoś im zadaje niestosowne pytania.

Skoro się nie wie o Łukasiewiczu, to jak ma się wiedzieć o Schulzu? Gdzie my jesteśmy? Czy to ta sama cywilizacja... (Budzyński 2013: 284-285)

Wskazane elementy dyskursu kresowego obecne w *Schulzu pod kluczem* ujawniają ramę, w którą wpisana jest praktyka biograficzna Budzyńskiego. To oparta na kresowej nostalgii wyidealizowana wizja utraconego świata sprzed katastrofy historycznej. Michael Benton zauważa, że biografia (rozumiana jako biomitografia zawsze korzystająca z obecnych w kulturze mitów wyjaśniających) jest „procesem gromadzenia i organizowania rozbitych fragmentów przeszłości wychodzącym naprzeciw potrzebom teraźniejszości” (Benton 2009: 65). W obrębie ramy dyskursu kresowego postać autora *Sanatorium pod klepsydrą*, jego losy i losy pamięci o nim stają się metonimią utraconej i przywoływanej rzeczywistości Polski przedwojennej.

Biografia eks-centriczna

Biografia reportażowa konstruowana jest z relacji wspomnieniowych osób, które w mniejszy lub większy sposób miały styczność z bohaterem biografii. Jest swego rodzaju kolażem świadectw umieszczonych w Assmannowskiej pamięci komunikacyjnej. Stefan Symotiuk w opublikowanym w 1977 roku artykule *Biografia jako źródło i przedmiot wiedzy. Wprowadzenie do problematyki* przeciwstawił sobie dwie odmiany pisarstwa biograficznego: biografistykę konstrukcyjną i fenograficzną. Pierwsza cechuje się poszukiwaniem jedności, trwałej esencji pozwalającej na opisanie bohatera. Proponując koncept biografistyki fenograficznej, Symotiuk niejako antycypuje formę biografii reportażowej. Biografistyka fenograficzna nie poszukuje bowiem jedności, lecz rejestruje różnorodne przejawy postrzegania opisywanej postaci.

Można powiedzieć, że biografistyka fenograficzna zupełnie odchodzi lub chce odejść od poszukiwania jedności w przedmiocie opisu, bądź za przedmiot uznaje samą różnorodność, której polem istnienia jest

perspektywa diachroniczna, ciąg recepcji, modyfikacji i interpretacji poszczególnych elementów zjawiska kulturowego. (Symotiuk 1977: 213)

Biografistyki fenograficznej nie interesuje poszukiwanie jedności w sensie ukrytej esencji, lecz skonstruowanie sceny konfrontacji różnych wyobrażeń bohatera.

Otóż sądzić można, że dialog lub ta czysta dynamika, napięcie, antynomiczność, którą rozumiemy pod pojęciem dialogu [...] jest tą jednością, której poszukują fenografowie. Można by wówczas powiedzieć, że różnorodne recepcje Sokratesa nie są rozproszonym trwaniem elementów jego dzieła i biografii, ale i istnieniem tego związku, który łączył je w ja Sokratesa, związku, który nie da się ująć w żadną statyczną nazwę czy określenie, ale może istnieć właśnie jako otwartość, zjawisko czasowe, niemożliwe do ujęcia innego niż w czasie. (Symotiuk 1977: 214)

W przypadku biografii Schulza rezerwuarem tych „różnorodnych recepcji” są przede wszystkim wspomnienia jego uczniów z drohobyckiego gimnazjum.

W relacjach byłych uczniów można dostrzec kilka cech wspólnych. Zaczynają się zwykle od ogólnej charakterystyki Schulza, podkreślają łagodność i nieśmiałość, charakterystyczny sposób chodzenia, szary skromny ubiór, szczególne zainteresowanie Schulza dla uczniów zdolnych. Mimo iż uczniowie wspominają, że Schulz miał stale kłopoty ze zdyscyplinowaniem uczniów, oczywiście żaden ze wspominających nie przyznaje się, że sam zachowywał się nieodpowiednio¹².

Kolejnym miejscem wspólnym dla różnych wspomnień uczniów jest doświadczenie nierozpoznania. Wielokrotnie pojawia się stwierdzenie, że wspominający nie mieli pojęcia nawet nie o wielkości Schulza jako artysty, lecz o samym fakcie, że tworzył, pisał.

Nigdy nie pokazywał mi swoich prac, nawet nie wiedziałem, że rysuje, że ma taki talent. (Bolesław Baranowski) (Budzyński 2013: 98)

Nie miałem pojęcia, że tyle tego narysował; że pisał – dowiedziałem się po wojnie. Że pisał, że wydał książki – w szkole nie wiedzieliśmy, więc kiedy w latach siedemdziesiątych usłyszałem, że w Muzeum Literatury ma być wystawa jego rysunków, zaraz tam pobiegłem... (Tadeusz Linder) (Budzyński 2013: 101)

Nie wiedzieliśmy też prawie nic o jego twórczości. Że rysuje – tak. Jego talent do rysunków był nam doskonale znany, co roku powstawało tableau według jego projektu. Projektował też sztandar szkolny. Ale że pisze, nie wiedzieliśmy. On sam na ten temat nic nam nie mówił. Nie chwalił się. Ja dopiero w '39

¹² Janusz Sławiński zauważa, że „utrwalając – w pamiętnikach, gawędach wspomnieniowych, rozmowach – fakty biograficzne, z reguły mają [świadczenie – przyp. M.R.] na uwadze [...] swój własny w tych faktach udział, a któż nie pragnąłby ukazać się potomnym w możliwie korzystnym świetle i w aureoli znaczenia?” (Sławiński 1976: 10).

dowiedziałem się, że coś tam wydał, chociaż książek tych nie widziałem. Nawet w księgarni... (Jan Garbicz)
(Budzyński 2013: 111)

Szczególną cechą narracji wspomnieniowych umieszczonych w biografii reportażowej jest ich perspektywizm i wychylenie w stronę terażniejszości. Biograf nie tylko przytacza relację świadka, omawia kontekst, w jakim wspominający zetknął się z bohaterem, ale także szeroko przedstawia dalsze losy wspominającego. Opowiadając jego historię życia, zarysowując jego doświadczenie historyczne, określa pozycję, z której wypowiedzane jest świadectwo.

Bolesław – z amerykańska Les Baranowski (zm. 1992) był uznanym przedsiębiorcą z Tennessee, specem w dziedzinie lotnictwa. Szczególnie polubił szybowce. Miłość ta pozostała z lat przedwojennych, kiedy to jako pilot szybowcowy, reprezentant Polski, osiągał znaczące sukcesy. W 1933, będąc jeszcze pilotem z niewielkim stażem, ustanowił dwa rekordy Polski, lecz swój największy sukces odniósł w 1937 na zawodach w Niemczech, nazwanych później I Szybowcowymi Mistrzostwami Świata. Zajął tam co prawda dopiero siódme miejsce, ale większym zwycięstwem było to, iż w pobitym polu zostawił ulubienicę Hitlera, jego osobistą sekretarkę Hanne Reitsch... (Budzyński 2013: 96)

Rosjanie weszli. W tym czasie byłem w Medenicach! W gimnazjum mieliśmy mundurki przysposobienia wojskowego i ja w bluzie PW chodziłem po Medenicach. Enkawudzista Iwanow zobaczył mnie i mówi: „Co, we wrogim mundurze chodzisz! Co to jest?!” Mówię, że do gimnazjum chodziłem, że... A on na to, że porozmawiamy, ale w budynku NKWD, i że mam się zgłosić na drugi dzień... Tłumacząc: innego przyodziewku nie mam, jest zimno, ojca nie stać, ja nie pracuję. On z miejsca, żeby opowiedział zyciorys. Skąd – pyta – twój ojciec miał na kształcenie? Skąd miał pieniądze! W „pańskiej Polsce” tylko burżuje i obszarnicy uczyli się, a nie biedni chłopcy i robotnicy. Mówię, że mój ojciec właśnie był robotnikiem i było go stać.

Odtąd musiałem codziennie meldować się w NKWD, a i tak miałem duże szczęście, bo mój kolega za mundurek trafił do tajgi. [...]

Kiedy po raz drugi weszli Rosjanie, Jan Garbicz, mając nauczkę z 1939, postanowił już więcej nie mieć z nimi do czynienia i od nich uciec... do Berlinga. Więc, gdy tylko weszła armia Berlinga, zgłosił się do punktu łączności i został w wojsku. „Nie miałem zaplecza i dlatego po wojnie zostałem w wojsku” – tłumaczy swą decyzję i zaraz dodaje, że ze względu na „niezbyt zdecydowane” poglądy miał tam nie najlepszą markę. Pracował w Wojskowej Akademii Technicznej i zajmował się łącznością radiową. Gdy wprowadzono stan wojenny, obawiając się, że – jak mówi – „nie wytrzyma tego nerwowo”, w stopniu pułkownika przeszedł na wcześniejszą emeryturę. (Budzyński 2013: 113-114)

Podobnie często pojawiają się refleksje dotyczące powojennych wizyt w Drohobyczu lub marzeń o odwiedzeniu rodzinnego miasta.

W tak konstruowanej narracji biograficznej następuje przesunięcie akcentu z przebiegu życia bohatera na sytuację wspomnienia oraz doświadczenie historyczne osoby wspominającej. Zmienia się sposób funkcjonowania bohatera jako centralnej figury biografii. Zmiana statusu bohatera – tej centralnej figury biograficznego dyskursu – czyni biografię reportażową formą ekscentryczną w sensie wyeksponowania heterogenicznej mozaiki fragmentarycznych narracji-świadczeń, które obecne są ze względu na siebie, a nie na zadanie opisanego życia bohatera. Nie oznacza to, że biografia reportażowa jako przykład biografistyki fenograficznej jest przestrzenią swobodnego, dowolnego ścierania się różnych wyobrażeń bohatera. Nad spójnością biograficznej narracji czuwa obecny w przestrzeni tekstu podmiot autorski, który dokonuje wyborów przywoływanych świadectw, uznaje je za wiarygodne lub podważa je, wreszcie opatruje komentarzem, odnosząc się do mniej lub bardziej jawnych założeń jego projektu biograficzno-upamiętniającego (w przypadku pracy Wiesława Budzyńskiego jest to projekt nostalgiczny).

Zaakcentowanie historycznego usytuowania przedstawianych relacji sprawia, że bohater z mocnej, centralnej monolitycznej figury przedmiotu poznania i opisu staje się węzłem łączącym różne narracje, świadectwa, zapisy różnych doświadczeń, wykraczające czasowo i tematycznie poza obszar historii życia bohatera. Biografia reportażowa ujawnia swój wymiar performatywny, staje się umiejscowionym w przestrzeni tekstowej wydarzeniem wspomnienia przeszłości, wypowiedzenia doświadczenia historycznego, otwartego na historię życia nie bohatera, lecz świadków jego życia.

SUMMARY

Reportage biography in the age of commemoration

Author of the article explores the phenomenon of reportage biography in context of Pierre Nora's notion of „age of commemoration”. The crucial feature of this new genre of biographical writing is that the biographers focus on testimonies of people who personally knew the biographical subject instead of reading and re-reading documents gathered in the archives. Such an attitude has several consequences for the poetics of the biography. Biography becomes polyphonic as a scene of dialogue or confrontation of many different voices, different

approaches on the subject. Biography becomes also ex-centric which means that biographical narrative concerns not on the subject as a central figure of biographical discourse, but delivers space for the witnesses to express their historical experience, to tell their life stories. Author of the article presents these matters by analyzing Bruno Schulz's biography *Schulz pod kluczem* and showing how this polyphony of accounts typical for reportage biography works in nostalgic frame of Budzyński's approach.

KEYWORDS

Biography, nostalgia, memory

BIBLIOGRAPHY

- Assmann Jan. 2008. *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*. Anna Kryczyńska-Pham, tłum. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Bakula Bogusław. 2006. „Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu kresoznawczego (zarys problematyki)”. *Teksty Drugie* (6): 11-33.
- Benton Michael. 2009. *Literary Biography. An Introduction*. Chichester – Malden: Wiley-Blackwell.
- Budzyński Wiesław. 2013. *Schulz pod kluczem*. Warszawa: Świat Książki – Weltbild Polska.
- Calek Anita. 2013. *Biografia naukowa: od koncepcji do narracji. Interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Clifford James L. 1978. *Od kamyków do mozaiki. Zagadnienia biografii literackiej*. Mysłowska Anna, tłum. Warszawa: Czytelnik.
- Ficowski Jerzy, oprac. 1984. *Bruno Schulz. Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ficowski Jerzy. 2002. *Regiony wielkiej herezji i okolice. Bruno Schulz i jego mitologia*. Sejny: „Pogranicze”.
- Jarzębski Jerzy. 2006. *Krytyk miłujący (Jerzy Ficowski jako badacz twórczości Schulza)*. W: *Prowincja Centrum. Przypisy do Schulza*, 173-180. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Jasińska-Wojtkowska Maria. 1970. *Zagadnienia biografii literackiej. Geneza i podstawowe gatunki*

- dwudziestowiecznej beletrystyki biograficznej. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jochymek Renata. 2004. W zwierciadle biografii. Współczesna polska biografia literacka na przykładzie utworów Joanny Siedleckiej, Agaty Tuszyńskiej i Barbary Wachowicz. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rytm.
- Kandziora Jerzy. 2014. „Jerzy Ficowski o Schulzu – między rekonstrukcją a retoryką. (Refleksje nad *Regionami wielkiej herezji*)”. *Schulz/Forum* (3): 45-78.
- Kłak Czesław*. 1968. „Teoretyczne problemy powieści biograficznej”. *Rocznik Naukowo-Dydaktyczny WSP w Rzeszowie. Nauki Humanistyczne* (3): 257-292.
- Leder Andrzej. 2014. Przeżniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Lewi Henri. 2014. „Być Żydem w niepodległej Polsce”. *Stróżynski Tomasz*, tłum. *Schulz/Forum* (4): 87-98.
- Maziarski Jacek. 1966. Anatomia reportażu. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Niziołek Grzegorz. 2013. Polski teatr Zagłady. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Nora Pierre. 2001. „Czas pamięci”. *Dłuski Wiktor*, tłum. *Nowa Res Publica* (7): 37-43.
- Rosiek Stanisław. 2014. „Zachwyty Ficowskiego”. *Schulz/Forum* (3): 3-4.
- Sławiński Janusz. 1976. Czas wspomnień, 8-10. W: Sławiński Janusz, oprac. *Wspomnienia o Julianie Przybosiu*. Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Sowa Jan. 2011. Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą. Kraków: Universitas.
- Symotiuk Stefan. 1977. Biografia jako źródło i przedmiot wiedzy. Wprowadzenie do problematyki, 213-214. W: Litwin Jakub, red. *Zagadnienia historiozoficzne*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Tekcam Rana. 2010. *The Biographer and the Subject. A Study on Biographical Distance*. Stuttgart: Verlag.
- Zaleski Marek. 1996. *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Ziątek Zygmunt. 1999. *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

STUDIA

NARÓD Z ZAPIECKA – MELCHIOR WAŃKOWICZ O ANEKSJI ZAOLZIA

URSZULA GLENSK

Uniwersytet Wrocławski
Wydział Filologiczny
Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej

Melchior Wańkowicz był apologetą międzywojennej Polski. Najważniejszym jego reportażem z okresu Dwudziestolecia jest *Sztafeta. Książka o polskim pochodzie gospodarczym* (Wańkowicz 1939) – ponad pół tysiąca stron propagandy sukcesu, opowieść o postępie cywilizacyjnym. Wydanie tego dzieła poprzedziło skromniejsze wydanie reportażu *C.O.P. Ognisko siły. Centralny Okręg Przemysłowy* (Wańkowicz 1938). Książka powstawała zatem stopniowo jak przemysł Drugiej Rzeczypospolitej.

Dla współczesnego czytelnika ta szczegółowa dokumentacja industrializacji jest raczej nużąca, choć przed wojną książka została przyjęta przez krytykę z uznaniem. Do afirmatywnych tekstów Wańkowicza o przemyśle Drugiej Rzeczypospolitej dobrze pasuje złośliwość Słonimskiego: „Nawet gdy wymyśla, nie przestaje być nudny”. Drwina nie została wypowiedziana pod adresem autora, niemniej Słonimski wielokrotnie ostro polemizował z Wańkowiczem, przypisując go nawet do „plejady zbuntowanego grafomaństwa” (Słonimski 2001: 92).

Po latach *Sztafeta* nabrała pewnego waloru jako archiwum minionego świata, z którego można się dowiedzieć, jak budowano zapórę w Rożnowie, jak doszło do utworzenia wytwórni KER-u, czyli sztucznego kauczuku, czy jak powstawała fabryka celulozy w Niedomicach. Książka pokazuje również romans pisarza z doktrynami politycznymi i jego wybory światopoglądowe. Niektóre nie wytrzymały próby czasu. Dwa wątki tego pisarstwa szczególnie dziś rażą – roszczenia kolonizacyjne i radość z aneksji Zaolzia.

Ta część dzieła Wańkowicza, mimo kontrowersyjnego charakteru, została dziś zapomniana. Z kilku powodów. Przed wojną autor łączył aktywność pisarską z prowadzeniem (wraz z Marianem Kisterem) wydawnictwa „Rój”, a to zapewniało mu uprzywilejowaną pozycję w międzywojennym środowisku literackim. W tamtym czasie była to jedna z pięciu najważniejszych firm wydawniczych – z wielkim wydawcą lepiej nie wchodzić w konflikt. Ponadto już wtedy wiadano, że Wańkowicz chętnie dochodzi swoich racji w sądzie. Natomiast po Monte Cassino nie sposób było wypominać pisarzowi ideologicznych zaangażowań przedwojnia, tym bardziej że reportaże z tego okresu z powodów cenzuralnych były wznawiane wybiórczo. Poza tym udział pisarza w opozycji wobec PRL, przede wszystkim podpisanie „Listu 34” i związane z tym represje, zaskarbiły mu zasłużony szacunek. Nie podpisał tzw. kontr-listu, do czego reżim w odwecie zmuszał sygnatariuszy pierwszej petycji. Co więcej, przekazał pocztą dyplomatyczną ambasady USA memoriał na temat ustroju totalitarnego w Polsce, napisany z myślą o rozpowszechnianiu w radiu Wolna Europa i innych zachodnich mediach. W efekcie został na kilka tygodni aresztowany i skazany na trzy lata więzienia, przed którym ostatecznie uchroniło go ogłoszenie amnestii. Niemniej zdarzenie to nadało życiu pisarza symboliczną klamrę, ponieważ już wcześniej, jeszcze jako maturzysta, za aktywność niepodległościową został aresztowany na trzy miesiące przez policję carską.

Wróćmy jednak do okresu międzywojennego. Wańkowicz chętnie wymieniał polskie sukcesy tego czasu: „umocnione granice, ustabilizowana waluta, ujednoczone zabory, rozwarty dostęp do morza, stworzony eksport, zrównoważony budżet, korzystne i stabilizujące pakt polityczne, szybkie kroki ku uprzemysłowieniu kraju i rozładowaniu bezrobocia, wreszcie, odzyskanie etnograficznie polskich terytoriów” (Wańkowicz 2012: 538).

Ten optymizm warto w kilku miejscach zanegować, w innych potwierdzić: o ile na początku lat trzydziestych eksport przewyższał import, to w roku 1937 tendencja ta wyraźnie się odwróciła. Budowa portu w Gdyni realnie potwierdziła dostęp do morza. Bezrobocie trudno obiektywnie oszacować, bo dane statystyczne wykazują jedynie robotników, którzy mieli prawo do rejestracji w tzw. Funduszu Bezrobotnych, czyli tylko nielicznych zwolnionych pracowników. Tymczasem w najtrudniejszym położeniu była wieś i ludzie, pozostający poza statystykami,

obejmowani kategorią „ludzie zbędni”¹. Wańkowicz zaznaczał, że przeludnienie wsi sięga 9-10 milionów biedaków, których „bure ugory” nie mogą wyżywić i oni tworzą realną masę bezrobotnych. O kolejnym obwieszczonym tuż przed wojną przez Wańkowicza sukcesie – o „umocnionych granicach” – trudno w ogóle mówić, podobnie jak o paktach politycznych. Tu entuzjazm pisarza całkowicie rozmijał się z rzeczywistością. Pogarszając się atmosferę polityczną i wzrost napięć nacjonalistycznych Wańkowicz w ogóle przemilczał (należał do reporterów sprzyjających sanacji, która podgrzewała animozje społeczne, choćby wprowadzeniem restrykcyjnej ustawy o uboju rytualnym, wykluczającej z rzeźni pracowników żydowskich).

Natomiast duma Wańkowicza, że odzyskaliśmy „etnograficznie polskie terytoria”, skłania, aby przypomnieć cykl jego reportaży *Fanfara zaolziańska*², w którym otrąbił „sukces” zajęcia przez Polskę części Czechosłowacji w 1938 roku.

Pisarz uznał aneksję za dowód dobrze zdanego egzaminu z dwóch dekad niepodległości i wypełnienie powinności wobec rodaków mieszkających na Zaolziu, obiecowane zresztą wcześniej przez Piłsudskiego. Polacy w różnych tamtejszych powiatach stanowili od 34 do 67 procent ludności (Papiolek 1972: 441).

Autor rozpoczyna reportaż mitograficznym przypomnieniem polskości Śląska Cieszyńskiego, posiłkując się wątlymi przykładami ustanowienia kasztelani przez Bolesława Chrobrego i wpływami Kazimierza Odnowiciela. Przypomina też oddanie Śląska przez Kazimierza Wielkiego oraz rok 1526 – przejście dzielnicy przez Habsburgów. W tym miejscu w wywodzie reportera przywołania historyczne urywają się, aż do momentu walk o sporne terytorium w latach 1918-1920. Tu Wańkowicz sięga po argumentację martyrologiczno-heroiczną i robi z czternastoletniego chłopca bohatera narodowego, relacjonuje: „Czesi złapali małego Masnego [...] który zbierał sobie łuski z wystrzelonych naboju. Rozległo się parę strzałów, dzieciak padł na śnieg z przestrzeloną szyją [...] podbiegła matka wdowa, ale nie pozwolono podejść do rannego. I tak skonał, unosząc głowę na rannej szyi” (Wańkowicz 2012: 464). Takich scenek, mających potwierdzić wagę polskiej batalii o Zaolzie tuż po Traktacie wersalskim, jest więcej. Wańkowicz opublikował też w bogato ilustrowanej *Sztafecie* (prawie 400 zdjęć) fotografię pięciu zabitych mężczyzn. Leżą obok siebie na śniegu i dokładnie widać twarz każdego z nich. Podpis informuje: „Polegli w Stonawie podczas napadu czeskiego w 1919” (Wańkowicz 2012: 464). Być może miasto zostało pomyłone, bo – jak twierdzi Aleksandra Ziółkowska-Boehm – w pierwszej wersji *Karafki La Fontaine’a* było stwierdzenie: „Pamiętam tę ziemię z walk

¹ Termin ten w kategoriach opisu socjologicznego zaproponował Stefan Czarnowski (Czarnowski 1935).

² W cyklu *Fanfara zaolziańska* znalazły się reportaże o sugestywnych tytułach: *Czarne lata*, *Oczekiwany dzień*, *Światło*, *Trud pomszędni*.

z Czechami w 1919, w najtrudniejszym dla Polski czasie, pamiętam trupy powstańców polskich na rynku w Skoczowie” (cyt. za Ziółkowska-Boehm 2012: 557).

Walki na Zaolziu zostały przerwane w czasie wojny polsko-bolszewickiej. Nadciągało inne zagrożenie. Ignacy Paderewski podpisał wówczas decyzję Rady Ambasadorów przyznającej Czechom sporny obszar. Niemniej w prasie Dwudziestolecia artykuły roszczeniowe ukazywały się systematycznie, a kiedy doszło do akcji odwetowej, gazety donosiły o sprawiedliwości dziejowej i prześcigały się w uzasadnianiu politycznej decyzji Warszawy.

Na tym tle wyróżnia się publicystyka i twórczość dokumentarna Pawła Hulki-Laskowskiego, który jako jeden z nielicznych reporterów międzywojnia, piszących o animozjach polsko-czechosłowackich uniknął szowinistycznego tonu. W obszernym, bogato ilustrowanym reportażu etnograficznym *Śląsk za Olzą* napisanym w drugiej połowie lat 30. próbował łagodzić znaczenie sporu i proponował wizję regionalnej ponadnarodowej wspólnoty. Hulka ze wszystkich polskich pisarzy Dwudziestolecia najlepiej znał Czechosłowację, był tłumaczem *Dobrego wojaka Szwejka* Jarosława Haška i pracował jako attaché kulturalny w Pradze. Nie pojechał na Zaolzie, kiedy wkroczyło tam wojsko polskie. Nie przystąpił do rządowego projektu propagandowego, co było postawą odosobnioną.

„I nadszedł oczekiwany dzień. – pisze Wańkowicz o konferencji w Monachium w 1938 roku – W piątek, 30 września, od rana było wiadomo, że konferencja czterech w Monachium zaaprobowała niemieckie żądania, a polskie i węgierskie sprawiła ad *calendas graecas*, wyznaczając jakiś trzymiesięczny termin dla ułożenia tych spraw” (Wańkowicz 2012: 472). Podczas konferencji ustalono, że decyzje w sprawie roszczeń polskich i węgierskich zapadną później. Jednak rząd polski nie czekał i jeszcze tego samego dnia wysłał do Pragi ultimatum dotyczące Zaolzia, wnosząc w nim o przywrócenia granicy z listopada 1918 roku. Poselstwo zostało wysłane „aeroplanem”, co podkreślała prasa.

Sytuacja była napięta, decyzja Pragi niepewna. Rozwój wypadków pojechali obserwować dziennikarze, oprócz Wańkowicza także Gustaw Morcinek, Zofia Kossak-Szczucka i Wojciech Wasiutyński. Byli tak samo zmobilizowani jak polscy rezerwiści.

Czechosłowacja się rozpadła – ultimatum zostało w Pradze przyjęte. Wojsko polskie wkroczyło na Zaolzie 2 października 1938 roku. Dziewięć dni później Prezydent Ignacy Mościcki wydał dekret *O zjednoczeniu Odzyskanych Ziem Śląska Cieszyńskiego z Rzeczpospolitą Polską*, podpisany przez premiera Felicjana Sławoja Składkowskiego i Ministra Spraw Zagranicznych Józefa Becka. Frazeologia „ziem odzyskanych” nie była wymysłem władzy PRL. Tekst dekretu miał zaledwie sześć artykułów, jeden z nich przypisywał przejęte terytorium do administracji Województwa Śląskiego – tj. nieco ponad 900 kilometrów kwadratowych (czyli tyle co obszar

dzisiejszego Berlina). W Sejmie Śląskim zorganizowano uroczyste posiedzenie z okazji zaprzysiężenia czterech posłów z włączonego rejonu. Natychmiast przystąpiono do tworzenia nowej administracji, powołując ją spośród polskich działaczy na Zaolziu. Jednym z nich był Leon Wolf, nominowany już w połowie października na starostę powiatu frysztackiego.

Wańkowicz triumfalnie wymienia, że zajęta została: węglonośna Karwina, ważny komunikacyjnie Bogumin, przemysłowy Frysztat i Trzyniec oraz rolniczy Jabłonków. Korespondent „Prosto z mostu”, Wojciech Wasiutyński, relacjonuje w tym samym tonie, że Polacy od zawsze wiedzą, że „Zagłębie Karwińskie z jedynymi na ziemiach polskich złożami węgla koksującego; że huty w Trzyńcu mogą zaspokoić blisko połowę zapotrzebowania Polski...” (Wasiutyński 1938: 3) itd. W rejestrze sukcesu pojawia się także unieważnienie Olzy jako rzeki granicznej. Wasiutyński pisze: „Olza znowu jest zwykłą małą rzeczką”, a Wańkowicz: „Olza jest naszą wewnętrzną rzeką jak Wisła!” (Wańkowicz 2012: 473). Do stałych elementów triumfalnej narracji została włączona również przestrzeń symboliczna – miejsce, gdzie zginęli piloci Żwirko i Wigura, położone niedaleko Cierlicka. Pojawia się ono u wszystkich „wojennych” korespondentów. Wszyscy zwracają też uwagę na obrazowy gest ściągania portretów Masaryka i Benesa, i wieszania Mościckiego i Śmigłego. Reporterzy zauważają podobne sceny w sklepie z tytoniem, w sali Polonii w czeskim Cieszynie, czy w wiejskiej szkole. Powtarzalność schematu opowieści ujawnia, że dziennikarze posiłkowali się przygotowanymi odgórnie instrukcjami.

W drodze na grób lotników Wańkowicz zaobserwował fortyfikację zbudowaną z betonowych schronów – „świetnie zbudowanych, doskonale rozplanowanych, uposażonych w pierwszorządne karabiny maszynowe, reflektory, konserwy, wodę do picia i wszystko potrzebne do walki (z wyjątkiem chęci do niej)” (Wańkowicz 2012: 488). Jakie brzmienie miałyby te kpiny, gdyby Czesi podjęli walkę?

Później do tego geograficznego rejestru „ziem odzyskanych” autor *Sztafety* dołączy naoczną inwentaryzację. W opisie Zaolzia użyje takich samych technik reporterskich, co przy opisywaniu COP-u, retoryka opowiadania o Karwinie przypomina opowieść Koninie. Oto Zaolzie podnosi wydobyte węgla o 20 procent całej polskiej produkcji, jeszcze lepiej rzecz się ma z koksowniami. Kraj wzbogaca się o prawie trzy tysiące zakładów produkcyjnych, zelektryfikowane domy, kilometry linii kolejowych. W obrazowaniu Wańkowicz używa precyzyjnych statystyk, co zresztą chętnie robili inni międzywojenni reportażyści: „W 1938 roku wyprodukowała Polska 1 470 000 ton stali. Na 1939 zdecydowała zrobić wielki wysilek – wyprodukować dwa miliony ton. Szły ku temu przygotowania. Nagle doszedł Śląsk Zaolziański ze swymi 650 000 ton produkcji: program jest od razu wypełniony z czubem i przekroczony” (Wańkowicz 2012: 520). Reporter bije brawo.

Wańkowicz nie kryje zadowolenia z powodu wzmocnienia gospodarczego, będącego efektem aneksji, która nie budzi w nim żadnych wątpliwości, ani etycznych, ani politycznych. Pomija pytanie o trwałość nowej granicy, choć było ono stawiane przez niektórych publicystów. Socjalista Zygmunt Żuławski pisał z przekąsem o entuzjastach nowego porządku: „Sprawa Czechosłowacka? No tak, to przykre, ale... Chcąc bronić naszych nieprzedawnionych pretensji narodowych, wpisali się nawet do Legionu Zaolziańskiego... przed tym jednak wycofali z banków wszystkie oszczędności” (Żuławski 1939: 32).

Historia podbojów wojennych to również historia łupów, do których udziału dopuszczani są „zwykli” ludzie. Wasiutyński odnotowuje, że w dworcowym bufecie zostawione zostały szafki wypełnione czekoladą i bułkami, że sklepy Baty zostały całkowicie wykupione, z czego akurat cieszą się sprzedawcy. W reportażu znalazł się też taki obrazek: „Jeszcze przed obsadzeniem miasta za Olzą cywile ze Śląska, Małopolski, Warszawy, Poznania sforsowali mosty. Po południu zalali jak szarańcza mały czeski Cieszyn. Wypili pilznera do ostatniego kufła, wykupili papierosy do ostatniej paczki, wypróżnili sklepy z obuwem, konfekcją, bielizną. Wobec oszołomionych sprzedawców czeskich i niemieckich dokonywali popisów polskiej grzeczności i elegancji...” (Wasiutyński 1938: 3).

Pośrednio komentarz do tej sytuacji można znaleźć u Ksawerego Pruszyńskiego, najbardziej wnikliwego i przewidującego reportera Dwudziestolecia. Pruszyński nie był na Zaolziu, ale pojechał do Pragi, kiedy wkraczali tam Niemcy. Dzień po inwazji, 16 marca 1939 roku, pisał do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” o nastroju przygnębienia, które zapanowało w mieście. Dwa dni później w relacji *Niemcy w Pradze. Wrażenia naocznego świadka* komentował jak najeźdźcy „wypelzali z czołgów” i zaczęli penetrować miasto. „Na ulicach Pragi – relacjonuje Pruszyński – są wielkie bufety tzw. automaty, gdzie za koronę i pół (tzn. dziś za 12 groszy) otrzymuje się kawę z bitą śmietanką, wspaniałe sandwicze. Za 15 koron nażre się nawet Niemiec. Mają wiele do odrobienia! Toteż je to i je, przyssało się do stołów, nie odrywa zębisk od sznycla, zapija piwem, potem białą kawą, potem «*noch a ma*» piwem, potem oranżadą. Czesci patrzają na to w tłumie pogardliwym spojrzeniem: A te nienażarte bestie! Pewno w domu u siebie takiego coś nie mieli i musieli do nich pójść najeść się...” (Pruszyński 1966: 348).

To, czego nie dopisał Wasiutyński, można zatem przeczytać u Pruszyńskiego. Słabi reporterzy widzą to, co muszą; dobrzy – to, co chcą. Ale jak w tym podziale umieścić Wańkowicza, który świętuje „zwycięstwo” w czeskim Cieszynie, twierdząc że na ulicach panuje pogodny nastrój, a polskie wojsko witane jest kwiatami i uśmiechami, zaś urzędnicy czechosłowaccy opuszczają swoje stanowiska ze spokojem. Z niewielkimi wyjątkami. Z oburzeniem odnotowuje, że bogate szkoły zostały pozbawione pomocy naukowych, bo

odchodzący nauczyciele przekazali dzieciom sprzęty, aby wzięły je do domów. Ten akt biernego oporu nie znajduje w oczach pisarza zrozumienia.

Szczęśliwe dzieci, że zmienia szkołę czeską na polską, szczęśliwi obywatele, że korony zostaną wymienione na złotówki, szczęśliwi nowi posłowie, którzy zasiądą w Sejmie Śląskim. Polskość Zaolzia uratowana.

Radość szabrownika jest bezrefleksyjna.

Myślenie Wańkowicza nie było odosobnione. Przekonanie o odzyskaniu „rdzennie polskich ziem” podzielała większość publicystów, nawet wyważony Słonimski tym razem nie protestował, nie mówiąc już o Stanisławie Cat-Mackiewicz, który narzekał, że konferencja monachijska nie połączyła Polski z Węgrami wspólną granicą, co zwiększyłoby naszą „mocarstwową” pozycję. Pisano, że na polskich ulicach ludzie triumfują, że bez wojny uzyskaliśmy zasobny teren.

Fanfara zaolziańska ma swój szerszy kontekst w twórczości Wańkowicza – pisarz był zwolennikiem podboju kolonialnego, co jednoznacznie wyraził w eseju *Dziura w stolku*. Uznawał, że po dwóch dekadach niepodległości nadszedł czas na ekspansję kolonialną, bo Polska „dusi się swoim przyrostem ludności”, potrzebuje surowców kolonialnych i rynków zbytu. Pozyskanie kolonii miało być kluczem do dalszego rozwoju ekonomicznego, do zagospodarowania „ludzi zbędnych”. Przypominał przy okazji sukcesy w kolonizowaniu „szóstej części” Europy „w granicach państwa Jagiellonów” – i dodawał z dumą: „to nie jest terytorium, które by mógł opanować naród z zapiecka” (Wańkowicz 2012: 424).

Sukcesów w kolonizowaniu Śląska Cieszyńskiego nie było – zegar historii szybko odmierzał niespełna rok.

Po latach pisarz o swoim zaolziańskim entuzjazmie pisał: „chciejstwo niedopuszczalne” (Wańkowicz 2012: 559). I wówczas miał rację.

SUMMARY

“A nation from behind the furnace” – Melchior Wańkowicz on annexation of Zaolzie

The article discusses a reportage Melchior Wańkowicz to enter the Polish army in Zaolzie in 1938. The writer was pleased by this political decision and gave expression to his feelings in his reportage.

KEYWORDS

Wańkowicz, war reporting, Zaolzie

BIBLIOGRAPHY

- Czarnowski Stefan. 1935. „Ludzie zbędni w służbie przemocy”. *Głos Współczesny* (1).
- Papiołek Kazimierz. 1972. *Historia Śląska. Od pradziejów do 1945 roku*. Katowice: Śląsk.
- Pruszyński Ksawery. 1966. *Niemcy w Pradze. Wrażenia naocznego świadka*. W: *Wybór pism publicystycznych*. T. 1., 348-350. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Słonimski Antoni. 2001. *Kroniki tygodniowe 1932-1935*. Warszawa: LTW.
- Wańkowicz Melchior. 1938. *C.O.P. Ognisko siły. Centralny Okręg Przemysłowy*. Warszawa: „Rój”.
- Wańkowicz Melchior. 1939. *Sztafeta. Książka o polskim pochodzie gospodarczym*. Warszawa: Wydawnictwo Biblioteka Polska.
- Wańkowicz Melchior. 2012. *Sztafeta. Książka o polskim pochodzie gospodarczym*. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Wasiutyński Wojciech. 1938. „Olza wpada do Odry”. *Prosto z mostu* (45): 3.
- Ziółkowska-Boehm Aleksandra. 2012. *Posłowie*. W: *Wańkowicz Melchior. Sztafeta. Książka o polskim pochodzie gospodarczym*, 552-560. Warszawa: Wydawnictwo Biblioteka Polska.
- Żuławski Zygmunt. 1939. *Refleksje*. Warszawa: Komisja Centralna Związków Zawodowych.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

STUDIA

MELCHIORA WAŃKOWICZA DWA ODMIENNE SPOJRZENIA NA ROSJĘ

ANNA MALCER-ZAKRZACKA

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny

Reportaż Melchiora Wańkowicza *Dzieje rodziny Korzeniowskich* u progu lat 40. ubiegłego stulecia zapoczątkował nurt polskiej literatury zsyłkowej (Wańkowicz 1991). Jego oryginalność polega nie tylko na stylu oszczędnym, obcym Wańkowiczowskiemu, ale także na tym, że nie sytuuje się on w głównym nurcie literatury pisanej z autopsji (Taylor 1994: 269). Za Marią Danielewicz-Zielińską (Danielewicz-Zielińska 1999: 87-99) i Niną Taylor¹ używać będę terminu literatura zsyłkowa, gdyż literatura doświadczenia sowieckiego nastęrcza wiele trudności natury terminologicznej. Reportaż Wańkowicza zaliczyć trzeba do literatury faktu, jak cały niemal jednolity blok świadectw związanych z sowieckim doświadczeniem: zesłańcym, więziennym, jenieckim, łagrowym, syberyjskim.

¹ Nina Taylor określa obszar, w którym znalazł się reportaż Wańkowicza: „Wśród kilkuset pozycji książkowych dotyczących losów Polaków w Rosji sowieckiej zaledwie kilkadziesiąt to teksty o ambicjach literackich. Spośród nich tylko kilka tytułów uznano za wybitne osiągnięcia literatury emigracyjnej. Tymczasem literatura zsyłkowa to zjawisko otwarte” (Taylor 1994: 266).

Dzieje rodziny Korzeniewskich powstały w 1941 roku na podstawie relacji uczestniczki, świadka polskiej Golgoty Wschodu Hanki Korzeniewskiej². Pisarz, osobiście nie doświadczywszy sowieckiego systemu GUŁagu, był jednym z pierwszych polskich twórców, który dał dokumentalne świadectwo tułaczce zesłańców na Wschodzie. Następne zarówno dokumentalne, jak literackie zeznania składane „przed skamieniałym sumieniem świata”, jak pisze Anatol Krakowiecki, powstały wkrótce potem i powstają po dziś dzień³.

Polska literatura doświadczenia sowieckiego ma charakter literatury dokumentu osobistego: dziennika, pamiętnika, reportażu, wspomnienia, ale oprócz bezpośrednich relacji zapisywanych na bieżąco, „w konkretnym tu i teraz momencie pisania” (Leociak 1997: 37), powstały nawiązujące do tego tematu opowieści fabularne, dokumenty fabularyzowane, a także niby fingowane powieści udające fikcję (por. Taylor 1994: 269). W reportażu *Dzieje rodziny Korzeniewskich* autor wysłuchał i zapisał – z dbałością o dokumentalną wartość przekazu – relacji młodej dziewczyny, jedynej ocalałej z rodziny. Ze względu na zapośredniczony charakter fabuły, *Dzieje rodziny Korzeniewskich* stanowią pewnego rodzaju wyjątek w nurcie polskiej literatury zsyłkowej, której głównymi cechami jest autobiograficzność i osobisty charakter relacji. Inną równie ważną cechą zesłańczej narracji, wskazaną między innymi przez Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, jest odczuwanie przez narratora „inności świata”, który niewtajemniczonym trzeba nieustannie tłumaczyć, objaśniać, zaznajamiać z działającymi w nim regułami. O nieprzystawalności realiów, których doświadczali zesłańcy i więźniowie w totalitarnym systemie sowieckiej Rosji, do normalnego świata pisze Izabella Sariusz-Skąpska w książce *Polscy świadkowie GUŁagu*: „Autorom literatury doświadczenia sowieckiego towarzyszy głęboko ludzkie poczucie inności, iluzoryczności czy pozornego istnienia świata. Ludzie odarci z wszelkich praw człowieka wolnego widzą nieadekwatność przedstawienia w stosunku do przeżyć. Świadkowie i uczestnicy, którzy przeżyli, czują moralny przymus dawania świadectwa, któremu towarzyszy chęć przywrócenia godności ludzkiej sobie i zmarłym współtowarzyszom zsyłki, obozów, łagrów. Potrzeba świadczenia, detalicznego opowiedzenia tego, co przeżyli, jest bardziej zrozumiała niż świat, którego doświadczyli”⁴.

² Ten materiał dokumentalny posłużył za ważny wątek wielowątkowej powieści Wańkowicza *Droga do Urzędowa* (1955). Zważywszy na fabularne analogie zesłańczych świadectw, poświęcone tej historii rozdziały powieści można zatytułować *Dzieje rodziny Stelickich*.

³ Wymienię kilka ważniejszych: *W domu niewoli* Beaty Obertyńskiej (1946), *Wspomnienia starobielskie* (1944) i *Na nieludzkiej ziemi* Józefa Czapskiego (1949), *Tell to the West/Powiedz Zachodowi* Jerzego Gliksmana (ang. 1948, pol. 1951), *Książka o Kołymie* Anatola Krakowieckiego (1950), *Inny świat i Godzina cieni* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego (1951), *Mój wiek* Aleksandra Wata (1977), *Przeżyłam Lwów-Warszawa 1939-1946* Wandy Ossowskiej (1995). W literaturze zsyłkowej można wyróżnić nurt literatury poświęconej losowi dzieci-zesłańców, w który wpisuje się reportaż Wańkowicza oraz m.in.: I. Wasilewskiej *Za winy niepopelnione* (1945), W. Hort (ps. Hanki Ordonówny) *Tułacze dzieci czy W czterdziestym nas Matko na Sybir zeszali*, zbiór autentycznych dziecięcych relacji z sowieckich łagrów w opracowaniu J.T. Grossa i I. Grudzińskiej-Gross (1983).

⁴ I. Sariusz-Skąpska: „Konsekwencje tego przekonania o «inności» świata łagrowego są dwojakie: gdy spojrzeć na nie

Przedwojenne i wojenne spojrzenie Wańkowicza na Rosję

Dokumentalny reportaż *Dzieje rodziny Korzeniowskich* przedstawia losy uchodźców wojennych ze Śląska i Małopolski, którzy udali się do Lwowa we wrześniu 1939 roku. Lwów dawał schronienie przed hitlerowską ekspansją do czasu masowych deportacji ludności polskiej na północne, wschodnie i południowe rubieże sowieckiej Rosji przez NKWD (na przełomie czerwca i lipca 1940 roku). Reporter opowiada historię jednej z tysięcy polskich rodzin, która zginęła z głodu, a także z powodu przymusowej wyniszczającej pracy i chorób na szlaku wygnańczym na Wschodzie. Bohaterowie reportażu Melchiora Wańkowicza znaleźli się wśród 1 miliona 692 tysięcy osób deportowanych (por. Żaroń 1990: 125) w ramach polityki przesiedleńczej rządu sowieckiego w latach 1939-1940. Na zsyłkę przeznaczono z tej liczby 990 tysięcy przesiedleńców (Zamorski, Starzewski 1994: 101). Do czasu podpisania układu wojskowego polsko-sowieckiego 30 lipca 1941 roku, i będącej jedną z jego konsekwencji amnestii dla obywateli polskich, byli oni zmuszani do pracy fizycznej, później pozostawieni własnemu losowi.

Po tematykę związaną z Rosją Wańkowicz sięgnął nie po raz pierwszy. Opisywał ją przed wojną w kilku reportażach. W *Każni Mikołaja II oraz członków rodziny Romanowych* (1925, pod pseudonimem Jerzy Łużyc) opisał skrytobójczy mord na rodzinie carskiej, który uważał za „obrzydlivość [...] równą temu wszystkiemu, co potem zrobili z Rosją i co by zamierzali zrobić z całym światem” (Wańkowicz 1990: 49-50). Kolejne reportaże związane z doświadczeniem bolszewickiej Rosji to *Strzępy epopei* (1923) oraz *Szpital w Cichiniaczach* (1926) – historia pogromu szpitala wojennego, połączona z opisem żerowania przez bolszewików na dobytku i nieboszczykach. Współcześnie posłużyła ona za kanwę scenariusza filmu *Wrota Europy* (1999) w reżyserii Jerzego Wójcika. Bolesnego dla polskiego ziemiaństwa kresowego tematu zetknięcia kultury Zachodu z porewolucyjnym żywiołem dotykały *Szczęśliwe lata* (1934). Znajdziemy w nich opis bezmyślnej dewastacji przez bolszewików rodzinnego majątku Wańkowicza – Kałużyc. Przedwojenne reportaże przedstawiały jego negatywny stosunek najpierw do carskiej, później bolszewickiej Rosji, w której widział dziedzictwo barbarzyńskiej natury Wschodu, objawiające się w skrytobójstwach, zagładzie zastanej kultury i braku poszanowania ludzkiej godności⁵.

Myślowym wyłomem w poglądach Wańkowicza był reportaż z podróży do Związku Radzieckiego w 1933 roku, w którym reporter podjął temat fenomenu porewolucyjnej Rosji Radzieckiej. *Opierzona rewolucja* (1934) była owocem turystycznej wyprawy. Tekst zmierzał do

od strony bohatera, to jego doświadczenie będzie przedstawiane jako «wtajemniczenie» w kolejne kręgi (przestrzeni, czasu, spotkania z Drugim). Natomiast postrzegane jako przedsięwzięcie pisarskie będzie nieustannym «tłumaczeniem» odmiennej rzeczywistości odbiorcom, którzy tego sami nie zaznali” (Sariusz-Skąpska 2002: 33).

⁵ O stosunku Wańkowicza do Rosji pisze Kazimierz Wolny (Wolny-Zmorzyński 1999: 84-100).

oglądu nowego systemu z innej strony i obalenia kultywowanych (według opinii autora także przez niego samego) stereotypów, stanowiących „bagaż każdego Polaka”⁶. Podróże polskich pisarzy i intelektualistów do kraju „prawdziwej równości” stały się modne i możliwe w 1932 roku, po ratyfikacji paktu o nieagresji między Polską a ZSRR⁷. Ich organizacją zajmowało się państwowe przedsiębiorstwo Inturist⁸. W związku z tym w okresie od 1932 do 1937 roku powstało zarówno w Polsce, jak i w Europie wiele literackich, dziennikarskich i reporterskich świadectw opisujących porewolucyjną Rosję⁹.

Opierzona rewolucja wydana równocześnie ze *Szczenięciami latami* była, zdaniem samego Wańkowicza, „bolszewicka, że ha!”¹⁰. W zderzeniu przewrotnej pochwały sowieckiego systemu, zawartej w tym reportażu, z sielską opowieścią o dzieciństwie spędzonym w majątkach na Mińszczyźnie i Kowieńszczyźnie po raz pierwszy objawił się Wańkowiczowski relatywizm. Z punktu widzenia reporterskiej obiektywności próba literackiego przeciwstawienia się stereotypom, bezstronnego zderzenia dwóch przeciwstawnych racji nie była udana. Choć docenić można świadomy literacki zamiar autora, próbę wyjścia poza utarty sposób myślenia kresowego Polaka:

Do napisania *Opierzonej rewolucji*, co na tamte czasy wymagało przeciwstawienia się utartym szymbrom, sklonił mnie niebywale niski poziom pisania o Związku Radzieckim per ponure anegdoty o lochach czerezwyczajki i wypisywanie tanich bzdur. Uważałem, że nie należy zatumaniać prawdy o potężnym kraju, z którym sprzęgło Polskę położenie geopolityczne. (Wańkowicz 1979b: 147)

⁶ „[...] багаż piętnastoletni opowieści z tysiąca i jednej nocy o Czerezwyczajce, socjalizacji kobiet, bezmyślnych inwestycjach, szaleńczych dumpingach, przymusowej pracy, nędzy głodach niewolnictwie, ukrytych celach międzynarodowej mafii” (Wańkowicz 1979: 153).

⁷ Ratyfikowany w Moskwie w dniu 25 lipca 1932 (por. Siedlecki 1989: 24).

⁸ Inturist – inostrannyj turist „to taki rezerwat w S.S.R., w którym może się hodować silnowalutowa burżuazja” – pisze M. Wańkowicz (Wańkowicz 1979: 159).

⁹ Można tu wymienić m.in.: A. Słonimskiego *Moją podróż do Rosji* (1932), Z. Nowakowskiego *W pogoni za formą* (1934), A. Janty-Polczyńskiego *Patrząc na Moskwę* oraz *Wzdłuż i wszerz przez Z.S.R.R.* (1933), S. Cata-Mackiewicza *Mysł w obcęgach. Studia nad psychologią społeczeństwa w Sowietach* (1931), J. „Otmara” Bersona *Nowa Rosja. Na przelomie dwóch piątyletek* (1933), *Minus Moskwa* (1935) i *Kreml na biało* (1936), H. Szoszkies *Rosja Sowiecka w 1936 r.* (1937), M. Lepeckiego *Sybir bez przekleństw. Podróż do miejsc zesłania marszałka Piłsudskiego* (1934) czy *Sowiecki Kaukaz. Podróż do Gruzji, Armenji i Azerbejdżanu* (1935). Wybór międzywojennych tekstów reportaży o tematyce sowieckiej wymienionych w tekście autorów opracował J. Kochanowski (Kochanowski 1994).

¹⁰ Rodzinne reakcje na ten fakt wydawniczy relacjonował następująco: „[...] w trzy miesiące potem omdlały zezwłok jednej z ciotek trzeba było ciągnąć sprzed okna wystawowego księgarni Arcta do wezwanej taksówki. Oto, co ciotunia ujrzała: pół okna na zielono – były tam rozłożone «Szczenięce lata» z okładką z drzewem genealogicznym rodu Wańkowiczów, które to ród, jak wiadomo, z rzymskich się czasów wywodzi i ponoć jest spokrewniony z Matką Boską. Pół zaś okna zawałiły czerwone okładki «Opierzonej rewolucji» z sierpem, młotem i napisami «Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się» w kilkunastu językach. Na między, między tym zielonym i czerwonym polem, rosło wielkie drzewo genealogiczne zrobione przez Daszewskiego z *papier-mâché*, z którego pękata figurka Wańkowicza zdejmowała tarczę heraldyczną Jerzego ożenionego z Sofką Gedyminówną, a zawieszła w jej miejsce pięcioramienną czerwoną gwiazdę bolszewicką” (Wańkowicz 1979a: 7).

W *Opięzonej rewolucji* Wańkowicz opisywał z entuzjazmem gospodarcze zdobycze Związku Radzieckiego, na przykład budowę kanałów Bałtyk-Morze Białe i Moskwa-Wolga, które pozwolą „z Moskwy dostać się drogą wodną w każdy zakątek Rosji” (Wańkowicz 1979: 191) oraz jasne strony rewolucji, jak powszechny dostęp do kultury, którego sztandarowym przejawem była teatralna „łóża «udarników» fabryki X”, zarezerwowana dla przedstawicieli proletariatu (Wańkowicz 1979: 190). Pozytywne podejście do tego tematu nosiło znamiona z jednej strony świadomej prowokacji, z drugiej autorskiej próby odrzucenia własnych pretensji do świata o to, że jest okrutny dla przeszłości i że się zmienia: „Piszę to wszystkim wspak. I rodakom (jurnym szlachciom [...]) i bolszewikom, którym śmierdzi wyraz Rosja i emigrantom rosyjskim, którym śmierdzieć będzie moja książka” (Wańkowicz 1979: 151).

Wańkowicz, dystansując się, używając ironii o obosiecznym ostrzu, skierowanej zarówno przeciw systemowi, jak i zachodnioeuropejskim stereotypom stworzonym przez „zbiorowy mózg człowieka schyłkowej kapitalistycznej epoki” (Wańkowicz 1979: 153), świadomie, ale i bezkrytycznie dawał wiarę ówczesnej sowieckiej propagandzie. Wiele miejsca poświęcił w *Opięzonej rewolucji* człowiekowi sowieckiemu, a także systemowi produkcyjnemu, opartemu na „wielbłądziej normie” (Wańkowicz 1979: 192). Społecznym uwiarygodnieniem systemu komunistycznego byli, wedle jego oceny, tamtejsi ludzie, którzy „patrzają śmiało i uczciwie, nie boją się mówić, nie skarżą się na społeczną niesprawiedliwość, mają dumę proletariuszy” i „jak wszyscy ludzie wzięci na skrzydła wielkich zdarzeń: ujmującą prostotę” (Wańkowicz 1979: 160). Największą zdobyczą rewolucji był, zdaniem Wańkowicza, człowiek sowiecki, który cierpliwie i z godnością znosi biedę w imię wpojonych mu idei:

Jakaż to praca na nadludzka miarę dokonała się w ciągu tych lat piętnastu! Jakże głęboko orać trzeba było, aby dobrać się do rdzenia duszy prostego człowieka w Rosji. [...] niejednokrotnie będę się zatrzymywał, pełen zdumienia, przed najcenniejszą i niezaprzeczalną zdobyczą SSR, jaką jest człowiek. (Wańkowicz 1979: 171, 176)

Uwadze reportera nie umknął podział społeczeństwa na dwie warstwy: jedni – „surowy zakon partyjny, ludzie sterylizowani od otaczającego świata, ograniczeni nędznymi zarobkami maksimum 450 rubli, mieszkaniem o określonych jak dla zwykłego robociarza rozmiarach” (Wańkowicz 1979: 178), drudzy – „zwykli obywatele, szczerze mówiący, że dzikie eksperymenty odbierają ludziom chleb od ust” (Wańkowicz 1979: 178).

Błędem Wańkowicza było to, że owo przeoranie mentalności przez system łatwowiernie uznał za osiągnięcie, nie, jak Stanisław Cat-Mackiewicz czy Antoni Słonimski, za zbrodnię dokonaną na „duszy prostego człowieka”. Wańkowicz pisze:

Nie ma co jeść, nie ma w co się ubrać. Tak żyć to już kres wszystkich sił ludzkich [...] nie zanotowałem ani jednej skargi na to, że «komisarze» tuczą się na ogólnej nędzy, nikt w sposób przekonywający nie stwierdził, że jest coraz gorzej. Głodni i bosi, wynędzniali mają dumne poczucie swojej socjalistycznej ojczyzny. [...] Skoro [kraj – A.M.-Z.] ma za sobą człowieka to sprawa rozwiązana jest pozytywnie. (Wańkowicz 1979: 178)

Prawdziwa równość czy „obezhołowienie”?

Zanim Melchior Wańkowicz dotknął tematu zesłania, obozów, łagrów na terenach ZSRR podczas II wojny światowej, miał w dorobku książkę prosowiecką, w której, jak inni zachodni, postępowi intelektualiści, dawał wyraz niejasnej fascynacji i mieszanej, ale jednak wiary w pierwszy kraj „prawdziwej równości”¹¹. Jego wrażenia z innego świata, oglądanego fragmentarycznie i wybiórczo, są dowodem na to, że cytując sprawozdania Stalina z piątlecki, zaufał propagandzie. W formowaniu, urabianiu, stwarzaniu przez system sowieckiego człowieka, nie dostrzegł granicznego zniewolenia czy „obezhołowienia” – jak później ów proces nazwał. Obezhołowienie (dekapitacja, pozbawienie głowy) stanie się jego diagnozą wpływu „sowieckiej sprawiedliwości” na ludzi, ofiary systemu dopiero w powojennych utworach o tematyce zsyłkowej. W *Opierzonej rewolucji* poprzestał na pobieżnym przyjrzeniu się moskiewskiej ulicy, na której ku jego zdumieniu nie ma prostytutek, żebraków ani nędzarzy, jest tylko „szara ciecz ludzka”, „ubogo ubrana publiczność” (Wańkowicz 1979: 159 i 194). Dziwi, że ten widok był dlań dowodem, że rewolucja „opierzyła się”: „co prawda w ubogie pierze”, jak to określił, ale zmierza w kierunku stabilizacji i uwiarygodnieniu idei nowego człowieka sowieckiego. Wańkowicz, jak wielu innych światowych i polskich pisarzy, reporterów, obserwatorów, przygodnych podróżników do Rosji lat 30., odwiedzał ten kraj, ufając gotowym marksistowskim tezom na jego temat, do których dopasowywał przypadkowo napotkaną rzeczywistość¹². Wańkowiczowska znajomość Kresów, wiedza na temat Rosji i doświadczenie naszej wspólnej historii opisanej

¹¹ O tym zauroczeniu i uprawomocnieniu demokracji w stylu sowieckim przez zachodnich intelektualistów, m.in.: B. Russela, G.B. Shawa, H. Barbusse’a, A. Gide’a czy L. Feuchtwangera pisze Jerzy Kochanowski w artykule *Podróż do innego świata. Polskie reportaże z Rosji Radzieckiej 1922-1936* (Kochanowski 2002: 94).

¹² O tej prawidłowości rządzącej reportażami z sowieckiej Rosji lat 30. pisze J. Kochanowski (Kochanowski 2002: 96).

w *Szczęśliwych latach* paradoksalnie stanowiły przeszkodę w dochodzeniu do prawdy na temat zniewolenia. Jan Gondowicz we wstępie do najnowszego wydania *Opierzanej rewolucji* (wydanie z lat 70. było poddane cenzurze, może nawet autocenzurze) zastanawia się, dlaczego wykształcony prawnik, jakim był Wańkowicz, nie zgłębił sekretów dwudziestowiecznego państwa strachu, pomijając całkowicie pytanie o swobody obywatelskie i wolność człowieka. Jan Gondowicz uważa, że nie dziwiły go społeczne nierówności, bo nie był demokratą¹³. Reporterski ogląd sztucznego, sfabrykowanego świata, „protezy rzeczywistości”, nie przeszkodził mu pozostać entuzjastą ubogiego sukcesu rewolucji, kraju biednych, ale dumnych „dziedzicznych proletariuszy” (Wańkowicz 1979: 163).

Podobny do Wańkowiczowskiego, nawet głębszy, proces uwiedzenia, a później przewartościowywania poglądów na „sowiecką sprawiedliwość” społeczną przeszedł Jerzy Gliksman, autor książki *Tell the West* (1948)/*Powiedz Zachodowi* (1951), który podróż do ojczyzny proletariatu odbył w 1935 roku. W programie wycieczki było zwiedzanie pokazowego łagru dla *bezpamiętnych*¹⁴. Jego uznanie wzbudziły metody wychowawcze: prawo wyboru zajęcia, połączenie nauki z pracą, samorząd obozowy oraz – jak to określa – brak jakiegokolwiek przymusu. Turysty z Zachodu, jak pisze autor, spożywali smaczny i pożywny obiad z *bezpamiętnymi* (Gliksman 1951: 11). Gliksman widział też słynną propagandową sztukę teatralną Nikołaja Pogodina *Arystokraci*, traktującą o sile wychowawczej łagru. O metamorfozie światopoglądowej tego pisarza, późniejszego więźnia sowieckich łagrów, pisze Tadeusz Sucharski w książce *Polskie poszukiwania „innej” Rosji* (Sucharski 2008: 128), analizując nurtujące Gliksmana wątpliwości, które „nie tyle pokazują mechanizm *pierekowki* dusz obcokrajowców, ile raczej ich chęć do poddania się temu «przekuciu». «Czyż to możliwe, aby to, co widziałem na własne oczy mogło być tylko zręczną propagandą, kłamstwem i uludą?» (Sucharski 2008: 125)¹⁵.

Ojczyzna proletariatu w oczach intelektualistów

Wyjazdy turystyczne zachodnich i polskich pisarzy oraz reporterów do ojczyzny proletariatu były skrupulatnie przygotowywane i kontrolowane. Zejście z wyznaczonego szlaku trudne. Zarówno

¹³ „Trudno orzec, w jakiej mierze [...] zdawał sobie sprawę, że ogląda społeczeństwo eksperymentalne. Inaczej mówiąc, sfabrykowane sztucznie, protezę rzeczywistości. Widzi jasno niedogodności korzystania z protezy, lecz uchyla pytanie o kierunek eksperymentu” (Gondowicz 2010: 124).

¹⁴ „[...] *bezpamiętnych* (bezdolnych), dzieci, przeważnie sieroty, które po rewolucji i wojnie domowej tysiącami błąkały się po Rosji. Dzieci te uległy demoralizacji i łączyły się w bandy, które oddawały się pijaństwu, kradły, organizowały napady bandyckie, a nawet morderstwa” (Gliksman 1951: 12). Gliksman pisze, że dzięki właściwym metodom wychowania, sprawiedliwość sowiecka uchroniła wykoślawione dzieci przez stoczeniem się w przepaść zbrodni.

¹⁵ Rozdział poświęcony Jerzemu Gliksmanowi zatytułowany jest słowami jednego z bohaterów jego książki *Nie sądzę Rosji po tym, co widziałem w obozie*.

współczujący ludziom Wańkowicz, jak i zafascynowany sowiecką sprawiedliwością Gliksman wykazują silną potrzebę uwierzenia w cywilizacyjne zdobycze rewolucji, poddania się pieriekowce, nie próbują więc zgłębić mechanizmu państwa „czerwonego terroru”.

Sceptykami w kwestii zdobyczy cywilizacyjnych Sowietów byli inni polscy intelektualiści, na przykład Stanisław Cat-Mackiewicz, autor studium z psychologii społeczeństwa sowieckiego zatytułowanego *Mysł w obcęgach*, będącego owocem podróży do ZSRR w 1931, czy Antoni Słonimski reportersko dokumentujący swą podróż z 1932 roku. Bardzo sceptyczny Słonimski nie widział w sowieckim społeczeństwie ludzi nowej epoki, jego podziwu nie budziły wpajane mu za pomocą terroru poczucie kolektywizmu i ślepa wiara w doktrynę. W reportażu *Moja podróż do Rosji* pisał: „Czy to co odczuwam w Rosji, jest *weltschmerzem* zgniętego inteligenta i mdłego humanisty, czy może wrażeniem człowieka wolnego, patrzącego nie bez poczucia zdrowego humoru na patetyczny kraj wielkich hasel, wielkiego blefu, wielkiego ucisku i wielkiej nędzy?” (Słonimski 2007: 119).

Reportaże z podróży Wańkowicza i Słonimskiego stoją w skrajnej opozycji. To dwa bardzo odmienne spojrzenia na ten sam kraj i społeczeństwo. Wańkowicz, syn powstańca styczniowego skazanego na karę śmierci zamienioną na zsyłkę na Sybir, próbuje odmitologizować Sowietów, pisać o ZSRR bez uprzedzeń i, być może, w ten sposób zmierzyć się w niepodległej Polsce z rodzinnym mitem: „[...] ciekaw byłem Rosji jako czegoś bliskiego, czegoś z czym wielki odłam narodu naszego ma związaną duszę” (Wańkowicz 1979: 150). Sentyment, z którym w *Szczęśliwych latach* opisuje Białoruś – kraj lat dziecińczych, stanowi być może barierę w rozpoznaniu prawdziwej rzeczywistości sowieckiej. Na tę paradoksalną przeszkodę związaną z wychowaniem na Kresach Wschodnich zwraca także uwagę Gondowicz¹⁶.

Moda na pisanie o Związku Radzieckim w tonie pochwały związana była z rosnącą popularnością idei komunistycznej w Polsce, która stała się „jakby przeznaczona, z racji swojego położenia i historii, do stania się jednym z podstawowych przedmiotów komunistycznego eksperymentu” (Kochanowski 2002: 94). Po II wojnie światowej, w pierwszych powojennych wyborach, jedna trzecia Polaków poparła nowy porządek i satelicką wobec ZSRR władzę komunistyczną. Jak zauważają Jacek Kuroń i Jacek Żakowski, autorzy książki *PRL dla początkujących*: „W 1947 nowa władza przegrała wybory, a wyniki sfalszowała, ale trzeba pamiętać,

¹⁶ Gondowicz pisze: „Wielkim i niebezpiecznym dla gospodarzy atutem turystów z Polski była żywa pamięć stosunków w carskiej Rosji – i nie tylko stosunków, ale miejsc, poglądów i twarzy. Ale też w takich, jak wańkowiczowski, przypadkach stanowiło to czynnik deformujący. Tamten zmieciony z powierzchni ziemi nienormalny kraj z Sałykowa-Szczedrina rodem – był krajem jego młodości. Przywoływany bywa – mimo wszystko – z sentymentem. A oto skutek: tak widoczny dla niepokornych Królewaków, lecz oswojony na Kresach surrealizm stosunków społecznych w Rosji całkowicie umyka spojrzeniu Wańkowicza. Tym bardziej umyka jego komunistyczna amplifikacja” (Gondowicz 2010: 124).

że na «dzień dobry» poparła ją duża część [jedna trzecia – A.M.-Z.] społeczeństwa. Nie miała większości, ale miała realne poparcie” (Kuroń, Żakowski 1995: 39).

W poglądy tej części społeczeństwa wpisałyby się prawdopodobnie poglądy polityczne Wańkowicza, gdyby nie fakt, że został czynnym uczestnikiem wrześnie emigracji niepodległościowej. Józef Hieronim Rettinger, w przedwojennej recenzji *Opierzonej rewolucji* zatytułowanej *Nieobliczalny Wańkowicz*, zwraca uwagę na krystalizację poglądów politycznych autora reportażu na Rosję i obecny w nich dualizm:

Mamy dwa światy: jeden, który zawalił się, lecz z któregośmy wyszli, i drugi, zupełnie nowy, którego wpływ na nas volens nolens musi być wielki. I ciekawa dla czytelnika musi być reakcja autora, który kocha tamten świat, ale nim z lekka pogardza, i nie cierpi tego, ale go szanuje. (cyt. za Ziółkowska-Boehm 2010: 476)

Adam Uziembło w recenzji *A syn szlachecki się nie zląkł* chwalił wyzbycie się przez pisarza urazów i stereotypów wobec Rosji¹⁷. Ganił brak analizy systemu, gdyż, jego zdaniem, wśród plotek i anegdot umknął sens zasadniczej kwestii: czy to możliwe, aby „człowiek głodny i bosy miał dumne poczucie socjalistycznej ojczyzny” (cyt. za Ziółkowska-Boehm 2010: 178).

Prawdziwe oblicze sprawiedliwości sowieckiej

Sojusz Rosji z Niemcami, zerwanie paktu o nieagresji z Polską, deportacje Polaków ze wschodnich terenów Rzeczypospolitej, skrytobójczy mord katyński doprowadziły do odkrycia na szeroką, światową skalę prawdziwej wiedzy o systemie „sprawiedliwości sowieckiej”¹⁸, o męczeństwie, ludobójstwie i karze „za winy niepopelnione”¹⁹, które dotknęły półtora miliona Polaków, ale także Żydów, Rosjan i Ukraińców. Dopiero dokumentalne i literackie świadectwa wojennej traumy powodowały przewartościowanie sądów. Świadectwa te sytuowały się na osi – by użyć formuły Niny Taylor – polityki, fizjologii i mistyki narodowej²⁰.

¹⁷ A. Uziembło: „Człowiek, któremu rewolucja bolszewicka odbiera ojcowiznę, a który potrafił się zdobyć w stosunku do Sowietów na takie zrozumienie faktów i ludzi, jakiego nie spotykaliśmy dotąd u innych pisarzy «burżuazyjnych» – budzi zarówno zdumienie i szacunek” (cyt. za Ziółkowska-Boehm 2010: 475).

¹⁸ Terminu używam za K. Zamorskim i S. Starzewskim, autorami książki *Sprawiedliwość sowiecka*, którzy przytaczają w niej definicję sowieckiej sprawiedliwości za jej teoretykiem A.J. Wyszyńskim: „[...] prawo jest niczym innym jak wyrazem polityki partii” (Zamorski, Starzewski 1994: 7).

¹⁹ Sformułowanie zaczerpnięte z tytułu książki Ireny Wasilewskiej o losach dzieci-zesłańców *Za winy niedopelnione* (Rzym 1945).

²⁰ N. Taylor pisze: „Literatura zsyłkowa mieści się na osi polityki (politologia, sowietologia), fizjologii rozkładu ciała

Reportaż *Dzieje rodziny Korzeniewskich* wpisywał się w ten schemat, choć trzeci składnik literatury zsyłkowej – mistycyzm narodowy – został w nim pominięty. Utwór ma charakter prywatnego zwierzenia, jest krótki i oszczędny stylistycznie. Słowna asceza jest tu metodą zmierzenia się z ogromem jednostkowej tragedii. Narracja podporządkowana została osobistemu dokumentowi i relacji świadka, jest skondensowana i skupiona na cierpieniu pojedynczych ofiar, zwłaszcza niewinnych dzieci. Okładka podziemnego wydania *Dziejów rodziny Korzeniewskich* z 1981 opatrzona jest ilustracją – tabliczką nagrobną z napisem *Rodzina KORZENIEWSKICH*. Oddaje ona w pewnym sensie żalobny charakter reportażu, będącego rodzajem epitafium dla bezimiennych ofiar stalinizmu. Mimo że w przebiegu zdarzeń nie pojawia się charakterystyka ludzi systemu, strażników czy oprawców, autorska deklaracja głosi, że dokument ten „trzeba będzie rzucić w twarz temu naiwnemu światu, oklaskującemu na ekranach każde pojawienie się Stalina” (Wańkowicz 1991: 166). Mówienie o naiwności niebezpośrednich świadków historii ujawnia przewartościowanie poglądów Wańkowicza zawartych w *Opierzonej rewolucji*. W *Dziejach rodziny Korzeniewskich* zabiegiem uwiarygodniającym narrację jest włączenie weń obszernych fragmentów autentyku – dzienniczka dwudziestojednoletniej Oli Korzeniewskiej. W dzienniczku ze względu obozową genealogię również „nie ma słowa potępienia. Bo nad wszystkimi ciąży wszechobecna, wszystkowiedząca NKWD” (Wańkowicz 1991: 156).

Korzeniewscy zostali deportowani z trzecią falą zesłańców w lipcu 1940. Ich szlak wiódł ze Lwowa na północny Ural (okolice Swierdłowska), potem na południe do Samarkandy – stolicy Republiki Uzbeckiej, do kolchozu Kara-Kul w okolicach Buchary. Z siedmioosobowej rodziny głód, przymus pracy w skrajnych warunkach oraz próbę powrotu do Polski (po amnestii w 1941 roku) przeżyła tylko siedemnastoletnia wówczas Hanka Korzeniewska. Narracja rozpoczyna się od relacji z rozmowy z bohaterką reportażu w Ognisku Polskiego Czerwonego Krzyża w Teheranie, której fabułę stanowi historia tulaczki i niespełnionych nadziei powrotu do Polski.

Autor reportażu poznał rodzinę Korzeniewskich przed wojną. Wspominając wizytę w domu działacza ziem zachodnich, przywoływał przedwojenny status i realny byt rodziny: anyżowe ciasteczka, zabawne buźki trzech pensjonarek i najmłodszego dziewięcioletniego Jurka (Wańkowicz 1991: 141). Opis czasu przedwojennego stanowi jaskrawy kontrast w stosunku do ich zesłańczych doświadczeń. Korzeniewscy mogli pozostać bezimiennymi ofiarami totalitaryzmu, które bez mogił zostały pochowane na „nie ludzkiej ziemi”, gdyby nie zachowany autentyk, dzienniczek Oli, nazwany przez autora „dzienniczkiem z tamtego świata”. Reportaż będący zapisem relacji Hanka Korzeniewskiej z walki o przeżycie, o uniknięcie śmierci głodowej, o ocalenie, wpisuje się w nurt świadectw pisanych „przeciw zapomnieniu o prawdziwym [często

zartego przez cyngę i mistyki narodowej” (Taylor 1994: 271).

bezimiennym – A.M.-Z.] bohaterze dwudziestego wieku” (Sariusz-Skąpska 2002: 24). Historię rodziny Korzeniewskich, którzy wsiedli do wagonów, „czerwonych skrzyń śmierci”, częściowo dobrowolnie, autor nazywa „szablonową” (Wańkowicz 1991: 142). Zwrócenie uwagi na powtarzalność doświadczenia, schematyczność opowiadania bohaterki, potęguje dramat, który uwydatnia prawdziwość relacji. Wartość reportażu objawia się przede wszystkim w dokumentaryzmie będącym „literackim sposobem wymierzania światu sprawiedliwości” (Burska 1992: 741) i w nietypowej dla Wańkowicza antyliterackości.

Próba opisu masowego doświadczenia wywózek postawiła przed pisarzem konieczność znalezienia innej niż zrosnięta z jego własnym, gawędziarskim, sarmackim stylem formy wypowiedzi literackiej, która przystawałaby do opisywanych zdarzeń. O śmierci na polu chwały Wańkowicz mógł pisać stylem patetycznym i heroicznym, gdyż patos i heroizm zakorzenione są w tradycji prozy wojennej. Dla narracji o śmierci z głodu musiał świadomie zrezygnować ze stylistycznego nadmiaru i wszelkiej ornamentyki. Powstrzymując się od nadbudowania patetyczno-heroizującego sztafażu martyrologii narodowej, obecnego w reportażach wrześnieowych czy *Bitwie o Monte Cassino*, przyjął zasadę narracyjnej wierności relacji świadka, trzymania się realiów, operowania konkretem. Opis drogi zesłania, katorżniczej pracy, psychicznych i fizjologicznych doznań bohaterów związanych z terrorem głodu i przymusowej pracy został podporządkowany doznaniom jednostki, jej sposobowi przeżywania tamtejszej rzeczywistości. Dlatego głód i jego psychiczne konsekwencje stały się jednym z najważniejszych tematów tego reportażu. Masowe doświadczenie świadomego oczekiwania na śmierć głodową powodowało wśród zesłańców różnego rodzaju psychofizyczne zmiany. Dostęp do tych jednostkowych przeżyć zawdzięczamy dziennikowi Oli Korzeniewskiej. Autentyk opatrzony nielicznymi i ascetycznymi komentarzami autora zajmuje jedną czwartą tego zaledwie czterdziestostronicowego reportażu. Daje on czytelnikowi bezpośrednią i bieżącą relację najpierw z dziesięciodniowej podróży „więźniarkami” w lipcowym upale – o jałowej kaszy i skąpych, raz na kilka dni rozdzielanych racjach wody, potem relację z życia w obozie pracy w Swierdłowskiej Oblasti na Uralu, następnie w kolchozach Uzbekistanu. Na Uralu Korzeniewscy pracowali przy robotach ziemnych i drzewnych, w Uzbekistanie na polach bawełny. W pierwszej części reportażu rola narratora ogranicza się do wprowadzenia czytelnika w realia przedstawione w autentyku, który jest głównym źródłem wiedzy o zesłańczych realiach: „Mamy znowu na jutro krwawo zarobione trzy kawałeczki suchego chleba na osobę. Piszę: krwawo, bo – trzeba było największego wysiłku woli, by nie skorzystać z dnia wolnego i nie odpoczywać od rana do nocy” (Wańkowicz 1991: 154). Pierwszy rok przymusowej pracy w obozie bohaterka podsumowuje jako gorszy od najcięższego więzienia: „[...] chleb-woda; woda-chleb i tak w kółko”. „Praca stała się

piekłem, mimo że wydajność nasza spadła do jednej piątej. Głód jest czymś strasznym! Jakże okropne budzi uczucia, jakże wstrętne myśli. Jeśli Bóg pozwoli mi wrócić do świata – będę szukać ludzi głodnych” (Wańkiewicz 1991: 149-150).

Zwycięstwo kulinarnej wyobraźni nad terrorem

Cytowany autentyczny głos młodej kobiety świadomej perspektywy nieubłaganej śmierci głodowej, wybrzmiewa mocniej niż jakiekolwiek oskarżenie rzucone wprost. Jest on także świadectwem obsesji i chorób psychicznych, na które zapadali ludzie sterroryzowani pracą ponad siły i głodem. Bohaterka stosuje masochistyczną terapię, polegającą na zbieraniu wśród zesłańców przepisów kulinarnych. Przedziwne i straszne wrażenie robią marzenia autorki dzienniczka o posybirackim przyjęciu dla towarzyszy wygnania, które planuje urządzać po powrocie do Polski. A oto zapis niewyobrażalnego menu, nawiązującego symboliką do codzienności zesłańca, katorżnika:

Mam zamiar upiec miodownik, według przepisu p. Perły, w wysokim rondlu, następnie polukrować boki na biało, a gdy lukier zastygnie, wymalować na nim niesymetrycznie mnóstwo kreseczek, co będzie improwizowało korę brązową. Wierzch polukruję lukrem kremowym (dodam odrobinę szafranu), co będzie wyobrażało naturalną barwę drzewa w przekroju. Dalej mam zamiar podać ciastka w postaci ciurek [...], piernik w kształcie topora, przy czym barwę stali będzie imitowała czekolada, a toporzysko będzie ciesielskie, oraz wycinane foremką w kształcie pily – ciastka. Na jednym z tortów jako dekorację ustawię sąg drzewa z paleczek marcepanowych – och, na ten temat mogłabym pisać godzinami. (Wańkiewicz 1991: 156)

Jej dzienniczek to zapis rudymenarnych marzeń o domu, gotowaniu, „szafie z białą wyprasowaną bielizną” (Wańkiewicz 1991: 150), które od pewnego momentu stają się obsesją głodującej ciężarnej kobiety, a zbierane przepisy mają być kulinarnym i moralnym zwycięstwem nad głodem, upokorzeniem, zniewoleniem, zwycięstwem nad zdegradowanym przez totalitarny system człowieczeństwem. Głód kompensowany marzeniami stanowił ucieczkę od twardej, niezmiennej rzeczywistości. Duchowe, mentalne ucieczki powodowały wśród więźniów psychiczne zaburzenia, polegające między innymi na zawieszeniu świadomości lub zaniku pamięci. O ucieczce więźniów w rzeczywistość wymagowaną pisali inni autorzy doświadczenia zesłańczego: Józef Czapski we *Wspomnieniach starobielskich* wymienia chorobę polegającą na układaniu nierealnych scenariuszy przyszłych wydarzeń²¹, Gustaw Herling-Grudziński, analizując

²¹ „[...] por. Burszczyński, który potem może najciężej z nas znośił obóz i wpadł w znaną w obozach chorobę, która

własne stany psychiczne podczas głodówki protestacyjnej w obozie, pisał, że człowiek głodny zaczyna odczuwać bardziej dotkliwie niż głód fizyczny – głód wyobraźni:

Wszystko, o czym myśli, układa się w nieprzytomne rojenia o jedzeniu, a dominującym uczuciem staje się paniczny lęk przez obumieraniem i usychaniem ciała. I kto wie, czy możliwość oszukania głodu nie bywa wówczas ważniejsza niż jego zaspokojenie. Nawet śnieg nabiera stałej konsystencji: można go jeść jak kaszę. (Herling-Grudziński 2000: 276)

Doznania te bardzo przypominają obsesję kulinarną autorki dzienniczka, która mimo „choroby wyobraźni” jest osobą jasno i realnie widząca przyszłość swoją i rodziny, zdająca sobie sprawę z nieuniknionej perspektywy – śmierci głodowej: „Nie mogę określić, jak długo będziemy jeszcze chodzili i żyli [...]. Jesteśmy jak te rybki, które łowiłam. Żyjemy jeszcze, mamy nadzieję, że nam ta odrobina wody wystarczy” (Wańkowicz 1991: 151).

Na przełomie sierpnia i września 1941, na wiadomość o tworzeniu się armii polskiej w ZSRR, Polacy, po złożeniu deklaracji, mogą wyjeżdżać na Południe²². Ich status „niewolniczej siły roboczej” zmienia się w status ludzi wolnych, co w niczym nie poprawia kondycji tych, którzy decydują się na wyjazd. Podróż ta dla wielu wygnańców oznaczać będzie zagładę.

Ostatnie zapisy z dzienniczka Oli pochodzące z 22 i 24 października 1941 roku mówią o podróży bez miejsca przeznaczenia²³. Kres podróży, okolice Samarkandy (Republika Uzbecka), nie przyniósł ocalenia. Z wielu miejsc w Rosji, mimo statusu człowieka wolnego, niedawni zesłańcy, więźniowie obozów, nie uciekali, gdyż ucieczka nie dawała żadnych szans na przeżycie. W przypadku Korzeniewskich wolność skazywała ich na łaskę wrogich tubylców²⁴, mieszkanie w lepiance i pracę na polach bawełny (Wańkowicz 1991: 168).

ogarniała niektórych jak nalóg: słuchał i roznosił najbardziej fantastyczne, optymistyczne wieści. Gdyśmy mu starali się dowodzić nierealności tych wieści, obrażał się nieraz i gniewał się jak dziecko” (Czapski 1990: 20).

²² W protokole dodatkowym do układu Sikorski – Majski z 30 lipca 1941 rząd ZSRR zagwarantował amnestię dla obywateli polskich: więźniów politycznych i zesłańców pozbawionych wolności na terenie ZSRR w więzieniach i obozach GUŁagu.

²³ „Wciąż jedziemy... Pierwsze dni jazdy były tragiczne. Nie jedliśmy przez pierwsze dwa dni niczego. Rozpacz zaglądała nam do serc. Pociąg pomykał jak błyskawica przez stepy, a co gorsza – przez stacje. Od dwu dni zaczynamy łapać to kawał przesłonego sera owczego, to przedrogie mięso wielbłądzie, a najczęściej kawony. Choruję okropnie na nerki. Wstrząsy wagonu są niewypowiedzianą męką. Czasami wyję z bólu” (Wańkowicz 1991: 164-165).

²⁴ „Gdy zaświtało – wylonił się niski, mokry brzeg, pokryty nieznanymi krzewami. Poczeli wychodzić na brzeg – nikt nie bronil [...]. Na wozach siedziały dzikusy, którym ledwo widać było oczy spod ogromnych czap futrzanych; jedna czapa robiona była ze skóry całego barana. Dzikusy nie umiały mówić po rosyjsku; wskazywali gestami, aby ładować rzeczy na arby [wózki – A.M.-Z.], że to niedaleko, że to zaledwie trzy kilometry. Resztki poczucia praw osobistych tłukły się w ludziach: przecież nigdy w ogóle nie mieli wyroków, ani zsyłki administracyjnej jak tylu innych Polaków, a od czasu umowy z rządem byli obywatelami alianckiego państwa. Chcieli wiedzieć, gdzie są wysyłani?” (Wańkowicz 1991: 168).

Na wieść o amnestii Polaków wyruszyli z powrotem w stronę Samarkandy, w górę rzeki Amu-Darii, do następnego przystanku golgoty – łagru *Woroszyłow* pod Kara-Kul w Oblasti Bucharńskiej. Narrator reportażu podsumowuje ich tułaczkę: „Może znowu będą jechać miesiąc, może dwa... Może czerwonemu caratowi zabrakło akurat niewolniczego mięsa w tundrze pod kręgiem polarnym?

Biedni, bezwolni ludzie...” (Wańkowicz 1991: 171).

Niewolnictwo, niemoc, zniszczenie

Wańkowiczowskie określenie zesłańców mianem „niewolniczego mięsa” wskazuje na najbardziej gorzką ironię losu Polaków w Rosji w 1941 i 1942 roku: pozorną wolność i bezsensowną pracę niedającą środków do życia: „Praca była tego rodzaju, że całymi tygodniami nosiło się nosidlami – po dwie osoby – ziemię z jednego końca pola w drugi. Hanka nie umie objaśniać, po co to było potrzebne. Świadczy to tylko o tym, jak daleko w dusze ludzkie zapuściło korzenie niewolnictwo” (Wańkowicz 1991: 172).

Druga część reportażu, *Opowiadanie Hanki*, poświęcona jest szczegółowemu opisowi nasilającego się terroru głodu oraz rozpaczliwym próbom przetrwania: „[...] tragedia uralaska miała tu się powtórzyć w silniejszym jeszcze stopniu” (Wańkowicz 1991: 172). Reportaż Wańkowicza to przede wszystkim opis zagłady, śmiertelnej agonii kolejnych członków rodziny, której towarzyszy narastająca niemoc. Najmocniejszą z tragicznych scen jest opis próby samobójczej brzemienną Oli: „[...] na łóżku leży – kościotrup; w fałdach zwisającej skóry ostro rysują się sterczące kości. [...] Odcięto ją i odratowano. Dziecko wyszło martwe, a spuchlizna opadła” (Wańkowicz 1991: 177). W relacji uderza nieadekwatność słowa „odratowano”. Kolejne rozpaczliwe próby poszukiwania przez bohaterkę reportażu ratunku dla rodziny zderzone zostają z okrutną prawdą, że pomoc dla zesłańców z Polski przebija się o wiele wolniej niż nieuchronnie nadchodząca śmierć. Do Kara-Kul nadeszła (notuje narrator) akurat wtedy, gdy w „szpitalu wieszala się opuchła z głodu położnica” (Wańkowicz 1991: 179). Ocalenie, które przyszło najpierw dla żołnierzy i młodzieży mogło objąć Hanke. Bohaterka reportażu targana poczuciem obowiązku wobec bliskich (ich opuszczenie równałoby się wyrokowi śmierci) nie przyjęła pracy w biurze poselskim w Bucharze. Reporter pisze: „[...] odmawiając spełniała największą ofiarę swego dziewiętnastoletniego życia”. W przypadku Korzeniewskich wyścig pomocy z czasem i tak

zostanie przegrany. Ostatnie zdanie reportażu stanowi rodzaj epitafium: „Takie były dzieje wymordowanej rodziny Korzeniewskich” (Wańkowicz 1991: 187).

W pierwszej części reportażu oglądamy rzeczywistość rozgorzałymi głodowymi rojeniami oczami Oli, autorki dzienniczka²⁵. Druga część, *Opowiadanie Hanki*, to ascetyczna i rzeczowa relacja dająca świadectwo prawdzie i mająca przywrócić godność zmarłym i sobie. Poprzez opowiedzenie tragicznej historii do końca – postawić krzyż na nieistniejących grobach. Opowiedzenie reporterowi historii rodziny, która „umarła w Rosji”, stało się, podobnie jak działo się to w przypadku świadomych pisarzy, „aktem odzyskania człowieczej tożsamości” (Krawczyńska, Wołowicz 2000: 13). Narrator dostrzega, że Hanka zaczyna opowiadać „twardo i nieufnie” (Wańkowicz 1991: 142), boi się, że jej historia może stać się sensacją „łaskoczącą współczucie” (Wańkowicz 1991: 142), stara się nie przebijać „ze swoim cierpieniem pośród tylu cierpień” (Wańkowicz 1991: 142). Jej opowieść, świadectwo pogodzenia się z zesłańczymi realiami, uznanie ich za normę, reporter nazywa zaszczepieniem niewolnictwa, „zamierzonym efektem zsyłek i obozów pracy, wywołanym torturą głodu, katorżniczą pracą i brakiem solidarności między ludźmi”²⁶. Pozbawiona wszystkiego bezwolna ludzka masa miała wyzbyć się wszelkich pragnień, nawet godnie przeżytego powszedniego dnia.

W *Opowiadaniu Hanki* w trzecioosobową narrację reportera wpisana zostaje relacja bohaterki reportażu, świadka wydarzeń. Krótki okres czasu dzielący bohaterkę od tragedii, którą przeżyła, uniemożliwia wytworzenie dystansu, nadbudowanie wątpliwości, które później nurtowały odbiorców literatury GULagu, głównie na Zachodzie. A podstawową wątpliwość stanowiło dla ówczesnych czytelników pytanie, czy to, co się zdarzyło, zdarzyło się naprawdę czy jest iluzją stworzoną przez wyobraźnię bohaterów. Rzeczywistość zesłańczą, obozową, łagrową Nina Taylor nazywa nie jak Gustaw Herling-Grudziński „innym światem”, ale „światem na opak”, światem „pozornego istnienia”, światem „o więcej niż wątpliwym statusie ontologicznym, gdzie wszystko równe jest negacji i niszczeniu, w którym rządzą prawa śmierci, gdzie białe nazywa się czarnym”, a wreszcie „antyświatem – sprzecznym z naturą i samym sobą” (Taylor 1994: 275). Być może właśnie z absurdalności rządzących nim praw wynikała łatwość w negowaniu jego istnienia. Zagadnienie relatywizacji absurdalnego kraju śmierci i ludzkiego w nim doświadczenia podnosiła także Izabella Sariusz-Skąpska, zadając pytanie, czy da się w nieustannym podkreślaniu dystansu wobec tamtejszej rzeczywistości nie zgubić prawdziwego

²⁵ Narrator podsumowuje: „Wiedziałem już – że z tych marzeń nie spełniło się nic. Że zmarnowały się zbierane przepisy kuchenne. [...] nie stały się one zaczątkiem sześciopokojowego własnego słonecznego domku” (Wańkowicz 1991: 165).

²⁶ Zwracali na ten temat uwagę pisarze i historycy literatury, m.in. J. Gliksman, który pisał: „Sowieckie łagry są w rzeczywistości instytucjami, w których stosuje się zwykle niewolnictwo. W tych warunkach wszelki wysiłek ludzki skierowany jest wyłącznie na walkę o przetrwanie. Praca ponad siły nie tylko nie jest w stanie podnieść jednostkę moralnie, ale wprost przeciwnie zmienia ją w ogłuszone, nieszczęsne, zamęczone zwierzę” (Gliksman 1948: 46).

bólu i prawdziwej śmierci milionów osób, prawdziwego głodu i wyniszczającej pracy, prawdziwego zła²⁷. Wańkowiczowi niewątpliwie się to udało.

Powojenne recenzje reportażu Wańkowicza podkreślały wartość „relacji prawdy” oraz umiejętność przekazania „czystej relacji, która wywołuje wzruszenie”. Jan Bielatowicz pisał: „Gdy się czyta *Rodzinę Korzeniowskich* oczekuje się chciwie w jej treści jakiegoś szczegółu jasnego, jakiejś chwili ulgi, choćby przelotnego promienia. Tymczasem zło i okrucieństwo wali się jako niepowstrzymana lawina” (cyt. za Ziółkowska-Boehm 2010: 669).

Na umiejętność wywołania maksymalnej reakcji odbiorcy za pomocą stylistycznie ascetycznego opowiadania wskazywał Jan Olechowski: „[...] wywołuje ono w nas świeży, głęboki dreszcz zgrozy, dreszcz najgłębszego wzruszenia. [...] Żadne komentarze osobiste nie zmacają strumienia tej tragicznej opowieści. Zniknął gdzieś tak dobrze znany styl. Pozostał tylko czysty strumień ludzkiego cierpienia” (cyt. za Ziółkowska-Boehm 2010: 669).

Efekt, o którym piszą recenzenci, osiągnięty został poprzez empatyczną wierność relacji świadka oraz umiejętne włączenie obszernych fragmentów autentyku w strumień reportażowej narracji. Wańkowicz „zespolił się z przeżyciami bohaterów tak jakby niemal wszystko przeżył” – pisze Kazimierz Wolny (Wolny-Zmorzyński 1991). Na tym polega dokumentalna i literacka wartość reportażu. Reporter zrobił wiele włącznie z zachowaniem wiarygodności przekazu, by nie przekroczyć granicy między świadectwem a milczeniem o rzeczach, które są nieprzekazywalne. Ten walor autentyzmu i bezstronności reportażu zauważył największy polski pisarz doświadczenia sowieckiego, Gustaw Herling-Grudziński:

„Dzieje rodziny Korzeniowskich” odtworzył człowiek, który w czasie tej wojny w Rosji nie był. Ale – widać to od razu – wysłuchał opowiadania Hanka Korzeniowskiej z tą wewnętrzną czułością pisarza, który pozwala zrozumieć każde niezbyt ostrożne słowo, każde urwane zdanie, każdy wstydlivy ruch ręki, przelotny grymas twarzy – jeśli się chce uczestniczyć ex post. Wańkowicz opowiedział w swojej książeczce tylko tyle, ile mogłaby opowiedzieć także i Hanka Korzeniowska, gdyby była pisarką. [...] tam, gdzie zabrakło mu słów na ukazanie całego ogromu rozpacz i męstwa pierwszej dziewczęcej miłości, zduszonej brutalnie przez nędzę i niewolę, postąpił najuczciwiej: przytoczył własny pamiętnik Oli, strzępy przeżyć, które wzruszają silniej niż niejedna powieściowa kreacja. Mógł to naprawdę zrobić tylko pisarz, który jak Wańkowicz potrafił słuchać, widzieć i czuć to, co usłyszał. (cyt. za Ziółkowska-Boehm 2010: 668)

²⁷ I. Sariusz-Skąpska pisze: „[...] w rzeczywistości post-komunistycznej jesteśmy skłonni coraz więcej rzeczy brać w nawias, jakby «tamto» wydarzyło się tylko w naszej czy bohaterów książek wyobraźni” (Sariusz-Skąpska 2002: 20).

*

Talent reporterski Wańkowicza i znajomość Rosji sowieckiej doprowadziła do stworzenia przez niego tekstu, który wszedł do kanonu literatury zsyłkowej i wypełnił misję „powiedzenia Zachodowi” prawdy o ludobójstwie. *Dzieje rodziny Korzeniewskich* w porę ujawniły wiedzę o sowieckim systemie zniewolenia, będącą dla Polaków cennym świadectwem, a dla czytelników na Zachodzie być może „dość niewiarygodną” opowieścią. Reportaż przetłumaczony na trzy języki obce: angielski *Golgotha Road* (Nowy Jork 1944) oraz włoski i francuski (1947), trafił do czytelników w najważniejszym momencie, co stanowiło akt odwagi ze strony jego *autora*: „Nie chęć poznania człowieka, ale obowiązek obrony zagrożonej osobowości ludzkiej osłania powstanie i rozwój tego «użytecznego» typu pisarstwa” – pisał Gustaw Herling-Grudziński (cyt. za Ziółkowska-Boehm 2010: 668)²⁸.

Aprobatywnie dla kraju „prawdziwej równości” relacje z podróży do sowieckiej Rosji, stworzone przez pisarzy w latach 20. i 30., wśród których sztandarowym okazała się *Opierzona rewolucja* Wańkowicza, wpisały się w nurt kwestionowania stalinizmu jako systemu niewolnictwa i zagłady wielu narodów. Zbigniew Brzeziński pisał, że wśród intelektualistów zachodnich, którzy odwiedzili porewolucyjną Rosję, „panowała opinia, że «demokracja» w stylu sowieckim jest równie, jeśli nie bardziej prawomocna jak demokracja zachodnia. Totalitaryzm Stalina był rzadko choćby dostrzegany, a co dopiero potępiany” (cyt. za Kochanowski 2002: 94). W komunistycznej Polsce omawiane zjawisko interpretowano także w sposób sprzeczny z historycznymi ustaleniami. Prawda musiała się długo i mozolnie przebijać. Przetłumaczony na kilka języków zachodnich reportaż Wańkowicza *Dzieje rodziny Korzeniewskich* w odpowiednim historycznym momencie przedstawił dokumentalny obraz sowieckiego państwa śmierci i stał się rodzajem odkupienia literackiej winy. Wańkowicz nie był jedynym, który przejrzał na oczy. Żydowski socjalista Gliksman, więzień sowieckich łagrów, wyznawał w powojennej angielskiej rozszerzonej wersji książki *Tell the West*, że „z bólem musiał myśleć o tym, co tu zostało zrobione w imię socjalizmu” (tłum., cyt. za Sucharski 2008: 344). Nie ma dziś wielkiego znaczenia, czy ktoś doktrynę marksistowską uważał za zwietrzałą czy idealną, jej wpływ na losy świata był dramatyczny, a historyczne konsekwencje urzeczywistnienia w Rosji i Europie Wschodniej zatrważające. Syntetycznie konsekwencje tego faktu przedstawił Antoni Libera w książce *Godot i jego cień*, wspominając swoją pierwszą w życiu podróż poza granicę żelaznej kurtyny do Szwecji

²⁸ G. Herling-Grudziński: „O dziejach rodziny Korzeniewskich można by zapewne napisać kiedyś dużą powieść. Czujne sumienie pisarza każe jednak już teraz, naprędce rzucić światu nieobeschly jeszcze z krwi, potu i łez dokument w chwili, gdy na nowo czerwone pociągi uwożą na wygnaćczą Północ oszczędzone przez pięć lat wojny tysiące rodzin Korzeniewskich” (cyt. za Ziółkowska-Boehm 2010: 668).

w 1970 roku. Zobaczył wówczas w swojej komunistycznej ojczyźnie kraj sprzedany za święty spokój Zachodu:

To, co się stało i trwa, to monstrualne oszustwo. Pod szyldem idei postępu, wziętej z zachodniej utopii, dokonano gruntownej metodycznej modyfikacji tyranii, przekształcając ją w nową, po stokroć potworniejszą, a światu przedstawiono tę krwawą reanimację jako akt wyzwolenia, poczęty właśnie z ducha oświeconej Europy. I na tę mistyfikację Zachód ochoczo przystał. Z początku dał się nabrać, a kiedy w końcu pojął, na czym to wszystko polega i że mu to zagraża, poświęcił pół Europy, rzucając na pożarcie kraje środkowo-europejskie. (Libera 2009: 103)

W przypadku Wańkowicza powtórne podjęcie tematu sowieckiego w reportażu zsyłkowym było podyktowane na pewno koniecznością chwili, ale także moralną koniecznością zapisania świadectwa o zdarzeniach zadających kłam wizji utrwalonej na kartach *Opierzanej rewolucji*.

Wątpliwości dotyczące doświadczenia niewyobrażalnego drażyły także Wańkowicza, autora reportażu, który „cywilizacji śmierci” osobiście nie doświadczył. Bariera poznawcza kazała mu analizować wpływ doświadczenia sowieckiego na mentalność Hanki Korzeniewskiej, którą charakteryzuje jako wierzącą, patriotkę, zakorzenioną w kulturze Zachodu. Reporter dziwi się, że bohaterka nie przejawia żadnego buntu przeciw niewolniczemu systemowi, który ostatecznie sam nazywa obezwładniającym: „Relacja jej jest ponura jak wschodni kismet, czasami po prostu zdaje się, że za rzecz naturalną uważa fakt, że człowiek nie ma żadnych praw. To jest w jej matowym toku opowiadania najstraszniejsze” (Wańkowicz 1991: 166).

SUMMARY

Melchior Wańkowicz in reportages on Russia

Melchior Wańkowicz in reportages on Russia is about two non-fiction reportages about Russia: one written before the Second World War called *Opierzona rewolucja* and the other written during the war called *Dzieje rodziny Korzeniewskich*. There are two different, ambivalent views on communist system. The first one seems to be apologetic and appreciative for this, in writer's opinion, successful country and its people after communist revolution. *Dzieje rodziny Korzeniewskich* written in 1942, edited in English in New York in 1945 was one of the world's first non-fiction

reportages which gives a report from Russian communist crime on Polish society exiled on northern and southern parts of Russia during the Second World War.

KEYWORDS

Non-fiction, war literature, Second World War

BIBLIOGRAPHY

- Burska Lidia. 1992. Obozowa literatura. W: Brodzka Alina et al., red. Słownik literatury polskiej XX wieku, 740-746. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 1992.
- Czapski Józef. 1990. Wspomnienia starobielskie. W: Na nieludzkiej ziemi, 9-43. Warszawa: Czytelnik.
- Danielewicz-Zielińska Maria. 1999. Polacy w Rosji. Literatura zsyłkowa. W: Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939-1989, 87-99. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Gliksman Jerzy. 1948. Tell the West. New York: National Committee for a Free Europe.
- Gliksman Jerzy. 1951. Powiedz Zachodowi. Wspomnienia autora z okresu niewoli w obozie pracy przymusowej w Związku Sowieckich Socjalistycznych Republik. New York: National Committee for a Free Europe.
- Gondowicz Jan. 2010. Wstęp. W: Wańkowicz Melchior. W kościołach Meksyku; Opierzona rewolucja; Na tropach Smętka, 123-125. Warszawa: Prószyński Media.
- Herling-Grudziński Gustaw. 2000. Inny świat. Zapiski sowieckie. Warszawa: Porozumienie Wydawców. Czytelnik.
- Kochanowski Jerzy. 1994. Spojrzenie na Rosję. Warszawska Oficyna Wydawnicza „Gryf”.
- Kochanowski Jerzy. 2002. Podróż do innego świata. Polskie reportaże z Rosji Radzieckiej 1922-1936, 92-112. W: Magdziak-Miszewska Agnieszka, Zuchniak Monika, Kowal Paweł, red. Polacy i Rosjanie. 100 kluczowych pojęć. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Krawczyńska Dorota, Wołowicz Grzegorz. 2000. Fazy i sposoby pisania o Zagładzie w literaturze polskiej, 11-27. W: Brodzka-Wald Alina, Krawczyńska Dorota, Leociak Jacek, red. Literatura polska wobec Zagłady. Praca zbiorowa. Warszawa: Żydowski Instytut Historyczny. Instytut Naukowo-Badawczy.
- Kuroń Jacek, Żakowski Jacek. 1995. PRL dla początkujących. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Leociak Jacek. 1997. Tekst wobec Zagłady. (O relacjach z getta warszawskiego). Wrocław: Leopoldinum.

- Libera Antoni. 2009. *Godot i jego cień*. Kraków: Znak.
- Sariusz-Skąpska Izabella. 2002. *Polscy świadkowie GUŁagu. Literatura łagrowa 1939-1989*. Kraków: Universitas.
- Siedlecki Julian. 1989. *Losy Polaków w ZSRR w latach 1936-1986*. Wrocław: Agencja Wydawnicza Solidarności Walczącej.
- Słonimski Antoni. 2007. *Moja podróż do Rosji*. Łomianki: Literackie Towarzystwo Wydawnicze.
- Sucharski Tadeusz. 2008. *Polskie poszukiwania „innej” Rosji. O nurcie rosyjskim w literaturze Drugiej Emigracji*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Taylor Nina. 1994. Proza zsyłkowa, 261-289. W: *Garliński Józef, Jagodziński Zdzisław, Olejniczak Józef, Opacki Ireneusz, Pytasz Marek, red. Literatura emigracyjna 1939-1989*. T. 1. Katowice: Śląsk.
- Wańkiewicz Melchior. 1979. *Opierzona rewolucja*. W: *Czerwień i amarant*, 145-197. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wańkiewicz Melchior. 1979a. *Od autora (przedmowa do wydania w 1958 r.)*. W: *Czerwień i amarant*, 7-12. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wańkiewicz Melchior. 1979b. *Od autora*. W: *Czerwień i amarant*, 147-148. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wańkiewicz Melchior. 1990. *Każń Mikołaja II oraz członków rodziny Romanowych*. Gdańsk: Oficyna Wydawnicza „Gryf”.
- Wańkiewicz Melchior. 1991. *Dzieje rodziny Korzeniewskich*. W: *Klub Trzeciego Miejsca; Kundlizm; Dzieje rodziny Korzeniewskich*, 139-187. Warszawa: Wydawnictwo Polonia.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz. 1991. *Sztuka reportażu wojennego Melchiora Wańkiewicza*. Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz. 1999. *Wańkiewicz wobec Rosji*. W: *Wokół twórczości Melchiora Wańkiewicza. W stronę dziennikarstwa, socjologii, polityki oraz krytyki literackiej*, 84-100. Kraków: Uniwersytet Jagielloński; Kielce: Tarcza.
- Zamorski Kazimierz, Starzewski Stanisław. 1994. *Sprawiedliwość sowiecka*. Warszawa: Wydawnictwo ALFA.
- Ziółkowska-Boehm Aleksandra. 2010. *Posłowie*. W: *Wańkiewicz Melchior. W kościołach Meksyku; Opierzona rewolucja; Na tropach Smętka*, 471-484. Warszawa: Prószyński Media.
- Żaroń Piotr. 1990. *Ludność polska w Związku Radzieckim w czasie II wojny światowej*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

STUDIA

ŚLADAMI POLSKIEJ MOWY.

OBRAZ TOŻSAMOŚCI MAZURÓW W *NA TROPACH SMĘTKA* MELCHIORA WAŃKOWICZA

MAGDALENA KISIELEWSKA

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

Melchior Wańkowicz uważał, iż reportaż powinien odpowiadać aktualnemu zamówieniu społecznemu, toteż jego teksty poruszały kwestie nurtujące współobywateli, istotne na tle aktualnej sytuacji kraju. Książka *Na tropach Smętka* nie stanowiła wyjątku od tych założeń. Impulsami do stworzenia tekstu na temat ludności polskiej na terenie Prus Wschodnich były wynik plebiscytu przeprowadzonego na Warmii, Mazurach i Powiślu w 1920 roku oraz doniesienia o prześladowaniach działaczy polskich w tym rejonie. W wyniku plebiscytu do Polski przyłączono jedynie osiem wsi, trzy na Mazurach i pięć na Powiślu. Melchior Wańkowicz zwracał też uwagę na inną konsekwencję referendum, mianowicie na emigrację dziewięciu tysięcy działaczy polskich w obawie przed represjami. Według jego opinii plebiscyt był „straszliwą klęską polskość na tych terenach” (Wańkowicz 1988: 188).

Kluczowe miejsce w utworze zajmują fragmenty traktujące o organizacji i przebiegu głosowania, demaskujące realia tamtego okresu oraz określające przyczyny rezultatu negatywnego dla Polski. Autor nie ograniczał się jednak do zdobycia informacji na temat okoliczności wydarzeń sprzed kilkunastu lat, lecz opisywał zastaną sytuację społeczną. Tworzył ciągi przyczynowo-skutkowe, próbując zarysować diagnozę współczesnego i przyszłego losu Mazurów.

Należy zauważyć, iż tereny Warmii, Mazur i Powiśla opisywane przez Melchiora Wańkowicza stanowiły szczególnie obszar pogranicza językowo-etnicznego. Miłoslawa Borzyszkowska-Szewczyk zwraca uwagę, że jest to przestrzeń, która „znajduje się pod wpływem dwóch lub więcej grup etnicznych wraz ze wszystkimi skutkami tego stanu rzeczy, tj. wymianą kulturową, współzyciem i antagonizmami między nacjami” (Borzyszkowska-Szewczyk 2009: 26). Reporter dostrzegał przejawy procesów przenikania elementów różnych tradycji do obyczajowości mazurskiej. Zauważał nie tylko wpływy niemieckie, ale też litewskie, na co był szczególnie wrażliwy, gdyż większość dzieciństwa spędził na Litwie i tam się wychowywał. Specyfika etniczna pogranicza kształtuje się „na skutek nawarstwiających się fali osadnictwa o zróżnicowanym stopniu zasięgu przestrzennego, odmiennym charakterze i zmieniającej się intensywności” (Borzyszkowska-Szewczyk 2009: 26). Zawile procesy społeczno-polityczne ukształtowały różnorodne podejście do własnej narodowości i kultury Mazurów, co stało się przedmiotem obserwacji i dociekań reportera.

Pisarz przywiązywał dużą wagę do języka jako jednego z elementów konstytuujących świadomość przynależności do danej nacji. Przytoczmy za Robertem Trabą definicję: „tożsamość kulturowa to określenie odnoszące się do samoidentyfikacji jednostki, grupy czy narodu poprzez system wartości, zdolności i zwyczajów ukształtowanych (wyuczonych) w procesie przemian kulturowych” (Traba 2003: 86-87). Niewątpliwie język stanowi element kultury, jaki ulega metamorfozie wraz z przekształceniami pozycji społeczeństwa. Co więcej, jest płaszczyzną, która gromadzi i obrazuje procesy oddziałujące na tradycję narodową. Przykładowo, etymologia słów może nieść ze sobą informację o wpływach międzykulturowych. Ponadto uzus językowy oraz stosunek do rodzimej mowy Mazurów kształtował się w wyjątkowych okolicznościach, to jest pod obcym zwierzchnictwem. Jak pisze Robert Traba: „w warunkach braku własnego państwa jednym z warunków tworzenia narodu jest, wspomniana już, samomodernizacja. [...] Proces ten przebiega na trzech płaszczyznach: językowej, kulturowej i gospodarczej” (Traba 2003: 101). W sytuacji zdominowania przez władzę dwóch ostatnich wymienionych obszarów, polem dla ewentualnego rozwoju organizacji wspólnotowej, a tym samym tożsamości zbiorowej był język.

Jak się okaże w dalszych rozważaniach, stanowił on sferę także w znacznej mierze ograniczoną, sprowadzającą się głównie do prywatnie używanej mowy.

W trakcie podróży po Mazurach Melchior Wańkowicz poszukiwał śladów polskości utrwalonych w mowie regionu. Na początku wędrowki pisał: „dotychczas nie słyszeliśmy polskiej mowy, choć już trzeci dzień jesteśmy w Prusach Wschodnich. Pupy – to wielka wieś, licząca 1000 mieszkańców, tutaj więc wreszcie zetkniemy się z Mazurami” (Wańkowicz 1988: 46). Z tego krótkiego fragmentu można wnioskować, iż reporter liczył na spotkanie z reprezentantami tej grupy etnicznej i nawiązanie z nimi relacji między innymi na poziomie wspólnego języka rodzimego. Znaczące jest, że właśnie na wsi spodziewał się usłyszeć polską mowę, gdyż opozycja miasto-wieś będzie pojawiała się w toku całej narracji wielokrotnie.

Można stwierdzić, iż zaplecze językowe reportera stawiało go w szczególnej sytuacji. Wyniesiony z lat dziecińczych język litewski stanowił podłoże do zbudowania więzi emocjonalnej z bohaterami reportażu. Wprowadzając czytelnika w tematykę swojej wyprawy, autor pisał:

[...] jako najdawniejsza warstwa językowa płynie gdzieś tam ciemną smugą ode dna tej mazurszczyzny spuścizna Prusaków, wymarłego plemienia. Żyje po nich w mazurskiej mowie jałowiec jako kadyk, jodla jako jeglija, [...] i kiedy uprzytomniłem sobie, że jodla [...] nazywa się po litewsku *egle*, a jałowiec *kadagys*, [...] od razu znajdowałem kontakt z tą ziemią. (Wańkowicz 1988: 35)

W etymologii przywołanych wyrazów pisarz widzi wspólnotę historyczną Litwinów i Mazurów. Tezę tę popiera fakt przynależności języków pruskiego i litewskiego do jednej grupy języków bałtyckich. Wańkowicz zwraca uwagę na ładunek emocjonalny i wartość sentymentalną, jakie mają dla niego powyższe słowa. Uczucia wynikają ze wspomnień odbiorcy, doświadczeń kojarzonych nie tylko z desygнатem, ale też z brzmieniem wyrażenia. Wynika z tego, iż warstwa dźwiękowa odgrywa istotne znaczenie w kontakcie reportera z innym językiem.

Co więcej, autor podkreśla, że wrażenia, które wywołują wymienione wyrazy, mają charakter jednostkowy i subiektywny, gdyż wiążą się z jego biografią. Uogólniając to Wańkowiczowskie doświadczenie, warto zauważyć, że na odbiór komunikatu językowego wpływają preferencje i predyspozycje adresata. Stosując do opisu tego zjawiska terminologię Romana Ingardena, można stwierdzić, iż sens, istota słowa (nie tylko na płaszczyźnie semantyki, ale też brzmienia) jest czymś, co przydarza się w akcie konkretyzacji (Ingarden 2006: 43-72). Ma więc charakter akcydentalny, jednostkowy i konstytuuje się we współdziałaniu odbiorcy, w tym wypadku słuchacza.

Jednak fragment ten nie tylko obrazuje indywidualizm Wańkowicza w jego sposobie doświadczania języka. Istotniejsze wydaje się poczucie wspólnoty budowane właśnie na poziomie mowy. Według Michaiła Bachtina forma opisu, nazywania świata, czyli językowy obraz świata, jest odzwierciedleniem sposobu doświadczania rzeczywistości, stanowi światopogląd utrwalony w języku (Bachtin 2006: 171-184). Wobec czego mowa, na którą zwracał uwagę reporter i jakiej przyznawał wielką wagę, tworzy podłoże dla zbudowania wspólnoty międzyludzkiej na wielu płaszczyznach. Poczucie więzi z Mazurami i odbieranie zamieszkiwanych przez nich terenów jako swojskich, autor podsumuje tymi słowami: „i tak oto, wzięwszy Prusy Wschodnie z północy i z południa, powiedzieliśmy sobie, żeśmy się spotkali w Ojczyźnie” (Wańkowicz 1988: 35).

Należy mieć na uwadze, iż wyprawę Melchiora Wańkowicza poprzedzała rzetelna praca źródłowa. Sam autor podaje obszerną bibliografię, na podstawie której przygotował się do podróży. W swoją relację reporterską wplata liczne cytaty i poglądy zaczerpnięte z rozmaitych źródeł historycznych zarówno literatury pięknej, jak również naukowej, by następnie skonfrontować je z własnym doświadczeniem. Korzysta zarówno z polskich, jak i niemieckich opracowań, odwołuje się również do lokalnych, mazurskich przekazów i twórczości regionalnej. Wobec tego jego wyobrażenia dotyczące tożsamości i języka Mazurów były oparte na solidnych podstawach historiograficznych i etnograficznych. Warto więc, analizując doświadczenie reportera, uświadomić sobie, jakie czynniki ugruntowały położenie Mazurów w Prusach Wschodnich.

Przemiany kondycji tej ludności opisał między innymi Andrzej Wakar we *Wstępie do Szkieł* Wojciecha Kętrzyńskiego (Wakar 1984: V-XXIV). Kontakt społeczności zamieszkujących tereny Pojezierza Mazurskiego i Rzeczypospolitej począwszy od przełomu XVI i XVII wieku stopniowo stawał się coraz bardziej utrudniony ze względu na zmiany polityczno-religijne. Wyludnione tereny Mazur zamieszkiwali koloniści niemieccy i Polacy przesiedleni z Mazowsza. Ludność na tych terenach przyjęła w XVI wieku wiarę ewangelicką. Nie stanowiło to jednak wówczas problemu w kontaktach z Rzeczypospolitą, gdyż w tym okresie reformacja miała w kraju wielu zwolenników. Trudności przyniósł natomiast ruch kontrreformacyjny na przełomie wieków XVI i XVII, który doprowadził do przyjęcia przez większość mieszkańców Polski obrządku rzymskokatolickiego. Wytworzyła się wówczas bariera religijna przeciwstawiająca sobie ewangelickie Prusy i katolicką Rzeczypospolitą. Kolejną przeszkodę stanowiła granica polityczna, gdy w połowie XVII wieku na mocy traktatów welawsko-bydgoskich (1657 rok) zniesiono lenno pruskie i Polska utraciła wpływy w tym kraju (Wakar 1984: VII).

Mimo iż na Mazurach powstawały wciąż dzieła w języku polskim, zostały one odizolowane od literatury rozwijającej się współcześnie w Rzeczypospolitej. Wobec tego czerpano

z dziedzictwa epok wcześniejszych, głównie z okresu odrodzenia. Ważną wówczas publikacją okazał się *Kancjonał pruski* (1741 rok) zawierający utwory poetów mazurskich, teksty sparafrazowane z języka niemieckiego oraz twórczość polskich pisarzy, przede wszystkim Jana Kochanowskiego. Książka ta na równi z *Biblią* kształtowała mowę Mazurów aż do czasów dwudziestolecia międzywojennego. W związku z tym aktualna twórczość, z którą zetknął się Melchior Wańkowicz w czasie swojej podróży, została uformowana na fundamencie języka staropolskiego. Był to jeden z kierunków, w jakim podążały zmiany kultury mazurskiej.

Drugi nurt jej rozwoju wynikał z germanizacji. Rozdzielić przy tym trzeba jej formę przedzaborową (XVIII wiek) i różnorodne działania zmierzające do zniemczenia Mazurów w wieku XIX i na początku XX. W fazie pierwszej częstym działaniem było świadome niemczenie nazwisk przez szlachtę z zachowaniem tendencji do nadawania słowiańskich imion. Również język polski nie wyszedł z użycia, jednak uległ dewaluacji i służył do porozumiewania się ze służbą. W ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku znaczną przewagę uzyskał język niemiecki faworyzowany zarówno w szkołach, kościele, jak też w domach, utożsamiany z przynależnością do warstwy wykształconej. Rozwój społeczny i kulturalny wiązał się więc nierozzerwalnie z porzuceniem mowy ojczystej jako niższej. Równoległe lud mazurski wciąż posługiwał się polszczyzną, jednak pojawiało się w niej coraz więcej germanizmów (Wakar 1984: V-XXIV).

Sytuację Mazurów w Prusach w drugiej połowie XIX wieku udokumentował Wojciech Kętrzyński w *Szkicach Prus Wschodnich* (1876 rok). Charakteryzując specyfikę Królewca, pisał:

[...] wędrując po ulicach królewieckich, [...] dziwnym ci się wyda, że podczas gdy ucho wszędzie tylko słyszy odgłos mowy niemieckiej, oko twe ciągle spotyka się z polskimi nazwiskami na szyldach kupieckich i innych, [...] [zaś – M. K.] na Starym Mieście [znajduje się ulica – M. K.] *Polonische Schulstrasse* nazwana, choć o szkole polskiej, której owa ulica nazwisko swe zawdzięcza, dziś nikt już nic nie wie. (Kętrzyński 1984: 52-53)

Autor spostrzegł więc przejawy polskości w zachowanych nazwach własnych. Jednocześnie w przytoczonej obserwacji zobrazował skalę germanizacji, jaka dokonała się na tym obszarze. Obecna niegdyś kultura polska została zepchnięta na margines, pozostały tylko niezrozumiałe ślady jej dawnej bytności („dzisiaj nikt już nic nie wie”). Wojciech Kętrzyński zasygnalizował też psychiczne podłoże skutecznej, powszechnej asymilacji ludności, obserwując zachowanie przebywających w Królewcu Mazurów służących w wojsku, którzy „tak byli zastraszeni, że gdy ich zagadnąłeś po polsku, bojąc się podstępny, odpowiadali ci po niemiecku” (Kętrzyński 1984: 63). Historyk stwierdzał jednak, iż część wiedzy o Polsce i kulturze narodowej zachowała się w pieśniach ludowych doskonale znanych ludności wiejskiej. Można zauważyć, iż

doświadczenia Wojciecha Kętrzyńskiego w dużej mierze stały się także udziałem Melchiora Wańkowicza. Autor *Na tropach Smetka* również natknął się na przejawy procesów opisanych ponad pół wieku wcześniej – germanizację, lęk przed posługiwaniem się językiem polskim, czy wreszcie jego trwanie w twórczości ludowej.

Pierwsze spotkanie reportera z polszczyzną na Mazurach wywołało w nim negatywne emocje. Zasłyszana w karczmie prowadzonej przez Niemca mieszanina mowy polsko-niemieckiej oraz używanie licznych wulgaryzmów zachwiało oczekiwaniami reportera (Wańkowicz 1988: 49). Dla opisu spotkanej ludności autor użył zaczerpniętego z języka niemieckiego określenia *mischfolk* – mieszanina ludowa. Oddaje ono pierwsze, pejoratywne wrażenie i odwołuje się do przekonania panującego w społeczeństwie niemieckim, iż Mazurzy są grupą niejednorodną, nieokreśloną, nienależącą w pełni do żadnego z dwóch narodów. O swoich oczekiwaniach autor barwnie pisze:

[...] w marzeniach naszych o tym kraju, o którym wieczorami tyle czytaliśmy, miała przyjść do nas mowa polska, mowa zatrzymana w rozwoju, mowa jak przecięcie flory przedpotopowej w kopalniach bursztynu – mowa dźwięczna, dostojna, starych kancjonałów mazurskich, którą posługiwali się Gizewiusz i Mrongowiusz, i Murzynowski, i którą obecnie pisze Kajka. (Wańkowicz 1988: 49)

Wyraźnie nasuwa się skojarzenie z fragmentami przywołanego wcześniej *Wstępu* Andrzeja Makara traktującym o tym nurcie literatury mazurskiej, który wyrósł na podłożu *Kancjonału pruskiego* i *Biblii*. Jak już wiemy, jest to tylko jeden z kierunków rozwoju języka Mazurów.

Rzeczywistość ta była znana Wańkowiczowi. Pierwsze rozdziały książki stanowiące wstęp do właściwego opisu podróży kreślą zarówno kierunek przemian poglądowych autora w trakcie doświadczenia bezpośredniego kontaktu z krajem i ludnością, jak też świadomość, z którą rozpoczynał wyprawę. Dokumentują szerokie spectrum przygotowań bibliograficznych. Historia i statystyka to kluczowe dziedziny budujące nie tylko zaplecze intelektualne reportera, ale też wiedzę czytelnika. Dzięki nim odbiorca reportaży może wykreować obraz, jaki funkcjonował w przekonaniach Polaków na temat Prus Wschodnich w dwudziestolecie międzywojennym. Melchior Wańkowicz czerpał wiedzę zarówno od uznanych w tamtym okresie badaczy polskich takich jak Józef Feldman, Wojciech Kętrzyński czy Stanisław Srokowski, ale też z niemieckich źródeł. Przy czym w przypadku drugiej grupy uwzględnił jej wpływowych przedstawicieli jak Adolf Bötticher, Erich Mischke czy Karl Kasiske lub uczonych regionalnych takich jak Carl Fisher, Max Worgitzki, Hermann Gollub (Traba 2010: 188). Znamiennym jest jednak, iż pisarz od razu konfrontuje przywoływane informacje z własnym doświadczeniem. Na przykład podając

statystyki ludności posługującej się językiem polskim, zderza je ze znanymi mu zapożyczeniami zarówno polskimi w języku niemieckim, jak też niemieckimi w mowie polskiej.

Ze zjawiskiem przenikania się obu języków zetknął się już na początku swojej podróży. O napotkanych mazurskich dzieciach napisze:

Dzieciaki z zapalem „pomagały” nam składać „Kuwakę” [nazwa kajaka – M. K.], przecież rozmawiały z nami tylko po niemiecku, mimo że słyszały, że mówię z córką po polsku. Widać było jednak, że rozumieją wszystko, a w zapale składania raz po raz popełniały takie „polonizmy”, jak np. *weg mit den Paluchen*. (Wańkowicz 1988: 51)

Fragment ten obrazuje efekty mechanizmów germanizacyjnych. Porusza kwestie nieufności wobec osób posługujących się mową polską, hańbiącą i zwalczaną w szkole, jak też nieświadome łączenie dwóch znanych języków i tworzenie na tej podstawie neologizmów. W opisie tym dzieci zaangażowane w składanie kajaka i zaaferowane nowym doświadczeniem nie kontrolują własnych zachowań i przez nieuważę używają spolszczonych zwrotów. Sygnalizuje to, iż niechęć do mówienia w języku polskim jest wynikiem przymusowych działań niemieckiej oświaty i prawdopodobnie nie została wyniesiona z domu. Osłabienie poczucia indywidualnej tożsamości odbywa się także przez propagandę. Dobrze uwidacznia to wypowiedź nauczyciela miejscowej szkoły, który twierdzi, iż dzieci mazurskie doskonale znają język niemiecki z domu. Melchior Wańkowicz przeciwstawia temu artykuł opublikowany w niemieckiej gazecie informujący, że połowa uczniów mówi tylko po mazursku (Wańkowicz 1988: 52). Jedną z metod jest więc ukrywanie przejawów polskości w społeczeństwie. Poczucie osamotnienia, brak wspólnoty językowej oraz strach sprzyjały budzeniu niechęci wobec polszczyzny.

Wojciech Kętrzyński opisywał zjawisko dewaluacji języka polskiego, uznanie go za niższy, nieadekwatny do poważnej rozmowy z ludźmi wykształconymi czy na wysokim stanowisku, a właściwy w kontaktach ze służbą. To dziewiętnastowieczne stanowisko miało swój oddźwięk również w dwudziestoleciu międzywojennym. Melchior Wańkowicz zauważa: „jeśli się jedzie autem, to o ile waszemu szoferowi będą odpowiadać po polsku z całą gotowością, o tyle «panu» nie odpowiedzą po polsku, uważając, że albo ich podchodzi, albo się z nich natrząsa” (Wańkowicz 1988: 66). Obecność języka niemieckiego jako oficjalnego w szkole, kościele sprawiła, że był on symbolem wykształcenia, wyższości, wreszcie władzy i jako pożądanym wypierał regionalną mowę w komunikacji międzyludzkiej. We fragmencie tym mamy do czynienia po raz kolejny z obawą przed używaniem języka mazurskiego, wynikającą z prześladowań ludności posługującej się nim.

Kolejnym zabiegiem propagandowym w procesie germanizacji było zaszczepienie przekonania, iż mowa Mazurów nie ma powiązań z polszczyzną. To wyobrażenie powstało w oparciu o język, którym posługiwali się urzędnicy i niemieccy tłumacze sądowi, wprowadzając w nim liczne aberracje i przekonując, iż to jest właśnie prawdziwa polszczyzna. „Najzabawniejsze, że Niemcy są przekonani, iż ten *volapük* [sztuczny język – M.K.] straszliwej polsko-niemieckiej mieszaniny to jest właśnie język polski” (Wańkiewicz 1988: 54). To prowadzi do absurdalnych sytuacji, jak wówczas, gdy rdzenny Polak z Pomorza nie zdał egzaminu na tłumacza sądowego, gdyż według egzaminatora pochodzącego z Mazur nie umiał posługiwać się poprawną mową polską.

Nieświadomość własnej przynależności do wspólnoty używającej języka polskiego cechuje Mazura spotkanego przez reportera w karczmie. Melchior Wańkiewicz opisuje to w ten sposób:

Jest jak ów pan Jourdain, który nagle dowiedział się, że mówi prozą. Świadomość, że on [...] jest krew z krwi wolnego narodu, który tuż przez granicę ma swój rząd i swoje wojsko, [...] że oto dosyć tę granicę przekroczyć, a będzie mówił językiem pełnoprawnym. [...] Skłębione uczucia nie mogą sobie znaleźć ujścia w słowach. Patrzy rozjaśnionymi oczami i powtarza: „toć jo rozumiem”, jakby obmacywał jakiś cenny, a nie ogarnięty jeszcze całkowitą świadomością dar. (Wańkiewicz 1988: 53)

Pisarz stosuje zabieg intertekstualny, porównując swego rozmówcę do bohatera komedii Moliera *Mieszczanin szlachcicem*. Przywołuje postać pana Jourdain, który nie wiedział, iż mowę potoczną można określić mianem prozy. W Molierowskiej komedii charakterów stanowił on figurę ośmieszającą brak wykształcenia i bezmyślność. Nie wydaje się jednak, aby to odwołanie w tekście Melchiora Wańkiewicza miało na celu kompromitację Mazura czy nobilitację reportera. Samo zastosowanie mowy pozornie zależnej, sygnalizuje próbę wejścia w sytuację rozmówcy, zrozumienia go. Oddaje świadomość i uczucia towarzyszące przywołanej sytuacji. Narracja charakteryzuje empatyczną postawę pisarza. Choć taki sposób opisu przeżyć wewnętrznych stanowi projekcję poglądów autora na bohatera. Zrozumienie czy wręcz usprawiedliwienie braku wiedzy Mazurów na temat własnych korzeni pojawia się w późniejszych partiach reportażu. Autor zamieszcza fragmenty, w których obarcza władze niemieckie winą za nieświadomość, naiwność i zaściankowość ludności mazurskiej, szczególnie mieszkańców wsi.

Charakteryzując w przywołanym fragmencie Mazura, pisarz w celu oddania wewnętrznych przeżyć spotkanej osoby stosuje, oprócz mowy pozornie zależnej, opis jej zachowania i fizjonomii. Trzeci zabieg natomiast, jakim jest użycie mowy niezależnej, nie tylko zawiera informacje o bohaterze, ale także przybliży czytelnikowi doświadczenie, które stało się udziałem

Melchiora Wańkowicza. Odbiorca może sam zweryfikować podobieństwo języka postaci do polskiej mowy. Robert Traba stwierdza, iż reportaż *Na tropach Smętka* zawdzięcza swój sukces czytelniczy właśnie „plastycznej narracji bazującej na autentyczności ustnego przekazu napotykanym bohaterów. Ich postacie, losy, biografie opowiedane z zachowaniem tak bliskiego językowi polskiemu dialektu mazurskiego są do dzisiaj jednym z najcenniejszych świadectw tamtego czasu” (Traba 2010: 189).

Zetknięcie dwóch rejestrów językowych odbijało się również w toponimii Prus Wschodnich. Dla efektywnego zgermanizowania tych terenów istotne było wprowadzenie niemieckiego nazewnictwa w administracji państwowej. Stąd wynikało przekształcanie nazw miejscowości. W związku z tym, iż poczta i urzędy były instytucjami podległymi władzy, list zaadresowany po polsku nie był dostarczany adresatowi, lecz zwracany nadawcy. Jednak, jak zauważył pisarz:

Do „scublów” jeziorowych i do uklei nie ustanowione jeszcze adresy. I teraz więc, jak przed wiekami, mówimy, [...] że gdybyśmy przejechali Przejmę, miejsce największe jeziora, i minęli przylądek Kapuśniak, to ryby dobrze się biorą w miejscu Baldy, tam gdzie kąt jeziora. (Wańkowicz 1988: 137)

Jak obrazuje powyższy fragment, w świadomości ludności funkcjonowała wciąż toponimia polska. Choć Mazurzy musieli posługiwać się oficjalnie niemiecką, to myśleli nadal w ojczystym języku. Znaną, oswojoną i bliską sobie przestrzeń określali pierwotnym nazewnictwem przekazywanym od pokoleń. Istotną kwestią był też fakt, że istniały jeszcze nieliczne obszary, których nie dosięgły procesy germanizacyjne. Połów ryb stanowił zajęcie wiejskiej ludności, głównie polskiej, zaś turyści niemieccy poruszali się głównymi szlakami turystycznymi. Mniej znane zakątki sieci rzecznych i jeziornych Warmii i Mazur nie stanowiły zatem przedmiotu zainteresowania rządzących.

Wzajemne wpływy odzwierciedlało również przekształcanie nazwisk mieszkańców. W okresie dwudziestolecia międzywojennego występowało przede wszystkim niemieczenie nazwisk polskich ze względu na represyjną politykę władz wobec Polaków. Jednak reporter dostrzegł też znacznie bardziej złożone procesy i opisał je następująco:

W Królewcu widziałem sztyld Johann von Schulzowsky – w którym, jak w przecięciu geologicznym, ujrzałem aż trzy nawarstwienia. Ongi jakiś Schultz za czasów może krzyżackich przywędrował, przyhołubił się, zapewne w okresie lenna, do majestatu Rzeczypospolitej, otrzymał nawet indygenat, a kiedy inne wiatry powiały, zatrzymał *von*, ale zniemczył pisownię. (Wańkowicz 1988: 37)

Ten jednostkowy przykład posłużył do zobrazowania skomplikowanych zależności międzykulturowych, które miały swoje odzwierciedlenie w warstwie językowej. Co prawda etymologiczny wywód stanowił tylko domysł Wańkowicza, nie mniej sam przebieg transformacji nazwy rodowej wydawał się dosyć prawdopodobny. Ewidentnie w kształcie przywołanego nazwiska były obecne ingerencje zarówno polszczyzny, jak też niemczyzny.

Istotny w warstwie leksykalnej reportażu jest nie tylko język postaci, ale również narracji. Zwroty regionalne nie występują wyłącznie w wypowiedziach bohaterów, lecz są także swobodnie stosowane przez narratora w opisach podróży: „kiedy psiejaki (koguty) po ciemku jeszcze [...] zaczęły ozywać słońce” (Wańkowicz 1988: 64) czy „muchory (komary) całymi rojami nas cięły” (Wańkowicz 1988: 64). Tłumaczenie zapisane w nawiasie prawdopodobnie ma charakter poznawczy. Zabieg ten skierowany jest do polskiego odbiorcy. Czytelnik dowiaduje się, jakie polskie określenia odpowiadają słowom mazurskim. Można też zauważyć, iż przywołane wyrazy zbliżone są do polszczyzny, co zresztą nie dziwi współczesnego odbiorcy, świadomego, że mazurski jest polskim dialektem. Jednak w okresie międzywojnia być może ten chwyt literacki miał na celu zobrazowanie bliskości Polaków i Mazurów na płaszczyźnie językowej.

Sam Wańkowicz tę metodę relacji opisywał następująco: „niech to, co złapał mój notes podróżny, rośnie w tej książce tak swobodnie, jak w opowiadaniach, które słyszałem” (Wańkowicz 1988: 35). Sposób narracji jest więc odzwierciedleniem doświadczenia reportera. Należy też zwrócić uwagę, iż autor fascynował się lingwistyką i chętnie tworzył neologizmy czy stosował zapożyczenia, które lepiej niż słowa z zasobu leksykalnego polszczyzny oddawały sens bądź uczucia, jakie chciał wyrazić. Być może urozmaicenie *Na tropach Smętka* pod względem językowym miało uwrażliwić czytelnika także na przyjemność, którą daje używanie niekonwencjonalnych „nowych” słów pochodzących z innego rejestru językowego, jak też neologizmów.

*

Jak można wywnioskować z dotychczasowych rozważań, Melchior Wańkowicz zwracał uwagę w swoim reportażu na młode pokolenie i dzieci, gdyż właśnie na podstawie analizy ich zachowania i postawy wywodził przypuszczenia dotyczące przyszłości opisywanych ziem. Dlatego istotną rolę przywiązywał do oświaty, która kształtowała światopogląd i nastawienie młodych do własnej tożsamości. Reporter pisał: „jeśli dla życia politycznego narodu jego zewnętrznym symbolem i jego warunkiem najistotniejszym jest niezawisłość, to dla życia duchowego i kulturalnego – szkoła” (Wańkowicz 1988: 199).

Edukacja szkolna była dla pisarza najważniejszym przejawem życia narodowego ze względu na swój instytucjonalny charakter. To edukacja związana była z mechanizmami formowania myśli i uczuć dzieci i młodzieży. Tezę tę potwierdza Robert Traba, pisząc, iż już w połowie XIX wieku „język polski zniknął ze szkolnictwa bądź stał się przedmiotem nadobowiązkowym. Wiejska społeczność polska albo zamykała się we własnej, narodowej i religijnej tradycji (kult Matki Bożej w Gietrzwałdzie), albo włączała się w bogaty nurt życia niemieckich organizacji społecznych i gospodarczych” (Traba 2003: 14).

Autor stwierdzał też, iż oświata stanowiła trudny do substytucji organ społeczny. O ile prasę może zastąpić przekaz ustny bądź nabożeństwa, które da się przeprowadzić pod przydrożną figurą czy w domu, o tyle szkoła nie ma analogii w żadnej innej instytucji życia społecznego. Przez obowiązujące w niej zasady, rygor i wartości „stwarza – jak pisał Wańkowicz – świat, któremu pozostajemy wierni” (Wańkowicz 1988: 199) i wpływa na ludzką mentalność, gdyż dziecko jest bardzo podatne na oddziaływanie zewnętrznych autorytetów. Dlatego, jak skonstatował Wańkowicz, to właśnie szkolnictwo było obszarem zagorzalej walki w sytuacji wynaradawiania.

Reporter zauważał, iż oświata w Prusach Wschodnich już od okresu zaborów była instytucją germanizowaną, której działalność miała na celu tłumienie przejawów polskości i represjonowanie polskich dzieci. Autor stwierdzał, iż najtrudniejsze wyzwanie dla ludności mazurskiej stanowiły codzienne, powszechne, nieustanne prześladowania ze strony niemieckiej, które przez swą powszedniość przytłaczały i nadwyreżowały żywioł polski. Dla poświadczenia własnych spostrzeżeń, pisarz przytoczył dokument, obrazujący opisywany proces:

Leży oto przede mną skarga jednego z Warmiaków, wyliczająca 32 wypadki napastowania jego dzieci, chodzących do szkoły polskiej, przez uczniów szkoły niemieckiej w tej samej wiosce. I to zaledwie na przestrzeni 2 miesięcy. Niby to nic, ot, różne wyzwiska i polajanki w rodzaju np. *Pollacken drapacken*, „Wy diabły Poloki?”, *Pollacken drapcken mit Besen und Hacken*. Czasem propaganda za szkołą niemiecką w formie groźby: „Jak pójdzietka do szkoły, to was zabiję!”, lub kulturalnie: „Te wszy polskie trzeba by upiec”. (Wańkowicz 1988: 201)

W przywołanym cytacie znów przejawia się skłonność pisarza do systematyzacji. Sposoby szykanowania polskich dzieci podzielił na podgrupy, każdej przypisując jakiś przykład. Podał dokładne cyfry dla zobrazowania nasilenia opisywanego zjawiska. W celu uwiarygodnienia relacji reporter zastosował mowę niezależną, nie tłumacząc niemieckich zwrotów. Cały fragment został utrzymany w ironicznym tonie, by odzwierciedlić stosunek władzy do przytaczanych faktów.

Reporter zaprezentował czytelnikowi obraz codziennego życia ludności, który jego zdaniem najlepiej odzwierciedla jej kondycję.

Innym zjawiskiem obecnym w systemie oświaty Prus Wschodnich był aparat przymusu i przekupstwa, przekonujący Mazurów do wyboru szkoły niemieckiej dla dzieci. Przykład tych zabiegów stanowiła historia robotnika Jakuba Małaszewskiego (por. Wańkowicz 1988: 202-203). Zaoferowano mu 50 marek i zaprzestanie represji gospodarczych, jeżeli przepisze dzieci do placówki kierowanej przez władze, na co bohater przystał. W namowie brali udział również rodzina i sąsiedzi, a wszystko odbyło się w trakcie kameralnego spotkania suto zakrapianego alkoholem, wobec czego Małaszewski nie pamiętał treści dokumentów, które podpisał.

Reporter zaznacza, iż próby utrzymania polskiej szkoły wymagały od ludności odwagi i poświęcenia. Jak w przypadku mieszkańca Woryt, który zaoferował małżeństwo wdowie z dziewięciorgiem dzieci, jeżeli zapisze je do polskiej szkoły, by w ogóle taka placówka mogła powstać. Pisarz podkreślił, iż sytuacja na Mazurach była szczególnie trudna. Zestawił statystyki regionów, gdzie na Powiślu mówiło się o dziewięciu szkołach polskich liczących sto pięćdziesięcioro sześćdziesięcioro dzieci, na Warmii trzynastu z dwustu trzynaścioro uczniów, zaś na Mazurach nie było ani jednej takiej placówki.

Kwestia polskiej szkoły na tym terenie stanowiła wobec tego przedmiot sporu i niosła ze sobą ofiary. Autor przywołał historię nauczyciela Lanca, który przybył ze Śląska Cieszyńskiego. Miał on doświadczenie w pracy w warunkach germanizacyjnych, jednak nie udało mu się przełamać barier stawianych na każdym kroku przez władze. Przede wszystkim działał aparat budowania antagonizmu wśród społeczeństwa. Przez utrudnienia gospodarcze i zastraszanie próbowano doprowadzić do upadku przedsięwzięcia Lanca. W wyniku tych działań szesnaścioro dzieci, które w ogóle zostały zapisane, zrezygnowało jeszcze przed rozpoczęciem zajęć.

Mechanizm ten reporter opisał w następujący sposób:

Po kilku dniach znalazł się śmiałek. Był nim niejaki Maciej, ojciec dwojga dzieci w wieku szkolnym. Przysłał je Lancowi. Ale wtedy władze szkolne przypomniały sobie jego podanie sprzed kilku miesięcy o przedterminowe zwolnienie syna od obowiązku szkolnego. Po kilku miesiącach lekceważącego milczenia z nagłym pośpiechem załatwiono sprawę przychylnie. Lancowi została tylko dziewczyna. Na domiar złego był to typ niedorozwinięty. (Wańkowicz 1988: 210)

Fragment obrazuje, jak władza wpływała na decyzje mieszkańców, ingerowała w życie i szukała rozwiązań popartych przepisami prawnymi. Pisarz podkreślał hipokryzję niemieckich zwierzchników. Jedyna uczennica polskiej szkoły na Mazurach była upośledzona umysłowo, co

stanowiło pretekst do drwin i bagatelizowania jakiegokolwiek wartości takiej placówki oświatowej. Melchior Wańkowicz zauważył jednak inną stronę tej sytuacji:

Przez rok codziennie duka Lanc ze swoją uczennicą lekcje. I trwa. Choćby tam nie wiem co. Jest jednak szkoła na Mazurach Pruskich!

Szkoła!...Pokój w chacie Lumowej, w którym trawi godziny i dni, i miesiące na wbijaniu wiedzy w głowę jednej półnormalnej dziewczyny.

A właśnie, że szkoła. Bo czemuż to coraz większy niepokój, coraz większe zniecierpliwienie ogarnia Niemców? (Wańkowicz 1988: 210)

Widać tu emocjonalny stosunek pisarza wobec szkoły jako patriotycznego symbolu polskiej działalności i trwania kultury. Jednak idealizujące stanowisko zostało połączone z odtworzeniem trudnych realiów pracy nauczyciela. Tym bardziej umacniało to heroiczną sylwetkę Lanca jako bohatera narodowego. Co więcej, reporter zauważył, iż ważność samego istnienia struktury, którą można nazwać szkołą polską, dostrzegają również niemieckie władze. Efektem tego było zaostrzenie działań represyjnych wobec pedagoga – ciągle procesy o podburzanie miejscowej ludności czy też ataki fizyczne ze strony społeczności. Autor podkreślał nieugiętą postawę nauczyciela, zaznaczając, iż w jego korespondencji nie pojawiła się wzmianka o zwątpieniu w słuszność swojej misji, którą przypłacił życiem.

Zginął w niejasnych okolicznościach. Oficjalnie stwierdzono śmierć naturalną, prawdopodobnie chorobę płuc, jednak co do dokładnej przyczyny lekarze nie byli zgodni. Dociekania samego reportera wskazały, że mogło to być otrucie, skrzętnie ukrywane przez instytucje rządowe. Pisarz, jak w przypadku pozostałych bohaterów reportażu, interesował się losem pozostawionej rodziny i osób, na których życie miała wpływ działalność charakteryzowanej przez niego postaci. Według ustaleń autora, ojciec jedynej uczennicy Lanca zabrał ją ze szkoły tuż przed śmiercią nauczyciela, gdyż otrzymał za to rekompensatę finansową, natomiast z samą dziewczyną Wańkowicz nie mógł się nawet porozumieć. Losy bohatera zostały w reportażu podsumowane następująco:

I kiedy wracam ku domostwu Lumowej, myślę, że tej oto kretynce i interesom tego zbója poświęcił życie „zielony chłopak”, i że trwał, nim go nie zabrała śmierć i widać to trwanie nie było takie beznadziejne ani bez sensu, bo po Mazurach szeroko wieść szła, że na Łęgu już jest jedna szkoła polska, że tylko od nieustępliwej woli ludzkiej jest zależne mieć taką szkołę polską i w innej wsi. (Wańkowicz 1988: 217-218)

Chociaż działalność Lanca nie przyniosła zakładanych przez niego skutków, to jednak pisarz nobilitował ofiarę nauczyciela, gdyż obudziła ona świadomość narodową w pasywnej dotąd ludności mazurskiej. Śmierć pedagoga stała się symbolem walki o tożsamość, zachęcała do aktywnej postawy i oporu przeciw zaborcy. Historia bohatera stanowiła apel, który odbił się echem w regionie i niósł nadzieję.

Jednak Melchior Wańkowicz bacznie, czasem także sceptycznie, przyglądał się sytuacji i opisywał różne, przeciwstawne pierwiastki składające się na obraz realiów oświaty i młodzieży w Prusach Wschodnich. Nawet jeżeli polskie szkolnictwo mogłoby w ogóle zacząć egzystować na tych terenach, to aparat represyjny był o wiele bardziej złożony.

Jeżeli dzieci uczęszczały do niemieckiej szkoły, rodzice dla bezpieczeństwa nie rozmawiali z nimi po polsku i nie uczyli ich tej mowy, aby nie miały problemów i nie były szykanowane. Choć Wańkowicz zauważył, iż po ukończeniu edukacji młodzież była jeszcze zdolna do repolonizacji, świadomość tego miały również organy władzy i wprowadzały mechanizmy kierujące życiem jednostki również na późniejszych etapach. Reporter, obserwując postawę rządzących, a także rodziców i dzieci oraz analizując obserwowane mechanizmy germanizacji, nie wahał się przedstawić własnych, negatywnych przekonań, dotyczących dalszych losów ziem zamieszkanymi przez Polaków. Ujawniał niepokój i troskę o rodaków wywiedzione z własnego doświadczenia. Być może próbował w ten sposób wpłynąć na uczucia odbiorcy i wywołać jego reakcję. Zwłaszcza iż celem reportera była między innymi chęć zainteresowania Polaków losem Mazurów oraz próba zmiany biernej postawy Rzeczypospolitej wobec ludności Prus Wschodnich.

*

Również religijność spotkanej ludności stała się tematem rozważań Melchiora Wańkowicza, gdyż na tej płaszczyźnie także przejawiały się konsekwencje wieloletniej osmozy kulturowej w Prusach Wschodnich. Odrębność tradycji mazurskiej zaznaczała się ponadto w warstwie lokalnych wierzeń, szczególnie ludności wiejskiej. Reporter nie tylko rozmawiał z ludźmi o wyznawanej wierze, ale też obserwował i uczestniczył w obrządkach, by jak najlepiej przyjrzeć się praktykom religijnym. W analizie obserwowanych zjawisk odwoływał się do historii. Sięgał aż do pierwotnej kultury pruskiej, zauważając ciągłość prymarnych przekonań.

Pod wpływem uroku mazurskiego krajobrazu reporter stwierdził: „czyż można się dziwić, że nawracanie tego kraju szło opornie, skoro Bogu chrześcijańskiemu nie przeciwstawiano bożków, jeno słońce, księżyc i gwiazdy, gromy i ptactwo, zwierzęta czworonożne – dzieła tegoż wielkiego jedyne Boga” (Wańkowicz 1988: 60). Przebywając w przestrzeni, którą zamieszkiwali

Prusacy, pisarz stawiał się w ich sytuacji. Próbował odtworzyć mentalność ówczesnej ludności. Analizując fakt historyczny, jakim był długotrwały i żmudny proces chrystianizacji tych terenów, starał się również zrekonstruować towarzyszącą mu aurę. Wczuwał się i odtwarzał punkt widzenia członków opisywanego społeczeństwa, usiłował zrozumieć jego sposób myślenia, co bliskie jest postawie antropologa pracującego w zgodzie z nurtem relatywizmu kulturowego.

Autor przywoływał wciąż żywe przejawy pierwotnych wierzeń, do których należały wiara w krasnoludki czy boginki leśne. Przytaczał przesady ugruntowane na tej tradycji, na przykład dotyczące losów dziecka: „lud [...] ma kult ptaków przelotnych: gdy one ciągną – odstawiane od piersi dziecko będzie miało szczęśliwą ścieżkę miłosną; dziecko w czasie przelotu odstawiane zapomina szybko o piersi” (Wańkowicz 1988: 60). W tym fragmencie reporter najpierw odwołał się do ogólnego wierzenia, po czym przedstawił przekonania z nim związane, które mogły być różnorakie. Cytat ten miał charakter czysto informacyjny. Pisarz nie ujawniał w nim swojego stanowiska wobec ludowych wyobrażeń.

Jednak w innym fragmencie reportażu wyraźnie sympatyzował z tymi przejawami pogańskich zwyczajów, w których dostrzegał ich paralelność z tradycjami znanymi z własnego dzieciństwa. Autor pisze: „my po chatach mazurskich znajdowaliśmy wszędzie ten sam obyczaj, co w Kowieńszczyźnie zespolonej z kulturą polską. Tak samo dzieciaki, którym wypadają pierwsze ząbki, rzucały je za siebie z prośbą: «Myszka, myszka, daję tobie kościanego, daj mnie żelaznego»” (Wańkowicz 1988: 61). Reporter odwoływał się w tym fragmencie do własnego doświadczenia, używając w zdaniu podmiotu zbiorowego „my”. Prawdopodobnie miał na myśli siebie i córkę Martę jako przedstawicieli pochodzącego z Kresów rodu Wańkowiczów. Pisarz podkreślał, iż zaobserwowane tradycje były charakterystyczne dla miejscowości wiejskich, gdyż używał określenia „chaty mazurskie”. Uwydatniał też powszechność zjawiska poprzez zastosowanie generalizacji – „wszędzie”. Za pomocą mowy niezależnej przywołuje też słowa o charakterze zaklęcia. Co ciekawe, w tym fragmencie Melchior Wańkowicz stwierdza wspólnotę obyczajową Mazurów, Litwinów i Polaków, wskazując na jednakowe korzenie owych pierwotnych wierzeń.

Reporter przyglądał się również organizacji kościelnej Prus Wschodnich. Swoje doświadczenia opisywał następująco:

jest południe dnia powszedniego i w kościele trafiam na katechizację. Odbywa się po niemiecku i pruskim systemem pedagogicznym: zapytania i wskazówki księdza brzmią jak komendy, święte słowa pękają w jego ustach jak szrapnele, krzyżem, który trzyma w ręku, zakreśla błyszczące koła jak marszałkowską buławę. (Wańkowicz 1988: 156)

Przytoczony fragment obrazował proces germanizacyjny, który dokonywał się w kościele katolickim. Autor negatywnie odbierał język niemiecki. Brzmienie kazania porównywał do odgłosów wojennych, a towarzyszącą mu gestykulację do umownych czynności oznaczających władzę. Niemczyzna stanowiła dla pisarza symbol zwierzchnictwa i opresji. Rządzący chcieli mieć wpływ na obywateli również w sferze religijnej. Dlatego zabraniali wygłaszania kazań w języku polskim. Akcję tę wspierali ludzie związani z instytucjami państwowymi, na przykład nauczyciel miejscowej szkoły, który grał na organach w czasie nabożeństw i umyślnie fałszował w dni, kiedy śpiewy liturgiczne miały się odbywać w języku polskim. Reporter pisał, iż sytuacja ta zdecydowanie utrudniała rozwój duchowy ludności. Jednocześnie w kwestiach religijnych stwarzała pole walki o zwierzchnictwo świeckie, co umniejszało znaczenie wartości sakralnych wśród wiernych.

Akcja germanizacyjna w Kościele z jednej strony budziła sprzeciw parafian, którzy próbowali posługiwać się językiem polskim w czasie obrzędów liturgicznych. Jednak lęk przed represjami powstrzymywał ludność od zdecydowanego buntu. Sytuację tę obrazuje rozmowa pisarza z księdzem Braczkowskim, który stwierdził, iż „pytał, czy dzieci nie życzą sobie katechizacji w języku polskim. Ale żadne nie wysunęło tego żądania” (Wańkowicz 1988: 157). Z kontekstu rozmowy może wynikać, że był to celowy zabieg rozmówcy, który albo próbował usprawiedliwić się przed reporterem, bądź działał w imieniu propagandy niemieckiej. Nie mniej, taka sytuacja mogła mieć miejsce, ze względu na antagonistyczny stosunek władz i obywateli niemieckich do polskości oraz ewentualne represje.

Wańkowicz zauważał jednak zwrot w stronę języka polskiego, który dokonywał się w wyjątkowych okolicznościach. Przywołał przykład „objawienia w Gietrzwałdzie”, gdzie dwóm dziewczynkom ukazała się Matka Boska. Autor pisał: „wtedy lud do późnej nocy klęczał i śpiewał wezbranymi głosami i polska pieśń łączyła wszystkich. Gdzie tam było wonczas pamiętać o nakazach śpiewania po niemiecku” (Wańkowicz 1988: 147). W obliczu działania sił metafizycznych (jak uważali mieszkańcy) ludność modliła się w języku im najbliższym i zrozumiałym. Nie musiała skupiać się na warstwie leksykalnej, ale na emocjonalnym przeżywaniu ważnego, duchowego momentu. Jak zauważył Robert Traba, późniejsze pielgrzymki do takich miejsc świętych związanych z tradycją katolicką jak Gietrzwałd na Warmii czy Święta Lipka na Mazurach stanowiły też czynnik sprzyjający procesom akulturacji Mazurów i Polaków z Rzeczypospolitej (Traba 2003: 79).

Jak podsumował reporter: „kościół katolicki we Wschodnich Prusach jest zżarty racjami państwowymi, zdemoralizowany długoletnimi tradycjami czynnego życia politycznego” (Wańkowicz 1988: 174). Wobec tego katolicyzm zdominowany przez władzę nie stanowił ostoi

duchowej dla ludności mazurskiej. Jako narzędzie aparatu państwowego w procesie germanizacyjnym nie miał pozycji przewodzenia i umacniania w wierze. Jednak podłoże degradacji chrześcijaństwa pisarz widział już w działalności Zakonu Krzyżackiego, który wprowadził do sakramentu spowiedzi tłumacza, a w czasie zbrojnych wypadów na Polskę rabował katolickie kościoły. Upadek autorytetu katolicyzmu stanowił według autora przyczynę rozpowszechnionej działalności rozmaitych sekt religijnych na terenie Prus Wschodnich.

Jedną z takich grup był tak zwany „ruch gromadkarski”, do którego należał krawiec Barcz. Zgromadzenie to, jak stwierdził reporter:

nie jest odszczepieństwem od urzędowego Kościoła protestanckiego. Jest raczej, oficjalnie, ruchem pomocniczym, którego członkowie zagłębiają się w komentowanie Słowa Bożego. W gruncie rzeczy jednak stosunki z Kościołem oficjalnym są naciągnięte i dawno doprowadziłyby do zerwania, gdyby to nie było dla obu stron niewygodne. (Wańkowicz 1988: 166)

Fragment ten ukazuje hipokryzję członków zgromadzenia. Oficjalne stanowisko „gromadkarzy” nie odzwierciedlało rzeczywistego stanu relacji z nadrzędną instancją Kościoła protestanckiego. Wańkowicz ujawniał w tym cytacie swoje wnikliwe obserwacje i analizę zjawiska. Można wnioskować, iż nie tylko przyglądał się z zewnątrz grupie religijnej, ale też przebywał z jej członkami. Potwierdza to relacja z nabożeństwa w zborze protestanckim.

Jego uczestnicy zostali opisani jako sztywni, schematyczni, uporządkowani czy wręcz uszeregowani. Pisarz ujął specyfikę wyznawców tego ruchu następująco: „każdy z nich ma swoje numerowane miejsce w zborze, na którym się roztasowuje. Każdy z nich ma swe numerowane miejsce w Rzeszy. Wszyscy oni chcieliby mieć swoje numerowane miejsce w świecie. Ale ten kochany świat jeszcze jest tak uroczo chaotyczny” (Wańkowicz 1988: 170). W tym cytacie za pomocą enumeracji oraz amplifikacji została przedstawiona potrzeba klasyfikowania i hierarchizowania obecna na różnych płaszczyznach życia społecznego i przyporządkowania każdemu konkretnego miejsca w grupie. Fragment ten odwoływał się do szablonowego pojmowania organizacji niemieckiej jako szczegółowo uporządkowanej, o sztywnych schematach. Autor, chociaż opisywał zróżnicowanie grup religijnych Prus Wschodnich, w obrębie tego ruchu nie stronił od generalizacji postaw jego zwolenników, stosując typowe dla orientalizacji wielkie kwantyfikatory „każdy” oraz „wszyscy” (Said 2006: 625-649). Widzimy również wyraźnie negatywny stosunek narratora wobec stanowiska „gromadkarzy”, gdyż zostali oni opisani w sposób ironiczny. W ostatnim zdaniu większą wartość przypisuje się chaotycznej budowie świata, w której jest miejsce dla poglądów wymykających się schematom.

Tym, co szczególnie zwróciło uwagę Melchiora Wańkowicza w czasie nabożeństwa, było rozdawanie odezw, które wzywały z jednej strony do walki z niemieckim wyznaniem ewangelicznym, z drugiej jednak propagowały posłuszeństwo obywateli wobec władzy. Jak zauważa reporter, ulotki zawierały wezwanie: „módlcie się za naród niemiecki i za jego władze” (Wańkowicz 1988: 171). Z obserwacji tej grupy wyznaniowej pisarz wywnioskował, iż kościół protestancki, podobnie jak katolicki, nie był wolny od politycznego uwikłania. Opisywane zjawisko podsumował w następujący sposób:

[...] należy się spytać siebie, cóż za los spotka dzieło, którego przedstawiciele dla nikłych sukcesów doraźnych marszu pod świeckimi sztandarami, za miskę soczewicy koniunkturalnej agitacji, rezygnują z rzeczy wiecznych, z prawdy i z miłości, na których winna się wspierać potęga każdego chrześcijańskiego wyznania. (Wańkowicz 1988: 173)

Za pomocą metafory została opisana postawa reprezentantów „ruchu gromadkarskiego”. Ich działalność agitacyjna względem zwierzchnictwa niemieckiego przedstawiono jako „marsz pod świeckimi sztandarami”, zaś korzyści z tego płynące określono mianem „miski soczewicy”. Odwołanie do tego frazeologizmu biblijnego oznaczało zaprzepaszczenie cennej duszy ludu w zamian za niewspółmierne, chwilowe korzyści materialne. Tym razem czytelnik nie otrzymał bezpośrednio wyrażonej diagnozy, sam mógł odpowiedzieć na pytanie postawione przez autora. Zostało ono jednak sformułowane tak, iż można było domyślać się stanowiska reportera. Podkreślał on szczególnie rolę przewodników ruchów religijnych, którzy dla własnych celów wykorzystywali ufność wiernych w autorytet duchowy. Uczestnicząc w propagandzie niemieckiej, zjednywali przychyłość władz, a tym samym zapewniali sobie lepszy byt. Brak metafizycznych podstaw tego ruchu nie dawał zdaniem autora dobrych rokowań na przyszłość.

Warto też wspomnieć o wpływach międzykulturowych na religijne oblicze Mazur. Na poziomie wyznaniowym pochodziły one od różnych narodowości. Wańkowicz zauważał oddziaływanie między innymi wschodnich sąsiadów, co skutkowało obecnością w Prusach Wschodnich wyznania prawosławnego oraz starowierców, którzy oddzielili się od Rosyjskiego Kościoła Prawosławnego po reformach patriarchy Nikona. Jednak wewnątrz zbiorowości wyznaniowej występowały podziały. Wśród staroobrzędowców na przełomie XVII i XVIII wieku nastąpił rozłam na popowców i bezpopowców. Przy czym w obrębie drugiego nurtu można wyróżnić odłamy: pomorcy, fiedosiejewcy, filiponi oraz strannicy. W *Na tropach Smetka* można przeczytać między innymi charakterystykę wspólnoty filipońskiej. Reporter opisywał spotkanie z tą grupą następująco: „wychodzimy na ulicę wiejską, z której z obu stron stoją

rosyjskie, budowane «w zrąb», izby. Kobiety w chustach, rosyjską modą zawiązanych pod brodą, stoją po zapłotkach. Mężczyźni mają capie bródki i u wielu z nich uderza typ podmongolizowany” (Wańkowicz 1988: 74). Wyraźnie zaznaczona była w tym fragmencie odrębność zewnętrzna ludności zarówno w ubiorze, jak też w charakterystycznych rysach twarzy. Podobnie styl architektoniczny domów mieszkalnych wskazywał na przynależność do kultury rosyjskiej. Budownictwo stanowiło odzwierciedlenie, utrwalenie i świadectwo zróżnicowania narodowego oraz religijnego. Jak stwierdza Robert Traba: „architektura sakralna nadal jest najbardziej widocznym przejawem dawno zapomnianych granic” (Traba 2003: 13). Dla badacza opozycję stanowiły katolicka Warmia i ewangelickie Mazury.

Własne doświadczenie spotkania z filiponami pisarz określał słowami: „dziwnie jest znaleźć się Polakowi, będącemu pod ciśnieniem atmosfery niemieckiej, [...] wobec szaleństwa, które przed stu laty wypełzło gdzieś ze stepów nadwołżańskich, z tundr nad Oceanem Północnym i które konserwuje się sobie tak pięknie w tym Wojnowie” (Wańkowicz 1988: 74). Widać w deskrypcji dystans i obcość wobec kultury filiponńskiej. Została opisana w sposób pejoratywny jako pierwotna i dzika. Reporter analizował własne odczucia i stwierdzał, że poczucie dziwności względem tej grupy wynikało z jego dotychczasowego przebywania pod uciskiem zdecydowanie inaczej zorganizowanej kultury niemieckiej.

Nieco dalej Wańkowicz stwierdzał początkowy dystans również lokalnych mieszkańców, którzy traktowali filiponów jako wyjątkową osobliwość. Jednak „sektanci okazali się spokojni i pracowici, przeto zrosli się z gruntem i okoliczną ludnością mazurską, wyspecjalizowali się w pewnych fachach, jak na przykład w handlu owocami po całych Prusach Wschodnich, pobudowali się moskiewską modlą” (Wańkowicz 1988: 75). Widzimy więc, iż również dla zdecydowanie wyróżniającej się grupy religijnej znalazła się przestrzeń do życia w niejednorodnym społeczeństwie. Wątek ten nie jest ściśle związany z analizowanym tematem, ilustruje jednak różnorodność wyznaniową regionu oraz ujawnia antropologiczny punkt widzenia Wańkowicza. Pokazuje, iż autor był czuły na różnorodne obyczaje, ale też nie stronił od wyrażania wobec niektórych z nich dystansu.

W rozmowie z popem, Aleksandrem Awajewem, który utworzył klasztor prawosławny w Wojnowie, reporter odwołał się do przeszłości prawosławnego duchownego, który w okresie I wojny światowej brał udział w walkach na terenie Prus Wschodnich. Po wojnie natomiast trafił do niewoli i zaczął pełnić funkcję batiuszki na tej ziemi. Autor zauważał dysonans ról, w jakich występował Awajew – najpierw jako wróg, potem przewodnik duchowy. Wańkowicz przyznał na kartach reportażu, iż interlokutor nie był skory do rozmowy i właściwie niewiele udało mu się

dowiedzieć. Rozmówca nie chciał ujawniać swoich doświadczeń oraz odczuć, zbywając pytania pisarza „ogólnikami o służbie Bożej” (Wańkowicz 1988: 78).

Podsumowując przekrój religijnego zróżnicowania ludności Prus Wschodnich, warto sięgnąć po klasyfikację stworzoną przez samego Melchiora Wańkowicza. Zauważał on w nabożeństwach, w których uczestniczył, elementy przejęte z trzech kultur. Przede wszystkim były to przejawy spuścizny sekciarskiej, obecne w takich składowych jak podniosła, rytualna otoczka liturgii z przepychem, śpiewem chóralnym, uroczystymi deklamacjami. Jak pisał autor: „jest tego do znudzenia po wszystkich krajach protestanckich, gdzie ludziom brak po zborach soczystości katolicyzmu” (Wańkowicz 1988: 180). Zauważał więc prawidłowość charakterystyczną nie tylko dla ludności Prus Wschodnich. Formułował uogólnienia na podstawie swojego dotychczasowego doświadczenia. Zaznacza się tu również sympatia pisarza do bogatszej obrzędowo religii katolickiej (określanej jako „soczystość katolicyzmu”). Kolejnym elementem były przejawy słowiańskości, polskości, obecne w takich akcentach, jak posługiwanie się staropolskim kancjonałem w trakcie nabożeństwa. Trzeci czynnik natomiast stanowi „dusza wschodnia”, która dochodzi do głosu, gdy główne wyznania, kontrolowane przez władzę i poddawane procesom germanizacyjnym, nie zaspokajają potrzeb duchowych ludności.

*

Melchior Wańkowicz ukazał kondycję polskiej ludności zamieszkującej Prusy Wschodnie, odzwierciedlając zróżnicowanie postaw społeczeństwa. Prezentował odmienne stanowiska poprzez jednostkowe historie. Indywidualne poglądy bohaterów posłużyły do scharakteryzowania grupy. Problem tożsamości nie stanowił w tej kwestii wyjątku, reporter ujmował go w perspektywie wspólnoty. Jak pisze Robert Traba: „tożsamość zbiorowa jest zbiorem wartości i poglądów powszechnie akceptowanych przez określoną grupę społeczną. Są one w równym stopniu warunkowane przez praktyczne potrzeby społeczne, jak i akceptację wspólnych systemów wartości, norm i ocen” (Traba 2003: 118). Wśród najważniejszych czynników ją współtworzących badacz wymienia pamięć historyczną, projekcję przyszłości, krajobraz kulturowy oraz zlokalizowanie w czasie i przestrzeni. Widzimy więc, iż pełne ukształtowanie jednolitej tożsamości zbiorowej Mazurów w Prusach było niemożliwe. Brak perspektyw na przyszłość, ograniczona ilość własnych instytucji, brak terytorium, a niekiedy nawet niewiedza na temat korzeni, nie pozwalały na stworzenie wspólnoty narodowej.

W swojej rozprawie Robert Traba rozpatrywał poczucie przynależności niemieckiej społeczności, należy jednak zwrócić uwagę, iż zaliczał do niej również ludność zgermanizowaną.

Badacz przedstawia wschodniopruską mentalność zbiorową mieszkańców pogranicza, zaznaczając, iż nie był to jedyny z kierunków rozwoju tożsamości, chociaż najbardziej rozpowszechniony. Ponadto, jego wnioski można odnieść także do społeczeństwa polskiego stanowiącego przedmiot opisu Melchiora Wańkowicza. Niejednokrotnie w przywoływanych kreacjach bohaterów przejawiały się problematyczne kwestie tożsamościowe. Widoczne były zarówno próby ocalenia kultury i narodowości pod wrogim panowaniem, jak też wyparcie się własnych korzeni czy wręcz nieświadomość pochodzenia. Nie pozwalało to społeczności mazurskiej w pełni utożsamić się z jedną z dwóch antagonistycznych względem siebie narodowości: polską lub niemiecką.

Istotne jest również stanowisko samego pisarza i jego interpretacja rzeczywistości. Podkreśla on wielokrotnie przekonanie o przynależności Mazurów do Polski, przytaczając zawile losy historyczne regionu oraz uzasadniając swoje przekonanie ówczesną mową tej ludności. Jednocześnie, rzeczowo oceniając realia, wysuwał wniosek zaniedbania opisywanych terenów w polityce Rzeczypospolitej i przekazywał swoje obawy co do dalszych losów tożsamości polskiej tego społeczeństwa.

Wańkowicz dostrzegał przejawy działalności niemieckiej na przestrzeni lat. Kluczowy motyw w postrzeganiu i interpretowaniu tych zabiegów stanowi Smętek – diabeł. Wpływ państwa niemieckiego reporter określał w kategoriach szatańskich poczynań, wrogich i brutalnych, oddalających ludność od jej pierwotnej ojczyzny. Co ciekawe, demon ten charakteryzuje wierzenia kaszubskie, a nie mazurskie. Jednak, jak zauważa Jerzy Samp, „umieszczając imię demona w tytule swojego dzieła [Wańkowicz – M.K.] nie dbał zupełnie o folklorystyczną czy etymologiczną wiarygodność. [...] Dla niego ważne jest funkcjonowanie w społeczeństwie polskim mitu Smętka” (Samp 1984: 147). Kwestię istotniejszą od genezy postaci stanowiło jej symboliczne przesłanie, zaczerpnięte z literackiej kreacji diabła w *Wietrze od morza* Stefana Żeromskiego. Pisarz wielokrotnie odwoływał się do powyższego utworu, zaznaczając szczególnie swój stosunek do finalnej sceny dzieła, gdzie Smętek zakończył działalność w Polsce i odpłynął statkiem do Anglii. Autor podkreślał, iż dzieło diabelskie na polskiej ziemi nie zostało zakończone. Podróż reportera do Prus Wschodnich miała na celu wytropienie śladów poczynań demona. Odzwierciedleniem tego stanowiska stał się tytuł reportażu.

Własne obserwacje Wańkowicz podsumowywał, wprowadzając czytelnika w temat dzieła. Zaznaczał elementy przekonujące o trwaniu polskości w Prusach Wschodnich oraz zjawiska alternatywne. Odwoływał się do przekonań zawartych w ówczesnych relacjach i stwierdzał, iż kreowały one obraz upadku polskiej kultury na tych terenach. Do pejoratywnych zjawisk należała germanizacja szkół trwająca od sześćdziesięciu lat, która objęła kilkadziesiąt roczników

miejscowej ludności. Ważną kwestię stanowiła też obojętność przedstawicieli władz polskich, nie tylko ówczesnych, ale też ich poprzedników, którzy poświęcali te tereny dla innych priorytetów. Różnice wyznaniowe także nie pozostały bez wpływu na poczucie przynależności narodowej społeczeństwa. Wreszcie brak tradycji państwowych Rzeczypospolitej, propaganda niemiecka na poziomie władzy, wojskowości i Kościoła protestanckiego oraz stagnacja cywilizacyjna wpływały na negatywny obraz rzeczywistości Polaków w Prusach Wschodnich. Z kolei pozytywne aspekty dla umacniania się tożsamości polskiej stanowiły na przykład działalność polskich agitatorów w okresie plebiscytu, próby utworzenia placówek oświatowych, utrzymanie nazw własnych czy usiłowania rozpowszechnienia czasopiśmiennictwa.

Pisarz stwierdzał:

[...] niemiecki miecz, niemiecki plug, niemiecka praca – zdobywały tę ziemię niczyją i mają do niej równe prawo historyczne jak my. A że za nami stoi wymowa matki-ziemi i nieubłagana logika geograficzna, że wiem jako Polak, iż jakoś tam jednak tyleśmy razy ginąć mieli i Bóg łaskaw – więc to wszystko nie było mi straszne. (Wańkowicz 1988: 32)

Można zatem zauważyć, iż Wańkowicz dostrzegał antagonistyczne stosunki dwóch różnych kultur ścierających się na tym terenie niejednokrotnie. Ponadto, dostrzegał większe zaangażowanie w rozwój Prus Wschodnich strony niemieckiej. Polsce natomiast przyznawał pierwszeństwo ze względu na korzenie, położenie geograficzne i mowę.

Co ciekawe, określenia zastosowane przez reportera wobec Niemców odzwierciedlają cechy przypisywane kolonizatorom, a usystematyzowane w nurcie studiów postkolonialnych (Said 2006: 625-649). Naród niemiecki występuje tu jako zdobywca, siłą zagrabiający terytorium Innego przy pomocy miecza. Plug mógłby symbolizować dorobek cywilizacyjny, który przynieśli zwierzchnicy. Natomiast praca jest odzwierciedleniem zarówno narzucenia własnego porządku, jak też rozwoju kraju wynikającego z inicjatywy władz. Ta perspektywa badawcza stanowi osobny wątek rozważań nad utworem i warta jest szerszego rozwinięcia, dlatego w niniejszej pracy zaznaczam jedynie możliwość takiej analizy dzieła.

Kluczowa w nurcie studiów postkolonialnych, w ramach którego można interpretować *Na tropach Smetka* jest opozycja Polski i Niemiec w konflikcie o zwierzchnictwo nad Innym. Reporter stwierdzał: „nie drogą podboju [...], lecz drogą penetracji pokojowej, pracą, blaskiem swych swobód i swego życia kulturalnego polskość poddała swym wpływom życie tego kraju” (Wańkowicz 1988: 169). Wnioskujemy zatem, iż ingerencję polskości autor widział w aspekcie osmozy kultur, wynikającej z naturalnych wzajemnych kontaktów. Rzeczpospolita stworzyła

warunki, które były atrakcyjne dla ludności mazurskiej. Pokojowa działalność, ustrój społeczny oraz bogactwo tradycji stanowiły elementy, jakie tworzyły więzi międzykulturowe. Z kolei z perspektywy niemieckiej pisarz określał Prusy Wschodnie jako „einzige deutsche Kolonie” (Wańkowicz 1988: 75), przywołując tym samym stosunek samych Niemców do tych terenów.

Pomimo tego, iż Melchior Wańkowicz zdecydowanie opowiadał się za polsnością ludności mazurskiej, postulował przynależność Warmii, Mazur i Powiśla do terenów Rzeczypospolitej oraz określał stosunki polsko-mazurskie jako przyjazne i naturalne, przedstawiał wierny obraz rzeczywistości, znacznie zdominowanej przez zwierzchnictwo niemieckie. Rzeczowo rekonstruował trudności utrzymania polskiego pierwiastka na tych terenach. W przedmowie do powojennego wydania autor pisał: „nie należy brać momentów najwydatniejszych za powszechnie typowe. Patriotyczne poczucie czytelnika, żywo kwitując te skrzętnie wyluskane przeze mnie momenty, zamykało oczy na gęsto rozsiane po książce napomknienia o tym, jak znacznie ludność, zwłaszcza na Mazurach, była zniemczona” (Wańkowicz 1988: 10). Nie można zaprzeczyć, iż w *Na tropach Smętka* autor dążył do obiektywizmu relacji. Zaprezentował różne perspektywy definiowania własnej tożsamości przez bohaterów oraz wielość ich postaw względem aktualnej sytuacji politycznej. Jednak stylistyka narracji, implikująca stanowisko reportera wobec tematu sygnalizuje, iż poruszana problematyka była mu bliska, nie mógł więc i nie chciał pozostać chłodnym i zdystansowanym sprawozdawcą.

SUMMARY

Followed the marks of Polish language. A linguistic view of the identity of Mazurian people in the “On the Trail of the Sad Devil” by Melchior Wańkowicz

This article is an analysis of the linguistic view of the identity of Mazurian people in East Prussia presented in the literary reportage *On the Trail of the Sad Devil* by Melchior Wańkowicz. The main focus is put on symptoms and mechanisms of an identity formation and a cultural interpenetration at the ethnic borderland viewable in language. The text considers narrator and narrative construction. It also presents the Mazurian attitude towards native language in the early 20th century and its historical grounds.

KEYWORDS

Melchior Wańkowicz, Masuria, ethnic borderland, literary reportage, linguistic view of the identity

BIBLIOGRAPHY

- Bachtin Michail. 2006. Słowo w poezji i słowo w powieści. Grajewski Wincenty, tłum., 171-184. W: Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, red. *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Kraków: Znak.
- Borzyszkowska-Szewczyk Miłoslawa. 2009. *Pamięć dla przyszłości. Literatura wspomnieniowa potomków szlachty pruskiej z Pomorza Zachodniego i Prus Wschodnich po 1945 roku*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Ingarden Roman. 2006. Z teorii dzieła literackiego, 43-72. W: Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, red. *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Kraków: Znak.
- Kętrzyński Wojciech. 1984. *Szkice*. Olsztyn: Pojezierze.
- Said Edward W. 2006. *Orientalizm. Wprowadzenie*. Kalinowski Witold, tłum. 625-649. W: Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, red. *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Kraków: Znak.
- Samp Jerzy. 1984. *Smętek: studium kreacji literackich*. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- Traba Robert. 2003. *Kraina tysiąca granic. Szkice o historii i pamięci*. Olsztyn: Borussia.
- Traba Robert. 2010. Wstęp. W: Wańkowicz Melchior. *W kościołach Meksyku; Opierzona rewolucja; Na tropach Smętka*, 187-192. Warszawa: Prószyński Media.
- Wakar Andrzej. 1984. Wstęp. W: Kętrzyński Wojciech. *Szkice, V-XXIV*. Olsztyn: Pojezierze.
- Wańkowicz Melchior. 1988. *Na tropach Smętka*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

STUDIA

ANODA – KATODA. O OSTATNIEJ KOLEKCJI REPORTAŻY MELCHIORA WAŃKOWICZA*

BEATA NOWACKA

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Wydział Filologiczny
Instytut Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego

I

Anoda – katoda należy do rzadko omawianych dzieł Melchiora Wańkowicza. Wydana pośmiertnie jako kolejny cykl reporterski, których istną proliferację przyniosły lata 1961-1981. Najpierw opublikowano *Tędy i owędy*, sześć lat później – tom *Zupa na gwoździu*, po dwóch latach – *Od Stolpców po Kair* (w wyborze Stefana Kozickiego), na osiemdziesięciolecie urodzin pisarza zbiór przygotowany wraz z Andrzejem Garlickim: *Przez cztery klimaty 1912-1972*, a w 1974 roku *Wojnę i pióro* (przy współpracy Aleksandra Horodyskiego). Popularność formy kolekcji dającą się wyraźnie zaobserwować u schyłku życia pisarza, można tłumaczyć przecuciem zbliżającej się śmierci i pragnieniem uporządkowania warsztatu pracy. W ostatnim wywiadzie osiemdziesięciodwuletni pisarz nie bez satysfakcji mówił o najbliższych planach wydawniczych:

* Artykuł powstał w ramach grantu „Reportaż literacki. Pogranicza” sfinansowanego ze środków Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego na podstawie decyzji nr 538-F000-B847-15.

[...] za miesiąc ukazuje się moja sześciusetstronicowa książka pod tytułem *Wojna i pióro*, na kiermasz ukazały się moje *Dwie prawdy*, za dwa miesiące *Czerwień i amarant*, potem wznowienia: *Przez cztery klimaty*, *W pepku Ameryki*, *Na tropach Smetka*, *Zupa na gwoździu*, pierwszy tom *Karafka La Fontaine'a* – no i wreszcie, może na koniec roku, nadaży wydawca z drugim tomem *Karafka*. W ten sposób ukazały się dwie moje nowe książki i siedem wznowień. [...] w 1975 roku ukazały się dwa tomy, już wykończone, na które mam podpisaną umowę z Państwowym Instytutem Wydawniczym, pod tytułem *Anoda – katoda*, wybór z mojej całozyciowej publicystyki. [...] Widzi pani, machina całozyciowa sama działa, bez mego udziału. Pracują dalej krasnoludki, tylko bestie będą musiały ubrać się na czarno. (Wańkowicz 1988: 528, 529, 530)

Cykl planowany na rok 1975 ukazał się dopiero w latach 1980-1981 roku. Z *Noty...* dołączonej do drugiego wydania dowiadujemy się, że choć został zaplanowany pod koniec życia przez samego pisarza, jego zawartość jest dziełem edytora, „w ogólnych zarysach” konsultującego kształt utworu z autorem tekstów (Wańkowicz 1986: 546). Za powierzeniem tego zadania Jodelce-Burzeckiemu przemawiało kilka ważkich argumentów: przystępując do współpracy z Wańkowiczem miał za sobą ponad dwudziestoletnie doświadczenie redakcyjne w Państwowym Instytucie Wydawniczym i niemały dorobek edytorski (m.in. opracowania dzieł Sienkiewicza i Witkiewicza) oraz zaawansowaną rozprawę doktorską poświęconą zagadnieniom tekstologicznym w twórczości Reymonta, pisaną pod naukową opieką prof. Konrada Górskiego (Bartelski 1995: 161-162; Jodelka-Burzecki 1978: 16-17). Sam edytor wspominał również o dobrych rezultatach wcześniejszej współpracy z Wańkowiczem¹, a także o równoczesnym zaangażowaniu reportera w prace nad drugim tomem *Karafka La Fontaine'a* oraz o postępującej chorobie, która uniemożliwiała mu kontynuowanie obu poważnych przedsięwzięć edytorskich w tym samym czasie.

Na pomysł ułożenia zbioru z najokazalszych egzemplarzy „całozyciowej publicystki” Wańkowicz miał wpaść nieoczekiwanie. Według świadectwa Aleksandry Ziółkowskiej-Boehm w trakcie przeprowadzki do nowego domu przy ulicy Studenckiej, który pisarz zbudował kilka miesięcy przed śmiercią, odnaleziono w nieużywanym od lat garażu kufer zawierający wycinki ze starych gazet i rozsypujące się maszynopisy. Teksty, które okazały się artykułami drukowanymi przez Wańkowicza w przedwojennej prasie, trafiły w jego ręce po powrocie z emigracji, lecz pisarz schował je na wiele lat, wkrótce o nich zapomniał i z czasem uznał za zaginione².

¹ Może chodzić o wydane wcześniej przez PIW tomy *Od Stołpców po Kair* z 1969 r. (2 wyd. 1971 r.) i *Przez cztery klimaty. 1912-1972*. Wybór tekstów A. Garlicki, przypisy A. Chojnowski i in. Warszawa 1972.

² Maszynopis książki *Znowu siejemy w Polsce B* rozpoczynał wstęp autorstwa Wańkowicza, zawierający następujące informacje o niezwykłych losach tych dokumentów: „To jest część maszynopisów odszukanych przeze mnie po wojnie. Całość tej dwutomowej książki, przygotowanej w 1939 roku do druku, została przepisana po pierwszej rewizji w naszym domu w drugim egzemplarzu, który został dany Krzysztofowi Brunowi [...] na przechowanie w jego składzie żelaza. Kiedy Bruna aresztowano (rozstrzelano na Pawiaku), zdolali szepnąć, żeby powiadomiono żonę [...], że rękopis ma zaufany sługa [...]. Otrzymany od niego rękopis żona umieściła u nauczycielki na Pradze. Kiedy

Sekretarka przywołuje jego wypowiedź z procesu w roku 1964 („Dwutomowa praca o Kresach spaliła się w Powstaniu”) i utyskiwania biografą, Mieczysława Kurzyny („[...] szkoda niezmierna, że *Znowu siejemy w Polsce B* na zawsze pozostało jedynie w rocznikach starych gazet”) (cyt. za Ziółkowska-Boehm 2011: 629), potwierdzające przekonanie reportera o utracie cennych materiałów. W wojennej zawierusze miały także, zdaniem autora, przepaść jego unikatowe zdjęcia z lat 30., zdeponowane w Wilnie u słynnego fotografa Polesia, Jana Bulhaka. Tymczasem w 1969 roku i one trafiły do Wańkowicza, cudem odnalezione przez jednego z czytelników, a następnie weszły do ostatniego tomu wraz z innymi fotograficznymi cyklami, jak *Warszawa i Warszawka* czy *Aromat murów* (Wańkowicz 1986: 555).

W *Sugestiach do umony* na „Wybór pism” Melchiora Wańkowicza złożonych w wydawnictwie PIW na rok przed śmiercią twórca planował, że *Anoda – katoda* będzie „rezerwowym” tomem reportaży, złożonym z ocalałych publikacji przedwojennych oraz – ewentualnie – z fragmentów trzech dzieł: *W kościołach Meksyku*, *Opierzonej rewolucji* i *Sztafety*. Prognozował, że „będzie to najprawdopodobniej najbardziej rozchwytywana pozycja zbioru” (Wańkowicz 1986: 547). Raczej nie byłaby, gdyby edytor nie zdołał wyperswadować pisarzowi pomysłu, by w tomie umieścić urywki wybranych raczej przypadkowo książek reportażowych, zresztą wcześniej już opublikowanych w całości i jako element innych kolekcji³. Odsłaniając kulisy wspólnych prac nad przygotowaniem autorskiej koncepcji wyboru, pisał w 1982 roku: „W czasie konstruowania dzieła omawialiśmy różne projekty. Nie braliśmy pod rozwagę przedrukowywania w tym zbiorze fragmentów broszur czy książek. Wyjątek stanowi urywek książki *Polacy i Ameryka*: Autor pragnął bodaj we fragmencie zaproponować swoje stanowisko w tej kwestii. Natomiast *Anoda i katoda* miała przynieść pełne w miarę możliwości cykle, z których pewne fragmenty były wyjmowane do poprzednich wyborów” (Jodelka-Burzecki 1982: 13). Uzasadnieniem dla wydania odnalezionych przedwojennych reportaży stało się więc opublikowanie niektórych tekstów rozproszonych oraz artykułów przeniesionych z innych zbiorów⁴, które razem miały złożyć się na wizerunek pisarza żywo i nieprzerwanie zainteresowanego losami Polski.

tę nauczycielkę wzięto do Oświęcimia, gdzie zginęła, zdołała przekazać, aby powiadomiono żonę, gdzie jest rękopis. Żona go zabrała i jej przyjaciółka skryła go na poddaszu. Ale tam akowcy wyrabiali «filipinki», była wyspa, pożar, rękopis spłonął. Zaś egzemplarz przechowywany w naszym domu spłonął w czasie powstania” (cyt. za: Kurzyna 1975: 116).

³ Zabieg polegający na włączeniu do zbioru fragmentów tych właśnie trzech książek Wańkowicz zastosował wcześniej w zbiorze *Przez cztery klimaty...* Por. m.in. następujące rozdziały: *Błędy paralaktyczne* przeniesiony z *Opierzonej rewolucji*, *Walka z Kościołem w Meksyku* z książki *W Kościołach Meksyku* oraz *Przedmowa do «Sztafety» – książki o polskim pochodzie gospodarczym* i *Na co kosa rogi ma*. Do zbioru jubileuszowego weszły ponadto fragmenty *Strzępów epopei* oraz tomów *Polacy i Ameryka*, *Kundliżm*, *Klub Trzeciego Miejsca*, a także przedwojenne przedmowy do *Szczenięcych lat* i *Na tropach Smetka*.

⁴ Np. z cyklu: *Od Stołpców po Kair* trafił tu rozdział: *O poszerzenie konwencji reportażu* (Wańkowicz 1988: 394-422) oraz *Na zamku mirskim i wśród chłopstwa* (Wańkowicz 1986: 89), który wraz z tekstem *Nastkowa ojconizna* (Wańkowicz 1986: 93-98) ukazał się pod wspólnym tytułem *Od księcia do szeptuna. Nie było nas, był las...*, zyskał nowe śródtytuły i został

Tomasz Jodelka-Burzecki nie miał raczej (co niestety czasem zdarzało się samemu autorowi) ciężkiej ręki do komponowania cyklów. Zbiór Wańkowiczowskiej publicystyki składa się zatem z dwóch tomów, w których precyzyjnie wyznaczone zakresy problemowe ułożone są w zasadzie chronologicznie: od opisów miejsca urodzenia po dwa ostatnie wywiady. Nie jest to jednak diachroniczny układ pisarstwa, bowiem utwory najstarsze wcale nie otwierają cyklu, a inicjujące tom teksty o Kresach – choć noszą wspólny, szkoda że zmieniony tytuł: *Kraj lat dzieciennych* – publikowane były dopiero w latach 1937-1938 na łamach „Kuriera Warszawskiego”⁵ (w numerach: 3-356 i 2-79). Niekiedy wyraźnie dominuje porządek treściowy – oto np. w narracji o polskim transatlantyku „Batory” w jednym miejscu odnotowane są wszystkie – przedwojenne, wojenne i powojenne – zetknięcia pisarza z tym „pływającym salonem sztuki” (Wańkowicz 1986: 328).

Zbiór „całozyciowej publicystyki” podzielony jest na dwa tomy opatrzone podtytułami: *Było to dawno* i *Międzyepoka*. Pierwszy dotyczy kresowej przeszłości pisarza, zawiera notatki z przedwojennych podróży po Polsce (Śląsk, Zakopane, Orawa) i świecie (część z nich pisarz odbył właśnie „Batorym”; m.in. Włochy, Hiszpania, Anglia, Kuba, Afryka), wspomnienia zainicjowanego przez Wańkowicza konkursu na pamiątniki lekarzy, będące świadectwem jego społecznikowskich pasji i promocyjnych talentów⁶. Tom kończą reminiscencje polskich wigilii, świętowanych przez pisarza na różnych kontynentach i czule hołubiącego wspomnienie tej najważniejszej – kresowej.

Zamknięcie pierwszej części tak intymną puentą tym mocniej pozwala wydobyć kontrast, który zaskakuje czytelnika już na pierwszych stronach tomu drugiego. *Międzyepoka* zaczyna się bowiem kreślonymi na gorąco obrazami wojny, publikowanymi w prasie emigracyjnej w latach 1942-1945 (m.in. Izrael, Egipt, Włochy) i wspomnieniami przytaczanymi „z drugiej ręki” (brawurowa historia lotnika dokonującego zrzutów nad Warszawą i przejmujący opis sytuacji kobiet w okupowanej Warszawie autorstwa Zofii Wańkowiczowej). Doświadczenie wojenne

nieznacznie poszerzony w partiach końcowych (Wańkowicz 1986: 99-117), zresztą podobnie jak *Pod więzłą Babel* (Wańkowicz 1986: 181-206). Natomiast reportaż *W Tobruku* (Wańkowicz 1988: 52-56) w porównaniu z pierwodrukiem znacznie skrócono. Z jubileuszowego tomu *Przez cztery klimaty* – został przesunięty m.in. tekst *Rabelaisica z Suchej* (Wańkowicz 1986: 478-490), *Okazało się, że kalam gniazdo* (Wańkowicz 1986: 62-70), *Kennedy'ego droga na szczyt i do kresu* (Wańkowicz 1988: 305-328) – w nowej wersji, ze śródtytułami i tytułem innym niż pierwotny – *Amerikanin w walce z wiekiem XIX. John Fitzgerald Kennedy*, tymczasem z książki *Polacy i Ameryka – rozdział USA na ławie oskarżonych* (Wańkowicz 1988: 284-304) także nieco zmieniony, z innym tytułem. Zdaniem edytora Wańkowicz zdecydował, że przeniesione do *Anody – katody* utwory będą trwale usunięte z innych zbiorów, jednak stosownych wskazówek nie zdążył przesłać wydawcom (Wańkowicz 1986: 1, 548).

⁵ Zamiana słynnego tytułu *Znowu siejemy w Polsce B* na propozycję dość oczywistą: *Kraj lat dzieciennych* rozeźliła Janusza Roszkę, który w swym cotygodniowym felietonie na łamach „Życia Literackiego” ironicznie zaproponował, by zamienić także *Sztafete* na *Bieganie*, *Ziele na kraterze* na *Historię mojej rodzinie*, a *Kundliżm* na *Mój wierny pies* (zob. Roszko 1982: 16).

⁶ Turniej był inicjatywą Zakładu Ubezpieczeń Społecznych zorganizowaną w 1938 r. przez Wańkowicza – pełniącego wówczas funkcję doradcy akcji popularyzacyjnej ZUS (Wańkowicz 1986: 470-477).

niewątpliwie jest punktem kulminacyjnym w życiu i twórczości autora *Szczenięcych lat*, co widać także w konstrukcji zbioru: od wojny wiedzie droga ku refleksjom amerykańskim i „pisarskim niepokojom”. Kodą „całozyciowej publicystyki” są dwa wywiady udzielone przez reportera oraz – na szczęście występujący tylko w pierwszym wydaniu – liczny zbiór fragmentów recenzji poświęconych twórczości Wańkowicza, które sygnowane są nazwiskami Iwaszkiewicza, Żeromskiego, Tuwima, Skwarczyńskiej czy Krzyżanowskiego. Oczywiście każda z 35 przytoczonych opinii ma zdecydowanie aprobatywny charakter, a niektóre osiągają nawet niezamierzony efekt komiczny (np. uwaga Jana Stanisława Bystronia: „Wstrzemięźliwość Wańkowicza jest jeszcze jedną z jego zalet pisarskich”). W chytrym planie autora te starannie wyłuskane fragmenty mogłyby stanowić użyteczną pomoc dla przyszłych komentatorów jego twórczości, a w istocie: profilować ich lekturę.

Jaki jest ten ostatni portret ojca polskiego reportażu? Trudno oczekiwać niespodzianek: Wańkowicz objawia się jako znawca współczesności, przykładający miarę najbardziej wiarygodną, bo miarę własnego życia, do historii XX wieku. W zakończeniu pierwszego tomu zastanawia się: „Ileż nowych rzeczy się w moim życiu nadziało – poczynając od tej kurnej chaty oświetlonej lucywym, do której zachodziłem z polowania, do lądowania na Księżycu, na które się wybieram” (Wańkowicz 1986: 519). Jest to portret człowieka żyjącego ze światem za pan brat, który czy to odwiedzając ziemiańskie Kresy w latach 30., czy podróżując po kilku kontynentach, czuje się „u siebie” (np. Wańkowicz 1986: 27, 341, 431). Jednocześnie, gdy pochyła się nad nędzą i zacofaniem Polski B, jawi się jako człowiek rozumiejący i głęboko przejęty sprawami swych bohaterów. Wańkowicza cechuje odwaga, prawda, że prowadząca go czasem na manowce pieniactwa, ale i brak lęku wobec wyzwań życia. To także obraz człowieka, który może kresowej przyrodzie zawdzięcza doskonale pracujące zmysły, co objawia się m.in. dosadnym dowcipem i soczystością języka: gdy np. wędkarstwo nazywa „cichym oblędem” (Wańkowicz 1986: 307), bawi się oksymoroniczną frazą określającą spotkane w Barcelonie stukilogramowe „mucheres legeres” (chodzi pewnie o „mujeres ligeras”) uznając, że widocznie zastosowano tu metaforę portową, w której „operuje się tonami” (Wańkowicz 1986: 343) lub gdy reakcję towarzysza damy cierpiącej na chorobę morską i przewieszanej przez poręcz „Batorego” określa następująco: „stoi niezdecydowany nie wiedząc co mu nakazuje rycerskość: współcierpieć i trwać czy się dyskretnie oddalić?” (Wańkowicz 1986: 339). Ma także niezwykle słuch do melodii gwarowych, a nawet indywidualnych idiolektów – oto ze Śląska przywozi przydatne czasowniki *wyonacyć* i *wyciepnąć*, a spotykając „łomżyniaków” wszystkimi zmysłami chłonie ich „świeże, polne” słowa: *ziemnia*, *kobizta* – i zmysłowo je komentuje: „Jakby nam do naszego dusznego «kumitetu» wrzucił ogromną wiązkę świeżo skoszonej trawy wraz z polnymi ziołami” (Wańkowicz 1986: 254, 256,

406). Wańkowicz odmalowany na kartach *Anody – katody* jest utalentowanym interpretatorem krajobrazu, gdy zastanawia się np. nad fenomenem granic (*Granica – niepojęta jak śmierć*; Wańkowicz 1986: 7-10) i kreśli obrazki „wielkiego splywu” rzeką Niemen, który – „jak wieki wiekami” zaczynał się w Stołpcach i jako „jedyne międzynarodowe trakt” wiódł w świat (Wańkowicz 1986: 118). Ciekawe, czy te dwa obrazy funkcjonujące dziś jako znaki rozpoznawcze pisarskiej wyobraźni Ryszarda Kapuścińskiego są zainspirowane twórczością Wańkowicza?

Z kart cyklu daje się łatwo wyczytać kolejna ważna cecha pisarskiej osobowości jej autora: jest on twórcą szczerze zainteresowanym sprawą polską, z pasją tropiącym przykłady rodzimej egzotyki, np. we fragmentach dotyczących losów emigrantów (*Ziarna polskie po świecie*; Wańkowicz 1986: 310), pamiętnikach lekarzy czy opisach wypraw „Batorym”, na którym przyjeżdżają do kraju mężowie od trzydziestu lat nie widzący swych żon, ojcowie „wyrosłych bez nas dzieci”, dziadkowie „nie znanych wnuków”, dlatego – obrazowo pisze Wańkowicz – „To pudło naszego «Batorego» jest tak naładowane wzruszeniem, jak pudło wiolonczeli melodią” (Wańkowicz 1986: 362). Z drugiej strony – w sposób przewidywalny i stereotypowy, jakby od niechcenia opisuje afrykański rynek (Wańkowicz 1986: 352) i najważniejsze portowe miasta. Kto wie, czy nie ma racji, gdy mrużąc oko, wyznaje: „Zapewne jest to *jalousie du métier* – ale nie mogąc podążać śladami szczęśliwych kolegów po piórze w podróżach po obu półkulach, na te tam Madagaskary, fronty mandżurskie czy choćby hiszpańskie, pocieszałem się myślą, że jednak największy egzotyzm nie jest tam, gdzie kolorowe dźwięki i barwy aż buchają, ale tam właśnie, pod bokiem szarego życia, w dniu naszym powszednim, kiedy tuż przy nim płynie jakaś zasklepiona rzeczka, o której nie wiedzieliśmy, toczy się egzystencja ludzka, której form nie podejrzewaliśmy” (Wańkowicz 1986: 478). Autorzy zbioru kreślą wizerunek pisarza jako uzdolnionego kolekcjonera cudownych kresowych oryginałów, tragicznych wojennych losów, z przejęciem zbierającego po świecie (prawda, że czasem podkolorowane!) rzadkie okazy „polskich ziaren”. W pierwszym wydaniu na wyraźne życzenie reportera, który obawiał się zastygnięcia w pozie klasyka, zrezygnowano z zamieszczania źródeł wybranych tekstów. Pisarz sądził bowiem, że do cyklu winny trafić tylko utwory wciąż „przemawiające do czytelnika” (Wańkowicz 1986: 549). Dobrze się stało, że w kolejnej edycji uzupełniono brakujące informacje o pierwodrukach, bo niektóre smaki i zapachy Wańkowiczowskiego świata dziś jednak zwietrzały.

II

Dwutomowy cykl pism publicystycznych ma – jak można łatwo zauważyć – nieustabilizowany tytuł. W pierwszym wydaniu – z roku 1980 – trafiamy na wersję *Anoda i katoda*. Kolejna edycja

(t. 1. 1986; t. 2. 1988) przynosi inną propozycję: *Anoda – katoda*, natomiast wydanie ostatnie (2011) powraca znów do wariantu pierwotnego. Powody zamieszania tłumaczy edytor:

[...] jak wiadomo, pierwsze wydanie ukazało się w Państwowym Instytucie Wydawniczym jako *Anoda i katoda*. Kiedy już był wykonany projekt graficzny okładki i stron tytułowych, Pisarz zastanawiał się nad przywróceniem pierwotnego tytułu *Anoda – katoda*, ale zanim się ostatecznie zdecydował dopadła Go śmierć. Po Jego odejściu mniej ważny stał się niuans w tytule (choć analogia do książki *Atlantyk – Pacyfik* korciła mnie, żeby wyrzucić niekonieczne „i” z tytułu), skoro przez kilka lat dokładano usilnych starań, ażeby w ogóle tego zbioru nie publikować. Dopiero obecnie przywraca się pierwotny tytuł tego wyboru⁷. (Wańkowicz 1986: 546)

Znaczenie pojęcia *anoda* wywodzi się od greckiego słowa *ana* – ‘w górę’, *bodos* – ‘ścieżka’, i analogicznie, *katoda* to ‘ścieżka w dół’. Oznaczałoby to, że tytuł znakomicie oddaje koncept zboru, który może być czytany jako zapis linii twórczego życia: wznoszącej się, osiągającej punkt kulminacyjny i zmierzającej ku kresowi. Umieszczenie myślnika w zapisie jest zatem bardziej nośne znaczeniowo niż ulokowanie w tym miejscu spójnika, nie tylko dlatego, że pauza graficznie przywołuje obraz przepływającego między anodą i katodą prądu (a więc – życia!), ale także dlatego, że już w swoich pierwotnych, interpunkcyjnych znaczeniach myślnik wskazuje na relacje między dwoma wyrazami lub wartościami: np. o charakterze antynomicznym (życie – śmierć), oznaczającymi początek i koniec, np. podróży (*Atlantyk – Pacyfik*), zastępującymi wyrażenie „od – do” (1892-1974). W świetle powyższych spostrzeżeń, zwłaszcza zaś jasno wyrażonej woli pisarza, wypada żałować, że edycja ostatnia, która niewątpliwie jest najłatwiej dostępną, więc także – najpopularniejszą, przywraca wersję niezgodną z jego intencją.

Do najnowszego wydania *Anody i katody* mam niestety więcej krytycznych uwag. Przemyślany, choć przecież nie nadmiernie pedantyczny, jest zaproponowany przez Jodelkę-Burzeckiego wybór tekstów, skomponowanych tak, że układają się w barwną narrację o życiu niebanalnym, przeżyтым aktywnie, kompetentnie rejestrującym dzieje świata i wreszcie gasnącym, ale z poczuciem spełnienia, zawodowej satysfakcji, przekonaniem o istotności własnego dorobku. Tymczasem z *Posłonia* do nowego wydania czytelnik dowie się, że do opracowanych przez duet Wańkowicz – Jodelka-Burzecki tomów dołączono kilka nowych, bardzo obszernych tekstów: kilkudziesięciostronicową broszurę *Prosto od krowy* (Wańkowicz 2011: 263-321), trzystustronicowy

⁷ Interesujący jest wątek owych „usilnych starań”, które miały polegać na blokowaniu publikacji zaplanowanej przez PIW na rok 1975. Odpowiadając na odnotowane powyżej zarzuty Janusza Roszki, dotyczące zmiany tytułu legendarnego cyklu o Kresach, pisał Jodelka-Burzecki: „I bez tego tytułu cykl nazwany *Krajem lat dziecinnych* stanowił główną zapórę w realizacji wydania *Anody i katody*. Gdyby tamten tytuł pozostał, może byłby to dostateczny pretekst dla decydentów, żeby nie dopuścić do wydania tej istotnie ostatniej książki Melchiora Wańkowicza” (zob. Jodelka-Burzecki 1982: 13).

(sic!) zbiór *Przez cztery klimaty* (Wańkowicz 2011: 323-627) oraz okolicznościowy artykuł *Brygada świętokrzyska*. Ostatni dodatek nieoczekiwanie połączył przywoływaną już opowieść wigilijną z cyklem wojennym (*Na żołnierskich szlakach*), a publikacje książkowe zostały mechanicznie dołączone do zakończenia drugiego tomu, przesuując w głąb tekstu ostatni wywiad z pisarzem. To sprawiło, że zagubił się sens wzruszającego zamysłu, by umierający reporter mógł pożegnać się z czytelnikami „własnym głosem”. Zwichniętą proporcję, która jest następstwem rozsądzenia drugiego woluminu kilkusetstronicowym materiałem, przywrócono przesuując blok wojenny do tomu pierwszego. W ten sposób rozpadła się jednak starannie zaprojektowana struktura cyklu: złożonego z dwóch tragicznie i ostatecznie rozdzielonych wojną światów. Usunięto także tytuły obu tomów (*Było to dawno i Międzyepoka*), jeden z ostatnich wywiadów (z Cezarym Leżeńskim o patriotyzmie) oraz noty wydawnicze autorstwa Tomasza Jodelki-Burzeckiego, zawierające istotne informacje o adresach bibliograficznych pierwodruków, decyzjach edytorskich i woli autora⁸.

W nienowym, choć przecież wciąż aktualnym, podręczniku tekstologii i edytorstwa pisze Konrad Górski: „Do niekwestionowanych przez nikogo teoretycznych podstaw tekstologii należy poszanowanie woli autora, jeśli chodzi o ostateczny kształt, jaki pragnie on nadać tekstowi swego dzieła” (Górski 1978: 45). Przygotowane przez wydawnictwo „Prószyński i S-ka” wydanie Anody – katody nie uwzględnia intencji autorów cyklu⁹, choć mamy tu do czynienia ze zjawiskiem szczególnej wagi: dziełem skomponowanym przez pisarza jako ostatnie (tzw. *Ausgabe letzter Hand*, czyli wydanie „ostatniej ręki”, tzn. zgodne z ostatnią wolą; Stussi 2011: 124), więc jego integralność winna być traktowana ze szczególną troską. Uważam, że najnowsza edycja jest „nieautentycznym przekazem tekstu” (formuła Konrada Górskiego; Górski 1978: 53), a powyższe kryterium spełnia wydanie drugie, zachowujące porządek wersji pierwotnej, skorygowany tytuł i pełniejszą notę edytorską uzupełnioną na życzenie Wydawnictwa Literackiego o szczegółowe dane bibliograficzne zamieszczonych utworów.

Ostatni zbiór Wańkowiczowskiej publicystyki przygotowany przez Tomasza Jodelkę-Burzeckiego stanowi dość reprezentatywny wybór z całego dorobku. Oczywiście pośmiertny konterfekt polskiego reportera jest nieco ustylizowany – Wańkowicz znany jest przecież także

⁸ Źródłem dodatkowego zamieszania mogą być informacje zawarte we wstępie do wydania z roku 2011. W pierwszym zdaniu pisze Agata Szwedowicz, że do czytelnika trafia właśnie „ostatni zaakceptowany przez Wańkowicza wybór własnych reportaży” i następnie odnotowuje obecność dwóch spośród trzech pozycji dołączonych do omawianego wydania bez zgody pisarza (*Brygady świętokrzyskiej* i *Prosto od kromy*). Podaje także informację, że drugi tom cyklu został przez Wańkowicza (w istocie raczej przez Jodelkę-Burzeckiego, autora wszystkich tytułów cyklu, zob. Wańkowicz 1986: 547) zatytułowany *Międzyepoka*. Jest to jednak komunikat dezorientujący czytelnika, bo przecież właśnie z komentowanego przez Szwedowicz wydania ten tytuł został usunięty (Szwedowicz 2011: 5, 9).

⁹ Por. założenia dotyczące konstrukcji cyklu, które zostały przyjęte przez obu twórców. Zawiera je fragment pracy, do którego odwołuje się przypis 6.

z ciętego języka, sobiepańskich narowów, polemicznej pasji przeradzającej się nieraz w zwykłą napastliwość. Niewykluczone, że taka właśnie winna być poetyka tekstów ostatnich, a jednak – jeśli miałabym wyrazić jakieś wątpliwości wobec wyboru Jodelki-Burzeckiego – to chyba tylko te, że portret autora Karafki La Fontaine’a, który przez całe twórcze życie dbał o wielowymiarowy ogląd świata, nie jest tak barwny jak mógłby, gdyby go uzupełnić przynajmniej fragmentem Kundlizmu czy Klubu trzeciego miejsca.

*

W artykule „*Anoda – katoda*”. O ostatniej kolekcji reportaży Melchiora Wańkowicza autorka omawia rzadko komentowany przez badaczy dwutomowy zbiór całościowej publicystyki Wańkowicza. Cykl ten został przygotowany przez Tomasza Jodelkę-Burzeckiego według ogólnych wskazówek autora. Jest jednym z wielu podobnych, komponowanych u schyłku życia wyborów dzieł Wańkowicza, jak *Od Stołpców po Kair*, *Przez cztery klimaty 1912-1972*, a nawet *Karafka La Fontaine’a* czy *Wojna i pióro*. Tę zdumiewającą proliferację wyborów reportaży można tłumaczyć przecuciem zbliżającej się śmierci i chęcią uporządkowania warsztatu. Autorka uważa, że spośród powstałych wówczas cyklów *Anoda – katoda* jest skomponowana najbardziej przekonująco. Zbiór rozpoczynają drukowane w prasie przedwojennej reportaże z Kresów, po nich następują relacje z podróży po Polsce i świecie, opisy wojennej tułaczki, emigracji oraz artykuły świadczące o trosce pisarza o sprawy ogólnoludzkich wartości, literatury – a zwłaszcza reportażu. Kompozycja składa się na obraz pisarza kompetentnie, szczerze i przez całe swe życie zaangażowanego w sprawy kraju.

119

SUMMARY

Exegi monumentum. The last series of Melchior Wańkowicz’s “The Anode and Cathode”

In the article „*The Anode and Cathode*”. *The last collection of Melchior Wańkowicz’s reportages* the author discusses a two-volume set of lifelong journalism by Wańkowicz, rarely commented by researchers. This series has been prepared by Thomas Jodelka-Burzecki according to the general guidelines of the author. It is one of the collections composed at the end of his life, such as *From*

Stołpce to Cairo, By the four climates 1912-1972, and even *La Fontaine' Decanter* or *War and Pen*. This astonishing proliferation of reportages' selection can be explained by a presentiment of approximating death and the desire to systematize his workshop. The author believes that within the created set of cycles *The Anode and Cathode* is composed in a most convincing way: it is a collection of press prewar reports from the Easter borderlands of Poland, reportages from journeys undertaken both in the country and abroad, descriptions of exile and emigration during the World War II, as well as articles demonstrating the writer's concern about human values, literature (mainly: non fictional), which in total gives an image of the writer involved competently, honestly and thoroughly in the patriotic issues.

KEYWORDS

Reportage, anthology, journalism, Melchior Wańkowicz

BIBLIOGRAPHY

- Bartelski Lesław Marian. 1995. Jodelka-Burzecki Tomasz. W: *Polscy pisarze współcześni 1939-1991*. Leksykon, 161-162. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Górski Konrad. 1978. *Tekstologia i edytorstwo dzieł literackich*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Jodelka-Burzecki Tomasz. 1978. *Reymont przy biurku. Z zagadnień warsztatu pisarskiego*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Jodelka-Burzecki Tomasz. 1982. „O «Anodzie i katodzie» Wańkowicza”. *Życie Literackie* (8): 13.
- Kurzyna Mieczysław. 1975. *O Melchiorze Wańkowiczu – nie wszystko*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- Roszko Janusz. 1982. „Wańkowicz: anoda bez katody”. *Życie Literackie* (3): 16.
- Stussi Alfredo. 2011. *Wprowadzenie do edytorstwa i tekstologii*. Salwa Mateusz, Salwa Piotr, tłum. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Szwedowicz Agata. 2011. Wstęp. W: *Wańkowicz Melchior. Anoda i katoda*. T. 1., 5-9. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Wańkowicz Melchior. 1986. *Anoda – katoda*. T. 1. Kraków – Wrocław: Wydawnictwo Literackie.
- Wańkowicz Melchior. 1988. *Anoda – katoda*. T. 2. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Ziółkowska-Boehm Aleksandra. 2011. Posłowie. W: *Wańkowicz Melchior. Anoda i katoda*. T. 2., 628-635. Warszawa: Prószyński i S-ka.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

STUDIA

SŁUCHAĆ I PISAĆ. O MUZYCZNOŚCI WYBRANYCH UTWORÓW RYSZARDA KAPUŚCIŃSKIEGO

ZUZANNA WIŚNIEWSKA

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
oraz
Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

Związek literatury z muzyką zachodził już w czasach starożytnej Grecji. Śpiew w tym okresie odgrywał równie ważną rolę jak recytacja. W VII wieku p.n.e. powstała odmiana śpiewu z akompaniamentem instrumentu strunowego – liry, nazwana liryką (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1989: 45). W tym nowym gatunku pierwszorzędą rolę odgrywał głos wokalny, ale nie mniejsze znaczenie miało towarzyszenie instrumentalne, które stało się ważnym elementem formy (Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1989: 45). We współczesnej terminologii literackiej liryka jest określana jako „jeden z trzech rodzajów literackich, obejmujący utwory, których domenę tematyczną stanowią przede wszystkim wewnętrzne przeżycia, doznania, emocje i przekonania jednostki” (Sławiński 1976: 215). Już w starożytnej Grecji liryka, w odróżnieniu od eposu, miała charakter subiektywnej wypowiedzi

(Chomiński, Wilkowska-Chomińska 1989: 45). Utwory nazywane lirycznymi sugerują uczuciowość, ekspresyjność wiązaną z muzyczną stroną wiersza.

Michał Głowiński w artykule *Literackość muzyki – muzyczność literatury* kładzie nacisk na różnicę tworzyw budujących literaturę i muzykę. Zwraca uwagę, że łączenie tych dwóch sztuk będzie się zawsze wiązało z „dążeniem do przewyciężenia naturalnych ograniczeń tworzywa” (Głowiński 2002: 115). Ograniczenia te badacz charakteryzuje jako ubóstwo semantyczności oraz ubóstwo możliwości brzmieniowych. Nie sposób zatem przenieść zasady konstruowania utworu muzycznego na kompozycję wierszy. Są bowiem bariery, których nie można pokonać, jednak, jak konkluduje autor, nie znaczy to, że jest to temat nie warty refleksji. Przeciwnie, zbliżenie literatury i muzyki, uważa on za zjawisko o dużej doniosłości.

To przekonanie Głowińskiego jest dla mnie punktem wyjścia do dokonania interpretacji reportaży Ryszarda Kapuścińskiego oraz szukania w nich muzycznych porównań i metafor. Jestem świadoma, że język literatury jest nieprzekładalny na język muzyki. Tworzywa budujące dzieła tych sztuk są nietożsame ze sobą. Muzyka jako układ dźwięków nie tworzy semantycznych figur, jakie niosą ze sobą słowa w tekście literackim. Można oczywiście odczytywać melodię jako wyraz uczuć, jednak, nie opatrzona tekstem bądź komentarzem, nie przynosi ona ścisłej i dokładnej informacji o jakichkolwiek wydarzeniach czy stanach emocjonalnych. Tworzywo literackie, czyli słowa i zdania są stworzone do przekazywania treści czy określania nastroju utworu. Z drugiej strony słowa zdają się nie mieć tak dużej subtelności, jaką cechują się dźwięki pozostające w mglistej sferze niedookreślenia, co w moim odczuciu jest największą zaletą dzieł muzycznych. Oczywistym jest, że interpretacji literackich może być również wiele, choć słowa, mimo możliwości bycia niejednoznacznymi, nie dają aż tak dużej sposobności do pobudzenia wyobraźni, jaką niesie muzyka.

Uważam zatem, że dostrzeżenie muzycznych wątków w dziełach Kapuścińskiego oraz ich brzmieniowe i strukturalne ukształtowanie ma istotne znaczenie dla interpretacji sensów ukrytych w bogatej twórczości tego reportera. W wielu fragmentach jego utworów odnalazłam wyraźne i różnorodne w swym charakterze nawiązania do muzyki. Do podjęcia refleksji nad muzycznością w twórczości Kapuścińskiego skłoniła mnie wypowiedź, w której wskazuje on na tajniki swojego warsztatu pisarskiego:

Potrzebuję poezji jako ćwiczenia językowego; nie mogę z poezji zrezygnować. Wymaga ona głębokiego skupienia nad językiem, i to wychodzi na dobre prozie. Proza musi mieć muzykę, a poezja to rytm. Gdy zaczynam pisać, muszę znaleźć rytm. On poniesie mnie jak rzeka. Jeśli rytmicznej wartości jakiegось zdania nie da się stworzyć, to je porzucam. Najpierw zdanie musi znaleźć swój wewnętrzny rytm, potem fragment

tekstu, a wreszcie cały rozdział. Zwykle staram się pisać krótkimi zdaniami, gdyż one stwarzają tempo i ruch. Są szybkie i dają prozie jasność. (Kapuściński 2002: 211)

Powyższy cytat dowodzi, że sam reporter przyznaje się do „muzycznego myślenia” o tworzonym tekście. Wskazanie rytmu jako niezbędnego elementu budującego zdania odsłania niezwykle wrażliwość muzyczną autora. Myślę, że jest to dobra podstawa do rozpoczęcia rozważań nad muzyczną strukturą pisarstwa Ryszarda Kapuścińskiego.

Naznaczone muzyką – Wymarsz piątej kolumny

Busz po polsku to zbiór reportaży o tematyce krajowej, które publikowane były w latach 1958-1961 na łamach tygodnika „Polityka” (Król 2011: 120). Pierwsze wydanie książkowe ukazało się w 1962 roku. Kapuściński na początku swojej pracy dziennikarskiej żywo interesował się sytuacją w kraju. Szczególnie upodobał sobie opisywanie prowincji i życia zwykłych ludzi. Pisał nie tylko o wielkich wydarzeniach, o budowach czy kopalniach. Tak rekonstruuje ten czas autorzy biografii Ryszarda Kapuścińskiego, Beata Nowacka i Zygmunt Ziątek:

Prowincjonalne i wielkomijskie peryferie przeżywają wtedy wielki awans w odradzającym się reportażu. To tam szuka się „prawdziwej” (zróżnicowanej, zaklamywanej dotąd) rzeczywistości i wyzwolenia pisarstwa z socrealistycznych schematów. (Nowacka, Ziątek 2008: 62-63)

Busz po polsku, będący debiutem reportera zapowiadał jego przyszły, dojrzały literacko dorobek. *Wymarsz piątej kolumny* jest reportażem otwierającym zbiór. Przedstawia losy dwóch kobiet szukających swojego miejsca w powojennej Polsce. Narrator poprzez pryzmat muzyki ukazuje wydarzenia budujące fabułę opowieści.

O muzyce w tym reportażu pisze Magdalena Horodecka w monografii *Zbieranie głosów* (Horodecka 2010: 44-49). Nazywa muzykę czynnikiem sprawczym narracji, co więcej, uznaje ją nawet za jedną z bohaterek tego tekstu. Zauważa refreniczne powtórzenia pewnych fragmentów, które na zasadzie analogii porównuje do tematu w fudze czy wariacjach. Spostrzeżenie badaczki jest ciekawe, ale wypowiedziane ostrożnie, co jest w pełni usprawiedliwione, gdyż nie sposób porównywać tekstu tego reportażu do struktury budowy dzieła muzycznego. Horodecka wskazuje również na paralelizmy leksykalne stanowiące rodzaj echa (powtórzenia słów „czas”,

„muzyka”, „godzina”, „one”). Mówi o narastającej i opadającej dynamice, która jest słyszalna w toku narracji. Trafnie podsumowuje swoje rozważania.: „Muzyka staje się nie tylko sposobem strukturyzowania opowieści reportażowej, nie tylko żywiołem świadomości bohaterki, lecz także niezwykle ważną metaforą – to okrutny koncert, który zagrała ludziom historia. Historia jawi się jako dzieło «grajków», którzy ją fałszywie nastroili, źle skomponowali” (Horodecka 2010: 49).

Bohaterki reportażu to dwie stare Niemki – Augusta i Margot, matka i córka. Autor charakteryzując je, używa depersonalizującej leksyki: „one”, „dwie ropuchy”, „dwie staruchy”, „siwe, zgarbione kobiety w drodze”, „stare” (Kapuściński 1979: 7-13). Porównanie do ropuch ma zapewne oddawać brzydotę i wiek Niemek. Jednocześnie sugeruje odrazę, jaką mogli odczuwać Polacy, postrzegając je jako przedstawicielki narodu ciemniejszych. Określenia bohaterki nie wynikają jednak z negatywnego nastawienia reportera. Raczej można odnieść wrażenie, że autor oddaje nastrój społeczeństwa ustosunkowanego negatywnie do Niemek, które próbują odzyskać swoje ziemie, odebrane im przez państwo polskie. Sam Kapuściński zachowuje w tekście empatyczny stosunek do zagubionych kobiet, być może jest to próba przeciwstawienia się propagandzie antyniemieckiej, jaka nastąpiła w Polsce po zakończeniu wojny.

Już pierwsze zdania reportażu w sposób patetyczny zapowiadają, jak dużą rolę odegra w nim muzyka. Narracja rozpoczyna się następującymi słowami:

Same powiedziały, jak to się narodziło.

Powiedziały, że to wzięło początek z czasu i z muzyki. (Kapuściński 1979: 7)

Witold Sadowski zauważa, że w reportażach mogą występować pierwiastki literackie, które sprawiają, że teksty te można czytać jak wiersze nierozpisane na wersy. W swoim artykule *Wersyfikacja reportażu* podaje przykład z *Cesarza* Kapuścińskiego, w którym zauważa takie zjawisko (Sadowski 2005: 82-84). W powyższym cytacie można dostrzec ową literackość w odautorskim podziale na wersy – imitującym lirykę oraz nadającym prologowi swoisty rytm.

Dalszy fragment reportażu wprowadza bohaterki wraz ze słyszaną przez nie muzyką. Czytelnik nie jest poinformowany, kim są kobiety oraz w jakim czasie rozgrywa się akcja. Zostajemy niejako umieszczeni w samym środku wojennych odgłosów, które potem okazują się być przeszłością. Dźwięki tkwią tylko w głowach Augusty i Margot:

One usłyszały znajomą melodię. Najpierw słyszały tony dalekie i wysokie, a potem przez wiatr i przestrzeń naniósł niskich, twardych głosów. One usłyszały śpiew, bulgot werbli, ostre nakazy komend. Mogły

rozdzielić wycie czołgów, basowanie armat i jazgot motocykli. Rozlegały się jęki i krzyki. Woda zadzwoniła w wiadrze. Oni są spragnieni, więc muszą się napić. Kolbą pukają do drzwi, sapią, w końcu się śmieją. Śmiech i sapanie jest ich mową. One słyszą gwar. Muzyka narasta, wypełnia pokój, sien i podwórze, toczy się brukiem ulicy i przenika w las. Tego nikt nie słyszał, tylko one. (Kapuściński 1979: 7)

Kapuściński buduje swój reportaż w oparciu o powtarzające się motywy, które nasuwają skojarzenia z motywami muzycznymi. Melodią słyszana przez bohaterki są odgłosy wojny. Nie jest to przyjemna materia dźwiękowa, co współgra z tematyką tego reportażu. Muzyczność mogłaby być kojarzona przez czytelnika z klasycznymi, konwencjonalnymi znaczeniami – melodyjnymi frazami wplatanymi w tekst, muzycznymi metaforami oraz porównaniami. Nieprzyjemny akompaniament sugeruje, jakim koszmarem musiała być wojna. Muzykę w tym reportażu tworzą jej odgłosy: śpiew, bulgot werbli, ostre nakazy komend, wycie czołgów, basowanie armat, jazgot motocykli, jęki, krzyki, dzwoniąca w wiadrze woda, pukanie do drzwi, sapanie i śmiech (Kapuściński 1979: 7). Jest to przykład zjawiska, które Michał Głowiński nazywa literackim ukształtowaniem języka, będącym sposobem oddania muzyczności literatury (Głowiński 2002: 121).

Miano refrenu zyskać może w tekście motyw „bulgotu werbli”, który powtarza się pięć razy (jeden raz jako belkot werbli). Określenie „bulgot werbli” uznać można jednak za nietrafioną metaforę. Werbel charakteryzuje się dość suchym, ostrym dźwiękiem. Nawet szybkie tremolo nie przypomina bulgotu, a raczej trzaskanie mrozu. Bulgot zdecydowanie bardziej pasowałby do kotłów albo wielkich bębnow. Być może jednak autor celowo stosuje taką niespójność, by podsycać atmosferę niepokoju, wytworzyć wewnętrzny puls w tekście i wciągnąć czytelnika w atmosferę wojenną. Jeśli nie jest to zabieg umyślny, można by uznać zastosowanie takiego zestawienia za przejaw nieznamośności brzmienia instrumentów perkusyjnych przez Kapuścińskiego.

Muzyka jawi się czytelnikowi najpierw jako coś pochodzącego z zewnątrz, nie wychodzącego od człowieka, jest to muzyka przestrzeni miejskiej¹. Można ją powiązać z popularnym w latach 60. kierunkiem w muzyce – sonoryzmem. Nurt ten charakteryzował się wyczuleniem na barwę dźwięku, która „przyjmowała rolę czynnika pierwotnego, a towarzyszące jej ewentualne jakości wysokościowe – wtórne” (Gołąb 2011: 229). Kompozytorzy używali wszelakich środków do uzyskania możliwie najciekawszych barw – od różnego rodzaju preparacji instrumentów po nagrywanie na taśmę odgłosów natury bądź odgłosów przestrzeni miejskiej. Obecność tego rodzaju muzyki widziałabym w analizowanym reportażu Kapuścińskiego.

¹ O tym również pisze Horodecka (Horodecka 2010: 47, 48).

Odgłosy kroków, dźwięki maszyn wojennych, wyculają czytelnika na barwę, a nie na wysokości tonów. To właśnie połączenie różnie zabarwionych odgłosów tworzy muzyczność tego tekstu. Odbiorca, nie słysząc jednoznacznej melodii, skupia się na szukaniu sensu w nieprzyjemnych wrażeniach audialnych doznawanych przez bohaterki, co mistrzowsko buduje atmosferę opowieści o tematyce wojennej. Wrażenie głębokiego wejścia w niepokojący świat zdaje się towarzyszyć czytelnikowi od pierwszego do ostatniego słowa reportażu.

Natomiast wewnętrzną muzykę można tu rozumieć jako głosy psychiki bohaterek. A nawet ściślej – swego rodzaju zew krwi – „tego nikt nie słyszał, tylko one. Bo one mają blutinstinkt” (Kapuściński 1979: 7). Użycie w tym miejscu barbaryzmu *blutinstinkt* służy charakterystyce narodowości postaci na poziomie językowym (Kostkiewiczowa 1976: 44), jednocześnie potęgując wrażenie obcości bohaterek. Metafora ta opiera się na założeniu, że w ich krwi było wszystko, co potrzebne, by usłyszeć muzykę. Być może jest to sygnał rozwijającej się psychopatii o typie urojeniowym. Taki stan może być wywołany przez przeżycia z czasów wojny, choćby przez wysiedlenie, które zostawiło głęboki ślad w psychice Augusty i Margot, skoro uporczywie próbują one znaleźć utracony dom. Antoni Kępiński tak pisze o tej chorobie:

W okresach niespokojnych – wojen, rewolucji, gwałtownych zmian społecznych, klęsk żywiołowych – często obserwuje się narastanie nastawień urojeniowych. Wokół siebie węszy się wroga, „wróg czuwa”. (Kępiński 1988: 110)

Zależnie od utrwalenia się patogenicznej postawy uczuciowej nastawienie urojenowe może być mniej więcej stałe lub wybuchać wówczas, gdy chory wejdzie w sytuację analogiczną do tej, która po raz pierwszy wyzwoliła nastawienie lękowe do świata społecznego i spowodowała skryzalizowanie się urojenia. (Kępiński 1988: 124)

Powracanie słuchowych urojeń może być zatem związane z wrażeniem doświadczania podobnej sytuacji przez bohaterki. Skutkuje to wymarszem kobiet, którym wydaje się, że trwa konflikt zbrojny. Czytelnik może odczuć pulsowanie krwi bohaterek zanurzonych w tym ponurym świecie wojennym. Budzenie się w nich owego *blutinstinktu* jest opisywane w niepokojący, alegoryczny sposób:

Więc to tak: dwie ropuchy leżały nieruchome. Ktoś przystawił do ich ciała prąd. Wtedy drgnęły, w zwapnionych żyłach poruszyła się krew. Ta krew poszła do mózgu i wypełniła komórki czule na muzykę. Na ten jeden rodzaj muzyki, który da się słyszeć, przeżyć i zapamiętać, jeżeli się ma blutinstinkt. (Kapuściński 1979: 7)

Oni wiedzieli: dwie ropuchy leżały nieruchome i ktoś przystawił do ich ciała prąd. Wtedy drgnęły, w zwapnionych żyłach poruszyła się krew. Ta krew poszła do mózgu, komórki wypełnił bulgot werbli. (Kapuściński 1979: 12)

Prawdopodobnie Kapuściński chce w ten sposób pokazać niebywałą siłę muzyki, która jest w stanie rozkruszyć zwapnione żyły, wpuścić życie do zwiędłego ciała. Jednocześnie może to być także wyraz swoistej muzycznej pamięci ciała, które, słysząc znajomą melodię, reaguje niezależnie od woli. Reakcja ta bowiem nie zaczyna się w świadomości, ale w ciele, więc ukazana jest jako zachodząca poza logiczną percepcję człowieka. Traumatyczne przeżycia wojenne mogą wyzwać takie niezależne od woli „budzenie” się ciała. Magdalena Horodecka widzi w tych odruchach „artystyczną wizję zniewolenia człowieka «muzyką», ćwiczenia go jak zwierzę w celu natychmiastowego wywołania pożądanых reakcji, odczuć i zachowań [...]” (Horodecka 2010: 48). *Blutinstinkt* jest więc swego rodzaju naznaczeniem, które elektryzuje bohaterki. Ślepo zasłuchane w swoją wewnętrzną muzykę są postrzegane jako niespełna rozumu. Niezrozumienie wywoływała również ich mowa:

Mówiły to po niemiecku, ludzie nie rozumieli. Czasem sąsiad mrugał do sąsiada, że trącone. Tak właśnie jest często między ludźmi: nie umieją wysłuchać człowieka do końca. Łapią jego dziesięć słów, nie czekając, aż dojdzie do kropki. I zdanie przerwane w połowie wygląda wariacko. Więc mówią zaraz: trącony. (Kapuściński 1979: 10)

Jednak reporter staje po stronie bohaterek, dopowiadając takie zdanie: „Ale one nie były trącone. Długo z nimi rozmawiałem. Augusta miała rację – jej umysł jest jasny” (Kapuściński 1979: 10). Jakby na przekór opinii publicznej, stara się wejść w umysły starych kobiet i zrozumieć, co kieruje ich wędrówką.

Koniec wojny pojawia się w świadomości bohaterek po wejściu do Taubus (niemiecka nazwa polskiego Olecka). Augusta i Margot tu przestają słyszeć muzykę:

Od razu jedno im się nie zgrało: muzyka nie weszła z nimi do miasta. Ani bulgot werbli, ani basowanie armat. Olecko było ciche, zadeszczone, senne. Ludzie żyli tu tacy jak na całym świecie. Krzątali się wokół swoich małych spraw, żeby zarobić swoje małe pieniądze. Chłopi kupowali gwoździe, dzieci wracały ze szkoły, urzędnicy pili zimną i cienką herbatę. To nie brzmiało jak pieśń. To w ogóle nie była muzyka. (Kapuściński 1979: 10)

Krzężanina ludzi, ich codzienne czynności nie przypominały tego wojennego gwaru, tej specyficznej muzyki miasta oblężonego i zagrożonego, dlatego krew nie zawrzała, *blutinstinkt* nie odezwał się w Olecku. „Nie przyszła muzyka, nie dostały tych domów ani tych włók, ani polskich pacholków” (Kapuściński 1979: 11). To nie było to miasto, które znały.

Reporter pokazuje, że mimo zakończenia wojny, wciąż trwa ona w ludziach. Wydarzenia tego okresu zakorzeniły się w psychice starych Niemców oraz osób spotkanych przez niego w domu starców. „Każdy z nich miał swój rachunek, jaki chciałby przedstawić muzykantom” (Kapuściński 1979: 12). Grajków można utożsamić z nazistami, to oni stworzyli tę nieprzyjemną muzykę wciąż pulsującą we krwi. Mimo że już wyszli z kraju, bulgot werbli trwa. Przypomina niekończącą się muzykę – *unendliche melodie*. Pojęcie to stosowane w muzyce stworzył w XIX wieku Richard Wagner, który, co znamienne, był ulubionym kompozytorem Adolfa Hitlera. Ten rodzaj melodii charakteryzuje się ciągłym rozwijaniem muzyki bez stosowania kadencji, czyli specyficznego ułożenia akordów, które sugeruje zakończenie motywu melodycznego. Jest to ciągle budowanie napięć, bez stosowania odpřeżeń. Muzyka Wagnera była dla Hitlera odzwierciedleniem niemieckości, była muzyką doskonałą.

Reportaż kończy się refrenem, co może być sugestią, że ta melodia się nie kończy, że wojna nie wyjdzie prędko z ludzkich zmysłów:

Nie powiedziały nic, najadły się do pełna i poszły spać, a o mokrym świecie uciekły, wspierając się jedna o drugą, żwawe i wypoczęte, z tym bulgotaniem werbli w komórkach. (Kapuściński 1979: 13)

Przemowa jako muzyka – reportaż Lumumba

Problemy Afryki są dominującym tematem w twórczości Ryszarda Kapuścińskiego. Reporter spędził na tym kontynencie w sumie trzydzieści pięć lat. Pierwszą podróż odbył w 1959 roku, a w 1962 roku został pierwszym stałym korespondentem polskim w Afryce z ramienia Polskiej Agencji Prasowej (Król 2011: 119-120). Wielokrotnie jeździł na ten kontynent, będąc świadkiem dekolonizacji, rewolucji i zmian ustrojowych młodych państw afrykańskich. Owocem podróży są książki: *Czarne gwiazdy*, *Gdyby cała Afryka*, *Wojna futbolowa*, *Cesarz czy Heban*. Wiele motywów afrykańskich pojawia się również w innych zbiorach reportaży. Trafnie podsumowuje to Magdalena Horodecka, mówiąc, że opowiadanie o Afryce „stanowi dominantę tematyczną jego twórczości” (Horodecka 2010: 82).

Lumumba to tytuł jednego z reportaży zamieszczonych w wydanej w 1978 roku *Wojnie futbolowej*. Jest to swego rodzaju połączenie dziennika afrykańskich podróży i reportażu. Pomysłodawcą tego zbioru było wydawnictwo Iskry. Miało ono wydać dziesięć tomów klasyki reportażu. Jedną z części miał stanowić zbiór Kapuścińskiego. Reporter został poproszony o autorski wybór reportaży, mających się składać na ten tom. Po latach tak wspominał to przedsięwzięcie: „Miałem mnóstwo historii z życia, anegdot [...], ale nigdy nie było czasu ich spisać. Więc po prostu zacząłem pisać taką książkę nie napisaną, której poszczególne rozdziały włączyłem między te teksty, które powstały już wcześniej” (Kapuściński 2015). Kapuściński zamieszcza w *Wojnie futbolowej* teksty, które były owocem podróży, jakie odbył w latach 60. do Afryki i Ameryki Łacińskiej. Aby w pełni zrozumieć sytuację przedstawioną w reportażu, proponuję krótkie wprowadzenie w historię polityczną Patrice’a Lumumby.

Akcja opisana w reportażu dzieje się w Kongo, państwie leżącym w Afryce środkowej. Opisywane wydarzenia miały miejsce w czasie, gdy naród kongijski znajdował się jeszcze pod panowaniem belgijskim. Patrice Lumumba był politykiem, który stał się symbolem afrykańskiego bojownika o wolność. Urodził się w 1925 roku w prowincji Kasai. Zdobył wykształcenie urzędnika i pracował na tym stanowisku w urzędzie podatkowym, a później pocztowym. Widząc niesprawiedliwość panującą w Kongo w stosunku do czarnoskórych, zaczął się angażować w politykę. Początkowo nie przeciwstawiał się kolonizatorowi, nie mówił o niepodległym państwie, ale proklamował wspólnotę kongijsko-belgijską (Meredith 2011: 99). W 1958 roku Lumumba stał już na czele Kongijskiego Ruchu Narodowego i działał na rzecz wyzwolenia z reżimu kolonialnego oraz walczył o poprawę losu swoich współbraci. Jeździł po całym kraju, wygłaszając płomienne przemówienia. Podstawą myślenia politycznego Lumumby był panafricanizm – czyli idea wspólnoty wszystkich czarnoskórych mieszkańców Afryki. Sam polityk stał się symbolem jedności Afrykanów. Mówił: „Afryka nie będzie naprawdę wolna i niepodległa, dopóki jakakolwiek część kontynentu zostanie pod obcą dominacją” (cyt. za Zalega 2011). Kładł również duży nacisk na rozwój edukacji i swobodny, bezpłatny dostęp obywateli do niej. Uważał, że szkolnictwo jest podstawą rozwoju państwa. W 1960 roku Patrice Lumumba został premierem Republiki Kongo. Niedługo po tym wydarzeniu wybuchły zamieszki antybelgijskie w kongijskim wojsku, co doprowadziło do zdymisjonowania Lumumby ze stanowiska. Ostatecznie, po wielu działaniach skierowanych przeciwko byłemu premierowi, pada on ofiarą morderstwa ze strony nowego rządu. To wydarzenie wywołało protesty nie tylko w Kongo, ale i na całym świecie. W kilkudziesięciu miastach odbywały się demonstracje, między innymi w Waszyngtonie i Nowym Jorku. Mimo prowadzenia dość chwiejnej polityki oraz

zapanowania chaosu w kraju Lumumba stał się bohaterem, który odważył się przeciwstawić zachodnim mocarstwom sprawującym władzę w Afryce (Meredith 2011: 108-113).

We wspomnianym przeze mnie reportażu poświęconym Lumumbie znamienym fragmentem eksponującym muzyczność jest opis odtworzenia z magnetofonu przemówienia tego polityka w parlamencie. Sytuacja ta jest wynikiem przyniesionej przez Kambię (Afrykańczyka, będącego przewodnikiem Kapuścińskiego) wieści o śmierci Lumumby. Widząc bezradność i niemoc towarzysza po przekazaniu nowiny, reporter pyta:

– Kambi, czy widziałeś kiedy Lumumbę?

Nie. Kambi go nie widział. Ale może go słyszeć. On i jego przyjaciel Ngoy przynoszą magnetofon. Włączają kontakt, taśma zaczyna się kręcić. (Kapuściński 2008: 35-36)

Kapuściński nie streszcza, o czym mówił Lumumba, zapisuje słowa bez podawania ich sensu, skupia się na falowaniu emocji zawartych w odsłuchiwanym przez bohaterów nagraniu. Strategię taką reporter stosuje z powodu nieznamomości języka, w którym przemawia polityk. Można odnieść wrażenie, że jest to opis utworu muzycznego, co odpowiada przedstawionej przez Michała Głowińskiego strategii literackiego odbioru muzyki (Głowiński 2002: 103). Ponadto Kambi zachowuje się jakby słuchał nie przemówienia, ale dzieła muzycznego. Ilustruje to następujący fragment: „Kambi słucha go bez końca. Jak muzyki. Opiera czoło na dłoni i zamyka oczy. Taśma walcuje powoli, z lekkim szelestem” (Kapuściński 2008: 36). Gest oparcia czoła na dłoni pokazuje, że jest on zasluchany w głos polityka. Również zamknięcie oczu może sugerować kontemplację muzyki. Zachowanie Afrykańczyka nie odbiega od postawy człowieka zasluchanego w ulubione dzieło muzyki. Zauważyć też można, że dobór słów, takich jak: „muzyka”, „powoli”, „szelest”, onomatopiecznie i semantycznie wpisuje się w muzyczną interpretację reportażu. Użycie porównania, podkreślającego, iż Kambi słucha przemówienia jak muzyki, tematyzuje muzyczność przemówienia i eksponuje ten wątek. Sugeruje również odbiorcy, że Kapuściński będzie dążył do naśladowania muzyczności w słowie.

Magdalena Horodecka tak charakteryzuje muzyczność w owej przemowie: „Muzyczna dynamika tej przemowy staje się alegorią życia mówcy. Swoiste forte oddaje siłę zaangażowania i wibrującą osobowość Lumumby, jego szept sygnalizuje zbliżający się koniec, śmierć to moment, kiedy nagle «taśma zlatuje z walka»” (Horodecka 2010: 115). Ciekawym pomysłem jest porównanie mowy Lumumby do jego życia. Jednak muzyczność jest jedynie zasygnalizowana, badaczka nie podejmuje szczegółowej analizy. Ja skupię się natomiast na dokładnym scharakteryzowaniu środków muzycznych, jakie stosuje reporter we wspomnianym opisie.

Mimo wyraźnych kulminacji i napięć w przebiegu narracji Kapuściński nie stosuje wykrzykników bądź innych znaków interpunkcyjnych, które mogłyby pomóc mu w oddaniu muzyczności tego przemówienia. Wszystkie zdania kończy kropką. Jednak ich długość ma duże znaczenie. Rozpoczyna od krótkich, można by nawet powiedzieć informacyjnych, suchych wypowiedzi. Przeplatanie długich i krótkich zdań idzie w parze ze sposobem mówienia Lumumby, oddaje emocjonalny tok przemówienia. Można to porównać do fraz w muzyce, w których wydłużanie zdań i narastanie dynamiczne może być odbiciem *crescenda*² a opadanie emocji – *diminuenda*³.

By omówić kolejne wymiary muzyczności, przytoczę kolejny fragment tekstu:

Patrice jest spokojny, zaczyna bez emocji, nawet sucho. Na razie informuje, przedstawia sytuację. Mówi wyraźnie, z dobitnym akcentem, starannie wymawia sylaby, jak aktor, który musi pamiętać o ostatnich rzędach. Nagle głos wylatuje do góry, wibruje, staje się przenikliwy, napięty, niemal histeryczny. Patrice atakuje interwentów. Słysząc lekki stuk — to uderzając dłonią o trybunę akcentuje siłę swojej racji. Atak jest gwałtowny, ale krótki. Cisza na taśmie, falisty rytm walków. Kambi, który wstrzymał oddech, teraz wciąga haust powietrza. Znowu Patrice. (Kapuściński 2008: 36)

Najwyraźniej zaznacza się w powyższym fragmencie tempo przemowy. Początek jest spokojny, informujący, po czym następuje nagły skok tempa i dynamiki – gwałtowne *forte*⁴ i *accelerando*⁵. Jest to pierwszy moment kulminacyjny tego przemówienia. Nagromadzenie przymiotników przyspiesza narrację, zaczyna w czytelniku budzić napięcie i oczekiwanie na dalszy ciąg.

Kolejny zabieg, który stosuje Kapuściński, to opis odgłosów nie będących mową Lumumby – uderzanie dłonią o trybunę, szelest taśmy, czy nawet cisza (która również jest muzyką). Ponadto nakładanie się reakcji słuchacza, jego emocje, oddech, napięcie, dobrze wkomponowuje się w tok narracji. Kambi staje się pewnego rodzaju pośrednikiem między czytelnikiem a Lumumbą. Współodczuwanie emocji płynących z przemówienia polityka, widać również w następującym fragmencie: „Głos opada do szeptu. Kambi pochyła się nad taśmą. Słucha zwierzeń przywódcy. Szept, szept, szelest taśmy i szept. Oddech” (Kapuściński 2008: 36). Ten ciekawy zabieg – oddanie głosu miejscowemu chłopcu – może sugerować sympatyzowanie Kapuścińskiego ze skolonizowanym ludem. To emocje Kambiego, a nie białego reportera, czujemy podczas przemówienia Lumumby. Ponadto repetycja słowa *szept* oraz aliteracja głoski

² *Crescendo* – oznacza stopniowe wzmacnianie natężenia dźwięków (Habela 1998: 41).

³ *Diminuendo* – oznacza stopniowe ściszenie dźwięków (Habela 1998: 47).

⁴ *Forte* – silnie, głośno; określenie dynamiczne (Habela 1998: 66).

⁵ *Accelerando* – oznacza stopniowe zwiększanie tempa wykonywanego utworu (Habela 1998: 8).

sz ujawniają dodatkową funkcję muzyczności tekstu. Tego rodzaju działania nadają autentyczności przemówieniu i pozwalają czytelnikowi wyobrazić sobie, jak mogło ono wpływać na słuchacza.

Kapuściński oddziałuje na wyobraźnię czytelnika również za pomocą porównań. „Ton goryczy, zawodu, mowa ze ściśniętym gardłem. Mówi do skłóconej sali, jak na szlacheckim sejmiku. Zaraz zaczną krzyżeć warcholy” (Kapuściński 2008: 36). Reporter przywołuje z historii znane polskiemu czytelnikowi owe sławetne, siedemnasto- i osiemnastowieczne burzliwe obrady sejmikowe, które często bywały zrywane. Nie znający realiów afrykańskich wieców polski odbiorca dzięki temu porównaniu łatwiej zrozumie sytuację, jaką przedstawia autor. Narrator, nie mogąc opisać sytuacji mówcy w leksyce afrykańskiej, odwołuje się do analogicznych wydarzeń z historii polskiego społeczeństwa. Pomysł Kapuścińskiego, by w taki sposób przybliżyć nastrój panujący na kongijskich wiecach politycznych, jest przejawem zjawiska określanego jako tłumaczenie kultur. Wywołanie podobnych emocji za pomocą sugestywnego opisu, przekazuje odbiorcy więcej niż przytoczenie przemowy Lumumby.

Zakończenie przemówienia jest jednocześnie jego kolejną, intensywną kulminacją.

Jego ostatnia szansa: przekonać, zdobyć ich, porwać. Wszystko na jedną szalę. Taśma wiruje, szalona inwazja słów, l'unité, l'unité, natłok argumentów, porywające frazy, żadnych odwrotów, trzeba iść tam, tam, gdzie nasza uhuru, nasz prosty grzbiet, nadzieja, maniok i Kongo, zwycięstwo, l'indépendance.

Teraz pali się płomień.

Taśma zlatuje z walka. (Kapuściński 2008: 36-37)

Kapuściński przytacza urwane frazy, słowa, wezwania do jedności. Jedno po drugim padają trzaskającym *staccato*⁶ wyrazy, jakby wyrwane z kontekstu, ale jak najbardziej czytelne. Wybijają rytm, imitują coraz szybsze *tremolo*⁷ werbla. Długie zdanie, będące sygnałem strumienia świadomości, napędza czytelnika, tak jak mowa Lumumby rozpała jego słuchaczy. Istotne jest tu również użycie słów z języka francuskiego, które mimo iż są mową kolonizatora, stanowią zarazem formę zagrzewania do buntu wobec niego. Natomiast barbaryzm *uburu* (oznaczający w języku suahili wolność) (Grzenia 2005) potęguje wrażenie jedności Afrykanów zgromadzonych na wiecu po to, by walczyć o niepodległość.

⁶ *Staccato* – rodzaj artykulacji dźwiękowej polegający na ostrym oddzieleniu dźwięków od siebie przez znaczne skracanie ich wartości rytmicznych (Habela 1998: 182).

⁷ *Tremolo* – drżenie; określenie rodzaju artykulacji, która polega na szybkim powtarzaniu dźwięku (Habela 1998: 205).

Muzyczność tekstu oddaje także charyzmę przywódcy. Narrator kończy opis przemowy dwoma krótkimi zdaniami, które są jakby oddechem po długim maratonie. Zlatująca taśma sprawia, że znika cały wyobrażony w toku narracji świat. Znika również Lumumba, jakby koniec taśmy miał oznaczać jego śmierć. Czytelnik razem z Kapuścińskim i jego towarzyszami na nowo siedzi przy milczącym już magnetofonie i zaczyna odbierać bodźce inne od tych nagranych. Magdalena Horodecka, opisując ten reportaż, czyni następującą sugestię: „Głos polityka jest więc głosem zza grobu – przemawia pięknie, ale słucha go już tylko Kambi i pusta ulica za oknem mieszkania” (Horodecka 2010: 116).

Muzyka może opowiadać historię, którą trudno wyrazić samym tylko opisem. Warto tu przypomnieć, że zdaniem Michała Głowińskiego muzyczność literatury wyraża się za pomocą wejścia w warstwę brzmieniową tworzywa (Głowiński 2002: 115). Jednak czytając *Lumumbę*, można zauważyć, że oprócz onomatopiecznych skojarzeń muzycznych Kapuściński używa szeregu innych środków, o których Głowiński nie pisze w swoim artykule. Mam tu na myśli wspomniane przeze mnie wcześniej frazowania, kulminacje czy narastanie emocji, które można odnieść do konkretnych terminów muzycznych. Ważne jest też operowanie ciszą. Pusta ulica, zamknięte bramy, cisza na taśmie są istotnym elementem budowy przestrzeni muzycznej oraz nastroju sytuacji przedstawionej. Jednocześnie oddają pustkę, która wytwarza się po śmierci Lumumby.

Tego typu zabiegi tworzą niepowtarzalną muzyczną kreację świata przedstawionego w reportażu. O opieraniu się na innym niż językowy materiale tak mówi Kapuściński: „Głównie jest to odbiór wrażeniowy. To bardzo wyostrza wzrok – patrzanie i rozumienie świata poprzez widzenie świata. [...] Myślę, że przy pewnym doświadczeniu można wyrobić sobie inne sposoby percepcji świata, niekoniecznie językowe” (Kapuściński 2004a: 50). Sięgnięcie po język muzyki ukazuje rozwinięty warsztat reporterski Kapuścińskiego. W sytuacji bariery kulturowej oraz językowej użycie pamięci audialnej wpływa na wyobraźnię czytelnika oraz staje się uniwersalnym sposobem przekazania emocji, bez względu na narodowość odbiorcy. Sam reporter w taki sposób mówi o swojej pracy: „Otóż najczęściej określiłbym swoją profesję jako bycie tłumaczem. Tylko tłumaczem nie języka na język – ale kultury na kulturę” (Kapuściński 2004a: 21). Dźwięki stają się zatem powszechnie zrozumiałym językiem, za pomocą którego wszyscy mogą się porozumieć. Jednocześnie owo użycie struktur muzycznych pokazuje zmysł artystyczny reportera. Sytuacja odtworzenia nagrania w omawianym reportażu jest opisana w sposób sugerujący wielką wrażliwość brzmieniową Kapuścińskiego.

Muzyka w poezji - Trąbka Armstronga

Louis Armstrong to światowej sławy muzyk, trębacz, jazzman. Urodził się na przelomie wieków w najbiedniejszej dzielnicy Nowego Orleanu. Żył w ubóstwie, jego matka była prostytutką, ojciec porzucił rodzinę, więc muzyk od najmłodszych lat pomagał w utrzymaniu siebie i siostry. Mając kilkanaście lat, trafił do poprawczaka, gdzie nauczył się grać na trąbce. Tak wspomina to wydarzenie: „Była to, bez cienia wątpliwości, najlepsza rzecz, jaka mi się przytrafiła w całym życiu. To właśnie tam poślubiłem muzykę” (Teachout 2011: 37-38). Po wyjściu z zakładu grywał w barach, później został zatrudniony na statku pływającym po Missisipi. Tam nauczył się czytania nut. Kariera Armstronga zaczęła nabierać tempa, pierwsze płyty nagrał w Chicago z *Creole Jazz Band*, później zakładał własne zespoły. Od 1947 roku prowadził *All Stars*, zespół, z którym jeździł po całym świecie. W 1956 roku zagrał koncert z filharmonią nowojorską, co było spełnieniem marzenia artysty. Po koncercie dyrygent Leonard Bernstein powiedział: „powinniśmy się czuć zaszczytzeni, gdyż nasza aranżacja *St. Louis Blues* to tylko nędzna imitacja tego, co on potrafi zrobić z tym utworem, przemieniając go w coś szczerego, prawdziwego, rzecz można nawet – szlachetnego” (Teachout 2011: 114). W latach 60. Armstrong koncertował w Afryce, gdzie przebywał w tym czasie Ryszard Kapuściński. Reporter opisuje koncert, którego był świadkiem w *Podróżach z Herodotem* (Kapuściński 2004: 119-120). Armstrong zmarł w 1971 roku w Nowym Jorku na atak serca.

W efekcie zetknięcia się Kapuścińskiego ze słynnym trębaczem powstał wiersz będący zapisem wrażeń reportera zainspirowanych występem artysty. Utwór pochodzi z tomiku poezji *Prawa natury* opublikowanego nakładem Wydawnictwa Literackiego w 2006 roku (Król 2011: 127). Wiersz przytaczam poniżej w całości:

* * *

Trąbka Armstronga
szczyrzy złote zęby
zanosi się
zatacza złote koła
wibruje
chrypi
o, ye
o, ye, ye baby

robi

salta
pętle
śruby
spirale

leci
w górze spotyka trąby anielskie
razem grają
When the Saints go Marching in

stamtąd
lotem koszącym spada na estradę

widownia szaleje
krzyczy i bije brawo

na końcu trąbki
spocony Satchmo
ociera czoło białą chustką (Kapuściński 2006: 43)

Główną bohaterką wiersza jest trąbka. Kapuściński nie pisze o muzyku, ale o jego instrumencie, który jest personifikowany: szczyrzy zęby, zatacza koła, kręci pętle i śruby, jakby był tańczącym człowiekiem. Taka metaforyka kojarzyć się może ze sztuczkami cyrkowymi, co wskazuje na rozrywkowy charakter muzyki. Jest to również nawiązanie do wyglądu trąbki podczas gry: jawi się jako złoty, kręcący się punkt, który hipnotyzuje słuchacza i widza. A jednocześnie „zanosi się”, co sugeruje frazę „zanosić się płaczem”. Kapuściński może tu dawać do zrozumienia, że instrument w rękach artysty jest w stanie oddać każdą emocję.

Wspomniana w wierszu wibracja jest standardowym zabiegiem w muzyce jazzowej. Chrypienie, po którym następują dwa wersy typowego dla Armstronga śpiewu („o ye/o yeye baby”), wskazuje na podobieństwo dźwięku instrumentu z głosem muzyka. Jest to swoiste zlewanie się głosu artysty z głosem personifikowanej tutaj trąbki, które dowodzi jedności człowieka i instrumentu. Można to rozumieć jako wczucie się w instrument, a także przekazywanie siebie za pomocą muzyki. Trąbka staje się przedłużeniem osobowości Armstronga (Teachout 2011: 40):

na końcu trąbki
spocony Satchmo
ociera czoło białą chustką (Kapuściński 2006: 43)

Wzlatywanie dźwięku w górę interpretuje muzykę jako sztukę uskrzydającą i uwznioślającą, jednocześnie stawiając grę artysty na równi z grą trąb anielskich. Można tu dostrzec nawiązanie do kultury chrześcijańskiej sygnalizujące sakralizację muzyki Armstronga. Kapuściński używa też tytułu jednego z najbardziej popularnych utworów znanych w interpretacji Armstronga (*When the Saints go Marching in*). Jest to dodatkowa tematyżacja wątku wznoszenia się do nieba obecnego we wcześniejszych wersach. Dopiero z wysokości muzyka dociera do publiczności, która szaleje z zachwytem, jakby słyszane dźwięki nie były tylko dziełem artysty, ale nade wszystko – Boga. Armstrong staje się jedynie łącznikiem między instrumentem a publicznością, swego rodzaju kapłanem muzyki – pośrednikiem między rzeczywistością boską a ludzką.

W kontraście do wspomnianych wyżej wersów: „widownia szaleje/krzyczy i bije brawo”, w prozie Kapuściński mówi o przeciwnej sytuacji:

Słyszałem, że koncerty Armstronga wywołują entuzjazm, szaleństwo, ekstazę. Nic z tych uniesień nie było na stadionie w Chartumie, mimo że Satchmo śpiewał wiele songów afrykańskich niewolników z południa Ameryki, z Alabamy i Luizjany, z której sam pochodził. (Kapusciński 2004: 120)

Ta rozbieżność sugeruje, że wiersz nie jest dokładnym odzwierciedleniem koncertu, w którym uczestniczył Kapuściński w Chartumie w 1960 roku. Jest raczej połączeniem odczuć reportera dotyczących jakości gry Armstronga z zasłyszonymi opiniami o wrażeniach, jakie zwykle artysta wywoływał na swoich występach.

Kontrast widoczny w finale: czarnoskóry muzyk – biała chustka, może być ironią, echem kolonializmu, sugestią, że odwraca się sytuacja podporządkowania. Czarny muzyk wycierający się białym materiałem ujawnia wpisaną w wiersz afirmację afrykańskiego artysty. Ten fragment pozwala zaliczyć liryk do postkolonialnego nurtu twórczości Kapuścińskiego. Równocześnie scenka jest zapisem rzeczywistej sytuacji koncertu. Przytoczmy po raz kolejny fragment relacji z *Podróży z Herodotem*:

Po każdym utworze, a nawet w trakcie grania i śpiewania Armstrong wycierał twarz dużą białą chustką. Te chustki bez przerwy zmieniał mu specjalny człowiek, jakby w tym tylko celu podróżujący z Armstrongiem po Afryce. (Kapuściński 2004: 120)

Powróćmy do analizy wiersza. Całość utworu lirycznego, oprócz ostatnich pięciu wersów, odnosi się do instrumentu i dźwięków, jakie wydaje. Dopiero na końcu mowa jest o osobie grającej, jakby wcześniej muzyka żyła własnym życiem. A to przecież artysta wydobywa tony, bez

niego nie byłoby muzyki. Widoczna jest tu sugestia, jakoby trąbka, pierwszoplanowa bohaterka liryczna, tak hipnotyzuje słuchacza, że zapomina on o osobie grającej. Dopiero po zakończeniu koncertu, po wybrzmieniu dźwięków, odbiorca zauważa człowieka będącego autorem tej pięknej muzyki. Bo to artysta wprawia trąbkę w taniec, zadaje sobie ogromny trud i wysiłek fizyczny, który stoi za tym pięknem. Ta wyrażona metaforycznie podrzędność człowieka wobec instrumentu ilustruje przekonanie o boskiej, transcendentnej naturze muzyki. Tym samym podmiot liryczny wiersza sugeruje, że artysta wyraża jedynie piękno, które go przerasta, gdyż nie pochodzi wyłącznie z tego świata.

*

Przedstawione interpretacje ujawniają szczególną wrażliwość audialną Ryszarda Kapuścińskiego. Muzyczność reporter wyraża na wiele sposobów. Są to powtarzające się motywy muzyczne, ale także kulminacje oraz frazowania osiągnięte za pomocą długości zdań i nagromadzenia słów. Uwypuklenie brzmienia ujawnia się szczególnie w opisach niezrozumiałych słów lub praktyk, dotyczących innych kultur. Użycie muzyczności pomaga w zrozumieniu emocji bohaterów oraz pozwala doskonale wczuć się w nastrój opisywanej sytuacji. Tu najlepszym przykładem jest *Wymarsz piątej kolumny*, gdzie niespokojna muzyka wprowadza czytelnika w tematykę wojenną. Również nagranie opisane w *Lumumbie* jest pewnego rodzaju przetłumaczeniem kultury afrykańskiej na język Europejczyków. Wywyższenie, swoistą sakralizację muzyki oddaje Kapuściński, personifikując instrument w omawianym przeze mnie wierszu. Ujawnia się w tym miejscu empatia Kapuścińskiego w stosunku do reprezentantów odrębnych kultur. Bohaterowie, których ze względu na dystans kulturowy trudno zrozumieć, są pokazywani i poznawani poprzez muzyczne środki wyrazu. Muzyczność tekstu przyczynia się do przełamywania stereotypów w opisie Innych. Tam, gdzie nie wystarczają słowa ze swoim brzemieniem semantycznym, stosuje reporter muzyczność, która pobudza bardziej intuicyjne i emocjonalne odczytywanie przedstawionych wydarzeń.

Ryszard Kapuściński stawia na piedestale muzykę, jako bardziej wzniosłą od innych sztuk. Niech podsumowaniem niniejszego artykułu będą słowa samego mistrza:

Muzyka: najbardziej tajemniczy rodzaj sztuki. Napisano tysiące książek o literaturze, o malarstwie, a nie ma właściwie doniosłego dzieła o muzyce. Sztuka najbardziej metafizyczna, najbardziej zbliżająca do Boga. (Kapuściński 2002: 107)

SUMMARY

To listen and to write. Musicality in selected works by Ryszard Kapuściński

The subject of this article is musicality in selected reportages and one poem by Ryszard Kapuściński. In the introduction there are few words about history of coexistence between music and literature. I stick to the point of view represented by Michał Głowiński, based on his article: „Literary music – musicality of literature”. Then I do a detailed analysis of selected works, where the musicality is clearly visible. The first of these reportages – *Wymarsz piątej kolumny* – treats about two German women looking for their home after war. Kapuściński presents them with accompaniment of unpleasant, war music, which is the main substance in his reportage. *Lumumba* is a text about the African leader Patrice Lumumba. He became famous, because he fought with the Belgian regime. In this reportage the musicality is visible in a description of a reconstruction of the recording, in which the politician gives a speech. I also describe a poem about Louis Armstrong trumpet. This poem tells about Kapuściński’s impressions after the Armstrong concert in Chartum in 1960. At the end of my article, I sum up my interpretations.

KEYWORDS

Kapuściński, musicality, rhythm, phrase, music, reportage, poem, literature

BIBLIOGRAPHY

- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna. 1989. Historia muzyki. Cz. I. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Głowiński Michał. 2002. Literackość muzyki – muzyczność literatury, 101-120. W: Hejmej Andrzej, red. Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych. Kraków: Universitas.
- Gołąb Maciej. 2011. Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosytemu. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Grzenia Jan. 2005. Uhuru. Online: <http://sjp.pwn.pl/slowniki/Uhuru.html>. Data dostępu: 26.05.2015.
- Habela Jerzy. 1998. Słowniczek muzyczny. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Horodecka Magdalena. 2010. Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Kapuściński Ryszard. 1969. Gdyby cała Afryka.... Warszawa: Czytelnik.
- Kapuściński Ryszard. 1979. Busz po polsku. Warszawa: Czytelnik.
- Kapuściński Ryszard. 1980. Cesarz. Warszawa: Czytelnik.
- Kapuściński Ryszard. 1998. Heban. Warszawa: Czytelnik.
- Kapuściński Ryszard. 2002. Lapidaria. Warszawa: Czytelnik.
- Kapuściński Ryszard. 2004. Podróże z Herodotem. Kraków: Znak.
- Kapuściński Ryszard. 2004a. Autoportret reportera. Kraków: Znak.
- Kapuściński Ryszard. 2006. Prawa natury. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kapuściński Ryszard. 2008. Wojna futbolowa. Warszawa: Czytelnik.
- Kapuściński Ryszard. 2013. Czarne gwiazdy. Warszawa: Agora.
- Kapuściński Ryszard. 2015. Wojna futbolowa. Online: <http://serwisy.gazeta.pl/kapuscinski/0,23551.html>. Data dostępu 14.04.2015.
- Kępiński Antoni. 1988. Psychopatie. Warszawa: Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich.
- Kostkiewiczowa Teresa. 1976. Barbaryzm. W: Sławiński Janusz, red. Słownik terminów literackich, 44. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Król Katarzyna. 2011. Kapuściński. Warszawa: Buchmann.
- Meredith Martin. 2011. Historia współczesnej Afryki. Pół wieku niepodległości. Piłaszewicz Stanisław, tłum. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie „Dialog”.
- Nowacka Beata, Ziątek Zygmunt. 2008. Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza. Kraków: Znak.
- Sadowski Witold. 2005. „Wersyfikacja reportażu”. Teksty Drugie (5): 82-99.

Sławiński Janusz. 1976. Liryka. W: Sławiński Janusz, red. Słownik terminów literackich, 215.
Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Teachout Terry. 2011. POPS. Życie Louisa Armstronga. Grzegorzewski Piotr, Wróbel Marcin,
tłum. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.

Zalega Dariusz. 2011. Człowiek Afryki. Online: <http://www.lewica.pl/?id=23263>. Data dostępu:
27.05.2015.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

STUDIA

ŻYCIE ZAMIENIONE W OPOWIEŚĆ. NARRACJA O ROSJI I ROSJANACH ANNY WOJTACHY

EWA POGONOWSKA

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
Wydział Humanistyczny
Instytut Filologii Polskiej

Reportaż balansujący na granicy literatury i dziennikarstwa jest gatunkiem, który nigdy nie posiadał uniwersalnej, precyzyjnej definicji. Przywykło się zatem mówić, że jest on formą pograniczną, hybrydalną i heterogeniczną w swej istocie, co nie oznacza, że poślednią, bo jak powiada Urszula Glensk – ustosunkowując się do peryferyjnego charakteru reportażu – „Obrzeża i kresy bywają ciekawsze niż centrum [...]” (Glensk 2012: 236). Z jednej strony autentyzm, dokumentaryzm, z drugiej strony iście literackie poszukiwania formalne, czy to w zakresie środków artystycznych, obrazowości, czy wreszcie kompozycji wciąż stanowią o naturze tego gatunku, ale jego współczesnej transformacji nie sposób nie zauważyć. Dawna, posiadająca swe proveniencje w dwudziestoleciu międzywojennym idea reportażowości związana z prymatem faktografizmu i werystycznej reprodukcji rzeczywistości, konkretyzmem i obiektywizmem, rzutująca jeszcze na reportaż powojenny odeszła chyba nieodwołalnie do przeszłości. Ma to ścisły związek z rozwojem masowych środków przekazu, które

w okamgnieniu rejestrują i komunikują bieżące wydarzenia, dla form reportażowych pozostawiając to, co przekracza granice zwykłej faktografii i nie wymaga *stricte* aktualnościowego nastawienia. Ostatecznie reportaż w dużym stopniu – jak pisał Zygmunt Ziątek – wyemancypował się z dziennikarstwa i przesunął w kierunku literatury:

Reportaż nie kojarzy się [...] 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 istnieć poza sferą wartości określanych jako literackie i samo to, że – pomimo nich! – może być jeszcze reportażem domaga się jeszcze uzasadnienia. (Ziątek 2013: 422)

Zwrot tej formy gatunkowej ku literaturze pięknej nie był jedynym znamieniem jej transfiguracji. Szczególnie istotny okazał się również brak wyraźnej linii demarkacyjnej pomiędzy literaturą faktu a literaturą dokumentu osobistego. Zatem – by ująć to krótko – konwencja reportażu przeobraziła się w zasadniczy sposób, a swoista *licentia poetica* znajdowała wytłumaczenie w jego niezmiennie aktualnej różnokształtności i wielopostaciowości. Ponadto – jak słusznie konstatawał Paweł Zajas – „[z]wrot narratystyczny uwydatnił konstrukcyjny charakter procesów poznawczych, zapośredniczenie dostępu do nagich faktów i nieuniknioną beletryzację doświadczenia” (Zajas 2011: 13). Reporterzy-pisarze spostrzegli, że życiem rządzi logika opowieści i po to, by objaśnić rzeczywistość należy nadać zdarzeniom kształt fabuły, a „fabuła zawdzięcza swój kształt narracjom przedstawiającym na różne sposoby tę samą «historię»” (zob. Culler 1998: 100). Jedynym bowiem sposobem na okiełznanie strumienia zdarzeń okazało się właśnie znalezienie sensotwórczej historii-opowieści, co zakładało siłą rzeczy proces o charakterze konstrukcyjnym nie reprodukcyjnym (zob. Trzebiński 2002: 17).

Przedmiotem mojego zainteresowania jest wydana w 2015 roku książka Anny Wojtacy *Zabijemy albo pokochamy* ze znamienym podtytułem *Opowieści z Rosji*. Wprawdzie autorka nie sygnuje swojej prozy mianem „reportażu”, to jednak uwagi autotematyczne jednoznacznie wskazują na jej reporterski zamysł. Utwór ten stanowi doskonałą egzemplifikację niestabilnej dzisiaj granicy między literaturą faktu, dokumentem osobistym a beletrystką i wart jest, by pochylić się nad nim w celu opisanego jego struktury. Wojtacha to dziennikarka i korespondentka wojenna, związana ze stacjami telewizyjnymi (kolejno: Teleexpress, TVN 24, Polsat News, TVP Info), relacjonująca na gorąco wydarzenia w zapalnych punktach świata. Trzy lata przed *Opowieściami z Rosji* wydała *Kruchy lód. Dziennikarstwo na wojnie* (2012). W książce tej opisała własne

doświadczenia korespondenta wojennego, rzucając ostre światło na kulisy pracy reporterów. Obie książki, jakkolwiek traktujące o różnych sprawach i podejmujące różne tematy, zbliżone są w poetyce przekazu, naznaczone osobistą, a nawet intymną postawą reportera. Przekaz na temat Rosji ma znaczenie szczególne, wpisuje się bowiem w niekończące się polskie podróżopisarskie próby rozpoznania tego nieodgadnionego państwa¹. Staje się on kolejnym przykładem na poszukiwanie właściwej, czy raczej jeszcze jednej z możliwych opowieści o świecie rosyjskim. Wojtacha po trosze idzie śladem poprzedników, po trosze wydeptuje własną ścieżkę. Z jednej strony – niech odniesieniem będą klasycy rosyjskich podróży – jak Mariusz Wilk nastawia się na „przeżywanie” Rosji, zanurza w tutejszą codzienność, z drugiej jak Hugo-Bader traktuje Rosję jako przygodę i jako przestrzeń do spotkania z ludźmi społecznie wykluczonymi. Podmiot relacji podróżniczej w opowieści Wojtachy nie przypomina jednak ani romantycznego podmiotu Wilka, ani oświeconego podmiotu Hugo-Badera, by odwołać się do typologii Anny Horolets. Obca jest jej zarówno figura uczonego i poety/pisarza, jak i niezaangażowanego osobiście dziennikarza-tropiciela (Horolets 2013: 154-174). Wybiera samoswój sposób na spotkanie z sąsiadem ze Wschodu.

Reportażystka już na początku książki daje czytelnikowi jasny komunikat na temat własnych fascynacji i sympatii, zapowiadając niejako, że opowiadać będzie z perspektywy osoby „uwikłanej w Rosję”.

Anny Wojtachy uwikłanie w Rosję

Warto na wstępie nawiązać do fragmentu eseju Ortegi y Gassetta *O dehumanizacji sztuki* przywołanego w rozprawach zarówno Czesława Niedzielskiego, jak i Krzysztofa Kąkolewskiego (Kąkolewski 1983: 499; Niedzielski 1966: 177-179). Hiszpański filozof konstatawał, że „ta sama rzeczywistość może rozszczepić się na wiele odmiennych rzeczywistości, jeśli patrzeć na nią z różnych punktów widzenia” (Ortega y Gasset 1996: 187). Rozpatrywał przy tym dystans emocjonalny kilku osób wobec pewnego wydarzenia. Nad łóżem umierającego – obok jego żony, lekarza i malarza – stoi reporter. W skali uczuciowych dystansów wobec faktów reporter znajduje się na przedostatnim miejscu przed malarzem: „Na jednym końcu tej skali widzimy wszystko – osoby, rzeczy, sytuacje – w aspekcie rzeczywistości «przeżywanej», a na drugim – w aspekcie rzeczywistości «obserwowanej»” (Ortega y Gasset 1996: 189). Reporter znalazł się w obszarze zdarzeń z racji obowiązków zawodowych, traktuje je jak rodzaj spektaklu, który później opisze

¹ Interesujący przegląd polskiego reportażu z Rosji w dwudziestoleciu międzywojennym i w czasach najnowszych dał Zygmunt Ziątek (Ziątek 2014: 251-273).

w gazecie. Przyjmuje postawę niezaangażowanego emocjonalnie obserwatora, dla którego jednak jest ważne, jak daną sytuację zakomunikuje czytelnikom:

Będzie ich chciał zainteresować, wzruszyć, a jeśli to możliwe, to nawet pobudzić do płaczu, tak jakby każdy z nich był bliskim krewnym umierającego. (Ortega y Gasset 1996: 188-189)

Pomimo że Wojtacha w swej relacji sytuuje się częściej jako uczestnik niż obserwator, to – abstrahując od tego – można założyć, że w ogóle w jej pozycji reporterskiej dokonuje się zasadnicze przesunięcie na skali emocji, co nie wyklucza w tym wypadku konstrukcyjnych założeń przedstawienia. W *Opowieściach o Rosji* autorka unika bezosobowości, nastawia się na „przeżywanie” sytuacji ludzkich. Zresztą sama reporterka w obu książkach zaznacza, jak łatwo przekroczyć granicę między sferą żywych emocji a profesjonalną pozycją, jak trudne jest „włączenie blokady”: „Nie jestem teraz człowiekiem, ale reporterem, który ma do wykonania konkretną robotę. Uruchamiam w sobie tryb terminatora” (Wojtacha 2012: 67). *News* na temat śmierci kolegi dziennikarza na wojnie podany w trybie telewizyjnych wydarzeń wyzbyty jest emocjonalnych epitetów i uczuciowych komentarzy, ale pojemna poetyka współczesnego reportażu i uniwersalność jego formy² nie wyklucza porzucenia, choćby na czas jakiś, dystansu chłodnego, kompetentnego obserwatora.

Reportaż ze swej natury, a zwłaszcza w jego podróżniczej odmianie jest gatunkiem na wskroś podmiotowym, o czym po wielokroć przypominali badacze. Mówienie o świecie nie wyklucza, a wręcz zakłada mówienie o sobie – „opis rzeczywistości jest zintegrowany z opowiadaniem podmiotu o samym sobie”, podmiot wypowiedzenia bowiem „nieustannie konfrontuje obserwację z osobistym systemem pojęć i sądów o przedmiocie tych obserwacji” (Niedzielski 1966: 54). Toteż, jak pisał Krzysztof Stępnik:

Impuls płynący z refleksji nad dziennikiem, listem czy autobiografią nakazuje nam uważniej spojrzeć na nawyk wysuwania terminu „sprawozdanie” jako głównego, „rodzajowego” określenia w definicji reportażu. (Stępnik 1998: 152-153)

Małgorzata Czermińska w swych rozważaniach na temat literatury niefikcyjnej zwraca uwagę na rozmytą granicę między literaturą dokumentu osobistego a literaturą faktu, w której

² R. Kapuściński konstatował, że reportaż jest „najbardziej uniwersalną formą wypowiedzi” (Kapuściński 2003: 67).

„z czasem złudzenie bezstronności świadectwa stopniało” i wydobyła się z ukrycia „nieuchronna obecność JA reportera” (Czerwińska 2000: 29).

Oczywiście możemy mówić o różnych przesunięciach w tej materii: już to reporter dba o ścisłą rekonstrukcję zdarzeń i dąży do możliwie największej dokumentarności relacji, już to dominuje emocjonalne przedstawienie rzeczywistości, obserwacja świata przez pryzmat „ja”. Jednak sposobów opisu nie określa samorzutnie przedstawiana rzeczywistość społeczna. Reporter nieodmiennie pośredniczy między nią a czytelnikiem, choć, jak wspomniałam wyżej, różne są stopnie jego zaangażowania: może on być „tylko i wyłącznie sprawozdawcą dbającym o czysto aktualistyczny rezonans wypowiedzi, może reprezentować postawę humanisty, świadomego społecznej odpowiedzialności za to, co jest przez niego publicznie głoszone” (Niedzielski 1966: 171).

Reportaż Wojtachy jest gatunkiem „skończenie osobistym”³, a poczytność zapisków intymnych zapewnia mu duży rezonans. W omawianej książce co prawda nie mamy reportera utożsamiającego się w pełni z drugą postawą wymienioną przez Niedzielskiego, niemniej jednak można bez wątplenia stwierdzić, że – mimo pewnej bezstronności – ujawnia się w niej „humanistyczny punkt widzenia”, który zakłada „przeżywanie” sytuacji człowieka (zob. Ortega y Gasset 1996: 191). Chociaż w ujęciu reporterskim da się zauważyć pewną fluktuację. Autorka z jednej strony rozwija autorefleksję na temat własnej pracy dziennikarskiej:

Patrzę na nich zafascynowana. Patrzę jak reporter, który jadąc przez świat z aparatem fotograficznym, myśli w kategoriach dobrego zdjęcia⁴. (Wojtacha 2015a: 19)

Z drugiej – wsiąka w świat, który ją nie tylko dziwi, ale także emocjonuje. Ma świadomość, że „zawodowo gada z ludźmi” (Wojtacha 2015a: 207), ale też porzuca postawę *stricte* profesjonalną, niemalże identyfikuje się z rozmówcami, wchodzi z nimi w zażyłe relacje i współprzeżywa codzienność. Ujawnia zarówno nadspozregawczość, jak i nadwrażliwość pożądane według Kąkolewskiego w pracy reportera (zob. Kąkolewski 1993: 934). Klasyk polskiego reportażu podkreślał również, że dziennikarz często wchodzi w rolę spowiednika i psychoanalityka, co znajduje potwierdzenie w konstatacjach Wojtachy:

³ Takimi słowami o reportażu wypowiadał się Kazimierz Wyka (zob. Wyka 1989: 73).

⁴ Bohaterowie czasami dostrzegają, że są dla swej rozmówczyni dziennikarskim tematem, np.: „Dostałaś, czego chciałaś! Masz historię dwóch dziwek [...]” – mówi z irytacją jedna z postaci (Wojtacha 2015a: 293).

[L]udzie opowiadali mi swoje najskrytsze historie. Niczym barmanowi, który nie dość, że nie ocenia, to jeszcze w odpowiednim momencie napelni kieliszek i znacząco, ze zrozumieniem pokiwa głową. Byłam ich barmanem, spowiednikiem, przyjacielem – tylko na cztery czy pięć dób, ale to nigdy nie miało znaczenia. Ja też oddawałam im część siebie i opowiadałam, bo byli ciekawi, jaka teraz jest ta Polska, jak mi się w niej żyje. (Wojtacha 2015a: 11-12)

Albowiem Wojtacha „opowieści o Rosji” są opowieściami o napotkanych – w gruncie rzeczy przygodnie – Rosjanach, mieszkańcach obrzeży wielkiego państwa, ale także stolicy. W centrum jej zainteresowania znajduje się człowiek, co prawda w kontekście warunków społeczno-politycznych i „uwikłany w Rosję”, ale też odsłaniający swą prawdę jednostkową, oraz uniwersalną prawdę ludzkiego życia. Człowiek, jak pisze autorka, znajdujący się „w sytuacji ekstremalnej”, zanurzony w przytłaczającą codzienność, ale także stojący na rozdrożu, postawiony wobec kluczowych życiowych wyborów.

Reporterka w jednym z wywiadów wyjaśnia swój zamysł autorski:

Kiedy jeździłam na wojnę, bardzo mi brakowało tego, żeby z tymi ludźmi dłużej posiedzieć. Nigdy nie było na to czasu. Wchodzisz do czyjegoś życia z buciorami, potem nagle z niego wyskakujesz i zostawiasz człowieka samego. A kiedy o takich ludziach piszesz nasiąkasz nimi bardziej. (Wojtacha 2015b)

W pierwszej książce Wojtacha, przy całej jej ekspresywności, mamy do czynienia jedynie z przedstawieniem okruczeństw ludzkich istnień, gdy rozpaczliwe wołanie rannego mężczyzny poszukującego w wojennej zawierusze żony, wołanie, którego adresatką staje się także kręcąca materiał dziennikarka, pozostaje bez odzewu, choć pobrzmiwa ciągle w uszach. Ludzkie dramaty pozostawia się w zawieszeniu, bez wglądu w ich dalszy ciąg. Zaangażowanie emocjonalne bowiem wyklucza profesjonalizm. W *Zabijemy albo pokochamy* interakcje międzyludzkie (reporterka – bohaterowie) są możliwe, wczucie się w cudzy los, próba przyjrzenia się drugiemu człowiekowi, zgłębienia jego „ja” stają się ważnym zadaniem reporterskim:

Opowieść o Innym – kimkolwiek jest, najprościej Innym człowiekiem – zawsze jest poznawczym wyzwaniem. I dla tego, kto ją tworzy, czyli reportera-autora-narratora, i dla tego, kto ją odbiera. Jest to jednak wyzwanie warte podjęcia, także w obliczu świadomości, że niemożliwe jest pełne wniknięcie w drugiego człowieka. Poznając skomplikowane i przewidywalne, okrutne i szczęśliwe, piękne i odrażające, nudne i zaskakujące życie innych mamy jednocześnie szansę na zaznanie coraz trudniejszej współczesnej sztuki empatii. (Piechota 2014: 91)

Anna Wojtacha opowiada o losach kilkorga ludzi, którym poświęca kolejne rozdziały swej książki. Uzasadniając, dlaczego wybrała na bohaterów te właśnie postacie, wypowiada znaczące słowa: „Chciałam opisać te osoby, którzy miały duży wpływ na moje życie, a ja też miałam na ich” (Wojtacha 2015b). Zatem „uwikłanie w Rosję” reporterki, jej miłość do Rosjan i ich ojczyzny, o czym wspomina na początku swej opowieści, oznacza, ujmując to metaforycznie, zanurzenie się w strumyki ludzkich losów płynących, zwykle niepostrzeżenie, po zakątkach mocarnego państwa. Dziennikarka zdaje się polemizować z pokutującym nie tylko w radzieckiej Rosji przekonaniem, że – by przywołać słowa Majakowskiego – „jednostka zerem, jednostka bzdurą”. Świadomie decyduje się zejść od skali makro do skali mikro⁵ i zatrzymać się przy pojedynczych ludziach. I tak zaznajamiamy się ze snajperem Ogim, komandosem Specnazu, steraną życiem Nadią, matką Aleksandra, ekszołnierza walczącego niegdyś w Czeczeniu, Andriejem i Olkiem – budowniczymi rurociągu w głębokiej tajdze, tęskniącą za Rosją emigrantką Swietłaną, byłym więźniem – bezdomnym Igorem, czeczeńską rodziną osiadłą w stolicy z córką i synkiem Sapikiem i zagubioną moskiewską prostytutką Ninoczką. Każdą osobę poznajemy z imienia (ale – co nie mniej ważne – nie z nazwiska), każda – czy to w Moskwie, Irkucku, w dalekiej tajdze, nad Bajkałem, czy w Ułan Ude świadczy o swoim niełatwym życiu: „Takaja prokljataja sud’ba” (Wojtacha 2015a: 128).

147

Na czym polega swoistość opowieści o Rosji, a zasadniczo o Rosjanach Anny Wojtacha? Przede wszystkim czytelnikowi umykają zawodowe cele podróży reporterki, tak jakby pobyt w Rosji wpisywał się w kształt jej pełnego przygód życia, zatem materiał nie ma charakteru ściśle dziennikarskiego. Faktografię zastępują żywe, unaocznione dzięki ukształtowaniu scenicznemu wspomnienia autorki, która jest też aktywnym uczestnikiem wydarzeń. Ryszard Kapuściński pisał: „Prawdziwy reporter nie mieszka w Hiltonie, ale śpi tam, gdzie śpią bohaterowie jego opowieści, je i pije to samo co oni. Tylko w ten sposób powstanie uczciwy tekst” (Kapuściński 2003: 53). Wojtacha posiadała doskonałą umiejętność zawodowej mimikry, wprawę we wtapianiu się w otoczenie, dar „przezroczystości”, dlatego doskonale wsiąka w rosyjską codzienność: „nie mam na sobie strojnej sukienki, nie jestem umalowana ani ładnie uczesana. Jestem więc nikim, zupełnie przezroczysta” (Wojtacha 2015a: 216). Sprawia ponadto wrażenie niezwykle otwartej na drugiego człowieka, uczestniczy w jego życiu: opiekuje się małym Czeczenem, zaprzyjaźnia z prostytutką, gotuje kobiecie, u której wynajmuje pokój, czy spożywa z bezdomnym niedojedzone przez kogoś, wyrzucone resztki pokarmu. Wyznaje:

⁵ O tym mówi w rozmowie z Grzegorzem Miecugowem w programie *Inny punkt widzenia* (TVN, 19 kwietnia 2015 r.) (Wojtacha 2015c).

Nie umiem tego wytłumaczyć, ale czasami po prostu na mojej drodze staje ktoś, kto od razu wzbudza moje zainteresowanie. To trochę jak miłość od pierwszego wejrzenia, tyle że taka dziennikarska miłość – co przecież nie znaczy, że gorsza. (Wojtacha 2015a: 199)

Niezwykłe ważne jest to, że reporterka nie tylko rozmawia, ale i biesiaduje z Rosjanami, delektując się miejscowymi potrawami i pijąc wódkę. Tej ostatniej – „mowy rozmownej” – leje się tutaj nadspodziewanie dużo. To ona rozwiązuje języki i skraca dystanse. Cięty, często dosadny język jest dowodem żywości wzajemnych kontaktów i intensywności zawartych znajomości. Wojtacha intuicyjnie koncentruje się na drugim człowieku, określając w ten sposób własne priorytety. Nie interesuje jej anturaż, zabytki, lokalne ciekawostki, a jedynie „lokalsi” (określenie dziennikarki):

Aleksander nabija fifkę, a ja myślę o tym, że przyjechałam do tego miasta, żeby je poznać, poznać, polazić po nim, oswoić. Siedzę tymczasem na podłodze zadymionego pokoju z byłym rosyjskim żołnierzem, który ma depresję, pije i palę blanty. (Wojtacha 2015a: 84)

Reporterka napotyka (wybiera?) ludzi o pogmatwanych życiorysach, często pogubionych, bynajmniej nie czarno-białych. Z jednej strony nie chce nikogo oceniać, tym bardziej że ich polubiła, a nawet pokochała: „Jestem wdzięczna [...], że dawali mi siebie. Bez retuszu i udawania” (Wojtacha 2015a: 6). Z drugiej strony jej rozmowy z nimi są bardzo emocjonalne, niepozbawione prób ingerencji w ich życie, sugestii a nawet propozycji, jak w przypadku Ninoczki, która odrzuca ofertę pomocy ofiarowanej przez dziennikarkę. W korelacjach interpersonalnych jest dużo osobistego zaangażowania autorki, nawet w obronie własnych poglądów, jak w rozmowie z Igorem na temat wiary w Boga. Co znamienne, kontakty z poszczególnymi osobami tylko pozornie się kończą. Reporterka odczuwa z nimi więź emocjonalną i próbuje odświeżyć kontakt. „Im jest więcej emocji, tym mniej obiektywizmu” – przyznaje i potwierdza: „Nie pisałabym o każdym z bohaterów tej książki, gdyby mi w sercu nie zapadł” (Wojtacha 2015b).

Uwikłanie w Rosję autorki *Zabijemy albo pokochamy* posiada jeszcze drugi, nie mniej ważny aspekt, jako że napisała ona książkę bardzo osobistą również w kontekście swego prywatnego życia. Osią relacji wspomnieniowej jest postać jej ukochanego – rosyjskiego komandosa. Opis ich płomiennego romansu, niepozbawiony intymnych szczegółów stanowi ważne ogniwo łączące

wszystkie historie. Przez kolejne rozdziały przewija się kontrowersyjna postać tajemniczego, namiętnego, rozrywanego sprzecznościami, na każdym kroku zaskakującego mężczyzny. Motyw Ogiego czyni z książki Wojtacy historię osobistą, na plan może nie pierwszy, ale i nie ostatni wysuwa się – zwykle stanowiąca temat tabu – intymność reporterki. Nie brak tego również w *Kruchym lodzie* – tam jednak związek z Pawłem stanowi jedynie ledwie zarysowany element wydarzeń. W kontekście miłosnego uwikłania uwypuklają się nowe cechy wizerunku narratorki-bohaterki, co prawda niezmiennie bezkompromisowej i odważnej, ale ujawniającej się też jako krucha (choć nie pruderyjna) kobieta pełna rozterek, tęsknoty, pozwalająca się adorować i wielbić naznaczonemu bliznami rosyjskiemu macho, nieraz wybawiającemu ją z dotkliwych opresji.

„Niech reportaż przypomina romans”

„Wątek romansowy” wskazuje na inny wymiar *Opowieści z Rosji* Anny Wojtacy. Wprowadzenie do struktury reportażowej schematu romansowego jest czymś rzadkim, czy wręcz niebywałym. Jesteśmy przyzwyczajeni do reportaży nawiązujących do schematów podróźniczych, inicjacyjnych, nawet detektywistycznych, lecz romans w tym środowisku jest czymś nieswoistym, osobliwym. Omawiana książka funkcjonująca na prawach, jak głosi podtytuł, „opowieści”, a nie „reportaży” może „pozwolić sobie” na motyw romansu w ramach kreatywnego podejścia do rzeczywistości, choć historia budowana jest na kanwie przeżyć osobistych. Mamy zatem do czynienia z przedstawieniem miłości z przeszkodami między piękną, rezolutną, posiadającą poczucie własnej wartości młodą kobietą a interesującym i nieprzeniknionym, silnym i romantycznym, ale także dzikim i nieokiełznanym mężczyzną:

Ogi jest jak tygrys – z pozoru senny i powolny, jednak w każdej chwili gotowy do zrywu, skoku i ataku.
(Wojtacha 2015a: 34)

Oto mamy do czynienia z ucieleśnieniem marzenia niejednej kobiety: mężczyzna, który ugotuje rosół, opatrzy rany, podaruje kobiecie kwiaty, jednocześnie heros – mocny, nieustraszony, kryjący w sobie niejedną tajemnicę. Postać Ogiego pojawia się już w pierwszej książce *Kruchy lód* – ledwie naznaczona, niemniej intrygująca: „Tymi samymi dłońmi dotykał mojego ciała i spustu karabinu snajperskiego” (Wojtacha 2012: 63) i dalej:

Potrzebuję teraz jego spokoju i ramion, które jak tama odgradzają mnie od świata.

– Oceany czasu, księżniczko.

– Oceany czasu, Ogi – mówię i przejeżdżam palcami po bliźnie na jego policzku. W zielonych oczach ma delikatny blask łagodności. Pojawia się tylko wtedy, kiedy patrzy na mnie. Poza tym Ogi jest jak wilk, którego leb ma wytatuowany na lewym ramieniu. Wytrzymały i silny. Siła w najczystszy wyobrażeniu. Wtulam się w niego. Trochę tej siły chcę dla siebie. (Wojtacha 2012: 231)

Po wydaniu pierwszej książki – jak zaznacza autorka w wywiadzie – dziennikarki i czytelniczki z zaciekawieniem pytały ją o Ogiego: „Kiedy więc zaczynałam myśleć o *Zabijemy albo pokochamy*, wiedziałam, że ta postać się tam pojawi” (Wojtacha 2015b). Wybranek narratorki-bohaterki to idealne wręcz wcielenie „rosyjskiego kochanka”, by odwołać się do tytułu powieści Marii Nurowskiej. Filmowe sceny pożegnań i powitań na dworcu kolejowym, „namiętność bez zbędnych pytań”, szampan i kawior – to składniki świata, który graniczy z fikcją powieściową. „To przecież nie może być prawda – konstatuje bohaterka romansu. – Prawda to Warszawa, moja praca, moi znajomi, moje mieszkanie przy alei Wyzwolenia i wietnamski bar na placu Zbawiciela” (Wojtacha 2015a: 39). Losy Ani i Ogiego intrygują czytelników, a raczej czytelniczek, toteż nieuniknione jest typowe dla powieści zainteresowanie finałem, który Wojtacha dopowiada w wywiadach (por. Wojtacha 2015c), by świadczyć o tym, że życie, które toczy się dalej, napisało ten scenariusz.

Kwestia „literackości” nie wyczerpuje się w romansowej historii. W ostatnim rozdziale książki dowiadujemy się, że „Rosja to kapryśna dama, która czasami gwałtownie kończy romanse” (Wojtacha 2015a: 300). Abstrahując od dodatkowych znaczeń tej metafory, nie sposób nie skłaniać się do alegorycznego odczytania opowieści o trudnym związku Polski i Rosji, o przyciąganiu i odpychaniu, fascynacji i przerażeniu, *Liebe und Hass*. Potężny i niepokorny, równocześnie wrażliwy i czuły kochanek to emanacja Rosji mocarnej i bezwzględnej, jednakowoż fascynującej i czarującej: „W każdym razie coś mnie w Rosji ujęło. To tak, jak nie jesteś w stanie powiedzieć, dlaczego się kogoś kocha. Bo tak. Nie kocha się za coś, tylko po prostu się kocha” (Wojtacha 2015b). Ale miłość ta na zawsze musi pozostać niespełniona, bo feralnych kochaneków dzieli cień przeszłości, różnice mentalnościowe, rozumienie świata... Jednak zauroczenie pozostaje.

Podtytuł – *Niech reportaż przypomina romans* – to cytat z książki reportażysty Macieja Siembiedy, który oczywiście słowa „romans” nie użył w sensie literalnym. Chodziło mu o sposób uwiedzenia czytelnika, przypominający sytuację, kiedy kobieta przynęca mężczyznę. Konieczne jest rozpoczęcie „romansu” już na pierwszej kartce i „rozpalenie uwagi”, następnie utrzymanie i pielęgnowanie tego zainteresowania, poprzez odpowiednie rozłożenie akcentów utrzymujących

„namiętność” odbiorcy, aby całość sprawiała mu przyjemność. „Romans (reportaż) wypada też elegancko zakończyć. Najlepiej tak, żeby pozostał w pamięci, jako coś wyjątkowego, co warto przechować w świadomości” (Siembieda 2003: 62-63). Ta metaforycznie opisana strategia doskonale wpisuje się w narrację Wojtachy i to nie tylko w odniesieniu do wymiaru „damsko-męskiego” jej książki. „Romantyczność” doskonale spełniająca standardy literackie to tylko jeden – raczej nie najważniejszy – z aspektów rosyjskiej opowieści, gdzie życie modelowo zamieniane jest w literaturę. Wspomnieć należałoby tutaj o schemacie awanturkowo-przygodowym obecnym w prozie, przedstawiającej żądną przygód i mocnych wrażeń bohaterkę, która wplątuje się w coraz to inne kłopoty. *Summa summarum* Wojtasze właściwy jest narracyjny sposób pojmowania świata, dzięki czemu wydarzenia formowane są w określone historie. Jak powiada Jerzy Trzebiński:

Narracje jako formy rozumienia rzeczywistości posiadają uniwersalną, podstawową strukturę: bohater z określonymi intencjami napotyka na trudności, które w wyniku zdarzeń toczących się wokół zagrożonych celów zostają bądź nie zostają przezwyciężone. (Trzebiński 2002: 22)

Zofia Mitosek słusznie zwraca uwagę na to, że literatura faktu jako dokument „zawiera zdania o rzeczywistości i pełni funkcję poznawczą i użytkową”, z kolei jako tekst „jest rezultatem pracy wyobraźni ujmującej «życie» w formę opowiadania” (Mitosek 1997: 267-268). Badaczka przekonana jest, że swą popularność literatura ta zawdzięcza temu, że korzysta z tradycyjnych technik narracyjnych: „pozostaje ona w bezpiecznym, bo gwarantującym powodzenie azylu sprawdzonych konwencji literackich” (Mitosek 1997: 280). Powyższa uwaga znajduje bez wątpienia potwierdzenie w prozie Wojtachy. Konstrukcyjne zabiegi i strategia narracyjna autorki ujawnia się już w kompozycji utworu, który posiada wyraźną ramę delimitacyjną, z wyakcentowaniem rozdziału inicjalnego i finalnego. We wstępie jest mowa o fascynacji i trudnej miłości do Rosji, w zakończeniu o nieprzewidywalnym romansie z „kapryśną” damą. Wprowadzenie i zamknięcie okala siedem rozdziałów-opowiadań poświęconych poszczególnym postaciom. Kąkolewski, notabene przekonany, że literatura faktu ma odmienne założenia estetyczne niż literatura piękna, konstatuje:

[W]śród kombinacji, jakimi dysponuje życie, są zdarzenia, które tworzą idealną niemal strukturę, są pięknie wymodelowane. (Kąkolewski 1983: 504)

Wojtacha bez fałszywej skromności podkreśla swoją dziennikarską intuicję do ludzi, przeczuwa niejako dramat ich codzienności, zagląda do „pięknie wymodelowanego życia”, ale jednocześnie fakty strukturalizuje w opowieść atrakcyjną dla czytelnika. Oczywiście struktura ta może być i zwykle bywa wyrażona nie w pełni, odsłaniając jedynie skrawek człowieczej historii. Mamy przedstawiony powszedni, monotony tudzież znojny dzień bohatera, ale również retrospektywne wglądy w jego przeszłość, w pogmatwany życiorys. Wywołanie u odbiorcy „spotęgowanego widzenia rzeczywistości” (Szulczewski 1976: 48) – jak określił to Michał Szulczewski – wydaje się tutaj niepisana zasada. Postaci poniekąd przypominają „biednych ludzi” Dostojewskiego, pokrzywdzonych przez los, przytłoczonych codziennością, przechodzących kryzys, niekiedy stojący „na progu” życiowych wyborów. Niejako utartym zwyczajem w prozie Wojtacha jest wprowadzanie bohatera za pomocą bardzo obrazowego, istic literackiego opisu wyglądu, co dowodzi z jednej strony umiejętności patrzenia, z drugiej predyspozycji do plastycznego unaocznienia przedmiotu, umożliwiającego jego wizualizację przez czytelnika:

Nadia stoi na peronie w Irkucku. Ma szary sweter, szarą spódnicę, szare buty, szarą twarz, także jej oczy są szare, a w zasadzie szaroniebieskie, jak rzeka Angara przepływająca przez Irkuck. Jest uosobieniem tego miasta i już wiem, że to właśnie z nią chcę rozmawiać, u niej nocować. [...] Rozpromienia się, a wokół jej szarych oczu uwidatniają się kurze łapki. Dostrzegam też, że ma ładne równiutkie zęby i regularne usta. Gdyby choć trochę o siebie zadbała, byłaby atrakcyjną kobietą. Jednak, jak się już niebawem przekonam, Nadia nie ma na to czasu, ani pieniędzy. (Wojtacha 2015a: 61,65)

Opisy bohaterów, niczym w powieści realistycznej, pojawiają się zwykle na początku, antycypując opowieść o bohaterze, wprowadzając w jego codzienność i nakreślając jednoznacznie profil jego życia. Portret postaci wylania się jednak nie tylko z opisu zewnętrznego, ale także, a raczej przede wszystkim, z dialogów, bo rozmowy z bohaterami ze względu na ich osobisty charakter trudno byłoby potraktować jako *stricte* dziennikarskie wywiady. Mamy do czynienia niewątpliwie z narratywowym dialogiem. Z rozmów wylania się choćby fragmentaryczna fabuła składająca się na „dokument ludzki”, który jednak nie wyczerpuje się na swej „dokumentarności”. Opracowane przez autora historie przypominają powieści i jak powieści są czytane (Głowiński 1992: 261). Wprawdzie bohaterowie nie zostali powołani do życia przez autora jak w beletrystyce i posiadają metrykę autentyczności, jednak zostali „spreparowani”, „zagęszczeni”, mówiąc jeszcze inaczej – literacko zmontowani⁶. Brak nazwisk służy uogólnieniu ich postaw życiowych, które zyskują wymiar uniwersalny.

⁶ Jak pisze Głowiński, montaż jest znakiem literackości, oznacza on: „składanie nowej spójnej i sensownej całości

Każdy z poświęconych różnym postaciom rozdziałów książki Wojtachy przypomina gatunkowo opowiadanie, w którym nie dominuje – używając pojęć z poetyki – syntetyzująca relacja (*telling*), ale raczej unaocznienie (*showing*). Dialog jest ukształtowany literacko. Nie mamy do czynienia z „autentykiem”, czyli wywiadami/rozmowami nagrywanymi na dyktafon (choć i one zwykle są porządkowane przez reportera). Autorka przytacza dialogi, korzystając z powieściowej konwencji „doskonałej pamięci” (Głowiński 1992: 275), montuje je w ekspresywne wypowiedzi utrwalające świadomość mówiących i ich wizję świata. Znakiem beletryzacji jest to, że nie mamy do czynienia z tokiem żywej mowy, ale – jak w powieści – jedynie z próbą jej reprodukcji. Nie mniej jednak „dialog wprowadzony do tych wypowiedzi, które go nie przewidują, stał się zasadniczym przejawem ich beletryzacji, a więc upodobnienia do powieści” (Głowiński 1997: 53). Nie sposób nie przypomnieć, że wypowiedzi zarówno dziennikarki, jak i bohaterów musiały zostać przetłumaczone z języka rosyjskiego i już przekład jest symptomem ich niedosłowności.

Chwyty właściwe prozie artystycznej, narracyjna rekonstrukcja i scalenie tego co rozproszone, literackość obrazowania, która uwidocznia się nie tylko w prezentacji postaci, ale na przykład w niezwykle udanych, trafiających do zmysłów opisach spożywania potraw nie wykluczają odwołania do faktów fizycznych. Osłabiony co prawda przez zabiegi „upowieściowienia” pakt referencjalny, współlistniejący z paktem autobiograficznym, gwarantuje czytelnikowi dokumentarność przekazu i zapewnia mu satysfakcję, że ma do czynienia nie z fikcją, ale z autentycznym ludzkim życiem, które przecież bywa ciekawsze od najciekawszej powieści (Wańkiewicz 1965: 18). Wielopoziomowa atrakcyjność tekstu, odwołanie do form literatury popularnej służą nawiązaniu kontaktu z czytelnikiem, zapewniają przystępność przekazu uwzględniającego możliwości percepcyjne szerokiego grona odbiorców.

z czegoś, co istnieje wcześniej, z prefabrykatów i elementów gotowych” (Głowiński 1992: 267).

SUMMARY

Life turned into a story. Anna Wojtacha's narration about Russia and Russians

The article is dedicated to a non-fiction book by journalist and war correspondent Anna Wojtacha titled "We'll Kill or We'll Fall in Love. Stories from Russia". Her prose is of dual nature: consists both of reportage and personal journal features, while the fiction elements are still present. They manifest in the book's imagery, fictionalization and the way the characters are constructed. The book proves how apacious modern documentary is and shows its evolution towards more literary character. Documenting human's life demands finding a story which gives meaning to a given stream of events.

KEYWORDS

Non-fiction reportage and personal journal, autobiography and self-reflection, fictionalization of experiences, factuality and life as a narration, professionalism and emotions

BIBLIOGRPHY

- Culler Jonathan. 1998. Teoria literatury. Bassaj Maria, tłum. Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Czermińska Małgorzata. 2000. Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie. Kraków: Universitas.
- Glensk Urszula. 2012. Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu. Kraków: Universitas.

- Głowiński Michał. 1992. Dokument jako powieść. W: Poetyka i okolice, 258-282. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Głowiński Michał. 1997. Dialog w powieści. W: Narracje literackie i nieliterackie, 39-53. Kraków: Universitas.
- Horolets Anna. 2013. Konformizm, bunt, nostalgia. Turystyka niszowa z Polski do krajów byłego ZSRR. Kraków: Universitas.
- Kapuściński Ryszard. 2003. Autoportret reportera. Kraków: Znak.
- Kąkolewski Krzysztof. 1983. Wokół estetyki faktu, 496-506. W: Miodońska-Brookes Ewa, Kulawik Adam, Tataro Marian, oprac. Genologia polska. Wybór tekstów. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kąkolewski Krzysztof. 1993. Reportaż, 930-935. W: Brodzka Alina et al., red. Słownik literatury polskiej XX wieku. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Mitosek Zofia. 1997. Semantyczne aspekty literatury faktu. W: Mimesis. Zjawisko i problem, 267-280. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Niedzielski Czesław. 1966. O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej. (Podróż – powieść – reportaż). Toruń: TNT; Poznań: Państwowe Wydawnictwo Naukowe – Odział.
- Ortega y Gasset José. 1996. Dehumanizacja sztuki i inne eseje. Niklewicz Piotr, tłum. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA.
- Piechota Magdalena. 2014. Poetyka reportażu portretowego (na przykładzie *Papuszy* Angeliki Kuźniak), 83-105. W: Piechota Magdalena, red. Literatura – Media – Polityka. Prace ofiarowane Panu Profesorowi Krzysztofowi Stępnikowi. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Siembieda Maciej. 2003. Reportaż po polsku. Poznań: Ośrodek Badania Rynku Sztuki Współczesnej.
- Stępnik Krzysztof. 1998. Dekonstrukcja reportażu. Zygmunta Nowakowskiego *Niemcy á la minute...*, 151-166. W: Woźniakiewicz-Dziadosz Maria, red. Fabularność i dekonstrukcja. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Szulczewski Michał. 1976. Publicystyka. Problemy teorii i praktyki. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Trzebiński Jerzy. 2002. Narracyjne konstruowanie rzeczywistości, 17-42. W: Trzebiński Jerzy, red. Narracja jako sposób rozumienia świata. Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Wańkiewicz Melchior. 1965. Prosto od krowy. Warszawa: Iskry.

- Wojtacha Anna. 2012. Kruchy lód. Dziennikarze na wojnie. Warszawa: Carta Blanca.
- Wojtacha Anna. 2015a. Zabijemy albo pokochamy. Opowieści z Rosji. Kraków: Znak Litera Nova.
- Wojtacha Anna. 2015b. „Trzeba mieć jaja, żeby w pewne miejsca pojechać”. Łopatowska Agnieszka, rozm. Online: <http://www.styl.pl/magazyn/wywiady/news-anna-wojtacha-trzeba-miec-jaja-zeby-w-pewne-miejsca-pojechac,nId,1707194>. Data dostępu 22.07.2015.
- Wojtacha Anna. 2015c. Miecugow Grzegorz, rozm. Inny punkt widzenia (program tv). Online: <http://www.tvn24.pl/inny-punkt-widzenia,37,m/anna-wojtacha,538127.html>. Data dostępu 25.07.2015.
- Wyka Kazimierz. 1989. Pogranicze powieści. Warszawa: „Czytelnik”.
- Zajas Paweł. 2011. Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcyjnej. Wydawnictwo Poznańskie.
- Ziątek Zygmunt. 2013. Reportaż jako literatura, 421-458. W: Werner Andrzej, Żukowski Tomasz, red. Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89. Warszawa: Stowarzyszenie Pro Cultura Litteraria; Instytut Badań Literackich PAN.
- Ziątek Zygmunt. 2014. „Rosyjskość” i „radzieckość” w polskim reportażu o Rosji, 251-273. W: Jarzyna Anita, Kopeć Zbigniew, red. Obraz Rosji w literaturze polskiej XX wieku. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

STUDIA

PRZEKRACZANIE EUROPOCENTRYZMU. WYKLUCZENIE ETNICZNE ABORYGENÓW W *NIEWIDZIALNYCH* MATEUSZA MARCZEWSKIEGO

MAGDALENA HORODECKA

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

Wielu współczesnych reporterów podejmuje etyczne zobowiązanie wobec wykluczonych, traktując je jako rodzaj powinności wpisanej w zawód dziennikarza, a zwłaszcza reportera. Tradycja tego zobowiązania sięga co najmniej 1933 roku, daty debiutu George'a Orwella, który w zbiorze *Na dnie w Paryżu i w Londynie* (Orwell 1992) opisał doświadczenie ludzi żyjących na marginesie społecznym – biedoty paryskiej i bezdomnych w Londynie. Zawstydzająca skala poniżenia, które stało się jego udziałem skłoniła Erica Blaire'a do opublikowania zbioru relacji pod pseudonimem „George Orwell”. O podobnej tendencji w historii polskiego reportażu w dwudziestoleciu międzywojennym pisała Urszula Glensk w monografii *Historia słabych* (Glensk 2014).

Współcześnie, zwłaszcza w tak zwanej polskiej szkole reportażu, zainteresowanie tematem wykluczenia wynika zarówno z respektowania standardów etyki dziennikarskiej, jak i z wciąż żywego oddziaływania autorytetów, zwłaszcza Hanny Krall czy Ryszarda Kapuścińskiego. To oni często podawani są w podręcznikach etyki dziennikarskiej jako inspirujące przykłady „etyki cnót”, szczególnie zaś „cnoty wrażliwości”, która motywuje pisanie o wykluczeniu (Pleszczyński 2007). Pomimo wciąż żywych kontrowersji wokół rzetelności niektórych opisów Kapuścińskiego, jego społeczna wrażliwość ma dużą siłę inspiracji. A wszak to właśnie autor *Cesarza* tak określał etyczną misję swojej profesji w *Dalem głos ubogim*: „[...] dziennikarz winien być głosem tych, którzy głosu nie mają” (Kapuściński 2008). Niektórzy współcześni reporterzy podążają śladem tej formuły, próbując wypełnić lukę, którą w globalnym dyskursie medialnym stanowi pogłębiona refleksja nad kondycją wykluczonych, marginalizowanych, „niewidzialnych” lub „źle widzianych”.

Równolegle nie można jednak pominąć dwuznacznego charakteru niektórych reportażowych opisów wykluczenia, w których momentami poetyka zaczyna przypominać styl tabloidów, narażając autora na podejrzenie, iż w centrum jego uwagi znajduje się nie tylko los wykluczonych, ale także perswazyjne oddziaływanie na możliwie szeroką publiczność czytelniczą, a co za tym idzie – uzyskanie lepszych wyników sprzedaży książki. Takie kontrowersje wzbudził opublikowany w 2013 roku utwór Wojciecha Tochmana *Eli, Eli*, poświęcony mieszkańcom slumsów na Filipinach (Tochman 2013)¹.

*

W szkicu tym przyjmuję za Marią Jarosz następującą definicję wykluczenia: „Wykluczenie społeczne jest pojęciem przeciwstawnym do społecznego uczestnictwa w szerszych zbiorowościach: narodzie, społeczeństwie czy społeczności. Oznacza ono izolację dobrowolną bądź, częściej, wymuszoną uwarunkowaniami zewnętrznymi (biedą, bezrobociem, odmienny kolorem skóry, religią, kalectwem, nieakceptowanym przez środowisko zachowaniem czy preferencjami seksualnymi). Izolacja jednostek lub grup społecznych od zbiorowości lub instytucji współczesnego państwa utrwała podział na «naszych» i «obcych» [...]” (Jarosz 2008: 10). Uściślając – wykluczenie, które czynię w tym artykule przedmiotem refleksji jest izolacją paradoksalną – wymuszoną, a zarazem swoiście dobrowolną, zaakceptowaną przez interesującą mnie grupę społeczną. Jego podstawowym wyróżnikiem jest inny kolor skóry (wykluczenie

¹ Więcej o paradoksie tego reportażu, który zarazem stoi po stronie wykluczonych oraz używa ich w celu przyciągnięcia uwagi masowego odbiorcy pisałam w tekście: *Afekty i emocje w reportażu literackim. Perspektywa genologiczna i kulturowa* (Horodecka 2015).

etniczne) i radykalnie odmienny od europejskiego system kulturowy objawiający się w odmienności wierzeń i zachowań.

W niniejszym artykule proponuję refleksję nad reprezentacją etnicznego wykluczenia Aborygenów w reportażu *Niewidzialni* Mateusza Marczewskiego (Marczewski 2008). O ważności i wyjątkowości tego utworu świadczy zarówno recepcja krytyczna, jak i drugie wydanie *Niewidzialnych*, które ukazało się w 2012 roku w serii reporterskiej Wydawnictwa Czarne. Wielopłaszczyznowość i złożoność obrazu wykluczonych w książce Marczewskiego zaskakuje także wyjątkowym antyeuropocentrycznym, postkolonialnym wyczuleniem autora i wyróżnia się na tle obfitej literatury reportażowej ostatnich dwóch dekad.

*

Wykluczenie Aborygenów wpisane w historię kolonizacji Australii wiąże się nie tylko z praktykami społecznymi, wykorzeniem z ziemi i dóbr kulturowych. Jego subtelne echo niesie się także w języku, w sposobach, w jakich opowiada się o tej grupie etnicznej. Stąd wyjątkowa ważność studiów nad reprezentacjami etniczności w literaturze, które uświadamiają nieprzezroczystość i stronniczość narracji autorów zabierających głos na temat Innego. Niezwykle europocentryczna jest na przykład duża część historiografii kontynentu. Wystarczy przytoczyć fragment z *Historii Australii* Manninga Clarka, pisanej w drugiej połowie XX wieku, niemal wyłącznie z perspektywy zdobywców. Obraz Aborygenów w cytowanym poniżej fragmencie powiela kolonialne perspektywy percepcji Aborygenów jako „dzikich”, „zezwierzęconych stworzeń” („okropnie wylł”), a zarazem sprowadza do minimum ich obecność w historii kontynentu. Jawią się historiografowi jedynie jako punkt w pejzażu, który należy zlikwidować, by nie przeszkadzał w realizacji wielkich i skomplikowanych celów Imperium Brytyjskiego:

Dnia 26 stycznia [1788 r. – M.H.] transport więźniów przybył do nowej ojczyzny, a gromada Aborygenów na brzegu okropnie wyla i obrzucała ich patykami i kamieniami, okazując, że biały człowiek jest tu niemiłe widziany. Tej nocy, po wylądowaniu skazańców, nad Sydney Cove załopotala brytyjska flaga, rozległy się wystrzały i wzniesiono toasty. Było to uroczyste uczczenie dnia, w którym cywilizacja europejska zawitała do Australii. (Clark 2004: 19)

Symptomatyczne, że fragment ten znalazł się w pierwszym, otwierającym rozdziale monografii o wymownie unifikującym tytule: *Przybycie Aborygena i białego człowieka*, mylnie

sugerującym równoczesność czy może równoważność pojawienia się obu ras na australijskiej ziemi. Książka Clarka, choć dokładnie rekonstruuje trudy i „zwycięstwa” procesu kolonizacji kontynentu, błędnie informuje w podtytule, że opowiada historię „narodów Australii”, gdyż nie ma w niej miejsca na aborygeńską perspektywę, a historia Australii okazuje się niemal wyłącznie historią podboju kontynentu przez Anglików, nie uwzględniającą dramatu kolonizacji i jej koszmarnych konsekwencji dla rdzennej ludności kontynentu.

W odmienny sposób nieobecna jest historia i współczesność Aborygenów w innym opracowaniu dostępnym w polskich bibliotekach akademickich – pracy *Współkultura Australii*, autorstwa Jerzego J. Smolicza, wydanej przez Oficynę Naukową (Smolicz 1999). Autor, profesor socjologii i komunikacji międzykulturowej, Polak od dziecka mieszkający w Australii, w bardzo nikłym stopniu uwzględnia sytuację kultury aborygeńskiej. Odnotowuje wprawdzie znaczącą zmianę w strukturze etnicznej kontynentu, przypominając powszechnie znane dane, które przytoczymy tu także w celu zarysowania radykalności procesu wykluczenia, który w swej istocie stał się równoległe procesem unicestwienia: „[...] Aborygeni stanowili 100% ludności w 1788 roku, a następnie 13% ludności w 1861 roku i znacznie poniżej 2% w 1986 roku [...]” (Smolicz 1999: 3). Smolicza interesuje jednak nade wszystko przyszłość Australii jako państwa wielokulturowego. Z jednej strony podkreśla nieco sceptycznie, iż nie jest jasne, do jakiego stopnia liczne odmienne rasowo grupy etniczne są akceptowane przez społeczeństwo australijskie. Twierdzi, że wynika to częściowo „z niewielkiej liczby takich «widocznych mniejszości» [...]”, następnie zaś proponuje nieco utopijną wizję przyszłości australijskiej tożsamości narodowej, która zależy od tego, czy „całościowa struktura wspólnych wartości będzie wolna od ocen wpływających z podłoża rasowego i czy będzie odnosić się do każdego, bez względu na jego rasę, tak aby był akceptowany jako Australijczyk, niezależnie od jego wyglądu – aborygeńskiego, europejskiego, azjatyckiego czy afrykańskiego” (Smolicz 1999: 28-29). Można rzec, że poglądy te w konfrontacji z narracją Marczewskiego brzmią jak mrzonka. Kiedy jednak autor pisze: „Australijczycy, choć są narodem młodym, już wyprzedzili wiele starych narodów na drodze do pluralizmu” (Smolicz 1999: 28-29), bardziej niż diagnoza interesuje mnie język, w jakim zostaje wyrażona. Wynika z niej, że 50 000 lat obecności Aborygenów na tej ziemi nie pozwala im na miano „Australijczyków”, skoro autor australijski naród uważa za młody, wykluczając tym samym historię rdzennej ludności z jakichkolwiek możliwości partycypacji w historii tych, którzy współcześnie mienią się Australijczykami. Rzecz jasna kłopot sprawia tu pojęcie „narodu”, które ukształtowało się dopiero w wieku XIX, niemniej w stwierdzeniu tym słychać myślenie autora o historii regionu, która zaczyna się wraz z pojawieniem się na tych terenach Brytyjczyków, co poświadczają także inne rozdziały monografii. Dość paradoksalnie na

tym tle brzmią słowa autora, który podkreśla, że polityka poszczególnych rządów powinna być zogniskowana na współdziałaniu w kulturalnej i politycznej aktywności wszystkich grup etnicznych obecnych w społeczeństwie australijskim (na podstawie *Towards a National Agenda for Multicultural Australia: A Discussion Paper*, Canberra 1988; cyt. za Smolicz 1999: 7). Symptomatyczne wydaje się wreszcie hegemoniczne wydziedziczenie Aborygenów z wkładu w tożsamość mieszkańców kontynentu. W książce mówi się wyłącznie o „brytyjskich źródłach tożsamości australijskiej”, ani słowem nie wspomina się o źródłach aborygeńskich. Myli się też czytelnik, który sądzi, że znajdzie choć jedno zdanie na ten temat w rozdziale o obiecująco brzmiącym tytule: *Wartości rdzenne a tożsamość kulturowa*, gdzie opisano wartości ważne dla Polaków, Żydów, Włochów czy Chińczyków mieszkających w Australii, ani słowa nie poświęcając zaś Aborygenom (Smolicz 1999: 32-53). Tymczasem rdzenne oznacza przecież tubylcze.

Tej formule reprezentacji Aborygenów jako „niewidzialnych” w narracjach historiograficznych i socjologicznych przeciwstawiają się w polskim obiegu czytelnicznym dwie ważne książki pochodzące z różnych rejestrów dyskursywnych: obszerne antropologiczne studium profesora Wojciecha Bębena *Aborygeni – pierwsi nomadzi. Życie i kultura* (Bęben 2012) oraz interesujący nas reportaż *Niewidzialni* Mateusza Marczewskiego. Równoległa lektura tych książek prowadzi czytelnika najpierw do doświadczenia jakiejś koszarnej niespójności „światów przedstawionych”, następnie – do przeżycia fascynacji aborygeńską mitologią, wreszcie – pogrąża w głębokim smutku. Wspomniana niespójność wynika z odmienności czasoprzestrzennego porządku obu książek. Antropologiczne *opus magnum* Wojciecha Bębena prezentuje w czasie teraźniejszym (!) wspaniale bogactwo kultury materialnej i duchowej plemion aborygeńskich. Jednocześnie sam autor we wstępie zaznacza, że prowadzone przez ostatnie dziesięciolecia badania powoli się dezaktualizują, zamieniają w historię, w coraz mniejszym stopniu stanowią synchroniczny opis wciąż żywych kultur plemiennych, liczebność ich członków kurczy się bowiem drastycznie. Natomiast Marczewski, podróżujący po Australii autostopem na początku XXI wieku, opisuje wyłącznie doszczętnie zdegradowaną diasporę miejską Aborygenów, których zwyczaje, styl życia, duchowość – umierają w zdominowanej kulturą masową i konsumpcją cywilizacji miejskiej. O ile monografia Bębena jawi się jako zapis nieprzebranego bogactwa kultury materialnej i duchowej, o tyle reportaż Marczewskiego czytamy z tym większym przygnębieniem wywołanym wizją nieuchronnej degradacji tych, którzy, jak określił Aborygenów Claude Lévi-Strauss, byli duchową arystokracją wśród kultur plemiennych (cyt. za Bęben 2012: 395).

*

Przejdźmy do szczegółowej analizy interesującego nas reportażu. Książka Mateusza Marczewskiego to jego bardzo dojrzały debiut, który, jak wspomniałam, przykuł uwagę krytyków literatury. Szczególnie trafne wydaje się spostrzeżenie Dariusza Nowackiego, który podkreśla, że *Niewidzialni* to „niezwykle ambitna książka, dalece wykraczająca poza ramy zaangażowanego, trzymającego stronę ofiar reportażu”². Nie oznacza to jednak, że autor staje się ich przeciwnikiem, lecz raczej – że twórczo komplikuje dominującą współcześnie poetykę relatywistycznego opisu innych kultur (por. Horodecka 2016), w której głos Innego, w tym głos wykluczonego, poddanego opresji czy marginalizacji, staje się głosem jedynym i niekonfrontowanym z pełnym szacunku i empatii komentarzem autorskim. Innymi słowy, Marczewski, pisząc o wykluczeniu, nie ulega opisanemu przez Ewę Domańską „uprzywilejowaniu głosu ofiary” (Domańska 2008: 19-36). Nie popada też w suchy, deskryptywny język dziennikarstwa, lecz nadaje swojej książce rys literacki dzięki widocznej perspektywie osobistej oraz niebanalnemu, językowemu obrazowaniu. Styl Marczewskiego, pełen metafor, symboli, poetyckiej wrażliwości na pejzaż oraz wyczulony na głębokie metafizyczne pokłady aborygeńskich mitów znacząco odbiega o typowej dla reportażu „zewnętrzności”, poetyki wielkiej liczby, statystyk, intensywnej historiograficzności.

Stąd też „reportaż” jako obecna na okładce książki etykieta zyskuje w *Niewidzialnych* nowy, bardzo sugestywny ton, w którym dziennikarska przenikliwość obserwacji, pozycja świadka obecnego „na miejscu zdarzeń”, dążenie do empirycznej weryfikacji gromadzonego materiału, choć istotne, zostają twórczo rozmiękczone przez pierwiastki eseistyczne, autobiograficzne, czy fragmenty prozy poetyckiej. Jest to więc jeden z opisanych przez Zbigniewa Bauera reportażu antymedialnych, które pisał już Ryszard Kapuściński (Bauer 2001). Uderzająca różnica między pisarstwem mistrza i jego „wnuka” zasadza się jednak na sposobie wprowadzenia w narracji perspektywy postkolonialnej (temat ten winien być osobno omówiony, tu jedynie go zaznaczam) oraz na odmiennym tempie poznawania innej kultury. Kapuściński, relacjonując kolejne rewolucje afrykańskie w różnych częściach kontynentu, ale także – mając ambicję całościowego, syntetycznego opisu podejmowanych zagadnień, musiał przemieszczać się w przestrzeni szybko. Tryb finansowania jego podróży wymagał gorączkowej pracy, a i osobowość twórcza Kapuścińskiego wylała go w szereg mrozących krew w żyłach perypetii, które umiał on wyzyskać na potrzeby nasyconej suspensem narracji. O ile u Kapuścińskiego, właściwie aż do czasu „przełomu eseistycznego” w jego twórczości (lata 80. i 90., powstanie cyklu *Lapidariów*),

² Opinia Dariusza Nowackiego dostępna jest na stronie Wydawnictwa Czarne oraz drukowana na obwolucie książki (por.: <http://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/niewidzialni>; data dostępu 1.11.2015).

mamy do czynienia z szybkim tempem pracy, o tyle Marczewski jawi się jako zwolennik poznawczego *largo*. Nie wiemy wprawdzie, w jaki sposób autor *Niewidzialnych* finansuje swoją podróż, nie wiemy, ile trwa wyprawa. Z porzucanych w narracji nazw własnych domyślamy się jedynie rozległości jego podróży, która toczy się niespiesznie, jakby bez z góry obranego planu, co podkreśla także środek transportu – autostop rzucający autora i jego towarzyszkę (bo nie jest to podróż w pojedynkę) a to do Darwin, a to do Sydney, innym razem – do Alice Springs. Percypując pejzaż kontynentu zza samochodowej szyby, Marczewski przypomina narratora prozy Andrzeja Stasiuka, umiejącego snuć długie rozważania o przesuwających się za oknem auta krajobrazach, o czasie, przestrzeni i ich wzajemnych interakcjach. Przebywając w przestrzeniach miast, zachowuje się także podobnie do bohatera *Jadąc do Babadag* – godzinami przesiaduje w jednym miejscu, długo obserwuje ludzi, cały czas jakby medytując nad tym, co przesuwa się przed jego oczyma. Jeśli zestawimy tę dominującą w całym utworze strategię poznawczą z tytułem reportażu, zrozumiemy, że Marczewski robi wszystko, by przelamać determinizm diagnozy, którą sam formułuje. Co ciekawe, podróżnik rzadko zagaduje ludzi, zdaje się czekać na moment, kiedy sami do niego podejda, nie wymusza kontaktu. A może bardziej ufa uważnej pracy oka niż ucha? Do kalejdoskopu nagromadzonych w książce obserwacji dołącza wiedzę zdobytą w czasie licznych lektur historycznych i antropologicznych, która jednak nigdy nie dominuje nad osobistą perspektywą poznawczą.

W opowieści Marczewskiego wyraźnie dominuje wątek tragicznej sytuacji opisywanej grupy etnicznej. Na swojej ziemi w ciągu dwustu lat brytyjskiej kolonizacji Aborygeni stali się „obcymi”, „innymi”, wykluczonymi, przesuniętymi na granice miast i funkcjonującymi poza granicami społeczeństwa: zamknięci w dzielnicach, „które im wskazano”. Aborygeni, posługujący się – w odbiorze białych Australijczyków – innym „charczącym” językiem, swoją biernością budzą nieme oburzenie bogatych, „cywilizowanych” mieszkańców australijskich miast. Marczewski równie sugestywnie przedstawia jednak inne wykluczenie – alienację wewnętrzną, utratę tożsamości, wykorzenie z duchowego świata, który mógł istnieć tylko w dawnych strukturach plemiennych, ściśle związanych z przestrzenią natury. Aborygeni, którzy uważają krajobraz za przesycony obecnością sacrum, w mieście zostali pozbawieni dostępu do tego dziedzictwa. Zdaniem Marczewskiego – już nie pamiętają lub już nie potrafią wyjaśnić, na czym polega świętość tej ziemi i ich prawo do niej. Choć Marczewski, przeniknięty myśleniem w kategoriach niepewności i aporii poznania innej kultury dodaje, że być może „nie przekładają tego na język mówiony, bo nikt z nowo przybyłych, białych, tego nie zrozumie” (Marczewski 2008: 10).

Owa kondycja „swojskiego”, który stał się „obcym”, wyraźnie nurtuje autora – uparcie wpatruje się w obecnych na ulicach Aborygenów, nie koncentrując się jednak na barierach

społecznych stwarzanych im w Australii. Może dlatego, że oni sami tych barier już nie kontestują. Obdarzeni przez pomoc socjalną kartami bankomatowymi trwają na marginesie bogatego, konsumpcyjnego społeczeństwa, które z dezaprobatą patrzy, jak godzinami jedzą chipsy, przesiadując na trawnikach, po czym – sprzęta z nich pozostawione przez Aborygenów śmieci.

Czytając opisy biernej akceptacji dofinansowanego wykluczenia Aborygenów, przypomina się obserwacja zamieszczona w *Pieśniach stworzenia* Bruce'a Chatwina: „Dla Aborygenów można było zrobić tylko jedno, mianowicie zachować ich podstawowe prawo do tego, by pozostali biedni (czy też [...], by mieli miejsce, gdzie mogą być biedni, jeśli tego chcą)” (Chatwin 2008: 10). Z drugiej strony obraz atrofii, swoistej zbiorowej demencji tej grupy społecznej jest efektem kolonizacji, wygnania z przestrzeni dla niej naturalnej, a następnie działań wynikających z nieumiejętnej polityki wobec mniejszości, którą dawny system uzależnił od alkoholu, a współczesny – od pomocy społecznej. Bierność Aborygenów sprawia, że jawią się narratorowi jako przedmioty, „nakręcane zabawki”, którymi można dowolnie sterować (Marczewski 2008: 10). Przerażająco w tym kontekście brzmi ironiczna figura modlitwy, którą przypisuje autor białym mieszkańcom Australii: „Tylko żeby się nie pojawiali – brzmi zbiorowa modlitwa białego społeczeństwa. Tylko żeby siedzieli tam, gdzie siedzą, w swoich dzielnicach, w swoich wsiach, na odludziu, w milczeniu” (Marczewski 2008: 10). Te słowa, brzmiące jak zaklęcie, zdają się reprezentować nie tyle dawne poczucie kolonialnej władzy, ile lęk i bezradność wobec nieprzeniknionej inności Aborygenów i własnej wobec nich winy. Warto jednak dodać, że jest to swoista projekcja, którą dopowiada sobie czytelnik *Niewidzialnych*. Współczesna, wielokulturowa tkanka społeczna Australii, w której wygasa napływ emigrantów z Europy, a zwiększa się liczba Azjatów, sprawia, że jak słusznie tym razem zauważa Jerzy J. Smolicz: „Jest jednak mało prawdopodobne, aby współcześni Australijczycy, nawet ci z bardzo długim rodowodem australijskim, chcieli określić się jako «potomkowie zdobywców»” (Smolicz 1999: 2). W tym kontekście tym bardziej zaskakuje swoiste poczucie winy i odpowiedzialności, których przejawy dostrzec możemy w tekście Marczewskiego. Wiązać je można z wyjątkowo czułą postkolonialną wrażliwością autora, który wielokrotnie we właściwy sobie sposób utożsamia się z „białymi” mieszkańcami Australii, czując wspólnotę korzeni i europejskiego dziedzictwa, w tym także dziedzictwa winy. Z drugiej strony kategoria „biały”, jako jedna z etykiet podmiotu mówiącego stawiana jest w opozycji do tego, co fascynujące w świecie wartości aborygeńskich – bogatej kosmogonii, niezwyklej muzyki, umiejętności tanecznych, instynktu wspólnotowego, wreszcie – co jak się zdaje dla Marczewskiego najważniejsze – utraconej jedności ze światem natury, której obrazy zdają się drzemać w potomkach mieszkańców stepów, gór i pustyni australijskich. Cały ten wielki świat jest, zdaje się mówić Marczewski, dla mnie, białego „niewidzialny”, rozumieją go

zaś, czują i widzą Aborygeni. Biali, a więc także narrator reportażu, jawią się tym samym jako gorsi, pozbawieni jakiegoś szóstego zmysłu, a zarazem zazdrośni, chcący doświadczyć choć ułamka tego, co było doświadczeniem mitycznej jedności człowieka z naturą. Właśnie ta tęsknota za bliskością człowieka i pejzażu, tęsknota, która jawi się jako symptom fundamentalnego braku człowieka współczesnego, czyni Marczewskiego „gorszym”, bo białym. Ona także – co poświadcza finał reportażu – jest marzeniem, celem, punktem dojścia podróży, stanowi siłę sprawczą jego poszukiwań. Jest to jednak wątek zasługujący na osobne opracowanie, wykracza bowiem poza ramy określone w tym artykule. Wspominam o nim, gdyż stanowi bardzo istotny kontekst motywujący obecność Marczewskiego w Australii i wyjaśniający ważne źródła jego zainteresowania „niewidzialnymi”. O sile tej motywacji świadczy wspomniana finalna scena reportażu, w której autor w czasie nocy spędzonej w namiocie słyszy przemierzające się tuż obok dzikie konie:

I tak leżeliśmy, a one podchodziły coraz bliżej namiotu i w końcu gdzieś nad naszymi głowami jeden z nich przejechał pyskiem po brezencie i wciągnął powietrze. Potem je wydmuchał. I był to dźwięk, jaki wydawały farne organy u mojej babki we Wschowie, dźwięk miecha tłoczącego powietrze, dźwięk, który przebijał się w trakcie mszy przez chybotliwe zawrodożenie piszczałek organów i biegł astmatycznym westchnieniem ponad ludźmi [...]. I wtedy właśnie usłyszałem dźwięk, który wydawały, dudniący rytm kopyt, i dźwięk ten dobiegał nas od dołu, drzeniem samej ziemi. Czulem jak materia wibruje pod ich uderzeniami, i było to jak bicie wielkiego serca, i ono przechodziło przez nas, i już wiedziałem, że tak wysoko nigdy więcej nie zostaniemy uniesieni, bo to jednostajne głębokie bicie to był właśnie głos ziemi. (Marczewski 2008: 177)

Wyeksponowanie tej sceny w epilogu ujawnia autobiograficzne podłoże podróży reportera, który poszukuje w Australii „bicia głosu ziemi”. Narrator werbalizuje tę tęsknotę dopiero w tym miejscu opowieści, w przebiegu całego reportażu koncentruje się natomiast na dociekaniach antropologicznych, historycznych i opisie współczesnej kondycji Aborygenów. Wyrazisty i często powracający wątek stanowi próba rekonstrukcji koszmaru dwustuletniego procesu wykluczenia i eksterminacji miejscowej ludności.

*

Pierwszą kolonię brytyjską w Australii założono w 1788 roku. Na terenie kontynentu żyło wtedy około 600-700 tysięcy Aborygenów (Bęben 2012: 12). Obecnie około 90% australijskiej populacji

stanowią potomkowie przybyszów z Europy³. Na początku XIX wieku istniało około sześciuset plemion. Każde z nich miało własną nazwę, język lub dialekt, obyczaje i terytorium, którym władało. Książka Marczewskiego, jak już wspomniałam, może prowadzić do mylnego wniosku, iż współcześnie tradycyjne plemiona Aborygenów zostały całkowicie unicestwione, na swoich szlakach spotyka bowiem autor wyłącznie Aborygenów mieszkających na przedmieściach miast i miasteczek, wykorzenionych z tradycyjnych struktur społecznych i naturalnego pejzażu. Monografia Wojciecha Bębena poświadcza, że najliczniejsze grupy plemienne ludności – Pitjantjatjara, Aranda i Luritja – mieszkają w środkowej części kontynentu (Beben 2012: 15). Należy podkreślić ten fakt, gdyż uświadamia on, iż reprezentacja Aborygenów w utworze Marczewskiego, nie oddaje sytuacji całej społeczności. Nie jest to zarzut skierowany do autora, jego ambicją nie było napisanie monografii, lecz oddanie osobistego przeżycia spotkania z przedstawicielami tej grupy etnicznej. Czytelnik może jednak na podstawie *Niewidzialnych* wysnuć upraszczające wnioski dotyczące ujednoliconego, głównie miejskiego stylu życia Aborygenów w Australii.

W ciągu ostatnich dwustu lat rodzimi mieszkańcy kontynentu byli sukcesywnie wypierani przez europejskich osadników, pozbawiani ziemi oraz ludzkiej godności, czego wyrazem był między innymi fakt, iż wpisano ich do tak zwanej *Księgi Flory i Fauny*. Ginęli, dziesiątkowani przez choroby, zwłaszcza ospę, poddani zaplanowanej, konsekwentnej eksterminacji. Marczewski sugestywnie opisuje dwa największe koszmary polityki kolonizacji – dopracowane scenariusze pogromów oraz wieloletnią praktykę odbierania Aborygenom dzieci. Pierwszy proceder spowodował krwawą zagładę tysięcy niewinnych ludzi, często wspieraną także perfidną praktyką rozdawania Aborygenom mięsa zatrutego strychniną, które powodowało śmierć w strasznych mękach. Stosowano także zasadę praktykowaną w czasie podbojów w Afryce: pozyskanie przychylności jednego z lokalnych klanów i dokonanie zagłady klanów sąsiednich jego rękami. Polityka kolonizacyjna oparta była na słynnym hasle – Australia to *terra nullius* – ziemie niczyje. Na początku XX wieku wprowadzono kolejne bestialskie zarządzenie: dzieci narodzone ze związków mieszanych będą rodzicom odbierane siłą. Tym samym tysiące dzieci pozbawiono rodzin oraz poddano procesowi wykorzeniania tradycyjnych wierzeń aborygeńskich, głównego, jak uważano, źródła ich odmienności. Proceder trwał do lat 70. XX wieku, a 100 000 dzieci, które padło jego ofiarą nazwano później „skradzionym pokoleniem” (*stolen generations*). Marczewski powołuje się na raport *Bringing them Home* (z 1997 roku), plon ogromnej akcji szacowania rozmiarów tej zbrodni opartej na badaniu relacji 700 ofiar polityki asymilacyjnej. Fakty, które ujawnił raport okazały się druzgoczące: co piąte dziecko w ośrodkach opieki było

³ Spis ludności z 2006 r. określa liczbę potomków rodzimej ludności australijskiej na około 517 200 (cyt. za Beben 2012: 13).

wykorzystywane seksualnie, co szóste – dręczone psychicznie. Dorośli, którzy w dzieciństwie stali się ofiarami polityki asymilacyjnej, cierpieli na depresje, kryzysy tożsamości, problemy z kierowaniem sobą⁴.

Marczewski próbuje ukazać historię przelamywania tego procesu kolonialnego wykluczenia, przywołując postać słynnego aborygeńskiego malarza, Namatjija, który został doceniony przez zachodnich kolekcjonerów i dorobił się ogromnych pieniędzy. Nie mógł jednak za nie kupić domu, gdyż nie był obywatelem Australii. Nadanie mu obywatelstwa rozpoczęło proces nadawania praw obywatelskich pozostałym Aborygenom w latach 80. XX wieku. Jako obywatele zyskali prawo do głosowania, wznoszenia domów, a także kupowania alkoholu, co okazało się ich zgubą. Wciąż jednak nazywano ich „czarnuchami” oraz odbijano się jak od muru od aborygeńskiej odmienności kulturowej.

Współczesna polityka społeczna próbująca integrować Aborygenów zmagą się z poczuciem fiaska. Marczewski opisuje symptomatyczny przypadek rozdawania fotelików samochodowych aborygeńskim rodzinom, akcję, która miała na celu zmniejszenie liczby ofiar wypadków samochodowych spowodowanych przez pijanych rodziców. Po kilku tygodniach pracownicy organizacji rządowej, która przeprowadziła akcję, znajdowali foteliki na śmietniskach, niektóre przymocowano do słupów i używano ich jako huśtawek dla dzieci. Okazało się, że dla Aborygenów był to przedmiot zbyteczny, a niektórzy z nich uważali także, że skoro otrzymali te foteliki za darmo, pewnie były „do niczego”. Opisywana przez Marczewskiego procedura „zmarowanej” pomocy uświadamia zawikłania procesu wykluczenia, alienacji i braku zaufania czy prób rekompensaty/rekoncyliacji. Z drugiej strony – przykład ów ilustruje, iż w praktykowaniu pomocy społecznej zdarza się, że czynnik ekonomiczny wyprzedza czynnik kulturowy. W Australii woła pomocy i środki na nią przeznaczone już są, należy je jednak ściśle łączyć z wiedzą antropologiczną, która być może uczyniłaby tę pomoc bardziej efektywną. Sytuację komplikuje jednak dodatkowo masowe uzależnienie żyjących w miastach Aborygenów od alkoholu. Marczewskiego niepokoi także los kolejnego straconego pokolenia – dzieci aborygeńskich mieszkających na przedmieściach, które, widząc bezczynność rodziców, szukają sensu i smaku świata wyłącznie w telewizji.

Te dwa powody – zawstydzająca historia opresji oraz bezradność prób naprawienia obecnego *status quo* sprawiają, że biali mieszkańcy Australii odwracają wzrok, a wykluczenie

⁴ Raport *Bringing them Home* uznał tę politykę, zgodnie z ustaleniami konwencji ONZ z 1948 roku, za ludobójstwo. Kolejni premierzy twierdzili, że nie mogą przeprosić za błędy poprzednich pokoleń; zrobił to dopiero premier Kevin Rudd w 2008 r. Por. stronę Australijskiej Komisji Praw Człowieka: https://www.humanrights.gov.au/sites/default/files/content/pdf/social_justice/bringing_them_home_report.pdf, (data dostępu 1.09.2015).

nierozerwalnie splata się z nieprzekraczalnością granicy międzykulturowej. Marczewski natomiast wykonuje gest opozycyjny – uporczywie wpatruje się w wykluczonych, chcąc ich zrozumieć. Jest przy tym daleki od formułowania pewnych wniosków, jak i od idealizacji Aborygenów, potrafi jednak dostrzec fascynujące przejawy ich dawnej, a także współczesnej kultury, choć ma świadomość dramatycznego wysychania jej duchowych źródeł.

Marczewski podkreśla kilkakrotnie – „Aborygeni są jak dzieci”. Formuła ta jest wieloznaczna, obarczona kolonialną perspektywą, bowiem projektuje opozycję dorosły/racjonalny (kolonizator) *versus* dziecinny/irracjonalny (skolonizowany). U Marczewskiego formuła ta ma jednak inne zabarwienie. Akcentuje zarazem niewinność, jak i „dziecinność”, niedojrzałość do podjęcia ról, których od dorosłych obywateli oczekuje współczesne państwo. W utworze odnajdziemy jednak także jednoznacznie negatywne reprezentacje tej grupy etnicznej. Czasem są obecne w przytoczonych fragmentach rozmów z białymi mieszkańcami Australii⁵, pewien spotkany w Sydney mężczyzna nazywa Aborygenów: „porzuconymi, i bezprizornymi skurwysynami” (Marczewski 2008: 6), twierdzi, że „śmierdzą”, są „ciemnym, ale silnym gatunkiem” (Marczewski 2008: 6), wreszcie określa ich jako: „innych”, „strasznych”, „zwierzęcą dziką ...” [siłę w domyśle? – M.H.] (Marczewski 2008: 6). Marczewski nigdy tak ostro o Aborygenach się nie wypowie, charakterystyczny dla niego ton odnaleźć można na przykład w zdaniu: „Są jak dzieci. Zepsute, ogłupiałe kolorową okładką świata, który nastał” (Marczewski 2008: 6). Zauważmy, że w tej metaforze jest też ukryta diagnoza – kultura masowa, sącząca się z telewizorów w aborygeńskich domach-rupieciarniach, pozbawia ich ostatnich resztek duchowego bogactwa. Marczewski przytacza też negatywne informacje o „niewidzialnych”, opisując ich nalogowe picie, palenie papierosów oraz sygnały przemocy („w mieście rzuca w ciebie butelką za nic”, „kradną”, „gwałcą”). Warunki życia – widoczny efekt kolonizacji i wykluczenia, stanowią także część negatywnego wizerunku Aborygenów:

[...] mieszkają w jednym, wskazanym obszarze miasta [...] tworzą tam własne zakłète rewiry. [...] Domy [...] wyglądają jak po powstaniu: okna wybite, czarne wnęki i rozpadliny w murach powiewają strzępami gazet, zaparkowane samochody to kupa rdzy, domino z blachy porzucone na chodnikach. I jeszcze ogniska, i słalom pijanych mieszkańców tego getta. [...] Za nimi, za parkiem, w niebo strzelały srebrne race wieży *city* i niemożliwe zdawało się, że to, co się dzieje na pierwszym planie, rozgrywa się w centrum pięknego miasta. (Marczewski 2008: 6-7)

⁵ O tym, że to zdanie rozmówcy, a nie narratora świadczy dopiero zakończenie akapitu: „Ludzie z Sydney boją się tej zwierzęcej, tej dzikiej... no, jak to powiedzieć, wiesz... oni są po prostu inni, jacyś tacy straszni... musiałbyś tu dłużej pomieszkać” (Marczewski 2008: 6).

W cytacie tym zwraca uwagę połączenie opisu fatalnych warunków bytowych Aborygenów z drugim planem, który stanowi rodzaj ironicznego oskarżenia twórców „wspaniałego” miasta zbudowanego przemocą wobec Aborygenów, kosztem wydziedziczenia ich z tej ziemi. Marczewski wyjątkowo sugestywnie opisuje zwłaszcza statyczność, beczynność Aborygenów zamieszkujących miasta, całymi dniami siedzących na starych kanapach wyciągniętych przed domostwa, wędrujących między stertami śmieci. Jak mówi, są to „widma w dresach przemieszczające się w celu zakończenia dnia” (Marczewski 2008: 8). W innym miejscu doda, iż jakiś biegły operator skalpela usunął z ich ciała nerw sprzeciwu (Marczewski 2008: 10).

Na tym tle, dbając o perswazyjną siłę kontrastu, niczym szaleństwo wyobraźni jawi się opis wieczornego tańca dwóch aborygeńskich kobiet. Jest on swoistym łącznikiem między negatywnym obrazem Aborygenów obecnym na kartach reportażu i wytrwałym dążeniem podróżnika, by ten obraz dopełniać śladami wielkiej przeszłości, które choć już nieliczne i bardzo słabe, jednak są możliwe do odnalezienia. Marczewski dodaje jednak do obserwacji kontemplację, tak jakby z obrazów istniejących w empirycznej, doświadczanej przezeń rzeczywistości nie dało się odtworzyć piękna i majestatu kultury, która na jego oczach umiera w zdegradowanej, miejskiej egzystencji dawnych władców kontynentu.

Ów afirmatywny plan narracji ma swoje trzy powracające motywy – przekonanie o wyjątkowości aborygeńskiej sztuki, epistemologii i relacji z naturą. Wydaje się, że wytrwale powracający wątek fascynacji można interpretować jako jednostkową, autorską próbę sprzeciwu wobec wykluczającego/„niewidzącego” postrzegania rdzennych mieszkańców kontynentu. Strategię tę nazywam afirmatywnym opisem Innego i dostrzegam w niej wyraz tak zwanej poetyki pojednania (por. Cohen 1997), mającej na celu poprzez pismo, opowiadanie, narrację choć w niewielkiej części odbudować relację między agresorem (Europejczykami) i ofiarą (Aborygenami). W tej perspektywie w nowym wymiarze odsłania się poczucie winy i odpowiedzialności widoczne w narracji autorskiej.

Przywołajmy wybrane przykłady zjawisk, które składają się na strategię afirmatywnego opisu Innego. Marczewski opisuje wybrane mity Aborygenów, odsłaniające często niepochwytne dla europejskiej wyobraźni bogactwo ich duchowego świata. Autor zastanawia się, czy ta mitologia trwa nadal w zmienionych, małomiasteczkowych warunkach bytowania Aborygenów. Podróżnik nie udziela jednak pewnych odpowiedzi. Kiedy cytuje poetyckie zdanie napotkanego Aborygena: „[...] przeszłość istnieje nadal, zapisana w krajobrazie”, dodaje, sugerując owo pięknięcie między dawnym i obecnym światopoglądem tubylców: „tak przynajmniej mówią”. W reportażu pojawiają się liczne przytoczenia, nawiązania i refleksje na temat aborygeńskich mitów, jak choćby ten o Czasie Snu, czy ptaku Tokampini (intencjonalnie wyeksponowanym

w tytule pierwszego rozdziału). Marczewski traktuje je jak klucz do rozumienia Aborygenów, przy czym nie jest to tylko poznawcza decyzja, lecz subtelnie, nienachalnie sygnalizowana emocja, z którą czasem zdradza się autor, na przykład gdy pisze: „kocham ptaka Tokampini” (Marczewski 2008: 16). Znacznie bezpieczniej czuje się jednak w innych formułach, akcentujących na przykład wyjątkową estetyką i konstrukcję aborygeńskich narracji: „Podania Aborygenów same w sobie są literaturą. Żadnych dodatków, tylko ciąg przyczynowo-skutkowy, ciągła akcja, niemal bez dialogów. Myślenie w czystej formie” (Marczewski 2008: 16). Z drugiej strony narrator wydaje się nieświadomy nieuchronnego naruszenia autentycznej tkanki formalnej tych podań w procesie ich przekazywania gromadzącym dane antropologom, najczęściej – przybyszom spoza tej kultury. Nie uwzględnia także Marczewski transformacyjnej siły tłumaczenia, która także musiała zmodyfikować oryginalny kształt opowieści.

Fascynacja narratora widoczna jest także w opisie muzyki aborygeńskiej, czy raczej muzyki granej na aborygeńskim instrumencie – *didgeridoo* przez europejskiego (!) muzyka (Marczewski 2008: 13). Niezwykły, sensualny opis tańca potężnych Aborygenek jawi się podróżnikowi jako echo archetypu Wielkiej Matki. Zdolność kobiet do rytmicznego tańca, ogarniającego całe ciało kolejnymi falami drgań wzbudza w patrzącym podziw i rodzaj ekstazy, skoro, jak pisze „chciało się wrzeszczeć, wrzeszczeć” (Marczewski 2008: 14). Ta epifania talentu i tanecznej mocy kobiet prowadzi do symptomatycznego wniosku, w którym brzmi oskarżenie i tak ważna dla Marczewskiego chęć odwracania utartych, kolonialnych hierarchii: „Nad białymi, prócz zachwytu, wisiał milczący wstyd, że mogą być tylko widzami” (Marczewski 2008: 14). Dość charakterystyczna dla Marczewskiego jest widoczna w tym zdaniu projekcja. Domyślać się można, iż własny wstyd przenosi on także na pozostałych białych widzów niezwykle muzycznego widowiska. Tym samym kreuje rodzaj społecznej postkolonialnej wrażliwości białych w Australii, która jest wprawdzie trudna do zweryfikowania, ale wydaje się mało prawdopodobna. W owym „my” i mechanizmie projekcji własnego doświadczenia na podmiot zbiorowy „biali” kryje się, jak sądzę, niechęć do nieco ekshibicjonistycznego epatowania własnym wstydem, który chyba samemu Marczewskiemu wydaje się tyleż dojmujący, co irracjonalny. Doświadczany a zarazem trudny do wytłumaczenia.

Dodajmy, że z punktu widzenia Saidowskiej koncepcji orientalizacji Innego (por. Said 2005), ów sensualny opis akcentujący także zmysłowość, cielesność, erotyzm tańczących Aborygenek może narazić autora na oskarżenie o instrumentalizację Innego. Intencja autorska jest jednak wyraźnie odmienna od tej, która towarzyszyła erotyzacji Innego w dawnej i współczesnej kolonialnej i neokolonialnej literaturze podróżniczej. Tam związana była z instrumentalizacją i egzotyризacją, która finalnie zmierzała do utrwalenia hegemonicznej relacji

między europejskim „ja” i dalekim Innym. Tu Europejczycy/biali są upodrzednieni wobec sakralnej mocy drzemiącej w ruchach Aborygenek, bezsilni wobec ich biologicznej i mitycznej mocy, skarłali w swej nieumiejętności cielesnego doświadczania rytmu muzyki na taką skalę.

Marczewski tak samo uporczywie umie wpatrywać się w pejzaż, jak uporczywie wpatruje się w ludzi. W swych poetyckich opisach krajobrazu draży detal, ogrom i bezruch przestrzeni, jej kolory i światłocienie. Autor *Niewidzialnych* dobrze wie jednak, że wpatrywanie się w pejzaż nie jest zupełnie bezinteresowne. Skoro przez tysiąclecia wpatrywali się weń ludzie, których tak wytrwale próbuje zrozumieć, to oglądanie przestrzeni australijskiej natury staje się lekcją aborygeńskiej tożsamości. Choć język tego krajobrazu można raczej usłyszeć, niż zrozumieć. Marczewski domyśla się, że ludzie zamieszkujący te tereny „żyli rytmem, który sam się narzucił”, „musieli zgodzić się na warunki, które postawiła przed nimi natura” (Marczewski 2008: 134). Wędrując przez cały rok, rozumieli swą zależność od przyrody i w jej wielkiej sile dostrzegali sacrum. Zestawiając żywe sacrum przyrody z „chłodem sacrum zamkniętego w świątyni” (Marczewski 2008: 136), Marczewski odsłania dodatkowe motywacje swojej fascynacji. W trakcie lektury czytelnik przekonuje się, że autora przywiodła do Australii nie tylko sprawa Aborygenów i autentyczne przejęcie się ich losem, ale także własna wędrówka w poszukiwaniu sensu życia, którego nie udało się odnaleźć ani w chłodnych świątyniach Europy, ani w jej cywilizacyjnym, miejskim zgiełku. Pochwała bliskiego związku Aborygenów z naturą staje się więc zarazem subtelnym sygnałem dojmującego braku. Co ciekawe, Marczewski ma jednak dystans do swojej tęsknoty, potrafi ironicznie napisać: „jest mistycznie i naprawdę dziko, jest autentycznie wspaniale” (Marczewski 2008: 158).

Drugim wątkiem afirmacyjnej postawy wobec Aborygenów jest przekonanie o wyjątkowości ich epistemologii, która stawiana jest przez Marczewskiego ponad racjonalistycznym modelem gromadzenia wiedzy. Owa wyższość Aborygenów widoczna jest choćby w ciekawym wątku dotyczącym pierwszego, jak twierdzą niektórzy, antropologa rodzimej ludności, policjanta Foelsche’a, któremu zawdzięczamy sporą, dziewiętnastowieczną dokumentację fotograficzną złożoną z portretów Aborygenów napotkanych przez niego w różnych rejonach Australii. W poświęconym mu rozdziale, pojawia się wątek uznania dla tworzenia archiwum fotograficznego, jednak ta kolekcja wywiedziona z muzealnych tradycji europejskiej kultury zostaje skontrapunktowana następującym autorskim komentarzem: „Oni [Aborygeni] mieli swoje własne metody zapisywania, metody prostsze, a jednocześnie jakby bardziej głębsze, wielowymiarowe” (Marczewski 2008: 49). W tym zdaniu jest cała subtelność pióra Marczewskiego, które unika pewności („jakby”) i preferuje nieeuropejską metodę poznawania świata. Widać to także w kontrastujących opisach. Fragment dotyczący

zorganizowanego wedle niemieckiej idei muzealnego ładu Centrum Badań Kultury Aborygenów im. Strehlowa (gdzie metodycznie gromadzono i klasyfikowano święte dla Aborygenów przedmioty, zapisy filmowe dawnych rytuałów, teksty pieśni) zestawiony zostaje z notatką na temat Aborygenów, którzy godzinami przesiadują przed budynkiem, trwają w chaotycznej bierności. Kontrast uruchamia ironię tego obrazu – społeczność ujawniająca niechęć do porządku ucieleśnionego w idei muzeum stała się przedmiotem opisu, który w sąsiednim budynku skatalogował ich kulturę. Jak pisze Marczewski: „[...] gdzie oni, tam *disorder*; wszędobylstwo drobnych przedmiotów, papierków, śmieci, plam wilgoci od splunąć” (Marczewski 2008: 50).

Ostatni wyodrębniony w tej interpretacji wątek strategii afirmacji, stanowią w książce opisy sztuki aborygeńskiej oraz aborygeńskich artystów. Napotykamy tu na przykład studium słynnego malarstwa kropkowego interpretowanego w perspektywie myślenia o sztuce jako ekspresji etnicznej tożsamości⁶. Marczewski dociera także do Ubirr, gdzie z pietyzmem obserwuje pradawne malarstwo naskalne, nazywając je poetycko – „statyką istnienia” (Marczewski 2008: 70). By przybliżyć europejskiemu czytelnikowi idee tej sztuki, może nieco powierzchownie porównuje ją to *Totentanz* Holbeina oraz określa aborygeńskim „panteonem świętych”. Malowidła naskalne, które mają 20 000 lat opisuje jako „starsze niż te z jaskini w Lascaux”, dążąc do antyeuropocentrycznego wartościowania. Być może nie wie jeszcze o odkryciu w 1994 roku w jaskini Chauvetta we Francji malowideł datowanych na 30-35 tysięcy lat lub nie wspomina o tym, by jednak podkreślić wartość pradawnej sztuki aborygeńskiej.

W pamięci czytelnika wyjątkowo mocno zapada spotkanie autora ze schorowanym, uzależnionym od alkoholu legendarnym artystą aborygeńskim, Paddy’em Fordhamem. Jego los wydaje się czymś więcej niż tylko jednostkową tragedią, w oczach Marczewskiego urasta do symbolu degradacji całej społeczności. Wizyta w galerii Fidżijczyka Coco, handlującego sztuką aborygeńską w Katherine, stanowi tło spotkania autora z utrzymywanym przez właściciela galerii Fordhamem. Starzec jest kompletnie zaniedbanym alkoholikiem, nic nie mówi, Marczewskiemu także trudno jest sformułować jakiegokolwiek pytanie. W relacji z tego spotkania notuje precyzyjnie elementy fizjologii – tłuste włosy, twarz jak worek, siwy zarost, przesikane spodnie oraz dodaje: „[...] jego życie zaczynało się tam, gdzie moje się kończyło, nasze światy stykały się ze sobą, nigdy się nie przenikając” (Marczewski 2008: 130).

Losy wspaniałej aborygeńskiej sztuki, przemiany, które dotknęły życie tubylczych artystów, obrazują postępowanie procesu wykluczenia. Napotkana na autostopowej trasie dziewczyna, która okazuje się historykiem sztuki, dopowiada komentarz do tego procesu: „[...] największym problemem stojącym przed współczesnym malarstwem aborygeńskim jest pamięć.

⁶ Por. metaforyczny sens tytułu jednego z rozdziałów *Niewidzialnych*: „Kropki tworzą obraz”.

Kiedyś Aborygeni nie chcieli zdradzać swoich klanowych podań, gorliwie strzegli legend. [...] Potem się to zmieniło, skomercjalizowało, ale... Biali i tak nie umieli odczytać skomplikowanej mitologii i symboliki tego malarstwa. Sztuka ta zanika, odkąd zetknęła się z pieniądzem” (Marczewski 2008: 63).

*

Marczewski przyznaje pokornie, że nie odnalazł klucza do kultury Aborygenów, pomimo długiego i wytrwałego patrzenia, pozostali niezrozumiali. Stali się jednak, a to także ważne: bardziej widzialni – dla reportera, ale także dla jego europejskich czytelników. Autor patrzy na nich świadom braku poznawczych narzędzi, by przybliżyć się zarówno do ukrytych sensów dawnej wielkości ich kultury, jak i współczesnego znaczenia, jakie ma dla miejscowych jej umieranie. W wytrwale podejmowanych próbach opisu przeszłości i współczesności rodzimych mieszkańców Australii oraz w strategii afirmacji tego, co fascynujące w ich kulturze Marczewski praktykuje jednak literackie i filozoficzne zjawisko, o którym wspomniałam w przebiegu tej analizy – poetykę pojednania. Wiąże się ona z postawą podmiotu autorskiego wobec skrzywdzonych, którą cechuje szacunek, troska o zrozumienie racji drugiej strony, dążenie do naprawienia niesprawiedliwości oraz przekonanie o integralności i pełnej godności obu stron sporu jako podmiotów moralnych (Cohen 1997). Choć wprowadzenie w życie wszystkich tych postulatów z powodu barier opisanych przez Marczewskiego po obu stronach etnicznego wykluczenia jest dalekie od możliwości pełnej realizacji, to w pewnym sensie i w jakimś stopniu urzeczywistnia się w narracji autora *Niewidzialnych*, który z czujną, niepewną siebie przenikliwością spojrzenia gromadzi ślady historii, piękna i współczesnego dramatu Aborygenów.

SUMMARY

Overcoming eurocentrism. Ethnical exclusion in “Niewidzialni” by Mateusz Marczewski

The article describes the ethnic exclusion of Aboriginal minority in Australia. Using the method of cultural comparative studies the author examines representation of Aborigines in the literary journalism by Polish writer Mariusz Marczewski who travelled to Australia and observed urban Aboriginal diaspora. This representation is juxtaposed with the anthropological monograph of Aboriginal customs by Wojciech Bęben and with historiographical books about Australia. This context helps to point particular features of Marczewski's picture of Aborigines which shows his postcolonial sensitivity, poetic language and melancholic sadness on account of the death of Aborigines' culture.

KEYWORDS

Postcolonial studies, ethnic exclusion, Marczewski, literary journalism, Aborigines

BIBLIOGRAPHY

- Bauer Zbigniew. 2001. Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego. Warszawa: Wydawnictwo PAP.
- Bęben Wojciech. 2012. Aborygeni – pierwsi nomadzi. Życie i kultura. Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Chatwin Bruce. 2008. Pieśni stworzenia. Puławski Krzysztof, tłum. Warszawa: Świat Książki.
- Cohen Cynthia E. 1997. A Poetics of Reconciliation. The Aesthetic Mediation of Conflict. Online: <http://www.brandeis.edu/ethics/peacebuildingarts/pdfs/poetics.pdf>. Data dostępu 1.09.2015.
- Clark Manning. 2004. Historia Australii. Bażyńska-Chojnacka Katarzyna, Chojnacki Piotr, tłum. Warszawa: Bellona; Gdańsk: Marabut.
- Domańska Ewa. 2008. O poznawczym uprzywilejowaniu ofiary. (Uwagi metodologiczne), 19-36. W: Gosk Hanna, Karwowska Bożena, red. *(Nie)obecność. Pominięcia i przemilczenia w narracjach XX wieku*. Warszawa: Dom Wydawniczy „Elipsa”.
- Glensk Urszula. 2014. Historia słabych. Reportaż i życie w Dwudziestoleciu (1918-1939). Kraków: Universitas.
- Horodecka Magdalena. 2015. Afekty i emocje w reportażu literackim. Perspektywa genologiczna i kulturowa, 415-441. W: Nycz Ryszard, Łebkowska Anna, Dauksza Agnieszka, red. *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Horodecka Magdalena. 2016. Kulturowa historia reportażu. Od uniwersalizmu do relatywizmu kulturowego. W: Bolecki Włodzimierz, Łebkowska Anna, red. *Kulturowa historia literatury*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN. [tekst w druku]
- Jarosz Maria. 2008. Wstęp. Obszary wykluczenia w Polsce, 7-17. W: Jarosz Maria, red. *Wykluczeni. Wymiar społeczny, materialny i etniczny*. Warszawa: Instytut Studiów Politycznych PAN.
- Kapuściński Ryszard. 2008. *Dalem głos ubogim*. Kraków: Znak.
- Marczewski Mateusz. 2008. *Niewidzialni*. Wołowiec: Czarne.
- Orwell George. 1992. *Na dnie w Paryżu i w Londynie*. Zborski Bartłomiej, tłum. Gdańsk: Graf.
- Pleszczyński Jan. 2007. *Etyka dziennikarska*. Warszawa: Difin.
- Said Edward W. 2005. *Orientalizm*. Wyrwas-Wiśniewska Monika, tłum. Poznań: Zysk.
- Smolicz Jerzy Jarosław. 1999. *Współkultury Australii*. Warszawa: Oficyna Naukowa.
- Tochman Wojciech. 2013. *Eli, Eli*. Wołowiec: Czarne.

Australijska Komisja Praw Człowieka. Online:
https://www.humanrights.gov.au/sites/default/files/content/pdf/social_justice/bringing_them_home_report.pdf. Data dostępu 1.09.2015.

Wydawnictwo Czarne. Online: <http://czarne.com.pl/katalog/ksiazki/niewidzialni>. Data dostępu 1.11.2015.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

ESSEJE

WIEDZA A DOŚWIADCZENIE, CZYLI JAKIE INFORMACJE ZNAJDUJĄ SIĘ W SŁOWNIKU, A JAKIE W REPORTAŻU

JADWIGA BIERNACKA

Uniwersytet Warszawski
Wydział Polonistyki
Instytut Literatury Polskiej

Literatura czy nieliteratura? Pytanie to jeszcze do niedawna spędzało sen z powiek badaczom reportażu i stanowiło punkt wyjścia niemal wszystkich rozpraw poświęconych temu gatunkowi. W miarę upływu czasu proporcje między zwolennikami obydwu koncepcji diametralnie się zmieniały i, w konsekwencji, zmieniało się również podejście naukowców do pozostałych zagadnień związanych z tą odmianą literatury non-fiction. Wszystkie bowiem rozważania na temat reportażu wynikały i nadal wynikają bezpośrednio ze stanowiska przyjętego podczas wspomnianej powyżej, głównej dyskusji. Na początku istnienia tej odmiany literatury faktu i namysłu teoretyków nad nią, to jest w dwudziestoleciu międzywojennym, dominowało przekonanie, że omawiany gatunek jest właściwie pozbawiony walorów artystycznych i dlatego nie można go określić mianem dzieła literackiego. Takie opinie wygłaszali m.in. Konstanty Troczyński, Ignacy Fik czy Roman Kołoniecki. Zmiana podejścia nastąpiła

dopiero w latach 60. XX wieku. Wówczas niektórzy badacze, np. Zbigniew Żabicki, Józef Rurawski oraz Jacek Maziarski zaczęli udowadniać, że reportaż jest gatunkiem nie tylko dziennikarskim, lecz także literackim. Zwracali również uwagę na to, że ze względu na swoją pograniczność ta odmiana literatury niefikcjonalnej funkcjonuje na innych zasadach niż powieść czy opowiadanie. Jednak w tym okresie jeszcze wielu naukowców nie odcięło się od opinii krytyków dwudziestolecia międzywojennego; Maria Gołaszewska czy Jerzy Żurek nadal starali się wyznaczyć wyraźną granicę między reportażem a dziełem artystycznym. Z czasem jednak przekonanie o literackości omawianego gatunku stawało się coraz bardziej popularne i od lat 80. zaczęło przeważać. Coraz więcej osób dostrzegało, że beletryści oraz reportażyści posługują się tymi samymi środkami wyrazu i zaczęto zadawać sobie pytanie, dlaczego autentyczność dzieł miałaby być czynnikiem deprecjonującym. Nie oznacza to, iż przeciwnicy teorii o wyższości literatury pięknej nad faktograficzną zupełnie zniknęli. Do tej pory pojawiają się głosy krytyków czy literaturoznawców uznających dziennikarstwo i literaturę za odmienne typy piśmiennictwa¹, jednak zdecydowana większość odbiorców jest przekonana o tym, że beletrystyka i szeroko rozumiana literatura faktu, w tym również reportaż, to po prostu literatura.

W opozycji do tak szeroko dyskutowanego problemu związków literatury dokumentalnej z piękną stoi zupełnie nieopracowane zagadnienie afiliacji tejże odmiany literatury z nauką, z tekstami naukowymi. Brak takiej dyskusji jest w pełni zrozumiały, gdy porównywane są metody i cele literatury oraz nauki; jednak jej potrzeba jest odczuwalna w momencie, gdy zestawione zostaną na przykład style językowe publikacji dziennikarskiej i scjentystycznej. Warto również wspomnieć o tym, że reportaż był porównywany nawet z wyjątkowo odległym stylistycznie wierszem (Sadowski 2005: 82-99); dlaczego zatem ekskluzji miałby podlegać wielki dział piśmiennictwa, którego zadaniem również jest przekazywanie wiedzy o świecie? Zwłaszcza że związki literatury faktu oraz literatury naukowej są dostrzegane przez samych twórców reportażu, co więcej – świadomie przez nich wyzyskiwane. Już Ryszard Kapuściński zauważył, że „coraz wyraźniej dominuje praktyczne podejście do książki: ludzie szukają w niej informacji – e n c y k l o p e d y c z n e j , j ę z y k o w e j [podkr. J.B.], podróźniczej” (Kapuściński 2008: 213).

Jacek Hugo-Bader i Michał Książek stworzyli teksty, które wprost, już w swoich tytułach, odwołują się do jednego z najpopularniejszych gatunków naukowych. Te dzieła to *Egzamin na świra, czyli mały i niepraktyczny rusko-polski słownik slangu hipisowskiego* (Hugo-Bader 2011) oraz *Jakuck. Słownik miejsca* (Książek 2013) i właśnie na ich przykładzie, poprzez konfrontację obecnych w tych utworach cech typowych dla reportażu i słowników, zostanie podjęta próba

¹ Na przykład Jerzy Jarzębski w 2001 r. stwierdził, że Ryszard Kapuściński dopiero po napisaniu *Cesarza i Szachinszacha* „z «datającego reportera» stał się [...] pisarzem” (Jarzębski 2001: 212).

zarysowania relacji między nauką a dziennikarstwem, tekstem naukowym a faktograficznym. Związki te są bardzo szerokie i w ogóle nieopracowane, dlatego poniższy artykuł stanowi jedynie próbę podjęcia tego tematu. I choć formułowanie jakichkolwiek wniosków wyłącznie w oparciu o reportaże, które w swoich tytułach odwołują się do jednego z gatunków naukowych, może budzić wątpliwości, to z tego samego powodu nie sposób ich pominąć i od nich nie zacząć.

Porównanie stylów językowych typowych dla leksykografii i reportażu, czyli stylu naukowego i publicystyczno-dziennikarskiego, przemawia na korzyść teorii o podobieństwie obydwu typów publikacji. Każdy z nich cechuje się bowiem prostotą, zwięzłością i dążeniem do obiektywizacji. I choć abstrakcyjność czy niewielka liczba elementów obrazowych to cechy obligatoryjne w przypadku rozpraw naukowych, a obce reportażowi, należy pamiętać o dwóch rzeczach. Po pierwsze o tym, że w dziennikarstwie mogą być wykorzystywane elementy innych stylów, w zależności od rodzaju tekstu i poruszanej w nim tematyki (Kurkowska, Skorupka 2001: 288), a po drugie, że gatunek, do którego odwołują się Książek i Hugo-Bader, jest specyficznym gatunkiem naukowym.

Owa wyjątkowość słowników jest spowodowana przede wszystkim ich dostępnością dla szerokiego grona odbiorców. To właśnie słowniki, leksykony i encyklopedie są określane mianem „społecznego ramienia nauk” (Doroszewski 1970: 73), to one stanowią narzędzia, za pomocą których dąży się do wypracowania wspólnego dla wszystkich ludzi spojrzenia na otaczający ich świat. Z tego też powodu ich składnia i leksyka wyróżniają się na tle innych tekstów naukowych. Styl leksykografii zbliża się do stylu popularnonaukowego i, tym samym, do stylu publicystyczno-dziennikarskiego. Jednakże cechy indywidualne słownika nie tylko niwelują różnice między stylami, których przedstawicielami są właśnie słownik i reportaż, lecz także, w innych aspektach, na innych płaszczyznach porównania, powiększają je. Omawiane gatunki oddala od siebie formalny kształt publikacji leksykograficznej, obecność odnośników i kwalifikatorów, motywacje proparadygmatyczne oraz cel, to jest stworzenie kompletnego stanu wiedzy danej dyscypliny. Takim wymaganiom dzieła leksykograficznego można przeciwstawić fabularność i jednostkowość reportażu, którego autor nie dąży do stworzenia uniwersalnego schematu, ale do przedstawienia indywidualnego doświadczenia².

Hugo-Bader i Książek nazwali swoje utwory słownikami, na ile jednak ich dzieła realizują paradygmat tego gatunku? Które z wymagań stawianych publikacjom leksykograficznym zostały przez reportażyistów zrealizowane, które przekształcone, a które zignorowane? Dlaczego? W jakim stopniu wykorzystanie elementów budowy słownika zmieniło kształt gatunku

² W tym aspekcie reportaż różni się od pozostałych gatunków dziennikarskich, których autorzy dążą do przedstawienia świata na „pewnym poziomie uogólnień”, podczas gdy reportażyści powinni rozbijać te uogólnienia (Surmiak-Domańska 2015).

wyjściowego? Do którego momentu obydwie formy były realizowane bez wzajemnej szkody, a kiedy zaczęły się nawzajem dekonstruować? Dopiero po udzieleniu odpowiedzi na powyższe pytania możliwe będzie rozważenie najistotniejszej kwestii, kluczowej dla określenia relacji między tekstami naukowymi a publicystyczno-dziennikarskimi, to jest: czy tytuły i struktura omawianych dzieł stanowią wyłącznie wyraz dążenia ich twórców do nowatorstwa formy, czy jednak cel reportażyistów był odmienny (i jeśli tak, to jaki)?

Punktem wyjścia dla analizy reportażu-słowników (słowników-reportaży?), zgodnie z porządkiem lektury, będą ich nazwy. Tytuł dzieła Hugo-Badera idealnie oddaje dwoistość utworu, rozpada się bowiem na pół. Pierwsza jego część, czyli *Egzamin na świra*, byłaby (i jest) wzorcową nazwą dla reportażu. Jest ona chwytliwa, a zarazem niebanalna i nieoczywista. Drugi człon tytułu: *mały i niepraktyczny rusko-polski słownik slangu hipisowskiego* jest uporządkowany i precyzyjny, jak przystało na publikację naukową. Można więc przypuszczać, że Hugo-Bader formułuje dla swojego czytelnika informację paratekstową, jasno sygnalizującą, w jaki sposób został zbudowany ten utwór. Nieco bardziej problematyczna wydaje się nazwa drugiego z reportaży, choć z pierwszego jej członu jasno wynika, że w centrum fabuły znajdzie się Jakucja i jej stolica. Zagadkowa jest dopiero druga część tytułu: *Słownik miejsca*. Choć wiele spośród cech tego gatunku zostało już wymienionych i scharakteryzowanych powyżej, nie została przytoczona definicja samego leksemu *słownik*, przede wszystkim dlatego, że jest to pojęcie powszechnie znane i nie wzbudzające żadnych wątpliwości terminologicznych. Pojawiają się one dopiero w momencie zestawienia tego rzeczownika z niespodziewanym określeniem. Takim nietypowym dodatkiem jest właśnie słowo *miejsce*, ponieważ nie jest ono w sposób oczywisty związane z językiem ogólnym czy jakkolwiek jego odmianą, a tego przecież mógłby spodziewać się odbiorca. Czym w takim razie jest słownik? Definicja tego leksemu w różnych słownikach ogólnych języka polskiego brzmi bardzo podobnie i składa się z co najmniej trzech elementów; pojawia się tam informacja o tym, że jest to zbiór wyrazów, że wyrazy te są usystematyzowane, najczęściej alfabetycznie, oraz że w artykule hasłowym powinno znajdować się objaśnienie znaczeniowe danego słowa (zob. Doroszewski 1966: 411-412; Dubisz 2003: 413; Szymczak 1996: 240). Nieco inny, bardziej rozbudowany opis można znaleźć w *Słowniku terminów literackich*; Michał Głowiński, autor tej definicji rozróżnia słowniki językowe, które są „zestawami słów danego języka, sporządzonymi według przyjętych zasad” (Głowiński 2002: 513) oraz słowniki terminologiczne i biograficzne, które zawierają podstawowy dla danej dziedziny wiedzy, sztuki czy działalności praktycznej zestaw terminów lub nazwisk (Głowiński 2002: 513). Wyrażenie „słownik miejsca” sugeruje zatem, że czytelnik nie będzie miał do czynienia z utworem, w którym znajdzie kompleksową wiedzę na temat języka jakuckiego czy kultury tego kraju, choć taki

właśnie wniosek wypływa z pierwszego członu nazwy. Daje natomiast do zrozumienia, poprzez ostatnie słowo tytułu tego reportażu, że utwór ten odniesie się do tradycji leksykograficznej w niekonwencjonalny sposób, że reguły obowiązujące typowych przedstawicieli tego gatunku nie będą w nim ściśle przestrzegane.

Jak widać, wnikliwa lektura samych tylko tytułów analizowanych tekstów świadczy o tym, że nie są to słowniki sensu stricto. Aby jednak stworzyć pełną charakterystykę formy *Egzaminu na świr* oraz *Jakucka* i odpowiedzieć na zadane na początku pytania, należy opisać również treść tych utworów. Nawiązania do formy słownikowej w omawianych tekstach nie ograniczają się do informacji paratekstowej, zawartej w ich tytułach. Obydwaj autorzy wykorzystują bowiem również podstawową całość budowy słownika, czyli hasło. Również jednak i to zapożyczenie ulega w przypadku analizowanych reportaży swoistym przekształceniom. Aby właściwie opisać znaczenie owych przekształceń, warto jednak odwołać się do badań poświęconych artykułowi hasłowemu.

Jednym z popularniejszych typów definicji wykorzystywanych w leksykografii jest klasyczna definicja równościowa, wykorzystywana także w logice. Jest ona tworzona poprzez zarysowanie pola (nadrzędnego rodzaju), w którym dalej podane zostają cechy charakterystyczne wyłącznie dla danego leksemu (różnica gatunkowa) (Bartmiński 2006: 38) i taki model definicji wykorzystuje m.in. Witold Doroszewski w swoim *Słowniku języka polskiego*. Bardziej pragmatyczne niż logiczne, na dodatek powszechniej stosowane we współczesnej praktyce wydawniczej, jest rozwiązanie zaproponowane przez Głowińskiego w *Słowniku terminów literackich* na marginesie rozważań poświęconych słownikowi. Definicja zgodna z tą teorią powinna zawierać podstawowe informacje na temat znaczenia i zakresu użycia omawianego wyrazu, a na jej końcu musi znaleźć się przykładowe zdanie bądź wyrażenie zawierające analizowane słowo (Głowiński 2001: 513). Jeszcze inne wymagania postawił definicji słownikowej Umberto Eco. W pracy *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji* dowodził on, że współcześnie tworzone leksykony są nieuprawnionymi syntezami słowników i encyklopedii. Te dwa gatunki reprezentują bowiem heterogeniczne modele przedstawienia świata oraz wiedzy na jego temat, mają inne cele i dlatego definicje znajdujące się w nich powinny mieć różne kształty. Zgodnie z takim rozpoznanem, w encyklopediach prezentowana jest wiedza o rzeczywistości materialnej, to w nich znajdują się znaczenia określonych terminów. Słowniki natomiast stanowią źródło jedynie wiadomości językowych, w definicji leksemów uwzględnione powinny być tylko właściwości analityczne, konieczne i wystarczające do odróżnienia danego pojęcia od innych (Eco 2009: 7).

Teraz dopiero można wrócić do reportaży-słowników i odpowiednio scharakteryzować ich budowę. Tekst Hugo-Badera składa się z zaledwie 27 haseł, a leksemy te, ułożone

w porządku alfabetycznym, dotyczą najważniejszych elementów życia dwudziestowiecznych rosyjskich hipisów. Sama budowa artykułów hasłowych jest jednak zastanawiająca. Przy każdym leksemie pojawia się tylko podstawowe tłumaczenie (zawsze tylko jedno, zazwyczaj jednowyrazowe, sugerujące więc, że słowa, którymi posługiwali się hipisi, były proste i bez wyjątku jednoznaczne) i, jeżeli jest to wyraz obcy, to podana zostaje również forma oryginalna z adnotacją, z jakiego języka dane słowo pochodzi, np. „flet – mieszkanie. Od znaczącego to samo angielskiego [...] «flat»” (Hugo-Bader 2011: 50). Brakuje jednak w tych artykułach niemal wszystkich elementów, do których przyzwyczaili odbiorców twórcy słowników dwu- i wielojęzycznych. Czytelnik nie znajdzie tam podstawowych informacji gramatycznych, wymowy, akcentu, przykładów użycia, związków frazeologicznych zawierających opisywany leksem czy systemu kwalifikatorów i odnośników. Tym samym artykuły hasłowe zawarte w analizowanym reportażu zbliżają się do kształtu zaproponowanego przez Głowińskiego. Jednak i tutaj dochodzi do swoistej modyfikacji. Część teoretyczna zostaje bowiem zastąpiona reportażową. W jakimś sensie jest to egzemplifikacja użycia danego leksemu, którą postulował Głowiński, na tyle jednak różni się ona od standardowych przykładów obecnych w słownikach, że trudno uznać ją za cechę zbliżającą ten tekst do leksykografii, a oddalającą od dziennikarstwa i publicystyki. Zwłaszcza że opisy te przybierają rozmaite kształty. Niekiedy skupiają się na umiejscowieniu danego wyrazu (przedmiotu czy miejsca) w przestrzeni, dotyczy to np. *tusonki* czy *żółtego domu*. Innym razem jest to przytoczenie historii pojedynczego człowieka, czasami grupy ludzi, która w jakiś sposób kształtowała społeczność hipisów: *bitnicy*, *mienty*, *pierienta*. W trakcie lektury w pełni zrozumiały staje się również tytuł utworu: wiele spośród przytoczonych hasel dotyczy chorób psychicznych i szpitali psychiatrycznych, bohaterowie reportażu informują również, jakie korzyści i szkody płynęły z uznania człowieka za wariata w czasach ZSRR. Wszystkie te hasła mają jednak cechę wspólną; w każdym z nich nacisk położony jest na upadek ruchu hipisowskiego, cały tekst jest prześląknięty nostalgią i smutkiem, wywołanymi przez świadomość kresu ideałów tego pokolenia³. Dzięki tym opisom tekst ujawnia swoje cechy reportażowe, staje się opowieścią o aktualnych problemach konkretnego środowiska społecznego w „plastycznym obrazie z życia, ujętych w sposób problemowy i oddający aktualną atmosferę wydarzeń” (cyt. za Wolny-Zmorzyński 2014: 935). I to właśnie te opisy, autentyczne historie, są w tym utworze najważniejsze. Cechy słownikowe, wbrew zapowiedziom zawartym w tytule, stanowią niewielką część tekstu, w dodatku precyzyjnie sfunkcjonalizowaną. Hugo-Bader wykorzystał w swoim

³ „[...] poczułam się jak Indianka, która porzuciła swoje plemię i weszła do społeczności białych. Żyje normalnie, wygodnie, ma dom, samochód, pracę i nagle widzi, że jej plemię wymiera. Strasznie się poryczałam. Ono już wymarło” (Hugo-Bader 2011: 46). „[...] jestem jednym z ostatnich [...]” (Hugo-Bader 2011: 50). „[...] znowu hip umarł [...]” (Hugo-Bader 2011: 54).

utworze elementy leksykograficzne po to, by dzięki zestawieniu swobodnej i niepoddającej się żadnym ograniczeniom kultury hipisów z typowymi dla słowników precyzją, formalnością i oficjalnością, pokazać do jakiego stopnia ta społeczność uległa rozkładowi.

Zupełnie inny kształt mają definicje występujące w *Jakucku*, a ponadto, inaczej niż *Egzamin na świra*, reportaż Książka nie składa się wyłącznie z hasel ułożonych w kolejności alfabetycznej. Co więcej, te fragmenty utworu, które zostały skonstruowane na wzór definicji słownikowych, stanowią jego niewielką część. Dochodzą do tego, co prawda, pojęcia, które, choć wyjaśnione, nie zostały wydzielone z tekstu, czytelnik nie ma jednak wrażenia, że został mu przedstawiony całkowity dla danej dziedziny wiedzy zasób wyrazów. Z drugiej jednak strony ten reportaż-słownik przedstawia coś więcej niż tylko znaczenia poszczególnych słów języka jakuckiego. Można w nim znaleźć również informacje na temat fonetyki, zapożyczeń, dialektów oraz deklinacji i koniugacji. Pojawiają się tam także rozważania na temat etymologii niektórych wyrazów, niekiedy poparte naukowymi badaniami bądź sędami tubylców (w tym wykładowców jakuckiego uniwersytetu), częściej jednak stanowiące luźne rozważania i domysły reportera. Należy też zaznaczyć, że informacje te nie są przedstawiane w jakiś ustandaryzowany sposób, nie stanowią obowiązkowych części składowych hasel, lecz pojawiają się przy okazji rozważań na najróżniejsze tematy i stanowią ich niebanalne dopełnienie. Takie określenia jak „fonetyka modrzewiowa” (Książek 2013: 98) czy „zimowa deklinacja” (Książek 2013: 138) ożywiają wywód i oddalają go od typowej dla słownika formy dyskursu, normatywnego, o ograniczonej liczbie metafor. Oprócz efektownych nazw kategorii gramatycznych, czytelnik poznaje jedną z koniugacji języka Sacha na podstawie czasownika *chabaghyr*, czyli „spęcherzyć się”, „wstrzymywać mocz” (Książek 2013: 140). Dowiaduje się także, ile istnieje rodzajów zaimka „tam” (Książek 2013: 178) oraz że ze wszystkich przypadków gramatycznych najbardziej użyteczny w Jakucji jest *dativus*, czyli celownik (Książek 2013: 138).

Wracając jednak do analizy definicji obecnych w *Jakucku*, można stwierdzić, że, w przeciwieństwie do *Egzaminu na świra*, nie są one zbudowane według określonego schematu, że znacząco różnią się między sobą. Niektóre z nich przybliżają się do wzorca propagowanego przez Doroszewskiego (np. *aartyk*), inne realizują schemat postulowany przez Głowińskiego (np. *oroch*). Żaden natomiast wyraz nie został wytłumaczony w sposób zaproponowany przez Eco. Wynika to przede wszystkim z trudności, jakie stawia przed badaczem stworzenie takiej definicji (warto zauważyć, że nie istnieje, przynajmniej na polskim rynku, żaden popularny słownik zbudowany zgodnie z tymi wytycznymi), jak również ze specyfiki słownika dwujęzycznego, którego paradygmat próbuje realizować Książek. W takim dziele najważniejsze jest odniesienie znaczenia

słowa do jakiegoś stanu rzeczy, umiejętność wykorzystania go w praktyce, a przecież według włoskiego badacza właśnie ta cecha odróżnia słownik od encyklopedii.

Przeważająca większość analizowanych haseł nie spełnia jednak wymogów nie tylko najbardziej restrykcyjnej spośród wymienionych teorii definicji, lecz nie realizuje w pełni żadnej z nich. Po ani jednym z wyjaśnianych wyrazów nie następuje, przynajmniej w obrębie artykułu hasłowego, egzemplifikacja jego użycia⁴. Niekiedy przykład wykorzystania leksemu można znaleźć we fragmencie tekstu poprzedzającym *Słówka*, czyli podrozdziały wydzielone z linearnej narracji, w których znajdują się analizowane przez reportera pojęcia, bądź występującym po nich, jednak co do zasady ten wyznacznik definicji jest konsekwentnie ignorowany. Niemal żaden z wyrazów nie jest opisany w sposób zwięzły i prosty⁵, chyba że uzna się wyjaśnienie zaimka *antach*: „«tam», dziwne, ale zupełnie go nie potrzebuję” (Książek 2013: 178) za przydatną informację.

Nie oznacza to jednak, że są to definicje bezwartościowe. Przeciwnie, czytelnik dowiaduje się z nich znacznie więcej, niż byłoby to możliwe, gdyby reporter ograniczył się do form usankcjonowanych przez tradycję leksykograficzną. Każda z definicji to bowiem nie tylko tłumaczenie znaczenia danego wyrazu, to niewielkich rozmiarów opowieść z pogranicza reportażu, eseju, felietonu i właśnie słownika (a może encyklopedii?). W takich artykułach hasłowych można znaleźć informacje encyklopedyczne (np. z zakresu historii czy geografii Jakucji), etymologiczne, frazeologiczne, a także czysto pragmatyczne, ułatwiające posługiwanie się językiem Sacha i funkcjonowanie w syberyjskiej rzeczywistości. Z tego też powodu, pomimo dość swobodnego podejścia reportera do dzisiejszych zwyczajów i norm leksykograficznych można uznać, że jego dzieło realizuje postulaty stylu naukowego i udziela czytelnikom najważniejszych wiadomości dotyczących konkretnych leksemów.

Ale dlaczego akurat słowniki spośród wszystkich gatunków literackich i naukowych stały się wzorem dla omawianych reportaży? Książek na samym początku swojego dzieła tłumaczy, dlaczego zostało ono ukształtowane w taki, a nie inny sposób: „[...] są słowa, które powinien znać każdy, kto chce w Jakucku spędzić zimę. Albo zamieszkać tu na dłużej. Ale nie ma słownika, w którym można je wszystkie znaleźć” (Książek 2013: 17). Ale może to nie forma słownika, a encyklopedii, która pojawiła się na marginesie dotychczasowych rozważań, jest kluczem do interpretacji tego utworu? Hugo-Bader tworzy, mimo wszystko, dość typowy dwujęzyczny

⁴ Choć ten element definicji został przyporządkowany do teorii Głowińskiego, również Doroszewski uznaje go w *Elementach leksykologii i semiotyki* za nieodłączną część artykułu hasłowego: „[...] każdy fakt językowy staje się dla nas zrozumiały o tyle, o ile zdołamy go ująć w perspektywie historycznej i przestrzennej” (Doroszewski 1970: 48).

⁵ Ascetyczność hasła to postulat zarówno Głowińskiego, jak i Dominika Lewińskiego, który zdaje sobie sprawę z tego, że taka forma predestynuje do „mówienia autorytatywnego i pozbawionego wątpliwości, o dużej sile perswazyjnej” (Lewiński 2004: 97).

słownik slangu określonej grupy społecznej, dlatego w przypadku jego dzieła rozważania, czy bliżej mu do słownika czy do encyklopedii, są pozbawione podstaw. Inaczej w przypadku *Jakucka*, w którym, co prawda, dominują wyrazy typowe dla paradygmatu słownika, czyli rejestrujące słownictwo danego języka; należą do nich strony świata, zaimki czy przykłady gwary studenckiej, jednak nie brak w nim haseł, które prędzej znalazłyby się w encyklopedii, ponieważ opisują elementy świata materialnego. Są to, między innymi, *olongcho*, *olongchosut*, czyli „najważniejszy gatunek literacki jakuckiej kultury oralnej” i jej opowiadacz, *chachchan*, czyli puszczyk mszarny czy *sordong* – szczupak szczególnie dużych rozmiarów. Takie proporcje potwierdzają, że nazwanie reportażu mianem słownika, a nie encyklopedii było zasadne. Dominacja tego paradygmatu zostaje jednak zniesiona, gdy analizie podda się nie tylko wyróżnione definicje, lecz także tekst ciągły. W nim bowiem dominuje wiedza o charakterze encyklopedycznym. Informacje dotyczące historii, geografii, botaniki czy kultury Jakucji przeważają nad rozważaniami czysto językowymi, o których była mowa wcześniej. Czytelnik dowiaduje się, w jaki sposób przebiegała kolonizacja tych terenów, poznaje imiona wybitnych obywateli kraju. Bardzo dokładnie zostaje opisana topografia miasta, pojawia się wiele wzmianek na temat flory i fauny Jakucji, w sposób typowy dla encyklopedii zostają przywołane łacińskie nazwy poszczególnych gatunków roślin i zwierząt. Oprócz tego z reportażu *Książka* można również dowiedzieć się, jakie święta obchodzą Jakuci, jak skonstruowane są ich baśnie i jakich bogów czci ten lud. Okazuje się, że, wbrew zastosowanemu nazewnictwu, w *Jakucku* przeważa encyklopedyczny, a nie językoznawczy typ wiedzy. A jednak omawiany reportaż został nazwany słownikiem. Czyżby celem takiego zabiegu, stojącym w opozycji do konstrukcji i treści utworu, było wskazanie odbiorcy, że to język opisywanej społeczności jest najważniejszy w poznawaniu kultury i codziennego życia Jakutów? Nie jest on jedynym składnikiem tego świata, ale bardzo silnie wyróżnia się na tle pozostałych elementów rzeczywistości, na tyle, aby uznać go za niezbędny do odkrycia pozostałych tajemnic tego kraju. Można chyba posunąć się do stwierdzenia, że język w reportażu *Książka* zajmuje podobne miejsce jak ludzie na Syberii. Są oni bardziej widoczni niż pozostałe elementy przyrody, to oni decydują o ostatecznym odbiorze tego świata, a jednak mimo swojej, zdawałoby się uprzywilejowanej, pozycji, stanowią tylko część natury, niekiedy bardzo kruchą i bezsilną wobec potęgi żywiołów.

W momencie, gdy wyznaczniki stylu naukowego, słownika i encyklopedii oraz ich miejsce w obydwu analizowanych tekstach zostały przynajmniej pobieżnie omówione, należy wrócić do pytania wyjściowego, to jest w jaki sposób ich obecność wpływa na kształt gatunku wyjściowego, reportażu. Czy *Egzamin na świra* oraz *Jakuck* są reportażami-słownikami, słownikami-reportażami,

czy trzeba stworzyć dla nich oddzielną kategorię gatunkową, ponieważ naruszają granice wszystkich wykorzystywanych paradygmatów?

Tę część rozważań należałoby prawdopodobnie rozpocząć od sprawdzenia, czy najważniejszy z wyznaczników reportażu został w tych tekstach w pełni zrealizowany. Tymczasem literaturoznawca nie jest w stanie odpowiedzieć na to najistotniejsze pytanie. Nie potrafi stwierdzić, czy przedstawione w utworze wydarzenia są prawdziwe, czy jedynie prawdopodobne, a przecież to przesądza o przynależności utworu do literatury faktu. Istnieją, co prawda, techniki narracyjne, które demaskują elementy fikcji obecne w utworze, jednak jeśli reporter wykorzystuje je, to niemal zawsze jest to zaplanowany zabieg, a nie przypadkowe przyznanie się do kłamstwa bądź niewiedzy⁶. Zatem w sytuacji, w której odbiorca nie jest w stanie stwierdzić ze stuprocentową pewnością, czy przedstawione zdarzenia, scharakteryzowani ludzie i przytoczone rozmowy są autentyczne, musi zaufać reporterowi. Niniejszej analizie przyświeca właśnie takie założenie i dlatego kwestia prawdziwości opisywanych historii nie zostanie już więcej podniesiona.

Jednakże nie tylko opowieści konkretnych osób czy przekształcenia tych historii dokonywane przez reportera mogą budzić i budzą wątpliwości odbiorców. Takie zastrzeżenia są niekiedy wywoływane przez nieścisłości natury merytorycznej (co ponownie zbliża reportaż do gatunków naukowych). Czytelnicy oczekują bowiem od reportażu scjentystycznej niemal wiedzy, podanej w przystępniejszy sposób niż w wielotomowych leksykonach. I jeśli w trakcie lektury okazuje się, że pewne dane historyczne czy geograficzne, na które powołuje się narrator, są błędne, reportaż traci swoją wiarygodność i tym samym odbiorca zaczyna kwestionować wiarygodność/referencjalność pozostałych elementów utworu. Potwierdzeniem tego stanowiska mogą być reakcje odbiorców na teksty, w których znaleziono właśnie takie błędy merytoryczne. W ostatnich latach zarzut ten został postawiony *Dziennikom kotyńskim* Jacka Hugo-Badera i *Cyklonowi, który nymował burzę* Andrzeja Muszyńskiego. Utwory te, wysoko ocenione pod każdym niemal względem, zostały bardzo ostro skrytykowane za nieścisłości w zakresie danych geograficznych czy dat, co wyraźnie świadczy o tym, że obecnie odbiorcy oczekują od reporterów gruntownego przygotowania merytorycznego, że interesują ich nie tylko pojedyncze historie konkretnych osób, lecz także wiedza typowo naukowa. Jednak ani *Egzamin na świra*, ani *Jakuck* nie zostały w podobny sposób zdyskredytowane, dlatego zasadna wydaje się ich dalsza analiza.

⁶ W bardzo obrazowy sposób funkcjonowanie tej metody tłumaczył Melchior Wańkowicz: „[...] kiedy reporter ustawia skrzydlatego policjanta, to każdy wie, że tu zaczyna się fikcja” (Wańkowicz 1974: 206). Jeśli chodzi o naukowe opracowania tego fenomenu, tzw. „fikcji języka” bądź „fikcji wypowiedzi”, to zajmowała się nim Barbara Herrnstein Smith, a na polskim gruncie – Michał Głowiński i Joanna Jeziorska-Haladyj (Herrnstein Smith 1978; Głowiński 2007; Jeziorska-Haladyj 2013).

Analiza uwzględniająca mniej fundamentalne dla istnienia gatunku, jednak łatwiejsze do zweryfikowania, wyznaczniki reportażu.

Takim właśnie elementem – niedecydującym o przynależności dzieła do literatury faktu, zwykle jednak obecnym w wypowiedzi reporterskiej i odróżniającym ją od utworów leksykograficznych – jest fabularność tekstu (Maziarski 1966: 43). Większość reportaży, bez względu na to, czy ich kompozycja jest określana mianem właśnie fabularnej, czy też problemowej, przedstawia konkretne zdarzenia powiązane ze sobą za pomocą związków przyczynowo-skutkowych. W zupełnie odmienny sposób skonstruowane są słowniki czy encyklopedie – ani fabuła, ani akcja nie mają dla nich dużego znaczenia; utwory, w których są to istotne elementy, nie należą do typowych dla wymienionych gatunków tekstów. Który zatem z wymienionych schematów dominuje w analizowanych tekstach? Czy bliżej im do fabularności reportażu czy wręcz przeciwnie – do afabularności słownika?

Egzamin na świra, mimo że od strony formalnej jest zbudowany jak wzorcowy słownik, to jest cały tekst zawiera się w alfabetycznie ułożonych hasłach, przedstawia bardzo spójną historię o określonej liczbie bohaterów. Bep, Til, Sasza i Masza, ojciec Siergiej i Wiktor, choć w momencie tworzenia się reportażu znajdowali się w bardzo różnych momentach życia, byli niegdyś, a przynajmniej taki można wysnuć wniosek z ich opowieści, prawdziwymi hipisami i te doświadczenia są tematem reportażu. Hugo-Bader tylko nazwał te przeżycia i uporządkował je alfabetycznie, z tym jednak zastrzeżeniem, że owa kolejność alfabetyczna pokrywa się z rozwojem fabuły. Świadczy o tym na przykład fakt, iż historia przytoczona przy okazji ostatniego z omawianych leksemów, *szżżu*, jest podsumowaniem całej opowieści i kończy się znaczącymi słowami: „znowu hip umarł” (Hugo-Bader 2011: 54). Jeżeli natomiast chodzi o *Jakuck*, to utwór Książka po raz kolejny stawia czytelnika w trudniejszej sytuacji. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że w tym tekście żadna z tendencji, ani fabularna, ani afabularna, nie przeważa. Nie ma w omawianym utworze ani zawiązania, ani rozwiązania akcji, brak tam kulminacji zdarzeń czy jasno określonych związków pomiędzy bohaterami opowieści oraz przedstawionymi wątkami. Jeśli jednak wnikliwiej przeczytać to dzieło, okaże się, że wszystkie przytoczone historie oraz poruszone zagadnienia mają punkt wspólny – jest nim miejsce akcji. Ten właśnie element łączy podróże i codzienne życie narratora, losy Wacława Sieroszewskiego, podboje ruskich czy kozackich wojowników, a także opisy flory oraz fauny, fragmenty poświęcone wierzeniom ludów syberyjskich i wiele innych opowieści. Wszystkie te pozornie niezwiązane ze sobą wątki, dzięki silnemu motywowi przewodniemu, okazują się tworzyć jedną, spójną całość, a obecność fabuły, choć nieco chaotycznej i skomplikowanej, staje się niepodważalna.

Utwory Książka i Hugo-Badera zbliżają się do literatury faktu również dzięki odtworzeniu atmosfery typowej dla danego środowiska oraz zachowania klimatu i kolorytu sprawy. Jacek Maziarski nazywa tę cechę „obrazowością” i dodaje, że jest to nadrzędna jednostka struktury reportażu (Maziarski 1966: 43). W *Jakucku* wszelkie opisy dotyczące mrozu panującego na Syberii są niezwykle plastyczne i na tyle przejmujące, że Mariusz Wilk, jeden z recenzentów publikacji stwierdził, że „takich opisów zimna w literaturze polskiej jeszcze nie było”⁷. W *Egzaminie na świra* zaś, reportażu, który przybliży odbiorcom słownictwo danej grupy społecznej, wykreowanie atmosfery typowej dla danego środowiska było nieuniknione. Zrozumienie mechanizmów kierujących określoną grupą społeczną jest możliwe jedynie wtedy, gdy przyjmie się punkt widzenia jej członków. Z tego też powodu reporter-narrator niejako staje się bardziej hippisowski niż jego bohaterowie – posługuje się takim samym językiem: „[...] no to wariat! Dziwisz się, że wzięli go do czubów?” (Hugo-Bader 2011: 37), „kto nie kajfował, nie był swój” (Hugo-Bader 2011: 40) i wyrusza w podróż łazikiem do Władywostoku, podczas gdy jeden z jego bohaterów, któremu proponuje wspólną wędrowkę „obiecал skończyć ten projekt...” (Hugo-Bader 2011: 53).

Elementem struktury reportażu obecnym w *Jakucku*, natomiast niepojawiającym się w tekście Hugo-Badera, jest występowanie w utworze innych, małych form literackich, tekstów w tekście, takich jak bajki i podania rodowe, jak również teksty dokumentalne, akty urzędowe czy sprawozdania. Choć zdawać by się mogło, że ta cecha przybliży dzieło do słownika i encyklopedii, dzieje się wręcz odwrotnie. Obecność zarówno baśni, legend, jak i dokumentów dotyczących konkretnych ludzi powoduje, że dzieło Książka traci nieco ze swojego scjentyistycznego charakteru, przestaje być wyłącznie naukowym opisem kraju i zamieszkującego go narodu, a staje się barwną, choć niekiedy nieprawdopodobną opowieścią o Jakucji.

Na tym jednak kończą się cechy typowego reportażu, które można znaleźć w *Jakucku*. O ile bowiem w *Egzaminie na świra* występują postaci ukształtowane na wzór bohaterów literackich, wartkie dialogi wypełniają znaczną część utworu, a cały tekst charakteryzuje ważki i aktualny temat, którym jest, występujące na marginesie rozważań o życiu dwudziestowiecznych dzieci kwiatów, zdemaskowanie zasad funkcjonowania szpitali psychiatrycznych w czasach ZSRR oraz późniejsze losy ludzi skrzywdzonych przez te procedury, o tyle w opowieści o Jakucji brak każdego z tych wyznaczników.

Najbardziej znaczący spośród wszystkich wymienionych cech jest niemal całkowity brak postaci, ponieważ w modelowym utworze przynależnym do opisywanego gatunku (tak jest również w przypadku utworu Hugo-Badera), to one znajdują się w centrum zainteresowania. Co

⁷ Fragment recenzji M. Wilka znajduje się na czwartej stronie okładki M. Książka (Książek 2013).

więcej, niektórzy spośród badaczy posuwają się nawet do stwierdzenia, że to bohaterowie są „w pewnym sensie autorami reportaży” (Wolny-Zmorzyński 1991: 189), ponieważ reportażyści jedynie odtwarzają usłyszane historie. Książek natomiast, choć opisuje dzieje Sieroszewskiego i próbuje pogłębić wiedzę na temat sławnego polskiego jakutologa, choć w trakcie wędrówki zaznajamia się z myśliwym Uppanem i tworzy dość szczegółową charakterystykę tej postaci, to siebie czyni głównym bohaterem *Jakucka*. Opisy przeżyć, przemyśleń i przygód reportera są w tym utworze najważniejsze, dominują nad fragmentami poświęconymi innym postaciom, niejednokrotnie wybitnym. W tekście pojawiają się także fragmenty dotyczące rodziny dziennikarza i jego rozmów z córką, co nawet jak na standardy reportażu – w którym narrator nie ukrywa swojej tożsamości, bardzo często demonstruje własne stanowisko względem opisywanych sytuacji i konfliktów – jest zabiegiem nietypowym. Ujawnianie prywatnych i właściwie nieistotnych dla rozwoju fabuły informacji jest nadmierną ekspozycją osoby autora, przekraczającą konwencje gatunku. Jest to zabieg zbliżający tekst raczej do pamiętnika, a przede wszystkim – do opisu podróży. Jak to określił Maciej Zaremba Bielawski, „różnica polega na tym, jakie pytania zadaje sobie podróżujący. Jeśli chce on opowiedzieć bardziej o sobie i swojej przygodzie, a mniej o problemach osób, które mieszkają tam, dokąd jedzie, będzie to raczej książka podróżnicza” (cyt. za Surmiak-Domańska 2015).

Nie tylko jednak forma utworu, lecz także jego temat nie do końca spełnia wymagania, jakie zwykle stawia się reportażowi. O ile można bowiem uznać, że życie Jakutów i trudności, z jakimi borykają się mieszkańcy Syberii, są aktualnymi i ważkimi problemami, które zasługują na uwagę tak reportażysty, jak czytelnika, to brakuje tym rozważaniom czegoś, co jest niezbędne dla stworzenia dobrego reportażu. Mowa o umiejętności „opowiedzenia po swojemu” (Wolny-Zmorzyński 1991: 296) jakiejś historii, o nowatorstwie pomysłów i świeżości spojrzenia. Na temat Jakucji i jej mieszkańców pisało przecież wielu – począwszy od Wacława Sieroszewskiego i Edmunda Piekarskiego, przez Grigorija Popowa, Richarda Maaka, Mikołaja Szczukina, aż po Ryszarda Kapuścińskiego. Każdy z wymienionych autorów stworzył własną wizję tego kraju, każdy z nich zadawał nieco inne pytania i gdzie indziej szukał na nie odpowiedzi. Książek natomiast nie dodaje niemal nic. Fragmenty, które dotyczą współczesnej Jakucji, które stanowiły potencjał, by wzbogacić zgromadzoną dotychczas wiedzę na temat tamtych terenów, są krótkie i mają formę prostej relacji – przykładami mogą być opisy takich problemów jak samobójstwa wśród młodzieży czy prostytucja. Kapuściński stwierdził niegdyś:

[...] czasem człowiekowi wydaje się, że dokonał w podróżach jakiegoś odkrycia. Jednakże w czasie lektury okazuje się, że na ten pomysł ktoś wpadł już wcześniej! I wówczas trzeba pójść w innym kierunku, aby nie powtarzać się, nie pisać banalów. (cyt. za Szczygiel, Tochman 2010: 295)

Książek nie decyduje się na taki krok. I jest to decyzja świadoma, ponieważ wszystkie spośród wymienionych publikacji traktujących o Jakucji były znane autorowi, zostały nawet ujęte w bibliografii obecnej na końcu utworu. Co więcej, nawet forma, tak przecież zdumiewająca, nie jest oryginalnym pomysłem twórcy. On sam przyznaje się, iż koncepcja, aby tak skonstruować utwór, pojawiła się dopiero po lekturze *Słownika języka jakuckiego* Edwarda Piekarskiego. Jak to określił reporter (?), była to „praca naukowa, ale momentami nowy gatunek literacki. Barwna opowieść z pogranicza eseju, reportażu i encyklopedii” (Książek 2013: 88). Na przecięciu tych samych gatunków znajdują się również definicje zawarte w *Jakucku*. Proporcje i konkretne tłumaczenia są oczywiście odmienne, również dlatego, że hasła słownikowe przeplatają się w dziele Książka z linearną narracją zawierającą różnego rodzaju dopowiedzenia i uściślenia wyróżnionych terminów. Jednakże w dalszym ciągu stopień podobieństwa pomiędzy omawianym utworem a słownikiem Piekarskiego jest uderzający.

Jakie zatem motywacje kierowały autorem, gdy wbrew przyjętym zasadom, zdecydował się na powtórzenie?

Wydaje się, że odpowiedź na to pytanie można znaleźć w tych elementach, które zostały jednak poddane pewnym modyfikacjom wobec dzieł poprzedników. Przykład mogą tu stanowić nazwy miesięcy, którymi zajmuje się zarówno Sieroszewski, jak i Książek. I tak w obydwu publikacjach można znaleźć informację, że rok jakucki rozpoczyna się w maju⁸ czy że nazwy miesięcy zimowych to liczebniki, jednak już zapis wielu spośród nich jest odmienny. Na przykład polski październik to według Sieroszewskiego *abyni*, według Książka – *altynni*, grudzień to *achsyni* bądź *achsynny*, a luty – *olunii* lub *olunniu*. Również tłumaczenia tych nazw niekiedy różnią się od siebie. Zazwyczaj nieznacznie, np. wrzesień, czyli *biesili yje/balagban yja* został w *Dwunastu latach w kraju Jakutów* nazwany mianem „miesiąca powrotów do domów”, natomiast w *Jakucku* znajduje się informacja, że „nazwa miesiąca pochodzi od prac związanych z przygotowaniem domu do wielkich mrozów”, marzec (*kulan-tutar/kulun tutar*) to „dzierżący źrebięta” bądź „miesiąc narodzin źrebaków”, a kwiecień (*mus-ustar/muus ustar yja*) to „łamiący lody” lub „miesiąc spływania lodu”. Poważna różnica dotyczy tylko jednego tłumaczenia, tj. lutego. Sieroszewski przytacza jego dosłowną nazwę – „dziewiąty”, podaje jednak również przekład metaforyczny – miesiąc „szumiącego dzieciola”. Książek natomiast na początku wymienia wyłącznie numer

⁸ Tę i pozostałe informacje na temat kalendarza jakuckiego można znaleźć w pracy W. Sieroszewskiego (Sieroszewski 1961: 49-50).

przynależny temu czasowi, później jednak snuje własne rozważania na temat tego, jaka nazwa byłaby dla tej części roku odpowiedniejsza: „[...] luty, zamiast dziewiątym, mógłby nazywać się miesiącem hulanki” (Książek 2013: 180).

Takie zmiany, choć dla samej treści utworu niemal pozbawione znaczenia, dla niniejszej analizy, która stara się rozstrzygnąć, który z omawianych gatunków literackich, reportaż czy słownik, wywarł większy wpływ na *Jakuck*, stają się wyjątkowo ważne. Można je bowiem uznać za modelowy przykład aktualizacji wiedzy, który to zabieg jest typowy zarówno dla słowników, jak i encyklopedii. Każdy język i każda dziedzina nauki nieustannie się rozwija, dlatego też co roku powstają nowe edycje leksykonów, rozszerzone i poprawione. Wydaje się, że właśnie taki cel przyświecał autorowi omawianego utworu. Nie dążył on do stworzenia zupełnie nowej Jakucji, do przedstawienia wyłącznie tych aspektów życia jej mieszkańców, które dotychczas nie przykuły niczyjej uwagi. Dążył natomiast do tego, by dostarczyć czytelnikom informacji, które w ciągu kilkunastu czy kilkudziesięciu ostatnich lat uległy dezaktualizacji bądź były przedstawione w sposób trudno dostępny dla współczesnego odbiorcy.

Czy można zatem jednoznacznie stwierdzić, jaki gatunek reprezentuje każdy z charakteryzowanych tekstów? Są to słowniki? Reportaże? Encyklopedie? Opisy podróży? Czy można uznać, że któryś z wymienionych gatunków dominuje nad pozostałymi i że to właśnie on decyduje o ostatecznym kształcie omawianych utworów?

W przypadku *Egzaminu na świra* odpowiedź jest dość prosta. Przewaga wyznaczników reportażu nad wyznacznikami słownika jest w tym tekście na tyle przytłaczająca, że można stwierdzić, iż jest to reportaż inspirowany metodami leksykografii i na tym koniec. *Jakuck* natomiast nie jest w pełni ani reportażem, ani słownikiem. Gdyby spróbować określić w jakiś sposób jego przynależność gatunkową, trzeba by było stwierdzić w opisowy i mało precyzyjny sposób, że jest to utwór znajdujący się dokładnie pośrodku, między stylem naukowym a dziennikarsko-publicystycznym, w skrócie: należącym do literatury faktu (nie będącym jednak reportażem sensu stricto), wyraźnie jednak wzorującym się na tradycji leksykograficznej. Taka konkluzja, stworzona niejako pod przymusem, zubożyłaby jednak to dzieło o wiele innych odniesień, ponieważ, choć najsilniej oddziałują na niego, oprócz słownika i reportażu, encyklopedia oraz opis podróży, można znaleźć w tym tekście cechy kolejnych gatunków literackich. Należą do nich opowiadanie, baśń, legenda, pamiętnik, podręcznik oraz przewodnik.

Forma jest tylko jednym z elementów reportażu, jednak jest to element nadzwyczaj ważny. Jak pisali Mariusz Szczygieł i Wojciech Tochman, „aby czytelnika przytrzymać, trzeba znaleźć formę najlepszą” (Szczygieł, Tochman 2010: 300), a Hanna Krall, że „smutek bez formy jest bezwstydy” (Janowska, Bereś 1996). Wykorzystanie poetyki innych gatunków literackich to

coraz powszechniejsza praktyka wśród reporterów; Krzysztof Kąkolewski czy Wiktor Osiatyński sięgnęli po baśnie i bajki, Iza Klementowska i Anna Śmigulec po listy, Jerzy Urban odwołał się do pamiętnika, Wojciech Tochman do kazania. Każdy z reporterów potrzebował poetyki danego gatunku w konkretnym celu, np. baśnie dawały czytelnikom nadzieję na pozytywne zakończenie najbardziej nawet przerażającej historii oraz od początku unieważniały zarzuty o nieprawdziwość przedstawionych zdarzeń, podczas gdy wykorzystanie kazania, którego głównym celem jest zazwyczaj nawiązanie relacji ze słuchaczem i wpłynięcie w określony sposób na jego zachowanie, wzmocniło siłę oddziaływania *Wściekłego psa* w sposób chyba nieosiągalny dla jakiegokolwiek innej formy. Hugo-Baderowi i Książkowi natomiast, gdy nazywali swoje teksty słownikami i konstruowali je na wzór leksykonu, przyświecały nieco inne cele. Każdy reportaż ma w sobie elementy słownika i encyklopedii, w każdym bowiem czytelnik może znaleźć informacje z zakresu historii, geografii, kultury czy polityki, a także tłumaczenia wyrazów typowych dla opisywanej kultury, a obcych dla tej, dla której utwór był pisany. *Egzamin na świra* i *Jakuck* po prostu bezpośrednio, za pomocą swoich tytułów i struktur, uświadamiają odbiorcom, że literatura non-fiction i literatura naukowa są sobie bliższe niż można przypuszczać, że obydwa typy piśmiennictwa, choć w nieco inny sposób, z naciskiem na odmienne elementy, dostarczają sprawdzonych i weryfikowalnych informacji. Obydwa omawiane w niniejszym artykule teksty realizowały przede wszystkim paradygmat słownika dwujęzycznego, co w znaczący sposób ograniczyło ogólne rozważania na temat związków dzieł naukowych i faktograficznych. Tym niemniej nawet taka zawężona refleksja pokazała, że afiliacje pomiędzy nauką a dziennikarstwem istnieją i że z czasem związki te, ze względu na oczekiwania czytelników, będą się zacieśniały.

SUMMARY

Knowledge or experience? What kind of information we can find in a dictionary and what in a reportage?

There's always been a question, whether reportage is literature or not, but nobody has ever asked, whether there is any connection between this genre and science. The main purpose of this thesis is to prove that reportage is a literary genre closely related to the humanities and social sciences. By analyzing two multi-genred works, which contain elements typical both of reportage and dictionary: *Egzamin na świra, czyli mały i niepraktyczny słownik slangu hipisowskiego...* by Jacek Hugo

-Bader and Jakuck. *Słownik miejsca* by Michał Książek, I will try to find out what kind of impact is created by mixing those genres. The thesis will be started by discussion concerning main features of both kinds of works and their styles and after that, precise reading will prove, if the main idea of the article was reasonable or not.

KEYWORDS

Non-fiction literature, reportage, dictionary, encyclopaedia, literature, science, genre

BIBLIOGRAPHY

- Bartmiński Jerzy. 2006. *Językowe podstawy obrazu świata*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Doroszewski Witold, red. 1966. *Słownik języka polskiego*. T. 8. Warszawa: Wiedza Powszechna 1966.
- Doroszewski Witold. 1970. *Elementy leksykologii i semiotyki*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Dubisz Stanisław, red. 2003. *Uniwersalny słownik języka polskiego*. T. 4. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Eco Umberto. 2009. *Od drzewa do labiryntu. Studia historyczne o znaku i interpretacji*. Jurkowlaniec Grażyna et. al., tłum. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Glensk Urszula. 2012. *Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*. Kraków: Universitas.
- Głowiński Michał. 2002. *Słownik*. W: Sławiński Janusz, red. *Słownik terminów literackich*, 513. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Głowiński Michał. 2007. *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Herrnstein Smith Barbara. 1978. *On the Margins of Discourse. The Relation of Literature to Language*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Hugo-Bader Jacek. 2011. *Biała gorączka*. Wołowiec: Czarne.
- Janowska Katarzyna, Bereś Witold. 1996. „Hanny Krall dowiadujemy się świata”. Kontrapunkt.

- Magazyn kulturalny „Tygodnika Powszechnego” (3): 1-3. Online: <http://www.tygodnik.com.pl/kontrapunkt/03/janow.html>. Data dostępu 10.12.2015.
- Jarzębski Jerzy. 2001. Kapuściński: od reportażu do literatury, 202-213. W: Burska Lidia, Zaleski Marek, red. Maski współczesności. O literaturze i kulturze XX wieku. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Jeziorska-Haladyj Joanna. 2013. Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN; Fundacja Akademia Humanistyczna.
- Kapuściński Ryszard. 2008. Lapidaria IV-VI. Warszawa: Agora.
- Książek Michał. 2013. Jakuck. Słownik miejsca. Wołowiec: Czarne.
- Kurkowska Halina, Skorupka Stanisław. 2001. Stylistyka polska. Zarys. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Lewiński Dominik. 2004. Strukturalistyczna wyobraźnia metateoretyczna. O procesach paradygmatyzacji w polskiej nauce o literaturze po 1958 roku. Kraków: Universitas.
- Maziarski Jacek. 1966. Anatomia reportażu. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Sadowski Witold. 2005. „Wersyfikacja reportażu”. Teksty Drugie (5): 82-99.
- Sieroszewski Waclaw. 1961. Dwanaście lat w kraju Jakutów. T. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Surmiak-Domańska Katarzyna. 2015. „Nagroda Kapuścińskiego. Szukaliśmy siły roboczej, a przyjechali ludzie”. Online: http://m.wyborcza.pl/wyborcza/1,132748,17554705,Nagroda_Kapuscinskiego_Szukalismy_sily_roboczej_html. Data dostępu 13.03.2015.
- Szczygiel Mariusz, Tochman Wojciech. 2010. Reportaż – opowieść o tym, co wydarzyło się naprawdę, 294-306. W: Skworz Andrzej, Niziolek Andrzej, red. Biblia dziennikarstwa. Kraków: Znak.
- Szymczak Mieczysław, red. 1996. Słownik języka polskiego PWN. T. 3. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wańkiewicz Melchior. 1974. Karafka La Fontaine’a. T. 1. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz. 1991. O poetyce współczesnego reportażu polskiego 1945-1985. Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Rzeszowie.
- Wolny-Zmorzyński Kazimierz. 2014. Posłowie. W: Szczygiel Mariusz, red. 100/XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku. T. 2., 933-943. Wołowiec: Czarne.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

ESJE

OKNO OTWARTE NA TEATR. REPORTAŻ JAKO NARZĘDZIE PRACY KRYTYKA

MAŁGORZATA DORNA

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

Profesorowi Janowi Ciechowiczowi

Traktowanie dzieła sztuki, szczególnie malarstwa lub spektaklu teatralnego, w kategoriach „okna” sięga tradycji piętnastowiecznych traktatów podejmujących temat iluzoryczności obrazu, technik budowania przestrzeni, trójwymiarowej perspektywy. Analiza przeżyć odbiorcy, któremu nie wystarcza już sytuacja obserwatora tego „co wewnątrz”, odbiorcy odrzucającego granice wyznaczone przez oprawę obrazu czy architekturę sceny – staje się coraz częściej przedmiotem zainteresowania badaczy teatrów eksperymentalnych, wypowiedzi z pogranicza sztuk oraz tekstów kulturowych, charakterystycznych dla tak zwanych „nowych mediów”. U okna staje się zazwyczaj samotnie, niekiedy w towarzystwie krytyka, ale celem nie jest tu ogląd dzieła od zewnątrz, zza umownie istniejącej szyby, a raczej wejście w otwartą przestrzeń i doświadczanie nieznannej, stworzonej przez artystę „realności” (Zawojski 2009).

Uchylenie okiennicy

W XXI wieku zawrotną karierę robią zapisy z „czarnych skrzynek” samolotów. Zapisy na moment przed katastrofą, na minutę przed, na kilka sekund przed... Znany grafik Roman Opalka ustawia kamerę, by każdego dnia filmować (etap po etap etapie, scena po scenie) proces umierania własnej twarzy. Adeptom sztuki dziennikarskiej radzi się, by pierwszy akapit tekstu był „mocny”, „na uderzenie”, by epatował czytelnika tym, co okrutne, co pokazane brutalnie, szokująco, bez znieczulenia.

We współczesnym, zalanym magmą kultury masowej świecie, teksty z gatunku „nonfiction”, najczęściej relacje „na żywo”, dokumentalne zapisy wydarzeń, w których rola dziennikarza sprowadza się do sprawnego ułożenia „mozaiki scen” – znajdują znacznie większe grono odbiorców niż teksty wymagające od czytelnika wrażliwości, intelektualnego przygotowania i czasu. Współczesny poszukiwacz sensacji, bywalec plotkarskich portali społecznościach, kolekcjoner wielobarwnych fetyszy i gadżetów, programowo demonstrujący brak tożsamości, obnoszący swoje wnętrze na zewnątrz, dodający kolejne tatuaże do (niekoniecznie estetycznej) „tekstury” spreparowanego ciała – ulega przemożnej potrzebie „dotykania”, oglądanych „na własne oczy” zdarzeń, których we własnym (raczej „zgrzebnym”) życiu nie dane mu będzie doświadczyć.

Demaskując ten popkulturowy fenomen, sięgając do psychologii odbioru dzieła sztuki, poszukując równocześnie społecznych uwarunkowań zainteresowania reportażem w kulturze współczesnej – Thomas Connery odkrywa przyczynę „kariery” tej (wyróżniającej się na tle „breaking news”) formy wypowiedzi dziennikarskiej. W swym lapidarnym eseju *A Third Way to Tell the Story: American Literary Journalism at the Turn of the Century* – Thomas Connery, analizując zjawisko popularności publikowanych w codziennej prasie kryminalnych szkiców Lincolna Steffensa, twórcy gatunku „descriptive narrative” – pisze: „To nie była «wiadomość», jakiej żąda większość gazet, ani bardziej wypracowana nowela, wymagana przez magazyny. To było tak, jakby czytelnikowi otwarto okno na Nowy York [...]. Steffens pozwolił czytelnikowi «zobaczyć», nie tylko «usłyszeć» o mieście” (Connery 2008: 13).

Kluczowym sformulowaniem okazuje się kwestia „widzieć” – nie tylko znać ze słyszenia, „słyszeć”, którą można by uzupełnić stwierdzeniem, że nie chodzi tutaj o widzenie czegokolwiek, a o widzenie „przez okno” (doświadczenie) rzeczy ważnych, przy czym pojęcie ważności winno zostać zdefiniowane w kontekście konkretnego czasu i relacji społecznych. Dla współczesnego człowieka, człowieka pierwszej połowy XXI wieku ważną informacją okazuje się bowiem tylko to, co porusza lub wstrząsa nim „tu i teraz”, zazwyczaj w momencie wygłaszania komunikatu,

podania wiadomości (odpowiednio zaskakującej, bulwersującej, niezwyklej) po raz pierwszy. Znamienne jest bowiem, że gdy pojawi się ona po raz wtóry, u dołu ekranu telewizora, na tak zwanym „pasku informacji” – zostaje oswojona, zaakceptowana i zazwyczaj traci swoją moc, traci znaczenie. Wydaje się więc, że współczesny człowiek, zainteresowany wyłącznie szybkim i skutecznym (jak w grze komputerowej) przekazem prostych informacji – nie będzie wiernym czytelnikiem recenzji, czy eseju na temat sztuki, tym bardziej że do jego odbioru potrzeba przygotowania.

Z nostalgią można zatem wspominać początek lat 70. ubiegłego stulecia, kiedy to na polskim rynku wydawniczym pojawił się zbiór tekstów Konstantego Puzyny *Burzliwa pogoda* – wyznaczający nowy sposób myślenia i pisania, nie tylko na temat teatru, ale także na temat sztuk wizualnych w ogóle (Puzyna 1971).

Do istotnych, odciskających swe piętno na życiu kulturalnym zdarzeń należały wówczas wszelkiego rodzaju happeningi, działania z pogranicza teatru i plastyki, inscenizacje, odsuwające premiery i spektakle „profesjonalnych” teatrów na dalszy plan. Były to zatem czasy szczególnie, kiedy w teatrach studenckich, eksperymentalnych, w salonach wystawienniczych, a nawet na uniwersytetach – działo się więcej niż w życiu. Czasy, kiedy to przestrzeń kultury nieoficjalnej stanowiła jedno z nielicznych miejsc, w których można było mówić własnym, zdecydowanym głosem o sprawach dyskretnie przemilczanych w głównym nurcie przekazywanych społeczeństwu informacji, w nurcie cynicznie poddawanych kontroli i cenzurze, wpływom wszechobecnej propagandy.

Pokolenie lat 70. ubiegłego stulecia, pokolenie zakorzenione w czasach PRL-u traktowało wszelkie przejawy awangardowych poczynań, obecnych w przestrzeni galerii sztuki lub teatru (szczególnie teatru funkcjonującego poza oficjalnym obiegiem kultury) – na prawach elitarnego, ważnego wydarzenia. W efekcie, zamiast otwierać przed oczami czytelnika owe „okna” na ulice Nowego Yorku, o których wspomina Connery – krytykowi sztuki, osadzonemu (jak w więzieniu) w mrocznych realiach PRL-u, udawało się co najwyżej uchylić „okiennicy”. Na tyle jednak szeroko, by odbiorca mógł poczuć atmosferę *Apocalypsis cum Figuris* Jerzego Grotowskiego, czy popatrzeć z bliska na aktorów *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora, marząc by choć na chwilę stać się (w ten jakże umowny sposób) bywalcem któregoś z teatrów Paryża lub Londynu¹.

Fakt, że nie wszystkim zainteresowanym dane było uczestniczyć w owych działaniach z pogranicza sztuk, nierzadko noszących znamiona ekstatycznych obrzędów lub skandalizujących happeningów, spektakli do pewnego stopnia zakazanych i niszowych – stawiał przed krytykiem

¹ Nieprzypadkowo K. Puzyna traktuje oba wymienione spektakle na prawach arcydzieł, wydarzeń „rangi światowej”, pojawiających się na ówczesnej „pustyni kulturalnej”. W kolejnym zbiorze publikuje obszerny felieton *My umarli* (Puzyna 1982: 102-114).

szczególnie trudne i ambitne cele². Poważnie traktujący swą pracę „redaktor” (mianem tym nazywano autorów zarówno esejów, jak i felietonów poświęconych sztuce, przekonując, że czytelnik jest wszędzie – i w stoczni i na uniwersytecie) musiał nie tylko dokonywać oceny i komentować zdarzenia, w których tak zwany „przeciętny odbiorca” nie brał osobiście udziału. Wydaje się, że krytykowi sztuki zależało także na pokazaniu wybranych, konkretnych działań artystycznych w tak wiarygodny sposób, by czytelnik poczuł się ich świadkiem i uczestnikiem, niekiedy nawet współtwórcą, gdyż swoistym wyznacznikiem teatralności stawało się wówczas owo napięcie, „iskwienie” między widownią i sceną³.

Formą wypowiedzi, która pozwalała na realizację tak ambitnie pomyślanego programu, stawał się wówczas reportaż – wykorzystywany fragmentarycznie w felietonie, recenzji lub eseju i w konsekwencji – traktowany jako specyficzne narzędzie wspomagające pracę teoretyka, krytyka czy historyka sztuki. Ponadto ten typ prozy, którą można by dzisiaj określić (raczej umownie) mianem „dokumentującej”, występował zazwyczaj tam, gdzie stosunkowo trudnym zadaniem wydawało się przeprowadzenie jednoznacznej oceny czy subiektywnej interpretacji zdarzeń.

Konstanty Puzyna nigdy nie pozwalał sobie na ferowanie wyroków a priori, mimo że tylko niektóre zjawiska artystyczne zyskiwały jego akceptację, ale starał się oddać atmosferę panującą na scenie, ułatwiając tym samym odbiorcy zrozumienie konkretnego spektaklu. Jakże zatem bliska okazywała się obierana przez niego perspektywa, znana współczesnym teoriom reportażu, odwołującym się do pogranicza nauk empirycznych i technik intuicyjnego poznawania, gdzie stwierdza się jasno, że „reportaż jest zawsze subiektywnym działaniem w celu zrozumienia, na każdym etapie jego powstawania, od spotkania z bohaterem, po stworzenie opowieści. Aby z jednostkowych historii, pojedynczych zdarzeń i sytuacji stworzyć opowieść, autor reportażu musi znaleźć do nich klucz, przeciwstawić się entropii, spojrzeć w (hiper)tekst” (Piechota 2011: 101).

Wprowadzenie elementu reportażu (w jego bardzo ograniczonej, okrojonej formie) pozwalało czytelnikowi tekstów Puzyny na zrozumienie spektaklu i dokonanie samodzielnej oceny oraz interpretacji przedstawionego materiału, który w tradycji krytyki plastycznej lub teatralnej wykorzystywany był zwykle jako rodzaj egzemplifikacji lub argumentacji postawionej przez autora tezy.

² „Będziemy wybierać spektakle wybitne i znamienne, aby przy sposobności zapoznać z nimi tych, którzy nie mogli ich zobaczyć” – zapowiadał K. Puzyna na łamach prowadzonego przez siebie „Dialogu” w 1972 r., wprowadzając nową rubrykę *Próby zapisu*. Nadrzędnym celem miało być tu „pokazanie” odbiorcy wybitnych spektakli, w których nie mógłby on osobiście uczestniczyć (Puzyna 1982: 69).

³ Wypowiadał się na ten temat wielokrotnie Jerzy Grotowski, analizując sytuację „aktora ogołoconego”, aktora – performera, który wchodzi w rolę „do końca”, do tego stopnia, by wykraczać „poza swoją maskę codzienną i przez eksces, przez profanację, przez niedopuszczalne świętokradztwo, docierać do prawdy o sobie i pozwolić na „powstanie podobnego procesu w widzu” (Grotowski 2012: 255).

Puzyna nie stawiał tezy, nie podawał odbiorcy gotowych interpretacji. On patrzył i proponował czytelnikowi swych tekstów równie wnikliwe, niepozbawione zachwyty neofity – spojrzenie! I nie sposób nie przyznać, że zawierała się w tej propozycji jakaś (godna podziwu) skromność, delikatność, wrażliwość dokumentalisty, który na każdy przejaw artystycznego działania spogląda z entuzjazmem odkrywcy i przenikliwością badacza, artysty o duszy zachwyconego dziecka, zachęcającego czytelnika do dzielenia tej nieskażonej emocji, owego spontanicznego, wspaniałego uczucia.

Oczywiste jest zatem, że włączenie „okruców” czy fragmentów reportażu w obręb płynnego toku narracji – dawało szansę na mniej konwencjonalne określenie relacji między autorem i czytelnikiem. Nadawca „komunikatu” przestawał bowiem przemawiać *ex cathedra* (co w dziennikarstwie epoki gierkowskiej zdarzało się nader często), a odbiorca nie musiał pełnić (zawsze dość upokarzającej) roli biernego, podporządkowanego słuchacza. Innymi słowy krytyk lub recenzent nie dozwalał sobie (mimo wyraźnych sugestii redaktora „naczelnego” czy „prowadzącego”) na narzucanie własnego punktu widzenia czytelnikowi. Fragment tekstu dokumentalnego (lub „dokumentującego”) pojawiający się w ramach dłuższej wypowiedzi literackiej – prowadził do podjęcia wielce ryzykownej gry, do podjęcia osobistego dialogu z adresatem, dozwalając mu na doświadczanie roli samodzielnego, niezależnego i aktywnego widza.

Wypada również zastrzec, że terminem „zdarzenie” określało się w tamtych czasach nie tylko tak zwane „artefakty”, czy może „obiekty sztuki”, ale także całe sekwencje scen tworzących strukturę happeningu, artystycznego działania, czy wreszcie – skierowanego do ścisłego kręgu adresatów – widowiska, charakterystycznego dla „teatru poza teatrem”, poza oficjalnie akceptowaną, kontrolowaną przez cenzurę przestrzenią sceny.

Kiedy pod koniec lat 70. w kręgu zainteresowań krytyki pojawił się teatr „Gardzienice”, pisanie na temat konkretnych spektakli, które w istocie stanowiły rodzaj „przystanków” na trasie teatru wędrownego, teatru poszukującego nie tylko inspiracji „w terenie”, ale i w społeczności „nieskażonych cywilizacyjnie” odbiorców – wymagało w równej mierze doświadczenia reportażysty, co teatrologa. Wspomina o tym specyficznym zjawisku (niezwykle interesującym w kontekście ówczesnej – poddanej wszechobecnej kontroli państwa – kultury) Jan Ciechowicz, podkreślając że krytycy zaczęli wówczas „chodzić” za teatrem, uprawiając gatunek z pogranicza „pasjonującego szkicu-eseju” oraz (jak można by dodać, podążając tropem przywołanych tutaj rozważań) także „reportażu” (Ciechowicz 2010: 102). Jak bowiem stwierdza Ciechowicz, wspominając o głośnej książce Zbigniewa Osińskiego *Gardzienice – więcej niż teatr* (1979), „Osiński «chodził» bodaj za Gardzienicami od początku. Wygląda na to, że był na wyprawach

w Białkopodlaskiem (Granna, Gnojno), w Białostockiem (Ostrów, Grzybowski, Sanniki, Kruszyniany), ale i we Włoszech, na pierwszej zagranicznej ekskursji Staniewskiego (18-29 lipca 1979, Santarcangelo, Apeniny). Przynajmniej do takich wniosków można dojść, czytając jego pasjonujący szkic-esej *Gardżenice – więcej niż teatr* (Ciechowicz 2010: 102):

Warto tutaj podkreślić, że o „teatrze w drodze” pisze Jan Ciechowicz, odwołując się nie tylko do własnych obserwacji i doświadczeń (przyznaje bowiem, że widział przynajmniej trzy spektakle Gardżenicy), ale do tekstu, który okazać się musiał na tyle sugestywnym i wiarygodnym, by dać szansę na doświadczenie owej drogi osobiście, owej atmosfery teatru, której nie można było w pełni odczuć, oglądając spektakle pokazywane już w latach 80. i 90., gościnnie w Warszawie.

Widać tutaj wyraźnie jak znaczącą rolę – nie tylko w świecie wyobrażeń zwykłego miłośnika sztuki, ale i świecie posługującego się określonym instrumentarium badawczym naukowca, znawcy teatru, teoretyka – odgrywają owe „reporterskie” fragmenty wplecione w misternie budowaną strukturę wspomnień, dzienników, esejów, felietonów lub szkiców. Liczy się tutaj bowiem, co wielokrotnie podkreślają autorzy praktykujący różne formy z pogranicza reportażu i literatury „nonfiction”, wiarygodność w przedstawieniu faktów, działających na wyobraźnię mocno, zdecydowanie, „bez znieczulenia”.

Niezależnie zatem od tego w jaki sposób „fakt” lub „zdarzenie” będące motywem przewodnim tekstu zostałyby zdefiniowane – powinno być okazać się na tyle atrakcyjne, by poruszyć, sprowokować odbiorcę, by rozbudzić jego ciekawość w takiej mierze, w jakiej mógłby to uczynić dobrze napisany dokument lub nagrany materiał filmowy.

Jak bowiem podkreśla się w rozważaniach poświęconych warsztatowi dziennikarza – reportaż musi mieć nie tylko piętno owego „human touch” (którego obecność dobry krytyk przeczuwał intuicyjnie), owego osobistego „dotknięcia”, pozwalającego na pokazanie tego, co ogólne przez pryzmat subiektywnych odczuć i doświadczeń bohatera, ale także piętno pewnego rodzaju „skazy”, artystycznego „spięcia”, konfliktu, którego zaistnienie nie dozwala na pozostawienie odbiorcy obojętnym.

W felietonach teatralnych Konstantego Pużyny, pisanych z ogromną emocją, a jednocześnie bardzo rzetelnych, posługujących się „uczciwym” warszatem teatrologa, owo postulowane „human touch” nie jest tylko przyjęciem punktu widzenia bohatera. Tutaj głos ma adresat, domniemany odbiorca, czytelnik. On to bowiem staje z autorem „u okna”, by wejrzeć w strukturę spektaklu, w technikę aktorskiej gry, by doświadczyć obecności drugiego człowieka i atmosfery sceny. Natomiast „uogólnienia”, rozważania „czysto” teatrologiczne, krytyczne – stanowią źródło „zderzenia”, źródło owego intelektualnego konfliktu, bez którego tekst byłby

co najwyżej poprawną, ale i wielce nudną recenzją prowincjonalnego (mowa tu o prowincji ducha, nie miejsca) krytyka.

Adresat prozy Puzyny, adresat „wpisany w dzieło” nie tylko powinien poczuć się zaangażowanym emocjonalnie, dać „wciągnąć się w opowiadaną historię”, dozwolić sobie na zainteresowanie „charakterystycznym szczegółem, epizodem, czy obserwacją” (Chyliński 2008: 70). On tam po prostu jest, wchodzi w przestrzeń graniczną, doświadczając zarówno bliskości autora, jak i bliskości rozgrywającego się na jego oczach spektaklu.

Skoro zatem odbiorca staje się sam obserwatorem, współuczestnikiem, doświadczając podobnych (jeżeli nie tożsamy) odczuć i emocji jak te, które towarzyszą autorowi w chwili osobistego kontaktu z dziełem sztuki, o którym pisze lub ze zdarzeniem teatralnym, które analizuje – to dane jest mu (owemu domniemanemu odbiorcy) także osobiste prawo do współtworzenia tekstu. Czyni to poprzez konkretyzację podpatrywanych scen i zachowań, poprzez dookreślanie przestrzeni otwartych, niedookreślonych celowo przez autora, nie tracąc równocześnie z pola widzenia owej szerokiej perspektywy, owych odległych planów zaokienego pejzażu, rozległego, malowanego „szerokim pędzlem”, z rozmachem i pasją – pejzażu sztuki, kultury, wreszcie życia polskiego społeczeństwa.

Źródłem tego doświadczenia upatrywać należy w stylistyce, konstrukcji oraz w szczególnym rodzaju „literackości” tekstów Konstantego Puzyny, które, mimo że powstały kilkadziesiąt lat temu, spełniają wszelkie warunki współczesnego nam, coraz bardziej popularnego modelu „estetycznego” czy też „artystycznego” dziennikarstwa, funkcjonującego na pograniczu różnych dyscyplin sztuki.

Oba wymienione tutaj terminy – wprowadzone w początkach XXI wieku przez Alfredo Cramerottiego, performerę, krytyka i teoretyka, autora zbioru *Aesthetic Journalism* – zdają się otwierać nową perspektywę nie tylko przed badaczami „nonfiction literature”, której istota opiera się na podobnych zasadach jak konstrukcja klasycznego reportażu, ale także przed tymi, którzy dopatrują się znamion literackości w tekstach krytyków sztuki czy felietonistów wykorzystujących techniki dokumentalne lub paradokumentalne. Przy czym o ile tak zwana „nonfiction literature”, której tak wiele zawdzięcza koncepcja „aesthetic journalism”, nie stara się czytelnika o niczym przekonać – dziennikarstwo nastawione na eksponowanie walorów estetycznych eseju lub recenzji, wykorzystujących elementy reportażu ma za zadanie zasugerować (w nienachalny, ledwie uchwytny sposób) punkt widzenia autora, z którym odbiorca powinien się (w jakiejś mierze) zgadzać (Cramerotti 2009: 20).

Znaczący jest również fakt, że terminu „artistic journalism” używa się w przywoływanej teorii wymiennie z terminem „aesthetic journalism”, a Alfredo Cramerotti zastrzega, że „Estetyka

[na przykład estetyka poznania – przyp. M.D.] jest procesem otwierania naszej wrażliwości na różnorodność form [...] i przekształcania ich w konkretne doświadczenie [...]. To jest raczej zdolność wypowiedzi artystycznej do poruszenia naszej wrażliwości i przekształcania uczuć w pogoni za (wzrokowym, ucieleśnionym) doświadczeniem” (Cramerotti 2009: 21).

Można zatem przyjąć, że podobnie jak Konstantemu Puzynie nie wystarczyły ramy felietonu teatralnego czy eseju (mimo swobody owej formy wypowiedzi), by wprowadzić czytelnika w świat sceny eksperymentalnej, teatru poszukującego, „teatru źródeł” i rytuałów, jakim na kolejnych etapach swego rozwoju był teatr Grotowskiego, tak współczesnemu nam artyście, twórcy happeningu czy innej formy wypowiedzi z pogranicza sztuk – nie wystarczają już środki ekspresji wizualnej.

Puzyna, opisując spektakl Teatru Laboratorium, wprowadza czytelnika w przestrzeń scenicznego „dziania się”, stosując we fragmentach opisu technikę reportażu, podczas gdy autor instalacji, działania plastycznego czy rozwiązań wizualnych w stylu „environment art” stara się dookreślić, dopowiedzieć swoje emocje poprzez wprowadzenie dokumentującego je tekstu, dziennikarskiego zapisu faktów.

W konsekwencji dla potrzeb rozważań współczesnego teatrologa na temat doświadczeń i przydatności wiedzy reportażysty wydaje się celowe przyjęcie (zapewne dość specyficznej) definicji reportażu, postrzeganego nie tyle w kategoriach osobnego gatunku literackiego, ile raczej „narzędzia” pozwalającego na „otwarcie okna”, okna wbudowanego w strukturę, konstrukcję tekstu, który sam w sobie reportażem nie jest i być nim nie powinien.

U okna autor tekstu staje wraz z czytelnikiem, nie z „jakimkolwiek” i nie „przypadkowym”, a tylko z takim, który da się sprowokować i świadomie podejmie ową emocjonującą – niełatwą w istocie – grę. Następuje tutaj zatem jawne przekroczenie granicy reportażu – odbiorca tekstu nie musi już bowiem „zakładać, że ma do czynienia z relacją świadka opowiadanych wydarzeń”, z tym kto „obserwuje opisywane miejsca” lub z tym, kto staje się „rozmówcą przedstawionych w tekście ludzi” (Jeziorska-Haladyj 2013: 116). Tak więc odbiorca nie potrzebuje już tylko bliskości intelektualnej autora, który postrzega opisywaną realność „w jego imieniu”, ale sam ma okazję owej realności „dotknąć”, doświadczyć, postrzegając ją w kategoriach owego „tangible experience”, o którym wspominał Cramerotti. Zatem ten, kogo skusi wyprawa w obszary nieznane, wybiera „trzecią drogę”, drogę podobną do tej przedstawionej przez Cramerottiego, wytyczoną już wcześniej, trudną jak ta, którą podążał Konstanty Puzyna i niemal zupełnie obcą współczesnej krytyce prasowej.

Współcześnie bowiem dychotomiczny podział na „uczniów” Ryszarda Kapuścińskiego i Hanny Krall staje się w realiach polskiej prasy swoistym stereotypem, dotyczącym przede

wszystkim młodych adeptów dziennikarstwa, którzy nie wyobrażają sobie, że można praktykować reportaż nie odnosząc się do wykreowanych „mistrzów”, odrzucając wzorce i autorytety.

Nie jest to wyłącznie przekonanie piszącej te słowa. Wystarczy przywołać tu znakomity tekst Jędrzeja Morawieckiego *Cesarz reportażu bez reportażu. O konserwacji i erozji zaufania na przykładzie Imperium Ryszarda Kapuścińskiego*. Autor już na początku zastrzega, że poddawanie w wątpliwość literackich wizji „Mistrza” wydaje się zabiegiem tyleż niestosownym, co niebezpiecznym, gdyż wypowiedzanie się na temat reportażu Kapuścińskiego bez charakterystycznej dla adeptów sztuki dziennikarskiej egzaltacji, bez publicznie deklarowanych fascynacji i zachwyków – prowadzi do uzasadnionego strachu przed wykluczeniem ze środowiska, przed skazaniem na intelektualną i (co gorsza) towarzyską banicję (Morawiecki 2011).

Tak więc drogą pierwszą, prostą i szeroką jak pas startowy, uczęszczaną i powszechnie akceptowaną byłaby ta, którą zwykle przypisuje się kontynuatorom, spadkobiercom doświadczeń Ryszarda Kapuścińskiego, twórcy owych „epickich [...] kadrowanych jak fotografia, z historycznym tłem, z wieloma bohaterami pokazywanymi w półzbliżeniu”, cenionych w świecie jako symbol polskiej szkoły dokumentu – reportażu (Piechota 2011: 101). Drugą – drogą Hanny Krall, owe „filmowe zbliżenia, zaskakujący montaż kadrów, ruch i «puste» miejsca scenariusza, stop-klatki stymulujące wyobraźnię i wymagające uczestnictwa odbiorcy jako współtwórcy” (Piechota 2011: 102).

Temu jednak, kto zdecyduje się na drogę trzecią, bardzo osobistą, indywidualną (bowiem teatr felietonisty to zwykle „teatr osobny”), karkołomną (bo gdy jak w Laboratorium rampy i kulisów brak – przestrzeń rozrasta się poza horyzont), ekscytującą (bo teatr to tajemny, mroczny, dotykający „spraw ostatecznych”), na drogę Konstantego Puzyny – proponuję prześledzić konstrukcję *Powrotu Chrystusa* (1.10.1969) (Puzyna 1971: 47-59). Znaczenia tego eseju, zawierającego wyraźne elementy reportażu, nie sposób dzisiaj przecenić. O jego wyjątkowej pozycji zarówno w kontekście współczesnej polskiej myśli teatralnej, jak i w perspektywie kultury europejskiej dobitnie świadczy fakt ponownego opublikowania tekstu przez miesięcznik „Dialog”, którego Puzyna był redaktorem naczelnym w latach 1971 – 1989. *Powrót Chrystusa* został zatem wydany w formie osobnej publikacji, in memoriam: w 25. rocznicę śmierci autora, w dwóch wersjach językowych: angielskiej i polskiej (Puzyna 2014).

Okno Konstantego Puzyny. „Widzieć jasno w zachwyceniu”⁴

„*Apocalypsis cum figuris* od dawna domaga się opisu” (Puzyna 1971: 47) – zdaniem tym, tak prostym i jednoznacznym, otwiera Puzyna swój esej. *Apocalypsis* (ewidentna personifikacja) czeka i „domaga się opisu”. Niby banalny związek frazeologiczny, a jednak... *Apocalypsis* wielce niecierpliwe, zniecierpliwione... i od razu staje się oczywiste, że tak kategoryczne stwierdzenie odpowiada na dwa fundamentalne dla krytyka pytania: o cel i o formę wypowiedzi. Celem podjętej przez autora próby staje się „wypełnienie luki”, zapewne „luki” informacyjnej, natomiast formą – forma „teatrolologicznego opisu”. Tego, co oznacza dla Puzyny termin „opis”, „opis teatrolologiczny”, dowiadujemy się ze wstępu do całego zbioru, z rozdziału zatytułowanego celowo dość chropawo – *Na początek*.

Na początek to nie jakieś tam elegancko brzmiące *Uwagi wstępne* czy znane z nudnawych dysertacji *Wprowadzenie*. *Na początek* brzmi mocno, bezpośrednio, zdecydowanie i od razu wyznacza miejsce odbiorcy. Stosując bowiem kolokwializmy, których w tekście pojawi się wiele, Puzyna likwiduje, redukuje faktycznie niemal „do zera” domniemany dystans między autorem i czytelnikiem. Co więcej – mówi „tekstem”, czyli w sposób z lekka ironiczny, swobodny, budzący zainteresowanie. Mówienie „tekstem” to także rodzaj maski, konwencji, wykorzystywanej przez ambitnych „tekściarzy”, twórców dobrych kabaretów literackich, dzisiaj sztuki kulturowo obcej, niemal nieznannej.

Zatem na początek (sic!) Puzyna definiuje termin „opis”, a szczególnie „opis teatrolologiczny”, który ma być „sprawny i wierny”, „trafić w centrum zagadnień nurtujących i artystów, i społeczeństwo” (Puzyna 1971: 5). W efekcie chodzi tu o rezultat działań krytyka – świadomego konsekwencji dokonanych przez siebie wyborów, rezultat zapowiedziany (ukształtowanym w sposób niemal „modelowy” dla konwencji prozy „nonfiction”) „paratekstem”⁵.

Okladka *Burzliwej pogody* (zgodnie z projektem grafika Adama Załęskiego) okazuje się oszczędna, ascetyczna, czarno-biała, tak jak oszczędna w doborze środków ekspresji jest wypowiedź, częściowo utrzymana w konwencji prozy „nonfiction”. U góry: imię i nazwisko autora, żadnych dodatkowych informacji. U dołu: czarny, rozlany w secesyjną plamę – „kleks”.

⁴ Eufemistyczny synonim „czegoś więcej” niż „stan iluminacji”. To oczywiste zapożyczenie: tytuł szkicu Jana Błońskiego (PIW, Warszawa 1965) na temat twórczości Marcela Prousta. Wydaje się, że nie ma lepszego sformułowania, równie trafnie charakteryzującego stan umysłu i ducha kogoś, kto pozwala sobie konstruować zdarzenia literackie „z niczego”, czyniąc to w sposób logiczny i emocjonalny równocześnie. Dla współczesnego człowieka „niczym” okazuje się spektakl, inscenizacja, dzieło sztuki. Na miano „czegoś” może zasługiwać co najwyżej zapis w „kronice wypadków”.

⁵ Mianem tym, wykorzystywanym w teorii literatury, określa się zazwyczaj „werbalne i niewerbalne otoczenie tekstu głównego, przez które tekst zostaje zaprezentowany czytelnikom” (Jeziorska-Haladyj 2013: 124).

Tyle i tylko tyle. Na grzbiecie książki, z rodzaju „pocket” lub „paperbag books”, graficzny znak wydawnictwa: PIW. Liternictwo – wyraźne, krój liter (w języku drukarzy – „pisma szeryfowego”) przypominający – popularny za sprawą codziennej prasy – „block”.

Dla badacza dzieł sztuki (okładka lub obwoluta stanowi ewidentny „art object”) litera – traktowana na prawach graficznego znaku – nie jest przezroczysta. Wybór konkretnej czcionki może ewokować napięcie, wyzwać (najczęściej podświadome) emocje, tym większe, im bardziej wyczuwalny jest związek między formą plastyczną i treścią. Co więcej, w środowisku grafików, projektantów, wydawców i twórców współczesnego marketingu panuje przekonanie, że „kroje szeryfowe naśladują ruch ręki i kojarzone są z tradycją”, podczas gdy „bezseryfowe stały się symbolem nowoczesności i postępu” (Gruszczyński 2015).

Na okładce *Burzliwej pogody* napięcie tworzy nie tylko kontrast barw, ale i form: geometryczny krój (raczej masywnych) liter zderzono tutaj z miękkim obrysem plamy, owego symbolicznego „kleksa”. Truizmem byłoby stwierdzenie, że problem umiejętnie budowanego napięcia okazuje się także jednym z istotnych „kluczy” do odczytania eseju *Powrót Chrystusa*.

Puzyna zaczyna – jak przystało na prawdziwego znawcę teatru i dramatu – mocnym, „tragicznym” akcentem, świadom znaczenia pierwszej sceny, na którą w tekście *Powrotu Chrystusa* składają się trzy początkowe akapity. Oznajmia zatem czytelnikowi, że *Apocalypsis* to dzieło wybitne, „na skalę większą, niż krajowa”, dzieło, które należy „zapisać możliwie dokładnie, dopóki się nie rozwieje, nie zejdzie z afisza” (Puzyna 1971: 47).

Wiadomo – literacki zapis widowiska to sprawa bardzo mozolna i trudna, niekiedy niemożliwa wobec nietrwałości, ulotności spektaklu. Zwykle jednak zostaje jakaś dokumentacja pracy nad inscenizacją w formie scenariusza, partytury widowiska. Rolą krytyka jest zatem podążać po śladach, tropić zachowania sceniczne aktorów, analizować didaskalia, odtwarzać własne emocje, przypominając sobie zapisane przez reżysera kolejne akty i sceny. Tu jednak nie ma scenariusza, czyli – nie ma właściwie nic! Tylko jakieś ulamki, fragmenty, odpryski, ów „chaotyczny zlepek cytatów”, gdyż (jak podkreśla Puzyna) „rządzą tu prawa poezji, nie prozy, prawa odległych skojarzeń, nakładania się metafor, ciągłego przechodzenia obrazu w obraz, akcji w inną akcję, sensu w inny sens” (Puzyna 1971: 47).

Przywołane tu zdanie to nie tylko kwintesencja teatru Grotowskiego, istota tego teatru pokazana w formie skondensowanej, skupiona jak w soczewce, ale także bezwzględna, brutalna konstatacja faktów, faktów z życia krytyka, któremu odebrano (już „na wejściu”) wygodne narzędzie badawcze, jakim okazuje się przechowywana zwykle w archiwum typowego teatru dokumentacja.

Co zatem pozostaje krytykowi? Otwarcie pierwszego „okna”, okna z widokiem na scenę? Puzyna czyni to zdecydowanym, nonszalanckim gestem, działając na oniemiałego czytelnika z siłą godną malarstwa Hieronima Boscha, który, otwierając okna swych przerażających w istocie, zagęszczonych, surrealnych obrazów, stawiał widza w sytuacji milczącego świadka rozgrywającej się na płótnie, rozpisanej na konkretne ujęcia i epizody, permanentnej Apokalipsy.

Obaj – i Puzyna, i Bosch – stosowali formę reportażu, którą dzisiaj nazwalibyśmy mianem „aesthetic reportage”, z zastrzeżeniem, że w obu przypadkach osoba reportażysty jest niemal niedostrzegalna. Owo „niemal” ma tutaj istotne znaczenie, jeżeli przyjąć, za Joanną Jeziorską-Haladyj, autorką przywoływanej wcześniej rozprawy literaturoznawczej, że osoba mówiąca w reportażu okazuje się często właśnie „przezroczysta”, ale już „narzędziem ujawnienia punktu widzenia reportera jest też czasem ironia”, która uwidacznia się niekiedy „na poziomie nadawczym wyższym niż poziom narratora” (Jeziorska-Haladyj 2013: 121).

W przypadku dzieła Puzyny i wizji artystycznych Boscha swoistym wyznacznikiem obecności mówiącego staje się stosowanie malarskiego, godnego niemieckiego ekspresjonizmu – obrazowania. U Puzyny czytamy zatem, że Grotowski „mnoży i zderza znaczenia: twarz aktora wyraża co innego niż równoczesny gest ręki, a jeszcze co innego niesie w tym momencie reakcja przeciwnika; w głosie jest groźba, w oczach radosna jasność, w spazmatycznym skurczu ciała – ból” (Puzyna 1971: 48).

Podobnie postrzega kompozycję obrazu Hieronima Boscha *Chrystus dźwigający krzyż* (1515/16) współczesny odbiorca sztuki, przed oczami którego pojawia się nagle (w nagłym błysku świadomości) zagęszczona, polifoniczna płaszczyzna obrazu, kompozycji zbudowanej z konwulsyjnie wykrzywionych, groteskowych twarzy, z pokazanych fragmentarycznie i w bliskich planach, na zbliżeniach, wylaniających się z aksamitnej czerni torsów bohaterów, których gesty pozostają w bolesnej sprzeczności z mimiką.

W obu przypadkach mamy do czynienia z nagłym otwarciem „okna”, z „gęstością”, którą Puzyna nazywa mianem „gęstości poetyckiej”, „myślowej”, z niebywałą ekspresją, która zmusza odbiorcę do zupełnego zespolenia się z dziełem. Co więcej – obaj twórcy mają adresata „po swojej stronie”, co gwarantuje przyjęty sposób narracji. W przypadku dzieła Boscha, w którym tłum towarzyszących Chrystusowi osób pokazany został nie jako zbiór konkretnych postaci, a jako swoista „kolekcja” twarzy – interpretacja jest jednoznaczna. Konwencjonalny portret Chrystusa został skonstrastowany z dotkniętymi piętnem zła, zdeformowanymi i odrażającymi wizerunkami uczestników zapisanej na płótnie sceny. Odbiorca dzieła może poczuć się jednym z tłumu (nie tylko świadkiem, ale i uczestnikiem zdarzenia) szczególnie gdy uzna, że sam „bez winy”, czy może „bez grzechu” nie jest.

Nieco inaczej wygląda ten sam problem (problem bliskości „nadawcy komunikatu” i odbiorcy) w odniesieniu do tekstu *Powrotu Chrystusa*. Tutaj autor musi zadać sobie trochę trudu, by pozyskać zaufanie czytelnika, nie działają tu bowiem żadne przekonania zbiorowe, żadne utarte drogi odbioru, czy schematy interpretacyjne, tak widoczne w sposobie kreacji Chrystusa (jedynego szlachetnego w tłumie upodlonych) w malarstwie Hieronima Boscha.

Puzyna ma jednak swoją strategię. Wielokrotnie przypomina adresatowi *Powrotu Chrystusa*, że nie tylko jemu (domniemanemu widzowi) trudno byłoby odczytać intencje Grotowskiego, ale i krytykowi także. Pomaga mu w tym żmudnym procesie (pozyskiwania odbiorcy) stosowanie zaimka „My” (co raczej jest oczywiste) oraz głośne wyrażanie własnych wątpliwości i ujawnianie ograniczeń typowego warsztatu teatrologa (co już tak oczywiste być nie musi). „Połowę spraw rejestrujemy ledwie kątem oka [...], aby je jednak opisać szczegółowo trzeba by każdą sekwencję aktorską obejrzyć wielokrotnie [...]” – wyznaje w jednym miejscu Puzyna. „O wiele łatwiej zrozumieć ten poemat, niż zrationalizować takie rozumienie.” – zastrzega w innym fragmencie (Puzyna 1971: 48).

Autorowi eseju nie wystarcza jednak owa wielce poprawna, pozbawiona emocji, nieledwie „letnia” relacja z czytelnikiem. On musi pozyskać zwolennika, partnera dyskursu, uczestnika „gry”, który ani na moment nie przestaje być czujny, napięty, skoncentrowany. Krytykowi, który otwiera kolejne „okna” na spektakl, na konkretne sceny – nie wystarcza już zatem obecność czytelnika-observatora. Tutaj musi pojawić się widz, siedzący „w pierwszym rzędzie”, uczestnik obrzędu, dający się ponieść fali przyływów i odpływów emocji, gdyż teatr bez podatnego na wzruszenie widza, bez owej uczuciowej „fali tsunami” nie istnieje, a przecież teatr – to także metafora życia!

Co prawda stwierdzenie, że „życie jest teatrem” nie wydaje się być wielce odkrywczym, ale zastanawiając się nad tym, co stanowi istotę teatru, warto odwołać się do definicji Petera Brooka, która w swobodnym przekładzie brzmi następująco: „Mogę wziąć dowolną pustą przestrzeń i nazwać ją nagą sceną. Człowiek podąży poprzez tę pustą przestrzeń, podczas gdy ktoś inny obserwuje go i oto wszystko, co jest potrzebne, by zaistniał teatr” (Brook 1996: 9).

Problem odległości teatru od życia, problem interakcji między obserwowanym i obserwatorem – porusza wielu teoretyków, ale dla Puzyny ma on wagę najwyższą. Znaczący powinien okazać się zatem również dla czytelnika *Powrotu Chrystusa*, tym bardziej, że termin „teatralizacja życia” stał się niemal potocznym, banalnym zwrotem, nadużywanym zarówno na łamach prasy codziennej, jak i na gruncie współczesnej humanistyki.

Pragnąc pokazać czytelnikowi ową bliskość teatru, ową pełnię „teatralizacji życia”, owe szczególne związki, wzajemne relacje zachodzące (dość spontanicznie) między sceną i światem

realnym – Puzyna stawia pytania o treść, o ideę spektaklu w sposób świadomie prowokacyjny, drażniący. „Niejasna fabuła *Apocalypsis* opowiada o powrocie Chrystusa. O powrocie dziś, pomiędzy nas. Chrystusa kreuje dla draki pięć przypadkowo zebranych osób – czy fałszywego jednakże? Ów Chrystus przechodzi ponownie całą swoją chrystusową drogę i – przegrywa. Czy jednak przegrywa, czy to pewne?” – indaguje uparcie autor (Puzyna 1971: 49). Odpowiedzi oczywiście nie ma i być nie może. Istotą teatru Grotowskiego są bowiem – w przekonaniu Puzyny – pytania, stawiane celnie, z rozmysłem, niekiedy w stanie ekstazy, boleśnie, kiedy indziej ironicznie, złośliwie, z jakąś groteskową dociekliwością.

Poddając próbie „wiwisekcji i bluźnierstwa”, podobnie jak czyni to Grotowski, obecność i odejście Chrystusa – Puzyna otwiera przed oczami widza i uczestnika obrzędu kolejne „okna” na spektakl, pozwala „doświadczyć” owej „gęstej”, rozbuchanej atmosfery, poczuć oddech aktora, zapach potu, poczuć drażniący kurz w gardle i pod powiekami, dotknąć jakże umownej, faktycznie nieistniejącej – sceny.

Pytanie prowokuje pytania. Przede wszystkim o adresata owych krótkich reportaży wkomponowanych z rozmysłem w strukturę tekstu, reportaży, które układają się w logiczny konstrukt, budują strukturę *Powrotu Chrystusa*. Do kogo skierowane są zatem zdania wygłaszane młodzieżowym, niekiedy ulicznym slangiem, o tym, że „dla draki” pięć przypadkowych osób, o tym, że „symbole liturgii” i atmosfera „pijackiej popijawy”, o tym, że Maniusiowi „koszula wylazła mu ze spodni w pijackim niechlujstwie” (Puzyna 1971: 48-50)?

Konstruując dla potrzeb swego tekstu domniemany portret czytelnika, czytelnika który „staje po stronie” Puzyny, po stronie Grotowskiego – krytyk odwołuje się do charakterystycznego zderzenia: My – Oni. „My” dający świadectwo, „My”, do których przychodzi Chrystus, „My” (wiecznie młodzi, a więc także cudownie „niedojrzali”) „chlönący metafizykę przez skórę”, entuzjastycznie demaskujący mity, wchodzący w rolę do końca. „Oni”, zawodowi recenzenci i „ludzie teatru”, wyedukowani lub może wyuczeni do obrzydliwości, zakłamanii do ostatka, niezdolni do odrzucenia swojej maski, owej „gęby” przyprawionej przez martwą, nijaką, schlebającą tandecie, teatralnemu kiczowi – kulturę.

Tak więc nie „Oni”, a „My” stajemy u okna Teatru Laboratorium, by odkryć, by doświadczyć w nagłym błysku iluminacji języka Grotowskiego, języka współczesnego teatru „osobnego”, który jest niewątpliwie „trudny, odarty z banału, jaskrawy, szyderczy i ekstatyczny”, nie mieszczący się „w ich przywiedłych schematach” (Puzyna 1971: 48).

Stajemy „u okna”? No niezupełnie. Może raczej – na parapecie. Stanie na parapecie ma w sobie coś z demonstracją, coś z pozy, jest dość podobnym doświadczeniem jak głośne siadanie na „dostawce” w teatrze, gdy wszyscy już zajmą miejsca, gdy zgaśnie światło i zapadnie cisza.

Stanie na parapecie – zobowiązuje, pozwala pozostawać trochę „tu”, trochę „tam”, w przestrzeni umownej, granicznej, pozwala demonstrować swą obecność, widzieć – będąc równocześnie widzianym.

Udział w spektaklach Laboratorium miał zawsze w sobie coś z demonstracji, należało „tam” być, należało „tego” dotknąć, doświadczyć, przeżyć. Dzięki tekstowi Puzyny nie są to jednak przeżycia „second hand” i dzieje się tak za sprawą owej wyjątkowej techniki narracyjnej, wykorzystującej również (traktowaną jako swoisty „chwyt” literacki, formalny zabieg awangardowej krytyki) konwencję reportażu⁶.

Z nogami na parapecie

Tak więc stajemy na parapecie. Kto „My”? My w tenisówkach, w postrzępionych dzinsach, my w stylu „hippies”, my żądni spotkania z Chrystusem-Archetypem, nagim, odartym „ze wszystkich złotych szat, w które spowila go religia, tradycja, przyzwyczajenie.[...] Scena jest równie naga. Nie, nie ma sceny. [...] Na podłodze, rozrzucony w nieładzie, leżą aktorzy, wyczerpani i apatyczni, jakby po przepiciu” (Puzyna 1971: 50).

Na razie ten, kto wprowadza widza w świat spektaklu – nie wie „na pewno”, nie dozwala sobie na posiadanie większej wiedzy niż odbiorca. Obaj (narrator i adresat) zatrzymują się w przestrzeni granicznej, przypominającej bardziej galerię rzeźby współczesnej niż teatr, galerię, w której na surowej, zakurzonej, być może także „zdeptanej” podłodze porzucono (jeszcze rozpoznawalne, ale już zmierzające w kierunku surrealizmu, abstrakcji) antropomorficzne formy.

Magia współprzeżywania, współdoświadczenia, magia owej dzielonej z odbiorcą „niewiedzy” – trwa jednak tylko chwilę. Ten „czas zatrzymany” na moment (czas, który znawcy współczesnego reportażu określają mianem „stop-klatki”) (Piechota 2011: 102) wystarczy jednak w zupełności, by uczynić widza uczestnikiem obrzędu, widza prowadzonego już teraz przez „duchowego przewodnika”, reportażystę, który umiejętnie wplata w tok eseju informacje o tym, co nieuchronnie nastąpi.

Dokonując prezentacji bohaterów spektaklu, tonem spokojnym, niemal beznamiętnym, godnym kustosza muzeum – Puzyna kieruje nasze spojrzenia (tak celnie jak czyni to prowadzący zapalony reflektor w teatrze operator światła) na postać „przyszłego Szymona – Piotra”,

⁶ W takim rozumieniu stosuje termin „chwyt literacki” Wiktor B. Szklowski, pojmując „chwyt” w kategoriach zabiegu formalnego, zakłócającego rutynowy tok narracji, zatrzymującego, zawieszającego płynność wypowiedzi, prowokującego odbiorcę do głębszego zastanowienia (Szklowski 1986: 10-28).

siedzącego nieruchomo jak „pasterz drzemiący wśród owiec”, na aktora, który jeszcze czeka, otulony w płaszcz, w biały koc mający dopiero nabrać znaczenia „kapłańskiej kapy, kiedy Szymon stanie się mistrzem ceremonii i głównym antagonistą Chrystusa” (Puzyna 1971: 50).

Paradoksalnie, owa wiedza wyprzedzająca zdarzenia, owe zdolności „prekognitywne” (używając terminu Daniela Golemana, autora książki *Inteligencja emocjonalna*) (Goleman 1997) czynią „osobę mówiącą” w tekście jeszcze bardziej wiarygodną. „Duchowy przewodnik” ma bowiem (zwyczajowo przyznane) prawo do posiadania zdolności profetycznych, umiejętności stosunkowo łatwego, płynnego przechodzenia od sfery sacrum ku profanum, od wiecznego czasu kolistych powrotów do czasu traktowanego linearnie, jak strzała puszczona z łuku. Tak również dzieje się w przypadku reportażysty, autora niewielkich, mocnych w wyrazie, zmuszających widza do koncentracji i uwagi fragmentów, ułamek, niekiedy tylko odprysków paradokumentalnej prozy, które Puzyna nazywa mianem „krótkich sekwencji aktorskich” (Puzyna 1971: 50).

W efekcie powstaje rodzaj udramatyzowanego „metatekstu”, będącego partyturą szczególnego „metaspektaklu”, rozgrywającego się w obecności i na oczach czytelnika-widza, w przestrzeni „granicznej”, usytuowanej (lub może „zawieszanej”) między sceną Teatru Laboratorium a sferą współczesnej kultury i tradycji kulturowej, w owym „teatrze ogromnym”. Odwołując się do teorii współczesnych badań literackich (Grochowski 2014), można by stwierdzić, że Puzyna nie tyle dokonuje „zapisu” spektaklu, ile „stanu umysłu”, zarówno narratora, jak i odbiorcy, czytelnika „wpisanego w dzieło”. Wykorzystuje w tym celu zarówno okruszki reportażu, jak i bardzo intymnego, osobistego monologu, owej „intymnej mowy wewnętrznej”, którą zajmuje się teoria literatury w odniesieniu do analizy nietypowych form dziennika lub pamiętnika.

I tak na przykład – terminem „zapis intymnej mowy wewnętrznej” posługuje się Grzegorz Grochowski przy okazji analizy prozy Mirona Białoszewskiego (Grochowski 2014: 32-34), dowodząc, że autor tekstu literackiego, próbujący zapisać stan swego umysłu, „strumień myśli” zmuszony jest wejść w przestrzeń graniczną, tworząc tekst „hybrydowy”, funkcjonujący zarówno w ramach konwencji literackiej, jak i zapisu tego, co intuicyjne, przeczuwane, co nie mieści się w żadnej konwencji, w żadnym „wzorcu” wypowiedzi. Tyle tylko, że o ile Białoszewski wydaje się „ignorować odbiorcę”, stosując postulowany przez surrealistów „automatyzm pisania”, prowadzący do zapisu „strumienia świadomości”, o tyle Puzyna (i jest to moje osobiste przekonanie) czyni wszystko, by wciągnąć odbiorcę zarówno w tok narracji, jak i w żywą tkanę, żywą materię „opisywanego” spektaklu. Powstaje w ten sposób spektakl teatru prywatnego, teatru „osobnego” Konstatego Puzyny w przestrzeni, którą można by nazwać umownie „przestrzenią teatru poza teatrem”, w jakiejś przestrzeni granicznej. Podobnym terminem, podobnym, acz nie

tożsamym (autorowi chodzi tutaj bowiem o przestrzeń konkretną, o miejsce, nie o przestrzeń „abstrakcyjną”, wykreowaną) posługuje się Jan Ciechowicz, pisząc o teatrze w „miejscach nieteatralnych” w swym eseju *Przestrzenie depresyjne i zdegradowane w teatrze polskim po roku 1989 (na wybranych przykładach)* (Ciechowicz 2009: 378-390). Jan Ciechowicz podkreśla, że dla współczesnego reżysera miejscem spektaklu może być zarówno „całe miasto”, jak i „każda przestrzeń stworzona przez człowieka”, a spektakle mogą odbywać się „wszędzie”, „w starym kinie, opuszczonych koszarach, w pustym kościele, na blokowisku” (Ciechowicz 2009: 383).

Jeżeli zatem potraktować *Powrót Chrystusa* Puzyny na prawach partytury spektaklu, spektaklu „teatru wyobraźni”, teatru wewnętrznego, w którym zdarzenia można inicjować po wilekroć, za każdym razem kiedy przyjdzie nam ochota zagłębić się w lekturę – to dzieje się tak za sprawą przenikania się przestrzeni scenicznych: jednej (przywołanej poprzez wykorzystanie techniki reportażu, sprawiającej że czytelnik czuje się uczestnikiem spektaklu *Apocalypsis cum figuris* Grotowskiego i „doświadcza” intensywnej obecności owych „sekwencji aktorskich”, ku którym otwierają się „okna”) i drugiej, odwołującej się (za sprawą dygresji, aluzji, nawiązań, sposobów odczytania metafor i symboli) do wielkiego dziedzictwa kultury i sztuki, do tradycji, korzeni – sztuki i kultury współczesnej. W ten sposób Konstancy Puzyna wprowadza czytelnika w sferę przenikania się, dyfuzji lub może raczej „zderzania” (na prawach dramaturgicznych kontrapunktów) obszarów profanum i sacrum, podążając (zda się zupełnie świadomie) śladem pomysłów reżyserskich i tropów Jerzego Grotowskiego.

Bulwersujące przenikanie się, nakładanie skontrastowanych przestrzeni znajduje wyraźne odzwierciedlenie nie tylko w stylistycznym ukształtowaniu tekstu (gdzie obok siebie pojawiają się kolokwializmy, wypowiedzi w języku literackim, utrzymane w eleganckim, niemal naukowym stylu), ale i w portrecie wpisanego w dzieło adresata, który doskonale rozumie slang młodzieżowy, język ulicy, co równocześnie nie przeszkadza mu posiadać rozległej wiedzy na temat literatury, teatru i ważnych zjawisk kulturowych XX wieku.

Zatem odbiorca „metatekstu”, czy raczej – „metaspektaku”⁷ w „reżyserii” Konstancja Puzyny, to człowiek „wyzwolony”, którego nie oburza traktowanie postaci Chrystusa w oderwaniu od sensów i emocji religijnych. To także ten, kto „osobliwe drastyczności” teatru odbiera ze szczerym zainteresowaniem. Wreszcie ten, dla którego motyw chleba (traktowany zarówno metaforycznie, jak i z brutalną dosłownością), ów „pokarm, dzieciątko i Hostia” – staje się głównym daniem „prymitywnego, improwizowanego posiłku, gdzieś w poczekalni na

⁷ Jak bowiem zastrzega K. Puzyna, „dopiero suma tych sensów daje sens. Sens wielowarstwowy, natłok znaczeń pelen sprzeczności świadomie akcentowanych, rozegranych z całą logiką i jasnością, aby w sumie złożyły się w niejasność” (Puzyna 1971: 48).

dworcu”, posilku przechodzącego „w bluźnierczy eksces erotyczny, kończącego się intencjonalnym morderstwem – dziecka, mężczyzny, Boga?” (Puzyna 1971: 51).

W konsekwencji portret adresata okazałby się zafalszowany, niepełny, gdyby nie przypomnieć, że doskonale rozumie on „metajęzyk” ówczesnej europejskiej kultury i że jest to portret odbiorcy, któremu wyjaśnianie kwestii w rodzaju: „Świat jest pusty, nie warto nawet czekać na Godota”, czy: „I teraz zaczyna się drugi, wielki Elliotowski lament Ciemnego” – byłoby jawnym nietaktem.

Czego zatem oczekuje odbiorca? Czy „tylko” reporterskiego zapisu konkretnych scen z komentarzem doskonale „czującego” warsztat Grotowskiego – teatrologa? Czy raczej otwierania owych „okien”, które dadzą mu poczucie uczestniczenia w odwiecznej „drace”, która w scenach poprzedzających przepojone „mistycznym erotyzmem” zbliżenie Ciemnego (owego naiwnego „prymitywa”, który „przeciwstawiony innym” – odmiennie postrzega świat, posługując się w stanie ekstazy, upojenia „słowami Chrystusa”) i Magdaleny, w scenach zapowiadających akt ukrzyżowania, kończących się w istocie tym aktem, dopełnieniem – „rozsypuje się na luźne, prawie niepowiązane epizody, jakby zebrani nie bardzo wiedzieli, co począć z rozpętaną przez siebie aferą” (Puzyna 1971: 53).

Sensowne byłoby zatem postawienie pytania o granice wykorzystania formy reportażu literackiego w *Powrocie Chrystusa*, formy, której swoistym „wzmocnieniem” stało się przytaczanie (bez wprowadzania mowy pozornie zależnej, tak charakterystycznej dla fikcji) obszernych w kontekście tak oszczędnego w warstwie słownej spektaklu – kwestii, wypowiedzianych, wykrzykiwanych, niekiedy wyśpiewywanych przez aktorów.

Skoro jednak dla prawdziwego reportażysty liczy się przede wszystkim „umiejętność dramatyzowania rzeczywistości przez odpowiednią selekcję i ekspozycję faktów sprawdzalnych, czerpanych prosto z życia” (cyt. za Jeziorska-Haladyj 2013: 83), to dla krytyka teatralnego, który nie dostrzega wielkiej różnicy między światem wykreowanym i realnym, przestrzenią doświadczania życia, z całą jego intensywnością i bogactwem – okazuje się scena. To tutaj odbywa się proces powstawania spektaklu „na żywo”, owego „pisania na scenie”, zapewne na pograniczu odwołania do tragedii i tragizmu⁸, improwizacji, psychoanalizy, szaleństwa, ale także – proces powoływania do życia owej metaforyki aktorskiej, „która unerwia *Apocalypsis*. Takiej metaforyki nie uprawia u nas żaden inny zespół” (Puzyna 1971: 56).

Oglądając fragmenty przypadkowo nagranych spektakli Grotowskiego, który nie tylko nie dozwalał zapisywać na taśmie inscenizacji Teatru Laboratorium, ale także swych własnych

⁸ Tragizmu pojmowanego na prawach „kategorii estetycznej”, tak jak rozumiała ten termin Maria Janion w pamiętnym zbiorze esejów *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie* (Janion 1972).

wystąpień publicznych, odnosi się wrażenie, że aktorzy wchodzi w rolę „do końca”, do ostatka, do granicy psychicznej i fizycznej wytrzymałości, po przekroczeniu której zaczyna się obłąd.

Przekraczanie granic eseju czy felietonu, a także granic wypowiedzi „dokumentujących” teatralne zdarzenia, ram owych „okien” otwieranych ku scenie – staje się tutaj w pełni umotywowane. Skoro bowiem reżyser „pisze na scenie”⁹, a aktor w obecności odbiorcy zawsze od nowa konstruuje graną przez siebie postać – to także krytyk daje sobie prawo do poznawania spektaklu razem z widzem, w towarzystwie „modelowego” odbiorcy.

Zanim zgasną światła

Zanim zatrzasną nam przed nosem okiennice, zanim zapadniemy w gęstą, aksamitną czerń, zanim opuścimy owe „dwa teatry”: teatr Jerzego Grotowskiego i teatr osobistych, intymnych przeżyć Konstantego Puzyny... będziemy jeszcze długo stać (jak zachwycone dzieci) z twarzami przylepionymi do szyby.

Zobaczymy? Nie, zdecydowanie nie! Poczujemy... Boleśnie i ostatecznie przeszyci niemal na wylot słowami Konstantego Puzyny. Poczujemy te słowa, śledząc w ciemności tor lotu owej strzały, puszczanej z łuku krytyka, celnie i bardzo mocno. Poczujemy jak „Szymon gasi świece, jedną po drugiej, kiedy Ciemny nagle zaczyna śpiewać. «Cogitavit Dominus dissipare...» W połowie śpiewu gaśnie ostatnia świeca. Głos wznosi się, potężnieje, wypełnia ciemność [...]. I w czarną ciszę, która nas otacza, padają nagle twarde, zimne słowa Szymona: «Idź i nie przychodź więcej». Zapala się światło. Sala jest pusta, siedzi tylko publiczność” (Puzyna 1971: 58).

Siedzimy „tylko” my. My, którym nagle zatrzęsnięto przed nosem wszystkie okna, którym odebrano ostatnią iskierkę nadziei.

⁹ Na temat „pisania na scenie” wypowiada się także Puzyna w tekście dotyczącym *Umarłej klasy* T. Kantora, udowadniając równocześnie, że spektakl teatru Cricot 2 ma zupełnie inny charakter niż *Apocalypsis*. „Oto bowiem drugie po *Apocalypsis* powszechnie uznane arcydzieło, jakie wyprodukowaliśmy metodą «pisania na scenie». Dzieło budujące swoje struktury słowne w sposób [...] paradoksalny i absurdalny, wynikający jednak również z całej materii spektaklu” (Puzyna 1982: 102-103).

SUMMARY

Konstanty Puzyna's window, the window opened for theatre. Reportage as an important tool in theatrical critical writing

The inspiration for this text writing became doctoral seminars, devoted to the theatre of Jerzy Grotowski at the University of Gdansk. During the course, led by Professor Jan Ciechowicz from January to May 2015 it turned out that there was no preserved film documentation of the performances by Laboratory Theatre.

The only chance to “watch” the most important spectacles was to use some documentary references, some essays and theatrical reviews, published in the second half of the former century

It seemed that the only critic who was able to help us in our analysis and penetrations was Konstanty Puzyna. He has created some special way of writing, of “showing” reader the spectacle, what he could not personally see. In this kind of experimental writing the main tools seemed to be some “pieces” of reportage, documentary text, or nonfiction.

This review is about the way in which typical pieces of reportage can be used in modern art criticism, especially in writing about some kind of the experimental theatre. It is also about crossing the border between nonfiction and fictional literature. In the first part some general view of the problem is given, in the main body – the detailed analysis of “Apocalypsis cum figuris” shown by the prism of Puzyna’s text “The return of Christ” – is done.

214

KEYWORDS

Reportage, criticism in writing about theater, narration, nonfiction literature, the sender and the recipient, crossing the borders of the reportage, metalanguage of the spectacle, Laboratory Theatre

BIBLIOGRAPHY

Brook Peter. 1996. A book about the theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate. The empty space. New York: Simon & Schuster.

- Chyliński Marek, Russ-Mohl Stephan. 2008. Dziennikarstwo. Warszawa: Grupa Wydawnicza Polskapresse.
- Ciechowicz Jan. 2009. Przestrzenie depresyjne i zdegradowane w teatrze polskim po 1989 (na wybranych przykładach), 378-390. W: Sajkiewicz Violetta, Wąchocka Ewa, red. Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Ciechowicz Jan. 2010. Teatr i okolice. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Connery Thomas B. 2008. A Third Way to Tell the Story: American Literary Journalism at the Turn of the Century, 3-20. W: Sims Norman, ed. Literary Journalism in the Twentieth Century. Evanston: Northwestern University Press.
- Cramerotti Alfredo. 2009. Aesthetic Journalism. How to Inform Without Informing. The University of Chicago Press.
- Goleman Daniel. 1997. Inteligencja emocjonalna. Jankowski Andrzej, tłum. Poznań: „Media Rodzina of Poznań”.
- Grochowski Grzegorz. 2014. Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Grotowski Jerzy. 2012. Aktor ogłocony, 255-262. W: Adamecka-Sitek Agata et al., red. Teksty zebrane/Grotowski. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego. Wrocław: Instytut im. Jerzego Grotowskiego.
- Gruszczyński Arek. 2015. „Klasy i litery. Rozmowa z Agatą Szydłowską i Marianem Misiakiem”. Online: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5946-klasy-i-litery.html>. Data dostępu 28.07.2015.
- Janion Maria. 1972. Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie. Gdańsk: Wydawnictwo Morskie.
- Jeziorska-Haladyj Joanna. 2013. Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Morawiecki Jędrzej. 2011. „Cesarz reportażu bez reportażu. O konserwacji i erozji zaufania na przykładzie Imperium Ryszarda Kapuścińskiego”. Znaczenia (4). Online: <http://www.e-znaczenia.pl/?p=653>. Data dostępu 27.07.2015.
- Piechota Magdalena. 2011. Techniki narracyjne we współczesnym polskim reportażu literackim, 97-108. W: Wolny-Zamorzyński Kazimierz, Furman Wojciech, Snopek Jerzy, red. Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa?. Warszawa: Wydawnictwo Poltext.
- Puzyna Konstanty. 1971. Burzliwa pogoda. Felietony teatralne. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

- Puzyna Konstanty. 1982. Pólmrok. Felietony teatralne i szkice. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Puzyna Konstanty. 2014. Powrót Chrystusa. Kraków – Warszawa: Instytut Książki.
- Szklowski Wiktor Borisowicz. 1986. Sztuka jako chwyt. Łużny Ryszard, tłum., 10-28. W: Skwarczyńska Stefania, red. Teoria badań literackich za granicą. Antologia. T. 2. Cz. 3. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Zawojski Piotr. 2009. „Wewnątrz obrazów. Immersja zamiast iluzji?”. Online: <http://wiedzaiedukacja.eu/archives/9136>. Data dostępu 29.11.2015.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

ESAJE

„MY JESTEŚMY TU TYLKO NA CHWILĘ”¹. O ILUZJI POZNANIA CZARNEGO KONTYNENTU W *AFRYCE* AGNIESZKI JAKIMIAK W REŻYSERII BARTOSZA FRĄCKOWIAKA

KAROLINA LIPIŃSKA

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej, Wiedza o teatrze

– Nic nie widziałeś w Afryce.

– Widziałem obrazy Afryki. Widziałem opisaną, zanalizowaną, obmyśloną i zrealizowaną Ghanę.

Widziałem plany, propozycje i strategie dla Mozambiku.

Widziałem pomoc farmakologiczną dla Ugandy i pomoc gospodarczą dla Konga.

Pokazywano mi zdjęcia i taśmy. Przedstawiano mi raporty i analizy. Spotykano. Organizowano mi spotkania z bezpośrednimi i pośrednimi świadkami. Informowano mnie przez informatorów i aktywizowano przez aktywistów.

– Nie widziałeś Afryki i nic nie wiesz o Afryce. (146)

¹ Agnieszka Jakimiak, *Afryka*, „Dialog” 2015, nr 3, s. 158. Wszystkie cytowane fragmenty pochodzą z tej edycji. W nawiasach podano numery stron.

Afryka. Reżyseria: Bartosz Frąckowiak; dramaturgia: Agnieszka Jakimiak; scenografia, kostiumy: Anna Maria Karczmarzka; muzyka: Krzysztof Kaliski; reżyseria światła: Agata Skwarczyńska; obsada: Klara Bielawka, Szymon Czacki, Maciej Pesta, Sonia Roszczuk, Anita Sokolowska, Jakub Ulewicz. Prapremiera: 17 października 2014, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy.

Od tych słów rozpoczyna się spektakl *Afryka* w reżyserii Bartosza Frąckowiaka. Co tak naprawdę wiemy o Afryce? Czego jesteśmy się w stanie dowiedzieć? Jakie są granice naszego poznania? Od pierwszych słów spektaklu widz zostaje zderzony z tymi pytaniami. Nasza wiedza o Afryce i wiedza o tej wiedzy zostaną całkowicie podważone w ciągu dwóch godzin spektaklu. *Afryka* nie tyle jest reportażem, co podejmuje dyskusję nad jego rolą, jego granicami, towarzyszącym mu i wpisanym w niego przekłamaniem. Wszelkie elementy sprawozdania w spektaklu są poddane dekonstrukcji poprzez podkreślenie roli filtru europejskiej perspektywy. Prześledźmy kolejne elementy i warstwy spektaklu, wskazując na to, co mówią o Afryce, wpisując się w krytyczną analizę dyskursu o innym/obcym.

Pierwszym elementem spektaklu, na który zwraca się uwagę, jest zwykle scenografia i relacja fizyczna sceny i widowni. *Afryka* jest grana na scenie kameralnej, co zbliża widza do mikrokosmosu scenicznego (choć muszę tu zaznaczyć, że sama widziałam go w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie podczas Festiwalu Nowego Teatru, a więc nie w przestrzeni „domowej” spektaklu). Twórcy wykorzystują to zbliżenie do przeprowadzenia ataku na percepcję odbiorcy. Spektakl, który przyjmuje często formę wykładu, nie pozwala widzowi się wycofać. Efekt obcości stanowi tu jeden z najważniejszych elementów struktury. Widz musi zdawać sobie sprawę, że jest w teatrze. Aktorzy tylko odgrywają postacie. Przecież nie mogą się utożsamiać ze światem Afryki – nie mogliby tego zrobić w sposób realistyczny. Brechtowski V-efekt stanowi tu więc nie tylko zabieg na widzach, ale sam w sobie zyskuje interpretację, która rymuje się z myślą przewodnią spektaklu.

Również scenografia Anny Marii Karczmarskiej nie stara się nawet udawać realistycznej. Jakakolwiek próba stworzenia rzeczywistego „świata Afryki” musiałaby przecież skończyć się porażką. Byłaby bowiem tylko wyborem pewnego pojedynczego miejsca, które uznalibyśmy za „najbardziej charakterystyczne”. Scenografia stworzona przez Kaczmarską zdaje się mówić nam dużo więcej. Co więc widzimy? Przestrzeń została wypełniona różnymi przedmiotami i urządzeniami – namiot, stare młyńskie koło, kilka kamer, stara maszyna do pisania przerobiona na instrument, mikrofony na statywach z charakterystycznymi obręczami świetlnymi, stół z próbkami, tablica z sali konferencyjnej, puszki farb. Aż trudno zarejestrować wszystkie elementy na raz. Chaos panujący na scenie może się kojarzyć ze stereotypowymi obrazami Afryki, ale także z chaosem informacyjnym, który przytłacza współczesnego człowieka. Widzimy więc ponownie komentarz do danych nam materiałów – filmów, zdjęć, relacji, reportaży. Wylania się szczątkowe, fragmentaryczne, wybiórcze poznanie.

Zwrócić trzeba też uwagę na największy element scenografii – podwieszany sufit, pokryty różnokolorowymi materiałami, kojarzącymi się z dywanami, z wielką wyciętą dziurą, która wisi

z sufitu, stanowiąc horyzont i służąc za ekran. Wyświetlane na nim obrazy stanowią zawsze selekcję, wycinek świata scenicznego, kierując bezwiednie naszym wzrokiem. Paralelnie – nasze poznanie Afryki jest zawsze fragmentaryczne, wyselekcjonowane, staje się wyborem, którego nie dokonujemy sami, a który narzucają nam chociażby reporterzy. Jednocześnie wykorzystane zostają tu różnego rodzaju zabiegi nowomediacyjne, jak choćby kamera na podczerwień, która wychwytuje tylko konkretne kolory, dzięki czemu zanika obraz „czarnego”.

Przejdźmy do struktury i treści spektaklu. *Afrykę* Agnieszka Jakimiak dzieli na kolejne części, kraje, przez które podróżujemy wraz ze współczesnym reporterem (Piotr Wawer Jr.), który rusza śladami Ryszarda Kapuścińskiego (Jakub Ulewicz). Ghana, Mozambik, Kongo, Uganda, Nigeria. Każde z tych państw wywołuje inny temat. A właściwie różne perspektywy tego samego problemu. Dekolonizacja. Jej obraz i skutki. To problematyka łącząca wszystkie elementy spektaklu, który w swej strukturze przypomina archiwalny kolaż.

Pierwsza część – *Ghana – Ciemność – Biały*. Na samym początku widz zostaje ponownie nakierowany na fakt względności opisu. Reporter podkreśla, że jest w Ghanie, w której już był „biały reporter”. Przeczytał wszystko o tym kraju. Wie, co ma o nim do powiedzenia „biały reporter”. Podróżuje z Odnalezionym Dziennikiem (doskonała rola Anity Sokołowskiej). Pierwsze „wpisy” pochodzą z 1958 roku, okresu gdy Ghana odzyskuje niepodległość. Reporter podkreśla, że mimo iż jest biały, nie jest taki sam jak kolonizatorzy. Mówi to jednak w sposób nerwowy, niepewny, jakby sam siebie chciał przekonać. Rozpoczyna się proces, w którym różnica koloru skóry zanika. Teoretycznie kwestia rasy przestaje mieć znaczenie. Przynajmniej w warstwie tekstowej. Kolejny „wpis” pochodzi już z roku 1960. Widzimy efekty tego procesu. Obserwujemy klęskę dyskursu, który nie jest w stanie znaleźć adekwatnego słowa, mogącego zastąpić pojęcie „czarne”. Bartosz Frąckowiak zbudował scenę fantastycznie obrazującą ten problem. Warstwa dźwiękowa pozwala nam doświadczyć, jak z Odnalezionego Dziennika nikną słowa. Zostają wymazane przez nasze współczesne, europejskie normy społeczne. Słowo „czarny” coraz bardziej więźnie reporterowi w gardle, aż zanika zupełnie. Nie ma już możliwości, by opisać to, co widzi. Nie zna adekwatnego słowa. W dalszej części spektaklu mamy do czynienia z analogiczną sceną wizualną. Anita Sokołowska, nagrywana na żywo kamerą Kodak (pokazującą teren w podczerwieni i będącą oryginalnie na wyposażeniu armii amerykańskiej), maluje się czarną farbą, przez co zlewa się coraz bardziej z otoczeniem, aż zanika całkowicie.

Wracając jednak do warstwy tekstowej, kolejny fragment wydaje się jeszcze mocniejszy. Słowem, które zaczyna zanikać jest „nie”. Problem ułomności językowej schodzi na dalszy plan. Zaczynamy bowiem dostrzegać możliwości manipulacji poprzez język i poprzez narzucenie „pomocy” krajom Trzeciego Świata:

To
nie
jest prawdziwa pomoc.
Gha
nie
nie
potrzebne importowane jedze
nie.
Gha
nie
nie
potrzebna pomoc żywnościowa.
nie
potrzebny Światowy Fundusz Walutowy.
Nie
chcemy waszych znoszonych ubrań i
nie
potrzebne nam przeterminowane leki i
wszystko, co sprawia, że zapominamy,
jak pracować, uprawiać i produkować. ⁽¹⁵²⁾

Kolejne dwie części ujęte są z perspektywy medialnej. Mozambik zostaje przedstawiony przez pryzmat telewizji Jean-Luca Godarda. Znalazł się on w Mozambiku w 1978 roku. Chciał sprawdzić, jakie obrazy można wytwarzać w tym kraju. Dążył do tego, by jego filmy opowiadały o własnym procesie twórczym. Projekt poniósł jednak klęskę. Filmowiec nie był w stanie wytworzyć takich obrazów, na jakich mu zależało. Nie mógł osiągnąć jakości odpowiadającej obrazom kina francuskiego czy brytyjskiego. Jego projekt jednak zmusza do zadania pytania – co chcemy osiągnąć za pomocą telewizji? W spektaklu ta kwestia zostaje zestawiona z kreowaniem obrazu medialnego:

Mozambik nie zna obrazów, bo nikt nie nauczył Mozambiku, że można patrzeć na obrazy. Mozambik nie zna telewizji i nie ma pojęcia o kinie. [...] Mozambik nie wie, czym jest reprodukcja i chyba nie rozumie, czym jest powtórzenie. Mozambik wie, czym jest rewolucja, ale nie wie, że to, co zdarza się raz, zdarza się tak, jak

gdyby nigdy się nie zdarzyło. [...] W kraju, w którym odbywa się rewolucja, może odbyć się rewolucyjna telewizja, którą trzeba wynaleźć na potrzeby rewolucji. (155)

Dostrzegamy jak dalece zmediatyzowany jest nasz świat. Prasa, radio czy telewizja kreują rzeczywistość. To, co nie zostało zarejestrowane, mogło się równie dobrze nie wydarzyć. Nagranie pozwala na zachowanie zdarzenia i na jego zwielokrotnienie.

Z kolei temat Konga wprowadza medium fotografii. Poza reporterem w tej scenie występuje fotografka i Album Fotograficzny. Wymienione zostają zdjęcia, które nic nie znaczą. Są uchwyconymi obrazami, tym co chcemy widzieć. Fotografka staje się w tej scenie „ludzkim obiektem”, zmuszonym do powtarzania konkretnych póz.

Zajrzeliśmy, żeby zerknąć przez chwilę i sprawdzić, jak to tu wszystko wygląda. Mamy sprzęt, który działa tylko przez chwilę i za chwilę nie będzie działał wcale. Nasz aparat służy temu, żeby uchwycić chwilę, ale jaka chwila nastąpi za chwilę i skąd się wzięła ta chwila, nie wiadomo. Być może gdybyśmy byli tu dłużej niż tylko na chwilę i mieli ogląd całości a nie tylko chwili, moglibyśmy powiedzieć coś więcej i jakoś sobie wyobrazić. (158-159)

Obrazy Afryki zawsze stanowią „chwilę”. Są selekcją. W rękach kolonizatorów stanowiły narzędzie manipulacji. Obecne obrazy Afryki są poddane tym samym funkcjom:

Jaka jest kobieta na zdjęciu? Czy kobieta na zdjęciu jest piękna? Czy kobieta na zdjęciu wzbudza współczucie? Czy kobieta z dzieckiem może ustawić się bardziej do zdjęcia? Czy może bardziej dziecko? Czy może biedniej? (161)

W podobny sposób komentowane są kolejne zdjęcia, ukazywane na ekranie. Mechanicznie, bez emocji, które zdawałyby się adekwatne do sytuacji, opowiada się odbiorcy, co widzi – kobieta karmiąca dziecko, grupa czarnoskórych dzieci otaczających białą nauczycielkę, mężczyzna siedzący na werandzie, patrzący na odciętą stopę. Bieda, głód, przemoc na fotografiach afrykańskich poddane są estetyzacji, aby odpowiednio oddziaływać na europejskiego odbiorcę.

Czwarty kraj przedstawiony w spektaklu to Uganda. Region staje się pretekstem do interpretacji ingerencji kościoła katolickiego w Afryce. Zostajemy przeprowadzeni przez historię chrystianizacji Ugandy, od 1877 roku, gdy przybywają pierwsi misjonarze, następnie poznajemy kolejnych różnych lokalnych władców nieprzychylnych kościołowi. Pojawiają się tematy:

masakry, pierwszego biskupa afrykańskiego, programu ABC, wreszcie przytacza się wypowiedzi Jana Pawła II oraz Benedykta XVI dotyczące niemoralności. Narracja jest pozbawiona szczegółów. Chodzi tu raczej o szybkie przedstawienie losów Ugandy. Dzięki temu bardziej widoczna staje się manipulacja językowa. Bo przecież misjonarze „będą się zmagać” z islamem, król Muteesa zawsze będzie po „niewłaściwej” stronie, a przeciwko księżom została „podniesiona ręka”. Narracja w tym fragmencie jest czysto europejska. Pola semantyczne dzielą się tu wyraźnie na to, co „afrykańskie”, „dzikie”, „nieucywilizowane” i to, co „niosące światłość” i „chrześcijańskie”. To nacechowanie zwiększa swoją moc, gdy przechodzimy do wypowiedzi dotyczących używania prezerwatyw i zachorowań na AIDS. Twórcy spektaklu, za pomocą wyselekcjonowanych środków, pragną obnażyć kościół katolicki jako stawiający swoją doktrynę ponad życie ludzkie. Cytaty, odnoszące się do czysto religijnych wartości, zestawiają ze statystykami. Podkreślają absurd miary etycznej przysłaniającej „150 000 ludzi żyjących z HIV. 780 000 dzieci żyjących z HIV. 1 200 000 dzieci osieroconych z powodu AIDS. 20 milionów ludzi, którzy umarli z powodu HIV” (167). Rola kościoła katolickiego oceniona została przez twórców pejoratywnie, jednak to nie koniec wykorzystania nawiązań do chrześcijaństwa.

Jedną z najbardziej znaczących scen jest Misterium Męki Wartości. Biblijna historia Męki Pańskiej zostaje tu przelożona na sytuację europejsko-afrykańską. Wolność, Demokracja, Równość, Oświecenie, Braterstwo, Racjonalizm, Moralność i Święta Cnota Manichejska stają w obliczu Dekolonizacji. Nie zostają jednak zgładzone przez tych, którzy nie chcą ich naśladować, ale podnoszą rękę na siebie same, by móc zmartwychwstać, by „ich ożywiony, ulomny Duch” mógł zacząć „przetrzebiać Afrykę”. Ta symboliczna scena stanowi mocny komentarz dla całego spektaklu – Europa ingeruje w Afrykę na siłę, pod maską „zbawiciela” – niezbędnego i zawsze dobrego. W odrzuceniu zaś ukazuje siebie jako „męczennika”.

Przed rozpoczęciem prezentacji ostatniego kraju przedstawiony zostaje „reportaż, który nie powinien się wydarzyć”. Zostają tu ujawnione różne perspektywy, które, jak się wydaje, nie znalazły swojego miejsca w poprzednich częściach. Po pierwsze – „perspektywa businessmana” oglądana w dwóch odsłonach. W obszernych monologach zostaje przedstawiona europejska „pomoc” ekonomiczna dla Afryki. Biznesmen, posługując się tablicą i kolorowymi markerami, kilkoma hasłami i szybkimi obliczeniami matematycznymi, wykazuje, jak poradzić sobie na przykład z głodem w Afryce.

Druga część tego, co „nie powinno się wydarzyć”, to sen. W całej Europie, wielu ludziom naraz, przyśniło się to samo. Sen o tym, jak przyszło im spłacić dług za minione pięćset lat. Sen, po którym Stowarzyszenie Psychoanalityków postanowiło wprowadzić nową terapię – utrzymywanie pacjentów w przekonaniu, że ta wizja nigdy się nie ziści. To prawdopodobnie

jedyny fragment spektaklu, który mówi o drugim, skrajnym aspekcie naszego kulturowego pojmowania Afryki – o strachu przed obcym. Co znaczące, na koniec tego fragmentu przywołana zostaje postać Jacquesa Derridy, twórcy dekonstrukcji. Bo przecież (hipotetycznie) może nastąpić dekonstrukcja porządku społeczno-polityczno-gospodarczego.

Ostatnia część – Nigeria, nosi tytuł Lagos czyli jutro. W kontekście dramatycznym następuje tu wyciszenie. Reporter trafia do Makoko – slumsów Lagos. Mapy wskazują, że znajduje się u celu, jednak on nie widzi miejsca, w którym być powinien. Makoko bowiem oswoiło się z władzą Europejczyków, którzy wedle uznania kreślili plany, zwykle wymazując z nich takie miejsca jak to. Terytorium staje się bytem, który rządzi się swoimi własnymi prawami – ograniczenia przestrzenne znikają, grunt tonie, a do głosu dochodzą głębsze wymiary – relacji międzyludzkich i struktur społecznych.

Analizując spektakl Afryka, widać wyraźnie przeplatanie się dwóch poziomów – opowieści o Afryce, komentarzy na temat kolonizacji, dekolonizacji, relacji europejsko-afrykańskich i, niby goniącej tę opowieść, krytyki. Bartosz Frąckowiak dba o to, byśmy nie zapomnieli ani przez chwilę, że nie patrzymy na Afrykę. Dane nam jest zobaczyć jedynie przetworzone postrzeżenie Afryki.

W tym miejscu warto zaznaczyć jeszcze dwie kwestie. Po pierwsze postaci w spektaklu to, z wyjątkiem jednej „rdzennej Afrykanki” (Sonia Roszczuk), sami biali. Obraz kontynentu jest więc prezentowany przez białych, dla białych. Spektakl nie tyle traktuje o Afrykańczykach, co o białych w Afryce. Nawet postać Afrykanki nie może być uważana za realistyczne odzwierciedlenie. Jest tylko naszą projekcją. Obrazem, który sami konstruujemy na podstawie naszych wyobrażeń o rdzennych Afrykańczykach.

Warto też zwrócić uwagę na sposób pracy nad spektaklem. Frąckowiak pracował z aktorami projektowo. Przeprowadzili oni dogłębne studium wielu przekazów o Afryce. Analizowali źródła filmowe, fotograficzne i tekstowe. Dało im to możliwość przekonania się, jak niewiele wiedzą na ten temat i jak bardzo ograniczone są możliwości poznania tego świata przez Europejczyków².

Spektakl Afryka w reżyserii Bartosza Frąckowiaka stanowi refleksję nad kwestią poznania innej kultury. Opierając się na przekazach, czy to tekstowych czy wizualnych, zawsze korzystamy z zapożyczenia. Jesteśmy zmuszeni do tego, by postrzegać Afrykę przez pryzmat europejski. Co więcej, nawet jadąc w konkretne miejsca, spędzając tam tydzień, miesiąc czy dziesięć lat, nie jesteśmy w stanie w pełni poznać danej kultury. Nasze poznanie może być bardziej lub mniej

² Por. B. Frąckowiak, *Testowanie idei*, rozm. J. Puzyna-Chojka. Online: <http://teatralny.pl/rozmowy/testowanie-idei,749.html> [data dostępu 7.01.2016].

kompetentne, ale zawsze będzie w jakimś stopniu zafalszowane przez dyskurs, w którym funkcjonujemy.

SUMMARY

“We are here just for a moment”. The illusion of knowledge of the Dark Continent in “Africa” by Agnieszka Jakimiak, directed by Bartosz Frąckowiak

It is not possible to get to know different culture. In fact we always have just the illusion of it. That is what „Africa” by Agnieszka Jakimiak, a play directed by Bartosz Frąckowiak is about. The creators of the show proved that. They presented another African countries, in combination with different ways of study. The truth is that all transfers - media, literary but also travels - are borrowed, because we have an access to it only by our own, European discourse. Perception of different culture is falsified by this. Frąckowiak also shows us the problem of European interference in Africa. How colonization and decolonization affected African people. What kind of problems generates our (European) aid for third World’s countries. „Africa” is profound and extremely absorbing reflection on those topics.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

ESJE

POPULARYZACJA JAKO KSZTAŁTOWANIE NAUKOWEGO DYSKURSU. HELLEROWSKIE STRATEGIE KRYTYCZNEJ LEKTURY

MARTYNA WIELEWSKA-BAKA

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

Pierwsza część niniejszego artykułu ma charakter przede wszystkim problemowy – rozważa związek między instytucją a działalnością popularyzacyjną, ponownie¹ zapytując o inne (twórcze) możliwości rozumienia pojęcia instytucji. Druga część, przeglądowa, poświęcona jest omówieniu recenzenckiej części twórczości Michała Hellera, ujętej właśnie jako rodzaj komunikacji popularnonaukowej. Artykuł prezentuje kilka Hellerowskich

¹ Problem instytucji w odniesieniu do twórczości Michała Hellera omawiałam na łamach 4. numeru „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne”, w artykule pt. *Od podejrzliwości do wiarygodności. Kilka wstępnych uwag do twórczości Michała Hellera w świetle teorii dyskursu*. Odnoszę się tam do szerokiego, pozytywnego rozumienia pojęcia instytucji, której łacińską etymologię przypomina H. Grzmil-Tylutki: *institutio* oznacza „ustawić, zbudować, założyć; ustanowić [...] coś (nowego) wprowadzić” (zob. Grzmil-Tylutki 2010: 139).

strategii krytycznej lektury, które – jak sędzę – odzwierciedlają problematykę zarówno samego procesu popularyzacji, jak również towarzyszący mu typ podmiotowości.

I

Institucja a popularyzacja

Współczesne badania nad dyskursem mogą rzucić odmienne światło nie tylko na problem rozumienia instytucji, ale również na obszar działalności popularyzatorskiej, w niniejszym artykule – działalności popularnonaukowej. Anna Starzec, zastanawiając się nad przyczyną zawężonego obszaru oddziaływania popularyzacji naukowej, wskazuje na „dobrowolność kontaktu między uczestnikami popularnonaukowego aktu mowy”, która to dobrowolność nie jest ujęta „w ramy działania żadnej instytucji, urzędu czy stowarzyszenia” (Starzec 1999: 24). To samo zauważa Stanisław Gajda, umieszczając popularyzację „poza obrębem oficjalnej instytucji” (Gajda 1990). Zarówno Gajda, jak i Starzec – nie negując gdzie indziej społecznej roli i znaczenia procesu popularyzacji – odnoszą się tutaj do definicji instytucji tożsamej z pojęciem struktury, organizującej daną dziedzinę życia, wyznaczającej jej ramy i sposób funkcjonowania na podstawie przyjętych norm². Jednakże „podwójna przynależność” (zob. Heller 2013: 17) Michała Hellera, jego zainteresowanie światem tak naukowym, jak i teologicznym, rzuca nieco odmienne światło na zagadnienia instytucji i popularyzacji. Po pierwsze, geneza i charakter ośrodków naukowych, w których działa Heller, mają swoje podłoże interdyscyplinarne i kierują się potrzebą prowadzenia badań na obszarze styku nauk, filozofii, nauki czy teologii; wystarczy tu wymienić Ośrodek Badań Interdyscyplinarnych wraz z pismem „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce” czy Centrum Kopernika Badań Interdyscyplinarnych (Copernicus Center) wraz z wydawnictwem Copernicus Center Press. Instytucjonalność wspiera, i tym samym popularyzuje interdyscyplinarny sposób uprawiania badań; popularyzuje twórczość Hellera; i odwrotnie, uzasadnia charakter i wagę, jaką przykłada do twórczości upowszechniającej wybrane teorie i światopoglądy. Prosta zależność – wiążąca działalność naukową z instytucją, zaś działalność

² Por. definicje instytucji np. w *Słowniku socjologii*; instytucja to „rodzaj «nadrzędnego obyczaju», zespół nakazów kulturowych lub obyczajności zaaprobowanych społecznie norm i zwyczajów oraz wzorów zachowań, które wiążą się z podstawowymi sferami życia społecznego, np. prawem, religią czy rodziną [...]. Instytucja społeczna to każdy element struktury społecznej organizujący podstawowe działanie i czynności oraz zaspokajający potrzeby społeczne, np. potrzeby ładu społecznego, wiary czy posiadania potomstwa” (Molyneux 2004: 126).

popularnonaukową z pozaoficjalną dobrowolnością – jest tym bardziej dyskusyjna, że wydawnictwo CCP działa z ramienia instytucji³.

Wspomniana powyżej teza o „poza-instytucjonalności” wynika także z założenia, iż popularyzacja jest jedynie „podtypem działalności naukowej” i nie należy, jak przekonuje Starzec, „do głównych, nastawionych na szeroką skalę sfer działalności człowieka, takich jak administracyjno-urzędowa, naukowa czy artystyczna” (Starzec 1999: 24). Jednak nawet pobieżny rzut oka na całokształt twórczości Michała Hellera pozwala stwierdzić, iż autor *Filozofii przypadku* nie traktuje działalności popularnonaukowej jedynie jako powinności dydaktycznej. Obok publikacji książkowych⁴ czy artykułów naukowych poświęconych zagadnieniom z zakresu współczesnej fizyki, matematyki czy kosmologii, Hellerowskie *opus* mieści w sobie ogromną bibliografię dzieł właśnie o charakterze popularnonaukowym: od artykułów dotyczących problematyki filozoficznej, naukowej czy teologicznej, poprzez sprawozdania, dyskusje, wywiady czy tłumaczenia, aż po pokaźną liczbę recenzji książek (popularno)naukowych. Nie wszystkie te gatunki pełnią funkcję wyłącznie rozpowszechniającą pewne teorie lub publikacje, u Hellera działalność popularnonaukowa jest podporządkowana wielu innym, naukowym i „około”-naukowym celom: począwszy od dydaktycznego, poprzez popularyzacyjny, a skończywszy na odważnym projekcie dialogu nauk (pomiędzy naukami w znaczeniu *science* a naukami humanistycznymi). W przypadku Hellera zasadne jest więc postawienie pytania o to, czy popularyzacja w jego dorobku zajmuje – jeśli nie główne – to równie ważne miejsce co działalność naukowa.

Można też pokusić się o to, by mówić o kierunku odwrotnym, o *instytucjonalizacji tekstu*, tekstu popularnonaukowego zwłaszcza. Instytucjonalizacji tej nie należy rozumieć jedynie jako 1) uzależnienia (w sensie pozytywnym: umożliwienia i objęcia patronatem, „markowania”) tekstów od danego ośrodka (OBI, CC) i ich wydawnictw; w przypadku Hellera nowe książki wydawane są obecnie pod szyldem Copernicus Center Press, podobnie dzieje się ze wznawianymi książkami (por. np. *Nowa fizyka i nowa teologia*, wydana przez Biblos w 1992 i wznawiona przez CCP w 2014 roku). Nie trudno także zauważyć, że kolosalna część Hellerowskich tekstów o charakterze popularnym pojawia się na łamach „Znaku” czy „Tygodnika Powszechnego” (obok „Zagadnień Filozoficznych w Nauce”). Nie należy również rozumieć *instytucjonalizacji tekstu* jedynie jako 2) podporządkowania wypowiedzi regułom gatunkowym (recenzja, esej itd.) czy kontekstowym (tekst tworzony w ramach instytucji, np. wykład). Prowadzona przez Hellera na

³ Badania w tym kierunku, uwzględniające różne profile i serie wydawnicze, z pewnością pozwoliłyby wykazać różnice w charakterach popularyzacji.

⁴ Z których znaczna część ma zresztą charakter popularnonaukowy, w tym publikacje z zakresu styku dyscyplin (np. *Nowa fizyka i nowa teologia* czy książka w formie wywiadu, *Bóg i nauka. Moje dwie drogi do jednego celu*, Michał Heller w rozmowie z Giulio Brottim).

szeroką skalę działalność rozpowszechniająca ujawnia raczej inny, mniej oczywisty i podskórny, niemal nierozzerwalny związek pomiędzy popularyzacją a instytucjonalizacją. Odnosząca się bowiem do naukowych teorii popularyzacja (czy to polegająca na ich „translacji” dla laików, czy odwrotnie, na próbie „nauczenia” języka naukowego) zawsze ustanawia/wprowadza (wedle pierwotnego znaczenia słowa *instytutu*) określony sposób rozumienia danych problemów, zagadnień, teorii itp. W twórczości Hellera proces konstytuowania jest tym wyraźniejszy, jako że dotyczy ustanawiania, budowania relacji interdyscyplinarnych; określa zasady dialogu dyskursów; w końcu obok twórczości Józefa Życińskiego jest dzisiaj pewnym znormalizowanym, uregulowanym sposobem myślenia o problemie nauka – teologia (czy szerzej: nauka w sensie *science* – humanistyka).

Popularyzacja jako problem teoretyczny w twórczości Hellera

Stosunek Michała Hellera do działalności popularyzacyjnej daje się zaobserwować nie tylko pośrednio, poprzez analizę tekstów filozofa, ale również wprost – w formach autokomentarzy lub komentarzy do innych dzieł. Ponadto, zagadnienie popularyzacji pojawia się jako problem interdyscyplinarny, ważny tak dla nauki, jak i teologii; w kontekście tej ostatniej Heller przywołuje zwłaszcza negatywne rozumienie popularyzacji, sprowadzającej się przeważnie do merytorycznej degradacji dzieła bądź teorii. W słowie wstępnym do *Sensu życia i sensu wszechświata* odnajdujemy krytykę współczesnej katechezy i kaznodziejstwa, które „odstrasza wielu przeciętną teologią, spopularyzowaną (bo w duszpasterstwie trzeba popularyzować) w przeciętny sposób” (Heller 2014: 9). Negatywne rozumienie popularyzacji wynika z jej (posoborowych) aspiracji duszpasterskich, rezygnujących ze ścisłego i racjonalnego myślenia na rzecz – jak wyraża się dosadnie Heller – „taniej dewocji”. Autor *Filozofii przypadku* doskonale zdaje sobie sprawę ze społecznego zapotrzebowania na treści religijne, z wpływu działalności duszpasterskiej na inne sfery życia człowieka, i w trosce o to zapotrzebowanie i wartość (jakość) popularyzowanych treści ostro wytyka teologii „obniżanie skuteczności swojego oddziaływania na różne dziedziny życia” (Heller 2014: 10).

Również komunikacja popularnonaukowa zagrożona jest przez konieczne, ale nadmierne i nieraz fałszywe uproszczenia czy uogólnienia. W rozmowie Hellera z Giulio Brottim (*Bóg i nauka*) odnajdujemy pouczającą wymianę zdań, w której uwidacznia się zaangażowanie autora *Filozofii przypadku* w dwa ważne problemy: aktualności popularyzowanych treści naukowych oraz

jakości dokonanego rozpowszechnienia. Filozof podkreśla rolę Internetu, zarówno negatywną („przeinaczenie” treści naukowych, ich „banalizacja”), jak i pozytywną (udostępnienie teorii szerszym kręgom); zwraca uwagę, że rzetelna popularyzacja jest w dużej mierze uzależniona od motywacji naukowców, ich świadomości i troski o funkcjonowanie (znaczenie) wiedzy naukowej w społeczeństwie⁵. Z kolei w dołączonym do zbioru *Moralność myślenia* swoistym przewodniku dla współpracowników i uczniów, *Uwagi o etyce i metodyce pracy naukowej*, Heller za jedną z cech określających modelowego naukowca-pasjonata uznaje właśnie zamiłowanie do książek, w tym sięganie do „książek popularnonaukowych i półpopularnonaukowych (czyli takich, które informują naukowców o tym, co dzieje się poza ich, wąsko rozumianymi, specjalnościami)” (Heller 1993a: 154).

Krótki rzut oka na rozmieszczone w różnych miejscach uwagi o popularyzacji pozwala stwierdzić, że w centrum Hellerowskiego zainteresowania znalazły się dwie role popularyzatora: wewnątrznauczowa, gdy popularyzowane treści są kierowane do naukowców z innych dyscyplin, oraz zewnątrznauczowa, mająca „zapewnić nauce miejsce w ogólnej kulturze, a człowiekowi rozumienie otaczającej rzeczywistości”⁶.

⁵ Rozmowa ta jest również zapisem refleksji – z zakresu socjologii nauki – nad działalnością popularnonaukową. Warto przytoczyć tę rozmowę, choćby dla zapoznania się z ciekawym przykładem teorii De Solli Price’a, przywołanego przez Hellera. Szkoda, że Heller mimo wszystko nie rozwija odpowiedzi według zadanego mu przez Briottiego pytania o – parafrazując – zapotrzebowanie społeczne na równowagę pomiędzy treścią racjonalną (nauką, modelem pozytywistycznym) a treścią subiektywną (religia, metafizyka, etyka). Przytaczam pytanie Brottiego i odpowiedź Hellera: „Czy to nie paradoks, że pozytywistyczny model poznania popadł w niełaskę wśród elit naukowych, a wciąż jest bardzo rozpowszechniony w kulturze popularnej? Często słyszy się stwierdzenie – brzmiące prawie jak dalekie echo też Koła Wiedeńskiego – że w powszechnym uznaniu tylko nauka miałaby tworzyć warunki dla racjonalnego wywodu, podczas gdy metafizyka, religia czy etyka miałyby stanowić obszary czysto „subiektywne”, niepodlegające dyskusji, bo ostatecznie nic nieznaczące...”

Pana spostrzeżenia są słuszne. Powodów tej sytuacji jest kilka. Brytyjski badacz Derek John de Solla Price (1922-1983) opublikował w 1963 roku esej z socjologii nauki zatytułowany *Little Science, Big Science*, rzucający nowe światło na poruszane przez nas zagadnienia. Głównym założeniem tej pracy było to, że istnieje rozdział (gap) pomiędzy tym, co dzieje się w obszarach badań naukowych, a ich odbiorem przez społeczeństwo. De Solla Price obliczył wtedy, że opóźnienie to urosło do sześćdziesięciu czy siedemdziesięciu lat. Jeśli przyjmiemy tę tezę jako prawdziwą, powinniśmy wnioskować, że aktualnie duża część populacji podziela idee wyznawane przez środowiska naukowe lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku, pozostające pod silnym wpływem neopozytywistycznych doktryn Koła Wiedeńskiego. Osobiście uważam, że wyniki badań przeprowadzonych przez De Solle Price’a zostały zakwestionowane przez fakty: w międzyczasie pojawiła się dodatkowa zmienna w postaci nowych mediów, w tym Internetu. Jedną z konsekwencji rozpowszechnienia nowych środków przekazu jest częste zniekształcanie tez naukowych czy filozoficznych w chwili zakomunikowania ich szerokim kręgom opinii publicznej. Często treści te zostają „uprzystępnione”, czyli wręcz sprowadzone do banału lub zdecydowanie przeinaczone. Znajdujemy się w obliczu problemu, którego uczeni XXI wieku nie powinni lekceważyć. Rzeczywista działalność naukowców często bardzo odbiega od tego, co na temat ich badań dociera do społeczeństwa” (Heller 2013: 134-136).

⁶ Autorem rozróżnienia na popularyzację wewnątrznauczową i zewnątrznauczową jest S.Gajda (Gajda 1990: 30). O dwóch rodzajach popularyzacji pisze Heller w tekście omawiającym znaną publikację I. Stewarta, *Czy Pan Bóg gra w kości?* (Heller 1993b: 93).

II

Hellerowskie strategie krytycznej lektury

Chociaż Heller jest autorem, jak to było już wspomniane wyżej, dużej liczby artykułów popularnonaukowych, w niniejszym eseju chciałabym przyrzeć się bliżej jego twórczości recenzenckiej rozumianej właśnie jako działalność popularnonaukowa. To w tej bowiem sferze ujawniają się w pełnym świetle ważność, charakter i cele komunikacji popularyzacyjnej, a na mikropoziomie daje się zauważyć troska o status i jakość dyskursu naukowego (wraz z jego popularyzacją). Tym samym recenzje umożliwiają przyjrzenie się procesowi popularyzacji „w działaniu”. Ponadto, bogaty dorobek recenzencki wskazuje jednoznacznie na odczytanie Hellera, stanowiąc jednocześnie dowód na to, że autor realizuje postulaty kierowane do naukowców. Wreszcie ta część Hellerowskiej twórczości pozwala zaobserwować stylistyczną i gatunkową różnorodność, realizującą popularyzacyjny zamysł nienaukowego pisania o tekstach naukowych.

Działalność recenzencka pełni więc różnorakie funkcje, zarówno w kontekście samej twórczości pisarskiej Hellera, jak i w odniesieniu do sfery naukowej i popularnonaukowej w ogóle. Funkcje te, oczywiście nie zawsze rozdzielne, pozwalają dość precyzyjnie wyodrębnić kilka strategii czytelniczych, ważnych z punktu widzenia tak własnej działalności naukowej, jak i interesującej tu nas komunikacji popularnonaukowej. Proponuję tu wyodrębnić: 1) strategię popularyzującą (aprobatywną), rozpowszechniającą poglądy zarówno wśród laików, jak i wśród naukowców z innych dyscyplin; 2) strategię depopularyzującą (demaskującą), zwracającą się zazwyczaj przeciw uprawianiu pseudonauki i przeciw manipulacji teoriami naukowymi czy świadomością społeczną; 3) strategię interdyskursywną (integrującą), w której popularyzacja jest podporządkowana chęci zbliżenia różnych dyscyplin; 4) strategię popularyzacyjno-parenetyczną, z intencją dydaktyczną, ukazującą wzorce i budującą etos naukowca; i w końcu 5) strategię delimitującą⁷, pozwalającą wyodrębnić Hellerowski dyskurs, styl autora i jego światopogląd naukowy⁸.

⁷ Strategia delimitująca towarzyszy mimowolnie każdej innej strategii. Działalność recenzencka jako krytyczna lektura innych dzieł stanowi inspirację i motywację dla przemyślenia własnych koncepcji, w tym – na doprecyzowanie stanowiska naukowego, wyodrębnienie i uwyrażnienie dyskursu naukowego, również w odniesieniu do nauki międzynarodowej.

⁸ Wymienione strategie nie wyczerpują wszystkich, które można by zaproponować w odniesieniu do twórczości recenzenckiej Hellera. Inne, nie wymienione tutaj, mieszczą się w obrębie omówionych w niniejszym eseju (np. strategia delimitująca albo metatekstowa; ta ostatnia, komentująca proces popularyzacji, współwystępuje np. ze strategią popularyzującą i depopularyzującą).

Większość recenzji zdradza oczywiście współwystępowanie wymienionych wyżej strategii, nie mniej jednak warto zwrócić uwagę, że każda z nich – zakładając osobne funkcje – korzysta z różnych chwytów (retorycznych i stylistycznych) oraz pozwala podmiotowi wypowiedzi na wymiennosc pełnionych ról (naukowiec, popularyzator, recenzent, autorytet, itd.). Poniżej proponuję przyjrzeć się pokrótce niektórym z wymienionych strategii, skupiając się albo na jednej recenzji (dobrze egzemplifikującej strategię), albo posługując się wyliczeniem kilku omówień (dla zyskania ogólnego obrazu). Ze względu na bardzo bogaty materiał wybieram poniżej recenzje, które można uznać za reprezentatywne dla danej strategii.

Strategia popularyzacyjna

Działalność recenzencka wykracza poza funkcję sprawozdawczą z przeczytanych lektur. Zazwyczaj jednoznacznie negatywną bądź pozytywną opinię chciałby Heller – mając świadomość wpływu poszczególnych książek na kształtowanie obrazu nauki – uczynić znaczącym momentem dla popularyzacji lub depopularyzacji danego dzieła. Przyjrzyjmy się niektórym recenzowanym lekturom spośród zebranych w części trzeciej *Moralności myślenia*. Szkice Hellera odnoszą się do książek należących do różnych specjalności naukowych i gatunkowych (np. biologia, filozofia nauki), publikowanych pierwotnie w miejscach o odmiennych profilach („Tygodnik Powszechny”, „Zagadnienia Filozoficzne w Nauce”, „Znak”, „Przegląd Katolicki”). Mimo znacznych różnic, dotyczących również kompozycyjnego i stylistycznego ukształtowania tekstów, można z łatwością wychwycić Hellerowską strategię recenzencką. Szkice odnoszące się do lektur opiniowanych pozytywnie odwołują się do osobistych wydarzeń z życia autora (jak w przypadku recenzji publikacji pt. *O nauce* Włodzimierza Zonna i Andrieja Finkelsztejna; w tym wypadku recenzja staje się jedynie pretekstem do wspomnienia sylwetek naukowców, których Heller znał); odznaczają się formą naśladującą styl myślenia czy pisania danego naukowca (jest to więc zabieg o funkcji aprobatywnej, np. nieuporządkowany szkic odnoszący się do notatkowego stylu biologa Jeana Rostanda, wzbogacony o wybór swobodnie przetłumaczonych cytatów-aforyzmów); korzystają z narracyjnych zabiegów, skupiających uwagę na pozatekstowych szczegółach (jak w przypadku sugestywnego opisu okładki książki D. Gjertsen: „Spójrzmy na okładkę”, „Zajrzyjmy do środka”; Heller 1993a: 144-145); w końcu są skrupulatną, uporządkowaną analizą danego dzieła (jak w przypadku Jeana Ladrière’a). W pozytywnych recenzjach motywacją dla pojawienia się uwag krytycznych są zazwyczaj wymogi gatunkowe (dobra recenzja to krytyczna recenzja), Heller umieszcza je jednak na końcu i nie dezawuuje one całościowego, przychylnego spojrzenia.

Strategia demaskująca (depopularyzacja)

Głos negatywny pojawia się często na zasadzie uprzednio przyjętej, binarnej struktury stematyzowanej w pierwszej części recenzji (zazwyczaj we wstępie). Opozycję tworzą np. genialność albo dziwność teorii, zachłanność albo skrupulatność prowadzonych badań („istnieją dwa sposoby dążenia do prawdy: «z marszu», tzn. nie zatrzymując się, nie łapiąc nawet oddechu, «schwycić» prawdę za jednym zamachem, albo «krok po kroku», tzn. powoli, systematycznie”; Heller 1993a: 131). Teorię omawianego autora Heller przypisuje do jednej z tych alternatywnych opcji, decydując w ten sposób o swoim przychylnym bądź krytycznym nastawieniu.

I tak na przykład publikacja *Jak być dobrym empirystą?* Paula K. Feyerabenda zostaje zakwalifikowana do pozycji właśnie „dziwnych”, choć oczywiście Heller dokonuje analizy niepozbawionej rzetelnej argumentacji. Z kolei *Punkt zwrotny* Fritjofa Capry jest według recenzenta wynikiem zastosowania owej metody „z marszu”, „metody ludzi leniwych, których nie stać na wysiłek wieloletniego uczenia się” (Heller 1993a: 136). Heller nie stroni przy tym od degradujących określeń: Feyerabend jest tytułowym „metodologiem anarchistą”, Capra leniwym, „niedouczonego filozofem” (Heller 1993a: 136). Anegdotyczne, obrazowe odwołanie do rzeczywistej sytuacji recenzenta, czytającego *Jak być dobrym empirystą?* w czasie nasilającej się wakacyjnej burzy, jest raczej jedynie karykaturalnym zabiegiem służącym przyrównaniu pisarstwa Feyerabenda do „gwałtownych zjawisk atmosferycznych” (Heller 1993a: 132).

Mechanizm restrykcyjnej separacji (ujęć genialnych od alternatywnych; dziwnych od jedynie modnych), którym posługuje się Heller dla przejrzystego wartościowania publikacji (popularno)naukowych, chociaż jest odgórny i klasyfikujący, nie zawsze bywa krzywdzący. Pamiętać należy, że P.K. Feyerabend sam definitywnie odcinał się od systematycznych, klasycznych filozofii. Poniekąd bezkompromisowość ocen Hellera daje się wytłumaczyć jego troską o rzetelność formułowanych wniosków naukowych, przekonaniem, iż działalność popularyzacyjno-dydaktyczna stanowi jeden z ważniejszych obowiązków naukowca i nauki w ogóle. Jednak pewne recenzje Hellera, które najlepiej oddaje fraza „szytych grubymi nićmi”, czytelnik może uznać z łatwością za zbyt jednostronne, gdzieśgdzie zbyt kolokwialne i nawet lekko sarkastyczne. Linia autoobrony wpisana jest jednak w podskórną warstwę tekstu. Ten zabieg uwidacznia się, gdy uświadomimy sobie, że recenzent nie rości sobie prawa do ograniczania czyjegoś głosu, nie występuje przeciwko wolności wypowiedzi; Heller przyjmuje jedynie rolę kontrolną, a recenzowanie publikacji staje się rodzajem „sterowania” (popularno)naukowym nurtem na mikropoziomie, rodzajem „przefiltrowania” dyskursu

kształtującego społeczny obraz nauki. Owo sterowanie jest zadaniem dobrego popularyzatora, skoro:

[...] w filozofii nauki istnieją także doktryny, które powszechnie uznaje się przynajmniej za dyskutanta całkiem na serio oraz takie, które być może powszechnie się cytują, ale również powszechnie się z nimi nie zgadza („alternatywne ujęcia”). Do tych drugich niewątpliwie należą poglądy Feyerabenda. Jest on wnikliwym obserwatorem i bystrym myślicielem, jednakże ostrość jego spojrzenia często przybiera postać kontrastu graniczącego z jednostronnością, a nieubłagana logika argumentacji niepostrzeżenie przechodzi w intelektualną prowokację. (Heller 1993a: 132)

Przykład modnej teorii Feyerabenda pokazuje dwie różne odsłony popularyzacji, której paradoks polegałby na tym, że rozgłos zyskują publikacje będące kontrowersyjne w świetle ówczesnych poglądów, a jednocześnie niekoniecznie zasługujące na uznanie wśród naukowców. By oddzielić pseudonaukę od nauki „poważnej”, Heller posługuje się typizacją: „W fachowej literaturze obwołano Feyerabenda metodologicznym anarchistą” (Heller 1993a: 134). Natomiast to właśnie recenzja *Punktu zwrotnego* Capry ujawnia obawy Hellera związane z popularyzacją zmierzającą w uproszczonym i fałszywym kierunku:

Metodą „z marszu” powstają niekiedy poetycko piękne wizje, ale – jak uczy historia myśli ludzkiej – nie przyczyniają się one do rzeczywistego postępu. To właśnie „z marszu” tworzy się chwytliwe formułki, które obiecują zrozumienie świata w ciągu jednego popołudnia. Tą metodą posługują się różnego rodzaju guru. Niestety metoda ta staje się niekiedy narzędziem w rękach niedouczonej filozofów. Przy jej pomocy można też manipulować tłumem: dobrze sformułowany slogan, z dorobioną do niego nie za głęboką ideologią, skieruje masy w pożądaną stronę. (Heller 1993a: 136)

Te obszerniejsze cytaty prezentują w pełnym świetle obawy Hellera, związane z mechanizmami popularyzacji, manipulacji czy uprawiania pseudonauki; ukazują też inne znaczenie terminu „popularny” – rozumianego nie tyle jako „rozpowszechniony, dostępny ogółowi”, co „nieprofesjonalny i pseudonaukowy”. To w tym też kontekście Heller mówi o „propagandzie logiki Feyerabenda”, o modnym w XX wieku socjologizmie. W ten sposób krytyka poglądów Feyerabenda czy Capry zostaje wpisana w szerszy, ogólniejszy problem – rozróżnienia nauki od pseudonauki.

Strategia interdyskursywna (integrująca)

Ponieważ problem interdyskursywności leży w centrum zainteresowania Hellerowskiej twórczości, warto w tym miejscu zajrzeć również do recenzji z zakresu teologii. Choć popularyzacja dzieł z zakresu teologii, religii czy filozofii wydaje się metodologicznie czy językowo prostsza od rozpowszechniania publikacji ściśle naukowych – bo niewymagająca obszernego tłumaczenia naukowej terminologii, teorii, procesów – Heller zdaje sobie sprawę z innych zagrożeń. Pierwszym jest wspomniana już ucieczka teologii od racjonalizacji dyskursu, drugim – pochopne formułowanie tez, które wpływają na popularyzację bądź zniesławienie (zwłaszcza w przeszłości) teorii naukowych. Węgierski filozof nauki Imre Lakatos, zastanawiając się nad tym, co odróżnia wiedzę od przesądów, ideologii czy pseudonauki, pisał: „Kościół katolicki ekskomunikował zwolenników Kopernika, a Partia Komunistyczna prześladowała zwolenników Mendla, twierdząc, że ich doktryny były pseudonaukowe. Odróżnienie nauki od pseudonauki nie jest tylko problemem filozofii gabinetowej; ma ono wielkie znaczenie społeczne i polityczne” (Lakatos 1995: 352). Cytat Lakatosa uświadamia, że zagadnienie nauka-pseudonauka nie jest jedynie wewnątrz naukowym problemem, związanym z daną dziedziną, ale ma swoją interdyscyplinarną historię.

Heller nie pozostaje uprzedzony do autorów. Krytyczne uwagi odniesione do *God and the Physics* Paula Davisa nie są przeszkodą, by w innej recenzji, *Teologia naturalna w nowym wydaniu*, skrupulatnie pochwalić nową pozycję w dorobku anglosaskiego filozofa, *The Mind of God* (Heller 1994b). Heller docenia Davisa nie tylko za jego talent popularyzatorski, ale również za szeroko zakrojone filozoficzne pytania, podparte teoriami naukowymi. Aprobacyjny stosunek recenzenta przejawia się w jego podążaniu tokiem myślenia autora (i stawianiu tych samych pytań). Sugeruje go także fragmentaryczność omówienia (krótkie zdania, wyrwane problemy, wiele pytań świadczy o pozytywnym, emocjonalnym podejściu do *The Mind of God*) czy rezygnacja z przejrzystej struktury gatunkowej recenzji.

Najbardziej może modelowym przykładem szkicu, w którym ujawnia się strategia interdyskursywna, jest omówienie tomu z sympozjum interdyscyplinarnego w Rzymie, *Teologia e scienza nel mondo contemporaneo...* (Heller 1993b). Recenzja służy nie tyle rzetelnemu omówieniu artykułów (Heller przygląda się jedynie dwóm!), co raczej staje się pretekstem do wskazania kierunku, w którym powinien podążać dialog nauka-wiara. Kontrastowe zestawienie dwóch referatów, autorstwa Claude’a Geffré’a i Paolo Bisogno, wyznacza dwa tory myślenia: hermeneutyczny (teologia odeszła od dogmatyki, a nauka – od scjentyzmu; mogą spotkać się w połowie drogi, co miałyby umożliwić właśnie hermeneutyka) oraz schematyczny (oparty na

odwołaniach do Arystotelesa, odwołujący się do idei konfliktu bądź separacji nauki i teologii). Recenzja Hellera jest w tym wypadku przyczynkiem do wyrażenia swojego rozczarowania dialogiem teologii i nauki, który zbyt ortodoksyjnie trzyma się języka wypracowanego przez Arystotelesa.

Strategia popularyzacyjno-parenetyczna

Pośród recenzji publikowanych w „Zagadnieniach Filozoficznych w Nauce” znajdują się tu również recenzje zbiorcze, zatytułowane: *Wśród książek* (Heller 1982; 1983; 1987; 1990), *Wśród lektur: fizyka i filozofia* (Heller 1986) czy *Wśród ostatnich lektur* (Heller 1992). Omówienia te różnią się od pozostałych swoją krótką formą – są to szkicowe wzmianki, wręcz kilkudzaniowe napomknienia o treści książki, o sposobie ujmowania danego problemu (naukowy, popularny), często zawierające Hellerowski komentarz w formie zalecenia bądź odradzenia lektury⁹. Ów przeglądowy charakter spełnia przede wszystkim informująco-popularyzacyjną funkcję – to krótki przewodnik o tym, co warto czytać lub zakupić, sporządzony z myślą o naukowcach, o naukowych bibliotekach, ale i o zwykłych czytelnikach. Ten typ recenzji jest więc dowodem na spełnienie wspomnianego wcześniej Hellerowskiego postulatu o „zażyłości z książkami i czasopismami”, „nieustannego kontaktu z literaturą zawodową”, która jest wedle autora „istotną częścią naukowej strategii” (Heller 1993a: 154). Budowanie wzorca naukowca-popularyzatora, który autor *Filozofii przypadku* chciałby upowszechnić, nie kończy się jednak na sprawozdawczym charakterze.

Parenetyczno-popularyzacyjną strategię Heller wkomponowuje w swoje recenzje, odbiegając dość znacznie od jej gatunkowych wyznaczników. Wystarczy przyrzeć się regułom determinującym porządek omawianych dzieł, klamrowo zaznaczającym kompozycję zbiorczej recenzji:

Dwie–trzy godziny w dobrej, dużej księgarni to przyjemność wielkiego kalibru. Zagłębiam się w labirynty wśród półek. Kilka pierwszych chwil po prostu cieszę się książkami, zapominam o ruchu ulicznym i o tym, co mam robić dziś po południu. Potem staram się uchwycić ogólną logikę ekspozycji, umiejscowić te działy, które szczególnie mnie interesują. Po pierwszym kwadransie wracam do pierwszego z wybranych działów. Zwykle jednak jest to fizyka relatywistyczna z kosmologią.

⁹ Por. „Druga książka astronomiczna też o charakterze popularnym mniej interesuje mnie, ale poleciłbym ją tym wszystkim, których pociąga astrologia” (Heller 1982); „Moim zdaniem, na szczególną uwagę zasługują rozdziały...” (Heller 1990); „Bez specjalistycznego przygotowania w zakresie fizyki teoretycznej książka ta pozostanie całkowicie niezrozumiała” (Heller 1990).

Po kilku godzinach w księgarni lekko kręci się w głowie. Zmierzam powoli ku wyjściu, ale jeszcze wzrok błądzi po grzbietach książek. Prawie w ostatniej chwili, już w dziale beletrystyki (na książki do wypoczynku i poduszki przyjdę kiedy indziej) kupuję kieszonkowe wydanie *Sun Songs – Creation Myths from around the World*.

Wychodzę wreszcie na ulicę. Słońce oślepia, samochody szumią w głowie. Mam lżejszą kieszeń i weselszy pogląd na świat. (Heller 1982)

Po pierwsze, czytelniczy szlak Hellera, nawet jeśli jest dyktowany wewnętrznym imperatywem (należy zapoznawać się z nowościami; czytać publikacje z zakresu innych dyscyplin), to nie sprowadza się jedynie do obowiązku naukowo-popularyzacyjnego. W myśl zasady łączenia przyjemnego z pożytecznym Heller odnajduje radość („przyjemność wielkiego kalibru”), na koniec pozwalając sobie również na zakup publikacji traktującej o mitologii. Po drugie, lista lektur Hellera jest – w ramach jego zainteresowań – raczej przypadkowa, niezdeteminowana koniecznością sięgnięcia jedynie po to, co wartościowe lub modne. Kolejność recenzowanych lektur jest wyznaczona przez następstwo działów w księgarni, specjalizację Hellera czy poprzez sposób wydania lub konkretne wydawnictwo. Po trzecie więc, z Hellerowskiej swobody lekkoducha, losowości, z Barthesowskiego czerpania przyjemności z lektury i przechadzki po księgarni, wylania się obraz literackiego spacerowicza, którego nie można jednak utożsamić ani z podróżnikiem-włóczęgą, ani z reporterem, ani z *flâneurem*, ani z turystą, choć ma w sobie cechy każdego z nich¹⁰. Od *flâneura* jako niespiesznego przechodnia¹¹, łączącego miejską przechadzkę z obserwacją i zapisem, dzieli czytelnika znaczenie fizycznej przestrzeni: *flâneur* przemierza kilometry w mieście, spacerowicz – kilka kroków w księgarni. Hellerowski czytelnik jest podmiotowością paradoksalną, nie spieszy się (dwie-trzy godziny w księgarni), ale jego recenzje mają charakter pospiesznie sporządzonych notatek, spisanych „na gorąco”. Łączy ich zaś aktywność („płodność literacka” *flâneura* i działalność recenzencka spacerującego czytelnika) czy samotność i wolność, ale znów dzieli wrażliwość (czytelnik rezygnuje z indywidualności, autokreacji na rzecz konstruowania wzorca, modelowego naukowca-popularyzatora).

Hellerowski czytelnik nie ma raczej nic wspólnego z podmiotowością reportera, choć to właśnie z tej metafory korzysta sam autor *Filozofii przypadku*: „Jest to po prostu krótki reportaż o książkach, jakie w ostatnich miesiącach wpadły mi do ręki, a które z jakichkolwiek względów

¹⁰ Figura czytelnika jest raczej jedynie metaforą podróżnika-spacerowicza, jako że jest to podróż przez stronicę książek, metaforyczny spacer po tekstowym świecie. „Raczej”, bo Heller-czytelnik istotnie spaceruje po księgarniach.

¹¹ „Słowo *flâneur* tłumaczy się na język polski jako «niespieszny przechodzień», czyli pozostający w opozycji wobec śpieszących się mieszkańców, autochtonów, których odbiór miasta pozostaje bezrefleksyjny i niepłodny literacko” (zob. Szalewska 2012: 72).

wydały mi się interesujące” (Heller 1983). Katarzyna Szalewska pisze, iż „model podmiotu podróżującego, jakim jest reporter, byłby więc modelem sfunkcjonalizowanym, gdzie poznanie i przedstawienie stają się celami wyprawy, a obowiązek obiektywizacji oraz nastawienie na odbiorcę – aktem jej usensowienia” (Szalewska 2012: 58). Wyjąwszy cały kontekst pisarstwa reporterskiego, powyższy opis daje się zastosować na zasadzie dalekiego podobieństwa, analogii do czytelnika-popularyzatora: ten ostatni, tak jak reporter, dąży do mówienia o tym, co ważne i aktualne, usiłując tę ważność obiektywizować. Zestawienia z reporterem i *flâneurem*, choć na pierwszy rzut oka mało intuicyjne i odległe, zdradzają jednak jedną, wspólną cechę: doświadczeniowy charakter podróży. I choć w przypadku Hellerowskiego podmiotu jest to podróż intelektualna, to określeniem „reportażu o książkach” zdradza on przywiązanie do wydarzeniowego, egzystencjalnego charakteru doświadczenia lektury. Wspomniany już przewodnik dla naukowców, *Uwagi o etyce i metodyce pracy naukowej*, dopełnia i podkreśla właściwości życia naukowego, które „poprzedzone” jest życiem codziennym i zawsze odbywa się w jego kontekście. Sam proces czytania znajduje się jeszcze w Arystotelesowskiej sferze *passio*, doznawania, podczas gdy dopiero recenzowanie wchodzi w zakres popularyzatorskiego działania, *actio* (por. Wolska 2012: 17). Nie wiadomo wszakże, jaka część książek, które Hellerowski czytelnik musiał wziąć do ręki w księgarni, została najzwyczajniej w świecie porzucona (ze znudzeniem, niechęcią bądź z braku zainteresowania), zamknięta w sferze empirii i nieodnotowana (i niespopularyzowana) w tekstowym sprawozdaniu.

W końcu pozostaje jeszcze podmiotowość turysty, tak różna od reportera i *flâneura*, o której warto tu wspomnieć. Szalewska pisze:

Dywersyjna rola folderów, przewodników, planów podróży, punktów przeznaczonych dla zwiedzających, polega na przekształcaniu *flâneurów* w podległych władzy przemysłu rozrywkowego turystów. To najważniejsze zagrożenie dla wolności spacerowicza, to prawdziwa przyczyna jego nowoczesnego wywłaszczenia, o którym pisze Bauman, a które prowadzi z pasażu do Disneylandu, od Gombrowiczowskiego trudu wolnej woli i kreacji własnego doświadczenia do władzy reklamy, do wtłoczenia w formę, upupienia w konsumeryzmie. (Szalewska 2012: 74)

Cytat ten uzmysławia, że czytelnik-popularyzator, którego wzorzec wylania się z Hellerowskich recenzji, jest kimś, kto nieustannie musi poruszać się między odmiennymi nurtami, orientować się w różnych publikacjach, nawet tych, które – według autora – zasługują na miano „taniej dewocji” lub wyszły spod pióra „niedouczonego filozofów”. W przeciwieństwie do turysty, który daje się ponieść konsumenckiej modzie, spacer popularyzatora jest pełen intelektualnego dystansu. Jeśli sięga po popularne książki, to jedynie po to, by zweryfikować ich

popularność, postawić diagnozę, po prostu – zrecenzować. Według Hellera naukowiec -popularyzator nie może więc ani dawać się ponieść, ani umykać przed tym, co zyskuje rozgłos i niesłuszne uznanie społeczne; nie tylko ze względu na poszanowanie wolności słowa, akceptację różnych kulturowych prądów czy w końcu ze względu na troskę o rzetelność naukową. Ale również dlatego, że popularyzacja działa według praw rynkowych, jest częścią kultury konsumenckiej. Rola popularyzatora jest więc podwójna i dwuznaczna – musi, jak turysta, przechadzać się po modnych i krzykliwych trasach, choćby w celu zweryfikowania panującej mody. Jest też tym, który wyznacza trendy czytelnicze, przychylną recenzją przyczyniając się do popularyzacji danego dzieła i włączając je tym samym w obieg kultury konsumenckiej.

Heller jest zresztą świadomy zachodzących na rynku wydawniczym przemian:

Rynek księgarski zbyt dawno już stał się międzynarodowym biznesem, by go można, choć z grubszą, kontrolować. Ostatnio w dodatku jeszcze ceny książek poszły tak bardzo w górę, że coraz mniej nadziei i w coraz skromniejszym zakresie możemy sobie na to pozwalać. Zwłaszcza książki zagraniczne stały się dla nas, bezdewizowych obywateli świata, prawie zupełnie niedostępne. Możemy już tylko liczyć na „bogatyh krewnych” i nieliczne egzemplarze recenzyjne. I oczywiście wyjazdy zagraniczne, podczas których jednym z głównych zajęć jest czytanie w różnych bibliotekach. (Heller 1987)

Autor zdaje sobie sprawę z coraz trudniejszych możliwości kontrolowania pojawiających się na rynku (zwłaszcza zagranicznym) książek. Hellerowski podmiot to już jedynie przeciętny bibliofil, ten na miarę końca XX wieku, który musi pogodzić się ze swoim coraz mniejszym wpływem na gusta czytelników i panujące wśród nich mody. Chcąc nie chcąc, wciąż jednak uczestniczy w procesie rozpowszechniania wiedzy, skoro zamiast biblioteki wybiera księgarnię. Czyżby dlatego, że w latach 80. i na początku lat 90. (z których pochodzą przywołane recenzje) Hellera również drażniła procedura wyszukiwania i wypożyczania książek w bibliotekach, do których – jak to barwnie opisuje Umberto Eco w książeczce *O bibliotece* – dostęp utrudniały czasochłonne fiszki, katalogi itd. (por. Eco 1990)? Może nie. Przecież jedną z głównych ról popularyzatora jest również nabywanie książek. Hellerowski podmiot, owszem, pisał na marginesie recenzje, ale do księgarni szedł przede wszystkim „na łowy”: „Szybko odkrywam pozycje, które muszę mieć w swojej kosmologicznej biblioteczkę” (Heller 1982).

Popularyzator jako rola społeczna i instytucja

Oprócz tego, że omówione wyżej recenzje kwalifikują się jako gatunki popularnonaukowe (omawiają dzieła naukowe i popularnonaukowe), to na metapoziomie prezentują (popularyzują) również pewien określony wzorzec: naukowca-popularyzatora. Stąd z pewnością część z tych recenzji ma po prostu charakter parenetyczny, a upowszechnienie owego wzorca jest możliwe dzięki pełnieniu przez Hellera właśnie owych ról społecznych, (filozofa, teologa, naukowca, w tym pisarza, wykładowcy akademickiego, dyrektora placówek naukowych itd.), uprawomocniających jego głos. Anna Starzec, pisząc o komunikacji popularnonaukowej, uwzględnia jej kontekst społeczny, w tym uwarunkowania społeczne, polityczne, instytucjonalne czy ekonomiczne (por. Starzec 1999: 23). Wiarygodna, wzorcowa rola popularyzatora jest u Hellera wzmocniona jego biografią tak naukową, jak i związaną z nią „biografią instytucjonalną”. Lekko nadszarpnięty Hellerowski autorytet, który w dziedzinie naukowej musi co chwila zrzekać się swojej przynależności do jednej wybranej dziedziny (bądź nauka-*science*, bądź teologia albo filozofia), w sferze działalności popularnonaukowej odzyskuje swoją pozycję w dyskursie; jest kimś, komu warto – ze względu na rozległą wiedzę i odczytanie – zawierzyć właśnie jako podmiotowości obdarzonej umiejętnością krytycznej lektury.

W tematycznie odległym od niniejszego eseju artykule pt. *Rytuały a teksty sakralne. Ku instytucjonalizacji tekstów w judaizmie* Teresa Stanek przywołuje dwie znaczące instytucje religijne dla starożytnych ludów Bliskiego Wschodu: świątynię i króla. Rola króla była instytucją, jako że jego funkcja „nie wyczerpywała się w zarządzaniu, ale w pełni realizowała się w dawaniu życia i pośredniczeniu pomiędzy siłami natury a potrzebami ludzi” (Stanek 2008: 13). Choć nasuwa się ta niefortunna (bo wartościująca) analogia, popularyzatora jako pośrednika między naukowcami a laikami, to od razu też daje się ona zdezaktualizować: u Hellera role te, naukowca, popularyzatora, czytelnika, recenzenta czy w końcu laika¹² są równorzędne i wymienne. Jak sądzę, to właśnie ta wymiennosc ról, widoczna tak dobrze przy okazji działalności popularnonaukowej, przyczynia się do Hellerowskiego powodzenia w budowaniu własnego projektu dialogu naukowo-teologiczno-filozoficznego. Instytucję popularyzatora należałoby rozumieć zatem jako sferę, w której ramy konwencji (gatunkowych, interdyscyplinarnych) pozwalają na zminimalizowanie jaskrawej hierarchiczności ról.

¹² Którym często jest sam Hellerowski recenzent sięgający po książki również z różnej od jego własnej dyscypliny.

SUMMARY

Popularization as formation of the discourse. Heller's strategies of critical reading

It is quite a problematic issue, whether there is any connection between popularization and institution. The article presents different understanding of the term 'institution', which appears to have more creative nature. The second part of the essay considers Michal Heller's critical strategies of reading. Heller's reviews seem to be a kind of popular science communication, tightly connected not only to the academic institutions. It is the relationship between the popularization and the institution that authorizes to talk about formation of the discourse.

KEYWORDS

Michal Heller, popularization, critical strategies of reading, popular science

BIBLIOGRAPHY

- Eco Umberto. 1990. O bibliotece. Szymanowski Adam, tłum. Wrocław: Ossolineum.
- Gajda Stanisław. 1990. Współczesna polszczyzna naukowa. Język czy żargon? Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Heller Michał. 1982. „Wśród książek”. Zagadnienia Filozoficzne w Nauce (4). Online: <http://www.obi.opoka.org.pl/zfn/>. Data dostępu 2.07.2015.
- Heller Michał. 1983. „Wśród książek”. Zagadnienia Filozoficzne w Nauce (5). Online: <http://www.obi.opoka.org.pl/zfn/>. Data dostępu 2.07.2015.
- Heller Michał. 1986. „Wśród lektur: fizyka i teologia”. Zagadnienia Filozoficzne w Nauce (8). Online: <http://www.obi.opoka.org.pl/zfn/>. Data dostępu 2.07.2015.
- Heller Michał. 1987. „Wśród książek”. Zagadnienia Filozoficzne w Nauce (9). Online: <http://www.obi.opoka.org.pl/zfn/>. Data dostępu 2.07.2015.
- Heller Michał. 1990. „Wśród książek”. Zagadnienia Filozoficzne w Nauce (12). Online: <http://www.obi.opoka.org.pl/zfn/>. Data dostępu 2.07.2015.
- Heller Michał. 1992. „Wśród książek”. Zagadnienia Filozoficzne w Nauce (8). Online: <http://www.obi.opoka.org.pl/zfn/>. Data dostępu 2.07.2015.
- Heller Michał. 1993a. Moralność myślenia. Tarnów: Biblos.
- Heller Michał. 1993b. „Teologowie i Nauka”. Zagadnienia Filozoficzne w Nauce (15). Online: <http://www.obi.opoka.org.pl/zfn/>. Data dostępu 2.07.2015.
- Heller Michał. 1994a. Wszechświat i Słowo. Kraków: Znak.
- Heller Michał. 1994b. „Teologia naturalna w nowym wydaniu”. Zagadnienia Filozoficzne w Nauce (16). Online: <http://www.obi.opoka.org.pl/zfn/>. Data dostępu 2.07.2015.
- Heller Michał. 2013. Bóg i nauka. Moje dwie drogi do jednego celu. Michał Heller w rozmowie z Giulio Brottim. Nicewicz-Staszowska Ewa, tłum. Kraków: Copernicus Center Press.
- Heller Michał. 2014. Sens życia i sens wszechświata. Studia z teologii współczesnej. Kraków: Copernicus Center Press.
- Grzmil-Tylutki Grażyna. 2010. Francuska lingwistyczna teoria dyskursu. Historia, tendencje, perspektywy. Kraków: Universitas.
- Lakatos Imre. 1995. Nauka i pseudonauka. W: Pisma z filozofii nauk empirycznych. Sady Wojciech, tłum., 352-362. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Molyneux Maxine et al. 2004. Instytucja. Zawadzka Anna, tłum. W: Marshall Gordon, red. Słownik socjologii i nauk społecznych, 126-127. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

- Stanek Teresa. 2008. „Rytuały a teksty sakralne. Ku instytucjonalizacji tekstów w judaizmie”. *Poznańskie Studia Teologiczne* 22: 7-20.
- Starzec Anna. 1999. *Współczesna polszczyzna popularnonaukowa*. Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Szalewska Katarzyna. 2012. *Pasaż tekstowy. Czytanie miasta jako forma doświadczania przeszłości we współczesnym eseju polskim*. Kraków: Universitas.
- Wielewska-Baka Martyna. 2015. „Od podejrzliwości do wiarygodności. Kilka wstępnych uwag do twórczości Michała Hellera w świetle teorii dyskursu”. *Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne* (4): 273-286. Online: <http://cwf.ug.edu.pl/ojs/index.php/JednakKsiazki/article/view/286>. Data dostępu 2.07.2015. eISSN: 2353-4699.
- Wolska Dorota. 2012. *Odzyskać doświadczenie. Sporny temat humanistyki współczesnej*. Kraków: Universitas.

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE ZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

PROLEGOMENA

ARCHIWARIUSZ W TERENIE

Wyimki z prasy lat dawnych przedrukowane w niniejszym numerze „Jednak Książek” pochodzą z „Dziennika Wileńskiego”, co prawda nie z najsłynniejszego jego wcielenia, jakim był miesięcznik wydawany w latach 1805-1806 i 1815-1825, powołany do życia przez Jędrzeja Śniadeckiego i ks. Stanisława Bonifacego Jundzilla i do 1817 roku drukowany przez Józefa Zawadzkiego, lecz z nieco późniejszej jego inkarnacji. Ta kolejna odsłona periodyku ukazywała się w latach 1826-1830, w seriach, zatytułowanych: „Historya i Literatura”, „Literatura Nadobna”, „Nauki Stosowane do Rolnictwa, Rękodziel, Sztuk, Rzemiosł, Gospodarstwa i Handlu”, „Nowiny Naukowe” oraz „Umiejętności i Sztuki”, a wydawcą jej był wileński drukarz Antoni Marcinkowski.

Być może słów kilka należy się tej zacnej, choć już nieco zapomnianej postaci. Data urodzin Marcinkowskiego nie jest znana, przypada zapewne na ostatnie ćwierćwiecze XVIII stulecia. Pochodził z Mińszczyzny, był synem duchownego unickiego, studentem Uniwersytetu Wileńskiego. Drukarnia, której nakładem wychodziło wiele ksiąg po polsku, litewsku, rosyjsku, francusku, niemiecku, w grece i po łacinie, założona została przezeń w roku 1818 i przetrwała swego twórcę (zmarłego w roku 1855). Zamknął ją dopiero na fali postyczniowych represji Murawjow (w życzliwej pamięci Litwy zachowany po dziś dzień pod nazwiskiem „Wieszatiela”) w roku 1863.

Już w roku 1818 Marcinkowski przejął po Zawadzkim funkcję wydawcy „Dziennika...”, redagował i wydawał również „Kuryera Litewskiego”. Znany był i z tego, że część książek

drukował własnym nakładem, zresztą wcześniej przyłgnęła doń etykieta zaangażowanego społecznika. Pochowany został na Rossie, a grób jego odnaleźć można i dzisiaj w tamtejszej Kwaterze 4, skądinąd tej samej, w której spoczywają poeta Światopełk Karpiński i ostatni z litewskich „krajowców” Michał Römer.

Na zaprezentowany poniżej wybór fragmentów składa się kilka tekstów ilustrujących zróżnicowane spektrum zainteresowań twórców (a zapewne również czytelników) „Dziennika Wileńskiego”. Pierwszy z nich to anonimowe („bezimienne”) tłumaczenie znanego fragmentu *Króla Leara*, dokumentujące wczesne zmagania translatorskie ze słowem poetyckim Szekspira, twórcy patronującego przecież wyobraźni epoki. Jest to wyimek sceny VI, aktu IV, w której Edgar opisuje oślepiionemu Gloucesterowi nadmorskie urwiska w Dover. Ciekawostką jest, że ta stosunkowo wierna próba oddania sensu oryginału (choć pewne zastrzeżenia budzą jednak „sepy”), zdradza go w wymiarze wierszotwórczym – Szekspirowski nierymowany pentametr jambiczny, który przyjęło się oddawać polskim białym jedenastozgłoskowcem, został tu zastąpiony klasycznym w poezji polskiej rymowanym trzynastozgłoskowcem ze średniówką po sylabie siódmej.

Fragment kolejny – poświęcony Krzysztofowi Celestynowi Mrongowiuszowi, jednemu z nieformalnych patronów naszej uczelni – przypomina o wczesnych próbach kodyfikacji języka i folkloru kaszubskiego. Trzy następne przedruki w wyraźniejszy już sposób nawiązują do przewodniego tematu niniejszego numeru „Jednak Książek”, przy czym dwa ostatnie z nich – poświęcone odpowiednio „archeologii” prekolumbijskiej i „potworowi morskemu” z Oceanu Arktycznego – uznane mogą być pewnie za formy proto-reportażowe.

Na prezentowane poniżej teksty natrafiłszy podczas kwerend internetowych w udostępnionych w 2015 roku zasobach cyfrowych Lietuvos mokslų akademijos biblioteka (Biblioteki Litewskiej Akademii Nauk im. Wróblewskich) w Wilnie. Czytelnicy mogą je znaleźć pod adresem

<http://elibrary.mab.lt/discover?scope=1%2F24&query=Dziennik+Wile%C5%84ski&submit=G o&rpp=10>.

Zapewne jednak łatwiej będzie im sięgnąć do zasobów polskich – reprodukcje „Dziennika Wileńskiego”, zarówno w wydaniach Zawadzkiego, jak i Marcinkiewicza, odszukać można w cyfrowej bibliotece BUW-u:

<http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/publication?id=17385&tab=3>.

Gadejka i Kurklys
[Maciej Dajnowski]

* * *

„Dziennik Wileński. Literatura Nadobna”, T. I 1826, marzec, s. 111.

Z Szekspira.

Wysokość nadbrzeżnej góry w Dover.

Wniydź, panie; tu wierzch skały. Stóy, nie rusz się krokiem.

Jak straszno i okropnie rzucić w ten dół okiem!

Kruki, sępy wśród niskiej snujące się chmury

Ledwie ztąd są jak chrząszcze. Wpół powietrzney góry

Czepi się ktoś: kopr zbiera. Ciężki chleb! przebog!

Ztamtąd nie większy od swej wydaje się nogi.

Na pobrzeżu, jak myszki, rój rybakow smyka.

Wielki na kotwi okręt mniejszy od bacika:

Statkow przy nim nie dórzysz. Co w skalny brzeg wali,

Z tego miejsca nie słyhać szumu huczney fali,

Nie śmiem drugi raz spóyrzeć; wzrok gaśnie, myśl ginie.

Zawrót mozgu strąci mię na leb w tę głębinę.

245

„Dziennik Wileński. Nowiny Naukowe”, T. I 1826, kwiecień, s. 118.

Przedsięwzięcia literackie. X. Krzysztof Celestyn *Mrongovius*, kaznodzieja i lektor jęz. pols. w Gdańsku, autor kilku dzieł o języku polskim, i niedawno w Gdańsku wydanego Słownika Niemiecko-Polskiego, zaszczytne wezwanie otrzymał. Zmarły kanclerz Cesarstwa Rossyyskiego, hrabia Rumiańców, sławny opiekun nauk, nie długo przed swoją śmiercią zaprosił: X. Mrongoviusa, ażeby jego kosztem objechał siedziby dawnych Kaszubów i starał się, ile możliwości, zebrać słownik ich gasnącego języka, oraz, podania utrzymujące się jeszcze w ustach tych Pomorzan. Nie wiemy, czyli ten projekt przydzie teraz do skutku.

„Dziennik Wileński. Nowiny Naukowe”, T. I 1826, marzec, s. 84.

Rękopisy. [...]

– Dziennik dubliński ogłasza, że rękopis podróży *Mungo-Parke* po Afryce, wykupiony został przez pewnego francuza od negra senegalskiego za 30 dolarów. Rękopis ten, jak powiadają, ma zawierać ważne szczegóły o chorobie autora, i dochodzi do ostatniego peryodu jego podróży i życia.

„Dziennik Wileński. Nowiny Naukowe”, T. I 1826, październik, s. 332-334.

Krajoznawstwo. Grobowce indyjskie w Ameryce-Południowej. „Jestem zupełnie tego przekonania, powiada P. *Stevenson*, że Indianie tej okolicy, mieli zwyczaj grzebania umarłych po domach, gdzie mieszkali za życia; czego dowodem jest to przynajmniej, że odkopywałem wiele ciał, zagrzebanych z tém wszystkim, cokolwiek było ich własnością przy zgonie. Tak np. znajdowałem kobiety ze swojemi garnkami, piecykami i dzbanami z wypaloney gliny. Niektóre z tych ostatnich nader ciekawego są składu. Bywają one złożone z dwóch kul wydrążonych, mających średnicy po trzy cale, połączonych z sobą rurką, znajdującą się po środku, z uchem wydrążoném i wygiętem, mającém z jednej strony otwór w części wyższej. Nalawszy wody do tego otworu tak, aby dzban był prawie do połowy nią napelniony, a potem przechylając go, już na prawą, to znowu na lewą stronę, daje się słyszeć świst jakiś. Niekiedy na podobnych dzbanach bywa wyobrażenie głowy ludzkiej; na wierzchu zaś tej, jest otwór, służący do wlewania wody, która spływając, tenże sam dźwięk sprawuje. Widziałem w klasztorze Karmelitanek w *Quito*, jedno z takich naczyń, na którym byli wyobrażeni dwaj Indianie, niosący na barkach umarłego, w łódce podobney do necek. Przechylając zaś je na przemiany, to w tył, to na przód, wszczynal się jęk żalony, podobny do tego, jaki Indianie wydają w czasie pogrzebu. Dzbany te, równie jak inne naczynia, są robione z gliny dobrze wypaloney; co wszystko niejako dowodzi, iż Indianom znaną była sztuka garncarska. Znajdowałem nawet w tych *huakasach* długie sztuki płótna z bawełny, podobnego do tego, które dziś u Indian nosi nazwisko *tokujo*, wiele żyta indyjskiego, maizu, chinu, bobu i liści bananowych; pióra strusie z równin Buenos-Ayres, kule i rozmaite odzież, kilka lopatek robionych z drzewa palmowego podobnego do *chonta* z *Guayaquil*, a którego żaden gatunek nie rośnie koło *Supé*; włócznie i maczugi z tegoż drzewa; dzbany napelnione *chiką*, płynem na wierzchu bardzo słodkim, lecz gorzkniejącym po wylaniu. Naybardziej do rozkopywania tych *huakasów* zachęca mieszkańców nadzieja odkrycia zagrzebanych skarbów. Znajdowałem w nich obrączki i małe kubeczki, zbyt cienko kute ze złota. Miewają one średnicę równą połowie jaja kurzego; jest mniemanie, jakoby je noszony przy uszach: są bowiem opatrzone guziczkami, których Indianki dziś jeszcze używają. Często też zdarza się odkryć blaszki srebrne, do dwóch cali szerokości, a sześć długości mające, tak cienkie, jak papier. Pieniądz złoty, z którym Indianie są grzebani, zazwyczaj znajduje się w ustach zmarłego. Dla

własności saletrowych piasku i jego suchości prawie doskonałej, ciała te znajdują się w całku i bynajmniej niezsypate, lubo niektóre z nich były zagrzebane przez trzy wieki z okładem; odzienie podobnie jest zachowane; lecz tak jedno, jak drugie, natychmiast się psuje, skoro wystawione zostanie na działanie słońca i powietrza zewnętrznego. Odkopałem raz ciało mężczyzny, którego włosy, poczawszy od brwi, całe czoło okrywały, tak dalece, iż ta część twarzy nie była widoczną. Było przy niém bardzo wiele ziół suszonych, kilka garnuszków i rozmaite odzienie. Indyjanie, oglądający to ciało, zapewniali mię, że nieboszczyk był *Brujo* czyli czarnoksiężnikiem; lecz jam raczy sądził go być lekarzem. Cożkolwiek bądź, widać, iż w ich mniemaniu, dwie te nauki mają niejaki podobieństwo.” (*Z podróży Stevensona. Lond. 1825*). N.A.K.

„**Dziennik Wileński. Umiejętności i Sztuki**”, T. III 1828, listopad, s. 329-331.

ZOOLOGIA.

Wiadomość o ogromném zwierzęciu, znalezioném nad morzem lodowatém (1).

Cywilny Gubernator Tobolski D. N. *Bantysz-Kamiński*, w czerwcu roku bieżącego, przesłał w darze, między innymi przedmiotami historii naturalnej, dla Uniwersytetu Moskiewskiego, nadzwyczajnej wielkości *część przednią szczęki dolnej*, mającą kształt czólenkowaty, i *sześć zębów*, z których każdy waży po trzy funty, a długości ma ćwierć arszyna. Kości te nieznanego zwierzęcia, znalezione przez Samojedów na brzegach morza lodowatego, złożył P. Gubernatorowi kupiec tobolski *Alexander Niżeborodcew*, prowadzący w Obdorsku handel z Samojedami i Ostyakami, przy następném piśmie:

„Roku zeszłego 1826, pod bytność moją na jarmarku obdorskim, kupiłem u Samojedów loju 6 pudów 30 funt., którego przedali oni różnym Ostyakom przeszło 200 pudów. Łój ten, po przetopieniu, służył im za omastę.

„Gdym ich badał, skąd tę tłustość mają, taką mi dali wiadomość. W październiku 1825 r. będąc oni w zachodniej stronie Uralu, nad morzem lodowatém, dla połowu morsów, znaleźli na piasku nadbrzeżnym, wyrzucone z morza nieżywe zwierzę nadzwyczajnej wielkości, leżące bokiem, i od fal morskich zasypane piaskiem; zwierzę to miało pysk otwarty, język przez kogoś wycięty, a tłustość z grzbietu, od głowy do ogona, całkiem wyrąbaną, jak widać było, siekierami. Samojedzy, z jednego boku, do góry obróconego, wycięli tłustość, i, ile z sobą mieli reniferów, wszystkie nią ojuczyli, tak, że za jeden raz przywieźli skrycie pięćset pudów tego loju. Dowiedziawszy się o tém inni, jeździli także i tłustość brali.

„Słyszac takie dziwy, a mając z Samojedami znajomość, obowiązałem ich, ażeby umyślnie pojechali, i, ile możności, starali się przywieść z głowy lub innych części ciała tego zwierzęcia, kość jakąkolwiek, a wielkość jego zmierzyć. W r. 1827 uskuteczniłem moje prośbę, i przywieźli z tego zwierzęcia jedną tylko kość z przodu szczęki dolnej, a zęby przednie powyrywali; wszystkich zębów, podług ich świadectwa, było 42, z których dostało się mi 10.

Powiadali mi też Samojedy, że jeżdżąc w listopadzie roku zeszłego, znaleźli owo zwierzę na temże miejscu, ale w innym stanie, niż wprzódy; jeden bok wierzchni był wyjedzony od zwierząt drapieżnych, a, dla zalania wodą, cały trup zgnił, i prawie tylko skielek pozostał. Mierzyli oni go od głowy, wzdłuż kolumny pacierzowej, do ogona, i liczą trzynaście sążni; kolumna pacierzowa była tak gruba, jak tylko można oburącz objąć; żebra na trzy wierszki grube. Wykopali jeszcze z piasku do sta pudów loju, który, przetopiony, w beczułkach przywieźli na sprzedaż; ale był czarny i odrażliwą miał wonią. Wybadywałem ich, jak mogłem, chcąc się dowiedzieć, do jakiegoby zwierzęcia twór ten był podobny: czy do konia, krowy, i t. d? Powiedzieli, że z głowy podobny do szczupaka, a z tułowia do świni; jakoż pierwsza tłuściość surowa i przetopiona, zupełnie podobną była do sadła wieprzowego, równie jak skóra, grubości skóry wołowej, pokryta drobną siercią czarną, twardą, jak szczotka dróciana. Nóg zwierzę to nie miało; pletwy przednie były wielkości skóry krowiej, miernej; tylne zaś podobne do nóg cietrzewich, kosmate, a dwa razy dłuższe od przednich; ogon do bobrowego podobny. Roku 1827 d. 20 października N.A.K.

(1) Новый Магазинъ Естеств. Истор. Физ. Хим. и. пр. 1828. N. VI. [Przypis pochodzi od autora – GiK]

[Sygnujący dwa spośród przedstawionych artykułów N.A.K. to Norbert Alfons Kumelski (1802-1853), szlachcic wołyński, absolwent Uniwersytetu Wileńskiego, przyrodnik i popularyzator nauki, autor podręczników paleontologii, mineralogii i petrografii, twórca polskiej terminologii naukowej w tych dziedzinach. Na łamach „Dziennika Wileńskiego” opublikował około 60 artykułów, w większości streszczeń lub tłumaczeń prac niemieckich, rosyjskich i francuskich. Jego duża aktywność pisarska także w ramach serii „Literatura Nadobna” pozwala postawić hipotezę o jego możliwym autorstwie publikowanego tu przekładu Szekspira. Prywatnie – bliski przyjaciel, towarzysz europejskich wędrówek i korespondent Fryderyka Chopina.]

JEDNAK KSIĄZKI



GDANSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

PROLEGOMENA

WYPISY Z KSIĄG UŻYTECZNYCH, ACZ MELANCHOLIJNYCH*

KAROLINA NAJGEBURSKA

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny
Instytut Filologii Polskiej

Wiem, że smutek jest grzechem, ale nic na to nie poradzę, nie mam sposobu, by się przed nim bronić czy go przezwyciężyć. Zresztą kiedy smutek nie ma żadnej wyraźnej przyczyny, karmi się sam sobą, czerpie z własnego źródła. Prawdę powiedziawszy, nie jest grzechem, lecz nałogiem. Czyżby był wynikiem przyzwyczajenia? Ale jeśli do tego przyzwyczajenia było się predestynowanym?

Emil Cioran, *Zeszyty*

» **W** epoce, w której melancholia po raz pierwszy objawiła się jako pojęcie, powiedziano o niej już wszystko. Ale od samego początku rzucała się w oczy nieprecyzyjność tego pojęcia, i nawet późniejsze czasy nie mogły niczego w tym zmienić. Nie istnieje jednoznaczne i precyzyjne określenie melancholii. Historia melancholii to

* Autorka pragnie podziękować dr Katarzynie Szalewskiej z Uniwersytetu Gdańskiego, prowadzącej w roku akademickim 2011/2012 fakultet „Pismo melancholijne”, za ukazanie nowych, inspirujących horyzontów badawczych i wprowadzenie w świat melancholii.

zarazem historia nieskończonego procesu precyzowania pojęć” (Földényi 2011: 9) – zauważa węgierski badacz László Földényi, trafiając tym samym w sedno problemu. Nie ma zaś chyba lepszego sposobu, by się przekonać o złożoności tego zjawiska, niż spotkanie z literaturą różnych narodów i szukanie w niej śladów melancholii. Nie wystarczy powiedzieć, że jest ona jednym z czterech humorów – tym charakteryzującym się nadmiarem boleśnie ciężającej czarnej żółci. Nie można też redukować melancholii do stanu przygnębienia, wiecznego rozpamiętywania, nostalgii czy „jaskółczego niepokoju”. Znamienne, że już sam pomysł stworzenia antologii na wzór Miłoszowych *Wypisów z ksiąg użytecznych* jest w swej istocie melancholijny, opiera się bowiem na poetyce fragmentu, która jest jedną z odmian *écriture mélancolique*. Próbujemy wszak opowiedzieć o czymś fragmentami, poetyckimi wyimkami z tomików, a więc tylko wybiórczo. Nie ma jednak innej drogi niż ta, tym bardziej paradoksalna, bo wybrukowana melancholią.

„Działam jak kolekcjoner dzieł sztuki, który na przekór zwolennikom abstrakcji urządza wystawę malarstwa figuratywnego, gromadząc płótna z różnych epok i dowodząc, że skoro te dawne i te współczesne spotykają się ze sobą w nieoczekiwany sposób, da się wytyczyć pewne szlaki rozwoju, inne niż powszechnie przyjęte” (Miłosz 1994: 6) – pisał Miłosz. Melancholik również bywa kolekcjonerem, który próbuje scalić rozpadający się świat; tworzy więc kolaże, wyciża, gromadzi – często potem uginając się pod nadmiarem doznań lub po prostu gubiąc się w ich amalgamacie. Czy można zappełnić brak, który pozostaje niezdefiniowany? Melancholia ma wiele odcieni i różne postacie, odmiany. Trudno mówić o przyczynach, skoro są one nieuświadomione i przez to niemożliwe do przepracowania (na co zwrócił uwagę Zygmunt Freud, wskazując, że to właśnie odróżnia melancholię od żaloby; zob. Freud 1994).

„Stało się tak, że zostaliśmy dotknięci jakimś zasadniczym pozbawieniem, niemal jakbyśmy stracili niektóre niezbędne do życia organy, choć staramy się sobie radzić jako tako. [...] Świat pozbawiony wyraźnych konturów, góry i dołu, dobra i zła, ulega szczególnej nihilizacji, to znaczy staje się bezbarwny, szarość okrywa rzeczy tej ziemi i całą przestrzeń, a także sam upływ czasu, jego minuty, dni i lata” (Miłosz 1994: 7). Cytat ten mógłby właściwie rozpocząć moje „wypisy z ksiąg użytecznych” (acz... melancholijnych), jednak wtrąć jeszcze kilka słów. Nie każda melancholia jest „czarną rozpaczą”. Tę kojarzyć można z Północą, podczas gdy na Południu ma ona swoją białą odmianę (można więc mówić o swoistej „geografii melancholii” – pytanie, czy sprawdza się ona poza Europą, o czym będzie można wnioskować po lekturze wybranych przeze mnie tekstów). Przy czym nie są to, jak się wydaje, jedyne kolory na melancholijnej palecie barw (Marek Bieńczyk pisał też o melancholii czerwonej; zob. Bieńczyk 1998: 94-96). Szeroko pojęta poetyka melancholii ma upodobanie w pewnych rekwizytach, słowach-kluczach, przestrzeniach, czemu spróbuję dać wyraz w tym skromnym wyborze – niewątpliwie niewystarczającym.

Z konieczności więc pozostawiając niedosyt, brak będący najzwęższą (i znów – niewystarczającą) definicją melancholii, przechodzę do właściwej części pracy¹.

*

Al-Buhturi urodził się w Manbidż, w Syrii. Pochodził z beduińskiego plemienia At-Tajji. Wiadomo, że życie spędził głównie na pustyni, dużo wędrował po Syrii. Jako artysta wzorował się na Abu Tammamie – poecie z tego samego plemienia. Służył też na dworze kalifów abbasydzkich, czemu dał wyraz w poezji, pisząc utwory panegiryczne. Nie stanowią one jednak głównego zrębu jego twórczości; podejmował też tematykę religijną (należy przy tym pamiętać, że był wyznawcą islamu), egzystencjalną, z biegiem czasu coraz bardziej związaną z przemijaniem i starością. Pisał również erotyki. Wiersz, w którym dzisiaj dopatrzeć się możemy stanu ducha i nastrojów iście Schopenhauerowskich, niech będzie pierwszym spojrzeniem w zwierciadło melancholii.

A l - B u h t u r i (822-899)²

Kto żył na świecie, ten jest naznaczony.

Kiedy poprzez cierpienia patrzymy

na świat,

wszystko staje się dla nas dźwiękiem bez znaczenia.

(Danecki 1997: 377)

*

Spojrzenie na świat poprzez cierpienia wywołujące melancholię może wypływać z niespełnionego lub nieszczęśliwego uczucia. Miłosna odmiana melancholii, niekiedy zabarwiona

¹ Wzorem Miłosza, wszystkie wiersze poprzedziłam krótkim wprowadzeniem biograficzno-interpretacyjnym. Nie po każdym autorze pozostał wyraźny biograficzny ślad, a odnalezienie go wymagałoby zapewne poszukiwań na większą skalę. Niekiedy źródłem wspierającym mnie – poza antologiami, artykułami – był internet, co trochę poszerzyło zakres dostępnych źródeł.

² Tę datę urodzin podaje za Januszem Daneckim. W źródłach internetowych znaleźć można daty rozbieżne (ur. 819-822; zm. 897-899).

sentymentalizmem, nie zawsze prowadzi do apatii i otępienia. Może być tak, że silnie przeżywana wzmaga wewnętrzne rozterki i niepokoje, potęgując rozpacz do granic szaleństwa. Wyraz tak głęboko przeżywanej miłości dał w swoim poemacie żyjący w XII wieku poeta z Kaszmiru, Kavi Bilhana. Otoczony legendą, stał się znany jako bohater tragiczno-miłosnej historii, którą uczcił poematem napisanym w sanskrycie. Krążył on po całych Indiach w przekazach oralnych wraz z ową legendą, według której Bilhana miał się zakochać w księżniczce Yaminipurnatilaka, córce króla Madanabhiramy, i przeżyć z nią romans. Za tę zakazaną miłość poeta został wtrącony do więzienia, gdzie napisał złożony z pięćdziesięciu strof poemat *Caurapāñcāsikā* będący wszechstronnym portretem ukochanej i przede wszystkim – krzykiem rozpaczliwej miłości z powodu rozłąki. Jednak tym, co w poemacie Bilhany najbardziej interesuje ze względu na poetykę melancholii, jest pamięć i rozpamiętywanie podniesione do rangi zasady organizującej cały utwór. Słowo „pamiętam” pojawia się w całym cyklu bodaj najczęściej, poprzedzone zazwyczaj słowem „dzisiaj”. Można więc powiedzieć, że *Caurapāñcāsikā* jest wierszem o rozpamiętywaniu straty; o uporczywym spoglądaniu wstecz – tak bardzo charakterystycznym dla postawy melancholijnej. Przedstawiam tu jedynie wybraną cząstkę-strofę poematu.

K a v i B i l h a n a (XII w.)³

28.

I dzisiaj pamiętam

twarz ściągniętą smutkiem

wzrok zalekniony spłoszonej gazeli

gdy powiedziałem: „iść już muszę”

oczy jej wezbrały łzami, zamierały słowa

rzucane w bezładzie

(Bilhana 2007)

³ Z powodu braku numeracji stron w wydaniu poematu, podaję w tym przypadku numer wiersza.

*

Pamięć to nie tylko domena człowieka. Pamiętać mogą też przedmioty, miasta, drzewa i... muszle. W jednym z wierszy armeńskiego poety Henryka Edojana pojawiają się muszle żyjące podług innych niż ludzie praw, można by rzec – niepodlegające przemijaniu, wrzucone w świat (czy też wyrzucone na brzeg morza). W sposób szczególny stają się one mieszkaniem czasu utożsamianego także w naszej kulturze z przesypanym się piaskiem, który jednak w ich wnętrzu niejako zawiera się „w szczelinach pamięci”. Czy są przez to szczęśliwsze, bo wolne od troski przemijania, podczas gdy my żyjemy w nieustannym pośpiechu?

Henryk Edojan (1940)

MUSZELKI

Żyją sobie w piasku jak w domu.

Ich życie nie ma żadnych ram,

a czas piaskiem się staje w ich wnętrzu

i zamiera w szczelinach pamięci.

Morze – ta wieczna nadzieja – kołysze je

i lęka się własnej beznadziejności.

Wejść do morza – to już nie wrócić...

Więc gdy ty śpieszysz się z życiem,

one, ściśnięte we własnych pochwach,

wsluchują się w echo dawnych potopów

i ronią łzy szczęścia

na piasek i na twoje dłonie.

(Szymański, Kuncewicz 1984: 396)

*

Człowiek, który trwa w wiecznej pogoni i nie może się zatrzymać, traci poczucie sensu. To kolejny krok ku melancholii rozumianej jako niemożność działania i przytłoczenie własną bezradnością, niemocą. Zdarza się jednak, że na horyzoncie majaczy jeszcze nadzieja – niekiedy tylko w formie iluzorycznych miraży, lecz wystarczająco wyraźna, by się jej chwycić. Może być nią Bóg (istnieje specyficzna odmiana melancholii religijnej, o której pisał Robert Burton; zob. Burton 2010). Wiara nie jest w tym przypadku niezachwiana, przeciwnie: targają nią wątpliwości, a modlący się człowiek dotkliwie odczuwa swą znikomość. Indonezyjski poeta Chairil Anwar w *Modlitwie dla mocno wierzących* wznosi „jeszcze” (czy zatem jego wiara jest na granicy wyczerpania?) oczy ku Bogu jako wybawieniu. Podmiot mówiący w wierszu jest zdeintegrowany i pokawalkowany, a przez to – naznaczony melancholią. Sam poeta prowadził życie buntownicze i krótkie: zmarł nagle na nieznaną chorobę. Jego poezja pełna jest dylematów egzystencjalnych, rozważań o śmierci, niepokoju. Prawdopodobnie cierpiał na depresję. Większość wierszy opublikowano po śmierci poety.

Chairil Anwar (1922-1949)

MODLITWA DLA MOCNO WIERZĄCYCH

Boże mój

w niepewności w boleści

używam jeszcze Twego imienia

choć doprawdy niełatwo,

pamiętać że w Tobie się wszystko mieści

światłość Twoja czysta i gorąca

trwa jak świeca w pustce mrocznej migocąca

Boże mój

jestem kształtem

rozbitym i zatartym

Boże mój

w obce kraje obracałem drogę

Boże mój

pukam do Twoich drzwi

odejść od nich już nie mogę.

(Stiller 1971: 465)

*

Ciekawie temat modlitwy podjęła gruzińska poetka Anna Kalandadze uważana za jedną z bardziej wpływowych osobowości kobiecych we współczesnej literaturze gruzińskiej. Niektóre z jej wierszy, głównie patriotycznych i miłosnych, stały się literackim tworzewem popularnych w Gruzji piosenek. Utwór, który trafił do moich „wypisów”, w pewnym sensie również odwołuje się do muzyki: poprzez taniec. Sytuacji lirycznej towarzyszy narastające napięcie i niepokój, ale też melancholia. Wiersz traktuje o żmii: znudzonej, smutnej i... modlącej się, toczącej „boje o grzesznych”, okazuje się bowiem, że to właśnie żmija ma w sobie coś z melancholijnej zadumy, nudy (ta zaś – w niektórych jej odmianach – jest kolejnym słowem-kluczem dla interesującej nas poetyki).

255

Anna Kalandadze (1924-2008)

Żmija, ziewając, pełnie szczeliną,

Raz po raz pręgi cudowne migną,

Zaraz ukłęknie, strach wzbudzi wszędzie,

Modlić się będzie...

Smutek ma w oczach i tajemnicę,

A kiedy szeptce coś jadownicie,
 Gdy wznosi oczy,
 Na pewno boje o grzesznych toczy,
 Na pewno modły wznosi ku Bogu...
 Gdy wiatr na liściach tańczy w sitowiu
 I szelest wszędzie,
 Modlić się będzie,
 Chociaż strach budzi...
 Ale któż powie, co czeka ludzi,
 Jakie sekrety, co złego w końcu,
 Jeśli swe cętki zwróci ku słońcu
 I oczy smutne, i rozziewana
 Ta leśna dama,
 W cudownych pręgach rozmigotana
 Modły zakończy. Strach wzbudzi wszędzie,
 I z tamburynem łąki obejdzie,
 I uzundarę
 Zatańczy żmija
 (Sikirycki 1985: 436)

Należy się jeszcze jedno wyjaśnienie – chyba najbardziej intrygujące, gdy spojrzeć na wiersz okiem komparatysty. *Uzundara* jest jednym ze wschodnich tańców – takie ubogie wyjaśnienie podaje antologia poezji gruzińskiej, gdzie przedrukowano wiersz (Sikirycki 1985: 616). Nie jest ono jednak wystarczające. Ormiańskie tańce są silnie związane z tradycją i kulturą tego narodu. Te tradycyjne dzielą się na wykonywane przy akompaniamencie instrumentu (najczęściej były to: *davul/tabul* – bęben, *zourna* – prymitywny obój, *dudek sheeve* i *mey* – flety pasterskie, *kemenche* – skrzypce czy *daf* – tamburyn) oraz tańce wykonywane z towarzyszeniem wokalu. Nieodłącznym elementem tych muzycznych występów była improwizacja, choć istnieją zapisy nutowe ludowych melodii tanecznych. Tańce oraz muzyka różniły się zależnie od regionów, a nawet poszczególnych miejscowości. *Uzundara* rozpowszechniona też w Azerbejdżanie,

rozprzestrzeniała się (podobnie jak inne tańce) wraz z migracją ludności. Pochodzi z regionu zwanego *Uzun dara*, co oznacza w języku azerskim długą dolinę (geograficznie – pomiędzy wioskami Agdam i Prishib w historycznym Karabach, krainie na wschodnim Zakaukaziu – dziś na terenie Azerbejdżanu). Co dla nas ważne, muzyka, do której tańczy się *uzundare*, istotnie może wywołać melancholię, sam zaś taniec przypomina ruchy żmii, a także modlitwę (podnoszona ku niebu głowa oraz wznoszone dłonie niosą takie konotacje) (Lind-Sinanian Gary, Lind-Sinanian Susan 1982).

*

Modli się człowiek, modli się żmija, modli się wreszcie miasto, lecz nie o modlitwę tym razem chodzi, a właśnie o miejskość i melancholijne obrazowanie tej przestrzeni. Temat do rozważań bardzo obszerny, wobec czego – wzorem Miłosza – poprzestanę na krótkim komentarzu wprowadzającym kolejny wiersz i poetę – tym razem żydowskiego. Zelik Askelrod urodził się w Mołdecznie, zadebiutował natomiast w Kijowie. Na swojej drodze twórczej napotkał jednak na problemy, które można by określić mianem politycznych: zarzucano mu, że „poezja jego jest «nie produkcyjna» i mało związana z rzeczywistością sowiecką” (Szepsa 1980: 239). Nie przeszkodziło to w tym, by jego wiersze były publikowane – wszak stawiane mu zarzuty dotyczyły jedynie niereprodukowania obowiązującej ideologii. Co wobec tego pisał? Lirykę intymną i nostalgiczną. Do powracających w jego twórczości motywów zaliczyć można lata dzieciństwa, dom rodzinny oraz ulicę żydowską. W 1941 roku Askelrod został stracony wraz z innymi Żydami. Poniższy wiersz o mieście opowiada – przynajmniej pozornie – o łagodnej melancholijnej zadumie wywołanej doświadczeniem przestrzeni miejskiej nocą, co przekłada się na melanz wrażeń onirycznych i rzeczywistości. Miasto jest stateczne, modlące się cichym szeptem, owinięte w białe prześcieradło.... Tutaj należałoby się zatrzymać. W tradycji żydowskiej prześcieradłem zasłaniało się twarz zmarłego, zamknawszy mu uprzednio oczy. Jak pisze Karolina Kotowska, po wykonaniu pierwszych niezbędnych czynności, „wokół zwłok palono świece, a zebrani w pokoju, w którym nastąpił zgon, zwracali się z prośbami do zmarłego, o przebaczenie im wyrządzonych mu za życia krzywd. W tym samym czasie zasłaniano lustra w całym domu i odmawiano psalmy. Aż do pogrzebu zwłoki nie powinny były zostawać same – można było wezwać *szomra* (strażnika zwłok). Jak najszybciej ciało winno było zostać oczyszczone w zabiegu rytualnym (*tabara*). Po ubraniu w fastrygowany (nie szyty) *tachrichim* (b i a l y c a l u n – podkr. K.N.), symbolizujący strój noszony przez najwyższego kapłana (*Kohen Gadol*), ciało zmarłego czekało na pochówek

(*kenura*), który powinien nastąpić nie później, niż dwadzieścia cztery godziny od zgonu” (Kotkowska 2012).

Nie jest więc białe prześcieradło rekwizytem przypadkowym. W wierszu aż „dzwoni cisza”, a poetycki obraz mieni się różnymi odcieniami bieli (nie tylko prześcieradło jest tej barwy, ale i dachy domów są „mlekiem zabilone”, podmiot liryczny nazywa siebie „perłowym rzeźbiarzem” tworzącym księżyc z gipsu – też przecież białego...). Miasto jest wręcz „kredowej bladości”, czytamy w ostatniej strofie. Może więc jest martwe? A jednak – modli się, modli się cichym szeptem...

Zelik Askelrod (1904-1941)

Stoi miasto

w długie prześcieradła biało owinięte,
cichym szeptem zmawia powoli modlitwę,
skrzą się dachy domów mlekiem zabilone
i płócienne pasy, wokół stare cisze –
jestem dzisiaj nocy perłowej rzeźbiarzem.

Na zięjących chłodem kopułach niebieskich,
Z gipsu księżyc tworzę, lśni się jasną farbą,
i spokojnie spływa polyskliwy olej
z ceglanych kominów na ziemię, w zadumie.

W długie prześcieradła biało owinięte –
tajemnicze miasto kredowej bladości
wespół ze mną modli się do księżycy.

(Szepsa 1980: 239)

*

Rumuński poeta Eugen Jebeleanu również napisał wiersz utrzymany w poetyce melancholii, w którym sytuacja liryczna umieszczona została w miejskiej scenerii. Wiersz pochodzi z tomiku *Hannibal*, gdzie pojawiają się echa bolesnego doświadczenia, jakim dla poety była śmierć żony. Może, gdyby doszukiwać się w podmiocie lirycznym śladów autobiograficznych (a chyba są ku temu podstawy), to załamanie po stracie bliskiej osoby wtrąciło go w stan obojętności i wywołało poczucie pustki? Metaforyczna rzeka bez imienia, błąkanie, „niema twarz”, a nawet „lustrzana tafla” składają się na obraz melancholii. Rumuński krytyk Lucian Raicu pisał o Jebeleanu, że „podejmuje [on – K.N.] prastare posłannictwo poezji: działanie. Albowiem nie słowami jedynie są jego wiersze, lecz skutecznymi aktami, poprzez które człowiek nie tylko wypowiada się, lecz działa: broni się, atakuje, bierze odwet, koi się, leczy...” (cyt. za Szuperski 1981: 72). Przeczytawszy *Rzekę na twarzy*, trudno przytaknąć tej opinii (wydaje mi się, że wniosek ten trudno też poprzeć lekturą całego skromnego wyboru wierszy poety, który ukazał się w polskim przekładzie. Jeśli nawet są tam utwory wpisujące się w tę opinię, nie stanowią w moim odczuciu dominanty). Tym, co wyziera z każdego wersu, jest właśnie bierność, czekanie i apatia.

Eugen Jebeleanu (1911-1991)

RZEKA NA TWARZY

Błąkam się po ulicach z twarzą przeoraną
 rzeką, której imienia
 na żadnej mapie nie wydrukowano,
 rzeką, co z pustki wypływa
 i czeka, aż się chwila zdarzy, kiedy wreszcie rozciągną mnie w ziemi;
 wtedy jej nurt na niemej twarzy
 w lustrzaną taflę się zmieni.

(Jebeleanu 1981: 34)

*

Od „lustrzanej tafli” z poprzedniego utworu przejdziemy bezpośrednio do księżycy-zwierciadła z wiersza argentyńskiego poety Jorge Luisa Borgesa. We wstępie do polskiego wydania wyboru

jego poezji autorzy nazywają go poetą szukającym wyjścia z labiryntu (rozumianego najogólniej jako życie, choć nie tylko). „Mierzenie się z Tajemnicą Istnienia (i Wszech – Świata) ujawnia niemoc i bezradność wobec odpowiedzi na najważniejsze z pytań, jakie człowiek sobie samemu zadaje. Poszukiwanie drogi wyjścia z niekończącego się Labiryntu poznania popycha nas w stan zawieszenia, nieznośnej i okrutnej bezsenności, wymykającej się oczekiwaniu i zbliżającej nas ku granicy nierzeczywistej «rzeczywistości» snu [...]” (Kardyni, Rogoziński 2012: 30) – wyjaśniają Mieszko Kardyni i Paweł Rogoziński. „Labirynt” często ma ściany z luster, które odbijają nieznaną blask. Takim zwierciadłem jest w wierszu księżyc. Przechowuje w sobie doświadczenia ludzkości, samotność i płacz tych, którzy spędzają bezsenne noce, spoglądając w niebo.

Jorge Luis Borges (1899-1986)

KSIĘŻYC

Jest w złocie tak wiele samotności.

Księżyc nocy nie jest tym księżycem,

który oglądał pierwszy Adam. Długie wieki

człowieczego czuwania przepelniły go

dawnym szlochom. Spójrz na niego. To twoje zwierciadło.

(Borges 2012: 112)

*

Tym razem pozostaniemy w kosmosie, w nieogarnionym wszechświecie. Już sama myśl o niepojętej i niezbadanej przestrzeni może przytłaczać i wywoływać poczucie bezradności. Ale w wierszu Szawkata Rahmona to światło, nie człowiek, jest „przyblakłe i smutne”. Ten oksymoron wyraża jego paradoksalną kondycję, bo przecież światło przychodzi z mroku... Co jest silniejsze, światło czy mrok? Światło „być może nie jest w stanie rozpędzić mroku,/ Co przygniata ludzkie serca?” – zastanawia się podmiot liryczny. A skoro tak, to życie ludzkie zawsze spowijać będzie ciemność – mniej lub bardziej rozświetlona, ale zawsze ciemność. Światło tymczasem trwa w nieustannym ruchu: przychodzi i odchodzi. Nie może się zatrzymać.

Szawkat Rahmon (1950)

ŚWIATŁO

Z głębin wszechświata

światło mknie na spotkanie z nami,

ażebymy po wsze czasy zostać na Ziemi,

która błądzi w przestworzach.

I za każdym razem przynosi nam

jasne pozdrowienia z innych światów.

Czemu jednak za każdym razem porzuca Ziemię

i wraca w kosmos?

Przecież tak bardzo chciałoby pozostać na Ziemi!

A jednak odchodzi przybłakle i smutne.

Być może nie jest w stanie rozpędzić mroku,

Co przygniata ludzkie serca?

Albo nie znajduje światłej myśli,

Albo godnego siebie honoru,

I dlatego nie może zostać na ziemi,

I dlatego powraca w glebie wszechświata.

(Chróścielewski 1989: 469)

*

Na powrót światła na ziemię czeka nie tylko człowiek. Wygląda go również morze: „w nocy jest biedne jak my wszyscy” – czytamy u Adama Zagajewskiego. Upersonifikowane morze jest „osierocone”, pozbawione blasku, którego mogą mu przydać jedynie tańczące w morskiej toni promienie słońca. Noc niejako obnaża morze i odziera ze wspaniałości będącej jedynie pozorem, odbiciem.

Adam Zagajewski (1945)

NOC, MORZE

W nocy morze jest ciemne, matowe

i mówi ochryplym szeptem

W ten sposób poznajemy

jego wstydlivy sekret: ono świeci

odbitym blaskiem

W nocy jest biedne jak my wszyscy,

czarne, osierocone;

cierpliwie czeka na powrót słońca

(Zagajewski 2014: 44)

*

W poezji Breytena Breytenbacha z Republiki Południowej Afryki więcej jest ekspresji i żywiołowości niż zwątpienia i apatyczności. Twórca ten pisze w języku afrikaans, a świat poznał go między innymi jako... więźnia politycznego pozbawionego wolności za naruszenie granicy rasowej i „rzekomą działalność terrorystyczną”. Przeciwny rasizmowi i apartheidowi, swoje poglądy werbalizuje w liryce – często zaangażowanej, choć nie każdy jego utwór nasączony jest przesłaniem politycznym. Mógł uniknąć aresztu, emigrując, lecz wybrał to, co zgotował mu los, nie chcąc zostać „poetą bez języka i malarzem bez oczu” (zob. Braga 1980: 115). W jednym z utworów, będącym rodzajem prośby czy modlitwy, pojawiają się wyraźne akcenty wanitatywne oraz nieśmiało przeczucie, że Inne Miejsce, do którego zmierzamy po śmierci, nie będzie słonecznym rajem. Nie jest to może literalnie „doznanie przeszłości jako braku, jako białej plamy” (Bieńczyk 1998: 77), o którym w kontekście melancholii pisze Marek Bieńczyk, lecz niewątpliwie wizja końca będącego jednocześnie mrocznym początkiem, wobec którego człowiek pozostaje bezradny, wpisuje się w *mundus melancholicus*.

Breyten Breytenbach (1939)

Niech drzewa pozostaną zielone,
 A gwiazdy białe,
 I niech nigdy nie zabraknie ludzi,
 Którzy będą mogli bez wstydu
 Spojrzeć sobie w oczy –
 bo życie trwa tyle co oddech,
 a gwiazdy w Innym Miejscu są ciemne
 (Breytenbach 1980: 111)

*

Stąd blisko już do tematyki, którą w wierszu *Okna* porusza Konstandinos Kawafis, urodzony w Aleksandrii poeta grecki. Melancholia, objawiająca się między innymi niemożnością doświadczenia, upodobała sobie okna. Patrzenie przez okno to bowiem patrzenie przez szybę: widzenie świata, lecz pozostawanie niewidzianym; samo patrzenie bez ingerencji w rzeczywistość. Szklana tafla oddziela od tego, co na zewnątrz, odgradza, sytuuje „poza”. Motyw okna został jednak wykorzystany przez Kawafisa inaczej: poprzez brak (kolejny, obok okien, ślad melancholii w utworze). „Ciemne pokoje” wydają się metaforą świata, na którym „ja” liryczne „dni mozolne przeżywa”. Nie ma w tych pokojach okien, przez które wpadłoby światło – czy kryje się pod tą przenośnią wiedza? Jeśli tak, może lepiej nie wiedzieć, pozostać w ciemności, która – jako że znana – lepsza jest od tego, co zakryte, od przeczuwanej „nowej tyranii”. Czy znów „świadomość czyni nas tchórczami” (Shakespeare 1997: 97) – by zacytować Szekspira? Mówił wszak Hamlet: „I gdyby lęk ten nie kazał nam raczej// Znosić zło znane niż rzucać się w nowe” (Shakespeare 1997: 97)...

Konstandinos Kawafis (1863-1933)

OKNA

W ciemnych pokojach, w których moje dni mozolne
 przeżywam, ciągle chodzę od ściany do ściany,
 próbując znaleźć okna. To będzie pociecha,
 kiedy choć jedno okno wreszcie się otworzy.
 Lecz żadnych okien nie ma albo ich nie umiem
 znaleźć. I może lepiej, że ich nie znajduję.
 Może światło okaże się nową tyranią.
 Któż to wie, jakie rzeczy nieznanne odsłoni.
 (Kawafis 1981: 69)

*

By zmienić paletę barw, zatrzymajmy się przez chwilę przy wierszu *Jesienne wokół więdnienie*, który – wbrew temu, co sugeruje tytuł – znalazł się w tym skromnym wyborze właśnie ze względu na swą odmienną kolorystykę. Melancholia wywołana kontemplacją nadchodzącej jesieni ma charakter łagodny i zrodził ją zachwyt nad „umierającym krajobrazem”. Choć brzmi to paradoksalnie, przyroda „w blasku choroby” i oksymoroniczny „przemijania powab”, rzeczywiście cieszy i zniewala. Melancholia ta jest „miła sercu”, bo „czy można umierać piękniej?” – pyta podmiot liryczny. Mimo że ten dziewiętnastowieczny wiersz dzisiaj wydaje się nieco naiwny, a nawet „przesłodzony”, warto go przytoczyć, by ten melancholijny kolaż poetycki lepiej oddawał złożoność problematyki (a co za tym idzie – wielorakie reprezentacje melancholii w literaturze). Autorem wiersza jest węgierski poeta Mihály Tompa. Urodził się w Rimaszombat. Podjął studia prawnicze i teologiczne w Sárospataku i Peszcie; ostatecznie został pastorem kalwińskim, a potem kapelanem wojskowym w walkach narodowowyzwoleńczych. Wtedy „za alegoryczne wiersze patriotyczne spotkały go różne represje, [a rychła – K.N.] śmierć małych synów i choroba żony też przyczyniły się do jego zniechęcenia i melancholii” (zob. Csapláros, Kerényi, Sieroszewski 1975: 204) – czytamy w nocie biograficznej. Należał do „wielkiej trójcy” twórców literackich ludowości: pisał piękne bajki o kwiatach. Niniejszy wiersz jest wyrazem jego pełnego miłości stosunku do natury.

Mihály Tompa (1819-1868)

JESIENNE WOKÓŁ WIĘDNIEŃ

Jesienne wokół więdnienia!

Jesienne słońca promienie!

I pogrążam się powoli

W milej sercu melancholii.

Cisza, opadają liście;

Myśli me płyną świetliście

Ku wiośnie i... wiem już teraz,

Że ten krajobraz umiera!

Czym widział pola tak strojne?

Ścieżki ludne a spokojne?

Kraina w blasku choroby...

Zda się, żem przyszedł na groby!

Słońce na zachód się skłania...

Święty kraju umierania!

Drżąc ze słodkiego przejęcia

Biorę cię w duszy objęcia!

Swym przemijania powabem

Zniewalasz me serce słabe:

Będę już kochał twą jasność,

Choćby przyszło razem gasnąć!

Nieme pejzażu powietrze,
 Promienie już coraz bledsze;
 Ach, jakże mnie tu śmierć mami
 Ostatnimi uśmiechami!

O, słodki śnie, jak uroczo
 Zaczynasz ciążyć moim oczom!
 Zdaje mi się, że za chwilę
 Głowę ku liściom pochyle.

Liście padają w spokoju!
 Nie od bólu, nie od boju.
 Kres ich nie przejmuje lękiem:
 Czy można umierać pięknie?...

(Csapláros, Kerényi, Sieroszewski 1975: 206-207)

*

Jak wiemy, nie każda, by nie powiedzieć: mało która melancholia jest tak słodka. Zbliżając się do końca, z poczuciem (znów – z natury swej melancholijnym), że wiele można by jeszcze dodać, wybrałam wiersz mówiący o bezradności języka i niewystarczalności słów. Jak daleko jest *signifiant* do *signifié*, zauważyli już poststrukturaliści, choć z niemocą słowa zmagano się także o wiele wcześniej. Jednak to właśnie ponowoczesna melancholia, dziedzicząc poprzednie nastroje i niepokoje, w najbardziej dotkliwy sposób objawia się utratą wiary w jakikolwiek sens. A skoro nie ma nic, pozostaje lekkość, która ciąży. „Nieznosna lekkość bytu” – chciałoby się powiedzieć. Gorzej, bo nie tylko nieznośna, ale też niewypowiadalna.

Alejandra Pizarnik (1936-1972)

Z DZIENNIKA (29 maja 1965):

Nie wiedząc jak i kiedy, roztrząsam siebie. Ta konieczność otwarcia się i zobaczenia. Ukazania słowami. Słowa jako przewodnicy i lancety. Jedynie słowami. To możliwe? Używać języka, aby wyraził to, co nie pozwala żyć. Słowom przyznawać zasadniczą funkcję. One otwierają, ukazują. Cokolwiek bym nie powiedziała zostanie rozpatrzone. Cisza jest skórą, milczenie okrywa i daje schronienie chorobie, ostre słowa (lecz nie są to słowa, lecz zdania, ale też nie zdania, tylko rozmowy). Niemożność wymyślenia symboli. Stąd niemożność pisania powieści. (Pizarnik 2012: 158)

Alejandra Pizarnik nie poradziła sobie z niemocą. Popelniła samobójstwo. O jej twórczości Frank Graziano pisał, że była to forma „pisania samobójczego”, gdzie realizuje się opozycja życia i śmierci. „Śmierć jest słowem” – czytamy w jednym z wierszy poetki. Okazuje się jednak, że ujawnia się dopiero w zupełnej ciszy, a więc – w samotności (zob. Kardyni, Rogoziński 2012a: 7-45). Jak można przelamywać tę przerażającą ciszę, mając do dyspozycji tylko ułomny język? Niemniej, potrzeba mówienia, pisania jest dla argentyńskiej poetki silniejsza, gdyż jest rodzajem przeznaczenia.

Alejandra Pizarnik

COLD IN HAND BLUES

i cóż takiego powiesz

powiem jedynie coś

i cóż uczynisz

skryję się w języku

i dlatego

boję się

(Pizarnik 2012: 141)

*

Zaprezentowany materiał literacki aż się prosi o głębszą analizę i obszerniejszy komentarz, jednak wzorem *Wypisów z ksiąg użytecznych* Czesława Miłosza należałoby pozostać przy tej formule, która ogranicza się do zwięzłego wprowadzenia i oddaje głos samym tekstom. Być może to właśnie

niedopowiedzenie czyni tę formę tak inspirującą i – wciąż niedomkniętą. Pierwszy wniosek, który się nasuwa po zapoznaniu z i tak nie dość obszernym materiałem poetyckim jest taki, że dzieci Saturna na świecie jest wiele, a czarna żółć bez paszportów i wiz swobodnie przekracza granice państw i niczym ocean opływa całą Ziemię, nie oszczędzając bodaj żadnego narodu. Równie interesujące byłoby zestawienie śladów melancholii z innych niż literatura obszarów sztuki, jak malarstwo, rzeźba czy muzyka. Niemniej, poprzestańmy na wybranych na potrzeby tej pracy poetyckich „odbiciach” w zwierciadle melancholii, mając w pamięci przestrożę Słowackiego: „[...] a chorobą zgubną, mówię, jest melancholija...” (Słowacki 1987: 43).

SUMMARY

In the mirror of melancholy. Excerpts from useful, albeit melancholic tomes

The article is an attempt of a comparative theoretical reflection on melancholy, showing how this theme exists in the literature of different nations. The considerations were included in the form of “excerpts” on the model of the Czesław Miłosz’s work *Excerpts from Useful Tomes*. Each excerpt is preceded by a brief interpretive-informing comment, which just throws light on the text and gives voice to the poems themselves. Due to the specifics of this form of expression, only poetic texts were included in the area of research. The aim of this article is to draw attention to the omnipresence of melancholy and show different varieties of melancholy writing taking into account the convergences and divergences in the poetic representations of this theme in the world literature.

KEYWORDS

Melancholy, excerpts, world literature, comparative literary and cultural studies, the writing of melancholy

BIBLIOGRAPHY

- Bieńczyk Marek. 1998. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Sic!.
- Bilhana Kavi. 2007. *Złodziej miłości*. Marlewicz Halina, tłum. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Borges Jorge Luis. 2012. *Labirynty. Nowa antologia*. Kardyni Mieszko A., Rogoziński Paweł, tłum. Kraków: Publishing House Dr Lex.
- Braga Andrzej. 1980. *Posłowie*. W: Breytenbach Breyten. *Cały czas*. Braga Andrzej, wyb., tłum., 113-120. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Burton Robert. 2010. *Religijna melancholia*. Zasuń Anna, tłum. Kraków: Nomos.
- Breytenbach Breyten. 1980. *Cały czas*. Braga Andrzej, tłum. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Chróścielewski Tadeusz, wyb. 1989. *Poezja uzbecka. Antologia*. Wydawnictwo Łódzkie. [tłum. różne]
- Cioran Emil. 2004. *Zeszyty 1957-1972*. Kania Ireneusz, tłum. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Csapláros István, Kerényi Gracja, Sieroszewski Andrzej, wyb. 1975. *Antologia poezji węgierskiej*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy. [tłum. różne]
- Danecki Janusz, oprac. 1997. *Poezja arabska. Wiek VI-XIII*. Bielawski Józef et al., tłum. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Földényi László F. 2011. *Melancholia*. Reszke Robert, tłum. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Freud Sigmund. 1991. *Żaloba i melancholia*. Kocowska Barbara, tłum., 295-308. W: Pospiszyl Kazimierz. *Zygmunt Freud: człowiek i dzieło*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Jebeleanu Eugen. 1981. *Wiersze*. Szuperski Zbigniew, tłum. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Kardyni Mieszko A., Rogoziński Paweł. 2012. *Labirynty: Jorge Luis Borges i kręgi poezji*. W: Borges Jorge Luis. *Labirynty. Nowa antologia*, Kardyni Mieszko A., Rogoziński Paweł, tłum., 5-36. Kraków: Publishing House Dr Lex.
- Kardyni Mieszko A., Rogoziński Paweł. 2012a. *Pragnienie szaleństwa: Alejandry Pizarnik melancholijny portret w sepii*. W: Pizarnik Alejandra. *Pragnienie szaleństwa. Poezja i proza*. Kardyni Mieszko A., Rogoziński Paweł, tłum., 7-45. Kraków: Publishing House Dr Lex.
- Kawafis Konstandinos Petrou. 1981. *Wiersze zebrane*. Kubiak Zygmunt, oprac., tłum. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kotkowska Karolina. 2012. *Śmierć w tradycji żydowskiej – obyczaje i fantazmaty*. Online: <http://etnolodzy.pl/artykuly/item/29-%C5%9Bmier%C4%87-w-tradycji-%C5%BCydowskiej-%E2%80%93-obyczaje-i-fantazmaty>. Data dostępu 13.06.2015.

- Lind-Sinanian Gary and Susan. 1982. „History of the Armenian Dance”. *Viltis* 40 (5). Online: http://www.phantomranch.net/folkdanc/articles/history_armenian_dance_lind-sinanian.htm. Data dostępu 13.06.2015.
- Miłosz Czesław, tłum., wyb. 1994. *Wypisy z ksiąg użytecznych*. Kraków: Znak.
- Shakespeare William. 1997. *Hamlet*. Barańczak Stanisław, tłum. Kraków: Znak.
- Sikirycki Igor, wyb. 1985. *Poezja gruzińska. Antologia*. Wydawnictwo Łódzkie. [tłum. różne]
- Słowacki Juliusz. 1987. *Anhelli*. Warszawa: Czytelnik.
- Stiller Robert, wyb., tłum. 1971. *Antologia literatury malajskiej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Szepsa Zewa, wyb., tłum., oprac. 1980. *Antologia poezji żydowskiej (1868-1968)*. Londyn: Oficyna Poetów i Malarzy.
- Szuperski Zbigniew. 1981. *Posłowie*. W: Jebeleanu Eugen. *Wiersze*. Szuperski Zbigniew, wyb., tłum., 67-72. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Szymański Andrzej, Kuncewicz Piotr, wyb. 1984. *Poezja armeńska. Antologia*. Szymański Andrzej, tłum. Wydawnictwo Łódzkie.
- Zagajewski Adam. 2014. *Asymetria*. Kraków: a5.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

PROLEGOMENA

REPORTER JEDNEGO MIESIĄCA

ROZMOWA Z WOJCIECHEM GÓRECKIM, AUTOREM KSIĄŻEK REPORTERSKICH O KAUKAZIE. ROZMAWIA DR MAGDALENA HORODECKA (UNIWERSYTET GDAŃSKI)¹

Magdalena Horodecka: We fragmencie z *Toastu za przodków* pisze pan: Porządkuję wycinki, wkładam do rozmaitych teczek: „Historia”, „Kultura”, „Prowincja”, „Baku”, „Karabach”, „Islam”... Są wycinki, które pasują do kilku różnych teczek, ale niektóre wymykają się jakimkolwiek klasyfikacjom. Te bywają najciekawsze. **Co się dzieje pomiędzy etapem gromadzenia wycinków a oddaniem tekstu do druku?**

Wojciech Górecki: Ten fragment pochodzi z *Dzienników bakijskich*. Pod koniec roku porządkowałem wycinki z różnych nagromadzonych gazet i wtedy doszedłem do



¹ Rozmowa towarzyszyła projektowi *Planeta Kaukaz* zorganizowanemu przez Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku w 2010 roku. Została zaktualizowana na potrzeby publikacji. Redakcja serdecznie dziękuje panu Mateuszowi Mularskiemu za fotografię Wojciecha Góreckiego.

banalnego skądinąd wniosku, że najciekawsze znaleziska, nie tylko gazetowe, nie dają się łatwo zaklasyfikować. Mam dość czasochłonny tryb pracy, gromadzę bardzo dużo rzeczy, niczego nie wyrzucam. Zbieram bilety, karty pokładowe, rachunki, foldery, notatki na marginesach, całą tę papierniczą galanterię, a także nagrania, zdjęcia, wielkie ilości książek i gazety. Zawsze zachowuję gazety kupione w czasie podróży. Potem, gdy piszę i próbuję odtworzyć atmosferę chwili, otaczam się zdjęciami, czasem słucham muzyki z danego regionu, no i czytam gazety, dlatego że gazeta, która ma konkretną datę dzienną, w jakimś stopniu przybliża to, co się wtedy działo.

MH: Jaka część nagromadzonych materiałów staje się potem tkanką pana tekstów?

WG: Dla mnie największą torturą w czasie pisania jest eliminacja. Wydaje mi się, że wykorzystuję w swoich książkach około pięciu procent nagromadzonego materiału. Tyle że na początku nie wiem, które to będzie pięć procent. Zdarzało mi się, że coś sobie notowałem w przekonaniu: o, jaka fantastyczna myśl, albo: o, ta obserwacja bardzo wiele tłumaczy, bardzo wiele w sobie zawiera. Szukam takich detali, przez które można pokazać szersze zjawisko, takich historii, które pokazują coś więcej. Na przykład poprzez *Wnuczkę imama* próbowałem opisać rozdarcie Azerbejdżanu pomiędzy Wschodem a Zachodem. No i tak sobie notuję spostrzeżenia czy zasłyszane historie, a później się czasem okazuje, że w tekście to nie gra. Że jedna czy druga fantastyczna historia zupełnie nie pasuje mi do książki.

Moje książki – poza Abchazją – są złożone z tekstów niezależnych od siebie, ale pisząc je zawsze myślę o efekcie końcowym. Wielu reporterów wydaje zbiory wcześniej opublikowanych reportaży, starając się oczywiście ułożyć je w jakąś całość. Ja zarówno *Planetę Kaukaz*, jak i *Toast za przodków* pisałem od początku jako książki, świadomie obmyślane całości, w których prowadziła mnie myśl przewodnia. I czasem zdarza się, że dla wspaniałej historii, takiej, która w moim prywatnym rankingu najlepszych historii stoi bardzo wysoko – nie ma miejsca. Co robię? Najpierw ją mimo wszystko opisuję, próbuję umieścić to tu, to tam, potem jednak z reguły wyrzucam. Muszę sam sobie udowodnić, że intuicja mnie nie zawiodła.

MH: A które historie pan odrzuca i jakie kryteria o tym decydują?

WG: Takie, które mogą się zdarzyć wszędzie, które są w jakiś sposób za bardzo uniwersalne i takie, które są zbyt partykularne, trudne do zrozumienia bez znajomości różnych kontekstów. Ale są też przypadki odwrotne. Zdarza się, że czasem coś, co notuję na marginesie, jakaś uwaga lub opowieść, z którą nie wiązałem większych nadziei, okazuje się świetnie grać w tekście – ale to się dopiero ujawnia w trakcie pisania. Największym bólem i najgorszą torturą pozostaje jednak eliminacja. No bo to jednak jest moje życie, niektóre historie ktoś mi opowiedział, ale inne przeżyłem sam i bardzo trudno się z nimi rozstawać. Ale eliminacja jest konieczna. Nie można robić z książki śmietnika. Zajmuję się Kaukazem na poważnie od 1992 roku. Oczywiście, gdy

zaczynałem, byłem kimś innym i teraz jestem kimś innym, historie zebrane na początku lat 90., kiedy miałem dwadzieścia lat, odbierałem przez ówczesną swoją wrażliwość, doświadczenie, wiedzę i teraz rozumiem je często trochę inaczej. Poza tym moje książki opowiadają o pewnym momencie w historii Kaukazu. Słusznie w jednej z recenzji drugiego wydania *Planety Kaukaz* ktoś napisał, że to jest książka o Kaukazie lat 90. i samego początku nowej dekady. Tak jest, bo reportaży nie zmieniałem, powinny się same bronić. Natomiast dopisałem między nimi łączniki, które miały książkę nieco zaktualizować. Te łączniki często dopowiadają ciągi dalsze historii opisanych w pierwszym wydaniu.

MH: Jaka myśl wiodła pana w czasie konstruowania każdej z książek? Widoczny jest zamysł przeprowadzenia czytelnika przez kolejne republiki, narody, społeczności Kaukazu Północnego (*Planeta Kaukaz*) i Południowego (*Toast za przodków*), w *Abchazji* pojawia się zbliżenie jednego regionu i bardzo istotna wydaje się być chronologia.

WG: W *Planecie* kluczem była droga. Poszczególne reportaże tworzą itinerarium, podróż zaczyna się w Kalmucji, a kończy w Abchazji, po drodze poznajemy wybrzeże, stepy, przedgórze, góry. Odwiedzamy po kolei wszystkie jednostki administracyjne Kaukazu Północnego i parę razy zapuszczamy się na Kaukaz Południowy, do Azerbejdżanu i Gruzji. Przygotowując się do pisania *Toastu*, który jest poświęcony Azerbejdżanowi, Gruzji i Armenii, wypisałem sobie hasłowo tematy-klucze, najlepiej oddające to, o czym chciałem opowiedzieć, czyli *azerbejdżańskość*, *gruzińskość* i *ormiańskość*. W przypadku Gruzji było to na przykład hasło „uczta”, w przypadku Armenii – „diaspora”, nie mogło też zabraknąć hasel „Baku”, „Tbilisi” i „Erywań”, bo te kraje dzielą się trochę na stolice i całą resztę. Potem starałem się wokół tych tematów zbudować teksty. Oddzielne reportaże poświęciłem historii Azerbejdżanu, Gruzji i Armenii. *Toast* to książka o narodach, które próbują budować swoje państwa, pozostając zapatrzone w głęboką przeszłość. Z kolei *Abchazja* to studium przypadku – poszczególne rozdziały to relacje z moich kolejnych pobytów tam, począwszy od czasu pierwszej wojny z Gruzją (toczyła się w latach 1992-1993), a skończywszy na okresie po uznaniu Abchazji przez Rosję za niepodległe państwo.

MH: W wydanej w 2013 roku *Abchazji* pisze pan zarazem o historii i współczesności tej republiki, ale także podsumowuje wieloletni proces zmagania z tematem. Książka ma więc charakter reporterski, jaki i autobiograficzny oraz autotematyczny. Dzieli się pan tu zarówno wiedzą o regionie, jak i doświadczeniem warsztatowym. Co jest w tych podsumowaniach, a może nawet rozrachunkach z samym sobą szczególnie ważne dla pana?

Poszczególne rozdziały *Abchazji* dokumentują rzeczywistość nie tylko kolejne etapy najnowszej historii Abchazji, ale też mojego życia. Nie chciałem robić z siebie bohatera własnej książki, ale

uznałem, że tak będzie po prostu uczciwiej: jeśli opisuję historię z roku 1993, to zaznaczam, że widziałem ją oczyma dwudziestotrzylatka, który robił wtedy w życiu to i tamto. Jeśli historię z roku 2010 – to chcę, aby czytelnik wiedział, że przeżył czy usłyszał ją czterdziestolatek o takich a takich doświadczeniach. Dlatego całą książkę napisałem w czasie teraźniejszym – bo mimo zmian to przecież ciągle ten sam ja. Pisząc, starałem się odtworzyć moje emocje sprzed lat, w czym pomagał mi fakt, że wiele rozmów nagrywałem i teraz mogłem usłyszeć dawnego siebie. A jeśli już tak bardzo – choć mam nadzieję, że nienachalnie – wpisałem swą osobę w całą opowieść, to uznałem, że mogę opowiedzieć przy okazji, dlaczego Kaukaz na tyle mnie zafascynował, że poświęciłem mu dwadzieścia parę lat życia i co dla mnie jest w tej części świata najważniejsze. To wszystko znalazło się w rozdziale *Kwiecień 1994*.

Z osobistego punktu widzenia sprawą najważniejszą było dla mnie odtworzenie procesu wchodzenia, zagłębiania się w temat aż do momentu, kiedy zdałem sobie sprawę, że więcej z tego tematu nie wycisnę (i opisanie tego momentu). Z tego powodu *Abchazja* jest, jak słusznie pani zauważyła, książką trochę warsztatową, w której zdradzam mój sposób pracy – rozdział *Październik-grudzień 1995* napisałem na przykład w konwencji dziennika podróży, aby pokazać, jak dobieierałem rozmówców i co robiłem, będąc na miejscu. To wszystko wynikało jednak, powtarzam, nie z narcyzmu czy przekonania, że moja osoba jest tak istotna i ciekawa, ale z konstrukcji książki i z pragnienia dynamicznego przedstawienia zachodzących w Abchazji procesów i zmian, czego najwyraźniejszym przejawem są historie tych moich bohaterów, którzy pojawiają się w kilku rozdziałach i za każdym razem robią coś innego, raz są w rządzie, raz w opozycji i tak dalej. Trudno, żeby w takim układzie niezmienny pozostawał narrator.

MH: Czy dobrze się domyślam się, że jest pan zwolennikiem antropologicznej formuły poznania innych kultur, która wymaga długoterminowego kontaktu, wytrwałego i ponawianego przenikania w obcy nam świat?

WG: Zacytuję słowa Hanny Krall – żeby napisać dobry reportaż, trzeba pojechać do swoich bohaterów na jeden dzień albo na jeden miesiąc. Dlatego, że jeśli się pojedzie na jeden dzień, a reporter dobrze się przygotował i ma wrażliwość, to uchwyci sens tego, co się dzieje i opíše to, opierając się na pierwszym wrażeniu. Ale jeśli przegapi ten moment i zostanie jeden tydzień – oczywiście są to symboliczne miary czasowe – to straci pierwsze wrażenie, bo ono się zatrze pod wpływem następnych, natomiast w zamian nie zdoła jeszcze zdobyć nic nowego. No i wtedy trzeba zostać jeden miesiąc, by brak owego pierwszego wrażenia zastąpić wiedzą. Ja jestem zdecydowanie reporterem jednego miesiąca, choć bardzo sobie cenię umiejętność napisania tekstu szybko, bo często to dokumentuje jakiś ciekawy błysk. Kiedyś pracowałem w „Życiu Warszawy”, a mój kolega we „Wprost”. Zdarzyło nam się kilka razy pojechać razem „na

reportaż” i powstawały kompletnie różne teksty, mimo że odwiedzaliśmy te same miejsca, chodziliśmy do tych samych rozmówców, przeglądaliśmy te same papiery. Było to możliwe, ponieważ nie stanowiliśmy dla siebie konkurencji, reprezentowaliśmy dziennik i tygodnik. I oba nasze teksty były prawdziwe, choć kolega zwykle uznawał za istotne coś innego niż ja.

Kiedy siadałem do *Planety Kaukaz* miałem za sobą kilka intensywnych lat jeżdżenia, zaś gdy siadałem do *Toastu za przodków* – kilkanaście. No i *Toast* pisało mi się zdecydowanie trudniej. To wynikało też z faktu, że miałem dość długą przerwę. Pięć lat nie pisałem tekstów reporterskich, dziennikarskich, bo pracowałem w ambasadzie w Azerbejdżanie. A pisanie to jest jednak rzemiosło. Jak się pięć lat nie prowadzi samochodu, to też się wychodzi z wprawy. Ale bodaj największą barierą było to, że tym razem trzeba było ogarnąć kilkanaście, a nie kilka lat życia.

MH: Bardzo ciekawy kontrast zbudował pan, wybierając okładki do *Planety* i *Toastu*. Przykuwają uwagę, pochodzą z odmiennych rejestrów estetycznych i historycznych. Pierwsza to ucieleśnienie tradycji, druga – współczesności. Obie perspektywy są w pana myśleniu o Kaukazie nierozdzielne, w tym sensie okładki są chyba projekcją pana pomysłu na zrozumienie tej krainy?

WG: Z okładkami to jest trochę przypadek, ale nie do końca. Pierwszą książką wydaną przez *Czarne* miała być *Planeta Kaukaz*, ostatecznie potoczyło się to inaczej, ale dla mnie pierwszą okładką była okładka *Planety* z trzema młodzieńcami. Na początku nie wiedziałem, czemu ona mi się podoba. Przygotowała ją Agnieszka Pasierska, wysłała mi, żebym rzucił okiem i okładka od razu mnie zachwyciła. Jest niepokojąca, tak jak Kaukaz jest niepokojący, no i wielkim jej atutem jest to, że jest bardzo niejednoznaczna. Z tej okładki bije napięcie, nie wiemy dokładnie, jakie relacje tych ludzi łączą, o co w ogóle chodzi.

MH: Czy zdarzało się panu często napotykać taki wzrok na Kaukazie?

WG: Można powiedzieć, że ta okładka byłaby dobrą ilustracją do tekstu *Uastyrdży*, gdzie występuje trzech kaukaskich dresiarzy. Na promocji książki w Warszawie pojawiło się kilka osób z Kaukazu i moja żona powiedziała: zobacz, oni zeszli z okładki. Ja się na Kaukazie nigdy nie bałem, dopóki miałem bezpośredni kontakt z ludźmi, twarzą w twarz. Mój niepokój budziły sytuacje niespodziewane, na które traciłem wpływ. Na szczęście nigdy nie miałem okazji zweryfikować negatywnie mojej wiary, że jeśli tylko będę miał możliwość porozmawiania z człowiekiem, to nic mi się nie stanie. Zdarzało się więc, że tak na mnie patrzono, ale mnie to nie niepokoiło. Natomiast w przypadku *Toastu*, który był przygotowany jako druga okładka w *Czarnym*, wiedziałem, że tym razem chciałbym, by to było coś bardziej konserwatywnego. Od początku myślałem o Pirosmanaszwilim, bo nikt piękniej nie malował gruzińskich toastów. Poza tym kraje, które opisuję, gloryfikują swą przeszłość, bardzo ją zresztą mitologizując. Reprodukacja,

którą wybrano ostatecznie na okładkę spodobała mi się między innymi dlatego, że tam wśród Kaukazczyków jest również Europejczyk. On jest gościem na Kaukazie, ale i uczestnikiem tego momentu biesiady uchwyconego przez artystę. Kiedy książka już się ukazała, dowiedziałem się, że to Polak. Oczywiście zestawienie okładek oddaje jakieś rozdarcie Kaukazu między historią i współczesnością, a także moje przekonanie, że kaukaskiej współczesności nie da się ogarnąć i wytłumaczyć bez zrozumienia tradycji i korzeni, mitów narodowych sięgających czasem kilku tysięcy lat wstecz.

MH: Kazimierz Wyka powiedział kiedyś, że reportaż jest gatunkiem osobistym. Jak brzmiałaby Wojciecha Góreckiego osobista definicja reportażu?

WG: Pięknie napisana historia opowiadająca o faktach. Ważne jest umocowanie w rzeczywistości i troska o piękny język. Zgadza mi się ze spostrzeżeniem, które zawarła pani w recenzji moich książek, że reportaż daje większą wolność niż praca naukowa. Aby coś opisać w pracy naukowej, potrzeba nieraz wielu stron i wielu przypisów, a w reportażu mogę nieraz to samo opowiedzieć i przekazać za pomocą jednej historii czy anegdoty – dlatego reportaż jest dla mnie wielce użytecznym narzędziem w opisywaniu świata. Hanna Krall powiedziała kiedyś, że ludzie się dzielą na tych, którzy coś budują, coś niszczą, kogoś kochają, kogoś nienawidzą i na tych, którzy to wszystko opisują – piórem, muzyką, malarstwem. Ja jestem opisywaczem. Reportaż jest rozwiązaniem dla mnie najwygodniejszym, to jest związane też z moim rodzajem wrażliwości.

MH: Kapuściński, pisząc *Cesarza*, długo szukał języka, który pozwoliłby mu oddać to, co zrozumiał w Etiopii. Znalazł wtedy formę wyrazu w stylizacji na staropolszczyznę, dlatego czytał, jak mawiał – dla języka – dawnych pisarzy, księdza Bakę, Jana Chryzostoma Paska, *Pamiętniki urzędników galicyjskich*. Znane było też jego umiłowanie *Pana Tadeusza* czy prozy Nałkowskiej. Czy pan również czyta jakichś pisarzy dla języka?

WG: Tak. Na przykład Iwaszkiewicza. Lubię przed rozpoczęciem pisania, bo w trakcie pisania już nie czytam, czytać różne rzeczy, czasem z kosmosu. Bardzo cenię Nicolasa Bouviera, przeczytałem tego pisarza wszystko, co było dostępne. Najsłynniejszą ze swoich książek, *Oswajanie świata*, stworzył kilkanaście lat po powrocie z podróży, którą w niej opisuje. Jest to rzecz bardzo aforystyczna, zagęszczona, jeśli ktoś lubi w czasie czytania wypisywać cytaty, to musiałby chyba z pół tej książki przepisać. To literatura piękna dużej klasy, przynależąca także do literatury faktu.

MH: Wydaje mi się, że nikt tak dobrze nie przeczyta i nie zrozumie czyjegoś reportażu jak inny autor reportażu. Ciekawa jestem, kogo ceni pan spośród przedstawicieli literatury reportażowej? Mam tu na myśli zarówno historię, jak i współczesność.

WG: Reportaż widzę bardzo szeroko i ten gatunek odnajduję czasem tam, gdzie go inni nie widzą. Kapuściński podarował mi kiedyś wydaną w Anglii antologię światowego reportażu (*The Faber Book of Reportage*), która się zaczynała od opisu zarazy w Atenach z *Wojny peloponeskiej* Tukidydesa i fragmentu *Anabazy* Ksenofonta. Uważam, że sporo racji miał Wańkowicz, żartując w *Karafce La Fontaine'a*, że pierwszym reporterem mógł być troglodyta, który przyniósł swym towarzyszom informację o pasących się gdzieś w oddali mamutach. Pisałem na studiach pracę proseminaryjną o reportażu w *Merkuriuszu Polskim Ordynaryjnym*, to była pierwsza polska gazeta, ukazywała się w 1661 roku. Odnaleźć tam można świetne reportaże, na przykład genialny opis koronacji króla Anglii. *Merkuriusz* miał korespondentów w różnych krajach. Bardzo szanuję Wańkowicza, choć niekocham jednakowo wszystkich jego książek.

MH: Które są ulubione?

WG: *Tworzywo* i *Karafka La Fontaine'a*. Pruszyńskiego także bardzo lubię. W mojej książce o Gruzji, *La terra del vello d'oro. Viaggi in Georgia*, wydanej we Włoszech (w Polsce nie ukazała się, fragmenty weszły do *Toastu za przodków*) umieściłem tekst *Wierzyłem w Zachód*. W Polsce ten tekst opublikowałem w skróconej wersji w „Tygodniku Powszechnym”, a potem w „Plusie Minusie” w „Rzeczpospolitej”. Napisałem go w dużej mierze na podstawie opowiadania Pruszyńskiego *Cień Gruzji*, poświęconego emigracji gruzińskiej. Jest to wprawdzie beletrystyka, lecz – jak to u Pruszyńskiego – bardzo mocno osadzona w realiach, bo Pruszyński był także, jak wiadomo, reporterem, reporterem wybitnym.

Bardzo bliski jest mi oczywiście Ryszard Kapuściński. Miałem to szczęście, że poznałem go na początku swojej drogi zawodowej, na warsztatach dziennikarskich „Sztandaru Młodych”, w których uczestniczyłem jako siedemnastolatek. Potem spotykałem się z nim co jakiś czas. Zechciał napisać parę ciepłych słów na okładkę *Planety Kaukaz*. Gdy mieszkałem w Baku i raz do roku przyjeżdżałem do Polski na urlop, zawsze się z nim widziałem. W *Lapidarium VI* znalazła się notatka z naszej rozmowy. Umarł w dniu moich urodzin, dowiedziałem się o tym z esemesa od Wojtka Jagielskiego. Oczywiście bliska jest mi też Hanna Krall, która matkowała całej grupie młodych reporterów w czasie naszych początków w „Gazecie Wyborczej” jako szefowa działu reportażu. Zresztą Krall chętnie przyznaje się do tego matkowania i wymienia nas jako grono swych uczniów. Poprosiłem ją o wpis na okładkę *Toastu za przodków*. Kiedy wydałem *Planetę Kaukaz*, skomentowała to z pewnym zdziwieniem: dlaczego wy wszyscy zaczęliście pisać o świecie, a nie o Polsce? Szczygiel o Czechach, Tochman wtedy o Bośni, ja o Kaukazie. Odpowiedziałem wtedy coś, co mi w pierwszym odruchu przyszło do głowy, ale myślę, że właśnie tak jest. Otóż sądzę, że Polska jest dla nas za trudna. Nie jesteśmy jeszcze w stanie ogarnąć tego, co się stało, reportaż polski tego nie ogarnął. Na razie powstały tylko cząstkowe

opisy, Włodek Nowak ma na przykład świetne reportaże, ale ja nie widziałem syntezy tego, co się przez ostatnie dwadzieścia lat stało w Polsce. Trochę próbuje to ogarnąć antologia *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła*, ale to jest właśnie antologia. Żeby ktoś jeden podjął ten trud, to nie.

Bardzo cenilem za niektóre rzeczy Kąkolewskiego, zwłaszcza za dziennik tematów. Czyli podsumowując – wielka trójca, trzy razy „K”, Krall, Kapuściński, Kąkolewski. Ale mam też inne ulubione książki dziś już mniej znanych polski reporterów. Kiedyś chodziłem po antykwariatach i kupowałem książki Lovella, Karasia, Roszki, Rowińskiego, Górnickiego. Nałogowo czytałem stare wydania „Ekspresu Reporterów”, gdzie niekiedy ukazywały się świetne teksty. Ciekawe były też publikacje związane z białostockimi „Kontrastami”. Jako historyk cenię wszystko, choćby jako dokumenty epoki, choć nie do wszystkiego umiem się odnieść. Z rzeczy współczesnych – na pewno wybitne rzeczy pisze Szczygiel, *Gottland* jest książką wybitną. Wstrząsnęła mną książka Tochmana *Jakbyś kamień jadła*.

MH: Co to znaczy w lekturze reportera – wybitna książka reporterska?

WG: Czasem o wybitności decydują przebłyski, takie pojedyncze zdania czy akapity, które mi otwierają oczy na całkiem inną rzeczywistość. Czasem jest to umiejętność skomasowania w jednym zdaniu jakiejś mądrości, obserwacji, może nie historii, ale pewnej mniejszej części. Przykład, który akurat mi w tej chwili przychodzi do głowy, znalazłem w literaturze pięknej, w powieści *Taksim* Andrzeja Stasiuka, ale takie zdanie mogłoby się też znaleźć w reportażu. Otóż Stasiuk napisał o mieszkańcach pewnego miasteczka, że oni zajmują się życiem w sposób tymczasowy. Z tego zdania wynika wszystko, ono jest jak fragment poezji. To jest zdanie skondensowane, w wybitnych książkach bywa wiele takich zdań. Poza tym lubię też widzieć myśl autora od początku do końca, nie przepadam natomiast za książkami przegadanymi. Przy czym oczywiście książka może mieć trzydzieści stron i być przegadana albo trzysta – i stanowić esencję zagadnienia.

MH: Pewne kontrowersje budzi czasem pisarstwo reportażowe Jacka Hugo-Badera, który jest autorem wstępu do *Toastu*. Stąd zasadne wydaje się pytanie o to, jak czyta pan jego teksty, pochodzące z zupełnie odmiennego rejestru stylistycznego niż pana reportaże?

WG: Jacka Hugo-Badera znam dobrze i bardzo się lubimy, choć pomyśl, by napisał słowo wstępne do mojej książki pochodził od wydawnictwa. Rzeczywiście piszemy skrajnie różnie. Zresztą nawet ktoś w *Czarnym* powiedział, że jak ktoś lubi książki Hugo-Badera, to niekoniecznie będzie sięgał po moje, a jak ktoś czyta moje, to niekoniecznie będzie mu odpowiadał Hugo-Bader. Gdy Jacek został nominowany do pierwszej edycji nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego,

napisałem do specjalnego dodatku „Gazety Wyborczej” recenzję *Białej gorączki*. Zwracałem w tym tekście uwagę, że Hugo-Bader jest raczej reporterem socjologiem niż reporterem psychologiem, bo bardziej interesują go zjawiska i zbiorowości niż jednostkowe losy. To nas do siebie zbliża. U Jacka cenię metodę polegającą na opisie centrum poprzez peryferie. Przybliżyła nam Rosję poprzez pogranicza – geograficzne, kulturowe, społeczne, mentalne. Nie opowiada o tym kraju przez Moskwę, Kreml, politykę, ale poprzez Syberię, alkoholizm i rosyjski rock. Poza tym jest to autor najlepszych bodaj w Polsce reportaży drogi. Czytając je, mamy wrażenie, przy czym oczywiście trzeba dużo pracy, żeby taki efekt powstał, że to są teksty pisane *ad hoc*. Czytelnik podąża za reporterem, ma wrażenie, że razem z nim przemierza odległe przestrzenie. Reporter udaje, że odsłania nam swoją kuchnię, a nam wydaje się, że wszędzie wchodzimy wraz z nim.

MH: Wymienił pan jako ważne dla siebie książki *Gottland Szczygła* i *Jakbyś kamień jadła* Tochmana. Tymczasem można odnieść wrażenie, że są to książki kontrapunktowe wobec pana sposobu opowiadania. Główną różnicą jest tu widoczność reportera, jawna obecność autorskiego komentarza, na którą nie decydują się w tych książkach wspomniani reporterzy, a z której pan nie rezygnuje.

WG: *Gottland* czytałem już dość dawno temu i chciałbym jeszcze do tej książki wrócić. W najnowszej, *Zrób sobie raj*, Mariusz się jednak pojawia: opisuje mieszkanie, w którym zatrzymuje się w Pradze, jest wyraźnie obecny w rozmowie, którą odbywa z fotografem Janem Saudkiem, i w kilku innych miejscach. U Tochmana niezmiernie podoba mi się umiejętność zbudowania atmosfery kameralności w krótkich całościach, z których skonstruował ten tekst. Małe fragmenty tworzą tu wyrazistą całość, bo to jest właśnie książka pisana jako książka, a nie jako zbiór reportaży. Tochman łączy dwa środki wyrazu ważne w opowiadaniu o sprawach tak tragicznych – prostotę i właśnie kameralność. Dlatego, zamiast opisywać jakieś wielkie przestrzenie, woli na przykład opisać autobus, w którym jadą bohaterki jego tekstu. Warto wspomnieć, że Tochman napisał tę książkę kilka ładnych lat po swojej pierwszej podróży do Bośni. Potwierdza to, że rzeczy wybitne dojrzewają długo.

MH: Czy zgodziłby się pan, że *Orientalizm* Edwarda Saída wywarł tak duży wpływ na to, jak dziś piszemy o innych kulturach, że mamy czasem do czynienia z może nadmierną ostrożnością, nawet pewnym lękiem przed oceną, porównaniem, komentowaniem w narracjach o Innym? Czy po tym, jak Kapuścińskiego oskarżono o orientalizm obecny w *Imperium*, reporterzy piszą inaczej?

WG: Saíd wskazał pewien problem, ale sądzę, że *Orientalizm* wywarł wpływ przede wszystkim na dyskurs naukowy, tworząc cały nurt takiej „post-saídowskiej” refleksji nad światem. W nurcie tym

wyróżnia się m.in. znakomita książka *Balkany wyobrażone* Marii Todorovej. Na opisujących świat dziennikarzy i reporterów większy wpływ wydaje się mieć poprawność polityczna. Dostrzegam jednak na przykład elementy orientalizmu u skądinąd świetnego reportera, jakim jest Robert Kaplan. Jest to pisarstwo, które chyba trochę zbyt często upraszcza. Natomiast jeśli chodzi o ostrożność, ja na przykład nie odczuwam żadnych ograniczeń, barier, czerwonego światła. Piszę tak, jak uważam. Natomiast część rzeczy odrzucam po napisaniu.

MH: A zdarzyło się panu skreślić z tekstu dopiero szkicowanego jakiś komentarz, który uznał pan za zbyt oceniający? Przy czym nie chodzi mi o negowanie roli komentacza, bardzo cenię ten moment *Stołu*, w którym zdradza pan, że ma pan poważny problem ze wznoszeniem toastów za Stalina (a dzieje się to po wielostronicowym, niezwykle barwnym opisie toastów za Stalina w poprzednim reportażu, w *Ikonie*).

WG: Reporter jest zawsze subiektywny. Nieuczciwością byłoby udawać, że przedstawiamy w tekstach prawdę obiektywną. Mój Kaukaz jest inny niż Kaukaz Krystyny Kurczab-Redlich i dobrze, że jest inny. Tak, zdarzało mi się skreślać komentarze, ale częściej kontrapunktowałem je jakimś innym spojrzeniem – aby pokazać złożoność i niejednoznaczność świata. W trzeciej części *Toastu*, w tekście *Sadachlo*, piszę zbiorowo o Azerbejdżanach, Ormianach i Gruzinach: pokazuję, jak ich oceniali różni autorzy i co oni sami o sobie myślą. A nie jest to wbrew oczekiwaniom myślenie zerojedynkowe. Piszę m.in., że ci nie lubią tamtych, ale; tamci generalnie lubią owych, ale. Bez tego „ale” byłoby płasko i – nieprawdziwie.

MH: Czyli bardziej obawiałby się pan czarno-białego pisania, niż komentowania i oceniania?

WG: Tak. Chociaż jeśli widzę skurwysyństwo to trzeba powiedzieć, że to jest skurwysyństwo. Widziałem kiedyś, jak snajper zastrzelił małą dziewczynkę. Przecież nie mogę wtedy analizować – takie były racje dziewczynki, a takie i takie racje snajpera. Nie. Zabił, dokonała się zbrodnia. Jest to skrajny przykład, chcę jedynie powiedzieć, że ukrywanie swojego poglądu też może być nieuczciwością. Osobną kwestią jest natomiast dziennikarski obowiązek, by włożyć maksymalny wysiłek w próbę zbliżenia się do prawdy. Choć zawsze z tego wyniknie jakaś nasza prawda, ale na to się już nic nie poradzi.

MH: Ciekawa jestem, co pan sądzi o eksperymentach formalnych w reportażu, bo wydaje się, że stosunek do tego zjawiska w pewnym sensie dzieli reporterów, tak jak kiedyś nie mogli się pogodzić Wańkowicz i Kąkolewski rozmawiający na ten temat w książce *Wańkowicz krzepi*. Dziś do Wańkowiczowskiego chwytu prawdy syntetycznej powrócił Wojciech Jagielski w *Nocnych wędrowcach*. Wydaje mi się, że pewnym formalnym eksperymentem jest pana reportaż *Wnuczka imama*, pisany narracją personalną,

wnikającą w życie wewnętrzne postaci w stopniu niemożliwym do uchwycenia tradycyjnymi narzędziami reporterskimi.

WG: Bardzo cenię Wojtkę Jagielskiego. Szczególnie lubię *Wieże z kamienia*. W tym reportażu są trzy części, ostatnia z nich, kiedy siedzi wraz z rodziną czeczeńską w ich domu, jest po prostu znakomita. Tu właśnie Jagielski mistrzowsko zrealizował ową kameralność, o której wspominałem. Przez tak zbudowaną kameralność można czasem więcej pokazać, niż ukazując głosy stu bohaterów. Co do granic eksperymentu...

MH: Prawdę syntetyczną by pan zastosował?

WG: Zastosowałbym. Przez fakty rozumiem to, co się wydarzyło. Uważam, że to, czy wnuczka imama wyjechała na studia do Francji czy do Anglii, nie ma znaczenia, czy miała na imię Giulnara czy Wusala, to też nie ma znaczenia. Ważne jest to, co się zdarzyło. Pomysł na ten reportaż powstał właściwie w jedną noc, nie mogłem zasnąć i dość nagle cały ten tekst ułożył mi się w głowie. Wstałem i pisałem szkic jednym ciągiem, dosłownie w dwie godziny, co mi się bardzo rzadko zdarza. Moje standardowe tempo jest znacznie wolniejsze – kartka, dwie dniennie. Potem jeszcze może ze dwa dni dopracowywałem ten reportaż. Wcześniej znałem tę dziewczynę bardzo długo, często rozmawialiśmy, poznałem ją w Baku i mamy kontakt do tej pory. W reportażu umieściłem całe zdania przez nią wypowiedziane, które notowałem po naszych rozmowach. Ja oczywiście to w pewnym sensie przerobiłem, ale naprawdę niewiele. To jest zresztą jeden z moich ulubionych tekstów.

MH: Na koniec chciałam zadać pytanie nieco prowokacyjne. Czy nie zastanawia się pan czasem, po co polscy reporterzy jeżdżą do innych kultur i je opisują? Może lepiej byłoby skupić się na tym, co Inni sami o sobie piszą i mówią oraz wytrwale tłumaczyć, upowszechniać? Jak definiuje pan sens istnienia zewnętrznej perspektywy w pisarstwie poświęconym innym krajom, kulturom?

WG: Polska refleksja o świecie bardzo zubożała przez ostatnie 50-100 lat. Wydawnictwo Dialog wydało jakiś czas temu książkę *Wybór artykułów z polskiej prasy międzywojennej na temat Turcji*. Kto by taką książkę zebrał na podstawie artykułów z ostatniego dwudziestolecia (choć akurat ukazała się książka o Turcji Witka Szablowskiego)? Kiedy ogląda się polską telewizję, nieważne którą stację, informacje ze świata wyglądają z reguły tak, że gdzieś były upały, gdzieś strajkowali kontrolerzy lotów, a gdzieś indziej urodziło się ciele o dwóch głowach. Denerwuje mnie ta ubogość informowania o świecie przez media elektroniczne. Polska jest częścią świata, ale czy się nim interesuje? Mam taką teorię, że narody, które miały kolonie interesują się tym, co dzieje się poza ich granicami dużo bardziej. Ale to też nie jest reguła. W Iranie jest taka stacja informacyjna, gdzie non stop przesuwają się dwa paski z bardzo szczegółowymi informacjami: jeden po persku,

z lewej strony ekranu do prawej, drugi po angielsku, w kierunku odwrotnym. Tą drogą w Teheranie dowiedziałem się, że Mściśław Rostropowicz trafił do szpitala. Była to skądinąd bliska mi osoba, bo ten urodzony w Baku wybitny wiolonczelista bywał w tym mieście, gdy tam pracowałem. Proszę sobie wyobrazić, czy taką informację moglibyśmy przeczytać choćby na pasku informacji jakiegokolwiek polskiej stacji? Na świecie dzieją się rzeczy bardzo ważne, zachodzą procesy o szerokim zasięgu i oddziaływaniu. Dlatego uważam, że o świecie pisać musimy. Kapuściński powiedział kiedyś ważną rzecz na ten temat w wywiadzie, który z nim przeprowadziłem w 1993 roku. Tekst *Reportaż i trwanie* ukazał się w „Res Publice”, nawiązując tytułem rzecz jasna do *Historii i trwania* Fernanda Braudela. Kapuściński mówiąc wtedy o ważnym dla siebie temacie przekładania kultur, uzasadniał, że naszym celem powinno być przepuszczenie innych światów przez polską wrażliwość. Oczywiście, można i trzeba tłumaczyć literaturę zagraniczną, ale trzeba mieć świadomość, że powstała ona dla innych odbiorców. Ja piszę z intencją, by to trafiło do Polaków. Dlatego że jestem Polakiem i dlatego, że Polacy są w takim miejscu geograficznym i emocjonalnym, że potrafią zrozumieć Wschód i Zachód. Wydaje mi się, że historia nauczyła wielu z nas empatii, Polacy często świetnie rozumieją Wschód, a zarazem bardzo dobrze czują się na Zachodzie. Może są to dodatkowe fory, których inni nie mają. Być może właśnie dlatego polska literatura faktu jest tak chętnie tłumaczona na obce języki.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

PROLEGOMENA

ROBIĆ TO, CO JEST POTRZEBNE.

ROZMOWA Z PROF. DR HAB. JÓZEFEM BACHÓRZEM

(ZAPIS SPOTKANIA Z CYKLU „DIALOGI Z TRADYCYJĄ”*)

Dr Magdalena Krefc: Serdecznie witam Pana Profesora, witam Państwa tak licznie zgromadzonych. Cieszę się, że przyszło tyle młodzieży, tylu studentów, którzy znają Pana Profesora z nazwiska, ale już nie mieli okazji spotykać Go na korytarzu, brać udziału w Jego wykładach, słuchać. Ale to jest dla nich bardzo ważne nazwisko i myślę, że bez przymusu, z nieklamanej potrzeby serca tu przyszli. Panie Profesorze, wiem, że powinniśmy zacząć *ab ovo*, ale ja zacznę *ab verbo* – od słowa. Ponieważ na początku było Słowo. Pan Profesor niewątpliwie jest doskonałym opowiadaczem i stylistą, jest gadaczem wrażliwym na słowo mówione i pisane. I na styl. Niektóre z Pana anegdot, także te o słynnych badaczach literatury, będę przechowywała w moim sercu do końca życia. Jak bardzo Pan jest na słowo i na gadanie czuły, niech świadczy taki oto fragment, który przeczytam na dobry początek. Jest to fragment posłowania Pana Profesora do *Chłopów* Reymonta:

* Projekt „Dialogi z tradycją” to spotkania z profesorami gdańskiej polonistyki, w których opowiadają o swojej biografii naukowej, mistrzach, ścieżce edukacji, współczesnej humanistyce. Rozmowa z profesorem Józefem Bachórzem miała miejsce w kwietniu 2012 roku.

„Kultura tradycyjnej wsi [...] jest niewyobrażalna bez mnogości gadania. Gadania przebogatego. Gadania w drodze do roboty i przy robocie, na podwórzu i w chalupie, koło kościoła i na przydrożku. Gadania o wszystkim i we wszystkich tonacjach. Złorzeczenia i gadania <<po dobremu>>. Zagadywania, dopytywania się, dopraszania, wyżalania, dziękowania, przekomarzania się, dowcipkowania, dziwowania się, rozpamiętywania. Mamrotania, pomrukiwania, jazgotania, skielczenia, biadolenia, przygadywania, wyzywania, wrzasku”¹.

Panie Profesorze, zacznijmy dialog, dialog z tradycją, z Panem Profesorem. Jak sam Pan kiedyś wyznał, urodził się Pan pół tuzina lat przed drugą wojną światową we wsi Lipie koło Rzeszowa. I jak to też Pan napisał później w żartobliwym fragmencie autobiograficznym, w dzieciństwie trudnił się Pan „pasterstwem”, „ręcznymi pracami rolnymi” oraz „robotami z zaprzęgiem konnym”. Przyznał Pan też, że w pięćsetletniej historii Lipia był Pan pierwszym obywatelem, który złożył maturę i następnie został profesorem, czyli nauczycielem. Jak Pan wspomina ten okres swojego życia, co zadecydowało i kto zadecydował, że postanowił Pan ruszyć w świat jak bohater Prusowskiej noweli, ten świat poznać i...

Głos z sali: Podbić.

Józef Bachórz: Proszę Państwa, ja z tego Lipia nie wyjechałem nieodwołalnie i na stałe, bo ja tam często bywam – zwłaszcza myślami, choć ono, to Lipie, wyglądem się bardzo zmieniło. We wspomnieniach moich i we snach jego pejzaż jest taki jak przed 70 lub 60 laty, tymczasem w rzeczywistości dzisiejszej – różnie to bywa... Ale ja „na Lipiu” bywam także (w tamtych stronach mówi się nie „w Lipiu”, lecz „na Lipiu”). Właśnie wczoraj stamtąd wróciłem, ponieważ zostałem zaproszony przez jedną z wnuczek mojej siostry Genowefy na wesele – w charakterze eksponatu rodzinnego z odległej przeszłości, bom najstarszy wiekiem, ale i z oddali egzotycznej, bom aż znad morza... I oczywiście cieszyłem się, że jest to wesele, ale równocześnie martwiłem się, że ja na tym weselu właściwie już się nie umiem się zachować. To są inni weselnicy i inne wesela teraz niż te, które bywały za „moich czasów”. Np. połowy tych piosenek, które teraz były śpiewane, to ja już nie znałem – a nadal na weselach (a i poza weselami) śpiewania było tu dużo. Młodzież weselna podobała mi się, ale chwilami nieco i denerwowała – np. ubiorami albo i ufryzowaniem: jak to młodzież... Natomiast obrzędy, które były nazywane dawnymi nazwami, np. czepiec (oczepiny), kompletnie nie przypominały tych oczepin, które ja przed półwieczem „odprawiałem” na „urzędzie” (taki „urząd” nazywało się: „starszy swat”) na weselu mojej siostry. Pamiętam, jak o północy w izbie przy „obtańcowywaniu” kolacza muzykanci grali, śpiewaczki popłakiwały – wszystkie kobiety były śpiewaczkami – a długa i rzewna piosenka, tylko przy takiej okazji śpiewana, zaczynała się od zwrotki:

¹ J. Bachórz, *Reymont i „Chłopi”*, [w:] W. S. Reymont, *Chłopi*, T. 2, Warszawa 1999, s. 618.

„Na Podolu siwy kamień,
Podolanka siedzi na niem,
Siedzi, siedzi, wionki wije
Z biolej róży i lelije”.

(Kołacz to był umajony sztucznymi kwiatkami odświętny bochen chleba z białej pytlowanej mąki ustawiony na stole środku izby; starszy swat go przez chwilę „obtańcowywał” wokół stołu, trzymając oburącz nad głową, a potem prosił do tańca po kolei innych chętnych, którzy pod talerz na stole kładli prezencik pieniężny; tancerzem byłem marnym).

No więc to jest tak, że ja – choć z Lipia właściwie wyjechałem – to i nie wyjechałem. Lipie jak na galicyjskie stosunki jest wsią niewielką. Sąsiednia wieś – Bratkowice – ma mieszkańców około pięciu tysięcy, wieś Budy Głogowskie – ponad dwa tysiące. Lipie ma tych mieszkańców z pięć setek, chyba nawet niecałe pięć setek. Wioska to taka sobie: ani gorsza, ani nie lepsza od innych. Droga przez Lipie wiodąca ma niewiele ponad kilometr. Ziemia tu na przemian piaszczysta (pola) i podmokła (łąki). Bachorzowie (w moich stronach „ó” w tym nazwisku jest wymienne na „o”) mieszkają tu od wieków i Bachorzów z imieniem Józef w czasach mojej młodości było paru. Kiedy dostawałem na wakacjach listy od jednej koleżanki z miasta Łodzi (w mieście moich studenckich lat mówiło się „z miasta Łodzi”, bo „z Łodzi” brzmiało jak „złodziej”), to mi imiennik, syn Bolka Bachorza (ja jestem synem Alojzego Bachorza), przynosił koperty otwarte, bo Józek Bolków mieszkał w środku wsi, gdzie listonosz docierał wcześniej niż na „mój” skraj Lipia, i ten właśnie Józek dopiero po otwarciu koperty orientował się, że to list nie do niego, na dodatek – na moje szczęście – pismo w nim gorzej czytelne niż na kopercie...

Lipiu zawdzięczam dużo. Mądrze to ujął poeta w wierszu dla mnie pamiętnym:

„Nieraz myślisz, że zdanie urodziłeś z siebie,
A ono jest wyssane w macierzystym chlebie;
Albo nim nauczyciel poił ucho twoje [...]”

To cytat z Mickiewiczowego wiersza *Do Joachima Lelewela*. Ja oczywiście wiem, z czego się „po drodze” w życiu nauczył niby to „z siebie”, ale zarazem uświadamiam sobie, że najwięcej nauczyłem się w rodzinnym domu i w jego pobliżu – i ta wiedza nieraz rozstrzygała o tym, jak

się toczyły moje losy. Pewno, że człowiek wielu rzeczy się nauczył z wędrówki przez życie, ale do tej wędrówki wchodził z zapasem słów „domowych”, z pierwszymi swoimi wspomnieniami ludzi najbliższych i najważniejszych, ze wzruszeniami, z pojęciami robót, ale i z głupstwami, które nabroił i których się „wstydał”.

Nie ma już wiejskiego Lipia takiego, jakie było. Niewiele w nim tego zostało, co stanowiło wieś mojego dzieciństwa. Dziś domy prawie wszystkie murowane – w czasach mojego dzieciństwa nie było ani jednego murowanego; oprócz szkoły wszystko drzewiane, większość budynków – domów (chałup), stodół i stajni – kryta strzechą, przy wielu domach studnie z żurawiem. Figurki przydrożne zostały – a pięć ich stoi – ale jakieś smutne i оголоcone – dawniej je otulały drzewa. Teraz zresztą je poprzestawiano, bo drogi się poszerzyły (do jazdy samochodów), a świątki w tych figurkach stoją albo kłęczą bez drzewostanu i krzewiny przydrożnej. Ludzie też się pozmieniali; moi rówieśnicy poprzenosili się w świat albo w zaświaty, ruch się we wsi przykurczył, bo przestało być rojno po polach (na polach wydobywa się żwir, a po żwirowiskach powstały jeziora), nie chadza się też po podworcach po wodę do studni (nie ma studni – jest wodociąg), nie drepce się do obory czy stajni, bo się nie „trzyma” krów ani koni. Wieś – dawniej małorolna i na każdym skrawku uprawna – stała się teraz bezrolna; podstawą utrzymania ludzi jest – jeśli ma się szczęście – praca w Rzeszowie, odległym od 12 kilometrów – albo się szuka zarobku na jakichś saksach. Życie poprzenosiło się do domów, w okolice telewizorów, albo do jazdy autobusami lub samochodami – do kościoła się nie chodzi, lecz się jeździ (3 kilometry do sąsiedniej wsi Mrowli, a „po drodze” piechotą iluż to nowin i plotek można było się było nasłuchać!), Ludzie się znają i kontaktują, ale w inny sposób i chyba słabiej niż za „moich czasów”.

M.K. Panie Profesorze, powrócę do dzieciństwa, zapytam, jaką rolę w historii tego pięćsetletniego Lipia odegrał Stanisław Szostek, bo myślę, że to było ważne dla Pana. Józef Bachórz miał siedem lat, kiedy otrzymał od Stanisława Szostka portret².

J. B.: Tak, to się zgadza. Stanisław Szostek, rodem spod Rzeszowa, nie miał chyba 30 lat, pracował i mieszkał „na Lipiu” (nie mówiło się „w Lipiu”) w niewielkim mieszkanku w lipieńskiej szkole. I zmarł chyba w roku 1942 albo 1943; przeżył się, kiedy chadzał wieczorami do sąsiednich wsi z jakimiś sprawami konspiracyjnymi, ale nie wiem, co to za konspiracje, bom był za smarkaty, żeby takie rzeczy wiedzieć. Dorabiał też malowaniem kafli w kaflarniach za Rzeszowem. Na Lipiu rysował portrety – pierwszy taki portret mnie właśnie wyrysował, a później malował także portrety kolorowe. Był nauczycielem, którego pamiętam serdecznie. Do klasy

² Portret zamieszczony w publikacji Album Gdańskie. Prace ofiarowane Profesorowi Józefowi Bachórzowi na siedemdziesiątą piątą rocznicę urodzin i pięćdziesięciolecie pracy nauczycielskiej, pod red. J. Daty i B. Oleksowicza, Gdańsk 2009.

przychodził ze skrzypeczkami i już po przekroczeniu progu pięknie grał „Kiedy ranne wstają zorze”, a myśmy „na stojąco” śpiewali. Co tydzień przynosił pięknie namalowany obrazek ze scenką albo z przedmiotem na nową literę – i przybijał na ścianie w pobliżu sufitu, by włączyć się w rodzaj galerii. Czekaliśmy na kolejne fragmenty tej galerii z ciekawością i podziwem. Co prawda nie żałował drewnianej linijki (grubej i na metr długiej) jako „pomocy” dydaktycznej, choć uczniowie byli na ogół zdyscyplinowani, tylko że stosowanie linijki należało do tradycyjnych „narzędzi” edukacyjnych (nawet na lekcjach religii prowadzonych przez księdza ze Mrowli) i nikt się temu nie dziwił ani się na to nie skarżył.

M. K.: Pana też dyscyplinował?

J. B.: Mnie oszczędzał, bo uważał mnie za pilnego, choć z tą pilnością rozmaicie bywało... I chyba nie używał „lenijki” w stosunku do dziewczynek. Szkoła została zbudowana za austriackich czasów i dopiero parę lat temu urząd gminny w Głogowie Małopolskim kazał dzieci dowozić do tego Głogowa, bo ponoć na Lipiu trzymanie szkoły było zbyt kosztowne. W „epoce” mojego dzieciństwa obowiązywał w oświacie marny system jędrzejewiczowski³. W tym systemie w takich wsiach jak Lipie funkcjonowały szkoły czteroklasowe z jedną salką lekcyjną i siedmioletnim okresem nauczania. Lekcje odbywały się na dwie zmiany: rano przez 3 godziny uczyły się klasy czwarte, po nich – klasy I, II i III. Do pierwszej klasy się chodziło rok, do drugiej też rok, do trzeciej dwa lata, a do czwartej – 3 lata... Mam nawet takie świadectwo, gdzie „stoi” napisane: „przechodzi na drugi rok nauki w klasie trzeciej”. Po niej była klasa czwarta „A”, czwarta „B” i czwarta „C”. Każda miała inny podręcznik. Nosily tytuł: *Światło w chacie A*, *Światło w chacie B* i *Światło w chacie C*. W czasie okupacji nie wolno go było używać (władze niemieckie nakazały wszystkie szkolne książki odwieźć do urzędu gminy w Głogowie i tam je chyba palono, ale pojedyncze egzemplarze krążyły po chałupach. Po ukończeniu klasy IVC nie można było się uczyć np. w gimnazjum – można było pójść „do terminu” u rzemieślnika (nie znam takich, co „terminowali”) albo „parobkować” na ojcowskiej roli. Po wojnie nowa władza zlikwidowała jędrzejewiczowski system oświatowy. Ta likwidacja wywołała złościwości przeciwników władzy i grymasy ludzi starszych, którzy skończyli szkołę czteroletnią z siedmioletnim okresem nauczania i uważali „wynalazek” szkoły siedmioklasowej w Lipiu za głupi żart. Pytano: „Kto w lipieńskim świecie widział siedmioklasową naukę?! I po co taka nauka chłopu!?... Z trzeciej klasy przejść do piątej czy z czwartej do szóstej? – to bez sensu!” Ale stało się: kończyłem lipieńską szkołę jako siedmioklasową, a uczył mnie po Szostku nauczyciel, który nazywał się Jan Krzyżanowski.

³ Od nazwiska ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Janusza Jędrzejewicza, który przeprowadził reformę mającą na celu ujednoczenie systemu nauczania po zaborach. System jędrzejewiczowski obowiązywał w latach 1932–1948.

Przybył do nas zza Lwowa – z Wołynia albo z Podola, gdzie się wtedy działy straszne rzeczy. Przyjechał z żoną, Stefanią Krzyżanowską, i z synkami: Jankiem, Lubką i Wyskiem. Nie chodzili do szkoły (najmłodszy był w wieku szkolnym) i z nikim się na Lipiu nie kolegowali. Po latach dopiero zorientowałem się, że Wysiek jest to imię „wycytane” z poematu Łuszczewskiej -Deotymy *Wyszymir i dwunastu wojewodów*⁴. Otóż Krzyżanowski tym się różnił od mojego ukochanego Szostka, że... nie loił uczniów. Ojcowie chłopaków niesfornych byli tym zbulwersowani. Któryś z ojców wezwany do szkoły z powodu jakiegoś draństwa syna przyszedł – i na głos krzyczał, że to łobuz, radząc nauczycielowi: „*Niek mu pon do w ...*” – i tłumaczył dobitnie a „topograficznie”, co i gdzie należy mu dać...

Otóż ci państwo Krzyżanowscy byli sumiennie pracowici, a dla uczniów wyrozumiali i bardzo dla wsi pomocni. Pan Jan prowadził wszystkie lekcje z wyjątkiem śpiewu. Raz z powodu choroby żony prowadził ten śpiew – pamiętam, że uczył piosenki *Już się na zachód słonczko skłania* – minę miał tak niepewną, a głos tak skolatany, że nam aż było go żal. Pani Krzyżanowska śpiewała pięknie i repertuar miała szeroki: od piosenki *Czerwony pas* o Huculach i poloninach po *Góralu czy ci nie żal*, a po wojnie ściany dygotały od polskich piosenek żołnierskich. Parokrotnie w jesienne podwieczorki czytywała nam – tym, którzy chcieli posłuchać – poezje; pamiętam, że wzruszyła nas lekturą *Ojca zadżumionych*. Do jej „dóbr” należała też walizeczka z medykamentami, jakimiś maściami, jodyną i bandażem; ludzie w potrzebie chodzili do niej po pomoc. Państwo Krzyżanowscy *zajongali* troszkę po lwowsko-rusińsku. U nas ludzie nie *zajongają*, chociaż nasz powiat należał „od zawsze” do województwa lwowskiego, czyli od czasów przedrozbiorowych do województwa ruskiego. A *we Lwoni sie zajongalo*. Pan Krzyżanowski tak uczył, że jak poszedłem do Rzeszowa do gimnazjum, to stwierdziłem, że właściwie wszystko to umiem, co tam jest wymagane, i że umiem nie gorzej niż chłopaki ze Rzeszowa.

W Rzeszowie z uczniowską powojenną nawałnicą wiejską różnie bywało. Mieszczanie rzeszowscy starej daty i z austriackim rodowodem – kilku ich poznałem, bo byli ojcami kolegów – traktowali chłopaków ze wsi życzliwie. Mówię: „chłopaków”, bo dziewcząt ze wsi w szkołach rzeszowskich było niewiele. Istniały dwa państwowe gimnazja męskie, bardzo ludne, i istniało tylko jedno prywatne dla dziewcząt, prowadzone przez zakonnice. Podobnie w pierwszych latach po wojnie było ze szkołami zawodowymi. Gimnazja męskie trzymały się od gimnazjum żeńskiego na dystans. Nie było żadnych takich imprez jak wspólne zabawy czy bale maturalne. Koledzy z miasta mieli jakieś randki z dziewczętami z miasta; my – dojeżdżający koleją albo mieszkający na stacjach – oglądaliśmy rówieśne „mieszczki” z daleka – jak stworzenia z innego

⁴ Chodzi o dzieło Deotymy Wojna olbrzymów. Wyszymir. Dwunastu wojewodów z 1860 r..

świata – nie wiadomo było, jak do takich zagadać i jak czytać ich minoderie – a chłopackie zaloty kierowaliśmy do naszych rówieśnic ze wsi.

Miejscy koledzy traktowali nas bez oznak niechęci. Podobnie nauczyciele, wśród których tylko jeden – a prowadził lekcje zajęć praktycznych – przygadywał tym ze wsi, co mu w czymś „podpadli”, złośliwościami w stylu: „ty do widel się nadajesz i do gnoju, a nie do gimnazjum”. Albo: „do pasienia krów, nie tutaj”. Pozostali – a zdarzali się wśród nich mieszczenie z chłopskim rodowodem chłopscy synowie – cieszyli się z dużego wysypu dzieci ze wsi i nie gorszyli się, jeśli któremuś na przerwie wyrwało się słowo gwarowe. My zresztą pilnowaliśmy się, by i na lekcjach, i w kontaktach z kolegami z miasta nie mówić gwarą. W szkole na Lipiu niepisana umowa wymagała, żeby na lekcjach mówić „po szkolnemu”, bo to ładnie, tylko że ten język „szkolny” to był rodzaj recytacji, a językiem „normalnym”, czyli gwarą, gadało się na przerwach i w całym życiu pozaszkolnym. Ta „normalna” nasza mowa była dla wszystkich zrozumiała, wszyscy nią gadali. Jest to gwara mazurząca: „mos cyniawą copeckę”... Wystrzegaliśmy się na lekcjach tego mazurzenia i prócz tego unikaliliśmy w Rzeszowie czasowników w formie: „pójdziewa”, „będziewa widzieć”, a w domu za takie mówienie besztala mnie Mama, przekonana, że nie po to chodzę do szkoły w Rzeszowie, żeby gadać po lipieńsku.

M. K.: Panie Profesorze, mimo że Pan trzy lata robił czwartą klasę, to ja i tak stwierdziłam, że Pan Profesor Bachórz był genialnym dzieckiem, ponieważ w wieku trzynastu lat poszedł Pan do liceum. Dzisiaj mówimy: „liceum”, Pan mówi: „gimnazjum”. Trzyznaście lat Pan miał, kiedy Pan poszedł do gimnazjum, „nie do pierwszego, ale do drugiego” – Pan to tak skromnie mówił o gimnazjum męskim, ale ja muszę państwu powiedzieć, że zrobiłam sobie wirtualną wycieczkę do tego liceum nr 1 w Rzeszowie i Pan Profesor nie powiedział całej prawdy: otóż słynne I Liceum im. Stanisława Konarskiego w Rzeszowie należy do najlepszych i najstarszych szkół średnich w Polsce. Zostało zbudowane w 1658 roku i jest to słynne Kolegium Pijarów z przełomu XVII i XVIII wieku. Jestem olśniona tą szkołą. Lista absolwentów jest imponująca. Oprócz prof. Józefa Bachórza na liście absolwentów widnieje np. Onufry Kopczyński, autor pierwszej gramatyki polskiej, widnieje generał Władysław Sikorski, także święci: święty biskup Józef Pelczar. Jest Ignacy Łukasiewicz, jest Julian Przyboś. A lista nauczycieli też jest imponująca, no bo sam ks. Stanisław Konarski uczył w tej szkole. Uczniowie tej szkoły walczyli pod Wiedniem. Gmach główny zaprojektował nie kto inny, ale jeden z najsłynniejszych architektów architektury barokowej, klasycyzującego baroku, Tylman z Gameren i rzeczywiście to jest imponujące, piękne wnętrze. Muszę powiedzieć, że w takich murach nie mógł nie wyrosnąć wybitny naukowiec i badacz literatury XIX wieku, to musiało się stać.

Chciałam też zapytać, jakiego polonistę Pan tam spotkał, bo właśnie w tym liceum – czy gimnazjum – musiał Pan jednak powziąć plan i myśl o studiach polonistycznych, więc: kto miał wtedy wpływ na Pana życie, na Pana wybory; jacy nauczyciele i czy utrzymuje Pan jeszcze kontakt z tym liceum, z tymi kolegami (no bo z gronem, to już nie)?

J. B.: Zapomniałem powiedzieć, że byłem uczniem kolejno obu tych szkół, ale w żadnej nie należałem do niezwykłych. Niezwykłymi pewno byli wtedy – ale nikt o tym jeszcze nie wiedział – np. Jerzy Grotowski, którego zapamiętałem z którejś szkolnej akademijki jako recytatora jakiegoś wiersza, i może Adam Harasiewicz, który grał na pianinie czy fortepianie, ale to nie byli moi znajomi, a od pianin i fortepianów woląłem wtedy skrzypce...

W 1947 roku zostałem zapisany do II Gimnazjum i Liceum im. Stanisława Sobińskiego, bo miało ono tradycję szkoły matematyczno-przyrodniczej. Egzaminów wstępnych nie urządzano, ale chłopscy rodzice płacili chesne – chyba 500 zł za pół roku. To nie było mało. Po roku chesne zniesiono. Na Lipiu „przeskoczyłem” którąś klasę chyba decyzją pana Szostka, ale kto by tam się na Lipiu kłopotał o numer czy literkę przy nazwie klasy? W sprawie gimnazjum Rodzice naradzili się z państwem Krzyżanowskimi i z tej narady wynikło, że najlepiej zapisać mnie do II Gimnazjum. Mieściło się ono na parterze budynku najstarszej rzeszowskiej szkoły średniej – czyli I Gimnazjum i Liceum im. Konarskiego przy ul. 3 Maja (potocznie: ul. Pańska). W obu tych szkołach pracowali nauczyciele przedwojenni. W roku 1948 II Gimnazjum wyprowadziło się do własnego przedwojennego budynku przy ulicy Krakowskiej, bo od 1945 roku ten budynek służył jako szpital wojskowy Armii Radzieckiej i gdy w 1948 roku Rosjanie oddali ten gmach władzom Rzeszowa, to II Gimnazjum wróciło na dawne miejsce, a w 1949 roku nasze władze oświatowe zniosły podział na gimnazja i licea, zlikwidowały tzw. „małą maturę”, wprowadziły jednolity ciąg edukacji bez profilów kształcenia, a „przy okazji” przekształciły II Gimnazjum i Liceum w szkołę koedukacyjną i w pełni świecką, czyli bez lekcji religii. Ogłoszono, że ci rodzice, którzy nie przystaną na świeckość szkoły, mogą przenieść synów do I Gimnazjum, gdzie nadal będzie religia. Otrzymała się w domu lipieńskim narada z udziałem patriarchy rodu, Dziadka Bachorza, który doradził, że trzeba chłopaka „przepisać” do „starego” gimnazjum, bo bez religii byłoby nieładnie, a jeszcze gorzej – zgodzić się na szkołę z dziewczynami, bo to groziłoby zgorzeniem. W ten sposób znalazłem się w „starym” Gimnazjum i tu dotrwałem do matury w roku 1951. Do szkół rzeszowskich przez większość miesięcy dojeżdżałem koleją ze stacji Rudna Wielka, a każdej zimy przez co najmniej miesiąc mieszkalem na stacji. By dotrzeć z Lipia do Rudnej Wielkiej należało „zaliczyć” żwawym marszem ponad 5 kilometrów drózkami i ścieżkami: najpierw kilometr przez skraj wsi Rogoźnicy, potem półtora kilometra przez pastwisko rogoźnieńskie do Rudnej Małej, następnie półtora kilometra przez kolejne pastwiska

i łąki do Rudnej Wielkiej, a polami za Wielką Rudną ponad kilometr dobiec do stacji i 8 kilometrów koleją dojechać do Rzeszowa.

Przez cały mój gimnazjalny czas linia kolejowa Lwów–Śląsk była przerobiona na szerokotorową, bo stała się głównym szlakiem transportowym pomiędzy ZSRR a Śląskiem i kursowały nią włącznie wagony towarowe. Dwa razy dziennie – rano około godz. 7 i po południu chyba ok. 16 – były pociągi z wagonami towarowymi dla ludzi. Przed wojną nikt „wsiowy” koleją do Rzeszowa nie jeździł – bilety były drogie, na jarmarki chodziło się „na piechotę” – teraz starsi bardzo chwalili dojazdowe szanse „szkolników”. Dojeżdżanie w miesiącach „normalnych” było i dla nas atrakcyjne, bo formowało wspólnotę uczniów „dojeżdżających”. Sprzyjało temu zwłaszcza czekanie popołudniowe na pociąg powrotny do Rudnej, Świlczy, Trziciany czy Sędziszowa, bo to integrowało rówieśników, a miejscem integracji był kolejowy barak PUR-u (Państwowy Urząd Repatriacyjny), w którym – a nie każdego dnia koczowali tu repatrianci – odbywały się gry na żelaznych blatach skrzyń (m. in. naśladująca hokeja gra bilonową 10-groszówką, naganiana do bramki dwiema złotówkami przy pomocy grzebyków, nazywana nie wiem dlaczego cymbergajem). Obsługa zaś PUR-u wydawała nam karnety na poczęstunek gorącą zupą z jakichś zapasów z UNRRA. Lichym natomiast wspomnieniem pozostały mi poranne pobudki („przed kurami”), żeby zdążyć z Lipia do Rudnej. Bez sympatii wspominam też dni słotne lub śnieżne (raz w śnieżycy i ciemnościach przez 3 godziny błądziłem po zaspach na rogoźnieńskim pastwisku nim dotarłem do tej Rogoźnicy – spocony ze strachu!), ale w czas lutej zimy zwykle mieszkalem na stacji. Od 1949 roku do stacji zimowych mogłem trochę Rodzicom dopłacać, bo mnie niektórzy nauczyciele polecali jako korepetytora dla młodszych uczniów (były to korepetycje z łaciny, matematyki, polskiego lub z „całoksztaltu”).

Środowiskiem rozmów „o rzeczach wszystkich i niektórych innych” byli koledzy wybierający się na studia humanistyczne do Wrocławia albo Krakowa. Kontakt ze szkołą podtrzymywałem stale – i do dziś, bom jest usposobienia trochę sentymentalnego. Na zjazdy absolwentów się zgłaszałem, jeśli terminy nie kolidowały z moimi obowiązkami na Pomorzu. Stały kontakt miałem (póki żył) z Ludwikiem Bąkiem ze Mrowli, po studiach polonistą w Wałczu i autorem książek o historii tamtejszego liceum. Do dziś trwa moja więź z Mieczysławem Kleczkiem, kiedyś matematykiem w Uniwersytecie Wrocławskim. Koledzy z klasy maturalnej – a ten oddział liczył aż 54 chłopaków – przez pewien czas nie ciekawili się moją pracą belferską na Pomorzu. Na spotkaniach koleżeńskich nie indagowali mnie o posadę, dopiero gdy się rozniosło, że na uczelniach krakowskich, zwłaszcza na UJ, bywam recenzentem doktoratów i habilitacji także pracowników z uczelni rzeszowskiej – moje akcje towarzyskie zaczęły zwyżkować w kręgach dawnych kolegów gimnazjalnych; trochę się dziwili, że się tym do nich nie

chwalilem. Cieszyłem się też z nawiązania kontaktów z polonistyką rzeszowską, a lipieński rodowód okazał się tu motywem pomocnym. Ostatnio Dyrekcja Instytutu Polonistycznego Uniwersytetu Rzeszowskiego zaprosiła mnie do składu rady programowej czasopisma tamtejszego⁵, i do tego czasopisma napisałem artykuł o jednym sprzed lat absolwencie gimnazjum rzeszowskiego, bo chciałbym, żeby go tu pamiętano⁶. Chodzi o Ludwika Nabelaka, o którym mówi jeden z aktów *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, a który przedtem „wystąpił” w ważnym epizodzie w *Salonie warszawskim* III części *Dziadów*. Powiada on tam z goryczą do Piotra Wysockiego o salonowym towarzystwie: „Otoż to jacy stoją na narodu czele”, a Wysocki wtedy odpowiada sławnymi zdaniami: „Powiedz raczej: na wierzchu. Nasz naród jak lawa [...]” itd. Był Nabelak na emigracji polistopadowej człowiekiem publicznego zaufania, przyjaźnił się z Mickiewiczem, Słowacki go poprosił na sekundanta w niedoszłym pojedynku z Ropelewskim, a Norwid dedykował mu wiersz *Toast*. Nabelak ukończył gimnazjum rzeszowskie, gdy po pierwszym rozbiorze ta szkoła pijarska została zsekularyzowana przez katolickie władze austriackie i stała się gimnazjum niemieckim, ale jej absolwent stał się pisarzem polskim, w noc listopadową 1830 roku to on prowadził spiskowców na Belweder, Mickiewicz w rękopisie *Dziadów* drezdeńskich w 1832 roku napisał jego nazwisko, ale w druku zostawił tylko „N”, bo wtedy nie było wiadomo, czy się nie dostał do niewoli rosyjskiej. A znajomość niemieckiego wyniesiona ze szkoły rzeszowskiej przydała mu się m. in. wtedy, kiedy w 1834 roku przetłumaczył na prośbę Niemców na ich język *Konrada Wallenroda*.

Niezależnie od pracy o Nabelaku napisałem obszerny artykuł do książki jubileuszowej na 350-lecie „mojej” rzeszowskiej szkoły o wkładzie jej absolwentów do literatury polskiej od XVII wieku do czasów Juliana Przybosa i Józefa Bieniasza⁷.

M. K.: A poloniści w powojennych gimnazjach?

J. B.: Ich metody nauczania w obu gimnazjach były dość kanciaste, ale nauczyli nas sporo i nie zbrzydzili literatury. W II Gimnazjum polonistą był prof. Szewera, który chyba wiele umiał, ale zbyt pedantycznie znęcał się nad naszymi pracami pisemnymi. Po latach jednak oceniam jako lichą osobliwość profesury obu gimnazjów zawstydzająco szczelne izolowanie nas od historii i kultury naszych stron. Wielcy pisarze z naszych gimnazjalnych lekcji uczyli się lub żyli w Nowogródku, Wilnie, Grodnie, Warszawie, Krakowie itd. – a nasze strony to była pustynia. Żaden Fredro tu nie zajrzał, żaden Wincenty Pol, żaden Krasicki, nawet o Konarskim się nie

⁵ Profesor jest w radzie naukowej „Zeszytów Naukowych Uniwersytetu Rzeszowskiego. Seria Filologiczna. Historia Literatury. Tematy i Konteksty”.

⁶ Chodzi o artykuł: J. Bachórz, *Ze Stobiernej, Głogowa i Rzeszowa w daleki świat. Przypomnienie sławnego współziomka*, „Tematy i Konteksty” 2011, nr 1(6). Jego bohaterem jest Ludwik Nabelak.

⁷ To artykuł *Nasi na Parnasie* w Księdze jubileuszowej Liceum Konarskiego w Rzeszowie 1658–2008 pod red. J. Świebody, Rzeszów 2008.

wspominało... Z nauczycieli pamiętam zwłaszcza łacinników: Władysława Dubasa z II Gimnazjum i Józefa Rączego z I Gimnazjum – łacina w obu tych szkołach należała do przedmiotów szacownych – oraz polonistę z I Gimnazjum. Nazywał się Władysław Długosz i był chłopskiego pochodzenia. Faworyzował chłopaków ze wsi, co nas raczej złościło. W chwilach irytacji mówił belkotliwie, był kapryśny, ale czasem miewał lekcje bardzo ciekawe. Żywił anse do niektórych autorów współczesnych. Nie lubił Przybosia, byli rówieśnikami i w tych samych czasach chodzili do szkoły. Pamiętam, że od Długosza dowiedziałem się o Szaniawskim, bo Długosz wtedy pisywał sztuki teatralne i wysyłał na konkursy, a Szaniawski zwrócił uwagę na jego sztukę *Chłopi Demokracji*. Kontaktowałem się z prof. Długoszem długo, a jego rękopisy z inicjatywy milego mi Jana Pacześniaka, inżyniera-okrętowca mieszkającego w Gdańsku i z ducha polonisty, zdeponowaliśmy w rzeszowskim archiwum; Pacześniak na emeryturze napisał (i wydał w warszawskiej LSW) bardzo dobrą powieść *Nad Widlicą* (to „zakonspirowana” nazwa rzeki Wisłok, przepływającej przez Rzeszów).

Z ciekawostek wspomnę jeszcze, że prof. Długosz niechcący wciągnął mnie w palenie papierosów. Sam nie palił, ale papierosy miał, bo trzymał zapas otrzymywany z jakiegoś tytułu z resztówek UNRRA. Kiedyś poszedłem z jakąś informacją ze szkoły czy od właściciela kamienicy (gdzie mieszkalem na stacji) do profesora, a on – po wysłuchaniu informacji – w pewnym momencie mówi: „Ty palisz!”. Ja myślę: „Skąd on się urwał z tym paleniem? Przecież nie palę i nie ciągnęło mnie do papierosów”. „Nie palę” – mówię. „Wszyscy palicie – mówi profesor. – A ty tracisz pieniądze. Co zarobisz na korepetycjach, to zaraz przefajczysz”. Ja zaklinam się, że nie fajczę, a profesor na to *dictum*: „Nie bujaj, masz tutaj”. I dał mi trzymane pod łóżkiem trzy paletki papierosów. Zbaraniały, wziąłem i nie wiedziałem, co z tym robić. Przyszedłem na stację, ukryłem pod schodami przypięwicznymi i prócz kilku paczek dałem kamratom palącym, coś tam chachmęcąc i nie mówiąc, skąd to mam. Tuż przed maturą zajrzałem do jednej ze schowanych paczek – i tak się to zaczęło...

M. K.: Panie Profesorze, nie mogę się oprzeć pytaniu: czy w latach liceum przeczytał Pan po raz pierwszy *Lalkę* i *Nad Niemnem*? Czy Pan pamięta swoją pierwszą lekturę?

J. B.: *Lalkę* przeczytałem w liceum, alem się nią nie przejął. Wtedy czytałem natarczywie Ossendowskiego, Karola Maya, czytałem *Rodziewiczównę*, trochę Sienkiewicza – i jeszcze Sieroszewskiego. Sieroszewski był moim ulubionym pisarzem. Takie jego opowiadania jak *Risztan* do dzisiaj pamiętam. Czytałem lektury, jakie były w spisie, ale nie *Nad Niemnem*. Podziwiałem *Monachomachię* Krasickiego. Bardzo mi się podobał Mickiewicz, zwłaszcza *Pan Tadeusz* (ale *Dziady* – nie), a jeszcze bardziej Słowacki, którego *Dumę o Rzewuskim* i *Ojca żądźumionych* pamiętałem jeszcze z lipieńskich wieczorów pani Krzyżanowskiej. *Nad Niemnem* przeczytałem dopiero wtedy,

gdym w Starym Targu i potem w Kwidzynie zaczął „cudze dzieci” uczyć. Nie wypadło, żeby nie przeczytać, bo rodzice moich uczniów pochodzący z dawnych kresów mieli sentymalny stosunek do nadniemeńskich stron.

M. K.: Panie Profesorze, dlaczego polonistyka i dlaczego w Łodzi? Warto przypomnieć, że miesiąc temu profesor Jan Data opowiadał o swoim wyborze studiów, jak rozpaczliwie wysyłał listy do różnych uczelni na różne kierunki – gdzie go zechcą. Jak było z Pana wyborem? Czy Pan wiedział, że to będzie polonistyka i co zadecydowało, że to będzie w Łodzi?

J. B.: Po pierwsze – ja się po zdaniu matury nie wybierałem na studia, choć większość moich kolegów to projektowała i mnie też to przechodziło przez myśl. Ale jakoś mnie to nie wabiło. Cieszyło mnie, że zdam tę maturę bez problemu, a moi lipieńscy znajomi i krewni ten mój pomaturalny stan traktowali jako apogeum wykształcenia. Nikt tu nie słyszał o jakichś uniwersytetach czy politechnikach, a wielu pytało: „To co teraz będziesz robił?” Bo powszechnie było wiadomo, że „z maturą to wszędzie do roboty wezmą – tylu ludzi bez matury wzięli, to by ciebie nie wzięli? Jak nie chcesz się uczyć na księdza albo „dochtora” (a nie chciałem), to po co ślęczeć nad książkami?” Myślałem, że mam czas, roboty rolnicze wszystkie znam – na wakacjach nigdzie się z Lipia nie ruszałem, a rodzice i dziadkowie cieszyli się, że mają ze mnie wyrękę, że się nie wstydę widzieć, siekiery, grabi, kosy, cepów i żaren, że brony i pluga się nie boją i że lubię zajęcia gospodarskie – i może wpadnę na jakiś pomysł właśnie tu, na ojcowiznie? Być gospodarzem z maturą – to brzmiało oryginalnie... i przekornie modzie na wrywanie się w świat, choć moi serdeczni koledzy, z reguły o dwa lata ode mnie starsi, szykujący się do egzaminów wstępnych, nie wierzyli, że wytrzymam na tym Lipiu. Ja też nie byłem pewien, że wytrzymam, ale... póki co – rozglądałem się za robotą w Rzeszowie.

Rozglądałem się – i bez trudu w jakimś urzędzie od zatrudniania zaproponowali mi pracę natychmiast: w mieście Strzyżowie na południe od Rzeszowa nad Wisłokiem na koloniach dla dzieci, bo tam mają awarię na stanowisku higienisty, a wśród moich papierów, które przeglądamo, znajduje się papier o odbyciu stosownego kursu w ramach przysposobienia wojskowego. Nazajutrz, pogadawszy mało-wiele z Rodzicami, pojechałem do Strzyżowa. Tam była kolonia i potrzebowali człowieka, który by rozmaite papierkowe roboty załatwiał. To było chyba w starym pałacu Wolkowickich i Konopków.

Już się na tej kolonii rozgościłem – a bardzo mi się ona podobała – kiedy przyszła z Lipia od rodziców wiadomość pocztą, że dostałem ze szkoły przesyłkę, która się nazywała: „Dyplom przodownika nauki i pracy społecznej”. Ja wprawdzie żadnych prac społecznych w szkole nie wykonywałem, ale miałem jedno wtedy z najlepszych świadectw maturalnych, a ten dyplom upoważniał do przyjęcia mnie na którykolwiek kierunek pozaartystyczny w każdej uczelni.

Wziąłem „dyspensę” od zwierzchności kolonijnej i pojechałem naradzić się do domu. Tato, któremu moje wcześniejsze medytacje niezbyt się podobały, a był to człowiek roztropny, powiada: „Marnować taką okazję – to źle. Jedź do jakiejś szkoły...” A ponieważ moi trzej bliscy koledzy spośród „dojeżdżających” poszli na filologię polską do Wrocławia, to ja też pójdę na polonistykę, tylko że bliżej, bo do Krakowa.

Znów zameldowałem się w Strzyżowie, bez szemrania dali ze dwa dni wolnego, w Rzeszowie kupiłem bilet do Krakowa, w Krakowie poszedłem do dziekanatu ze wszystkimi papierami – była chyba połowa lipca – w dziekanacie pustki, a dyżurująca tam pani powiada: „Ależ tak, chętnie przyjmujemy, świadectwo bardzo przyzwoite, a gimnazjum rzeszowskie nie od dziś znamy”. I dodaje niepokojąco: „Niestety, akademiki już zostały porozdzielane po egzaminach wstępnych, to chyba pan musi na stancji...” Pytam się: „A ile u was stancja kosztuje?” Tyle a tyle. Wydało mi się za dużo. Stypendium pewnie nie dostanę, bo w Rzeszowskim moja sześciu- i półmorgowa kategoria to standard „średniorolny”. Korepetycjami pewno nie zarobię, bo tutaj podaż studenckich mądrałi korepetujących na pewno nie mała. Stoję zmartwiony, bom już zaczynał nawykać do myśli o studiowaniu, a pani w dziekanacie radzi mi: „niech pan na razie idzie do jakiegoś miasta, gdzie jeszcze mają wolne akademiki; po pierwszym semestrze zwykle i u nas zwalniają się miejsca, to pan tu wróci”. Widząc moje strapienie, ta pani zlitowała się: „Zapytam się, gdzie mają miejsca”. I prawdopodobnie miała jakieś przecieki, bo za pół godziny (wtedy na telefoniczne połączenia międzymiastowe długo się czekało) już słyszę: „W Łodzi mają na pewno?”

No to pojedziemy do Łodzi. Zaraz z Krakowa dzięki pani z dziekanatu poszły papiery.

Nawet nie wiedziałem, gdzie ta Łódź się znajduje, bo ze stanowiska rzeszowskiego wiadomo, gdzie jest Kraków, gdzie Lwów, a nawet Lublin – ale nie Łódź. Pod koniec września pojechałem i oczywiście w Łodzi zostałem. Nowi koledzy przywitali mnie podejrzliwie: „co to za jeden – na egzaminach wstępnych nie był...” Ale szybko się „przyjąłem”. A jak przyszedł koniec semestru, to łódzcy kamraci mówią: „Czyś ty zgłupiał? Wracać do tego Krakowa? Do tych centusiów? Tutaj Łódź, miasto piękne [rzeczywiście: w pokaleczonej wojną Polsce imponująco... secesyjnie!], robotnicze, ludzie niepretensjonalni, solidni, pracowici... Profesorowie wysokiej klasy...”

Kraków profesorski zawsze miał zasłużoną renomę, ale i w Łodzi nie brakło znakomitych. Językoznawstwo dzierżyli prof. Karol Deyna i prof. Zdzisław Stieber, teorię literatury prof. Stefania Skwarczyńska, literaturę staropolską prof. Jan Dürr-Durski, Oświecenie prof. Zdzisław Skwarczyński, romantyzm prof. Stefan Kawyn, literaturę powszechną prof. Jan Trzynadłowski...

Zostałem do końca studiów w Łodzi, choć Rodzice moi się denerwowali: „Przecież gdybyś przyjechał do tego Krakowa, to byłoby bliżej”.

M. K.: Nie żałował Pan, że nie został księdzem albo doktorem – do wyboru?

J. B.: Księdzem nie byłbym dobrym, zresztą zawód ten nie pociągał mnie, a co do medycyny – nawet przez moment myślałem o tym, ale... bałem się zajęć w prosektorium.

M. K.: Panie Profesorze, studia na uniwersytecie wypadają na lata 1951–55, to były czasy ciężkie, przede wszystkim ekonomicznie i politycznie, ale chciałabym, żeby Pan Profesor opowiedział, z kim miał Pan wykłady i egzamin z literatury z XIX wieku. Wiem, że profesor Stefan Kawyn był Pana promotorem pracy magisterskiej. Napisał Pan pracę o publicystyce Julii Woykowskiej. Czy już wtedy czuł Pan, że się Pan musi związać z wiekiem XIX?

J. B.: Nie, wtedy nie czułem. Miałem do wyboru seminarium oświeceniowe prof. Skwarczyńskiego, ale trochę mnie Oświecenie drażniło, choć profesor był mi życzliwy i przy końcu studiów nawet oferował mi asystenturę. Prof. Kawyn był wykładowcą statecznym i – rzekłbym – nobliwym. Pamiętam jego świetny wykład na rocznicę Mickiewiczowską w roku 1955. Ja już finiszowałem na jego seminarium i utwierdziłem się w tym roku 1955, że dobrze wybrałem. Większość znajomych wybierała tematy z literatury współczesnej. Mnie literatura współczesna nie wabiła nie tylko z przyczyn ideologicznych, lecz głównie dlatego, że wydawała mi się ryzykowna, niesprawdzona, narażona na kaprysy mody i stronniczość gustów gazetowych. Pracę magisterską sposobilem z autentycznym zaciekawieniem, bo o publicystyce Julii Woykowskiej niczego nie wiedziałem – temat zaproponował prof. Kawyn – i cieszyłem się, że coś dla siebie odkrywam. A że nie było w Łodzi „Tygodnika Literackiego”⁸ to pojechałem do Poznania, żeby ten „Tygodnik” przewertować. Pierwszy raz widziałem Poznań. Egzemplarze rozprawy oddałem ręcznie napisane (egzemplarz drugi przez kalkę), choć wszyscy oddawali teksty pisane na maszynie. Praca nie była najlepsza, ale nie za długa; zdaje się, że prof. Kawyn się nią nie zniecierpliwiał... A ja Woykowską polubiłem, ponieważ cenila romantyzm i demokrację, miała usposobienie lewicujące i dobre pióro.

Serce moje w Łodzi było przy pani Stefani Skwarczyńskiej⁹. Wszystkich nas zresztą na polonistyce urzekła przenikliwością myślenia, horyzontem intelektualnym, wiedzą ogromną, taktownością i macierzyńską... dobrocią. Wiedzieliśmy, że boleje po tragicznej śmierci córki, która z gronem koleżanek na jakimś harcerskim obozie utonęła na jeziorach mazurskich – ale nigdy o tym nikomu nie napomknęła. Jej wykłady z teorii literatury wydawały się nam niemal natrętnie klarowne lub zgoła prostacze, co przyjmowaliśmy jako wyraz jej dbałości dydaktycznej

⁸ Chodzi o wychodzący w Poznaniu „Tygodnik Literacki” (1838–1845), którego wydawcą był Antoni Woykowski, mąż Julii.

⁹ Profesor Stefania Skwarczyńska (1902–1988), teoretyk i historyk literatury, teatrolog.

o ułatwianie nam opanowywania materiału. Na egzaminach stawiała zwykle czwórki albo piątki, co nas trochę krępowało, a że lubiliśmy ją i szanowali, to nawet niesklonni do teorii coś tam próbowali przeczytać. Pamiętam, że kiedyś poprosiła mnie, bym zaniósł z jej domu na Julianowie pakiet wydanych utworów studenckich sprzed paru lat jako przykład wydawniczej aktywności pokolenia Woroszylskich. Jadę na ten Julianów, który wygląda jak wieś, a tu malutki kościół chyba drewniany, otoczony ogromnymi fundamentami kościoła murowanego. Czasy były stalinowskie, ale Łódź – jak się potem dowiedziałem – dostała za zasługi rewolucyjne pozwolenie na budowę dwóch gigantycznych kościołów katolickich. Niedaleko od kościelnych murów stoi w ogródku domek ni to miejski, ni to wiejski, numer mi się zgadza, w ogródku ktoś w staroświeckim mantlu przycina gałązki krzewów. Podchodzę i pytam: „– Czy tu mieszka prof. Skwarczyńska?” I odpowiedź: „– A tak, zaraz ją zawołam...” Myślę sobie: „Co to za jeden? Chyba jakiś sługa”... Za chwilę okazało się, że to mąż jej. Potem, przy pożegnaniu, żeby czymś przypodobać się, mówię że taki okazały kościół jest tu budowany”. Pani Skwarczyńska popatrzyła na mnie melancholijnie i powiada: „Z jednej strony to się cieszę, ale z drugiej strony to mi smutno, bo ja w tym dużym kościele to się nie będę umiała modlić; w tym małym – umiem”.

Po latach, kiedy już wyszła książka *Poszukiwanie realizmu*¹⁰ i kiedy do „Zagadnień Rodzajów Literackich” napisałem na życzenie prof. Skwarczyńskiej jakieś hasła, a z prof. Aliną Kowalczykową redagowaliśmy *Słownik literatury polskiej XIX wieku*¹¹, uzgodniwszy rzecz ze współniczką napisałem do prof. Skwarczyńskiej list w stylu: „Kochana Pani Profesor, byłbym zaszczycony, jeśli by Pani, która ma za sobą monografię listu jako gatunku literackiego, przygotowała do nas hasło *List* albo *Korespondencja*”. Po miesiącu dostałem odpowiedź – prof. Skwarczyńska zawsze odpowiadała na listy – i czytam, że nie napisze, a mnie radzi bym się nie wdawał w tę robotę, bo u nas trzeba napisać wiele szczegółowych prac, nim się zacznie pisać porządne słowniki... Posmutniałem, robót przy *Słowniku* nie zaniechałem, a uczucia dla prof. Skwarczyńskiej, dziś już zmarłej, zachowuję niezmiennie.

M. K.: Wiem skądinąd, że Pana koleżanką z roku jest pani prof. Kwiryna Handke.

J. B.: Tak. Jej mąż Ryszard też. On już w czasie studiów przeniósł się do Warszawy.

M. K.: Jeszcze ktoś?

J. B.: Długo kontaktowałem się i nadal kontaktuję się z „moją” Łodzią studencką. Np. z Jerzym Tyneckim (już nie żyje, kilkanaście lat pracował po studiach w UŁ), Janem Skotnickim (poszedł w życie teatralne, reżyserował wiele sztuk, był sekretarzem artystycznym Teatru Narodowego

¹⁰ J. Bachórz, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831 – 1863*, Gdańsk 1972. Jest to praca doktorska Profesora.

¹¹ *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, pod red. J. Bachórzea i A. Kowalczykowej, Wrocław 1991.

w Warszawie, odwiedzał mnie w Sopocie, a ja jego w Warszawie), z prof. Skwarczyńskim (parokrotnie „werbował” mnie do recenzowania – m. in. doktoratów), z kilkoma innymi „bliźnimi” z akademika, np. z Mieczysławem Kołodką, który po ukazaniu się podręcznika *Pozytywizm* pisuje do mnie listy, a niedawno wydał w Namysłowie obszerną książkę autobiografię „Tak wyrasta się na człowieka”; inni nasi rówieśnicy poumierali...

M. K.: Panie Profesorze, w 1955 kończy Pan studia i otrzymuje Pan nakaz pracy. Od września ’55 roku Profesor Bachórz – jeszcze nie profesor – rozpoczyna pracę w Liceum Pedagogicznym w Starym Targu. Od 1957 roku po likwidacji tej szkoły w Starym Targu Pan Profesor przenosi się do Kwidzyna i rozpoczyna pracę w tamtejszym Liceum Pedagogicznym. Teraz muszę przerwać opowieść Profesora, pozwolę sobie na dłuższy wywód. Kiedy myślę o Panu Profesorze, to uważam, że przysługuje mu przede wszystkim jeden najważniejszy tytuł: „nauczyciel”. I w jego przypadku to słowo brzmi zaszczytnie. Panie Profesorze, powiem to jeszcze raz głośno i z wdzięcznością dla Pana Profesora: jest Pan historykiem literatury, zasłużonym edytorem, badaczem, naukowcem, ale jest Pan przede wszystkim jedynym w swoim rodzaju nauczycielem. I przekonałam się po latach znajomości z Panem, że chyba nic Pana tak nie pociąga, tak nie elektryzuje, nic Panu nie daje takiego błysku w oku i nie przynosi takiej satysfakcji, jak praca, którą nazywam za Profesorem Bachórzem – belferką. Każdy, kto zna Pana Profesora wie, z jaką radością i satysfakcją potrafi Pan wspominać, opowiadać o uczniach, których miał Pan prawie 60 lat temu. Czytałam Pana wspomnienie o matematyczce z Kwidzyna, Zdzisławie Smodlibowskiej, która na zesłaniu w Altajskim Kraju była wychowawczynią w polskim sierocińcu podczas II wojny. Pan Profesor uczył interpunkcji, uczył literatury i jej interpretacji. Co ważne – od razu uczył Pan nauczycieli, a to jest szczególna misja. Panie Profesorze, chciałabym zapytać: czy warto i czy trudno uczyć cudze dzieci?

J. B.: Nie stawiałem sobie takiego pytania: warto czy nie warto? Wiedziałem, że tę robotę będę lubił, o oprócz tego uważałem, że to jest robota zaszczytna. Dla chłopaka ze wsi być nauczycielem w gimnazjum to był niewyobrażalny awans. To mnie satysfakcjonowało. Myśl o asystenturze, którą mi proponowano w Łodzi, zupełnie mnie nie wabiła, bo widziałem, że czasem asystent musiał chodzić na wykłady profesora, a my – studenci – jakeśmy chcieli. W liceum było się nauczycielem całą gębą. Zależało mi na tym, by uczniowie lubili przedmiot, którego uczę, i lubili szkołę. Do liceów pedagogicznych przychodzili kandydaci, którzy cenili swój przyszły fach. A przychodzili po surowej selekcji, bo zdawali egzamin wstępny z polskiego i matematyki, a nadto mieli badania słuchu i zdrowia fizycznego. O jedno miejsce ubiegało się zwykle pięcioro kandydatów, w „ogólniakach” natomiast stale panował niedobór.

Uczniowie liceów pedagogicznym pochodzili ze wsi i miasteczek. Tuzin lat pracowałem w tych liceach i nie widziałem ani razu dziecka lekarza, inżyniera albo jakiegoś bonzy powiatowego. To były dzieci naprawdę plebejskie: chłopskie, robotnicze, rzemieślnicze, dla których nauczycielstwo kojarzyło się z prestiżem. Od początku wiedziały, że idą do nauczycielstwa, chciały być nauczycielkami, bardzo się przykładały do praktyk, a opiekunami praktykantów byli w szkołach wytrawni nauczyciele. Czas pracy w liceach pedagogicznych wspominam jako sezon pomyślności, zwłaszcza że w Kwidzynie wypatrzyłem dziewczynę swojego życia (nie w szkole jednak) i porzuciłem stan kawalerski oraz tam urodziła się nasza córka .

Licea pedagogiczne zostały zlikwidowane. Najpierw wiejskie (w 1956 roku Stary Targ), potem wszelkie inne (Kwidzyn) i przez to zostałem służbowo przeniesiony do studium nauczycielskiego do Oliwy. Władza państwowa uznała, że nauczyciel powinien mieć zawsze wyższe wykształcenie. Do 2-letniego studium nauczycielskiego werbowano więc młodzież po maturach. Mało kto tu myślał o nauczycielstwie. Dziewczeta chciały się uczyć w wyższych uczelniach, a trafiły z konieczności na rodzaj degradującego kursu dwuletniego; chłopcy zapisywali się, by nie pójść do wojska. Sytuacja poprawiła się nieco, gdy tzw. półwyższy SN awansowano na trzyletnie wyższe studia zawodowe i przyklejono do WSP.

M. K.: Przypomnę, streszczę kolejne wydarzenia z Pana życia. Po likwidacji liceów pedagogicznych Pan się przeprowadził do Gdańska, żeby rozpocząć pracę w studium nauczycielskim w Oliwie. To były lata 1966–1969, a potem w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Gdańsku i lata 1969–1970. Po powołaniu Uniwersytetu Gdańskiego pracował Pan najpierw w Studium Pedagogicznym przy UG (lata 1970–1974) i od 1974 wszedł Pan do zespołu Instytutu Filologii Polskiej. Jak policzyłam: przez 20 lat, Pan Profesor skromnie, nie pchając się do pierwszych szeregów, nie zabiegając o zaszczyty, jest nauczycielem i uczy nauczycieli, wychowuje badaczy literatury.

Zanim opowie Pan o swoich początkach w Gdańsku i Sopocie, ja chciałabym zapytać Pana o coś jeszcze, o coś innego, jak mianowicie udało się Panu obronić przed wpływem Marii Janion, bo przecież chyba wszyscy, którzy znają profesor Marię Janion, którzy pisali pod jej skrzydłami, mówią o jej charyzmatycznym wpływie na siebie. A tymczasem Pan napisał pod jej kierunkiem pracę doktorską. Myślę, że nie uległ Pan jej magicznemu wpływowi, nie dał się Pan podporządkować, ale wręcz przeciwnie, narzucił Pan Profesor Marii Janion – osobie o bardzo poetyckiej, niepospolitej naturze – pracę o „prozaicznych” i „pospolitych” obrazkach prozą. Panie Profesorze, jak Pan poznał prof. Marię Janion? Jak Pan u niej opracował ten właśnie temat

i obronił pracę doktorską w grudniu 1979 roku na UG. Promotorem była Maria Janion, recenzentami: prof. Henryk Markiewicz i prof. Maria Żmigrodzka

J. B.: Do czasu WSN-u nie pisywałem niczego poza listami do rodziny i znajomych oraz opiniami o pracach uczniów w ich zeszytach. Ale już na początku w SN dyrektor Kazimierz Leja po ojcowsku ostrzegł, że trzeba by się doktoryzować, bo *oni*, ci co władają SN-ami, będą na to nalegać, „a ty jeszcześ w sile wieku”. I byłem w zgrzycie: co tu robić? Przejąłem się tym. Pogadałem ze znajomymi, podeliberowaliśmy z żoną – i wyszło na to, że trzeba będzie popробować. Może w Łodzi, bo tam pono doktoryzuje się z językoznawstwa mój bliski kolega. Ale ja nie chcę językoznawstwa. Zorientowałem się, że w SN mogę dostać urlop, że w gdańskiej WSP jest już studium doktoranckie i że doktoraty literaturoznawcze ze staropolszczyzny promuje prof. Nadolski dojeżdżając z UMK Torunia, doktoraty o pozytywizmie i tematyce kaszubskiej pisze się pod pieczę tutejszego prof. Bukowskiego, a romantyzmem trudni się prof. Janion, dojeżdżająca z IBL-u z Warszawy. Jej nazwisko znałem, bom w Kwidzynie poznał *Zygmunt Krasinski – debiut i dojrzałość*. Myślę sobie: pójdę do prof. Janion. Dopytałem się w WSP o terminy jej przyjazdów – i poszedłem.

Rozmowa miała mniej więcej taki przebieg: „– Pani profesor, chciałbym prosić panią o opiekę nad moją itd.” „– A co pan robi?”. Ja mówię: „– Uczę młodzież w liceach i teraz w SN”. Profesor: „–Ale czym się pan interesował do tej pory? Jakiej literatury pan uczył? Ma pan jakieś publikacje?” Ja: „– Uczyłem literatury od Homera do Iwaszkiewicza. Publikacji nie mam”. Pani profesor kwituje to dobrotliwie kwaśnym uśmiechem: „...ale pan wie, że ja się trudnię romantyzmem?”. Ja mówię: „– Wiem”. „– Jaki był temat pana magisterium?” Mówię, jaki i gdzie. „–No to, może by się pan zajął np. ironią romantyczną?” Ja mówię, że – nie chciałbym. Potem pani profesor wymienia jeszcze kilka innych tematów – każdy mnie wprawia w zakłopotanie. „To właściwie ja nie mam dla pana tematu. Chyba że jakieś obrazki...” Ja mówię: „– A co to są obrazki?” „– Były takie, były. Niech pan się rozejrzy i spyta pana Szczepińskiego”. Oczywiście spytałem i zorientowałem się – pan Szczepiński mi powiedział, że obrazki rodzajowe wplatała do swoich powieści Jaraczewska. To już był jakiś trop. Zajmę się tym. Prof. Janion przy kolejnym spotkaniu zaciekała się moim straceńczym zamiarem i bez ironii zaprosiła na swoje seminarium: „– Niech pan pochodzi i zobaczy, o czym i jak tam mówimy, a potem zobaczymy”. Skorzystałem z szansy. Zaintrygowała mnie atmosfera tego seminarium i jego rozmach tematyczny. Zaczynałem poznawać grono sympatycznych, bystrych, odcytanych w najnowszej literaturze i wnikliwych uczestników. Zauważyłem też, że merytorycznej pracy naukowej towarzyszy tu erudycyjny i retoryczny popis i że seminarzyści łapczywie chłoną (i zapisują) to, co słyszą od prof. Janion, ona zaś rzeczywiście ma do powiedzenia rzeczy dalekie od banału.

Konsternował mnie podszyty strukturalizmem język debaty literackiej, odbiegający od prostaczego, „realistycznego” żargonu psychologizująco-socjologizującego, do którego nawykłem – ale w skrytości chwilami samoobronnie specjalnym szyfrem ewidencjonowałem mnożone przez poniekórych słowo „jakby”, mające ubezpieczać od prostactwa: „jakby melancholia”, „jakby pogoda”, „jakby fragment”... Nie wszystko w tych wypowiedziach rozumiałem, ale pocieszałem się, że mniej-więcej rozumiem, co mówi doktorantka Małgorzata Czermińska i co mówi... sama prof. Janion. Pomyślałem, że jeśli można tak mówić, to ja tutaj chyba wytrzymam... Okazało się, że bynajmniej nie oczekuje ode mnie jakiegoś poddaństwa, a otaczające je kultowe nastawienie uczniów nie jest żadnym jej wymaganiem, lecz skutkiem ich zapotrzebowania na charyzmatyczną osobowość przywódczą. Pierwsze moje „wystąpienie” w roli referenta fragmentu pracy zakończyło się w konwencji zachęcającego komplementu od prof. Janion. Coś w tym sposobie: „Rzecz wygląda sensownie”. To mnie niemal uskrzydlało, choć zdawałem sobie sprawę, że jest w tym zachęta dla 34-latka spóźnionego na start. Po drugim z kolei „występie” było coś w rodzaju: „E, że też pan teraz...” – i następował zasłużony mój powrót do rzeczywistości. Wśród takich wahań po niespełna trzech latach ślęczenia przedstawiłem pani profesor wersję całości, przedtem nieraz wspomaganą jej pomocnymi sugestiami. I słyszę pytanie: „Co się pan tak śpieszy?” Ja półgłosem tłumaczę, że muszę solidniej zabrać się za pracę zarobkową, bo mam rodzinę. Pani profesor na to: „Rozumiem!” Wzruszyło mnie to niespodziewane „rozumiem” i dopowiedzenie, że wobec tego szybko przeczyta tę pracę. Rzeczywiście przeczytała zgoła ekspresowo. Zgłosiłem się po odbiór – uznała, że może to przyjąć, choć wolałaby, bym miarkował swoje sympatie dla tej literackiej drobnicy, bo Wyka nie bez racji w Wyznaniach uduszonego napisał, że „pocziwa” marna literatura to jednak marna literatura. Stonowałem trochę te – nieliczne zresztą – aprobatywne o niej zdania, ale niektóre zostawiłem. Oddając tekst ponownie przeglądnięty, przyznałem się jednak, że trochę polubiłem tę drobnicę i nie chciałbym jej postponować. Prof. Janion skwitowała to jakimś „niech będzie” i orzekła, że przedstawi Radzie Wydziału WSP wniosek o posłanie pracy do recenzentów. Zaciekało mnie żywotnie, do jakich. Okazuje się, że chce proponować Radzie Wydziału prof. Marię Żmigrodzką z IBL – widziałem ją kiedyś na spotkaniu w WSP – i prof. Henryka Markiewicza z UJ. Przy drugim nazwisku zdrętwiałem: to była w moim mniemaniu legenda wszechwiedzy literaturoznawczej – prosiłem, żeby nie... Nie pomogło i praca została wysłana do prof. Markiewicza. Przez dwa czy trzy miesiące miałem samopoczucie nieco rozdygotane, aż prof. Janion, przyjechawszy na zajęcia do WSP i mówi mi: „Praca pana prof. Markiewiczowi serio się podobała i pani Marynie Żmigrodzkiej też”. Bardzo mnie to podniosło na duchu. Otrzymałem nie tylko doktorat, ale i lekcję sztuki recenzenckiej, z której w przyszłości korzystałem, a której sedno na tym

polega, by czytać cudze prace (a w roli recenzenta czytałem ich wiele) nie w intencji dogodzenia swoim oczekiwaniom ideowym czy gustom estetycznym, lecz w poszukiwaniu ich dociekliwości, ładności myślowego, lojalności i wkładu do dotychczasowego stanu wiedzy na wybrany temat.

J. B.: Będziemy kończyć, bo to już pora na finał.

M. K.: Trzeba jednak przypomnieć, że jest Pan jednym z pierwszych, jeśli nie był Pan pierwszym, który upomniał się o obecność w polskiej refleksji badawczej prozy powstałej od pierwszej połowy dziewiętnastego stulecia do czasu powstania styczniowego w Pana rozprawie habilitacyjnej *Realizm bez chmurnej jazdy*¹². W czasach dominacji poezji romantycznej Pan przywrócił rangę prozie. Profesor Grażyna Borkowska napisała recenzję pod znaczącym tytułem: *Cicha zdrada Józefa K. opisana przez Józefa B.*¹³ Ja chciałam Pana zapytać, skąd się wzięły takie Pana zainteresowania „wieprzowatością życia”?

J. B.: Proszę Pani, ja bym rad się upewnić, że nie doprowadzimy mojej biografii do dziś.

M. K.: Ale ja mówię o tematach...

J. B.: Niechby to było ostatnie pytanie. Nie dokończymy. Między nami, tak jak między ludźmi, którzy się lubią, zostaną zawsze jakieś niedopowiedziane słowa, na to nie ma rady. Gdyby zaś ktoś z Państwa chciał mnie o coś zaindagować, to będę do dyspozycji po oficjalnym zakończeniu obecnego spotkania.

Jeśli zaś nie XIX-wieczną mową wiązaną głównie się zajmuję, lecz prozą, to nie z dystansowania się od poezji się bierze, lecz z tego po prostu, że uznałem – szumnie mówiąc – istnienie zapotrzebowania społecznego na docenianie prozy tamtego czasu. Poezja zaczarowała nas wszystkich i wszędzie się o niej pisze, ale przecież mieliśmy i dobrą prozę. Po Poszukiwaniu realizmu poszedłem do oficyny, które wydała to Poszukiwanie, i pytam, czyby wydali moją historię naszej XIX-wiecznej powieści. Szef ówczesny tej oficyny pyta się: „A pan to potrafi?” Ja mówię, że próbuję. „No to – powiada on – my nie będziemy ryzykować próbowania”. Przy jakiejś konferencyjnej okazji prof. Markiewicz, słysząc o moich problemach, radzi: „Niech pan się zajmie po tych obrazkach np. Korzeniowskim”. Myślę więc: „Korzeniowski to pisarz przyzwoitej klasy, Kollokację się czytało w szkole ...” Zacząłem przeglądać jego dramaty, przypomniała mi się piosenka Czerwony pas¹⁴, ale później, pisząc o jego powieściach, zahałem przy Tadeuszu Bezimiennym i Krewnych, bo wtedy jeszcze nie przeczytałem porządnie Omyłki i Lalki i Prusa, a tak siarczyście u niego nasiadł emigrant Julian Klaczko za rusofilstwo, tymczasem miało ono – jak i u Prusa – początek w jego własnej biografii. U Korzeniowskiego zakorzeniło się w doświadczeniach kijowskich i charkowskich oraz przy zakładaniu Szkoły Głównej, u Prusa

¹² J. Bachórz, *Realizm bez „chmurnej jazdy”*. Studia o powieściach Józefa Korzeniowskiego, Warszawa 1979.

¹³ G. Borkowska, *Cicha zdrada Józefa K. opisana przez Józefa B.*, „Teksty” 1981, z. 2 (56), s. 128–133.

¹⁴ *Czerwony pas* to popularna pieśń z dramatu *Karpaccy górale* (1834) Józefa Korzeniowskiego.

w „przygodzie” koło Siedlec, gdy na polu bitwy jako szesnastoletniego rannego partyzanta, zostawionego na polu bitwy przez swoich, dowieźli go do szpitala Moskale. Obaj – i Korzeniowski, Prus – mieli przekonanie, że ludzie są wszędzie tacy i siacy. W Konradzie Wallenrodzie „i Niemcy są ludzie”. A w Panu Tadeuszu oprócz łajdackiego majora Płuta jest zacytowany kapitan Rykow.

Potem jednak przyszło mi – na życzenie IBL-owskich gremiów, w tym zwłaszcza prof. Janion – współredagować z prof. Kowalczykową *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Zaczynam tę robotę, aż tu dostaję w pewnym momencie list od Jana Błońskiego, z którym spotykałem się na konferencjach, a potem i na prorektorskich forach po pierwszych wolnych wyborach uniwersyteckich, po których pracowałem za „przybocznego” przy Robercie Głębockim¹⁵. Co prawda kadencja była krótka, bo cała ekipa rektorska została przez władze stanu wojennego posłana „do kosza”, ale po „zsyłce” miałem już więcej czasu, gdy nadszedł ten list. W liście „stało” mniej więcej tak: „Pan zrobisz *Lalkę* dla Biblioteki Narodowej, bo nareszcie wydaje ona utwory dwutomowe”.

Zbaraniałem: jaką *Lalkę*, po co *Lalkę*? Potem się okazało, że *Lalkę* miał opracować prof. Markiewicz, ale Markiewicz zasugerował prof. Klimowiczowi i prof. Błońskiemu¹⁶, bym to zrobił ja. W takich razach oni uznali, że skoro Markiewicz tak mówi, to – *etc.* Napisałem panu Błońskiemu czy może powiedziałem o swoim wahaniu, strasząc, że *Lalka* będzie wymagała góry przypisów – chyba ze 12 arkuszy. Dostałem odpowiedź czy list w stylu – jak to u Błońskiego bywało – mniej więcej takim: „Coś pan, z choinki się urwał, co pan książkę chce pisać, drugą *Lalkę*”. Potem były pretensje od profesora Markiewicza, który nie zakwestionował żadnego przypisu, natomiast podrzucił mi materiały do kilkudziesięciu jeszcze innych, które by wymagały przynajmniej 5 arkuszy. Przygotowałem je też.

Kiedy *Lalka*¹⁷ się ukazała, dostałem zamówienie na wybór *Kronik* Prusa¹⁸, potem od Ossolineum pytanie: „Może by pan zrobił jeszcze coś dla nas? Może *Nad Niemnem*”¹⁹. No to i dobrze. W naszym fachu powinno się robić niekoniecznie i nie wyłącznie to, co się lubi; powinno się robić to, co jest potrzebne. W pewnym momencie człowiek, który w coś się zaangażował, może to polubić, choć nie podejrzewał na początku, że polubi. I ja polubiłem *Lalkę*, której w Rzeszowie nie doceniałem, a nawet *Nad Niemnem*.

Nad Niemnem mnie zdziwiło, gdy w związku z tą powieścią pojechałem do Bohatyrowicz i paru miejscowości sąsiednich, m. in. do Miniewicz i do Lunnej. Zawiózł mnie przyjazny

¹⁵Prof. Robert Głębocki, astrofizyk, rektor UG w latach 1981–1982. W tym czasie prof. Bachórz był prorektorem.

¹⁶Mieczysław Klimowicz razem z Janem Błońskim – ówcześni redaktorzy Biblioteki Narodowej.

¹⁷B. Prus, *Lalka*, t. I–II, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1991.

¹⁸B. Prus, *Kroniki. Wybór*, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1994.

¹⁹E. Orzeszkowa, *Nad Niemnem*, t. I–II/III, oprac. J. Bachórz, Wrocław 1996.

Białorusin z Uniwersytetu Grodzieńskiego i mogłem posłuchać, jak tam się mówi, jak ze sobą i ze mną gadają kobiety w moim wieku. A gadają jak gdyby przemawiały: całymi zdaniem i chwilami jakby uroczyście. „Boże moj! – myślę – przecież tu się tak naprawdę gada!”. To nie polszczyzna dialogów z *Lalki*, gdzie grają różnaitością tonów i osobliwościami składniowych, „żywym” gotowym do odegrania naturalnego polskiego mówienia w scenach teatralnych czy filmowych. W filmowym *Nad Niemnem* dialogi trzeba na użytek dzisiejszego polskiego odbiorcy na różne sposoby skracać i trochę przeinaczać, by nie brzmiały recytatorsko. Ale po wizytach na Grodzieńszczyźnie polubiłem słyszeć w *Nad Niemnem* tamtejsze przedziwne gadanie, niezwykle mowę domową polskich zaścianków, ale tamtejszych „tubylców”, którzy niezbyt się kłopotą nad przynależnością etniczną ale gadają, jak gdyby nasiąkli retoryką kaznodziejów sprzed paru stuleci. Polubiłem to *Nad Niemnem*.

Proponuję, żebyśmy na tym zakończyli.

Niechaj ci którzy tak wytrwale doczekali do końca zechcą przyjąć solenne *gratias ago* stokrotne za to, że przyszli, i tym *gratias* serdecznie obdziękowani poczuli się na resztę dnia wolni jako ptakowie niebiescy.

M. K.: Na zakończenie coś dla Pana Profesora w prezencie. Jak Państwo wiecie, ukazał się *Mendel studiów i szkiców o „Lalce”*²⁰. Profesor Bachórz bardzo lubi rozmaite tuziny i mendle, w związku z czym ja sobie pozwoliłam też taki mendel przygotować. W ubiegłym roku w listopadzie, gdy się dowiedziałam, że to spotkanie będę prowadzić, to wróciłam do domu i musiałam to zrobić. Napisałam dla pana mendel strof.

Mendel strof na cześć Profesora Józefa Bachórze

Drogi nasz gościu, cny Profesorze!
Bardziej niż liście na wietrze może,
bardziej niż pajak uczepion nitki,
tak dziś z emocji wprost drżą mi lydki.

Boć nie ma Muzy, ducha ni czleka,
co by mógł długi sznur ponawlekać
zasług, talentów, cnót Profesora.

²⁰ J. Bachórz, Spotkania z "Lalką". Mendel studiów i szkiców o powieści Bolesława Prusa, Gdańsk 2010.

A dzisiaj wspomnień nadeszła pora.

Na słowo „Bachórz” już skojarzenia

mkną do pamięci, więc je wymieniam:

„papiros”, krawat, Be-eN i „E-e!...” – [tu wymowne machnięcie Bachórzowej ręki]

– mówiące, czym się przejmować, czym nie-e.

Lipie i Sopot. Tatulo, mama,

wnuczki kochane. Życzliwość sama

i skromność. Belferka oraz Jego uczniowie:

Stary Targ, Kwidzyn. Prozą dopowiem

jedno: „Tylko prowadźcie się, dziewczyny, moralnie!”

Charakter pisma i styl pisania,

co indywidualność odsłania!

Janion i U-Gie. I ważne sprawy –

– często Go wozi ekspres z Warszawy...

Linijka, którą Profesor mierzy

dywiz i myślnik, a bądźmy szczerzy:

kto by to mierzył!?! I ortografia!

Tu Bachórzowi się nie przytrafia

ni błąd, ni błędzik, bo Nauczyciel

z Niego prawdziwy. Sami widzicie,

że nie masz w Polsce dziś polonisty,

co by nie ujął Go w swe przypisy.

Bachórz wie wszystko. I wszystko powie
serdecznie, ciepło. Tak słuchaczowi
zda się, że dlań jest ważny i miły.
Zawsze objaśni problem zawiły:

Czym jest romantyzm, a czym romanse,
i czym na Litwie powietrze pachnie.
Co robił w Wilnie Chodźko Ignacy,
a co Kraszewski robił po pracy.

Co Julian Klaczko myślał o bliźnich,
a bliźni o nim. Jacy mężczyźni
są w życiu heroiny romansu.
Ile Wokulski uszedł dystansu

pieszo z Skierniewic. Oraz co sobie
myślał Bóg o Swym Ślimaku-Hiobie.
Co wyrzekł Balzac, gdy spotkał Hańską.
O czym Mickiewicz gadał z Towiańskim.

Wie, co o Prusie rzekł doktor Szuman,
co widział Adam, pisząc, że „tuman
pod nowogródzką ścielił się wieżą”.
On zna gatunki książkowych zwierząt.

I zna akrostych, co w epepei
wieszczą Adama tkwi. Kto ośmieli
się w szranki stanąć z mym Profesorem?

Dla Swoich uczniów pięknym jest wzorem!

Wie, ile kleksów jest w rękopisie

Elizy O.! Coś widzi mi się,

że z tych to punktów już się wynurza

rozpiętość myśli i miar Bachórza.

Jak Go nie kochać? Jak nie szanować?

Niech mi więc wolno będzie zrymować

jedno z słów modnej dziś nowomowy:

Profesor Bachórz jest ZJAWISKOWY!!!

Panie profesorze, serdecznie dziękuję za spotkanie, a państwa zapraszam do zadawania pytań.

J. B.: Ja jeszcze chciałbym serdecznie podziękować Pani przede wszystkim i tym z Państwa, którzy w tym Instytucie przeżyli ze mną kopę lat, ale także i Pani Beatce Obsulewicz-Niewińskiej, która przyjechała tu z Lublina, a szefuje potężnemu zespołowi, który ma przygotować czterdziestotomowe z kawalkiem wydanie dzieł Bolesława Prusa. Jest, naturalnie, uczennicą profesora Fity, gdyż wszyscy zainfekowani Prusem w Lublinie to są Fityści. Patrząc tutaj na panią profesorkę Martuszevska, która najdłużej z tu obecnych ze mną wytrzymała tutaj i ma prawo do szczególnych moich względów wdzięcznościowych. Są państwo Krystyna i Stefan Chwinowie! Wszystkich bym się spodziewał, ale nie ich. Ja mam wobec Pana Stefana dług, bo Pan ten mój wyrób o *Lalce* przejrzał albo i przeczytał, a potem napisał ogromny list. Obiecałem sobie, że Panu odpiszę – to jest list z konstatacjami godnymi uwagi najwyższej – więc marzę o tym, by zdążyć przed Panem Bogiem. Tym bardziej, że jest to o *Lalce* opinia, z którą w niejednym się zgadzam, a w jednym niezbyt się zgadzam.

Naturalnie, widzę tutaj pana dziekana Rośka, który na dodatek jest tu potęgą wydawniczą, to od razu się czuję zawstydzony i zobowiązany. Widzę dyrektora Bolesława Oleksowicza. Widzę panią Grażynę i pana Feliksa Tomaszewskich, którzy przyszli do pracy na uczelni po latach roboty szkolnej. Jest pani Elżunia Mikiciuk, jest Pani Magdalenka Dalman, która się trudniła pod moją komendą pisaniem o *Dziadach* Mickiewicza, a dzisiaj doszła nas wiadomość, że recenzent jej

doktoratu, biskup Jan Szlaga²¹, pożegnał ten świat. Siedzi w moim pobliżu pani Basia Zwolińska, która żarliwie polubiła Żmichowską.

Jeśli kogoś pominą, to bardzo proszę, żeby mi darował nieuwagę. Wszystkim zaś tu wymienionym i niewymienionym gorąco dziękuję za życzliwość, którą mi Państwo nieraz objawialiście. Niczego więcej nie chciałbym się dorobić, a tego, czego się w kontaktach z Państwem dorobiłem, nie chciałbym stracić.

Zapis z nagrania: Katarzyna Panfil – Redakcja: dr Magdalena Kreft-Świetlik, Katarzyna Warska

²¹ Ks. Bp Jan Bernard Szlaga zmarł tego samego dnia – 25 kwietnia 2012 r.

JEDNAK KSIĄZKI



GDAŃSKIE CZASOPISMO HUMANISTYCZNE

2016 nr 5

Reportaż literacki. Pogranicza

NOTY O AUTORACH

JÓZEF BACHÓRZ – prof. dr hab. Rocznic 1934, urodzony w Lipiu (pow. rzeszowski). Ukończył studia polonistyczne na Uniwersytecie Łódzkim, później pracował jako nauczyciel w Starym Targu k. Sztumu i w Kwidzynie. Na Uniwersytecie Gdańskim pracował od momentu jego utworzenia, czyli od roku 1970. Wieloletni pracownik Zakładu Historii Literatury Polskiej XIX wieku na Wydziale Filologicznym UG, obecnie emerytowany. Prof. Józef Bachórz jest jednym z najwybitniejszych badaczy literatury XIX wieku. W jego naukowym dorobku znajduje się ponad 240 publikacji – książek i artykułów zamieszczanych w naukowych, renomowanych czasopismach. W pracach badawczych prof. Bachórz koncentruje się na romantyzmie i pozytywizmie, zwłaszcza twórczości Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego oraz prozie w tych okresach. Jest wybitnym znawcą i badaczem pisarstwa Józefa Korzeniowskiego, Józefa Ignacego Kraszewskiego, Bolesława Prusa, Elizy Orzeszkowej, Henryka Sienkiewicza. W kręgu zainteresowań Pana Profesora znajdują się również: problematyka morska i pomorsko-gdańska (poezja Fenikowskiego, twórczość Róży Ostrowskiej) oraz literatura popularna (prace z zakresu tzw. powieści tajemnic w XIX i XX wieku). Wśród najważniejszych prac, warto podkreślić takie tytuły jak: „Poszukiwanie realizmu (o małych formach prozy w okresie romantyzmu) „Realizm bez chmurnej jazdy” (o powieściach Józefa Korzeniowskiego – książka zdobyła nagrodę im. Aleksandra Brucknera); „Jak pachnie na Litwie Mickiewicza i inne studia o romantyzmie” „Pozytywizm, podręcznik (stanowi kanon nauczania o pozytywizmie), „ Złączyć się burzą. Tuzin studiów i szkiców o romantycznych wyobrażeniach morza i egzotyki”, „Romantyzm a romanse. Studia i szkice o prozie polskiej w pierwszej połowie XIX wieku”. Nieoceniony jest wkład profesora Bachórze w edytorskie przygotowanie takich dzieł jak „Lalka” oraz „Kroniki. Wybór” Bolesława Prusa, „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej – wszystkie te dzieła opatrzone zostały obszernym wstępem i komentarzem i ukazały się w cenionej serii Biblioteki Narodowej; a także:

edycje popularne w serii zwanej miniaturami morskimi, edycje tomu „Antek i inne opowiadania” oraz wydanie „Emancypantek” Bolesława Prusa w serii „Arcydziela Literackie” Wydawnictwa Dolnośląskiego. Prof. Bachórz jest także redaktorem i współredaktorem tak cenionych pozycji jak „Słownik literatury polskiej XIX wieku” oraz artykułów publikowanych w czasopismach naukowych i książkach zbiorowych – to m.in. studia o twórczości Kraszewskiego, Prusa, problemach prozy. Pan Profesor wykształcił i wypromował ponad 230 magistrów i 9 doktorów. Jako nauczyciel akademicki cieszy się autorytetem zarówno wśród studentów, jak i w całym środowisku naukowym. Pełnił m.in. funkcje dyrektora Instytutu Filologii Polskiej i prorektora Uniwersytetu Gdańskiego. Prof. Bachórz jest laureatem Naukowej Nagrody Miasta Gdańska im. Jana Heweliusza w dziedzinie nauk humanistycznych, „Sopockiej Muzy”, Medalu Mściwoja II, wielu nagród Ministra Edukacji Narodowej. Współpracuje w wieloma ośrodkami naukowymi: m.in. Uniwersytetem Grodzieńskim. Przez wiele lat był członkiem Rady Naukowej Instytutu Badań Literackich PAN, jest członkiem honorowym Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza. **Oprac. Beata Czechowska-Derkacz, rzecznik prasowy Uniwersytetu Gdańskiego**

JADWIGA BIERNACKA – ukończyła studia magisterskie na Wydziale Polonistyki, na Uniwersytecie Warszawskim. W obrębie jej zainteresowań naukowych znajduje się przede wszystkim teoria reportażu i temu zagadnieniu poświęciła obydwie prace dyplomowe. Zainteresowanie to wpływa również na życie zawodowe – obecnie pracuje w turystyce, jako manager hotelu. Inne zainteresowania to wszelkiego rodzaju awangardy literackie i mitologie.

MACIEJ DAJNOWSKI – adiunkt w Katedrze Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej IFP UG. Autor książek *Groteska w twórczości Stanisława Lema* (Gdańsk 2005) i *Pejzażysta Lem. Szkice z motywiki* (Gdańsk 2010).

MAŁGORZATA DORNA – (z domu: Bukowska), przyjęta na Filologiczne Studia Doktoranckie w roku akademickim 2015/16; Absolwentka: Filologii Polskiej UG, dyplom w 1980 u prof. Stanisława Kaszyńskiego, z tematu: *Elementy teatralne w prozie Wacława Berenta*, na przykładzie „Próchna” (1980).

URSZULA GLENSK – dr hab., wykłada literaturę w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego. Opublikowała ponad sto artykułów – naukowych i publicystycznych – m.in. w „Nowych Książkach” i na portalu „Studio Opinii”. Autorka książek *Proza wyzwolonej generacji 1989-1999* (Wydawnictwo Literackie 2002), *Trzy szkice o przewartościowaniach w kulturze* (Atut 2007), *Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu* (wyróżnienie „Książka Miesiąca” Magazynu Literackiego Książki), a także monografii *Historia słabych. Reportaż*

i życie w Dwudziestoleciu 1918-1939, nominowanej do Nagrody Złotej Róży oraz nagrodzonej Nagrodą Historyczną „Polityki” 2015.

WOJCIECH GÓRECKI – ur. w 1970 roku w Łodzi. Zadebiutował w 1986 roku na łamach „Sztandaru Młodych”. Współpracował m.in. z „Gazetą Wyborczą”, „Życiem Warszawy”, „Rzeczpospolitą”, „Więzią”, „Res Publicą Nową” i „Tygodnikiem Powszechnym”. Członek zespołu redakcyjnego „Tygła Kultury”, stały współpracownik „Nowej Europy Wschodniej”. Współautor filmu dokumentalnego *Boskość Stalina w świetle najnowszych badań* (IWP 1998). Autor książek: *Łódź przeżyła katharsis* (1998), *Planeta Kaukaz* (2002, 2010), *La terra del vello d'oro. Viaggi in Georgia* (2009), *Toast za przodków* (2010) oraz *Abchazja* (2013). Tłumaczony na języki chiński, gruziński i włoski, uhonorowany Nagrodą Giuseppe Mazzottiego. W latach 2002–2007 pierwszy sekretarz, a następnie radca w Ambasadzie RP w Baku. Był ekspertem misji UE badającej okoliczności wojny w Gruzji w 2008 roku. W latach 2014–2015 członek zarządu Fundacji Solidarności Międzynarodowej. Pracuje w Ośrodku Studiów Wschodnich im. Marka Karpią. W 2011 roku był finalistą Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego oraz został nominowany do Nagrody Nike. W 2013 roku otrzymał Nagrodę im. Beaty Pawlak. **(notka biograficzna zaczerpnięta ze strony Wydawnictwa Czarne).**

MAGDALENA HORODECKA – pracownik Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, adiunkt w Katedrze Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej. Absolwentka filologii polskiej i socjologii oraz Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia im. Fryderyka Chopina. Autorka monografii „Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego” (słowo/obraz terytoria 2010). Publikowała w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Dekadzie Literackiej”, „Word Literature Studies”, „Literary Journalism Studies”. Autorka artykułów w monografiach zbiorowych. Członek *International Assosiation for Literary Journalism Studies*.

JOANNA JEZIORSKA-HAŁADYJ – adiunkt w Zakładzie Poetyki, Teorii Literatury i Metodologii Badań Literackich UW. Autorka książki *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Wyd. IBL PAN, Warszawa 2013. Obecnie pracuje na książką poświęconą narracji drugoosobowej. Zainteresowania naukowe: narratologia, teoria fikcji, gatunki pograniczne.

MAGDALENA KISIELEWSKA – absolwentka studiów licencjackich z filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim. Studentka logopedii na Uniwersytecie Gdańskim.

KAROLINA LIPIŃSKA – studentka trzeciego roku Wiedzy o Teatrze na Uniwersytecie Gdańskim oraz Komunikacji Wizerunkowej na specjalizacji Public Relations na Uniwersytecie

Wrocławskim. Zawodowo trenerka kreatywności, obecnie pracująca w Laboratorium Twórczości PRYZMAT. Od dziesięciu lat jest związana z międzynarodowym konkursem Odysei Umysłu, zarówno jako odyseuszka jak i trenerka, w którym wielokrotnie zajmowała najwyższe miejsca nie tylko na finałach ogólnopolskich, ale i na euro festiwalach i finałach światowych w Stanach Zjednoczonych. W latach 2013-2015 współorganizatorka Konferencji Rodzinnej Kultura Kreatywności KREOGENERACJA. Od dwóch lat stara się łączyć oba kierunki swojego rozwoju, współpracując z Gdańskim Teatrem Szekspirowskim.

ANNA MALCER-ZAKRZACKA – studiowała filologię polską na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego, w 2013 obroniła doktorat *Obrazy społeczeństwa polskiego w twórczości emigracyjnej Melchiora Wańkowicza*. Była dziennikarką w „Gazecie Miasta Sopot” i „Dzienniku Bałtyckim”. Publikowała m.in. w „Rejsach”, „Przekroju”, „Tytule”, „Toposie”, „Rzeczypospolitej”, „Ruchu Teatralnym”, „Gazecie Uniwersyteckiej Uniwersytetu Gdańskiego”. Obecnie pracuje jako redaktorka strony internetowej Wydziału Filologicznego UG, zajmuje się promocją dokonań naukowych Wydziału.

KAROLINA NAJGEBURSKA – studentka filologii polskiej na Uniwersytecie Gdańskim, publikowała w tomie pokonferencyjnym *Nie-miejsca. Teorie spacji w współczesnych praktykach interpretacyjnych* pod red. K. Szalewskiej (Gdańsk 2014); w badaniach literackich zainteresowana głównie literaturą współczesną w kontekstach antropologicznych i komparatystycznych.

BEATA NOWACKA – filolog polski, dr hab., Uniwersytet Śląski, Wydział Filologiczny, Instytut Nauk o Literaturze Polskiej, Zakład Literatury Współczesnej. Interesuje się literaturą faktu i recepcją literatury polskiej w świecie. Ważniejsze publikacje wraz z dr hab. Zygmuntem Ziątkiem, (IBL PAN): *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*. Kraków 2008 (2010: przekład hiszpański, 2012: przekład włoski) i *Literatura non-fiction. Czytanie Kapuścińskiego po Domostawskim*. Katowice 2014. Autorka książki *Magiczne dziennikarstwo. Ryszard Kapuściński w oczach krytyków* (Katowice 2004, 2006) i wydanego w 2012 roku opracowania *Cesarza Ryszarda Kapuścińskiego* w serii Biblioteki Narodowej (BN I 315).

EWA POGONOWSKA – dr hab., zainteresowania: pogranicza historii literatury i historii idei, ideologiczne uwarunkowania dyskursu, problematyka etniczna w literaturze niefikcjonalnej, zwłaszcza „tematy rosyjskie”. Autorka książek: *„Dziki biesy”. Wizja Rosji Sowieckiej w antybolszewickiej poezji polskiej lat 1917-1932* (2002), *Czytanie Nowej Rosji. Polskie spotkania ze Związkiem Sowieckim lat trzydziestych XX wieku* (2012), współautorka – z Moniką Bednarczuk – *Znani, nieznani, nierozpoznani. O kilku figurach zbiorowej wyobraźni* (2009).

MARCIN ROMANOWSKI – magister, absolwent filologii polskiej Uniwersytetu Gdańskiego, słuchacz Filologicznych Studiów Doktoranckich UG, przygotowuje rozprawę doktorską na temat

podmiotowości biografu w pisarstwie biograficznym Jerzego Ficowskiego, Joanny Olczak-Ronikier i Piotra Matywieckiego, autor książki *Między bardem „Solidarności” a Jackiem Kaczmarskim. Fragmenty biografii artystycznej* (Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2013).

MARTYNA WIELEWSKA-BAKA – doktorantka na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Gdańskiego. Sekretarz redakcji „Jednak Książki. Gdańskiego Czasopisma Humanistycznego”. Stypendystka Marszałka Województwa Pomorskiego dla Twórców Kultury na rok 2014. Autorka wywiadów m. in. z Krystyną Jandą, Katarzyną Figurą, Dorotą Kolak czy Anną Augustynowicz (publikowane w: „Wybrzeża. Magazyn Teatru Wybrzeże”, dodatek do „Dziennika Bałtyckiego”).

ZUZANNA WIŚNIEWSKA – w 2015r. uzyskała tytuł licencjata na Uniwersytecie Gdańskim w Katedrze Teorii Literatury i Krytyki Artystycznej Instytutu Filologii Polskiej. Obecnie studentka studiów magisterskich na Akademii Muzycznej w Gdańsku, na Wydziale Instrumentalnym, specjalizacji wiolonczela. Zainteresowania naukowe: związki literatury i muzyki.

MATEUSZ ZIMNOCH – doktor nauk o mediach. Zajmuje się teorią i historią kultury nonfiction ze szczególnym uwzględnieniem tekstów postmodernistycznych. Współpracuje z *International Association for Literary Journalism Studies*, jest członkiem rady naukowej czasopisma *Literary Journalism Studies* oraz zastępcą redaktora naczelnego *Naukowego Przeglądu Dziennikarskiego*.

MILENA ŻOŁNOWSKA – absolwentka Gdańskiego Uniwersytetu Medycznego i Sopotckiej Szkoły Fotografii - Fotomedia, a obecnie studentka Uniwersytetu Gdańskiego (Filologia polska). Swoje prace prezentowała na wystawach m.in. w Bydgoszczy, Bielsko-Białej, Sopocie, Gdyni, Poznaniu. Zdjęcia tej artystki można również podziwiać we włoskim Vogue'u. Jest laureatką konkursów fotograficznych (m.in. „Bydgoszcz w ruchu”, „Moja przestrzeń”, „W kadrze”).