

# 11 NOWA dekada

KRAKOWSKA  
DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY  
NR 3 (31) ROK VI 2017 KRAKÓW

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

## WAJDA i KRAKÓW





WYDAWNICTWO  
LITERACKIE

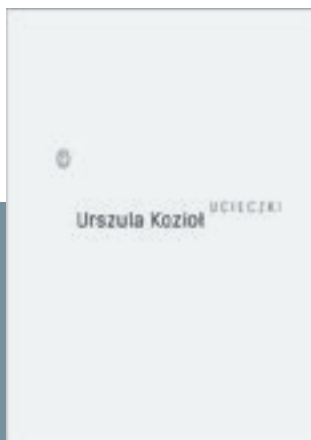
**NOWOŚĆ**  
Antjie Krog  
*Ciało ograbione*

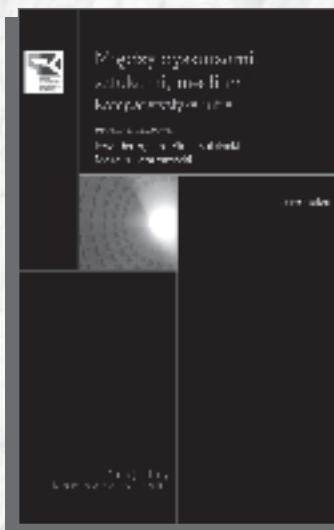
## NIKE 2017 – NOMINACJE



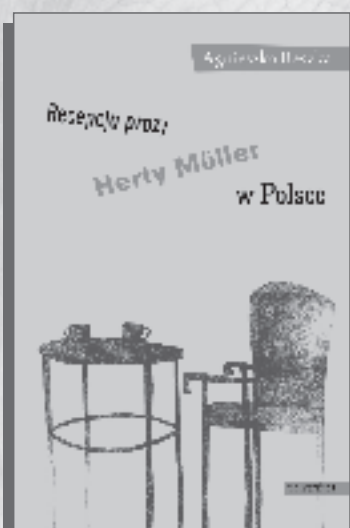
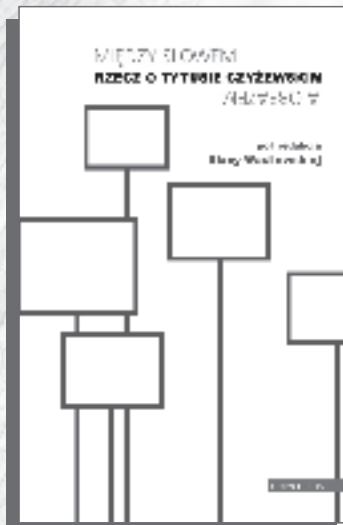
Urszula Koziół  
*Ucieczki*

Jerzy Kronhold  
*Skok w dal*





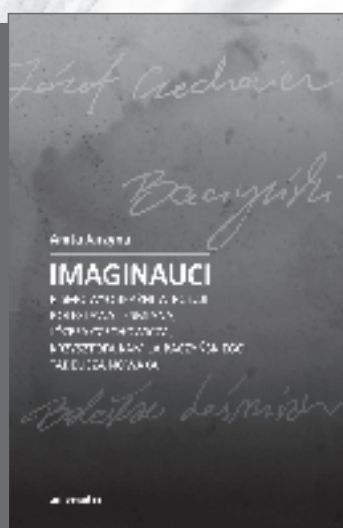
WIO  
SEN  
NE



NOWOŚCI  
UNIVERSITAS



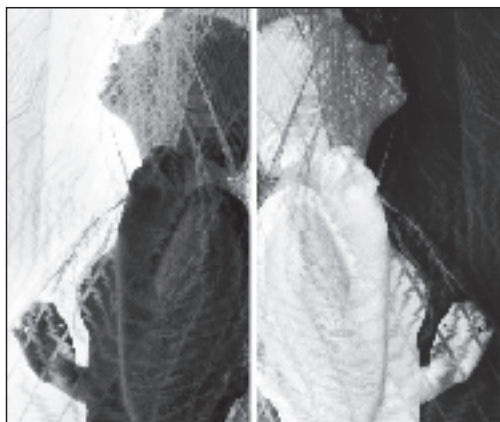
[www.universitas.com.pl](http://www.universitas.com.pl)



UNIVERSITAS POLECA NOWOŚCI KINOWE


[www.universitas.com.pl](http://www.universitas.com.pl)

HORYZONTY  
KINA 



**KINO POLSKIE  
JAKO KINO  
TRANSNARODOWE**

wedy  
Sławomir Topol  
Magdalena Paszulek


HORYZONTY  
KINA 

universitas



Piotr Pławaszewski

**PO SWOJEMU**  
Kino Władysława Ślesickiego

HORYZONTY  
KINA 

**wkrótce**

HISTORIA KINA  
TOM 4

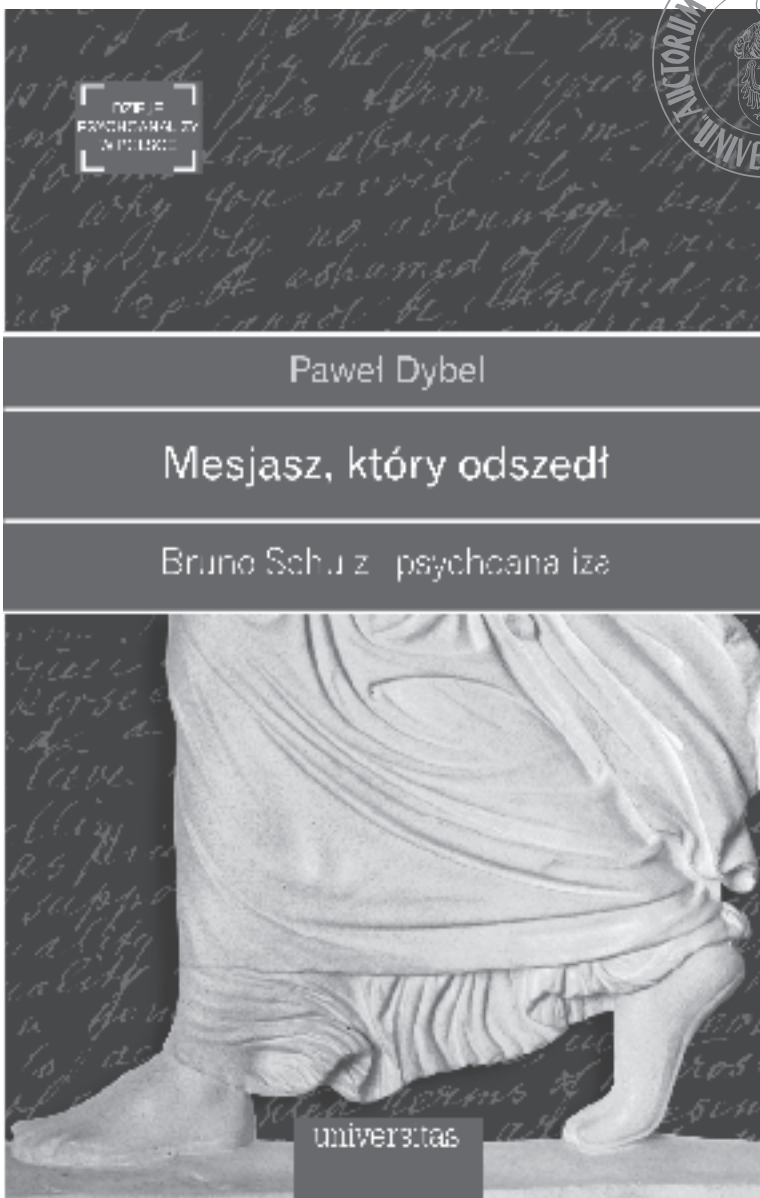
**KINO  
KOŃCA WIEKU**



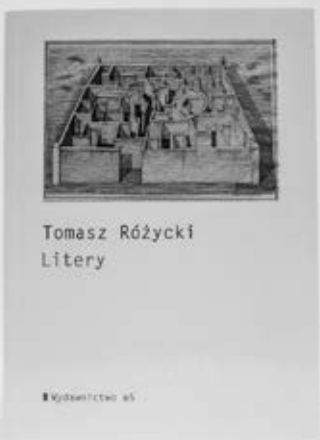
# UNIVERSITAS POLECA:

## NOWA KSIĄŻKA PAWŁA DYBLA

Twórczość Brunona Schulza stanowi osobliwą wersję Freudowskiego „romansu rodzinnego”, w którym figura Ojca, reprezentanta biblijnego Prawa, utraciła centralne znaczenie na rzecz figur kobiecych – Adeli, Bianki i Matki. Zmiana nie polega jednak na tym, że kobiety stały się teraz podmiotem Prawa, ale na tym, że Prawo stało się parodią siebie.



[www.universitas.com.pl](http://www.universitas.com.pl)



NOMINACJE  
DO NAGRODY  
POETYCKIEJ  
IM. WISŁAWY  
SZYMBORSKIEJ  
**2017**

**WAJDA I KRAKÓW**



# NOWA **DEKADA** KRAKOWSKA

DWUMIESIĘCZNIK KULTURALNY

ISSN 2299-4742

NOWA **DEKADA** KRAKOWSKA jest programową kontynuacją **DEKADY LITERACKIEJ**, której pierwszy numer ukazał się w grudniu 1990 roku, a w latach 1992 – 2004 wydawcą była Krakowska Fundacja Kultury.

## **Redaguje zespół:**

Marta Wyka *redaktor naczelna*  
Teresa Walas *zastępca redaktor naczelnej*  
Anna Pekaniec *sekretarz redakcji*  
Aleksander Pieniek *redaktor graficzny*  
Tomasz Cieślak-Sokołowski  
Jakub Kornhauser  
Paulina Małochleb  
Malwina Mus  
Robert Ostaszewski

## **Współpracownik do spraw promocji i PR:**

Anna Dziadzio

## **Współpracują:**

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

## **Redaktor odpowiedzialny numeru:**

Malwina Mus

## **Okładka:**

Aleksander Pieniek  
*Fotografia* Anna Singh

## **Adres korespondencyjny redakcji:**

Anna Pekaniec  
„Nowa Dekada Krakowska”  
ul. Gołębia 16, 31-007 Kraków  
[www.nowadekada.pl](http://www.nowadekada.pl)  
e-mail: [krakowskafundacjaliteratury@gmail.com](mailto:krakowskafundacjaliteratury@gmail.com)



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

## **Nakład:**

300 egz. + 200 egz. gratisowych

Numer zamknięto 30 maja 2017 roku

**Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego.**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.



**Kraków**

Projekt jest współfinansowany ze środków Gminy Miejskiej Kraków.



# dekada

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

NR 3 (31) ROK VI 2017 KRAKÓW

## WAJDA I KRAKÓW

ANDRZEJ WAJDA	BRULION 1982 (styczeń–październik, wybór), opracowanie, wstęp i przypisy Tadeusz Lubelski	12
ŁUKASZ MACIEJEWSKI	Ja panu wyreżyseruję okładki	34
ŁUCJA DEMBY	<i>Z biegiem lat, z biegiem dni</i> – krakowski serial Andrzeja Wajdy	44
MACIEJ GIL	Spacer po Krakowie śladami Andrzeja Wajdy (wersja fanowska)	54
MICHAŁ PILIKOWSKI	Andrzej Wajda w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych	64
KOLAUDACJA	Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych – Andrzej Wajda, <i>Danton</i>	70

## NOMINACJE DO NAGRODY POETYCKIEJ IM. WISŁAWY SZYMBORSKIEJ

MARCIN JAWORSKI	Tomasz Bąk – Biedny poeta lajkuje Tesco	86
KAROL MALISZEWSKI	Jerzy Kronhold – Próby okiełznania żywiołów	90
PAULINA ŻARNECKA	Tomasz Różycki – Eksplorowanie próżni	93
WIKTORIA KLERA	Marcin Sendeci – Wewnątrz słów	99
TOMASZ CIEŚLAK-SOKOŁOWSKI	Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki – Moja historia, którą piszę jedynie dla ciebie	103

## OKIEM KRYTYKA

INGA IWASIÓW	Jej udział w niej	108
MICHALINA KMIECIK	Książka jako nośnik pamięci	112
MALWINA MUS	Kameralne pamięteczki, miast wspomnień	116
ANNA PEKANIEC	Chronologia palimpsestu	120
MATEUSZ SKUCHA	W spodniach czy w spódnicy?	123
ŁUKASZ TISCHNER	Szkice do autoportretu	127



	<b>NA MARGINESIE</b>	
TERESA WALAS	Akuszer bolesnej pamięci	<b>130</b>
	<b>OKNO NA ŚWIAT</b>	
ANNA ŁABĘDZKA	Paryski wieczór wspomnień o Oldze Scherer	<b>138</b>
	<b>SZTUKA</b>	
ALEKSANDRA GÖRLICH	Rok Awangardy w Polsce. Anons kulturalny	<b>148</b>
MARTYNA NOWICKA	Zsolnay: technologia i błyszczące tulipany	<b>153</b>
	<b>AUTORZY</b>	<b>156</b>





W swojej, przeznaczonej dla adeptów reżyserii książce, którą zaczął obmyślać w 1982 roku, Andrzej Wajda napisał: „każda anegdota, każda historyjka opowiedziana przy stole, wyczytana w gazecie czy usłyszana na ulicy może zawierać w sobie tragedię godną Sofoklesa. [...] Pamiętanie, gromadzenie, notowanie takich anegdot jest konieczną pracą reżysera. W nich właśnie to, co ogólne, zamienia się w konkretne, idea przyobleka się w ciało i staje się ludzkim dramatem”<sup>1</sup>.

Mam wrażenie, że taki był pierwotny impuls, skłaniający Andrzeja Wajdę do codziennego notowania – stałego, regularnego, od początku lat 50. do końca życia. Te notatki nie przypominały dziennika pisarza, który układa akapity z myślą o przyszłych czytelnikach. To były bruliony do codziennego użytku artysty, który wcześniej zrozumiał, jak ulotna jest pamięć. Jak nie zapiszesz, zaraz zniknie. Trzeba więc notować wszystko, co za chwilę może okazać się przydatne: dyspozycje do wykładu i do rozmowy z aktorem na następny dzień, godzinowy plan spotkań, ale zaraz poniżej – fragment rozmowy, w której właśnie brało się udział, wrażenia z lektur, oglądanych sztuk i wystaw, myśl zapamiętaną – a nuż nada się do następnego filmu. Kolejne bruliony układają się więc bardziej w sporządzany na gorąco zapis pracowitego życia niż w prywatną prozę. Ale właśnie jako zapis życia Andrzeja Wajdy – mają wartość bezcenną.

Co pewien czas, w okresie prac przygotowawczych do nowego filmu czy spektaklu, w trakcie podróży – notatki układały się w osobną całość, rosła też ilość towarzyszących im rysunków. Z takich szkiców składały się potem poświęcone kolejnym tytułom skoroszyty, gromadzone w krakowskim archiwum reżysera. Z notatek i rysunków, zebranych w trakcie przygotowań do dwu kolejnych przedstawień *Dybuka* – najpierw w Starym Teatrze (premiera w marcu 1988), potem z zespołem jerozolimskiego Teatru Habima, co wiązało się z dwumiesięcznym pobytem w Izraelu – wyłonił się piękny zeszyt, który stał się podstawą niedawnej bibliofilskiej, mediolańsko-krakowskiej edycji. Ale codzienność brulionów to było pasmo bieżących notatek...

Do obecnego numeru „Nowej Dekady Krakowskiej” proponuję wybór zapisków z gorącego roku 1982. Dla wszystkich żyjących wtedy Polaków był to rok szoku wywołanego stanem wojennym. Dla Andrzeja Wajdy – przede wszystkim rok realizacji filmu *Danton*, pierwotnie organizowanej w Polsce, z konieczności (zakaz zgromadzeń!) przeniesionej jednak do Francji. Reżyserowi i jego małżonce rok upływał więc między Paryżem (gdzie francuska produkcja wynajęła im obszerne mieszkanie przy ulicy de La Baume, w ósmej dzielnicy, nieopodal bulwaru Hausmanna) a Warszawą, w której wciąż działał Zespół „X”, z przerwą na sierpniowo-wrześniowe wakacje – stąd osobny fragment *W drodze na południe*. Przy czym podróże między dwiema stolicami trzeba było ograniczyć do minimum; nigdy nie miało się pewności, czy następnym razem władze wypuszczą... A film musiał przecież zostać ukończony.

Tadeusz Lubelski

**Andrzej WAJDA**

**BRULION 1982**

styczeń–październik,

wybór

## WARSZAWA

### Piątek, 1 stycznia 1982

Zaczynam rok pod wrażeniem filmu Kieślowskiego *Przypadek*<sup>2</sup> i jestem uspokojony, pewny siebie i przywrócony życiu!

### Wtorek, 5 stycznia

Jak po strasznej, śmiertelnej chorobie; myślę, że tak zachowują się ludzie po ciężkim zawale. Całkowite zwolnienie rytmu życia. Nie wiem jeszcze, co w tej chorobie mi wolno. Czekam, trwam, zupełnie zbędnymi zajęciami odwracam uwagę od pytania, co dalej.

Na liście filmów wycofanych i zabronionych są: *Człowiek z marmuru*, *Bez znieczulenia*, *Człowiek z żelaza* i *Popiół i diament*<sup>3</sup>.

### Niedziela, 24 stycznia

Mieczysław Rakowski<sup>4</sup> do dyrektorów teatrów: – Jeżeli nie chcecie brać udziału w życiu artystycznym kraju, trudno, udział wezmą inni. Cóż z tego, że będą to zera. A może to jest epoka zer, które, dodane do siebie, stworzą nową wartość?

### Wtorek, 1 lutego

Błacharz, samochód zapłacony.

Scenariusz *Dantona* i sztukę Przybyszewskiej<sup>5</sup> Kieślowskiemu.

*Wierna rzeka zatrzymana*<sup>6</sup>.

Passendorfer nie zatwierdzony, przestaje urzędować<sup>7</sup>.

16.00 – *Przesłuchanie*<sup>8</sup>, pierwszy przegląd, sala D.

Krysia wspaniała<sup>9</sup>, rola zbudowana. Wbrew reżyserowi i operatorowi. Wspaniała konsekwentnie. Cała część współczesna bez sensu – poza trzema scenami końcowymi, które trzeba zostawić. W środku też zbytki, łatwizny i popisywanie się, jak to reżyser umie męczyć aktora! Ale cały film głęboko słuszny przez postawę Krysi na TAK!

### Niedziela, 14 marca

Opis rytmu Warszawy jako tematu dla reżysera (do książki): bezwład, cisza, powolność pojazdów. Nie ma ludzi na imprezach, w Sali Kongresowej sprzedano 80 biletów.

Opis wsi przez Stanisława Tyma<sup>10</sup>: Nie można im wytłumaczyć, co się stało. Tam życie bez zmian. Mówią mi: „Jak tam w Warszawie skończysz wszystko, to przyjeżdżaj. My tu przypilnujemy, żeby Ci nikt nic nie wyniósł...”

### Wtorek, 16 marca

Tadeusz Łomnicki<sup>11</sup>: Sprawa ważna, gdzie robić tę operację serca; tutaj są świetni operatorzy – wspaniali, ale tutejsza septyka niezbyt pewna. A wiesz, ja też jestem dobrym aktorem i co z tego?

Tadeusz ma problem moralny, czy wolno mu brać od tej władzy to, że operacja odbędzie się w Szwajcarii lub Londynie. Nie chce być nic winien. Ja na to: – Ale to jest ich obowiązek, a nie twoje zobowiązanie. Jak to możliwe, żebyś Ty po 35 latach pracy nie mógł sam zapłacić za swoją operację, gorzej, nie mógł kupić biletu do Nowego Jorku, gdzie chcą Cię zoperować za darmo!

Rozmowa z generałem Kiszczakiem<sup>12</sup>. Opowiadam krótko historię *Sprawy Dantona*. Perypetie, wreszcie decyzję TAK Stefańskiego, listę ludzi (mój warunek) i odpowiedź TAK na nazwiska tam umieszczone<sup>13</sup>. Tymczasem Baški<sup>14</sup> nie puszczają. A to jest drugi człowiek po mnie w tym filmie. Wstyd mi przed Francuzami. Bo co mam im powiedzieć?

– Nie znam sprawy. Jak ona się nazywa?

Podchodzi do telefonu, dzwoni.

– Proszę wydać paszport.

Podaje mi nazwisko pułkownika i żeby Baška zaraz szła na Koszykową.

– Niech Pan pozdrowi Melinę Mercouri<sup>15</sup>! Ona się tak o Pana niepokoiła, bombardowała telegramami, że Pan w więzieniu, a nawet rozstrzelany!

### Czwartek, 18 marca

Zagajenie ministra Tejchmy<sup>16</sup>: działamy w szczególnych warunkach nieważkości, ale nie nieważności SFP. Nie stawiamy warunków, ale prawo stanu wojennego i prawo istniejące – obowiązują. Powolne znoszenie stanu wojennego zależy od sytuacji społecznej. Twórców czekają ograniczenia wolności, to jest fakt, nie będę tego ukrywał. Ale jako polityk nie będę formułował, jak ma wyglądać sztuka. Te go chcemy dowiedzieć się od samych twórców. Moja opinia o twórczości filmowej: trzeba ograniczyć falę rozrachunków i ten uproszczony schemat państwo moloch – obywatel pod presją. Ale i nie będziemy zamawiać filmów przeciwnych: wspaniała władza – nieprzystosowane społeczeństwo. Film *Człowiek z marmuru* pokazał dramat rodzenia się naszego ustroju i to jest akceptowane. Potrzeba nam odwiecznych rozmyślań o Polaku jako kimś, kim jest na świecie. Nie będziemy korzystać ze stanu wojennego, żeby administrować kulturą poza kontrolą społeczną.

Moja odpowiedź: walka o kinematografię jako całość – o produkcję filmową, ujmowanie się za kolegami. To właśnie SFP<sup>17</sup> przyczyniło się do wyniesienia naszych filmów w świat poprzez zaproszonych krytyków. To SFP już 14-go, 15-go rozpoczęło rozmowy o kontynuacji produkcji filmowej.

Beznadzieja tych rozmów przynębia bezgranicznie; wszystko to już słyszałem, znam. Ta łagodność, bez nadziei uzyskania jakiegokolwiek odpowiedzi od tej władzy.

### Wtorek, 23 marca

Plan na 1982: Sierpień – zgranie, koniec *Dantona*; Wrzesień – wakacje Italia; Październik – Grudzień – *Dziady* Warszawa (lub nic)<sup>18</sup>; sprawa Zespołu; SFP; Grudzień – Paryż, promocja *Dantona* (jeżeli Cannes, to nie).



To jest przygnębiająca nuda wiedzieć aż tak dokładnie, co będzie jutro. Jutro może być wszystko! I to jest piękne. Nie chcę żyć dalej w niewoli starych pomysłów. Ale mam nadzieję, że ojczyzna nie pozwoli mi na taki dokładny plan zajęć.

## PARYŻ

### Piątek, 26 marca

Fotografować wydarzającą się przed kamerą akcję, a nie rezultat zapisany w scenariuszu.

Dla reżyserowania opery jestem zbyt młody, bo w muzyce operowej zapisane są wszystkie uczucia i wszystkie treści – reżyser nie powinien im przeszkadzać. A ja ciągle muszę być aktywny, bardziej wierzę w siebie niż w muzykę.

### Poniedziałek, 29 marca

Krysia zbudziła się rano i opowiada sen: Márta Mészáros dostała Oscara za swój film, w którym grał pan Jan. Tymczasem to prawda, że szanse *Człowieka z żelaza* zmalały. Wiem od Romana [...], że *Mefisto* węgierski podoba się bardzo<sup>19</sup>.

Nadano też jakąś audycję na temat Oscarów, w której mówi się o *Człowieku z żelaza*, że ma silną konkurencję. A Akademia zawiadomiła swych członków specjalnym listem Prezydenta, żeby rozpatrywać mój film jako utwór artystyczny, a nie tylko w kategoriach protestu politycznego. Teraz myślę, że Bolesław<sup>20</sup> miał rację twierdząc, że nagroda w Cannes nie pomoże temu filmowi. Tymczasem nie upoważniłem nikogo, choć zgłaszał się Tony Molière<sup>21</sup>, Kosiński z Nowego Jorku<sup>22</sup> i inni do odebrania nagrody. Nie jadę, bo mam paszport na Europę.

### Czwartek, 1 kwietnia

Telefonuje Margaret<sup>23</sup>, że nie mam już Desmoulinsa<sup>24</sup>. Rezygnuje, bo ma robić film, choć to niepewne. Nie, to nie! Nigdy nie namawiam aktorów, którzy się wahają.

*Eine Liebe*<sup>25</sup> odłożone do początku przyszłego, 83 roku. Nie mam siły robić filmu po filmie. Chcę mieć czas na *Dantona*, a wrzesień, październik i listopad chcę przeznaczyć na *Dziady* dla Dejmka, a w każdym razie być w kraju.

Zbliżają się zdjęcia. Uspokojenie.

### Sobota, 3 kwietnia

Spotkanie z Janasem<sup>26</sup>. Tłumaczy mi, że jestem odpowiedzialny za całe środowisko filmowe. Jeśli się wycofamy – wejdą inni itd. Agnieszka<sup>27</sup> słusznie mówi, że Menzel<sup>28</sup> był najzdolniejszy, został, nie wyemigrował, robił jakieś filmy (mało kto wie, jakie). Ale Czesi jeździli do Polski lub do Budapesztu oglądać *Lot nad kukułczym gniazdem*, bo to Forman<sup>29</sup> był ich reżyserem, naprawdę czeskim.

W ostatni tydzień próbowałem napisać streszczenie. Duża część filmu układa się porządnie i jasno. Ale początek jest ciągle rozwlekły, a końca nie ma.

## ANDRZEJ WAJDA

### Środa, 21 kwietnia

Pierwszy dzień zdjęć – 18 ustawień aparatu, plan wykonany. Aktorzy polscy w komplecie, trzeźwi i umieją tekst. Całkowite zwycięstwo! Francuzi oddychają z ulgą.

### Czwartek, 22 kwietnia

Pierwsza projekcja materiału. Wielka i wspianiała niespodzianka: zdjęcia Igora<sup>30</sup>. Czuję się, jak bym robił pierwszy film w życiu, zaczynał zupełnie nową przygodę.

### Sobota, 24 kwietnia

Spotkanie z aktorami francuskimi. Niezbyt udane. Ci ludzie spotkali się po raz pierwszy i nie mają sobie absolutnie nic do powiedzenia.

Za to widzę, że pomysł zaczęcia od scen „polskich”<sup>31</sup> sprawdził się dobrze! Jean-Claude Carrière<sup>32</sup> wściekły z powodu konieczności pisania scenariusza na nowo, ale rezultat jest lepszy (dialogi)!

### Wtorek, 4 maja

Sceny francuskie idą słabo. Dużo gadania, mało rezultatu. Depardieu<sup>33</sup> gra zbyt lekko, zbyt młodo – brak mu głębi i siły, pewnie przez niedostatek prób i przygotowań. Nie mam też pomysłów jak dzwonić w scenach dodanych, zwłaszcza z tłumem. Dziś zjawia się pierwszy: rozmowa arystokratów, jakby bal lub subtelne spotkanie. Panorama w dół, a tu ludzie leżą na podłodze i w tym pałacu jedzą z miski jak psy, inni śpią pokotem. Będę się starał powtórzyć to jutro!

Z kraju wiadomości okropne, a my tu bawimy się w kino, kiedy trzeba być tam i działać. Produkcja przywiozła mi materiały z kolaudacji *Przesłuchania*. Będąc w Warszawie i tak nie uratowałbym filmu, ale dałbym przynajmniej odpór hołocie, a to już dziś dużo.

### Sobota, 8 maja

Postanowiłem napisać odpowiedź na kolaudację *Przesłuchania*<sup>34</sup>.

Wieczorem spotkanie u ojców palotynów. Przyszło około 1300 osób. Od 9 rano na nogach, przed spotkaniem myślałem, że trzeba mnie będzie reanimować. Ale poszło dobrze i dyskusja wypadła naturalnie, bez głupich zgrzytów.

### Środa, 12 maja

Pracownia Delacroix bardzo rozczarowuje<sup>35</sup>. Miejsce to samo, są ciekawe szkice, kilka ładnych obrazów, ale poza schodami nic nie przypomina w nastroju pracowni mistrza. A to takie łatwe do rekonstrukcji – jest przecież rysunek wnętrza.

Wieczorem *Czas ołowiu* von Trotty<sup>36</sup>. Jest w tym filmie coś z polskiego kina: to, co najważniejsze, zostało pominięte, bo nie wiemy, co bohaterka zrobiła i za co siedzi. Jest terrorystką i to wystarczy. Tymczasem dla nas najważniejsze jest co innego: jeśli zabiła, to musi odpowiadać, więc więzienie jest sprawiedli-

we. Równocześnie pokazano tylko jej wycieczkę na Wschód, ale jak została tam przeszkolona, tego się już nie dowiadujemy. Grają pięknie, bo aktorzy niemieccy mają głębokie poczucie metafizyki. Nie ma tego fatalnego relatywizmu, obecnego u Francuzów, który niszczy sztukę, obezwładnia desperację, dającą widzowi poczucie ostateczności.

### **Sobota, 15 maja**

Krzyś Zanussi<sup>36</sup> z brodą. To zły znak. Wyśmiał mój list do ministra, że to jest list z zaświatów. Ale ja jestem za światem. I taką rolę mam zamiar grać po powrocie.

Ciężkie te ostatnie dni. Kilka razy zdjęcia przedłużały się o kilkanaście minut. W rezultacie mamy dwa opóźnienia. Scena wyjazdu na egzekucję niezrobiona, bo padał deszcz. I w mieszkaniu Robespierre'a zaczynamy o dzień później.

### **Piątek, 21 maja**

Stracony dzień już nie do odrobienia, choć próbowałem zmieniać plan. Ale w kręgach filmowych już się rozeszło, że pracuję szybko. A to najważniejsze, skoro nikt nie potrafi przewidzieć końcowego efektu. Bolo Sulik<sup>37</sup> przyleciał z Londynu. Mówi, że tam są ludzie skłonni dać mi film do roboty. *Biesy* to jest tytuł, który zabrzmi po angielsku dobrze. Wracam zresztą do *Biesów* już od dawna.

Tymczasem z Warszawy złe wiadomości, nic nie będzie z naszych *Dziadów*, ale trzeba walczyć do końca. Może dadzą. Boję się jednak, że nadchodzi era radzieckich specjalistów, którzy będą rządzić Polską. To pamiętam.

Konflikt z Igorem, który – tak pewny siebie na początku – teraz poprawia światło godzinami. Zupełnie nie mam czasu na aktorów. Ale jakoś to idzie.

### **Czwartek, 27 maja**

W 1957 roku otrzymałem w Cannes Srebrną Palmę, w 1981 Złotą. Nawet biorąc pod uwagę, że nie jestem małpą, 24 lata na przeleżenie z jednej palmy na drugą to długo.

*Amadeusz* Polańskiego w Paryżu<sup>38</sup>. Wszystko jest lepsze niż w Warszawie, zręczniejsze, prawdziwsze – aktorzy, język, inscenizacja. Tylko zabrakło tej zazdrosnej ludzkiej gnidy, małości, którą Łomnicki rzucił nam wtedy przed oczy.

Sceny intymne Danton – Luiza, a teraz Camille – Lucylla nieudane. Nie umiem nic na ten temat wykrzesać. Nie będzie ich w filmie, a szkoda, bo mogły być przeciwwagą dla polityki. Dziś połowa zdjęć.

### **Sobota, 29 maja**

Niezły tydzień. Chociaż Igor trudny w pracy, a ja wolałbym mieć kilka ujęć do montażu niż jedno wystylizowane. Ale ten film wymaga takich zdjęć. Robimy wszystko obiektywem 32–35 mm. W plenerze, na ulicach, gdzie jesteśmy ograniczeni tym, co zbuduje Allan, zastosujemy Zoom. Na plan przyszła pani Ola Watowa<sup>39</sup>, ma taki naiwny, dziecięcy zachwyty dla filmu: jak to się robi?

## ANDRZEJ WAJDA

### Sobota, 5 czerwca

Bardzo ciężki tydzień w Senlis<sup>40</sup>. Trudne sceny uratowane przez prawdziwą ulewę. Igor cyzeluje tak, że nie mam czasu na zrobienie zbliżeń, potrzebnych do montażu; wylazły też słabości i scenariusza, i aktorów. Gérard trzy dni pod rząd pijany na zdjęciach. Nie do zniesienia, głędzi i gra jak ostatni amator, przedłuża wszystko. Nikt pewnie od lat go nie reżyseruje i od niego nie wymaga, więc gra jak sam czuje, bez kontroli. Kiedy widzi, że nie może od razu osiągnąć tego, czego od niego chce – wpada w złość, denerwuje innych aktorów, zaczyna ich sam ustawiać. Bełkot.

Niestety, przyszedł tydzień znów zapowiada sceny dodane, które nie mają jasno określonej treści. Ale są konieczne, bo to plener, oddech filmu.

### Niedziela, 6 czerwca

Przed sceną w Café Rose. Bardziej między dwoma kochankami niż politykami. Wejście Robespierre'a: już wie wszystko, tylko przychodzi, żeby być w porządku, dowieść, że był w Dantona, starał się. Tymczasem Danton roztacza swój urok.

Dowiedziałem się, że kiedy Robespierre przejeżdżał na wózku katowskim, cały Paryż zjawiał się w oknach. Kobiety, jak umówione, wszystkie tego dnia stanęły w oknach odsłaniając piersi. Tak zaczęła się nowa moda.

### Poniedziałek, 7 czerwca

Rozmowa z Gérardem, po tych dniach, kiedy w Senlis zjawiał się pijany, była konieczna. Niestety, także u nas w domu pokazał się niezbyt trzeźwy. Ale pełen dobrych chęci. Poprosiłem, ażeby spełnił moje trzy prośby: 1. Żeby był trzeźwy na zdjęciach, bo kiedy pije, gra rozwlekle i materiały nie łączą się w montażu. 2. Żeby nie zmieniał tekstu, bo ja nie mogę uczestniczyć w dyskusjach na ten temat i rozstrzygać. 3. Żeby nauczył się swoich kwestii naprawdę na pamięć, jak w teatrze.

### Wtorek, 8 czerwca

Piękny dzień w pracowni Davida<sup>41</sup>; wszystko mnie tu cieszy. Każdy przedmiot ustawiam własną ręką. Zapach farb. Światło, przestrzeń, wspaniali chłopcy wybrani do tej sceny, typy. Tyle pomysłów, które tak łatwo przychodzą.

### Sobota, 12 czerwca

Rezultat rozmowy nadzwyczajny. Gérard jak odmieniony. I cieszy go to, że właśnie taki jest i tak się zachowuje. Oddycham z ulgą.

### Sobota, 19 czerwca

Patrząc na rodzinę Watteau<sup>42</sup> pomyślałem, że chciałbym mieć 25 dzieci i tylko jeden film, *Popiół i diament*.

Dziś Krystyna rzuca myśl, żeby właśnie Villeret<sup>43</sup> zagrał Bouvarda i to już jest powód, żeby robić ten film tu, we Francji<sup>44</sup>.

Pani Ćwiklińska<sup>45</sup> robiła sobie zdjęcia u Nasierowskiej<sup>46</sup> ze swoim pieskiem. Po czym dała go do potrzymania Majewskiemu. Kończy i nagle mówi: O, jaki ładny piesek! To pana?

Z rozmowy z Igozem Lutherem: Ja – Jeździsz samochodem bez pasów. Nie boisz się? On – Andrzej, ja się już niczego nie boję. Ja się boję już tylko robić zdjęcia do filmu.

Na koniec wieczorek u pani Edelmanowej<sup>47</sup> – bardzo miły, Bolesław wrócił z Warszawy i opowiadał nowości, składnie jak zawsze, ale nic takiego. Kazik Brandys<sup>48</sup> na pożegnanie: „to był wspaniały wieczór”. Taki wspaniały? Nędza tu-tejszego życia!

### **Czwartek, 24 czerwca**

Technika, którą stosuje Igor, jest tak bezbłędna, że robi wrażenie bezosobowej, ale w tym sensie, jak greckie rzeźby nie dopuszczają wyobrażenia ręki, która je wykonała. To zapewnia *Dantonowi* inność i może być darem niebios dla tego filmu.

W Krakowie tłum w czasie zejść ulicznych wołał do ZOMO: Gestapo!, a zomowcy odpowiadali: Raus!

### **Czwartek, 1 lipca**

Dwa sny jednej nocy. Pierwszy: Stan wojenny załamuje się, zostajemy napadnięci przez jakieś mocarstwo. Obserwuję z bramy wycofywanie się wojska, ale są to tylko oficerowie w długich płaszczach, widziani z profilu, idą... Pchają przed sobą szafy pancerne, jakieś rzeczy biurowe, stolik, butelki z mlekiem, czajnik. To wycofuje się komenda rejonowa. W żelbetonowym budynku wyrwana ogromna dziura. Drugi: Poręba<sup>49</sup> zaprasza mnie na śniadanie; sam przynosi i układa na stole ciastka i jakieś dziwne przystawki, które mają na wierzchu wydrukowane fragmenty recenzji moich filmów, ale tylko po angielsku i francusku.

### **Sobota, 3 lipca**

Tydzień zwycięstwa. Wszyscy czują już i koniec zdjęć, i wartość filmu. Najtrudniejszy dzień, czwartek, poszedł dobrze. Tylko Baśka ma jakieś trudności z Margaretą związane z pieniędzmi. Nasza ekipa ma mieć potrącony od tych marnych diet podatek. Ciągłe się też mówi o końcu pieniędzy. W drzwiach Konwentu w studiu nie położono arkusza dykty, bo skończył się budżet na dekoracje.

Najbardziej zadowolony jestem z aktorów, którzy grają, jakby ich kto opętał. Zupełnie nie jak w filmie, a zwłaszcza francuskim.

Zdecydowałem zrobić raz jeszcze gilotynę – o świcie i w deszczu oraz egzekucję. To jedyne powtórzenie w tym filmie. W obejrzanym materiale najgorsze były: brak ziemi (bruk) i fakt, że gilotyna stoi w studiu na podłodze.

### Czwartek, 8 lipca

Jeszcze ostatnie kłopoty: wszyscy zniechęceni, zdjęcia w karecie przeciągają się i nic nie są warte. Szkoda było pracy; to opóźniło zdjęcia o świcie. Za to ostatni dzień, grzebanie trupów, sympatyczny – tylko jedno ujęcie, ale do ostatniego szczegółu.

Niestety wiadomość, że udane zdjęcia z gilotyną zostały zniszczone. Zamieszanie, gwałt, mamy je powtarzać w piątek. Kompletny rozpad po bankiecie; dopiero koło południa zjawiają się na planie operatorzy, a ja czekam od 9, ale przyjmuję to obojętnie. Pracuję do 16.45 i po raz pierwszy w tym filmie zostawiam ich z ostatnimi dublami samych (ze względu na mecz Polska – Italia<sup>50</sup>).

Ale atmosfera sukcesu dominuje w całej ekipie. Ostatnie materiały dobre, może nawet coś więcej. A to ważne sceny – przemówienie Wojtka<sup>51</sup> na poziomie mów Depardieu w Trybunale. To cieszy, ale równocześnie demobilizuje.

Dziś już odespany. Pierwsza rozmowa z Krysią o *Dziadach*. Z Warszawy coraz gorsze wiadomości, może stać się coś złego wcześniej niż myśleliśmy.

### Piątek, 9 lipca

Jérôme Savary<sup>52</sup> odwiedza nas w domu. Namawia do współpracy z jego teatrem na południu, obiecuje całkowitą wolność i górę pieniędzy. Pierwsza myśl to robić *Nieboską*<sup>53</sup> – bo trzeba ją właśnie po francusku pokazać. Ale po godzinie refleksja: przecież to najlepsza okazja dla przyszłego filmu *Bouvard i Pécuchet* – wcześniejsza próba teatralna i dla tekstu, i dla aktorów, no i coś prawdziwie prowincjonalnego. Myślę, że przy tym zostanę. Tylko jakie terminy?

### Niedziela, 18 lipca

Dla Starego Teatru: Myślę wyłącznie o repertuarze klasycznym obcym, bo polski trudno prześcignąć po naszych poprzednich realizacjach. A nie ma czegoś takiego, jak polski współczesny; gdyby był, to nie pozwolią. A więc: *Antygona*, *Don Juan*, *Idiota*, *Trzy siostry*. *Antygona* byłaby najłatwiejsza do realizacji, „krótka sztuka”<sup>54</sup>.

Zaczynam serio myśleć o *Bouvardzie i Pécuchecie*, bo kiedy wczoraj zobaczyłem tresera lwów w czasie przerwy przedstawienia Savary’ego<sup>55</sup>, pomyślałem natychmiast, że to jest właśnie ten bezczelny typ – domokrążca, który naprawia bohaterom renesansową skrzynię i żyje na ich koszt tak długo<sup>56</sup>.

W pociągu długa rozmowa z Krystyną o tym, żeby kupić duży karawan zamiast domu, mieszkać jak wygnańcy – wędrując z miejsca na miejsce z tym, co lubimy, z zabronionymi książkami, z materiałami do malowania. Wszystko na swoim miejscu, pod ręką, żeby już nie tracić na nic czasu w tych ostatnich latach.

### Czwartek, 22 lipca

Zabieram się do nowych prac:

1. Rysuję scenierię *Dziadów* i myślę o wystawieniu w Teatrze Polskim tylko tzw. *Dziadów drezdeńskich*, ze względu na ich spoistość, teatralność w moim odczuciu najbliższą tego, co chcemy dziś zobaczyć.

2. Wracam do *Antygony* w Starym Teatrze. Za wszelką cenę trzeba to zrobić do końca tego roku. Może nie śpiewaną, jak myślałem, ale na pewno „libańską”<sup>57</sup>. Zatrudniłbym młody zespół teatru.

3. Wracam też do książki o tym, jak być reżyserem. Czuję, że to by teraz dobrze poszło tu i tam. Warto dołożyć starań i skończyć ją w Paryżu, gdzie jednak mam więcej czasu niż w Warszawie<sup>58</sup>.

4. Tu zabiegam o zarezerwowanie dla mnie *Bouvarda i Pécucheta*. Mam tylko obawy, że Jean-Claude Carrière, zajęty zbyt wieloma sprawami, nie będzie dość wnikliwym scenarzystą tego filmu. Ale... kto inny?

5. Do Londynu wysłałem *Biesy*. Mówią, że tam zbiera się do tej roboty poważna grupa ludzi. Zobaczymy.

6. *Korczak*. Agnieszka przerabia scenariusz. To, co pisze Larry, jest beznadziejne<sup>59</sup>; z listów z Londynu wynika, że spodziewa się czegoś wesołego na ten temat. Decydujemy – ostatnie podejście i jak nie, to nie!

### **Sobota, 24 lipca**

Dziś po raz pierwszy pomyślałem: temat filmu *Chopin*, który jawi mi się jako przygotowanie do śmierci. Świadome porządkowanie spraw, stosunków z ludźmi, formowanie swego obrazu dla potomności. Materiał Kazia Brandysa pięknie się do takiego filmu nadaje<sup>60</sup>.

Ciągle dręczą mnie wątpliwości, czy potrafię raz jeszcze zaczynać w kraju wszystko od nowa, udawać głupiego, ażeby móc pracować w Warszawie. Dobrze, że *Danton* się uda! Będzie im trudniej wziąć mnie pod buty. Ale tak naprawdę przecież mój problem nie polega na tym, gdzie żyć, ale gdzie umrzeć! A więc nie jest taki trudny do rozstrzygnięcia.

### **Niedziela, 15 sierpnia**

Powrót z Warszawy... i dziwne uczucie: ponieważ nie zajeżdżamy do hotelu, wrzenie domu. Tym bardziej, że mieszka tu teraz Halina Prugar<sup>61</sup>, która upiekła ciasto na nasz przyjazd. Stoją kwiaty, czeka Agnieszka, stęskniona wiadomości z kraju...

### **Środa, 18 sierpnia**

A tu cała afera z *Korczakiem*. Bachman nie chce scenariusza Agnieszki, tłumacząc, że nie może go przedstawić żadnemu producentowi w USA. Proponuje rozpoczęcie pracy z Tomem Stoppardem<sup>62</sup>, a ja z kolei nie chcę ze Stoppardem eksperymentować. Jeśli on nawet napisze coś wspaniałego, ten biedny Larry i tak to popsuje. Stąd decyzja: zerwać natychmiast rozmowy z Larrym i montować tutaj koprodukcję

## ANDRZEJ WAJDA

polsko-francuską z Gaumontem. Tylko czy uda mi się namówić naszą kinematografię na taką współpracę: temat żydowski i ja?

### Czwartek, 19 sierpnia

Myślę, że problem naszego kraju nie jest dziś ani natury politycznej, ani moralnej, lecz biologicznej. Przykuci łańcuchem do trupa, musimy tak długo cierpieć, aż nasz puls obniży się do granicy ostatecznej, poza którą czeka już tylko śmierć. Aż się zrówna z tętnem naszego prześladowcy, dopiero wówczas odetchnie on z ulgą, pewny, że nic nas już nie wydobędzie z jego objęć. I na tej granicy będziemy utrzymywani, jak kosmonauci lub „śpiący rycerze” w Tatrach, którzy mają obudzić się za sto lat.

### W DRODZE NA POŁUDNIE

#### Czwartek, 26 sierpnia

Rano wchodzimy do jakiegoś baru, pusto. Rozmawiamy, a potem Krystyna telefonuje po francusku. Barman: „Skąd pani tak dobrze mówi po francusku? Czy pani jest z KGB?”

Napis na drzwiach katedry: „Proszę nie palić papierosów w kościele!”. W większości francuskich świątyń, zwłaszcza poza Paryżem, widzi się ślady barbarzyństwa – częściowo po rabunku dzieł sztuki, ale również z bezinteresownego „niszczenia czegoś, co istnieje po nic”. Widzieliśmy kobietę w kostiumie kąpielowym wchodzącą do katedry, chłopca na motocyklu kręcącego się wokoło gotyckiego przedsionka.

Odnosi się nieprzeparte wrażenie, jak gdyby tutaj nikt nigdy nie oglądał żadnej rzymskiej budowli. Tak jest to wszystko wyklecone z drobno łupanego kamienia, bez żadnych ozdób, dwa rzeźbione kapitele z podpisem budowniczego. Potem było to oczywiście tynkowane i pokrywane malowidłami, więc jakoś ukrywało kulfoniałość kształtów tej architektury. Ale bywało inaczej. Katedra w Auxerre ma kolumny kanelowane, piękne, strzeliste, które dają wrażenie bardzo rzymskie.

W Tournus Muzeum Greuze’a<sup>63</sup>, a w nim zupełnie nieznanymi portret mężczyzny, bardzo prawdziwy. Spogląda przez ramię twarz młoda, ale zmęczona, wygląda staro. Widać inteligencję, ale i wrodzoną złośliwość. Podobny do Wojtka Pszoniaka w *Dantonie*. Greuze w tym muzeum interesujący – ideolog mieszczaństwa, ale umiał podobać się królowi i zachwycać dwór, brał tematy z modnych literatów.

Cluny<sup>64</sup>. Jak cały klasztor cystersów, kaplica nie była opalana, zabraniała tego reguła. Fundator kaplicy miał jednak obok niewielkie pomieszczenie, gdzie przez specjalne skośne okienko mógł uczestniczyć w mszy świętej, będąc równocześnie ogrzewany przez kominek za jego plecami.

### Sobota, 28 sierpnia

Kiedy jedzie się niespiesznie samochodem, za każdym niemal zakrętem wyłania się zamek lub kościół. U nas dwór od dworu oddalone są o 20–30 kilometrów, no,



może o 10, a tutaj – ziemia dobra, urodzajny klimat pozwalały wyżywić tych dar-  
mozjadów i pobudować te góry kamienia do obrony i mieszkania.

Wieczorem osiadamy w nadmorskim miasteczku tenisowym Roland Barthes<sup>65</sup>.  
Tanio, więc na całym cyplu mieszka w sezonie około 40–50 tysięcy ludzi; nie ma  
miejsca na parkingu, ani na plaży. Ale po sezonie okolica całkowicie pustoszeje i zo-  
staje sto osób na ogromnej przestrzeni porzuconych domków, czekających w desz-  
czu na nowy sezon.

### **Poniedziałek, 30 sierpnia**

Tej nocy sen. Idę dokądś z Krystyną (do kościoła?), drogą asfaltową na wsi. Z głę-  
bi nadjeżdża, i mija nas nie zauważając (a może umyślnie nie patrząc), Konrad Na-  
łęcki<sup>66</sup>. Ma porządny sportowy rower, ubrany jest na biało, w krótkich spodniach.  
Twarz podejrzanie młoda, jakby to było dawniej, tuż po wojnie. Ale może to być też  
makijaż. Pojechał, wraca, stanął, nie widzi nas.

Z Margaret Ménégos odwiedziliśmy ekipę von Trotty, która niedaleko robi zdję-  
cia do nowego filmu<sup>67</sup>. Wie, że przyjechałem, ażeby zapytać o to, jak pracuje się  
z Hanną Schygullą, ale przez całe spotkanie ona jest przy nas. W końcu przed sa-  
mym odjazdem, w dużej sieni zamku, gdzie mieszka ekipa, Trotta obejmuje mnie  
na pożegnanie i szepcze do ucha kilka zdań – że tak, że Hanna jest wspaniałą indy-  
widualnością, że ma w sobie siłę, tajemnicę, i coś jeszcze, czego nie zrozumiałem  
i niech tak zostanie. Tymczasem ojciec Hanny mówi biegle po polsku, prawie bez  
błędów; pracował w przemyśle drzewnym, również w Wilnie.

Czyli znów wakacje, jak w zeszłym roku. Tylko większy niż wtedy strach przed  
wieściami z kraju, nad którym wiszą najczarniejsze chmury. A tutaj słońce, niebo  
wybłyszczone – zielono i pięknie. Tenisowe miasteczko przy końcu sezonu. Wieczo-  
rem jasny księżyc, świerszcze w zaroślach, a my szukamy telewizora, żeby zobaczyć  
*Dziennik*. Szczęśliwie miejscowy klub zamknięty – wracamy milcząc, może i lepiej,  
noc będzie spokojniejsza... Nie chcę tylko myśleć o nowym filmie.

Koło południa ruszamy do Béziers – w klasztorze rozłożone całe towarzystwo,  
w kościele warsztat stolarski robi dekoracje. W bocznych budynkach administra-  
cja, na podwórzu trapez cyrkowców, a pod drzewami cała grupa aktorów je obiad;  
do tego pięć psów i koza pod stołem. Natychmiast zapragnąłem porzucić wszystko  
i zostać członkiem tej trupy – człowiekiem wolnym i z przyszłością.

W teatrze miejskim Savary próbuje nowy spektakl *Superdupont*<sup>68</sup>. Działa szybko,  
zdecydowanie, jest wspaniały na scenie, umie wszystko: śpiewa, tańczy, recytuje! Ale  
zespół jest dużo poniżej jego możliwości. Boję się, że to cena, którą Jérôme płaci za  
swoją wolność. Oczywiście, pięknie i szlachetnie byłoby zrobić coś dla Savary'ego,  
ale tak naprawdę nie różni się to niczym od pracy w teatrze w Łodzi, a już na pew-  
no w Krakowie. Słusznie jest poprzeć coś, co jest tu we Francji najbardziej oryginal-  
ne, ale to jak w starym dowcipie żydowskim: Przychodzą do rabina i pytają: – Re-  
be, czym się różni współzawodnictwo od rywalizacji? – Przyjdźcie jutro, to wam

## ANDRZEJ WAJDA

powiem. Przychodzą, rebe odpowiada: Współzawodnictwo to jest dobrze, i rywalizacja to też jest dobrze, ale najlepiej jest wyjechać!

### Środa, 1 września

W *Dzienniku* TV wiadomość o śmierci Władysława Gomułki<sup>69</sup>. Jakieś niejasne uczucie ulgi, że pożegnał się ze światem ten krętacz. Człowiek, który oszukał nas wszystkich i oszukiwałby dalej, gdyby inni nie wyrwali mu siłą władzy z rąk, wykorzystując tragedię 1970 roku. Dla mnie szczególnie obrzydliwy przez absolutną pewność, że umowy gdańskie zakończą tak właśnie swój żywot po przeszło roku, jak pokazałem w *Człowieku z żelaza*. Finał filmu to słowa Gomułki<sup>70</sup>.

### Czwartek, 2 września

W telewizji przed *Dziennikiem*, na który czekamy, dwóch panów w średnim wieku demonstruje sposób gotowania zupy z awokado. Robią to mistrzowsko i gadają przy tym bez przerwy. Krysia patrząc na to mówi: „Tak powinien wyglądać film *Bouvard i Pécuchet*, obaj bohaterowie muszą ciągle coś do siebie mówić, nieustannie”.

Tak jest w powieści – działają, studiują, znów działają. Obraz: Bouvard stoi w ogrodzie oparty na łopacie, w rękę książka, czyta. Przed kilkoma dniami w naszej rozmowie przypadkowo pojawia się nazwisko Kundery<sup>71</sup> i nagle olśnienie: tylko on mógłby się stać szczęśliwym scenarzystą dla tej powieści Flauberta.

### Niedziela, 5 września

Dziś w południe w *Dzienniku* telewizyjnym nareszcie nic o Polsce.

Po drodze, w miejscowości zapomnianej przez Boga i ludzi, w barze siedzi samotny Polak – tak go nazywają. Alkoholik. Co on opowiada! Dobry temat dla teatru.

### Wtorek, 7 września

Przeglądając *Gargantua i Pantagruela*<sup>72</sup> przypomniałem sobie, że przed laty namawiałem Wiesia Dymnego<sup>73</sup>, żeby napisał dla mnie adaptację tej powieści dla Starego Teatru.

### Piątek, 10 września

Nieustające rozmowy: zostać – wracać. Żona Jacka Gąsiorowskiego<sup>74</sup> przyjechała w jego mniemaniu na wakacje – w rzeczywistości zabrała dzieci po wydarzeniach 31 sierpnia<sup>75</sup>, była w kwartale domów objętych akcją MO, boi się wracać. Tymczasem on jest tutaj bez pracy i bez nadziei na kontynuację zawodu. Laco<sup>76</sup> chce wracać całkiem egoistycznie, bo dla Agnieszki to jest trudny wybór. Tym bardziej, że ona, jak i ja, ma po prostu bardzo złe przecucia.

Ludzie w kraju mówią, że niedawne niepokoje są może ostatnim na długo protestem sparaliżowanego społeczeństwa. Ale inni są zdania, że tak jest w Warszawie, a prowincja to tajemnica. „Starzy” przywódcy Solidarności nie mają już autorytetu.

**RZYM****Poniedziałek, 20 września**

Konferencja prasowa *Hamleta*<sup>77</sup>. Stuhr<sup>78</sup> czyta moje paryskie oświadczenie, dodając, że to jest zdanie zespołu Starego Teatru. Pytania banalne i nasze odpowiedzi bez polotu. Widać, że większość przyszła tu jednak dla pytań politycznych.

Musiałem rozmówić się z zespołem. To jest teraz beznadziejna banda leniów. Nikt nie stoi gotowy do pracy, łążą pod każdym pretekstem. Staś<sup>79</sup> podsłuchał, jak ktoś z aktorów powiedział: „Ja nie będę pracował na sukces Stuhra”. Trzeba robić *Antygonę* z młodym zespołem i w ten sposób chociaż trochę napędzić im stracha!

**Wtorek, 21 września**

Trzy dni pracowałem nad *Hamletem* nie wychodząc z teatru. Skrót, próby skróconych scen, zmiany dekoracji, wreszcie całość. Wszystko, co wydawało mi się konieczne. Stuhr znalazł wiele pięknych i nowych momentów w swojej roli, a że doszły monologi po włosku – niezawodny Pampiglione<sup>80</sup> w kabinie tłumacza.

Rezultat okropny. Potwornie rozwlekłe, długie przedstawienie, mówione cicho, bez żadnej siły teatralnej – zimne i klasyczne. Aktorzy nie osiągnęli tego wieczoru swego maksimum. Było kilka dziur w akcji, kilka niezręczności, ale nie tu leży wina. W tym *Hamlecie* warto zobaczyć dwie rzeczy: powagę zamierzenia i czystość wykonania. Operowy Teatro Argentina wykluczył możliwość odebrania drugiego, a fakt, że całość została zagłuszona przez tłumaczenie w słuchawkach, odebrał sens pierwszego. Ten spektakl nie nadaje się po prostu do przeniesienia – ani na dużą scenę, ani na inny język. Pokazała się też wyraźna różnica pomiędzy aktorami a tymi, którzy podają się za aktorów. Głos tych ostatnich przypomina pisk myszy, gesty – odganieanie much.

**Środa, 22 września**

Jurek Radziwiłowicz<sup>81</sup> bierze mnie „na bok” i odbywa zasadniczą rozmowę, że tak dalej nie można. *Hamlet* jest klęską, aktorzy nie wiedzą, co grają... Rzymskie przedstawienie zostało całkiem przerobione, a to znaczy, że zabrakło czegoś spoiwego, stałego. Słowem, mam się opanować, zatrzymać i pracować powoli, spokojnie, aż przyjdzie rezultat.

To prawda, że *Hamlet* jest słaby, ale wcale nie z powodu krótkości prób, tylko braku szeregu decyzji. *Emigrantom* oddałem dwa tygodnie<sup>82</sup> i to wystarczyło, żeby zrobić najlepszy spektakl według Mrożka... Ale coś jest w tym, co mówi Jurek. Zespół jest na zakręcie, widać to jasno. Potrzebuje twardej ręki, wymagającej głowy. Ale ja chyba nie jestem już reżyserem, który temu Teatrowi to zapewni.

**Piątek, 24 września**

Rzymska premiera *Nastasji Filipowny*. Z prawdziwą uwagą obejrzałem spektakl. Jest lepszy niż dawniej. Zwłaszcza Jurek zrobił prawdziwy postęp, pogłębił siebie.

## ANDRZEJ WAJDA

Pan Jan<sup>83</sup> pozostał przy swoim i powtarza więcej pomysłów z czasu prób. Ale robi wrażenie. Pomyślałem, że nie trzeba już nic zmieniać w tym *Idiocie*, żadnych dalszych zabiegów, koniec. Niczego więcej z tego tematu nie wyduszę.

Ale teraz Radziwiłowicz i Stuhr powinni zagrać razem *Zbrodnię i karę*<sup>84</sup>. Zacząć od próbowania razem ich wspólnych scen, uczynić przesłuchania głównym tematem sztuki, a później dodać inne sceny konieczne dla akcji. Tematem niech będzie tych dwóch: terrorysta i młody urzędnik policji. Trzeba by temu dodać inny sceniczny pomysł: nie grać na scenie. Może poczekalnia byłaby dobrym punktem wyjścia.

### **Poniedziałek, 27 września**

Buñuel po 30 latach wraca do Hiszpanii robić *Viridianę*<sup>85</sup>. Na dworcu czekają bracia, rodzina, ze 30 osób. Pociąg zwalnia, Buñuel wychyla się przez okno. Widzi ich na peronie. Powiewa kapeluszem i wydaje dźwięk beczącego barana. Cała rodzina robi na to „beee!” i tak becząc idą przez dworzec do taksówek przed budynkiem.

### **PARYŻ**

#### **Środa, 29 września**

Dziś wiadomość od Baški, a wczoraj już w Paryżu słyszałem, że Ryszard Bugajski został w trybie 24-godzinnym zwolniony z pracy za przepisanie swego filmu *Przesłuchanie* na kasetę wideo. Baška nie tylko to potwierdza, ale dodaje, że mówią wołało o rozwiązaniu naszego Zespołu – pewnie pod tym pretekstem<sup>86</sup>.

#### **Piątek, 1 października**

Ciężki tydzień. Najpierw synchronizacja polskich dialogów *Dantona*. Prujemy w granicach przyzwoitości. Ale to ewidentne rujnowanie każdej intencji aktorów. Ani razu nie miałem wrażenia, że coś ulepszam.

Nerwy z powodu przyjęcia u Prezydenta<sup>87</sup>. Wyobrażałem to sobie inaczej. Tymczasem, co za ulga! Jest kilka osób odznaczanych, w tym trener reprezentacji piłkarskiej, i nie trzeba nic odpowiadać. Prezydent pomylił się, mówiąc, że to jest druga Legia, jaką otrzymuję; pewnie dlatego, że dokument miał datę z grudnia zeszłego roku.

Na koniec dnia spotkanie z Simone Signoret<sup>88</sup>, która radzi mi protestować, pisać list! Ale do kogo? Jedyne list, jaki chciałbym napisać, to do Lecha Wałęsy.

#### **Sobota, 9 października**

Koniec synchronizacji z mieszanymi uczuciami. We francuskiej wersji zepsute tylko to, co zagrał Wojtek<sup>89</sup>. Reszta poprawiona albo bez wielkich zmian.

Dni pełne przygnębienia. Z kraju złe wiadomości, Sejm rozwiązał Solidarność<sup>90</sup>. Co robić?

Odwiedzamy z Krysią Simone Signoret. Jest w niej coś z dziewczynki, opowiada o swojej podróży do Polski z lekarstwami. Opowiada wspaniale, inteligentnie i przenikliwie, ale ja patrzę na nią jak na Barbarę Pietrowną w *Biesach*. Wtedy profeso-

rem Wierchowieńskim mógłby być Yves Montand<sup>91</sup>. Piękna para, można by wygrać wszystkie drgnienia duszy, zbliżyć się do Dostojewskiego.

Zbieramy graty, pakujemy się. Co zabrać do Warszawy? Co zostawić w Paryżu? Oto pytanie.

*Opracowanie i przypisy Tadeusz Lubelski*

#### PRZYPISY

- 1 Andrzej Wajda, *Podwójne spojrzenie*, Warszawa 2000, s. 11.
- 2 Film Krzysztofa Kieślowskiego ukończony został w 1981 roku, ale – wtedy zatrzymany – w kinach znalazł się dopiero w 1987. Andrzej Wajda zobaczył go widocznie na zamkniętym pokazie w wytwórni na Chełmskiej.
- 3 W okresie stanu wojennego wprowadzono zakaz wyświetlania najwartościowszych utworów polskiego kina, zarówno klasycznych, jak współczesnych.
- 4 Mieczysław Rakowski (1926–2008) – wieloletni (1958–1982, więc i wtedy jeszcze) naczelny redaktor „Polityki”, od 1981 wicepremier w rządzie generała Jaruzelskiego. W przyszłości (1989–1990) ostatni I sekretarz KC PZPR.
- 5 *Sprawa Dantona* – dramat Stanisławy Przybyszewskiej z 1929 roku, pierwowzór literacki filmu *Danton* (1983).
- 6 Chodzi o adaptację powieści Żeromskiego w reżyserii Tadeusza Chmielewskiego, wyprodukowaną w Zespole „X”. W tym czasie 80% zdjęć było już nakręconych, na luty zaplanowano plenery zimowe. W wyniku wstrzymania realizacji film mógł zostać ukończony dopiero rok później. Na kolejne cztery lata zamknęła go cenzura, premiera odbyła się więc latem 1987.
- 7 Jerzy Passendorfer (1923–2003) – reżyser filmowy, czołowy przedstawiciel „nurtu moczarskiego” w kinie lat 60., ale lubiany i popierany w środowisku. W październiku 1981 minister kultury Józef Tejchma powierzył mu stanowisko podsekretarza stanu – szefa kinematografii. Po wprowadzeniu stanu wojennego nie zatwierdzono tej nominacji; sprawy kinematografii podporządkowano innemu urzędującemu sekretarzowi stanu, Stanisławowi Stefańskiemu.
- 8 Wyprodukowany w „Iksie” film Ryszarda Bugajskiego, ukończony w 1982, ale wprowadzony do kin dopiero w 1989 roku.
- 9 Krystyna Janda (ur. 1952) – wykonawczyni głównej roli w *Przesłuchaniu*. Na Festiwalu w Cannes w 1990 roku dostanie za nią Złotą Palmę.
- 10 Stanisław Tym (ur. 1937) – satyryk, aktor i felietonista. W 1980 roku osiadł w wiejskiej posiadłości nad Wigrami i odtąd dzieli czas między Mazury i Warszawę.
- 11 Tadeusz Łomnicki (1927–1992) – jeden z największych polskich aktorów. Wajda utrzymywał, że to on – na planie *Pokolenia* (1954) – nauczył go prowadzenia aktorów. Dziesięć lat później podczas próby do *Króla Leara* umrze na zawał.
- 12 Czesław Kiszczak (1925–2015) – generał broni, w latach 1981–1990 minister spraw wewnętrznych, bliiski współpracownik generała Jaruzelskiego, współodpowiedzialny za wprowadzenie stanu wojennego.
- 13 Dzięki pomocy strony francuskiej (spora sumę wyasygnowało tamtejsze Ministerstwo Kultury) całą produkcję *Dantona* przeniesiono do Francji. Zespół „X” pozostawał jednak koproducentem, warunkiem Wajdy był więc udział w realizacji sporej polskiej ekipy, w tym aktorów grających „stronictwo Robespierre’a” z Komitetu. Właśnie uzyskanie zgody na ich wyjazd wymagało interwencji u ministra.
- 14 Barbara Pec-Ślesicka (ur. 1936) – kierowniczka produkcji Zespołu „X” przez cały okres jego działalności (1972–1983), więc także polska producentka *Dantona*.
- 15 Melina Mercouri (1920–1994) – grecka aktorka teatralna i filmowa, także działaczka polityczna. W 1981 roku, jako deputowana socjalistów, została ministrem kultury i nauki swego kraju.
- 16 Józef Tejchma (ur. 1927) – ważny polityk PZPR. Jako minister kultury i sztuki (w latach 1974–1978) umożliwił realizację *Człowieka z marmuru*, co przyplacił utratą teki. Po wydarzeniach Sierpnia,

- w październiku 1980 ponownie objął resort kultury i sztuki i kierował nim przez dwa lata. W latach 1984–1988 ambasador PRL w Grecji i na Cyprze.
- 17 Stowarzyszenie Filmowców Polskich, jak wszystkie krajowe związki twórcze, zostało zawieszono 13 grudnia, ale z punktu widzenia środowiska Andrzej Wajda pozostawał jego wybranym prezesem.
  - 18 Andrzej Wajda porozumiał się wtedy z Kazimierzem Dejmkiem w sprawie realizacji późną jesienią *Dziadów* w Teatrze Polskim w Warszawie. Projekt przeciągał się jednak i przesuwał, najpierw w związku ze skłóceniem dyrektora Dejmka z warszawskim środowiskiem aktorskim, potem – z powodu jego konfliktu z władzą; projekt upadł ostatecznie we wrześniu 1983.
  - 19 Tej nocy miała się odbyć ceremonia Oscarów. Nominowany w kategorii filmów obcojęzycznych *Człowiek z żelaza* wydawał się bardzo poważnym kandydatem, ale statuetkę otrzymał *Mefisto* Istvána Szabó. Zaden film Márty Mészáros z Janem Nowickim nie był nominowany.
  - 20 Bolesław Michałek (1925–1997) – krytyk filmowy i scenarzysta. W latach 1973–1983 był kierownikiem literackim Zespołu „X”, najbliższym współpracownikiem Wajdy. Ambasador RP we Włoszech (1990–1995).
  - 21 Tony Molière (ur. 1935) – francuski producent filmowy, m.in. koproducent *Panien z Wilka* (1979).
  - 22 Jerzy Kosiński (1933–1991) – pisarz, urodzony w Łodzi, od 1957 w Stanach, autor bestsellerów *Malowany ptak* (1965, wyd. pol. 1989) i *Wystarczy być* (1971, wyd. pol. 1990).
  - 23 Margaret Ménégosz (ur. 1941) – francuska producentka węgierskiego pochodzenia, kierująca firmą Les Films du Losange. To dzięki jej kompetencji i energii *Danton* mógł zostać wyprodukowany.
  - 24 Mowa o wahaniach obsadowych Patrice’a Chéreau (1944–2013), który – jako dyrektor paryskich teatrów – był człowiekiem bardzo zajęтым. Rzeczywiście przystępował właśnie do reżyserowania osobistego filmu *Mężczyzna zraniony* (*L’Homme blessé*, 1982), który przyniesie mu Cezara za scenariusz. Ostatecznie jednak nie przeszkodziło mu tu w zadebiutowaniu rolę Camille’a Desmoulins w *Dantonie*.
  - 25 *Eine Liebe in Deutschland*, czyli *Miłość w Niemczech* (1983) – film w koprodukcji niemiecko-francuskiej według powieści Rolfa Hochhutha, który Andrzej Wajda zrealizował bezpośrednio po *Dantonie*.
  - 26 Waclaw Janas (1939–2014) – dyplomata i działacz, w tym okresie dyrektor Instytutu Kultury Polskiej w Paryżu. Po powrocie do kraju – 1983–1990, a następnie 1993–1997 – wiceminister kultury.
  - 27 Agnieszka Holland (ur. 1948) – reżyserka i scenarzystka, wychowanka Zespołu „X”, wtedy po Złoty Lwach Gdańskich dla *Gorączki* (1980, prem. 1981) i po ukończeniu *Kobiety samotnej* (1981, premiera 1987). Kiedy ogłoszono stan wojenny, przebywała w Szwecji; natychmiast przyjechała do Francji i postanowiła tam zostać.
  - 28 Jiří Menzel (ur. 1938) – czeski reżyser i scenarzysta, laureat Oscara za *Pociągi pod specjalnym nadzorem* (1966).
  - 29 Miloš Forman (ur. 1932) – czeski reżyser i scenarzysta, autor *Czarnego Piotrusia* (1963) i *Pali się, moja panno* (1967). Od 1968 w USA, światowy sukces (m.in. Oscara za reżyserię i scenariusz) przyniósł mu *Lot nad kukulczym gniazdem* (1975).
  - 30 Igor Luther (ur. 1942) – słowacki operator filmowy. Po pierwszych sukcesach w kraju (m.in. we współpracy z Jurajem Jakubisko) w 1969 wyemigrował do RFN, gdzie od początku dużo realizował i zasłynął zwłaszcza jako autor zdjęć do *Blaszanego bębenka* (1979) Volkera Schlöndorffa. U Wajdy był operatorem *Dantona* i *Miłości w Niemczech*.
  - 31 To znaczy z polskimi aktorami, grającymi stronników Komitetu, skupionych wokół Robespierre’a – Pszoniaka.
  - 32 Jean-Claude Carrière (ur. 1931) – scenarzysta francuski, stały współpracownik m.in. L. Buñuela, M. Formana, L. Malle’a. Dla Wajdy napisał scenariusze *Dantona* i *Biesów*.
  - 33 Gérard Depardieu (ur. 1948) – aktor francuski, w tym okresie u szczytu popularności, po pierwszym Cezarze za *Ostatnie metro* (1980) François Truffaut. W *Dantonie* zagrał rolę tytułową.
  - 34 Cztery dni później, 12 maja, Andrzej Wajda wystosował list otwarty do wiceministra Kultury i Sztuki Stanisława Stefańskiego. Cały tekst został wkrótce upubliczniony w prasie podziemnej. Warto przypomnieć jego dwa fragmenty:  
„Panie Ministrze,

Pragnę Panu zakomunikować, że nie mogę pogodzić się z faktem i przebiegiem kolaudacji filmu *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego, która to kolaudacja miała miejsce w dniu 23 kwietnia 1982 roku. Film ten został zrealizowany w Zespole »X« przeze mnie kierowanym i z tego powodu – oraz dlatego, że mamy do czynienia z debiutem – zrobiłem wszystko, by uczestniczyć w jego kolaudacji. [...] Wyczekiwało na moment, kiedy rozpoczęliśmy zdjęcia w Paryżu i kiedy poza krajem znajdował się również kierownik literacki i szef produkcji Zespołu »X« i za naszymi plecami urządzono imprezę, której w żaden sposób nie mogę traktować poważnie. [...] Waśkowski mówi między innymi: »otóż postuluje o bardzo dokładne przeanalizowanie, zbadanie, kto jest odpowiedzialny za skierowanie tego scenariusza do produkcji. Bowiem jest to mój pierwszy zarzut: film ten po prostu nie powinien być za nasze pieniądze [...] zrobiony. [...] Myślę, że powinniśmy na ten temat jeszcze długo rozmawiać, może w innym nieco gronie«.

Kolego Waśkowski! Kiedy mówi pan o pieniądzach, za które film Bugajskiego został zrobiony, to powinien pan pamiętać, że nie są to z pewnością pana pieniądze – jak wiadomo żaden pana film nie przyniósł zysku – ale moje pieniądze, ponieważ właśnie moje filmy zarabiały na kinematografię. Naszym celem, celem Komitetu Ocalenia Kinematografii, w którego pracach również pan uczestniczył, było stworzenie modelu kinematografii niezależnej ekonomicznie, samowystarczальной, a w perspektywie dochodowej. I kiedy dziś mówi pan o »naszych pieniądzach«, zapomina pan, że pan i pańscy koledzy kręcą swoje filmy na taśmie zakupionej za dolary uzyskane ze sprzedaży moich filmów, filmów, które tak dziś atakujecie”. Cyt. za: Wanda Wertenstein, *Zespół Filmowy »X»*, Wydawnictwo Officina, Warszawa 1991, s. 108–109.

- 35 Mowa zapewne o Muzeum Eugène’a Delacroix (1798–1863), największego francuskiego malarza romantycznego, usytuowanym w ostatnim mieszkaniu artysty, w szóstej dzielnicy Paryża.
- 36 Tytuł oryginalny *Die Bleierne Zeit* (1981), film Margarethe von Trotty nagrodzony Złotym Lwem w Wenecji, niewyświetlany w Polsce. W centrum fabuły historia dwu siostr: Marianne (Barbara Sukowa) jest terrorystką należącą do Frakcji Czerwonej Armii, Juliane (Jutta Lampe) – dziennikarką usiłującą ją zrozumieć.
- 37 Krzysztof Zanussi (ur. 1939) – polski reżyser filmowy, w tych latach pracujący w Europie Zachodniej. Kierownik Zespołu Filmowego „TOR”.
- 38 Bolesław Sulik (1929–2012) – polski reżyser telewizyjny, scenarzysta i dziennikarz. Od 1946 w Wielkiej Brytanii, do kraju wrócił w 1991 roku.
- 39 Roman Polański po raz pierwszy wystawił sztukę Petera Shaffera i sam zagrał tytułową rolę w warszawskim Teatrze na Woli w czerwcu 1981; kreację Salieriego stworzył w tym przedstawieniu Tadeusz Łomnicki. Po raz drugi wyreżyserował ją, znów z sobą w głównej roli, w Teatrze Marigny w Paryżu – premiera 21 stycznia 1982; Salieriego zagrał w tym spektaklu François Périer.
- 40 Ola Watowa (właśc. Paulina Wat, 1903–1991) – wdowa po Aleksandrze Waciu, autorka książki wspomnieniowej *Wszystko, co najważniejsze* (1984); od 1961 na stałe w Paryżu.
- 41 Miasto na północ od Paryża, gdzie nakręcono dużą część zdjęć do *Dantona*.
- 42 W filmie pojawiła się duża scena w pracowni malarza rewolucji, Jacques’a Louis Davida (1748–1825); zagrał go prawdziwy malarz, Franciszek Starowieyski.
- 43 Jean-Antoine Watteau (1684–1721) – malarz francuskiego rokoka, twórca wielu obrazów rodzajowych.
- 44 Jacques Villeret (1951–2005) – aktor francuski, specjalizujący się w rolach „zwykłych Francuzów”, jak w nagrodzonej Cezarem głównej roli w *Kolacji dla palantów* (*Le Diner des cons*, 1998) Francisca Vebera. W *Dantonie* zagrał Westermanna.
- 45 Do ulubionych książek obojga małżonków należała ostatnia powieść Gustave’a Flauberta *Bouvard i Pécuchet* (1880, nowe polskie wydanie w przekładzie Waclawa Rogowicza – Sic!, Warszawa 2012). To historia dwóch dojrzałych, samotnych mężczyzn, którzy – spotkawszy się przypadkiem – zaczynają wspólne życie i poświęcają się kolejno najrozmaitszym zawodom, dziedzinom nauki, przekonaniom politycznym... W czasie pobytu w Paryżu Wajda rozważał adaptację tej bardzo francuskiej powieści, do napisania scenariusza namawiając Jeana-Claude’a Carrière. Pomysł nie został zrealizowany.

- 46 Mieczysława Ćwiklińska (1879–1972) – jedna z najsłynniejszych polskich aktorek dwudziestolecia międzywojennego. Przez ostatnie lata życia objeżdżała kraj z przedstawieniem *Drzewa umierają stojąc* A. Casony, w którym wystąpiła ok. 1500 razy.
- 47 Zofia Nasierowska (1938–2011) – fotografka, specjalizująca się w portretowaniu sławnych osób. O jej seansach fotograficznych krążyło wiele anegdot. Była żoną reżysera Janusza Majewskiego.
- 48 Alina Margolis-Edelman (1922–2008) – polska lekarka i działaczka społeczna, pierwowzór Ali z *Elementarza*, żona Marka Edelmana, po 1968 na stałe we Francji.
- 49 Kazimierz Brandys (1916–2000) – pisarz i eseista, w tym okresie związany z literackim drugim obiegiem, od 1981 na stałe w Paryżu. Dla Wajdy napisał scenariusz wg swojej powieści *Samson*, filmowany w 1961.
- 50 Bohdan Poręba (1934–2014) – reżyser filmowy, autor *Hubala* (1973). We wczesnej fazie kariery był nawet blisko Wajdy, w 1957 zrealizował dokument *Apel poległych* (1957) według jego scenariusza. Od lat 60., kiedy przeszedł do stronnictwa nacjonalistów, ich drogi całkowicie się rozeszły.
- 51 Bo też był to powód: polska drużyna znalazła się w półfinale mundialu w Hiszpanii, miała więc szansę na mistrzostwo świata. Bez paauzującego za kartki Bońka Polacy przegrali jednak tego dnia z Włochami 0:2. Kilka dni później Włosi zostali mistrzami świata, a my pocieszyliśmy się wygranym meczem z Francją o trzecie miejsce.
- 52 Wojciech Pszoniak (ur. 1942) – od czasu krakowskiego przedstawienia *Biesów* (1971) jeden z ulubionych aktorów Wajdy. W 1975 w wyreżyserowanej przez Wajdę w warszawskim Teatrze Powszechnym *Sprawie Dantona* Przybyszewskiej zagrał rolę Robespierre’a, którą teraz powtórzył. Od 1982 na stałe we Francji; gra i mieszka na zmianę w Paryżu i Warszawie.
- 53 Jérôme Savary (1942–2013) – francuski reżyser i dyrektor teatrów. W tym okresie kierował Nowym Teatrem Popularnym w Montpellier, z osobną sceną w Béziers; odnowił francuski teatr, zbliżając klasyków do gatunków popularnych, do cyrku i musicalu. Wajdowie bardzo go lubili, ale do współpracy nie doszło.
- 54 Chodzi oczywiście o *Nie-Boską komedię* Zygmunta Krasińskiego; wśród ludzi polskiego teatru żywa była legenda inscenizacji Konrada Swinarskiego z 1965 roku w Starym Teatrze. Wajda nigdy jej nie wystawił.
- 55 Rzeczywiście, *Antyгона* Sofoklesa w Starym Teatrze w Krakowie, ze scenografią Krystyny Zachwatowicz (premiera 20 stycznia 1984), stała się pierwszą inscenizacją Wajdy po powrocie do kraju.
- 56 Musiał to być jeden ze spektakli *Grand Magic Circus*, które Savary wystawiał w teatrach paryskich.
- 57 Mowa o epizodycznej postaci Gorju z powieści Flauberta.
- 58 Wajda ma zapewne na myśli aktualizację polityczną, związaną z wydarzeniami na Bliskim Wschodzie. Lato 1982 było okresem tragicznego wzmożenia wojny w Libanie; w czerwcu armia izraelska wkroczyła do Bejrutu.
- 59 Ostatecznie pierwsze wydanie książki, w przekładzie Konstantego Jeleńskiego, ukazało się w Paryżu pod tytułem *Un cinéma nommé désir* (Stock 1986), czyli *Kino zwane pożądaniem*. Definitywna polska edycja *Podwójne spojrzenie* pochodzi z 1998 roku, por. przyp. 1.
- 60 W środku 1982 roku z propozycją nakręcenia międzynarodowego filmu o Januszu Korczaku zwrócił się do reżysera amerykański producent Larry Bachman, dysponujący scenariuszem Johna Brileya, scenarzysty *Gandhiego* (1982) Richarda Attenborough. Skrypt ten nie dotyczył jednak nawet okresu Holocaustu, więc Wajda namówił do pracy nad scenariuszem Agnieszkę Holland; to według jej tekstu nakręci ostatecznie w Polsce *Korczaka* pod koniec 1989 roku.
- 61 Pomysł filmu o Chopinie przesładował Wajdę aż do śmierci. Najbardziej zaawansowany był projekt najdawniejszy – ośmioodcinkowego serialu telewizyjnego o kompozytorze, przygotowywanego w połowie lat 70. w „Iksie” w koprodukcji z Francją. Każdy z odcinków był autorstwa innego pisarza; właśnie ostatni, napisany przez Kazimierza Brandysa, wypadł najpiękniej i reżyser wielokrotnie do niego wracał.
- 62 Halina Prugar-Ketling (ur. 1929) – montażystka; współpracowała z Wajdą przez 20 lat, od *Wszystko na sprzedaż* (1968) do francuskich *Biesów* (1988).



- 63 Tom Stoppard (właśc. Tomáš Straussler, ur. 1937) – brytyjski dramaturg i scenarzysta czeskiego pochodzenia. Autor słynnej sztuki *Rosenkrantz i Guildenstern nie żyją* (1961), którą sam wyreżyserował w 1990 roku, co przyniosło mu Złotego Lwa w Wenecji. Ale do jego współpracy z Wajdą nie doszło.
- 64 Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) – malarz i grafik francuski; jego sceny z życia mieszczań i chłopów stanowią przeciwieństwo dworskiej sztuki rokoka.
- 65 Opactwo św. Piotra i Pawła w Cluny w środkowej Francji, założone w 910 roku przez benedyktynów. Największy klasztor, jaki kiedykolwiek zbudowano w Europie Zachodniej.
- 66 Roland Barthes (1915–1980) – francuski filozof kultury i literaturoznawca, zasłynął jako badacz kultury popularnej (*Mitologie*, 1957), więc i po śmierci stał się patronem wielu jej instytucji.
- 67 Konrad Nałęczki (1919–1991) – reżyser filmowy, między innymi twórca serialu *Cztery pancerni i pies* (1966–1968). W okresie studiów bliski przyjaciel Andrzeja Wajdy; w 1949 razem porzucili krakowską ASP, żeby zdać na reżyserię do Łodzi.
- 68 Margarethe von Trotta realizowała wtedy film *Biała gorączka* (*Heller Wahn*, 1983), w którym główną rolę grała Hanna Schygulla (ur. 1943 w Chorzowie) – aktorka niemiecka o międzynarodowej renomie. Rok później zagra w *Miłości w Niemczech* Wajdy główną rolę – Niemki zakochanej w polskim robotniku.
- 69 Polityczna parodia *Supermana*, wkrótce wystawiana z sukcesem w całej Francji.
- 70 Władysław Gomułka (1905–1982) – działacz komunistyczny, w latach 1956–1970 I sekretarz Komitetu Centralnego PZPR.
- 71 Słynna kwestia wygłoszona przez Franciszka Trzeciaka do Mariana Opani: „Panie Winkiel, co pan taki zmartwiony? Przecież to porozumienie nie jest ważne! Żadne normy prawne nie uznają porozumienia zawartego pod przymusem. Ot, kawalek papieru...”
- 72 Milan Kundera (ur. 1929) – pisarz czeski, autor *Niezdolnej lekkości bytu* (1984). Od 1975 we Francji, w 1980 przyjął obywatelstwo francuskie.
- 73 Arcydzieło powieściowe François Rabelais’go (1494–1553), summa epoki, wydana po raz pierwszy w 1534 roku.
- 74 Wiesław Dymny (1936–1978) – pisarz, scenarzysta, aktor, filar Piwnicy pod Baranami. U Wajdy zagrał niezapomniany epizod we *Wszystko na sprzedaż* (1968).
- 75 Jacek Gąsiorowski (ur. 1950) – reżyser i scenarzysta, członek Zespołu „X”. W tym okresie we Francji – współpracował przy scenariuszu *Dantona*, w 1985 roku debiutował filmem kinowym *Visage de chien* (*Twarz psa*). Już w kraju – komedia *Tak tak* (1991). W ostatnich latach głównie reżyser serialowy.
- 76 Masowe wystąpienia robotników, związkowców i zwykłych obywateli 31 sierpnia 1982, w drugą rocznicę Porozumień Gdańskich, brutalnie stłumione przez milicję, uchodzą za ostatni wielki zryw Solidarności.
- 77 Laco Adamik (ur. 1942) – reżyser teatralny, filmowy i operowy słowackiego pochodzenia, od 1972 w Polsce. Ówczesny mąż Agnieszki Holland.
- 78 W ostatniej dekadzie września Stary Teatr odbył w Rzymie dziesięciodniowe tournée z dwoma spektaklami Andrzeja Wajdy: w Teatrze Argentina pokazano *Hamleta* (krakowska premiera 28 listopada 1981), na scenie Casina del Cardinal Bessarione – *Nastasję Filipownę* według *Idioty* Dostojewskiego (krakowska premiera 17 lutego 1977). W powszechnym odbiorze tournée odniosło wielki sukces.
- 79 Jerzy Stuhr (ur. 1947) – aktor i reżyser, wieloletni rektor krakowskiej PWST. W pokazanym w Rzymie przedstawieniu zagrał *Hamleta*.
- 80 Stanisław Radwan (ur. 1939) – kompozytor teatralny i filmowy, m.in. autor muzyki do *Wesela* Wajdy. W latach 1980–1990 wybrany przez zespół dyrektor Starego Teatru w Krakowie.
- 81 Giovanni Pampiglione (ur. 1944) – włoski reżyser teatralny, aktor, tłumacz (w tym z polskiego na włoski). W latach 1968–1971 studiował reżyserię w warszawskiej PWST i odtąd często współpracuje z polskimi artystami.
- 82 Jerzy Radziwiłowicz (ur. 1950) – aktor teatralny i filmowy, od czasu debiutu w tytułowej roli w *Człowieku z marmuru* (1976) – jeden z ulubionych aktorów Wajdy. W rzymskim tournée wystąpił tylko w *Nastasji Filipownie*, w roli księcia Myszkina.

- 83 Mowa o przedstawieniu sztuki Sławomira Mrożka, wyreżyserowanym przez Wajdę w krakowskim Starym Teatrze w kwietniu 1976 roku, rzeczywiście zaledwie po dwóch tygodniach prób.
- 84 Jan Nowicki (ur. 1939) – aktor teatralny i filmowy, wykonawca roli Rogożyna – drugiej w tym dwuosobowym przedstawieniu.
- 85 To się dokonało po dwóch latach. Po *Antygonie*, w październiku 1984 odbyła się w Starym Teatrze premiera adaptacji *Zbrodni i kary* Dostojewskiego, z Radziwiłowiczem jako Raskolnikowem i Stuhrem w roli Porfirego Piotrowicza.
- 86 Luis Buñuel (1900–1983) – reżyser hiszpański; Wajda, po obejrzeniu w Szkole Filmowej *Psa andaluzyjskiego* (1928) uważał go za jednego ze swoich mistrzów. W Hiszpanii nakręcił w 1932 *Ziemię bez chleba*; po wojnie domowej – od 1938 na emigracji, najpierw w USA, potem w Meksyku. Do ojczyzny powrócił na krótko w 1960 roku, by zrealizować *Viridianę*, która wywołała kolejny skandal.
- 87 Doszło do tego ostatecznie 30 kwietnia 1983 roku. W wyniku oceny Zespołów przez powołaną przez ministra komisję, dyrektor Przedsiębiorstwa Rozpowszechniania Filmów „Zespoły Filmowe” wypowiedział wtedy pracę trzysobowemu kierownictwu „Iksa”: Andrzejowi Wajdzie, Barbarze Pecz-Slesickiej i Bolesławowi Michałkowi. Zespół zaprotestował przeciw temu, ale wobec braku reakcji władzy – rozwiązał się. Na stałe.
- 88 Tego dnia w Pałacu Elizejskim prezydent François Mitterrand (1916–1996) udekorował Andrzeja Wajdę Legią Honorową.
- 89 Simone Signoret (właśc. Simone Kaminker, 1921–1985) – francuska aktorka filmowa. Od czasu małżeństwa z Yves Montandem (od 1951 aż do śmierci) stała się osobistością publiczną, angażującą się w akcje lewicy.
- 90 Rolę Robespierre’a zdubbingował Gérard Desarthe.
- 91 8 października Sejm PRL przyjął nową Ustawę o związkach zawodowych i organizacjach rolników, która w praktyce oznaczała delegalizację NSZZ „Solidarność”. Wywołało to kolejną falę protestów.
- 92 Andrzej Wajda do końca życia żałował, że nie zrealizował tego pomysłu. Późniejsza francuska adaptacja *Biesów*, z 1987 roku, nie spełniła oczekiwań.

Obok: *Fotografia* Elżbieta Lempp





Łukasz Maciejewski

**Ja panu wyreżyseruję okładki**

Kilka dni temu wróciłem do domu bardzo późno: byłem zmęczony i zdegenerowany. Przed zaśnięciem mechanicznie zacząłem zmieniać kanały telewizyjne i w ten sposób trafiłem na *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy. Do końca seansu nie mogłem oderwać wzroku.

\* \* \*

Filmy Andrzeja Wajdy znam na pamięć, trudno nie znać. Jeżeli uprawia się krytykę filmową, a zawodową specjalizacją jest kino i teatr polski, kino Wajdy musi być priorytetowe. Wiem, że być może to zbyt śmiałe stwierdzenie, bo łączyły nas wyłącznie zawodowe relacje, ale był mi bardzo bliski również w sensie ludzkim, jako autorytet, mentor, ktoś, kogo naprawdę chciało się słuchać. Miał niebywałą charyzmę.

Pierwszy wywiad przeprowadziłem z Andrzejem Wajdą jeszcze jako tarnowski licealista, ponad dwadzieścia lat temu. Wielki reżyser potraktował mnie poważnie, poświęcił ponad godzinę cennego czasu. Mówił, pamiętam, o filmach nieudanych. Projektach, których nie cenił. To był czas, kiedy fascynowały mnie *Bramy raj*, zaczytywałem się w Andrzejewskim. Pytałem zatem mistrza o nieznaną mi wówczas, zrealizowaną w 1967 roku w Jugosławii adaptację tej opowieści. Wajda odpowiadał: „Mało osób pamięta, że ten wybitny utwór literacki od samego początku miał być przede wszystkim scenariuszem. To ja w połowie lat 60. zaproponowałem Jerzemu Andrzejewskiemu, żeby napisał tekst o krucjacie dziecięcej. Byłem przekonany, że z takiego materiału może powstać głęboki, przejmujący film. Andrzejewski dosyć długo i z oporami pracował nad

scenariuszem, w końcu porzucił tę pracę i w ciągu zaledwie kilku dni napisał *Bramy raj* w formie, którą znamy do dzisiaj. Powstał jeden z najwspanialszych tekstów literackich. Przywiązany do tego projektu, zdecydowałem się przenieść *Bramy raj* na ekran. Niestety, historia tego filmu jest dla mnie smutnym wspomnieniem porażki. Nie jestem zadowolony, nie udało się, najwyraźniej nie miałem wówczas wystarczająco talentu, żeby zmierzyć się z tym tekstem”.

To znamienne, w jakim wspaniałym stylu ten wybitny artysta, laureat tyłu nagród potraktował siedemnastolatka. Powiedział, że się pomylił, że nie starczyło mu odwagi i talentu. A potem przysłał pocztą odręcznie napisaną autoryzację z załączonym liścikiem. Robił tak zawsze. Nie wyrzuciłem tych liścików. Pozostaną piękną pamiątką.

To był pierwszy wywiad z serii. W kolejnych latach pojawiały się rozmowy publikowane w prasie, miałem także przyjemność prowadzić z mistrzem spotkania w zasadzie aż do ostatnich miesięcy jego życia.

Zapamiętałem niektóre. W rozmowie dla nieistniejącego już miesięcznika „Cinema” Wajda opowiadał o zachwycie duńską DOGMĄ: „Muszę powiedzieć, że z ogromnym zainteresowaniem obserwuję to, co dzieje się teraz w Danii. To mnie zachwyca i fascynuje. DOGMA wydaje mi się owocnym projektem. Jeszcze nie wiadomo, co z tego wyniknie i w jakim kierunku ów manifest będzie ewoluował, niemniej podobny sposób myślenia o filmie jest mi bliski. Nie mówię tylko o stronie estetycznej tych filmów”. Rzecz znamienna, kilka lat później to właśnie

on, Wajda, nestor i klasyk polskiego kina, a nie któryś z rodzimych filmowych buntowników – w *Wyroku na Franciszka Kłosa* (2000), jako jedyny nawiązał do manifestu DOGMY.

Będąc już na studiach, przeprowadziłem z mistrzem długi wywiad o teatrze, przede wszystkim o Wyspiańskim. Rozmowa nosiła zresztą znaczący tytuł *Powód dla „Wesela”*. „Tę sztukę warto wystawiać z jakiegoś ważnego powodu – mówił mi wówczas. – Ja także zadałem sobie pytanie – dlaczego miałbym dzisiaj robić *Wesele* – i nie znalazłem, niestety, żadnej odpowiedzi. Ale brak tej odpowiedzi też jest odpowiedzią”.

Rozmawialiśmy również o Dostojewskim: „Jeżeli dowiedziałem się cokolwiek o człowieku, zawdzięczam to w znacznej mierze Dostojewskiemu. On nigdy nie buduje postaci portretując osobę z realnego świata, zawsze tworzy kombinacje: starca połączy z dzieckiem, kobietę z mężczyzną. Nigdy nie wiemy, co ci ludzie robią, jak się zachowają. Pracując nad Dostojewskim, zdałem sobie w pewnej chwili sprawę, że jego bohaterowie są mi bliżsi niż moje otoczenie”.

Andrzej Wajda był wówczas zachwycony małym, kameralnym spektaklem dyplomowym krakowskiej PWST – *Rajski ogródek* według Tadeusza Różewicza w reżyserii Pawła Miśkiewicza, w którym debiutowały dzisiejsze gwiazdy kina, teatru i telewizji: Magdalena Boczarska, Joanna Liszowska, Magdalena Czerwińska i Katarzyna Strączek. „To jest najlepsza rzecz jaką widziałem w teatrze od lat. Najbardziej błyskotliwa, finezyjna jeśli chodzi o transpozycję ważnego tekstu literackiego, inspirująca. Teatr polski często mnie

męczy, ale *Rajski ogródek* autorstwa młodych ludzi z Krakowa stał się doświadczeniem wręcz uskrzydlającym. To jest najlepsza adaptacja Różewicza jaką kiedykolwiek widziałem w polskim teatrze. I mówię to z pełnym przekonaniem”.

To była właśnie charakterystyczna cecha Andrzeja Wajdy: otwartość na młodość, zmiany, poszukiwania. Akceptował każdą twórczość, nawet tę stojącą na antypodach jego własnych zainteresowań. Słuchał, notował, wyciągał wnioski, tak jakby wciąż, każdego dnia, szykował się do następnego projektu.

Rzadko się o tym wspomina, że Wajda, jako jeden z nielicznych filmowców, chodził stale do teatru. Pamiętamy jego wybitne spektakle z Starego Teatru w Krakowie, ale w mniejszym stopniu jego aktywność zapalonego teatromana. A z reguły te dwa światy, teatru i filmu, niestety się nie przenikają: reżyserzy filmowi nie chodzą do teatru, twórcy teatralni z rzadka oglądają filmy z udziałem swoich aktorów. Podobnie jest zresztą z krytykami. Szkoda, bo wiedza o scenicznym warsztacie aktora może się bardzo przydać w ocenie jego filmowych ról. Mimo to, tylko sporadycznie na teatralnych premierach dostrzegam jakiegoś filmowca. Tymczasem Wajda był w teatrze zawsze. Nieważne, czy chodziło o Stary Teatr, Teatr Polski we Wrocławiu czy Ateneum. Nawet w ostatnim okresie życia, kiedy poruszał się z wielkim trudem, widziałem go w TR Warszawa na przykład na *Męzczyznach* Mariusa von Mayenburga w reżyserii Grzegorza Jarzyny. „Zobacz, on jest jednak niezwykły, jaki żywotny, żywotny mimo wszystko” – mówił mi tamtego wieczoru, zakochany w teatrze krytyk filmowy, Zdzisław Pietrasik.

Nie ma już z nami Andrzeja Wajdy.  
Nie ma Zdzisława Pietrasika...

\* \* \*

Najważniejszy wywiad z Andrzejem Wajdą przeprowadziłem do „Tygodnika Powszechnego” w towarzystwie wybitnego dziennikarza tego pisma, Tomasza Fiałkowskiego. Rozmowa znalazła się potem w mojej pierwszej książce *Przygoda myśli. Rozmowy obok filmu* (2009). List otrzymany wówczas od Andrzeja Wajdy zawstydzona mnie do dzisiaj.

Twórca *Ziemi obiecanej* (1974) przyjął nas w krakowskim mieszkaniu, spędziliśmy tam wiele godzin. To była rozmowa o kolejnych tytułach z filmografii mistrza, ale także o powinnościach artysty wobec odbiorcy, o odpowiedzialności za słowo, za czyn, za twórczość.

Wajda mówił nam o *Popiołach* (1965): „Ekranizując klasykę, starałem się być zawsze sługą autora, a równocześnie odwołać się do współczesnej widowni. W *Popiołach* pokazałem, zgodnie z tym, co napisał Żeromski, że Polacy, walcząc o niepodległość, stawali się na obcej służbie pacyfikatorami, jak w Hiszpanii czy na San Domingo. Podniosły się sprzeciwy, ale przecież Żeromski to nie Sienkiewicz. Żeromski uważał, że w słusznej sprawie zrobiono coś głęboko niemoralnego”.

O *Panu Tadeuszu* (1999):

„Tytuł poematu sugeruje, że filmu z niego raczej nie będzie, Tadeusz to przecież postać nieciekawa. Inaczej z podtytułem. *Ostatni zajazd na Litwie* – aha, ostatni, więc wart opowiedzenia. A co to jest zajazd? Gdy się dowiadujemy, że w Polsce tamtych czasów prawo mógł wyegzekwować tylko ten, kto miał dostatecznie

wielu przyjaciół z szablami, by najechać przeciwnika, rysuje się obraz straszny. To już nie jest kraj pól malowanych żytem. Konflikt w *Panu Tadeuszu* kończy się niebywale zabawnie, a równocześnie ciarki przechodzą, kiedy myślimy o tym, że dwie walczące partie jednoczy rosyjska interwencja.

Mamy więc materiał dobrze ufabularyzowany, z wyrazistymi postaciami, z dialogami, które biegają bystro, niemal jak u raperów, i są bardzo zindywidualizowane, czego w lekturze nie czujemy. I nagle ten zdumiewający utwór staje się bliski”.

O *Ziemi obiecanej* (1974):

„Przypadek zrymował się z rzeczywistością. Gierek łudził nas, że poruszyły się jakieś ścięgna zastałej przy Gomułce gospodarki, że będzie nieco więcej swobody dla inicjatyw gospodarczych. Akurat wtedy trafiłem na *Ziemię obiecaną* Reymonta i zdałem sobie sprawę, że zakonserwowana i zmumifikowana Łódź czeka po prostu na mój film. Opowiadaliśmy historię, która była nam bliska. Ci trzej chłopcy, Daniel Olbrychski, Andrzej Seweryn i Wojtek Pszoniak, nie oglądają się na innych, stawiają wszystko na jedną kartę, by zrealizować swoją ideę. I publiczność nie stanęła po stronie biednych tkaczek i robotników, tylko po stronie tych, którzy walczą o swoje, ryzykują. Wkrótce zresztą spotkałem moich aktorów w Paryżu: rozglądali się, jakby tu z filmowej *Ziemi obiecanej* przejść do prawdziwej”.

O *Wszystko na sprzedaż* (1968):

„Często mnie pytano, dlaczego po *Piele i diamentach* nie zrobiłem następnego filmu ze Zbyszkim Cybulskim. Nie zrobiłem dlatego, że żyliśmy; nie zrobiliśmy dzisiaj, to zrobimy jutro. I nagle

zduwienie: jak to, jego już nie ma? Wyszedł, zatrzasnął drzwi i już nie będzie u mnie grał? Zrozumiałem, że teraz muszę zrobić film o nim. To oryginalny scenariusz, który sam napisałem. Nie było w nim właściwie dialogów, tylko sytuacje. Pracowaliśmy w poczuciu, że powstaje coś bolesnego i śmiesznego zarazem, coś o nas. Do dziś tylko nie mam pewności, czy nie powinienem był wyraźnie powiedzieć, że film jest o Cybulskim; na przykład wmontowując próbne zdjęcia z jego udziałem”.

O *Człowieku z marmuru* (1976):

„Scenariusz Ścibora-Rylskiego to najlepszy oryginalny scenariusz, jaki kiedykolwiek miałem. Już w nim najistotniejszy był moment obrony racji robotniczych: robotnik ma swoje prawa i sam może egzekwować je od władzy. System czegoś takiego nie przewidywał, robotnika miała reprezentować władza robotniczo-chłopska...”

Poznając historię Birkuta, Agnieszka staje się kimś innym, dojrzewa. Zaczyna z dystansem – niezły temat, można z niego coś zrobić – a potem nagle się okazuje, że to jest jej temat. Ważna jest scena jej rozmowy z ojcem, zresztą napisana przez Agnieszkę Holland. Nie chciałem, żeby widzowie uznali moją bohaterkę za dziewczynę z inteligenckiego domu. Kariera Agnieszki to awans społeczny, ale ojciec-kolejarz ją kształtuje. Pokolenia się zazębiają, nowa Polska nie zaczyna się od nowego pierwszego sekretarza, a ci młodzi ludzie nie pozwolą sobie odebrać tego, co uważają za słuszne. To jakby prefiguracja Solidarności, dlatego tak łatwo było mi potem zrobić *Człowieka z żelaza*”.

O *Dantonie* (1982):

„Rewolucjoniści wiedzą, że nie mają dużo czasu. Dlatego nie śpią, nie jedzą, tylko walczą o to, żeby jak najdalej przesunąć granice rewolucji. Oczywiście we Francji przesunięto je szczególnie daleko, obcinając głowy przeciwnikom – ale w przypadku bezkrwawej rewolucji Solidarności też widzieliśmy, jak ta olbrzymia organizacja zajmowała coraz to nowe obszary. Gorączka, poczucie, że trzeba się spieszyć, były wyczuwalne zwłaszcza w ostatnich tygodniach przed stanem wojennym. Zrozumiałem, że moim tematem jest właśnie ten przyspieszony, zdyszany rytm”.

O spektaklu Teatru Tv *Bigda idzie!* (1999):

„Żałuję, że zamiast widowiska telewizyjnego nie zrobiłem filmu, zwłaszcza że świetna rola Gajosa na ekranie kinowym nabrałaby jeszcze wyrazistości. Kiedy Kaden pisał *Mateusza Bigdę*, przesiadywał w sejmie. Młoda sztuka bardziej interesuje się sobą niż tym, co się dzieje na zewnątrz. I bardziej ciekawi ją teatr w Niemczech czy w Londynie niż polska rzeczywistość. Trudno krytykować młodych, że po otwarciu granic chcą się odnieść do tego, co widzą w Europie. W Polsce jednak dzieje się tyle rzeczy dziwnych i trudnych do wyjaśnienia! Chciałbym, żeby znalazły odbicie w naszej sztuce. I myślę, że za chwilę zacznie powstawać literatura, która od indywidualnego bohatera zwróci się ku sprawom społecznym. A jeśli zauważy je literatura, to i kino też pójdzie w tę stronę”.

Z tamtej rozmowy pochodzi też ważna wypowiedź artysty na temat związków kina i polityki. Wajda mówił: „Znajdowaliśmy się pod presją polityczną. Nawet



w dyskusyjnych klubach filmowych film był pretekstem do rozmowy o rzeczywistości. Dzisiaj rzeczywistość przemawia głosem telewizora albo gazety, wtedy jedyną szczeliną, przez którą przedostawała się jakaś prawda o rzeczywistości, było – dziwnym trafem – kino. Publiczność wiedziała, dlaczego przychodzi na nasze filmy, i starała się domyślić, co chcemy powiedzieć pomimo cenzury. Co szalenie istotne, polskie kino szybko nauczyło się mówić raczej obrazem niż słowami. Ideologia wyraża się w słowach, więc cenzura była na nie wyczulona, obraz okazał się środkiem poręczniejszym.

Konrad Swinarski pojechał kiedyś na Litwę z *Fantazym*. Do przedstawienia wprowadził żywe kury – życie codzienne zderza się z poezją romantyczną. Podczas premiery kogut się przestraszył, skoczył na pulpit w kanale dla orkiestry i rozpostarł skrzydła. Przez widownię przebiegło westchnienie: biały orzeł, biały orzeł! Ci ludzie czekali na białego orła i nie miało znaczenia, że to był kogut”.

\* \* \*

W towarzystwie Andrzeja Wajdy prowadziłem wiele premier jego filmów po rekonstrukcji cyfrowej, spotkań festiwalowych, promocji książek, których był bohaterem. Wartościowe było również wszystko to, co działo się za kulisami. Podczas bankietu po inauguracji przeglądu filmów o tematyce sądowniczej, z pasją opowiadał mi o Ryszardzie Kapuścińskim, a jednym z najbardziej zaskakujących tematów naszej rozmowy w warszawskim Empiku był... wygląd reżysera. „Pan jest mistrzem elegancji” – zagadnąłem. „To nie ja, to wszystko Krysia” – odpowiedział

zdziwiony Wajda. „Ty też” – ripostowała pani Zachwatowicz.

Jestem wdzięczny losowi, że w ostatnim okresie jego życia aż trzykrotnie udało mi się poprowadzić spotkania z nim, zawsze w ważnym i komplementarnym towarzystwie Krystyny Zachwatowicz.

Pierwsza propozycja padła od Krzysztofa Gierata. Krakowski Festiwal Filmowy postanowił zorganizować przegląd filmów poświęconych Tadeuszowi Kantrowi. Mnie powierzono rolę moderatora spotkań z twórcami. Nie mogło obyć się oczywiście bez rozmowy z Andrzejem Wajdą, autorem zapisu słynnej *Umarłej klasy*.

Film zrobił na mnie wielkie wrażenie. Czerń ścian i biel klepsydr. Ławki są małe i drewniane, uczniowie starzy i trupobladzi. Wszędzie jakieś szpargały, schulzowska „rupieciarnia marzeń”. Kantor w *Umarłej klasie* żegnał życie. Nie tylko swoje życie: wizjonera i demiurga, od którego fantazji odkleiły się czasy tak lichy, jak znoszone podeszwy z bucików na poły umarłych starców z przedstawienia. Bo oniryczna klasa Kantora złożona jest z samych repententów z życia. Także: z życia w sztuce. Zrytmizowane, ekspresjonistyczne ruchy „uczniów” sygnalizują, że patrzą na nas zza niewidzianej, trupiej przeszłości. Klasa ubrana jest w szkolne mundurki, zarazem mundurki pogrzebowe, a w takt upiornego walca *François* przywołuje upiory Witkacego i Gombrowicza, krakowskie kawiarnie i rozsiałała awangardę, Krzysztofory i wojny światowe. Pierwszą, a zaraz potem drugą, która dobiła dawny świat. „Nowy” okazał się lichą imitacją. Dzięki Andrzejowi Wajdzie, który w 1976 roku przeniósł teatralny cud

Kantora do telewizji, możemy przeczuć ślad tamtych teatralnych emocji.

Kantorowskie spotkanie z Wajdą w Cricotece było przejmujące. Artysta mówił o swojej admiracji dla talentu Kantora i niechęci Kantora wobec niego. „To w niczym nie zmieniało mojego uwielbienia – podkreślał. – W *Umarłej klasie* chciałem sam wycofać się jak najdalej, zminimalizować swoją obecność, wiedziałem dobrze, że chociaż nie można na taśmie filmowej oddać nawet cienia wielkości tego spektaklu i w ogóle teatru Kantora, to trzeba spróbować zarejestrować cokolwiek, tyle, ile się da. Rejestrowałem *Umarłą klasę* z największą pokorą, z onieśmieleniem. Kantor nie był zadowolony, ale potem przez całe lata, ba – przez całe dekady, słyszałem od widzów podziękowania za ten materiał, że coś tam się jednak zapisało, coś z wielkości Kantora”.

Kolejne dwa spotkania z Wajdą organizowałem już samodzielnie. W ramach prowadzonego przeze mnie cyklu *Przywrócone arcydzieła* w Małopolskim Ogródzie Sztuki w Krakowie pokazuję wybitne polskie filmy, zapraszając jednocześnie na rozmowę ich twórców. Andrzej Wajda dwukrotnie przyjął moje zaproszenie.

Na pokazie *Niewinnych czarodziejów* (1960) sala pękała w szwach, a spotkanie po projekcji nie mogło się skończyć. Wajda miał w tym dniu doskonały humor. Komplementy widzów detonował sarkazmem. „No trudno, pani to się podobało, mnie nie za bardzo. Staralem się, no ale nie wyszło, czasami tak bywa. Wiem, że *Niewinni czarodzieje* mają wielu fanów, ale ja nie za bardzo lubię ten film. Myślę że niekoniecznie rozumiałem to środowisko, nigdy nie piłem wódki, nie

chodziłem po knajpach, dla mnie to byli egzotyczni ludzie”.

Opowiadał również o Jerzym Skolimowskim, autorze scenariusza tego filmu:

„To jest właściwie niemoralne. Jerzemu wszystko się udaje. Każdy z nas wie, jakim mozołem jest praca nad scenariuszem, robienie kina, jak gorzko bywamy rozczarowani efektem, a on zawsze jest zadowolony. Nie bez racji. Kilka lat temu usłyszałem, że Skolimowski także maluje. No tak, następny malarz-reżyser, pomyślałem z przekąsem. A trzeba pamiętać, że sam skończyłem Akademię Sztuk Pięknych, trochę się na malarstwie znam. Kiedy byłem w Nowym Jorku, odbywała się akurat wystawa Jurka. Zaprosił mnie. Szedłem tam jak na ścięcie, jak na skazanie. Niepotrzebnie. Jest wspaniałym malarzem, naprawdę wspinałymi, właściwie wybitnym. Czego by się tylko nie dotknął, zamienia się w złoto. Ale wszystko! Nie znam drugiego takiego egzemplarza w polskim kinie”.

Mówił także tego wieczoru o pracy ze Skolimowskim nad *Niewinnymi czarodziejami*:

„Jerzy Andrzejewski pracował w ośrodku w Oborach nad scenariuszem *Niewinnych czarodziei*, tego dawnym pomysłem. I w tych Oborach pojawił się buńczuczny młody człowiek, poeta o niewielkim jeszcze dorobku, nazywany od razu, od ręki »Hamletem z Wybrzeża«. Skolimowski kręcił się wokół nas, filmowców, usłyszał jakąś moją rozmowę z Andrzejewskim, i powiedział, że proszę bardzo, on napisze dialogi, bo te Andrzejewskiego są na pewno drętwe. Co za bezczelny młody człowiek, pomyślałem, ale skoro taki bezczelny, niech pokaże co potrafi. Wiele umiał. Napisali razem ten scenariusz.

»Hamlet z Wybrzeża« był dla mnie tak zagadkowy, fertyczny, intrygujący, że zaprosiłem go do epizodu boksera w filmie. No, to była torpeda. Skolimowski mówi w wywiadach, że powiedziałem mu wtedy, żeby poszedł na reżyserię, że powinien być reżyserem, że to czuje. Może tak było, nie pamiętam. W każdym razie, kilka miesięcy później był już studentem reżyserii w szkole filmowej w Łodzi. Od razu najlepszy ze wszystkich. Jak to on. A ja do dzisiaj uważam, że to Jurek, a nie Tadeusz Łomnicki, powinien wtedy zagrać Bazylego w *Niewinnych czarodziejach*, to byłby film o nim samym. Genialny być może film. A dziewczynę, Pelagię, powinna zagrać Ela Czyżewska, no ale o Skolimowskim nikt wtedy jeszcze nie słyszał, nikt na to by się nie zgodził. Szkoda, ale takie jest kino. Jedyną może zaletą tych nieszczęsnych *Niewinnych czarodziejów* jest dzisiaj to, że narodził się w nim dla kina Jurek Skolimowski. I że bardzo mu się w kinie spodobało”.

Jeszcze ważniejsze i ciekawsze było nasze spotkanie ostatnie. Na projekcję *Panien z Wilka* (1979) przysły takie tłumy, że film musieliśmy w końcu przenieść do większej sali teatralnej. Wajda mówił wtedy widzom: „Wiedziałem, że poza polityką, poza aktywnością, istnieje inny świat, także ekscytujący i porywający. Oczywiście przejść z jednego świata do drugiego nie jest łatwo. Film polityczny musi toczyć się żwawo; jak agitator przemawia powoli, to już nie ma racji. Kiedy po *Człowieku z marmuru* i *Bez znieczulenia* zaczęliśmy pracę nad *Pannami z Wilka*, byłem zaniepokojony, że wszystko tak wolno idzie. Dopiero moja żona Krystyna i scenarzysta Zbyszek Kamiński wytłumaczyli mi,

że muszę wejść w inny rytm. Zacząłem się przyglądać tym kobietom z Wilka: do czego one dążą, czego się spodziewają, co to jest za świat? W naszej literaturze niewiele mamy materiału do filmu psychologicznego, proza Iwaszkiewicza jest w niej czymś wyjątkowym. Moje aktorki odnalazły siebie w postaciach kobiet z Wilka, pokazały, jak świetnie mogłyby spełnić oczekiwania widowni, gdybyśmy mieli więcej podobnych utworów”.

Krystyna Zachwatowicz dodawała: „Przypuszczam że Andrzej powierzył mi rolę Kazi, ponieważ jak ona robiłam konfitury. I rozumiałam tę dziewczynę, byłam do niej podobna, raczej liryczna i introwertyczna, niż przebojowa. Nawet ogórki z miodem nie były dla mnie niczym nowym. U mnie w domu, w dzieciństwie, jadło się właśnie ogórki z miodem. Kiedy odwiedził nas Czesław Miłosz, nie mógł się nadziwić, że te tradycje jeszcze gdzieś przetrwały, że serwuje się ogórki z miodem, jak u niego, na Litwie”.

Po seansie kolejka po autograf wypełniła cały korytarz MOS-u.

„Czy pana to nie dziwi?” – zapytał mnie w pewnym momencie, ewidentnie zadowolony. „Nie, zupełnie nie” – odpowiedziałem.

Widzowie byli dla niego najważniejsi. Podczas jednej z naszych rozmów przywołałem zdanie dyrektora festiwalu w Berlinie, który wręczając reżyserowi Złotego Niedźwiedzia za całokształt twórczości, powiedział, że otrzymuje go artysta, który nie tylko robi filmy, ale tworzy historię. Zapytałem wtedy mistrza, czy kino może tworzyć historię? Odpowiedział: „Ma na to najwięcej szans ze wszystkich sztuk, pod warunkiem, że zdobędzie widownię”.

\*\*\*

Trwał jeszcze seans *Panien z Wilka*, a my rozmawialiśmy w kawiarni MOS-u. Przyniosłem w prezencie panu Wajdzie moje książki o aktorkach (*Aktorki. Spotkania*, 2013; *Aktorki. Portrety*, 2015), mówiąc: „Jest pan absolutnym rekordzistą, jeśli chodzi o najczęściej wymieniane nazwisko reżysera w tych książkach”. „Panie Łukaszu, jak się żyje tak długo jak ja, i nakręciło się tyle filmów, siłą rzeczy, musiały zagrały u mnie prawie wszystkie panie, nie było innego wyjścia”. Po czym zaczął snuć opowieści o bohaterkach obu tomów, na przykład o Bożenie Dykiel:

„Zauważyłem ją w szkole aktorskiej i zaangażowałem w *Weselu* do roli Kaśki – »Jest tę Kaśkę chycić za co«... Mija jeden, drugi dzień zdjęć, a ona gdzieś mi umyka. Pytam: »Dlaczego Pani się kryje po kątach?«. A ona: »Ja tu nie mam nic do grania. To tylko epizod«. Odpowiedziałem: »Niech Pani zrobi tak, żeby ten epizod został przez wszystkich zapamiętany«.

Wszyscy pamiętają śmieszną scenę, kiedy Kaśka w jednej ręce trzyma i kieliszek, i zagryzkę. Przychodzi cenzor i pierwsza rzecz, do której się przyczepia, to właśnie ta scena! Powiedziałem potem: »No i co? Zauważyli tylko Panią, to jedno ujęcie okazało się najważniejsze«.

W końcu powiedział mi: „Ja muszę coś zrobić. Mnie się już nudzi. Ja panu wyreżyseruję te okładki, co będą tak głupio leżały na tym stole”. I, ku mojemu osłupieniu, naprawdę zaczął je reżyserować. To była parateatralna etiuda, podczas której okładki moich książek stale zmieniały miejsce, z góry stołu wędrowały w dół, ustawione raz grzbietem, raz frontem, innym razem otwarte w połowie. Dużo było

w tym radości, dużo śmiechu. Zapamiętam tę radość przypominającą chłopięce rozdokazywanie, figle. To było moje ostatnie spotkanie z mistrzem Wajdą. Głośny, szczery śmiech.

\*\*\*

Podczas jednej z naszych rozmów zacytowałem Bergmana, który twierdził, że już nie chce kręcić filmów, tylko patrzeć przez okno, jak rozwijają się liście. „Tego się nie da zrobić. Trzeba by już w dzieciństwie wyrobić sobie inny stosunek do świata, uczestniczyć w jego naturalnym rytmie, w zmienności pór roku. A ja? Nawet jak wyjrzę przez okno, nie widzę liści, tylko sprawę, w którą trzeba koniecznie się włączyć, bo zapowiada następną kłeskę...”

Wróciwszy kiedyś z Berlina spotkałem Kazimierza Korda i mówię: »Widziałem Karajana«. On: »Chyba słyszałeś!«. Ja: »Nie, widziałem. Stary, dyrygował *IX Symfonią* siedząc na ławeczce, bo już nie może ustać, orkiestra i chóry strasznie się rwały, żeby wyrazić radość, a on dawał im znak: po co aż tyle, po co aż tyle«. Kord był zdumiony, że ktoś może zobaczyć Karajana, a nie usłyszeć muzykę, którą on dyryguje. Ale ja to właśnie widzę”.

Wszystkie spotkania z Andrzejem Wajdą miały w sobie coś z iluminacji, zachwyty nie tylko nad artystyczną spuścizną reżysera, ale i jego postawą życiową. Podobnie jak dla kilku innych pokoleń, był dla mnie mistrzem i autorytetem. Uosabiał los Polaka, który wplątany w tryby i powikłania historyczne, pozostał artystą. I właśnie artystycznym, a nie obyczajowym czy politycznym stemplem dawał świadectwo prawdzie, która, *pars pro toto*,

stawała się prawdą całego pokolenia. Tego pokolenia, któremu chciało się chcieć, choćby tylko dlatego, żeby Polska, wysniona i odpominana w wielkiej literaturze i w marzeniach, stała się wreszcie kiedyś realnym światem, zapisanym przez Konwickiego w *Kompleksie polskim* – owym prawdziwym „matecznikiem tolerancji, oazą wolności”.

Głos tego artysty brzmiał zawsze donośnie. I był traktowany poważnie. W Polsce i na świecie. Nie zapomnę wzruszenia, kiedy w zeszłym roku zostałem zaproszony do jury festiwalu w Skopje w Macedonii. Na festiwalu przygotowano dwie retrospektywy artystów, których twórczość łączy się z pojęciem szeroko rozumianej

wolności. Sekcja nosiła nazwę *Outsiderzy*. Pierwszym bohaterem był Jim Jarmusch, drugim – Andrzej Wajda.

Kończę to wspomnienie, pisząc w pociągu. Przedłuża się ta nasza zima na wiosnę, zaczyna drażnić. Mazowiecka rzeczywistość zza pociągowego okna jest posępna, ale wyobraźnia podsuwa własne historie. Mijany lasek wygląda trochę jak Wilko, z którego dopiero co wyjechał Wiktor Ruben. Dalej najprawdziwsza brzezina, szczere, zasnuwane przedwieczorną mgłą pola to jakby echo bronowickiej feerii z *Wesela*. Patrząc przez okno pociągu i nie mogę uwolnić się od natrętnej myśli, że przecież już to wszystko kiedyś widziałem. Ja to znam. A to Wajda właśnie.

**Łukasz Maciejewski**

Fotografia Elżbieta Lempp



Łucja Demby

***Z biegiem lat,  
z biegiem dni –  
krakowski serial  
Andrzeja Wajdy***

Wartykule zatytułowanym *Statyści* Stanisław Fryc opisuje, w jaki sposób werbowano ochotników do scen zbiorowych w przygotowywanym przez Andrzeja Wajdę serialu *Z biegiem lat, z biegiem dni* (1980): „Zaczeplią na ulicy. Mówią, że są asystentami od Wajdy. Proponują statystowanie w jego filmie. [...] W drodze spotykam znajomych z akademika. – Wy dokąd? – Do klubu, mamy statystować. [...] – A ten film jaki? – Trudno tak od razu spamiętać tytuł, w każdym bądź razie jest w nim coś o bieganii”<sup>1</sup>.

W tej zabawnej anegdocie zawiera się w gruncie rzeczy – pół żartem, pół serio – istota Wajdowskiego serialu. Nie tylko dlatego, że on sam wtedy właśnie – choć odnosi się to z pewnością do całego, długiego okresu jego twórczości – nazywany był „reżyserem w biegu”<sup>2</sup>. Głównym tematem, a zarazem bohaterem tej sagi jest bowiem przede wszystkim czas, ten zaś biegnie z nieubłaganą bezwzględnością, dosięgając także tych, którzy o nim filozofują. Świadczą o tym nawet tytuły recenzji z przedstawienia *Z biegiem lat, z biegiem dni* (1978, Stary Teatr w Krakowie), którego wersję telewizyjną zrealizował Wajda dwa lata później: *Czas jako bohater, W poszukiwaniu minionego czasu, Dawnych wspomnień czar...*<sup>3</sup>

Pomysł wyreżyserowania w roku 1978 spektaklu *Z biegiem lat, z biegiem dni* zrodził się z kilku inspiracji: 60. rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości, eksperymentatorskich zapędów Andrzeja Wajdy na polu teatralnym, chęci dostarczenia aktorom prawdziwie krakowskiego dramatu do zagrania. Z perspektywy lat widać jednak wyraźnie, że w przedsię-

wzięciu tym na plan pierwszy wysunęła się refleksja nad czasem, zarazem pędzącym nieubłaganie do przodu, jak i „zastygłym w przenajświętszym relikwiarzu”<sup>4</sup>, w powtarzalności tych samych zdarzeń i form. Śmierć Wajdy dopełniła ją w tragiczny, choć jednocześnie najzupełniej naturalny sposób, wpisując się w słowa Dziennikarza z *Wesela*, które dały początek tytułowi spektaklu:

Człowiek się tak w młyn zamiele,  
że bywam, i bywam wiele;  
wist, partyjka, kolacyjka,  
bliscy, dalsi przyjaciele.  
Z biegiem lat, z biegiem dni  
ten umarł, tamtego brak;  
człowiek sobie marzy, śni,  
a z nudów przywdziewa frak<sup>5</sup>

Cytat to o tyle trafny, że właśnie jako „marzenie Wajdy” określił ówczesny kierownik literacki teatru, Jan Błoński, zamiar stworzenia widowiska, które byłoby rozległą panoramą modernistycznego Krakowa. Przy okazji jednak, opracowując program teatralny do spektaklu, przyznawał się do swej – jako badacza – bezradności wobec tekstu. Andrzej Wajda, nie dysponując jednym utworem, który w pełni zaspokoiłby jego pragnienie ukazania „duszy miasta, starego Krakowa, w którym zawsze jest za dużo ludzi mających więcej ambicji niż możliwości ich realizacji...”<sup>6</sup>, poprosił Joannę Olczak-Ronikier o dokonanie kompilacji różnych utworów literackich z okresu Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego. Wśród autorów, którzy patronowali temu przedsięwzięciu – najpierw w teatrze, potem w serialu telewizyjnym – znaleźli się:

Michał Bałucki (*Dom otwarty*), Gabriela Zapolska (*Sezonowa miłość, Moralność pani Dulskiej, Śmierć Felicjana Dulskiego*), Jan August Kisielewski (*W sieci, Karykatury, Ostatnie spotkanie*), Zygmunt Kawecki (*Dramat Kaliny*), Juliusz Kaden-Bandrowski (*Łuk*), a także – jako bohaterowie świata przedstawionego – Stanisław Przybyszewski, Tadeusz Boy-Żeleński i Stanisław Wyspiański. W efekcie powstał scenariusz, o którym Błoński pisał przewrotnie, że nie jest tekstem, nie ma autora, a jego bohaterowie pozbawieni są wielowymiarowości („Chomińscy, Dulscy, Juliasiewiczowie nie mają tajemnic”). „A sprawy pisarzy, którzy tym postaciom kazali kiedyś zaistnieć? Tych pisarzy – od szeregowców do marszałka – odkomenderował Pan<sup>8</sup> do wspólnego chóru. Bałucki śpiewa razem z Kadensem, Dąbrowska z Kaweckim, Zapolska ze Strugiem [...]. Miło, owszem, zobaczyć własnego pradziadka, raczkującego na golasa po tygrysiej skórze. Ale czterech pradziadków?”<sup>9</sup>.

Scenariusz *Z biegiem lat, z biegiem dni* jest prawdziwym fenomenem artystycznym. Nie tylko dlatego, że postaci z całkowicie różnych utworów połączyły się tu w jedną wielką rodzinę (w sensie metaforycznym, a także dosłownym – bohaterki *Moralności pani Dulskiej* Gabrieli Zapolskiej i dramatu Jana Augusta Kisielewskiego *W sieci* stały się siostrami, a pozostałe postaci wpisały się w różnego rodzaju relacje z nimi) i że dokonane to zostało tak precyzyjnie, iż w historii tej nie widać „szwów”. Fenomen ów polegał przede wszystkim na tym, że dzięki niemu udało się Wajdzie zanurzyć widzów teatralnych w zupełnie innym, a zarazem płynnie połączonym z rzeczywistością,

świecie. Już w fazie przygotowań do spektaklu reżyser przewidywał, że z uczestnictwa w siedmiogodzinnym w sumie widowisku musi się narodzić jakaś „nowa jakość”. Jednak nawet on – znany przecież w teatrze z improwizacji i otwartości na nowe pomysły – nie mógł przewidzieć wszystkich aspektów stanu psychiki odbiorców. W ich wspomnieniach powtarza się element oszołomienia, towarzyszącego im po wyjściu na ulicę. Widz, zanurzony przez wiele godzin w młodopolskim Krakowie, wychodził z teatru niczym człowiek obudzony ze snu – i nagle okazywało się, że nadal jest w tym samym Krakowie, na tych samych ulicach, które nie zmieniły się tak bardzo od tamtych czasów. Adres mieszkania Chomińskich był dokładnie taki sam, jak adres teatru: Jagiellońska 1<sup>10</sup>. „Chwilami wydaje się, że pokazany został tu świat nierealny, śniony jakby pod wpływem lektury – pisał Marian Siwek. – Są jednakże chwile, gdy odnajduje się jakąś własną myśl zrodzoną podczas spaceru uliczkami, że spotyka się sytuacje znajome, znajome jakby postaci... Nie sposób opisać tego spektaklu w formie recenzji. Jedynym właściwym opisem wydaje się podsumowanie własnych wrażeń, lecz trudno już powiedzieć których – tych z teatru, czy tych z miasta. Wydaje się, że są one nawet nierozłączne”<sup>11</sup>.

Na dodatek termin premiery zbiegł się ze zmianą czasu zimowego na letni. Oszołomienie widza mogło więc wynikać nie tylko z pomieszania czasu historycznego, fikcyjnego i rzeczywistego, ale także – trochę jak w parateatralnych działaniach Jerzego Grotowskiego (*Przedsięwzięcie Góra*, 1977) – z zaburzenia porządku nocy i dnia, snu i czuwania. Niczym autor *Drzew bez*



bogów, widz wychodzący z teatru i nie oswojony jeszcze z nową rzeczywistością, mógłby zawołać: „Bądź pozdrowiony, czasie letni!”<sup>12</sup>. Być może najtrafniej przewidział tę sytuację Jan Błoński, który oczekując na premierę, pisał: „Chciałby Pan nas w tym wszystkim zanurzyć. I to tak głęboko, abyśmy stracili rozeznanie, gdzie kończy się życie, a zaczyna teatr. Jest w tym coś bardzo nowoczesnego, z podobnych życzeń wyrosły przecież wszelkiego rodzaju teatralne i parateatralne zdarzenia, celebracje, happeningi. Ale także – coś bardzo archaicznego, jakby chciał Pan zmienić teatr w panoramę, nie racławicką, co prawda, ale podwawelską”<sup>13</sup>.

Spektakl *Z biegiem lat, z biegiem dni* w Starym Teatrze, zapowiadany na afiszach jako „opowieść teatralna na jedną noc albo trzy wieczory”, można było obejrzeć w całości – trzeba było wówczas przeznaczyć na to czas od piątej po południu do pierwszej w nocy. Oprócz tego, weekendowego z założenia, wariantu prezentowano go jednak także w częściach, przez trzy kolejne wieczory w tygodniu (stąd właśnie podwójna data premiery, jaką odnaleźć można w piśmiennictwie teatralnym – nie tylko 1 kwietnia 1978, ale także 29–31 marca). W tej drugiej – a chronologicznie właściwie pierwszej – wersji spektakl szybko zyskał miano pierwszego w Polsce „serialu teatralnego”. Określenie to, dotyczące właściwie tylko tego jednego faktu, że można było go obejrzeć w trzech „odcinkach” (*Eviva l'artel; Ach! Powietrza! Tchu! i Co dalekie było – blisko*), pojawiło się już na afiszu, a następnie obiegło recenzje, skupione wokół mody na „serializm”<sup>14</sup> i wpływu telewizji na formę starszych dziedzin sztuki. „Wyobrażam

sobie – pisał Jan Kłossowicz – że po rozbudowaniu i przekomponowaniu scenariusza można by *Z biegiem lat, z biegiem dni...* zrealizować jako serial telewizyjny. I myślę, że byłby to bardzo dobry serial”<sup>15</sup>.

Serial taki (osiem odcinków, mających wszelkie predyspozycje ku temu, aby funkcjonować jako autonomiczne filmy<sup>16</sup>) powstał już w roku 1980, zajmując w twórczości ekranowej Wajdy symboliczne miejsce między *Człowiekiem z marmuru* (1976) a *Człowiekiem z żelaza* (1981). Sąsiedztwo to całkowicie uzasadnione, zważywszy, że pod przykrywką modernistycznej „galicyjskiej *Komedii ludzkiej*”<sup>17</sup> Andrzej Wajda, jak zawsze, starał się w *Z biegiem lat...* rozbudzać w widzach świadomość narodową w odniesieniu do współczesnych polskich spraw. W serialu, być może także pod wpływem narastających nastrojów społecznych przed Sierpniem 1980 roku, zostało to zaznaczone w sposób dużo bardziej wyrazisty niż w teatrze. Spektakl kończył się znakomitym artystycznym skrótem wydarzeń z roku 1914: Felicjan Dulski (Jerzy Bińczycki) – relik z czasów panowania Franciszka Józefa – umiera w zapomnieniu, zza okien dobiegają odgłosy wymarszu strzelców i śpiew *Oto dziś dzień krwi i chwały*, Dulski (w znakomitej kreacji Anny Polony), obojętna na wszystko, smaży sznycle... Zakończenie serialu telewizyjnego w projekcie scenariusza opisane zaś zostało następująco: „Polną drogą, zakurzeni, umorusani, kulejąc, taszcząc ogromne karabiny, idą chłopcy. Zwalony słup graniczny. Z daleka majaczy dym z ognisk, rżenie koni. Nad słuchują. Płyne z daleka śpiew *Hej strzelcy wraz*”<sup>18</sup>. Przykład ten bardzo dobrze unaocznia relację łączącą teatralną

i telewizyjną wersję dzieła Wajdy. Przede wszystkim pokazuje wyraźnie, że serial nie był zapisem przedstawienia, ale inną – mimo podobnej obsady aktorskiej – jego wersją. W kształcie, jaki ostatecznie scena ta przybrała na ekranie, widać też wyraźnie (także poprzez podobieństwo obrazowania do innych filmów, zwłaszcza *Wesela*, 1972) filmowe, a nie teatralne podejście Wajdy. Zakończenie ostatniego odcinka serialu – to jeden z tych na poły sennych obrazów, które pozostają na długo w pamięci: Jerzyk (Tomasz Hudziec) i Henio (Piotr Kąkolewski), chłopcy, którzy postanowili wyrwać się z marazmu swych rodziców, idą walczyć o wolną Polskę, lecz granica, którą mają przekroczyć, spowita jest mgłą. Finał teatralny był swego rodzaju pointą całej opowieści, symboliczną, ale zamkniętą (choć sugerującą nadejście nowego świata); finał filmowy ma formę zdecydowanie otwartą, pozostawia widza z uczuciem niepokoju, adekwatnym także do czasów, w których żyje on sam – co odnajdziemy w tej mgle po przekroczeniu granicy i czy na pewno będzie to prawdziwa wolność?

O filmowej wyobraźni Andrzeja Wajdy nie trzeba nikogo przekonywać; krytycy dostrzegali ją także niejednym razem w teatrze. Mimo to, na etapie zatwierdzania projektu serialu telewizyjnego, największe obawy budziła właśnie jego „teatralność” i śmiało można przypuszczać, że gdyby sygnowany był nazwiskiem innego reżysera, realizacja ta nigdy nie doszłaby do skutku. W recenzjach scenariusza Joanny Olczak-Ronikier, niezależnie od tego, kto był ich autorem, pojawiają się konsekwentnie te same konstatacje: obawa, że materiał ma charakter „zbyt teatral-

ny” oraz przekonanie, że można go mimo to zaakceptować, jeśli – co stawiane jest jako warunek konieczny – reżyserem serialu będzie Wajda. „Trudno materiał ten określić jako filmowy – pisał Andrzej Werner, oceniając scenariusz pierwszego odcinka. – Jest to zarys dramaturgiczny i dialogi – całość wzięta oczywiście z wersji scenicznej i w niewielkim stosunkowo zakresie zmodyfikowana. Skoro jednak interesuje się tym Andrzej Wajda [...], to znaczy, że przedstawiona forma tekstu wystarczy dlań jako podstawa do dalszej pracy, a reszta stanowi jedynie kwestię zaufania. Zaufania, według mnie, zupełnie oczywistego”<sup>19</sup>. „Czy reżyserem widowiska ma być Andrzej Wajda? – pytał kolejny recenzent, Rafał Marszałek, uzasadniając niejako to zaufanie. – Jeśli tak, to mamy do czynienia z sytuacją, gdzie scenariusz stanowi coś w rodzaju przęsła, na którym oprze się przyszła budowa”<sup>20</sup>. I wreszcie Jerzy Bossak: „Więc na pytanie, czy warto? – odpowiadam: warto. Na taśmie filmowej czy na taśmie MW, ale warto. Pod warunkiem, że będzie to serial – teatralny czy parateatralny – ale Wajdy...”<sup>21</sup>.

Głosy rozczarowania niektórych recenzentów piszących o filmowej wersji *Z biegiem lat...* (w odczuciu Małgorzaty Dzieduszyckiej serial telewizyjny „pokażał jedynie [...], że ludzie się starzeją i że ich życie nie układa się według marzeń młodości”<sup>22</sup>) wynikały z jednej zasadniczej różnicy między „serialem” teatralnym i serialem telewizyjnym. Ten pierwszy opierał się na niezwykłości przeżyć związanych z samym fenomenem **uczestnictwa** – nawet w wariacie „serialowym”, rozbitym na trzy dni. Wersja telewizyjna, nawet jeżeli była oglądana w nieco innej

już, późniejszej o dwa lata, Polsce, nie dawała widzom nic więcej poza wypowiedzią artystyczną, zrealizowaną w raz na zawsze określonym kształcie, a więc – do pewnego stopnia martwą. Ci, którzy pamiętali udział w nieprzerwanym strumieniu historii („historia jest przepływem form”<sup>23</sup> – mówił Wajda), posadzeni przed telewizorem, by oglądać raz na tydzień godzinne odcinki, siłą rzeczy mogli odczuwać jakiś brak. Dziś jednak pozostał nam już do oglądania tylko serial z 1980 roku i choć czas biegnący w przedstawieniu ze Starego Teatru zastygł w nim i znie-ruchomiał w jednej formie, nadal mamy do czynienia z dziełem wybitnym i jedynym w swoim rodzaju, ważnym dla Wajdowskiego myślenia o Polsce, ale także przewrotnym i ironicznym. W porównaniu z powstającymi w ostatnich latach krakowskimi produkcjami TVN, tyleż pięknymi dzięki wysmakowanym ujęciom miejsca akcji, co rozczarowującymi pod względem intelektualnym i artystycznym (*Majka, Julia*, a zwłaszcza *Belle Epoque*, reklamowana jako współczesne *Z biegiem lat, z biegiem dni* z racji osadzenia akcji w rzekomo modernistycznym Krakowie), dzieło Wajdy pozostaje wciąż szczytowym osiągnięciem i niedościgłym wzorem tego, w jaki sposób można wykorzystać potencjał tego miasta.

O teatralno-filmowym serialu Andrzeja Wajdy pisałam już kilka razy<sup>24</sup>; po raz pierwszy jednak czynię to w sytuacji wspomnianej na początku tego artykułu, to znaczy ze świadomością, że lata i dni jego reżysera także zakończyły już swój bieg. Siłą rzeczy w takich chwilach zastanawiamy się, co pozostaje, gdy „prezycja postać świata”. W wypadku *Z bie-*

*giem lat, z biegiem dni* odpowiedź wydaje się oczywista: pozostaje właśnie serial w wersji telewizyjnej, który zapewne nie zaistniałby nigdy bez poprzedzającego go przedstawienia, ale jednak stał się autonomicznym dziełem sztuki. Pozostaje także Kraków, bez którego nie byłoby ani spektaklu, ani realizacji telewizyjnej, a częściowo także utworów literackich, na których oba serie się opierają. *Z biegiem lat, z biegiem dni* – to zdecydowanie najbardziej krakowskie dzieło Wajdy. Na przestrzeni czterdziestu lat, w których rozgrywa się akcja serialu (1874–1914), zdołał on pokazać nie tylko „trzy Krakowy”<sup>25</sup> literackie (sygnowane nazwiskami Michała Bałuckiego, Stanisława Przybyszewskiego i Stanisława Wyspiańskiego), ale także całą rzeszę mieszkańców młodopolskiej stolicy sztuki – niespełnionych artystów, odpornych na wszelkie nowości filistrów, konformistów i patriotów, a także zwyczajnych ludzi, tych właśnie, do zagrania których trzeba było zatrudnić statystów. Reżyserowi udało się w ten sposób osiągnąć efekt, który w autentycznym młodopolskim Krakowie był, według źródeł z epoki, rzeczą najzupełniej naturalną: niezwykłego zagęszczenia ludzi i zdarzeń. Adam Grzymała-Siedlecki wspominał, że redakcja krakowskiego miesięcznika „Młodość” mieściła się przy tym samym stoliku kawiarnianym, co siedziba towarzystwa „Metafizyka Stosowana”, zrzeszenie „Confiteor”, ugrupowanie „Stimmung”, związek „Nadczłowieczeństwo Kinetyczne”... Nie bez powodu zapewne Dagny Przybyszewska, sprowadziwszy się wraz z mężem do Krakowa, narzekała, że to ładne miasto, ale bardzo małe...

Jest także w serialu Wajdy bardzo wiele Krakowa pojmowanego w sposób najzupełniej dosłowny – plenerów i wnętrz, których niekwestionowany symbolizm osadzony jest zawsze na realistycznym fundamencie: „szalona Julka” (Teresa Budzisz-Krzyżanowska), najsłynniejsza chyba postać tego serialu, bierze ślub w kościele Mariackim, Przybyszewski (Jerzy Świąch), oprowadzany po Krakowie, ogląda witraże Wyspiańskiego u Franciszkanów, zamieszki związane z rewolucją 1905 roku mają miejsce na Rynku, bohaterowie spotykają się w Jamie Michalika, a przybysze z Kongresówki idą złożyć hołd królom pochowanym w katedrze na Wawelu... W tym ostatnim wypadku reżyser ograniczył do minimum ingerencję filmowca w przedstawioną przestrzeń: kamera panoramuje wnętrze katedry w całkowitym milczeniu, pozwalając przemawiać samemu obrazowi, a towarzyszy temu na koniec jednoznaczny w swej wymowie komentarz: „tu wszystko jest Polską”. Filmowane w podobny sposób witraże w kościele Franciszkanów skomentowane zostały w serialu uwagami na temat geniuszu Wyspiańskiego. Uogólniając, można by jednak podsumować tę scenę stwierdzeniem: „tu wszystko jest sztuką”.

W *Z biegiem lat, z biegiem dni* Wajda wystawił Krakowowi piękny pomnik. Z całą pewnością przenika ten obraz wszechobecna odautorska ironia, lecz ironia nie jest tym samym, co kpina.

\*

*143 lata temu dwie siostry: młoda mężatka, Janina Chomińska i Aniela, późniejsza pani Dulcka, postanowiły urządzić w domu wieczór tańczący, który, zamiast radości,*

*przyniósł im same zmartwienia. Mijający czas przekonał obie siostry, że jedyna radość dostępna kobiecie – to ta, która płynie z rzetelnie wykonywanych obowiązków wobec rodziny. 24 lata później, w roku 1898, zbuntowała się przeciw tej teorii jedna z córek pani Chomińskiej, „szalona Julka”, malarka. Spróbowała walki o prawo do miłości i samodzielności, okazała się jednak zbyt słaba. Ulegając żądaniom matki, zrezygnowała z rozwijania talentu i rozpacziała nad swym zmarnowanym życiem.*

*Dzisiaj w Krakowie, który nie zmienił się aż tak bardzo od tamtych czasów, nikt się nie gorszy tym, że kobiety są artystkami. A w starej kamienicy przy Wiślniej, w której Andrzej Wajda 37 lat temu kręcił niektóre sceny do serialu, ma swą pracownię malarską Iwona Siwek-Front, która z powodzeniem prowadzi „dom otwarty” i wystawia na sprzedaż „baby lukrowane z duszą nieczystą”, nie obawiając się zgorzenia filistrów.*

Tak mógłby się zaczynać kolejny odcinek serialu Wajdy, gdyby został nakręcony dziś. Czy byłoby to niemożliwe? Na pewno nie stanowiłby przeszkody fakt, że od poprzedniej części serialu (*Kraków 1914*) minęło zbyt wiele czasu. Wszystkie odcinki *Z biegiem lat, z biegiem dni* były jednak osobnymi, osadzonymi w konkretnym roku filmami, a łącznikiem pomiędzy nimi był jedynie komentarz narratora, taki jak powyższa parafraza. Z całą pewnością nie zabrakłoby także dzisiaj wyrazistych sylwetek mieszkańców miasta, wielkich artystów i artystów niespełnionych, rozgorączkowanych umysłów i emocji politycznych. Kraków, któremu wciąż patronuje Stanisław Wyspiański



(rozpoczyna się właśnie projekt kulturalny *Kraków miastem Wyspiańskiego*), oferuje filmowcom nadal te same plenery i wnętrza, kawiarnie, dzieła sztuki i zabytki, których nie zdołała przyćmić nowoczesna architektura. Czas przyspieszył i aby śledzić jego upływ, wystarczyłoby pewnie mniej niż 40 lat. Brakuje tylko jednego, to znaczy twórcy tego dzieła – Andrzeja Wajdy, bo on jednak, mimo tak obszernej listy pisarzy patronujących temu przedsięwzięciu, stał się jego niekwestionowanym autorem. Był tego pewien – jeszcze przed premierą – Jan Błoński, kiedy, snując refleksje nad statusem wystawianego w Starym Teatrze tekstu, przyznawał: „Nie ma on także – prócz Pana – autora i bardzo mnie uderzyło, że samych pisarzy, łącznie z Bałuckim, którego figurki chodzą właśnie po scenie... przedstawił Pan także jako postacie”<sup>26</sup>.

Zmarły niedawno wybitny neurobiolog, profesor Jerzy Vetulani, po mistrzowsku łączący swoje pasje naukowe i artystyczne, podkreślał, że gatunek *homo sa-*

*piens* pokonał człowieka neandertalskiego dzięki temu, że nauczył się tworzyć sztukę. „Gen estetyczny”, bezinteresowna przyjemność z obcowania z pięknem, rozwinął w mózgu uwagę poznawczą i stał się fundamentem naszej kultury. Wspomniana tu jako potencjalna „szalona Julka XXI wieku” Iwona Siwek-Front na jednym ze swoich obrazów, przedstawiającym właśnie Vetulaniego, umieściła cytat z jego książki: „Cechą charakterystyczną naszego gatunku jest odczuwanie przyjemności ze sztuki”<sup>27</sup>. Sztuka jednak, prócz przyjemności, daje nam także i tę korzyść, że ocala od zapomnienia. Bezlitośnie banalna to prawda, ale też jedyna, która nadaje sens egzystencji, wydobywając ją z ciągłego przepływu czasu: tym, co po nas pozostaje, jest ludzka pamięć oraz stworzone przez nas dzieła.

Andrzej Wajda ma w swym dorobku twórczym dokonania, które w większym stopniu niż *Z biegiem lat, z biegiem dni* zasługują na miano arcydzieła; przez lata, które dzielą nas od premiery, serial trochę się także zestarzał. Nie ma chyba jednak

w twórczości Wajdy drugiego dzieła, które na tak wiele sposobów przypominałoby o nieuchronnym upływie czasu, pozostawiając po sobie zarazem umykające wspomnienie (spektakl), jak i utrwalony na zawsze (w serialu telewizyjnym) kształt artystyczny.

### Łucja Demby

#### PRZYPISY

- 1 Stanisław Fryc, *Statysci*, „Literatura” 1980, nr 17, s. 9.
- 2 Por. Maria Malatyńska, *Portret reżysera w biegu*, „Życie Literackie” 1980, nr 17, s. 4.
- 3 Zob. Marek Jodłowski, *Czas jako bohater*, „Opole” 1979, nr 6; Barbara Henkel, *W poszukiwaniu minionego czasu*, „Głos Wybrzeża” 1978, nr 93; dor. *Dawnych wspomnień czar*, „Dziennik Popularny” 1978, nr 84.
- 4 Określenia tego używa jeden z towarzyszących Stanisławowi Przybyszewskiemu mężczyźn w serialu *Z biegiem lat, z biegiem dni* (odcinek 3 – *Kraków 1898*).
- 5 Stanisław Wyspiański, *Wesele*, Wrocław 1982, s. 208.
- 6 Andrzej Wajda, *Ostatnie miejsce, w którym ludzie z sobą jeszcze rozmawiają*, rozm. Teresa Krzemień [w:] *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, Kraków 2000, s. 208.
- 7 Jan Błoński, *List do Andrzeja Wajdy, reżysera*, program teatralny do spektaklu *Z biegiem lat, z biegiem dni*, Stary Teatr w Krakowie, premiera 29, 30, 31 marca i 1 kwietnia 1978.
- 8 Jan Błoński napisał ten tekst w formie listu do Andrzeja Wajdy.
- 9 Jan Błoński, dz. cyt.
- 10 Por. Tadeusz Sobolewski, *Wajda i moderna*, „Film” 1979, nr 37, s. 11.
- 11 Marian Siwek, „*Z biegiem lat – z biegiem dni...*”, „Słowo Powszechne” 1978, nr 165.
- 12 Por. Guido Ceronetti, *Serdeczne dzięki, czasie letni* [w:] tegoż, *Drzewa bez bogów*, przeł. Stanisław Kasprzysiak, Oficyna Literacka, Kraków 1995, s. 230–237.
- 13 Jan Błoński, dz. cyt.
- 14 Por. JASZCZ, *Nienasycony „serializm”, „Perspektywy”* 1979, nr 5.
- 15 Jan Klossowicz, *Że też im się chciało...*, „Literatura” 1979, nr 3, s. 13.
- 16 Fakt ten zaznaczony był nawet w czołówce kolejnych odcinków, zaczynających się od napisu „Telewizja Polska, Stary Teatr Kraków [logo teatru] przedstawiają film Andrzeja Wajdy *Z biegiem lat, z biegiem dni...*”.
- 17 Jacek Fuksiewicz, *Recenzja scenariusza lub noweli filmu telewizyjnego pt. „Z biegiem lat, z biegiem dni” – odc. 6 „Moralność p. Dulskiej”, autor J. Ronikier*. Materiał dostępny w archiwum Andrzeja Wajdy w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie.
- 18 *Z biegiem lat, z biegiem dni. Odcinek 8 – Finał*. Materiał dostępny w archiwum Andrzeja Wajdy.
- 19 Andrzej Werner, *Recenzja scenariusza lub noweli filmu telewizyjnego pt. „Z biegiem lat, z biegiem dni”, autor J. Ronikier, I, s. 1*. Materiał dostępny w archiwum Andrzeja Wajdy w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie.
- 20 Rafał Marszałek, *Recenzja scenariusza lub noweli filmu telewizyjnego pt. „Z biegiem lat, z biegiem dni” (odcinki I, II, III i VI), autor Joanna Ronikier, s. 1*. Materiał dostępny w archiwum Andrzeja Wajdy w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie.
- 21 Jerzy Bossak, *Recenzja scenariusza lub noweli filmu telewizyjnego pt. „Z biegiem lat, z biegiem dni” (3), autor J. Ronikier, s. 1*. Materiał dostępny w archiwum Andrzeja Wajdy w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie.
- 22 Małgorzata Dzieduszycka, *Z tygodnia na tydzień*, „Polityka” 1980, nr 46, s. 10.
- 23 Tadeusz Sobolewski, dz. cyt., s. 11.
- 24 Zob. m.in. Łucja Demby, *Geniusze i kabotyni. Mit artyści w „Z biegiem lat, z biegiem dni” [w:] Między autentycznością a udawaniem: postawy twórcze w kulturze współczesnej*, red. Anna Kawalec, Wojciech Daszkiewicz, Lublin 2013; też, „*Swoi*” i „*obcy*”. *O podziałach wewnętrznych społeczeństwa polskiego w serialu „Z biegiem lat, z biegiem dni Andrzeja Wajdy” [w:] Między filmem a teatrem II. Napęćcie i poznanie. O inter-, multi- i transkulturowej komunikacji w sztukach widowiskowych*, red. Sławomir Bobowski, Piotr Rudzki, Wrocław 2014.
- 25 Jan Błoński, dz. cyt.
- 26 Tamże.
- 27 Jerzy Vetulani, *Mózg: fascynacje, problemy, tajemnice*, Kraków 2014, s. 9.



Maciej Gil

**Spacer po Krakowie  
śladami Andrzeja Wajdy  
(wersja fanowska)**



Tematyczne spacery po miastach i miasteczkach to od pewnego czasu niezwykle popularna forma zwiedzania i popularyzacji wiedzy. Sam zorganizowałem dotychczas kilka filmowych spacerów po Krakowie. Zacząłem od śladów Wojciecha Jerzego Hasa, twórcy na wskroś krakowskiego. Opracowałem trasę, zorganizowałem i poprowadziłem spacer, który – wbrew nad wyraz nieprzyjaznej pogodzie – przyciągnął kilkadziesiąt osób chcących dowiedzieć się czegoś więcej i o twórcy pięknej miniatury *Moje miasto*, i o samym Krakowie. Pomysł chwycił. Później było Stare Podgórze, pełne filmowych śladów do odkrycia, a może i uwiecznienia.

Gdy zbliżał się jubileusz dziewięćdziesiątych urodzin Andrzeja Wajdy, wizja spaceru jego śladami była dla mnie, miłośnika twórczości reżysera *Z biegiem lat, z biegiem dni...* (1980), oczywista. Zabrałem się do opracowywania trasy, czyli czytania i słuchania wszystkiego, co bohater spaceru powiedział lub zapisał o Krakowie, a także co inni, zwłaszcza badacze dorobku i przyjaciele, o jego związkach z tym miastem mieli do przekazania. Przypomniałem sobie realizowane w Krakowie filmy. Dołączyłem własne wspomnienia.

Z Andrzejem Wajdą miałem okazję spotkać się po raz ostatni w lutym 2016 roku w Warszawie, podczas inauguracji przeglądu filmów spod znaku czechosłowackiej nowej fali. Wyjawiłem swój pomysł: 6 marca poprowadzę po Krakowie spacer. Niech to będzie rodzaj prezentu i hołdu. Reżyser wyraził zainteresowanie, ale i od razu zastrzegł, że nie będzie mógł wziąć w nim udziału, bo kalendarz na ten dzień już ma wypełniony po brzegi. Że

jeszcze się nie rozpoczęło świętowanie urodzin, a już jest nimi zmęczony. Powiedział mi też, że z podobnym pomysłem zwrócił się do niego Jerzy Armata, który na zlecenie krakowskiego oddziału „Gazety Wyborczej” przygotowuje *Spacerownik*. Mają się nazajutrz spotkać i porozmawiać. I faktycznie, w czwartek 3 marca ukazał się *Kraków Andrzeja Wajdy (wersja reżyserska)*. *Spacerownik*. Moja trasa była już gotowa i niektóre jej punkty oczywiście pokrywają się z tymi opisanymi przez redaktora Armate. Nasze przewodniki są komplementarne.

Jeśli powstają tworzone przez fanów plakaty ulubionych filmów, okładki ulubionych płyt czy nawet literackie rozwinięcia ulubionych książek, to i ja pozwolę sobie nazwać mój spacer po Krakowie śladami Andrzeja Wajdy wersją fanowską.

Zaczynamy na Salwatorze, przy ulicy Emaus, pod kamienicą numer 7. Niegdyś należała do Augustyna (czasem: Gustawa) i Wojciecha Wajdów, braci Jakuba, ojca Andrzeja Wajdy. Tu przyszedł reżyser odwiedził ich w 1941 roku podczas wycieczki do Krakowa z nieodległego Szarowa, skąd pochodzili jego przodkowie i gdzie spędzał wakacje. Wtedy też po raz pierwszy zobaczył witraże Stanisława Wyspiańskiego w kościele franciszkanów. Pod ich wpływem napisał nawet wiersz – ponoć pierwszy i jedyny w życiu. U stryjów ukrywał się na przełomie 1943 i 1944 roku, gdy musiał uciekać z Radomia. W warsztacie Wojciecha Wajdy, uznanego kowala, uczył się wtedy fachu kowalskiego i ślusarskiego. W tamtym też czasie z balkonu kamienicy malował widoki Salwatora, wyprawiał się do filharmonii, a nawet na wystawę *Japans Kunst*

*und Kunstgewerbe*, otwartą w Sukiennicach 31 marca 1944 roku. „Ukrywałem się wtedy w domu moich stryjów w Krakowie, tygodniami nie wychodząc na ulicę, ale na wystawę zbiorów japońskich w Sukiennicach musiałem pójść. Miałem wtedy siedemnaście lat i choć od trzech już wojennych lat malowałem namiętnie, nie widziałem dotąd żadnej wystawy sztuki. Było to moje pierwsze tego rodzaju przeżycie<sup>21</sup>. Zarówno spotkanie ze sztuką Wyspiańskiego, jak i z częścią kolekcji Feliksa Mangghi Jasińskiego będą miały, jak wiemy, swoje konsekwencje. Kamienica na Salwatorze stała się wreszcie pierwszym oficjalnym krakowskim adresem Andrzeja Wajdy. Mieszkał tu w latach 1946–1949, aż do wyjazdu na studia do szkoły filmowej w Łodzi.

Idźmy dalej: przecinamy ulicę Tadeusza Kościuszki, zaraz schodzimy ku Wiśle i bulwarami dochodzimy aż pod Zamek Królewski. Oto Aleja Gwiazd powstała z inicjatywy Międzynarodowego Festiwalu Kina Niezależnego Off Camera. Od 2012 roku znajduje się tu także gwiazda Andrzeja Wajdy z odcisniętymi jego dłońmi.

Stąd, z Bulwaru Czerwieńskiego, najlepiej widać, jak gmach Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha komponuje się z bulwarami i samą Wisłą. Ten niezwykle budynek nie powstałby bez wspomnianej wizyty na wystawie w 1944 roku i bez Nagrody Kioto, którą reżyser odebrał 10 listopada 1987 roku. Otrzymał kwotę 340 tysięcy dolarów przeznaczony na stworzenie w Krakowie miejsca, w którym kolekcja Mangghi wreszcie mogłaby być wyeksponowana. Inicjatywę wsparły rząd Japonii i władze Krakowa, a także...

pracownicy japońskich kolei, którzy zorganizowali zbiórkę pieniędzy. W kwietniu 1988 roku powołano Fundację Kioto-Kraków Andrzeja Wajdy i Krystyny Zachwatowicz-Wajdy, a 19 listopada 1994 roku muzeum zostało otwarte. „Człowiek musi wiązać się ze swoim miastem, a takie więzy tworzy właśnie kultura. Dla mnie osobiście takim miastem jest Kraków. To jest moje miasto; miasto mojego ojca, miasto Akademii Sztuk Pięknych, której miałem zaszczyt być studentem, miasto Wyspiańskiego, miasto, które ma ołtarz Wita Stwosza, które zawsze miało artystyczne związki z Europą i ze światem. Tu tworzyli Niemiecy budowniczości i włoscy architekci. Tylko w Krakowie naturalne jest, by japoński architekt tu zrealizował swój projekt<sup>22</sup> – mówił Andrzej Wajda. Tym architektem był Arata Isozaki. A gmach muzeum pozostaje może najciekawszym budynkiem użyteczności publicznej, jaki powstał w Krakowie po 1989 roku. Od 7 lipca 2011 roku mieści się tu także Archiwum Andrzeja Wajdy<sup>3</sup>. A 2 kwietnia 2000 roku w muzeum odbyła się promocja autobiografii *Kino i reszta świata*, którą pozwałam sobie odnotować, bo było to moje, wówczas maturzysty, pierwsze spotkanie z Andrzejem Wajdą.

Wawel. Tu powstawała część zdjęć do *Wesela* (1972), które ostatecznie nie znalazły się w filmie. Fotosy ukazujące Stańczyka (Wojciech Pszoniak) huśtającego się na sercu Dzwonu Zygmunta można zobaczyć na stronie Fototeki Filmoteki Narodowej<sup>4</sup>. W dniach 19–21 czerwca 1981 roku na dziedzińcu arkadowym reżyser wystawił spektakl *Aktorzy Starego Teatru w scenach i monologach z Hamleta* według Williama Shakespeare’a. I warto

w tym miejscu jeszcze dodać, że Andrzej Wajda i Krystyna Zachwatowicz-Wajda w krótkim, rzeczowym liście otwartym datowanym na 13 kwietnia 2010 rok apelowali – jakże słusznie – o wycofanie się władz kościelnych z wysoce niefortunnej decyzji o pochówku Lecha i Marii Kaczyńskich na Wawelu. „Kocham Kraków i dlatego, chociaż nie mam szczęścia w nim mieszkać, ośmielam się odzywać w jego sprawach”<sup>5</sup> – mówił reżyser wiele lat wcześniej. A tu chodziło przecież nie tylko o Kraków.

Idźmy dalej: ulicami Powiśle, Podzamcze, Kanoniczą i Grodzką do placu Wszystkich Świętych. Tu, w siedzibie Urzędu Miasta Krakowa, w 1995 roku Andrzej Wajda i Krystyna Zachwatowicz-Wajda odebrali Srebrne Medale Cracoviae Merenti, a szesnaście lat później Nagrodę Miasta Krakowa. Ale nie to jest tutaj najważniejsze. Spójrzmy na sąsiadujący z magistrackim pałacem Wielopolskich Pawilon Wyspiańskiego. Pomysł jego wybudowania pojawił się w 1998 roku, a celem miało być stworzenie przestrzeni dla wyeksponowania trzech witraży zaprojektowanych przez Stanisława Wyspiańskiego dla katedry wawelskiej, na których realizację nie zgodziły się ówczesne władze kościelne. Przedstawiają one św. Stanisława, Kazimierza Wielkiego i Henryka Pobożnego. Pawilon otwarto 2 czerwca 2007 roku, a zaprojektował go Krzysztof Ingarden, współpracownik Araty Isozkiego. Kolejny dar Andrzeja Wajdy dla Krakowa. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że Kraków dał temu artyście wiele, ale otrzymał od niego zdecydowanie więcej.

Nieopodal, w kościele dominikanów, 19 października 2016 roku o godzinie 14:00

rozpoczęła się msza żałobna za Andrzeja Wajdę. Świątynię i jej otoczenie wypełniły tysiące osób, pragnących oddać hołd artyście.

Idźmy dalej: ulicą Franciszkańską do Plant i pod Collegium Novum. „Te mury Jagiellońskiego Uniwersytetu były zawsze dla mnie miejscem niezależnej i bezinteresownej myśli. Niestety, nie dane mi było studiować w tych murach. Moje życie było nieustannie wypełnione pracą i krzątaniną, której wymaga służba narodowej sztuce. Kilka tygodni temu miałem szczęście jeszcze raz widzieć Józefa Czapskiego, naszego wielkiego przyjaciela, malarza, pisarza, człowieka, który napisał jeden z najpiękniejszych tekstów o sztuce, o malarstwie. Przypomniał niespodziewanie zdanie Jana Matejki, kiedy ten wrócił z Paryża do Krakowa i powiedział do kogoś: Ja też chętnie malowałbym te kobiety w błękitnych sukniach na zielonej trawie, ale niestety nie mam czasu”<sup>6</sup> – mówił reżyser, odbierając 13 kwietnia 1989 roku doktorat honoris causa UJ. W maju 2016 roku najstarsza polska uczelnia uhonorowała go medalem „Plus ratio quam vis”. A kilka lat wcześniej, w auli Collegium Novum, Andrzej Wajda rekonstruował na potrzeby filmu *Katyń* (2007) scenę Sonderaktion Krakau, czyli aresztowania uniwersyteckich profesorów 6 października 1939 roku.

Dodajmy tu, że także krakowski Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej 24 listopada 2014 roku uhonorował Andrzeja Wajdę i Krystynę Zachwatowicz-Wajdę tytułami doktorów honoris causa.

Niemal naprzeciwko znajduje się siedziba Państwowej Wyższej Szkoły

Teatralnej im. Ludwika Solskiego. Odnotujmy tylko dwa wydarzenia z 1996 roku: 6 marca, z okazji siedemdziesiątych urodzin twórcy, odbyło się tu spotkanie promocyjne albumu *Wajda. Filmy*, a we wrześniu – trzytygodniowy intensywny kurs reżyserii filmowej pod okiem mistrza.

„A jeśli chodzi o mnie – będę trochę bardziej związany z Krakowem, bo noszę się z zamiarem otworzenia tam szkoły filmowej; w Krakowie są na to możliwości. Ma to być szkoła dwuletnia, zupełnie inna od łódzkiej, dostępna tylko dla ludzi, którzy już się otarli o kino”<sup>77</sup> – mówił już dwa lata wcześniej. Inicjatywa nie doczekała się kontynuacji. W Krakowie, bo, jak wiemy, pięć lat później w Warszawie powstała Mistrzowska Szkoła Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy, czyli obecna Szkoła Wajdy. Tym samym Kraków – nie pierwszy zresztą raz – stracił szansę na poważny ośrodek filmowej edukacji.

Idźmy dalej: ulicami Gołębią i Jagiellońską pod Collegium Maius. Tu mieści się Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, a w nim zobaczyć można Academy Honorary Award, czyli Oscara za całokształt twórczości, którego Andrzej Wajda odebrał w Los Angeles 26 marca 2000 roku, a już 2 kwietnia podczas uroczystości na Rynku Głównym przekazał do muzeum. Statuetka stoi w gablocie w towarzystwie innych cennych wyróżnień: canneńskiej Złotej Palmy, berlińskiego Złotego Niedźwiedzia, weneckich Złotych Lwów, a także medalu noblowskiego Wisławy Szymborskiej czy złotego medalu olimpijskiego Roberta Korzeniowskiego. Sześć lat później reżyser przekazał muzeum także frak z ozdobnym zielonym haftem i szpadę, które nosił podczas uroczystości przy-

jęcia go do francuskiej Akademii Sztuk Pięknych. „Przekazuję te rzeczy Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, bo to miejsce szczególnie bliskie memu sercu. Tu są już wszystkie moje ważniejsze nagrody filmowe i odznaczenia”<sup>78</sup> – mówił wtedy dziennikarзом.

Idźmy dalej: ulicą Jagiellońską aż pod siedzibę Starego Teatru. „Tworzenie w teatrze (tak jak i w filmie) jest dla mnie nieustającym zmaganiem się między tekstem a samoistnym życiem utworu, jakim jest widowisko”<sup>79</sup>. Nie miejsce tu, by choćby najbardziej skrótowo omówić całokształt związków Andrzeja Wajdy z tą sceną. Dość powiedzieć, że w legendarnych latach 70. XX wieku był on jednym z jej luminarzy. Wystawił tutaj między innymi: *Biesy* według Fiodora Dostojewskiego (premiera 29 kwietnia 1971 roku), *Noc listopadową* Stanisława Wyspiańskiego (13 stycznia 1974), *Hamleta* Shakespeare’a (28 listopada 1975), *Emigrantów* Sławomira Mrożka (24 kwietnia 1976) czy *Z biegiem lat, z biegiem dni... Opowieść teatralną na jedną noc albo trzy wieczory* Joanny Olczak-Ronikier (29, 30 i 31 marca oraz 1 kwietnia 1977). „Kraków, Stary Teatr. Wracam tam, jeżeli można tak powiedzieć o człowieku, który właściwie mieszka w Krakowie stale, zabłąkany tylko w stolicy. Zaczynam od przedsięwzięcia, które marzyło mi się od dłuższego czasu. Stary Teatr, który jest tak bardzo krakowski i ma tak bardzo krakowskich aktorów, nie gra nic z krakowskiego repertuaru, tj. z tych sztuk, które napisało w tym mieście, w których je opisano. A jest ich wiele. Żal, oczywiście, że nie są one o Krakowie dzisiejszym. Są to sztuki z lat 1900. Joanna Ronikierowa przygoto-

wuje ich adaptację? collage? wycinankę? nie wiem, jak to nazwać? Przeczytawszy te sztuki doszliśmy do wniosku, że jest coś, co łączy postacie i co pozwala opowiedzieć jakie były losy tych ludzi na przestrzeni wielu lat<sup>10</sup> – mówił w wywiadzie. Spektakl przerodził się z czasem w serial, który, także zdaniem samego reżysera, jest tym dla Krakowa, czym *Ziemia obiecana* (1974) dla Łodzi.

Później Andrzej Wajda reżyserował w Starym także: *Antygonę* Sofoklesa, *Dybuka* An-skiego, *Hamleta* Shakespeare'a. Ale wszystko zaczęło się wcześniej, bo w 1963 roku, od inscenizacji *Wesela* Wyspiańskiego (premiera 26 października), a zakończyło w 2004 wystawieniem *Makbeta* Shakespeare'a (26 listopada). To cztery dekady niezwyklej współpracy.

Zerknijmy jeszcze na Pałac Sztuki stojący przy placu Szczepańskim. Tu w dniach 6 listopada – 1 grudnia 1996 roku mieściła się wystawa pod odwołującym się do ballady Adama Mickiewicza tytułem *To lubię*, podczas której zaprezentowanych zostało ponad sto obrazów i rzeźb z polskich muzeów, które Andrzej Wajda wybrał jako mające największy wpływ na niego jako artystę. Ekspozycja była częścią całorocznego Festiwalu Andrzeja Wajdy w dwunastu odsłonach, na który złożyły się też przeglądy filmów, spektakle i inne wystawy<sup>11</sup>. Szczególnie zapamiętałem jedno niezwykle wydarzenie: 21 czerwca spod Bramy Floriańskiej na Zamek Królewski przewędrował ożywiony *Pochód na Wawel* Waclawa Szymanowskiego, czyli kilkadziesiąt postaci z historii Polski, którym przewodziło Fatum. To także inicjatywa Andrzeja Wajdy. Rzeźbę można obejrzeć w Gmachu Głównym Muzeum

Narodowego w Krakowie, a potem wyobrazić sobie tamto widowisko.

Idźmy dalej: ulicą Szczepańską do Rynku Głównego. Najpierw Pałac Krzysztofory. Tu 11 września 1975 roku odbyła się premiera *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora. Andrzej Wajda obejrzał spektakl w maju 1976 roku, a potem, w ciągu paru dni w przerwie realizowanych w Nowej Hucie zdjęć do *Człowieka z marmuru* (1976), postanowił uwiecznić na taśmie filmowej ten legendarny spektakl. „Zdarzyło się, że po dwudziestu dwóch latach samodzielnej pracy zostałem na jeden dzień asystentem Tadeusza Kantora<sup>12</sup> – zanotował. Zdjęcia zrealizowano w piwnicach pałacu i w plenerach: na placu Nowym i na kopcu Krakusa.

Wieża Ratuszowa. Na trzecim piętrze mieszczącego się tu Muzeum Historycznego znajdziemy przedstawiające tysiące ludzi na tle Sukiennic wielkoformatowe zdjęcie *Portret własny krakowian początku trzeciego tysiąclecia*, które 25 marca 2001 roku zrobił Ryszard Horowitz. Wspominał: „Opowiadałem Andrzejowi [Wajdzie], co zamierzam zrobić, na co on, cały podniekscytowany, natychmiast wczuwając się w rolę reżysera, mówi mi: »Słuchaj, jak będziesz robił to zdjęcie, musisz stanąć tutaj, nie tam, i możesz sobie wybrać taki kąt, a nie inny«. Zaczął mi wszystko dokładnie rozrysowywać na kartce. Jego pamięć wizualna jest zupełnie niesamowita, był w stanie z pamięci naszkicować detale kamienic, wieży ratuszowej, Sukiennic. Byłem tym całkowicie zafascynowany i rozczulony<sup>13</sup>. I faktycznie, na zdjęciu w oknie na piętrze Sukiennic zobaczyć można państwa Wajdów. A niżej, w tłumie, uważne oko dostrzeże także

dwóch młodzieńców, dla wyróżnienia się noszących wielkie biało-czerwone kapełuszki. To autor tego artykułu z przyjacielem Michałem Zaitzem, dzisiaj kustoszem Muzeum Archeologicznego w Krakowie.

Zajrzyjmy jeszcze do Piwnicy pod Baranami. To tu Andrzej Wajda poznał Krystynę Zachwatowicz. Potem reżyser miał – niestety, ostatecznie niezrealizowany – pomysł na film o parze wyswatanej przez Piotra Skrzyneckiego: legendarny założyciel kabaretu, niczym psotnik Puk ze *Snu nocy letniej* Shakespeare’a, rzucił czar, który pryska, gdy rano młodzi kochankowie oddalają się od tego magicznego miejsca. W Piwnicy pod Baranami powstał też wiersz Agnieszki Osieckiej *Modlitwa dla Andrzeja*<sup>14</sup>, tamże też, przy okazji hucznych obchodów urodzin 6 marca 1996 roku Andrzej Wajda – nie bez oporów – wystąpił, czytając wiersz Czesława Miłosza *Po siedemdziesiątce* (w oryginale: *Po osiemdziesiątce*). Wtedy też odcisnął swoją dłoń na pamiątkowej tablicy<sup>15</sup>.

Idźmy dalej: ulicami Św. Jana i Św. Tomasza aż do Plant i współczesnej kamienicy Dom na Czasie. Obok bramy wejściowej widnieje tablica upamiętniająca znajdujący się w tym miejscu do lat 30. XX wieku dwór Kirchmajerów i mieszczącą się w nim przez dekady redakcję „Czasu”, którego egzemplarz trzyma w dłoni Stańczyk na wspomnianych już fotosach. Tablica zawisała tu z inicjatywy państwa Wajdów, którzy, dodajmy dla kronikarskiej skrupulatności, w różnych okresach mieszkali i przy Św. Jana, i przy Św. Tomasza.

Idźmy dalej: ulicami Św. Marka i Św. Krzyża pod Teatr im. Juliusza Słowackiego. Tu akurat Andrzej Wajda nic nie wy-

stawiał, ale na jego scenie 8 stycznia 1973 roku odbyła się uroczysta premiera filmowego *Wesela*. Pod gmach teatru bryczkami zjechali goście – nierzadko z samych Bronowic. I to także tutaj 11 stycznia 2011 roku odbyła się powtórna premiera dzieła – tym razem w wersji odrestaurowanej cyfrowo. Dzień później Andrzej Wajda i Krystyna Zachwatowicz-Wajda przyjęli zaproszenie do prowadzonego wówczas przeze mnie DKF Mikro-Odeon. I ja pokazywałem zrekonstruowane *Wesele*. Szacowni goście zarzekali się, że tylko przywitają się z widzami, powiedzą parę słów i muszą gnać dalej. Nawet siadać przy przygotowanym stole nie będą. I faktycznie nie usiedli, ale za to, pamiętam jak dziś, wsparci o krzesła, przez z górą trzy kwadranse mówili, wspominali, sprzeczekali się o umykające z pamięci szczegóły, sypali anegdotami. Piękne, niezapomniane spotkanie.

Idźmy dalej: Plantami pod Barbakan i siedzibę Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki. „Bardzo lubię powagę tego gmachu. Niezależnie kto uczy w tym budynku, jaki styl w malarstwie obowiązuje w danym momencie, same mury narzucają dostojeństwo. Rzeźby, które stoją na pierwszym piętrze, gipsy – wszystko razem tworzy podniosłą atmosferę. Tak pewnie zobaczyłem Akademię, kiedy w 1946 roku jako student pierwszy raz przekroczyłem jej progi i to wrażenie we mnie zostało. Przez całą wojnę wiedziałem jedno: nie może mi się nic złego stać, ponieważ muszę zapisać się do Akademii Sztuk Pięknych”<sup>16</sup>. Indeks studenta Wydziału Malarstwa i Rzeźby Andrzeja Wajdy został wystawiony 11 października 1946 roku. Sporo w nim nazwisk wielkich ar-

tystów i wykładowców zarazem, niemało ocen bardzo dobrych. Ale, jak wiadomo, z czasem Andrzej Wajda porzucił te studia dla reżyserii w Łodzi. Ze szkicownikiem nie rozstawał się jednak, czego dowodem niech będą krakowskie wystawy: *Znajome twarze* (ASP, 1987 rok), *Rysunki z całego życia* (Manggha, 2011) i *Andrzej Wajda. Szkicownik* (Manggha, 2016). A że malarstwo było w nim zawsze i do końca, zaświadczyć mogą filmy z ostatniego okresu życia: *Powidoki* i *Andrzej Wajda: moje inspiracje* (oba z 2016). W ASP poznał pierwszą żonę, Gabrielę Obrembę, Konrada Nałęckiego, przyszłego reżysera *Drugiego człowieka*, z którym w 1948 roku debiutowali jako autorzy scenografii i kostiumów w krakowskiej operetce, i oczywiście Andrzeja Wróblewskiego, przedwcześnie zmarłego wybitnego malarza, któremu złożył hołd w filmach *Wszystko na sprzedaż* (1968) i *Wróblewski według Wajdy* (2015), a także inicjując poświęconemu mu wystawę.

Barbakan. Jego tekturowy model do wycięcia i sklejenia wspominał Andrzej Wajda podczas uroczystości *Wajda 90 – koncert muzyki filmowej na 90. urodziny Mistrza*, która odbyła się 6 marca 2016 roku w Centrum Kongresowym ICE. Taki prezent przywiózł do Suwałk małemu synkowi ojciec, Jakub Wajda, z wizyty u braci w Krakowie. Pierwszy zapamiętany obraz, pierwszy kontakt z miastem, którego z czasem miał stać się jednym z najwybitniejszych mieszkańców. Mimo że „zabłąkał się w stolicy”.

Tu zakończył się ten okolicznościowy przemarsz. Jego pointę dopisały media. W telewizyjnej relacji<sup>17</sup> z krakowskich obchodów jubileuszu Andrzeja Wajdy

znalazły się migawki z okołopołudniowego spaceru i z wieczornego koncertu *Wajda 90*. Skromne, oddolne, fanowskie wydarzenie zderzone zostało z olbrzymią, oficjalną galą na ponad tysiąc osób. Miło, że obydwa zostały dostrzeżone.

Planując taki spacer dzisiaj, oczywiście rozpocząłbym go nieco dalej, czyli na Cmentarzu Salwatorskim przy grobie Andrzeja Wajdy (sektor SC3, rząd 8, grób 19: głównym wejściem, prosto i w prawo wzdłuż parkanu okalającego neogotycką kaplicę, kawałek za nim, po prawej stronie). Albo jeszcze inaczej: odwróciłbym trasę, rozpoczął pod „tekturowym” Barbakanem i przeszedł całą, kończąc nie pod kamienicą przy ulicy Emaus, ale dalej, wspinając się jak Agnieszka (Magdalena Cielecka) w *Katyniu* ulicą Św. Bronisławy i aleją Waszyngtona aż do cmentarza.

Niniejsza fanowska propozycja podporządkowana jest rygorowi marszruty: od punktu A do punktu B, w miarę możliwości bez większego kluczenia. Dlatego pominąłem wiele ważnych miejsc i kwestii, jak Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli i związki Andrzeja Wajdy ze sztuką ludową; jak kazimierski kościół św. Katarzyny Aleksandryjskiej i Małgorzaty, w którego krużgankach lubił się zasztywać; jak będące wciąż w powijakach Muzeum PRL-u w dawnym nowohuckim kinie Światowid, którego był jednym z inicjatorów; jak niedawno otwarty Pawilon Józefa Czapskiego, który współtworzył; czy jak Gmach Główny Muzeum Narodowego w Krakowie, w którym w dniach 27 maja – 31 sierpnia 2014 roku odbyła się ekspozycja plakatów do filmów Andrzeja Wajdy, i gdzie nie bez perturbacji przygotowywana jest wielka monograficzna

wystawa poświęcona jego życiu i twórczości<sup>18</sup>. Oby powstała, a później ruszyła na podbój świata. Niemal nie wspominam też o krakowskich plenerach i wnętrzach, w których reżyser realizował sceny do swoich filmów, bo to nader bogaty materiał na osobne opracowanie.

Spacer z nawet najbardziej kompetentnym i wygadany przewodnikiem, a tym bardziej opis spaceru, nigdy nie wyczerpuje jego tematu. Stanowi raczej zaproszenie do samodzielnych poszukiwań, do sięgnięcia po książki, filmy i rozmaite archiwalia, wreszcie do uruchomienia własnych wspomnień. „Mam w Krakowie swoje trasy sentymentalne, które tkwią we mnie od czasu pierwszego spotkania z miastem. Są piękne i zaciszne, a turyści rzadko tam trafiają”<sup>19</sup>, powiedział przed laty Andrzej Wajda. Tych tras nie odtworzymy, ale możemy wytyczać własne. W hołdzie wielkiemu artyście.

**Maciej Gil**

#### PRZYPISY

- 1 Andrzej Wajda, *Kino i reszta świata. Autobiografia*, Kraków 2013, s. 254.
- 2 *O Centrum Japońskim i nie tylko (wystąpienie Andrzeja Wajdy na inauguracji roku akademickiego 1996/97 we wrocławskiej PWSSP)* [w:] Maria Malatyńska [wstęp, wybór i układ tekstów], *Andrzej Wajda. O polityce, o sztuce, o sobie*, Warszawa 2000, s. 202.
- 3 Por. Renata Radłowska, *Życie Andrzeja Wajdy w jednym pokoju*, „Gazeta Wyborcza” [dodatek „Magazyn Krakowski”] 2016, nr 241, s. 6–8.
- 4 Fotos o sygnaturze 1-F-1974-251, dostępny online na stronie [www.fototeka.fn.org.pl](http://www.fototeka.fn.org.pl) (dostęp: 3 maja 2017 roku).
- 5 Andrzej Wajda, *Gdybym miał szczęście mieszkać w Krakowie*, rozm. Joanna Olczak-Ronikier, „Czas Krakowski” 1990, nr 12, s. 3.
- 6 *Przemówienie Andrzeja Wajdy na uroczystości wręczenia doktoratu honoris causa UJ* [w:] Maria Malatyńska, *Andrzej Wajda...*, dz. cyt., s. 18.



- 7 Andrzej Wajda, *Ja i Japonia*, „Kino” 1994, nr 11, s. 23.
- 8 <http://wiadomosci.wp.pl/andrzej-wajda-przekazal-muzeum-uj-swoj-frak-6031923428775041a> (dostęp: 19 marca 2017 roku).
- 9 Andrzej Wajda, *Od reżysera*, program teatralny do spektaklu Starego Teatru *Biesy*, Kraków 1971, s. 3.
- 10 Andrzej Wajda, *Ostatnie miejsce, w którym ludzie ze sobą rozmawiają*, rozm. Teresa Krzemień, „Kultura” 1977, nr 44, s. 11.
- 11 Por. [http://www.krakow2000.pl/99\\_wydarzenia/rfit\\_tresc\\_p.html](http://www.krakow2000.pl/99_wydarzenia/rfit_tresc_p.html) (dostęp: 3 maja 2017 roku)
- 12 Andrzej Wajda, *Kino i reszta świata...*, dz. cyt., s. 327.
- 13 Ryszard Horowitz, *Życie niebywałe. Wspomnienia fotokompozytora*, Kraków 2014, s. 56.
- 14 Por. Andrzej Wajda, *Kino i reszta świata...*, dz. cyt., s. 216 i Tadeusz Lubelski, *Wajda. Portret mistrza w kilku odsłonach*, Wrocław 2006, s. 120.
- 15 Zob. <https://www.youtube.com/watch?v=saBkbAMRwXw> (dostęp: 3 maja 2017 roku).
- 16 Andrzej Wajda, Krystyna Zachwatowicz-Wajda, *Miasto piękne, nie za duże*, rozm. Katarzyna Janowska, „Polityka” 2002, nr 35, s. 86.
- 17 Zob. <http://krakow.tvp.pl/24319160/jubileusz-andrzeja-wajdy-laureat-oscaro-obchodzi-90-urodziny> (dostęp: 3 maja 2017 roku).
- 18 Por. <http://www.dziennikpolski24.pl/artykul/9366402,krakow-chcial-ale-nie-potrafil-zrobic-wystawy-andrzeja-wajdy,id,t.html> (dostęp: 3 maja 2017 roku) oraz <http://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,44425,20823413,muzeum-narodowe-przygotowuje-wystawe-o-andrzeju-wajdzie.html> (dostęp: 3 maja 2017 roku).
- 19 Andrzej Wajda, Krystyna Zachwatowicz-Wajda, *Miasto piękne...*, dz. cyt.





Maciej Gil (na tle Barbakanu), przewodnik wycieczki „Krakowskimi śladami Andrzeja Wajdy”  
Fotografie Dorota Ostrowska



Michał Pilikowski

**Andrzej Wajda  
w krakowskiej  
Akademii Sztuk  
Pięknych**

**A**kademia Sztuk Pięknych w Krakowie to najstarsza uczelnia plastyczna w Polsce, wkrótce obchodzić będzie swoje dwustulecie. Do grona osób z nią związanych należą czołowi polscy artyści, wśród nich Andrzej Wajda.

Wajda chciał studiować tam, gdzie artystyczne wykształcenie zdobywali najwięksi. Myśl o wstąpieniu do Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie pomagała mu przetrwać wojnę. Wiosną 1946 roku, po zdaniu małej matury, wyjechał z Radomia do Krakowa, i skierował swoje kroki do gmachu przy placu Jana Matejki. Jego marzenia się spełniły – został przyjęty. „Zresztą w czterdziestym szóstym roku, jak się weszło do Akademii, to było zielono! Wszyscy chodzili w mundurach, bo większość nie miała żadnych innych ubrań. Wypełnili gdzieś z lasu, z jakichś oddziałów wojskowych, i tu było zielono”<sup>1</sup> – będzie wspominał prawie sześćdziesiąt lat później.

Po zakończeniu II wojny światowej wiodącą rolę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych odgrywali kapiści i kolożyści. W 1924 roku (dwa lata przed narodzinami Andrzeja Wajdy) do Paryża wyjechała grupa studentów Józefa Pankiewicza. Po powrocie do Polski w 1931 roku kapiści z trudem przebijali się ze swoją sztuką. W Krakowie nadal prym wiodli malarze kojarzeni z Towarzystwem Artystów Polskich „Sztuka”. Wojna zmieniła wszystko. Konserwatywni profesorowie, tworzący w konwencji Młodej Polski, odsyłani byli na emeryturę. W ich miejsce przychodzili lekceważeni wcześniej kolożyści. Za otrzymane katedry odpłacali się władzy ludowej lojalnością.

Andrzej Wajda rozpoczął studia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w paź-

dzierniku 1946 roku. Najwyżej cenił naukę rysunku. Zajęcia te były obowiązkowe dla wszystkich studentów ASP, niezależnie od specjalizacji. To było miejsce spotkania, forum wymiany myśli: „tam właśnie rozdziły się nasze przyjaźnie, nasz wspólny sprzeciw przeciwko temu jak nas w Akademii starano się uczyć malarstwa francuskiego, salonowego, a żadnych salonów nie było. W Krakowie nie było już żadnych salonów, już zrobiły się kołchozowe mieszkania, tłum ludzi zjeżdżał z Warszawy, zniszczonej. Krótko mówiąc, to malarstwo w żaden sposób nie wydawało nam się tym malarstwem, którego myśmy oczekiwali i którego chcieliśmy”<sup>2</sup>. Rysunku Wajda uczył się pod kierunkiem Zygmunta Radnickiego, zaś malarstwo studiował w pracowni Hanny Rudzkiej-Cybis. Wykłady ze scenografii teatralnej z Karolem Fryczem zapamiętał na zawsze – ojciec scenografii polskiej rozbudził w nim pasję do teatru.

Na zajęciach z rysunku Andrzej Wajda spotkał Andrzeja Wróblewskiego i niebawem wstąpił do jego Grupy Samokształceniowej. Studenci buntowali się przeciwko koloryzowaniu rzeczywistości. Wojna, która właśnie się skończyła, była strasznym kataklizmem. Nie można udawać, że nic się nie stało, malarstwo musi być blisko życia, trzeba oddać całą grozę wojny – młodzi ludzie zastanawiali się, jaka forma byłaby adekwatna do realizacji tego zadania. Forma musi być nowoczesna, awangardowa, idąca z duchem czasu. A jaki ma być temat? On też powinien korespondować z duchem czasu. Malowanie martwych natur i pejzaży w obecnych okolicznościach wydawało się co najmniej nie na miejscu. Dylematów jed-

# AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE

Do L. podania .....

WYDZIAŁ: malarstwa rzeźby  
(niepotrzebne skreślić)

## RODOWÓD



Nazwisko i imię Wajda  
Andrzej  
Data urodzenia dnia 6. marca 1926r.  
Miejsce urodzenia Suwatki  
Powiat Województwo: Suwatki, Białostockie  
Wyznanie: Rzymo-kat.  
Język ojczysty: polski  
Przynależność państwowa: Polska  
Imiona rodziców: Jakob, Aniela  
Poprzednie studia: Gimnazjum dla dziewcząt, Radom w. 1946r.  
Wajda Andrzej  
(Własnoręczny podpis)

Kraków, dnia ..... 19.....

### II. DO WYPEŁNIENIA PRZEZ SEKRETARIAT AKADEMII

L. księgi wpisowej 149 nd/st. 237  
Na podstawie dodatniego wyniku z egzaminu przyjęto Pana Wajdę Andrzeja  
w poczet studentów wobuch stichary  
na I-sze półrocze roku szkolnego 1946/47  
na Wydział malarstwa do szkoły wys. og.  
Profesora: Rosknińskiego

Powyższe jako zgodne z przedłożonymi dokumentami potwierdza:

Kraków, dnia 21 sierpnia 1946

SEKRETARZ AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE

mp. Ziśka

# ANDRZEJ WAJDA W KRAKOWSKIEJ AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH

nak było wiele. „Myśmy chcieli malarstwa, które by też pozwalało nam porozumieć się z naszym odbiorcą. Myśmy jeszcze nie wiedzieli, jaki to jest odbiorca, nie

wiedzieliśmy, czy on w ogóle istnieje”<sup>3</sup>. To wszystko było trudne do pogodzenia. Co więcej, to nie był dobry czas dla ambitnej sztuki. Awangarda była w odwrocie,

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH  
W KRAKOWIE

okademicki 1924/47

L. p. 133

KARTA INDYWIDUALNA DLA SŁUCHACZY SZKÓŁ WYŻSZYCH

Wypełnia każdy student i wolny słuchacz na początku roku akad. Absolwenci, magistranci, doktoranci i t. p. tej karty nie wypełniają.

Nazwisko <i>Wajda</i>		Imię <i>Andrzej Witold</i>	
Nr albumu <i>H. Kp.</i>		X Student <del>wolny</del> wolny słuchacz	
Lp. wpis stron <i>137/149</i>			
I. Obecne studia wyższe:		III. Wykazanie źródeł ogólnokształcących:	
Wydział (oddział, studium)	<i>Mała klasa</i>	I. dojrza- ności	typu
Profesor	<i>Radnicki</i>	II. ukon- czenia	typu
Przedmiot główny	<i>rys. og.</i>	III. klas	wydane w roku
Blak studiów (kurs)	<i>I</i>	wydane przez szkołę	w miejscowości
			w powiecie
			w województwie
			za granicą (kraj)
II. Poprzednie Studia wyższe:		IV. Cechy osobiste kandydata:	
Wypełnia słuchacz, który przed zgłoszeniem się na dany wydział uczęszczał do jakiegokolwiek szkoły wyższej).			
A. W tej samej szkole	1. Na wydziale i sekcji	1. Płeć (męska, żeńska)	<i>meszka</i>
	w roku	2. Data urodzenia	<i>6. III. 1926.</i>
B. W innej szkole	2. Na wydziale i sekcji	3. Miejsce urodzenia (miejscowość, powiat, województwo)	<i>Suwałki Prasiechowskie</i>
	w roku	4. Narodowość	<i>polska</i>
C. W innej szkole	w szkole (nazwa)	5. Język ojczysty	<i>polski</i>
	w miejscowości	6. Wyznanie	<i>Reym - Kat. z Kowaller</i>
D. W innej szkole	za granicą (kraj)	7. Stan cywilny	<i>Własne.</i>
	na wydziale i sekcji	8. Zdolność do służby wojskowej (kategoria)	
E. W innej szkole	w roku	9. Stopień w rezerwie wojskowej w służbie czyn.	
		10. Główne źródła utrzymania (od rodziny, z własnych zarobków czy ze stypendium)	
Rodzaj dyplomu (podać bliższe określenie, np. lekarz, dr medyc., magister filoz., inżynier chemik i t. d.)		11. Imiona rodziców	<i>Jakub - Aniela</i>
Uży- skany	w roku	miejscowość	<i>Radom</i>
	na wydziale	miasto czy wieś	<i>ul. Brysta 11.</i>
	w szkole (nazwa)	powiat	
	w miejscowości	województwo	
za granicą (kraj)	za granicą (kraj)		
Imię ojca lub matki (z wyjątkiem wyjątków)		13. Obecny adres słuchacza	<i>ul. Brzozi 5</i>
14. Przynależność państw.			<i>polska</i>

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE  
Wydział Malarstwa i Rzeźby

No 97

SWIADCTWO

Wypełnia się w dniu 10. 12. 1947 r.

1. Nazwisko: *Andrzej Witold Wajda*

2. Imię: *Andrzej Witold*

3. Data urodzenia: *6. III. 1926.*

4. Miejsce urodzenia: *Suwałki, Prasiechowskie*

5. Narodowość: *polska*

6. Język ojczysty: *polski*

7. Wyznanie: *Reym - Kat. z Kowaller*

8. Stan cywilny: *Własne.*

9. Zdolność do służby wojskowej (kategoria): *Własne.*

10. Stopień w rezerwie wojskowej w służbie czyn.: *Własne.*

11. Główne źródła utrzymania (od rodziny, z własnych zarobków czy ze stypendium): *Własne.*

12. Imiona rodziców: *Jakub - Aniela*

13. Miejsce stałego zamieszkania rodziców lub opiekunów (dla sierot własne): *Radom, ul. Brysta 11.*

14. Obecny adres słuchacza: *ul. Brzozi 5*

15. Przynależność państw.: *polska*

Reprodukcje dzięki uprzejmości archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH W KRAKOWIE  
Wydział Malarstwa i Rzeźby

No 15

SWIADCTWO

Wypełnia się w dniu 10. 12. 1947 r.

1. Nazwisko: *Andrzej Witold Wajda*

2. Imię: *Andrzej Witold*

3. Data urodzenia: *6. III. 1926.*

4. Miejsce urodzenia: *Suwałki, Prasiechowskie*

5. Narodowość: *polska*

6. Język ojczysty: *polski*

7. Wyznanie: *Reym - Kat. z Kowaller*

8. Stan cywilny: *Własne.*

9. Zdolność do służby wojskowej (kategoria): *Własne.*

10. Stopień w rezerwie wojskowej w służbie czyn.: *Własne.*

11. Główne źródła utrzymania (od rodziny, z własnych zarobków czy ze stypendium): *Własne.*

12. Imiona rodziców: *Jakub - Aniela*

13. Miejsce stałego zamieszkania rodziców lub opiekunów (dla sierot własne): *Radom, ul. Brysta 11.*

14. Obecny adres słuchacza: *ul. Brzozi 5*

15. Przynależność państw.: *polska*

socjalizm nie chciał sztuki nowoczesnej, chociaż nowocześni artyści chcieli socjalizmu. Przeciw założeniom socrealizmu Grupa Samokształceniowa buntowała się jeszcze bardziej niż przeciwko manierze kolorystów.

Grupa Samokształceniowa nie była jedynym stowarzyszeniem studenckim, w którym udzielał się Wajda. Był jednym z założycieli Koła Naukowego działającego przy Związku Niezależnej Młodzieży Socjalistycznej, w którym toczyło „rozszałałe dyskusje”<sup>4</sup>. Towarzystwo studenckie było krytycznie nastawione do Akademii i panujących w niej porządków. Wyraz swym poglądom Andrzej Wajda dał w artykule, który w roku akademickim 1946/1947 pojawił się na łamach łódzkiego czasopisma „Wies”. Tekst ten, podpisany wspólnie z Konradem Nałęckim, nie przeszedł niezauważony. „W tym artykule zdruzgotaliśmy system nauczania w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, uznając, że wszystko, czego nas tutaj uczą, jest niesłuszne. Wezwaliśmy nas do siebie rektor Eibisch. Bardzo był zdziwiony, skąd my na pierwszym roku tak dobrze wiemy, jak należy uczyć w Akademii. Dał nam reprimendę, ale my zostaliśmy przy swoim”<sup>5</sup>.

Andrzej Wróblewski znalazł wreszcie swój własny język. Był rok 1949. „Pojechałem na Księcia Józefa, bo tam mieszkał, i zobaczyłem obraz, który zdecydował o moim życiu. To był pierwszy obraz Andrzeja Wróblewskiego, który przedstawiał rozstrzelanie – przez wcięte ramię i rękę z pistoletem – taki dziwny. W powietrzu jakby lecące ubranie, jakieś trudne do zdefiniowania wydarzenie. Kiedy zobaczyłem ten obraz, pomyślałem sobie:

»Nigdy nie namaluję czegoś takiego«<sup>6</sup>. Wajda też chciał odnaleźć swój temat. Wyjechał w poszukiwaniu tej dyscypliny sztuki, w której mógłby się najlepiej wypowiedzieć jako artysta. W lipcu 1949 roku opuścił Akademię i Kraków. „Ja uciekłem do Łodzi, to może nie było daleko, ale wystarczająco daleko, żeby zająć się czymś innym i żeby się zagłębić, że tak powiem, w innym świecie”<sup>7</sup>. Szkoła Filmowa w Łodzi okazała się bezpieczną przystanią. Tutaj Wajda mógł przekładać to wszystko, czego nauczył się w Akademii, na język filmu.

Andrzej Wajda zawsze podkreślał, że najwięcej zawdzięcza krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, że Akademia go ukształtowała, nauczyła wrażliwości. W Szkole Filmowej poznał warsztat i technikę, ale dzięki Akademii został artystą. „Nauczyłem się przede wszystkim patrzeć na sztukę. Tego nauczyli mnie profesoremie. Ci, których zdanie, wtedy, kiedy uczyłem się tutaj, podważałem i uważałem, że nie uczą nas dobrze. Nauczyłem się także patrzeć na świat i widzieć, jak on wygląda przez uczestniczenie w wydarzeniach, które tutaj się rozgrywały, patrzeć na innych artystów, którzy tu mieszkali, tu w Krakowie”<sup>8</sup> – mówił Andrzej Wajda w 2004 roku w czasie wykładu wygłoszonego w Akademii.

W czasie tego samego wykładu Andrzej Wajda z wielkim szacunkiem mówił o Janie Matejce, patronie Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. „To, czego dokonał Matejko, w pewien sposób zostało we mnie, choć wtedy, kiedy byłem tu w Krakowie, w tej Uczelni, Matejko nie był naszym ideałem”<sup>9</sup>. To Matejko pokazał Wajdzie historię, nauczył go, by z naszych

narodowych dziejów wybierać momenty przełomowe, interpretować je i swoją subiektywną wizję ukazywać innym. Dzięki Matejce wiemy, w jaki sposób toczyła się bitwa pod Grunwaldem, jak cieszyło się po uchwaleniu Konstytucji 3 maja, jak wyglądał Sobieski pod Wiedniem, jak wyglądał protest Rejtana i patrzymy na zamartwiającego się Stańczyka. Dzięki Wajdzie widzimy rozstrzelanie polskich oficerów w Katyniu, powstańców warszawskich w kanałach stolicy, żołnierzy podziemia po wojnie uświadamiających sobie tragizm ich sytuacji i czas przełomu lat 70. i 80. ubiegłego wieku.

Język artystyczny, którym w swoich filmach przemawia do nas Andrzej Wajda, przypomina, iż mamy do czynienia z dawnym studentem krakowskiej ASP. Operowanie symboliką, tak charakterystyczne dla Wajdy, przychodzi na myśl chociażby obrazy Jacka Malczewskiego. Ale reżyser sięgał także do twórczości literackiej profesorów Akademii, o czym przypomina ekranizacja *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego.

W 1994 roku Andrzej Wajda otrzymał tytuł profesora honorowego Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Był to wyraz uznania dla jego wkładu w polską kulturę i sztukę. Warto o tym pamiętać, że Wajda to nie tylko student, ale i profesor Akademii. Nic nie szkodzi, że honorowy.

Dzięki Andrzejowi Wajdzie na artystycznej mapie Krakowa pojawiło się Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha. To ukłon w stronę Feliksa Jasińskiego. To on zapoznawał naszych młodopolskich malarzy ze sztuką japońską. Ci młodopolscy malarze tworzyli kiedyś kadrę Akademii, ciągłość została

utrzymana. Właśnie w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha 6 marca 2016 roku reżyser obchodził swoje 90. urodziny. Następnego dnia w gmachu muzeum nad Wisłą odbył się wernisaż wystawy jego rysunków i szkiców. Andrzej Wajda powiedział wówczas: „Rysunek jest dla mnie procesem dochodzenia do tego, co widzę”<sup>10</sup>. Proces ten rozpoczął się 70 lat wcześniej, w pracowni Zygmunta Radnickiego.

*Powidoki*, ostatni film Andrzeja Wajdy, to klamra, która spina całą opowieść o studenckich latach reżysera, spędzonych w Krakowie. To przecież te same czasy, te same realia, te same wybory. Czerwona płachta z wizerunkiem Stalina spada i zakrywa okno mieszkania, w którym mieszka Władysław Strzemiński. Mistrz malarstwa abstrakcyjnego też upada w swej samotnej walce. Widzimy go w witrynie sklepowej wśród manekinów. Coś jakby rozstrzelanie z obrazu Andrzeja Wróblewskiego...

**Michał Pilikowski**

#### PRZYPISY

- 1 Andrzej Wajda, *Z nieoryginalnego malarza stałem się polskim oryginalnym reżyserem filmowym*, [w:] Paweł Taranczewski, *Wspominając Akademię. Napisane, wysłuchane, zapisane*, Kraków 2017, s. 454.
- 2 Tamże, s. 456-457.
- 3 Tamże, s. 460.
- 4 Andrzej Wajda, *Kino i reszta świata*, Kraków 2000, s. 50.
- 5 Tenże, *Z nieoryginalnego malarza...*, dz. cyt., s. 451.
- 6 Tamże, s. 458.
- 7 Tamże, s. 459.
- 8 Tamże, s. 452.
- 9 Tamże, s. 452.
- 10 Cyt. za: Stanisław Tabisz, *Pożegnanie Andrzeja Wajdy...*, „Wiadomości ASP” 2017, nr 76, s. 2.

## KOLAUDACJA



Gérard Depardieu jako Danton w filmie Andrzeja Wajdy *Danton*, scena finałowa



STENOGRAM

z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych  
odbytego w dniu 6 grudnia 82r.

O b e c n i :

Dyr. Kuszewski  
Red. Bajer  
Ob. Bryll  
Reż. Bossak  
Red. Gazda  
Reż. Kawalerowicz  
Red. Klaczyński  
Reż. Hoffman  
Reż. Morgenstern  
Prof. Jackiewicz  
Prof. Jankowski  
Ob. Jasionowski  
Pik Leng  
Red. Mularczyk  
Red. Michałek  
Red. Lenart  
Ob. Pec-Slesicka  
Reż. Poręba  
Ob. Trepczyński  
Reż. Wajda  
Reż. Waškowski

Na porządku dziennym: omówienie filmu pt. "Sprawa Dantona"  
zrealizowanego przez reż. Andrzeja Wajdę.  
Przewodniczy - Dyr. Kuszewski

Przewodniczący:

Proszę Państwa! Zaczynamy dyskusję nad filmem, który oglądaliśmy przed chwilą. Proszę bardzo o zgłaszanie się do głosu.

Ob. Jasionowski:

Dyskusja - przynajmniej dla mnie - nie może wiele wniesić, bo film jest artystycznie znakomity, świetnie obsadzony aktorsko i tylko można reżyserowi pogratulować i trudno jest dyskutować o takim dziele, bo w dyskusji mogliby wziąć udział historycy, którzy mają w pamięci

postać Dantona, która może jest zbyt uproszczona, bo z tego co pamiętam, to była postać bardziej skomplikowana, ale nie mógłbym na ten temat podejmować dyskusji, Gratuluję i uważam, że film jest dużym osiągnięciem kinematografii.

Reż. Morgenstern:

Jeżeli też zabieram głos, to jest on wynikiem kłopotliwego milczenia, bo przyzwyczailiśmy się do milczenia w przypadku filmów nieudanych, a w danym wypadku zetknęliśmy się z filmem wspaniałym, bo nawet trudno jest wyliczyć jego wszystkie zalety, ale na pewno są tam wybitne kreacje aktorskie, znakomite zdjęcia, poszczególne sekwencje są świetnie zainscenizowane i właściwie trudno jest w tym filmie dopatrzeć się jakiegokolwiek wady.

Wydaje mi się, że w stosunku do sztuki teatralnej ten film jest jej bardzo bliski, aczkolwiek autorka sztuki w sposób jednoznaczny występowała po stronie Robespiera, natomiast tutaj ma miejsce obrona Dantona i to mi szalenie odpowiada. Przyjąłem ten film, jako dzieło wspaniałe i bardzo dobrze, że taki film ukaże się na ekranach. Oczywiście duże gratulacje dla Andrzeja i dla wszystkich, którzy przy tym filmie pracowali.

Reż. Waśkowski:

Wszyscy zgadzamy się co do tego, że jest to film znakomity, odznaczający się silną wymową polityczną, że są w nim jakieś odniesienia do współczesności i ten rodzaj argumentacji najbardziej mi odpowiada, bo te argumenty są dla filmu znaczące. Jest to film niewątpliwie do przyjęcia za granicą, na podkreślenie zasługuje doskonała muzyka,

jak zresztą doskonale wszystkie elementy warsztatowe, które składają się na jedność plastyczną i dramatyczną tego obrazu. Oczywiście nie jest to film o Dantonie, ale podejmuje on dyskusję na temat tej postaci. Reżyser w sposób niedwuznaczny wskazuje na to, że Danton nie jest postacią uproszczoną, a wręcz odwrotnie - jest on postacią bardzo skomplikowaną i dlatego można nazwać film "Sprawą Dantona", jaka ma miejsce na tle burzliwych dziejów Francji, które muszą być odniesione do burzliwych czasów współczesności. Myślę, że należy Andrzejowi Wajdzie złożyć gratulacje, pochwały za ten film i życzyć Mu, ażeby był on szeroko odbierany przez widownię.

Ob. Trepczyński:

Niewątpliwie jest to film znakomity zarówno jeżeli chodzi o grę aktorską, jak i o stronę zdjęciową i inscenizacyjną. Do tak znakomitego warsztatu tego filmu nie można nic dorzucić, bo jest to pozycja wspaniale zrobiona, ale mam trochę wątpliwości co do komunikatywności tego filmu, do jego założeń treściowych zarówno politycznych, jak i ideowych, bo chodzi mi o komunikatywność tego filmu w odniesieniu do tak zwanego przeciętnego widza, który nie zna ani historii Francji, ani historii francuskiej rewolucji, który wielu spraw może nie zrozumieć. Rozumiem, że reżyser nie postawił sobie celu zilustrowania rewolucji, a pokazał jeden z jej wielkich problemów. Problem ten sprowadza się do konfliktu pomiędzy dwoma rewolucjonistami, a mianowicie - pomiędzy Dantonem i Robespierrem. Ten konflikt jest zaprezentowany bardzo konsekwentnie, ma on miejsce na tle rozgrywającej się rewolucji, ale nie wiem, na ile będzie

to czytelne, dla widza nie znającego historii rewolucji francuskiej i nie wiem, czy ten widz odbierze ten konflikt jako wielki konflikt polityczny, czy jako konflikt postaw i poglądów. Mam te wątpliwości, ale one absolutnie nie umniejszają walorów tego filmu.

Druga moja wątpliwość jest tego rodzaju, że w pewnym momencie dla mnie ten konflikt sprowadza się do patologii dwóch osób, które znalazły się w sytuacji konfliktowej i one posługują się tylko jako tłem do tego konfliktu - rewolucją. Nie mamy wątpliwości co do tego, że rewolucja znajduje się na etapie jej wynaturzenia i niestety, takie wynaturzenia mają miejsce w przypadku rozmaitych rewolucji. Co dla mnie jest walorem treściowym tego filmu? A więc nie jakieś deklaracje, ale te autentyczne wielkie spięcia, które są wywołane dwoma postawami tych przywódców. Można byłoby się w tym doszukiwać patologii, ale ma tutaj miejsce niewątpliwie obrona Dantona, a powiedziałbym nawet, że jest to obrona tego typu rewolucji, jaką głosi Banton.

Gdybyśmy głębiej przeanalizowali postać Dantona, jego dzieje i jego poczynania, to przekonaliśmy się, że nie był on bez winy, natomiast z tej walki wynika jakieś zagrożenie dla mechanizmów, jakimi posługuje się rewolucja. Reżyser w tym filmie skoncentrował się na dwóch osobowościach i trzeba powiedzieć, że jest to zrobione mistrzowsko, ale mówiąc o "Sprawie Dantona" nie mamy tutaj na myśli jakiegoś problemu osobistego, ale obserwujemy zjawisko, jakie nazywa się ewolucją rewolucji, nazywa się jej skrzywieniem, wynaturzeniem. Te sprawy zostały zarysowane w warstwie deklaracyjnej, ale orientujemy się, w jaki sposób działały wówczas sądy,

jakimi posługiwały się przepisami i patrząc na film z tego punktu widzenia mam pewne wątpliwości - czy ten wielki konflikt, jaki miał miejsce na etapie wynaturzenia rewolucji jest dostatecznie mocno pokazany, czy możemy tutaj wracać w warstwę polityczną tego filmu, który niewątpliwie jest wspólnie zagrany i który występuje w obronie największej wartości, jaką jest sprawiedliwość na każdym etapie rewolucji.

Reż. Poreba:

Również uważam ten film za znakomite dzieło i tym bardziej przyjemnie jest mi to powiedzieć, że nie bardzo lubię kilku ostatnich filmów Andrzeja Wajdy, włącznie z "Ziemią obiecaną" i dlatego uważam, że to jest powrót do najznakomitszych dokonań tego reżysera. Tak się dziwnie składa, że akurat nie znam tej sztuki, a więc film tym mocniej do mnie przemówił, chociaż jest w nim pewien fatalizm który przebija z pewnych partii filmu i który sprowadza się do tego, że rewolucja pożera swoje dzieci. Mam co do tego pewne wątpliwości, bo orientuję się, że mogą tu być odniesienia do dzisiejszej naszej sytuacji, a film będzie oceniany przez współczesną widownię, ale uważam, że ten film wzbudzi duże zainteresowanie, że przyczyni się do dyskusji na temat rewolucji w ogóle. Chciałbym przyłączyć się do tych gratulacji dla reż. Wajdy i tym chętniej to robię, że poprzednie jego filmy w moim przekonaniu były sporne.

Prof. Baszkiewicz:

Po pierwsze - trzeba powiedzieć, że ten temat można potraktować jako poświęcony epoce rewolucji, ale to nie jest temat naświetlony tak jak u Pudowkina, czy Dowżenki. Na pewno jest to temat, który traktuje o tym okresie, kiedy rewolucja zaczyna już kostnieć. Chciałem powiedzieć, że

w warstwie treściowej film rozmija się z prawdą historyczną i takich mniejszych, czy większych deformacji jest tu sporo, ale jest zachowany folklor, jest zachowana strona polityczna, obyczajowość, są tu niewątpliwie rekwizyty związane z daną epoką i nie chciałbym wymieniać tutaj przykładów tych deformacji, bo wydaje mi się, że film historyczny nie musi być rekonstrukcją wprost danego odcinka historii. Na ten temat wypowiedział się Peter Brook, który powiedział, że cztery piąte filmów historycznych, gdyby były zrobione ściśle z prawdą historyczną, byłyby nie do oglądania na ekranach.

Próbowałem autorom filmów<sup>y</sup> zasugerować pewne korekty w scenopisie i rzeczywiście niektóre zostały wprowadzone, a niektóre nie, ale jest to prawem autorów. Co do wymowy politycznej, czy ideowej filmu chciałbym opowiedzieć anegdotę, która była opowiedziana na sesji Instytutu Historii Powszechnej w Moskwie, gdzie przeprowadzano dyskusję na temat historii jakobińskiej i właśnie wtedy zadano profesorowi Mirkindowi pytanie na temat postaci Dantona, który odpowiedział, że problemy historyczne zostały w taki sposób zaprezentowane przez współczesnych, że nie ma żadnych możliwości, aby dojść do prawdy, bo są to kwestie tak bardzo złożone, że nie można na te pytania odpowiedzieć wprost. Nie można i w tym wypadku mówiąc o postaci Dantona powiedzieć, czy postępował on źle, czy dobrze, nie można rozstrzygnąć pytań pod jego adresem na zasadzie odpowiedzi: tak lub nie.

Na ogół są takie tendencje, że kiedy rozstrzygane są konflikty personalne, to podchodzi się do nich w sposób zbyt powierzchowny, a tymczasem najczęściej za tym kryją się sprawy bardzo trudne, skomplikowane, konflikty wartości.

To nie jest tak, że wartości reprezentowane przez Dantona, abstrahując od jego korupcyjnej działalności i kontaktów z Anglikami, to są te wartości, których dawniej bronił również Robespierre. Chodzi o to, że Danton zmienił swoje poglądy na te wartości, że w inny sposób myśli on obecnie o rewolucji, że jest reprezentantem innego systemu myślenia i dlatego tak bardzo ich drogi się rozeszły. Nie będę tego wątku rozwijać, ale nikt nie kwestionuje, że każdy ma prawo do głoszenia systemu swoich wartości, ale okazuje się że koncepcja rewolucji Robespierrea jest teraz inna, że nie jest on w stanie przekonać Dantona, który służyłby tym wartościom, jakie głosi Robespierre. W moim przekonaniu nie jest źle, że autorzy filmu nadali określoną wymowę polityczną swemu dziełu, bo w przypadku Stanisławy Przybyszewskiej te sprawy zostały potraktowane nieco inaczej, bo nastąpiło jakieś przechylenie sympatii w stronę Robespierrea. Natomiast tutaj nastąpiło pewne wyrównanie szans obydwóch przeciwników. W odbiorze nie miałem wrażenia, że jest to ekranizowana sztuka, a byłem przekonany, że jest to samodzielne dzieło z filmowe. Według mnie z tego filmu wynika, że należy dostrzegać walory tych problemów, że należy widzieć te wielkie dylematy.

Jeżeli chodzi o próbę uwspółcześnienia po stronie władzy i społeczeństwa, to patrząc na ten film doszedłem do wniosku, że właśnie dzieje się niedobrze wtedy, kiedy zabraknie umiejętności myślenia dylematycznego i władzy i społeczeństwu. Ten film wyraźnie pomaga w docenieniu wagi tego myślenia dylematycznego.

Ostatnia moja uwaga. Chciałem przypomnieć, że film historyczny bardzo rzadko kiedy jest dziełem wybitnym

bez względu na jego kategorię, na ogół przyzwyczailiśmy się do średniej wartości filmów historycznych, a nie do arcydzieł, bo takich moglibyśmy polityczyć na palcach. To nie jest gatunek, gdzie można byłoby znaleźć awangardowe poszukiwania, chociaż znajdują się wyjątki, jak ma to miejsce w przypadku "Lancelota". Ten film na pewno nie jest filmem awangardowym, ale jest filmem wybitnym. Tutaj też mamy/z do czynienia przypadkiem wybitności i dlatego mówię o tym z ogromną satysfakcją, ale zarazem filmowcy i historycy rzadko spotykają się w awangardzie, a obserwuję od dawna co się w tym gatunku filmu historycznego dzieje i dlatego z całym przekonaniem stwierdzam, że filmów wybitnych oglądałem niewiele.

Mozna się zastanawiać nad tym, czy nie będzie nieco inny odbiór widza francuskiego. Tam w mniejszym stopniu bazuje się na mitologii, a w większym na w miarę zbliżonym do prawdy opisie historycznym i dlatego uważam, że tamta publiczność jest bardziej wprawiona w oglądanie takich filmów i dlatego nawet jeżeli on<sup>e</sup> w jakiejś mierze rozmiągają się z prawdą historyczną, to nie osłabia wrażenia, jakie robi takie dzieło wśród publiczności francuskiej. Widziałem wiele filmów francuskich będąc w Paryżu, które były poświęcone historii Francji, oglądałem również sztuki teatralne historyczne i bacznie obserwowałem reakcję publiczności i na tej podstawie mogę powiedzieć, że jest ona bardzo tolerancyjna, że nieco sceptycznie podchodzi do rekonstrukcji historycznych. Sądzę więc, że i te kwestie nie będą również budziły obaw wśród publiczności francuskiej, że nie będzie ona reagowała na odstępstwa od historii i przyjmie ten film z dużym zainteresowaniem.



Reż. Bossak:

Zacznę od tego, że to nie jest historia rewolucji francuskiej. Jest to przeniesieniem - moim zdaniem świetnym przeniesieniem - tekstu teatralnego do filmu i jest to zrobione w ten sposób, że tego teatru zupełnie się nie wyczuwa i odnośzę wrażenie, że jest to samodzielne dzieło filmowe. Mamy tutaj rzeczywiście konflikt dwóch postaw, konflikt dwóch racji, które zostały wyraźnie zrównoważone, ale film mówi o sprawach psychologicznych i dlatego jego wartość zostaje pogłębiona. Jeżeli mówimy o tym, że jest to konflikt polityczny, to został on bardzo subtelnie zinterpretowany przez reżysera. Nie ma tutaj nic z tego, co możemy nazwać pseudoepickością, a takie filmy oglądaliśmy na szerokich ekranach, natomiast to jest film, który daje dużo widzowi do myślenia i w dodatku szczególnie jest on potrzebny w Polsce, bo niejako nakazuje on myśleć w sposób odpowiedzialny. W dodatku zawarta jest w nim interpretacja historii na użytek czasów współczesnych, a to nie jest złe i na pewno jest to rzeczą potrzebną.

Jeżeli chodzi o stwierdzenie, że rewolucja pożera własne dzieci, to nie jest nic nowego, a są to myśli pochodzące od klasyków, które zostały niejako przeniesione na ekran. Uważam, że ten film jest świetnym przykładem pracy reżysera, że należy mu się z tego tytułu uznanie, bo niewątpliwie film jest osiągnięciem polskiej kinematografii. Poza tym może on być przedstawiony widzom francuskim i nie tylko francuskim, jest on nosicielem sztuki teatralnej napisanej przez polską autorkę, a więc jest to też ważne z punktu widzenia propagandy naszej kultury. Wydaje mi się, że uzyskaliśmy wybitne dzieło, że jest to wybitne osiągnięcie

cie

polskiej kinematografii. To jest film, który może być przedstawiony zarówno widzowi francuskiemu i nie tylko francuskiemu, dotyka on we właściwym czasie i właściwego tematu i mam tutaj na myśli nie tylko naszą bardzo specyficzną sytuację, ale też sytuację, w jakiej znalazła się cała ludzkość. Muszę Anfrzejowi i wszystkim jego współpracownikom pogratulować realizacji tego filmu i myśleć, że ten film stanie się naszym kanonem.

Reż. Kawalerowicz:

Oczywiście mówimy o filmie historycznym, ale dzisiejszy widz nie będzie odbierał filmu w kategoriach historycznych i nie może dokonywać porównania tego dzieła sztuki z faktami historycznymi, ale sprawa najważniejsza polega na tym, że ten film, jak każde dzieło sztuki, wywołuje rafał refleksje i chciałbym tutaj podtrzymać to, co mówił reż. Bossak, że ten film jest głosem w dyskusji, która ma miejsce nie tyle w Polsce, ale i na całym świecie, bo stawia on pewne problemy typu światopoglądowego, bo domaga się on sprawiedliwości, a to jest temat wiecznie żywy i tym sposobem można uznać, że dotyka ten film spraw współczesnych i tego wszystkiego, co ludzkość obecnie przeżywa i stąd jego wielki wymiar. Mam wątpliwości, by widz tak znał historię, ażeby zdawał sobie sprawę dokładnie z tego, jak wyglądały czasy rewolucji, ale ten widz niewątpliwie będzie przykładał te wydarzenia do czasów współczesnych i dlatego możemy liczyć na to, że odbiór tego filmu będzie jednoznaczny.

Oczywiście emocjonalność tego obrazu jest argumentem na rzecz konieczności refleksji i to jest wielkim wymogiem

tego filmu. To jest film, o którym można mówić od strony warsztatowej i artystycznej, on wciąga widza od początku oglądania tego obrazu, co jednak nie oznacza, że jest to kino działające od razu emocjonalnie i angażujące widza, ale później film oddziałuje niewątpliwie emocjonalnie prezentując te rozmaite racje, ale oczywiście i te racje nie są jednoznaczne. To jest bardzo dobry film i tak sądzę o nim, jak wszyscy tutaj t obecni i dlatego przyłączam się do głosów moich poprzedników.

Reż. Wajda'

Chciałbym podziękować tym wszystkim, którzy zechcieli zabrać głos na temat mego filmu, których ten film zaciekaWił. Chciałbym powiedzieć tylko dwa zdania na temat tego, jak film ten będzie mógł być przyjęty przez widownię. Muszę powiedzieć, że widownia francuska przeżywa jakieś przemiany, bo rząd socjalistyczny zdołał zainteresować opinię publiczną wieloma zagadnieniami politycznymi, że mówi się o tych sprawach w telewizji, co nie występowało we Francji w poprzednim okresie i to właśnie daje szansę temu filmowi, że widownia francuska zainteresuje się tematyką tego filmu. Naturalnie temat tego filmu jest Francuzom znany z ławy szkolnej, a więc mogło <sup>być</sup> wydawać, że nie jest to bardzo pociągające, ale właśnie ta dyskusja, do jakiej zdołał wciągnąć Francuzów nowy rząd, daje szansę temu filmowi. Ta widownia będzie mogła zobaczyć coś dla niej oryginalnego, inny punkt widzenia na postaciach historycznych, bo jest to niewątpliwie film historyczny, bo pokazuje on postaci, które tworzą historię i z takiego założenia wychodziłem robiąc ten film.

Tutaj ci bohaterowie są uwikłani w jakieś konsekwentnie działające mechanizmy i to może francuska widownia przyjąć jako swego rodzaju nowość. Trudno jest powiedzieć, jak ten film zostanie przyjęty przez polską widownię.

Przed wszystkim uważam, że polska widownia jest o wiele bardziej wyrobiona i dlatego mogę liczyć na to, że bardziej tym filmem będzie zaciekawiona. Jest faktem, że ten film jest tylko fragmentem tego niezwykłego, wspaniałego wydarzenia, jakim była rewolucja, ale sądzę, że w Polsce te sprawy spotkają się z pełnym zrozumieniem.

Ponieważ sporo czasu poświęciłem w teatrze na reżyserię tej sztuki, więc miałem okazję przekonać się, że ta sztuka przyciąga widownię do teatru, ale naturalnie trudno jest robić porównania pomiędzy widownią teatralną, a widownią kinową, bo jednak do teatru przychodzą ludzie, którzy wybierają sobie sztukę, jaką chcą oglądać.

Na pewno można byłoby dyskutować na temat stosunku Przybyszewskiej do Dantona i do Robespiera, ale trudno mi było przyjąć jej punkt widzenia i zastanawiając się nad reżyserią sztuki, musiałam pewne sceny nieco stonować, ażeby ten konflikt nie był tylko zaprezentowany tak, jak go widziała Przybyszewska. Jest faktem, że Danton od Anglików brał pieniądze i trudno jest, ażeby taka postać walczyła z Robespierrem, bo to go w jakimś mierze przekreśla, ale uważałam, że trzeba było bronić innych doświadczeń i poglądów Francuzów na te sprawy, a równocześnie zafascynowała mnie oryginalność postaci Dantona. Przybyszewska pisząc swoją sztukę, dała przykład dużej inteligencji dlatego, że ukazywała to, co się dzieje dokoła tych dwóch głównych postaci. Według mnie, Danton był najbardziej świadomą postacią tego dramatu i cieszę się, że udało mi się

to przekazać na ekranie. Równocześnie chciałem ukazać przebieg tego procesu i możliwe, że tutaj historycy doszukają się pewnych nieścisłości, ale opierałem się na znajomości pełnych dossiers z tego okresu, starałem się, by te sprawy poznać jak najgłębiej i to był nie jeden raz wyrok, który zapadł niesprawiedliwie. To jest powodem dla którego ta jawna niesprawiedliwość musi budzić emocje i to mnie pociągało jako reżysera tego filmu, jak też pociągało ludzi, którzy zagrali w tej sztuce.

Przewodniczący:

Każdy film pana Wajdy jest ważnym wydarzeniem dla naszej kinematografii, a ten film, który oglądaliśmy przed chwilą jest szczególnie ważnym wydarzeniem niezależnie od wartości, jakie ten utwór artystyczny posiada, ale jest rzeczą niewątpliwą, że wywoła on ruch umysłowy wokół problemu zaprezentowanej tutaj rewolucji francuskiej, bo już zainteresowanie i dyskusje wzbudziła sztuka Przybyszewskiej. Można liczyć, że film pana Andrzeja Wajdy będzie przyczynkiem do ożywionej dyskusji i dlatego uważam, że jest to wydarzenie w naszej kulturze filmowej ogromnie cenne. Oczywiście można byłoby się szerzej w tych kwestiach wypowiedzieć, ale nie jest to zadaniem naszego posiedzenia, ale jest rzeczą niewątpliwą, że nasza kinematografia została wzbogacona przez nowe, cenne i wartościowe dzieło. Na zakończenie wypowiadam formułkę, że film uważam za przyjęty. Dziękuję serdecznie.

- - -



Materiały pochodzą ze zbiorów  
Filmoteki Narodowej.

FILMOTEKA NARODOWA





*Fotografia Elżbieta Lempp*

# NAGRODA

## Biedny poeta lajkuje Tesco

**Tomasz Bąk**  
**[beep] generation**  
WBPICAK, Poznań 2016

Marcin Jaworski  
Karol Maliszewski  
Paulina Żarnecka  
Wiktoria Klera  
Tomasz Cieślak-  
-Sokołowski

*Fotografia Kuba Ociepa*





**1** [*beep*] *generation* to druga książka poetycka Tomasza Bąka. Pierwszą była wydana w 2011 roku *Kanada* – świetnie przyjęta, wyróżniona Nagrodą Poetycką Silesius dla najlepszego debiutu, a dwudziestoletni wtedy autor zyskał miano najzdolniejszego wśród młodych poetów. Kolejny tomik podobne osądy wzmocnił i dziś można o Bąku przeczytać jako o jednym z „najlepszych poetów, którzy debiutowali po 2010 [...], po 2000 – chyba też” (pisze Marta Koronkiewicz w antologii *Zebrało się śliny*). Bąk, rocznik 1991, jest bez wątpienia jednym z wyrazistszych literackich głosów dwudziestolatków. Roczniki dziewięćdziesiąte wciąż niełatwo dostrzec, nie ma chyba jeszcze w drugiej dekadzie XXI wieku kolejnego Siwczyka czy następnej Masłowskiej. Trudno znaleźć nowy wyraz buntu czy odkrycie własnego języka. Może Dominika Dymińska – wyrazista i prowokacyjna? Młodzi pisarze i pisarki to także swego rodzaju papierek lakmusowy dla stanu całej literatury i kultury. Niewiele wśród nich postaci mocnych, nie tylko utalentowanych (takich nie brakuje!), ale także zdolnych zawładnąć wrażliwością, wyobraźnią, językiem szerszej publiczności (niekoniecznie masowej). Czy Dymińska i Bąk są tu „jakimś rozwiązaniem”?

**2** Niekórym wydaje się, że dziś młody poetycki barbarzyńca winien być zaangażowany. Że to zaangażowanie zmieni poezję, literaturę, czytelników, Polaków. Ile to już razy tak się wydawało poetom w XX wieku? Który to już raz sądzą tak krytycy po 1989 roku? Klasyfikacja Bąka jako poety zaangażowanego ma stawiać

go w literackiej awangardzie, a zaangażowana lektura jego wierszy ma być nowym sposobem interpretacji – możliwym do przeciwstawienia tradycyjnej (także akademickiej) krytyce. Ma także pomóc wzmocnić pozycję poezji, będącej dziś – jak czytamy w [*beep*] *generation* – „głosem marginesu o marginalnym znaczeniu”. Z tej perspektywy Bąk nie „bawi się językiem”, ale jest u niego „więcej [niż w poprzedniej książce] aktualnych kontekstów politycznych, więcej pokazu brutalnych konfrontacji różnych sił” (Anna Kałuża, *Brnijmy w to dalej*, „dwutygodnik.com”). Poeta sprawdza „mechanizmy myślenia [...] i formy organizowania rzeczywistości” (Koronkiewicz), wyostrza krytyczne spojrzenie na życie społeczne, wyraźnie wyraża idee (mówi prawdę?). To osąd krytyki, może nawet bliski samemu poecie, wydaje mi się jednak, że taka interpretacja, choć wskazuje istotny aspekt wierszy Bąka, nie wyczerpuje lektury, a może okazać się efektowną (szczególnie w pewnej niszy życia literackiego) symplifikacją (dla innych).

**3** Pojawił się w krytyce literackiej termin „pokolenie przełomu” (na przykład w książce zbiorowej *Rówieśnicy III RP. 89’+ w poezji polskiej*), odnoszący się do pisarzy urodzonych niedługo przed 1989 rokiem lub wkrótce po tej dacie. Tomik Bąka jest wiarygodnym opisem tego pokolenia. Poeta pokazuje świat oczyma swoich rówieśników. Daje mowę ich wrażliwości. Dużo w tej książce pierwszej osoby liczby mnogiej i nieco tylko mniej drugiej osoby liczby pojedynczej, mówi się tu w imieniu wspólnoty i rozmawia z różnymi osobami, także z czytelnikiem. A gdy pojawia

się liryczna pierwsza osoba liczby pojedynczej, brzmi tak:

Myślałem o moich rówieśnikach –  
pokoleniu,  
które wojnę zna z wyprzedzący,  
czołgi – z TVP Seriale –  
i wiedziałem, że mimo to  
zachowamy się godnie.

Przecież możemy zagwarantować,  
że będziemy bronić granic  
do granic – choćby do ostatniego  
lajka, a serwery wroga  
unieszkodliwimy,  
rozprzestrzeniając viralowo  
piosenki grupy Sabaton.

Któregoś dnia stanę przed  
trybunałem  
– małomiasteczkowy chłopaczyna  
ze źle ukierunkowaną fantazją,  
który chciał, by działy się rzeczy  
ekscytujące i  
wykrywał. [...]  
(*Marzec. Zaćmienia*)

To jedna z kilku ironicznych autocharakterystyk autora i jego pokolenia. Składają się na nią między innymi: świadomość naiwnego i sentymentalnego uwielbienia w kulturę masową, przecenianie mediów społecznościowych (ach, te rewolucje fejsbukowe, szczególnie krytycznoliterackie), pamięć o własnej prowincjonalności i zatarcie granicy między prowincją a centrum.

**4** Ty, my i ja wierszy Bąka spotykają się w człowieku-pizdzie (między innymi w świetnej, transowej *Litanii do człowieka-pizdy*). To bardzo ambiwalentna postać. Z jednej strony, trzeba się do niego zdystansować, bo to „przegryw”, koniunkturalista, agresywny nieudacznik, żaloszny cwaniak, prekariusz bez nadziei na stałą etat albo własny biznes *etc.* Z drugiej strony, od człowieka-pizdy nie ma ucieczki, a jego szczególnym wcieleniem są zaangażowani poeci pokolenia [beep]... To kolejna persona liryczna w polskiej poezji po cyklu *Głosy biednych ludzi* Czesław Miłosza, Panu Cogito Zbigniewa Herberta,

Katarzyna Kobro, *Akt kobiecy*, 1948  
*Akt dziewczęcy*, 1948 (s. 92)  
Reprodukcje dzięki uprzejmości MINK  
  
*Potęga awangardy*, 10.03–28.05.2017,  
Kamienica Szolajskich im. Feliksa  
Jasińskiego, Muzeum Narodowe  
w Krakowie



N.N. Stanisława Barańczaka, Pani i Panu P. Dariusza Sośnickiego... Konsekwentny opis takiego bohatera daje dobremu poecie duże pole manewru. U Bąka wobec człowieka-pizdy czuć możemy zrazu pogardę, wstyd, potem współczucie, empatyczne zrozumienie, także rodzaj sympatii, by wreszcie od czasu do czasu się z nim utożsamić.

5 Muzyka jest w [*beep generation*] jednym z podstawowych kodów symbolicznych pokolenia. W cytowanym wyżej wierszu *Marzec. Zaćmienia* akurat zespół Sabaton (znany z patetycznej piosenki o powstaniu warszawskim) przywołany jest z dystansem, ale cały tom pełen jest odniesień muzycznych, instrumentów (oczywiście, wiersz o gitarze!), nazwisk muzyków, tytułów piosenek i nazw zespołów (np. Mogwai, Refused *etc.*). Bez trudu można znaleźć w sieci ścieżkę dźwiękową tomiku i przeczytać wiersze w jej rytm. Większość tej muzyki należy do szerokiej rockowej alternatywy, czegoś, co można by nazwać nową piosenką festiwalową (mam tu, oczywiście, na myśli Open'er Festival czy Off Festival...). To efektowny znak rozpoznawczy Bąka – jak u Barańczaka Mozart czy Bach, a u Świetlickiego Coltrane czy Janerka. I równie konwencjonalny. (Takie odwołania szybko mogą się zużyć w swojej – po kolejnym przywołaniu – przewidywalnej monotonii; wtedy krzyk postpunkowego wokalisty zapisany w wierszu może przestać robić wrażenie). Te odesłania wzmacniają rytm wersów (Kałuża pisze o „niewidzialnej partyturze”) i komplikują znaczenia, odsyłają do innego medium, poszerzają tło, a sam wiersz wzmacniają.

6 Jest w sposobie przedstawiania przez Bąka własnej i pokoleniowej sytuacji buntownicza niezgoda i jednocześnie bezradność. Tej drugiej może nawet więcej. Dobrze oddaje to fragment innego utworu, zatytułowanego *Splonka*:

A ty, kim chciałabyś chcieć? Bo to  
działa  
właśnie w ten sposób: wyżej  
spadniesz,  
dłużej polecisz; ani się połamać, ani  
zrosnąć.

Albo taki dystych zamykający wiersz *Multikino zaprasza na seans nienawiści*:

Przez twe serwery streamujemy  
błaganie:  
koniec historii racz nam wrócić,  
Panie!

Próba dopasowania własnego doświadczenia do języków, które bohaterowi zbiorowemu czy pojedynczym postaciom tych wierszy są dostępne (neoliberalny żargon ekonomiczny, pravicowa i lewicowa mowa nienawiści, język religijny, komunikaty przeglądarek internetowych *etc.*), nie może się udać. „Świat przesunięty” doświadczany jest jako niepewny, niemożliwy do uchwycenia, jako trudne wyzwanie, które trzeba potraktować poważnie. Nie chodzi tu o „świat nie przedstawiony” – zakłamy, ukryty za propagandą, jak opisywało go Pokolenie '68 piórami Juliana Kornhausera i Adama Zagajewskiego. Nie tylko Bąk i jego rówieśnicy wiedzą, że światem jest także język, rzeczywistości nie da się oderwać od opowieści o niej. Można spróbować zmie-

niać tę opowieść, także narrację o samych sobie. Dlatego Bąk podważa i obśmiewa style, idiomy, komunikaty, retoryczne strategie. Odcina się i ostrzega w tytułowym poemacie tomu:

Co powiesz na świat przestawiony,  
kroniki fałszu i zakłóceń,  
kolekcyjerskie wydanie porażek  
i upadków  
w jakości full VHS? Relacjonowanie  
wydarzeń,  
które nie miały miejsca?

Phi.  
Nuda utrwalona na wszelkich  
znanych nośnikach,  
puszczona z dymem w chmurę.

Zapomnij.  
Po co komu fantazja udzielająca  
poparcia  
istniejącemu?

Poeta sugestywnie wyraża niezadowolone, nudę, złość, rozczarowanie, lęk, obłąd... Jest bezpośredni, wulgarny, sarkastyczny. Jego zaangażowanie jest opisem niemożności, buntem wobec rzeczywistości, o której jednocześnie pisze: „Brnijmy w to dalej”. *[beep] generation* nie jest manifestem pokoleniowym ani wezwaniem do rewolucji – z tych wierszy nie wynika, że mogłoby i miałoby wywołać ją pokolenie [beep]. To coś więcej. To diagnoza współczesności dotykającej nie tylko dzisiejszych dwudziestolatków – wyrazista, pozbawiona złudzeń, ale niepozbawiona (czasem dosadnego) poczucia humoru, postawiona nowym językiem.

**Marcin Jaworski**

## Próby okiełznania żywołów

**Jerzy Kronhold**  
**Skok w dal**

Wydawnictwo Literackie,  
Kraków 2016

Fotografia Kuba Ociepa



**N**owy tomik Jerzego Kronholda składa się z dwóch części. Ta otwierająca książkę nosi tytuł *Próby*, a zamykającą zatytułowano *Zjazd koleżeński*. Początkowo czytelnika trochę dziwi to sąsiedztwo. Wydaje się, że po dojmujących przeżyciach przedstawionych w pierwszej części powinno zapaść milczenie, bo co można jeszcze dodać do już wypowiedzianej osobistej tragedii. Dziwić może to, że po próbach opisania żałoby udało się bohaterowi zdążyć na zjazd koleżeński, a najbardziej chyba to, że miał ochotę w czymś takim uczestniczyć. Oczywiście, poruszamy się w świecie określonym przez metafory i symbole, więc proszę nie brać tych wstępnych ustaleń zbyt dosłownie. Intencja autorska była o wiele głębsza, niż ją przedstawiam. Po prostu należało uporządkować tłoczące się, mieszające się ze sobą wiersze, należało spiąć je wedle reguł przemyślanej kompozycji: w części pierwszej – liryczne przypisy do wspólnego życia, choroby i śmierci ukochanej kobiety, zaś w drugiej – dalsze wycieczki pamięci, wspomnienia z dzieciństwa i młodości. Gdyby dominował bałagan, tak mocno nie uderzałaby owa wiodąca nuta. Słysząc ją doskonale na tle perfekcyjnego porządku. Z opanowania i harmonii wyrывa się coś dzikiego, pierwotnego. Do głosu dochodzi czysty ból. Widać, jak się nad nim pracuje, jak w procesie lirycznej obróbki to i owo kielżna, powściąga, tonuje – lecz to tym bardziej oddziałuje na współczującego czytelnika.

Nigdy nie miałem okazji poznać pani Kronhold, ale po lekturze wierszy czuję się tak, jakbym znał tę osobę i teraz razem z małżonkiem opłakiwał jej chorobę i śmierć. (Proszę wybaczyć uproszczenie

i uzurpację, jednak niektóre z tych utworów w żalobnym paroksyzmie przełamują pakt o nieagresji ze strony czytelnika wszędzie wietrzącego autobiograficzność; tutaj siła przekazu tkwi właśnie w poczuciu obcowania z autobiograficznością i jej uwarunkowaniami). Do tego doszło! Tak napisano te wiersze, a potem wykoncyrowano ich układ, grę wzajemnych odniesień i napięć, że elementarna empatia zadziałała natychmiast. To miałem na myśli, wspominając, że poczułem się tak, jakby opłakiwanie dotyczyło również mnie; w tym sensie każda żałoba uniwersalizuje się, rozkładając swoje brzemień na wszystkich czujących uczestników aktu poetyckiej komunikacji. Wzrusza nie tylko wciąż wyznawana miłość, czułość dla wszystkich drobiazgów, które po zmarłej zostały, lecz również nieporadność pozostawionego, jego utrata kierunków i sensów, zaburzony obraz – oglądanego do tej pory we dwoje – świata. Jak trudno wraca się do swojej pojedynczości, do pierwotnego stanu samotnej monady. Stąd rozchwianie i jej sugestywne, wiarygodne obrazy. W znalezionych w komodzie żony paprochach widać chrabąszcza, który przewrócony na grzbiet „rozpaczliwie się wierci”. Tak czuje się i zachowuje sam podmiot – „ni tu ni tam/ jak ja po twojej śmierci” (\*\*\*) [*W próznej komodzie...*].

Teraz już można wyjaśnić, czym są owe – w wielu kontekstach przywoływane – próby. Po pierwsze, próbuje się zawrzeć w słowach, które nie zawsze są skore do takiej współpracy (wspomniany ból po utracie najbliższej osoby); a po drugie, próbuje się wygrzebać z pamięci najmniejszy paproch, ślad wspomnień wspólnych przeżyć. Po trzecie, próbuje

się poprzez doznany wstrząs rozpoznać w sobie głębszą, zadawnioną, traumę żydowskiego pochodzenia. Kto wie, czy trzeci wątek nie pojawia się w tej rozpaczliwej na zasadzie autoterapii – żeby nie zatracić się we własnym nieszczęściu, warto je ujrzeć na tle nieszczęść większych i nie do wyobrażenia („Próbuję to ułożyć wiele lat po Szoah” – z wiersza *Puzzle*).

Jest jeszcze jedno znaczenie „prób”, ujawnione w wierszu pod takim tytułem, utworze przerzucającym pewną wspólną treść psychiczną między jedną a drugą częścią tomu. W tym kontekście mowa jest o prywatnym zestawie „strasznych przeżyć”, formujących doznań przygotowujących bohatera do tego, co najgorsze, a co przeżywa właśnie teraz. Wiersz *Próby* kończy się podsumowaniem: „takie to były/ twoje próby/ okiełznania/ żywiołów”. Pasma wspomnień rozszerza się i zaczyna żyć własnym życiem. Powstaje cały cykl wierszy o najwcześniejszych doznaniach, stając się drugą częścią zbioru. Należy więc rozumieć *Zjazd koleżeński* jako układ rozpętanych aktualną żałobą – to dotkliwych, to serdecznych i ciepłych – wspomnień. Pożegnane jedno życie skłania drugie do pośpiesznych podsumowań, do wyciągania z zakamarków pamięci emblematycznych postaci, sytuacji, zdarzeń. Taki zjazd tego wszystkiego się odbywa...

W ramach *Prób* zaistniał tytułowy wiersz. *Skok w dal* okazuje się skokiem w głąb. Dal kojarzy się z odległością, przestrzenią, a tu bardziej chodzi o czas, o głębię wspomnień. W tym utworze widać jak na dłoni to podwójne zanurzenie – rozpałtywanie odchodzenia ukochanej zaczęło obfitować w dalsze, jeszcze głębsze, paroksyzmy nagle poruszonej pamięci.

Wspominanie wspólnego wyjścia do dentysty związało się z opisem ówczesnego spaceru bohatera, który odwiedził znajdujące się obok boisko szkolne. Arenę swojej sportowej młodości, i młodzieńczych marzeń, zastał w stanie całkowitego rozkładu. Pojawia się nostalgiczna metafora życia jako przestrzeni nigdy niespełnionych tzw. „wstępnych założeń”. Planowany w młodości „skok w dal” – w nieznane i nęcące, w Bóg wie jakie perspektywy – nie udał się. Ale czy na pewno? Moim zdaniem, bohatera spotkało nawet więcej, niż sobie wyobrażał, i tylko pozornie „tkwi w dołku/niedaleko zarosłej chwastami/ piaskownicy”. Utwory z części zatytułowanej *Zjazd koleżeński* opisują niby zwykłe, a w gruncie rzeczy niesamowite, przeżycia, przygody, spotkania z ludźmi i ich tajemnicami. Mówi się o tym lekko, dowcipnie, nawet ironicznie, co nie przeszkadza temu, by nagle uderzyć w tony melancholijne, refleksyjne, gorzkie. Wraca się pamięcią do szkolnych lat (pretekstem zjazd koleżeński, w którym poeta uczestniczył), wspomina



rodzinne wycieczki w okolicach Cieszyna czy Wisły, opisuje nastoletnie sympatie i miłości, przywołuje się barwne postacie w stylu Helmuta Kajzara, Kornela Filipowicza czy Jerzego Harasymowicza. Akcenty wyjątkowo mocno podkreślone w tej narracji padają na przeżycia dwunastolatka, który odkrywa przenikającą byt śmiertelność. Zaczyna się od karpia bitego tłuczkiem po głowie, a kończy na zwątpieniu ogarniającym Boga i świat. Niestety, ksiądz, któremu nieszczęśnik chciał zwierzyć się z tych rozterek, zainteresowany był jedynie tym, czy ten „bawi się ciulką” (*Gott ist tot*). Drugim momentem zwrotnym był wstrząs wywołany rokiem 1968, antysemicką nagonką i wypadkami marcowymi. O tym opowiada, dedykowany Adamowi Michnikowi, utwór, w którym przed opisami doznanego wstrząsu występują obrazy „miłych czasów poprzedzających tydzień długich noży”, żywej kultury studenckiej, jazzowej muzyki, koncertów, filmów i randek.

Dał, w którą się skacze, może mieć różne wymiary. Kronhold uczłowieczył ją, oswoił, „zintymizował”. Jest to przestrzeń niepojęta tylko w tej części, do której nasza pamięć nie ma dostępu. Nad dostępnością można pracować. Między innymi po to pisze się wiersze, jak zawsze świadcząc o tym, że jakieś próby zostały podjęte. Trzeba przyznać, że ze znakomitym skutkiem.

**Karol Maliszewski**

Tom Jerzego Kronholda *Skok w dal* recenzował już na łamach „Nowej Dekady Krakowskiej” (2016, nr 3) Tomasz Wawrzyniak. Zachęcamy do lektury także tego tekstu – wszystkie numery archiwalne pisma dostępne są w wersji elektronicznej na naszej stronie internetowej ([nowadekada.pl](http://nowadekada.pl)).

## Eksplorowanie próżni

**Tomasz Różycki**  
**Litery**

Wydawnictwo a5,  
Kraków 2016

Fotografia Kuba Ociepa



**Obsesyjne powroty**

Najnowszy tom Tomasza Różyckiego zaskakuje prostotą jednowyrazowego tytułu. Z dwoma poprzednimi łączy go precyzyjna konstrukcja – podczas gdy tom *Kolonie* liczył 77 utworów, *Księga obrotów* – 88 wierszy, w *Literach* jest ich 99. Zostały one przy tym podzielone na trzy części (*Teoria próżni*, *Trzecia planeta*, *Lato z muzyką*), po 33 wiersze w każdej. Dość oczywiste skojarzenie z *Boską Komedią* Dantego pozwala na wysnucie hipotezy o wyraźnej dominacji jednego tematu w każdej z nich. *Litery* zaskakują jednak i tu, gdyż pod względem kompozycji przypominają raczej fugę: pojawia się w nich kilka tematów, które nieustannie, w przestrzeni całego tomu, powracają – w coraz to nowych odsłonach.

Jednym z takich obsesyjnie powracających tematów są właśnie tytułowe litery. Niekiedy funkcjonują one jako najprostsze tworzywo twórcze – jak w *Miejscu „Ja”*. Nie są jednak jedynie domeną działalności poetyckiej – wydziobują je zmarli w *Szczegółach*, sierżant Anielewicz analizuje ich ustawienia, adresatka wiersza *Dwanaście liter* wyjmuje je ze słowa miłość. Zamiast być posłusznym narzędziem w ręku twórcy, często dają się łączyć jedynie w „szeregi/obcobrzmiących cytatów” (*Drugi wiersz dla Menelika*). Innym razem, jak w wierszu *Puzzle*, współwystępują z innymi powracającymi w tomiku motywami: brakiem, czy też pustką, a także z terminologią zaczerpniętą z astronomii, którą przepełnione są *Litery*:

Literki. Te kłaczk  
ciemności, puzzle  
nocy –  
kiedyś mi ich zabraknie, kiedyś  
poukładałam

z nich ostateczny obraz: czarną  
dziurę, otchłań,  
utkaną z samych sensów  
przepastność kosmosu

i tam się przeprowadzę. Na stronę  
pustkowiec,  
w samym środeczku mroku,  
w centrali zgubienia,  
tam, gdzie ty teraz jesteś,  
a właściwie nie ma,  
nie ma nikogo, niczego. Jedynie  
słowa,

piekło słów, piekło znaków.  
Pamiętam wieczorem  
wyszliśmy nad ocean, na klif.  
Hałasował,  
tańczył, nie dawał zasnąć. Jedno  
światło w mroku,  
odpływające wolno, ciepła skóra,  
dotyk

i już nic, czyli szczęście zamienione  
w popiół.  
Co zostaje, jest lekkie, tak lekkie, że  
składam  
ostrożnie ten negatyw, ten żalobny  
całun,  
drobina za drobiną, za okruczem  
okrucz.  
(*Puzzle*)

Utwór ten jest dobrym przykładem szczególnego zabiegu, jaki obserwujemy w całym tomie. Tomasz Różycki, poeta kojarzony z wyraźną predylekcją do historii – zarówno tematyki zaczerpniętej z przeszłości, jak i form literackich przejętych z poprzednich epok – decyduje się nasycić najnowszy zbiór swoich wierszy



leksyką związaną z astronomią: choćby w cytowanych przeze mnie *Puzzlach* litery układają się w czarną dziurę, w „przepastność kosmosu”. Jednocześnie to poczucie nieskończoności, bezkresu, otchłani, które kojarzy się z ową kosmiczną tematyką, łączy się z osobistym doświadczeniem utraty, pustki wywołanej nieobecnością bliskiej osoby – do której utwór jest adresowany. To mówienie stale do kogoś, z przecuciem słuchacza (nawet jeśli miały to być Menelik, król starożytnej Etiopii) jest kolejną cechą charakterystyczną całego tomu. Jego (lub jej) intensywna, sensualnie doświadczana obecność w przeszłości jest przeciwstawiana teraźniejszemu brakowi.

Skłonność Różyckiego do gier z tradycją literacką wcale przy tym nie zanika: wręcz przeciwnie – w *Puzzlach* widzimy, że w wyrażaniu straty poeta posługuje się (nie zawsze, acz wielokrotnie) schematem wersyfikacyjnym trzynastozgłoskowca. Jest to o tyle znamienne, że kojarzy się on w kulturze polskiej przede wszystkim z *Panem Tadeuszem*; miara wersyfikacyjna okazuje się więc sygnałem odwołania do uniwersalnej formy ujęcia tego, co minione.

### Przeszłość – lokalność – cielesność

Czy jednak fakt, że w żadnej z części nie ma jednego wyraźnie dominującego tematu pozwalałby ten podział zignorować? Choć trudno wyznaczyć motyw, który łączyłby wszystkie utwory z danej części, można jednak wskazać takie motywy, które wysuwają się na pierwszy plan (a w pozostałych częściach są kontynuowane), i takie, które zostają wygaszone.

W *Teorii próżni* choćby – z jednej strony – wprowadzona zostaje postać porucz-

nika Anielewicza – bohatera lirycznego wielu utworów z tego tomu, z drugiej zaś – eksponowane są różne wymiary tytułowej próżni: od osobistej straty do pustki, która pozostaje po wymordowaniu całego narodu (żydowskiego). Na pierwszy plan wysuwa się tu zatem przeszłość, rozumiana w kontekście braku: ów porucznik Anielewicz kojarzy się z Mordechajem Anielewiczem, przywódcą powstania w getcie warszawskim, któremu jednak nigdy nie było dane zostać porucznikiem. Jego biografii brak dalszego ciągu. Natomiast pustkę, która pozostaje po wymordowanych w czasie wojny Żydach, rozpoznajemy w dedykowanym Deborze Vogel utworze, zatytułowanym *Kiedy kwitną akacje?*:

dla D. V.

Kto podtrzymuje ten świat? Będzie  
piękne lato.  
Kąpaliśmy się w rzece, ponad  
skrajem lasu,  
życie spakowane w koszyku i żółte  
czereśnie,  
bardzo wodniste. Nie chcę  
opowiadać,

ale stało się. Tato, mama i dziecko,  
a wokoło  
sprawy zieleni: wielka, nieporadna  
przestrzeń,  
i forma, która nas nie chce.

Opowiadam historię  
narodu, który wszedł do ziemi  
i urosła na nim

trawa, mleczko i czarnuszka, a także  
wysokie

rumianki, piękne, z gorejącym  
 okiem. Który  
 stał się ziemią i wyrosła z niego  
 trawa, mieczyki,  
 dmuchawce, a zwłaszcza  
 dmuchawce. Jak  
 potoczy się lato? Jest za dużo  
 przestrzeni,  
 ponad łąką, kominami, ponad  
 pustym sklepem.  
 Niechże ktoś nadejdzie, człowiek  
 albo zwierzę  
 i zdmuchnie nas, zdmuchnie,  
 polecimy dalej.

Wykorzystanie schematu trzynastozgłoskowca w utworze, który w swoim tytule wyraźnie nawiązuje do zbioru montażu literackich *Akacje kwitną*, inspirowanych kubizmem i konstruktywizmem, może dziwić. Jednak biorąc pod uwagę fakt, że Debora Vogel, jej mąż i synek są tutaj reprezentantami całego „narodu, który wszedł do ziemi”, należy przyjąć, że trzynastozgłoskowiec znów staje się uniwersalną formą ujęcia świata, którego już nie ma.

O tym, że ani bohaterka utworu, ani zbiór, do którego Różycki nawiązuje w tytule, zostały wybrane nieprzypadkowo, przekonuje sama kompozycja wiersza: przypomina on kolaż; w porównaniu z innymi utworami z tego samego tomu, również pisanymi trzynastozgłoskowcem, związki pomiędzy poszczególnymi elementami są wyraźnie słabiej zaznaczone. Obok pytania w czasie teraźniejszym: „Kto podtrzymuje ten świat?” – pojawia się stwierdzenie w czasie przyszłym: „Będzie piękne lato”, a tuż po nim relacja w czasie przeszłym: „Kapaliśmy się w rze-

ce...”; podmiot liryczny wypowiada się raz w pierwszej osobie liczby mnogiej, innym razem – liczby pojedynczej.

Warto przy tym zauważyć, że traumatyczne wydarzenia z czasu wojny pojawiają się zawsze wobec bujnej, zachwycającej natury – mamy: „wysokie/ rumianki, piękne, z gorejącym okiem”, czy też poziomki i rabarbar (*Poziomki*) – wyrwane z kontekstu realiów historycznych, w których zaistniały, czy też ideologii, która do nich doprowadziła.

W porównaniu z *Teorią próżni*, *Trzecia planeta* została obdarzona tytułem dużo bardziej przekornym. Choć odnosi się on wyraźnie do całej Ziemi, to na pierwszy plan wysuwają się wątki dużo mocniej osadzone w realiach naszej części Europy, niż to było w poprzedniej części tomu. To tu znajdziemy utwory wprost nawiązujące do obecnej sytuacji politycznej w Polsce (np. *Ustawienia* i *Kryzys państwa polskiego*). W *Ustawieniach* społeczeństwo polskie zostaje porównane do rodziny, w której – zgodnie z metodą Berta Hellingera – przyczyn terażniejszych problemów poszukuje się w przeszłości. Nieupamiętniona śmierć mści się – to za jej sprawą „ustawieni/ jesteśmy przeciw sobie: Krakowskie Przedmieście// przeciw Nowemu Światu”.

Nie sposób przy tym nie odnieść wrażenia, że nawet w tych wierszach, które najbardziej bezpośrednio dotyczą bieżących wydarzeń, przeszłość nierozzerwalnie spleta się z terażniejszością: *Kryzys państwa polskiego* zostaje opatrzony mottem *Pologne c'est un pays marécageux où habitent les Juifs (Polska to kraj podmokły, w którym mieszkają Żydzi)* – i to właśnie zniknięcie Żydów staje się kontekstem dla „stronictwa bredni”, które „właśnie

stanęło w Warszawie”; z kolei w *Majdanie* – utworze w oczywisty sposób odnoszącym się do niedawnych wydarzeń w Kijowie – pojawia się komentarz sugerujący, że stosunek prezydenta Rosji do Ukraińców jest podobny do tego, jaki mieli niegdyś carowie do swoich poddanych: „Jeśli zima się cofnie, // car wyśle przeciw buntownikom metalowe / tanki, fałszywe słowa i dużo pieniędzy”.

Przeszłość jest zresztą w kilku utworach z tej części materialnie obecna – ziemia na przykład okazuje się dziedzictwem: nie jako planeta, ale jako „pięć metrów próchnicy / z wypalonych traw, sadów, książek, z popiołów // i ze zmieszanych kości” (*Dziedzictwo*). Wspólnota, do której odwołuje się Różycki (Europa Wschodnia), jest więc konstituowana właśnie przez niepewność losu i obfitość śladów burzliwej przeszłości: jest to „najlepsze miejsce, w którym się znika / pokolenie za pokoleniem, zostawiając tyle / po sobie placów w gruzach, niepełnych archiwów, / porozrzucanych butów, bezpańskich grzebieni // i włosów [...]” (*Wiatr*).

Dwie skrajne części tomu – *Lato z muzyką* i *Teorię próżni* – więcej łączy niż dzieli: od dwóch wierszy, których adresem jest Menelik, po odwołania do mitologii i literatury antycznej, czy też po prostu do toponimów włoskich. Utworom z *Teorii próżni* – takim jak *Via Giulia* czy *Lawinia* – odpowiadają tu *Porta Suza*, *Piazza Nettuno* czy *Grota nimf*. Podmiot tych wierszy deklaruje się jako „człowiek Północy” (*Na koniec dnia*).

Jednocześnie *Lato z muzyką* już od pierwszego – i tytułowego zarazem – utworu przynosi wzrost zainteresowania tematyką cielesności i sensualności. Moty-

wy te pojawiały się już wcześniej – choćby w wierszu *Dwunaście liter*. Jednym z najciekawszych utworów o tej tematyce jest *Najcieplejsze miejsce*, w którym doświadczenie „człowieka Północy” łączy się z cielesnym postrzeganiem mebli czy roślin:

Jeśli wiosna zawodzi, wtedy stań się  
wiosną –  
masz w sobie tyle światła, by  
z łatwością ogrzać  
to, co w zasięgu ramion, może także  
wzroku:  
talię krzesła, taflę drzwi, sopel  
klamki, pokój.

I co, że Bałtyk zamarzł – szwedzki  
lis polarny  
po lodzie znalazł drogę, żeby pod  
latarnią  
napisać ci na śniegu złotym  
atramentem  
runiczne pozdrowienie.

Najzimniejszym miejscem  
w domu jest biodro kaloryfera,  
ciepłownia  
dawno zdechła i nie ma co liczyć na  
wiosnę,  
lecz w tobie jeszcze ognia by się  
znalazło  
tyle, żeby nie tylko łóżko rozmarzło,  
ale i gmina w promieniu choć  
jednej mili  
plus stosowna głębokość, dodać  
cztery inne  
wymiały. Wystarczy na początek.  
Bądź wiosną,  
zielonym ogniem traw, ich krwią,  
ich kwietniem, słońcem.

Podmiotowi tego utworu wszystko kojarzy się z ciałem: jest „talia krzesła” i „biostro kaloryfera”; ciepłownia zdycha – jak zwierzę, a trawy – mają krew. Głównym tematem jest przy tym czysto zmysłowe odczucie zimna lub ciepła. Jednocześnie w tym utworze ujawnia się kolejna ciekawa właściwość tego tomu: zarówno w *Teorii próżni*, jak w *Lecie z muzyką* wiele razy ma się wrażenie, że adresatką wiersza jest kobieta, mimo że bardzo rzadko sam tekst daje na to niezbity dowód w postaci żeńskiej formy czasownika – wyjątkiem jest tu wspomniany już utwór *Dwanaście liter*, w którym pojawia się zdanie: „Te dwanaście liter,/ które wyjąłś ze słowa miłość, a mimo/ to nadal żyła”.

### Efekt zaskoczenia

O ile bowiem bezpośrednio zwroty do adresata są w *Literach* powszechne, o tyle doprecyzowanie cech samego adresata w przypadku większości wierszy przysparza wiele trudności. W niektórych sytuacjach jest nim niewątpliwie ukochana kobieta; z kolei tam, gdzie pojawiają się męskie formy, możemy się domyślać *alter ego* podmiotu: na ten trop naprowadza utwór z *Teorii próżni* – *Miejsce „Ja”* – w którym czytamy: „Przemykasz się bezgłośnie, bezcieleśnie ze mną/ obcuje, skoro budzę się z pewnością, że zaszło/ coś pomiędzy nami tej nocy, ale w łóżku// pusto [...]”. W większości przypadków jednak wszelkie rozpoznania w tej kwestii pozostają w sferze przypuszczeń.

Podobne trudności sprawia postać Anielewicza, bohatera lirycznego wszystkich trzech części tomu – najczęściej porucznika, choć raz także sierżanta. Jak już

pisałam, ze względu na zbieżność nazwisk można go skojarzyć z dowódcą ŻOB-u – a jednak trudno go z nim jednoznacznie utożsamiać. Jest to bowiem postać wy-preparowana z kontekstu historycznego: utwór, w którym pojawiają się wyraźne odniesienia do rzeczywistości okupacyjnej – *Miara wszechrzeczy* – zawiera także toponimy nieobecne w biografii Anielewicza historycznego (Turyn, Kordoba, Lwów). Nie jest on przy tym dowódcą organizacji bojowej, lecz śledczym, tropiącym spisek, czy też usiłującym wprowadzić pewien porządek – w *Scenariuszu* „układa wszystkie ciała według chronologii”, a w *Napisie* – w napis.

*Litery* to tom misternie skonstruowany i różnorodny – zarówno pod względem tematycznym, jak i formalnym. Teraźniejszość harmonijnie współlistnieje w nim z przeszłością – często materialnie obecną,

FERNAND LÉGER, *Martwa natura z dzbankiem i lampą*, ok. 1951, dar Jana i Suzanne Brzękowskich z Paryża, 1969, Muzeum Narodowe w Krakowie  
Reprodukcja dzięki uprzejmości MNK



a rytm poszczególnych części organizowany jest (jak w fudze) przez dominację lub zanik kilku tematów-obsesji: przede wszystkim próżni, ale też ciała, diagnoz stawianych określonej epoce.

Jednocześnie, co warto podkreślić, na tle *Kolonii*, złożonych w całości z sonetów i *Księgi obrotów*, w której znalazły się wyłącznie utwory pisane oktawą, *Litery* zaskakują także różnorodnością wersyfikacyjną. Pośród wielu utworów pisanych trzynastozgłoskowcem, jest choćby pisany czterozgłoskowcem *Pies*, są też utwory nieregularne pod względem wersyfikacyjnym – jak *Trzecie milenium* czy *Kryzys czytelnictwa polskiego*. Zwłaszcza w ostatnim osiągnięta w ten sposób – większa niż w przypadku pozostałych utworów – dynamika świetnie współgra z konceptem spotkania autorów z czytelnikiem.

Eksplorowanie próżni, pustki czy braku – tematów, wydawałoby się poetycko wyeksploatowanych – w wykonaniu Tomasza Różyckiego prowadzi do odkrycia wielu niebanalnych sensów – przynajmniej tam, gdzie pisze on o uniwersalnych doświadczeniach egzystencjalnych. Nieco słabsze są pod tym względem utwory z *Trzeciej planety*, których tematem jest bieżąca sytuacja polityczna – czy to w Polsce, czy na Ukrainie. Kiedy w *Ustawieniach* mowa jest o „ustawionych przeciw sobie” – Krakowskim Przedmieściu i Nowym Świecie, odnoszę wrażenie, że nie jest to najtrafniejsza metafora obecnej sytuacji politycznej w Polsce. *Litery* są tomikiem różnorodnym i pod każdym względem – czy to tematycznym, czy kompozycyjnym – ciekawym.

**Paulina Żarnecka**

## Wewnątrz słów

**Marcin Sendeki**

**W**

Biuro Literackie,  
Stronie Śląskie 2016

Fotografia Kuba Ociepa



Najnowsza książka Marcina Sendeckiego – jak zwykle, zatytułowana przez poetę lakonicznie (tym razem tytuł został ściśnięty do jednej litery) – wprowadza w świat zwięźle zbudowany ze słów. W jego zaś centrum odnajdujemy fragmenty wspomnień, odłamki pamięci, obrazy z liter i sylab. Tom *W* prowokuje do zadawania pytań, jednocześnie oddalając sens odpowiadania na nie – wiersze tu zgromadzone prowokują raczej do rekonstrukcji procesu, w wyniku którego pytanie zostaje zadane. To, co wynika z odpowiedzi, jest za horyzontem wspomnień autora.

Swój poetycki zamysł Sendeckie tłumaczy w jednym z tekstów, ale zanim go ujawni, zmusza do zanurzania się coraz głębiej w mapę miasta i pamięci poety. Książki Sendeckiego są zwykle precyzyjnie konceptualnie przemyślane – tak jest i tym razem. Poszczególne wiersze nie noszą tytułów, są numerowane, co pozwala zarówno na wyrывkową lekturę pojedynczych tekstów, jak i na przyjrzenie się im jako większej, poematowej, całości. Obie strategie przynoszą jednak podobne efekty – pozwalają zauważyć, że autor sięga po rozpoznawalne i charakterystyczne dla swojej twórczości chwytły. Na pierwszy plan wysuwają się wątki autobiograficzne, jednak nie można przecież powiedzieć, że są wyeksponowane bardziej niż w tomach poprzednich. Dedykacja zamieszczona w tomie *W* („Dla Cezara Bema i Tomka Gańki (1970–2016) – moich przyjaciół z Warszawy”) ukierunkowuje lekturę na ludzi i miejsca istotne. Kiedy dodamy do tych informacji motto otwierające książkę („Noc, wśród której poruszamy się po omacku, jest dla nas zbyt ciemna, abyśmy

mogli cokolwiek o niej twierdzić, nawet to, że jej przeznaczeniem jest trwać” – ze *Smutku tropików* Claude’a Lévi-Straussa), wyłoni się niezbyt optymistyczna opowieść o przemijaniu i utracie. Na szczęście jednak Sendeckie niepozbawiony jest poczucia humoru i na twarzy czytelników tej poezji może pojawić się także – choć zazwyczaj wywołany działaniem ironii – uśmiech.

Wszystkie wiersze – choć brzmią jak tajemnicze zaklęcia – można jednak rozszyfrować, często pomocy udziela sam Sendeckie. W rozmowie z Adamem Poprąwą wyjaśniał: „[...] jeden kawałek jest z życia wzięty: o skrzepie usłyszałem od pani dentystki po wyrwaniu zęba. Mazowszanka w szkole odsyła do czasów przedplastikowych, w czasach co większej biedy jadałem też ziemniaki z cząbrem, bo nic innego nie miałem, a cząber trafił się w jakiejś szufladzie. Co więcej, to wesołe, powiedzmy, haselko reklamowe ma się może jakoś do cywilizacji śmieci/śmierci, a Karolina pewnego dnia, gdy pisałem tę książkę, rzeczywiście przyniosła czereśnie i ser – to jest zresztą jeden z nielicznych w tomie fragmentów »współczesnych«, jeśli idzie o »anegdotę«. Zaraz, chyba wychodzi na to, że jednak temat, ciekawe” („biBLioteka. Magazyn Literacki”).

Okładka tomu przyciąga uwagę, została zaprojektowana tak, że imię i nazwisko autora mieści się w środku tytułowej litery „W”. Oprawa graficzna książek Sendeckiego nie jest przypadkowa i powstaje we współpracy z poetą. „W” może być oczywiście pierwszą literą nazwy miasta, które zostało wspomniane w dedykacji, przede wszystkim jednak skupia uwagę na byciu w centrum, zaprasza do przyjrzenia się

temu, co w środku, we wnętrzu (istocie) słowa (rzeczy). Sugeruje pobyt gdzieś lub w czymś, trwanie i krążenie po rzeczywistości (wspomnieniowej) po omacku.

W otwiera wiersz, w którym za pomocą kilku słów unaocznia się „istotowość” dobrej i złej książki; a raczej książki Dobra i Zła – bo przecież wielkie litery nie pojawiają się tu bez powodu, podobnie jak nieprzypadkowo zanika interpunkcja. Sendecki – często przy pomocy przeczutni – uświadamia, jak nawykowo czytamy i jak niewiele trzeba, by doszło do nieporozumienia: „Dobra książka/ może polegać na tym/ że nie wiadomo/ o co w niej/ chodzi Zła książka/ może polegać/ na tym że nie/ wiadomo/ o co w niej/ chodzi”. Padające w wierszu po tych wersach, niedomknięte „Popatrzcie” zaprasza do wnikliwej obserwacji dalszych fragmentów. Podobnie autor rozważa zagadnienie w wierszu 16: „Zaletą książki/ z wierszami/ może być/ jej objętość// Zaletą książki/ z wierszami/ bywa jej skromna/ objętość// Albo na odwrót”. Paradoxsem Sendecki dopowiada pierwszy wers w utworze 47:

Nic nie widać.

Popatrzcie.

– w którym pobrzmiewa echo mickiewiczowskie, a kropka na końcu ostatniego wersu stanowczo ucina rozważania.

W przypadku twórczości Sendeckiego często mniej znaczy więcej (jak zresztą sam w wierszu zamykającym książkę zauważa). W przedpremierowym omówieniu książki Zofia Król pisała, że poeta: „[...] tak wytresował słowa, że teraz nawet ujęte w tradycyjny szereg zdaniowy nie

chcą się poddać poziomemu, składniowemu rytmowi podmiotu i orzeczenia, ale odsyłają do sensów pionowych, przywoływanych przez każde słowo – każdą sylabę? – z osobna”. Sendecki nadaje dużą rangę powtórzeniu. Z takich zestawień w pionie wynika rozłam (nie tylko wersów, ale często i całego wiersza) na dwie osobne kolumny (jak w przypadku utworu 3). W dwuwiersie pod numerem 2 czytamy zaś:

Wyjść do miasta i nigdy nie wrócić.

Wejść do miasta i nigdy nie wrócić.

Tu uwagę przykuwa niewielka różnica brzmieniowa wyrazów „wyjść” i „wejść”, których znaczenie w tym samym kontekście jest przecież podobne, a jednak w tym, konkretnym przypadku wynika z nich zdecydowanie coś innego. Zacytowane słowa mogłyby paść w wierszu niemal każdego z poetów pokolenia Sendeckiego. Ich zanurzenie w mieście jest często podkreślane, w twórczości autora *Lamet* odnajdujemy nieodmiennie tropy prowadzące do bardziej i mniej znanych twórców. W książce *W* pojawiają się też – chyba po raz pierwszy w takim natężeniu – nawiązania do czasów, w których powstawał „bruLion” (to też zresztą tendencja zauważalna u przedstawicieli pokolenia, coraz chętniej mówią o tworzonym przez ich generację czasopiśmie – ale już bez zaangażowania emocjonalnego, które towarzyszyło tematowi jeszcze do niedawna).

Czy jest w pisarstwie Sendeckiego coś z „fabryki anegdot” (to fraza z wiersza 3)? Liczne autobiograficzne sygnały odwołują się do konkretnych sytuacji,

ale jest w nich zawsze element niepewności związanej z zaburzeniem pamięci, tym bardziej że wiele spośród nich spowijają opary alkoholu. Nie można jednak napisać nic bardziej zamkniętego niż nekrolog, jak w utworze z numerem 5: „Napisałismy z Cezarem nekrolog/ Tomkowi.// Teraz ani pić, ani przyglądać się sobie.// Ani opowiadać”. Opowiadanie jest istotniejsze niż odpowiadanie; wiersz 7 zamyka pointa: „Nie pamiętam, co odpowiedział”. Niepamięć to ważny stan, z którego można wydobyć się właśnie poprzez rekonstrukcję pytania, które zadawane było wcześniej. To u Sendeckiego zabieg techniczny: „Technika wspominania/ technik wypominania” (27) który prowokować może do zadania samemu sobie pytania o powstawanie wiersza (wierszy) w przyszłości:

Lubow Popowa, *Portret*, 1913-1915, State Museum of Contemporary Art – Costakis Collection, Thessaloniki

Reprodukcja dzięki uprzejmości MNK



„(Jeszcze o tym napiszę?)” (31). Często grę znaczeń rozpoczyna dodanie do tezy zaprzeczenia: „Symulacja wspomnień nie wybije/ znaczeń. Symulacja znaczeń nie wybije/ wspomnień” (33).

Powtarzalność niektórych zjawisk, naprzemiennie występowanie wschodu i zachodu słońca łączy się z uczestnictwem w rytuałach życia („Czego nie piłem w Warszawie?” – utwór 10; „Czego nie napisałem w Warszawie?” – wiersz 18; „Nie byłem w tamtym barze od lat” – wiersz 15) i obrządkach towarzyszących śmierci („Przypomniałem to sobie przed pogrzebem Tomka” – utwór 9). Nastąpiły jednak inne czasy, wcześniej przypadkowo można było spotkać na ulicy kogoś, kto będzie nalegał, „żebyśmy, jako poeci,/ uratowali świat” (wiersz 12). Wówczas reakcja mogła być tylko jedna: „Wzięliśmy to za żart/ i obróciliśmy w żart”. Z perspektywy czasu ten żart nie jest już wcale tak oczywisty; szczególnie, gdy w sąsiednim tekście napotykamy refleksję, do której nawiązywał Sendek w cytowanym wcześniej fragmencie wywiadu: „cywilizacja śmierci/ dopiero zmieniała się/ w cywilizację śmieci” (utwór 13). Zresztą ciemność przenika najnowszą książkę Sendeckiego wyjątkowo wyraziście. W wierszu 22 ostatni wers brzmi: „Noc liczy sobie nas na palcach”, co nie tylko czyni nas poddanymi mrokowi, ale też całkowicie wobec niego bezradnymi. Można próbować zawładnąć tym stanem, poprzez mówienie (pisanie):

Powiedzmy, że banał  
wystąpi tu w funkcji  
pozornego odróżnienia.



Powiedzmy, że tytuł  
ma walor,  
który bada się absencją.

Powiedzmy, że temat  
lokuje się obok.

Powiedzmy, że log  
nie ma stron.

Powiedzmy, że  
ścieżka jest ciemna.

Wiersz 25, znajdujący się w połowie książki, jest tym, który w sposób najdosłowniejszy tłumaczy strategię pisarską Sendeckiego. Nie bez przyczyny znalazł się on również na stronie Biura Literackiego, w sekcji „autorski komentarz do książki *W*” – został tam zacytowany w całości i opatrzony tytułem *Zamiast autokomentarza*. „Ścieżka jest ciemna”, ale – w zestawieniu ze słowem „powiedzmy” – ciemność nie jest już taka oczywista. Ludzie i miejsca, które zostają ocalone od rozpieczętowania się w otchłani pamięci, uzyskują status namacalnych, realnych, niektórym (choć nielicznym) postaciom autor przyznaje prawo głosu i używa cytatu. Miara słów i zdarzeń też się ujawnia: „To jest ważne, a tamto nieważne./ To nieważne, bo zdarzyło się mnie” (wiersz 44).

Żartobliwie ujętą istotę życia, przemijania, a także twórczości, która w sposób zwięzły i celny oddaje specyfikę książki *W*, odnajdziemy za autoironicznym komentarzem autora: „Teraz tylko tę mądrość oprawić” w wierszu 39: „Wszystko inaczej,/ chociaż trochę tak samo”.

Wiktoria Klera

# Moja historia, którą piszę jedynie dla ciebie

Eugeniusz Tkaczyszyn-Dycki

**Nie dam ci siebie  
w żadnej postaci**

Wydawnictwo Lokator,  
Kraków 2016

Fotografia Kuba Ociepa



Na początku tekstu o najnowszym tomie Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego wracam do „credo poety” – jak nazwał utwór \*\*\* [daj mi słowa abym kres...] Jakub Skurtys (tekst wydany w tomie zbiorowym *Pokarmy*, Poznań 2012). W tym właśnie wierszu – bardzo precyzyjnie przemysłanym, „dopracowanym do ostatniego słowa”, zajmującym także szczególne miejsce w tomie, w którym został opublikowany – Tkaczyszyn namyśla się nad samą zasadą powtórzeń, repetycji, wersji. Zdaniem krytyka: „To w samym języku istnieje bowiem u Dyckiego dziwna relacja między śmiercią (a więc kresem) a nieśmiertelnością, rozumianą jako wieczny powrót (np. wieczny powrót imion, a tym samym powracanie umarłych)”. Przypomnijmy pierwszy wiersz zbioru *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*:

daj mi słowa abym kres  
nazwał umiejętnie kresem  
i w nim tańczył (żebym  
z radością zatoczył koła

które będą kołami nicości  
i moimi kresami) i abym pojął  
abym szalony nie wybiegł  
z domu bo i dokąd zawiedzie mnie

natchnienie jak nie do Pana Boga

Skurtys – zwracając uwagę na centralne dla tego wiersza „koła nicości” – przekonuje, że w całym wierszu mamy do czynienia z wyraźnie zaznaczonymi dwoma porządkami: mocnych figur (prośby – o słowa, o nazywające słowa, Boga) oraz podmiotu, który „naznaczony jest słabą ontologią i zbliża się do idei wiecznego po-

wrotu”. Ta uwaga pozwala krytykowi już bezpośrednio przywołać koncepcję koncepcji Nietzscheańskiego wiecznego powrotu – takiej jej wykładni, która wydaje się najbliższa poetyckiego projektu autora *Nie dam ci siebie w żadnej postaci*. Wieczny powrót byłby tu powiązany z etycznym wyzwaniem – zagospodarowania życia w świecie bez oparcia i podstawy – po śmierci boga. Byłby więc powrotem w działaniu, „obarczonym ciężarem nieskończonego powtórzenia”. W tym sensie powtarzanie okazuje się jedyną zasadą tej poezji. Sensy podstawowych tematów Dyckiego (w powyższym wierszu także się zjawiających – dom, śmierć, choroba, sama poezja) nie mogą więc dążyć do domknięcia, zostają skazane na odroczenie w kolejnych powrotach, w kolejnych wersjach – w serii wierszy. I dlatego tak ważne są w tej poezji wiersze (to zdanie w przypadku opisu dorobku większości poetów, poetek za brzmieć musiałoby albo jak pusta tautologia: „poeta pisze wiersze, które są dla niego ważnymi wierszami”, albo jak puste orzeczenie: „poeta pisze wiersze, do tego przecież służy”). Dycki oczywistość sytuacji pisania wiersza zamienia na nieoczywisty, nieuchwytny egzystencjalnie gest bycia w wiecznym powtarzaniu pisania wiersza. (Jakże nieczęsto krytyka towarzysząca kolejnym zbiorom Tkaczyszyna zwracała uwagę na – konsekwentnie oznaczane paratekstowymi dopiskami, datowane – utwory sprzed lat, włączane przez poetę do nowych tomów, w ich ramach powracające).

Sumując dotychczasowe dociekania, można by stwierdzić, że sama robota poetycka, czy by powiedzieć wreszcie za wierszem *Piosenka wierszoroba* z tomu

*Nie dam ci siebie w żadnej postaci* – bycie „wierszorobem” jest dla Dyckiego kwestią najważniejszej mobilizacji, aktywności.

**Wędrowiec w tanecznym kroku  
albo kobieta, która studiuje**

By jeszcze przez kilka akapitów odrozczyć rozmowę o najnowszym tomie Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, chciałbym zwrócić uwagę na szczególny status czytelnika tej poezji. Oczywiście, nie jest tak, że krytyka szybko nie zdała sobie z tego sprawy. Wspomniany już Jakub Skurtys przekonywał, że doprawdy trudno się oprzeć wrażeniu, że odpowiedzią na obracające się w kolejnych wierszach Dyckiego znaczenia musi być czytelniczy „taniec pomiędzy nimi”. O podobnej bezproduktywności tradycyjnej egzegezy – zmierzającej do uspołnienienia, rządzonej zasadą niesprzeczności – mówił monografista tej poezji, autor książki *Dubitatio* (Szczecin, Bezzecze 2012), Krzysztof Hoffmann, który deklarował „wędrowkę po słowach, obranych arbitralnie”. Charakterystykę tej wyłaniającej się – w duchu wyraźnie nietzscheańskim – postaci wędrowca w tanecznym kroku (jako czytelnika wierszy Dyckiego) dopowiedzieć by można od strony innego z wierszy opublikowanych w tomie *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*:

XIX.

przyglądam się młodej lecz  
nieładnej  
kobiecie która studiuje nekrologi  
może się jednak podobać kiedy  
studiuje  
nekrologi i sięga po ciasteczka

może się jednak podobać gdy sięga  
po ciasteczka i pochyła się  
nad wczorajszą gazetą z 7 kwietnia  
którą mam już za sobą

ale nade wszystko jest w niej coś  
z nieuchwytnego piękna kiedy  
dostrzega  
nazwiska owych Kępskich  
Widawskich  
i Traczewskich które jej nic nie  
mówią

Z pozoru ten wiersz jest zapisem prostej sytuacji. Łatwo też w nim dostrzec szerokie tło, na którym podejmuje działanie (czy to imażystowskie patrzenie na „nagle piękną twarz”, które doprowadza poetę wczesnego modernizmu do dwóch wersów: „Pojawienie się tych twarzy w tłumie;/ Płatki na mokrej czarnej gałęzi”; czy to „przyglądanie się tej twarzy w osłupieniu”, które kończyć się zapewne musi „jedynym wyznaniem, poza które żadna moc nie może sięgnąć: ja j e s t e m – ona j e s t”). W przypadku wiersza Tkaczyszyna nie o poetycką – zamkniętą i wypracowaną – deklarację by chodziło. Moją uwagę zwraca w nim czas terazniejszy („przyglądam się”), który nie tyle ma być sygnałem owocnego zatrzymania chwili (wiersz nie działa tu jak fotografia), nie tyle wglądem w istotę rzeczy, ile ma pozwolić na zaznaczenie aspektu niedokonania (powtórzony czasownik „studiuje”, „sięga”) oraz na wprowadzenie samej możliwości w sytuację, którą wydawać by się mogła doskonale domknięta. W tym sensie przeszłość („mam już za sobą”) pozwala się dostrzec i wprowadzić w pracę wiersza; „nieładna/ kobieta” „może się jednak podobać”,

a nawet – w upartym studiowaniu – uchylić rąbek „nieuchwytnego piękna”.

Trudno mi nie pamiętać historii zapisanej w tym wierszu, gdy czytam utwór XXXIX z najnowszego tomu Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego, w którym ekstatycznie powitalna fraza „(witaj mój/ wierszu)” uprzedzona zostaje apostrofą: „nie pozwolę ci odejść/ choć zupełnie inaczej// pojmujesz nieuchwytność/ i zupełnie inaczej układasz się/ z rzeczywistością”.

### *Z antykwariatu przyniosłem*

Jedną z najbardziej wyraźnie przeprowadzonych prób układania się z rzeczywistością w najnowszym tomiku Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego jest para utworów otwierana dwuwersem: „gdzie jest twoja ojczyzna poeto/ a gdzie jest twoje wygnanie”. Pierwszy z nich (V) oznaczony został dopiskiem „(Olsztyn, 9 I 1989)”, drugi natomiast – zatytułowany znacząco XXIX. *Spalenie Wólki Krowickiej przez UPA w kwietniu 1944 roku* – ma zapisek „(11 VII 2015)”. Pierwszy z nich zamyka historię w języku metafory; drugi fakt historyczny przepisuje na pytanie o taki wiersz, który zdolny byłby zbudować historię alternatywną: „w poezji wszystko można osiągnąć// i to od ręki matka uniknie/ akcji »Wisła« ja zaś akcji »Hiacynt«”.

Ciekawe w tej pracy – zawieszony między 1989 a 2015 rokiem – wydaje się samo osadzanie poetyckiej opowieści w polszczyźnie. Dla poety, dla którego literacka polszczyzna była wyzwaniem (postawionym przed nim w momencie, gdy wkraczał w mury szkoły licealnej; czy też gdy matka oświadczyła mu „Jestem kochanką Norwida” – „miałem jedenaście, najwyżej dwanaście lat”, dopowia-

dał Dycki w jedynym wywiadzie, którego udzielił, *Pójdźcie za Norwidem*, „Dziennik Portowy” 2000, nr 1), samo badanie różnych jej rejestrów wyznaczać może horyzont działania wiersza. W tym sensie wiersz nie staje się ani przestrzenią orzekania o rzeczywistości, ani narzędziem jej poznania („w poezji nie musi się wiedzieć”, XI). Poeta robi wiersze „z każdego źdźbka” (przywołuję frazę z utworu XLV tomu *Imię i znamię*), z „obrynków obcinków i wiorów” (*Obrona konieczna ze zbioru Kochanka Norwida*), z nekrologów, z dziennikowych strzępów, które nie złożą się na powieść autobiograficzną (por. utwór XXIV i XXV z tomu *Piosenka o zależnościach i uzależnieniach*). W wierszu da się jednak je „wyszczególnić”, „wtrącić”, „przemycić”, „zakreślić” (o czym mówią kolejne wiersze tomu *Nie dam ci siebie w żadnej postaci. IX. Piosenka wierszoro- roba, XI, XXII, XXX*).

Wiersz Dyckiego ma – w swoim wystawieniu na „ciężar nieskończonego powtórzenia” – jedno tylko ważne ograniczenie. Musi to być „moja historia” – jak powie poeta w utworze *Zobowiązania*. Sprościć można własnej historii, jej należy się morderne studiowanie. Stąd – bardzo wyraźnie obecne w tych wierszach – dziennikowe strzępki konkretnej biografii: osadzonej w rozpoznawalnej przestrzeni (od Lubaczowszczyzny z rodzinną Wólką Krowicką, Lisimi Jamami, Bałajami i dalej; po Warszawę z Krakowskim Przedmieściem przebieganym „na skuśkę”), postawionej zarówno wobec wielkiej historii (akcja „Wisła”, która dotyka rodzinę; akcja „Hiacynt”, która naznacza biografię homoseksualisty z rzeczywistości schyłku PRL-u), jak i prywatnej historii rodzinnej (choro-

ba matki, szaleństwo jednego z krewnych, który okrzyknął się Wernyhorą).

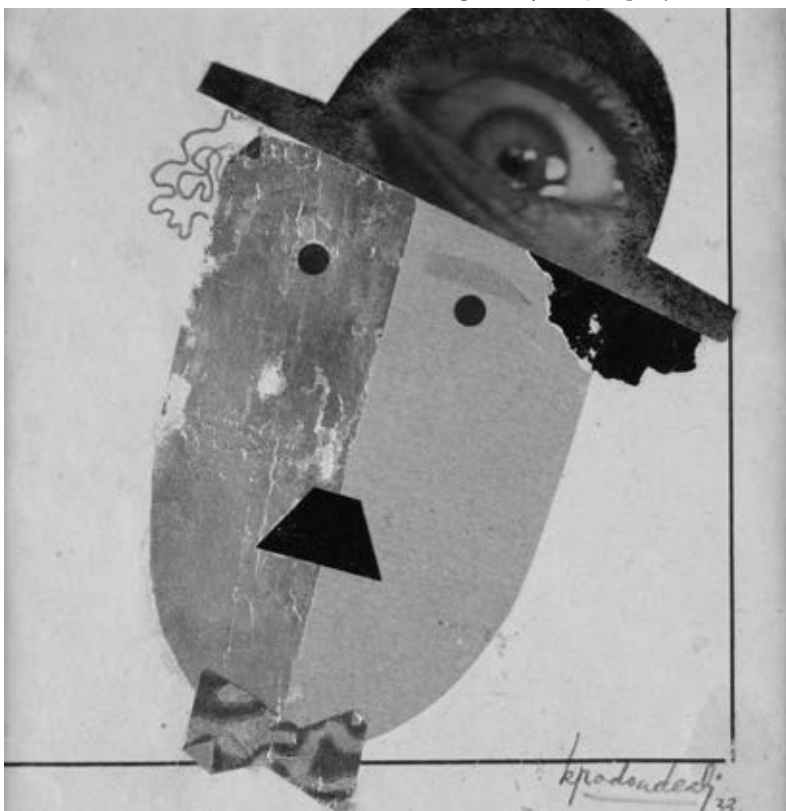
Wszystkie te „żdziebka” chwytła wiersz, wikłała je w polszczyznę, w różne jej rejestry, w różne poetyckie obróbki. Na przykład w utworze *Piosenka o chorobie dwubiegunowej* został zacytowany w nawiasowym wtrąceniu fragment utworu Krzysztofa Gąsiorowskiego – „(Nikt, nikt// nie chce nas w jednym/ kawałku)”. Omawiał go Dycki w cyklu *Poniewczasie* (na stronie internetowej Wydawnictwa Forma), będącym próbą „mierzenia się z niewątpliwym lub wątpliwym pięknem” książek zapo-

mnianych. W krótkim tekście datowanym na lipiec 2015 roku Tkaczyszyn wynotował z kupionej w antykwariacie książki Gąsiorowskiego *Wyprawa ratunkowa* dwa „absorbujące” wersy: „Nikt, nikt nie chce nas/ w jednym kawałku”. W swoim wierszu zrobił dla nich coś więcej, ciut więcej niż tylko przytoczenie; dzięki zmianie toku przerzutniowego – jak mi się zdaje – podkreślił potencjał tej frazy „przemilczanego” poety. A przynajmniej zostawił ślad, że ktoś do *Wyprawy ratunkowej* powrócił, ktoś ją ponownie wertował.

**Tomasz Cieślak-Sokołowski**

KAZIMIERZ PODSADECKI, *Wielki Charlie*, 1933, dar Marii Podsadeckiej, 1975, Muzeum Narodowe w Krakowie  
Reprodukcje dzięki uprzejmości MNK

*Potęga awangardy*, 10.03-28.05.2017, Kamienica Szolajskich  
im. Feliksa Jasińskiego, Muzeum Narodowe w Krakowie



Inga Iwasiów  
Michalina Kmieciak  
Malwina Mus  
Anna Pekaniec  
Mateusz Skucha  
Łukasz Tischner

## Jej udział w niej

**Agneta Pleijel**  
**Wróżba. Wspomnienia**  
**dziewczynki**

tłum. Justyna Czechowska  
Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016

Oczywiście, jest to historia kobiecego dojrzewania, z mocnymi punktami zwrotnymi – pierwszą miesiączką, oglądaniem rycin przedstawiających narządy płciowe, przyjaźniami i fascynacjami szkolnymi, zdradami dorosłych, seksem, wreszcie decyzją oddzielenia się od rodziny, która zresztą przecież nie następuje, bo właśnie dramaty rodzinne opisuje Agneta Pleijel w całej swojej twórczości, hodując na rankach i doświadczeniach bazowych tkankę literatury. W pobieżnej lekturze *Wróżba. Wspomnienia dziewczynki* przypomina rozliczające przeszłość prozy Margaret Atwood i Alice Munro, więc szukam daty szwedzkiego wydania: 2015 zaskakuje mnie. Widocznie tożsamościowe narracje tłumaczące dzieciństwo na nasze – tłumaczące nas na dzieciństwo (to relacja zwrotna) są uniwersalne, zmienia się tylko sceneria. Ta szwedzka zaciekawia od razu, jest w niej dużo podobieństw i równie wiele różnic w porównaniu ze znanymi mi realiami. Jest też skandynawskie tło literackie, z ibsenowskimi rekwizytami wskazywanymi wprost. Najwięcej emocji budzi opis wpisanych w powszedniość defektów, ale równie interesujące mogą okazać się zmagania pisarki z konwencją autobiograficzną, wprowadzające kilka

nieoczywistych narracji, do odczytania w drugim planie.

Całości patronuje proza Marguerite Duras *Pisać*. Trzy części książki zostały opatrzone mottami z tej gęstej konfrontacji pisarki-autobiografistki z aktem twórczym wymagającym bezwzględnej wyjścia poza codzienność. Od lat omawiam *Pisać* na polonistycznych zajęciach warsztatowych po *Własnym pokoju* Virginii Woolf i coraz częściej ta druga pozycja okazuje się bliższa współczesnym studentkom. Własny pokój – tak. Izolacja, trans, niewpuszczanie innych, przymus i imperatyw tworzenia – raczej nie. Wydają się anachroniczne. Wymarzone własne pokoje, zdaje się, przypominają dziś wystawę Ikea, by pozostać w Skandynawii. Łzy, ból, płacz, brak nadziei – zestaw Duras – nie pasuje do nich. Dobrze działa natomiast jako plan *Wróżby*, zastępując autokomentarze. Mamy więc trzy wskazówki odnoszące się do pisarsko-egzystencjalnego celu. Część 1. *Wylądować i odejść* „Obcować samotnie z książką, która jeszcze nie została napisana, to wciąż być pogrążonym w pierwotnym śnie ludzkości”. Część 2. *Nóż i wróżba* „Przychodzi w życiu taki moment, i myślę, że to jest straszne, przed którym nie można umknąć, a w którym wszystko zostaje poddane w wątpliwość: małżeństwo, przyjaciele, zwłaszcza wspólni przyjaciele małżeńskiej pary. Dziecko nie. W dziecko się nie wątpi”. Część 3. *O tym jak się dowiedzieć* „Pisać znaczy także nie mówić. Zamilknąć. Krzyknąć bezgłośnie”. Część 4. *Niedokończony epilog* „Pisać. Nie mogę. Nikt nie może. Trzeba to powiedzieć: człowiek nie może. I pisze”. Wszystkie

te motta odnoszą się bezpośrednio i do sytuacji pisania, i do wspomnień, które podlegają opracowaniu, ale i (motto do cz. 2.) mają ironiczny podtekst działający w życiu, nie w pokoju pisarskim: dzieci w które się nie wątpi sporo płacą za straszne momenty małżeństw.

Agneta Pleijel wraca do historii dojrzewania w latach czterdziestych i pięćdziesiątych w rodzinie naukowca i niespełnionej artystki, pochodzącej z Holandii. Zanurzony w obliczeniach ojciec oraz utykająca wskutek porażenia dziecięcego matka reprezentują pokolenie żyjące według tradycyjnych reguł – on pracuje i to jego zajęcia skłaniają rodzinę do przenoszenia się, ona zaś prowadzi dom. Wieloletni romans ojca powoduje w końcu kryzys. Symptomy tego kryzysu są widoczne zanim podjęta zostanie decyzja o odejściu. Przewodzi je ciało matki, osłabione dawno przebytą chorobą. Jej nerwowość, zakończona pobytem w szpitalu psychiatrycznym, po odejściu ojca zamienia się w obsesję. Kilkuakapitowy opis leczenia stawia w stan podejrzenia także psychiatrię jako emanację patriarchalnej władzy. Współodczuwająca z rodzicami, a można by rzec „współ-chora” narratorka rozpoznaje i opowiada tę historię po wielu latach, realizując zadanie Marguerite Duras „pisać... to”.

Powrót do dramatów dzieciństwa jest możliwy dopiero w momencie, gdy rodzice umarli. Ten fakt należy odczytać jako ustanie zobowiązań hamujących szczerość. Póki żyją, nawet po wyprawadźce ojca i odkryciu jego wieloletnich kłamstw, emocje nie pozwalają wziąć zdecydowanie strony jednego z nich. To ważny, choć zaznaczany cienką kreską,

motyw – w zapoczątkowanych psychoanalizą nurtach terapeutycznych stawką w grze jest rozliczenie, w które wciągamy bliskich, a w tej literackiej odkrywce hipokryzja rodzinna zostaje w pewien sposób znaturalizowana jako komponent miłości. Zmuszana do opieki nad matką dziewczynka łączy się do ojca, chociaż wie, że sprawił rodzinie zawód. Rozczarowanie i ból nie wykluczają potrzeby bliskości. Ostatnia noc ojca w domu zostaje opisana z czułością, tak jak wiele innych momentów wspólnego życia. Nie chodzi więc o to, żeby wydobyć na światło dzienne, podsumować i w ten sposób przezwyciężyć dramat pochodzenia, lecz by się do niego zbliżyć. Metafora „zamiatania pod dywan” pojawia się w tej opowieści kilka razy, nie wywołując automatycznie postulatów oślepiającej szczerości. Matka i ojciec (opisywani w innych prozach Pleijel) spotykają się po latach w szpitalu, żeby pomilczyć z sobą przez kilkanaście minut.

Motta przybliżają cel, jakim jest pisanie z własnego życia, ale patronat Duras mógłby posłużyć za klucz do kilku najważniejszych płaszczyzn tekstu. O ile autorka *Kochanka* odtwarza moment załamania kolonialnego świata, o tyle autorka *Wróżyć* opisuje dobrze osadzone w patriarchacie życie szwedzkiej rodziny. Jej świat ma także pewien postkolonialny komponent: tytułowe przepowiedzenie przyszłości wiąże bohaterkę z poznanym w Paryżu „ciemnym mężczyzną”. Narracja układowa jest w powieści według zasady wpisanej w drugą część tytułu: *Wspomnienia dziewczynki*. To dwuznaczna deklaracja – narratorka w wielu miejscach przechodzi między wspomnianiem, ułatwianym typowymi wypowiedziami (odwiedzanie

miejsc, czytanie listów, fotografie, momenty epifanii) – a byciem w przeszłości. Momenty przejścia zaznacza gramatycznie, dając sygnał wcielania się w siebie sprzed lat. Wiemy jednak, że to pisząca „ma” wspomnienia dziewczynki, chce być na czas pisania tamtą sobą. Gdy wydarzenia miały miejsce, nie mogła ich układać w czytelne sekwencje, ponieważ toczyły się jednocześnie dwa procesy – rodzinne gry oraz dojrzewanie.

Trudno orzec, który z tych procesów jest bardziej dotkliwy. Pleijel zdaje się podsuwać ocenę zdarzeń, w której najważniejszy będzie splot między nieszczerością, zdradą, cierpieniem, a przede wszystkim seksualnym podtekstem życia rodziny a dojrzewaniem. Ponieważ osobne łóżka rodziców sąsiadują z rozdającymi się w podbrzuszu córki pragnieniami, potrzeba seksu nie ma mocnego oparcia we wzorze małżeńskiej jedności. O próbie inicjacyjnej narratorka tak pisze: „Wszystko jest niesmaczne, ale może się wypożyczyć. Uważa, że to prawie jej powinność. Jego ręka grzebie w jej majtkach. Chce więcej. Po chwili ona odsuwa jego rękę i odchodzi. On nie sprzeciwia się, ale wygląda na zasmuconego. Jakby spotkała w nim część siebie. Dlaczego miałyby się nie wynajść, skoro widzi jego samotność ze swojego oddalonego kręgu przezroczystości” (s. 153).

Lekki patos tego fragmentu dobrze pasuje do domniemyanych uczuć nastolatki, która dziedziczy depresję matki. Epizod ma ciąg dalszy, a aurę wspomnienia wyjaśnia znaleziony po latach nekrolog – niedoszły kochanek zmarł, wnioskuje narratorka, jako dorosły samotny. Coś się między nimi zdarzyło w emocjach, ale



nie znalazło dopełnienia w seksie, którego dziewczyna pragnie od dzieciństwa. Oczywiście to motyw najchętniej opisywany w recenzjach jako dowód niezwykłości powieści: bohaterka masturbuje się, „wypożycza”, próbuje. Mnie erotyka *Wróżby* interesuje w wymiarze pozaobyczajowym, nie jako dowód na emancypacyjne otwarcie, lecz jako sposób opisywania przez zapamiętaną historię indywidualnego ciała tego, co dzieje się w rodzinie. Seksualność jest tu rodzajem odczytywanego post factum skryptu, który dziewczynka powtarzała swoim życiem intymnym. Miłość rodzinną określa, krótko mówiąc, także seks rodziców, co po Freudzie nie powinno dziwić, tymczasem jest mało popularnym schematem opowieści o bliskich.

Podobnie mało popularne jest używanie w pozytywnym sensie kategorii takich jak rozpacz, opuszczenie, ruina. Te stany nie tylko przydarzają się, właściwie wypełniają spory obszar życia, ale dają szansę na olśnienie, zachwyt, zrozumienie. Nie są więc balastem – raczej kapitałem. Zwłaszcza, gdy mówimy o twórczości.

Bo *Wróżba* (co znów nasuwa skojarzenia z innymi pisarkami, w tym już wymienionymi) jest powieścią o artystkach. Odejście z domu oznacza decyzję tworzenia. Najpierw są to próby w glinie, w końcu pisarstwo. Matka szuka ukojenia w muzyce. W pewnym sensie jest to najlepsza droga autoanalizy i uwalniania siebie. Można więc całość przeczytać jako powieść o stawianiu się artystką – w pokoleniu matki jeszcze niedokonanym, w pokoleniu córki zwieńczonym sukcesem.

Można by też przeczytać *Wróżbę*. *Wspomnienia dziewczynki* jako rewers

powieści akademickiej: rodzina przenosi się za ojcem, a bohaterka wybiera między drogą matki a drogą ojca. Z takiej konstrukcji także dość chętnie korzysta powieść rozwojowa.

Na początku wspomniałam o odczuciu więzi z bohaterką i zarazem o skandynawskiej specyfice. Konserwatywne reguły rodzinne, wymagające odczarowania, na pewno przyciągają do tej opowieści i podsuwają wspomnienia. Gdyby rzecz czytać historycznie, niepracująca zawodowo do momentu odejścia męża matka mogłaby być moją babcią. Moja matka, ani ja, nie mogłybyśmy wyjechać po maturze do Paryża, żeby szukać podpowiedzi na przyszłość. Warto pamiętać, że wzory dojrzewania oraz rozrachunki rodzinne są tylko do pewnego stopnia uniwersalne. Tkwią w realiach bardziej niż się wydaje w pierwszej chwili.

Kunsztowna konstrukcja powieści może być dla czytających przezroczysta, ponieważ zderza się z wypowiedzianym wielokrotnie przekonaniem o zamęcie w domu, w relacjach, w ciele dziewczynki. Zwracam na nią uwagę, ponieważ to ona zmienia wspomnienie w literaturę. Warunki wstępne są takie: bohaterowie odeszli, umiemy czytać ślady, nie boimy się powtórek z bólu, angażujemy poprzedniczki. I wahamy się w jednej ważnej sprawie – czy piszemy ją dla siebie, czy odwrotnie, ona nas napisała. W narracyjnym zawahaniu między „ja” a „ona” zawiera się ten dylemat, tu nie dający się sprowadzić do banału, iż trzeba uwolnić dziewczynkę, gdyż ta po prostu ma swój znaczący udział w dorosłej kobiecie, pisarce.

Inga Iwasiów

# Książka jako nośnik pamięci

Jacek Olczyk

**Życie literackie w Krakowie  
w latach 1893–2013**

Korporacja Ha!art, Kraków 2016

Książka Jacka Olczyka *Życie literackie w Krakowie*, opublikowana niedawno nakładem Wydawnictwa Ha!art (Kraków 2016) robi wrażenie monumentalne przede wszystkim ze względu na swój zakres tematyczny i całościowe ambicje. Jej cel – zaprezentować w sposób przystępny i kronikarski dzieje krakowskiego życia literackiego, jego najważniejszych bohaterów, grupy oraz miejsca – wydaje się z zasady przerastać możliwości jednego autora i woluminu. Dlatego być może Olczyk zdecydował się opowiedzieć przede wszystkim historię naszych literatów, poczynając właśnie od końcówki wieku XIX i koncentrując się na przygodach pisarzy dwudziestowiecznych. Nie czyni to jednak jego opowieści mniej wciągającą czy fascynującą: wydaje się bowiem, iż jest to pierwsza na rynku księgarskim propozycja, która w sposób tak skrupulatny i wyczerpujący zbiera w jednym miejscu oraz porządkuje fakty dotyczące krakowskich środowisk pisarskich.

Owa potrzeba porządkowania i okazuje się największą zaletą i wadą publikacji Olczyka. Otrzymujemy dzięki niej z pewnością pozycję o przejrzystej, chronologicznej kompozycji, w której nie

sposób się zgubić. Autor przeprowadza nas przez kolejne epoki w dziejach literackiego Krakowa. Najpierw poznajemy życie młodopolskiej bohemy: przypominamy sobie nie tylko twórców (opisywanych tym razem nie poprzez wiekopomne dzieła, ale raczej soczyste anegdoty wyciągnięte ze wspomnień im współczesnych), ale także legendarne miejsca takie jak Zielony Balonik w Jamie Michalika. Następnie skupiamy się na bogatych i szalenie ciekawych przygodach międzywojennej awangardy i ariergardy. Tutaj także pojawiają się szkice do portretów; uwagę zwraca przede wszystkim rozdział o Tadeuszu Peiperze, Olczyk zdecydowanie odchodzi w nim bowiem od narracji anegdotycznej, na której skupiał się w częściach dotyczących Stanisława Przybyszewskiego czy Stanisława Wyspiańskiego. Daleko mu do fenomenalnej rekonstrukcji mitu Peipera stworzonej przez Tadeusza Kłaka w szkicu *Stolik Tadeusza Peipera* opublikowanym na początku lat dziewięćdziesiątych<sup>1</sup>. Dostajemy tu raczej garść informacji o poglądach estetycznych redaktora „Zwrotnicy” i raczej mało przychylną recepcji jego twórczości. Jest to jednak celowa strategia autora: pisząc o dwudziestoleciu, Olczyk ewidentnie koncentruje się na rekonstrukcji działań grupowych (przypomina najważniejsze studenckie kluby artystyczne działające na Uniwersytecie Jagiellońskim, krąg uczniów Peipera, działalność Litartu), próbując tym samym odświeżyć ideę środowiska literackiego, które rezygnuje z mitologizacji wybitnych jednostek. Awangarda w Krakowie ma jawić się w oczach czytelnika jako działanie kolektywne. Niestety lata trzydzieste przynoszą stopniowe wygasanie jej twórczego fermentu: Olczyk śledzi mo-

menty przestoju, nudy w życiu literackim Krakowa. Nudy, która – co warto podkreślić – będzie powracała w jego książce kilkakrotnie. Kraków to bowiem nie tylko miejsce śmiałych odkryć artystycznych, wystąpień bohemy, zabawnych epizodów i mniejszych lub większych skandali. To także, jak zauważał już Jalu Kurek w roku 1939, „bezwład życia artystycznego”<sup>2</sup>: „Kraków czeka na odważnego odkłamywacza. Trzeba o tym napisać, choćby się miało pokalać własne gniazdo. Zbyt wielu pochwałami owiano bowiem to miasto; niezasłużonymi. Już dawno te pochwalne, grzecznościowe weksle straciły pokrycie. W interesie zdrowia i higieny moralnej należy przewietrzyć atmosferę zakłamania i stęchlizny, której duszny opar unosi się nad Krakowem”<sup>3</sup>.

Olczyk nie unika przywoływania negatywnych ocen krakowskiego życia literackiego, zadaje sobie (i czytelnikom) pytania o jego kondycję. Co ważne, z dużą ścisłością odmalowuje też okresy trudne, w których literatura w dużej mierze dostosowywała się do sytuacji politycznej i musiała niejako „zawiesić” swoją działalność. Sporo miejsca poświęca czasom wojny i okupacji, słusznie jednak już na wstępie zauważając, iż „życie literackie w pierwszych miesiącach wojny uległo rozproszeniu”<sup>4</sup>, gazety ukazywały się chimerycznie, wyparte ostatecznie przez „Gońca Krakowskiego”, zwanego powszechnie „gadziniówką” lub „szmatławcem”<sup>5</sup>, kawiarnie zaś opustoszały po przejęciu przez niemieckich właścicieli. Ostoją literatury konspiracyjnej pozostawała, legendarna już w dwudziestoleciu Kawiarnia Plastyków przy ul. Łobzowskiej, w której niedługo swój „stolik” miał Tadeusz Peiper.

Olczyk śledzi w swojej książce także losy literatury powojennej, próbując dość precyzyjnie scharakteryzować ówczesną sytuację pisarzy, którzy znaleźli wreszcie instytucjonalne wsparcie. Przykładem niech będzie stworzony dla nich w 1945 roku Dom Literatów przy ul. Krupniczej 22: „Dom ten niemal z dnia na dzień stał się jednym z najlepiej rozpoznawalnych miejsc na literackiej mapie Krakowa. Szybko zresztą rozeszła się po Polsce wieść, że można w nim liczyć na jakiś kąs do spania, a nawet na pracę w którejś z nowopowstałych redakcji czasopism”<sup>6</sup>.

Kamienica przedzierzgnęła się szybko w jedną z wielu krakowskich literackich legend za sprawą nie tylko słynnych mieszkańców, odbywających się tam w pierwszych latach działalności hucznych zabaw, a później gier i szarad towarzyskich, ale także – parodiowanej genialnie przez Bronisława Maja – Pani Loli, czyli Karoliny Surówki, będącej przez wiele lat szatniarką i gospodynią na Krupniczej. Atmosfera Domu Literatów rzutuje niewątpliwie na dzieje krakowskiego życia literackiego także w późniejszych latach; Olczyk skupia się zresztą na dokumentowaniu zdarzeń inspirowanych karnawałową aurą towarzyskich zabaw powojennych. Przykładem może być choćby powstałe w 1994 roku Towarzystwo Admiratorów Teresy Walas, do którego należały sławy takie jak Wisława Szymborska, Ewa Lipska, Stanisław Barańczak czy Czesław Miłosz. Autora interesują przede wszystkim inicjatywy oddolne, często bardzo ulotne i nie do końca sformalizowane, rodzące się spontanicznie poprzez spotkanie pisarzy, krytyków i czytelników. W ten sposób tworzy się jego charakte-

rystyczna definicja życia literackiego jako skupionego wokół pojedynczych zdarzeń i miejsc, mikrohistorii konkretnych osób, wystrzegającego się dyktatu oficjalnej kultury, niejako „podziemnego”, mapującego podskórne pulsowanie miasta i jego artystycznych aktywności. To ono właśnie czyni historię literatury ciekawszą, bardziej intrygującą i po prostu prawdziwszą: „Życie literackie, o czym nieraz się zapomina, jest częścią historii literatury. A tworzą ją nie tylko wiekopomne dzieła, opasłe tomy, w których literatura uporządkowana jest z encyklopedyczną starannością przez zawodowych badaczy; to nie tylko nagrody, honory czy przywileje, którymi pisarze byli wynagradzani; to codzienny, podskórny bieg spraw z momentami świetności, historycznych zawirowań, czasem – upadku. [...] Życie literackie jak w soczewce ukazuje ducha swojej epoki i to właśnie poprzez szczegółowe opisy miejsc, ludzi, zdarzeń, anegdot dowiedzieć się można, jakim rytmem biło kulturalne serce Krakowa”<sup>7</sup>.

Być może właśnie taka wizja życia literackiego sprawia, że autor z największym chyba zainteresowaniem opisuje środowiska literackie współczesnego Krakowa; stara się jednak odnotowywać związane z nimi wypadki z dystansem podobnym do tego, który utrzymuje się we wcześniejszych partiach książki. Nie interesują go zatem anegdoty czy doświadczenia wyniesione z własnego zaangażowania w działalność poszczególnych grup (choć wiadomo, że był on aktywnym uczestnikiem spotkań w Lokatorze) – koleje ich losu opowiada nam tonem zdobywającego się na obiektywizm kronikarza, który nie ujawnia swoich sympatii ani nie war-

tościuje określonych przedsięwzięć (niekiedy – jak w przypadku rekonstrukcji zdarzeń prowadzących do wymierzenia przez Michała Pawła Markowskiego słynnego policzka Antoniemu Liberze w 2006 roku – zdobywa się jednak na odrobinę ironii). Interesuje go raczej dynamika rodzących się i zanikających „faktów” literackich, które – oczywiście – wyrażają się i uobecniają poprzez mikrohistorie bardzo konkretnych osób, ale jednocześnie stają się już, jako element historii kultury miasta, danymi do odnotowania, zdarzeniami, jakie należy udokumentować i zgromadzić, aby miały szansę zapisać się w świadomości następnych pokoleń.

Podczas spotkania autorskiego w Kawiarni Literackiej, które odbyło się 1 marca 2017 roku, autor zresztą sam przyznawał, że jego zadaniem było przede wszystkim odnotowanie wszystkich zdarzeń, zachowanie ich w zbiorowej pamięci. Zachęcał tym samym czytelników swojej książki do pisania wspomnień, zostawiania kronikarzami swoich czasów, po to, aby w przyszłości literatura nie składała się dla nas jedynie z dzieł i nazwisk za nimi stojących, ale także z opowieści o tym, co nie przeżyło się w drukowany tekst artystyczny czy krytyczny, co utrwaliło się jedynie w pamięci uczestników sporów, dyskusji czy rozmów. Sam Olczyk opierał się bowiem w swoich rekonstrukcjach na zachowanej korespondencji, książkach wspomnieniowych, wywiadach i na ich podstawie odtwarzał zarówno składy grup, przebiegi zdarzeń, jak i aurę miejsc czy osób zaludniających literacki Kraków na przestrzeni XX stulecia. Jego książka wpisuje się więc w nurt myślenia o mieście, na które – już w dwudziestolecie mię-

dzywojennym – zwracał uwagę Lech Piwowar, pisząc: „To, co gdzie indziej się pisze – artykuły, recenzje, polemiki, pochwały, napaści – tutaj, w Krakowie, trzeba było gadać. Krakowscy pisarze są właściwie gadaczami, a pisują poważnie w prasie niekrakowskiej, taki już los. [...] Ale ich gadania żadne miasto nie zaznało tak gruntownie i z taką uciechą”<sup>8</sup>.

„Gadający” miejscowi literaci tworzą zdaniem Olczyka specyfikę tutejszego życia artystycznego i pozwalają mu rozwijać się bujnie oraz bardziej radykalnie; to, co zanotowane, zapamiętane przez uczestników dysput, okazuje się najżywotniejszym elementem układanki, jaką pozostaje literatura. Jak bowiem słusznie puentuje Piwowar: „co się gada, może zawsze brzmieć śmieiej i dalej niż to, co się pisze, wiele hamulców – ostrożności, oglądy, pedanterii – traci swą siłę w człowieku, którego unosi własny głos nawijający zdania jak nie kończące się wstęgi. [...] G a d a n i e z n o w u s t a ło s i ę c z y m s n a j n o w o c z e ś n i e j s z y m”<sup>9</sup>.

Mimo że Olczykowi ewidentnie zależy na napisaniu właśnie „nowoczesnej” historii literackiego Krakowa, w której uwzględnione zostaną raczej nieustabilizowane przepływy myśli, idei czy artystycznych konceptów, a także wszystkie te elementy życia codziennego i osobistego, jakie mogły odcisnąć na nich swe piętno, wspomniana na początku p o t r z e b a p o r z ą d k o w a n i a nadaje jego książce dość tradycyjny i konserwatywny sznyt. Trochę szkoda, iż autor zdecydował się zaufać w swojej prawie siedmusetstronicowej opowieści najbardziej oczywistemu porządkowi wyznaczanemu przez ós czasu; tym samym nie pozwolił uobecnąć

się w pełni miejscu, jakim jest Kraków. Kolejne etapy zdają się przykrywać i maskować topografię miasta; powracające na kartach książki kawiarnie czy lokalizacje właściwie nie tworzą żadnych spójnych pasm narracyjnych. Może warto byłoby zaryzykować – wzorem „krakowskich gadaczy” – i spróbować ułożyć te opowieści przestrzennie, a nie zgodnie z ich chronologią? Może warto byłoby napisać swoisty przewodnik po krakowskich dzielnicach, kwartałach, domach i knajpach, tak, aby czytelnik mógł zwiedzać nie tyle historię krakowskiej literatury, ile Kraków literacki?

Te pytanie nie umniejszają jednak zasług Jacka Olczyka, który – pisząc *Życie literackie w Krakowie* – wziął na warsztat zagadnienie bardzo istotne, opisał je zarówno z kompetencją historyka literatury (wszelkie drobne potknięcia możemy bowiem wybaczyć, biorąc pod uwagę ilość prezentowanego materiału), jak i swadą zaangażowanego uczestnika życia artystycznego. Wcielił też w życie postulat zgłoszony w 1939 roku przez Jalu Kurka: zdecydował się zostać „odważnym odkłamywaczem” mitu Krakowa. Dzięki koncentracji na faktach, podejściu kronikarskim i rzetelności stworzył obraz miasta, które jednocześnie stara się być pulsującą stolicą kultury (poprzez podejmowane oddolne, spontaniczne inicjatywy wydawnicze, kulturalne, popularyzatorskie), będąc momentami kulturalną pustynią – wypełnioną jedynie oficjalnymi próbami kreowania swojej literackiej marki. Bez względu jednak na to, która z owych szal akurat przeważa, warto każdą z prób ożywienia miasta poprzez literaturę odnotować. Książka Olczyka staje się tym

samym – zgodnie z ideą efemerycznego czasopisma „Mrówkojad” wydawanego w Lokatorze – „nośnik[iem] pamięci, spotkań, słów, rzeczy, nazwisk, myśli, projektów, akcji miejskich, warsztatów, wystaw, zapowiedzi”<sup>10</sup>. I właśnie ta enumeracyjna forma charakteryzuje ją najlepiej: otwieramy ją bowiem jak pudełko z pamiątkami, pełne urywków wspomnień, z których – prowadzeni przez autora – sami staramy się złożyć swoją własną historię.

**Michalina Kmiciek**

# Kameralne pamięteczki, miast wspomnień

**Anna Augustyniak**  
**Irena Tuwim. Nie umarłam**  
**z miłości**

Wydawnictwo Trzecia Strona,  
Warszawa 2016

## PRZYPISY

- 1 Tadeusz Kłak, *Stolik Tadeusza Peipera*, Kraków 1993.
- 2 Jalu Kurek, *Nie pora na spanie*, „Prosto z mostu” 1939, nr 27, s. 8.
- 3 Tamże.
- 4 Jacek Olczyk, *Życie literackie w Krakowie w latach 1893–2013*, Kraków 2016, s. 291.
- 5 Tamże.
- 6 Tamże, s. 339.
- 7 Tamże, s. 7.
- 8 Lech Piwowar, *Stare miasto młodych ludzi* [w:] tegoż, *Sztuka na gorąco. Szkice literackie*, oprac. Tadeusz Kłak, Katowice 1987, s. 332.
- 9 Tamże, s. 332–333.
- 10 Redakcja, *Mrówkojad – forma drukowana*, „Mrówkojad” 2006, nr 1, s. 2.

BOHDAN LACHERT, JÓZEF SZANAJCA, Projekt pawilonu budownictwa na Państwową Wystawę Krajową, 1929, Muzeum Architektury we Wrocławiu  
*Reprodukcja dzięki uprzejmości MNK*



Biografom twórców, zalewającym w ostatnich latach polski rynek książki, zwykle towarzyszy dwojaka motywacja deklarowana przez autorów i wydawców – wpływ wydarzeń osobistych na kształt działalności (w domyśle: wybitnej) lub intensywne/skandalizujące życie kolorowych ptaków, którymi często bywają artyści. Innymi słowy, argumentami za opracowaniem biografii postaci są najczęściej względy merytoryczne (możliwość uzupełnienia badań nad twórczością o kontekst badań nad życiem) lub – jak można by to określić – beletrystyczne (gdymartka historia życia wciąga jak powieść). Bywa tak, że obie płaszczyzny spotykają się w jednym opracowaniu biograficznym. Dla wydawców i czytelników jest to sytuacja optymalna – gdy bohater biografii to wybitny artysta, który wiódł barwny żywot i czerpał z niego całymi garściami w swojej istotnej twórczości. Anna Augustyniak w książce *Irena Tuwim. Nie umarłam z miłości*, udowadnia, że istnieje trzecia, nie mniej uzasadniona droga.

Dla jasności, nie mam nic przeciwko wydawaniu opowieści o losach znanych osób, zżymam się raczej na pytania o sen-

sowność takich poczyniń i uzasadnianie ich zarysowanymi powyżej argumentami. Opowieść biograficzna ma bowiem dla mnie wartość sama w sobie. O jej cenie stanowi możliwość przyjrzenia się czyjemuś losowi z perspektywy całościowej oraz możliwie obiektywnej (w każdym razie nie jest to narracja podmiotu na własny temat, jak dzieje się to w listach, pamiętnikach, wspomnieniach itd.). Jestem przekonana (a przekonanie to wspierane jest dziś przez autorytety filozofów), że życie każdego człowieka układa się ostatecznie w opowieść, którą warto poznać. Nawet jeśli nie zyskał on sławy, a jego tryb życia nie odbiegał znacząco od utartych norm społecznych. Właśnie taką bohaterką jest siostra Juliana Tuwima, Irena, której Anna Augustyniak poświęciła swoją ostatnią książkę.

Wbrew przypuszczeniom, że biografia będzie próbą usamodzielnienia wizerunku autorki polskiego przekładu *Kubusia Puchatka*, nie do końca tak się dzieje. Losy Ireny kreślone są niejako na tle życiorysu największego polskiego poety (jak często w książce określany jest Tuwim), a momentami wydaje się, jakby były jedynie uzupełnieniem tej pierwszej, właściwej i uzasadnionej biografii. Jakby uczynienie z młodszej siostry poety bohaterki książki było jedynie chwytem pozwalającym obrać inną, prywatną, rodzinną perspektywę spojrzenia na życie Juliana („»Dwukrotnie zabierałem się do pisania artykułu dla Grydza (o młodości), ale nic mi nie wychodzi«, skarżył się siostrze. Czy Irena wie, że melancholia dotarła już nawet do jego kości i mięśni? Dawno nie był tak tępy, ogłuszony, bezsilny w imaginacji i panowaniu nad słowami?” – s. 23). Ze strony

autorki nie jest to jednak wyrachowanie, ale uczciwe przedstawienie sprawy: życie Ireny było nierozdzielnie związane z osobami dwóch Julianów – brata, Tuwima oraz męża, Stawińskiego.

Początkowo – zarówno w życiu, jak i w książce – nic nie zapowiada, że będą to relacje tak głęboko uzależniające. Co prawda biografka odnotowuje fakt, że już podczas debiutu poetyckiego Irena dodaje do swojego podpisu inicjał imienia brata, ale dowiadujemy się również, że było to odpowiedzią na analogiczny zabieg Juliana. Rozdział *Słowa wierszy, które mnie kradną* realizuje tradycyjny schemat, w którym autorka docieka wydarzeń będących inspiracją wierszy i tomów poetyckich Ireny Tuwim, a następnie konfrontuje je z reakcją krytyki. Jeszcze tylko jeden rozdział (z dwunastu składających się na książkę części), *Życie ode mnie uciekło*, poświęcony będzie działalności przekładowej poetki. Główna część biografii to jednak historie uzależnień i zależności od neurotycznej matki, wybitnego brata i cierpiącego nerwowo męża, zaś praca piarsarska jest pracą *par excellence* – mozolną, ale umożliwiającą utrzymanie. Również w sferze osobisto-towarzyskiej ostateczne losy Ireny Tuwim wydają się zaskakujące. Do dziewczyny uśmiechnęło się szczęście, wyszła za członka jednego z najbogatszych łódzkich rodów i wiodła u jego boku stabilne, dostatnie życie. Nie uspiło to jednak jej własnych potrzeb i pragnień – gdy zapalała namiętnością do Juliana Stawińskiego, zostawiła zrozpaczonego męża i postanowiła zbudować szczęście na własnych zasadach. Nie wiedzieć kiedy, twarda i bezkompromisowa dziewczyna zamieniła się w zależną i słabą kobietę,

która z zaciśniętymi zębami znosi upokorzenia męża, a po śmierci jego i brata nie jest w stanie odnaleźć się w świecie.

Anna Augustyniak wielokrotnie używa w książce określeń w rodzaju: „życie nieudane, zmarnowane, zepsute”. Poza obiektywnym uznaniem wartości dorobku literackiego Ireny Tuwim, autorka nie usiłuje podnieść również jej notowań w oczach czytelników. Interesuje ją to, co i dla mnie najbardziej frapujące w tej historii – trwanie bohaterki w prozie życia i zmieniający się w czasie, „okropniejący” jej stosunek do siebie i świata. Augustyniak nie pomija kwestii wpływu ciężkiej atmosfery domu rodzinnego na charakter poetki, dostrzega również w jej młodzieńczych portretach (poetyckich, malarskich, wspomnieniowych) zapowiedź rozczarowania i zgorzknienia, które zdominują charakter sędziwej Ireny. Mimo przedstawienia najistotniejszych wydarzeń z życia siostry Tuwima, nie udaje się jednak uchwycić momentu, w którym osobowość kobiety została złamana, wyraźnej i zrozumiałej motywacji jej wewnętrznych przemian. Wszystko rozłożyło się w czasie i – godzina po godzinie, miesiąc po miesiącu – uciśkało duszę, by popchnąć pisarkę nawet do poważnych zamiarów samobójczych.

Właśnie czas i jego niezwykle właściwości wydają mi się cichym bohaterem książki Anny Augustyniak. Symultaniczne istnienie osób odległych od siebie przestrzennie, a bliskich duchowo, było również obsesyjnym tematem dla Ireny i Juliana Tuwimów. Słynny poeta napisze do siostry, komentując jej wiersz: „Przecież to stuprocentowy ja – nie ja, że »styl« lub »forma poetycka«, bo masz własne, swoje, jedyne, ale jako udręczanie się! To ja, to ja, kiedy zapisujesz »Gdzieżem była

w tej strasznej godzinie? Com robiła owe go dnia?«. Wiesz, co ja robię? Zapisuję w swym kalendarzyku, prawie co dzień, gdzie tego a tego dnia, o tej a o tej godzinie byłem. A wiesz po co? Właśnie po to samo! Żeby niegdyś w przyszłości w Polsce wiedzieć, gdzie byłem i co robiłem w tej czy owej straszliwej godzinie. Dowiemy się o wielu. I to się robi celowo: dla jakiejś koszarnej konfrontacji, dla jakiegoś mistycznego obrzędu, którego obiektem jest Czas, dla bezcelowego Powiązania – na pewno dla samoudręczenia czyli odkupienia” (s. 124). Autorka biografii wielokrotnie wykorzysta ten motyw na zasadzie chwytu narracyjnego. Opíše pożegnanie rodzeństwa w 1940 r. w Paryżu, po którym każde pojechało w inną stronę świata i wiodło przez lata równoległe, przenikające się jedynie korespondencyjnie życia. Wspomni o listach wymienianych między mieszkającą w bezpiecznych Stanach Zjednoczonych Ireną a jej przyjaciółką Hanką Mortkowicz-Olczakową, która przeżyła Powstanie Warszawskie i pisała do Tuwimówny: „Myślę, że naprawdę lepiej mnie polubisz i porozumiesz się ze mną teraz... A jednak wzrusza mnie niesłuchanie, że w Twoich oczach i myśli jestem jeszcze wciąż ja dawna, o tyle młodsza i mniej dzielna, a jestem w nich do tego na tle dawnego mego życia – Okólnika, Mazowieckiej, Ziemiańskiej” (s. 155). Wielkim tematem książki jest zbudowana na wyrzutach sumienia relacja między uciekającym przed wojną rodzeństwem Tuwimów a pozostawioną w polskim szpitalu psychiatrycznym matką. Przestrzenna rozłąka i upływ czasu sprawiają, że w ludziach i między ludźmi dochodzi do nieodwracalnych zmian – każde ponowne spotkanie jest



próbą, która nawet mimo najszczerzych chęci obu stron, rzadko wypada pomyślnie. Upływ czasu to w życiu Ireny Tuwim pogłębiająca się samotność, rozczarowanie kontaktem z drugim i osuwanie się w głąb siebie.

Również konstrukcja biografii wypłynęła z zarysowanego powyżej stanu rzeczy. Augustyniak rezygnuje z opowieści chronologicznej i porządkuje materiał tematycznie. Dzięki temu, skacząc między różnymi okresami życia Ireny, zestawiając ze sobą rozmaite wydarzenia, ma szansę przedstawić, jak w bohaterce narastały się problemy, jak powoli, lecz nieustępliwie kształtował się jej smutny los. Obranie takiej strategii wymaga od twórcy niezwyklej zręczności narracyjnej i umiejętności selekcjonowania informacji. Obu umiejętności nie można autorce odmówić. Niestety chwilami – nie chcąc powiedzieć zbyt wiele, uciekając od oczywistości – Augustyniak popada w zbytnią aluzyjność, która utrudnia czytelnikowi zrozumienie przekazu. Zwłaszcza, że szarpana formuła opowieści nie zawsze pozwala się zorientować, jakiego etapu czasowego dotyczy konkretny opis. Trzeba również wspomnieć o fragmentach, w których wyważony na ogół styl autorki popada w naiwno-sentymentalną manierę, jak w komentarzu do przepisanych przez Juliana wierszy młodej wówczas siostrzyczki: „Miał wtedy 17 lat i musiał przeczuwać, że z tych wszystkich odmian jej kwiateczków wyrosną kiedyś dorodne i pięknie pachnące kwiaty, choć ona sama pozostanie smutną królewną, a raczej osmętnicą w stanie wiecznego zadumania i utęsknienia” (s. 53-54). Ostatnim minusem omawianej publikacji są często występujące w tekście usterki korektorskie,

choć to akurat zarzut do wydawnictwa, nie do autorki.

Te drobne niedoskonałości w żadnym stopniu nie przekreślają wartości książki Anny Augustyniak – propozycji tak oryginalnej i potrzebnej na rynku biograficznym. Irenę Tuwim dręczyło przekonanie, że książka poświęcona życiu innej osoby powinna odpowiadać oczekiwaniom odbiorców i spełniać wyśrubowane kryteria. Poetka „pisze o bracie, ale czuje ryzyko, że może to będzie książka zła, nietaktowna, ekshibicjonistyczna, bo czy ta erupcja nagromadzonych w niej uczuć nie jest jakąś czysto osobistą sprawą, nie są to kameralne pamiąteczki, miast wspomnień, które mogłaby pokazać czytelnikom bez obawy spotkania się z zarzutami: »Czy to ważne? I co nas to właściwie obchodzi?«” (s. 193). W ten sposób książka Ireny o Julianie nigdy nie powstała. Dobrze, że Anna Augustyniak nie miała podobnych obaw w kwestii doboru tematu i sposobu prezentacji wydarzeń. Dzięki temu osoba Ireny Tuwim oraz jej niezwykle-zwykły żywot ma szansę przetrwać w świadomości szerokiego grona czytelników.

**Malwina Mus**

DAVID CLAERBOUT, *Cztery stojące postaci*, 1999, dzięki uprzejmości artysty oraz Gallery Micheline Szwajcer



# Chronologia palimpsestu

Zofia Posmysz  
**Królestwo za mgłą.**  
**Z autorką *Pasażerki***  
**rozmawia Michał Wójcik**  
Wydawnictwo ZNAK, Kraków 2017

»[...] **P**alimpsesty są tak bardzo interesujące dla następnych generacji, bo nawet kiedy pierwszy zapis na materiale wydaje się całkowicie wytarty, często wywabiony był niezbyt dobrze. Jego śladowe pozostałości powróciły ponownie w następnych wiekach, gdyż żelazo w pozostałym atramencie wchodziło w reakcje z tlenem zawartym w powietrzu, powodując powstanie rudobrazowego tlenku<sup>1</sup>.

Historie nadpisywane jedne na drugich, wspomnienia nakładające się na siebie, opowieści uporczywie przebijające się przez warstwy tych, które je przykryły, stale przypominają, że rozmaite doświadczenia wyjściowe, bazowe, momenty inicjalne – zarówno te pozytywne, jak i negatywne, aż po niemożliwą do przepracowania traumę – zawsze będą obecne, nie usunie ich czas, zawodna pamięć, ludzkie staranie. „Wywabione niezbyt dobrze” zostają i formatują wydarzenia następujące po nich. Sarah Dillon, opisując znaczenie palimpsestów w literaturze i kulturze, traktuje je nie tylko jako figurę tekstową, ale przede wszystkim jako metaforę, dzięki której widoczne jest to, co przeminęło, lub ci, którzy odeszli. Nietrudno zauważyć nostalgiczny wymiar takiego ujęcia – z pewnością obecny w *Królestwie za*

*mgłą* – warto jednak stale mieć na uwadze, że może być on wskrzeszaniem koszmaru, czegoś, o czym zapomnieć chciałoby się ponad wszystko, co jednak okazuje się tylko pobożnym życzeniem. Widać to w wyjaśnieniach Zofii Posmysz dotyczących jej pisanie o Auschwitz: „Bo ja, mimo że pisząc na ten temat, oswoiłam jakby te przeżycia, nigdy się ich nie wyzbyłam. Wciąż we mnie są. I będą. Do końca. [...] W jakimś stopniu zamieniłam je w literaturę. Uwolniłam lęki. Obóz przestał mi się śnić<sup>2,3</sup>.”

Żadne ze wspomnień, ani dobre, ani złe, nie umknie osobie z doskonałą pamięcią (jak twierdzi sama pisarka, odziedziczoną po matce). „Stałam się ofiarą własnej pamięci” (ZP, s. 36) – powie w kontekście opowieści o tym, jak w szkole była dyżurną deklamatorką wierszy podczas rozmaitych uroczystości; brzmi to zupełnie inaczej w kontekście całego *Królestwa za mgłą*. Z jednej strony jest to bezcenne, ponieważ po latach wciąż wracają ważne, bliskie postacie, odruchy człowieczeństwa w obozowym świecie, próby odnajdywania radości w układowym na nowo życiu po wojnie (właściwie rozpoczynanym, Posmysz trafiła do obozu jako dziewiętnastolatka), zabawne anegdoty; z drugiej strony trudno nie pamiętać o swoistym zaskoczeniu wojną, ciągłym przekonaniu, że nie będzie przecież tak źle, o stopniowym zanurzaniu się w obozową rzeczywistość, o wysiłku nie poddania się śmiercionośnemu zniechęceniu lub, przeciwnie, o wysiłku niepoddania się pokusie przeżycia za wszelką cenę, w świecie, w którym zostały wyłączone zasady etyczne. Etyka życia obozowego rządziła się zupełnie innymi regułami niż

świat poza nim, nikomu z osadzonych nie udało się uniknąć konsekwencji dekonstrukcji moralności.

Pamięć w rozmowach z autorką *Pasażerki* (zaczęło się od słuchowiska radiowego, przez film w reżyserii Andrzeja Munka, po operę z 2006; historia relacji Zofii i aufseherin Annelise Franz stała się kanwą kilku tekstów kultury, zawsze tak samo poruszających – została też precyzyjnie scharakteryzowana w *Królestwie za mgłą*) jest nie tylko mechanizmem, narzędziem, służy odtworzeniu nawet mikroskopijnych śladów dobra, współczucia, empatii, tych emocji i uczuć, jakie w obozowym świecie nie mogły/nie miały prawa przetrwać. I nie chodziło tylko o relacje pomiędzy więźniarkami (notabene Posmysz mocno podkreśla, że między osadzonymi w obozie nie było animozji na tle narodowościowym, choć dawało się zauważyć szybkie wykształcenie się hierarchii obozowej – „starsze numery”, osoby, które trafiły tam najwcześniej były na jej czele), lecz przede wszystkim o uchwycenie choćby cienia miłosierdzia ze strony oprawców i oprawczyń: „Pamięta pan, gdy opowiadałam, jak po raz pierwszy straciłam przytomność w obozie, w czasie pracy poza drutami. Ocknęłam się, gdy mnie koleżanki doniosły na trzaskach przed bramę. Podczas liczenia usłyszałam: Mein Gott, so jung! Otworzyłam oczy i zobaczyłam esesmankę. W tych słowach i głosie brzmiało współczucie, może litość. A dla mnie w tym wszystkim to była kolejna iskierka nadziei. I ja tak chciałam potem postrzegać lager. Jako miejsce straszne, ale jeśli w którymś z esesmanów są jakieś ludzkie odruchy, to może dla nas, więźniarek, nie wszyst-

ko stracone. I moje pisanie o obozie stara się to wszystko upamiętnić” (ZP, s. 206).

Rzeczywiście, rozmowy (a było ich piętnaście) z Zofią Posmysz to nie tylko zapisy traumy, to też opowieści o ratowaniu resztek człowieczeństwa w sobie samej, pomimo wszystko, w każdej sytuacji. Aresztowana 15 kwietnia 1942 roku w Krakowie, po niedługim śledztwie, została skazana za domniemany kolportaż antyniemieckich ulotek na osadzenie w obozie w Oświęcimiu (miasto jeszcze wtedy nie kojarzone przez nią z Auschwitz – synonimem bezgranicznego zła, Zofia nie wierzyła, że pogłoski o okrucieństwie Niemców są prawdziwe; należy podkreślić, że wręcz ucieszyła się z takiego wyroku, koniec śledztwa oznaczał koniec przesłuchań i sytuacji niepewności), w styczniu 1945 ewakuowana do Ravensbrück, a potem przeniesiona do Neustadt-Glewe, filii Ravensbrück. Stamtąd, po uwolnieniu obozu przez wojska amerykańskie 2 maja 1945 roku, wróciła do domu, do Prokocimia, by następnie przeprowadzić się do Warszawy.

Przyszła studentka polonistyki, dziennikarka, reporterka, prozaiczka, autorka słuchowisk radiowych<sup>4</sup>, nie mogła odnaleźć się w mało pokiereszowanym przez wojnę Krakowie: „Kraków stał piękny i nienaruszony. A Warszawa musiała dopiero rodzić się na nowo. Poczułam się tutaj jak u siebie” (ZP, s. 325). Symbioza pomiędzy zrujnowanym miastem a byłą więźniarką trzech obozów okazała się zbawienna dla młodej kobiety, studiami i pracą maskującej mocno nadwyrężone, m.in. przez eksperymenty medyczne, którym była poddawana, zdrowie. Rozmowy o studiach pisarki, jej poszczególnych zatrudnieniach, stopniowo wyłaniającej się

gotowości do świadczenia o przeżyciach obozowych, przeplatane są anegdotami. Pojawiają się w nich ważne osobowości życia literackiego i kulturalnego, np. Jarosław Iwaszkiewicz, Jan Himilbach, Marek Hłasko, Włodzimierz Odojewski. Wyłania się z tych narracji interesująca historia życia, by tak rzec, pisarsko-radiowego, szkoda więc, że nie są to zbyt długie passusy, Michał Wójcik nie dopytuje tu zbyt dociekliwie, w odróżnieniu od spotkań poświęconych pobytowi Posmysz w Auschwitz. Sama pisarka natomiast żałuje, że nie przygotowała nigdy większego tekstu o swoich losach powojennych, a dziś już nie ma siły na zmierzenie się z ponad pięćdziesięcioletnią historią. Nie poświęcono też zbyt wiele uwagi dzieciństwu i młodości pisarki, co z jednej strony jest oczywiste, urodzona w 1923 roku nie mogła mieć zbyt wiele do opowiedzenia, w latach trzydziestych była nastolatką, niemniej czytelnicy mogą czuć niedosyt, że animujący rozmowę nie starał się dowiedzieć więcej np. o atmosferze przedwojennego Krakowa, fascynacji młodej Zofii kulturą żydowską (zbyt krótkie uwagi o spacerach po Kazimierzu w drodze ze szkoły do domu w Prokocimiu), narastającym antysemityzmie, solidarności mieszkańców, pierwszych miesiącach wojny, gdy jeszcze wydawało się, że nie będzie to aż tak wielki kataklizm. Codziennosc w okupowanym Krakowie widziana przez dorastającą dziewczynę zagęszczała się – po latach została zamknięta w klarownych, zwartych odpowiedziach.

Jest bowiem Zofia Posmysz rozmówczynią cierpliwą, dbającą o logikę pełnych szczegółów wypowiedzi, pilnuje, by kolejne kwestie uzupełniały się, szybko kielzna nieuniknione dygresje, choć nierzadko

pozwała sobie na rozgałęziające się, nieco dłuższe odpowiedzi. Przy tym nigdy nie traci z oczu rozmówcy, a właściwie potencjalnych czytelników/czytelniczek. Michał Wójcik dyskretnie stara się kierować rozmową tak, by układana z następujących po sobie całości opowieść zachowywała chronologię życia, a nie wspomnień. Część z zadawanych przez niego pytań może budzić wątpliwości – są albo zbyt ostrożne, albo zbyt bezpośrednie, albo zbyt mocno sugerują odpowiedzi; ponadto nie do końca funkcjonalne jest dość częste przywoływanie licznych (choć ciekawych) kontekstów literackich, szczególnie z zakresu literatury lagrowej i holokaustowej, po to, by pokazać zbieżność (lub odrębność) doświadczeń Posmysz z doświadczeniami innych więźniów. Jest to gest o tyle niepotrzebny, że wiadomo, iż każda z tych historii jest unikatowa, przynależy bowiem do konkretnej osoby.

Rozmowa z Zofią Posmysz nie jest tylko swoistym zastępnikiem nigdy nie napisanej przez nią autobiografii. To także pojemny tygiel biografii osób bliskich autorce – rodziców, męża, Jana Piaseckiego (którego nazywa najlepszym przyjacielem), Zofii Jachimczak (przyjaciółki z obozu zwanej Ptaszką; jej historia i pomysł, by spojrzeć na Auschwitz jako Królestwo-Kolonie rodem ze strasznej baśni stała się zaczątkiem powieści pt. *Wakacje nad Adriatykiem*, wydanej po raz pierwszy w 1970 roku, będącej również inspiracją do rozmów Michała Wójcika), kolejnej przyjaciółki Marty, która wyjechała z Polski po wyzwoleniu, i bardzo pomogła Zofii po śmierci jej męża, zapraszając ją do siebie, do USA (zachwyty Posmysz mentalnością Amerykanów jest niemal-

że rozczulający), czy Tadeusza Paolone-Lisowskiego (widziała się z nim w obozie trzy razy – tylko i aż, co w zupełności wystarczyło, by nigdy nie został zapomniany. Annelise Franz wydelegowała go, by nauczył Zofię buchalterii. Medalik, który dostała od niego, Posmysz ma do dziś). Rozmowa-cykl spotkań staje się szkatułkową biografią, nie tylko osób wymienionych, ale też licznych anonimowych współwięźniarek, jednocześnie owa biografia jest świadectwem i przestrożą, by nie dopuścić do eskalacji nienawiści. Zofia Posmysz, ciągle niezwykle zajęta, dynamiczna, uważna, dba, odpowiadając na pytania Wójcika, aby poszczególne warstwy pamięciowego i egzystencjalnego palimpsestu były skrzętnie oddzielane, by to, co na nich zapisane, nie zostało zarte przez czas.

**Anna Pekaniec**

#### PRZYPISY

- 1 Sarah Dillon, *Reinscribing de Quincey's palimpsest: the significance of the palimpsest in contemporary literary and cultural studies*, „Textual Practice” 2005, nr 19, s. 245. Cyt. za: Bożena Karwowska, *Tekst o Zagładzie jako palimpsest. Przypadek „Pasażerki”* [w:] tejże, *Ciało. Seksualność. Obozy Zagłady*, Kraków 2009, s. 136.
- 2 Zofia Posmysz, *Królestwo za mgłą. Z autorką „Pasażerki” rozmawia Michał Wójcik*, Kraków 2016, s. 266. Dalej jako ZP.
- 3 Uzupełnia tę wypowiedź następujący passus: „Po wojnie nie żyłam tylko obozem. Wiele moich przyjaciółek tak naprawdę z tego obozu nie wyszło. Mnie się udało. Może dlatego, że zaczęłam o tym pisać, oczyszczać się w ten sposób. Wylewać toksynę na papier. Sporo podróżowaliśmy. Wracałam z tych podróży nie do Auschwitz, ale do mieszkania, do książek, do przyjaciół” (ZP, s. 385).
- 4 Np. Zofia Posmysz związana była ćwierć wieku – od 1960 roku – z zespołem tworzącym słynne słuchowisko radiowe pt. *W Jezioranach*.

## W spodniach czy w spódnicy?

**Brygida Helbig  
Inna od siebie**

Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2016

„Trup niczego już nie chce, już się nie dobija do cudzych serc, nie stawia luksusowych wymagań”. „Zakład Sióstr Rodziny Maryi w Izabelinie pod Warszawą, Dom Pomocy Społecznej. Rok 1949”. Jak pochować trupa? Trupa, który przez większą część życia był mężczyzną (Piotrem), choć faktycznie był kobietą (Marią)? Czy ma być złożony/złożona do grobu w spodniach czy w spódnicy?

Sytuacja ta (i ten problem) otwiera powieść Brygidy Helbig pod tytułem *Inna od siebie*. Pisarka zaznacza we wstępie: „Powieść [...] opiera się na biografii poetki i pisarki Marii Komornickiej, jest jednak utworem fikcyjnym, subiektywną interpretacją losów tej postaci, jej rodziny, przyjaciół, a także artystów z jej kręgu”. Warto przypomnieć, że Maria Komornicka należy do najwybitniejszych poetek Młodej Polski. Urodziła się w 1876 roku. Debiutowała w 1894 zbiorem nowel pod tytułem *Szkice*. Później wydała jeszcze *Forpoczty* (z Cezarym Jellentą i Wacławem Nałkowskim), *Raj młodzieży* (wspomnienia ze studiów w Cambridge), *Baśnie. Psalmodie*, *Czarne płomienie* i *Biesy*. Była młodą, świetnie się zapowiadającą literatką tego czasu. Cenili ją prawie wszyscy ówczesni animatorzy życia literackiego – na czele z Piotrem Chmielowskim i Zenonem Przesmyckim.

Jednakże w życiu Marii wydarzyło się coś niezrozumiałego. Pierwszą zapowiedzią kryzysu był atak, który nastąpił w 1903 roku w bibliotece w Paryżu, gdy Komornicka chlusnęła wodą w twarz kustoszowi, ponieważ nie chciał Władysława Mickiewicza nazywać „Adamowy syn”. Kluczowa sytuacja miała jednak miejsce w 1907 roku w poznańskim hotelu „Bazar”, kiedy poetka spaliła wszystkie swoje suknie, obcięła włosy, nałożyła męski strój i oświadczyła, że od tej pory nazywa się Piotr Włast Odmieniec i jest mężczyzną. Zrozpaczona rodzina oddawała ją do kolejnych klinik psychiatrycznych. W końcu osadzili Marię/Piotra w rodzinnym domu w Grabowie, gdzie zmarła/zmarł w 1949 roku. Z tego okresu pochodzi tylko jeden tom – *Xięga poezji idyllicznej*, o którym Stanisław Pigoń pisał „Z rzadka tylko zalegał tam płomyk dawnego talentu. Na ogół: smutne świadectwo ruiny”.

Od 1907 roku twórczość Komornickiej raczej popadła w zapomnienie (poza kilkoma wzmiankami – wyjątkami potwierdzającymi regułę). Przypomniła ją dopiero Maria Podraza-Kwiatkowska w znakomitym i prekursorskim szkicu *Tragiczna wolność* z 1965. Niebagatelną rolę w odzyskiwaniu postaci i twórczości Komornickiej odegrała również Maria Janion, autorka esejów *Gdzie jest Lemańska?! (1979)* i *Maria Komornicka in memoriam (1996)*. Od tego czasu nastąpił prawdziwy renesans Komornickiej i chyba żaden poeta Młodej Polski nie doczekał się tytułu książek i artykułów, co właśnie autorka *Biesów*. Nie sposób wymienić tu wszystkich, którzy o niej pisali, więc dla przykładu wspomnę jedynie o czterech książkach w całości jej poświęconych (notabene o bardzo

charakterystycznych i wiele mówiących tytułach): *Modernistyczny dramat ciała* Edwarda Bonieckiego (1998), *Cień twarzy* Krystyny Kralkowskiej-Gątkowskiej (2002), *Kto się boi Marii K.?* Katarzyny Ewy Zdanowicz (2004) oraz *Obszary odmienności* Izabeli Filipiak (2006).

Ponadto dodać należy, że niezwykle życie Komornickiej stało się pretekstem do napisania kilku sztuk teatralnych: *Białego małżeństwa* Tadeusza Różewicza, *Księgi Em* Izabeli Filipiak i *Komornickiej. Biografii pozornej* Bartosza Frąckowiaka oraz Weroniki Szczawińskiej. Na podstawie jej biografii Magdalena Łazarkiewicz nakręciła film (*Białe małżeństwo*), a w 1995 roku powstał film dokumentalny *Nadmiar życia. Maria Komornicka* w reżyserii Aleksandry Czerneckiej i Dariusza Pawelca.

Na tym tle wyjątkowe miejsce zajmuje Brygida Helbig – wyjątkowe, ponieważ jest ona zarówno autorką rewelacyjnych analiz i interpretacji twórczości Komornickiej (*Strącona bogini*, 2010), jak i jej fabularyzowanej biografii (*Inna od siebie*, 2016). O jakiej zatem Marii (Maryni, Mary – bo tak ją nazywano, a później – Piotrze, dziadziu Piotrze) opowiada Helbig?

„Maria, należy to sobie zapamiętać, jest uparta i zdecydowana. Maria jak się zdecydowała, to nie rewiduje. Maria zawsze idzie na całość. Maria przebija głową mur. Marii własnej głowy nie jest szkoda do walenia w mur” – pisze autorka. I dodaje: „Jest królową życia, ma lat osiemnaście, publikuje, inspiruje innych, wie, czego chce. Chce podbijać świat, przeżyć szal i choćby polec przy tym. Jest bezkompromisowa. Prze do przodu jak huragan. Chce intensywnych doświadczeń, poić się ogniem, gorzeć, spalać. Chce zapamiętać”.

Helbig, rekonstruując biografię Komornickiej, obiera „politykę fragmentu”, przyjmując zarazem metodę kolażową. Przytacza utwory poetki, listy i wywiady z osobami, które znały ją bezpośrednio, cytuje notatki, artykuły z prasy, zamieszcza reprinty rękopisów i zdjęć. Pojawiają się wypowiedzi Anieli Komornickiej, Jana Komornickiego, Marii Dernałowicz, Zofii Nałkowskiej i wielu innych. Autorka umieszcza w tekście również siebie, pisząc o własnych doświadczeniach związanych z Komornicką i pisaniem o nich. W ten sposób tekst nabiera intymnego charakteru, będącego wyznaniem pisarki piszącej o innej pisarce, kobiety o kobiecie. Doskonale widać to na przykładzie historii pewnej szafy: „Stryj w międzyczasie umarł w Grazu na jakąś tajemniczą chorobę i odziedziczyła po nim szafę gdańską, tak, odziedziczyła, on jej tę szafę w spadku zapisał. [...] Ta szafa mnie fascynuje. Kilka lat później Maria będzie nawet myślała o jej spieniężaniu, jednak tego nie robi. Dowiedziałam się właśnie, że szafa, olbrzymia i zupełnie nieprzystająca do dzisiejszych mieszkań, jest w posiadaniu pana T. Komornickiego, ciotecznego wnuka Marii, który odziedziczył ją po Anieli Komornickiej, podobnie jak mały stolik do kawy i lustro z konsolami z sali balowej w Grabowie. Dziwne to uczucie rozmawiać z osobami, które zajmują miejsce tak blisko Marii na drzewie genealogicznym. I żyją. I być może mają podobne do niej rysy twarzy. Bo to oznacza, że istniała naprawdę”.

Tym samym powieść zyskuje wymiar nie tylko sylwiczny, lecz także performatywny, aktywizuje bowiem zaangażowanie czytelnika, który samodzielnie – na

podstawie tych fragmentów i strzępów – rekonstruuje swoją własną, indywidualną biografię Komornickiej.

Dzięki tym wszystkim zabiegom otrzymujemy niepowtarzalny portret podwójny. Z jednej strony portret wyjątkowej kobiety, która po prostu pragnęła żyć. Z drugiej – nieprzeciętnej pisarki, która po prostu pragnęła pisać. Dlatego też Helbig wspomina o skomplikowanych relacjach, jakie łączyły Komornicką z ojcem i z matką, a później – z bratem i z siostrą; o jej romansie z Cezarym Jellentą i nieudanym małżeństwie z Janem Lemańskim; o studiach w Cambridge i fatalnym zatrzymaniu przez policję; w końcu – o przemianie, pobytach w szpitalach i niepewnym, dziwacznym statusie Piotra w domu w Grabowie. Ale wspomina także o pierwszych próbach poetyckich i prozatorskich, o trudach pracy twórczej, o wpływach innych artystów, o zabiegach wydawniczych i wyczekiwanych recenzjach; wreszcie – o samym charakterze i atmosferze utworów Komornickiej. Pojawia się zatem tutaj jeszcze jeden obraz – wielobarwny, interesujący i fascynujący portret polskiego *fin de siècle'u*.

Historia Marii Komornickiej jest fenomenalna przede wszystkim ze względu na jej niejednoznaczność. Do tej pory bowiem problemem pozostaje fakt przemiany poetki w... No właśnie – w kogo? Najprościej byłoby powiedzieć, że w mężczyznę. Dążyła ona raczej do zaprzeczenia swej płciowości, do stania się istotą apłciową, bezpłciową. Podraza-Kwiatkowska stwierdza, że „autorce *Szkiców* nie chodziło [...] ani o zabawę, ani o [...] homoseksualizm. To raczej [...] androgyniczne pragnienie uzyskania bezpłciowości”.

Owa przemiana w mężczyznę (bądź co bądź przybrała męskie imię, zaczęła nosić męskie stroje) to zatem w gruncie rzeczy chęć przemiany w człowieka w ogóle. Stąd też wynikają kolejne „przewcielenia” Komornickiej: od androgyne do anioła (jako najdoskonalszej postaci androgyne), a następnie do dziecka (jako postaci bezpłciowej). Jednakże owa niejednoznaczność powoduje szereg nieporozumień, ponieważ biografia Komornickiej jest zawłaszczana przez kolejne grupy badaczy, którzy – czasami – wykorzystują ją do własnej polityki. Na przykład dla krytyczek feministycznych jest jedną z pierwszych i najważniejszych kobiet-poetek; zaś dla badaczy z kręgu LGBTQ – pisarką lesbijską lub transgenderową. A przecież – jak sądzę – Komornickiej chodziło o przemianę jako taką – samą w sobie. I właśnie tak patrzy na swoją bohaterkę Helbig, która opisuje sytuację, kiedy młoda Maria czyta żywoty świętych: „Najciekawszy byli ci, którzy przeszli wielką przemianę,

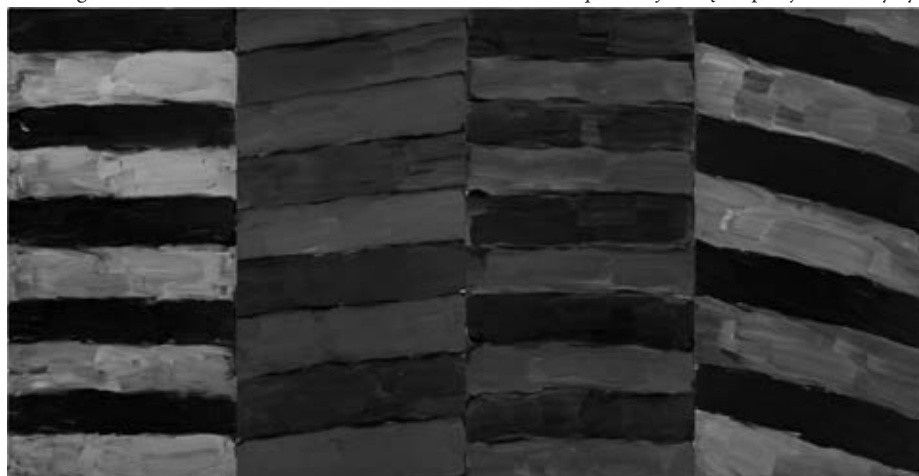
czyli *metamórphōsis*. I od tego czasu żyli już jako odmienicy. Czyli można było tak się zmienić? Stać się praktycznie innym człowiekiem? Jak Szaweł Pawłem? Gustaw Konradem? W nieskończoność wpisuje Maria do tajemnego kajetu – kaligrafując jak najpiękniej – greckie słowo *metamórphōsis*. Ten moment, kiedy opuszczamy kokon, aby się przeobrazić”.

*Inna od siebie* to biografia wyjątkowa – paradoksalnie – właśnie ze względu na niejednoznaczność i niefinalność. Autorka zbiera wypowiedzi, teksty, przedmioty, wiersze, własne doświadczenie. I próbuje pisać. Choć wie, że nigdy nie osiągnie pełni. Nigdy nie pozna prawdy ostatecznej. Nigdy nie opowie do końca. Ale próbuje. I obnaża fakt, że tylko wytwarza biografię – niezwyklej osoby. Przecież na temat Komornickiej nigdy nie może paść ostatnie słowo. No bo kto ośmieli się podjąć decyzję, czy ma zostać pochowana w spodniach, czy w spodnicy...

**Mateusz Skucha**

SEAN SCULLY, *Stok*, 2014. *Potęga awangardy*, 10.03–28.05.2017, Kamienica Szolajskich im. Feliksa Jasińskiego, Muzeum Narodowe w Krakowie

Reprodukcja dzięki uprzejmości artysty





# Szkice do autoportretu

**Aleksander Fiut**  
**Po kropce**

Wysoki Zamek, Kraków 2016

Aleksander Fiut uznał, że pora na podsumowania. Po bardzo pracowitych latach, które zaowocowały ponad czterystoma publikacjami, zdecydował, że postawi kropkę. Na szczęście kropka nie oznacza zamknięcia, ale pewną nową jakość. Komponując kolejną książkę, postanowił nie tyle zgłębić konkretny problem albo zająć się wybranym pisarzem, co potraktować fascynacje literackie jako zwierciadło własnych niepokojów i nadziei. Pisze o tym we wstępie: „Mam świadomość, że odsłaniam się tutaj najbardziej” (s. 9) i dodaje, że pomieszczone w *Po kropce* teksty to „zbiór portretów i swego rodzaju zbiór szkiców do autoportretu” (s. 10). Taki zamysł nie jest oczywiście rewolucyjny, bo „szkicami do autoportretu” były już wcześniejsze publikacje, by wspomnieć trylogię o Miłoszu (*Moment wieczny, W stronę Miłozsa, Z Miłoszem*), studia o wielokulturowej tożsamości środkowoeuropejskiej (*Pytanie o tożsamość, Być (albo nie być) Środkowoeuropejczykiem, Spotkania z Innym*). Niewątpliwie wiele też mówi o autorze przedostatnia książka – *We władzy pozorów*, w której rozprawia się z fatalnym w swym natręctwie polskim mitotwórstwem.

*Po kropce* to jednak książka osobna, bo Aleksander Fiut zamieścił w niej portrety najważniejszych dla siebie pisarzy, a do-

datkowo poświęcił szkice mistrzom literaturoznawczego rzemiosła. Nieco inna jest też tonacja jego tekstów (pisanych na ogół po miłoszowskim roku 2011), które bliższe są esejowi niż naukowej rozprawie. Autor miał zawsze temperament eseisty, ale teraz mniej przejmuje się naukowym *decorum*, chce skupić się na tym, co intymnie istotne.

Co dla Aleksandra Fiuta wydaje się najistotniejsze? Odpowiedzieć można dwustopniowo, przywołując najpierw jego ulubionych pisarzy, a potem zastanawiając się, jakie są podstawowe tematy, kwestie, do których w *Po kropce* powraca. Najważniejsi pisarze to bez wątpienia Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert i Witold Gombrowicz, do których w dalszej kolejności dołączają Tadeusz Różewicz, Tadeusz Konwicki, Wisława Szymborska i – co może zaskakiwać – Jerzy Andrzejewski. Ten zbiór nazwisk jest różnorodny, ale istnieją punkty wspólne. Łączy ich wciąż ponawiany namysł nad losem, który przybiera formę szyfrowania własnego doświadczenia egzystencjalnego (w kilku miejscach mowa jest o „egzystencjalnej alegorii”, czyli znalezieniu w indywidualnym losie klucza do jakiejś większej całości). To autorzy pokąsani przez historię spuszczonej z łańcucha, którzy powracają do pytań podstawowych – o własną tożsamość, dobro i zło, konieczność i przypadek, metafizyczną nadzieję w epoce Auschwitz i gułagów. Jest wśród nich najbliższy Fiutowi Miłosz, który uporczywie przebija się na stronę jasności, lecz także ci, którzy nie widzą łaski, „ani za grosz”. Ci ostatni to przede wszystkim Gombrowicz i Różewicz, przeżeni ciemnymi mocami ludzkiego wnętrza i otchłannego kosmosu. Szczególne

miejsce zajmują ironiści, czyli Herbert i Szymborska, którzy dramat istnienia bezsilnie próbują rozbroić śmiechem.

Znamienny jest dobór mistrzów rzemiosła, wśród których są uniwersyteccy nauczyciele, a zarazem gwiazdy krakowskiej krytyki – Kazimierz Wyka i Jan Błoński, lecz także subtelny czytelnik Miłosza i Gombrowicza – Konstanty Jeleński. To krytycy stawiający literaturze najwyższe wymagania – estetyczne, poznawcze i mądrościowe. Do całej trójki stosuje się piękny cytat, który pochodzi ze szkicu o Jeleńskim: „pisanie o literaturze zawsze staje się – lepszą lub gorszą – literaturą. Bo przecież nieistotne naprawdę, czy autor czerpie z własnych doświadczeń, obserwacji i refleksji bezpośrednio, czy też jego myśl przegląda się w ciemnym lustrze przemyśleń, które zostają przetworzone w literackie figury, w dziełach innych autorów – bardziej utalentowanych, mądrzejszych i przenikliwszych” (s. 342). Ta doborowa trójca nie tylko poszerzała intelektualne horyzonty, lecz także uczyła wybredności, niepobłażania artystycznej tandecie. Zachęcała wreszcie, by czytać literaturę namiętnie, odnajdując w niej wzruszenia, chwile oderwane, momenty zachwyty. Tego samego szuka w ulubionych książkach Aleksander Fiut.

Czy istnieje jakiś ukryty wątek, który łączy rozmaite szkice zebrane w *Po kropce*? Takie uogólnienie może być ryzykowne, ale wydaje się, że wybijającym się na pierwszy plan tematem jest wielorako pojmowane wykorzenie. Autor pisze o nim wprost w szkicu *Szyfrowanie (w) poezji*, wyróżniając trzy najważniejsze jego wymiary – osobisty, egzystencjalny i religijny. Dwa pierwsze wiążą się naj-

częściej z doświadczeniem emigracji, wielokulturowości lub politycznego zniewolenia, ten ostatni odsyła do problematyki erozji wyobraźni religijnej lub tego, co Aleksander Fiut nazywa „postchrześcijaństwem”, czyli zanikaniem chrześcijaństwa jako cywilizacji, a także słabnięciem jego wpływu na obszar ludzkich wyborów. Myśl o postchrześcijaństwie pojawia się oczywiście w kontekście Miłosza, choć pobrzmiewa też we wspomnieniu o Błońskim. Fiut powraca najpierw do zapomnianego okupacyjnego wiersza Miłosza *Do Skylesa*, a zwłaszcza do dobitnej frazy: „i ta religia dogorywa, oczekując nowej”, która odnosi się do przeczuwanej agonii chrześcijaństwa, a później rozwija swe przemyślenia, dociekliwie komentując spór Miłosza z Philipem Larkinem. Ale problematyka ta pojawia się również w tekstach o Miłoszowskich zaświatach, powinowactwach między Oskarem i Czesławem Miłoszami, a wreszcie w czułym portrecie matki poety – Weroniki Miłosz. Aż trudno uwierzyć, że w swych szkicach o Miłoszu autor z powodzeniem unika powtórzeń.

Książka pełna jest szczegółowych propozycji interpretacyjnych (np. odkrywcze zestawienie *Dziennika* Gide’a z diarystyką Gombrowicza), nowych ujęć problemowych i przewartościowań, co sprawia, że trudno oddać jej sprawiedliwość w krótkiej recenzji. Chciałbym zwrócić uwagę na dwa szkice: o Miłoszu jako Guliwerze XX wieku i o potyczkach z Tadeuszem Konwickim. Ten pierwszy, rasowy esej, opiera się na błyskotliwym pomysle, by zobaczyć w Miłoszu Guliwera, na skojarzeniu, które Aleksander Fiut wszechstronnie rozwinął, znajdując zaskakująco

poręczny klucz do życia i dzieła poety. Ta paralela pozwala dostrzec nie tylko zaskakującą zbieżność burzliwych losów obu „podróżnych świata”, ale przede wszystkim ich duchowe pokrewieństwo. Fiut puentuje tę intuicję świetną charakterystyką Miłosza/Guliwera: „Bezbronny wobec przemocy, ogołcony z wszelkich wiar, miał za obronę przenikliwy umysł, moralną wrażliwość, odruch współczującego serca oraz zdrowy rozsądek” (s. 46).

Tekst o Konwickim jest wyjątkowy, bo powraca w nim autor do zażęganego po latach sporu z pisarzem, któremu dał początek krytyczny artykuł z 1973 roku. Pisał w nim Fiut, podsumowując artystyczną ewolucję prozaika: „Dialog z pamięcią dobiegł końca. Był on w istocie dialogiem pisarza z samym sobą. Odnajdywaniem siebie w świecie, który przeżył wojenną katastrofę. Był uwalnianiem się od wzmówień własnych, pokoleniowych i narodowych. Skończył się ich negacją, poza którą Konwicki wyjść już nie potrafił... nie chciał? Rachunek sumienia skończył się grymasem, efektowną grą [...] Grą na coraz niższym poziomie artystycznym; wymuszoną i rażącą kokieterią” (s. 328). Jego dość bezceremonialna, ale prawdziwa charakterystyka trafiła w czuły punkt, bo w *Kalendarzu i klepsydry* Konwicki w kilku zapisach próbował pokpiwać z formuł użytych przez „krytyka-operatora”<sup>1</sup>, mimowolnie uwiarygodniając ich zasadność. W odpowiedzi Fiut napisał bardzo zabawny, autoironiczny list, w którym nawiądywał konwencję „łże-dziennika”. Jego pierwodruk ukazuje się dopiero teraz jako

część wspomnienia o Konwickim. Zacytuję fragmenty, bo pokazują satyryczny talent autora i rzadki wśród ludzi pióra dystans do samego siebie: „Rany boskie! Ja tu sobie w cichości ducha strukturalizuję, a tam – człowiek cierpi! Ja tu się nad konstrukcją utworu pochylam, wiązania kompozycyjne badam, bohaterowi się przypatruję, nie wiedząc o tym, że swoim postępowaniem pozbawiam naszą literaturę jednego z jej wybitnych przedstawicieli. Zgroza!” (s. 330); „Winien jestem Panu wdzięczność dozgonną za tę wzmiankę, która otwiera mi, wprawdzie anonimowo, drogę do nieśmiertelności” (s. 333).

Żywiołem Aleksandra Fiuta jest dyskusja, uzgadnianie racji. Ceni wyraziste, lecz zniuansowane opinie i takie też formułuje. W duchu dyskusji pozwolę sobie na słowo polemiczne, dotyczące interpretacji *Kronosu*. Nie mogę się zgodzić, że tajny dziennik Gombrowicza jest dziełem literackim, choć przyjmuję argumenty autora, które komplikują obraz *Kronosu* jako prywatnych zapisków bardziej lub mniej potrzebnie podanych do druku. Nie dostrzegam w nim beckettowskiego stylu, a jego literacka wartość jest dla mnie wtórna, pośrednia, bo traktuję *Kronos* jedynie jako rodzaj specyficznej, choć z pewnością niezbędnej, fizjologiczno-popędowej legendy do mapy Gombrowiczowskiego życiopisania.

**Łukasz Tischner**

#### PRZYPISY

- 1 Tadeusz Konwicki, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1989, s. 168.

Teresa Walas

## Akuszer bolesnej pamięci

Gdyby na tę historię życia natrafiło się w fikcjonalnej powieści, łatwo przyszłoby postawić jej zarzut, że zbyt jest tendencyjna i nadmiernie ciężka ku efektom melodramatycznym. Taka możliwa powieść w swej części pierwszej miałaby postać tradycyjnej sagi rodzinnej, której początek sięgałby przełomu wieków XIX i XX, a wyjściowym miejscem akcji byłoby cesarstwo austriackie, a ściślej rzecz biorąc południowo-wschodnie jego ziemie, zamieszkałe w większości przez Słoweńców. Do leżącego w Dolnej Styrii miasteczka Tüffer przybywa z Nadrenii Paul Bast, zakłada dobrze prosperującą garbarnię, żeni się z córką miejscowego obywatela, także Niemca. Jego liczna rodzina stanowi ważną podporę osiadłego tu niemieckiego mieszczaństwa, które nie tylko w sposób wyraźny odróżnia się i izoluje od słowiańskich współmieszkańców – ma swoje kościoły, sklepy, swoje stowarzyszenia i instytucje, ale też toczy z nimi wyraźne wojny na różnych polach. W tym samym mniej więcej czasie w nieodległym Laibach wiedzie mieszczańskie życie inny przybysz, tym razem z węgierskiego Wieselburga, Szwab naddunajski Josef Lehner, mistrz ciesielski, którego zamożność znacznie wzrasta po trzęsieniu ziemi, jakie nawiedziło Laibach w 1895 roku, niszcząc sporą część miasta, co wzmogło popyt na usługi ciesielskie. Jeden z synów Paula Basta, Rudolf, po skończeniu stu-

diów prawniczych w Grazu, wyjeżdża do Gottschee, niewielkiej, oddalonej 60 km od Laibach miejscowości, gdzie znajduje pracę jako koncypient w kancelarii tamtejszego adwokata. Do Gottschee przeniesiona też zostaje z rodzinnego Laibach Paula Lehner, początkująca nauczycielka, zmuszona zapewne do szybkiego usamodzielnienia się po przedwczesnej śmierci ojca. W r. 1910 Paula i Rudolf pobierają się, a w dwa lata później z rocznym synem Gerhardem przeprowadzają się na północ do Amstetten. Rzec można – w samą porę, nadciąga bowiem Wielka Wojna, która zmiecie z mapy Europy dawny świat: Tüffer zamieni się w Laško, Gottschee w Kočevje, Laibach w Lublanę; pogardzani Słowenci podniosą głowy i staną się panami na własnej ziemi.

Z wojny Rudolf Bast wychodzi cały i zdrowy (wcielony do armii odbywał służbę na froncie południowym w sądach wojskowych), ale rozgoryczony historycznym obrotem rzeczy i nowym politycznym porządkiem, jaki wyłonił się z wojennej zawieruchy. W latach 20. wstępuje do Wielkoniemieckiej Partii Narodowej, jawnie antysemickiej i rządzącej przyłączenia Austrii do Niemiec, a w r. 1931 będzie już członkiem nielegalnej wciąż jeszcze NSDAP. Jego syn, Gerhard, podobnie jak ojciec i stryj studiuje w Grazu prawnictwo; jak tamci jest członkiem korporacji studenckiej, ale też paramilitarnego ruchu Obrońców Ojczyzny, radykalnego ugrupowania opowiadającego się za zjednoczeniem Austrii i Niemiec. Jako student wstępuje do NSDAP, a w niecały rok później do 38. chorągwi SS, organizacji wówczas w Austrii nielegalnej, za co spotykają go różnego rodzaju repre-

sję. Po anszlusie podejmuje pracę w Tajnej Policji Państwowej w Grazu i zostaje przyjęty do SD; niebawem po wybuchu wojny będzie już szefem wydziału gestapo do wykrywania i zwalczania przeciwników. Awansuje, obejmuje placówki w kolejnych miastach i wykonuje swoje zadania; wkrótce dowodzi działającym na Wschodzie oddziałem specjalnym sekcji interwencyjnej, oczyszczającej tereny operacji wojskowych z wszelkich niepożądanych elementów – na Białorusi, na Kaukazie, w Polsce, na Słowacji. Wcześniej w Linzu nawiązuje romans z Hildą Pollack, żoną znacznie od niej starszego urzędnika bankowego, a z powołania artysty malarza; w maju '44 roku urodzi ona jego dziecko, syna Martina. W kwietniu '45 roku Hilda Pollack, uzyskawszy łatwo rozwód, poślubia Gerharda Basta; w trzy dni po ich ślubie Adolf Hitler popełnia samobójstwo, a na początku maja wojska amerykańskie wkraczają do Linzu. Gerhard Bast, poszukiwany jako zbrodniarz wojenny, przez dwa lata ukrywa się pod obcym nazwiskiem. Podczas próby przekroczenia granicy w Tyrolu zostaje zastrzelony przez swojego przewodnika – najprawdopodobniej z powodów rabunkowych.

Jego syn, wychowywany w dotychczasowym domu matki (ta po śmierci drugiego męża ponownie wyszła za pierwszego) i noszący nazwisko ojczyma, hołubiony przez dziadków, do końca swoich dni wiernych nazistowskiej ideologii, żyje w świecie zbudowanym z milczenia. Jako kilkunastoletni chłopiec zrywa z rodziną, podejmuje studia slawistyczne najpierw w Wiedniu, potem w Warszawie (w rewanżu babka przestaje łożyć na jego stu-

dia), lewicuje (jest trockistą), w '67 roku wyjeżdża jako ochotnik do Izraela i przez cztery miesiące pracuje w jednym z kibuców w dolinie Jordanu. Tak oto przesunięta w czasie i w przestrzeni rodzina narodowosocjalistycznych Buddenbrooków wydaje na świat swojego Hanna. Temu jednak, w przeciwieństwie do Mannowskiego bohatera, dane będzie długie i owocne życie. Zostanie znanym publicystą, tłumaczem, pisarzem.

Ale historia życia, o której mowa, rozrywa ramy rodzinnej sagi. Druga część tej hipotetycznej powieści będzie sagą odwróconą, opartą nie na chronologii, lecz na fabularnym toposie wędrówki w przeszłość, na dociekanii prawdy o swoich korzeniach. To wzorzec we współczesnej literaturze chętnie przywoływany, genealogia bywa bowiem niekiedy jedyną ostoją naszej zanikającej, rozmytej dziś tożsamości. W tym jednak przypadku owa wędrówka w przeszłość nie jest podróżą sentymentalną, w której ożywają stare domy, ukwiecone ogrody, wąsaci panowie w tużurkach, jeźdźcy na koniach, podwieczorki na werandzie; nie wychodzą też w niej na jaw zwykłe, przez lata zatajane rodzinne sekrety – bankructwa, szulerka, romanse z guwernantką, czy pojedyncze bolesne wydarzenia, dotąd nieznanne. Ta wędrówka to przedzieranie się przez gąszcz świadectw – dokumentów, zasobów archiwalnych, protokołów rozpraw, zdjęć, słów żyjących jeszcze świadków, a z każdym krokiem na tej drodze otwierają się coraz to nowe bezimienne groby i wielkie zbiorowe mogiły, powiększają się zastępy ofiar – Żydów, Polaków, Słowaków, Węgrów; wysiedleńców, przymusowych robotników, zakładników, kobiet,

dzieci... I coraz wyraźniej materializuje się postać sprawcy tego – własnego ojca.

Tradycja antyczna wprowadziła pojęcie *anagnorisis* – rozpoznania. Oznacza ono wydarzenie, często będące punktem węzłowym tragedii, choć *anagnorisis* może też występować w innych gatunkach – w komedii i w eposie, a polegające na przejściu ze stanu niewiedzy lub fałszywego mniemania w stan wiedzy/prawdy. Może to być zwykłe ujawnienie się właściwej postaci bohatera (jak w przypadku Odyseusza powracającego do domu w przebraniu), częściej jednak bywa momentem lub procesem odsłaniania się najgłębszej prawdy o samym bohaterze – jego losie, jego błędzie lub winie. Tak prawda objawia się Edypowi i ugodzony jej ciemnym blaskiem król Teb pozbawia się wzroku; tak prawdę własnego błędu rozpoznaje wewnętrznym okiem oślepiiony król Lear w tragedii Szekspira. *Anagnorisis* oczyszcza (stąd często bywała łączona z *katharsis*), ale równocześnie zazwyczaj niszczy dotychczasowe życie człowieka: ceną oświecenia bywa społeczny upadek – Edyp stanie się wygnańcem, król Lear – ślepy, oszalałym starcem bez dachu nad głową. Oczywiście, *anagnorisis* nie zawsze musi wywoływać tak niszczące skutki. Są środki, które amortyzują wywołany przez nią wstrząs. Jednym z nich jest rozgłoszenie odsłoniętej prawdy. Opowieść, czyli literatura.

W wywiadzie udzielonym Donacie Subbotko (*Jestem synem gestapowca*, „Gazeta Wyborcza”, 14 V 2015) Martin Pollack wyznaje, że sprawą swojego biologicznego ojca zajął się naprawdę przekroczywszy pięćdziesiątkę. Wiedział, rzecz jasna, że był on oficerem SS i zdawał sobie sprawę,

jaki rodzaj działań wiązał się z tą pozycją i funkcją, ale dopiero wówczas, po połowie życia, podjął tę swoistą archeologiczną pracę, której rezultatem i zapisem była opublikowana w 2004 roku książka *Śmierć w bunkrze. Opowieść o moim ojcu* (nagrodzona w dwa lata później Angelusem), a której kontynuację znaleźć można też w wydanej w tym roku po polsku *Topografii pamięci*. Celem tego przedsięwzięcia było, po pierwsze, dotarcie do prawdy pokrywanej w rodzinie milczeniem. Wymagało to chłodnego, by nie rzec – bezwzględniego obiektywizmu, niekorygowanej emocjami docieklivosti, historycznej wiedzy i wyobraźni. Tu Pollack, archeolog rodzinnej historii, znajduje sojusznika w Pollacku dziennikarzu, reportażyście i tłumaczu literatury faktu – przejmuje jego poznawczą pasję, jego zmysł konkretności, ostrość widzenia, pisarski warsztat. Zadanie ułatwia mu bez wątpienia okoliczność, że z ojcem biologicznym, którego ciemną biografię skrupulatnie odtwarza, nie łączy go żadna rzeczywista emocjonalna więź, że jest on dla niego kimś na kształt abstrakcyjnej figury genealogicznej, ustanowionej przez naturę i kulturę, ale niewcielonej w bezpośredniej relacji. Mit wspaniałego Gerharda Basta, jaki na użytek wnuka i swój własny tworzą i przekazują dziadkowie, najwyraźniej nie miał w sobie na tyle porywającej mocy dla wyobraźni dziecka, by móc zawładnąć jego wczesnymi uczuciami, a już wkrótce mit ten miał się zderzyć z inną wiedzą, dostarczaną przez dość szczególne jak na tamten czas środowisko szkolne. Odślaniając zbrodnie ojca, Pollack narusza kulturowe tabu ojcostwa. Nie jest jednak zmuszony do przeprowadzania operacji

na samym sobie, jakiej bez wątpienia dokonać musiał syn Hansa Franka, Niklas Frank, pisząc swoją książkę *Der Vater. Eine Abrechnung* (1987; polskie tłumaczenie *Mój ojciec Hans Frank*, Warszawa 1991), czy – w wymiarze innych rozliczeń – Péter Esterházy w *Wydaniu poprawionym*, gdzie bohaterem jest nie tyle Mátyás Esterházy, wydziedziczony i upokorzony przez komunizm arystokrata, który okazuje się wieloletnim agentem węgierskiej bezpieki, co odkrywający to syn, wybitny pisarz, autor ukazującej się wtedy właśnie powieści *Harmonia caelestis*, rozdarty między miłością do ojca a pogardą dla agenta o pseudonimie „Csanádi”. Toteż w książce opowiadającej historię ojca i historię rodziny Martin Pollack jest równocześnie obecny i niewidoczny; obecny jako narrator i jeden z jej bohaterów, niewidoczny jako „ja” przeżywające swoją sytuację bycia synem zbrodniarza. Jego życie wewnętrzne toczy się za kulisami opowieści, prywatne demony trzymane są na uwięzi, a odtwarzanie dziejów własnej rodziny jest czymś w rodzaju studium przypadku, którego rozpracowanie pomóc ma w ujawnieniu społecznych warunków wytwarzania zbrodni. W wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”, pytany wprost przez swoją rozmówczynię o psychiczne koszty, jakie poniósł, podjąwszy tę wyprawę w przeszłość, Pollack wymienia dwie rzeczy: męczącą go od tamtego czasu bezsenność i wychłodzenie uczuć rodzinnych, czy lepiej powiedzieć – zdystansowanie się do rodzinności jako naturalnego dobra. Długo też autor *Śmierci w bunkrze* nie zadaje pytań, które mają prawo dręczyć czytelnika antycznych tragedii i naturalistycznych dramatów: czy zaślepienie

moralne przechowuje się w genach i może być człowiekowi wszczepione bezwiednie jak dziedziczna choroba? Czy zbrodnie mężczyzny, z którym związanym się jest płynącą w żyłach krwią, obciążają w jakimkolwiek sposób własne istnienie?

Pytanie pierwsze wyłania się niespodziewanie w *Topografii pamięci*, w rozdziale zatytułowanym wymownie *Nieznajomy, mój ojciec*: „[...] całymi latami wsłuchiwałem się w siebie, sprawdzałem siebie od środka, obserwowałem i śledziłem, by zobaczyć, czy jest we mnie coś, co łączy mnie z tym mężczyzną, coś w myślach, coś, co płynie w mojej krwi. Nie wierzę w głoszoną przez nazistów teorię czystej krwi, uważam, że to bzdura, która nie ma nic wspólnego z nauką. Ale co, jeśli zawiera choć odrobinę prawdy?” (s. 63-64). Ten niepokój może być o tyle uzasadniony, że i Martin Pollack, jak tyłu innych, którzy z kwestią tą się zmagali, nie potrafi znaleźć zadowalającego wyjaśnienia faktu, że „przeciętnie inteligentny, wykształcony człowiek, którego uczono, tak jak nas wszystkich, odróżniać dobro od zła, mógł być równocześnie kochającym synem, ojcem i zbrodniarzem, bez namysłu strzelać do niewinnych ludzi. I to nie w afekcie, w napadzie wściekłości, przy zamroczonych zmysłach, ale z premedytacją, z zimną krwią, posłuszny biurokratycznym zarządzeniom” (s. 64). To samo połączone z przerażeniem zdumienie towarzyszy mu, gdy patrzy na zdjęcia, na których Żydzi – wciąż jeszcze elegancko ubrani, kobiety i mężczyźni – szorują pod nadzorem wiedeńską ulicę, twardymi ryżowymi szczotkami wymazując słowo „Austria”, a przyglądają się temu z ciekawością, a nierzadko z uśmiechem tłumnie

zgrupowani gapie. Nie potwory ludzkie, nie szumowiny, nie wzburzone motłoch, o jakim pisał we wspomnieniach przywołany przez Pollacka Carl Zuckmayer, ale „zupełnie normalni obywatele”, być może znajomi albo sąsiedzi upokarzanych publicznie ludzi; nie ściągnięci siłą, lecz z własnej woli i najwyraźniej z pewnym upodobaniem oglądający to widowisko.

Metafizyczne pytania o źródła zła w człowieku i o łatwość, z jaką znajduje ono dostęp i posłuch wśród zwyczajnych ludzi, ponawiane tylekroć po II wojnie przez pisarzy i filozofów, Martin Pollack odsuwa na bok. Szuka przyczyn prostszych, uchwytnych dla zwykłej racjonalności, wczesnych, nieraz słabo widocznych symptomów choroby, która przerozdziła się w niszczącą epidemię nazizmu. Miasteczko Tüffer: wrogość i pogarda okazywana Słowencom przez niemieckich przybyszów; antysemityzm studenckich korporacji w Grazu; duchowa atmosfera w gimnazjum w Wels, do którego uczęszczał ojciec; działalność Niemieckiego Towarzystwa Gimnastycznego, gdzie młodzież nie tylko ćwiczyła ciało, ale też wchłaniała przekonanie o wyższości rasy germańskiej i gdzie rozbudzano w niej marzenie o Wielkiej Rzeszy Niemieckiej; rola nauczycieli, którzy, jak Leopold Poetsch, z wdzięcznością wspomniany przez swojego ucznia, Adolfa Hitlera (a zapewne też innych absolwentów tej szkoły, Adolfa Eichmanna i Ernsta Kaltenbrunnera), nawet dystansując się od narodowego socjalizmu, wszczepiali młodym ludziom przeświadczenie o wyjątkowości niemieckiego narodu i szczególnej misji historycznej Niemiec. Na tak użyzionym podłożu łatwo wzrośnie i roz-



winie się zbrodnicza ideologia, która dla setek tysięcy Niemców stanie się oczywistym horyzontem ich życia i działania, ich prawdą o świecie.

Tu Martin Pollack dotyka kwestii delikatnej i trudnej, kwestii wierności swoim przekonaniom. Wierność tę przywykłyśmy traktować jako cnotę, przeciwstawiając jej, negatywnie ocenianą, chwiejność lub zgoła zmienność własnego stanowiska, związaną często z koniunkturalizmem i brakiem moralnego kośćca. Pollack pokazuje ciemny rewers tej cnoty: wyparcie prawdy, odrzucenie rzeczywistości, która przekonania te podważa, obnażając ich straszliwe skutki. Pisarz mówi otwarcie, że cała jego rodzina – dziadek, babka, matka, ojczym, stryj, a zapewne i ojciec nigdy swoich przekonań nie poddali rewizji, do końca życia pozostali nazistami. Ukrywali przeszłość lub zatrzaskiwali ją w milczeniu, miliony trupów stawały się dla nich niewidoczne, trwali w pewności, że byli dobrymi Niemcami, którzy padli ofiarą wrogów. „Amerykanie to świnię” – będzie powtarzała po wojnie babka.

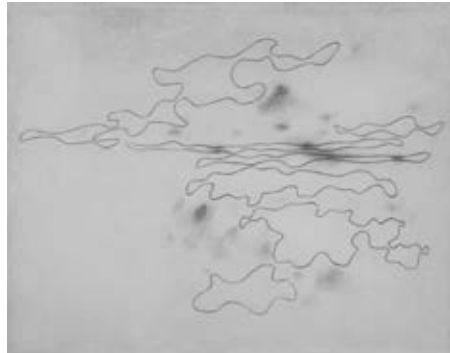
*Anagnorisis*, rozumiane jako ujrzanie prawdy bądź przejrzenie na oczy – dzięki światłu rozumu lub przez doświadczenie duchowego wstrząsu – związane bywa najczęściej ze zmysłem wzroku; poniechanie rozpoznania, odwrócenie oczu od prawdy, bądź ich zakrycie, oznacza trwanie w zaślepieniu, czyli w ciemności. Do tego pola znaczeniowego wytworzonego wokół wzroku, dodaje Pollack drugie, zbudowane wokół głosu/mowy. Odpowiednikiem zaślepienia jest tu milczenie. Zamiast udręki, jaką jest zmaganie się z poczuciem niezawinionej winy, wybiera pragmatykę otwierania oczu i przerywania milcze-

nia, możliwą obsesję zamienia w realne posłannictwo. Taką rolę spełniała *Śmierć w bunkrze*, taką pełni też *Topografia pamięci*. Procesowi oczyszczającego rozpoznania poddawani są Niemcy, ale i społeczeństwo austriackie, mieszkańcy wybranej ojczyzny, która wyjątkowo opornie przyznaje się do uczestnictwa w zbrodni, chętniej przybierając postać ofiary. Pollack nadal czyta stare zdjęcia, porusza dawno zarosłą trawą ziemię nieopodal niewielkiego miasteczka Rechnitz w południowym Burgenlandzie, gdzie muszą znajdować się pokryte milczeniem kości stu osiemdziesięciu żydowskich robotników z Węgier, zastrzelonych przez oficerów gestapo, którzy właśnie skończyli udane koleżeńskie spotkanie; przywraca pamięć o pomordowanych Romach, dla których brakło miejsca na pomnikach ofiar i upamiętniających je tablicach. Bo poza samym odsłanianiem prawdy o zbrodni pisarstwo Pollacka ma jeszcze inny cel: wyprowadzanie ofiar z otchłani anonimowości, przywracanie im, jeśli to tylko możliwe, imion i twarzy, ich jednostkowego czy zbiorowego losu. Jak imion i nazwisk dwóch Stanisławów zamordowanych kiedyś niedaleko ogrodu, w którym pisarz uprawia wszelkie odmiany sałaty, gdzie rosną owocujące jabłonie, koło domu kręci się przyjaciel zajączek i zagląda ją chętnie inne leśne i polne stworzenia. A także sąsiedzi, którzy pytani o groby zmieniają temat.

Jak Czesław Miłosz widział swoją duchową ojczyznę w mitycznym i rzeczywistym Wielkim Księstwie Litewskim, tak Martin Pollack powraca myślą do Cesarstwa Austriackiego. Nie dlatego, że daje się uwieść sentymentalnemu mitowi szczęśliwej Austrii; *felix Austria* to także

ziemia skrwawiona, nabrzmiała nieszczęściem, pokryta grobami. Ale to kraj różnobarwny, wieloetniczny, kraj wędrowców i osiedleńców, kraj płynnych tożsamości, mieszanych małżeństw, wielu domowych języków. A w tym właśnie, naturalnym i przyjaznym obcowaniu z Innym widzi pisarz lekarstwo na chorobę oszalałego nacjonalizmu, jaki zatruli Niemcy. O drodze, którą przebył i która wyprowadziła go tak daleko od własnej rodziny, nie mówi wiele i nie jest nam dane śledzenie jego dojrzewania. Jednak zarówno we wspomnieniach utrwalonych w *Ninatece* w cyklu *Zapiski ze współczesności*, jak i w zamieszczonym w *Topografii pamięci* esej *Moje lekcje polskiego* przywołuje swój dziewięcioletni pobyt w szkole z internatem, w górach, w salzburskim regionie Pinzgau. Była to prywatna szkoła, założona przez carskiego oficera, do której w latach pięćdziesiątych uczęszczały także dzieci uciekinierów: folksdojców i przesiedleńców z Europy Wschodniej – Rosjan, Białorusinów, Ukraińców. Ta szkoła, jak na Austrię i tamte czasy wyjątkowo liberalna, daleka od nacjonalistycznej ideologii, stanowiła coś w rodzaju miniaturowy wieloetniczny kraj, złożonego na

WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI, *Pejzaż morski*, 1939



dodatek z mieszkańców mocno pokiereszowanych przez wojnę. To ona głównie pozwoliła mu się uwolnić od ducha rodzinnego nazizmu. Co można potraktować jako argument na rzecz wiary w dobroczynną moc edukacji i wartość osobistego doświadczenia, gdyby nie to, że wektor tego rozumowania łatwo odwrócić, przywołując edukację wychowującą do zbrodni. Sam Pollack pytany przez Donatę Subbotko, czy rozumie swoją rodzinę, zaprzecza, niemniej dodaje: „Ale nie mogę powiedzieć, że nigdy bym nie zrobił tego, co oni. Gdybym urodził się pół wieku wcześniej, możliwe, że też byłbym taki. Byli zakładnikami swojego czasu”. To uczciwa ostrożność. Jednak pisarz stale przypomina, że ciemny duch czasu nie wyłania się nagle w pełni swej złowrogoj okazałości, ale przybiera początkowo postać niewinnych na pozór działań (cóż bowiem złego w korporanckich pojedynkach i obrzędach?), nakłada maski powszechnie aprobowanych wartości – jak wspólnota, męstwo, rodzinność, duma narodowa, żywi się zwykłymi uprzedzeniami, które za moment podsyca i przemieni w nienawiść. Więc choć widoczność wewnątrz każdego czasu jest zawsze ograniczona, zawsze można ją wyostrzyć, stawiając wciąż przed oczyma obciążającą nas bolesną przeszłość i starając się zrozumieć Innego dźwigającego własną, trudną nieraz historię. Co Martin Pollack wciąż czyni i do czego nieustannie nawołuje.

**Teresa Walas**

**Martin Pollack**  
**Topografia pamięci**

przełożyła Karolina Niedenthal  
Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2017



WŁADYSŁAW STRZEMIŃSKI, *Kościół*, 1947

Reprodukcje dzięki uprzejmości MNK

*Potęga awangardy*, 10.03–28.05.2017, Kamienica Szolańskich im. Feliksa Jasińskiego, Muzeum Narodowe w Krakowie

**OKNO  
NA ŚWIAT**

**Paryski  
wieczór  
wspomnień  
o Oldze  
Scherer  
(1924–2001)**

Anna Łabędzka

---



W dniu 31 marca odbył się w Bibliotece Polskiej w Paryżu wieczór z tytułowany OLGA SCHERER, GRANDE DAME DES LETTRES. Zorganizowała go z ramienia Towarzystwa Historyczno-Literackiego kierująca działem archiwów Ewa Rutkowska.

Każde pośmiertne homagium nasuwa refleksję o tym, jaka część dzieła wspomnianej osoby, jaki aspekt jej osobowości pozostawi trwale ślady.

Poniższy zestaw wypowiedzi pomyślany był przez organizatorów i uczestników spotkania – pod egidą Marty Wyki – jako próba połączenia różnych dziedzin działalności Olgi Scherer, oraz jako echo zagadnień, o których nie udało się nam głębiej z nią porozmawiać.

Jako otwierająca spotkanie szkicem *Droga Olgi Scherer z Krakowa do Paryża (Ébauche d'un parcours Cracovie – Paris)* i zamykająca je prezentacją zdjęć, złożę najpierw relację z wystąpień innych uczestników. Pozwoli to na ograniczenie powtórzeń i na symboliczne wyrażenie respektu dla znanej nam wszystkim nieufności bohaterki wieczoru do „biografizmu”, dystansu objawianego przez nią zarówno w pracy naukowej, jak i w życiu.

Profesor **Marta Wyka** przedstawiła Olę Scherer w roli powieściopisarki (*Olga Scherer. Ses écrits littéraires*), koncentrując się na czterech jej najistotniejszych tekstach. *Psim śwędem (Spot Luck. A novelle for children*, P.-M. Barthelemy, New Haven 1957) to ponadczasowa w swym charakterze historia ze świata zwierząt. W roku 2001 Czytelnik wydał jej polską wersję z ilustracjami Jana Lebensteina. *Wesołych Świąt* (Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1962) to doświadczenia młodej

badaczki literatury w akademickim kontekście Ameryki. *W czas morowy* (Paryż, Instytut Literacki 1967) przedstawia bohaterkę pokonującą kolejne szczeble uniwersyteckiej kariery we Francji lat 60. XX wieku. Obydwie powieści utrzymane są w stylu gombrowiczowskiej groteski, przy czym druga jest o wiele mocniej naznaczona katastrofizmem.

Akcja niewydanej dotychczas prozy *Lepszości* toczy się w latach 70. Liczne perypetie narratorki, będące czytelnym echem doświadczeń Olgi Scherer, bliskie są duchem *Trans-Atlantykowi*. Z tym że polski stereotyp szlachecki w wersji męskiej jest tu zastąpiony stereotypem inteligentnym wcielonym w kobietę. Fresk obejmuje, między innymi, dramat rozstania bohaterki z jej towarzyszem życia – artystą, pobyt w szwajcarskim pensjonacie, kurację w klinice psychiatrycznej nad brzegami Lemanu, remonty w paryskich mieszkaniach usytuowanych w łatwo rozpoznawalnej dzielnicy Paryża. Powieściowa fikcja odzwierciedlająca charakterystyczne dane z życia autorki zdaje się przewrotnie podważać głoszone przez nią „antybiograficzne zasady”. Marta Wyka, analizując *Lepszości*, zastanawia się nad tym, co mogło odwieść Jerzego Giedroycia od wydania tej książki w roku 1979. Jest ona bowiem wykładnią trzeźwości wobec ówczesnych europejskich iluzji ideowo-intelektualnych. Abstrahując od spraw przebrzmiałych, powieść ta jest znów aktualna, zarówno w kwestiach polityki międzynarodowej i funkcjonowania ruchów lewicowych, jak i w opisie środowisk uniwersyteckich, który pasuje autorkę na znaczącą przedstawicielkę rzadko uprawianego w Polsce gatunku *campus novel*.

Niewydana dotychczas korespondencja Olgi Scherer z Witoldem Gombrowiczem, stanowiąca cenny materiał do rozważań o tamtej epoce, mogłaby się przyczynić do lepszego zrozumienia jej pisarstwa. Końcowe stwierdzenie Marty Wyki, iż Olga Scherer, jako pozbawiona „autopromocyjnego instynktu” swego słynnego korespondenta, nie zapewniła sobie stosownego miejsca w dziejach dwudziestowiecznej prozy, jest zaproszeniem dla młodych badaczy do wzięcia na warsztat jej spuścizny.

**Noëlle Batt**, profesor Uniwersytetu Paris 8-Saint Denis, występująca także w imieniu nieobecnej koleżanki **Marianne Gourg**, zaprezentowała francuski okres działalności Olgi Scherer (*Olga Scherrer, une figure de passeur intellectuel et académique*). Wszystko zaczęło się w roku 1969, w Eksperymentalnym Ośrodku Uniwersyteckim w Vincennes (przekształconym następnie w Uniwersytet Paris 8), odkryciem idealnej kandydatki na etat wykładowcy literatury amerykańskiej. Olga Scherer, zatrudniona podówczas w paryskiej sekcji akademii nauk (Centre National de la Recherche Scientifique, CNRS), legitymowała się doktoratem uzyskanym na Uniwersytecie Columbia pod kierunkiem profesora Manfreda Kridla. Doktorat ten ukazał się w roku 1955 pod tytułem *The Modern Polish Short Story*. Przed wyjazdem do Francji młoda badaczka zdążyła odbyć dłuższy staż w Yale, gdzie była młodszą koleżanką René Welleka, a także dać się poznać Romanowi Jacobsonowi wykładającemu na Uniwersytecie Harvarda. Dla komisji kwalifikacyjnej była to wymagana współpracowniczka wywodząca

się z matecznika awangardowych poszukiwań teoretycznoliterackich.

Przyjęta z entuzjazmem przez amerykańistów, Olga Scherer zainteresowała również swym profilem wydział literatury francuskiej, podejmując na nim równoległe zajęcia z komparatystyki. Bardzo szybko, wraz z pisarką Christine Brooke-Rose, założyła na uniwersytecie Paris 8 pierwszy anglosaksoński ośrodek badań teoretycznoliterackich skoncentrowany na studiach narratologicznych. Działalność tę, połączoną z wydawaniem prac naukowych, kontynuowała przy współpracy Noëlle Batt do swej emerytury. Przejęte przez nią w roku 1990 kierownictwo przeglądu *Littérature et connaissance* zachowała do śmierci. Olga Scherer dała się poznać, obok Julii Kristevej i Tzvetana Todorova, jako pierwsza we Francji specjalistka od teorii Michaiła Bachtina. Jej cieszące się wielkim powodzeniem wykłady i seminaria, poświęcone najpierw formalistom rosyjskim, potem tekstom Jurija Lotmana, sprawiły, iż stała się ona łącznikiem między francuskimi teoretykami literatury i legendarnymi lingwistami z Pragi, formalistami, fenomenologami oraz szkołą z Tartu. Wierna ideom Bachtina, jemu także zadedykowała w roku 1976 swoją rozprawę zatytułowaną *Le contre-courant de la conscience (Faulkner et Dostoïevski)*.

Własny koncept pod-realizmu (*sous-réalisme*) sformułowała Olga Scherer na podstawie dzieł autorów z Europy Środkowej (Gombrowicz, Kundera) i z Algierii, wykazując, iż wynika on nie tyle ze sposobu przedstawienia rzeczywistości, co z jej specyfiki, wspólnej dla krajów zdominowanych przez komunistyczną dok-

trynę. Za prekursora tak pojętego pod-realizmu uważała Gogola<sup>1</sup>.

Intelektualne oddziaływanie Olgi Scherer było ściśle powiązane z promieniowaniem jej osobistego uroku i nietuzinkowej osobowości. Głęboko oddana swym magistrantom i doktorantom, tradycyjnie zaskakiwała członków jury pytaniami, które podkreślały indywidualne zalety omawianych prac, przekształcając te rutynowe posiedzenia w inspirującą wymianę myśli. Filozof Gilles Deleuze, uniwersytecki kolega Olgi Scherer i wielki znawca literatury, uważał ją za najbardziej przenikliwą znawczynię powieści europejskiej.

**Wojciech Kolecki**, władający prywatnym archiwum Olgi Scherer, przedstawił szkic *Olga Scherer. Vie, oeuvre, fortune*. Obok podania informacji dotyczących jej spuścizny, sformułował kilka pytań otwierających ciekawe perspektywy badawcze.

Na krótko przed śmiercią, na prośbę Instytutu Badań Literackich, Olga Scherer zredagowała swój zwięzły biogram przeznaczony do słownika *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku*. Wcześniej powierzyła bibliotece Beinecke Uniwersytetu Yale korespondencję ze znaczniejszymi przedstawicielami literatury polskiej. Joanna Siedlecka, Renata Gorczyńska, a także inne osoby, przeprowadziły z Olgą Scherer rozmowy poruszające różne wątki jej biografii.

Pozostałe w Paryżu jej dość obszerne archiwum ma być w przyszłości złożone w Instytucie Kultury w Maisons Laffitte. Obejmuje ono, obok osobistych notatek i zdjęć, dokumentów rodzinnych, listów wojennych od ojca, listów od matki, prace badawcze i pedagogiczne Olgi Scherer, po części niepublikowane (jak stu-



Olga Scherer, lata studenckie  
Fotografia Archiwum

dium o idei złotej wolności w literaturze Wielkiej Emigracji), rozprawy z literatury porównawczej, z teorii literatury, utwory literackie, korespondencję prywatną z ostatnich lat życia.

W eseju *Co ty wiesz* opublikowanym w londyńskich „Wiadomościach” (dostępnym w toruńskim Archiwum Emigracji pod datą 1996) Olga Scherer odmawia i biografii, i autobiografii, zarówno wartości poznawczej, jak i sensowności językowej. „»Ciąg życia«, »bieg życia«, »życiorys« – czy jak mu tam – brutalnie wepchnięty w formę, można by, upraszczając nieco, sprowadzić do totalistycznego frazesu wypowiedzanego najczęściej bezmyślnie, ze sporą domieszką egzaltacji, a będącego w rzeczy samej zaledwie tikiem językowym...”.

Cytując tę wypowiedź, Wojciech Krolecki wskazuje na problem, z którym musi się liczyć każdy, kto będzie próbował uchwycić jedność życia i twórczości Olgi Scherer, konfrontując odnoszące się do niej dokumenty i świadectwa – z jej własnym dyskursem.

W konkluzji tego eseju Olga Scherer przypomina incydent, który nastąpił po ukazaniu się jej recenzji z książki *The Knotted Cord (Sznur z węzłami, 1953)* autorstwa piszącego po angielsku Jerzego Pietrkiewicza. Był to jej debiut krytyczny w języku polskim i bardzo sumiennie zanalizowała ten utwór. (Jerzy Pietrkiewicz był mężem angielskiej pisarki Christine Brooke-Rose, jej późniejszej paryskiej współpracownicy). Po tej publikacji otrzymała list od doktora Alfreda Berlsteina z Nowego Jorku, o niechlubnym epizodzie przedwojennej biografii Pietrkiewicza, który jako student miał uczestniczyć w akcjach bojówek antysemitycznych. List kończył się dramatycznym pytaniem: „czy Pani o tym nie wiedziała?!”. Pytanie to, wielokrotnie stawiane wcześniej przez przybyszów z Polski, którzy uzupełniali wiedzę Olgi Scherer na temat okupacji, dotknęło bolesnej rany. Nie znała przedwojennych ekscesów emigracyjnego pisarza, a nawet gdyby je znała, nie ujawniłaby ich. Ufała pozytywnej ocenie Pietrkiewicza wyrażonej przez redaktora Grydzewskiego, była rzeczniczką obiektywnej oceny dzieła i nieangażowania się w ocenę pisarza.

Wojciech Krolecki wspominał w swym wystąpieniu o fragmencie *Miesiący* Kazimierza Brandysa poświęconym nostalgicznemu spotkaniu w nastrojowym mieszkaniu na ulicy Parc-Royal, o „biograficznych” próbach profesora Aleksan-

dra Schenkera, rówieśnika zaprzyjaźnionego z Olgą Scherer już od czasów krakowskich, o tekstach Renaty Górczyńskiej odmalowujących niezwykle związek Olgi Scherer ze światem zwierząt, zwłaszcza z psami, którego poetyckie echo znajduje się w wierszu *Świadomość* innego jej bliskiego przyjaciela – Czesława Miłosza. Na szczególną uwagę zasługują szkice Górczyńskiej ukazujące wieloletnią mużę Jana Lebensteina w zestawieniu z obrazami przez nią inspirowanymi.

**Wojciech Sikora**, dyrektor Instytutu Literackiego w Maisons-Laffitte, ujawnił kulisy działalności Funduszu Pomocy Niezależnej Literaturze i Nauce Polskiej (*Fonds d'Aide aux Lettres Polonaises Indépendantes*), w którego założeniu i funkcjonowaniu Olga Scherer odegrała znaczącą rolę. Prezesem Funduszu został Czesław Miłosz, koordynatorem – Konstanty Jeleński, sekretarzem – najpierw Mirosław Chojecki, później, w latach 1986–2002, Wojciech Sikora. W skład Zarządu, obok Olgi Scherer i wymienionych, wchodził: Jerzy Giedroyc, Gustaw Herling-Grudziński, Wojciech Karpiński i Jerzy Pomian.

Członkami Rady Funduszu byli: Stanisław Barańczak, Józef Czapski, Maria Danilewicz-Zielińska, Feliks Gross, Zygmunt Kallenbach, Leszek Kołakowski i Wiktor Weintraub. Wielu z nich należało do kręgu „Kultury”, w której Olga Scherer była uważana za domownika. W archiwach „Kultury” zachowało się kilkadziesiąt listów wymienionych między nią i Jerzym Giedroyciem.

Jako poliglotka i znakomita organizatorka wzięła na siebie niewdzięczne obowiązki administracyjne Funduszu, ze skomplikowaną procedurą jego rejestra-



cji na czele. Później spoczywało na niej tłumaczenie i redagowanie korespondencji. Niezależnie od znakomitej znajomości języków, Olga Scherer odznaczała się wielkim talentem do formułowania skutecznych wniosków o subwencje międzynarodowych instytucji.

Pierwszy formalny adres Funduszu Pomocy Niezależnej Literaturze i Nauce Polskiej był prywatnym adresem Olgi Scherer, w jej mieszkaniu przy ulicy Parc-Royal 16. Tam odbywały się często spotkania członków Funduszu, tam przyznawano stypendia dla polskich przedstawicieli kultury i nauki. Przy tej okazji członkowie Funduszu poznawali bliżej nierozłączne z gospodynią jej kolejne dalmatynki, z których najżywiej zapadła wszystkim w pamięć uroczą i niesforna Gratka.

Aż do swej śmierci jesienią roku 2001 Olga Scherer brała udział we wszystkich zebraniach Funduszu, który współfinansował wydanie 54 książek, udzielił ponad 600 miesięcznych stypendiów umożliwiających pobyty na Zachodzie twórcom i naukowcom z Polski oraz z krajów z nią sąsiadujących, wspomagał niezależne instytucje kulturalne i oświatowe w kraju. Przez cały okres swego istnienia Fundusz przekazał do Polski około 850 000 dolarów.

Podkreślając wielkie zaangażowanie Olgi Scherer w pracę dla Funduszu, Wojciech Sikora wyraził głęboki podziw dla ogromu i różnorodności jej działań. Dla polsko-francuskiej intelektualistki wykształconej w Stanach, absorbującej czasowo Fundusz był zaledwie epizodem wśród innych jej pasji i obowiązków. (Świadectwo nieobecnego Wojciecha Sikory odczytał Witold Zahorski).

\* \* \*

Przygotowując szkic o Oldze Scherer postanowiłam uzupełnić swoje wiadomości danymi z jej osobistych archiwów. Analiza nieznanych dotychczas dokumentów i fotografii sprawiła, iż palimpsest, jakim jest obraz jednostkowego życia, ułożył się w pasjonujący portret osoby reprezentującej drugie pokolenie inteligenckiego międzywojnia.

Olga Scherer, choć przeciwna biograficznym formułom, znakomicie opisywała innych. Jej wyrazista uroda i ogromne oczy dodawały jej dowcipnym charakterystykom, wspomaganym mimiką i gestem, jedynej w swoim rodzaju ekspresji. Skoro bohaterka naszego wieczoru szkicowała tak żywe portrety znajomych, można zaryzykować połączenie danych z jej życia z osobistymi wspomnieniami wieloletniej przyjaźni.

Przyszła emigrantka urodziła się 6 stycznia 1924 roku w Krakowie, jako jedyne dziecko Leonory z Kornreichów i Wiktora Scherera. Jej matka miała z poprzedniego małżeństwa o wiele starszą od Olgi córkę, Irenę Gumplowicz. Ojciec, piłsudczyk z austriackiej armii, przemysłowiec, chemik, był dla Olgi zarówno wzorem, jak i serdecznym przyjacielem. Zachowana korespondencja potwierdza partnerski stosunek Wiktora Scherera do nastoletniej adresatki. Olga podkreślała, iż jej rodzice pochodzili z najbliższych okolic Krakowa. Dokumenty potwierdzają zakorzenienie obydwu rodzin w Zielonkach i w Mogilanach.

Szczególnie bliskie stosunki łączyły Leonorę Schererową z jej siostrą Stieglitzową, której córki, Halina i Litka, bliskie wieku

Olgi, wychowywały się jak jej rodzeństwo. Ta serdeczna relacja przetrwała wojnę i lata emigracyjnych wędrówek.

Edukacja Olgi Scherer, zamieszkującej wraz z rodzicami willę na ulicy Siemiradzkiego<sup>2</sup>, powierzona została niemieckim opiekunkom. Wiedeń, nadal będący dla zamożnych krakowian europejską referencją, był częstym celem podróży Schererów udających się tam na zakupy, do teatrów i na wystawy, a także by korzystać z osiągnięć nowoczesnej medycyny. Język niemiecki odegrał istotną rolę w objętej cenzurą wojennej korespondencji Wiktora Scherera z córką.

Szkolne lata Olgi Scherer związane są z cenioną placówką pedagogiczną Sebaldy Münnichowej. Postępowe metody nauczania, dobre relacje z nauczycielami i serdeczne uczniowskie przyjaźnie zapisały się trwale w pamięci późniejszej emigrantki. Jedną z klasowych podopiecznych statecznej Olgi była ekscentryczna Celina Styrylska, przyszła graficzka i żona malarza Wacława Taranczewskiego. Nie można tu pominąć nieco starszego kolegi Henryka Markiewicza, którego teoretyczne zainteresowania będą w przyszłości bliskie badawczemu programowi Olgi Scherer.

Beztroskie lata międzywojenne, wypełnione nauką, podróżami i sportem, zakończył wakacyjny pobyt piętnastoletniej Olgi we francuskim pensjonacie w górach. Listy Wiktora Scherera dają nam pojęcie o atmosferze tego lata i jego ówczesnych staraniach, by żona opuściła Polskę i dołączyła do Olgi.

Sam postanowił zaangażować się w walkę jako rezerwista. 1 września 1939 roku miał ukończone 47 lat. Od tej daty poprzez polską tożsamość rodziny przebi-

ja dramat żydowskiego pochodzenia. Olga o nim nie mówiła. Wychowana w kulcie Marszałka, wykształcona w patriotycznej atmosferze, uważała się przede wszystkim za Polkę.

Po połączeniu się z matką i Stieglitzami, Olga Scherer wkracza na typowy dla tamtej epoki szlak. Początkowo będzie to schronienie na południu Francji, następnie pobyt w Portugalii, wreszcie wyjazd do Stanów. Wiktor Scherer pozostanie w Polsce, chroniony przez przyjaciół będzie musiał zmieniać miejsca pobytu i żyć pod przybranym nazwiskiem. Umrze na gruźlicę w wieku 52 lat w Lublinie, tuż po wkroczeniu tam Armii Czerwonej.

W tym czasie jego córka kontynuuje naukę w Stanach, co możliwe jest dzięki wsparciu pracującej fizycznie matki i solidarności osiadłej tam rodziny. Kiedy mogła poznać losy swoich bliskich pozostałych w Polsce?

Zachowały się piękne zdjęcia Olgi – abiturientki college'u z dystyngowaną Leą Scherer u boku, oraz zdjęcia młodziutkiej mężatki z przystojnym Alfredem Wirskim, oficerem Andersa uratowanym z sowieckiego piekła. Analiza dokumentów wykazuje, iż Alfred Wirski nazywał się wcześniej Kornreich, był dalekim kuzynem swej żony. Po rozwiązaniu ich młodzięnczego małżeństwa Wirscy zachowali serdeczną przyjaźń na całe życie.

Decyzja osiedlenia się Olgi Scherer w Paryżu przypada na okres politycznej odwilży w Polsce. Stolica Francji końca lat 50. jako inspirujące miejsce intelektualnych i artystycznych konfrontacji przyciągała także pierwszych przybyszów z komunistycznej Polski. Prowadziło to nie rzadko do bolesnych refleksji na temat

minionych lat i przyszłości, post-jałtański świat wydawał się trwale podzielony na dwa zamknięte obozy.

Po okresie współpracy z narodowym centrum badawczym (CNRS) Olga Scherer podejmuje pracę na awangardowym uniwersytecie Paris 8 Vincennes skupiającym intelektualistów sympatyzujących z radykalnymi ruchami społeczno-intelektualnymi zapoczątkowanymi studencką rewolucją 1968 roku. Strukturalizm jest jednym z najnowszych „kodów” odsyłających do lamusa tradycyjne nauczanie literatury. Badaczka, od dawna z nim zaznajomiona, może w pełni zabłysnąć swą wiedzą podbudowaną znajomością języków obcych.

Obok wspomnianych już przez Wojciecha Sikorę częstych kontaktów z ekskluzywnym „falansterem” „Kultury”, Olga Scherer utrzymuje bliskie stosunki z Reną i Konstantym Jeleńskimi, z Leonor Fini, z księdzem Józefem Sadzikiem, kierującym ośrodkiem wydawniczym Pallotynów, z księgarnią Libella i Galerią Lambert prowadzonymi przez Zofię i Kazimierza Romanowiczów na Wyspie Świętego Ludwika. Jako członek Towarzystwa Historyczno-Literackiego współpracuje z Biblioteką Polską usytuowaną również na Wyspie, do tego dochodzą kontakty z wieloma wybitnymi artystami, wśród których osobne miejsce zajmuje Jan Lebenstein, jej wieloletni życiowy partner.

Przedwojenna edukacja Olgi Scherer zakładała dbałość o pewien styl życia, jego wykładnią jest dom otwarty dla przyjaciół. Wsparta materialnie przez pozostałą w Ameryce matkę, Olga Scherer wybiera podobną nieco do Krakowa siedemnastowieczną dzielnicę Le Marais, której pałace, mocno spatynowane upływem czasu,

są przekształcane w mieszkaniowe rezydencje. Po kilku latach pobytu w gotyckim pałacyku z wykuszem na rogu ulicy Francs-Bourgeois i Vieille du Temple, niezbyt wygodnym w życiu codziennym, Olga Scherer przenosi się do świeżo odnowionego domu opodal, który zachował ślady dawnej świetności w postaci siedemnastowiecznych fresków, reprezentacyjnych schodów i romantycznej baszty. To właśnie locum, ze stumetrowym tarasem wypełnionym zielenią, było miejscem zebrań Funduszu, miejscem koleżeńskich debat naukowych, a także przestrzenią niezliczonych spotkań towarzyskich.

Także tam Olga Scherer zorganizowała historyczne spotkanie Kazimierza Brandysa z Czesławem Miłoszem. Było to możliwe tylko u kogoś, kto był zawsze ponad podziałami. Ten symboliczny akt uprawomocnił niejako dość jeszcze świeży status antykomunistycznego zaangażowania autora *Miesiący*. Miłosz, emigrant od dziesięcioleci, od przeszło dekady noblista, miał w nim rolę łatwiejszą. Ale choć to nie on był autorem napastliwych tekstów przeciwko koledze, to samo wspomnienie ciemnej epoki stalinizmu wydawało się być dla niego trudne. Widzę go jak przysiadła na dłuższą chwilę w małym saloniku Olgi, żeby napić się alkoholu i porozmawiać z obecnymi tam paroma osobami. Po przeciwległej stronie tarasu, w pracowni ulokowanej w starej baszcie, czekał już na niego autor niesławnego dzieła z małżonką i ze znajomymi. Po przemierzeniu tarasu Miłosz podszedł energicznym krokiem do Brandysa i uścisnął mu dłoń, po czym po męsku podsumował sytuację stwierdzeniem, iż są już obydwaj coraz bliżej kresu. Był to początkowy okres odrodzonej



Olga Scherer, lata czterdzieste

Fotografia Archiwum

Polski, który sprzyjał naszym nadziejom na takie właśnie rozwiązywanie wypaczeń komunistycznych.

To symboliczne pogodzenie to typowy dla jego inspiratorki gest przyjaźni. Była szczęśliwa, że mogła przyczynić się do złagodzenia podziałów podyktowanych przez politykę. Olga Scherer nigdy nie wysuwała się na pierwszy plan, choć intelekt, aparycja i wykształcenie ją do tego predestynowały. Zawsze promowała innych, potrafiąc dowartościować z równym talentem uczniów, współpracowników i anonimowe osoby. Nigdy nie uczestniczyła w środowiskowych grach, choć doskonale znała ich reguły. Głęboko zaangażowana w działania społeczne, wierna i wspierająca, nie sądziła i nie potępiała.

Wszyscy są zgodni co do tego, że Olga Scherer była naznaczona melancholią. Autoironiczna, z dystansem do siebie,

nie stroniła jednak od żartu. Potrafiła być równocześnie ambasadorem wielokulturowej nowoczesności – i przedwojennego kanonu dobrych manier. Błyskotliwa – ale skromna. Odważna, wytrwała, dyskretna, godna, lecz zawsze z fantazją. Obdarzona subtelnym gustem była wcieleniem pełnego prostoty, a zarazem wyrafinowanego stylu. Uzdolniona do manualnych działań, także dekoratorskich, umiała fachowo uszyć designerskie zasłony i naprawić niejedną sprzet.

Łączyło nas wielu wspólnych znajomych z Krakowa, z Uniwersytetu Paris 8, gdzie pracowałam przed naszym bliższym poznanieniem, wiele wspólnych tropów w sztuce i w literaturze, (Bachtin!), podobne gusty. Olga nie ulegała stereotypom i nie była uwięziona w swoim pokoleniu, choć była wierna jego wartościom. Zostało w niej na zawsze coś z aury

osieroconej przez wojnę kilkunastoletniej korespondentki uwielbianego ojca. Ów rys nieco dziecięcy objawiał się w jej naturalnym, bliskim kontakcie ze światem zwierząt i z przyrodą.

Będąc częstą rezydentką w jej pracowni-baszcie, oddzielonej od reszty mieszkania tarasem, mogłam swobodnie zapraszać przyjaciół. Była ciekawa młodych, duża rozpiętość pokoleń była charakterystyczna dla jej przyjęć. Nad obiady i kolacje przedkładała anglosaską tradycję *high tea* – swobodnego bufetu będącego wygodnym aperitifem dla późno siadających do kolacji paryżan. Przyjmowała najchętniej na tarasie. Z niego pochodzi najwięcej moich zdjęć, które komentowałam wraz z fotografiami archiwalnymi w ostatnim punkcie naszego programu zatytułowanym *Salon Olgi*.

Paryski wieczór dedykowany Oldze Scherer zakończył się wzruszającym świadectwem i krótkim występem muzycznym Gabrieli Arnon, córki jej koleżanki z amerykańskiego college'u. Po czym, przy tradycyjnej lampce wina ustaliliśmy, że warto w przyszłości powrócić do postaci Olgi Scherer – niezwyklej ikony emigracji, wiernej zasadom światłej inteligencji międzywojennej.

**Anna Łabędzka**

#### PRZYPISY

- 1 Przedstawiając pod-realizm na tle post-dialogizmu Robbe-Grilleta, Christine Brooke-Rose i Maurice'a Roche'a, Olga Scherer wykazała, iż „ce n'est pas tant la représentation qui est en crise, que le réel lui même”; „[...] dans les pays considérés, le surnaturel devient superflu, supplanté par un sursocial improbable mais crédible”. Zainteresowanych tym zagadnieniem odsyłam do periodyku „TLE (Théorie – Littérature – Enseignement)” i artykułów autorstwa

Olgi Scherer: *Qu'est ce que le sous-réalisme?*, „TLE” 1983, nr 2 oraz *Aspects du sous-réalisme. La représentation du réel anegdotique et le sur-social*, „TLE” 1986, nr 4. Egzemplarze mają zostać przekazane przez Noëlle Batt do biblioteki Wydziału Polonistyki UJ.

- 2 Związki Olgi Scherer z Krakowem przedstawiłam w 6 numerze „Nowej Dekady Krakowskiej” z 2014 roku, str. 128–130.

Olga Scherer  
Fotografia Archiwum



## Rok Awangardy w Polsce Anons kulturalny

Co jakiś czas w Polsce są ogłaszane inicjatywy mające upamiętnić wydarzenie, osobę lub zjawisko (zwykle kulturalne). Cel szczytny, z organizacją już bywa różnie. Zwykle okazuje się, że dwie wystawy i trzy spotkania to trochę za mało, żeby rozpropagować informacje w całym kraju. Tym razem jednak wygląda na to, że dzieje się coś dobrego. Zwróciłam uwagę na inicjatywę, która rzeczywiście ma szansę dotrzeć do różnych zakątków Polski i jej społeczeństwa. Rok Awangardy – brzmi dumnie. Słychać w nim duże „R” i wielkie „A”. Zza szerokiego „w” spoglądają na nas „wydarzenia”. Z głębi krągłych „a” i „d” wypływają łatwo dostępne materiały archiwalne. W każdej literze możemy znaleźć odzwierciedlenie jakiegoś aspektu tego – udanego, jak dotąd – zjawiska kulturalnego.

Rok Awangardy ogłoszono w stulecie *I Wystawy Ekspresjonistów Polskich*, która miała miejsce w krakowskim Pałacu Sztuk jesienią 1917 roku. Wśród 18 artystów prezentujących swoje prace, znajdowali się między innymi Leon Chwistek, Tytus Czyżewski, Zbigniew Pronaszko, Andrzej Pronaszko oraz Henryk Gotlib. Z ekspresjonistów wyłonili się formiści – twórcy malarstwa, rzeźby i grafiki, którzy badali możliwości formy, eksperymentowali z nią, poszukując zarówno w teorii, jak i w praktyce czystej formy. Wkrótce w kolejnych ośrodkach na terenie Polski

Aleksandra  
Görlich  
Martyna Nowicka

pojawiły się grupy artystów, którzy przekraczając ściśle określone granice dziedzin sztuk, tworzyli, eksperymentowali, a także dyskutowali teorie zastosowania form dla nowego świata – świata ruchu, miasta, przemysłu, świata zdefiniowanego przez funkcję. Uważali, że nie należy pozostawać przy rozwiązaniach – choćby w architekturze – przypadkowych i szaro byle jakich. Choć II wojna światowa odcisnęła potworne piętno na artystach i ich twórczości, awangardowe podejście do sztuki okazało się silniejsze od władzy totalitarnej, inspirując kolejne pokolenia twórców, aż do dziś.

Na inicjatywę, z której zrodził się Rok Awangardy, składają się wystawy, spektakle, konferencje, organizowane przez przeróżne instytucje kulturalne z całej Polski. Na początku maja było ich 51, ale liczba ta się zmienia, co dobrze świadczy zarówno o samej inicjatywie, jak i aktywności instytucji; muzeów, teatrów, instytucji, galerii, stowarzyszeń.

W założeniach programu znajdują się trzy punkty: (1) Rewizja awangardowych historii, (2) Awangardowe kontynuacje, (3) Awangarda dzisiaj.

W rewizji awangardowych historii mieszczą się wystawy poświęcone historycznej awangardzie polskiej, czyli artystom z takich ugrupowań jak ekspresjoniści, formiści, lwowscy surrealiści, poznańska grupa Bunt oraz BLOK, Praesens, Grupa „a.r.” i Grupa Krakowska. Wśród nich ekspozycja w Muzeum Narodowym w Krakowie, *Potęga awangardy*, przygotowana jesienią 2016 roku dla Palais des Beaux-Arts BOZAR w Brukseli. Można na niej zobaczyć prace Kazimierza Malewicz, Alexandra Archipenko, Fernanda

Légera, Edvarda Muncha czy Pieta Mondriana. Same wielkie nazwiska nie oddają jednak dużej wartości tej wystawy, na której podzielone tematycznie prace pozwalają się zapoznać z twórczością związaną z takimi polami działalności jak urbanistyka czy literatura. W krakowskiej edycji wystawy można zobaczyć także ponad 50 prac polskich artystów, między innymi Katarzyny Kobro, Władysława Strzemińskiego, Marii Jaremy i Leona Chwistka. Umieszczone pośród nich prace współczesnych artystów pozwalają zobaczyć, jak poruszają ich idee tej awangardy. Inną ciekawą propozycją jest ekspozycja *A-geometria. Hans Arp i Polska*, przygotowana w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Przez cały rok natomiast można zwiedzać następujące po sobie wystawy organizowane przez Muzeum Sztuki w Łodzi, choć jedna z nich – poświęcona twórczości Kobro i Strzemińskiego – została otwarta w Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie, więc dość daleko.

Zadaniem tych wystaw jest pokazanie twórczości awangardowych artystów oraz uświadomienie nam, widzom, że należeli oni do międzynarodowych ruchów artystycznych, przyjaźnili się z ich przedstawicielami i sami również ich inspirowali.

W ramach drugiego z założeń programu Rok Awangardy – *Awangardowych kontynuacji* – są prezentowane czasy powojenne, czyli okres mniej znany i może jeszcze nie tak bardzo zmitologizowany. Tu pojawił się między innymi projekt wystaw zmiennych w Centralnym Muzeum Włókiennictwa w Łodzi, zatytułowany *Kwartaly awangardy*, który przypomina o udanych adaptacjach form artystycznych dla potrzeb przemy-

słu, przede wszystkim odzieżowego. Innym aspektem twórczości tamtego okresu jest teatr, któremu poświęcony został majowy Festiwal Teatralny Perspektywy 2017: Teatr – awangarda w działaniu, zorganizowany przez Teatr Chorea w Łodzi. Inny spektakl tego teatru, zatytułowany *Studium o Hamletach*, ma nawiązywać do teatru ubogiego Jerzego Grotowskiego. Twórcy idei Roku Awangardy wyróżniają także spektakle łódzkiego Teatru Nowego im. Kazimierza Dejmka, które zostaną zaprezentowane na deskach Centrum Kultury w Gdyni w ramach programu Łódź w Gdyni. Wydarzeniom ulotnym – jak przedstawienia teatralne czy wystawy – przez cały rok będą towarzyszyć konferencje naukowe, których celem jest zebranie opracowanych dotąd materiałów o polskiej awangardzie. Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk organizuje również serię spotkań i wykładów mających pokazać plastyczną twórczość awangardową w kontekście takich pól działań jak poezja, proza czy przekład.

W części poświęconej idei *Awangardy dzisiaj* autorzy programu Rok Awangardy napisali: „O ile pewne rozwiązania formalne wypracowane przez awangardę dzisiaj mają już wartość czysto historyczną, o tyle etos eksperymentatorstwa i zaangażowania, który silnie awangardę określał, wciąż wydaje się atrakcyjny dla współczesnych twórców” (zob. <http://ro-kawangardy.pl/pl/informacje/opis-inicjatywy,4.html>). Propozycje związane z tym tematem to przede wszystkim wystawy sztuki współczesnej, ale także koncepcja próby pokazania, które elementy dawniej awangardowe są dziś powszechnie stosowane. Tego rodzaju wydarzeniem

ma być planowany na jesień w Galerii Arsenał w Białymstoku projekt *Kino-oko. Wokół Wiertowa i konstruktywizmu*, prezentujący zjawisko oddziaływania kina konstruktywistycznego na współczesne praktyki w filmie artystycznym. Narodowy Instytut Audiowizualny z kolei organizuje cykl koncertów *Awangarda na ucho*, który ma przybliżyć muzykę eksperymentalną mniej zaprzyjaźnionym z nią słuchaczom.

Warto zwrócić uwagę jeszcze na konferencje poświęcone różnym aspektom awangardy. Wśród nich szczególnie na majową *Avant-gardes poétiques et artistiques hier et aujourd'hui. Une invention européenne*, organizowaną przez Ośrodek Kultury Polskiej na Sorbonie, Towarzystwo Historyczno-Literackie w Paryżu oraz Instytut Narodowy Języków i Kultur Orientalnych w Paryżu, w planach której było bardzo szeroko zakrojone spojrzenie na awangardę ze współczesnej perspektywy.

Uklonem w stronę niespecjalistów są też spotkania w Muzeum Miasta Gdyni, zatytułowane *Instrukcja obsługi awangardy*, podczas których jest szansa na bliższe spotkanie ze sztuką wyrastającą z tradycji awangardy oraz na towarzyszący jej komentarz. O ile bowiem sztuka awangardowa jest niezwykle ciekawym tematem dla badaczy – od historyków sztuki, muzyki czy teatru począwszy, na socjologach i psychologach analizujących sposoby postrzegania rzeczywistości skończywszy – o tyle zwykły widz często czuje się w jej obecności zagubiony. Nauczony, że „sztuka wielka jest”, czuje się onieśmielony i ucieka przed nią, nie próbując nawet stwierdzić najprostszej rzeczy, a miano-



wicie, czy przedstawiona forma mu się podoba, czy nie. Dlatego tak ważną rolę pełni tu profesjonalny komentarz.

Organizatorzy starają się zatem trafić do wszystkich zainteresowanych, niezależnie od tego, jaka dziedzina sztuki lub jaki z nią sposób kontaktu widzów interesuje. Instytucją, która stoi za inicjatywą Roku Awangardy, jest Muzeum Sztuki w Łodzi, które w ostatnich latach rozwinęło swoją działalność i aktywnie promuje sztukę współczesną poprzez wystawy i bogate programy wydarzeń towarzyszących, ale także właśnie przez otwarcie na zwiedzających i przekonywanie ich do kontaktu ze sztuką. Ramię w ramię działa Centralne Muzeum Włókiennictwa w Łodzi. Dołączają do nich instytucje z całej Polski, między innymi z Białegostoku, Tarnowa, Szczecina, Torunia, Opola, Lublina czy Radomia – na co warto zwrócić uwagę i docenić, bo w świecie kultury polskiej istnieje głębokie przekonanie o różnicach między dużymi a małymi ośrodkami kulturalnymi. W projekcie Roku Awangardy biorą udział również „giganci”, czyli muzea narodowe z Warszawy, Krakowa, Poznania, Wrocławia i Gdańska.

Wszystkie informacje dotyczące Roku Awangardy znajdują się na stronie internetowej poświęconej tej inicjatywie (<http://rokawangardy.pl>). Zatrzymam się w tym miejscu nieco dłużej na koncepcji samej strony internetowej – nie tylko dlatego, że zjawiska zachodzące w mediach elektronicznych są dla mnie wyjątkowo ciekawe, ale również z tej przyczyny, że o ile wszystkie powyżej zamieszczone informacje można znaleźć w różnych działach tej strony, o tyle samo zjawisko do-

brego serwisu internetowego jest godne zauważenia i docenienia.

Serwis zbudowany pod auspicjami Muzeum Sztuki w Łodzi jest podzielony na siedem stron znajdujących się na domenie rokawangardy.pl. Widz wchodzący na stronę główną ma dostęp do aktualnych wydarzeń i może wejść ich śladem na podstrony poszczególnych wystaw, spektakli czy spotkań; albo też zajrzeć do jednego z sześciu działów. Pierwszy z nich to „Program” – strona z interaktywnym programem z całego roku, na której można wyszukiwać ciekawe wydarzenia według dat, miasta lub instytucji. Bardzo doceniam fakt, że znajdują się tam także wydarzenia minione, zatem nie znikają one, niczym program telewizyjny, w elektronicznym niebycie. Drugi dział nazywa się „Informacje” – i tu właśnie umieszczono takie szczegóły organizacyjne, jak idea, opis inicjatywy, patronaty i program obchodów miejskich Łódź – miasto awangardy. W osobnym dziale – „Partnerzy” – można znaleźć znaki logo wszystkich instytucji współtworzących program Roku Awangardy. Następne w kolejności są „Media” – tu pojawiają się materiały z prasy, radia, telewizji i z mediów internetowych dotyczące tej inicjatywy oraz poszczególnych wydarzeń. Moją uwagę zwróciło nagranie audycji Klubu Trójki poświęconej Katarzynie Kobro, do którego można dotrzeć dzięki zwyczajowi zamieszczania podcastów przez Polskie Radio. Artykuły z magazynu „Szum” – bardzo dobrze pisane – są również częściowo dostępne. Częściowo, bo aktualne numery wymagają zakupu własnego egzemplarza. Jednak dostęp do fragmentu wywiadu z Jarosławem Suchanem, dyrektorem Muzeum Sztuki

w Łodzi, zachęca do dalszej lektury. Skoro zaś doszliśmy do czytania, to bardzo interesującym działem jest ten zatytułowany „Konteksty” – znajdują się w nim: Czytelnia czasopism (zawierająca cyfrowe kopie czasopism „Forma”, „BLOK”, „Zwrotnica” i „Praesens”), cztery krótkie filmy (z serii TVP *Którędy po sztukę*, przybliżające postaci artystów awangardowych) oraz krótkie audycje Zbigniewa Libery zatytułowane *Przewodnik po sztuce*, dotyczące historii XX wieku. Może trudno powiedzieć, że to kopalnia wiedzy, a wśród skanów czasopism znajdują się i prawie nieczytelne strony, ale jestem bardzo szczęśliwa, że udostępniono te materiały, zwłaszcza skany czasopism, które pozwalają na wgląd w epokę nie tylko przez pryzmat sztuki widzianej w galerii. Gdybym mogła wypowiedzieć życzenie, to chciałabym, żeby

dział „Konteksty” napełniał się kolejnymi materiałami i był zawsze dostępny. Czy tak będzie, nie wiadomo. Na stronie nie umieszczono informacji o tym, jaki będzie jej los po zamknięciu Roku Awangardy. A może powinnam wypełnić formularz kontaktowy dostępny w ostatnim dziale...? Do tej pory polscy zwiedzający nie byli rozpieszczani tak dobrymi serwisami, łatwym dostępem do materiałów i możliwością kontaktu z organizatorami, więc powstaje pytanie, jak szybko się z tym oswoją i zaczną z tych możliwości korzystać.

Liczę na to, że z brzucha „d” wyjdą dalsze materiały i wydarzenia, które zapełnią kalendarium Roku Awangardy. A może ta inicjatywa stanie się dobrym wzorem dla przyszłych projektów?

**Aleksandra Görlich**

*Potęga awangardy*, 10.03–28.05.2017, Kamienica Szolańskich im. Feliksa Jasińskiego, Muzeum Narodowe w Krakowie

Fotografia Mateusz Szczypiński



# Zsolnay: technologia i błyszczące tulipany

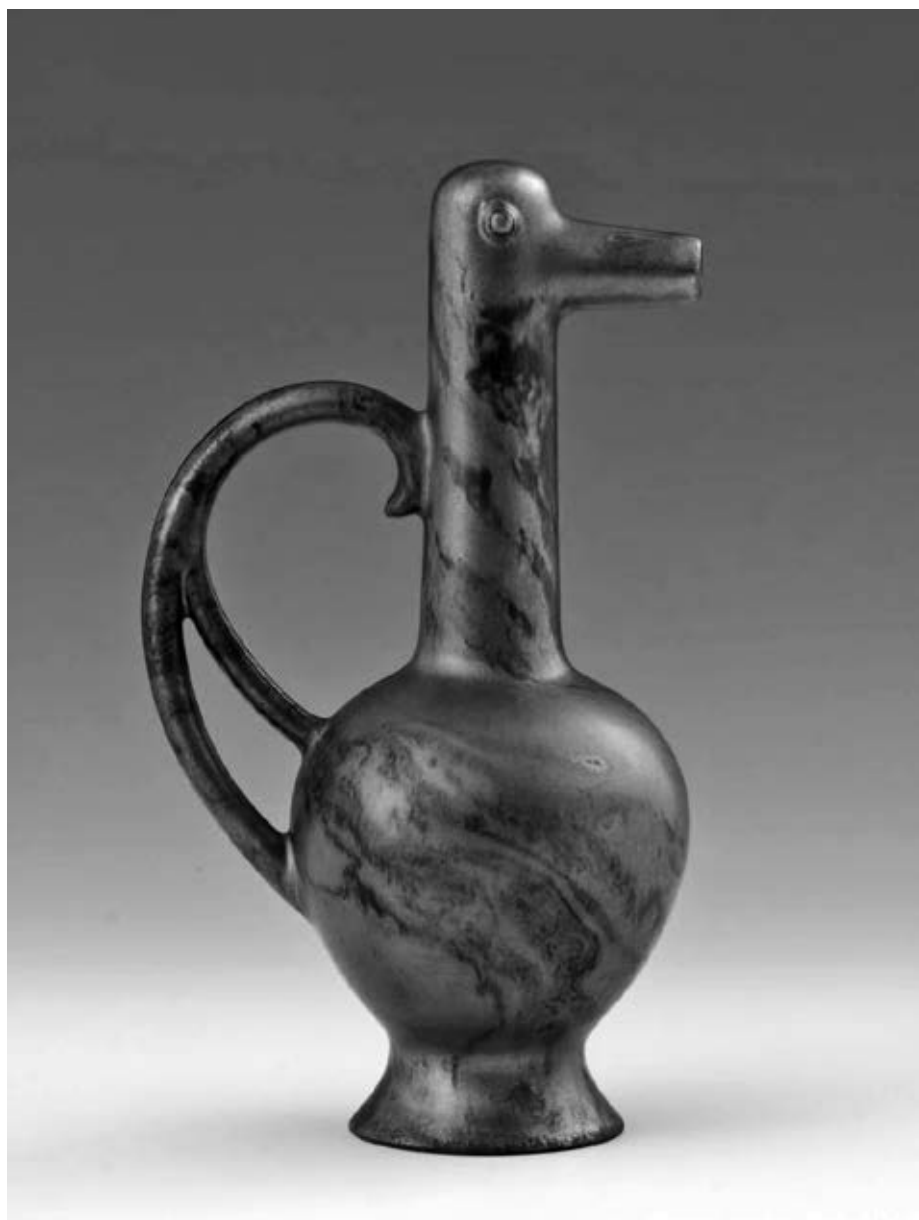
**W**ceramicznych przedmiotach: dzbankach i kafelkach, misach i meblach, detalach architektonicznych i figurkach, wyprodukowanych w węgierskim Peczku na przełomie wieków, zawiera się historia epoki i historia rodziny. Wystawa *Zsolnay. Węgierska secesja*, którą od 19 kwietnia do 2 lipca można zobaczyć w Międzynarodowym Centrum Kultury doskonale pokazuje nie tylko wspaniałe osiągnięcia węgierskiej ceramiki czy jej technologiczne zaawansowanie, ale, niemal mimochodem, punktuje zmiany historyczne i węgierskie poszukiwania tożsamości narodowej. Ekspozycja, przygotowana przez dwie kuratorki – Natalię Żak z MCK i Orsolę Kovács – to połączenie zachwycających i zaskakujących nowoczesnych obiektów i wciągającej narracji.

Imperium zaczyna się skromnie, w latach sześćdziesiątych XIX wieku w Peczku, gdzie Vilmos Zsolnay nieoczekiwanie rozwija odziedziczony po ojcu sklep w modny dom towarowy w nowym stylu, a finansowy sukces pozwala mu odkupić od brata fabrykę ceramiki. Nestor rodu nie jest w tej dziedzinie specjalistą, ale szybko zaczyna się interesować technologiami produkcji, korzysta z rad fachowców i eksperymentuje. Jednocześnie dba o stosowne wykształcenie swoich dzieci –

syn Miklós zajmuje się handlem, a córki, Júlia i Teréz, zbierają rzemiosło ludowe. Korzystając ze swojej kolekcji i inspirując się elementami rodzimego folkloru, same projektują naczynia.

Nie bez wpływu na rodzinne imperium pozostaną też wybrani dla dziewcząt mężowie – projektant Tadeusz Sikorski (zostanie w dyrektorem artystycznym fabryki) i geolog Jakab Mattyasovszky, który na zlecenie teścia opracowuje geologiczną mapę Węgier – ta ma ułatwić pozyskiwanie niezbędnych surowców. Rozwijanie uzdolnień i pasji poszczególnych członków rodziny doprowadza do rozwoju firmy, która na przełomie wieków zatrudnia już kilkuset wykwalifikowanych robotników. W 1900 roku, po śmierci Vilmosa, jego dzieci i wnuki postanowiły mu nawet wśród budynków fabrycznych zbudować mauzoleum, według projektu Tadeusza Sikorskiego, które przetrwało w mieście do dziś, przypominając o znaczeniu manufaktury.

O tym jednak, że rodzinna produkcja nie zatonęła w odmętach niepamięci, zdecydowały przede wszystkim dwa czynniki: nowe technologie produkcji opracowane przez nestora rodu oraz świetne projekty powstałe we współpracy ze ściąganyymi z całych Austro-Węgier malarzami i rzeźbiarzami, często świetnie wykształconymi i świadomymi europejskich trendów, które nieodłącznie wiązały się z nowoczesnym, opartym na podziale obowiązków systemem zarządzania fabryką. Dzieła manufaktury Zsolnay, choć przeznaczone na stoły i do ozdoby mieszczańskich domów, szybko zaczęły cieszyć się ogromnym powodzeniem, wielokrotnie zdobywały nagrody



*Zsolnay. Węgierska secesja*, 19.04–2.07.2017, Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie  
Materiały prasowe

na wystawach światowych, a specjalną zastawę stołową zamawiali w Peczu zamężni Węgrzy z najwyższych klas.

Początkiem tych sukcesów była bez wątpienia technologia eosynowa, opracowana przez Vilmosa Zsolnaya i profesora ceramiki Vince Wartha. Stała się ona, zdaniem Natalii Żak, kuratorki wystawy: „Znakiem i symbolem manufaktury z Peczu. Znaczące wydaje się także to, że oficjalna prezentacja techniki eosynowej nastąpiła w trakcie Wystawy Mileinijnej w 1896 roku, w trakcie obchodów tysiąclecia państwa węgierskiego”. Ceramiczne przedmioty ozdabiane tą techniką były przed wypaleniem pokrywane najpierw podkładem, a później specjalną farbą z dodatkiem jednego z metali. Dodatki różnych surowców, często metali szlachetnych sprawiały, że dzieła wychodzące z pieców rodziny Zsolnayów wspinały się różnymi barwami. Pod nazwą „eosyna” kryje się wiele wariantów, dopracowanych na przestrzeni lat przez technologów manufaktury.

To, co pozornie stanowi tylko tło dla samych ceramicznych i fajansowych obiektów prezentowanych na wystawie, jak to bywa w Międzynarodowym Centrum Kultury, zostało bardzo sprawnie wplecione w tkanekę wystawy. Informacje o procesach technologicznych i kolejnych, coraz to nowocześniejszych projektach, opisane przystępnym językiem i zaprezentowane w efektownej aranżacji, pozwalają skuteczniej czytać te obiekty nie tylko jako przykłady secesyjnej ceramiki, ale także część węgierskiej historii. Przede wszystkim jednak zachwycić mogą same projekty Zsolnay: od tych nieco starszych, całkiem dosłownie odwzorowujących ra-

ki czy ryby, aż po te powstałe już na początku XX wieku.

Szczególną uwagę przykuwa na pewno seria fantastycznych, pokrytych mieniącą się warstwą eosyny zwierząt, zaprojektowanych najprawdopodobniej przez Tadeusza Sikorskiego. Kamionkowe ptaki i smoki w niebieskich i zielonych odcieniach są najprawdopodobniej wzorowane na kolekcji sztuki prekolumbijskiej Władysława Klugera, która dziś znajduje się w Muzeum Archeologicznym w Krakowie. Połączenie fantastycznych stworzeń, błysk eosynowego pokrycia i prostych form samych naczyń pokazuje Zsolnay bliskie nowoczesności. Secesyjne projekty, pełne delikatnych, wydłużonych postaci, oczywiście również robią wrażenie – często zresztą tworzyli je najwybitniejsi projektanci tamtej epoki. Jednak na tej wystawie coś dla siebie znaleźć mogli także miłośnicy współczesnych, prostych form. To właśnie na takiej ceramice najefektowniej wypadają wymyślone przez Vilmosa Zsolnaya mieniące się wielobarwnie powłoki.

A na koniec – tulipany. Zebrane przez kuratorki kielichy w różnym stylu to kwintesencja stylu węgierskiego producenta. Kwiaty, które nieustannie pojawiają się w węgierskim folklorze, były częstym motywem wykorzystywanym przez projektantów w Peczu: właśnie ta jedna gablota, skutecznie podsumowująca lata stylistycznych zmian, najlepiej oddaje urok i staranność wystawy. Kolejne kielichy zostały ułożone tak, jak na historycznym zdjęciu (reprodukowanym obok) – jest w tym rozwiązaniu i prezentacja doskonałego, zaangażowanego przygotowania kuratorek i świetny efekt. Czysta przyjemność oglądania!

**Martyna Nowicka**

## AUTORZY

**Tomasz Cieślak-Sokołowski** – historyk literatury; adiunkt Katedry Krytyki Współczesnej Wydziału Polonistyki UJ; redaktor prowadzący serwisu krytycznego „Nowa Dekada”. Autor m.in. książki *Moment lingwistyczny. O wczesnym piarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka* (2012). Wraz z Kacprem Bartczakiem przetłumaczył *Modernizm XXI wieku*. „Nowe” poetyki Marjorie Perloff (2012). Przygotowuje książkę o inwencyjnych poetkach w poezji polskiej na przełomie XX i XXI wieku (wyd. 2018).

**Łucja Demby** – adiunkt w Instytucie Sztuki Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Za pracę magisterską otrzymała w roku 1992 nagrodę na międzynarodowym konkursie, organizowanym przez Sindacato Nazionale Giornalisti Cinematografici Italiani w Rzymie. Autorka rozprawy doktorskiej *Poza rzeczywistością. Spór o wrażenie realności w historii francuskiej myśli filmowej* (Rabid, Kraków 2002) oraz habilitacyjnej *Harmonia świata. Twórczość filmowa Nikity Michalkowa* (Rabid, Kraków 2009). W ostatnich latach jej zainteresowania badawcze mają charakter w znacznej mierze interdyscyplinarny, sytuując się na pograniczu filmu, teatru i muzyki (m.in. związki filmu i teatru, rola muzyki w teatrze i filmie), a także serialu telewizyjnego.

**Maciej Gil** – historyk i animator kultury filmowej, krakus. Związany z krakowską Fundacją Wspierania Kultury Filmowej Cyrk Edison, czyli Kinem Agraftka, Kinokawiarnią Kika i DKF Rozpięci. Dziennikarz, redaktor „X. Informatora Kin Studyjnych”. Prelegent i edukator filmowy. Prowadzi spacer filmowe i pilotuje Kinobus.

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

**Inga Iwasiów** – literaturoznawczyni, krytyk literacki, poetka i prozaiczka, blogerka; profesor Uniwersytetu Szczecińskiego, gdzie kieruje Zakładem Literatury XX Wieku w Instytucie Polonistyki i Kulturoznawstwa oraz Podyplomowymi Studiami Wie-

dza o Kulturze. Ostatnio opublikowała m.in. książki *Umarł mi. Notatnik żaloby* (2013), *Blogotony* (2013) oraz zbiór *Granicz. Polityczność prozy i dyskursu kobiet po 1989 roku* (2013).

**Marcin Jaworski** – historyk i krytyk literatury; adiunkt w Zakładzie Poetyki i Krytyki Literackiej w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu. Zajmuje się przede wszystkim poezją XX i XXI wieku. Jest autorem książki *Rewersy nowoczesności. Klasycyzm i romantyzm w poezji oraz krytyce powojennej* (2009). Redaguje „Poznańskie Studia Polonistyczne. Serię Literacką”.

**Wiktoria Klera** – doktor nauk humanistycznych, krytyk literatury, w pracy badawczej zajmuje się autorami pokolenia „bruLionu”, a szczególnie Marcinem Świetlickim (autorka monografii jego twórczości), Marcinem Baranem i Marcinem Sendeckim oraz wierszami *noir*. Teksty krytyczne publikowała w „Pograniczach”, „Portrecie”, „eleWatorze”, „art-Papierze”, „eCzasie Kultury”, „Arteriach”, „Autobiografii”, „Fragile”. Autorka wierszy.

**Michalina Kmiecik** – literaturoznawczyni, pracuje w Katedrze Teorii Literatury oraz Ośrodka Badań nad Awangardą na Wydziale Polonistyki UJ. Autorka książek *Oblicza miejsca. Topiczne i atopiczne wyobrażenia przestrzeni w poezji Juliana Przybosa* (Universitas, 2013) oraz *Drogi negatywności. Nurt estetyczno-religijny w poezji i muzyce awangardowej w XX wieku* (WUJ, 2016), a także artykułów z zakresu historii literatury dwudziestowiecznej publikowanych m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim” i „Tekstach Drugich”. Redaktorka serii *awangarda/rewizje* w Wydawnictwie UJ. Zajmuje się teorią i historią awangardy, intermediami oraz poezją eksperymentalną.

**Tadeusz Lubelski** – historyk i krytyk filmu, profesor zwyczajny w Instytucie Sztuki Audiowizualnych UJ (w latach 2008–2012 jego dyrektor), kierownik Katedry Historii Filmu Polskiego na Uniwersytecie Jagiellońskim. Ostatnio opublikował: *Historia niebyła kina PRL* (2012, Nagroda „Kina” im. Bolesława Michalka, nominacja do Nagrody NIKE), *Historia kina polskiego 1895–2014* (2015). Redaktor pierwszej polskiej *Encyklopedii kina* (2003, 2 wyd. 2010, nagroda PISF); współredaktor *Historii kina*: tom I *Kino nieme* (2009), tom II *Kino klasyczne* (2011), tom III *Kino epoki nowofalowej* (2015). Autor książki biograficznej *Wajda* (2006), redaktor autobiografii *Andrzeja Wajdy Kino i reszta świata*

(2013), organizator ostatniej konferencji naukowej poświęconej Mistrzowi „Wajda 90” (Uniwersytet Jagielloński, czerwiec 2016).

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

**Łukasz Maciejewski** – filmoznawca, krytyk filmowy i teatralny. Członek Europejskiej Akademii Filmowej, Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Teatralnych („AICT”) oraz Federacji Krytyków Filmowych („Fipresci”). Dyrektor programowy festiwalu „Kino na Granicy” w Cieszynie. Autor wielu książek, ostatnio opublikował tom esejów *Aktorki. Portrety* (2015). Stały współpracownik kilkunastu czasopism, felietonista portalu Onet, ekspert Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej, telewizji HBO, stały komentator „Tygodnika Kulturalnego” w TVP Kultura. Laureat wielu nagród i wyróżnień dziennikarskich: między innymi statuetki „Uskrzydłony”, „Dziennikarskiej Weny” oraz „Złotej Róży”.

**Karol Maliszewski** – poeta, prozaik, krytyk literacki; adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Wrocławskiego. Ostatnio opublikował książkę prozatorską *Przemysł-Szczecin* (2013) oraz poetycką *Jeszcze inna historia. Wiersze wybrane* (2015).

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

**Martyna Nowicka** – historyczka i krytyczka sztuki, doktorantka na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się historią muzealnictwa i kuratorstwa, a na łamach krakowskiej „Gazety Wyborczej” czynnie komentuje bieżące życie kul-

turalne (szczególnie sztukę współczesną). Współpracuje z magazynem „Szum” i korporacją Ha!art.

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

**Michał Pilikowski** – ur. w 1980 r. w Krakowie. Historyk. Absolwent Papieskiej Akademii Teologicznej w Krakowie (2004). Doktorant Wydziału Historii i Dziedzictwa Kulturowego Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie (dawny PAT). Od 2005 r. pracownik Wydawnictwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Na łamach „Wiadomości ASP” publikuje artykuły o tematyce historycznej poświęcone artystom związanym z krakowską Akademią. W przygotowaniu znajdują się dwie książki jego autorstwa: *Zanim powstał Wydział Rzeźby. Nauczanie rzeźby w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1818-1939* i *Piękna historia. Krakowska Akademia Sztuk Pięknych w latach 1818-1939*.

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

**Łukasz Tischner** – ur. 1968, historyk literatury, publicysta, tłumacz, adiunkt w Katedrze Historii Literatury Polskiej XX wieku na Wydziale Polonistyki UJ. W latach 1994–2010 był redaktorem miesięcznika „Znak”. Wydał: *Sekrety manichejskich trucizn. Miłoz wobec zła* (Znak, 2001; poszerzone wydanie angielskojęzyczne: *Miloz and the Problem of Evil*, Northwestern University Press, 2015), *Miloz w krainie*

*odczarowanej* (słowo/obraz terytoria, 2011) oraz *Gombrowicza milczenie o Bogu* (WUJ, 2013).

**Teresa Walas** – historyk i teoretyk literatury, pracownik Katedry Antropologii Literatury i Badań Kulturowych Wydziału Polonistyki UJ. Opublikowała m.in. *Czy jest możliwa inna historia literatury* (1993), zbiór esejów *Zrozumieć swój czas* (2003). Wraz z Henrykiem Markiewiczem przygotowała antologię tłumaczeń *Sztuka interpretacji* (2013).

**Paulina Żarnecka** – studentka specjalności krytyka literacka na Wydziale Polonistyki UJ w ramach MISH-u. Autorka tekstu o tomie *Dwanaście stacji* opublikowanego w piśmie „Artes”. Zajmuje się postkolonialnymi aspektami najnowszej literatury ukraińskiej.

#### SPROSTOWANIE

W tekście Anny Łabędzkiej pt. *Rozmowa z Krystianem Lupa...*, na str. 144 „NDK” 2017, nr 1/2, pojawiła się błędna data premiery pierwszego spektaklu Lupy w Paryżu (*Lunacy* Hermanna Brocha w Odeonie). Przedstawienie odbyło się nie w 1997, a w 1998 r.

IWONA SIWEK-FRONT, *Szalona Julka*, 2017, rysunek, zainspirowany serialem *Z biegiem lat, z biegiem dni* Andrzeja Wajdy.





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

**Przygotowanie do druku:**  
Jan Szczurek | *indie*

ISSN 2299-4742

### **Warunki prenumeraty**

Prenumerata roczna wynosi 60,00 PLN  
W roku 2017 opublikowane zostaną  
dwa numery pojedyncze  
oraz dwa zeszyty podwójne.  
Koszty przesyłki krajowej ponosi  
Wydawca.  
Prenumeratę prosimy wpłacać  
na konto Wydawcy.

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



### **Wydawca:**

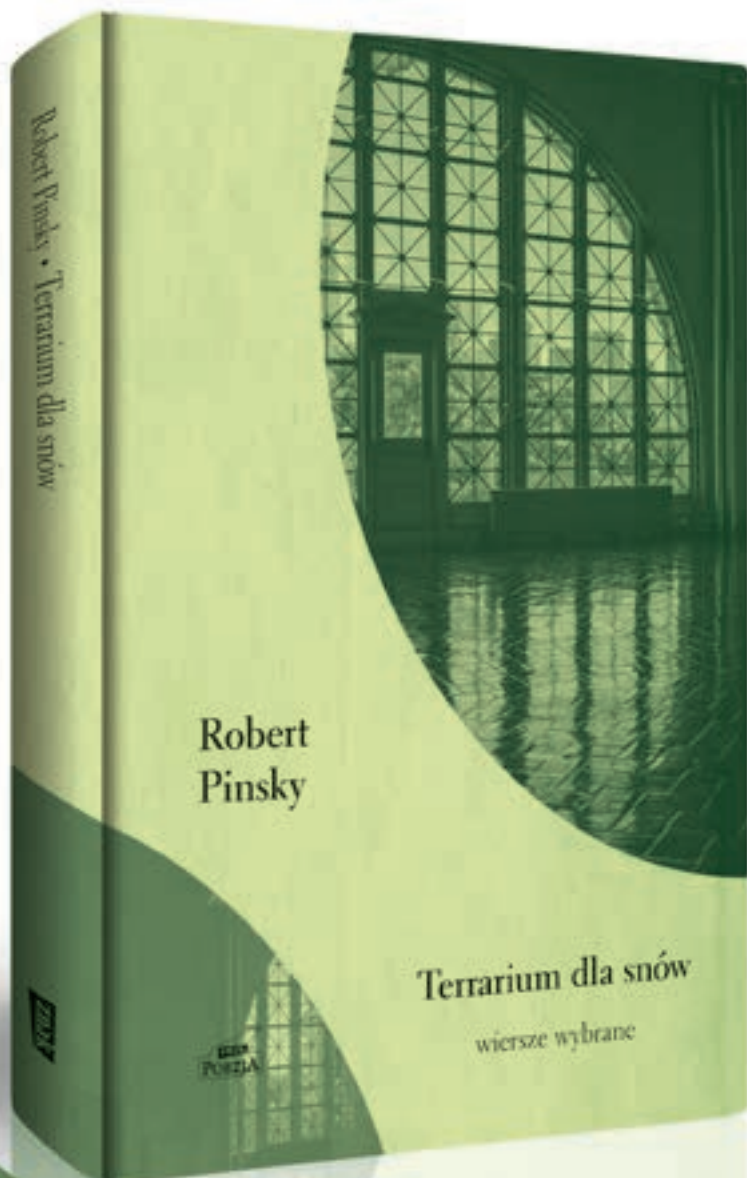
Krakowska Fundacja Literatury  
ul. Lilli Wenedy 9/111, 30-833 Kraków  
RAIFFEISEN BANK POLSKA S.A.  
80 1750 0012 0000 0000 3143 8497

*Fotografia Anna Singh*



**WAJDA I KRAKÓW**

# Poezja tętniąca rytmem amerykańskich ulic



**znak**

ISSN 2299-4742



KRAKOWSKA  
FUNDACJA  
LITERATURY

