





Autobiografia

Literatura Kultura Media

nr 2 (17) 2021

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersytetu Szczecińskiego
Szczecin

RADA NAUKOWA

Małgorzata Czermińska (Uniwersytet Gdański)

Algis Kalėda (Vilniaus Universitetas)

Bożena Karwowska (University of British Columbia)

Ewa Kraskowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Paweł Rodak (Uniwersytet Warszawski)

Jerzy Smulski (Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu)

German Ritz (Universität Zürich)

Hayden White (University of California, Santa Cruz)

Alfrun Kliems (Humboldt-Universität zu Berlin)

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Inga Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński) / Jerzy Madejski (Uniwersytet Szczeciński) – redaktorzy naczelni

Jerzy Madejski (Uniwersytet Szczeciński), Sławomir Iwasiów (Uniwersytet Szczeciński) – redaktorzy naukowcy

Natalia Aleksion (Touro College, Graduate School of Jewish Studies, New York, USA), Artur Hellich (Uniwersytet Warszawski), Joanna Ostrowska (Gender Studies, Uniwersytet Warszawski), Giovanna Tomassucci (Università di Pisa,

Department of Philology, Literature and Linguistics, Pisa, Italy), Paweł Wolski (Uniwersytet Szczeciński),

Agata Zawiszewska (Uniwersytet Szczeciński), sekretarz redakcji: Aleksandra Grzemska (Uniwersytet Szczeciński)

Lista recenzentów jest dostępna na stronie: <https://wnus.edu.pl/au>

ADRES REDAKCJI

al. Piastów 40 b, 71-065 Szczecin

<https://wnus.edu.pl/au/pl/>

e-mail: autobiografia.szczecin@gmail.com

REDAKTOR JĘZYKOWY

Edyta Chrzanowska | e-dytor.pl

KOREKTOR

Ewelina Piotrowska

SKŁAD KOMPUTEROWY I PROJEKT OKŁADKI

Joanna Dubois-Mosora

Wersja papierowa jest wersją pierwotną. Streszczenia opublikowanych artykułów są dostępne online w międzynarodowej bazie danych The Central European Journal of Social Sciences and Humanities <http://cejsh.icm.edu.pl>

Czasopismo jest indeksowane w bazach: DOAJ, EBSCO, CEJSH, CEEOL, BazHum



Publikacja wspierana przez Polskie Towarzystwo Autobiograficzne

© COPYRIGHT BY UNIWERSYTET SZCZECIŃSKI, SZCZECIN 2021

ISSN (print): 2353-8694 ISSN (online): 2719-4361

Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego | Ark. wyd. 12,0. Ark. druk. 13,5. Format B5. Nakład 60 egz.



Artur Daniel Liskowacki

fot. Jarosław Gaszyński

Spis treści

wstęp

Jerzy Madejski | Jubileusz? Fraszka9

TEORIE

Tomasz Mizerkiewicz | „Dopełniacz. Mnie”. Styl egzystencjalny jako problem
tekstów biograficznych Artura Daniela Liskowackiego19

Andrzej Skrendo | Artur Daniel Liskowacki i liryka nowoczesna37

Arkadiusz Kalin | Eine kleine Murzynek B. – Artur Daniel Liskowacki jako pisarz
postkolonialny.47

PRAKTYKI AUTOBIOGRAFICZNE

Anna Frajlich | Spotkania z Arturem Danielem Liskowackim63

Magdalena Górska | Pod powierzchnią Historii. *Skorupy*69

Ewa Kołodziejek | Kultura pisania Artura Daniela Liskowackiego77

AUTO/BIOGRAFIA I PEDAGOGIKA

Urszula Chęcińska | Chłopiec i dziewczynka. Pedagogia Artura Daniela Liskowackiego ...87

ROZBIORY

- Dorota Sośnicka** | „Sonata niemożliwa”? *Eine kleine* w przekładzie na język niemiecki . . . 101
- Paweł Wolski** | Piłki są dwie, bramka jest jedna. Futbol, ciało i historia
w *Eine kleine. Quasi una Allemanda* Artura Daniela Liskowackiego . . . 119
- Monika Bujak** | *Murzynek B.* by Artur Daniel Liskowacki . . . 135

ROZMOWA

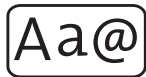
- „Poeci byli moimi nauczycielami”. Z Arturem Danielem Liskowackim
rozmawia Sławomir Iwasiów . . . 141

TWÓRCZE PISANIE NA UNIWERSYTECIE

- Dariusz Nowacki** | Nasi instruktorzy. Uwagi o autorach i wydawcach
poradników twórczego pisania. . . 147
- Grzegorz Olszański** | Literatura współistniejąca. . . 159

BIOGRAFIE

- Przemysław Wiatr** | Nomada z Pragi – Vilém Flusser i paradoksalność
ludzkiej egzystencji. . . 175
- Marlena Rycombel** | Kusiba *versus* Domosławski – ciąg dalszy sporu
o Kapuścińskiego. Jak uprawiać biografistykę? . . . 191
- Gennaro Valentino** | Powrót do rodzinnego *Bagheria*, czyli historia
nieudanego pojednania . . . 207



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 9–18
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-01



WSTĘP

JERZY MADEJSKI*

Uniwersytet Szczeciński

Jubileusz? Fraszka

Streszczenie

Autor przybliży miniaturę liryczną Artura Daniela Liskowackiego *Fraszka* z tomu *Atlas ptaków polskich*. Na tym przykładzie pokazuje najważniejsze cechy poezji szczecińskiego pisarza. Przede wszystkim jednak w artykule ukazane jest zainteresowanie Liskowackiego czasem, którego mniej interesuje filozofia czasu. W problematykę temporalności Liskowacki wprowadza poprzez opis zegara.

Słowa kluczowe

Artur Daniel Liskowacki, fraszka, aforyzm, czas w literaturze, zegar

Jubileusz¹ to okazja, aby przypomnieć (i komentować) dokonania twórcze pisarza, ale jest to też sposobność, by uprzytomnić sobie i lokalnej społeczności, po co w ogóle dzisiaj czytamy. Z okazji rocznicy urodzin Artura Daniela Liskowackiego chciałbym zwrócić uwagę, za co powinniśmy być wdzięczni my, mieszkańcy Szczecina i okolicznych miejscowości, autorowi,

* Kontakt z autorem: jerzy.madejski@usz.edu.pl; ORCID: 0000-0003-2911-2770.

¹ Pierwsza wersja tego tekstu ukazała się w lokalnym wydaniu „Gazety Wyborczej” (15.01.2021) oraz w wydaniu internetowym: *Jubileusz? Fraszka. Jerzy Madejski czyta Artura Daniela Liskowackiego na 65. urodziny pisarza*, wyborcza.pl, dostęp 14.07.2021, <https://szczecin.wyborcza.pl/szczecin/7,150424,26688206,jubileusz-fraszka-arturowi-danielowi-liskowackiemu-na-65.html>.

który już 45 lat pisze dla nas, ponieważ debiutował w lubelskiej „Kamenie” w pierwszym numerze styczniowym z 1975 roku wierszami *Odblask* i *Zapomnienie. Motyw I*. Ten drugi wart jest przypomnienia. Traktuje bowiem o poetach skazanych na porażkę. Ale ówczesny debiutant nie może mieć pewności, czy jego wiersze będą zapamiętane:

zapomniani poeci zapomnianych wierszy
wasze tomiki są jak wyspy
do których nie sposób dopłynąć
za głęboko – za wielkie odległości
między sercem a sercem

nie sięgnie do nich żadna ręka
żaden wzrok nie podpali ich stronic –

za głęboko – za wiele mielizn
za wiele płyczyn (jak osądził krytyk)

Zapomniani poeci wiedzą o tym wszystkim
nie razi ich to – nie płaczą
popijają gorzkie liście
a potem idą pisać
zapomniane poematy o miłości śmierci i zapomnieniu –²

Liskowacki uprawia różne formy literackie. Jest autorem powieści, z których najbardziej znana to *Eine kleine*³, i esejów uczących nas, jak odczytywać miasto, współczesny Szczecin i przedwojenny Stettin. Liskowacki tworzy dla dorosłych i dla dzieci (dla chłopców i dziewczynek). Komentuje naszą współczesność, niekiedy drapieżnie, lecz pisze też prozę historyczną. Uprawia krytykę literacką i teatralną, tłumacząc wiersze znanych oraz początkujących poetów, a też wykładając wysublimowane sensy przedstawień operowych. Jednak znajdzie się także coś dla kibica Pogoni oraz innych miejscowych drużyn piłkarskich, i to nie tylko w reportażach i felietonach. Gdybym układał antologię liryki inspirowanej sportem, znalazłby się w niej świetny *Mały traktat o prawdzie*. Jest w nim scenka liryczna ze stadionu przy ulicy Twardowskiego o poszukiwaniu pewności młodzieńca ze Szczecina. Oto pierwsza część traktatu:

² Artur Daniel Liskowacki, „Zapomnienie. Motyw I”, *Kamena* 1 (1975): 7, Biblioteka Multimedialna Teatrnn. pl, dostęp 14.07.2021, <https://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/publication/49444/edition/46455/content>.

³ Tenże, *Eine kleine* (Szczecin: Wydawnictwo 13 Muz, 2000).

byłem chłopcem
kiedy spytałem ojca
który z nas jest bliżej prawdy
chodziło o zakład
dotyczący wyniku meczu
który oglądaliśmy razem
z trybun przy Twardowskiego

powiedział że jest bliżej
bo to obok niego zajął miejsce
Prawda naczelny
miejscowego organu
partii wydawanego co dzień
pod hasłem proletariusze
wszystkich krajów łączcie się

Prawda Henryk towarzysz
Proletariuszy i mojego ojca
uśmiechnął się uprzejmie
bo łączył się z nami
w niedzielę po południu
wtedy był tylko kibicem
Pogoni Szczecin i wiedział
że do przerwy jest remis
więc prawda leży po środku⁴

Jako były zawodnik mógłby zresztą Liskowacki pisać o piłce w różnych rozmiarach (i rozmaitym ciężarze... gatunkowym): tenisowej, siatkowej, koszykowej, a nawet wodnej. Jakby chciał, z powodzeniem komentowałby gimnastykę artystyczną (to sport szczeciński), a nawet pływanie artystyczne, dawniej synchroniczne (to sport olimpijski). Jego kompetencje w tej dziedzinie są tak wielkie, że pewnie organizatorzy prestiżowych turniejów w Binowie naga-bują pisarza, by komentował dla nich uderzenia i lot piłki golfowej. Ponadto Liskowacki interweniuje w nasz świat jako dziennikarz. Stara się przypominać prawdy zdrowego rozsądku, które nieżyczliwi nazywają liberalnymi przesądami. Jest twórcą, lecz i organizatorem,

⁴ Tenże, *Późne popołudnie* (Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2017), 29.

a nawet – nie bójmy się tego słowa – działaczem kultury. Zasiadał w komisjach i składach jury różnych konkursów (literackich, teatralnych, radiowych...).

Wybieram jednak z bogatego dorobku Liskowackiego jeden drobiazg, by pokazać niebłahe treści jego twórczości. Zwrócę uwagę na utwór z lat 90. XX wieku. Nie jest on najważniejszy, ale nie da się też go zbagatelizować, bo rzuca światło na kilka kwestii estetyki szczecińskiego autora. Chodzi mi o miniaturę liryczną z tomu *Atlas ptaków polskich*. Ograniczam zatem moje uwagi do liryki. Trzeba jednak podkreślić, że Liskowacki w swojej twórczości niejako równolegle podejmuje tematy, które występują w jego wierszach, opowiadaniach, powieściach, esejach i łączą się ze sobą na nieoczywistych prawach. Znajdziemy więc w poezji Liskowackiego *Fraszkę*:

wskazówki
których udzieliliśmy
naszym zegarom
obracają się
przeciw nam⁵

Tytuł gatunkowy nie jest w literaturze rzadkością. I w tym wypadku szczeciński poeta z naszej tradycji korzysta. Przypomnijmy, fraszka należy do miniatur poetyckich, zwykle objaśnia się ją jako „drobiazg”, „bagatelę”, „błahostkę”. Poeci chętnie wykorzystują ją na prawach opozycji wobec form długich i odgrywających ważną, niekiedy programową rolę. Z naszego kanonu szkolnego znamy fraszki Jana Kochanowskiego. Wiązały się one z kulturą biesiadną, stąd ich ludyczny charakter⁶. Nie znaczy to jednak, że nie poświęcano uwagi filozofii fraszek Kochanowskiego. Ciekawie o sztuce życia wyłożonej w jego biesiadnej twórczości pisali uniwersyteccy wykładowcy autora *Eine kleine* – Jerzy Ziomek⁷ i Janina Abramowska⁸. Dowodzili, że „filozofia” zawarta we fraszkach nie różni się znacząco od tej zawartej w pieśniach, choć wzbogacona jest o treści frywolne. Zresztą i dzisiaj frapująco wyklada się twórczość Jana z Czarnolasu.

Warto jednak dodać, że jest inna jeszcze tradycja gatunkowa. Myślę o fraszkach Cypriana Kamila Norwida (m.in. *Fraszka (!) [I]*, *Fraszka (!) [III]*). Są one ważne do zrozumienia liryki

⁵ Tenże, *Atlas ptaków polskich* (Szczecin: Barbara, 1994), 56.

⁶ Zob. Jarosław Bedyniak, „Semantyka nazwy »fraszka« a konteksty kulturowe”, *Pamiętnik Literacki* 1 (2018): 24–25.

⁷ Jerzy Ziomek, *Renesans* (Warszawa: PWN, 1980), 286–293.

⁸ Janina Abramowska, *Jan Kochanowski* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1994), 98–128.

naszego wieszczą, a także dla pojmowania poezji nowoczesnej⁹. A i w twórczości Liskowackiego znajdziemy odniesienia do Norwida.

W wieku XX poeci doskonalili się w uprawianiu tej formy. Do postaci mistrzowskiej doprowadził gatunek Stanisław Jerzy Lec, autor zbiorów *Życie jest fraszką* (1948), *Z tysiąca i jednej fraszki* (1959) oraz *Fraszko-branie* (1966). A mieliśmy także szczecińskich mistrzów miniaturowej poetyckiej. Nie jestem pewien, czy możemy do takich zaliczyć Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, autora znakomitych fraszek. Lecz z pewnością zachodniopomorską pisarką była Joanna Kulmowa, która fraszki układała przez kilka dekad swojej aktywności twórczej. Niektóre z nich jeszcze dzisiaj mogłyby się przydać w debacie politycznej¹⁰.

„Fraszka” – jak wspominałem – odnosi się do utworów (albo zdarzeń) nieistotnych. Czy w tym kontekście poeta sygnalizuje problematykę małej wagi? Przecież upływ czasu nie jest kwestią błahą. W wierszu Liskowackiego jest inaczej. Używa on określenia gatunkowego ironicznie. Pragnie nam powiedzieć coś ważnego, ale nie chce się „mądrzyć”, stąd takim tytułem obniża styl. Czyni to jako poeta nowoczesny, zlekniiony, by powaga tematu nie przesłoniła doświadczenia twórcy rozprawiającego o zagadnieniach temporalnych na przełomie stuleci.

Jednak poeta jeszcze inaczej unika patosu. Liryk nie ma nic wspólnego z traktatem o czasie. Tak mógłby pisać jeszcze Jarosław Iwaszkiewicz, autor wyczulony na rozmaite aspekty myśli Bergsona, a nie poeta urodzony w Szczecinie. *Fraszka* nie traktuje o czasie, mówi o zegarku. A dokładniej, interesuje Liskowackiego problematyka przemijania, ale nie tylko jako temat filozoficzny. Podejmuje to zagadnienie właśnie jako liryk. Punktem wyjścia jest zatem przedmiot. Jakkolwiek nie dowiemy się z wiersza, czy chodzi tu o zegar: stojący, kominowy, wiszący... Mamy jednak pewność, że w tym wypadku nie jest to zegarek naręczny ani też czasomierze: miejski, kościelny, dworcowy...

Wspominam o tych różnych typach chronometrów, ponieważ od dawna pisarze dociekali, jakiej konstrukcji zegar najlepiej oddaje upływ czasu. Dziewiętnastowieczny eseista angielski William Hazlitt zachwycił się zegarem słonecznym. Dlaczego? Daje odpowiedź w pierwszym zdaniu swojego eseju, cytując inskrypcję umieszczoną na zegarze słonecznym w pobliżu Wenecji: *Horas non numero nisi serenas* („Odmierzam tylko godziny pogodne”)¹¹. Eseista uważał, że właśnie zegar słoneczny najlepiej wyobraża ludzkie odczuwanie czasu. Może przede wszystkim dlatego, że „jego nieruchomość jest przeciwieństwem tej najlotniejszej spośród wszystkich substancji”¹².

⁹ Jacek Leociak, red., *Norwidowskie fraszki* (?) (Warszawa: Energeia, 1996).

¹⁰ Zob. Joanna Kulmowa, *Moje żarty* (Warszawa: Iskry, 2018).

¹¹ William Hazlitt, *Eseje wybrane*, tłum. i posłowie Henryk Krzeczkowski (Warszawa: PIW, 1957), 196.

¹² Tamże, 197.

Zegar słoneczny pisarz zestawia z klepsydrą. Nie odmawia temu urządzeniu powabu w oddawaniu ludzkiej egzystencji: „Co prawda prześlizgujący się piasek jest dość trafnym emblematem drobnych, niezliczonych cząstek naszego istnienia, a gdy tak przecieka stopniowo w szkle klepsydry do ostatniego ziarnka, przypomina nam ślizgające się ukradkiem lata życia; jako wynalazek techniczny jest ona jednak bardziej zawadą aniżeli udogodnieniem”¹³. A jednak klepsydra jest w stosowaniu kłopotliwa. Trzeba bowiem poświęcać cenne minuty na to, by nie przeoczyć momentu, w którym należy szklane naczynie odwrócić.

W Szczecinie mamy sporo zegarów słonecznych (Zamek Książąt Pomorskich, ul. Wawrzyniaka, Gocław, budynek szkoły muzycznej...) ¹⁴. I Liskowacki, przemierzając ulice naszego miasta, musiał na nich zatrzymywać wzrok. Widzimy jednak, że wyobraźnia poety łączy się nie z zegarem słonecznym, lecz mechanicznym. Pisarz nie ufa objaśnieniom Hazlitta. Może dlatego, że angielski eseista zachwalał zegar blisko Wenecji, a my mieszkamy w Szczecinie, w którym słońca jak na lekarstwo. Liskowacki pisze o zegarach mechanicznych, takich więc, które się nastawia. Może nawet to zegary z sekundnikiem, najlepiej wyrażające zachodni sposób przeżywania czasu (dawniej zegary miały tylko wskazówkę godzinową). Nie może być inaczej, poeta opiera wyobraźnię na przedmiocie codziennego użytku.

W każdym razie do tej tradycji należy utwór Liskowackiego. Również dlatego, że wiersz jest nie tylko fraszką, lecz także ułożonym w wersy aforyzmem. I to najlepszej próby. Mieści się bowiem w jednym zdaniu. Może nawet realizuje postulat największego u nas aforysty i, by tak rzec, znawcy aforystyki. Myślę oczywiście o Stanisławie Jerzym Lecu. Jego teorię wydobyć można z aforyzmu „Zdanie – to największa forma literacka” ¹⁵. A chodzi tu nie tylko o to, aby utwór był rezultatem starannie przemyślanej syntaktyki. Rzeczywiście autor *Myśli nieuczesanych* uprzywilejował zdanie jako nośnik aforyzmu. Chociaż miał w swoim dorobku również sentencje mieszczące się w jednym wyrazie, a także myśli rozbudowane, np. do czterech zdań. Lec jednak akcentował, że pisarz przede wszystkim powinien mieć coś do powiedzenia, że musi mieć własne zdanie.

Patronat Leca w wierszu Liskowackiego dostrzec można też w poetyce, to znaczy w budowaniu utworu z wykorzystaniem techniki wieloznaczności. „Wskazówki” w tym aforyzmie są elementem mechanizmu zegarka, lecz także „radą”. A ponadto we *Fraszce* wskazówki się „obracają”, jak również „występują” przeciw nam. Bo poeta korzysta z dwu związków frazeologicznych – „udzielać komuś wskazówek” i „obracać się przeciw

¹³ Tamże, 198–199.

¹⁴ Zob. Marek Rudnicki, *Szczecińskie zegary*, sedina.pl, dostęp 20.07.2021, <http://sedina.pl/wordpress/index.php/2006/12/30/szczeciskie-zegary/>. Jest to artykuł Marka Rudnickiego opublikowany pierwotnie w dzienniku *Głos Szczeciński*, 29.12.2006.

¹⁵ Stanisław Jerzy Lec, *Myśli nieuczesane wszystkie* (Warszawa: Oficyna Literacka Noir sur Blanc, 2017), 295.

komuś”. Zresztą w sentencjach Leca znajdziemy takie połączenie znaczenia „wskazówki”, w którym jednocześnie eksponuje się mechanizm zegarka oraz poradę. Czytamy bowiem: „Na żadnym zegarze nie znajdziesz wskazówek do życia”¹⁶.

Rzecz rozpatrując z innej jeszcze perspektywy, możemy stwierdzić, że Liskowacki niejako zwykłą czynność poprawiania chodu zegara przekształca w wiersz i aforyzm. W tym znaczeniu też nie jest filozofem. Nie tyle rozmyśla bowiem o czasie, ile buduje uogólnienie w związku z czynnością codzienną.

A jednak wolno nam pytać, jaką to ideę przemycą w swojej *Fraszce* Liskowacki? Niewątpliwie poeta poprzez zobrazowanie paradoksu z ustawianiem wskazówek zegara oddaje powszechny lęk przed upływem czasu. Pokazuje czasomierz jako przedmiot użytkowy biorący udział w opresji odmierzania godzin i sekund. Tak, czasomierz jest narzędziem dyscypliny społecznej. Wiedzą o tym zwłaszcza ci, którzy pracują w korporacjach. Znają terror czasu dziennikarze, zwłaszcza jeśli sami egzekwują od innych terminowe składanie tekstów.

Lecz sprawa nie jest oczywista. W kulturze europejskiej ery nowożytnej utrwaliły się dwie różne koncepcje czasu, zwykle oznaczane nazwiskami Newtona i Kanta. Pierwsza związana jest z fizyką, druga z filozofią. Pierwsza uchodzi za obiektywną, druga – za subiektywną. W pierwszej czas stanowi element „naturalny” stworzenia. W drugiej to człowiek poprzez specyficzną władzę rozumu, w którym mieści się również sposób odczuwania czasu, poznaje rzeczywistość¹⁷. W XX wieku, również ze względu na przemiany naukowe i kulturowe, pojawiły się inne koncepcje czasu. Nowe jego konceptualizacje zawdzięczamy m.in. Bergsonowi i Husserlowi. Ci wpływowi filozofowie stworzyli też nowy słownik pojmowania czasu. Bergson odróżniał czas przeżywany i czas fizyczny. Husserl wyodrębniał retencję i protencję (aspekty przeszłości i przyszłości w czasie teraźniejszym)¹⁸. Z twórczości filozofów obficie czerpali pisarze. Na przykład bergsonistą w literaturze był Jarosław Iwaszkiewicz. A jego opowiadania z lat 30. XX wieku to prozatorskie traktaty o czasie (i pamięci). W każdym razie bohater *Panien z Wilka*, Wiktor Ruben, z zachwytem czytał *Ewolucję twórczą*¹⁹.

Skąd u Liskowackiego to poruszenie obrotem wskazówki zegara? Mam kilka wyjaśnień. Jedno związane jest z datą wydania jego tomu. *Atlas ptaków polskich* opublikowało Wydawnictwo Barbara w 1994 roku. W tym samym roku miała miejsce korekta naszego czasu, ustalanego wobec tego, co pokazuje zegar cezowy w Bonn. Obroty Ziemi, jak wiadomo, nie odmierzają

¹⁶ Tamże, 9.

¹⁷ Norbert Elias, *Esej o czasie*, tłum. Ada Łobożewicz, wstęp Marta Bucholc (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2017).

¹⁸ Zob. Barbara Adam, *Czas*, tłum. Małgorzata Dera (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2010), 69–71.

¹⁹ Jarosław Iwaszkiewicz, „Panny z Wilka”, w: tegoż, *Opowiadania wybrane*, oprac. Andrzej Zawada (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2001), 23.

czasu „poprawnie”. Właśnie 30 czerwca 1994 roku dokonano korekty (o jedną sekundę). Nie wykluczam, że to był impuls egzystencjalny i twórczy dla szczecińskiego pisarza.

Istotny jest jednak nie tyle powód ułożenia *Fraszki*, ile zakres obecności problematyki temporalnej w twórczości Liskowackiego. Jest ona obecna w kolejnych tomach poetyckich. Jedną z najciekawszych rozprawek z czasem znajdziemy w ostatnim wierszu *Elegijek*:

Jeziro przed nocą staje się białe
jest w nim światło którego w nim nie ma.
Czarny ptak widoczny przecina linię
drzew ale wszystko trwa nawet czas
nie ma tu nic do stracenia²⁰.

Problematyka temporalna pojawia się w ważnym tomie eseistycznym *Pożegnanie miasta*. I to w rozmyślaniu o śmierci i o „chowaniu” Mirosława Lalaka, zmarłego tragicznie pierwszego redaktora naczelnego „Pograniczy”. Liskowacki cytuje myśl wielkiego Eliasa Canettiego: „Jak wiele musimy powiedzieć, by nas słyszano w chwili, gdy milczymy”²¹. Eseista tak objaśnia aforyzm austriackiego pisarza:

To zdanie wstrząsnęło mną, gdy je przeczytałem po raz pierwszy. Byłem wtedy bardzo młody i oczywistość niektórych odnalezionych w gąszczu słów twierdzeń czy pytań zdawała mi się raczej ich siłą niż słabością. Poza tym dopiero zaczynałem mówić, wymawiać siebie, więc cały wysiłek, jaki mnie jeszcze czekał, aby znaleźć takie słowa, które usłyszają inni, nabierał przez to dodatkowego wymiaru. Tak mówić, żeby usłyszeli, gdy przestaniesz. Boże jedyny: Himalaje²².

Właśnie w tym kontekście Liskowacki pisze o odejściu Mirosława Lalaka, że milczał „coraz głośniej”²³.

²⁰ Artur Daniel Liskowacki, *Elegijki* (Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2013), 63.

²¹ Prawdopodobnie Liskowacki cytuje myśl z tomu: Elias Canetti, *Myśli*, wyb., tłum. i wstęp Janusz Danecki (Warszawa: PIW, 1976), 29.

²² Artur Daniel Liskowacki, *Pożegnanie miasta i inne szkice z pamięci* (Szczecin: Wydawnictwo 13 Muz, 2002), 110.

²³ Tamże, 113.

Zegarek znajdziemy też w tomie eseistycznym *Cukiernica pani Kirsch*²⁴. W *Rodowych srebrach* szwajcarska cyma i srebrna łyżeczka są nośnikami małej historii: niemieckiej, rosyjskiej, polskiej, pomorskiej.

W tym samym tomie przeczytamy też esej *Pióro*, kluczowy dla zrozumienia metody Liskowackiego odczytywania przeszłości. Pióro znajduje współczesny mieszkaniec Szczecina. A należy ono do Johannes M., który się nim posługiwał, rekonstruuując historię Bizancjum. A zatem Liskowacki wprowadza nas w kilka wymiarów czasowych jednocześnie. Co pozwala je łączyć? Właśnie motyw pióra: szczecińskiego pisarza; niemieckiego historyka ze Stettina, Johanna M.; świętego Kościoła katolickiego i encyklopedystę, Izidora z Sewilli; bizantyjskiego filozofa i astronoma, Teodora Metochity, i innych.

Bibliografia

- Abramowska, Janina. *Jan Kochanowski*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1994.
- Adam, Barbara. *Czas*. Tłum. Małgorzata Dera. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2010.
- Bedyniak, Jarosław. „Semantyka nazwy »fraszka« a konteksty kulturowe”. *Pamiętnik Literacki* 1 (2018): 5–25.
- Canetti, Elias. *Myśli*, wyb., tłum. i wstęp Janusz Danecki. Warszawa: PIW, 1976.
- Elias, Norbert. *Esej o czasie*. Tłum. Ada Łobożewicz, wstęp Marta Bucholc. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2017.
- Hazlitt, William. *Eseje wybrane*. Tłum. i posłowie Henryk Krzeczkowski. Warszawa: PIW, 1957.
- Kulmowa, Joanna. *Moje żarty*. Warszawa: Iskry, 2018.
- Lec, Stanisław Jerzy. *Myśli nieuczesane wszystkie*. Warszawa: Oficyna Literacka Noir sur Blanc, 2017.
- Leociak, Jacek, red. *Norwidowskie fraszki (?)*. Warszawa: Energeia, 1996.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Atlas ptaków polskich*. Szczecin: Barbara, 1994.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Cukiernica pani Kirsch*. Szczecin: Albatros, 1998.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Eine kleine*. Szczecin: Wydawnictwo 13 Muz, 2000.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Elegijki*. Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2013.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Pożegnanie miasta i inne szkice z pamięci*. Szczecin: Wydawnictwo 13 Muz, 2002.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Późne popołudnie*. Sopot: Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, 2017.

²⁴ Artur Daniel Liskowacki, *Cukiernica pani Kirsch* (Szczecin: Albatros, 1998).

Jubilee? Trifle

Summary

The author presents a lyrical miniature of Artur Daniel Liskowacki titled „Fraszka” („Trifle”) from the volume „Atlas ptaków polskich” („Atlas of Polish Birds”). On this example he shows the most important features Szczecin writer’s poetry. Above all, the article shows Liskowacki’s interest in time. However, the writer is less interested in the philosophy of time. Liskowacki introduces the issue of temporality through the description of a clock.

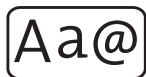
Keywords

Artur Daniel Liskowacki, trifle, aphorism, time in literature, clock

Translated by Jerzy Madejski

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Jerzy Madejski, „Jubileusz? Fraszka”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (2021), 17: 9–18.
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-01



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 19–35
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-02



TEORIE

TOMASZ MIZERKIEWICZ*

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Dopełniacz. Mnie”. Styl egzystencjalny jako problem tekstów biograficznych Artura Daniela Liskowackiego

Streszczenie

W artykule zaproponowano analizę tekstów biograficznych, w których opisywana osoba ujawnia się jako styl egzystencjalny (określenie Michela Foucaulta). Postać ta przypomina „autora jako gest”, wedle formuły Giorgia Agambena, czyli rozumiana być powinna jako „miejsce możliwe”, przestrzeń potencjalności danej osoby. Badanie tekstów Artura Daniela Liskowackiego w tym kontekście pozwala wyjaśnić jego upodobanie do zapisów biograficznych fascynacją osobami jako „miejscami możliwymi”, ujawnianymi przez pewne style egzystencjalne. W niektórych esejach zobrazowany został także sposób wnikania stylu portretowanej osoby w praktyki życia pisarza, co Marielle Macé opisała jako „włączanie do gry” wybranych form życia. Analiza stylu egzystencjalnego uprzytomnia także, dlaczego nawet najbardziej „niegodziwy” żywot staje się dogodną okazją do zapisu biograficznego, czego dowodzi szkic pisarza na temat Romana Bratnego.

Słowa kluczowe

styl, styl egzystencjalny, biografia, osoba, polska proza najnowsza, Artur Daniel Liskowacki, Wiesław Dymny, Andrzej Żywicki, Roman Bratny

* Kontakt z autorem: tommizer@amu.edu.pl; ORCID: 0000-0002-4419-5423.

1.

Do nowego podjęcia problematyki stylu w kontekście badań nad piśmiennictwem biograficznym zachęcają rozwijane w ostatnich dekadach rodzaje refleksji nad podmiotowością i jej źródłowym związkiem z gestem, manierą, formą lub, jak to ujął Michel Foucault, estetyką, w tym stylizacją, egzystencji. Oznacza to, że przedmiotem analiz są nie tyle, a przynajmniej nie tylko, językowe elementy wypowiedzi biograficznych, ile raczej ich bardzo złożona, celowo wieloaspektowa „praca” mająca odzwierciedlać pewną jednostkową stylistykę lub formę życia w całym jej aktywnym stawaniu się, reformułowaniu oraz „rozgrywaniu”.

Przed dwudziestoma laty Ryszard Nycz projektował dalsze możliwe studia nad osobą w literaturze i odnosił swoje uwagi również do zapisów autobiograficznych i biograficznych¹. Zwracał uwagę na określenie pochodzące z pism Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, który nieraz fingował obecność autora empirycznego jako uczestnika zdarzeń i wyjaśniał to przekonaniem, iż „musi być w środku tego, o czym opowiada”. Mocno podkreślona konieczność bycia osoby w środku opowiadanego była dla uczonego odkrywczym nazwaniem nieoczywistej zasady, wedle której nieobecny (wielokrotnie uśmiercony w XX wieku) autor pewnego pokazywanego świata musi być w jego środku, aby ów świat był jakkolwiek uchwytalny, ukazywalny, dostępny. To interesujący wątek, gdyż prowokuje do pytania o sposób czy styl bycia osoby zapisywanej w tekście, osoba ta jest z jednej strony nieobecna jako postać rzeczywista, jako „niesławny” autor empiryczny, z drugiej strony stale wpływa formującą na to, co czytamy.

W zbliżony sposób myślał o możliwości ujmowania podmiotowości w literaturze Giorgio Agamben w artykule *Autor jako gest*². Jego wypowiedź była rozwinięciem znanej koncepcji Foucaulta przedstawionej w wystąpieniu *Kim jest autor?*, którego dopełnieniem była m.in. książka *Żywoty ludzi niegodziwych*. Włoski filozof zauważa, że w refleksji twórcy *Słów i rzeczy* pojawia się zarys myślenia na temat życiorysu jako przejawu nieredukowalnego „rozgrywania się” pewnej egzystencji. Nawet w katalogu osób skazanych na karę i zniesławienie zupełnie resztkowy ślad biograficzny nie pozwala na przekonanie, iż w podobnym zapisie owe egzystencje pozostają w pełnym posiadaniu urządzeń władzy, jak można by myśleć po lekturze wcześniejszych prac Foucaulta, np. *Nadzorować i karać*. Najprostszy zapis biograficzny, także urzędniczy i egzekutorski w swym zamierzeniu życiorys kogoś „niegodziwego”,

¹ Ryszard Nycz, „Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności”, w: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej* (Kraków: TAiWPN UNIVERSITAS, 2001), 50–87.

² Giorgio Agamben, „Autor jako gest”, w: tegoż, *Profanacje*, tłum. Mateusz Kwaterko (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006), 78–92.

wyznacza „miejsce możliwe – lecz puste – etyki, formy życia”³. Jak widać, sprawy autora jako gestu dotyczą, zdaniem Agambena, także bohatera zapisu biograficznego, który jest w nim autorem „dzieła”, jakim jest rozgrywane się w zapisie życie dające się uprzystępnąć poprzez jeden choćby gest. Skłania to dalej Agambena do przekonania, iż osobowo pojmowany autor jest gestem, a dokładniej szeregiem gestów, gdyż w ów skomplikowany sposób, a zatem nie wyłącznie językowo, sygnalizuje swą obecność podmiot:

Autor wyznacza punkt, w którym życie rozgrywa się w dziele. Rozgrywa, a nie wyraża; rozgrywa, nie zaś spełnia. Dlatego właśnie autor musi pozostać w swoim dziele niespełniony i niewyrażony. Jest owym nieczytelnym gestem, który umożliwia lekturę, legendarną pustką, z której wyłania się pisanie i dyskurs⁴.

W tej i innych wypowiedziach Agamben sięgać będzie po określenia takie jak „gest”, „maniera”, „forma” dla wskazania na sposób uczytelniania się osobowego życia w zapisie. Życie osoby jednak „nie wyraża” się, myśliciel, mówiąc tak, chce uniknąć skojarzeń z esencjalistycznym bądź psychologizującym myśleniem o podmiotowości, nie prowadzi go to także do mówienia o osobie wyłącznie w kategoriach negatywnych. Życie w jego ujęciu bowiem „rozgrywa się w dziele”, jawi się jako wielość wartych podpatrzenia stylistyk egzystencjalnych. Agamben analizuje fragment *Idioty* Fiodora Dostojewskiego, gdzie Nastazja Filipowna zdumiewa zgromadzonych na spotkaniu towarzyskim swoimi zachowaniami, w ten sposób pozwala się zauważyć interesująca filozofa nieredukowalnie gestyczna forma osobowego istnienia. Jasne jest chyba, że podobne pojmowanie byłoby czymś odmiennym od popularnego performatywnego myślenia o podmiotowości, gdyż Nastazja nie odgrywa siebie, nie stwarza siebie, poprzez „rozgrywanie” siebie pozostaje pewnym niewymiennym „miejszem”. Istnieje jako przestrzeń wytyczona przez gest, zachowanie bądź manierę, stąd jej fascynująca i niepokojąca nieczytelność, przyciąganie uwagi innych, odczuwalność jej jako „miejsca możliwego”.

Nietrudno w dywagacjach Agambena odnaleźć echo jeszcze jednej pracy Foucaulta, czyli *Historii seksualności*⁵. To w niej pojawiły się frapujące i żywo komentowane do dziś formuły w rodzaju podmiotowości jako „troski o siebie”, związanej z tym „estetyki egzystencji” oraz „stylizowania” teje egzystencji. Studiując pisma antycznych filozofów, Foucault napotykał formę życia jednostkowego, jaką było praktykowanie „ja”, co nazwał „technologią siebie”.

³ Tamże, 86.

⁴ Tamże, 88.

⁵ Michel Foucault, *Historia seksualności*, tłum. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski (Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 1995).

Podmiot stale musiał siebie formować, aby zachować własne istnienie, jego bycie przejawiało się zatem poprzez szereg „technik”, stylów życia, form samoorganizacji, ćwiczeń zadawanych samemu sobie, co Peter Sloterdijk mógłby nazwać „treningiem” kogoś czującego mus kształtowania swej egzystencji⁶. Ta mało wcześniej dostrzegana, niekiedy wręcz odruchowa, dobrowolna praktyka „troski o siebie”, zachowywania „siebie”, także pisania dla „siebie”, pozwalała pojmować życie jako projekt podmiototwórczy wymagający ciągłych wysiłków. Osoba daje się wówczas postrzegać jako niepowtarzalne, niewymienne gesty stale wskazujące innym na jej „miejsce możliwe”.

Na tym tle warto byłoby rozważyć zasadność powrotu do myślenia o osobie prezentowanej w tekście biograficznym z użyciem kategorii stylu. Za podobnym powrotem stałaby z pewnością nader szacowna i mająca antyczną proveniencję tradycja streszczona przez Georges’a Buffona w maksymie „styl to człowiek”. Należy przy tym pamiętać, że zarówno Buffon, jak i uznawany za inicjatora tej tradycji historyk i retor grecki Dionizjusz z Halikarnasu łączyli kwestie wąsko rozumianego stylu wypowiedzi z zagadnieniami całej twórczości we wszelkich jej przejawach (kompozycji, doboru tematów itd.) oraz pozajęzykowych przejawów aktywności podmiotu, jego postawy etycznej i in.⁷ Z tego powodu oraz z racji nowego myślenia o osobie jako stylizacji egzystencjalnej warto zdecydować się na rozszerzenie pojęcia stylu poza znaczenie typowe dla leksykonów literaturoznawczych. To dodatkowe znaczenie byłoby potrzebne dla opisanía praktyk skryptorskich w rodzaju zapisów biograficznych Artura Daniela Liskowackiego, gdzie oprócz analiz wypowiedzi, niekiedy dzieł danej artystki lub artysty, pojawiają się przypomnienia anegdot, zaskakujących zwyczajów, nieczytelnych jednorazowych gestów, „mówiących” przedmiotów towarzyszących czyjemuś życiu itd. Celem podobnie pomyślanych zapisów byłoby przede wszystkim uchwytowanie świadomej, półświadomej i nieświadomej stylizacji czyjejś jednostkowej egzystencji, a w określaniu związanego z nią stylu bycia osobowego przydatny okazuje się bogaty arsenał środków opisowych i poznawczych. Dzięki nim możliwe i konieczne (wedle zasady, iż autor „musi być w środku”) staje się wielorakie, innowacyjne łączenie życia i twórczości, legendy i faktu, pamięci i wyobrażenia (nawet fikcji niezbędnej np. w powieści biograficznej),

⁶ Peter Sloterdijk, *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*, tłum. Jarosław Janiszewski (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014).

⁷ We fragmencie, który uznaje się za podstawę dla maksymy Buffona, Dionizjusz z Halikarnasu pisał: „słusznie bowiem wszyscy mniemają, że to, co każdy autor pisze, jest obrazem jego duszy” (*epeikos gar pantes nomizousin eikonas einai tes hekastou psyches tous logous*): Dionysius of Halicarnassus, *The Roman Antiquities*, [wyd. dwujęzyczne z greckim oryginałem] (London: The Loeb Classical Library, 1960), 4. Dziękuję za przekład i objaśnienie owego fragmentu prof. Mateuszowi Stróżyńskiemu.

aby poszukać dającego się choćby na chwilę lub w przybliżeniu uchwycić przejawu czyjegoś autorskiego osobowego stylu.

Chciałbym uporządkować te wstępne uwagi i dookreślić, do jakiego przeformułowania dochodzi w proponowanej perspektywie w relacjach między bohaterem tekstu biograficznego, tekstem biograficznym oraz wypowiedziami badawczo-analitycznymi na temat owego tekstu. Bohater tekstu biograficznego zajmuje wówczas miejsce Agambenowskiego autora jako gestu. U Liskowackiego często jest to po prostu twórca (malarz, poeta, pisarz, rzeźbiarz), ale bywa to też ktoś spoza świata artystycznego, gdyż, jak pamiętamy, nawet najbardziej „niegodziwy” żywot w życiorysie „rozgrywa” swoje życie. Ów bohater-autor-gest przejawia się przede wszystkim jako życie, którego wymodelowanie nieustannie rozgrywa się, nawet po jego śmierci, ale i w czasie jego oczywistej nieobecności jako pełnowymiarowej osoby w tekście, wciąż daje się odczuć jako style egzystencjalne. Z tego właśnie skomplikowania wynika szczególna modalność tekstu biograficznego, który próbuje przymierzyć się do owej gestyczno-stylowej egzystencji. Tekst biograficzny będzie starał się nieustannie podążać za zmiennymi przejawami owych gestów kogoś dostępnego jedynie jako jego „rozgrywanie się” w „miejscu możliwym” jego osoby. Tekst ów „spowodowany” bywa zatem przez fascynującą potencjalność owego „miejsca możliwego” osoby-autora-gestu, jest nie wolną od ryzyka oraz koniecznej inwencji próbą wypełnienia owego miejsca, rozpoznania oraz sprawdzenia mieszczących się tylko w nim i nieobecnych gdzie indziej możliwości twórczych, pisarskich, podmiotowych. Aby ową potencjalność uchwycić i jakkolwiek z niej skorzystać, celem głównym musi być ujęcie podmiotowości jako stylu, a zatem pisanie biograficzne samo musi być nakierowane na rozpoznanie owego niepowtarzalnego i innowacyjnego stylu egzystencjalnego w dającej się osiągnąć piszącemu złożoności. Wreszcie tekst badawczy miałby mieć na celu analizę, jak podpowiedział niedawno Jerzy Madejski, „dotykania” osoby w zapisie biograficznym⁸. Chciałbym wpisać się ze swoją propozycją w formułę „dotykania”, gdyż pośród jej wielu znaczeń opisanych przez badacza można umieścić i taką, która mówi, że powinnościami badań biografistycznych byłoby określanie ich niełatwego stylowo-gestycznego zadania. Badanie powinno przez formuły w rodzaju „dotykanie osoby” dbać o ów dotykowy, gestyczny i stylowy naddatek egzystencjalny obecny w biografii każdego bohatera-autora-gestu.

⁸ Jerzy Madejski, „Do(tykanie) osoby. Współczesna biografistyka literacka”, w: tegoż, *Praktykowanie autobiografii. Przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017), 223–241.

2.

Artur Daniel Liskowacki należy do twórców, których nader często pociągają możliwości i wyzwania pisania biograficznego. Chętnie spogląda na „miejsce możliwe” pewnej osoby, czuje aktywizującą go moc owej przestrzeni wyznaczonej dla „rozgrywania się” osobowego, chętnie spiera się o to, jakim gestem bohater biografii otworzył ową przestrzeń, a przede wszystkim, jak dałoby się określić czyjś styl egzystencjalny. Uderza wielość form biograficznych, z których korzysta, jego pisarstwo pozwala stwierdzić za Madejskim, że nadal okazują się pożyteczne dawne gatunki w rodzaju portretu czy genealogii. W pisarstwie Liskowackiego daje się też zauważyć znamieny dla najnowszej polskiej literatury powrót do powieści biograficznej, czego dowodem był oparty częściowo na życiorysie Antoniego Malczewskiego *Mariasz*. Dzisiejsze aktywizacje formy powieści biograficznej zdają się mocno współbrzmieć ze zrekonstruowanymi powyżej koncepcjami podmiotowości jako stylu i gestu, gdyż poprzez silny dodatek wyobraźniowy, elementy fikcji, spekulację psychologiczną oraz faktograficzną przejawia się osoba jako pełne potencjalności miejsce otwierane przez bardziej czy mniej wyraziste style i gesty.

Dogodnym przykładem dla analizy sposobów opisywania przez Liskowackiego wybranych stylów egzystencjalnych mogą być jego eseje biograficzne. W zamieszczonym w tomie *Brzuch Niny Conti* tekście *Dymny rozwiera ramiona*⁹ już sam tytuł wskazuje na zainteresowanie stylowo-gestyicznym sposobem uprzystępniania się i rozgrywania portretowanego artysty w jego „miejscu możliwym”. Eseista poszukuje odpowiedniego określenia dla stylu życia Wiesława Dymnego, dla zachowań będących w opinii różnych osób kluczowymi dla zrozumienia nietuzinkowego aktora, satyryka, filmowca i pisarza. Polemizuje też z tymi, którzy zapełniali „możliwe miejsce” Dymnego za pomocą różnych klisz językowych, stereotypów obrazowych, uproszczeń portretowych. Niezgodę piszącego na samym początku wywołuje artykuł Łukasza Maciejewskiego opublikowany na łamach „Tygodnika Powszechnego” w trzydziestą rocznicę śmierci twórcy, gdzie ukazał go jako „da Vinciego PRL-u”. Eseista ironicznie komentuje różne rodzaje deprecjacji wpisane w ujęcie, z którego wynikałoby, że Dymny jako artysta nie mógł się zrealizować, a jeżeli był wybitnym twórcą, to jedynie na zgrzebną miarę PRL-u. Następnie neguje hipotezy biograficzne Maciejewskiego, wedle którego „[g]dyby Dymny żył dzisiaj, prowadziłby kultowego bloga, pisał dramaty dla Zadary, brylował na poetyckich slamach i może śpiewał ze Świetlikami”¹⁰. Eseista drobniawczo roztrząsa te spekulacje, ukazuje ich sprzeczność z niektórymi faktami, podsuwa też własne domysły. Cały

⁹ Artur Daniel Liskowacki, „Dymny rozwiera ramiona”, w: tegoż, *Brzuch Niny Conti* (Szczecin-Bezrzecze: Wydawnictwo Forma, Dom Kultury 13 Muz, 2019), 38–48.

¹⁰ Tamże, 38–39.

czas podkreśla, dlaczego podobne wyobrażenie nie przystaje do postawy życiowej i stylu nadawanego własnej egzystencji przez twórcę. Nie inaczej dzieje się z przekonaniem Moniki Wąs, autorki książki biograficznej o Dymnym, według której „[z]ostały po nim wspomnienia przyjaciół – zaskakująco kontrastowe i legenda, która zdominowała prawdę”¹¹. Liskowacki upiera się natomiast, że zamiast legendy mamy w tym wypadku do czynienia z „legendą legendy”, w miejsce dość spowszedniałego obrazu twórcy legendarnego woli bardziej problematyczne i niejednoznaczne portretowanie Dymnego, który objawia się jako coś równie niejasnego, co „legenda legendy”. Szczeciński pisarz przypomina też prześmiewczą scenę z filmu Andrzeja Wajdy *Wszystko na sprzedaż*, gdzie Dymny biegał wokół kamery z przypiętymi skrzydłami husarza w celu wzmocnienia efektu ujęcia batalistycznego. Scena ta rozłościła wówczas, jak przypomina piszący, Jerzego Hoffmana grzmiącego, że podczas podobnych ujęć na pewno nie korzysta się z „konusa imitującego husarską nawałę”. Tymczasem dla Liskowackiego stanowi ona kolejny przejaw nieuchwytności, przekornej wielości pozycji zajmowanych przez Dymnego w życiu.

W dalszych częściach esej rozwija się na analogicznych zasadach. Zawiera szereg uwag do narzucanych obrazów życia artysty, takich jak nota biograficzna w Wikipedii, sądy o plebejskości satyryka, określenia, jakimi obdarzali go przyjaciele, pozycja w środowisku w Piwnicy pod Baranami, aluzje do alkoholowych ekscesów w pożegnalnym kazaniu na mszy pogrzebowej i innych. Szczególnie przy tym intrygują eseistę fotografie Dymnego, jedną z nich skomentował słowami:

Dymny siedzi przy stole, obok młodziutkiej wtedy Anny, która obiera nożem jabłko. Obiera je ze skórki i patrzy na nie. Dymny patrzy na nią. Nie z czułością, nie z zachwytem, nie z uwielbieniem. Ale patrzy tak, że w tym patrzeniu jest wszystko, co by mogło być rewerssem pecha. I czego nie trzeba nazywać miłością, żeby było. I żeby być nie przestało nigdy¹².

Liskowacki ma świadomość, że to, co ogląda, jest efektem pracy fotografa Macieja Sochora i specjalnych ustylizowań pary artystów. Styl tych zachowań, pozy i gesty nie tyle wypowiadają uczucie miłości oraz szczęścia, ile powodują, że ich miłość i szczęście „być nie przestały nigdy”. Stylowo-gestyczne podmiotowości artystów zatem stale rozgrywają się w owej scenie właśnie dzięki wystylizowaniu, które sygnalizuje, iż nieobecny podmiot zachowuje swoje życie, rozgrywa swoje życie, jeśli istnieje najpierw jako narzucający się uwadze styl i gest. Pisarz zdecydowanie podkreśla, iż wszystko, co sfotografowane w owym z lekka przesadnym

¹¹ Tamże, 39.

¹² Tamże, 46.

ustylizowaniu, nadal do dziś istnieje, rozgrywa się jako życie, pozostaje zatem biograficznym „miejscem możliwym”.

Najistotniejsze dla eseju pozostaje wszakże zdjęcie wykorzystane na okładce „Tygodnika Powszechnego”, od którego lektury zaczyna Liskowacki. To fotografia Wojciecha Plewińskiego, na której „Dymny w dynamicznym wyskoku, podskoku, kusa marynareczka, kurteczka, oblicze natchnione, oko wbite w dal, nogi zgięte w kolanie, ziemi pod nimi nie widać, ręce w bok, jak w biegu, locie, w prawej czapka z daszkiem”¹³. To jeszcze silniej ustylizowane zdjęcie nie daje spokoju piszącemu, wraca do niego, opisuje żartobliwe i poważne aspekty przyjętej na nim pozy. Następnie przypomina sobie kadr z filmu, na którym Dymny, leżąc na śniegu, też rozwierał ramiona, aby zrobić znak orła. Wraca też do chwili nagłej śmierci artysty, którego znaleziono z rozpostartymi ramionami. Powiadano wówczas w Krakowie eufemistycznie, że „nie wytrzymał tego trybu życia”, co prowokuje Liskowackiego do następującej puenty całego szkicu:

Tryb życia. Mimowolna metafora. Tryby, śruby, mechanizmy. Życia, rzeczy, rzeczywistości. I nagły, wbrew nim, wyrzut rąk, rozwarcie ramion, na boki, w górę. Najbanalniejszy, ale i najbardziej czytelny gest. O uczynieniu którego dziś, ale i kiedykolwiek, wielu z nas może tylko pomarzyć¹⁴.

Pisarz właściwy obszar pracy biograficznej wyznacza na koniec pośród różnych ustylizowań oraz uformowań życia. Z określenia „tryb życia” wydobywa ukrytą metaforę kierującą uwagę na stylistyczne wymodelowania egzystencji przez przemożne mechanizmy i urządzenia determinujące jednostkę. Ten negatywny kontekst pozwala Liskowackiemu uświadomić sobie, co tak przemożnie oddziaływało na niego w zdjęciu z podskokiem i „wyrzutem rąk”, co decydowało o jego apelatywnej sile. Ów „czytelny gest” oznacza pewne celowe, odważne i konsekwentne stylizowanie własnej egzystencji wbrew wymodelowaniom narzucanym przez „tryby życia”. Wystylizowany gest pozwala na koniec wskazać, że biografia Dymnego pozostaje nadal „miejszem możliwym”, przestrzenią otwartą przez gest pozostający poza podmiotowymi możliwościami większości czytelników eseju. Padające tam sformułowanie wydaje się ponadto oznaczać, że Dymny jako styl i gest staje się nieustannie powodem do „marzeń”, czyli zajmowania jego „miejsca możliwego” przez aktywność zafascynowanych nim innych.

¹³ Tamże, 38.

¹⁴ Tamże, 48.

3.

Przed kilkoma laty Marielle Macé poddała ponownej refleksji sposoby odbioru stylu dzieła literackiego i zauważyła prawidłowość, wedle której ów styl był przede wszystkim pewną propozycją stylu egzystencjalnego dla odbiorcy¹⁵. W jej opisie odbiorca jest tyleż pasywny, co aktywny, przy czym jego zadanie nie polega na odcyfrowywaniu znaczeń, lecz na sprawdzaniu pewnych sugerowanych przez dzieło stylów egzystencjalnych, gestów, zachowań, ścieżek życiowych czy nowego „frazowania” swego życia. Macé intrygowało mieszanie się stylów dzieła ze stylami codziennożyciowymi odbiorców, ich sposobami działania, strukturami praktyk. Podkreślała, że każde nasze działanie „włącza możliwe formy życia do gry”¹⁶, a szczególnie mnoga okazuje się liczba owych form i stylów w dziele artystycznym.

Zachowując przyjętą powyżej perspektywę Agambena, wedle której bohater zapisu biograficznego fascynujący swymi stylami egzystencjalnymi jest bohaterem-autorem-gestem, możemy przyrzeć się temu, jak bohaterowie zapisów biograficznych Liskowackiego stają się dawcami form życia, obserwować, jak ich style włączają się do każdego działania kogoś piszącego o nich. Nie brak po temu dogodnych do skomentowania utworów pisarza, który niemal z reguły wypowiada się na temat postaci ważnych dla niego z powodów osobistych, niegdyś poznanych lub znanych przez całe życie, widzianych przez chwilę, zapomnianych i nagle wracających z niepamięci.

Jednym z przykładów podobnie pomyślanych zapisów jest *Ludzik. Opowieść obrazkowa*¹⁷ ze zbioru *Kronika powrotu*. Esej mocno eksponuje osobę opowiadającego w relacji o życiu i twórczości niemal już zapomnianego malarza szczecińskiego Andrzeja Żywickiego. Plastyk był przez niejaki okres bliskim znajomym ojca pisarza, stąd od czasu jego dzieciństwa zachował się w domu nieduży obrazek Żywickiego, od którego opisu zaczyna się szkic:

Chciałem odświeżyć obraz, który od lat wisiał w gabinecie mojego ojca. (...) To niewielki obrazek, 25x16, olej, główka dziewczyny przechylona w bok. Duże oczy nadają jej orientalny wygląd, ale nie jest to portret realistyczny. Dominuje zieleń; ciemna, malachitowa, przechodząca w zgaszoną oliwkę, zieleń zgniła. Obok niej brązy i ugry, żółcienie. Kolory

¹⁵ Marielle Macé, „Ways of Reading, Modes of Being”, transl. Marlon Jones, *New Literary History* 44 (2013), 2: 213–229.

¹⁶ Sformułowanie to pojawia się w ważnym dla tekstu Macé fragmencie: „Co to znaczy nadać styl naszej egzystencji? Nie jest to coś zarezerwowanego dla artystów, estetów lub żywotów heroicznych, lecz jest to wyróżniająca cecha ludzkiego życia; nie w tym znaczeniu, że powinniśmy pokryć naszą egzystencję warstwą elegancji, lecz dlatego, iż każdy nasz akt włącza możliwe formy życia do gry” (przekład T.M.) – tamże, 213.

¹⁷ Artur Daniel Liskowacki, „Ludzik. Opowieść obrazkowa”, w: tegoż, *Kronika powrotu* (Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2012), 217–239.

są mocne, ciężkie, lecz intensywne, głębokie. (...) Współgrająca z nimi czerń pogłębia rysy i sprawia, że jest w niej coś skrytego. Może jakiś lęk, jakiś sen. Tak się patrzy z ciemności, ale i w ciemność. Pytając, prosząc. O co?

Nigdy się nad tym specjalnie nie zastanawiałem. To, na co patrzymy często, pozostaje często niewidoczne.

A patrzyłem na ten obrazek właściwie od zawsze. Ma on zresztą tyle lat, co ja. (...) Podpis „Żywicki” – litery wyraźne, osobne, jak u niego – data: „56 R”. Rok 1956. Mój rok urodzenia; dzisiaj, gdy to piszę, mam lat 56. Nie wynika z tego wiele. Wnika pewnie więcej¹⁸.

Rozpoczynając tekst biograficzny, Liskowacki sygnalizuje, że będzie opowiadał naraz o malarstwie Żywickiego, jego życiu, ale i całonocnym swoim związku z nim. Opowiedzieć chce o stylu, który towarzyszył mu, nadając styl egzystencjalny, stając się tak integralną częścią zachowań codziennych, że niekiedy zupełnie niewidoczną. Zamiast skupiać się na jego rozumieniu, na tym, co z niego „wynika”, opisywać chce, jak ów styl działa, czyli „wnika”. Owo „wnikanie” oznacza zapewne modelujący wpływ stylu na stylistykę egzystencji, obecny na co dzień i zjawiający się w każdym działaniu jako jedna z „możliwych form życia” jako stylu, który co rusz się „włącza do gry”. Ekfrazą obrazu *Zielony portret* sygnalizuje, że styl malarzski Żywickiego daleki jest od jednoznaczności, do tego emanuje intensywnym nastrojem. W ten sposób zapowiada właściwą opowieść biograficzną, która pojawiać się będzie w wielu „miejscach możliwych” osoby malarza.

Anegdotom z życia artysty, wspomnieniom kolegów o „strasznej pijaczynie”, opiniom krytyki plastycznej na temat „matematycznego” charakteru owej twórczości, analizom wybranych obrazów towarzyszy przeplatająca się z nimi seria scen autobiograficznych. Dowiadujemy się, że styl egzystencjalny, styl życia artystycznego oraz styl obrazów Żywickiego oddziaływały na piszącego w najwcześniejszym dzieciństwie, były Freudowską sceną pierwotną. Jedno z najdawniejszych wspomnień, które przez długi czas brał za sen siebie-dziecka, okazało się sytuacją z pobytu w pracowni malarza, kiedy twórca pozwolił maluchowi wybrać dla siebie jeden z obrazów. Do dziś we śnie-wspomnieniu odczuwa Liskowacki dawny ciężar wyboru, oczekiwanie otaczających go dorosłych i wybór, który był potem przez nich komplementowany oraz tak trafny, że Żywicki nawet nie chciał początkowo spełnić danej dziecku obietnicy. Obraz wiszący w pokoju ojca i od zawsze narzucający się na co dzień stylistyce egzystencji, gdzieś u zarania istnienia osobowego, oddziałwał tak silnie na piszącego, że właśnie ten styl stał się jedną z częściej włączanych do gry form życia.

¹⁸ Tamże, 217.

Podczas jednej z kolejnych wizyt w atelier Żywickiego chłopiec został poproszony o udział w akcie twórczym, plastyk bowiem inspirował się rysunkami dzieci. Malec dorysował ludzika do naszkicowanego pejzażu, artysta dzieła nie ukończył, a kartonu użył dla wzmocnienia od tyłu obrazu *Zielony portret* i oto po latach w czasie renowacji Liskowacki spogląda na rysunek, przypominając sobie własne autorstwo „ludzika”. W eseju wątek „ludzika” staje się leitmotivem, symbolizując przyjęcie przez pisarza stylu Żywickiego jako jednej z całościowo pożytkowanych form życia, stylu egzystencjalnego nieraz stającego się „frazowaniem” własnego bycia. Pisarz odkrywa też po latach, iż narysowana przezeń postać w istocie była w stylu Żywickiego, gdyż na życzenie „matematycznego” malarza poszczególne części ciała zostały przez chłopca narysowane za pomocą kilku powtórzonych cyfr. Zauważa w końcu:

Czego ja szukam w tych podobieństwach, samościach, samotnościach w wielości, w znakach, między tymi drzewami, literami.

Kogo, czego. Jego. Obrazka. Dopełniacz. Mnie¹⁹.

Staranne opisy wybranych kompozycji Żywickiego, w tym niedokończonych pejzażów z drzewami współtworzonego przez malarza i siebie-dziecko, stają się dla eseisty rozpoznawaniem stylu egzystencjalnego jego własnego życia, jednej z jego form, którą ciągle włączał do wielu zachowań sytuacyjnych. Śledzenie prawidłowości stylu malarskiego oraz stylu-gestu życiowego Żywickiego uświadamia, iż szuka tam samego siebie, swoich form istnienia oraz działania. Charakterystyczne jest przy tym, że relacja z owym stylem ma niezwykle nazwany aspekt, gdyż piszący zdaje sobie sprawę, iż poznaje „Obrazka. Dopełniacz. Mnie”. Może to zwyczajnie oznaczać, że wizerunek ludzika przez wiele lat był ukrytym, cudem znalezionym dopełnieniem wiedzy o sobie samym z przeszłości. Poza tym jednak całość podpatrywanego z eseju stylu Żywickiego każe w nim widzieć sprawczy na wszystkich poziomach egzystencjalnego bycia „dopełniacz mnie”. „Ja” osobowemu, także artystycznemu, Liskowackiego w każdej praktyce towarzyszyły jako możliwość „dopełniaczowe” gesty, zachowania, manieri, których dawcą był styl egzystencjalny Żywickiego. „Ja” istniało zawsze jako aktywnie dopełniane przez ów styl, „deklinowane” przezeń, wystawione na wpływ sugerowanych w ten sposób metod działania, form oraz „frazowania” wszelkich czynności.

W zakończeniu tego obszernego szkicu biograficznego Liskowacki-eseista czyta gazetę wydaną po śmierci Żywickiego w październiku 1970 roku. Dowiaduje się, jaka była pogoda, orientuje się, które wydarzenia krajowe i ze świata pojawiły się na czołowiec, rozmyśla o zbliżającym się historycznym Grudniu '70, spogląda też na nekrolog Żywickiego i pisze:

¹⁹ Tamże, 232.

„Wszystko już minęło. I właśnie się zaczyna”²⁰. Przedwczesne zamknięcie biegu życia artysty plastyka oglądane jest jako jego ostatni gest zanurzony w rzece formujących każde istnienie zdarzeń. Prawdziwa obecność Żywickiego się kończy, może odtąd pozostać jedynie jako biograficzny bohater-autor-gest, czyli nieobecny i zredukowany do kilku przejawów stylu egzystencjalnego. Tymczasem pisarz stwierdza stanowczo, iż pomimo tego wszystko „właśnie się zaczyna”. Puenta nazywa nie tylko fakt odejścia malarza, lecz także jest zarazem finalnym dookreśleniem sposobu, w jakim w każdym momencie jako nieobecny bohater-autor-gest dopełniał życie Liskowackiego. To się tak cały czas dzieje, zdaje się mówić piszący, że gdzie kończy się styl Żywickiego, zaczyna się praca dopełniania i „deklinowania” przezeń różnych „mnie”, dopiero wówczas zaczyna się właściwe działanie jego stylu.

4.

We współczesnym ożywieniu badań nad stylem dzieła literackiego widzianego w powiązaniu z pewnym stylem egzystencjalnym obserwowana jest jego relacja z doświadczeniami bolesnymi i grozącymi destrukcją podmiotowości. Rita Felski zauważyła, że styl potrafi być siłą przeciwdziałającą katastrofom opisywanym w dziele²¹. Dzieje się tak nawet wówczas, gdy styl ewokuje minorowy nastrój lub uderza melancholijnym tonem. Badaczka przywoływała na dowód studium Davida Jamesa dotyczące stylów Cormaca McCarthy’ego, Winfrieda Georga Sebald’a oraz Kazuo Ishiguro²². James dochodzi w nim do wniosku, że na poziomie stylistycznym pojawiają się chwilowe, ale wciąż uzyskiwane stany „krytycznego pocieszenia”. Praca opisowa dzieła to niekiedy w jego ujęciu uchwytowanie zasad „stylizowania przeciwżycia”²³ (*styling counterlife*), co oznaczać ma pracę deskrypcyjną takich dzieł jak jedna z powieści Ishiguro ukazująca alternatywną historię powojennej Wielkiej Brytanii, w której owym „innym życiem” stają się ludzkie klony i ich organy. Także każde z nich, na podobieństwo Foucaultowskich „żywotów niegodziwych”, zachowuje prawo do zaistnienia jako bohater-autor-gest egzystencjalny.

Jeżeli utrzymywać będziemy powyższą perspektywę, wedle której styl rozumiany jako organizacja warstwy językowej dzieła stanowi jeden z przejawów szerzej rozumianego na sposób Agambena i Foucaulta stylu lub gestu autora, to można zasadnie zapytać o to, jak ów styl egzystencjalny mógłby również przeciwdziałać katastrofom i unieszczeniściom, z którymi zmagają się bohaterowie tekstów biograficznych. Do podjęcia tego zagadnienia

²⁰ Tamże, 239.

²¹ Rita Felski, *Hooked. Art and Attachment* (Chicago: The University of Chicago Press, 2020), 76.

²² David James, „Critical Solace”, *New Literary History* 47 (2016), 4: 481–504.

²³ Tamże, 492.

zmusza skłonność Liskowackiego do tworzenia zapisów na temat osób dotkniętych nieszczęściem, które przejawia się jako niespójność, „pęknięcie” biografii. Zapewne jednym ze źródeł podobnego uwrażliwienia było przywiązanie do życiorysów szczecińskich oraz pomorskich i typowego dla nich zerwania ciągłości w roku 1945. Pisarz często szkicuje biografie polskich mieszkańców miasta lub regionu rozerwane przez „repatriację”, ogląda też nieciągłości w biografiach Niemców szczecińskich. Sięga poza tym do innych, pozaszczecińskich „pęknięć” biograficznych, jakie widać na przykładzie życiorysu rzeźbiarza Ernsta Barlacha potępionego przez nazistów za tworzenie „sztuki wynaturzonej” (*Entartete Kunst*), życia i twórczości brzuchomówczyni Niny Conti, rozpaczonej po śmierci męża współtworzącego jej niezwykle występy, skazanych wspólnie na niebyt pisarzy-marynistów z czasów PRL-u, widzianych jako propagandowy produkt oficjalnej kultury komunistycznej. Niekiedy biograficzne „pęknięcie” bywa przez bohatera zapisu wypierane, co widzimy w szkicu o synu autora *Kubusia Puchatka*, prototypie postaci Krzysia, który przez wiele lat nie potrafił uzgodnić swego życia z tym, co zrobił z nim w dzieciństwie ojciec-pisarz; Christopher Milne zostaje przez eseistę opisany jako ktoś, którego egzystencjalne gesty są obrazem osobliwego „piętna” Krzysia, jakie nadał mu ojciec-tyran, a powrót do Stumilowego Lasu opisuje Liskowacki jako próbę poradzenia sobie z owym piętnem.

Styl egzystencjalny jako problem zapisów biograficznych pozwala zatem pisarzowi na zbliżanie się do najbardziej problematycznych sytuacji bohaterów biografii, do życiorysów osób nieodwołalnie unieszczęśliwionych, potępionych, pozbawionych przez kogoś prawa do „ludzkiego” traktowania. Podmiotowość ujawniana przez styl lub gest jako „miejsce możliwe” legitymizuje problematyzowanie biografii osób nawet najbardziej „skalanych” i jednoznacznie czy zgodnie odrzuconych. Styl egzystencjalny pozwala wówczas nie tyle na uspojnienie niespójnej biografii, ile na opisywanie jego relacji z życiowymi pęknięciami, uchwytowywania napięcia między degradującymi wpływami doświadczenia „udarowego” a próbami osobowej restytucji za pomocą na nowo organizującej całość egzystencji „postawy”.

Trudno chyba o lepszy przykład tekstu Liskowackiego na ten temat niż *Bratny. Zdrada Kolumba*²⁴. Wyjściowym problemem staje się w nim niemożność uspojnienia dwóch obrazów Bratnego: tragicznego reprezentanta pokolenia powstańców warszawskich i renegata stojącego po stronie reżimu komunistycznego w czasie stanu wojennego. Eseista wielokrotnie podejmuje w tym utworze zagadnienie gestu oraz stylu, dlatego pisząc o koszmarnym pamphlecie na „Solidarność”, jakim była powieść *Rok w trumnie*, powiada jak „przyjęto postawę”

²⁴ Artur Daniel Liskowacki, „Bratny. Zdrada Kolumba”, w: tegoż, *Brzuch Niny Conti*, 49–68.

pisarza²⁵, zwraca uwagę, że wówczas „zastygliśmy w geście odrzucenia”²⁶ itd. W swym opisie zmierza ku skomplikowaniu dualizmu powstańca i zdrajcy, stara się zrozumieć, jakiego stylu dawcą był oraz pozostaje Roman Bratny. Przypomina barwne określenie z jego powieści na temat bohatera – będącego *alter ego* pisarza – który „chłęptał życie jak młody zgrzany pies” i posługuje się nim w kilku miejscach biografii. Uświadamia, że słynny Kolumb z powieści o polskim podziemiu AK-owskim był Żydem, co kilku pokoleniom młodzieży wychowanej patriotycznie na tej książce jakoś umknęło. Odrzucał przy okazji sugestie na temat rzekomego antysemityzmu Bratnego. Równie nieprzemyślane co postać Kolumba pozostał, jego zdaniem, wąsko rozumiany styl prozaika. Liskowacki przekonuje, że pisarz w swych bardziej udanych dziełach posługiwał się bardzo bogatym wyrazowo i nowoczesnym językiem. Podważał przekonanie o kakofonicznej, byle jakiej naturze tego pisarstwa, gdyż dostrzegał w nim niełatwą do uchwycenia konsekwentną postawę artystyczną oraz autentyczność:

Wszystkie wątki, motywy, obsesje, obrazy, realne detale i metafory, które pojawiają się – po raz pierwszy – w najlepszych partiach *Kolumbów*, wracają w całej jego twórczości, do końca. Jako najbardziej typowe, ale i najautentyczniejsze stygmaty jego stylu²⁷.

Można chyba przyjąć, że pada tutaj nieprzypadkowe określenie i esej Liskowackiego to przede wszystkim pokazywanie „stygmatów stylu” Bratnego, w tym także stylu jako stygmatu, gdzie jego styl egzystencjalny był pierwotnie obecny i wytworzony jako znamię. Eseista sugeruje, że styl egzystencjalny Bratnego łączy rys Conradowski pokolenia Kolumbów z etosem żołnierzy wyklętych oraz potępionego zdrajcy sprawy narodowej. Wyznacznikiem owego stylu staje się potrzeba bycia napiętnowanym, doznania infamii, fundamentalnego odrzucenia oraz zdeptania jego życia.

Liskowacki zauważa, iż pisarz poprzez swoje powieściowe *alter ego*, czyli słynną postać Kolumba, stał się dawcą stylów egzystencjalnych wielu młodych Polaków, tyle że skomplikowanie jego stylu czyni go aktualniejszym oraz typowo „polskim” bohaterem-autorem-gestem. Po wielu latach szalony atak Bratnego na rzekome zagrożenie dla wolności ze strony opozycji solidarnościowej otrzymuje zdumiewające potwierdzenie w aktach ograniczania demokracji przez osoby wywodzące się z dawnego niezależnego związku zawodowego. Stygmatyzowanie wraca jako aktywna praktyka rodzimego życia wspólnotowego, jako niemal potrzeba produkująca kolejnych odrzuconych i potępionych, a o wydajności owej „produkcji” już przed

²⁵ Tamże, 51.

²⁶ Tamże, 60.

²⁷ Tamże, 64.

wieloma laty zaświadczył życiorys prozaika, który wchodził w sfery najgorszych polskich nieczystości i wybierał istnienie jako bycie stygmatyzowanym.

Spełnieniem owego procesu staje się opisana w zakończeniu eseju scena z pogrzebu Zbigniewa Herberta, gdzie biskup mówił o poecie jako reprezentancie „wszystkich Kolumbów Rocznika 20”²⁸. Liskowacki zauważa kąśliwie, iż biskup mówił o „niezłomnym Panu Cogito, który nigdy karabinu nie wziął do ręki”²⁹, a żyjący wtedy i jeszcze przez wiele lat Bratny „już nie był Kolumbem”. Wbrew pozorom styl egzystencjalny Bratnego znajduje potwierdzenie w tej sytuacji, gdyż „stygmat stylu” prowadził go do tak bezlitosnych samoocen, jak opisana w jednej z powieści wizja własnej twórczości jako bezwartościowego popieliska. Jego styl egzystencjalny, czyli właściwy styl Kolumba, byłby przeto związany z gestem i gotowością całkowitej samozatraty, ujawniając najtragiczniejszy rys doświadczenia powstańca, który wybiera społeczne potępienie i niebył zamiast jakiegokolwiek formy konsekracji bądź uznania. Z tego powodu „stygmaty stylu” Bratnego opisane w tekście Liskowackiego decydują, że styl-stygmat, sam styl osobowy to jedyne „krytyczne pocieszenie”, na jakie mógł się zgodzić i jakie przekazywał autor powieści *Kolumbowie. Rocznik 20*.

5.

Zaproponowany sposób ujmowania problematyki stylu w tekstach biograficznych Artura Daniela Liskowackiego wymagałby uzupełnienia oraz weryfikacji. Uzupełnienie dotyczyłoby powinno przede wszystkim skonfrontowania zarysowanego zagadnienia z ogólną antropologią pisarza. Niezbędnym dalszym dopowiedzeniem musiałoby być sprawdzenie przejawów stylu egzystencjalnego w poszczególnych gatunkach pisarstwa biograficznego, powyższe uwagi dotyczyły głównie esejów, tymczasem przynajmniej powieść biograficzna *Mariasz* mogłaby rzucić dodatkowe światło na problem bohatera-autora-gestu. Weryfikacja musiałaby dotyczyć analiz wąsko rozumianego stylu, aby móc precyzyjniej opisać jego relacje z zagadnieniem stylu egzystencjalnego. Stylistyka tekstów Liskowackiego bowiem ujmuje mnogością środków wyrazów, łączeniem zabiegów dźwiękowych, eufonicznych i rytmicznych z innowacyjnie stosowanymi tropami i figurami, w tym wartymi uwagi kalamburami. Wydało mi się jednak, że na tym etapie studiów nad pisarstwem Liskowackiego należy zaakcentować mocno obecną w jego zapisach biograficznych problematykę osoby niesprowadzalnej do tekstu, przejawiającej się poprzez intrygująco niejasne gesty. Ten gestyczny naddatek podmiotu okazuje się sferą przejawów pewnych form życia, które jako Foucaultowskie style egzystencjalne zapewniają ciągłe rozgrywanie się owego życia w dziele, gdyż

²⁸ Tamże, 68.

²⁹ Tamże.

nawet najbardziej „niegodziwe” żywoty odzyskują dzięki zapisowi biograficznemu należną im modalność „miejsca możliwego”, co więcej, pozwalają na namysł nad tym, jak stają się aktywnymi „dopełniaczami” różnych czytelniczych „mnie”.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio. „Autor jako gest”. W: tegoż, *Profanacje*. Tłum. Mateusz Kwaterko, 78–92. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2006.
- Dionysius of Halicarnassus. *The Roman Antiquities*. London: The Loeb Classical Library, 1960.
- Felski, Rita. *Hooked. Art and Attachment*. Chicago: The University of Chicago Press, 2020.
- Foucault, Michel. *Historia seksualności*. Tłum. Bogdan Banasiak, Tadeusz Komendant, Krzysztof Matuszewski. Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 1995.
- James, David. „Critical Solace”. *New Literary History* 47 (2016), 4: 481–504.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Bratny. Zdrada Kolumba”. W: tegoż, *Brzuch Niny Conti*, 49–68. Szczecin-Bezrzecze: Wydawnictwo Forma, Dom Kultury 13 Muz, 2019.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Dymny rozwiera ramiona”. W: tegoż, *Brzuch Niny Conti*, 38–48. Szczecin-Bezrzecze: Wydawnictwo Forma, Dom Kultury 13 Muz, 2019.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Ludzik. Opowieść obrazkowa”. W: tegoż, *Kronika powrotu*, 217–239. Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2012.
- Macé, Marielle. „Ways of Reading, Modes of Being”. Transl. Marlon Jones. *New Literary History* 44 (2013), 2: 213–229.
- Madejski, Jerzy. „Do(tykanie) osoby. Współczesna biografistyka literacka”. W: tegoż, *Praktykowanie autobiografii. Przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, 223–241. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017.
- Nycz, Ryszard. „Osoba w nowoczesnej literaturze: ślady obecności”. W: tegoż, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, 50–87. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2001.
- Sloterdijk, Peter. *Musisz życie swe odmienić. O antropotechnice*. Tłum. Jarosław Janiszewski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.

„Genitive. Me.” Existential style in the essays of Artur Daniel Liskowacki

Summary

The paper proposes the analysis of biographical texts where the person is described as „an existential style” (M. Foucault’s term). Such a person resembles „the author as a gesture” (G. Agamben) and should be understood as a „possible place”, the space of potentiality of a person. This perspective of research of Artur Daniel Liskowacki’s essays explains his fascination of persons seen as „possible places” disclosed by existential styles. Some essays describe the way some existential styles go into the everyday life practices of an essayist, what M. Macé called „putting chosen forms of life into play”. The analysis of an existential style also explains why even the condemned person’s life is a good opportunity to write the biographical text as evidenced by an essay concerning Roman Bratny.

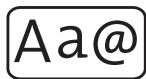
Keywords

style, existential style, biography, person, latest Polish prose, Artur Daniel Liskowacki, Wiesław Dymny, Andrzej Żywicki, Roman Bratny

Translated by Tomasz Mizerkiewicz

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Tomasz Mizerkiewicz, „«Dopełniacz. Mnie». Styl egzystencjalny jako problem tekstów biograficznych Artura Daniela Liskowackiego”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (2021), 17: 19–35.
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-02



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 37–45
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-03



TEORIE

ANDRZEJ SKRENDO*
Uniwersytet Szczeciński

Artur Daniel Liskowacki i liryka nowoczesna

Streszczenie

Tematem artykułu jest twórczość poetycka Artura Daniela Liskowackiego. Kontekstem rozważań jest eseistyka samego Liskowackiego oraz estetyka nowoczesna, zwłaszcza awangardowa i postawangardowa. Liskowacki we własny sposób wykorzystuje zasady estetyki nowoczesnej i doprowadza je do sprzeczności.

Słowa kluczowe

nowoczesność, liryka, Artur Daniel Liskowacki

„Wydawało mi się bowiem (...) że jestem – a już na pewno będę – poetą. Czyli pisarzem od spraw wyższych” – wyznaje Artur Daniel Liskowacki w książce *Przywracanie, wracanie. Rozmowy szczecińskie*¹. Zdanie to wypowiada, gdy wraca do początków swojej twórczości, a warto przypomnieć, że od tamtej pory minęło niemal półwiecze (przypomnijmy, że Liskowacki debiutował w roku 1974). Nie jest więc pewne, co dziś na ten temat sądzi, a także – co my sądzić winniśmy. W szczególności warto zapytać, czy owo „wydawało mi się”, to istotnie wyznanie, czy może wspomnienie, a może przypomnienie? Jeśli Liskowacki *wyznaje*, to

* Kontakt z autorem: andrzej.skrendo@usz.edu.pl; ORCID: 0000-0002-7402-2048.

¹ Jerzy Borowczyk, Michał Larek, *Przywracanie, wracanie. Rozmowy szczecińskie z Arturem Danielem Liskowackim* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014), 153.

znaczyłoby, że mówi coś, co również dziś zachowuje ważność („wydawało mi się” – i nadal tak mi się wydaje). Jeśli *wspomina*, to powstaje podejrzenie, że zmienił zdanie (istotnie – kiedyś tak „wydawało mi się”). Jeśli uznamy, że *przypomina*, to może to znaczyć, że częściowo wyparł się tego, co mówi, a częściowo nie („wydawało mi się” – i dziś sam nie wiem, co o tym sądzić). Sprawa jest istotna nie tylko z powodu pytania, jak twórczość Liskowackiego przez lata się zmieniała (to rzecz ciekawa, ale niejasna, zostawiam ją na boku), lecz także przede wszystkim – i to mnie teraz ciekawi – z powodu wewnętrznego odczucia zmiany, jakie zostało w tej twórczości utrwalone. Chodziłoby tu zatem bardziej o kwestię z zakresu poetologii niż poetyki. O wrażliwość na zmianę w kulturze i o kulturę zmienności; o niepewność, którą Liskowacki wyraża i która jego sposoby wyrażania określa; o przeżycie kryzysu, który drąży nowoczesność, i nowoczesność jako kryzysu wytwór.

Czy idea, że poeta jest „pisarzem od spraw wyższych”, to idea nowoczesna? Tak – choć wiele zależy od tego, jaką genealogię jej dopiszemy, z czym się łączy i jakim odmianom podlega. U Liskowackiego – łączy się z czytaniem intensywnie w latach studenckich Barańczakiem („maszynopisowe odbitki wierszy z tomu *Ja wiem, że to niesłuszne* zmieniały właśnie życie i myślenie wielu z nas”²). A Barańczak, jak wiadomo, na zawsze pozostał wierny przekonaniu, że wiersz jest szczególnym sposobem mówienia, innym niż inne, tworem wysoko zorganizowanym, wieloznacznym – i wiele znaczącym. Dalej myślenie takie wiedzie nas w stronę awangardy, Peipera i Przybosia, którzy pisanie wierszy uważali – tak samo jak ich młodopolscy poprzednicy – za czynność wyróżnioną i społecznie nobilitującą (choć z innych powodów niż młodopole). Wierny temu przekonaniu Barańczak prozy nie pisał, a jeśli chodzi o Liskowackiego, to z czasem zwątpił on w silną opozycję tych dwóch sposobów wypowiedzi (co wiąże się z faktem, że sam prozę zaczął uprawiać). W każdym razie – awangarda to źródło nowoczesności w polskiej poezji. Liskowacki jednak odnosi się do niej poprzez filtr tradycji Nowej Fali, która na dodatek – pozostając przedmiotem fascynacji – nigdy nie będzie jego własną tradycją jako poety. Pewnie z powodów pokoleniowych (Barańczak, przypomnijmy, to rocznik 1946), a pewnie z tego powodu, że Liskowacki to poeta nazbyt *liryczny*, aby korzystać z narzędzi Barańczaka.

Pracę magisterską Liskowacki poświęcił katastrofizmowi w liryce polskiej lat 1918–1978, czyli – jak się okazało – głównie Miłoszowi, ale też chyba (i zapewne) Czechowiczowi (o którym Liskowacki wspomina bardzo ciepło). Tu odkrywamy wskazanie na inną tradycję nowoczesności, tę związaną z tzw. drugą awangardą. W wydaniu wczesnego Miłosza była to tradycja trochę retoryczna i nieco podniosła, ale w wersji Czechowicza już nie, lecz przeciwnie – otwierała drogę do lirycznej konfesji. Gdy tymczasem poeci pierwszej awangardy powodowani wstydem

² Artur Daniel Liskowacki, *Kronika powrotu* (Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2012), 184.

nurt liryczny, jak wiemy, ukrywali. U nich zwykle był to nurt podziemny. Druga awangarda, w przeciwieństwie do pierwszej, nie sytuowała zatem siebie w opozycji do romantyzmu, który był kierunkiem otwarcie lirycznym (czyli, przyjmijmy dla uproszczenia, konfesyjnym) – i to wydaje się ważne. „Dla mnie w gruncie rzeczy pisanie jest rzeczą opresyjną i przykrą. Z jednej strony, niezbędną, a z drugiej, kłopotliwą, nieprzyjemną. To taka publiczna wiwisekcja. A nie wyobrażam sobie twórczości bez szczerości”³. Te zdania wypowiedziane w *Przywracaniu, wracaniu...* zasługiwałyby na dłuższą analizę, tu potraktujmy je jako sygnał przynależności Liskowackiego do tradycji romantycznej, czy raczej już postromantycznej, czyli takiej, w której „szczerość” tyleż pomaga, ile przeszkadza w pisaniu. Jawi się jako wymóg wysoce ambiwalentny: jakby nieunikniony (bo w romantyzmie istotnie prawie nieunikniony) i jakby niechciany (bo skompromitowany przez młodopolań i wyszydzany przez pierwszą awangardę z tego powodu, że prowadzi do nieszczeroci i pozy). A przede wszystkim – wymóg pretensjonalny i do pretensji skłaniający.

Liskowacki bardzo dotkliwie odczuwa – z jednej strony – kryzys wiarygodności postromantycznych sposobów uprawiania poezji, ale zarazem – z drugiej strony – równie, a może nawet i bardziej, raniące jest dla niego zachowywanie się tak, jakby czas się zatrzymał, czyli podtrzymywanie przez poetów starych wier i zwyczajów. Nie tylko sposobów pisania, lecz także wypełniania roli społecznej pisarza. Zda się, że Liskowacki sądzi, iż jesteśmy obecnie w sytuacji niemal zupełnego paraliżu: dawne (a raczej – niedawne) sposoby wypełniania roli zawiodły, a nowe role dla poetów to już nie tyle role pisarskie, ile rola menadżera własnej kariery. Gdy zatem przychodzi przedstawić dzisiejszą sytuację „pisarza od spraw wyższych”, Liskowackiemu nasuwają się tego rodzaju sformułowania: „bezwstyd i rozkład” (*Kronika powrotu*⁴), „Martwe szczątki żywego słowa” (*Brzuch Niny Conti*⁵), „trup” (*Kronika...*⁶), „Więc jednak: cmentarz?” (zwróćmy uwagę na znak zapytania; *Kronika...*⁷).

Tak oto, a jest to gest całkowicie świadomy, tradycją najbliższą dla Liskowackiego jako poety okazuje się ostatecznie twórczość Różewicza. Bardzo nowoczesna i zarazem przeciw nowoczesności skierowana (i może właśnie z tego powodu tak nowoczesna?). Szyderstwo, z jakim do poezji odnosi się Liskowacki w *Kronice powrotu* i w *Brzuchu Niny Conti*, daje się porównać jedynie (i czyni to sam Liskowacki) do szyderstwa Różewicza. Ale więcej nawet: krój wiersza, jego poetyka – oszczędność słowa, wygaszony i zarazem jakby napięty głos,

³ Borowczyk, Larek, *Przywracanie*, 258.

⁴ Liskowacki, *Kronika*, 27.

⁵ Tenże, *Brzuch Niny Conti* (Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2019), 18.

⁶ Tenże, *Kronika*, 10.

⁷ Tamże, 27.

metafizyczny oddech – a nawet tytuły dwóch świetnych tomów Liskowackiego, *To wszystko* oraz *Po sobie*, kojarzą się z Różewiczem. Nie awangardowy eksperyment, promowany przez Przybosa i ostatecznie chyba też bardzo bliski Barańczakowi, ale mowa ściszona i rezygnująca z należnych jej niegdyś przywilejów, jak u Czechowicza i Różewicza, to tradycja, do jakiej nawiązuje Liskowacki jako poeta.

Zatem odczucie dramatu, tragikomedii, jaka – częściowo z powodu zmian w kulturze, a częściowo z własnej winy – stała się udziałem poety współczesnego, stanowi pierwszy wyznacznik nowoczesności liryki Liskowackiego. Zdanie „Co ja tu robię” (pytanie bez znaku zapytania, zauważmy; *Brzuch...*⁸) dobrze opisuje sytuację artysty nowoczesnego w społeczeństwie nowoczesnym.

A oto drugi wyznacznik – odczucie oddzielenia od rodziny ludzkiej, „życie na wyspach”, jak mówił (późny) Miłosz. Już poeci młodopolscy wiedzieli, choć wiedzieć nie chcieli, że ich wiara w wartość literatury zawisła niemal na niczym w wyniku coraz szybszego tempa nowoczesności. Niewiele zmieniła tu chwilowa nadzieja na sojusz poezji z nowoczesnością, wyrażana przez awangardy (i ponownie odżywająca wśród poetów najmłodszych). Kultura popularna, utowarowienie obrotu dobrami kultury, wyparcie krytyki literackiej (i teatralnej) przez mechanizmu marketingu i reklamy, nachalność i bezwstyd jako wymóg walki o sławę – to tematy poruszane, z reguły niezwykle ironicznie (i autoironicznie), przez Liskowackiego w jego esejach. Robi to przy tym, podkreślmy, w sposób błyskotliwy, pełen finezji, nie oszczędzając samego siebie, bawiąc się słowami, jak – chciałoby się powiedzieć – stary mistrz ostatni raz zabawiający publikę kpina ze swego własnego mistrzostwa. I chyba – bawiąc się samemu. Oto brawurowy początek eseju *Jesień poetów* otwierającego *Brzuch Niny Conti*:

Myślałem, że już tu nie wrócę (bez „nigdy”; jeszcze bez). Do tych pałacyków w O. [Oborach, Dom Pracy Twórczej], tych leśniczówek, stawisk, domów i dymów literatury. Że już napisałem swoje, o tym, co cudze, a może – kto wie – napisałem cudze, o tym, co moje. Ale nie musiałem wracać, samo wróciło. Pewnego jesiennego dnia zapachniało kawą i papierosami, referatem i za pan bratem, turniejem jednego wiersza i wspólną kolacją, poetyckim kręgiem i biesiadą pokoleń. Osobny stałem się nagle zbiorowy, przechodzący mimo znalazłem się w środku. Dokładniej: w holu⁹.

I tu zaczyna się pełen czarnego humoru dialog... Ale może nawet nie to jest najciekawsze, bo jest przecież wspólne dla nas wszystkich zajmujących się książkami: ten niepokój

⁸ Liskowacki, *Brzuch*, 8.

⁹ Tamże.

wynikający ze zmiany modelu socjalizacji, który w coraz mniejszym stopniu odwołuje się do medium druku, a coraz bardziej do innych mediów. Ciekawszy jest sposób odczuwania dokonujących się zmian, szczególne wyczulenie – przypominające tkliwość nadwrażonej dłoni – na materię czasu. Jest to cecha dobrze widoczna u Liskowackiego. Bo tym właśnie bywa poezja nowoczesna: skupionym i precyzyjnym zapisem nie tyle przekształceń kultury, ile delikatnej tkanki terażniejszości, która rani i się rozpląwa, gdy jej dotknąć. Albo inaczej: idzie o szczególne wyczulenie na szybki proces zmian naszej wrażliwości i wyobraźni wynikający z nadzwyczajnego tempa rozwoju technologii. Poezja wydaje się wobec tych procesów zupełnie bezradna, a poeci wyrzuceni na margines marginesu. A zarazem jednak – to dzięki poezji potrafimy odczuć (raczej odczuć, niż zrozumieć) to, w czym jesteśmy zanurzeni: neurotyczne i chyże umykanie rzeczywistości, która odtąd już nie łączy, bo zanika.

Podsumowując wyznacznik drugi, Liskowacki to poeta nowoczesny, bo wyczulony na samą zmianę. Nie treść zachodzących procesów jest dla sprawy poezji Liskowackiego rozstrzygająca, ale zdolność uchwycenia tego, co jest samym ruchem.

Tak dochodzimy do kwestii trzeciej: na pierwszy rzut oka widać u Liskowackiego, przy głębokim zanurzeniu w nowoczesność, dojmującą tęsknotę za czymś innym, dobrym i minionym, może nawet przednowoczesnym. Liskowacki pisze, że kiedyś książki zawierały „ukrywającą się wewnątrz wieczność”¹⁰; że „Dawna wyjątkowość pisarza – cóż z tego, że nie było w niej nic specjalnie wyjątkowego – otaczała autorów nimbem niemal boskim”¹¹; że „Autor był autorem. Bo był autorem. Mogło więc go nie być wcale. A jeśli był, to był bardziej, jeśli go było mniej”¹². Kiedyż tak jednak było? W kontekście twórczości Balzaka Liskowacki powiada: „Powoli gasły mrzonki polistopadowego Królestwa. Zyskiwał na znaczeniu pieniądz. Jak u Balzaka. Pieniądz to fundament”¹³. Ponownie napotykamy zatem wskazanie na romantyzm jako epokę graniczną – świat będzie się odtąd coraz szybciej zmieniał, aż prawie wszystko stanie się inne niż kiedyś, w lepszych czasach.

Czy jednak na pewno? Jednocześnie, i to wydaje mi się ważniejsze, Liskowacki zastanawia się, czy istotnie warto „sięgać w XIX wiek w poszukiwaniu argumentów na utraconą później chwałę (i część) pisarzy”. I pointuje: „Nie, to byłoby trywialne i niezbyt mądre”¹⁴. Gdzie indziej przyznaje: przecież ironia to, jak wiadomo, „broń słabych”¹⁵. Pyta: „Czy wystarczy zdać

¹⁰ Liskowacki, *Kronika*, 30.

¹¹ Tamże, 39.

¹² Tamże, 12.

¹³ Tamże, 44.

¹⁴ Tamże, 40.

¹⁵ Tamże, 41.

sobie sprawę z oczywistości wywodu na temat sztuki jako towaru, by usłyszeć w tej oczywistości własną rozpacz? Zimną, odległą, a może już obcą?”¹⁶. I jeszcze taka uwaga: „Nie piszę tego w formie apelu. Do piszących. I poległych. Na polu telefonii i Internetu. Nie piszę tego z Okopów Św. Trójcy: Pelikana, Watermana i Remingtona. Piszę to (jak pewnie i wszystko) ze strachu. Więc dla znaku życia. I ze wstydu”¹⁷. Do czego zatem dochodzimy – i co z ową tęsknotą za minionym i (ponoć) lepszym? Zdaje się, że jest z nią tak, jak ze Szczecinem i jego domniemaną utraconą dawną wielkością: „Moja lekcja – lekcja, której sam musiałem się nauczyć – była taka: powrotu nie ma. Ale wracać trzeba”¹⁸. Nie ma powrotu, dodajmy, bo najprawdopodobniej nie ma do czego wracać. Ale zarazem ta potrzeba powrotu naznacza twórczość Liskowackiego pewnym rozpoznawalnym piętnem: melancholią. Aż chciałoby się zacytować Bieńczyka: „W doświadczeniu melancholijnym »ja« jest niszczone, drażnione, lecz – choć przecież puste, opróżnione ze swej substancji, wykrzywione jak twarze na obrazach Bacona – pozostaje minimalną obecnością, podmiotem straty i braku”¹⁹. O tę „minimalną obecność” gra Liskowacki – to ona jest stawką w jego poetyckiej twórczości.

Liskowacki jest zatem pisarzem, poetą nowoczesnym z trzech co najmniej powodów. Po pierwsze, bo przeżywa (po swojemu) zmianę polegającą na degradacji roli książki, literatury i poezji w kulturze współczesnej. Nie oznacza to, że głosi wieść o upadku kultury – ta stara śpiewka nie budzi jego zaufania. Odczuwa jednak zawirowanie, w którym trudno się odnaleźć. Jest ironiczny wobec zachodzących zmian – ale ironię zwraca też przeciw niej samej, a to najcenniejsze. Jednym z ostatnich tego dowodów jest, na przykład, brawurowy esej/opowiadanie *Mój ulubiony autor* z tomu *Spowiedania i wypowiedzi*²⁰.

Po drugie, odczuwa mocno teatralność i sztuczność dawnych zachowań, sposobów bycia pisarzem i uprawiania pisarstwa, zwłaszcza zaś postępującą komercjalizację wartości estetycznych. Nie ku temu zmierza jednak, by zatrzymać się na tej oczywistości, jak sam ją nazywa, ale raczej pragnie uważnie przyglądać się temu, co zanika – i wysnuwa z tej obserwacji swoją poezję. Wyostrzony zmysł obserwacji; doświadczenie historycznej natury procesów kulturalnych; notorycznej i powszechnej nietrwałości; kruchości rzeczy – jest tym, co porusza jego twórczą inwencję.

Po trzecie, niby oddaje się rozważaniom na temat tego, co sytuuje się jakoby przed nowoczesnym procesem wydrążania substancji (wezwanie, by przywrócić rzeczom wagę, pojawia

¹⁶ Tamże, 66.

¹⁷ Tamże, 60.

¹⁸ Borowczyk, Larek, *Przywracanie*, 144.

¹⁹ Marek Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty* (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 1998), 27.

²⁰ Artur Daniel Liskowacki, *Spowiedania i wypowiedzi* (Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2018).

się u Liskowackiego nie raz). Jak wielu nowoczesnych, staje się nowoczesny poprzez opór wobec nowoczesności. Jednak wie zarazem, że nie ma powrotu do przeszłości – i to nie z tego powodu, że brak nam sił, by wrócić, ale z tego powodu, że nie ma do czego wracać. Bo wizja utraconej pełni nie sytuuje się w przeszłości historii, ale ponad historią – jest więc specyficznie nowoczesnym wytworem lęku tych, którzy uciekają w mit, aby znaleźć lek na nowoczesne kryzysy. Na kryzys, który postanowiliśmy nazwać nowoczesnością.

Ostatecznie: Liskowacki jest nowoczesny nawet nie w tym, że przedstawia w swej poezji i poetologii pewną własną konstelację kilku nowoczesnych idei, ale z tego powodu, że doprowadza je do samozaprzeczenia. Od wyższości poezji do jej poniżenia. Od przerażenia zmianami kultury odbierającymi wagę literaturze do przerażenia tymi, którzy zachowują się, jakby nic się nie zmieniło. Od konserwatywnej z ducha reakcji na zmiany polegającej na tęsknocie za minionym do świadomości, że nie ma do czego wracać, bo obiekt tęsknoty jest mitem. Od strachu – do nadziei. I z powrotem. I ponownie z powrotem. Bo tym jest nowoczesność: dynamiką myśli, które odważnie dążą do podważenia i zakwestionowania siebie.

Liskowacki jest uważny, ma oko dla nowoczesnych sprzeczności. Jest też odważny, choć w naturze jego pisania nie leży skłonność do ekstremizmu, wybiera raczej drogę sarkazmu – i humoru. Jest wreszcie – co najważniejsze – wynalazczy. Potrafi zrobić wiersz ze zwykłego zdarzenia, powiedzmy – jazdy taksówką. Oprzeć się na codziennej mowie – i poetycko ją przekształcić. Wykorzystać sytuację dialogową – i poluzować tym samym rygor zwykle pierwsosobowej konfesji. Zbudować znakomitą dynamikę kompozycji, załamując ją za pomocą przeczutni w kluczowych miejscach – po to, aby dynamikę tę jeszcze wzmoczyć i uwyraźnić. Użyć frazeologizmów do tego, aby niejako odzyskać z nich źródłową metaforę, a potem zbudować przemyślną poetycką grę wokół kilku łudząco prostych opozycji: czerni i bieli, milczenia i mowy, ruchu i bezruchu, dzieciństwa i dojrzałości, życia i śmierci. Skonstruować ciągi aliteracji, budując silne paronomastyczne sugestie dotyczące ukrytego pokrewieństwa słów. Tak jak w wierszu *Ślady na śniegu* z tomu *To wszystko*:

po śniegu chodzi się w dzieciństwie
i od święta sanna hoho sanna boże
jak ja lubię śnieg powiedział mi
taksówkarz panie drogi nie ma ale jest
tak spokojnie i cicho jakby naprawdę
była sucha i prosta jechaliśmy dalej
w milczeniu pamiętając każdy swoje
ślady na śniegu: płozy stopy roztopy
ścieg ptasich łapek zajęczy trop raptem

urwany czarno na białym jak w pół słowa
panie ja bym mógł po pas jak dziecko
w zaspie budzę się zaspany a tu biało
na czarnym jechaliśmy jeszcze przez
chwilę śnieg padał we mnie na kolana
modliłem się o łaskę zasypiania śladów

luty 2003

Nie ma wątpliwości, że jest to piękny wiersz i że zasługiwałby na osobną analizę. Zamiast niej krótkie wyznanie na koniec: pisząc ten szkic, uświadomiłem sobie, że mógłby on mieć motto z Baudelaire'a: „cała nasza oryginalność pochodzi od piętna, jakie czas wyciska na naszych wrażeniach”²¹. Ale Baudelaire dodaje jeszcze: „niemal” cała. Co pozwala mi dodać: ślad, jaki zostawia po sobie Liskowacki w polskiej literaturze, pozostanie trwały.

Bibliografia

- Baudelaire, Charles. „Malarz życia nowoczesnego”. W: Tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i tłum. Joanna Guze, 309–346. Gdańsk: słowa/obraz terytoria, 2000.
- Bieńczyk, Marek. *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 1998.
- Borowczyk, Jerzy, Michał Larek. *Przywracanie, wracanie. Rozmowy szczecińskie z Arturem Danielem Liskowackim*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Brzuch Niny Conti*. Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2019.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Kronika powrotu*. Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2012.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Spowiedzenia i wypowiedzi*. Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2018.

²¹ Charles Baudelaire, „Malarz życia nowoczesnego”, w: tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, wstęp i tłum. Joanna Guze (Gdańsk: słowa/obraz terytoria, 2000), 321.

Artur Daniel Liskowacki and modern lyrics

Summary

The subject of the article is the poetry of Artur Daniel Liskowacki. The context of the considerations is the essays of Liskowacki himself and modern aesthetics, especially avant-garde and post-avant-garde. Liskowacki uses the principles of modern aesthetics in his own way and leads them to contradictions.

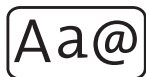
Keywords

literary modernism, lyrics, Artur Daniel Liskowacki

Translated by Andrzej Skrendo

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Andrzej Skrendo, „Artur Daniel Liskowacki i liryka nowoczesna”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (2021), 17: 37–45. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-03



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 47–61
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-04



TEORIE

ARKADIUSZ KALIN*

Akademia im. Jakuba z Paradyża

Eine kleine Murzynek B. – Artur Daniel Liskowacki jako pisarz postkolonialny

Streszczenie

Artykuł przedstawia twórczość szczecińskiego pisarza, Artura Daniela Liskowackiego, w optyce postkolonialnej. Autor ten zasłynął powieścią *Eine kleine*, ma jednak na swoim koncie kilka książek traktujących o problematyce niemieckiej pamięci kulturowej w polskim Szczecinie czy szerzej – na ziemiach poniemieckich. Odmieną tematyką cechuje się jego powieść *Murzynek B.* poświęcona kwestiom egzotyizmu, stereotypów rasowych i etnicznych, szczególnie związanych z figurą Murzyna w kulturze polskiej. Te tak różne dzieła łączy jednak perspektywa rozważań nad Obcym/Innym, ksenofobią i konstrukcją polskiej tożsamości konstituowanej wobec odmienności. Dlatego też twórczość Liskowackiego zaprezentowana została jako pisarstwo postkolonialne – dokonujące estetyzacji kluczowej problematyki krytycznego namysłu nad relacjami kolonialnymi, w szerokim sensie tego pojęcia.

Słowa kluczowe

Artur Daniel Liskowacki, współczesna literatura polska, postkolonializm

* Kontakt z autorem: akalin@ajp.edu.pl; ORCID: 0000-0002-1279-582X.

Ta – w pierwszej części tytułu artykułu – ryzykowna, bo niezbyt poprawna, jeśli chodzi o zgodność rodzaju gramatycznego, kontaminacja języków oddaje, jak sądzę, napięcie istniejące w prozie Artura Daniela Liskowackiego: zamysł pisarski obejmujący tak różnorodne, a zarazem w pewnym sensie tożsame terytoria postkolonialnej refleksji. Tytułowy zgrzyt językowo-gramatyczny może też oddawać pozorne, jak sądzę, niedopasowanie tych różnych kontekstów postkolonialnych. To dwa zakresy myślenia o kolonialnych polskich zależnościach. Pierwszy dotyczy problematyki oswojenia poniemieckości miasta znajdującego się na terenach nazwanych po wojnie Ziemią Odzyskaną i manifestował się w twórczości Liskowackiego kilkoma książkami, z których najbardziej rozpoznawalna stała się powieść *Eine kleine* (wyd. 2000)¹. Drugi zakres związany jest również z kwestią obcości, ale wpisując się w stary, bo przynajmniej jeszcze przedwojenny problem egzotyzacji Innego/Obcego – reprezentuje go narracja powieściowa *Murzynek B.* (wyd. 2011), która wydaje mi się śmiałą kontynuacją wcześniejszych rozważań o zmaganiach z odmiennością kulturową ziem poniemieckich. Problematyka „niemiecka” ze względu na jej rozległość w twórczości Liskowackiego zasługuje na osobny szkic, ale była też już wielokrotnie omawiana, stąd z braku miejsca skrótoowo tylko chciałbym zarysować ogólną problematykę tych narracji „poniemieckich” jako istotnego składnika tego rozumienia postkolonialności, który tutaj przedstawiam. Bardziej analitycznie przyjrze się natomiast kwestii egzotyzmu w *Murzynku B.*

Kolonialne i postkolonialne odzyskiwanie miasta

W ogólnopolskim odbiorze czytelnicznym Liskowacki zaistniał właściwie tylko książką *Eine kleine* wpisywaną zwykle w odnowiony nurt małopolszczyznian – odnowiony, bo prezentujący od początku lat 90. (a właściwie od gdańskiego *Weisera Dawidka* Pawła Huellego z 1987 roku) nową wersję literatury „małych ojczyzn”. Od drugiej połowy lat 80. w polskiej kulturze, w realiach słabnącej cenzury i przyzwolenia na odkrywanie „białych plam” historii, miało miejsce ujawnianie długo pomijanych wydarzeń dziejowych, dawnej innokulturowości (np. żydowskiej) i różnorodności kulturowej miejsc, co najogólniej oznaczało zwrot, także literacki, w stronę lokalności i regionalizmu. W realiach zachodniopomorskich oznaczało to np. przesunięcie akcentu z mitu piastowskiego na lokalną dynastię Gryfitów czy ukazywanie dawnych pomorskich Słowian jako niekoniecznie odwiecznych Polaków, a także wydobywanie z cenzuralnej niepamięci takich „epizodów” historii, wcześniej skutecznie

¹ Oprócz *Eine kleine* to przede wszystkim zbiory esejów i opowiadań: *Ulice Szczecina* (Szczecin: Wydawnictwo Promocyjne „Albatros”, 1995; wyd. 2 rozszerzone – Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2016), *Cukiernica Pani Kirsch* (Szczecin: Wydawnictwo Promocyjne „Albatros”, 1998) oraz *Pożegnanie miasta i inne szkice z pamięci* (Szczecin: Wydawnictwo 13 Muz, 2002).

przemilczanych, jak wieloletnia obecność kultury niemieckiej na tych ziemiach. Dla terytoriów przyłączonych do Polski po wojnie oznaczało to przede wszystkim zanegowanie większości składowych bardzo rozbudowanego mitu polityczno-kulturowego Ziem Odzyskanych (ideologii „odzyskania”), obowiązującego przez cały okres Polski Ludowej². Po roku 1989 ukształtował się pewien konsensus w traktowaniu tego mitu jako fałszującego i totalizującego konstruktu ideologicznego dotyczącego całości nowych ziem polskich po 1945 roku, które ów mit kulturowo kolonizował. Stanowił on również zaplecze ideowe i uzasadnienie dla działań o typowo kolonialnym charakterze: czystek etnicznych, którymi były wypędzenia i wysiedlenia Niemców oraz wpisywanych odgórnie w tę kategoryzację etniczną Serbołużyczan, Słowińców, Kaszubów, Mazurów czy Ślązaków. Pozostała na miejscu tubylczą ludność ziem poniemieckich, zgodnie z klasycznymi kolonialnymi wzorcami, poddawano w imię idei „odzyskania” brutalnej „repolonizacji” lub po prostu zamykano w obozach oraz wykorzystywano jako niewolniczą siłę roboczą. Krach ideowy tego mitu oznaczał zarazem kompromitację idei nacjonalistycznej: odgórnie lansowanej wizji polskości (ojczyzny ideologicznej) wykluczającej podmiotowość ojczyzn prywatnych, także tych utraconych – wówczas w pełni do głosu dochodzą kontrmityczne wobec mitu Ziem Odzyskanych i zwykle rodzinne, prywatne narracje o Kresach Wschodnich (przesiedleńcze). Ideologia Ziem Odzyskanych została odrzucona po 1989 roku także ze względów pragmatycznych – nieprzystawalności do rzeczywistości powojennej, niekompatybilności z postulatem wypełniania „białych plam” niemieckiej (i nie tylko) historii tych terytoriów, szkodliwości w podjętym dialogu polsko-niemieckim itd. Po przełomie ustrojowym i potwierdzeniu polskiej granicy zachodniej przez zjednoczone Niemcy polityczno-kulturowa idea udowadniająca odwieczną polskość nowych powojennych ziem uległa radykalnej dewaluacji i dezaktualizacji. Od dawna nie spełniała ona też już takiej roli – zarówno na użytek wewnętrzny (osadnictwa), jak i zewnętrzny (propagandy zagranicznej) – jak w pierwszych latach powojennych, gdy międzynarodowy status nowej polskiej granicy zachodniej był niepewny (nie wynikał bowiem z ustaleń konferencji w Poczdamie), szczególnie w sytuacji, gdy oczekiwano III wojny światowej, a jedynym gwarantem polskich nabytków terytorialnych okazał się ZSRR. Ta niepewność długo, bo do lat 50., dotyczyła szczególnie Szczecina, leżącego na lewym brzegu Odry, a więc w praktyce niewpisującego się w propagandowe hasła odwiecznej granicy na Odrze i Nysie Łużyckiej.

² Zjawiska te w kontekście Szczecina (i ogólniej – w województwie zachodniopomorskim) opisuje najpełniej, będąc zarazem świadectwem i podsumowaniem tych przemian, monografia niemieckiego historyka: Jan Musekamp, *Między Stettinem a Szczecinem. Metamorfozy miasta od 1945 do 2005*, tłum. Jacek Dąbrowski (Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2015). Szerzej o charakterze mitu Ziem Odzyskanych piszę w pierwszej części książki: Arkadiusz Kalin, *Mit Ziem Odzyskanych w literaturze. Postkolonialny przypadek Ziemi Lubuskiej* (Gorzów Wielkopolski: Wydawnictwo AJP, 2019).

Mitologia „odzyskania” przeszła wraz z przełomem ustrojowym do lamusa idei etnotożsamościowych, ustępując wówczas koncepcji pogranicza i wizji wielokulturowości polifonicznej lub chociaż diachronicznej, palimpsestowej (czyli następstwa i nakładania się kolejnych porządków i wpływów etniczno-kulturowych na tych ziemiach)³, co cechowało ogólnie nową odsłonę literatury małych ojczyzn, w skali całego kraju (to m.in. utwory Pawła Huellego, Stefana Chwina, Jerzego Pilcha, Olgi Tokarczuk czy Andrzeja Stasiuka, by wymienić tylko najbardziej rozpoznawalnych pisarzy).

Szczeciński autor został wpisany w bardzo różnorodną poetykę i tematykę literacką nurtu zainteresowanego odkrywaniem zacieranych wcześniej korzeni tożsamości miejsca, z czym zresztą on sam nie do końca się zgadzał, krytykując idealizujący charakter tej literatury⁴. Wynikało to z uproszczonego wizerunku tego typu literatury, która często (również w odbiorze czytelnicznym) tworzyła nową, idylliczną i nostalgiczną wizję raju utraconego: Kresów Wschodnich lub minionej harmonijnej wielokulturowości (wieloetniczności) miejsca, utraconej w wyniku wojny i komunistycznych porządków⁵. Krótko mówiąc: literatura małych ojczyzn/obczyzn fundowała nową utopię – wyrażaną często jako idea wielokulturowego pogranicza. Nie wdając się w referowanie różnych rozpoznań, także krytycznych wobec idealizowanych wizji ojczyzn prywatnych w tym nurcie literackim, chciałbym zwrócić uwagę na specyficzny charakter znacznej jego części. Choć szybko literatura małych ojczyzn rozprzestrzeniła się na cały kraj, również jako moda literacka, i udatnie jest kontynuowana w wielu utworach najnowszych, to w awangardzie tego nurtu była jednak twórczość autorów, którzy zetknęli się w największym stopniu z fałszem regionalnej tożsamości kulturowej, a więc pochodzących z terenów poddawanych indoktrynacji powojennego „odzyskania”. Zygmunt Ziątek zauważył niegdyś, że cały ten nurt literacki (nie tylko dotyczący ziem przyłączonych

³ Figura palimpsestu stała się jedną z popularnych metafor opisujących współczesny nurt małych ojczyzn, w przypadku prozy Liskowackiego odwoływała się do niej krakowska badaczka w kontekście relacji pamięci kulturowej i miejsca [Elżbieta Rybicka, „Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki”, *Teksty Drugie* 5 (2011): 201–211].

⁴ Również w jednej z najnowszych wypowiedzi Liskowacki podtrzymuje to stanowisko: „Mój główny zarzut dotyczył łatwości intelektualnej tej literatury. Ja nigdy nie opowiadałem historii, w której Żyd, Polak i Niemiec mieszkają na jednym podwórku i bardzo się kochają, a potem wybucha wojna i stają się wrogami. Po pierwsze, rzadko tak bywało, na ogół: Żydzi bawili się osobno, Niemcy osobno, Polacy osobno. Po drugie, Szczecin to jest w ogóle inna historia. Tu byli po prostu Niemcy, a koniec wojny oznaczał koniec świata, który należy zupełnie inaczej opisywać” (Artur Daniel Liskowacki, „«Ziemie Odzyskane», ziemie nieheroiczne”, rozm. Piotr Oleksy, *Krytyka Polityczna*, 3.04.2021, dostęp 10.07.2021, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/piotr-oleksy-artur-d-liskowacki-szczecin-ziemie-odzyskane-ziemienieheroiczne-wywiad/>).

⁵ Przemysław Czapliński, „Mapa, córka nostalgii”, w: tegoż, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001), 105–128. W tej książce badacz zamieścił również szkic poświęcony *Eine, kleine* Liskowackiego pod wiele mówiącym tytułem *Odzyskiwanie Miasta*.

do Polski) cechuje raczej postawa przybysza aniżeli tubylca, zasadniej byłoby więc mówić – co badacz zapożycza od Andrzeja Stasiuka – o literaturze „małych obczyzn” niż „małych ojczyzn”⁶. Myślę, że można sprowadzić tę antynomię – szczególnie w przypadku literackich opisów małych ojczyzn poniemieckich – do postaci „małych ojczyzn/obczyzn”, albowiem, jak sądzę, zapis taki dobrze oddaje wieloznaczność i paradoksalność tożsamościową tej literatury, złożoność procesów akulturacji zarówno w perspektywie diachronicznej, jak i synchronicznej: jednoczesny dystans do ideologicznego mitu Ziemi Odzyskanych, który kulturowo kolonizował nowe polskie ziemie, i wypracowywanie swojskości, często poprzez sięganie do etnicznie nieswojej tradycji kulturowej z przeszłości; odrzucenie propagandowej odwiecznej tubylczości przez przyjęcie optyki historycznej zmienności, przypadkowości losów i niestałej przynależności do ziemi. Oznaczało to rozpoznanie kulturowej obcości miejsca urodzenia mimo działań propagandy „repolonizacyjnej”, a kiedy indziej (głównie w starszym pokoleniu pisarzy) trudne zakorzenianie się w „poniemieckości” przy poczuciu wykorzenienia z rodzinnych małych ojczyzn, często kresowych; próby łączenia arcy-polskiej kresowości z dziedzictwem niemieckim⁷. Krótko mówiąc – jest to wariant literatury postkolonialnej, postkolonialnej w tym sensie, że zdającej sobie sprawę z kolonialnych aspektów mitologii „odzyskania”. Specyfika podejmowanej problematyki i związek z poniemieckim terytorium wyróżnia tę twórczość z ogółu postkolonialnej (postzależnościowej) literatury uwarunkowanej kulturą i polityką dziesięcioleci Polski Ludowej.

Niezwykle ważnym komponentem nowej literatury kształtującego się pogranicza stała się zmiana w postrzeganiu Niemców i niemieckiej zastanej kultury materialnej⁸. „Temat niemiecki” okazał się również znakiem firmowym twórczości Artura Daniela Liskowackiego, choć przecież dzieła poświęcone tej problematyce stanowią tylko część bogatego dorobku tego pisarza. Wraz z literaturą małych ojczyzn temat niemiecki objawił się w nowej odsłonie – następowało odkrywanie kulturowej przeszłości niemieckiej, literatura ta cechowała

⁶ Zob. Zygmunt Ziątek, „Odkrywanie »małych obczyzn« (młodsza proza lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu nowej formuły »literatury miejsca«)”, *Przegląd Humanistyczny* 4 (2002): 87–97.

⁷ Przegląd literatury lat 90., dotyczącej terytoriów określanych wcześniej jako Ziemia Odzyskana, i jej głównych wątków prezentuje Irina Adelgejm, „«Tak oto urodziłem się w Gdańsku»... («Odzyskanie» Ziemi Odzyskanych w młodej polskiej prozie lat 90. XX wieku)”, *Napis* 19 (2013): 325–346.

⁸ Wielowątkowe podsumowanie tematu niemieckiego w polskiej literaturze powojennej prezentują szkice: Przemysław Czapliński, „Kompleks niemiecki w literaturze polskiej”, w: *Polacy–Niemcy. Literatura i pamięć*, red. Jerzy Fiecko, Jerzy Kałużny, Sławomir Piontek (Poznań: WSJO, 2010), 83–128; Leszek Szaruga, „Obraz Niemca w najnowszej literaturze polskiej”, w: *Polacy – Niemcy. Sądztwo z dystansu*, red. Anna Wolff-Powęska, Dieter Bingen (Poznań: Instytut Zachodni, 2004), 556–571. W kontekście ziem poniemieckich (w Lubuskiem) przemiany literackiego obrazu Niemca przedstawiła Małgorzata Mikołajczak, „Do czego literaturze regionalnej potrzebny jest Niemiec? (na przykładzie twórczości lubuskiej)”, *Teksty Drugie* 3 (2016): 251–272.

się empatią i zrywała z heterostereotypem okrutnego Niemca-najeźdźcy prezentowanego przez dziesięciolecia powojenne poprzez stały zestaw klisz historyczno-kulturowych, obojętnie czy dotyczyły średniowiecza, czasów Bismarcka, Hitlera bądź Adenauera. W najnowszej literaturze wyartykułowano niemożliwe wcześniej do wyrażenia w ten sposób zagadnienia wysiedleń Niemców (również jako cywilnych ofiar wojny), ponemieckiej przestrzeni oraz wypieranego w PRL-u niemieckiego dziedzictwa kulturowego. Okazało się, że strata ziem rodzinnych dotyczy nie tylko przesiedlanych z Kresów Wschodnich Polaków, lecz także kresowiaków niemieckich – ideologia „odzyskania” wykluczała bowiem wcześniej jakąkolwiek utratę niemiecką. „Prapolskie” Ziemie Odzyskane okazywały się ziemią ponemieckimi, które były zarazem ojczyzną wysiedleńców (tęskniących za niemieckimi kresami – *Deutsche Ostmarken*) i jednocześnie stały się ojczyzną przesiedleńców (w tym tych tęskniących za polskimi Kresami)⁹. Liskowacki w swych książkach, podobnie jak inni pisarze z Mazur, Śląska czy z Gdańska, rekonstruował pamięć kulturową miasta i jej nawarstwienia – poprzez opis miejsc (*Ulice Szczecina*) bądź rzeczy (*Cukiernica pani Kirsch*), w *Eine kleine* natomiast oddawał narracyjny głos samym Niemcom, którzy jeszcze długo po wojnie – w związku z niejasnym statusem granicznym miasta – zamieszkiwali Szczecin. Poetykę, która umożliwia taką współodczuwającą postawę, Edward Balcerzan nazwał niegdyś apokryfami niemieckimi, czyli narracjami prowadzonymi z punktu widzenia niemieckich bohaterów¹⁰ (były to np. *Eroica* i *Trzecie królestwo* Andrzeja Kuśniewicza czy *Ogród pana Nietschke* Kornela Filipowicza lub *Początek* Andrzeja Szczypiorskiego). W nowszej odsłonie, małych ojczyzn/obczyzn, to poza *Eine kleine* choćby słynny *Hanemann* Stefana Chwina bądź powieść *Grünberg* zielonogórskiego pisarza Krzysztofa Fedorowicza. W tego typu poetyce, szczególnie w jej nowych realizacjach, Niemiec przestawał być groźnym Obcym, stawał się raczej intrygującym Innym z minionej, ale nadal widomej kultury miejsca, przez pozostałą po nim architekturę czy przedmioty, a może nawet oswojonym kulturowym przodkiem, którego świat się jednak – zwykle gwałtownie – skończył.

Zestawiając powojenne kolonialne „odzyskiwanie” terytorium z postkolonialnym odzyskiwaniem pamięci kulturowej „małych ojczyzn/obczyzn”, zaryzykuję skrótową analogię tych praktyk do pisarskich sytuacji ojca – Ryszarda Liskowackiego i syna – Artura Daniela Liskowackiego. Ryszard Liskowacki, również znany szczeciński pisarz, przedstawiał sytuację

⁹ Pomijam tu kwestię wpływu i znaczenia dla literatury polskiej wcześniejszej niemieckiej literatury mało ojczyźnianej, tzw. krytycznej *Heimatliteratur*, sygnowanej nazwiskami m.in. Güntera Grassa, Siegfrieda Lenza, Horsta Bienka czy Christy Wolf. Niebagatelny wpływ na tę przemianę postrzegania Niemców miały też oczywiście zintensyfikowane kontakty pomiędzy obiema nacjami, możliwe dzięki otwarciu granic, w tym spotkania polskich przesiedleńców z niemieckimi „wypędzonymi”, co pozwalało uzmysłowić sobie analogię egzystencjalnych losów.

¹⁰ Zob. Edward Balcerzan, „Przygoda trzecia: apokryfy niemieckie”, w: tegoż, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)* (Warszawa: PEN, 1990), 32–50.

kolonialną – zawłaszczenia terytorium (opowieści wojenne) i jego dziedzictwa kulturowego, czyli po prostu polonizacji poniemieckiego. Nie zawsze była to opowieść heroiczno-pateetyczna wpisująca się w propagandową ideę „odzyskania” – nawet jednak gdy dotyczyła heroizmu prywatno-egzystencjalnego: żołnierskiego, pionierskiego, to nie przekraczała kolonialnych ram mitu Ziem Odzyskanych, prowadzona była w wewnętrznych ramach tej ideologii. Syn – Artur Daniel Liskowacki, ceniący zresztą ten opisany przez ojca-pisarza „mały” heroizm walk nadodrzańskich czy zagospodarowywania miasta, patrzy na to już z perspektywy postkolonialnej – kulturowych konsekwencji wojennego przejścia obcych ziem¹¹. Szeroko rozumiana odmienność – niemieckość (poniemieckość) – miesza się tu z poczuciem „umojenia” terytorium, zakorzenienia w mieście: poniemieckość stała się już częścią polskości, specyfiką krajobrazu kulturowego różnicującego terytorium Polski, jak to sugestywnie opisała niedawno Karolina Kuszyk w reportersko-eseistycznej książce *Poniemieckie*¹². Liskowacki opisywał, także w późniejszych tekstach, odzyskiwaną pamięć miejsca i ludzi – wydobywaną spod nawarstwień kolonialnej mitologii Ziem Odzyskanych, która m.in. skutecznie narzuciła wyobrażenie ziem zdobycznych nieponiemieckiej części Polski, często nadal – jak się zdaje – żyjącej powojennym wyobrażeniem bardziej lub mniej korzystnego rachunku straty polskich Kresów Wschodnich i odzyskania odwiecznie polskich ziem zachodnich, które zaludnić mieli niemal wyłącznie kresowiaci. Poplątana tożsamość małych ojczyzn/obczyzn zachodnich jest z perspektywy centralnej słabo zrozumiała, ewentualnie odzwierciedla się po części w sporach wobec „pożydowskiego” – dziedzictwa i losów polskich Żydów, gdzie jednak rola Niemców jako okupantów-oprawców jest jasno zdefiniowana. Już w tym wymiarze szczecińskiego pisarza można określić mianem postkolonialnego – w znaczeniu krytycznej i empatycznej refleksji nad Obcym, którym po wojnie stali się Niemcy, nie tylko fizycznie, lecz także w wymiarze kulturowym usunięci z przestrzeni symbolicznego imaginarium Ziem Odzyskanych, m.in. z „odwiecznie polskiego” Szczecina.

Murzynek B. – postkolonialna uniwersalizacja egzotyizmu

Kontynuacją tych refleksji nad małą ojczyzną/obczyzną stała się, jak sądzę, książka *Murzynek B.*, w której nieobecnych już przecież długo na ziemiach poniemieckich Obcych-Niemców zastępowała bardziej uniwersalna figura egzotyizacji symbolizująca kłopoty z polskością

¹¹ Swoj stosunek do pisarstwa ojca oraz do ideologicznego zaplecza mitu „odzyskania” ziem poniemieckich pisarz przedstawia w książkowym zbiorze rozmów: Jerzy Borowczyk, Michał Larek, *Przywracanie, wracanie. Rozmowy szczecińskie z Arturem Danielem Liskowackim* (Warszawa Szczecin: Scholar-Zaulek Wydawniczy Pomyłka, 2014).

¹² Karolina Kuszyk, *Poniemieckie* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019).

definiowaną w relacji do Obcego/Innego. W tej powieści pisarz przedstawił problem poszukiwania swojej tożsamości przez tytułowego bohatera, który jako potomek afrykańskiego ojca i polskiej matki urodził się i wychował w Szczecinie. Polski stosunek do obcości – „murzyńskości” – sygnalizuje aluzyjne odwołanie do Tuwimowskiego utworu dla dzieci *Murzynek Bambo* w tytule, jak też przytoczenie kolejnych dwuwersów z tego wiersza jako mott otwierających rozdziały powieści, a także nawiązania do niego w tekście. Choć ciemnoskóry bohater, ściśle rzecz biorąc, jest Mulatem, nie ma to znaczenia w jego stereotypizującym odbiorze społecznym, zdefiniowanym m.in. przez ten popularny wierszyk. Pozostaje on w zasadzie bezimienny, występuje w tekście jedynie jako B., albowiem i tak górę w definiowaniu jego tożsamości biorą utrwalone społecznie i kulturowo wizje odmienności („murzyńskości”). Powieść Liskowackiego powstała już po pierwszej fali postkolonialnych dyskusji na temat egzotyzyacji (orientalizacji – wg nomenklatury Edwarda W. Saïda) w polskiej kulturze, w których wiersz Tuwima stał się ważnym punktem odniesienia. Postkolonializm jako teoretyczna refleksja narodził się na bazie różnorodnych zjawisk dekolonizacyjnych, nie tylko politycznych i gospodarczych, lecz także głównie kulturowych. Dotyczył przede wszystkim procesów emancypacyjnych zamorskich kolonii byłych imperiów, ale też tworzenia w kulturze imperialnej uzasadnień dla praktyk kolonialnych, np. poetyki egzotyzyacji, wizerunku obcości, legitymizacji cywilizacyjnej misji itp. W tym duchu analizowano egzotyzyację w polskiej kulturze, propagowane również przez literaturę, np. w powieści *W pustyni i w puszczy* Henryka Sienkiewicza, opisywano wizerunki „murzyńskości”, literaturę podróżniczą, reporterską itd.¹³ I choć rozważania te toczyły się raczej w kręgu specjalistycznym, to jednak nie umknęły uwadze szczecińskiego pisarza, który odważnie podjął tę problematykę w formie literackiej. W pewnym sensie Liskowacki wyprzedził też drugą falę dyskusji na ten temat, zaistniałą w znacznie szerszym już obiegu społecznym – m.in. na fali polskich reakcji na ruch Black Lives Matter (ale także w związku z antyimigranckimi ekscesami i rządową antyuchodźczą propagandą strachu w latach 2015 i 2021), gdzie argument krzywdzącej stereotypizacji za sprawą *Murzynka Bambo* również powrócił, prowokując do emocjonalnych reakcji i skrajnych stanowisk¹⁴. W tym kontekście książka Liskowackiego jawi się jako ostentacyjnie postkolonialna – nie tylko ujawniająca lub przypominająca złoża ksenofobicznych stereotypów, lecz także je przejawiająca, jawnie prowokująca, momentami dezynwolturą stylistyczną. Liskowacki w intrygujący i narracyjny brawurowy sposób podejmuje różnego rodzaju nawiązania do kolonialnych kontekstów,

¹³ Przykładem tego typu analiz oraz podsumowaniem postkolonialnej refleksji nad egzotyzyacją jest monografia: Dorota Wojda, *Polska Szeherazada. Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej* (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2015).

¹⁴ O aktualności powieści Liskowackiego świadczy adaptacja sceniczna utworu w Teatrze Współczesnym w Szczecinie *Mbambo* (premiera: czerwiec 2021).

zarówno współczesnych, jak i do polskich przedwojennych marzeń o zamorskich koloniach i powojennej monoetnicznej polskości egzotyzującej (orientalizującej) tego typu odmienność, tworząc przy tym coś w rodzaju dygresyjnej narracji encyklopedycznej katalogującej reakcje polskiej kultury na afrykańską egzotykę od czasów staropolskich. Liskowacki śmiało sięga do zaszłości leksykalnych, żargonu dziennikarskiego, języka oficjalnego i najbardziej potocznego, pełnego wulgaryzmów. Ta rzeczywistość języka w wielu miejscach przytłacza narrację, kiedy indziej staje się jej motorem, na pewno zaś pełni funkcję demaskującą, którą w krytyce postkolonialnej określa się mianem subwersji. Tym samym kulturowe zaplecze rozważań o obcości, obok wspomnień bohatera dotyczących reakcji na jego odmienność, zastępują w dużej mierze w tej dygresyjnej i powikłanej narracyjnie powieści wątplą akcję. Co istotne, jedną z figur narratora stanowi jego wcielenie się w postać griota – afrykańskiego poety-pieśniarza rodem z kultury oralnej, analogicznie jak w przypadku „apokryfu niemieckiego” *Eine kleine*.

Historia tytułowego bohatera, niemal równolatka wolnej Polski (urodzonego w 1990 roku), rozgrywa się w łatwo rozpoznawalnej scenerii Szczecina początku XXI wieku i choć nazwa miasta nie pada, to temu topograficznemu rozpoznaniu sprzyja choćby etykieta pisarza szczecińskiego (regionalnego), która przylgnęła do Liskowackiego. PRL-owska przeszłość miasta i mitu „odzyskania” miesza się z przemianami kulturowymi po 1989 roku, od czasu do czasu otrzymujemy również echa żydowskich (dzielnica Niebuszewo jako „Lejbuszewo”) i niemieckich historii miejscowych. Pojawia się tu również kwestia powikłanych korzeni tożsamościowych bohatera – szczególnie od momentu, gdy bohater dojdzie do wniosku, że odnaleziony na rodzinnej fotografii dziadek ze strony matki był Żydem, dlatego sam się określi jako „Mużyd”¹⁵. W związku z tym wszechobecnym nawiązaniom do stereotypów, zachowań językowych, historycznych informacji odwołujących do „murzyńskość” towarzyszą coraz bardziej rozbudowane aluzje do podobnie traktowanej „żydowskości”, które staną się kolejną warstwą przywołań rasistowskich, ksenofobicznych czy choćby egzotyzujących obecnych w polskiej kulturze¹⁶. Punkt ciężkości narracji przenosi się wówczas ze współczesnego pomorskiego krańca Polski w przeszłość – na powojenne wschodnie rubieże, do miasteczka, gdzie w czasie wojny dochodzi do pogromu żydowskich mieszkańców. Uduje się tam też bohater tropiący skrywaną przeszłość rodzinną, co staje się zarazem śledztwem w sprawie polskości i obcości jako takich. „Mużyd” w powieści Liskowackiego jest więc figurą uniwersalizującą doświadczenie ksenofobii – ktoś bardziej może być odmienny niż mający afrykańskie korzenie

¹⁵ „Ja nie jestem zwyczajny Mulat. Ja jestem kundel do potęgi. Ja jestem Murzyn i Żyd w jednym. Jestem Mużyd. Jestem Mużydek” [Artur Daniel Liskowacki, *Murzynek B.* (Warszawa: W.A.B., 2011), 249].

¹⁶ To choćby obszerne omówienie kwestii przedwojennej Ligi Morskiej i Kolonialnej, w której działaniach narrator odkrywa motywacje antysemickie (tamże, 259–262).

ciemnoskóry bohater, w dodatku obdarzony po kądzieli żydowskim pochodzeniem? Jednakże odczytywanie *Murzynka B.* tylko jako historii nietolerancji wobec nienormatywnych (niepolskich) mniejszości w realiach początku XXI wieku byłoby zbyt upraszczającą interpretacją tej niejednoznacznej powieści. Nieprzypadkowo autor przywołuje pierwszy film dźwiękowy *Śpiewak jazzbandu* (*The Jazz Singer*, 1927) w kontekście żydowskiej emigracji do Ameryki¹⁷. Film ten przedstawia historię młodego żydowskiego kantora, który marzy o tym, by stać się śpiewakiem jazzowym. W związku z tym zmuszony jest on do porzucenia rodzinnego środowiska ortodoksyjnych Żydów, na scenie muzycznej wciela się w ciemnoskórego wykonawcę poprzez makijaż sceniczny polegający na poczernieniu twarzy, co wówczas stanowiło w Stanach Zjednoczonych element popularnych występów muzyczno-teatralnych (tzw. *blackface*). To zjawisko kulturowe dziś w Ameryce powszechnie odczytywane jest jako przejaw rasizmu i karykaturalnego przedstawiania czarnoskórej mniejszości (niedawno z takiego wybryku młodzieńczego musiał się tłumaczyć premier Kanady), jednakże w przypadku *Śpiewaka jazzbandu* dyskusje na temat znaczenia tej metamorfozy scenicznej bohatera trwają do dziś. Wszakże jest ona przejawem emancypacji bohatera, potomka imigrantów, który wychodzi z religijnie i kulturowo ograniczonego kręgu ortodoksyjnego żydostwa, by stać się gwiazdą Broadwayu, tym samym współtworzy nową tożsamość amerykańskich Żydów, jednocześnie przy tym kultywując tradycję muzyki afroamerykańskiej. W związku z tym film można postrzegać jako wyraz problematyki imigranckiej asymilacji i tworzenia się nowej kulturowej tożsamości na bazie etnicznej hybrydyzacji aniżeli jako przejaw rasizmu¹⁸.

Podobnie dość ryzykowne w swej tendencyjności nałożenie wątków współczesnej ciemnoskórej i dawnej żydowskiej ofiary polskiej ksenofobii okazuje się w powieści Liskowackiego tylko złudzeniem bohatera hiperbolizującego własne doświadczenia, wynikłym z nadinterpretacji przedwojennego zdjęcia, na którym dziadek pozuje w towarzystwie żydowskich kolegów. Skrywana rodzinna tajemnica objawia się w sposób okrutnie przewrotny – w istocie dziadek w czasie wojny brał udział w pogromach jako prześladowca, pomocnik Niemców w zagładzie Żydów z miasteczka, po wojnie zaś przeprowadza się ze wschodnich krańców Polski na zachodnie, by uciec przed prześladowcą go pamięcią tych wydarzeń (ostatecznie emigruje do Szwecji, co też sugerowało jego żydowskie pochodzenie w związku z wyjazdami po antysemitkiej kampanii w 1968 roku). Autor unika w ten sposób łatwej jednoznaczności wymowy utworu, zgodnie zresztą z deklaracją widniejącą na okładce powieści:

¹⁷ Tamże, 270.

¹⁸ Corin Willis, „Meaning and Value in »The Jazz Singer«”, w: *Style And Meaning. Studies In The Detailed Analysis Of Film*, red. John Gibbs, Douglas Pye (Manchester: Manchester University Press, 2005), 127–140.

Nie chciałbym, żeby w tej powieści wszystko było czarno na białym. Zresztą białe na czarnym też nie. A i tak – jak zawsze – okaże się pewnie, że jest białe na czerwonym. Albo odwrotnie¹⁹.

Wolta fabularna, podważająca przekonanie bohatera o niejako dziedzicznym charakterze jego społecznej obcości, nie dezawuuje jednakże samej figury „Mużyda”. Ramą narracyjną autor uczynił ucieczkę tytułowego bohatera – nie do końca wiadomo przed kim: pozornie przed grupą rasistów, ale jest to przede wszystkim obraz ofiary szukającej schronienia przed przemocą, podobnie jak w przypadku Żydów starających się uciec przed pogromem. Ale to było także doświadczenie Niemców uciekających przed nadciągającą Armią Czerwoną i ukrywających się przed gwałtami, rabunkiem i brutalnymi wysiedleniami. „Mużyda” można też postrzegać jeszcze inaczej, jako wariację na temat *mischlinga* – mieszańca, kundla, których w wyniku powikłanych historii rodzinnych nigdy w żadnym narodzie nie brakowało i którzy często byli piętnowani za swe „nieczyste” pochodzenie etniczne lub rasowe (czego dobitnym przykładem stały się ustawy norymberskie). *Murzynek B.* to zatem powieść postkolonialna w szerokim znaczeniu tego określenia, opisuje bowiem doświadczenie różnokulturowego Obcego/Innego – odmienca zagrażającego wyimaginowanej rdzennej oraz czystej etnicznie i kulturowo tożsamości („polskości”). Do mitologii „odzyskania” i rugowania przez nią śladów niemieckiej kultury Liskowacki nie odwołuje się wprost (choć pojawia się motyw powojennych polskich migracji i wysiedleń Niemców). Tematyka podjęta w *Murzynku B.* to jednak logiczna konsekwencja wcześniejszych postkolonialnych poszukiwań autora obracających się w kręgu problematyki poniemieckości.

„Mużyd” a Ziemie Odzyskane

Takie zestawienie – idei Ziem Odzyskanych i kwestii egzotycznego dla ogółu Polaków odmienca o afrykańskich korzeniach – mogłoby się zresztą wydawać trudne do wyobrażenia w ramach jednej narracji powieściowej, gdyby nie to, że zaistniało już znacznie wcześniej. Takiej próby, odwołującej się do zaskakującego afrykańskiego kontekstu, podjął się lubuskiej literaturze ceniony lokalnie gorzowski pisarz, Zdzisław Morawski, w nieukończony powieści *Kłótnia na stacji Krzyż*, która – być może – miała szansę stać się okazją do ujawnienia kolonialnego charakteru mitu „odzyskania”²⁰. Powieść Morawskiego to postosadnicza narracja rozrachunkowa publikowana już w okresie zmiany paradygmatu kulturowego (koniec lat 80.), podejmująca wprost kwestię fałszu mitologii osadniczej i przemian polityczno-społecznych

¹⁹ Liskowacki, *Murzynek B.*

²⁰ Powieść drukowana była w odcinkach w latach 1988–1989 na łamach tygodnika „Ziemia Gorzowska”.

na przyłączonych ziemiach. Jednocześnie problematyka ta została umieszczona w zaskakującym kontekście walki z kolonializmem nieobecnego już w Polsce (tylko wspomnianego) czarnoskórego bohatera-poety w Afryce. To jednak projekt powieściowy niedokończony, trudny w związku z tym interpretacyjnie do oceny. Podjęty on został wszelako ponad dwie dekady później przez szczecińskiego autora.

Liskowacki przenosi typową postkolonialną refleksję o egzotyzacji – relacji pomiędzy białymi kolonizatorami a podbijaną tubylczą ludnością w zamorskich terytoriach – na grunt polski, dotyczący kwestii wewnątrzspołecznych. Kolonialna relacja w tej odsłonie dotyczyła dominacji i wykluczenia innych grup etnicznych niż polska na terenach uznanych za przynależne narodowi polskiemu. Ten punkt widzenia nie jest obcy badaniom postkolonialnym: tak było przed II wojną światową przede wszystkim w przypadku Kresów Wschodnich (represje i polityka polonizacji wobec Ukraińców i Białorusinów) oraz endeckiej idei marginalizacji, działań wykluczających i wymuszonej emigracji w stosunku do Żydów. Po II wojnie światowej za odwiecznie i rdzennie polskie uznano zdobyczne wschodnie terytoria niemieckie, które nazwano Ziemiami Odzyskanymi, co zresztą stanowiło konsekwencję tzw. myśli zachodniej przedwojennej Narodowej Demokracji. W związku z tym te nowe ziemie podlegały kulturowej, społecznej i gospodarczej kolonizacji – Niemcy zostali usunięci z „prapolskiego” terytorium, ich dziedzictwo kulturowe poddawano praktyce „polonizacji” (która oznaczała często destrukcję), grupy etniczne niewpisujące się w binarną opozycję Polak–Niemiec (głównie Mazurzy, Ślązacy, Kaszubi) zmuszano do identyfikacji narodowej i w efekcie represjonowano lub polonizowano, choć zarazem traktowano ich propagandowo jako przedstawicieli polskich autochtonów, a przesiedleńczy tygiel ludności o zróżnicowanej identyfikacji etnicznej i regionalnej poddawano nacjonalistycznej unifikacji. W tak pomyślanym projekcie kolonizacyjnym nie było miejsca dla „Mużydów”.

Murzynek B. to zatem opowieść postkolonialna również, a może przede wszystkim w tym sensie, że opowiada o kondycji tożsamościowej w monoetnicznym państwie, co było skutkiem wojennej Zagłady Żydów, odgórnie narzuconej zmiany granic, powojennych czystek etnicznych, ucieczek i przymusowych migracji Niemców, Ukraińców, Żydów oraz trwających jeszcze przez dziesięciolecia powojenne wyjazdów z kraju Mazurów, Kaszubów czy Ślązaków. Polska współczesna wrogość wobec odmienności, jak pokazuje twórczość Liskowackiego, to zatem spadek też po PRL-owskiej kulturze niepamięci o odmienności w jednonarodowym i jednowyznaniowym w praktyce państwie.

Gdyby traktować *Murzynka B.* literalnie – jako historię współczesnej nietolerancji wobec czarnoskórej mniejszości – to byłaby to zbyt uproszczona interpretacja. Nie chodzi tu bowiem o wąski realizm kulturowy tej opowieści, tak to odczytuję, ponieważ polska ksenofobia dotyczy nie tylko niewielkiej społeczności murzyńskiej, lecz także przejawia się też

w zachowaniach i stereotypach antyniemieckich, antycygańskich, a w ostatnich latach wymierzona jest w „nachodźcę” Araba, którym również może stać się każdy o nieco ciemniejszej karnacji, nie mówiąc o tym, że polska ksenofobia cechuje się fantomowym antysemityzmem (bo praktycznie bez Żydów, a jednocześnie „żydem” może stać się każdy):

Są eksperci, którzy rozpoznają długonosych nawet wtedy, gdy mają oni krótkie nosy. Bo mają oni nosy krótkie dla niepoznaki. Grono ekspertów jest zresztą spore. W przybliżeniu kilkadziesiąt milionów²¹.

„Eine kleine Murzynek B.” – ten dysonans z tytułu artykułu oddaje problem miejscowej i zarazem ogólnopolskiej pamięci kulturowej. Postkolonialne konsekwencje wojennego przejęcia ziem niemieckich trwają do dziś – świadectwem przewartościowania stosunku do nacjonalistycznej idei Ziem Odzyskanych stała się już od lat 80. XX wieku literatura „małych ojczyzn/obczyzn”. Artur Daniel Liskowacki jawi się jako jeden z najważniejszych twórców odpominających niemiecką i poniemiecką historię tych ziem, szczególnie w perspektywie mikrohistorii, egzystencjalnej indywidualności, relacji do polskości. *Murzynka B.* postrzegam zaś jako rozwinięcie tych rozważań i zarazem jako próbę wyjścia poza – mimo wszystko – hermetyczną dla wielu czytelników problematykę polsko-niemieckiego Szczecina w stronę ogólniejszej refleksji postkolonialnej.

Bibliografia

- Adelgejm, Irina. „Tak oto urodziłem się w Gdańsku...” («Odzyskanie» Ziem Odzyskanych w młodej polskiej prozie lat 90. XX wieku). *Napis* 19 (2013): 325–346.
- Balcerzan, Edward. „Przygoda trzecia: apokryfy niemieckie”. W: tegoż, *Przygody człowieka książkowego (ogólne i szczególne)*, 32–50. Warszawa: PEN, 1990.
- Borowczyk, Jerzy, Michał Larek. *Przywracanie, wracanie. Rozmowy szczecińskie z Arturem Danielem Liskowackim*. Warszawa–Szczecin: Scholar–Zaułek Wydawniczy Pomyłka, 2014.
- Czapliński, Przemysław. „Kompleks niemiecki w literaturze polskiej”. W: *Polacy–Niemcy. Literatura i pamięć*, red. Jerzy Fiecko, Jerzy Kałużny, Sławomir Piontek, 83–128. Poznań: WSJO, 2010.
- Czapliński, Przemysław. „Mapa, córka nostalgii”. W: tegoż, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, 105–128. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2001.
- Kalin, Arkadiusz. *Mit Ziem Odzyskanych w literaturze. Postkolonialny przypadek Ziemi Lubuskiej*. Gorzów Wielkopolski: Wydawnictwo AJP, 2019.

²¹ Liskowacki, *Murzynek B.*, 152.

- Kuszyk, Karolina. *Poniemieckie*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2019.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Eine kleine*. Szczecin: Wydawnictwo 13 Muz, 2000.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Murzynek B*. Warszawa: W.A.B., 2011.
- Liskowacki, Artur Daniel. „«Ziemie Odzyskane», ziemie nieheroiczne”. Rozm. Piotr Oleksy. *Krytyka Polityczna*, 3.04.2021. Dostęp 10.07.2021. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/piotr-oleksy-artur-d-liskowacki-szczecin-ziemie-odzyskane-ziemienieheroiczne-wywiad/>.
- Mikołajczak, Małgorzata. „Do czego literaturze regionalnej potrzebny jest Niemiec? (na przykładzie twórczości lubuskiej)”. *Teksty Drugie* 3 (2016): 251–272.
- Musekamp, Jan. *Między Stettinem a Szczecinem. Metamorfozy miasta od 1945 do 2005*. Tłum. Jacek Dąbrowski. Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje, 2015.
- Rybicka, Elżbieta. „Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki”. *Teksty Drugie* 5 (2011): 201–211.
- Szaruga, Leszek. „Obraz Niemca w najnowszej literaturze polskiej”. W: *Polacy–Niemcy. Sąsiedztwo z dystansu*, red. Anna Wolff-Powęska, Dieter Bingen, 556–571. Poznań: Instytut Zachodni, 2004.
- Willis, Corin. „Meaning and Value in »The Jazz Singer«”. W: *Style And Meaning. Studies In The Detailed Analysis Of Film*, red. John Gibbs, Douglas Pye, 127–140. Manchester: Manchester University Press, 2005.
- Wojda, Dorota. *Polska Szeherazada. Swoje i obce z perspektywy postkolonialnej*. Kraków: Wydawnictwo UJ, 2015.
- Ziątek, Zygmunt. „Odkrywanie »małych obczyzn« (młodsza proza lat dziewięćdziesiątych w poszukiwaniu nowej formuły »literatury miejsca«)”. *Przegląd Humanistyczny* 4 (2002): 87–97.

Eine kleine Murzynek B. – Artur Daniel Liskowacki as a postcolonial writer

Summary

The article presents the work of the Szczecin writer, Artur Daniel Liskowacki, in a postcolonial perspective. This author became famous for his novel *Eine kleine*, but he has published several books on the issues of German cultural memory in Polish Szczecin, or more broadly – in the former German lands. A different subject is characteristic of his novel *Murzynek B.*, which describes the issues of exoticism, racial and ethnic stereotypes, especially related to the figure of a black person (Negro) in Polish culture. These so different works, however, are linked by the perspective of the reflection on the Stranger/Other, xenophobia and the construction of Polish identity constituted in the face of dissimilarity. Therefore, Liskowacki's work was presented as postcolonial writing – aestheticizing the key issue of critical reflection on colonial relations, in the broad sense of the term.

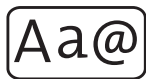
Keywords

Artur Daniel Liskowacki, contemporary Polish literature, postcolonialism

Translated by Arkadiusz Kalin

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Arkadiusz Kalin, „Eine kleine Murzynek B. – Artur Daniel Liskowacki jako pisarz postkolonialny”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 2* (2021), 17: 47–61. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-04



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 63–67
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-05



PRAKTYKI AUTOBIOGRAFICZNE

ANNA FRAJLICH*
Columbia University

Spotkania z Arturem Danielem Liskowackim

Streszczenie

Artykuł relacjonuje kluczowe momenty i elementy znajomości, okazyjnej współpracy, głównie korespondencyjnej, Anny Frajllich z Arturem Danielem Liskowackim.

Słowa kluczowe

konkurs młodych talentów, „psi paszport”, wymiana myśli, tajemnicza działalność, dziedzictwo

Nawet teraz, kiedy w mojej świadomości mignie nazwisko „Liskowacki”, bardzo często myślę: Ryszard. Ryszard Liskowacki (1932–2006), polski poeta, pisarz, dramaturg i publicysta – ojciec Artura Daniela Liskowackiego. Już we wczesnych latach śledziłam jego poezję i artykuły w „Głosie Szczecińskim”. Chociaż osobiście nigdy nie spotkałam Ryszarda Liskowackiego, mam Mu wiele do zawdzięczenia. Mianowicie był On jurorem, wraz z Marią Boniecką i Józefem Bursewiczem, konkursu młodych talentów „Głosu Szczecińskiego”, w wyniku którego dzieliłam trzecią nagrodę z Jolantą Andrzejewską, drugą zdobył Edward Balcerzan, pierwszej nagrody nie przyznano, było natomiast kilka wyróżnień. Podsumowując wyniki w pokonkursowym artykule, Ryszard Liskowacki pisał: „Młodzi poeci, tacy jak Frajllich, Andrzejewska, Balcerzan, Hussakowski, Wiliński, Różycki... nadali mocny, optymistyczny ton konkursowi”¹.

* Kontakt z autorką: af38@columbia.edu; ORCID: 0000-0002-3846-3057.

¹ Ryszard Liskowacki, „Po konkursie...”, *Dodatek Literacki Głosu Szczecińskiego* 9 (1959): 1.

Ze Szczecina na studia wyjechałam w 1960 roku i jeszcze przez kilka lat wracałam tam podczas wakacji. Jakkolwiek będąc w Warszawie, utrzymywałam kontakty z przyjaciółmi, znajomymi rodziców, a z pisarzy – głównie z Józefem Bursewiczem. W 1969 roku wyjechałam z kraju z tzw. psim paszportem.

W 1993 roku z okazji wydania mojej czwartej, i pierwszej w kraju, książki *Ogrodem i ogrodzeniem*² przyjechałam pierwszy raz do Polski i oczywiście do miasta mego dzieciństwa i młodości – Szczecina. Zostałam wówczas poproszona o wywiad z młodym dziennikarzem – Arturem Liskowackim. To było pierwsze spotkanie, kilka lat upłynęło, zanim nawiązała się między nami wymiana myśli, podbudowana lekturą książek i wzajemnymi recenzjami po obydwu stronach.

Wywiad tygodnia z Anną Frajlich: *Wszyscy jesteście wygnańcami* ukazał się w piątek 10 września 1993 roku w „Kurierze Szczecińskim”. Ta obszerna, ciekawie przeprowadzona rozmowa zachowała do dziś szereg aktualnych elementów. W trakcie bezpośrednich kontaktów, głównie wirtualnych, wyszło na jaw, że – chociaż w różnych dziesięcioleciach – chodziliśmy do dwóch tych samych szczecińskich szkół: „Ćwiczeniówki” na Wielkopolskiej i V Liceum Ogólnokształcącego im. Adama Asnyka na Małopolskiej. Z czasem okazało się, że mamy nawet wspólnych znajomych, ludzi, których znałam w Szczecinie we wczesnej młodości, Artur znał od dzieciństwa. Toteż mimo różnicy wieku i ogromnej dzielącej mnie od Szczecina przestrzeni mieliśmy kilka interesujących wspólnych tematów. Osobiście częściej spotykałam żonę pisarza, Jolantę Liskowacką, pracującą w Książnicy Pomorskiej, gdzie odbyło się wiele moich spotkań autorskich.

W ciągu ostatnich dwudziestu lat nawiązała się między mną a Arturem Danielem Liskowackim względnie regularna wymiana korespondencji, a także swego rodzaju literacka współpraca. Na łamach redagowanych przez niego „Czterech Stron”, dodatku literackiego do „Kuriera Szczecińskiego”, ukazywały się moje wiersze, drobne teksty literackie, relacje z moich spotkań autorskich w Szczecinie. Ja ze swej strony starałam się popularyzować utwory Artura Daniela Liskowackiego na Uniwersytecie Columbia w Nowym Jorku, wśród moich studentów, którzy w ramach kursu literatury czytali *Murzynka B.*, a na zaawansowanym lektoracie języka polskiego opowiadania z *Capcarap*. Studenci pisali prace lub wykonywali ćwiczenia językowe z opcją na wykonanie ilustracji. Pamiętam, że kiedyś przesłałam autorowi jakieś ilustracje, i był zdumiony dokładnością rysunku.

² Anna Frajlich, *Ogrodem i ogrodzeniem* (Warszawa: Czytelnik, 1993).

Powstało też kilka wzajemnych recenzji. Swoją recenzję mojego tomu *Łódź jest i jest przystanią*³ w „Kurierze Szczecińskim” Liskowacki zatytułował *Życie na Marsie*⁴, a najnowszego tomu poezji w *pośpiechu rzeka płynie*⁵ – *Ból odjazdu, ból powrotu*⁶. Moje dwie recenzje, „Eine kleine” Artura Daniela Liskowackiego (*Nadbałtycka Atlantyda*)⁷ oraz *Świnie mają wrażliwe serce*⁸, ukazały się w nieistniejącym już, ale popularnym przez parę dziesięcioleci „Przeglądzie Polskim”, który był dodatkiem kulturalnym do nowojorskiego „Nowego Dziennika”.

Na okładce mojego zbioru opowiadań *Laboratorium*, wydanego w szczecińskiej Formie, znajduje się *blurb* Liskowackiego, a ja miałam przyjemność sporządzić taką notatkę na okładkę jego *Spowiadań i wypowiedzi*. Teksty te powstały na zamówienie Pawła Nowakowskiego, wydawcy zarówno wielu książek Artura Daniela Liskowackiego, jak i moich. Tak więc i tu zaistniała swego rodzaju symetria.

Zdarzały się też inne formy współpracy. Artur Liskowacki zwrócił się do mnie, poszukując danych do artykułu o Tamarze Hetmańskiej, aktorce, która w latach 50. grała w szczecińskich teatrach, a później znana była z jakiejś tajemniczej działalności w Kanadzie. Nic o tej osobie nie wiedziałam, ale skontaktowałam Artura z pisarzem i dziennikarzem z Toronto Edwardem Zymanem i Barbarą Jurewicz, która w latach 50. też grała w szczecińskich teatrach, a potem przez długi okres mieszkała w Nowym Jorku. Te dwie osoby były w stanie naprowadzić autora na interesujący trop. Innym razem, pisząc o spotkaniu swojego ojca Ryszarda Liskowackiego z Władysławem Broniewskim w Szczecinie, autor nie był w stanie zidentyfikować daty. Okazało się w przypadkowej rozmowie, że mam oryginalne prasowe zdjęcie Broniewskiego z owej wizyty w Szczecinie. Kiedyś posłałam Arturowi zdjęcia z lat dziecińczych zrobione na ulicach, o których pisał w swoich książkach. I w jednym z ostatnich tekstów przed odejściem na emeryturę mogłam przeczytać wzruszające impresje o tym dawnym Szczecinie, po którym biegałam jako dziecko. Ukazały się one w redagowanym przez pisarza „Magazyńku. Zawsze w środę”⁹.

Wiele z tych szczegółów przypominałam sobie, przeglądając e-maile, które są swego rodzaju kroniką naszej znajomości. To głównie były te spotkania. Wśród dokumentów znalazłam także

³ Taż, *Łódź jest i jest przystanią* (Szczecin-Bezrzecze: Wydawnictwo Forma, 2011).

⁴ Artur Daniel Liskowacki, „Życie na Marsie”, *Kurier Szczeciński*, 13.06.2013, 11.

⁵ Anna Frajlich, w *pośpiechu rzeka płynie* (Szczecin-Bezrzecze: Wydawnictwo Forma, 2020).

⁶ ADL [Artur Daniel Liskowacki], „Ból odjazdu, ból powrotu”, *Kurier Szczeciński*, 16.04.2020.

⁷ Anna Frajlich, „«Eine kleine» Artura Daniela Liskowackiego (*Nadbałtycka Atlantyda*)”, *Przegląd Polski*, 20.07.2001, 11.

⁸ Taż, „Świnie mają wrażliwe serce”, *Przegląd Polski*, 16.01.2009, 2, 11.

⁹ Artur Daniel Liskowacki, „Dziewczynka z kwiatami”, *Magazynek. Zawsze w środę*, *Kurier Szczeciński*, 23.12.2020, 7.

opis inicjatywy, która cieszy mnie do dziś. Otóż pod koniec roku 2011 zdobyłam się na odwagę i do Rady Fundacji Władysława i Nelli Turzańskich w Toronto napisałam następujący list:

Szanowna Rado,

Szanowna Pani Prezes,

jako laureatka tej prestiżowej nagrody pozwalam sobie zgłosić kandydaturę Artura Daniela Liskowackiego, autora znakomitych, ciekawych i niezwykle głęboko sięgających powieści, opowiadań i wierszy. Artur Daniel Liskowacki żyje, pracuje i tworzy w Szczecinie, mieście pogranicza ze wszystkimi konsekwencjami tego geograficznego położenia i historycznych konsekwencji. Świadomość tego położenia, tego dziedzictwa, jak i niezwykle słuch na język, zarówno wspaniałą polszczyznę literacką, jak i równie bogaty, nawet jeżeli kaleki, język polskiej współczesnej ulicy, a także bezbłędne wyczucie dramatu ludzkiej egzystencji sprawiają, że twórczość Liskowackiego stanowi niezwykle wkład do literatury i do humanistyki jako takiej.

O uznanie Jego twórczości zwracam się nie tylko jako laureatka Nagrody Turzańskich, ale także jako pisarz, krytyk i czytelnik. Moje recenzje dwóch książek Liskowackiego: *Eine kleine* i *Capcarap* mogą poświadczyć, że już od lat podziwiam tego pisarza i staram się zjednać mu jak najwięcej zwolenników. Co też niniejszym czynię, wierząc, że Państwo odnajdziecie w tej twórczości te najwyższe wartości, na których opiera się każda kultura.

Z góry dziękuję za pozytywne ustosunkowanie się do tej sugestii.

Rada Nagrody poważnie potraktowała moją rekomendację i Artur Daniel Liskowacki został laureatem tej nagrody w 2013 roku. W „Kurierze Szczecińskim” 4 czerwca tego roku Bogdan Twardochleb zamieścił bardzo ciekawy artykuł o historii tej prestiżowej, obecnie już zamkniętej, nagrody i o szczecińskim laureacie.

Przeglądając swoją korespondencję z Arturem Danielem Liskowackim, znalazłam wiele ciekawych sformułowań i tematów. Może na zakończenie przytoczę jego zaskakujące stwierdzenie: „Życie wie, jak nam życie ułożyć, i myślę sobie, że Twoje dalekie brzegi, które stały Ci się domem, po prostu czekały na Ciebie...”.

Życie wie swoje, a znakomity pisarz wie, jak to sformułować.

Nowy Jork, 20 marca 2020

Bibliografia

- ADL [Liskowacki, Artur Daniel]. „Ból odjazdu, ból powrotu”. *Kurier Szczeciński*, 16.04.2020.
- Frajlich, Anna. „«Eine kleine» Artura Daniela Liskowackiego (Nadbałtycka Atlantyda)”. *Przegląd Polski*, 20.07.2001, 11.
- Frajlich, Anna. *Łodzią jest i jest przystanią*. Szczecin-Bezrzecze: Wydawnictwo FORMA, 2011.
- Frajlich, Anna. *Ogrodem i ogrodzeniem*. Warszawa: Czytelnik, 1993.
- Frajlich, Anna. „Świnie mają wrażliwe serce”. *Przegląd Polski*, 16.01.2009, 2, 11.
- Frajlich, Anna. *w pośpiechu rzeka płynie*. Szczecin-Bezrzecze: Wydawnictwo Forma, 2020.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Dziewczynka z kwiatami”. *Magazynek. Zawsze w środę, Kurier Szczeciński*, 23.12.2020, 7.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Życie na Marsie”. *Kurier Szczeciński*, 13.06.2013, 11.
- Liskowacki, Ryszard. „Po konkursie...”. *Dodatek Literacki Głosu Szczecińskiego* 9 (1959): 1.

Meetings with Artur Daniel Liskowacki

Summary

Largely based on the correspondence of Anna Frajlich with Artur Daniel Liskowacki, the article gives an account of the key moments and nature of their acquaintance, including their various collaborations.

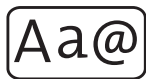
Keywords

competitions of young talents, “dog’s passport”, exchange of opinions, secret activity, legacy

Translated by Ronald Meyer

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Anna Frajlich, „Spotkania z Arturem Danielem Liskowackim”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (2021), 17: 63–67. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-05



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 69–76
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-06



PRAKTYKI AUTOBIOGRAFICZNE

MAGDALENA GÓRSKA*
Uniwersytet Szczeciński

Pod powierzchnią Historii. *Skorupy*

Streszczenie

Artykuł dotyczy eseju *Skorupy* Artura Daniela Liskowackiego. Skupiony jest na opisie przedmiotu jako nośnika pamięci kulturowej.

Słowa kluczowe

esej, geopoetyka, regionalizm

Pamięć Przyjaciółki Małgorzaty

W latach 90. utwory Artura Daniela Liskowackiego wpisywane były w prozę korzenną. W analizach twórczości pomijano to, co jest dla niej najbardziej znaczące – „politykę miejsca i politykę pamięci”¹. Kiedy zwrócono na to uwagę w kolejnej dekadzie, książki *Ulice Szczecina* (1995), *Cukiernica pani Kirsch* (1998) oraz *Eine kleine* (2000) nazywano „Tryptykiem Szczecińskim”. Nie są to jedyne tomy powiązane z miastem. Do takich należą także *Pożegnanie miasta i inne szkice z pamięci* (2002) i *Ulice Szczecina (ciąg bliższy)* (2015). Nie wiąże ich ciągłość narracji,

* Kontakt z autorką: magdalenagorsk@wp.pl; ORCID: 0000-0002-0633-0022.

¹ Elżbieta Rybicka, „Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki”, *Teksty Drugie* 5 (2011): 201–211.

ale we wszystkich pojawiają się refleksje o przestrzeni miejskiej². Autor, zapytany o to, czym jest jego literacki Szczecin, odpowiedział:

Pewnie... Arturem Danielem Liskowackim. W dużej mierze. Tego się nie da uniknąć. Ale mam też cichą nadzieję, że jest również taką perspektywą – niechby właśnie ulic – na Szczecin każdego z nas, szczecinian. I na Miasto – w ogóle, gdziekolwiek i w kimkolwiek by ono było³.

Przedstawianie przeszłości miasta w zbiorze esejów, jakim jest *Cukiernica pani Kirsch*, odbywa się m.in. dzięki opowieściom o przedmiotach:

Substancjalność przedmiotu staje się interesująca dla narratora dlatego, że już w punkcie wyjścia jest naznaczona w różnoraki sposób zębem czasu. Często wyróżniającą cechą jest poniemieckość przedmiotu. Nie od razu ta „inność” zostaje dostrzeżona, a jeśli – to trwa w stanie uśpienia, zwraca wprawdzie uwagę, ale nie intryguje, jeszcze nie rozpala wyobraźni, nie przymusza do obsesyjnej wręcz koncentracji uwagi na nim. Nie inicjuje deszyfracyjnych zabiegów. Gdy ten proces się zaczyna, powstaje opowieść osnuta wokół przedmiotu – śladu pogmatwanej przeszłości⁴.

Według Piotra Urbańskiego erudycyjna gra, jaką jest przywoływanie wielu faktów i nazwisk związanych z przedstawionymi przedmiotami, świadczy o tym, że jest to forma ratunku ze strony ludzi, którzy nie potrafiliby przedstawić opowieści tych niemających na to szansy⁵. Inga Iwasiów twierdzi, że „gra toczy się bowiem w sprawie niepochwytnej, w sprawie egzystencji, a tę trudno osaczyć niemieckimi terminami czy wiedzą numizmatyczną”⁶. Wpisanie miasta „w głębszy sens znaczeń, bliższy spojrzeniu historiozofa pytającego nie tylko o to,

² Zob. Krzysztof Lichtblau, „«Stworzył mnie Szczecin». *Ulice Szczecina (ciąg bliższy)* Artura Daniela Liskowackiego”, *Refleksje* 1 (2016): 38–40.

³ Tamże, 40.

⁴ Mirosław Lalak, „Rzeczy bliskość i odległość”, w: tegoż, *Niepokojąca reszta. Szkice krytyczne* (Szczecin: Wydawnictwo 13 Muz, 2004), 147.

⁵ Zob. Piotr Urbański „Szczecin feministyczny i inteligencki”, rec. książki *Miasto-Ja-Miasto* Ingi Iwasiów i *Cukiernica pani Kirsch* Artura Daniela Liskowackiego, *Akcent* 1 (1999): 136–137.

⁶ Inga Iwasiów, „Szyfr świata”, rec. książki *Cukiernica pani Kirsch* Artura Daniela Liskowackiego, *Pogranicza* 4 (1998), 129.

jak było, ale dlaczego tak było i jaki ma i może mieć sens to, co się stało”⁷, jest swego rodzaju „obsesją” przeszłości.

Wiąże się to z różnymi sposobami zachowania wiedzy o tym, co minione. Jednym z nich jest kolekcjonowanie – jako pasja czy hobby z czasem staje się świadectwem przeszłości. Może być postrzegane jako twórczość dzięki temu, że kolekcja jest w jakiś sposób pomyślana, poprzedzona wyborem, a następnie bywa prezentowana wybranym osobom. Innym sposobem na podtrzymanie przeszłości są muzealia. Kojarzone z tym, że jako kiedyś używane obiekty, następnie zostają pozbawione swojego przeznaczenia, co wynika z obowiązujących w muzeum zasad. Przez to stają się oderwane od kontekstu. Unieruchomione, zamknięte w gablotach, umieszczone w ramach sprawiają, że nie można skonfrontować się z tym, co minione. Adam Zagajewski twierdził, że „każde pokolenie od nowa zdumiewa się podłością czasu, chociaż wystarczyłaby wizyta w jakimkolwiek muzeum archeologicznym (...), by uodpornić się na zdumienie. Przecież wiemy”⁸. Czy aby na pewno wiemy?

Związana z tym refleksja towarzyszy odwiedzającemu muzeum bohaterowi-narratorowi eseju *Skorupy*: „I tam stajemy rozczarowani. Wszystko zda nam się jakieś ubogie, żałosne, niemające związku z życiem. Bransolety, które można by co najwyżej wcisnąć na przegub dziecka, chude blaszki, za które podobno kupiłbyś kiedyś niewolnika, groty obgryzione przez ziemię, miecze małe jak chłopięce zabawki”⁹. To jednak „coś więcej niż rozczarowanie”¹⁰. „To alibi dla niewiary w przeszłość. Bo przecież jej tak naprawdę nie ma i nigdy nie było. Niczego, co można powąchać, co by mogło zabołec, co by rozkwitało i wiedło”¹¹.

Z tym wiąże się wspomnienie bohatera o koleżance ze studiów – Marcie. Po powrocie z kilkuletniego wyjazdu do domu przywiozła prezent – eksponat archeologiczny – szarą, glinianą skorupę. Według Pomiana jest to semiofor – przedmiot pozbawiony użyteczności, ale reprezentujący sferę niewidzialną, czyli obdarzony znaczeniem¹². „Taki przedmiot ukazuje się zatem jako pośrednik między teraz i kiedyś, między tu i tam. Przede wszystkim zaś między tym, co widzialne i tym, co kiedyś takie było, ale już nie jest i nigdy nie będzie”¹³. Konstruujący przestrzeń pamięci, opisywany w celu wydobywania przenośnych znaczeń, jest według

⁷ Joanna A. Kościelna, „Gry z Historią (Esej literacki, Artur Daniel Liskowacki, »Cukiernica pani Kirsch«)”, w: *Literatura w Szczecinie 1945–2015. Książki siedemdziesięciolecia*, red. Sławomir Iwasiów, Jerzy Madejski, Paweł Wolski (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2016), 110.

⁸ Adam Zagajewski, „O zdziwieniu”, *Więź*, dostęp 11.03.2021, <https://wiesz.pl/2019/06/10/o-zdziwieniu/>.

⁹ Artur Daniel Liskowacki, *Cukiernica pani Kirsch* (Szczecin: Albatros, 1998), 37.

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże.

¹² Zob. Krzysztof Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2006): 100–101.

¹³ Tamże, 30.

Ewy Domańskiej milczącym Innym, któremu należy udzielić głosu¹⁴. Głos ten wydobywa się dzięki relacji pomiędzy człowiekiem a przedmiotem. Człowiek wpływa na niego poprzez myślenie o nim, a on kształtuje jego tożsamość, pozwala na tworzenie i modyfikację własnego obrazu¹⁵. W ten sposób opowiada ludzką historię, sprawiając tym samym wrażenie – być może tylko pozorne – trwania człowieka. Przedmiot przechodzący z rąk do rąk już nie jest tym, którym był w poprzednich rękach. Zadaniem kolejnych jest podjęcie próby odczytania historii poprzednich, ale i nadanie własnej – w ten sposób chronią od zapomnienia zarówno dany przedmiot, jak i siebie. To stanowisko zgodne z poglądem Marii Janion. Ważne były dla niej nie tylko księgozbiór, wszelkiego rodzaju notatki i artykuły wycinane z gazet¹⁶, lecz także ocalenie nawet najdrobniejszych śladów. Nazywała to „archiwum egzystencji” wszystkich – nawiązując do *Roku myśliwego* Czesława Miłosza – mówiła o tym w następujący sposób: „To marzenie o ocaleniu, odkupieniu wszystkiego, co się dzieje w czasie, odkupieniu w wieczności, tak, żeby to było wiecznie zachowane. Każda drobina egzystencji”¹⁷. Być może właśnie tym – w zamyśle Marty – była skorupa. Dzięki niej, przekazanej w czyjeś ręce, bohaterka chciała zachować pamięć o sobie, ale i w ten sposób wywołać refleksję w ogóle.

Marta była u nas ostatni raz na parę miesięcy przed ślubem. Mówiliśmy coś o ich codziennych, życiowych planach. O tym, co dalej, co blisko. Na wyciągnięcie ręki. Nieznacznie przesunęła paznokciem po glinianym ułamku mojej spoczywającej na półce z książkami skorupy. Uśmiechnęła się. Skorupy jako skarb archeologa. Bezcenny, choć powszechny. Bezcenny, bo garnki są kruche. Bezcenny, bo garnki są wieczne. To, że są tak nietrwałe, sprawiało, iż te, które się tłukły, musiały być zastępowane przez nowe, i były zastępowane, wciąż i wciąż. To, że są tak trwałe, bo prawidłowo wypalona glina może przeleżeć w ziemi tysiące lat, czyniło z nich niezniszczalny dokument. Dzieje świata są zapisane skorupami. A że dzieje świata polegały na lepieniu garnków i rozbijaniu garnków? Zawsze je przecież w końcu lepieno na nowo¹⁸.

W każdym człowieku zawierają się takie szare skorupy, które są odzwierciedleniem monotonna, zwyczajnych dni. Ludzie jednak często chcą, aby było inaczej – pragną być

¹⁴ Zob. Ewa Domańska, „Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami”, *Kultura Współczesna* 3 (2008): 9–21.

¹⁵ Zob. Marek Krajewski, „Przedmiot, który uczłowiecza”, *Kultura Współczesna* 3 (2008): 43–54.

¹⁶ Zob. Maria Janion, „O, i tak”, rozm. przepr. Barbara N. Łopieńska, *Res Publica Nowa* 7 (2001), dostęp 11.03.2021, <http://niniwa22.cba.pl/lopienska-janion.htm>.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Liskowacki, *Cukiernica*, 44.

definiowani przez wyjątkowe chwile, tak jak spośród skorup wyróżniają się metalowe naczynia czy bronie. Niezależnie od tego, jak bardzo staraliby się to zmienić, to i tak zwyczajność będzie ich odwiecznym towarzyszem. Mimo że „nie chcieli żadnych skorup, (...), z których już nic nie da się zlepić”¹⁹, to nie da się wymazać własnej przeszłości i związanej z nią tożsamości. Nawet wyjazd za granicę i zmiana obywatelstwa nie są w stanie tego zmienić, tak jak to było w przypadku Marty, która wyjechała z mężem do Niemiec. Odnosi się to zarówno do człowieka jako jednostki, jak i do ogółu ludzkości. Szare skorupy przypominają o tym, że Historia zawiera wiele jednostkowych opowieści, a „upór codzienności przeciwstawiony [jest – M.G.] ekstazie podbojów i wędrówek”²⁰. Sprawa Szczecina jako „ziemi odzyskanej” doprowadziła do stereotypów na tle narodowościowym i mówienia o Polakach jako barbarzyńcach, ale nie w kwestii „(...) barbarzyństwa obyczajów, brutalności wobec dziejów i ludzi czy zabytków (...)”. Chodzi o barbarzyństwo jako przeciwieństwo zdomowienia. O naszą napływowość. O tę falę nowego ludu, jakim byliśmy. O zastąpienie jednej »cywilizacji« drugą”²¹.

Z kwestią tożsamości wiąże się także przestrzeń miejska, będąca terytorium znaków kultury. Naznaczona przez człowieka, oddziałuje na mieszkańców nadających znaczenie bliższemu obszarowi, który nie jest białą kartą. Służy on rozpoznawaniu historii. Zajmowanie przestrzeni powoduje, że zmienia ona swój wymiar fizyczny, ale też wiąże się z kategorią „swojskości”. To sprawia, że z jednej strony pojawia się utożsamienie z ową przestrzenią, a z drugiej budowana zostaje tożsamość własna. Pojawienie się ludzkiej pamięci i wyobraźni, a także wypełnienie jej wytworami ludzkich rąk, sprawia, że przestrzeń nabiera symbolicznego wyrazu. Zarówno tego wspólnego wszystkim, jak i prywatnego – związanego z własnymi refleksjami. Elżbieta Rybicka postrzega Szczecin jako palimpsest²², co Liskowacki komentuje słowami: „(...) w tym (...) opisanu – a raczej pisaniu – Szczecina mamy do czynienia z palimpsestem, to właśnie w takim sensie, że »tekst« tego miasta, Szczecina, jest dziś właściwie nie do odczytania”²³. Miasto to także pole walki – „nie jest nieruchomym obiektem, statyczną przestrzenią, ale dynamicznym członem relacji, ujmowanym perspektywicznie w procesach i praktykach zapominania, wypierania, upamiętniania, a więc zderzania się rozmaitych konfliktowych strategii”²⁴.

¹⁹ Tamże, 45.

²⁰ Tamże, 42.

²¹ Jerzy Borowczyk, Michał Larek, *Przywracanie, wracanie. Rozmowy szczecińskie z Arturem Danielem Liskowackim* (Szczecin–Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014), 118, cyt. za: Lichtblau, „«Stworzył mnie Szczecin»”, 39.

²² Zob. Rybicka, „Pamięć i miasto”.

²³ Lichtblau, „«Stworzył mnie Szczecin»”: 39–40.

²⁴ Zob. Rybicka, „Pamięć i miasto”, 203.

W przeciwieństwie do koleżanki ze studiów bohater-narrator postanowił pozostać wierny swojej „małej ojczyźnie”. W rozmowie z „R.W.”²⁵ pojawia się nazwa ulicy jako symbol „(...) pamięci kulturowej, stającej się (...) miejscem wspólnym na przecięciu geografii i historii (...)”²⁶.

I jego ojciec, przedmiot innej, a może tej samej w gruncie rzeczy, archeologii: kość z dołów Katynia. Wtedy właśnie tamte okrutne wykopaliska budziły moje emocje. Rozmawialiśmy. Między tymi wszystkimi bezimiennymi skorupami. Na szczecińskim poddaszu niemieckiej kamienicy. W naszym mieście. Unikał egzaltacji, mówiąc o swoim ojcu, który leżał w podsmoleńskim lesie. Mówił, że nie chciałby zamieszkać na ulicy imienia Ofiar Katynia. Gdyby taka mogła powstać kiedyś. Powstać z tamtej ziemi, na tej ziemi. Ulica, po latach, powstała, a on wszedł w tę ziemię. Pogrzeżył się w niej tak, jak pograżone były wydobyte z jej głębi skorupy glinianych naczyń. Czy można bardziej zamieszkać u siebie?²⁷

Przestrzeń miejska jest takim punktem, w którym to, co minęło, nie jest tym, czego już nie ma, ale właśnie tam pozostaje, będąc jako teraźniejszość nadbudowaniem przeszłości. Możliwe jest to dzięki trwałości rzeczy, które zachowując przeszłość, nabierają nowych znaczeń. Tak jak u Ingi Iwasiów – „W tej historii przeszłość i teraźniejszość współistnieją na kształt palimpsestu, dyskutują ze sobą i ustępują sobie miejsca. Nowe na starym, stare spod nowego”²⁸. Ta „gra z Historią”²⁹ daje możliwość stania się pisarzem, kiedy to po 1989 roku ideologia wymazywania przestała być zagrożeniem. Przeszłość staje się tutaj żywym organizmem, a nie ruinami badanymi przez historyka, którego interesują suche fakty. I tak za Adamem Zagajewskim można powiedzieć: „Poświęćmy uwagę wielkim filozofom, ale nie spodziewajmy się, że nam to pomoże, gdy znowu przyjdzie się nam zmierzyć z «naszym» czasem, z naszym wyrokiem, gdy znów zaskoczy nas to zdziwienie, ten specjalny rodzaj zdziwienia, wieczorem albo nad ranem”³⁰.

²⁵ Liskowacki, *Cukiernica*, 43.

²⁶ Elżbieta Rybicka, *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich* (Kraków: Universitas, 2014), wersja Kindle.

²⁷ Liskowacki, *Cukiernica*, 43–44.

²⁸ Inga Iwasiów, *Miasto-Ja-Miasto* (Szczecin: Wydawnictwo Kurier-Press, 1998), 16.

²⁹ Zob. Kościelna, „Gry z Historią”.

³⁰ Zagajewski, „O zdziwieniu”, *Więź*, dostęp 11.03.2021, <https://wiesz.pl/2019/06/10/o-o-zdziwieniu/>.

Bibliografia

- Domańska, Ewa. „Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami”. *Kultura Współczesna* 3 (2008): 9–21.
- Iwasiów, Inga. *Miasto-Ja-Miasto*, Szczecin. Wydawnictwo Kurier-Press, 1998.
- Iwasiów, Inga. Rec. książki *Cukiernica pani Kirsch* Artura Daniela Liskowackiego. *Pogranicza* 4 (1998): 129–130.
- Janion, Maria. „O, i tak”. Rozm. przepr. Barbara N. Łopieńska. *Res Publica Nowa* 7 (2001). Dostęp 11.03.2021. <http://niniwa22.cba.pl/lopienska-janion.htm>.
- Kościelna, Joanna A. „Gry z Historią (Esej literacki, Artur Daniel Liskowacki, »Cukiernica pani Kirsch«)”. W: *Literatura w Szczecinie 1945–2015. Książki siedemdziesięciolecia*, red. Sławomir Iwasiów, Jerzy Madejski, Paweł Wolski, 109–115. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2016.
- Krajewski, Marek. „Przedmiot, który uczłowiecza”. *Kultura Współczesna* 3 (2008): 43–54.
- Lalak, Mirosław. „Rzeczy bliskość i odległość”. W: tegoż, *Niepokojąca reszta. Szkice krytyczne*, 214–216. Szczecin: 13 Muz, 2004.
- Lichtblau, Krzysztof. „«Stworzył mnie Szczecin»”. *Ulice Szczecina (ciąg bliższy)* Artura Daniela Liskowackiego. *Refleksje* 1 (2016): 38–40.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Cukiernica pani Kirsch*. Szczecin: Albatros, 1998.
- Pomian, Krzysztof. *Historia. Nauka wobec pamięci*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2006.
- Rybicka, Elżbieta. *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków: Universitas, 2014. Wersja Kindle.
- Rybicka, Elżbieta. „Pamięć i miasto. Palimpsest vs. Pole walki”. *Teksty Drugie* 5 (2011): 201–211.
- Urbański, Piotr. Rec. książki *Miasto-Ja-Miasto* Ingi Iwasiów i *Cukiernica pani Kirsch* Artura Daniela Liskowackiego. *Akcent* 1 (1999): 136–137.
- Zagajewski, Adam. „O zdziwieniu”. *Więź*. Dostęp 11.03.2021. <https://wiesz.pl/2019/06/10/o-zdziwieniu/>.



Beneath the surface of History. Skorupy

Summary

This article concerns the essay *Skorupy* by Artur Daniel Liskowacki. It focuses on the description of the object as a carrier of cultural memory.

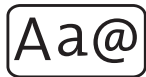
Keywords

essay, geopoetics, regionalism

Translated by Magdalena Górka

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Magdalena Górka, „Pod powierzchnią Historii. *Skorupy*”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (2021), 17: 69–76. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-06



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 77–86
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-07



PRAKTYKI AUTOBIOGRAFICZNE

EWA KOŁODZIEJEK*
Uniwersytet Szczeciński

Kultura pisania Artura Daniela Liskowackiego

Streszczenie

Artykuł jest językoznawczą refleksją nad literacką polszczyzną Artura Daniela Liskowackiego. Autorka analizuje język utworów z perspektywy kanonów kultury języka, reguł normatywnych, komunikacyjnych i etycznych. Wskazuje na językową inwencyjność pisarza, walory artystyczne jego tekstów, umiejętność balansowania na pograniczu powagi i humoru, a także podstawy etyczne rządzące jego estetycznymi wyborami.

Słowa kluczowe

język pisarza, kultura języka, etyka słowa

Jubileusz uznanego pisarza, Artura Daniela Liskowackiego, skłania językoznawcę do refleksji i postawienia pytań: jakie cechy narracji autorskiej sprawiają, że pisarz jest czytany? Czy tylko tworzone przez niego pasjonujące historie, czy także wyjątkowy sposób ich opowiadania? Czy lekturze towarzyszy zachwyt nad słowem, czy raczej mozolny trud zrozumienia? Jakie cechy stylu autora fascynują odbiorcę jego tekstów? Ten krótki okolicznościowy artykuł piszę nie jako badaczka języka pisarza ani znawczyni jego twórczości, ale jako wyczulona na sztukę słowa czytelniczka wyposażona w językoznawczy aparat pojęciowy. Na język utworów

* Kontakt z autorką: ewa.kolodziejek@usz.edu.pl; ORCID: 0000-0001-5387-1430.

Artura Daniela Liskowackiego chcę spojrzeć z perspektywy kanonów kultury języka, reguł normatywnych, komunikacyjnych i etycznych.

Zapewne analizy językoznawcze tekstów artystycznych nie są dla pisarzy szczególnie istotne i nie muszą brać pod uwagę ich opinii. Kilkadziesiąt lat temu Maria Dąbrowska w swoich dziennikach tak się właśnie wypowiedziała o językowych uwagach językoznawcy, profesora Witolda Doroszewskiego, na temat jej pisarstwa: „Dla Doroszewskiego mam bardzo dużo sympatii i jako dla uczzonego, i jako dla człowieka (notabene – bardzo pięknej urody), ale przy bliższym zetknięciu się stwierdzam, że pisarzom lepiej się trzymać od językoznawców z daleka”¹. Na szczęście językoznawcy nie muszą się trzymać od pisarzy z daleka, mogą natomiast z różnych perspektyw i różnymi metodami badawczymi analizować ich sztukę i kulturę słowa.

W refleksji o kulturze języka Liskowackiego trzeba pominąć podstawowe kryterium normatywne, jakim jest poprawność. Nie tylko dlatego, że styl artystyczny nie podlega ocenie normy językowej w takim stopniu jak teksty formułowane w innych stylach funkcjonalnych: potocznym, urzędowym czy naukowym. Także dlatego, że o języku uznanego pisarza powiedzieć, że poprawny, to nic o nim w gruncie rzeczy nie powiedzieć. Podobną refleksję sformułował przed laty Witold Doroszewski: „Nie wystarczy mówić »poprawnie«, zgodnie z gramatyką, bo mógłby to być język nie popadający wprawdzie w sprzeczność z żadnym wyraźnym przepisem, ale ziejący banalnością i nudą”². O pisarstwie Liskowackiego można natomiast powiedzieć, że jest wszechstronne: zróżnicowane w treści i w formie, kierowane do wielu odbiorców. To istotna konstatacja wobec faktu, że drugim podstawowym wyznacznikiem kultury języka jest sprawność językowa definiowana jako umiejętność przekazania w tekstach tego, co się chce przekazać w sposób najodpowiedniejszy w danej sytuacji komunikatywnej. Pisać sprawnie to posiąść umiejętność doboru środków językowych, które pozwolą najlepiej dotrzeć do odbiorcy, spowodować jego reakcję, o jaką chodziło autorowi tekstu, i wywołać u niego pozytywną ocenę piszącego³. Nie ulega wątpliwości, że twórczość Artura Daniela Liskowackiego spełnia kryterium sprawności; autor wypowiada się w wielu gatunkach literackich, tworzy powieści, opowiadania, eseje, wiersze, felietony prasowe, słuchowiska radiowe i sztuki teatralne. Pisze i dla dorosłych, i dla dzieci. Trzeba wysokiej sprawności językowej, wiedzy o stylistycznym zróżnicowaniu polszczyzny, o jej niuansach regionalnych, socjalnych i chronologicznych, by dotrzeć do tak różnorodnych odbiorców, stawiających tak

¹ Przytaczam za Andrzejem Markowskim, *Polszczyzna spolegliwa. O języku Dzienników Marii Dąbrowskiej* (Warszawa: PWN, 2021), 7.

² Witold Doroszewski, *Wśród słów, wrażeń i myśli. Refleksje o języku polskim* (Warszawa: PIW, 1966), 177.

³ Por. Andrzej Markowski, *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne* (Warszawa: PWN, 2005), 19.

różne wymagania; by z nieograniczonego zasobu środków językowych, leksykalnych i gramatycznych wybrać takie, które uwiarygodnią przekaz, uwzględnią możliwości percepcyjne odbiorców, zainteresują treścią, zachwycą formą. Trzeba mieć bogaty zasób słownictwa i umiejętność jego stosownego użycia. Tego przymiotu językowi Liskowackiego nie sposób odmówić. Swobodnie korzysta z leksykalnego rezerwuaru polszczyzny ogólnej, dysponuje słownictwem slangowym, środowiskowym, nie unika wulgaryzmów. Lubi gry słowne: „Zielony Szczecin. Ale dla jakich gości? Dla kogo ta mowa-trawa, słowa-drzewa?”⁴. Lubi nowo tworzone wyrazy: *spowiadania*, *wypowieści*, *ojczymostwo*, *Mużydek*. Lubi frazeologiczne igraszki, rozbijanie skostniałych struktur, których właściwa ocena i zrozumienie zależą od wspólnej wiedzy językowej, wspólnego uzusu kulturowego pisarza i czytelnika: „Murzynek, który ucieka na drzewo. Koza, która skacze na drzewo. Genealogiczne. A ono jeszcze bardziej pochyłe”.

Nie wszystkie teksty Artura Daniela Liskowackiego czyta się jednakowo łatwo. Istotne kryterium kultury języka, jakim jest jasność przekazu, czyli takie ukształtowanie treści, które zapewnia zrozumiałość dla zakładanego odbiorcy, liczące się z możliwościami percepcyjnymi adresata wypowiedzi, jest w nich realizowane na poziomie względnym⁵. Liskowacki trafia do tych, do których chce trafić, którzy są gotowi na odbiór dzieł niełatwych i ze względu na treść, i ze względu na wyszukaną formę. Niepowtarzalną cechą idiosylu pisarza są bowiem eksperymenty składniowe. Akapity składające się tylko ze zdań jedno-, dwuwyrazowych przeplatają się z akapitami zbudowanymi z jednego zdania wielokrotnie złożonego. Anakoluty, równoważniki, dopowiedzenia, przestawianie szyku wyrazów, gra słów i gra słówek – to figury stylistyczno-składniowe charakterystyczne dla pisarstwa Artura D. Liskowackiego. Owe zdania-niezdania, imitujące natłok myśli, mają swój cel. Są grą z odbiorcą, dającą mu możliwość uaktywnienia osobistych doświadczeń:

Za tydzień dobrnę z moimi zapiskami do wydania 303. Cieszę się tym, póki mogę, lecz i martwię. Jako że liczba ta kojarzy się u nas z numerem słynnego lotniczego dywizjonu, więc pięknie. Ale też zastanawiam się – lecąc w ślad za tą metaforą – czy to moje pisanie ma dziś cokolwiek wspólnego z pilotowaniem myśliwca, który trafia w cel, czy to już raczej lot w formacji kamikaze? Czyli pikowanie w dół. Którym jest polityka⁶.

⁴ Artur Daniel Liskowacki, *Pożegnanie miasta i inne szkice z pamięci* (Szczecin: Wydawnictwo 13 Muz, 2002), 38.

⁵ Względna jasność tekstu oznacza, że może on być w pełni zrozumiały dla pewnej grupy odbiorców (z tej samej grupy zawodowej lub podobnie wykształconych), a niezrozumiały dla innych. Jasność bezwzględna oznacza, że tekst jest pozbawiony błędów językowych (leksykalnych, gramatycznych, interpunkcyjnych, redakcyjnych itp.).

⁶ Artur Daniel Liskowacki, *Gęba w czeskim biustonoszu*, 24Kurier.pl, dostęp 1.07.2021, <https://24kurier.pl/blogi/artur-d-liskowacki/geba-w-czeskim-biustonoszu/>.

Liskowacki lubi potok słów, grę akronimami, ma ogromny rezerwuar artystycznych pomysłów, które wymagają od czytelnika intelektualnego wysiłku. Jego utwory bywają trudne w odbiorze, bo zmuszają do uważnego śledzenia narracji, do szybkości skojarzeń, do wejścia w rytm opowieści:

Bo za dużo tego, czego zapisać się nie da, bo notes za mały. Za mały B. Bo i co z tego. Co z niego. Ibo co. Bujaj się, Fela. Bo jutro niedziela. Piosenka Mary. Chyba z dzieciństwa. Czy Mary była dzieckiem. Zwłaszcza dziewczynką. Fela Kutas. Słuchali razem z Maju tego afro beatu, kitu, shitu. Ale później. Niedawno. Bardzo dawno⁷.

Taki sposób konstruowania fabuły i przyciąga, i odpycha. Jednych odbiorców tak „wyjątkowo utkana narracja” zachwyca, bo choć „poszarpana, pokawałkowana i nieciąгла”⁸, ma „znakomitą, własną, niepowtarzalną dykcję”⁹ – jak o najgroźniejszej powieści *Eine kleine* pisali z aprobatą recenzenci. Innych ta stylistyka zniechęca, jest odbierana jako „chaotyczna”, z „zapisem wolno płynących myśli autora”, z „licznymi dygresjami”¹⁰, bo „stawia opór w lekturze, jest nieoczywista formalnie, poszarpana i kapryśna”, bo pisarz się „ze swoją powieścią męczy. A my razem z nim”¹¹ – jak o *Murzynek B.* pisali inni. Tak skrajne opinie o dziełach artystycznych pisarza więcej niż ich autorze mówią o czytelnikach, o ich o indywidualnych gustach, o kompetencji komunikacyjnej, literackiej, kulturowej.

Inaczej jest z tekstami utworów dla młodszych odbiorców. Każdy, kto czytał książki swoim dzieciom, wie, że zwięzłe ujęta treść i przejrzysta składnia to podstawowe cechy tekstu mogącego zainteresować młodego czytelnika. I że najciekawsza historia opisana zawiłe, pełna zbędnych słów i rozbudowanych zdań odbiera radość obcowania z literaturą i czytającemu, i słuchającemu. W książkach Liskowackiego kierowanych do młodszych odbiorców nic takiego się nie zdarza. Jasność i właściwie pojęta zwięzłość, stosowane bez szkody dla walorów składniowych, gwarantują pozytywny odbiór tekstu:

⁷ Tenże, *Murzynek B.* (Warszawa: W.A.B., 2011), 136.

⁸ Przemysław Czapliński, rec. książki *Eine kleine* Artura Daniela Liskowackiego, dostęp 1.07.2021, <http://www.wforma.eu/64,eine-kleine.html>.

⁹ Erazm Kuźma, rec. książki *Eine kleine* Artura Daniela Liskowackiego, dostęp 1.07.2021, <http://www.wforma.eu/64,eine-kleine.html>.

¹⁰ Paweł Kukliński, *Co za dużo, to niezdrowo*, [lubimyczytac.pl](http://lubimyczytac.pl/oficjalne-recenzje-ksiazek/454/co-za-duzo-to-niezdrowo), dostęp 1.07.2021, <https://lubimyczytac.pl/oficjalne-recenzje-ksiazek/454/co-za-duzo-to-niezdrowo>.

¹¹ Dariusz Nowacki, *Artur Daniel Liskowacki „Murzynek B.”*, [wyborcza.pl](http://wyborcza.pl/7,75517,10446434,artur-daniel-liskowacki-murzynek-b.html), dostęp 1.07.2021, <https://wyborcza.pl/7,75517,10446434,artur-daniel-liskowacki-murzynek-b.html>.

Tylko Palcaty wstał wyspany, rześki i pełen nowych sił. Lubił, jak coś się działo, a kiedy już spał, to twardo jak kamień. Kręcił się więc wszędzie, gdzie tylko mógł, wydawał rozkazy, zaglądał do każdej jamy, wchodził na najwyższe drzewa i pochylał nad każdym odciskniętym w ziemi śladem¹².

Tak więc jasność przekazu, ważna cecha kultury języka, jest w pisarstwie Liskowackiego realizowana na poziomie jasności względnej: teksty są kierowane do ściśle określonych czytelników, a poziom organizacji tekstu jest warunkowany możliwościami percepcyjnymi adresatów.

Kultura pisania uwzględnia także etyczność języka i tekstu. Podstawowe wyznaczniki etyki słowa ujmuje się w postaci maksym: mów jasno, mów prawdę, nie mów do nikogo z nienawiścią¹³. Etyczny aspekt kultury słowa to rzetelność i uczciwość w kontaktach językowych, traktowanie rozmówcy (czytelnika) jak partnera dialogu. Rzecz jasna, Grice'owskiej¹⁴ maksymy jakości komunikacji: „Nie mów tego, o prawdziwości czego nie jesteś przekonany” nie można w tekście artystycznym traktować dosłownie, wszak artysta ma nieograniczone możliwości twórcze, które podpowiada mu jego wyobraźnia. Można jednak tę maksymę ująć inaczej: jako szacunek autora do odbiorcy. Jej uszczegółowienie w formie dyrektyw proponuje Anna Kozłowska, autorka tekstu *Etyczny wymiar komunikacji literackiej w perspektywie językoznawstwa*. Brzmiały one tak: pisz o tym, co uważasz za ważne i/lub pożyteczne dla odbiorcy; w wyborze i sposobie prezentacji tematu oraz w sposobie konstruowania tekstu podążaj za tym, co wydaje ci się właściwe, a nie za wymaganiami rynku czy modą; nie szokuj odbiorcy i nie prowokuj go dla samej prowokacji (chyba że chcesz tym sposobem uświadomić mu coś istotnego); szanuj racje odbiorcy, nie manipuluj nimi, nie narzucaj swoich sądów jako jedynie słusznych, ale też nie schlebiamy niczym przekonaniom; nie blokuj ani nie zrywaj kontaktu – uczyni swój tekst możliwym do zrozumienia¹⁵.

Teksty Artura Daniela Liskowackiego, zarówno literackie, jak i publicystyczne, spełniają etyczne warunki kultury języka. Nie tylko dlatego, że są historycznie szczere, „ważne i pożyteczne”, jak wyjątkowa powieść *Eine kleine*, o której Mieczysław Orski pisał, że jest to „jedno

¹² Artur Daniel Liskowacki, *Balbaryk i skrzydlate psy* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1983), 96–97.

¹³ Por. Anna Wierzbicka, „Trzy zasady etyki słowa”, w: *Etyka słowa. Wybór opracowań*, t. 1, red. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Marta Nowosad-Bakalarczyk, Janina Puzynina (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2012), 67–73.

¹⁴ Por. Paul H. Grice, „Logika i konwersacja”, tłum. Jadwiga Wajszczuk, *Przegląd Humanistyczny* 6 (1977): 85–99.

¹⁵ Por. Anna Kozłowska, *Etyczny wymiar komunikacji literackiej w perspektywie językoznawstwa*, dostęp 1.07.2021, <https://docplayer.pl/209073386-Etyczny-wymiar-komunikacji-literackiej-w-perspektywie-jezykoznawstwa.html>.

z najuczciwiej, najsumiennie i dobrze, jeśli idzie o stosowny warsztat literacki, sporządzonych świadectw artystycznych losów byłej ludności niemieckiej na tzw. Ziemiach Odzyskanych”¹⁶. Także dlatego, że – jak to ujęła Tatiana Czerska, przywołując Richarda Rorty’ego – „zadaniem literatury jest niepokojenie człowieka, rozbudzanie w nim wrażliwości na cierpienie istot, których dotąd starał się nie dostrzegać, rozszerzanie »poczucia wspólnoty w celu włączenia do niej ludzi, o których myślało się kiedyś *oni*«. Dzięki takim książkom, jak »Eine kleine«, uczymy się więc obejmowania pojęciem *my* Innych i Obcych, bez względu na wyznanie, narodowość czy światopogląd”¹⁷.

Rzetelność charakteryzuje też trudną w odbiorze powieść *Murzynek B.*, w której osi narracji jest uniwersalna dychotomia: *swoi–obcy*, będąca podstawą porządkowania świata społecznego. Lektura tej opowieści zmusza do myślenia o wszystkich ciemnoskórych Polakach, którzy mierzą się z polskim rasizmem i ksenofobią, wdrukowanymi w nasze wyobrażenia o innych narodach¹⁸. Wieloaspektowy wątek obcości dominujący w utworze jest wpleciony w istotną dla warstwy fabularnej grę językową, w szermierkę słowami, literami, symbolami. Tu także jasność przekazu jest realizowana na poziomie względnym: komunikat językowy ma trafić do wybranego odbiorcy. Trafnie ów cel scharakteryzował recenzent powieści, Jarosław Czechowicz: „książka ma swój rytm. Albo ktoś go załapie, albo zginie, przygnieciony fantazyjnym szaleństwem słownym autora”¹⁹.

Dyrektywa etyczna: pisz o tym, co uważasz za ważne i pożyteczne dla odbiorcy, łączy się z osobistym zaangażowaniem autora w życie publiczne. Liskowacki nie jest bowiem jedynie twórcą opowieści, jest także aktywnym uczestnikiem wydarzeń społecznych, żyjącym tu i teraz, wrażliwym na bieg spraw, interpretującym je, gromadzącym własne doświadczenia, poglądy, emocje. Daje temu wyraz w dziełach literackich, gdy rozkłada na czynniki pierwsze narodowe stereotypy i uprzedzenia (jak w *Eine kleine* czy *Murzynku B.*), i w bieżącej felietonowej twórczości, na przykład wtedy, gdy ironizuje na temat osobliwego polskiego humoru, podbitego ksenofobią i mizoginizmem:

¹⁶ Mieczysław Orski, rec. książki *Eine kleine* Artura Daniela Liskowackiego, dostęp 1.07.2021, <http://www.wforma.eu/64,eine-kleine.html>.

¹⁷ Tatiana Czerska, rec. książki *Eine kleine* Artura Daniela Liskowackiego, dostęp 1.07.2021, <http://www.wforma.eu/64,eine-kleine.html>.

¹⁸ Por. Aleksandra Niewiara, *My i Inni – ewolucja wyobrażeń. Polski dyskurs prasowy w świetle imagologii i pamięci zbiorowej* (Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2020).

¹⁹ Jarosław Czechowicz, „*Murzynek B.*” Artur Daniel Liskowacki, dostęp 1.07.2021, <http://krytycznymokiem.blogspot.com/2011/10/murzynek-b-artur-daniel-liskowacki.html>.

Tygodnik „Angora”, strona tytułowa. Taki rysunek: goła żona leży w łóżku z gromadą różnokolorowych mężczyzn. I mówi do stojącego w drzwiach męża: „Powinieneś im współczuć. Przecież to uchodźcy”. Pyszny żart, z gatunku tych, które pogłębiają naszą ksenofobię i niechęć do Obcych. Którzy, jak wiadomo, zagrażają naszym domom i naszym dochodom. Że już się nie wspomni o naszych żonach. Nie dziwny się potem, gdy w jakimś kraju, w którym nas, Polaków, robi się dużo (oj, dużo bardziej dużo niż uchodźców w naszym kraju) załatwiający swoje interesy politycy szczują swoich obywateli przeciw nam, imigrantom²⁰.

Rzetelność języka pisarza to także skrupulatność w przedstawianiu szczegółów, szacunek do historii. Liskowacki nie ulega pośpiechowi współczesności, nie dąży jak najszybciej do celu, realizuje inną dyrektywę etyczną: w sposobie prezentacji tematu i konstruowania tekstu nie podąża za modą, tylko za tym, co wydaje mu się właściwe. Z kronikarską pieczołowitością przywołuje historyczne realia, jak w eseju *Ogród, miasto, język*, gdy opisuje szczecińską zieleni na tle szczecińskiej historii:

Zasadzono owej wiosny 1457 drzew. A potem powstało Towarzystwo Zakładania Publicznych Alei Spacerowych, przekształcone z czasem w Związek do Spraw Parków i Upiększania Miasta. Upiększania Miasta? Może po prostu tak. Tylko tak. Ale czytaj dalej. W 1813 roku, w wyniku oblężenia (obchodzi cię, kto i po co oblegał wtedy Szczecin? To masz: francuski Stettin oblegali Rosjanie – jak zwykle? – i... Prusacy) z 2146 drzew, zasadzonych do tego czasu, zostało 167. Tym razem darujemy sobie ludzi (był wielki exodus), darujemy sobie ich historię (przeliczalną na trupy)²¹.

Język Liskowackiego charakteryzuje się bogactwem słownictwa, pisarz swobodnie korzysta z jego współczesnych zasobów, sięga też do słów już nieobecnych: rzadkie dziś *sprawunki*, zapomniane *likworki* (cukierki z dzieciństwa, otwierające lawinę innych wspomnień), niemodny *zryty beret*, nieobecna w językowym zwyczaju młodszego pokolenia rosyjska kalka frazeologiczna *w ślad za metaforą* i wiele innych, budujących niepowtarzalny idiolekt pisarza. Wrażliwość na słowo pozwala Liskowackiemu umiejętnie balansować na pograniczu powagi i humoru, stosowności i frywolności, zwłaszcza w felietonach prasowych:

Minister edukacji Anna Zalewska, prezentując na zakończenie roku szkolnego zarysy planu PiS na oświatę, mówiła też o maturach. Oznajmiając, że do oceny prac z polskiego

²⁰ Artur Daniel Liskowacki, *Pociąg do autobusu*, 24Kurier.pl, dostęp 1.07.2021, <https://24kurier.pl/blogi/artur-d-liskowacki/pociag-do-autobusu/>.

²¹ Tenże, „Ogród, miasto, język”, w: tegoż, *Pożegnanie*, 240.

służył będzie „miękki, elastyczny klucz”. Jest w USA taki gatunek dowcipów, który nam się nie podoba. To tzw. polish jokes [sic!]. Wyśmiewające między innymi różne polskie wynalazki. Wynalazek Zalewskiej – miękki, elastyczny klucz – który, za przeproszeniem, w żadną dziurkę wetknąć się nie da – to kandydat na Top Ten listy największych naszych wynalazków w owym cyklu²².

Całą swoją różnorodną twórczością Artur Daniel Liskowacki dowodzi literackiego kunsztu i językowo-stylistycznej klasy. Dlatego za pisarską przekorę trzeba uznać pojawiające się czasem w jego felietonach apele do językoznawców, by się „uaktywnili i wymyślili jakąś osobną nazwę” albo by „wprowadzili do słownika polskiego języka nowe słowo”. Wszak pisarz jako świadomy użytkownik języka wie, że moc rządzenia językiem mają tylko jego użytkownicy, a więc i pisarze, a więc i Artur Daniel Liskowacki, który w swojej twórczości pokazuje, jak się polszczyznę włada ze znanstwem i z kulturą.

Bibliografia

- Czapliński, Przemysław. Rec. książki *Eine kleine* Artura Daniela Liskowackiego. Dostęp 1.07.2021. <http://www.wforma.eu/64,eine-kleine.html>.
- Czechowicz, Jarosław. „Murzynek B.” Artur Daniel Liskowacki. Dostęp 1.07.2021. <http://krytyczny-mokiem.blogspot.com/2011/10/murzynek-b-artur-daniel-liskowacki.html>.
- Czerska, Tatiana. Rec. książki *Eine kleine* Artura Daniela Liskowackiego. Dostęp 1.07.2021. <http://www.wforma.eu/64,eine-kleine.html>.
- Doroszewski, Witold. *Wśród słów, wrażeń i myśli. Refleksje o języku polskim*. Warszawa: PIW, 1966.
- Grice, Paul Herbert. „Logika i konwersacja”. Tłum. Jadwiga Wajszczuk, *Przegląd Humanistyczny* 6 (1977): 85–99.
- Kozłowska, Anna. *Etyczny wymiar komunikacji literackiej w perspektywie językoznawstwa*. Dostęp 1.07.2021. <https://docplayer.pl/209073386-Etyczny-wymiar-komunikacji-literackiej-w-perspektywie-jezykoznawstwa.html>.
- Kukliński, Paweł. *Co za dużo, to niezdrowo*. [Lubimyczytać.pl](http://Lubimyczytac.pl). Dostęp 1.07.2021. <https://lubimyczytac.pl/oficjalne-recenzje-ksiazek/454/co-za-duzo-to-niezdrowo>.
- Kuźma, Erazm. Rec. książki *Eine kleine* Artura Daniela Liskowackiego. Dostęp 1.07.2021. <http://www.wforma.eu/64,eine-kleine.html>.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Balbaryk i skrzydlate psy*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1983.

²² Tenże, *Miękki klucz do pasztetu*, 24Kurier.pl, dostęp 31.06.2021, <https://24kurier.pl/blogi/artur-d-liskowacki/miekkie-klucz-do-pasztetu/>.

- Liskowacki, Artur Daniel. *Gęba w czeskim biustonoszu*. 24Kurier.pl. Dostęp 1.07.2021. <https://24kurier.pl/blogi/artur-d-liskowacki/geba-w-czeskim-biustonoszu/>.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Murzynek B*. Warszawa: W.A.B., 2011.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Ogród, miasto, język”. W: tegoż, *Pożegnanie miasta i inne szkice z pamięci*, s. 35–45. Szczecin: Wydawnictwo 13 Muz, 2002.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Pociąg do autobusu*. 24Kurier.pl. Dostęp 1.07.2021. <https://24kurier.pl/blogi/artur-d-liskowacki/pociag-do-autobusu/>.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Pożegnanie miasta i inne szkice z pamięci*. Szczecin: Wydawnictwo 13 Muz, 2002.
- Markowski, Andrzej. *Kultura języka polskiego. Teoria. Zagadnienia leksykalne*. Warszawa: PWN, 2005.
- Markowski, Andrzej. *Polszczyzna spolegliwa. O języku Dzienników Marii Dąbrowskiej*. Warszawa: PWN, 2021.
- Niewiara, Aleksandra. *My i Inni – ewolucja wyobrażeń. Polski dyskurs prasowy w świetle imagologii i pamięci zbiorowej*. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2020.
- Nowacki, Dariusz. Artur Daniel Liskowacki „Murzynek B.”. Wyborcza.pl. Dostęp 1.07.2021. <https://wyborcza.pl/7,75517,10446434,artur-daniel-liskowacki-murzynek-b.html>.
- Orski, Mieczysław. Rec. książki *Eine kleine* Artura Daniela Liskowackiego. Dostęp 1.07.2021. <http://www.wforma.eu/64,eine-kleine.html>.
- Wierzbicka, Anna. „Trzy zasady etyki słowa”. W: *Etyka słowa. Wybór opracowań*, red. Jerzy Bartmiński, Stanisława Niebrzegowska-Bartmińska, Marta Nowosad-Bakalarczyk, Janina Puzynina, 67–73. T. 1. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2012.

The Culture of Writing by Artur Daniel Liskowacki

Summary

The article is a linguistic reflection on the literary Polish language of Artur Daniel Liskowacki. The author analyses the language of the works from the perspective of the canons of language culture, normative, communicative and ethical rules. He points out the linguistic inventiveness of the writer, the artistic qualities of his texts, his skilful balancing between seriousness and humour, as well as the ethical foundations governing his aesthetic choices.

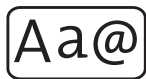
Keywords

the writer's language, the culture of language, the ethics of words

Translated by Ewa Kołodziejek

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Ewa Kołodziejek, „Kultura pisania Artura Daniela Liskowackiego”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 2* (2021), 17: 77–86. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-07



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 87–100
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-08



AUTO/BIOGRAFIA I PEDAGOGIKA

URSZULA CHĘCIŃSKA*
Uniwersytet Szczeciński

Chłopiec i dziewczynka. Pedagogia Artura Daniela Liskowackiego

Streszczenie

Autorka artykułu, posługując się terminem „pedagogia” zaczerpniętym z publikacji Zbigniewa Kwiecińskiego i Bogusława Śliwerskiego, omawia pedagogiczne aspekty twórczości Artura Daniela Liskowackiego dla dzieci. Głównymi celami jego pedagogii są edukacja do uczestnictwa w kulturze oraz realizacja celów wychowawczych związanych z wczesnoszkolną edukacją polonistyczną. Pedagogia Liskowackiego, zdaniem autorki, wiąże się ewidentnie z podmiotowością dziecka i jego kreatywnością, wpisuje się w ramy przekładu intersemiotycznego, rozwija dziecięcą skłonność do działań artystycznych i językowych. Artykuł ma charakter przeglądowy, jest zapowiedzią monografii z zakresu pedagogiki literatury i pedagogiki twórczości.

Słowa kluczowe

pedagogia, pedagogika dziecka, pedagogika literatury, literatura dla dzieci

* Kontakt z autorką: urszula.checinska@usz.edu.pl; ORCID: 0000-0002-0416-1691.

Wstęp

W antynomii do retoryki społeczeństwa spektaklu i globalizacji cyfrowego świata rodzi się codziennie „czuły narrator”¹, odbiorca literatury i sztuki – dziecko, którego dziecięca czułość wynika z filozoficznego myślenia, poetyckiej kontemplacji i ekspresji twórczej. Potrzeba czułości wiąże się z misją literatury dla dzieci, zbudowanej na fantazjotwórstwie, poetyckiej wrażliwości i dziecięcej ekspresji uczuć. Literatury odwołującej się do wrażliwości etycznej i estetycznej, synestezyjnej i synkretycznej, która największe szanse rozwoju ma w okresie dziecięcym, podatnym na piękno i zmysłowe postrzeganie świata. *Świat zmysłowy w obrazach* wydany w 1658 roku w Norymberdze to pierwsza książka dla dzieci czeskiego pedagoga i filozofa Jana Amosa Komeńskiego, którego pedagogiczną twórczość w szczególny sposób potraktowała w swoim przemówieniu noblowskim Olga Tokarczuk². Pansofia Komeńskiego, jako źródło omniscencji, stała się dla noblistki istotnym elementem ludzkiego życia, emocjonalnego zaangażowania umysłu, potrzeby wolności i solidarności, artystycznego widzenia człowieka i świata.

W wydanym w 1928 roku tomie *Prawo dziecka do szacunku* Janusz Korczak pisał następująco:

Bacność: życie współczesne kształtuje silny brutal, homo rapax: on dyktuje metody działania. Kłamstwem są jego ustępstwa dla słabych, fałszem cześć dla starca, równouprawnienie kobiety i życzliwość dla dziecka. Błąka się bezdomne uczucie-kopciuszek. A właśnie dzieci – książęta uczuć, poeci i myśliciele. Szacunku, jeśli nie pokory, dla białego, jasnego, niepokalanego, świętego dziecięctwa³.

W tym najważniejszym pedagogicznym tomie Korczak uczynił kulturowy horyzont dziecka, jego nadwrażliwość zmysłów i dziecięcą pasję źródłem własnej pedagogicznej miary. O człowieczeństwie w najlepszym jego wydaniu, bo dziecięcym, mówił i pisał przez całe swoje życie⁴. Jego literackość, pojmowana jako działanie pedagogiczne, przyczyniła się do równouprawnienia literatury dla dzieci⁵. A pedagogia, którą Korczak uprawiał w codziennym życiu, połączyła się z jego biografią i stała się swoistym „fenomenem edukacyjnym”⁶.

¹ Olga Tokarczuk, „Czuły narrator”, w: *Czuły narrator* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020), 261–291.

² Tamże, 270.

³ Janusz Korczak, *Prawo dziecka do szacunku* (Warszawa: Biuro Rzecznika Praw Dziecka, 2012), 43.

⁴ Joanna Olczak-Ronikier, *Korczak. Próba biografii* (Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2002).

⁵ Michał Głowiński, „Literackość jako działanie pedagogiczne”, w: *Janusz Korczak – życie i dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej, Warszawa 12–15 października 1978* (Warszawa: WSiP, 1982), 224.

⁶ Elżbieta Dubas, wstęp do *W stulecie metody biograficznej. Refleksje i przykłady badań z perspektywy polsko-frankofonijskiej*, red. Elżbieta Dubas, Aneta Słowik (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020), 8.

Pedagogia jako zbiór praktyk edukacyjnych

Pedagogia Korczaka jest rzadko spotykanym w literaturze i praktyce pedagogicznej autentycznym rodzajem liberalnej refleksji o wychowaniu – tak o ponadczasowym charakterze pedagogii Janusza Korczaka napisał Bogusław Śliwerski⁷. W artykule *Pedagogia Janusza Korczaka* autor ten⁸ wytłumaczył na wstępie, że pedagogika jest nauką o kształceniu i wychowaniu, a pedagogia to holistyczny, całkowity zakres myślenia o wychowaniu i praktyce edukacyjnej, oparty na idei sumienia i autoodpowiedzialności. Z kolei pedagogia pojmowana przez Zbigniewa Kwiecińskiego jako „względnie spójny i trwały zbiór praktyk edukacyjnych, które są możliwe do zrekonstruowania przez refleksyjnych praktyków, uczestników tych praktyk, chętnych do mówienia i pisanie o nich, formułowania algorytmów owych stałych zachowań i drobnych w nich innowacji, nie naruszających ich istoty”⁹, stanowi dzisiaj, zdaniem autora *Nieobecnych dyskursów*, jeden z głównych nurtów myślenia o edukacji. Jak sugeruje Kwieciński, źródeł trwałości tak zdefiniowanej pedagogii należy szukać przede wszystkim poza edukacją: w inspiracjach płynących z lektury dzieł filozofów, psychologów, socjologów, analizy i interpretacji tekstów literackich, synektyki i odbioru pozostałych tekstów kultury. Jednym słowem – w komunikowaniu się ze sobą bardzo różnych dyscyplin nauki i sztuki. To one przynosić mają wymierne efekty pedagogiczne. Według Kwiecińskiego w typologii pedagogii nurtów głównych szczególną rolę odgrywają pedagogie poboczne, związane z tworzeniem tożsamości, kontestacyjne, wolnościowe, opozycyjne i w pewnym sensie karnawalizujące. Stają się one źródłem kreatywności, afektywności, odmienności, ale także śmiechu, ironii i zabawy. Wszak zabawa jest pierwotniejsza niż kultura¹⁰. „A Ironia – to ładne imię dla paskudnej dziewczynki”. Przewrotnie powtórzyć by można za Arturem Danielem Liskowackim. I Bohdanem Zadurą¹¹.

⁷ Bogusław Śliwerski, „Pedagogika Janusza Korczaka”, w: *Pedagogika*, red. Zbigniew Kwieciński, Bogusław Śliwerski (Warszawa: PWN, 2011), 335–347.

⁸ Tenże, *Ponadczasowa wartość pedagogii Janusza Korczaka*, <https://mysliwiec.szkoła.pl/korczakowychow.pdf>, dostęp 14.04.2021.

⁹ Zbigniew Kwieciński, „Problem pedagogii nurtów głównych i pobocznych”, w: Monika Jaworska-Witkowska, Zbigniew Kwieciński, *Nurty pedagogii. Naukowe, dyskretnie, odlotowe* (Kraków: Wydawnictwo Impuls, 2011), 20.

¹⁰ Johan Huizinga, *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*, tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza (Warszawa: Czytelnik, 1985), 11.

¹¹ Zob. IV stronę okładki książki Artura Daniela Liskowackiego, *Brzuch Niny Conti* (Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2019).

Pedagogia teatralna i eskapizm sceniczny

Teatralna narracyjność przeżyć i doświadczeń, dopełniona muzycznie i aksjologicznie, odnajduje swoje szczególne miejsce w autobiograficznych formach uprawianych przez Liskowackiego skutecznie od początku twórczości. Teatralna scena stanie się dla pisarza-teatrologa najważniejsza. Eskapizm sceniczny obejmować będzie całą twórczość Artura Daniela Liskowackiego, także tę krytyczną. Teatralne porównania staną się wzorem „świata przeżywanego”, który pisarz konfrontować będzie nieustannie z własnym światopoglądem, z upodobaniem sięgając do teatralnych cytatów i teatralnej kultury pamięci. Wpisywać się w nią będą w szczególności osoba i twórczość Stanisława Wyspiańskiego. Artur Daniel Liskowacki, członek studenckiego zespołu teatralnego w Poznaniu, a po studiach wieloletni recenzent teatralny w Szczecinie, konsultant literacki Teatru Lalek „Pleciuga”, autor sztuk teatralnych i słuchowisk radiowych emitowanych w Teatrze Polskiego Radia, wieloletni juror konkursów, festiwali i przeglądów teatralnych – wzorem Wyspiańskiego wiązać będzie kategorię „teatru osobistego”¹² z mikrokosmosem ludzkim i własną praktyką teatralną wynikającą ze spotkań z ludźmi teatru. Stąd intensyfikacja środków artystycznego wyrazu i upodobanie Liskowackiego do teatralnych form.

Pedagogia teatralna to najważniejszy nurt całożyciowej pedagogii Liskowackiego traktowanej jako wiodąca w trajektorii edukacyjnej. To pierwszy nurt pedagogii autora *Balbaryka i Skrzydlatych Psów* wynikający z wykształcenia Liskowackiego, absolwenta teatrologii studiowanej pod kierunkiem prof. Dobrochny Ratajczakowej w Poznaniu. Teatralna erudycja i teatralna pasja, otwartość wobec świata literatury i sztuki wnoszą do jego pedagogii, która ma niemal podłoże genetyczne, nową wartość. Artur Daniel Liskowacki jest synem nauczycielki języka polskiego Danieli Liskowackiej i pisarza Ryszarda Liskowackiego, prozaika, poety, autora sztuk scenicznych i książek dla młodzieży. Pedagogia ma służyć edukacji do uczestnictwa w kulturze, ale także realizować cele wychowawcze związane głównie z wczesnoszkolną edukacją polonistyczną, takie jak kształtowanie pożądanych postaw wobec świata, wobec społeczeństwa, dzieł kultury i sztuki, środowiska przyrodniczego. A także rozwijać zdolności poznawcze i zainteresowania indywidualne służące rozbudzaniu wrażliwości estetycznej dziecka, kształtowane również poprzez zabawy teatralne doskonalące umiejętności społeczne, które warunkują skuteczne porozumiewanie się i doskonalenie kultury języka. Twórczość

¹² Katarzyna Fazan, „Teatr nie-ogromny. Idee formy kameralnej w myśli Stanisława Wyspiańskiego”, w: *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. Anna Czabanowska-Wróbel (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009), 291–307.

Artura Daniela Liskowackiego dla dzieci, poddana dramatyzacji¹³ obejmującej różne techniki teatralne, doskonale wpisuje się również w ramy przekładu intersemiotycznego i „edukację poprzez zachwyt”¹⁴, rozwijającą dziecięcą skłonność do działań artystycznych, kształtujących wyobraźnię i czynny język dziecka.

„Literatura dla dzieci nie musi mówić całej prawdy, co więcej nie powinna. Kto wchodzi ze światła w ciemność, musi mieć czas, by oswoić wzrok”¹⁵ – napisze Artur Daniel Liskowacki w eseju o wymownym tytule *Skąd wraca Krzyś*, pochodzącym z tomu *Brzuch Niny Conti*. Inspiracje ze świata literatury, zwłaszcza dziecięcej, głównie angielskiej i skandynawskiej, uwidaczniają się w jego twórczości nieustannie. Kreacje poszczególnych postaci to misterne budowanie dla nich ról scenicznych, stąd zmiany nastroju, umiejętność łączenia przestrzeni realistycznej z fantastyczną. A wszystko to poddane zmysłowi obserwacji, wielości skojarzeń, zapisanych dynamicznie w języku, którego siłą staje ironia – gorzka figura dystansu. „Ironia – ładne imię dla paskudnej dziewczynki”¹⁶ – powtórzy za Arturem Liskowackim Bohdan Zadura.

Pedagogia poetycka i pedagogia baśniowa

Pozytywne połączenie intelektu z emocjami, które niesie ze sobą radość, przyjemność i zachwyt, pozwala na zespolenie pedagogii Liskowackiego z myśleniem praktycznym. Z wczesną edukacją, w której literatura dla dzieci odgrywa bardzo ważną rolę w procesie wychowania, wprowadza w tradycję kulturową, przygotowuje do odbioru literatury wysokoartystycznej. Obecność metafor dopełniona magią frazy poetyckiej pojawia się we wszystkich utworach Liskowackiego adresowanych do dziecięcego odbiorcy. Dziecięca nadwrażliwość zmysłów, samoświadomość emocjonalna, połączona z empatią i nostalgią za czasem minionym dają mu uczucie twórczej niezależności i egzystencjalną wolność absolutną. Pozostałe pedagogie: poetycka, baśniowa, autobiograficzna, dokumentują kolejne formy postępowania, nabywania wiedzy i umiejętności. Wszystkie nawzajem się ze sobą łączą i uzupełniają. Pedagogia poetycka Liskowackiego jest obrazem i ekspresją autobiografii wykreowanej mocą poetyckiej wyobraźni. Pedagogia baśniowa, która najwidoczniejsza jest w trylogii o *Balbaryku* i tomie *Straszny smok Synoptycy*, nawiązuje do liryki dziecięcej. Postrzegana przez pryzmat dorosłości, zbliża twórczość Liskowackiego do prozatorskiej twórczości Korczaka. Kolejne baśniowe

¹³ Twórczość Liskowackiego dla dzieci została wpisana w moduł „Literatura i kultura regionu” w projekcie dydaktycznym „Kultura – Edukacja – Kompetencje” (POWR.03.01.00-00KN 17/18) realizowanym przez Katedrę Wczesnej Edukacji w Instytucie Pedagogiki US.

¹⁴ Zob. Urszula Chęcińska, „Poezja w kontekście wczesnej edukacji. Trzeba »świat przytapać na inności« – wiersze Wisławy Szymborskiej w odbiorze pięciolatek”, *Konteksty Pedagogiczne* 2 (2020), 15: 387–402.

¹⁵ Artur Daniel Liskowacki, „Skąd wraca Krzyś?”, w: tegoż, *Brzuch Niny Conti*, 200.

¹⁶ Zob. przyp. 11.

historie, wydane także osobno, takie jak *Bardzo ciepłe kraje*, *Tuptaszek i Wigorek*, *Pudełko kredy*, *Przedziwne przygody czajnika z gwizdkiem*, *Pierścień Kocie Oczko*, *Straszny smok Synoptycy*, *Bursztynowa rybka*, *Król Drzew*, wypełniają się autobiograficznym wymiarem baśniowości, która łączy się zawsze z ideą powrotu do dzieciństwa. Pedagogie poetycka i baśniowa wpisują się w rodzinny krąg wczesnego gniazda i wczesnej edukacji, który odnajdzie swoje miejsce w stylizacji konstrukcyjnej i językowej utworów literackich autora *Powrotu Guliwera*. W pierwszym wierszu pochodzącym z debiutanckiego tomu o znamienym tytule *Sielanki*, który jest poetyckim hołdem złożonym Jonathanowi Swiftowi, nazywanemu przecież „mistrzem ironii”.

Autorskie igranie z konwencją literacką Liskowacki podejmuje także w trylogii o Balbaryku. Jest to opowieść o samym Liskowackim, o jego poszukiwaniach teatralnych, baśniowych i poetyckich. Poprzez dziecięcy sensualizm i dziecięce akty twórcze powraca on do gestów z dzieciństwa, osobistych wyznań, sugestywnych obrazów, sposobu przeżywania świata, jednym słowem – do przestrzeni autobiograficznej. Autobiografizm bowiem totalnie wypełnia twórczość Liskowackiego. Jak pisze Duccio Demetrio¹⁷, autobiograficzny sojusz jestestw, który sprowadza się do układania w całość zasadniczych i marginalnych doświadczeń własnego życia, pomaga zaakceptować siebie. Na tym polega jego niezwykła wartość pedagogiczna¹⁸. Proza Liskowackiego jest głęboko sensualistyczna, przedmioty w jego świecie mają swoje własne historie, własny czas, emocje i poszczególną, wzbogacając język dziecka leksykalnie i stylistycznie, aktywizują myślenie, wpływają na pamięć i sferę emocjonalną dziecka, kształtują styl jego wypowiedzi.

Każdy mógł sobie po Tutaju wędrować, ile tylko chciał, bo choć nie wiem jak długo wędrował, to zawsze przypadkowo spotkane stworzonka, na pytanie, co to za kraina, odpowiadały mu: Tutaj. To bardzo miłe uczucie chodzić sobie wszędzie i wciąż być w krainie Tutaj¹⁹.

Jak widać z załączonego cytatu, Liskowacki jest uważnym obserwatorem i narratorem, ma dar konstruowania fabuły baśniowej²⁰. Umie dostrzegać wartość dziecięcych spostrzeżeń, potrzeb i odczuć, które dopełnia bardzo subtelnym żartem, dowcipem i ironią. Balbaryk, bohater trylogii Liskowackiego uznanej przez krytykę literacką za najciekawszy debiut w dziedzinie literatury dziecięcej lat 80., napisanej i zilustrowanej na nowo w 2009 roku,

¹⁷ Duccio Demetrio, „Dojrzałość i intymność. Tajemny sojusz jestestw”, w: tegoż, *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, tłum. Anna Skolimowska (Kraków: Wydawnictwo Impuls, 2000), 23.

¹⁸ Tamże, 30.

¹⁹ Artur Daniel Liskowacki, *Balbaryk i Skrzydlate Psy* (Warszawa: Wydawnictwo Telbit, 2008), 5–6.

²⁰ Bogdan Twardochleb, „Mój dom w Krainie Tutaj. O Szczecinie w twórczości Artura Daniela Liskowackiego”, *Pogranicza* 1 (1998): 39–44.

reprezentować będzie świat męski. W przeciwieństwie do Ironii stanie się bardzo grzecznym stworzonkiem i – jak napisze autor w rozdziale pierwszym – będzie to czasem kłopotliwe. Bo pojawiać się potem będą Czarne Skrzydlate Psy, Sumak przypali śliwkowy placek i wszystko wskazywać będzie na to, że bez przygód to się nie obędzie. Baśń życia Liskowackiego toczy się tak jak baśń życia Andersena w baśniowym teatrze rzeczy. „Rzeczy są dla mnie nośnikiem emocji, tajemnicy dotyczącej nas wszystkich”²¹ – wyznaje autor *Śnieżynka*.

Pedagogia autobiograficzna

Okolica dzieciństwa jest dla Liskowackiego zawsze punktem wyjścia do snucia historii własnej, ważnym miejscem autobiografii intelektualnej i duchowej. Początkiem poszukiwań własnej autentyczności. Wzorem Marcela Prousta tworzy on własną „autobiografię wyobrażoną”²². Szczecin jako przestrzeń autobiograficzna, interpretowana w kontekście całej twórczości Liskowackiego, nabiera więc szczególnego znaczenia. Staje się miejscem niewyczerpanego bogactwa tematów, ulubionych metafor i doznań zmysłowych.

„Herb. Zawsze miałem wrażenie, że słowo to ma intensywny, cierpko-słodki zapach. Jak dzieciństwo. Bo też żadna pora naszego życia nie przechowuje w pamięci tak mocnych zapachów jak ono. A moje dzieciństwo to właśnie ta ulica”²³ – tak rozpoczynają się *Ulice Szczecina*, wydane po raz pierwszy w 1995 roku. Herbowa, Jasne Błonia, „Ogiński z Haendlem, Szymanowski z Beethovenem, Moniuszko z Wagnerem”²⁴. To są te zaczarowane miejsca Artura Daniela Liskowackiego²⁵. Miasto będzie dla niego miejscem „praktykowania autobiografii”²⁶. I „wahań języka”²⁷, które staną się egzemplifikacją aleatorycznej pamięci i mnemonicznych zjawisk. Osobistych uczuć i muzycznych reminiscencji, które realizować się będą

²¹ „«Każdy pisze pierwszą książkę dla siebie». Z Arturem Danielem Liskowackim rozmawia Urszula Chęcińska, *Guliwer* 6 (1996): 30–34.

²² Zob. Anna Legeżyńska, „Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem... Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie”, *Teksty Drugie* 1 (2019): 24.

²³ Artur Daniel Liskowacki, *Ulice Szczecina* (Szczecin: Wydawnictwo Albatros, 1995), 9.

²⁴ Tenże, „Jasne Błonia”, w: tamże, 53.

²⁵ Urszula Chęcińska, „Z Herbowej do Krainy Tutaj”, *Guliwer* 6 (1996): 17–18.

²⁶ Jerzy Madejski, „Praktykowanie autobiografii”, w: tegoż, *Praktykowanie autobiografii. Przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017), 11–23.

²⁷ Michał Paweł Markowski, „Wahania języka”, w: Marcel Proust, *Pamięć i styl*, wybór, oprac. i wstęp Michał Paweł Markowski, tłum. Marek Bieńczyk, Janusz Margański, Michał Paweł Markowski (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000), 5–25.

w autobiograficznym akcie tworzenia. Jak pisze Philippe Lejeune²⁸, odpis musi być zgodny z oryginałem. Tak ważny dla biografii i autobiografii pakt referencjalny wyznacza bowiem zasady konstruowania tekstu, wpływa na charakter i tożsamość gatunku.

Muzyczna topografia miasta splata się więc z historią własną pisarza²⁹, który swój pierwszy muzyczny trop zapisze w debiutanckim tomie *Sielanki* w utworze pod znanym tytułem *Dziecko w czasie*. Muzyczne tropy pojawiają się we wszystkich utworach literackich Artura Daniela Liskowackiego. Szczególną rolę odegrają w nominowanej do Nagrody Nike powieści *Eine kleine*, której bohaterem stanie się mały Heini. Twórczość Liskowackiego, która rozpięta jest między Arkadią a Katastrofą, łączy się ewidentnie ze sztuką życia, pozwala wejść pisarzowi w rytm dzieciństwa. Tego z wiersza *kalt-warm* z tomu *Atlas ptaków polskich*³⁰, tego z powieści *Eine kleine*, w której słychać głosy dzieciństwa. I tego, które wpisuje się heroicznie w rok polski jako jesień Lilka³¹. Żydowskiego świadka „żydowskich wojen”, pilnego czytelnika *Bankructwa małego Dżeka* Janusza Korczaka. Heini, Lilek, Muszka, chłopiec w marynarskim ubranku z *Ulic Szczecina*, ten sam chłopiec z *Cukiernicy Pani Kirsch*. Jak Oskar Matzerath, jak Weiser³² Dawidek, jak Bruno z ulicy Floriańskiej. Razem z autorem wszyscy dorastają do świata fantastyki, transcendencji, czarodziejstw i cudowności. Wątek wędrówek-poszukiwań wzbogacony zostanie w dziecięcej twórczości autora *Autoportretu ze szminką* wieloznaczną symboliką odwołującą się do romantycznego modelu dziecięcości, inspirowanego Andersenowską metafizyką i filozoficzną głębią. Literatura i sztuka wiążą się z pierwszymi emocjami i fantazmatyczną ładnością, która upersonifikowana łączy się z czystą grą wyobraźni i semantyczną grą dziecka. Tak jak to ma miejsce w twórczości Liskowackiego, autora trylogii o Balbaryku, w której pojawiać się będą Dobre Wróżki, Koty w Butach, Króliki w Cylindrach, Muminki i Migotki, Bromby, Rusałki, Trolle i Olbrzymy przeróżnej wielkości. A wszystko to zmieści się w Krainie Tutaj, której topografia przypominać będzie Milne’owski raj. Za sprawą *Zaczarowanych miejsc* Christophera Milne’a Liskowacki podejmie trudny autobiograficzny trop dopiero po latach. Familiarny charakter dedykacji wskazuje na silne związki Artura Daniela Liskowackiego z własną rodziną i własnym dzieciństwem. Wieloletnia kulturotwórcza

²⁸ Philippe Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, tłum. Wincenty Grajewski, Stanisław Jaworski, Aleksander Labuda, Regina Lubas-Bartoszyńska (Kraków: Universitas, 2001), 46–47.

²⁹ Urszula Chęcińska, „Muzyczne przesłanie Artura Daniela Liskowackiego”, *Pogranicza* 5 (2001): 110–111.

³⁰ Artur Daniel Liskowacki, „kalt-warm”, w: *Atlas ptaków polskich* (Szczecin: Wydawnictwo Albatros, 1994), 41.

³¹ Tenże, „Tłocznia maku”, w: *Hotel Polski* (Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2020), 184–301.

³² Janusz Korczak, „Prawidła życia. Pedagogika dla młodzieży i dorosłych”, w: *Prawidła życia. Publicystyka dla dzieci* (Warszawa: Biuro Rzecznika Praw Dziecka, 2003), 5–122. Zob. też: Artur Daniel Liskowacki, „Ryszard Liskowacki (1932–2006)”, *Prymat Literacki* 1 (2020): 71–78.

działalność ojca, Ryszarda Liskowackiego, autora wzorowanego na twórczości Janusza Korczaka *Kajtka Czarodzieja*³³, wystawionego w 1963 roku w Teatrze Lalek „Pleciuga”, wywarła niewątpliwie wielki wpływ na twórczość syna. Zarówno w aspekcie poznawczym, jak i edukacyjnym oraz socjalizacyjno-wychowawczym³⁴, przynoszącym pozytywne motywacje wychowawcze, ale i pisarskie rozterki i dylematy twórcze. W tomie *Brzuch Niny Conti* w eseju *Skąd wraca Krzyś?* Artur Daniel Liskowacki sugestywnie napisze:

W *Zaczarowanych miejscach* Christophera Milne’a, pierwszej książce, którą Christopher Robin – Krzyś od Puchatka – napisał i opublikował (znamiennie: miał wtedy lat pięćdziesiąt cztery), starając się wyzwolić ostatecznie od swojego ojca, który już nie żył, od przeszłości, która wpisała jego życie w literaturę, i od tej literatury, która nie pozwalała mu żyć własnym życiem – zakończenie *Chatki Puchatka* wyjaśnione jest tak: „W ostatnim rozdziale nasze drogi się rozchodzą – pisze Christopher. – Ja odtąd będę uczniem. Dziecko i jego miś pozostaną i będą bawić się w zaczarowanym miejscu na skraju lasu”. Ładnie i prosto. Christopher Milne dystansuje się tym fragmentem, i całą zresztą książką – od zamierzonego (przez ojca) „dziedzictwa”. Rozumianego jako obowiązek nieustannego dźwignia na sobie i Puchatka, i Krzysia. Ja poszedłem do szkoły w świat, dziecko zostało z misiem. I wszyscy są szczęśliwi³⁵.

Autosocjalizacja i prawa dziecka

Dziecko jako podmiot liryczny, dziecko jako narrator i dziecko jako bohater literacki zyskują w twórczości Liskowackiego szczególny status. Czułe wspomnianie, emocjonalne impresje muzyczne, staroświecki sentyment do rzeczy i umiłowanie dla sceny spełniają niezwykle ważne funkcje – budują pedagogiczną narrację związaną z odkrywaniem podmiotowości dziecka. Uniwersalizm, mądrość, zabawowość i dydaktyzm łączą się ze sobą, dostarczając dziecku metaforycznej wiedzy o świecie i jego problemach. Dziecięce lektury uwikłane są w całokształt biografii edukacyjnej dziecka, odgrywają ważną rolę, są jak „wczesne intuicje” artystyczne³⁶. Wszystko to wpisuje się, jak sugeruje Bogusław Śliwowski³⁷, a powtarza

³³ W 1963 roku w Teatrze Lalek „Pleciuga” odbyła się premiera *Kajtka Czarodzieja* Ryszarda Liskowackiego, napisanego na motywach *Kajtusia Czarodzieja* Janusza Korczaka. Reżyserował Krzysztof Niesiołowski.

³⁴ Zob. Kazimierz Pospiszył, *Ojciec a wychowanie dziecka* (Warszawa: Wydawnictwo Żak, 2012).

³⁵ Liskowacki, „Skąd wraca Krzyś?”, 201.

³⁶ Rudolf Arnheim, „Wczesne intuicje”, w: *Myślenie wzrokowe*, tłum. Marek Chojnacki (Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011), 9–21.

³⁷ Bogusław Śliwowski, *Pedagogika dziecka. Studium pajdocentryzmu* (Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2007), 101–108.

Barbara Smolińska-Theiss³⁸, w najwyższy model autonomii dziecka, nazywany samowychowaniem albo autosocjalizacją, która pozwala mu stać się kompetentnym badaczem swojego autonomicznego dziecięcego świata. Korczakowski aksjomat dziecko-człowiek, bo „nie ma dzieci – są ludzie”, Liskowacki przyjmuje jako własny. I dla niego, tak jak dla Janusza Korczaka, prawa dziecka są zadaniem edukacyjnym wyniesionym z rodzinnego domu. Liskowacki we wszystkich swoich utworach dla dzieci opowiada się po ich stronie, ich praw i przywilejów. Parafrazując słowa Floriana Znanieckiego, można by więc powiedzieć, że współczynnik dzieciństwa w twórczości Liskowackiego, jak współczynnik dzieciństwa w twórczości Korczaka, jest bardzo wysoki³⁹.

Fundamentem pedagogii Korczaka jest dialog z dzieckiem. O człowieczeństwie w najlepszym wydaniu, bo dziecięcym, Janusz Korczak mówił i pisał przez całe swoje życie. Godność człowieka – dziecka za jego sprawą stała się pedagogicznym przesłaniem związanym z odkrywaniem podmiotowości dziecka, jego praw, „prawideł życia”, wszystkiego tego, co dziecku się wyśniło i wymarzyło. Zdaniem Korczaka dzieci to „książęta uczuć, poeci i myśliciele”⁴⁰. O innej skali doświadczenia i innej grze uczuć. O innej pedagogii, która sama w sobie jest przecież wartością, jak pisał Bogusław Śliwerski⁴¹. Współczesne życie toczy się dzisiaj dalej między nieograniczoną konsumpcją, narastającymi w szybkim tempie różnicami, brakiem uniwersalnych wzorów i wzorców, panującą w świecie coraz bardziej globalizacją, miksofilią i miksofobią⁴². A tak rozpoczyna się tom autorstwa Zygmunta Bauman *O edukacji. Rozmowy z Riccardo Mazzeo*, do którego wstęp napisał znakomity pedagog Zbigniew Kwieciński⁴³. W świecie, w którym – jak pisze Olga Tokarczuk w tomie *Czuły narrator* – coraz bardziej brakuje nam nowych słów, nowych metafor, nowych baśni, literatura dla dzieci staje się więc wartością samą w sobie. A dziecięcość jako sposób myślenia i widzenia świata stanowić może klucz do twórczości wielu wybitnych pisarzy. I tak dzieje się w przypadku twórczości Artura Daniela Liskowackiego⁴⁴.

³⁸ Barbara Smolińska-Theiss, *Korczakowskie narracje pedagogiczne* (Kraków: Wydawnictwo Impuls, 2014), 150.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Korczak, *Prawo dziecka*, 43.

⁴¹ Bogusław Śliwerski, „Pajdocentryzm a prawa dziecka”, w: tegoż, *Pedagogika dziecka*, 80–81.

⁴² Zygmunt Bauman, „Między miksofilią a miksofobią”, w: tegoż, *O edukacji. Rozmowy z Riccardo Mazzeo*, tłum. Patrycja Poniatowska (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2012), 9–14.

⁴³ Zbigniew Kwieciński, „Zamiast przedślowia”, w: tamże, 7–8.

⁴⁴ Urszula Chęcińska, „Artur Daniel Liskowacki”, w: *Literatura na Pomorzu Zachodnim do końca XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. Inga Iwasiów, Erazm Kuźma (Szczecin: Kurier-Press, 2003), 231–233.

Zakończenie

Pedagogia Artura Daniela Liskowackiego, który na wzór Janusza Korczaka uprawia swoisty eskapizm pedagogiczny, jest holistyczna i interdyscyplinarna, wiąże się w ewidentny sposób z podmiotowością dziecka i jego kreatywnością. Wypływa z mądrości autora wynikającej z „czułego” obcowania z dzieckiem, ze wspólnoty paidialnych doświadczeń. Jest rodzajem erudycyjnego projektu edukacyjnego, konfrontującego przeszłość jako kontekstualną ekspresję podmiotu z teraźniejszością, postrzeganą jako świadomość życia i ucieleśnienie w kulturze. Wiąże się z potrzebą wzmacniania dziecięcej indywidualności, oryginalności myślenia, ekspresji twórczej. Jest świadectwem aktywnego stosunku do świata. Przywraca dziecku baśniową wrażliwość i poetycką autentyczność, znacząco poszerzając jego zasób leksykalny. Jest najdoskonalszą egzemplifikacją niezwykle dbałości Liskowackiego o kulturę słowa. Staje się ono źródłem kreatywności, afektywności, odmienności, ale także ironii, śmiechu i zabawy. Wszak zabawa jest pierwotniejsza niż kultura⁴⁵. A Ironia? A „Ironia – to ładne imię dla paskudnej dziewczynki”. A Balbaryk? A Balbaryk, jak to chłopiec, ulegnie jej „najbłękitniejszym oczom”⁴⁶. I tak jak jego autor z chłopięcym zapałem budować będzie etiologiczny mit własnej dziecięcej dojrzałości, która stanie się po latach kwintesencją najczystszej erudycyjnej pedagogii. Potraktować by ją można jako autentyczny rodzaj liberalnej refleksji o wychowaniu, opartej na idei poetyckiego sumienia i pisarskiej autoodpowiedzialności. Wynikającej z dziecięcej czułości, filozoficznego myślenia, poetyckiej kontemplacji i ekspresji twórczej. W czasach, w których, jak pisze Artur Daniel Liskowacki w felietonie *Król Eryk*⁴⁷, niedostatek skutecznego zdziwienia⁴⁸ wynikającego z prawdziwych kontaktów ze sztuką i oryginalnego przeżywania świata powierzony zostanie wyłącznie ukrytej kamerze, wydaje się to bardzo ważne i bardzo zobowiązujące. W antynomii do retoryki społeczeństwa spektaklu i globalizacji cyfrowego świata rodzi się przecież codziennie „czuły narrator”⁴⁹, odbiorca literatury i sztuki – dziecko, którego dziecięca czułość wiąże się z filozoficznym myśleniem, poetycką kontemplacją i ekspresją twórczą.

⁴⁵ Zob. przyp. 11.

⁴⁶ Artur Daniel Liskowacki, *Najbłękitniejsze oczy. Opowiadania dla dzieci* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1987).

⁴⁷ Tenże, „Król Eryk”, *Twórczość* 11 (1998): 118.

⁴⁸ Jerome Seymour Bruner, *O poznawaniu. Szkice na lewą rękę*, tłum. Ewa Kasińska, przedm. Bogdan Suchodolski (Warszawa: PIW, 1971), 6.

⁴⁹ Tokarczuk, *Czuły narrator*, 261–291.

Bibliografia

- Arnheim, Rudolf. „Wczesne intuicje”. W: tegoż, *Myślenie wzrokowe*, 9–21. Tłum. Marek Chojnacki. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2011.
- Bauman, Zygmunt. „Między miksofilią a miksofobią”. W: tegoż, *O edukacji. Rozmowy z Riccardo Mazzeo*, 9–14. Tłum. Patrycja Poniatowska. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2011.
- Bruner, Jerome Seymour. *O poznawaniu. Szkice na lewą rękę*. Tłum. Ewa Krasieńska, przedm. Bogdan Suchodolski. Warszawa: PIW, 1971.
- Chęcińska, Urszula. „Artur Daniel Liskowacki”. W: *Literatura na Pomorzu Zachodnim do końca XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*, red. Inga Iwasiów, Erazm Kuźma, 231–233. Szczecin: Wydawnictwo Kurier-Press, 2003.
- Chęcińska, Urszula. „Muzyczne przesłanie Artura Daniela Liskowackiego”. *Pogranicza* 5 (2001): 110–111.
- Chęcińska, Urszula. „Poezja w kontekście wczesnej edukacji. Trzeba »świat przyłapać na inności« – wiersze Wisławy Szymborskiej w odbiorze pięciolatek”. *Konteksty Pedagogiczne* 2 (2020), 15: 387–402.
- Chęcińska, Urszula. „Z Herbowej do Krainy Tutaj”. *Guliwer* 6 (1996): 17–18.
- Demetrio, Duccio. „Dojrzałość i intymność. Tajemny sojusz jestestw”. W: tegoż, *Autobiografia. Terapeutyczny wymiar pisania o sobie*, 31–43. Tłum. Anna Skolimowska. Kraków: Wydawnictwo Impuls, 2000.
- Dubas, Elżbieta. Wstęp do *W stulecie metody biograficznej. Refleksje i przykłady badań z perspektywy polsko-frankofonskiej*, Elżbieta Dubas, Aneta Słowik, 7–9. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2020.
- Fazan, Katarzyna. „Teatr nie-ogromny. Idee formy kameralnej w myśli Stanisława Wyspiańskiego”. W: *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, red. Anna Czabanowska-Wróbel, 291–307. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009.
- Głowiński, Michał. „Literackość jako działanie pedagogiczne”. W: *Janusz Korczak – życie i dzieło. Materiały z Międzynarodowej Sesji Naukowej, Warszawa 12–15 października 1978*, 224. Warszawa: WSiP, 1982.
- Huizinga, Johan. *Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury*. Tłum. Maria Kurecka, Witold Wirpsza. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1985.
- „Każdy pisze pierwszą książkę dla siebie”. Z Arturem Danielem Liskowackim rozmawia Urszula Chęcińska”. *Guliwer* 6 (1996): 30–34.
- Korczak, Janusz. „Prawidła życia. Pedagogika dla młodzieży i dorosłych”. W: tegoż, *Prawidła życia. Publicystyka dla dzieci*, 5–122. Warszawa: Biuro Rzecznika Praw Dziecka, 2003.
- Korczak, Janusz. *Prawo dziecka do szacunku*. Warszawa: Biuro Rzecznika Praw Dziecka, 2012.

- Kwieciński, Zbigniew. „Problem pedagogii nurtów głównych i pobocznych”. W: *Nurty pedagogii. Naukowe, dyskretnie, odlotowe*, red. Monika Jaworska-Witkowska, Zbigniew Kwieciński, 19–145. Kraków: Wydawnictwo Impuls, 2011.
- Kwieciński, Zbigniew. „Zamiast przedślowia”. W: Zygmunt Bauman, *O edukacji. Rozmowy z Riccardo Mazzeo*, 7–8. Tłum. Patrycja Poniatowska. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskiej Szkoły Wyższej, 2011.
- Legeżyńska, Anna. „Wystarczy mocno i wytrwale zastanawiać się nad jednym życiem... Biografistyka jako hermeneutyczne wyzwanie”. *Teksty Drugie* 1 (2019): 13–27.
- Lejeune, Philippe. *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. Regina Lubas-Bartoszyńska, tłum. Wincenty Grajewski, Stanisław Jaworski, Aleksander Labuda, Regina Lubas-Bartoszyńska. Kraków: Universitatis, 2001.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Atlas ptaków polskich*. Szczecin: Wydawnictwo Albatros, 1994.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Balbaryk i Skrzydlate Psy*. Warszawa: Wydawnictwo Telbit, 2008.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Brzuch Niny Conti*. Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2019.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Jasne Błonia”. W: tegoż, *Ulice Szczecina*, 53–56. Szczecin: Wydawnictwo Albatros, 1995.
- Liskowacki, Artur Daniel. „kalt-warm”. W: tegoż, *Atlas ptaków polskich*, 41. Szczecin: Wydawnictwo Albatros, 1994.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Król Eryk”. *Twórczość* 11 (1998): 118.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Najbliżkitniejsze oczy. Opowiadania dla dzieci*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1987.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Ryszard Liskowacki (1932–2006)”. *Pryzmat Literacki* 1 (2020): 71–78.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Skąd wraca Krzyś?”. W: tegoż, *Brzuch Niny Conti*, 97–106. Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2019.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Straszny smok Synoptycy*. Szczecin: Krajowa Agencja Wydawnicza, 1989.
- Liskowacki, Artur Daniel. „Tłocznia maku”. W: tegoż, *Hotel Polski*, 184–301. Szczecin: Wydawnictwo Forma, 2020.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Ulice Szczecina*. Szczecin: Wydawnictwo Albatros, 1995.
- Madejski, Jerzy. „Praktykowanie autobiografii”. W: tegoż, *Praktykowanie autobiografii. Przyczynki do literatury dokumentu osobistego i biografistyki*, 11–23. Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2017.
- Markowski, Michał Paweł. „Wahania języka”. W: Marcel Proust, *Pamięć i styl*, wybór, oprac. i wstęp Michał Paweł Markowski, tłum. Marek Bieńczyk, Janusz Margański, Michał Paweł Markowski, 5–25. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2000.
- Olczak-Ronikier, Joanna. *Korczak. Próba biografii*. Warszawa: Wydawnictwo W.A.B., 2002.
- Pospiszyl, Kazimierz. *Ojciec a wychowanie dziecka*. Warszawa: Wydawnictwo Żak, 2012.

- Smolińska-Theiss, Barbara. *Korczakowskie narracje pedagogiczne*. Kraków: Wydawnictwo Impuls, 2014.
- Śliwerski, Bogusław. „Pajdocentryzm a prawa dziecka”. W: tegoż, *Pedagogika dziecka. Studium pajdocentryzmu*, 63–82. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2007.
- Śliwerski, Bogusław. *Pedagogika dziecka. Studium pajdocentryzmu*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, 2007.
- Śliwerski, Bogusław. „Pedagogika Janusza Korczaka”. W: *Pedagogika*, red. Zbigniew Kwieciński, Bogusław Śliwerski, 335–347. Warszawa: PWN, 2011.
- Śliwerski, Bogusław. *Ponadczasowa wartość pedagogii Janusza Korczaka*. Dostęp 14.04.2021. <https://mysliwiec.szkoła.pl/korczakowychow.pdf>.
- Tokarczuk, Olga. *Czuły narrator*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2020.
- Twardochleb, Bogdan. „Mój dom w Krainie Tutaj. O Szczecinie w twórczości Artura Daniela Liskowackiego”. *Pogranicza* 1 (1998): 39–44.

A boy and a girl. Pedagogy of Artur Daniel Liskowacki

Summary

The author of the article, using the term “pedagogy” taken from the publications of Zbigniew Kwieciński and Bogusław Śliwerski, discusses the pedagogical aspects of Artur Daniel Liskowacki’s work for children. The main goal of Liskowacki’s pedagogy is education for participation in culture and the implementation of educational goals related to early school Polish education. According to the author, Liskowacki’s pedagogy is clearly connected with the subjectivity of the child and his creativity, it fits into the framework of intersemiotic translation, it develops a child’s tendency to artistic and linguistic activities. The article is a review, it is a preview of a monograph in the field of literary pedagogy and pedagogy of creativity.

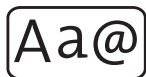
Keywords

pedagogy, pedagogy of the child, pedagogy of literature, literature for children

Translated by Jacek Chęciński

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Urszula Chęcińska, „Chłopiec i dziewczynka. Pedagogia Artura Daniela Liskowackiego”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (2021), 17: 87–100. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-08



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 101–117
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-09



ROZBIORY

DOROTA SOŚNICKA*
Uniwersytet Szczeciński

„Sonata niemożliwa”? Eine kleine w przekładzie na język niemiecki

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest analizie porównawczej przekładu powieści *Eine kleine* (2000) Artura Daniela Liskowackiego na język niemiecki pod zmienionym tytułem *Sonate für S.* (2003). Wycho-
dząc od rozważań na temat muzycznej kompozycji utworu, ale także w nawiązaniu do przemysłów
Friedricha Ernsta Daniela Schleiermachersa na temat dwóch możliwych metod przekładu tekstów
literackich, tzn. – w dzisiejszej terminologii – jego adaptacji lub egzotyzacji, wykazano pewne
mankamenty przekładu, które spowodowały, że muzyka rozbrzmiewająca w zdaniach Liskowac-
kiego w polskim oryginale w przekładzie na język niemiecki niestety bezpowrotnie zanikła. Głównymi
tego przyczynami wydają się względy marketingowe niemieckiego wydawcy oraz podjęta
z tego powodu przez tłumaczkę próba dostosowania (adaptacji) utworu do gustów czytelników
niemieckiej sentymentalnej literatury wspomnieniowej i w związku z tym narzucenie powieści
Liskowackiego znaczenia podróży sentymentalnej do utraconej krainy dzieciństwa lub młodo-
ści. Wskazuje na to przede wszystkim pominięcie w przekładzie niemieckim podtytułu polskiego
oryginału „*quasi una allemanda*”, a więc kluczowej wskazówki dla właściwego odczytania utworu,
będącego przecież jedynie „*poniekąd* historią niemiecką”, gdyż w rzeczywistości jest on próbą

* Kontakt z autorką: dorota.sosnicka@usz.edu.pl; ORCID: 0000-0002-5013-5515.

spojrzenia na historię miasta S. (Stettin – Szczecin) przez jego polskiego współczesnego mieszkańca, który stara się odtworzyć jego obraz widziany oczami dawnych niemieckich mieszkańców.

Słowa kluczowe

przekład literacki, muzyczna kompozycja utworu literackiego, powieść jako sonata

Powieść Artura Daniela Liskowackiego *Eine kleine* (2000), opisująca z perspektywy pokolenia powojennego losy mieszkańców niemieckiego Stettina i istniejącego w Szczecinie w latach 1949–1955 Niemieckiego Domu Kultury imienia Przyjaźni Polsko-Niemieckiej, ukazała się na niemieckim rynku wydawniczym w tłumaczeniu Joanny Manc w 2003 roku, wydała ją monachijska oficyna Albrechta Knausa pod zmienionym tytułem *Sonate für S.*¹ Chociaż polski oryginał ma niemiecki tytuł, to jednak jego zmiana była jak najbardziej uzasadniona, ponieważ przeciętny niemiecki odbiorca z pewnością nie kojarzyłby oryginalnego tytułu *Eine kleine* – zgodnie z intencją autora – z serenadą Mozarta, mimo że po wpisaniu tytułu do wyszukiwarki internetowej na pierwszych miejscach wyświetla się właśnie utwór Mozarta. Większość pytanych o to przeze mnie Niemców kojarzyła raczej „eine kleine” z filiżanką kawy – „eine kleine Tasse Kaffee” – lub też z kruchą i delikatną kobietą – „eine kleine Frau”. Być może jest to przemożny wpływ literatury na świadomość czy też podświadomość czytelników niemieckich, gdyż skojarzenia te mi osobiście skojarzyły się z kolei z debiutancką powieścią niemieckiego noblisty Heinricha Bölla *Wo warst du, Adam?* (1951) – w polskim przekładzie *Gdzie byłeś Adamie?* (1957), w której jedną z postaci jest niemiecki oficer podejmujący pod koniec wojny próbę dezercji poprzez symulowanie choroby psychicznej. Leżąc w szpitalu, powtarza w regularnych odstępach czasu „Sekt, eine Flasche Sekt” – „szampana, butelkę szampana” oraz „eine kleine”, uzupełnione wreszcie jako „eine kleine Frau”. Ta drobna dygresja pokazuje zatem, że nadanie niemieckiemu przekładowi powieści tytułu *Sonate für S.* było konieczne, i osobiście uważam, że jest on jak najbardziej adekwatny, właściwie sam się narzucał.

Na tym jednak nie kończą się problemy z tytułem utworu, gdyż w polskim oryginale powieść Liskowackiego ma jeszcze podtytuł „*quasi una allemanda*”, co wskazuje już, że jest ona „poniekąd historią niemiecką”, ale – co niezmiernie ciekawe i co sygnalizuje już wysublimowaną grę autora z czytelnikiem – sformułowanie to nie pojawia się bezpośrednio na stronie tytułowej, tylko zostało dyskretnie – choć dzięki temu znacząco! – „ukryte” na kolejnej stronie, będącej niejako wizytówką utworu. Tutaj bowiem ponownie powtórzono tytuł *Eine kleine*,

¹ Artur Daniel Liskowacki, *Sonate für S. Roman*, tłum. Joanna Manc (München: Albrecht Knaus, 2003).

lecz tym razem z podtytułem „*quasi una allemanda*” i z wyszczególnieniem poszczególnych części powieści: „*I. Adagio pastorale / II. Allegro con fuoco / III. Largo / IV. Andante cantabile*”². Dzięki temu zabiegowi polski czytelnik rozpoczyna lekturę z odpowiednim uwrażliwieniem „muzycznym”, gdyż od razu kojarzy zarówno tytuł utworu, jak i jego poszczególne części z kompozycją utworu muzycznego, z „*Eine kleine Stadtmusi[k]*”³, jak może przeczytać na kolejnych stronach. I nie zawiedzie się w swych oczekiwaniach, gdyż w utworze pojawia się nie tylko wiele motywów muzycznych czy też postaci w różny sposób związanych z muzyką, lecz także przede wszystkim cała powieść skomponowana została na wzór sonaty, chociaż – jak wielokrotnie podkreślał to sam autor – jest to „sonata niemożliwa. Bo nie jest możliwe ani zapisanie słowami muzycznej partytury, ani przywrócenie do życia świata, który minął”⁴. Dlatego tkwi w niej jakaś wewnętrzna „sprzeczność”⁵, uwidaczniająca się w niezgodności z poszczególnymi częściami klasycznej sonaty⁶, konsekwentnie wpisana w strukturę powieści⁷. I tak oto w pierwszej i niezwykle poetyckiej części, zatytułowanej *Adagio pastorale* (powoli i sielsko), dominuje perspektywa małego chłopca o imieniu Heini i w niekreślonym wieku, jego wrażenia i wspomnienia. Heini utracił podczas wojny rodziców, ukrywał się w ruinach zbombardowanego miasta, a teraz – tuż po wojnie – potrafi pięknie śpiewać i ponoć unosić się nad miastem. Równocześnie w części tej stopniowo wprowadzane są pozostałe postaci, które później w różnych konstelacjach pojawiają się na pierwszym planie, by ponownie zniknąć w tłumie innych osób. Tempo kolejnej części, *Allegro con fuoco* (prędko i żywiołowo), odpowiada opisanej tu historii drużyny piłkarskiej „Spójnia”, reprezentującej Niemiecki Dom Kultury, i jej meczu z polskim „Ogniwiem”, najobszerniejsza natomiast część powieści, zatytułowana *Largo* (bardzo powoli, szeroko), opisuje – sięgając daleko do czasów przedwojennych – historię inżyniera Fritza Hummela, intelektualisty, socjaldemokraty i przez pewien czas zaangażowanego komunisty, więzionego podczas wojny przez Gestapo, a po wojnie przez SB, pełniącego w powojennym Szczecinie funkcję przewodniczącego Niemieckiego Domu

² Tenże, *Eine kleine* (Szczecin: Wydawnictwo 13 Muz, 2000), 5.

³ Tamże, 112.

⁴ Magdalena Michalska, „Zimne ognie – wywiad z Arturem Danielem Liskowackim”, *Gazeta Wyborcza*, 11.09.2001, 16.

⁵ Tamże.

⁶ Sonata klasyczna również ma czteroczęściową budowę, lecz jej poszczególne części skomponowane są w innym tempie aniżeli „sonata” Liskowackiego, a mianowicie: 1. *allegro*, 2. *adagio*, 3. *scherzo* i 4. *allegro (rondo)*.

⁷ Więcej na temat muzycznej struktury powieści w: Dorota Sońnicka, „Artur Daniel Liskowackis Roman »Eine kleine« – eine unmögliche Sonate”, w: *Literatur, Grenzen, Erinnerungsräume. Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft*, red. Bernd Neumann, Dietmar Albrecht, Andrzej Talarczyk (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004), 149–160.

Kultury imienia Przyjaźni Polsko-Niemieckiej. Adekwatnie do tytułu rozdział ten kulminuje rozgrywką szachową, którą Hummel, wytrawny gracz szachowy, stara się przegrać w sposób niewzbudzający podejrzeń, by dzięki temu uzyskać wsparcie swojego przeciwnika, towarzysza Majewskiego, w dalszej działalności Domu Kultury. Ostatnia część powieści, *Andante cantabile* (umiarkowanie i śpiewnie), jest już tylko „łabędzim śpiewem” tej instytucji, integrującej ostatnich niemieckich mieszkańców przedwojennego Stettina. Tutaj właśnie rozmowy dwóch przyjaciół z Niemieckiego Domu Kultury – sceptycznego doktora Thimma i rozmarzonego kierownika zespołu muzycznego, Alfreda Bonkowskiego, którzy według Hummela są „jak teza i antyteza”⁸ – krążą nieustannie i metaforycznie wokół muzyki i prośby Thimma, by Bonkowsky skomponował coś „dla nas”⁹, dla miasta S. – „*Eine kleine Stadtmusi*[k]”¹⁰ albo „sonat[ę] na przykład lub serenad[ę]”¹¹. W ten sposób doktor Thimm próbuje niejako zatrzymać przepływ czasu, i tym samym zachować niemiecką historię miasta S., gdyż – jak formułuje to Hummel – „szachy i muzyka to trwanie, rozwój w czasie”, a „czas muzyki jest jej przestrzenią”¹². Lecz ostatecznie obawy Bonkowskiego, wyrażone w pytaniu „Czy sonatę zawsze musi kończyć *allegro*[?]”¹³, stają się rzeczywistością i rozbrzmiewają w ostatnich partiach powieści w stukocie kół¹⁴ pociągów, którymi z dworca Torney odjeżdżają ostatni niemieccy mieszkańcy Stettina.

W ten sposób, dzięki przemyślanej kompozycji utworu oraz nadaniu jego poszczególnym częściom tytułów muzycznych i odpowiedniego tempa, powstającego poprzez określoną strukturę zdań i ich długość, poprzez powtarzanie wybranych fraz i dźwięków oraz łączenie wielu drobnych elementów i poetyckich obrazów, wynurzających się niespodziewanie – jak dzieje się to w procesie swobodnego wspomnienia¹⁵ – z otchłani pamięci ukazanych

⁸ Liskowacki, *Eine kleine*, 181.

⁹ Tamże, 170.

¹⁰ Tamże, 112.

¹¹ Tamże, 171.

¹² Tamże, 151.

¹³ Tamże, 207.

¹⁴ Por. tamże, 170.

¹⁵ Jak wiadomo z wielu dzieł filozoficznych, literacko-teoretycznych i literackich (m.in. Martina Heideggera, Henriego Bergsona, Györgya Lukácsa, Jürgena Schramkego, Roberta Musila, Michela Butora) rozróżnia się pamięć świadomą, ukierunkowaną na przypomnianie sobie określonych treści, oraz nieświadome wspomnianie, gdy jakiś zapach, smak, dźwięk czy obraz wywołuje w naszej pamięci obrazy z przeszłości. Doskonale ukazał to w swoim cyklu *W poszukiwaniu utraconego czasu* (1913–1927) Marcel Proust (1871–1922), a w nawiązaniu do niego m.in. szwajcarski pisarz Gerhard Meier (1917–2008) (por. Dorota Sośnicka, *Wie handgewobene Teppiche. Die Prosawerke Gerhard Meiers* [Jak ręcznie tkane dywany. Utwory prozatorskie Gerharda Meiera] (Bern: Peter Lang Verlag, 1999), 259–303). Taki sposób ukazywania wspomnień, gdy w pewnym momencie, zupełnie nieoczekiwanie, uaktualniane jest zdarzenie z przeszłości, powoduje

postaci, autor stworzył tekst, który porównać można do kompozycji muzycznej składającej się z wielu pojedynczych dźwięków, harmonijnie – bądź też chwilami w sposób zamierzony dysharmonijnie – ze sobą się łączących. W przekładzie niemieckim efekt ten jednak gdzieś bezpowrotnie zanikł, zapodział się, a przyczyn tego należy dopatrywać m.in. w niczym nieuzasadnionej rezygnacji z umieszczenia w książce jej „muzycznej wizytówki” wraz z dopiskiem „*quasi una allemanda*” czy chociażby spisu treści, zestawiającego ze sobą muzyczne tytuły poszczególnych części utworu.

Wkrótce po ukazaniu się powieści Liskowackiego w przekładzie Joanny Manc w kilku ważnych, ale także w mniej znaczących gazetach niemieckojęzycznych ukazały się z reguły pozytywne omówienia, m.in. w dziennikach o zasięgu międzynarodowym, takich jak „*Neue Zürcher Zeitung*” czy „*Frankfurter Allgemeine*”, ale także w „*Berliner Zeitung*”, „*Berliner Literaturkritik*” czy też w biuletynie Niemieckiego Forum Kultury Europy Wschodniej – *Deutsches Kulturforum östliches Europa*. Równocześnie autor odbył w Niemczech szereg spotkań promujących książkę, wspomnę choćby jedno z pierwszych, które odbyło się już w 2001 roku, a więc jeszcze przed ukazaniem się niemieckiego przekładu, w ramach spotkań literackich organizowanych w Greifswaldzie pod tytułem „*Junge Literatur in Europa*”. Spotkania te koordynowała niemiecka Fundacja im. Hansa Wernera Richtera, założona przez wdowę po pisarzu i „duchowym ojcu” legendarnej Grupy 47 – panią Toni Richter oraz przez dr. Hartmuta Rahna, prof. Hansa Dietera Zimmermanna z Uniwersytetu Technicznego w Berlinie i dr. Marko Pantermöllera z Uniwersytetu w Greifswaldzie. Celem spotkań było promowanie tzw. młodej literatury krajów nadbałtyckich: pisarzy młodego pokolenia z Niemiec, Norwegii, Finlandii, Szwecji, Litwy, Estonii i Polski; w ramach mojej współpracy z fundacją miałam zaszczyt moderować w Greifswaldzie spotkania ze szczecińskimi pisarzami Arturem Danielem Liskowackim (2001) i z Ingą Iwasiów oraz z Adamem Wiedemannem (2002), Magdaleną Tulli i Zbigniewem Kruszyńskim (2003). W 2001 roku publiczność w Greifswaldzie przyjęła powieść *Eine kleine* bardzo pozytywnie, co było już zapowiedzią jej dalszych sukcesów w Niemczech, gdzie Liskowacki po wydaniu *Sonate für S.* odbył kolejne spotkania autorskie. Do najważniejszych należało niewątpliwie to z niemieckimi czytelnikami wspólnie z poetą Ryszardem Krynickim w Instytucie Polskim w Düsseldorfie, gdzie 23 listopada 2003 roku twórczość zaproszonych gości prezentował uznany sławista z Uniwersytetu w Lipsku Hans-Christian Trepte. Jednak w „Biuletynie Kulturalnym” tego Instytutu znalazła się następująca informacja, która nieco mnie zaniepokoiła:

powstanie wrażenia „ponadczasowości” i ulotności powstających obrazów, co można opisać jako muzykalną poetyckość (por. tamże, 305–378). Podobny efekt uzyskuje chwilami w swej powieści *Eine kleine* Artur Daniel Liskowacki, szczególnie we fragmentach opisujących Heiniego (por. Sośnicka, „Artur Daniel Liskowacki Roman”, 154).

Z uwagi na to, że akcja powieści rozgrywa się w przedwojennym i powojennym Szczecinie, książka cieszy się zainteresowaniem tych, którzy mieszkają w Niemczech, ale sentymentalnie czują się nadal związani z miastem Stettin¹⁶.

Jest to z pewnością w dużej mierze trafne spostrzeżenie, niemniej nadawanie powieści *Sonate für S.* znaczenia swoistej podróży sentymentalnej skierowanej do byłych mieszkańców Stettina, bez równoczesnego wskazania, że jest to jednak próba spojrzenia na niemiecki Stettin oczami współczesnego polskiego mieszkańca Szczecina, co podkreśla już sam podtytuł „niejako historia niemiecka”, którego – jak już wspomniałam – zabrakło w przekładzie, było w moim przekonaniu dość tanim chwytem marketingowym, który miał chyba też bardziej negatywny aniżeli pozytywny wpływ nie tylko na promocję powieści w Niemczech, lecz także na kształt przekładu. Taką propozycję odczytania utworu sugeruje zresztą pocztówkowa obwoluta niemieckiego wydania *Sonate für S.*, która wyraźnie kontrastuje z obwolutami polskich wydań utworu, na co zwróciła uwagę również recenzentka z „Frankfurter Allgemeine Zeitung”¹⁷. Tymczasem *Eine kleine* nie wpisuje się w żaden sposób w nurt niemieckiej sentymentalnej literatury wspomnieniowej, charakteryzującej się z zasady niezbyt wyszukaną kompozycją i nieco schematyczną fabułą, czego jednak nie dostrzegło wielu jej niemieckich recenzentów. Niektórzy narzekali na zbytnią drobiazgowość i fragmentaryczność narracji, inni otwarcie przyznali, że nie są zwolennikami zbyt poetyckich opowieści i preferują uporządkowaną fabułę z narastającym napięciem. Właściwie tylko Sabine Rohlf z „Berliner Zeitung” potrafiła docenić ścisły związek między problematyką, wykraczającą zdecydowanie poza dotychczasowe schematy literatury utraconych ojczyzn, a fragmentarycznością narracji, pisząc, że autor celowo zrezygnował z „gładkiej formy epickiego opisu losów” i że *Sonate für S.* „przeciwstawia się zarówno jednowymiarowej retoryce ofiar charakterystycznej dla związków wypędzonych, jak i wypieraniu historii wygnań”, rozbrzmiewając „tonem bardziej zdystansowanym niż w niemieckich tekstach wnuków”¹⁸ generacji wypędzonych. Recenzentka dostrzegła zatem, że niezwykle wysublimowana kompozycja *Eine kleine* powoduje jednak, że utwór skierowany jest głównie do czytelnika krytycznego, uważnego, potrafiącego docenić walory kompozycyjne powieści i jej różne szczegółliki nabierające w kontekście historycznym wyjątkowego znaczenia. Nie jest więc skierowana do pokolenia Niemców, którzy niegdyś mieszkali w Stettinie i teraz poprzez lekturę chcieliby niejako odbyć podróż sentymentalną w przeszłość, ale raczej do kolejnych generacji, do pokolenia ich dzieci, które

¹⁶ Instytut Polski, Düsseldorf, „Krynicky i Liskowacki w Düsseldorfie”, *Biuletyn Kulturalny* 48 (2003).

¹⁷ Por. Stefanie Peter, „Elf Völkerfreunde müßt ihr sein. Artur Daniel Liskowacki sucht die deutsche Vergangenheit Stettins”, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.09.2003.

¹⁸ Sabine Rohlf, „Auf gepackten Koffern”, *Berliner Zeitung*, 2.06.2003.

nie będą szukać w powieści – jak zapewne czynią to ich ojcowie – śladów swego dzieciństwa, lecz są zainteresowani także tym, jaki jest stosunek współczesnych polskich mieszkańców Szczecina do niemieckiej historii miasta. A takich krytycznych czytelników pocztówkowa i nieco przesłodzona obwoluta *Sonate für S.* niekoniecznie zachęci do sięgnięcia po tę książkę.

Jak już wspomniałam, narzucenie powieści znaczenia podróży sentymentalnej do utraconej krainy dzieciństwa lub młodości, podyktowane niewątpliwie względami marketingowymi wydawcy, wywarło w moim przekonaniu swoje piętno także na jakości przekładu. Czytając *Eine kleine*, podziwiałam jej szczególne walory kompozycyjne i stylistyczne, poetyckość powstających w niej obrazów skonstruowaną z fragmentaryczną narracją zawierającą wiele elementów autorefleksji, jej swoistą wewnętrzną muzykę, zmianę tempa narracji, a takie efekty powstają oczywiście dzięki odpowiedniej konstrukcji zdań, właściwemu doborowi słów, stosowaniu różnych figur stylistycznych. Gdy czytałam *Sonate für S.*, musiałam jednak stwierdzić, że ta jej swoista wewnętrzna muzyka gdzieś „uleciała”. Dlatego mam nieco mieszane odczucia wobec niemieckiego przekładu powieści. Z jednej strony jestem niezmiernie wdzięczna tłumaczce – Joannie Manc, że udało jej się przekonać niemieckie wydawnictwo Albrecht Knaus do wydania powieści Artura Daniela Liskowackiego, doceniam też rzetelność przekładu, który w dużej mierze zachowuje wierność wobec oryginału, a na dodatek wymagał od tłumaczki wielu dociekliwych poszukiwań, dotyczących chociażby oryginalnych nazw niemieckich wielu drobnych elementów wydobytych przez autora z archiwalnych otchłani, choćby takich jak teksty piosenek, tytuły filmów czy obrazów. Z drugiej jednak strony uważam niestety, że jej małe wówczas doświadczenie – powieść *Eine kleine* była jednym z pierwszych przekładów literackich Joanny Manc – a także zapewne próby dopasowania utworu do oczekiwań wydawcy, który przede wszystkim chciał ukazać nostalgiczną podróż do utraconej małej ojczyzny, niezbyt dobrze przysłużyły się powieści.

Pozwolę tu sobie na małą dygresję teoretyczną. Mówiąc słowami dziewiętnastowiecznego niemieckiego filozofa i filologa Friedricha Ernsta Daniela Schleiermachera, autora eseju *O różnych metodach tłumaczenia*¹⁹, można w przekładzie literackim wykonać ruch w jednym z dwóch kierunków: albo w sposób lingwistyczno-konceptualny można „przybliżyć” utwór do czytelnika i pozwolić autorowi przemówić jak „Niemiec do Niemców”²⁰, wywołując tym samym u czytelnika wrażenie, jakoby czytał niemiecki oryginał, albo też „przesunąć” czytelnika w kierunku autora, dając mu możliwość dostrzeżenia, że utwór nie powstał w sposób naturalny, lecz raczej został „nagięty do obcego podobieństwa”²¹. Pierwsza metoda, którą

¹⁹ Friedrich Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* (1813), dostęp 5.01.2021, <https://sites.unimi.it/dililefi/costazza/programmi/2006-07/Schleiermacher.pdf>.

²⁰ Tamże, 5.

²¹ Tamże, 8.

zastosował np. Martin Luther w swoim przekładzie Biblii, nazywając ją *Verdeutschen*, czyli zniemczaniem, oznacza zatem naturalizację lub udomowienie utworu, czyli przekład adaptacyjny, w którym specyficzne elementy oryginału zastępuje się specyficznymi elementami kultury docelowej. Druga metoda, określana dzisiaj jako alienacja lub egzotyzacja, dokonuje swoistego transferu kulturowego, zachowując specyficzne elementy oryginału i wpływając tym samym na zmianę norm języka i kanonu kultury przekładu²². Podobnie jak Schleiermacher jestem zdecydowaną zwolenniczką tej drugiej metody, gdyż tylko w ten sposób można uratować – mówiąc jego słowami – zarówno „ducha języka”, jak i „charakterystycznego ducha autora”²³ zawartego w oryginale, podczas gdy naturalizacja nieodwracalnie zmienia oryginalne koncepcje i myśli twórcy utworu. Tymczasem tłumaczka powieści *Eine kleine* najwyraźniej utknęła gdzieś między tymi dwiema strategiami, co uwidacznia m.in. fragment przeprowadzonego z nią wywiadu w Instytucie Goethego:

„Przekład nie powinien w żadnym wypadku sprawiać wrażenia tłumaczenia” – „Od czytelnika przekładu można wymagać pewnego zrozumienia dla obcości czytanego tekstu”. Z którą z tych wypowiedzi zgadza się Pani i dlaczego?

Zgadzam się z obydwoima. Jeśli widać, że przetłumaczony tekst jest tłumaczeniem, nie jest on dobry. Tłumacz powinien jednak mieć możliwość pozostawienia w tekście pewnego elementu obcości, gdyż przecież jest to tekst, który pochodzi z innej kultury, z kraju o innej historii, obdarzonej swoimi specyficznymi aspektami. Myślę, że właśnie utrzymanie tej równowagi decyduje o jakości przekładu²⁴.

Dążenie do utrzymania równowagi między wspomnianymi dwiema metodami, z wyraźnym przechyłem jednak ku „udomowieniu” obcego tekstu, nie do końca przysłużyło się jakości tłumaczenia powieści *Eine kleine*, gdyż z jednej strony natykamy się w *Sonate für S.* na zbyt wiele, a na domiar złego nie zawsze konsekwentnie stosowanych objaśnień irytujących większość niemieckich czytelników, o czym wspomina wielu recenzentów tego utworu. Z drugiej strony w przekładzie występuje sporo uproszczeń – zarówno w doborze słów, jak i w składni, gdy np. długie i rozbudowane zdania oryginału o określonym rytmie zastąpiono kilkoma krótkimi. Sama tłumaczka opisuje swoją pracę nad *Eine kleine* w sposób następujący:

²² Por. Maria Krysztofiak, *Przekład literacki we współczesnej translatoryce* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996), 32.

²³ „Geist der Sprache”, der „eigenthümliche Geist des Verfassers” (Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden*, 9).

²⁴ „Rozmowy z tłumaczami: Joanna Manc”, wrzesień 2013, dostęp 5.01.2021, www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/ueb/ges/20554099.html.

Pomijając sprawę wyjątkowego stylu językowego autora, który opowiada używając bardzo długich, ciągnących się czasami przez ponad pół strony, skomplikowanych zdań, historia pełna jest skoków czasowych, tak że podczas robienia korekty mojego własnego tłumaczenia musiałam chwilami uważać, żeby się nie zgubić²⁵.

Długie i skomplikowane zdania, niewątpliwie trudne do ich adekwatnego przełożenia, nie są jednak w literaturze niemieckiej niczym nadzwyczajnym, śmiem nawet twierdzić, że język niemiecki jest szczególnie predysponowany do tworzenia tego typu zdań. Znam całe mnóstwo pisarzy niemieckojęzycznych preferujących taki styl, począwszy od „szkatułkowych” zdań Tomasza Manna, a skończywszy chociażby na utworach szwajcarskiego pisarza Reta Hänni’ego, którego zdania ciągną się czasami przez kilka lub kilkanaście stron i którego wyróżniona nagrodą Schillera wariacja na temat *Ulyssesa* Jamesa Joyce’a, *Blooms Schatten* (2014) [Cień Blooma], składa się z jednego meandrycznego zdania ciągnącego się przez 139 stron. Podobnie jak wielu innych pisarzy niemieckojęzycznych, Reto Hänni przy pisaniu swoich utworów inspirował się wariacjami jazzowymi bądź też wybranymi utworami muzyki klasycznej, więc muzyczna składnia zdań jest konstytutywną cechą jego twórczości. Ale oczywiście tego typu kompozycje literackie nie są łatwe w odbiorze i wymagają uważnego, wrażliwego i wymagającego czytelnika, co niekoniecznie idzie w parze z tzw. literaturą małych ojczyzn.

Dlatego zapewne tłumaczka *Eine kleine* w niektórych miejscach postanowiła skrócić poetyckie zdania Liskowackiego, rozczłonkowała je na kilka krótszych, gubiąc czasami w ten sposób poetyckość i muzyczne walory kompozycji powieści, ale równocześnie dostosowując utwór do oczekiwań przeciętnego czytelnika niemieckiego, pragnącego dzięki tej powieści odbyć swoistą podróż sentymentalną do utraconego miasta swego dzieciństwa. Pisząc zatem w języku niemieckim artykuł o powieści Liskowackiego i przytaczając z niej cytaty²⁶, rezygnowałam czasem z cytatów z *Sonate für S.*, zastępując je własnym przekładem, ponieważ w moim przekonaniu te fragmenty można było przetłumaczyć adekwatniej. Pokażę to na dwóch przykładach²⁷:

²⁵ Tamże.

²⁶ Por. Dorota Sośnicka, „Die versunkene Stadt wiedergelesen: Zur »Stadtsemiotik« in Artur Daniel Liskowackis Roman »Sonate für S.«” [Odczytać miasto zaginione: „Semiotyka miasta” w powieści Artura Daniela Liskowackiego „Sonate für S.”], w: *Grenzen auf der Landkarte – Grenzen im Kopf? Kulturräume der östlichen Ostsee in der Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, red. Regina Hartmann (Bielefeld: Aisthesis, 2010), 27–53.

²⁷ W przytoczonych przykładach kursywą oznaczałam pewne nieścisłości stylistyczne, boldem natomiast zmiany dokonane w przekładzie oraz brakujące ekwiwalenty, wykazane w przekładzie dodatkowo wielokropkiem w nawiasie okrągłym. Równocześnie dla zapisu tytułów stosuję skróty: Ek dla *Eine kleine* i Sfs dla *Sonate für S.*

1)

No, a jeżeli nie ma tamtej fotografii, a jest ten obrazek, wyblakła akwarela, to znaczy, że i tego świata nie ma naprawdę, **więc** z każdą chwilą coraz bardziej jest, *wyłania się, unosi* na powierzchnię, i Heini już go widzi, *lecz go nie dotyka*, jak odbicia swej twarzy na wodzie. Żeby się nie rozpiezchło. To miejsce. Ten świat. Ten czas. (Ek, 11)

Wenn es also diese Fotografie nicht gibt, dafür aber das Bild, das verblichene Aquarell, heißt das, dass es (...) diese Welt nicht wirklich gibt. **Deshalb** wird sie mit jedem Augenblick immer mehr, *kommt zutage, taucht* an die Oberfläche, und Heini sieht sie schon, *doch er berührt sie nicht*, wie das Spiegelbild seines Gesichts im Wasser. Damit es sich nicht auflöst.

Dieser Ort. Diese Welt. Diese Zeit. (SfS, 11)

Wenn es also diese Fotografie nicht gibt, dafür aber das Bild, das verblichene Aquarell, heißt das, dass es **auch** diese Welt nicht wirklich gibt, so dass sie mit jedem Augenblick immer mehr *da ist, hervorkommt*, an die Oberfläche *heranschwebt*, und Heini sieht sie schon, *berührt sie aber nicht*, wie das Spiegelbild seines Gesichts im Wasser. Damit es sich nicht auflöst.

Dieser Ort. Diese Welt. Diese Zeit. [przekład D.S.]

Ten bardzo poetycki obraz jest niewątpliwie kluczowy dla znaczenia powieści, on musi płynąć, unosić się na powierzchni, i chociaż chodzi tu jedynie o drobne niuanse znaczeniowe i rytmiczne, to jednak w przekładzie Joanny Manc, głównie wskutek doboru słów i ich kolejności w zdaniu, traci on na swej ulotności.

2)

[...] więc nietrudno mi sobie **wyobrazić sytuację**, w której to moje **spojrzenie stąd tam** zmienia się w **spojrzenie tam i wtedy, a ja**, personifikacja narratora, stoję sobie spokojnie, ja stoję, stać mnie, abym stał, jestem u siebie, to oni idą, stoję i patrzę za nimi, jak się oddalają albo zbliżają do mnie, z niewielkim, ale *wyczuwalnym* napięciem, i *czuję* satysfakcję, tę samą, jaką *czują* ci, którzy stoją tam właśnie i patrzą *na nich*. (Ek, 169) [1 zdanie]

Also fällt es nicht schwer, mir **vorzustellen**, dass sich **mein Blick von hier in einen dortigen Blick von damals** verwandelt. Und ich, die Personifizierung des Erzählers, stehe ruhig da. (...) Es steht mir zu, **hier zu stehen**. **Ich bin zu Hause**, und sie sind diejenigen, die gehen; ich stehe und schaue ihnen hinterher – wie sie sich entfernen oder mir nähern –, mit keiner großen, aber doch *spürbaren* Anspannung. Und ich *fühle* Genugtuung, die gleiche wie diejenigen, die auch dort stehen und *zu ihnen* schauen. (SfS, 258) [6 zdań]

[...] es ist also nicht schwer, **mir die Situation vorzustellen**, in der sich **mein Blick von hier nach dort in einen Blick von dort und damals** verwandelt, und ich, die Personifizierung des Erzählers, stehe ruhig da, **ich stehe**, denn es steht mir zu, **so dazustehen, ich bin bei mir zu Hause** und sie sind diejenigen, die gehen, ich stehe da und schaue ihnen hinterher, wie sie sich entfernen oder mir nähern, mit keiner großen, jedoch *spürbaren* Anspannung, **und** ich *ver-spüre* Genugtuung – die gleiche wie diejenigen sie *spüren*, die dort gerade stehen, *sie betrachtend*. [1 zdanie, przekład D.S.]

Tłumaczka nie tylko rozbiła jedno zdanie na sześć zdań, lecz także „poprawiła” stylistykę autora, celowo unikając powtórzeń (wyczuwalnym/czuje/czuja – spürbaren/fühle/–; w mojej propozycji: spürbaren/verspüre/spüren). Nie dostrzegła jednak przy tym, że zdanie to mówi o przepływającym czasie i unaocznia to, więc musi płynąć, a to „płynięcie” podkreślają także różnego rodzaju paronomazje. Te dwa przykłady ukazują zatem z pewnością moją drobiazgowość w odczytywaniu *Eine kleine*, ale myślę, że właśnie takie szczególik mają kluczowe znaczenie dla jakości przekładu.

Natknęłam się niestety również na kilka niedociągnięć czy wręcz błędów w niemieckim przekładzie, i to w miejscach szczególnie ważnych dla adekwatnego odbioru powieści. Przykładem na to jest scena – moim zdaniem jedna z kluczowych w powieści – w której inżynier Hummel prosi skrzypka Bonkowskiego o skomponowanie sonaty czy też serenady dla miasta S., ten jednak na tę propozycję tylko wzrusza ramionami:

Nie dlatego, że nie rozumiał, dlatego, że się przestraszył. Nie stawiania nut, bo nuty znał, a **stawiania kropek**. (Ek, 170)

Kluczowe tu sformułowanie dotyczące „stawiania kropek” jest oczywiście wieloznaczne, ponieważ kropki stosuje się w kompozycjach muzycznych, służą one jednak także zakończeniu zdania. Więc Bonkowski przestraszył się stawiania kropek, czując, że miasto rozbrzmiewające w sonacie po jej ostatnim akordzie przestanie istnieć, co koresponduje z jego przemyśleniami na temat tego, czy sonata kończyć się musi zawsze *allegro*, a nawet *presto*. Tymczasem w przekładzie niemieckim – właściwie nie wiadomo, dlaczego – czytamy, że Bonkowski wystraszył się **zajęcia jasnego stanowiska**:

Nicht deswegen, weil er nicht verstand, sondern weil er erschrak. Nicht vor dem Notenschreiben, denn er kannte die Noten, sondern **vor einem klaren Standpunkt**. (SfS, 260)

Przytoczę jeszcze tylko jeden przykład, znów chodzi o drobne szczegóły, jednak dla nas, szczecinian, bardzo ważne. W końcowych partiach powieści niezwykle istotny jest fragment, w którym inżynier Hummel, przewodniczący Niemieckiego Domu Kultury, po raz ostatni spogląda na swoje miasto i „stara się sobie wyobrazić S. w drodze” (Ek, 223), dokonując – jak w kalejdoskopie – swoistego przeglądu historii miasta:

Patrzy na czerwony, piętrowy budynek dworca i stara się sobie wyobrazić S. w *drodze*. W rytmie kroków i oddechu, który towarzyszy drodze miasta przez tak zwane dzieje. Ale, oczywiście, widzi jedynie Heiniego, stojącego z walizką na progu, bo **miasto z marszu**,

miasto *nad wodami*, w bryzie *pamiętającego o nim morza*, miasto *wykręcające się* losowi, co zwykle nie był jego własnym losem, miasto śledzia i **kupieckich** brygów, łup korsarski i słup graniczny, miasto zburzonej pikielhauby **fortów**, miasto swastyki, miasto ognia, i domów, których nie ma, miasto z niczego, z braku własnych miast, **z rozpędu, co nie wyhamował na rzece**, miasto udające, że jest innym miastem, że nigdy nie było tamtym miastem, że jest bogate, otwarte na świat i że świeci jak gwiazda na niebie żeglarzy, miasto, które boli i nie pozwala zasnąć, które nie sposób nazwać swoim, ale które jest swoim tym bardziej, im bardziej o nim milczymy, które wędruje aż **do ściany zieleni**, aż do linii brzegu, miasto słonecznych placów i ciemnych *zaułków*, miasto, które tyle razy chce się za sobą zostawić, rzucić za siebie, jak lusterko, jak grzebień w ucieczce, by oddzieliła od niego woda i las, a którego nie można opuścić bez wiecznej pamięci o tym, że się to zrobiło, **że się opuściło to miasto**, to miasto, miasto S., które jest *prawdziwym* S., ale też S. z niepamięci, S. *zmyślonym*, to miasto **widzi przecież nie Hummel, ale ja**, ja w jego oczach, moimi oczami, **gdy idę**, przechodzę tędy, którędy on teraz właśnie idzie, *ze swoją walizką*. (Ek, 223–224)

Er schaut zu dem kleinen einstöckigen Bahnhofsgebäude und versucht sich die Stadt *auf ihrem Weg* vorzustellen. Im Rhythmus der Schritte und des Atems, der S. auf seinem Weg durch die so genannte Geschichte begleitet. Aber er sieht natürlich nur Heini, der mit dem Koffer an der Türschwelle steht. **Denn die Stadt, die man schnell in einem Marsch durchquert** [**miasto, które można szybko przemierzyć marszem**], die Stadt *am Wasser* [*nad wodą*], in der Brise des Meeres, *das sich an sie erinnert* [*morze, które je wspomina*], die Stadt, die sich vor dem Schicksal, *das in der Regel* [*z reguły*] nicht ihr Schicksal war, *zu drücken versucht* [*próbuje wymigać się od losu*], die Stadt des Herings und der Briggs (...), Beute der Seeräuber und Grenzpfahl, die Stadt der zerstörten Pickelhaube (...), die Stadt der Hakenkreuze, die Stadt des Feuers und der Häuser, die es nicht mehr gibt, die Stadt aus dem Nichts, aus dem Mangel an eigenen Städten, **die Stadt, die auf die Schnelle gebaut wurde, in einer ungebremsen Eile** [**miasto zbudowane naprędce, w niepohamowanym pośpiechu**], die Stadt, die vorgibt, eine andere Stadt zu sein, die so tut, als ob sie nie diese Stadt gewesen wäre, als ob sie reich und weltoffen wäre, die vorgibt, sie würde wie ein Stern am Himmel der Segler leuchten, die Stadt, die schmerzt und nicht erlaubt einzuschlafen, die man unmöglich die eigene nennen kann, die aber umso mehr die eigene ist, je mehr wir über sie schweigen, die bis an die **Grünanlagen** [**zieleníce**] wandert, bis zur Uferlinie, die Stadt der sonnigen Plätze und dunklen *Gassen*, die Stadt, die man (...) hinter sich lassen möchte, hinter sich werfen, wie einen Spiegel, einen Kamm auf der Flucht, damit uns Wasser und Wald von ihr *trennt*, die Stadt, die man jedoch nicht verlassen kann, ohne *andauernd daran zu denken*, dass man es getan hat, (...) diese Stadt, die Stadt S., die das *echte* S. ist, aber auch das S. aus der Vergessenheit, das *ausgedachte* S. – **diese Stadt sieht Hummel nicht** [tego miasta Hummel nie widzi]. **Aber ich sehe sie** [Ale ja je widzę],

ich in seinen Augen, mit meinen Augen, (...) wenn ich dort vorbeigehe, wo er gerade jetzt mit seinem Koffer geht. (SfS, 345–346)

Er schaut zu dem kleinen einstöckigen Bahnhofsgebäude und versucht, sich S. *unterwegs* vorzustellen. Im Rhythmus der Schritte und des Atems, der die Stadt auf ihrem Weg durch die sogenannte Geschichte begleitet. Aber er sieht natürlich nur Heini, der mit dem Koffer an der Türschwelle steht, denn die Stadt im Marschschritt, die Stadt *an den Gewässern*, in der Brise des *ihr gedenkenden* Meeres, die Stadt, die dem Schicksal, das *gewöhnlich* nicht ihr eigenes Schicksal war, zu *entgehen* suchte, die Stadt des Herings und der **Kaufmannsbriggs**, Seeräuberbeute und Grenzpfahl, die Stadt der zerstörten Pickelhaube **der Forts**, die Stadt des Hakenkreuzes, die Stadt des Feuers, und der Häuser, die es nicht mehr gibt, die Stadt aus dem Nichts, mangels eigener Städte, **wegen eines Anlaufs, der am Fluss nicht halt gemacht hat**, die Stadt, die so tut, als wäre sie eine andere Stadt, als wäre sie nie jene Stadt gewesen, als wäre sie reich, weltoffen und als glänzte sie wie ein Stern am Himmel der Segler, die Stadt, die schmerzt und einen nicht einschlafen lässt, die man unmöglich die eigene nennen kann, die aber umso mehr die eigene ist, je mehr wir über sie schweigen, die bis an die **Wand des Grünen** wandert, bis an die Uferlinie, die Stadt sonniger Plätze und dunkler *Winkelgassen*, die Stadt, die man so oft hinter sich lassen, hinter sich werfen will, wie einen Spiegel, einen Kamm auf der Flucht, um von ihr mit Wasser und Wald abgetrennt zu werden, *die aber* nicht verlassen werden kann ohne *den steten Gedanken* daran, dass man es getan hat, dass man diese **Stadt verlassen hat**, diese Stadt, die Stadt S., die das *wahre* S. ist, aber auch das S. aus der Vergessenheit, das *erfundene* S., **diese Stadt sieht doch nicht Hummel, sondern ich**, ich in seinen Augen, mit meinen Augen, wenn ich gehe, wenn ich dort vorbeigehe, wo er gerade jetzt geht, mit seinem Koffer. [przekład D.S.]

W tym kluczowym fragmencie powieści *Eine kleine* nastąpiły nie tylko istotne zmiany rytmu, zniknęły niektóre sformułowania, a w innych miejscach pojawiły się nowe, lecz także występują tu różne nieścisłości, np. „miasto nad wodą” zamiast nad wodami czy też wędrujące do „zielenców” zamiast do „ściany zieleni”, co dla każdego szczecinianina ma oczywiste znaczenie. Wystąpiły tu jednak przede wszystkim dwa poważne błędy: „miasto z marszu” nie jest tożsame z miastem, „które szybko można przemierzyć marszem”, a „rozpęd, co nie wyhamował na rzecze”, jest dla każdego, kto zna historię miasta, jasną, czytelną i bardzo ważną aluzją do przyczyn, dla których w ogóle powstał polski Szczecin. Tłumaczka nie odczytała jednak tej aluzji należycie, spłaszczając w ten sposób prawdziwą wymowę utworu.

Powieść *Eine kleine*, mająca podtytuł „*quasi una allemanda*”, jest utworem szczególnym, gdyż autor podjął w niej próbę przybliżenia polskim czytelnikom, dzisiejszym mieszkańcom Szczecina, perspektywy niemieckich mieszkańców dawnego Stettina, głównie w okresie tuż po zakończeniu II wojny światowej, gdy Sowieci decydowali o dalszych losach miasta, o pozostawieniu go w granicach Niemiec bądź też przyłączeniu do Polski²⁸. By oddać atmosferę tego szczególnego czasu, ale także przerażenie i narastające zwątpienie niemieckich mieszkańców miasta konfrontowanych z nową – polską – rzeczywistością, Liskowacki używa w swej powieści zarówno zwrotów niemieckich, jak i rosyjskich, i przede wszystkim niemieckich nazw ulic i miejsc dawnego Stettina, stopniowo coraz bardziej wypieranych przez nazwy polskie. To zderzenie dwóch języków, z których ten „nowy” coraz wyraźniej wypiera „poprzedni”, jest zatem konstytutywną cechą powieści Liskowackiego, którą za wszelką cenę należało zachować w przekładzie. Tłumaczka stanęła więc przed dość karkołomnym zadaniem, gdyż musiała z kolei skonfrontować niemieckiego czytelnika z perspektywą polskiego narratora, urodzonego w już polskim Szczecinie, który wyobraża sobie, co czuli i jak myśleli niemieccy mieszkańcy Stettina w sytuacji, gdy już na zawsze tracili swoje miasto. I niestety również z tego trudnego zadania nie udało jej się wybrnąć zbyt umiejętnie, co po raz kolejny wynika niechybnie z próby stworzenia przekładu adaptacyjnego, skierowanego do „ogarniętych sentymentalną tęsknotą” dawnych mieszkańców Stettina, przy zachowaniu jednak pewnych elementów egzotyzacji. Zdecydowała się zatem na stosowanie przypisów objaśniających, które w przekładach transferowych oczywiście zazwyczaj są niezbędne, ale należy się nimi umiejętnie posługiwać. Ze względu na usytuowanie na pograniczu kultur w okresie przejściowym oraz używanie zwrotów w językach niemieckim i rosyjskim, które nadają przedstawionym wydarzeniom dokumentalnej autentyczności, powieść *Eine kleine* nie jest przecież łatwa w odbiorze także dla polskiego czytelnika, tym bardziej że autor nie umieścił w niej żadnych przypisów objaśniających. Jeżeli więc jakieś zwroty są dla polskiego czytelnika niejasne, sam musi podjąć trud ich odczytania. Tymczasem czytelnik niemiecki został pozbawiony przyjemności takich trudów, gdyż wszelkie objaśnienia znajdzie w przypisach, które jednak – na co wyraźnie wskazują recenzje w niemieckiej prasie – w swym nadmiarze

²⁸ Ze źródeł historycznych wiemy, że w marcu 1945 roku wskutek urzędowego nakazu Stettin opuściło ok. 200 000 mieszkańców, lecz wkrótce po zdobyciu miasta 26 kwietnia 1945 roku przez armię radziecką wielu z nich powróciło, równocześnie zaczęli też przybywać polscy uchodźcy ze wschodu. Wskutek tego w kolejnych tygodniach i miesiącach władzę w mieście naprzemiennie pełnili Niemcy lub Polacy. Pierwotnie Związek Radziecki nie planował przekazania Stettina, położonego po zachodniej stronie Odry, w ręce polskich urzędów, zdecydował się jednak na to ostatecznie 5 lipca 1945 roku. Wówczas w mieście przebywało blisko 84 000 Niemców, później ta liczba stopniowo malała i na początku lat 50. wynosiła już tylko ok. 2800 Niemców [por. Tadeusz Białecki, *Historia Szczecina. Zarys dziejów miasta od czasów najdawniejszych do 1980 r.* (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992), 327–328].

i czasem też w swej naiwności są po prostu irytujące. Nie wszystkie zwroty w językach polskim i rosyjskim wymagały objaśnienia, często można było zamiast stosowania przypisów umieścić ich ekwiwalent tuż obok, po przecinku, jak czyni to zresztą nierzadko sam autor, np. gdy pisze: „Odwraca się więc w stronę dworca Turzyn, Torney, na małym, nagim wzniesieniu [...]” (Ek, 223). Analogicznie do tego zamiast np. pisać „*Ot i durak**, sagt Bruno [...]” (SfS, 34, 270) i dwukrotnie umieszczać ten sam przypis objaśniający, można było napisać „*Ot i durak*, Dummkopf, sagt Bruno [...]”. Nie sądzę, by niemiecki czytelnik potrzebował objaśnienia, co znaczy „*Germaniec*” (SfS, 133), „*Sojuz*” (SfS, 233) lub okrzyki „*Ej ty, ty, fryc*” i „*Da, da*” (SfS, 166). Czy musi on ponadto wiedzieć, że dawna „Werderstraße”, a następnie ulica Królowej Korony Polskiej, to „Straße der Königin der Polnischen Kirche” (SfS, 153–154), a die „Kreuzkirche”, przemianowany na „kościół Świętej Rodziny”, oznacza „Kirche der Heiligen Familie” (SfS, 154)? Po co z jednej strony objaśniać w przypisach polskie nazwy ulic i dzielnic, które i tak pojawiają się wraz z ich niemieckimi odpowiednikami na innych stronach powieści (por. SfS, 342), a z drugiej strony używać w niemieckich wspomnieniach pani Stein polskiej nazwy geograficznej „Mierzeja Wiślana” zamiast niemieckiej „Weichselnehrung” (SfS, 297), skoro akurat w tym fragmencie nie chodziło wcale o zderzenie dwóch języków? Gdy Majewski pali papierosy, polski czytelnik dowiaduje się jedynie, że „żeglarz przygaś!” (Ek, 128), niemiecki natomiast natychmiast jest pouczany, że „żeglarz”, czyli „Segler”, był marką papierosów (por. SfS, 193). Gdy Niemcy w Niemieckim Domu Kultury imienia Przyjaźni Polsko-Niemieckiej uczą się wymowy i gramatyki języka polskiego, to wraz z nimi przyuczany jest także niemiecki czytelnik, któremu tłumaczka w sześciu następujących po sobie przypisach objaśnia każdy zwrot. Nie wiem wreszcie, po co tłumaczyć niemieckiemu czytelnikowi, czym jest soljanka, skoro ja np. pierwszy raz usłyszałam to słowo w Szlezwiku-Holsztynie? Niektóre przypisy objaśniające są w przekładzie *Eine kleine* jak najbardziej potrzebne, z większości jednak można było niewątpliwie zrezygnować.

Podsumowując to moje bardzo krytyczne i szczegółowe odczytanie *Sonate für S.*, chciała-bym jednak ponownie podkreślić, że zasadniczo jest to przekład bardzo rzetelny i że mimo mojego poczucia niedosytu jestem niezmiernie szczęśliwa, że powieść *Eine kleine* – tak przecież ważna dla nas, obecnych mieszkańców miasta, ale i dla Niemców – dostępna jest także dla czytelnika niemieckiego. Utwór ten jest bowiem przede wszystkim próbą podjęcia dialogu z inną kulturą – z kulturą, w której nasze dzisiejsze miasto było kiedyś usytuowane, a dialog ten ma tym większe znaczenie, że autor – a wraz z nim jego czytelnicy – stara się zrozumieć i zaakceptować inność kultury, która pozostawiła w mieście trwałe ślady. *Eine kleine* jest więc próbą ustalenia ciągłości losów tego miasta – miasta poranionego i przez długi czas pozbawionego swej historii – i zniesienia granicy między wczoraj a dziś, między jego dawnymi a dzisiejszymi mieszkańcami. I jest to przecież powieść, która jako pierwsza

uczyniła wielokulturowy Stettin/Szczecin miastem literackim – jak słusznie podkreślił to w swojej recenzji Thomas Schulz z Niemieckiego Forum Kultury Europy Wschodniej (Deutsches Kulturforum östliches Europa)²⁹. Szkoda jedynie, że czytelnik niemiecki dzięki lekturze *Sonate für S.* wprawdzie wiele dowie się o historii miasta, nie usłyszy jednak zbyt wyraźnie muzyki rozbrzmiewającej w *Eine kleine*.

Bibliografia

- Białecki, Tadeusz. *Historia Szczecina. Zarys dziejów miasta od czasów najdawniejszych do 1980 r.* Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992.
- Instytut Polski, Düsseldorf. „Krynicki i Liskowacki w Düsseldorfie”. *Biuletyn Kulturalny* 48 (2003).
- Krysztosiak, Maria. *Przekład literacki we współczesnej translatoryce*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 1996.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Eine kleine*. Szczecin: Wydawnictwo 13 Muz, 2000.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Sonate für S. Roman*. Tłum. Joanna Manc. München: Albrecht Knaus, 2003.
- Michalska, Magdalena. „Zimne ognie – wywiad z Arturem Danielem Liskowackim”. *Gazeta Wyborcza*, 11.09.2001.
- Peter, Stefanie. „Elf Völkerfreunde müßt ihr sein. Artur Daniel Liskowacki sucht die deutsche Vergangenheit Stettins”. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.09.2003.
- Rohlf, Sabine. „Auf gepackten Koffern”. *Berliner Zeitung*, 2.06.2003.
- „Rozmowy z tłumaczami: Joanna Manc”. Wrzesień 2013. Dostęp 5.01.2021. www.goethe.de/ins/pl/pl/kul/dos/ueb/ges/20554099.html.
- Schleiermacher, Friedrich. *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens (1813)*. Dostęp 5.01.2021. <https://sites.unimi.it/dililefi/costazza/programmi/2006-07/Schleiermacher.pdf>.
- Schulz, Thomas. „Artur Daniel Liskowacki: Sonate für S. Roman”. Deutsches Kulturforum östliches Europa. 12.03.2003. Dostęp 10.09.2003. <https://www.kulturforum.info/de/beitrag/319-1000429-artur-daniel-liskowacki-sonate-fuer-s>.
- Sośnicka, Dorota. „Artur Daniel Liskowackis Roman »Eine kleine« – eine unmögliche Sonate”. W: *Literatur, Grenzen, Erinnerungsräume. Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft*, red. Bernd Neumann, Dietmar Albrecht, Andrzej Talarczyk, 149–160. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004.

²⁹ Por. Thomas Schulz, „Artur Daniel Liskowacki: Sonate für S. Roman”, Deutsches Kulturforum östliches Europa, 12.03.2003, dostęp 10.09.2003, <https://www.kulturforum.info/de/beitrag/319-1000429-artur-daniel-liskowacki-sonate-fuer-s>.

Sośnicka, Dorota. „Die versunkene Stadt wiedergelesen: Zur »Stadtsemiotik« in Artur Daniel Liskowackis Roman »Sonate für S.«”. W: *Grenzen auf der Landkarte – Grenzen im Kopf? Kulturräume der östlichen Ostsee in der Literatur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, red. Regina Hartmann, 27–53. Bielefeld: Aisthesis, 2010.

Sośnicka, Dorota. *Wie handgewobene Teppiche. Die Prosawerke Gerhard Meiers*. Bern: Peter Lang Verlag, 1999.

„An impossible sonata”? Eine kleine in German translation

Summary

The article constitutes a comparative analysis of a German translation of Artur Daniel Liskowacki's *Eine kleine* (2000), which was published under a new title *Sonate für S.* (2003). Based on an examination of the musical composition of this work, but also in relation to Friedrich Ernst Daniel Schleiermacher's concept of two methods of literary translation, that is – according to contemporary terminology – an adaptation or an exoticisation of a literary text, some shortcomings of this translation are revealed. As a result, the music of Liskowacki's original Polish sentences is unfortunately lost in the translation into German. This situation is caused by the marketing decisions made by the German publisher, as well as an attempt made by the translator to adjust (adapt) the work to the tastes of the readers of German sentimental memoir literature, and thus impose on Liskowacki's novel a meaning of a sentimental journey into a lost land of childhood and youth. Above all, this is indicated by a complete omission of the Polish subtitle „*quasi una allemanda*”, which is a significant clue on how this work should be read, as only a quasi-German story; in fact, it is an attempt to perceive the history of S. (Stettin-Szczecin) through the eyes of its contemporary, Polish citizen, who tries to recreate the picture of the city as it was seen by its German inhabitants of the past.

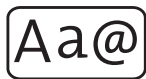
Keywords

literary translation, a musical composition of a literary work, a novel as a sonata

Translated by Barbara Braid

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Dorota Sośnicka, „«Sonata niemożliwa»? *Eine kleine* w przekładzie na język niemiecki”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (2021), 17: 101–117. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-09



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 119–134
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-10



ROZBIORY

PAWEŁ WOLSKI*

Uniwersytet Szczeciński

Piłki są dwie, bramka jest jedna. Futbol, ciało i historia w *Eine kleine. Quasi una Allemanda* Artura Daniela Liskowackiego

Streszczenie

Autor przygląda się wątkowi piłki nożnej w klasycznej już szczecińskiej powieści *Eine kleine. Quasi una Allemanda* Artura Daniela Liskowackiego, która, mimo długiej obecności w literaturze regionalnej, krajowej i międzynarodowej nie doczekała się wnikliwszej analizy z perspektywy futbolu – centralnego wydarzenia powieściowej fabuły. Dokonując interpretacji z tak ustalonej perspektywy, Autor czyni przy okazji uwagi dotyczące zarówno sportu i, szerzej, doświadczenia cielesnego w literaturze, jak i znaczenia tego zjawiska dla tego typu pisarstwa, którego znakomity i szeroko uznawany przykład stanowi *Eine kleine*.

Słowa kluczowe

powieść miejska, sport, ciało, literatura wojny i okupacji

* Kontakt z autorem: pawel.wolski@usz.edu.pl; ORCID: 0000-0003-3964-7701.

0 : 0

Gdy w roku 2000 na księgarnianych, wciąż jeszcze w większości niewirtualnych półkach zawitała powieść Artura Daniela Liskowackiego *Eine kleine. Quasi una Allemanda*, w świecie akademickiego czytelnictwa panowały nastroje zgoła odmienne od cichej melancholii, która tchnęła z jej spowitej sepią i czernią obwoluty. Polskim i światowym literaturoznawstwem, a zresztą humanistyką w ogóle, od dłuższego czasu targały wówczas kolejne burze przewartościowań, rewolucji i zwrotów. Burzowe chmury nieubłagane zebrały się więc i nad tą książką Liskowackiego, i bez baczenia na żałobne tony okładki zaczęły nią targać. I targać nie przestawały – ani trzy lata później, gdy Joanna Manc przetłumaczyła ją na język niemiecki¹, ani w roku 2009, gdy szczecińskie wydawnictwo Forma ogłosiło jej reedycję, poszerzoną o autorskie *post scriptum* oraz literaturoznawczy komentarz Przemysława Czaplińskiego. Co ciekawe, nawet gdy zabrakło natychmiast rozsprzedanej książki, targanina trwała w najlepszym. Decyzja Formy była wszak odpowiedzią na niemal całkowite zniknięcie jej pierwodruku z obiegu księgarskiego. Wystarczyło zaledwie dziewięć lat, by pierwsze wydanie *Eine kleine* zyskało status białego kruka.

Przed dalszą targaniną status ten jednak nie chroni. Zawodowe czytelniczki i zawodowi czytelnicy wyraźnie nie zamierzają zaniechać ćwiczenia na *Eine kleine* wszelkich interpretacyjnych figur: pisarstwa małych ojczyzn², literatury wysiedleńczej³, literatury pamięci⁴,

¹ Artur Daniel Liskowacki, *Sonate für S. Roman*, tłum. Joanna Manc (München: Kraus, 2003).

² Na przykład w: Elżbieta Dutka, *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI* (Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2011), 14.

³ Na przykład Mirosława Szott wymienia książkę Liskowackiego wraz *Weiserem Dawidkiem* i *Hanemannem* jako najważniejsze powieści reprezentujące nurt pisarstwa po 1989 roku, w ramach którego „wielu polskich pisarzy podjęło w swoich tekstach temat wykorzenia Niemców z Ziemi Zachodnich, a także osławiania przestrzeni po nich” [Mirosława Szott, „Świadek pęknięcia. Polsko-niemieckie pogranicze w poezji Marka Lobo Wojciechowskiego”, *Konteksty Kultury* 12 (2015), 1: 96].

⁴ Na przykład w: Alicja Koterska, „Tekstowa hybryda jako medium pamięci. O *Miedziance*. Historii znikania Filipa Springera”, *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne* 11 (2015), 2: 7–26, gdzie *Eine kleine* nie stanowi wprawdzie tematu głównego, za to jest istotnym punktem odniesienia (np. na s. 13), co niejako nadaje książce Liskowackiego status klasyka tej literatury i ustawia ją, niezależnie od intencji autorki artykułu, w hierarchicznie dominującej pozycji wobec podejmujących tę tematykę następców.

postpamięci czy geopoetyki⁵. Dlatego też tak jak dotąd powieści tej – by zacytować samego autora – „używano różnie”⁶, tak też różnie się (na?) *Eine kleine* używa do dziś.

Właściwie trudno się temu dziwić. Oto bowiem w prowokacyjnie podatnym na pitagorejsko-kabalistyczne mistycyzmy roku 2000 pojawia się powieść z absolutną precyzją odpowiadająca na aktualne teoriopoznawcze potrzeby i interpretacyjne mody. Jest to, na domiar, powieść, która najpierw doskonale wypełnia teoretycznie zdefiniowane formy, a potem je kwestionuje, podważa i zadaje im kłopotliwe pytania. Na przykład o tzw. literaturę małych ojczyzn. *Eine kleine* do tego nurtu należy bez wątpienia – właściwie cały przedstawiony w powieści Liskowackiego świat jest zawężony do małej, lokalnej ojczyzny, ale poza tym, że jest to ojczyzna lokalna i mała, niewiele więcej o niej wiadomo. Przede wszystkim zaś niejasne jest to, o którą ojczyznę tu chodzi: tę z *Eine kleine* czy tę z *Sonate für S.*; czyli: czy ojczyzną jest tu Szczecin, czy Stettin – czy też jeszcze mniejsza, ale wciąż niewiadoma kraina: Zabelsdorf czy Niebuszewo, Mozartstrasse czy Lutniana? W *Eine kleine* ciąg podobnych temu pytań to pętla, która nie ma początku ani końca. Zupełnie jak w opowiedzianej przez Liskowackiego anegdocie:

(...) w Polsce zagadywał mnie ten i ów: – A tytuł to dlaczego właściwie po niemiecku?

W Niemczech, na spotkaniach autorskich, zanim się tam powieść ukazała, pytanie to samo, choć pewnie jego źródła inne. A jak już się ukazała, i dostała tytuł *Sonate für S. Roman*, zaczęto pytać, jak się nazywała po polsku. Odpowiadałem, że po polsku nazywała się po niemiecku. *Eine kleine*⁷.

Eine kleine długo więc jeszcze – o ile kiedykolwiek – nie przestanie być „różnie używana” przez zwolenników najrozmaitszych interpretacyjnych metod i teorii. Książek, które podobną wyrozumiałością nie tylko pozwalają próbować na sobie wszelkie teoriopoznawcze nowinki, lecz także wręcz do tego zachęcają, otwierają się na nie każdą stronicą – książek jak gdyby stworzonych na miarę nieznanych autorowi (bo jeszcze niezastniaych) teorii, literaturoznawcy szybko przecież z rąk nie wypuszczą. Jest to bowiem naród uparty, który zagiąwszy

⁵ Obie – tj. postpamięć i geopoetykę – znaleźć można np. w: Elżbieta Rybicka, „Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki”, *Teksty Drugie* 5 (2011): 201–211, gdzie autorka przymierza zresztą te dwie ściśle ze sobą związane interpretacyjne metody do pozostałych części wówczas jeszcze czteroczęściowej serii, zwanej przez nią „cyklem szczecińskim” Liskowackiego. Wówczas składały się nań *Ulice Szczecina*, *Cukiernica pani Kirsch*, *Pożegnanie miasta i inne szkice z pamięci* i wreszcie najszerzej omówiona *Eine kleine*. Dziś można by dodać do tego cyklu m.in. *Capcarap* czy też sporą część „spowiedziowych” opowiadań ze *Spowiadań i wypowiedzi*.

⁶ Artur Daniel Liskowacki, *PS*, w: tegoż, *Eine kleine. Quasi una Allemanda* (Szczecin: Kwadrat, 2009), wyd. 2 popr. (e-book).

⁷ Tamże.

parol na jakiś tekst, nie odpuści, póki go do cna nie wydusi – próbując przy tym coraz to nowych, coraz bardziej wyrafinowanych metod. Mówiąc krótko: autorowi tej akurat powieści nieprędko dane będzie doznać ulgi, którą tak oto wyraża wyprowadzony z przerażającego błędu bohater rysunkowego skeczu *The Resistance to Theory* Anthony’ego Haden-Guesta: „Terrorystyczną? Dzięki Bogu. Źle zrozumiałem Meg [to imię kobiety prezentującej mu swego partnera – P.W.]: myślałem, że prowadzi Pan działalność teoretyczną”⁸. Jest w tym z pozoru absurdalnym dowcipie krztyna prawdy: teoretycy rzeczywiście mogą przerażać bardziej od terrorystów. Ci drudzy sieją wszak terror w imię jakiegoś celu, teoretycy zaś sieją teorię w imię... teorii. Przypomnijmy, że ten właśnie rysunek ozdabia jedną ze stronic rozdziału *Co to jest teoria* z książki *Teoria literatury* Jonathana Cullera – teoretyka, który, jak się zdaje, przywołując tę scenkę, wyraża dumę z postrachu wzbudzanego przez jego fach.

Przytoczony przez Cullera żart ostrzega zatem – o ironio – że z teoretykami żartów nie ma. Może właśnie dlatego bodaj jedyny jeszcze nieużyty teoriopoznawczo wątek *Eine kleine* dotyczy sportu, a więc zjawiska, które zrodziło się z zabawy. Sport, co prawda, ewoluował, przechodząc z zabawy w grę, z gry w rozgrywkę, a z rozgrywki we współzawodnictwo, i współcześnie jest to sprawa traktowana z daleką od zabawy powagą. Ale mimo to, że konkurujący atleci nierzadko reprezentują walczące ze sobą mocarstwa i choć ich zmagania – szczególnie w przypadku dyscypliny, o której mowa w *Eine kleine*, czyli futbolu – decydować mogą o gospodarczych losach świata, to nikt nigdy nie nazwał sportowca terrorystą. Terror i sport uważane są bowiem za kategorie tak dalece wobec siebie niezborne, że ich współwystępowanie – takie jak tragiczne wydarzenia monachijskie – w ogóle wymyka się zrozumieniu. Bo gra, nawet taka, za którą stoją ważne idee lub wielkie pieniądze, to udawanie, od-grywanie. A nie można przecież odgrywać terrorysty – w każdym razie nie bez poważnych konsekwencji. Odrobinię łatwiej byłoby chyba już odgrywać teoretyka, z pewnością jednak nie trwałoby to długo, a i nie bez – mniej wprawdzie poważnych – konsekwencji. Futbol w *Eine kleine* częściej brali zatem na warsztat publicyści, otwarcie głosząc np., że „historia niemieckiej drużyny futbolowej ukrytej pod polską nazwą Spójnia to bodaj najsmakowitszy wątek powieści Liskowackiego”. Akademicy egzegeci wątku tego oczywiście nie przeoczyli, ale i nie poświęcili mu zbyt wiele uwagi. Piłka to wyrażnie rzecz zbyt mała i na polu literaturoznawczym łatwo ją zgubić pomiędzy wielkimi i ważnymi graczami, właśnie takimi jak pamięć, miasto czy wygnanie. Być może dlatego literaturoznawcza gra w *Eine kleine* to sportowa wersja *drôle de guerre*: przedziwny mecz – bez piłki.

⁸ Jonathan Culler, *Teoria literatury*, tłum. Maria Bassaj (Warszawa: Prószyński i S-ka, 1998), 25.

0 : 1

Za tym być może nieco frywolnym wstępem kryje się całkiem poważny problem literaturoznawczy. Jest nim uwikłanie interpretacji – a zresztą wszelkich form poznania – w apriorycznie wartościowane dualizmy. W przypadku literatury sportowej chodzi przede wszystkim o opozycję sport–kultura. To rozróżnienie tylko z pozoru wziąć by można za jedną z odmian doskonale rozpoznanego rozróżnienia kultury i natury. Odmienność tych dwu kodów polega przede wszystkim na trwałości drugiego z nich. W historii kultury wskazać można przeróżne jego konfiguracje, w których pozytywne konotacje wiązano raz z naturą, raz z kulturą, czasem z obiema naraz, a czasem z żadną z nich. Co do samego jednak między nimi rozgraniczenia, pomijając skrajności, wyjątki i artystyczne lub ideologiczne eksperymenty, wątpliwości raczej nie zgłaszano. Z kolei między sportem a kulturą, czy też ciałem a intelektem albo duszą, z założeń i na mocy tradycji sięgającej jeśli nie greckich filozofów natury, to choćby helleńskiego filozofa-zapaśnika noszącego symboliczne imię znaczące Platon – „człowiek o szerokich plecach”, o żadnej granicy mowy być nie powinno. Ciało i duch to wszak jedno: *mens sana in corpore sano*, jak głosi łacińska egzegeza helleńskiej idei kalokagatii. A jednak coś je przecież w powszechnym mniemaniu dzieli. Niełatwo owo „coś” nazwać, tkwi ono bowiem w trudnej do uchwycenia sferze milczącej zgody czy też niewypowiedzianych uprzedzeń – w każdym razie poza obszarem otwarcie manifestowanych, a może nawet wewnętrznie uświadomionych przekonań. W efekcie sport i kultura (szczególnie ta, którą nazywa się czasem „wysoką”) na poziomie deklaratywnym stanowią jedność, spójną i certyfikowaną przez starożytną filozofię, autoryzowaną przez Pierre’a de Coubertina oraz potwierdzaną uzusem językowym (*vide* stałe zestawienie „kultura fizyczna”⁹), pod którym rysuje się jednak trudne do uchwycenia pęknięcie.

W tym zakresie nauka nie różni się zbytnio od innych poznawczych systemów. Niemniej jednak w literaturoznawstwie, pomimo zwrotu korporalnego i somatopoetyki, w sposób nader wyraźny brakuje słownika pozwalającego nazywać i analizować narracje sportowe. Dla odmiany druga strona tej opozycji, czyli tzw. kultura wysoka, stanowi w dyskursie kulturoznawczym zjawisko doskonale oswojone i (nad)reprezentowane. Świetnym tego przykładem jest właśnie *Eine kleine* – powieść, w której układ sygnałów interpretacyjnych można sprowadzić do właśnie takiego binarnego kodu. Tworzą go, z jednej strony, zaznaczone już w tytule i powracające co

⁹ Jest to, rzecz jasna, tylko pobieżny i nader uproszczony zarys związków sportu z kulturą czy też ciała z duszą. Pomijam tu więc jego nienależące do głównego toku rozważań historyczne losy, nie zatrzymuję się również przy nowoczesnych komplikacjach, takich jak np. zjawisko sportu zawodowego i jego wpływ na tzw. sport amatorski. Te ostatnie zagadnienia omawiałem jednak m.in. w: Paweł Wolski, „Produkcja widzialności. Etyka sportowej pracy w literaturze obozowej”, w: *Ekonomia w badaniach literackich. Zagadnienia teoretyczne*, red. Paweł Tomczok, Łukasz Milenkowicz (Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2017), 144–161; tenże, „Jak boksowało robotnicze ciało? Somatyczna produktywność pracy sportowej w powieści socrealistycznej”, w: *Ekonomie w literaturze i kulturze*, red. Borys Cymbrowski, Paweł Tomczok (Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2017), 108–127.

jakiś czas odwołania do Mozarta (m.in. w związku z bez wątpienia fundamentalnym dla tej książki faktem powojennych przekształceń nazw ulic¹⁰, dzielnic – wreszcie imienia samego miasta), z drugiej zaś fabuła, która w znacznej mierze obraca się wokół wspomnianego już „najsmakowitszego wątku powieści”, czyli meczu „niemieckiej drużyny futbolowej ukrytej pod polską nazwą Spójnia” z „naprawdę” polskim Ogniwem. W strukturze tego dzieła oba stanowią podobnie istotną – choć każda w nieco innej kategorii – może nawet niezbywalną sieć odniesień. W komentarzach do *Eine kleine* niepodzielnie dominuje jednak Mozart, futbol jest zaś ledwie wzmiankowany, czego doskonałym przykładem wspomniane tu już *Postowie* do drugiego wydania książki, które Przemysław Czapliński Mozartem zaczyna, o Mozarcie pisze i Mozartem kończy. O futbolu natomiast wspomina tylko raz i jakby z konieczności – wtedy, gdy streszcza fabułę powieści Liskowackiego.

0 : 2

Futbol w *Eine kleine* zdecydowanie zasługuje jednak na więcej uwagi. Spośród najważniejszych postaci tej powieści w piłkę nie grają bodaj tylko Hummel i Heini; co zresztą wcale nie znaczy, że piłka ich nie dotyczy. Hummela dotyczyć po prostu musi jako przewodniczącego Niemieckiego Domu Kultury imienia Przyjaźni Polsko-Niemieckiej. A Spójnia to właściwie jego reprezentacja. Dla Hummela futbol jest właśnie tym, czym Spójnia dla Domu Kultury: reprezentacją, abstrakcyjną ideą, symboliczną sublimacją struktur władzy, której on i jego podopieczni podlegają niezależnie od sportowych przewag. Heiniego, odwrotnie, piłka dotyczy cieleśnie. I dosłownie, bo właśnie dotyk połączy go z piłką; połączy w głębokim, właściwie erotycznym sensie¹¹.

Piłka nie jest abstrakcją również dla Augusta Kugla, trenera, sportowego działacza i w ogóle miłośnika sportu. Kugel żyje „ideą stworzenia w S. drużyny piłkarskiej”, ma nawet piłkarskie nazwisko, choć pewnie w nieco innym sensie, niż by tego sam pragnął. Otóż Kugel przybiera wprawdzie czasem postawę heroiczną – jak wtedy, gdy zagrzewa do boju, pokrzykując „Rzucicie się na nich jak, (...) Lwy Zabelsdorfu! (...) Pokażcie im” itd. Ale poza tym w powieściowym świecie Kugel znaczy dokładnie tyle, ile znaczy jego imię w języku Goethego, Mozarta i Carla

¹⁰ Tu przede wszystkim zmiany z „Mozartstrasse” na „ul. Lutnianą”.

¹¹ „Heini odrzucił piłkę na boisko. Wcale nie miał na to ochoty, ale wszyscy krzykliwi łap ją, łap, a potem rzuć ją, rzuć ją, i śmiali się, jakby to była zabawa. (...) Heini pochylił się posłusznie i ujął piłkę obiema dłońmi. Była brązowo-żółta i lekko wilgotna. Opuszki palców rozpoznały coś, czego Heini w pierwszej chwili nie potrafił ani nazwać, ani zrozumieć. Sprężystą miękkość, zacisze dotyku, zapach, kołyszący i żywy, jak wnętrze czyjegoś snu. Rzuć ją, no, rzuć ją, krzykliwi. Rzuć ją. Niezgrabnie, od kolan w górę, jak dziewczyna. (...) Ale Heini go nie słyszy. Wącha swoje dłonie. Leży na wznak, z kocem odrzuconym z pośłania, pokój jest pełen białego światła, noc świeci przez otwarte okno” (Liskowacki, *Eine kleine*).

Schmitta: wcale nie poważną piłkę, żadną Fuss-Ball, ale najwyżej Fuss-Kügelchen, kulkę. Bo istotnie, Kugel nie rozgrywa, wbrew własnemu mniemaniu, wojen futbolowych, to nim się pogrywa, niczym klubowym drewnianym piłkarzykiem, przy piwie i preclach – czy też w aktualnej sytuacji geopolitycznej raczej przy wódce i ogórkach.

Kugel w ogóle jest bardzo nieheroiczny. Nieheroiczna jest zarówno jego poza weterana I wojny, jak i nieheroiczna jest rana, którą w tej wojnie – a zresztą może wcale nie w niej – odniósł. W odróżnieniu od Kugla jego antagonistą Erick Gärtner, trener przygotowania fizycznego Spójni, to weteran niewątpliwy, typ koszarowego junkra, lubiącego sobie trochę w towarzystwie kameradenszaftu poświęcić. Napięcie między tymi dwiema postaciami stanowi odpowiednik napięć, jakie przed I wojną światową oraz w międzywojniu towarzyszyły przemianom społecznej funkcji, znaczenia i modelu uprawiania sportu, który właśnie za ich życia z narzędzia społecznej dyscypliny zaczynał się przekształcać w nośnik nowoczesnych idei postępu i samorealizacji (z połączenia tych cech rodzi się np. nowoczesne pojęcie rekordu). Na tle burzliwych wydarzeń w międzywojennych Niemczech napięcie to przybrało formę szczególnie ostrej konfrontacji dwóch dyscyplin: „Turnen”, tj. masowej, synchronicznej, pragermańskiej jakoby gimnastyki, i futbolu, w oczach tradycjonalistów jawiącego się jako nowoczesny wymysł, niczemu niesłużąca cyrkowa fanaberia, co w przekładzie na obowiązujący wówczas radykalnie zideologizowany język oznaczało zrównanie piłki nożnej z żydowskim „Dolchstossem” w zdrowe – po Gärtnerowsku męskie – niemieckie ciało. Gärtner, choć jest trenerem futbolowej sekcji Spójni, to za tym stosunkowo młodym sportem, w jego opinii zdecydowanie obcym duchowi niemieckiemu, nie przepada. Fascynują go za to tradycyjne germańskie tańce ludowe, które zresztą są dlań właśnie tym, za co odpowiada jako trener: gimnastyką. Tyle że bliższą „Turnen” niż nowoczesnemu systemowi produkcji indywidualnych rekordów, bo Gärtner szczególnie ukochał wizję uległych ciał poddanych choreograficznej obróbce¹². W takim Gärtnerze jeszcze łatwiej niż w Kuglu znaleźć można znaczące imię. Bo Gärtner jest Baumanowskim ogrodnikiem¹³, strzegącym klombów pielęgnowanych w zgodzie z odwieczną

¹² „Gärtner na początku wojny prowadził zajęcia gimnastyczne w szkole, a przy okazji trochę uczył fizyki, póki i on, zastępujący powołanych do wojska nauczycieli, nie musiał włożyć munduru. A że i teraz, mimo częściowo bezwładnej lewej ręki, pozostawał sprawny, chętnie stosował ćwiczenia gimnastyczne, traktując je jako istotny element przygotowań do występów prowadzonego przez siebie zespołu tańca. Na futbolu się nie znał. Znał się na tańcu, ludowym, narodowym wyznaniu wiary, modlitwie ciała, której się oddawał z zapamiętaniem, wkładając w nią całą moc, jaką musiał tać w sobie, on, niezdolny do dalszej służby podoficer frontowy, odznaczony Warschauer Schild: tarczą, na której orzeł dławi w szponach węzowego smoka, przyszytą do lewego rękawa, tego samego, w jaki wsuwał na wpół bezwładną rękę, odesłany z lazaretu do rodzinnego S., we wrześniu czterdziestego czwartego” (tamże).

¹³ „Der Gärtner” to po niemiecku „ogrodnik”.

tradycją i pilnującym, żeby żaden chwast-indywidualista nie śmiał wyrastać poza ich równo przystrzyżoną linię. I autorytarnie decydującym, co chwastem jest, a co nie.

W kwestiach sportowych, cielesnych i futbolowych Hummel ma się więc do Heiniego tak jak Gärtner do Kugla. Czyli dość nieprawdopodobnej parze Hummel–Gärtner odpowiada także mało możliwa para Heini–Kugel. Na poziomie fabularnym układ ten rysuje się jednak zgoła inaczej: z jednej strony są Hummel i Heini jako pozytywne, czy może raczej nienegatywne figury niemieckiego stosunku do nazizmu, z drugiej zaś Gärtner i Kugel – obaj na różne sposoby wysoce w tej kwestii niesympatyczni. Dychotomie, które widzę w powieści Liskowackiego, to bowiem takie właśnie układy zmieszane. Czyli chiazmy.

I tak też układają się w tej strukturze pozostałe futbolowe postaci: przemieszczają się po fabularnych i znaczeniowych torach jak po wstędze Möbiusa, nie do końca przynależni do żadnej ze stron. Na przykład na płaszczyźnie sportowej młody bramkarz Bruno Lipke mógłby być równie dobrym kompanem Kugla, jak Heiniego, bo jak oni doświadczają futbolu jako cieleśnej epifanii, ale w sensie etycznej postawy wobec niedawnych wydarzeń Lipke raz zajmuje pozycję bliższą Kugłowskiej, to jest sportowego ucieleśnienia traum i upokorzeń (wtedy, gdy jego przychylność wobec innych po wojnie, ku jego własnemu zdziwieniu, przechodzi w nieopanowaną i nieuzasadnioną wrogość¹⁴), by za chwilę znów internalizować sport jako źródło naiwnego, bezinteresownego uniesienia¹⁵. Całkiem ciekawie w ten układ wpasowuje się też drugi bramkarz, Schreiber. Nawiasem mówiąc, przy innej okazji tej pozycji meczowej z *Eine kleine* należałoby poświęcić osobną uwagę, jest w niej ona bowiem wyraźnie eksponowana. Przede wszystkim bramkarz to u Liskowackiego bodaj jedyny zawodnik, który ma swojego rezerwowego. Mówiąc inaczej – tylko bramkarzy jest w tej powieści dwóch. Tę nadobecność po części zapewne wyjaśnia warsztat pisarski: jest to wszak wygodny punkt obserwacji, a jednocześnie miejsce, do którego akcja przenosi się sporadycznie, co między jednym a drugim atakiem daje możliwość prowadzenia niezakłóconego opisu uczestniczącego. Są ku temu jednak również powody historyczne. Czas, w którym zawodnicy Spójni (a także Ogniwa) szlifowali – w różnym trybie i z rozmaitym powodzeniem – swoje piłkarskie umiejętności,

¹⁴ „Lipke i Kugel prowadzili ze sobą cichą, niewypowiedzianą wojnę, chociaż żaden z nich nie wiedział, co jest tak naprawdę jej przyczyną. Obaj sądzili, że był nią tamten spór o grę na skrzydle, ale z każdym meczem Brunonowi było coraz bardziej obojętne, że Kugel pozbawił go radości centrowania; domyślał się więc niejasno, że chodzi tu o coś innego. I choć nigdy owej myśli nie sformułował wprost, czuł podświadomie, że drażni go po prostu Kugel, z tym jego: pokażmy im, bądźmy jak Lwy Zabelsdorfu, huzia na nich. Kugel odnajdujący w tym nowym życiu stare, spełniające się nareszcie tęsknoty” (tamże).

¹⁵ „Więc gdy przyszedł ten mecz, w którym Bruno Lipke wbiegł do bramki, czując rozpalone od gorączki czoło i nie umiał złapać paru prostych piłek, Kugel uznał to za sprzeniewierzenie wobec siebie osobiście, Gärtner za zdradę w ogóle. Obaj pamiętali, co mawiał Bruno: nieważne, czy się wygra, ważne, żeby sobie pograć, nie?” (tamże).

to jednak, podobnie jak w przypadku sportu w ogóle, okres, w którym dopiero od niedawna obowiązywały ustalone i do dziś znane zasady gry. W tym te, które dotyczą długo nieistniejącej pozycji bramkarza:

W dzisiejszych czasach można sądzić, że bramkarze istnieli od zawsze. Wydaje się oczywiste, że drużyna powinna składać się z dziesięciu zawodników z pola w ustawieniu 4–4–2, 4–2–3–1 albo 4–3–3 bez klasycznego napastnika oraz z jeszcze jednego zawodnika, którego obecność jest tak oczywista, że nikt nie zwraca sobie nim głowy podczas omawiania formacji. Tymczasem jest on względnie nowym zjawiskiem. Gdy wraz z powołaniem w 1863 roku Football Association (FA) powstała gra, która z czasem stała się piłką nożną, bramkarzy we współczesnym znaczeniu tego słowa po prostu nie było. (...) Dopiero w 1871 roku w przepisach jasno określono bramkarza jako jedynego zawodnika, który „może swobodnie używać rąk w celu obrony własnej bramki”. Był on więc obrońcą przesuwany coraz bardziej na tyły, by w końcu zyskać odrębny status – jedynego piłkarza, który zachował odebrany pozostałym graczom przywilej zagrywania ręką na własnej połowie. Początkowo bramkarz mógł zagrywać ręką w dowolnym miejscu na boisku, co ograniczono w 1887 roku. (...) Aż do 1909 roku golkipier nie wyróżniał się jednak tak bardzo, ponieważ grał w takim samym stroju, jak pozostali zawodnicy¹⁶.

Pozycja ta wykształciła się więc relatywnie późno – dopiero wraz z procesem przechodzenia od taktyki totalnej ofensywy w czasach, gdy celem było zdobywanie goli, nie zaś unikanie ich utraty (bramkarzem stawał się wtedy każdy zawodnik znajdujący się blisko bramki), do współczesnej gry opartej na strategii równoważącej działania ofensywne i defensywne. Innymi słowy – na kalkulacji sił i specjalizacji zadań. Bramkarz to zatem właśnie specjalista, bo dziś bramkarzem nie bywa już każdy zawodnik, który akurat znalazł się w okolicach własnej bramki. Bramkarz to nie tylko wytwór nowoczesnego futbolu – to w ogóle produkt nowoczesności, zarówno w znaczeniu modernistycznej filozofii indywidualistycznej (to najsamotniejszy zawód świata), jak i kapitalistycznego systemu podziału pracy, zakładającego absolutną zawodową tymczasowość, przygodność i kontyngencję. Tak zaś bywa przedstawiana figura Żyda: nieuchwytnego, modelowego człowieka sukcesu, którego niedookreśloność jest nie wadą, ale zaletą, pozwala bowiem na natychmiastowe dostosowanie się do coraz szybciej ulegającej przekształceniom nowoczesności¹⁷. Poniekąd taki jest właśnie Lipke (notabene jest to nazwisko rozpowszechnione we wspólnotach Żydów nie tylko niemieckich, lecz także m.in.

¹⁶ Jonathan Wilson, *Bramkarz, czyli outsider*, tłum. Katarzyna Dmowska, Seweryn Dmowski, e-book (Wrocław: Wydawnictwo Bukowy Las, 2014).

¹⁷ Patrz: Yuri Slezkine, *Wiek Żydów*, tłum. Sergiusz Kowalski (Warszawa: Nadir Media Lazar, 2006).

litewskich i czeskich), jego zaś niemal doskonałym pod tym względem antagonistą właśnie Schreiber. W odróżnieniu od potrafiącego zapomnieć się (choć nie absolutnie) w entuzjastycznej, niemal ekstatycznie przeżywanej grze ciałem, w rozpisującym tu przeze mnie systemie znaków Schreiber stoi po stronie bezcielesnej – tam, gdzie Gärtner i Hummel. Schreiber miejsce kontuzjowanego Brunona Lipkego zajmuje bowiem w sposób mówiący jasno, że bliższa niż futbol byłaby mu gimnastyczna masa zsynchronizowanych rąk, nóg i głów, w której mógłby bezpiecznie zgubić swoje niewygodne, jego samego uwierające ciało – wyraźnie lepiej czułby się w Gärtnerowskiej, ogrodniczej strukturze znaków. Tym się jednak od Gärtnera w tej sprawie różni, że byłoby mu chyba całkiem obojętne, co te znaki mówią: czy składają się na tekst narodowy, antynarodowy, czy jakiegokolwiek inny. Schreiber po prostu pragnie zgubić się wśród jakichkolwiek znaków należących do jakiegokolwiek tekstu. Nie bez kozery i on nosi imię mówiące: po polsku „Schreiber” mogłoby brzmieć „Pisarski” czy „Pisarczyk”. Względnie „Kopista” („Scrivener”) – tyle że w odróżnieniu od „Kopisty Bartleby’ego” Hermana Melville’a¹⁸ Schreiber nie potrafiłby raczej odrzec „wolałbym nie”. Schreiber jest w tym układzie figurą jeśli nie konformistą, to przynajmniej biernego obserwatora¹⁹ – „bystandera”²⁰, którego, zgodnie ze znaczeniem, jakie pojęcie to zyskało w badaniach nad traumą i Zagładą, bierność raczej obciąża, niż usprawiedliwia. Co dla Schreibera stanowi sytuację tym bardziej obciążającą, że stoi przecież na najbardziej eksponowanej pozycji w drużynie.

0 : 3

Jak już wspominałem, literaturoznawstwo nie wypracowało jeszcze narzędzi, za pomocą których narracje piłkarskie można by badać w sposób podobny, w jaki w ramach somatopoetyki mówi się o wierszach. Lepsze dokonania na tym polu odnotowały dotąd inne humanistyczne dyscypliny, takie jak socjologia²¹, antropologia²² czy ekonomia²³. Dobrym tego przykładem są zresztą prowadzone przeze mnie dotąd rozważania, w których bohaterowie *Eine kleine* jawią

¹⁸ Herman Melville, *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, tłum. Adam Szostkiewicz (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2009).

¹⁹ Na przykład: „Gdyby to była opowieść o nagrodzie dla rezerwowego bramkarza, Schreiber powinien obronić ten strzał. Ale nie obronił. Nie drgnął nawet” (Liskowski, *Eine kleine*).

²⁰ Raul Hilberg, *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*, tłum. Jerzy Giebułtowski (Warszawa: Centrum Badań nad Zagładą Żydów i Wydawnictwo Cyklady, 2007).

²¹ Honorata Jakubowska, *Gra ciałem. Praktyki i dyskursy różnicowania płci w sporcie* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014).

²² Mariusz Czubaj, Jacek Drozda, Jakub Myszkowski, *Postfutbol. Antropologia piłki nożnej* (Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2012).

²³ Simon Kuper, Stefan Szymański, *Futbonomia*, tłum. Jakub Małecki, Grzegorz Krzymianowski (Kraków: Wydawnictwo Sine Qua Non, 2019).

się właśnie jako odcieleśnione znaki, jako struktura, układ czy system, nie zaś myślące, czujące i ruszające się ciała. Siła powieści Liskowackiego tkwi jednak także w tym, że zaludniające ją postaci są zdolne transcendować hermetyczny język literaturoznawczej egzegezy. Jedną z nich, może nawet pośród wszystkich innych postaci pod tym względem najwyraźniejszą, jest Hans Pankuwait.

Hans Pankuwait wkracza do gry w ostatnich minutach meczu i ratuje Spójnię przed porażką – chociaż nie przed likwidacją. Pankuwait to, w odróżnieniu od pozostałych powieściowych futbolistów, gracz zawodowy. Różni go od nich jednak także to, że tamtych łatwo było opisać za pomocą proponowanych tu dychotomii, a potem je konfigurować i rekonfigurować. Łatwość ta wynikała z ich względnej jednoznaczności (również w przypadku „jednoznacznie niedookreślonego” Lipkego), czyli z tego, że w rysowanych tu przed chwilą układach dwójkowych ciążyli zawsze raczej do jednej niż do drugiej strony rozróżnienia. Pankuwaita natomiast nie da się umieścić po którejkolwiek ze stron w pełni – w każdym razie nie na długo. Ta postać bowiem nie tyle nawet wymyka się siłom rozmaitych znakowych dychotomii, ile wszystkie je w sobie skupia – podlega im wszystkim naraz. Na przykład w sprawie moralnej oceny niemieckich postaw w okresie poprzedzającym wojnę i, tym bardziej, w jej trakcie Pankuwait nie mieści się ani w prostym układzie dwójkowym (ofiary–sprawcy), ani w Hilbergowskiej triadzie, poszerzającej tamtą porę o wspomnianych już „biernych obserwatorów”. W jego biografii nie ma sygnałów wprost odsyłających do którejś z tych kategorii: ani w miarę jednoznacznych identyfikatorów, takich jak przynależność do którejś z oficjalnych formacji III Rzeszy (innej niż Wehrmacht, która też jednak od jakiegoś czasu nie stanowi już wystarczającego alibi ni dla ochotników, ni dla poborowych do nazistowskiego wojska), ani nawet wskazówek pośrednich – od publicznie manifestowanych poglądów (czy to szczerych, czy koniunkturalnych) przez towarzyskie rozmowy, intymne zwierzenia lub przemyślenia. Wiemy, że sprawy te, dzięki sportowi, długo go nie dotyczyły, bo „Pankuwait całą niemal wojnę grał w piłkę”. Wiemy też jednak, że piłkarski immunitet nie był mu zawsze gwarantowany, bo także „w klubie byli tacy, którzy chcieli go uczyć sportowej moralności w szeregach przystępującego do wojny Wehrmachtu”. Zawodnikowi Herthy długo jednak udawało się unikać takich zakusów: „Kupiecki Związek Sportowy stał się (...) dla Pankuwaita bezpiecznym domem na parę kolejnych lat”. Jeśli przyjrzeć się tym cytatom, jasno widać, że o tej postaci narrator celowo mówi w taki sposób, by nie było jasności co do tego, czy te uniki wpływały z przekonań Pankuwaita – których zresztą także nie znamy – i czy w związku z tym wynikały z jego intencjonalnych działań, czy też tak po prostu potoczyły się – niezależnie od jego decyzji, poglądów, stanu wiedzy i świadomości – jego losy (cytowane przed chwilą zdanie o zakusach klubowych działaczy czy kolegów rozpoczyna się w istocie od słów „Prawdę mówiąc i tak miał szczęście”).

Tak czy inaczej, Pankuwait nie jest chyba ani koniunkturalistą, ani, tym bardziej, nazistowskim radykałem – a w każdym razie nie ma w tekście nic, co mogłoby taki rys tej postaci sugerować. Co nie znaczy jednak, że piłkarz reprezentuje w tym układzie moralną czystość Niemca zmuszonego do udziału w wojnie. Po pierwsze, luka informacyjna, nieokreśloność Pankuwaita w tym obszarze, wydaje się zbyt ostentacyjna, by brać ją za dobrą monetę. Po drugie, tekst wysyła jednak sygnały, które wprowadzie nie w rejestrze ideologicznym, historycznym itp., ale – szerzej – na poziomie ogólnie rozumianej moralności czystość tę stawiają pod znakiem zapytania. Choć Pankuwait „dopiero w czterdziestym trzecim włożył mundur” oraz mimo że jako członek Wehrmachtu nie wyrażał, o ile wiemy, niechęci do Żydów, Słowian, Cyganów, nie wygłaszał volksistowskich haseł i nie pragnął nadejścia wielkiej tysiącletniej Rzeszy, to akurat zabijać ludzi zwyczajnie lubił. Czy też, jak to wyraża narrator, nie bez powodu zapewne używając języka zbliżającego wojnę do sportu: Pankuwait, „niezły strzelec, łącznik ataku”, jako żołnierz również:

Strzelał niezłe, prawdę mówiąc – lubił strzelać i trafiać; (...) miał ruską pepeszę, na kolbie której widniały karby po trafionych. Dokładnie: sześć kresek. Czy to właśnie Pankuwait, z wąską, pozbawioną wyrazu twarzą, rzadkim włosiem piaskowego koloru i nawykiem palenia papierosa po każdym treningu, łącznik ataku, szybki, choć kolebiący się w biegu niby kaczka, wyciął na kolbie owe karby, czy już taką pepeszę, po jakimś Iwanie, co do Niemców strzelał celnie, odziedziczył – tym bardziej nie wie nikt.

W czasie wojny Pankuwait nie szukał więc sposobności, by w niej uczestniczyć – ani na unikany przez niemal wszystkich, niezależnie od ideologicznej kompleksji, froncie, ani w miejscu, z którego mógłby angażować się w nazistowską krucjatę w sposób bezpieczniejszy. Ale jednocześnie w obu w tych wcieleniach nie można uznać jego pozycji za nienaganną.

W jego przypadku rzeczy mają się zresztą bardzo podobnie ze sportem, który identyfikuje zarówno jego podwójną pozycję wobec wspomnianych przed chwilą zjawisk (o czym mówi wspomniany już cytat „Pankuwait całą niemal wojnę grał w piłkę”), określa jego miejsce w procesie nowoczesnych przemian (sportu, gospodarki, polityki, mentalności itd.), jak i wreszcie uwidacznia jego (narracyjną) cielesność, czyli sposób, w jaki ta została przez Liskowackiego skonstruowana i uprawomocniona. Jest to bowiem jedyny w drużynie zawodowy piłkarz, znany jednak z tego, że wśród zawodowców, już przed wojną traktujących swe ciała jak rynkowe dobra, zachowywał się jak największy amator:

Nie umiał się znaleźć w klimacie wielkiego miasta. Przesiadywał całymi nocami przy bilardzie i kartach, łąził po knajpach Kurfürstenstrasse i nawet używanie pasty do zębów Koly-nos, która dawała oddechowi aromat świeżości, nie uchroniło go od rychłego powrotu do S.

Jako przedwojenny sportowiec Pankuwait nie jest więc amatorem, ale nie jest też zawodowcem, a jednocześnie potrafi grać jak ten ostatni i żyć jak ten pierwszy. Po wojnie natomiast, niechętnie wchodząc na murawę w meczu z Ogniwem, walczy właśnie jak zawodowiec wśród amatorów, tj. pokazuje im swój kunszt: „Pierwszą bramkę zdobył sam, mijając w biegu obu obrońców oraz bramkarza, próbującego mu się desperacko rzucić pod nogi. Na drugą solidnie zapracował: po zagraniu od rządzącego w środku pola Belkego położył na trawie bocznego pomocnika, podciągnął do linii i zawinął z fałszą”. Jego gra urąga przy tym jednak regułom, których futbolowy, wyspecjalizowany gracz powinien się trzymać: „Był wszędzie, cofał się nawet pod własne pole karne, choć to nie należało do jego obowiązków”. Być może robi tak dlatego, by nadrabiać niedoskonałości niezawodowych kolegów, fakt ten można też zinterpretować jednak jako oddanie się grze, zatracenie się w niej, tj. coś, czego zawodowiec doświadcza, ale kontroluje. Pankuwait zaś zarówno jako przed- i śródowny członek profesjonalnej drużyny, jako żołnierz Wehrmachtu i wreszcie jako Niemiec, który w powojennym meczu „o wszystko”, czyli o godność pokonanych, nie jest nigdy do końca ani dobry, ani zły, ani w pełni profesjonalny, ani zupełnie nieprofesjonalny; i, w końcu: ani w pełni nad swym ciałem nie panuje, ani się w nim całkiem nie zatracą, co wynika z takiego oto, arcyciekawego fragmentu: „Pankuwait wyskoczył w górę z uniesionymi rękami. Trochę się dziwili, bo dawno tego nie robił. Właściwie nie pamiętali, by robił to kiedykolwiek”.

Na przykładzie tego krótkiego cytatu pragnę wykazać, że właśnie w Pankuwaicie zakłął więc Liskowacki wszystko, co ludzkie w losach tego miasta i tego wycinka historii, o którym mowa w *Eine kleine*; zrobił to przy tym w sposób niedający się łatwo sprowadzić do którejkolwiek z koncepcji powieściowego realizmu – od definicji Stendhalowskiej po „wielki realizm” Györgya Lukácsa. Pankuwait, mówiąc krótko, choć wyznacza jakąś wspomnianą „średnią” na każdym z opisywanych tu poziomów, to jest też wysoce niemimetyczny. Cecha ta nie polega jednak na jego niereprezentatywności, ale raczej na nadreprezentatywności, na mnogości możliwych wyborów, których dokonuje człowiek stojący przed doświadczeniem granicznym. Jego dzieje to np. losy świetnie oddające biografię mieszkańca tych ziem²⁴:

²⁴ Warto przy tym zauważyć, że autor nadał mu imię Hans, odpowiednik polskiego Jana. W obu kręgach językowych są to (lub były) imiona powszechne i dlatego jednoznacznie kojarzone z kulturami niemiecką i polską. Zamiast przelicznych opartych na tym stereotypie żartów warto przywołać eksponowaną w gmachu Muzeum Narodowego w Szczecinie od roku 2009 stałą wystawę „Hans Stettiner i Jan Szczeciński. Życie codzienne w Szczecinie w XX wieku”.

Do S. przeniknął z pierwszą wiosenną falą wracających przez nieistniejącą praktycznie granicę. Nie miał tutaj nikogo i niczego. Mieszkania zmieniał. Do rzeczy i ludzi się nie przywiązywał. Ale właśnie dlatego było mu teraz łatwiej.

Ale procesu podejmowania przezeń tych wyborów nie bylibyśmy przekonująco wyjaśnić ani my, patrzący nań z boku (czy z powieściowej „góry”), ani on sam. Wydarzenia się wokół niego raczej działy, a ich splót z psychologicznym czy historycznym faktem jest nierekonstruowalny: wojska unikał z powodów ideologicznych, sportowych czy egzystencjalnych? Był zawodowcem decydującym się żyć jak amator czy niepotrafiącym żyć jak profesjonalista? I wreszcie najważniejsze: zwycięskiego gestu na boisku Pankuwait nie wykonywał „dawno” czy nie „wykonywał go właściwie nigdy”?

Nie są to oczywiście pytania, na które wypada oczekiwać jasnych odpowiedzi. Tym bardziej że na każde z nich odpowiedzieć można w dwójnasób – i za każdym razem przekonująco. Co, rzecz jasna, znaczy jednocześnie, że za każdym razem byłyby to odpowiedzi niewiarygodne. Dokładnie takie, jakich udzielić można pytającym o to, jak ktoś przeżył wojnę albo dlaczego w sytuacji granicznej zrobił to, co nierozsądne – i dlaczego okazało się to właściwą decyzją itp. Mecz w *Eine kleine* pokazuje bowiem, że rzeczywistość opisywanych przez Liskowackiego czasu i miejsca umyka logice wyborów poprawnych i błędnych, transcenduje porządek narzucany przez intelekt i w trudny do uchwycenia sposób dopuszcza do tego procesu to, co choć wydaje się naszym dominium, to nazbyt często umyka kontroli: ciało. Można to też ująć tak: Historia, Dzieje, życiowe wybory i doświadczenia – wszystko to przypomina grę dwiema piłkami do jednej bramki – nie zawsze łatwo rozpoznać, czy gramy piłką swoją, czy piłką oponenta, czy wreszcie to ktoś lub coś rozgrywa mecz nami, każąc nam poruszać się między tymi piłkami, szukać właściwej bramki, nierzadko dowiadując się właśnie, że drugiej z nich wcale nie ma.

Sytuacja wygląda więc tak, że literaturoznawca ma możliwość odnaleźć w *Eine kleine* interpretacyjne pytania, których nie ma w jego arsenale. Oczywiście nie kryją się one jedynie w jej wątkach futbolowych, w tych nieoswojonych teoriopoznawczo obszarach odnaleźć je jest jednak najłatwiej. Warto by więc jeszcze kiedyś rozegrać z Liskowackim jakiś mecz, godząc się na to, że na jego „eine kleine” boisku będzie tylko jedna bramka, do której, niepewni, czy stoi w niej Jan Szczeciński, czy Hans Stettiner, będziemy biec, tocząc przed sobą dwie, równie trudne do określenia piłki.

Bibliografia

- Culler, Jonathan. *Teoria literatury*. Tłum. Maria Bassaj. Warszawa: Prószyński i S-ka, 1998.
- Czubaj, Mariusz, Jacek Drozda, Jakub Myszkowski. *Postfutbol. Antropologia piłki nożnej*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra, 2012.
- Dutka, Elżbieta. *Zapisywanie miejsca szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI*. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2011.
- Hilberg, Raul. *Sprawcy, ofiary, świadkowie. Zagłada Żydów 1933–1945*. Tłum. Jerzy Giebułtowski. Warszawa: Centrum Badań nad Zagładą Żydów i Wydawnictwo Cyklady, 2007.
- Jakubowska, Honorata. *Gra ciałem. Praktyki i dyskursy różnicowania płci w sporcie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.
- Kosterska, Alicja. „Tekstowa hybryda jako medium pamięci. O *Miedziance*. Historii znikania Filipa Springera”. *Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nauki Humanistyczne* 11 (2015), 2: 7–26.
- Kuper, Simon, Stefan Szymański. *Futbonomia*. Tłum. Jakub Małecki, Grzegorz Krzymianowski. Kraków: Wydawnictwo Sine Qua Non, 2019.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Eine kleine. Quasi una Allemanda*. Wyd. 2 popr. E-book. Szczecin: Kwa-drat, 2009.
- Liskowacki, Artur Daniel. *Sonate für S. Roman*. Tłum. Joanna Manc. München: Kraus, 2003.
- Melville, Herman. *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*. Tłum. Adam Szostkiewicz. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2009.
- Rybicka, Elżbieta. „Pamięć i miasto. Palimpsest vs. pole walki”. *Teksty Drugie* 5 (2011): 201–211.
- Slezkine, Yuri. *Wiek Żydów*. Tłum. Sergiusz Kowalski. Warszawa: Nadir Media Lazar, 2006.
- Szott, Mirosława. „Świadek pęknięcia. Polsko-niemieckie pogranicze w poezji Marka Lobo Wojciechowskiego”. *Konteksty Kultury* 12 (2015), 1: 94–104.
- Wilson, Jonathan. *Bramkarz, czyli outsider*. Tłum. Katarzyna Dmowska, Seweryn Dmowski. E-book. Wrocław: Wydawnictwo Bukowy Las, 2014.
- Wolski, Paweł. „Jak boksowało robotnicze ciało? Somatyczna produktywność pracy sportowej w powieści socrealistycznej”. W: *Ekonomie w literaturze i kulturze*, red. Borys Cymbrowski, Paweł Tomczok, 108–27. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2017.
- Wolski, Paweł. „Produkcja widzialności. Etyka sportowej pracy w literaturze obozowej”. W: *Ekonomia w badaniach literackich. Zagadnienia teoretyczne*, red. Paweł Tomczok, Łukasz Milenkowicz, 144–61. Katowice: Wydawnictwo UŚ, 2017.

History and Football: Game With No Score. Sports, Past and Bodies in Artur Daniel Liskowacki's *Eine kleine. Quasi una Allemanda*

Summary

In the article the Author focusses on the theme of soccer in Artur Daniel Liskowacki's novel *Eine kleine. Quasi una Allemanda*. He points out the importance of this particular narrative thread for this now widely recognized classical representative of regional literature, which, albeit confirmed as such by critics – both journalistic and academic – in fact rarely receives much (interpretative) attention.

Apart from filling in this evident lacuna in the already two-decades long debate over this outstanding and internationally appreciated novel, the Author offers some considerations on the problem of athletic experience as represented in literature in general, however paying particular attention to its role works such as ADL's magnificent urban tale.

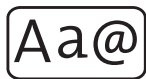
Keywords

urban novel, sports, body, WWII and Holocaust literature

Translated by Paweł Wolski

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Paweł Wolski, „Piłki są dwie, bramka jest jedna. Futbol, ciało i historia w *Eine kleine. Quasi una Allemanda* Artura Daniela Liskowackiego”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (2021), 17: 119–134. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-10



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 135–139
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-11



ROZBIORY

MONIKA BUJAK*

Murzynek B. by Artur Daniel Liskowacki

Summary

This article is a review of the book *Murzynek B.* Arthur Daniel Liskowacki wrote his novel in a very characteristic way. Short, jagged sentences huddle in one long text. It looks like a train of thoughts, discussions and descriptions of events. The reader must pick up, guess, analyze and read very carefully to not get lost in this fight between good and evil, between black and white.

Keywords

Artur Daniel Liskowacki, prose, novel

Artur Daniel Liskowacki's latest novel, *Murzynek B.* is like a long black river, which is supposed to reach the awareness of the readers. The very black text on the white pages clearly outlines the cultural and mental picture of Polish people, permanently assigning them the role of villains. The main character is like a black magic in a white despair. He usually has black thoughts, as he clearly understands that the world around him is frightening and full of white hatred pointed at him. The author denigrates the national Polish mold, closer defined as Poland just for Poles. Not without a reason, as the place of action he decides to pick a place full of patriotism, but also intolerance. *Murzynek B.* is thus extremely interesting implementation of the prose, which stops halfway between the claims to deal with the cognitive tools

* Contact with the author: mb3573@columbia.edu.

and the faith in a clean provenance. The main aim of this book is to become Polish sting of remorse, as Murzynek B. is afraid of no one else, but his Polish neighbors, friends, colleagues at school. That is why it is a story about us, even though we are not the part of it. It perfectly exposes our weaknesses in a meeting with the Other and the inaction against the perpetrators. It shows us that we have a huge tendency to live in a big lie about ourselves. A country that is open, well informed and experienced seems to be just the sham representation of the Polish community.

Although the novel *Murzynek B.* was published for the first time in 2011, its subject matter is absolutely timeless. It is a little ironic, but very intelligent kind of a novel with lively written language, marked by a difficult, non-linear, although the consistent narrative. It deals with the issue of the feeling of alienation that is familiar to many of us regardless of skin color, religion or political opinion. It is not an easy novel. Many details are not given directly, clearly or transparently. As in a real life, nothing is clear or simple. It is a very challenging, but also curious and ambitious position to read. The main character of this book is B., or Murzynek B. We may only guess what does this B. stand for. B. lives in one of the major Polish cities. Although the name of the city is not stated in the novel, there are some signs, for instance Szczecin Shipyard, that point Szczecin as the place of action. B. is about the same age as his country's freedom. His mother, whom he calls Barba, is Polish and his father, Anthony Onouora comes from Nigeria, Africa. As it very often happens in Polish reality, B.'s father disappeared after the birth of his son. Anthony's contact with B. is limited to occasional phone calls several times a year. One would say that this is not enough for a young boy, but B. seems not to miss his father at all. In fact, how he could miss someone who has never been a part of his life? After Anthony's departure to Lagos, Barba, supported by her own mother Mary, brings up very intelligent and talented kid. He is a very good student at school and becomes a student of the school of music playing drums in a band.

The story is even more dramatic as a reader meets B. in a very complicated moment of B.'s life. It is a difficult period of adolescence, when he tries to build up his identity and find answers to the questions: who am I, where I come from and where it all goes. However, it is harder for him than for his peers from the same environment, because what makes B. special is not only his musical talent but mainly the color of his skin. It is something that makes the eyes of many to be focused on him. As he himself admits, "Anyone can see Blacks, of course with the exception of Blacks. Blacks can only see that others can see them."

B. has a very poor social life what can be a reason for his lack of self-confidence. His only friend is Matthew May, who is the beginning and the end of B.'s list of friends. It is author's suggestion that our intolerance to the Others is like a natural instinct, as even children, who are too small to understand, do not like B. just for being different than the majority of them.

That is why it is hardly surprising that B. is very touchy and easily intimidated, as since his early age he experiences many annoyances arising from his darker skin color.

However, it seems that some of us are aware of our national attitude towards those who are not like us. When it comes to Polish lesson time to read the famous poem by Julian Tuwim *Murzynek B.*, B.'s mother is even invited to the school for a consultation whether the real Bambo B. should participate in these classes. The teacher wants to be generous offering B.'s mother her help saying, "I will help him. Children are a little, you know. We are going to the Europe, still. But Africa is not part of the Europe, says Barba." We can easily fill out the spot of the taboo part of teacher's saying. We know how the children are. They are cruel, immature, selfish, arrogant, and just childish. But does it mean that it is opposite to the behavior of the adults? Not when it comes to Poland. It is true that children show their true attitude toward B. more ostentatiously. In the kindergarten they do not want to hold B.'s hand, school friend has a dog with a name 'nigger' and his colleagues call him Kali when he is on the field. On one of the school trips at the museum, when B. and his classmates watch the reconstruction of an African village hut, children ask B. to come into the hut, so they could take a commemorative picture of adequate "exhibit." However, the teacher does not instruct the class that their behavior was very inappropriate or not nice to B., what she says is that according to the museum's rules no one can touch the exponents. How then anyone can expect from us a better behavior when the problem of intolerance seems to be socially acceptable? On the streets B. hears jokes about Blacks, he also meets police-racists and hooligans, who warn him not to get closer to the white women. He is always haunted by his own fear that he is being watched, chased or that someone wants to beat him. He does not even drink an alcohol because he wants to be always ready to run away.

Even though Poles have a high conviction of themselves and their land, it seems that this dispassionate, brutal and ruthless reality is filled with passive and senseless people. The problem of B.'s darker color skin is a concern not just of his, but also of everyone who is related to him. B.'s mother, Barbara, a woman marked by a black bastard, by virtue of committing unpardonable mistake, functions as a second-class citizen. Trying to find himself in this hostile to him world, B. starts to look for his roots, he looks at himself and his ancestors. Suddenly, he finds out that his mother has her own problems regarding her heritage, which she does not want to discuss with B. It comes out that B. is not only the black man, but he is also a Jew. He starts to call himself Muzyd. He is completely sure that there is nothing else worse than his current situation. Now he is everything all the people around him hate the most and are not able to tolerate at any cost. They seem to be born with their intolerance to Blacks, Jews, and even themselves.

The fact that we do not find out the full name of B. raises many connotations. It provokes the reader to start to be aware of the deep-rooted stereotypes. Even for B. the knowledge of Africa starts to be equally exotic as for the rest of the people around him. He learns about Nigeria and Africa from books, Internet and stories told by others. He becomes strongly connected to the country of his mother. The question that arises here is what is B.'s real country and what is the real country of his mother. They are sure it is the one they were born in, but "the real Polish people" do everything to make those two aware that Poland is only for Poles and no one else will be accepted. They do this in a very harsh and brutal way.

The structure of this novel is equally complex to its subject matter. Although the time frame is about eighteen years, it does not show the life of the protagonist on the day-by-day basis. There is no continuity at all, as there is no order or continuity in B.'s life. It is just series of jumps from one event to another, some disconnected threads, notes and digressions written by the same hero. Arthur Daniel Liskowacki wrote his novel in a very characteristic way. Short, jagged sentences huddle in one long text. It looks like a train of thoughts, discussions and descriptions of events. The reader must pick up, guess, analyze and read very carefully to not get lost in this fight between good and evil, between black and white.

Author wants to confuse us perfectly playing with the language. Some of the sentences are completely separated from the context and they do not fit the thread like B. does not fit his community. Sometimes this language is extended into youth slang, full of literary cultural references and citations. As some digressions we can also find some examples of Black humor to show how perfectly we can make fun of others. Liskowacki uses many word games, rhymes, and sayings. Maybe he wants to awake readers' imagination or just to delude him a little. It is hard to say. This confusion of words and the volume of created events emerges a complete picture of our Polish reality, where we so willingly discuss the problem of discrimination, but we do not want to do anything about it, giving it our tacit approval.

Moving beyond the multifaceted structure is impossible. Especially when the entire structure is controlled by griot. Griot's identity is mysterious. It is one more important character, or maybe the author himself, who is permanently associated with the culture and traditions of Africa. He attentively listens to the reality and then implicates his observations in his novel and in the life of B. He tries not to omit anything. He focuses on very small, but significant details that help him build a concrete structure full of events. Griot's short digressions confuse the reader, who loses track at some points. Liskowacki does not avoid irony while drawing the characteristics of the Polish population. He perfectly pinpoints and names all Polish fears and paranoia.

The ones who really tell the story in this difficult, painful and bitter novel are we. This is our narrative, dependent on our memory, our beliefs, experiences, sensitivity and empathy.

Throughout the story B. escapes his executioners, who see him as savage and nothing worth dung. They want to beat him to the death. They are like his shadow. B. is afraid of us and this is the time for us to realize it finally. Liskowacki seems to say: do not be ridiculous, see how you all lie to yourself. He says it by writing a novel about uncomfortable problem, with magnificent linguistic awareness, full of bitter humor and sharp accusations. Under the black color of B.'s skin, Liskowacki hides other dissimilarities that are stigmatized in Poland. He wants to heal Poles of xenophobia and condemned racism. He tries to show us that each of us, at any time and place, can become an alien and be exposed to similar repressions.

Bibliography

- Krawczyk, Katarzyna. "Murzynek B. – Artur Daniel Liskowacki." *Szuflada*, 11.11.2011. Access 3.05.2012. <http://szuflada.net/?p=1121>.
- Krzyżanowski, Józef. "Negro spirituals alla Pollaca." Wydawnictwo b. 03 Feb. 2012. 03 May 2012 <http://www.wab.com.pl/?ECProduct=1165>.
- Nowacki, Dariusz. "Artur Daniel Liskowacki *Murzynek B.*" *Gazeta Wyborcza*, 11.10.2011. Access 3.05.2012. http://wyborcza.pl/1,76842,10446434,Artur_Daniel_Liskowacki_Murzynek_B_.html.

***Murzynek B.* Artura Daniela Liskowackiego**

Streszczenie

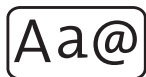
Niniejszy artykuł stanowi omówienie powieści *Murzynek B.* Artur Daniel Liskowacki napisał ją w charakterystyczny sposób. Krótkie, postrzępione zdania tworzą jednolity tekst, choć na pierwszy rzut oka to strumień świadomości, dialogów, opisów wydarzeń. Do czytelnika/czytelniczki należy podążanie za narracją, analizowanie jej i uważna lektura, która pozwoli nie zagubić się w ogniu walki między dobrem a złem, między „czernią” a „bielą”.

Słowa kluczowe

Artur Daniel Liskowacki, proza, powieść

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Monika Bujak, „*Murzynek B.* by Artur Daniel Liskowacki”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (2021), 17: 135–139. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-11



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 141–145
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-12



ROZMOWA

SŁAWOMIR IWASIÓW*
Uniwersytet Szczeciński

„Poeci byli moimi nauczycielami” Z Arturem Danielem Liskowackim rozmawia Sławomir Iwasiów

Spotykamy się przy okazji konferencji naukowej poświęconej pana twórczości. Nasza rozmowa ma rozmaite tła bio/bibliograficzne: z jednej strony świętujemy pana urodziny, z drugiej strony minęło dwadzieścia lat od wydania powieści *Eine kleine*. To wciąż ważna powieść, przy czym nie tylko dla środowiska szczecińskiego, ze względu na jej lokalną tematykę, lecz także dla szerszej publiczności literackiej, głównie dzięki wątkom polsko-niemieckim, podejmowanym w literaturze polskiej po 1989 roku. Za *Eine kleine* był pan nominowany m.in. do Literackiej Nagrody Nike w roku 2001, powieść zyskała pozytywny oddźwięk wśród czytelników i krytyków, bardzo dobrze oceniano jej walory literackie, ale także wskazywano na zalety historiograficzne. Dzięki *Eine kleine* wiele nauczyliśmy się o historii Niemców i Polaków na Pomorzu Zachodnim. I właśnie od tego, powiedzmy tak, „pedagogicznego” wątku chciałbym zacząć naszą rozmowę. Na ile pisarz, w pana odczuciu, jest swego rodzaju nauczycielem tych wszystkich, do których kieruje swoją twórczość?

* Kontakt z autorem: slawomir.iwasior@usz.edu.pl; ORCID: 0000-0002-8555-8307.

Pochodzę z rodziny nauczycielskiej. No, trochę umownie. Moja mama skończyła studia w Szczecinie, uczyła w szkole języka polskiego. Ojciec wprawdzie nie był nauczycielem, ale pełnił tę pedagogiczną funkcję w takim sensie, o jakim pan mówi, to znaczy będąc pisarzem, jednocześnie kultywował tradycje humanistyczne. Dzięki niemu zacząłem się interesować literaturą oraz pisaniem. Można zatem powiedzieć, że pisarz jest, czy też może być nauczycielem, choć z pewnym zastrzeżeniem: jeśli ta rola go nie wywyższa, nie stawia na katedrze ponad tymi, którzy go słuchają. Proszę zwrócić uwagę: pisarz nie widzi czytelników. Trochę jak w trakcie trwania pandemii, kiedy nauczyciele mówią do swoich uczniów siedzących po drugiej stronie ekranu komputera, ale nie mają z nimi „żywego” kontaktu. Czasami uczniowie włączają kamery, czasami tego nie robią, z reguły słyszą tylko ich głosy. Podobnie jest z czytaniem literatury: osoba, która książkę napisała, to ktoś nieznajomy; to „głos”, który możemy śledzić za pośrednictwem lektury. Wszystko to jest związane z bardzo ważnym aspektem bycia i pisarzem, i nauczycielem – mam na myśli odpowiedzialność za słowo. To określenie ma rozmaite konotacje. Mówimy przecież o odpowiedzialności za słowo w polityce czy dziennikarstwie, można go używać w odniesieniu do bardzo wysokich rejestrów literackiej komunikacji. Ale tutaj chodzi mi o bardzo zwyczajne pojmowanie tego terminu. Z książką często stykamy się jako dzieci i młodzi ludzie. Co wtedy czytamy? Jakie treści przekazują nam poznawane lektury? Jakie światopoglądy się z nich wyłaniają? Pierwsze lektury nierzadko są śladami początków naszego myślenia o świecie. Dlatego warto zadbać o to, żeby pierwsze lektury były jak najlepsze.

Wspomniał pan o ojcu, Ryszardzie Liskowackim, który był rozpoznawalną postacią powojennej literatury polskiej i wpłynął na pana jako autorytet literacki. A jakie książki pan czytał? Jaka lektura czy też lektury zainspirowały pana do pisania utworów literackich?

Dość długo były to typowe dla mojego wieku lektury. Najpierw klasyczne książki dla dzieci, Tove Jansson, Milne z *Kubusiem Puchatkiem*, potem tzw. młodzieżówki, no i Sienkiewicz. Ale poważniejsze czytanie zacząłem od intensywnego poznawania poezji. Zresztą debiutowałem jako poeta i autor książek dla dzieci, ale to właśnie wiersze, zanim jeszcze podjąłem później nieco zabawy z prozą, stanowiły główny obiekt mojego zainteresowania. Z poezją byłem głęboko związany jako czytelnik, mocno identyfikowałem się z niektórymi poetami. W liceum czytałem tych przegranych, straconych, jak to zwykle bywa, przeklętych, m.in. Tadeusza Gajcego, Krzysztofa Kamila Baczyńskiego czy Andrzeja Trzebińskiego. Ten ostatni, kiedy zginął, miał zaledwie 21 lat, ale do dzisiaj może zachwycać dojrzałością twórczości, czy raczej dojrzałym podejściem do niej i do życia. Jak oni wszyscy zresztą, warszawscy poeci tamtego pokolenia. Później pojawili się w moich lekturach poeci przekłęci w inny sposób, separujący się

od społeczeństwa, przeciwstawiający się ustalonym normom, jak Rafał Wojaczek czy Andrzej Bursa. Wśród często przeze mnie czytanych znajdowali się także Arthur Rimbaud oraz Charles Baudelaire, jakiś czas fascynował mnie też Dylan Thomas. Właśnie poeci byli moimi pierwszymi nauczycielami – choć jak można by wnosić z przykładów, jakie przedstawiłem, wpadałem tu ze skrajności w skrajność – to oni prowadzili mnie przez niełatwy w życiu okres, by zacytować niemieckiego klasyka, „burzy i naporu”. Od poetów uczyłem się rzeczy być może najistotniejszych – wrażliwości i etyki. Choć o tej ostatniej miałem niestety mgliste pojęcie, więc słowa bywały dla mnie ważniejsze od czynów.

Mówi pan o odpowiedzialności. To kategoria trudna do przecenienia z punktu widzenia etosu pracy nauczyciela, ale też mająca szerokie zastosowanie pedagogiczne. Odpowiedzialność, za siebie i innych, pozwala przetrwać ludzkiej wspólnotowości w tym nie zawsze społecznie przyjaznym świecie. W jakim momencie swojej pracy literackiej czy może także dziennikarskiej stwierdził pan: to właśnie jest ten moment, w którym muszę być odpowiedzialny za to, co piszę i publikuję?

Poczucie odpowiedzialności za słowo pojawiło się chyba w moim myśleniu w związku wykonywaniem przeze mnie zawodu dziennikarza. W drugiej połowie lat 80. zaczęła się nieśmiało medialna odwilż. Pracowałem wtedy w „Morzu i Ziemi” i miałem status specjalisty od „białych plam”. To było modne wówczas sformułowanie – dzisiaj, mam wrażenie, mniej rozumiałe, zafałszowane późniejszym prowadzeniem politycznych gier z przeszłością. Ale wtedy uzupełnianie białych plam polegało na pisaniu o ukrytych faktach z wojennej i powojennej historii. Zacząłem pisać reportaże o ludziach, którzy jeszcze wtedy żyli, a ich biografie miały wyraźne zadry: dotknęła ich wojna, przetrwali zsyłkę do łagrów sowieckich, siedzieli w więzieniach z powodów politycznych i tak dalej. Z jednej strony spełniałem ich oczekiwania, ponieważ mogli swobodnie – za moim pośrednictwem – opowiedzieć swoje historie czytelnikom. Z drugiej strony towarzyszyła mi głęboko zakorzeniona świadomość, że nie mam prawa w tych publikowanych tekstach skłamać. To coś zupełnie odmiennego od pisania wierszy czy innych tekstów literackich, w których można sobie pozwolić na mniej lub bardziej daleko idące „zmyślenia”. Udawało mi się być lojalnym wobec pamięci i prawdomówności moich rozmówców, czego potwierdzeniem było to, że zaczęły się do mnie zgłaszać kolejne osoby zainteresowane opowiadaniem o swoich losach. Jedną z nich był Czesław Hołub – zasłużony żołnierz podziemia niepodległościowego, który po wojnie wiele lat spędził w więzieniu. W ten sposób skontaktowała się ze mną także Barbara Szendzielarz, córka majora Zygmunta „Łupaszki” Szendzielarza, która mieszkała w Szczecinie, ale o jej istnieniu nikt wtedy nie wiedział. To były dla mnie swego rodzaju sprawdziany prawdomówności. Zrozumiałem także, że mam swoje, jako reporter, obowiązki.

Pana kompetencje reporterskie wielokrotnie komentowano, m.in. w tekstach literaturoznawczych o *Eine kleine*. To właśnie w tej powieści, chyba najbardziej ze wszystkich pana książek prozatorskich, najlepiej widać reporterską skrupulatność, która polega na tym, że odtwarza pan, ale i przetwarza, te wszystkie fakty, które stanowiły właśnie „białą plamę” w powojennym pisaniu na temat historii niemieckiego i polskiego Szczecina. Jak pan pracował nad tą powieścią?

Minęło ledwie dwadzieścia lat od wydania *Eine kleine*, a wydaje mi się, że miało to miejsce w zupełnie innej epoce, również w sensie technologicznym. I dlatego prace nad tą książką – polegające głównie na nieskończonych kwerendach i zbieraniu materiałów faktograficznych – przebiegały powoli i nie bez dużych trudności. Cyfryzacja zmieniła warsztat pisania zarówno literatury, jak i reportażu. Muszę jednak wspomnieć o tym, iż źródło *Eine kleine* stanowiły także bardzo ważne spotkania i rozmowy z ludźmi pamiętającymi przemianę Stettin/Szczecin. Wśród nich znajdowały się takie osoby, jak Stanisław Lagun, pionier Szczecina, w latach 50. kierownik Domu Kultury Związków Zawodowych im. Przyjaźni Polsko-Niemieckiej w Szczecinie, który miał barwny, dramatyczny życiorys i był dla mnie swoistym przekąznikiem takiej wiedzy, której nie znalazłbym w żadnym archiwum. Spotykałem się również z Niemcami, którzy po wojnie żyli w Szczecinie jako dzieci albo przekazywali mi pamięć swoich rodziców. To były moje ważne źródła, inspiracje do pisania, które zresztą „siedziało” we mnie już wcześniej. Potem podjąłem poszukiwania archiwalne – trudne, żmudne, czasochłonne, ale nie mniej istotne dla poznania, za sprawą książek, gazet czy dokumentów, atmosfery Stettina. Zresztą jeszcze przed *Eine kleine* zrobiłem „wprawkę”, pisząc książki *Ulice Szczecina* i *Cukiernica Pani Kirsch* – uczyłem się dzięki nim niemieckiego Szczecina, ale i patrzenia na historię w ogóle, no i na siebie w jej perspektywie.

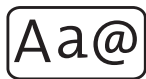
Można powiedzieć i tak: w literaturze po 1989 roku jest pan, jako pisarz, prekursorem wracania do czasów niemieckiego Szczecina i szukania specyficznej pograniczności między Stettinem a Szczecinem. Ta swoistość polega jednak nie na dzieleniu, separowaniu tych historii, ale na szukaniu w ich ramach takich narracji, które więcej łączy, niż mogłoby się wydawać. I dlatego *Eine kleine*, tak sędzę, to powieść wciąż żywa, do której warto wracać. Wspomnijmy jeszcze słowo na zakończenie o najnowszej pana książce, Hotelu Polskim. O jakich wydarzeniach tym razem pan opowiada?

Tak jak w powieści *Mariasz*, tak i w *Hotelu Polskim* wracam do wieku XIX, który postrzegam jako wszelkie źródła nowocześnie pojmowanej polskości. Wtedy „staliśmy się” narodem, jako Polacy, ze wszelkimi tego faktu konsekwencjami – zarówno dobrymi, jak i złymi. W *Hotelu Polskim* koncentruję się na tych wątpliwych, złych, a na pewno mających z czasem coraz gorszy

na nas wpływ aspektach wykształcania się polskiej tożsamości, na płaskim postrzeganiu patriotyzmu czy odwagi, fałszywych często podziałach na „białych”, „czerwonych”, „czarnych”. Bo w tej podzielonej Polsce tak głęboko się zanurzyliśmy, że przestaliśmy postrzegać samych siebie jako ludzi. Bohaterowie tych moich opowieści – powstańcy styczniowi, ale także ci, którzy brali udział w powstaniu warszawskim, a potem, już po II wojnie, żyli na Ziemiach Zachodnich – to ludzie uwikłani w mit o konieczności dokonywania bohaterskich czynów. Czy rzeczywiście tak musi być? Staram się pokazać, na ile bohaterstwo było często dziełem przypadku, a nie zawsze też miało swoje historyczne uzasadnienie, próbuję także przedstawić ich los w jego ukrytym tragizmie. Ponieważ tzw. historia domaga się od nas, byśmy sprostali jej wyzwaniom, tymczasem życie sprawia niejednokrotnie, że właśnie ta historia kręci młynka i rzuca nami na wszystkie strony – niezależnie od naszej woli.

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

„«Poeci byli moimi nauczycielami». Z Arturem Danielem Liskowackim rozmawia Sławomir Iwasiów”,
Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 2 (2021), 17: 141–145. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-12



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 147–157
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-13



TWÓRCZE PISANIE NA UNIWERSYTECIE

DARIUSZ NOWACKI*

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Nasi instruktorzy. Uwagi o autorach i wydawcach poradników twórczego pisania

Streszczenie

Artykuł odnosi się do zbioru podręczników i poradników twórczego pisania – zarówno napisanych przez polskich autorów, jak i dostępnych w przekładach z języka angielskiego. Autor zastanawia się nad uwarunkowaniami wydawniczymi oraz praktykami wydawców. W zasadniczej części artykułu próbuje zrekonstruować sylwetkę doradcy (instruktora) w sprawach kreatywnego pisania. Przedstawia najczęściej pojawiające się strategie autorskie, a także zdaje sprawę z okoliczności, w jakich publikacje poradnikowe powstały.

Słowa kluczowe

twórcze pisanie, poradnik, podręcznik, praktyki wydawnicze

* Kontakt z autorem: dariusz.nowacki@us.edu.pl; ORCID: 0000-0001-8274-8845.

Imponująca kolekcja

W tej chwili, czyli w drugiej połowie roku 2021, dostępnych jest około 30 najróżniejszych poradników/podręczników¹ twórczego pisania. Mam na uwadze publikacje w języku polskim, z których mniej więcej połowa – co nie dziwi – to przekłady z języka angielskiego. Część z nich stanowi aktualną ofertę księgarską (pozycje wydane w ciągu ostatnich kilku lat), część ofertę antykwaryczną (publikacje starsze, w tym wydane jeszcze w XX wieku). Istotne jest to, że w dowolnym momencie i bez najmniejszego trudu można się zaopatrzyć w nieledwie komplet owych poradników/podręczników stworzonych z myślą o osobach, które zamierzają oddać się pisarstwu lub właśnie stawiają pierwsze kroki w domenie literackiej.

Problem gatunkowego, a zwłaszcza jakościowego zróżnicowania tej oferty zostawiam na boku. Brak mi kompetencji, by móc przeprowadzać analizy, które zwykli podejmować profesjonalni metodycy zdolni ocenić dydaktyczną wartość tej czy innej publikacji. Aczkolwiek zwykła intuicja wystarczy, aby sformułować uogólnienie (obawiam się, że podpadające pod truizm), iż pozycje składające się na ów zbiór „można podzielić na przemyślane i wartościowe (również z punktu widzenia naukowego) oraz na powierzchowne i przypadkowe, a w wielu wypadkach nawet naiwne lub prymitywne”². Godzi się dopowiedzieć, że przytoczoną tu myśl Jacek Dąbała skreślił przed dwiema dekadami z okładem, przyglądając się głównie piśmienictwu światowemu (w artykule wymienia nazwiska aż siedmiorga autorów piszących po angielsku³, których prace wydają mu się szczególnie cenne i użyteczne). Prac dostępnych w rodzimym języku było podówczas niewiele (badacz odnotował zaledwie sześć); wysyp nastąpił na początku drugiej dekady XXI wieku. Co ciekawe, mimo że w ciągu dwudziestu lat kolekcja poradników/podręczników twórczego pisania imponująco się u nas rozrosła, bodaj tylko jedna autorka spośród siedmiorga faworytów Dąbały została przedstawiona polskiej

¹ Mimo że słownik języka polskiego rozróżnia te pojęcia (podręcznik to książka zasadniczo przeznaczona do nauki, poradnik zwykliśmy kojarzyć ze zbiorem rad i wskazówek), posługuję się nimi zamiennie. Synonimie podpowiada sama zawartość tego typu publikacji, w których to, co związane z nauczaniem (np. poetyki czy stylistyki), spleta się z tym, co „instruktażowe”, „doradcze”, a więc nacechowane prakseologicznie.

² Jacek Dąbała, „O twórczym pisaniu”, *Teksty Drugie* 1–2 (2000): 213. Przytoczony tu artykuł jest jedną z pierwszych wypowiedzi poświęconych wzrastającemu u nas od końca ubiegłego stulecia zainteresowaniu praktycznymi umiejętnościami pisarskimi. Najobszerniejsze i najbardziej zaawansowane dociekania na ten temat przedstawiła Hanna Sieja-Skrzypulec (*Twórcze pisanie na gruncie polskim. Tradycje normatywne a wyzwania współczesności*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2018); monografia ta zawiera podrozdział zatytułowany *Polskie poradniki i podręczniki z twórczego pisania: koncepcja twórczości literackiej, podmiotu piszącego, elementy normatywne*.

³ W kolejności podanej przez Dąbałę: David Lodge, Natalie Goldberg, Colin Wilson, Dianne Doubtfire, Julia Casterton, E.M. Forster (u Dąbały błędnie: E.M. Foster), Dorothea Brande.

publiczności⁴, i to najpewniej dlatego, że oryginalne wydanie jej bestsellerowego podręcznika ukazało się w 1934 roku, a więc, jak się domyślam, wygasły prawa autorskie do tej publikacji. Wprawdzie wątpliwość to przesłanka, ale można podejrzewać, że kwestia kosztów zakupu licencji jest tu jednym z ważniejszych regulatorów – przesądza o tym, czy dany poradnik zostanie przyswojony polszczyźnie, czy też pozostanie zaklęty w języku oryginału. W każdym razie prosta czynność polegająca na porównaniu kilku światowych list rankingowych (np. ogromna sekcja *Best Sellers in Creative Writing & Composition* Amazona) z naszą ofertą przekładową prowadzi do wniosku, że poradniki/podręczniki z importu pojawiają się u nas bodaj przypadkowo; o kryteriach merytorycznych można raczej zapomnieć.

Obietnice i wątpliwości

Uwagi dotyczące – by tak rzec – barier przekładu prowadzą ku kolejnej oczywistości. Wydawnictwa poradnikowe z zakresu kreatywnego pisania publikuje się z myślą o zysku, wyłącznie z pobudek komercyjnych oraz ze świadomością, że popyt jest w zasadzie nieograniczony, albowiem fantazmat „potencjalnego bestsellera”⁵ co najmniej od dekady trzyma się u nas mocno; dobrze ugruntowane społecznie przekonanie o łatwości czy bezproblemowości tworzenia literatury oraz, co poniekąd z tego wynika, możliwości osiągnięcia na tej drodze spektakularnego sukcesu nie wydają się w najmniejszym stopniu zagrożone. Nie trzeba chyba przekonywać, że nie zawsze tak było.

W obszernej monografii Magdaleny Lachman poświęconej w głównej mierze postawom i strategiom autoprezentacyjnym pisarzy, którzy pojawili się na scenie literackiej po roku 1989, odnotowano wprawdzie aktualny fenomen „mody na pisanie”⁶, ale – rzecz znamienita – autorka skoncentrowała się na mniej oczywistych pomysłach na „bycie pisarzem”, w tym na ekscentrycznych rodzajach polityki autorskiej (programowa grafomania, pseudoawangardowe postawy charakterystyczne dla twórców z kręgu Lampy i Iskry Bożej, nastawienia anarchistyczne i prześmiewcze manifestowane w polu literackim itd.). Nawiasem mówiąc, postawy i modele tradycyjne (modernistyczne, klasycyzujące, neoawangardowe), jako zdecydowanie mniej malownicze, Lachman skrupulatnie odnotowała, ale bynajmniej nie osadziła ich w centrum swojego wyczerpującego przeglądu.

⁴ Dorothea Brande, *Będę pisarzem! Obowiązkowa lektura pisarzy, krytyków, redaktorów na całym świecie*, tłum. Agata Maria Andrzejkiewicz (Gliwice: Wydawnictwo Złote Myśli, 2010).

⁵ Aluzja do tytułu najobszerniejszego (600 stron w dużym formacie) spośród polskich podręczników sztuki pisania. Zob. Jakub Winiarski, Jolanta Rawska, *Po bandzie, czyli jak napisać potencjalny bestseller* (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2015).

⁶ Zob. Magdalena Lachman, *Jak (nie) być pisarzem. Literatura we współczesnej przestrzeni komunikacyjnej* (Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 2019), 33–46.

Zmierzam, rzecz jasna, do tego, żeby upomnieć się o tzw. paletę możliwości. Wejście w rolę dostarczyciela lub dostarczycielki bestsellerów, orientowanie się na sukces komercyjny i medialny rozgłos to tylko jedna spośród wielu dróg pisarskich. Godzi się zauważyć, że do pewnego momentu owa orientacja na „gwiazdorstwo” była przyjmowana dość sceptycznie, m.in. w kontekście narastającego zaciekawienia *creative writing* (mam na uwadze końcówkę lat 90.). Warto przypomnieć, że jedna z pierwszych polskich publikacji na temat perspektyw nauczania rzemiosła literackiego (zbiór *Lekcja pisania*) okazała się książką niezwykle dwuznaczną – przede wszystkim z tego powodu, że mniej więcej połowa autorów i autorek, którzy swoimi tekstami wypełnili ów tomik, zamanifestowała rezerwę względem *creative writing* lub jawną niechęć wobec kursów twórczego pisania⁷. Ważna była też ironiczna przedmowa do *Lekcji pisania* pióra Jerzego Pilcha, w której pojawiła się groteskowa figura „młodego poety” sięgającego po tę publikację⁸.

Można podać jeszcze jeden argument „historyczny” (cały czas mam na uwadze zmianę w podejściu do istoty i celów nauczania pisarstwa). Pionierska na naszym gruncie książka Izabeli Filipiak w ogóle nie zawierała treści instruktażowych zorientowanych na sukces (obojętnie – komercyjny bądź artystyczny); nie obiecywała „młodym pannom”, że za jakiś czas, po przejściu właściwego „treningu” i wykazaniu się samodyscypliną wejdą na ścieżkę kariery literackiej. Jak wiemy, książka Filipiak najwięcej ma wspólnego z szeroko rozumianą arterapią, traktuje, jeśli wolno tak powiedzieć, o samopisaniu czy też pisaniu, które może się okazać pomocne w istnieniu (rzecz jasna w istnieniu tej, która zamierza wziąć się za pisanie lub już coś pokątnie notuje). Wywody i ćwiczenia zawarte w *Twórczym pisaniu dla młodych panien* zostały zainspirowane – co autorka ujawnia we wprowadzeniu – m.in. jej udziałem w nowojorskich warsztatach prowadzonych przez poetkę i eseistkę, a nade wszystko terapeutkę i nieledwie „mistyczkę”, Deenę Metzger („pracuje na mglistych pograniczach wyobraźni, mitu i rzeczywistości”⁹). To zupełnie inny nurt myślenia o kreatywnym pisaniu, lokujący się na antypodach postrzegania twórczości literackiej w kategoriach spektakularnej kariery (piszemy po to, aby „porwać tłumy”¹⁰).

⁷ „Jednym z najstraszniejszych wymysłów Ameryki są kursy *creative writing*” – zanotował Krzysztof Varga („Pisanie jako choroba”, w: *Lekcja pisania*, red. Monika Sznajderman, Czarne: Wydawnictwo Czarne, 1998, 176), po czym zjadliwie rozwinął tę konstatację.

⁸ Pisarz posłużył się retorycznym zabiegiem polegającym na tym, że z jednej strony zachęca „młodego poetę” do uważnej lektury zbioru *Lekcja pisania*, z drugiej zaś strony ujawnia wiele pomyłek czy fałszywych wniosków, jakie ów „młody poeta” mógłby z owej lektury wyciągnąć (por. Jerzy Pilch, „Festyn pyszałków”, w: *Lekcja pisania*, 5–11).

⁹ Izabela Filipiak, *Twórcze pisanie dla młodych panien* (Warszawa: W.A.B., 1999), 6.

¹⁰ To także aluzyjne odesłanie do tytułu – Joanna Wrycza-Bekier, *Magia słów. Jak pisać teksty, które porwą tłumy* (Gliwice: Helion, 2014).

Bezwiedni instruktorzy

Jedną z ciekawszych kwestii w obrębie namysłu nad stanem poradnictwa z zakresu sztuki pisania jest pytanie o autorów tych publikacji. Kim są twórcy interesujących mnie tutaj poradników, z jakich pozycji formułują rozważania i zalecenia, co jest źródłem ich autorytetu, jakie są ich uprawnienia i pełnomocnictwa? Z jakimi sytuacjami lub wariantami, jeśli idzie o autorstwo, mamy tutaj do czynienia?

Zacznijmy od tych, którzy stali się instruktorami bezwiednie, a nawet pośmiertnie. Mam na myśli sytuację, kiedy pisma danego autora (na ogół rozproszone) zostały przez redaktorów i wydawców uporządkowane i opracowane w ten sposób, aby mogły pełnić funkcje poradnikowe. Oczywiście nie są one przedstawiane przez oficyny wydawnicze jako poradniki *sensu stricto*; są kierowane do druku z nadzieją (graniczącą z pewnością), że pewna część odbiorców zechce w nich zobaczyć vademecum lub po prostu wydobyć z nich jakieś inspiracje.

Oto 21 lat po śmierci Charlesa Bukowskiego ukazała się książka sygnowana jego nazwiskiem, tom pod wielce obiecującym tytułem *O pisaniu*; rzecz została błyskawicznie przełożona na język polski¹¹. To kompilacja wypowiedzi warsztatowych czy – szerzej – uwag o literaturze wydobytych z obfitej korespondencji Bukowskiego (głównie listy do wydawców i przyjaciół); redaktorem odpowiedzialnym za tę operację był Abel Debritto. Nie jest to jednak „klasyczny” (typowy) przyczynek do biografii czy materiał pomocniczy dla badaczy twórczości Bukowskiego (edycje listów wybitnych pisarzy zwykliśmy osadzać w takich właśnie kontekstach), lecz tom zredagowany z myślą o czytelnikach, których mogłyby skusić treści instruktażowe (wskazówki, porady). Kwestia adresata wydaje się kluczowa. Jeszcze na początku lat 60. ubiegłego wieku, kiedy w ojczyźnie *creative writing* dyscyplina ta dopiero się wyłaniała, pojawiały się podobne inicjatywy wydawnicze, lecz bez wyraźnego nastawienia poradnikowego. Dogodnym przykładem opublikowany u nas na początku lat 80. tom *Mówi Chandler*¹², osobliwa zszywka składająca się z fragmentów prozy i wypowiedzi „literaturoznawczych” samego Chandlera, jego listów do wydawców i krytyków oraz rozmaitych drobnych autokomentarzy. Robocza hipoteza byłaby więc taka, że kiedyś Chandler zaciekawiał jako osoba i twórca, obecnie – gdyby przygotowano tom złożony z pism rozproszonych z dominantą warsztatową – mógłby ewentualnie zaciekawiać jako instruktor sztuki pisania powieści kryminalnej, aczkolwiek można wątpić, czy wzorce powieściowe wypracowane przez niego w latach 40. i 50. ubiegłego wieku mogą

¹¹ Charles Bukowski, *O pisaniu*, tłum. Marek Fedyszak (Kraków: Noir sur Blanc, 2016).

¹² Raymond Chandler, *Mówi Chandler*, tłum. Ewa Budrewicz, wstęp Krzysztof Mętrak (Warszawa: „Czytelnik”, 1983). Redaktorkami, które dokonały wyboru pism Chandlera i ułożyły tom wydany po raz pierwszy w 1962 roku, a więc trzy lata po śmierci pisarza, były Dorothy Gardiner i Katherine Sorley Walker.

być aktualizowane przez współczesnych adeptów pióra, przez tych, którzy dopiero sposobią się do napisania swojego pierwszego kryminału.

Problem polega na tym, że rozproszone, a niekiedy całkiem przypadkowe uwagi o literaturze sformułowane w przeszłości przez rozmaitych twórców zazwyczaj nie mają charakteru instruktażowego. Mogą nabrać takiego nacechowania w wyniku pewnych operacji wydawniczych; nie waham się oznajmić, że z gruntu bałamutnych. Być może najjaskrawszego przykładu dostarcza polskie tłumaczenie antologii¹³ przygotowanej przez magazyn „Writer’s Digest” z okazji 75-lecia istnienia tego pisma. Chodzi o to, że wśród kilkudziesięciu tekstów zgromadzonych w tym wieloautorskim tomie nie znajdziemy wypowiedzi prominentnych prozaików wymienionych w nagłówku. Antologia – zaakcentujmy – w ogóle nie zawiera esejów sygnowanych nazwiskami Hemingwaya, Steinbecka i Vonneguta, pojawiają się oni wyłącznie w przekrojowym tekście o poradnictwie literackim, po prostu wzmiankuje się o nich. W odróżnieniu od nazwisk wybitych na okładce autorzy właściwi – być może poza Irvingiem Wallace’em, Allenem Ginsbergiem i oczywiście Stephenem Kingiem – nie są znani polskiej publiczności nawet dziś, czyli ćwierć wieku później, ich pisma nie doczekały się bowiem przekładów (zanotowałem „pisma”, ponieważ pewna część autorów występujących w owej antologii to dziennikarze, reportażyści, eseiści, którzy dzielą się doświadczeniami z własnej – pozaartystycznej – pracy).

Obecnie, co należy przyjąć z wielką ulgą, tego rodzaju wypisów raczej się nie publikuje. Myśli o literaturze czy tajnikach warsztatu wyjęte z najróżniejszych pisarskich wypowiedzi – bez podania źródeł, niekiedy zdeformowane – zagościły, i to w wielkim wyborze, w sieci. Tam są multiplikowane na potęgę, to tam należy szukać „Siedmiu wskazówek dla początkujących pisarzy od Hemingwaya”, „Porad Agathy Christie” itp.

Teoretycy, praktycy, mistrzowie

Zajmijmy się teraz instruktorami, którzy świadomie weszli w role dydaktyczne. Wstępne cięcie – najzupełniej oczywiste – nakazuje oddzielić, jeśli wolno tak powiedzieć, teoretyków od praktyków, a więc mniej lub bardziej samozwańczych nauczycieli twórczego pisania oraz instruktorów przemawiających z urzędu¹⁴, od osób mogących się wykazać budzącym podziw i zazdrość dorobkiem literackim, czyli pisarzy, którzy w którymś momencie weszli w role nauczycielskie, mentorskie czy doradcze. Oczywiście często zdarza się tak, że instruktorzy

¹³ *Sztuka pisania. Tajemnice warsztatu pisarstwa odsłaniają: Ernest Hemingway, John Steinbeck, Kurt Vonnegut i inni*, tłum. Jolanta Mach (Łódź: Galaktyka, 1996); edycja oryginalna z 1994 r., zredagowana przez Thomasa Clarka, *The Writer’s Digest Guide to Good Writing*.

¹⁴ Dobrym przykładem podręcznika „urzędowego” jest publikacja zbiorowa *Jak zostać pisarzem?* (red. Andrzej Zawada, Wrocław: Bukowy Las, 2011), będąca efektem pracy zawodowych literaturoznawców, a więc „urzędników” tej dyscypliny związanych z Uniwersytetem Wrocławskim.

łączą zatrudnienia dydaktyczne (nauczanie na kursach kreatywnego pisania) z rolami artystycznymi¹⁵, a zatem ostre cięcie jest trudne do przeprowadzenia.

Jeśli wziąć pod uwagę publikacje składające się na korpus, o którym była mowa w pierwszym zdaniu (około 30 polskojęzycznych poradników/podręczników), łatwo zauważyć, że dominują samozwańcy i „urzędnicy”. Spośród rodzimych pisarzy i pisarek, którzy – by tak rzec – zostali pozytywnie zweryfikowani przez rynek, wymienić można tylko dwoje autorów – Remigiusza Mroza¹⁶ oraz Katarzynę Bondę¹⁷. Inni praktycy, jak np. Feliks W. Kres¹⁸ czy Jakub Winiarski¹⁹, mogą budzić poważne wątpliwości – ten pierwszy nie jest zbyt wysoko notowany na specyficznej zresztą i dość wąskiej giełdzie literackiej, jaką tworzą polscy pisarze z kręgu *fantasy*, ten drugi (przypomnijmy: współautor, obok Jolanty Rawskiej, najobszerniejszego u nas podręcznika z zakresu sztuki pisania) nie zdołał się wyróżnić jako autor dwu powieści i trzech książek poetyckich. W świecie języka angielskiego również nie wygląda to zbyt imponująco. Niewielu mamy instruktorów, którzy ogłosili poradniki twórczego pisania lub dzieła dające się w ten sposób sfunkcjonalizować i jednocześnie mogli wylegitymować się poważnym, szanowanym dorobkiem literackim. Z książek nieprzyswojonych dotąd polszczyźnie godzi się wymienić *Steering the Craft* (1998) Ursuli Le Guin oraz *Zen in the Art of Writing* (1990) Raya Bradbury’ego.

Mamy oczywiście światowy bestseller, całkiem niedawno opublikowany w nowym, rozszerzonym wydaniu, czyli dzieło Stephena Kinga²⁰. Rzecznymi znamienymi i zarazem kolejny kamyczek do ogródka wydawców – u nas ów bestseller ukazał się pod zmanipulowanym tytułem (w oryginale: *On Writing. A Memoire of the Craft*), choć nie aż tak bardzo jak nagłówek przekładu rosyjskiego (*Kak pisać książki*)²¹, co dobitnie pokazuje, że wartość poradnikowa dominuje nad

¹⁵ Trzy rozdziały pracy wymienionej w poprzednim przypisie napisał Karol Maliszewski – poeta, prozaik, krytyk i akademicki badacz literatury. Owe „zwielokrotnienie” jest czymś powszechnym w praktyce dydaktycznej. W zasadzie nie ma kursów *creative writing* (obojętnie: prowadzonych w ramach specjalizacji na uniwersytetach czy też gdziekolwiek poza akademią), na których nie byłiby zatrudnieni czynni, zazwyczaj odpowiednio doświadczeni pisarze, często także krytycy i tłumacze. Rzadko jednak, przynajmniej jak dotychczas, stają się oni autorami publikacji, którymi się tutaj zajmuję.

¹⁶ Remigiusz Mróz, *O pisaniu na chłodno* (Poznań: Czwarta Strona, 2018).

¹⁷ Katarzyna Bonda, *Maszyna do pisania. Kurs kreatywnego pisania* (Warszawa: Muza, 2015).

¹⁸ Feliks W. Kres, *Galeria złamanych piór* (Lublin: Fabryka Słów, 2005); tenże, *Galeria dla dorosłych. Ostre spojrzenie na początkujących polskich twórców. Abecadło każdego szanującego się debiutanta* (Lublin: Fabryka Słów, 2010).

¹⁹ Winiarski, Rawski, *Po bandzie*.

²⁰ Stephen King, *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*, tłum. Paulina Braiter-Ziemkiewicz, Tomasz Wilusz (Warszawa: Prószyński i S-ka, 2021). Pierwsza polska edycja ukazała się w 2001 r. (tłum. Paulina Braiter, ten sam wydawca).

²¹ Dla porównania, przekład niemiecki jako *Das Leben und das Schreiben. Memoiren*, przekład francuski jako *Écriture. Mémoires d'un métier*, przekład hiszpański jako *Mientras escribe. Memorias de un oficio*. Szczegółowych

wartością „świadcstwa” w rozumieniu autobiograficznym. Z punktu widzenia nastawionego na zysk wydawcy, książka Kinga okazała się cenniejsza jako vademecum, którym jako żywo nie jest; pamiętnikowy wymiar tej wypowiedzi – absolutnie dominujący, o czym wiedzą wszyscy, którzy do książki zajrzeli – schodzi, przynajmniej na poziomie nagłówka, na drugi plan. Nawiasem mówiąc, *Pamiętnik* Kinga aż nadto dobitnie dowodzi, że niepodobna przezwyciężyć fundamentalnego paradoksu – przedmiotem ewentualnego naśladownictwa (wszak mówimy o prozie poradnikowej, „instruktażowej”) jest to, co naśladownictwu się wymyka. W ogóle opowieści, które można by umieścić pod uniwersalnym szyldem „Jak zostałem pisarzem” – właśnie w perspektywie naśladownictwa, a nawet w wymiarze inspiracji – jawią mi się jako wyjątkowo zwodnicze i niepraktyczne. Jak bowiem powtórzyć coś, co jest nie do powtórzenia? Opowieść Kinga – zwłaszcza o jego pisarskich początkach – pokazuje, do jakiego stopnia jego pasje literackie (wcześniej także komiksowe) wmontowane zostały w życiorys, na ile był on dzieckiem swoich czasów, specyficznego środowiska, dominującej w latach jego dzieciństwa i wczesnej młodości kultury czy obyczajowości. Innymi słowy, ta urocza skądinąd, a już na pewno bezpretensjonalna autobiografia poniekąd drwi z nastawień naśladowczych, odsłaniając – jak zresztą każda wypowiedź autobiograficzna – swoją radykalną idiomatyczność.

Do nieco innych wniosków prowadzi lektura *quasi*-poradnikowej i zarazem autobiografizującej książki Mroza. Można bowiem odnieść wrażenie, że autor – jeśli wolno się tak wyrazić – nie ma zaufania do form konfesyjnych. Nie chodzi o to, że – w porównaniu z Kingiem – jest autobiograficznie bardziej powściągliwy, co nie wynika jedynie, jak sądzę, z różnicy wieku (równe 40 lat), bagażu doświadczeń, odmiennych temperamentów czy też po prostu z funkcjonowania w dwu różnych rzeczywistościach. Mimo że Mróz ewidentnie przejmuje poetykę *Pamiętnika* Kinga, to jednak inaczej rozkłada akcenty – w odniesieniu do własnej biografii zachowuje – powtórzmy – daleko idącą powściągliwość, rozwija natomiast dyskurs doradczy, acz trafniej byłoby powiedzieć – coachingowy (budowanie i wzmacnianie motywacji nasz instruktor uważa za istotę działań pisarskich, klucz do sukcesu). Symptomatyczne jest to, że autor *Kasacji* próbuje przedstawić się jako – mówiąc potocznie – przeciętniak czy „normals” (w obrębie doświadczeń rodzinnych, szkolnych, rówieśniczych, pokoleniowych). To, co uczyniło zeń najpoczytniejszego i najbogatszego pisarza współczesnej Polski, ma charakter wolicjonalny; jest następstwem niesamowitej pracowitości oraz niebywałej samodyscypliny. Prawdę mówiąc, w zasadzie tylko to można wydobyć z *O pisaniu na chłodno*, mając, rzecz jasna, na względzie treści instruktażowe. Oczywiście wskazówek książka Mroza zawiera sporo,

adresów bibliograficznych nie podaję – do znalezienia na stronach księgarni Amazon, skąd wzięłem podane tu obcojęzyczne tytuły.

dobrych rad pisarz nam nie skąpi, tyle że są one nader konwencjonalne, do znalezienia bez mała w każdym poradniku z zakresu sztuki pisania.

I jeszcze kilka słów o podręczniku drugiej naszej znakomitości, do niedawna niezawodnie przedstawianej jako „królowa polskiego kryminału”. U Bondy drobne motywy autobiograficzne pojawiają się jedynie we wprowadzeniu (*Od autorki do autorów*). W sumie nic przejmującego, bo nawet zdarzenia naznaczone jakimś „dramatyzmem”²² i tak ostatecznie prowadzą – wiemy o tym aż za dobrze – do *happy endu*. Aliści *Maszyna do pisania* jest ciekawa z tego względu, że należy do odrębnego podgatunku podręczników pisarskich, dla którego nie mam dobrej nazwy. Rzecz można skojarzyć z wizytówką, portfolio lub folderem reklamowym. Chodzi oczywiście o to, że nasza instruktorka jest założycielką i szefową znanej firmy prowadzącej kursy kreatywnego pisania (nieprzypadkowo firma nazywa się tak samo jak interesująca mnie książka). *Maszyna do pisania* jest zatem nie tylko jedną z pomocy dydaktycznych (obok np. zapisów wideo, czyli filmów oświatowych z zakresu twórczego pisania, których zakup oferuje *Maszyna do pisania*), lecz także czymś, co można by rozpoznać jako certyfikat jakości. Na tej samej zasadzie funkcjonują książki elektroniczne Krystyny Bezubik²³, które są częścią pakietów kursowych (w tej chwili dostępne są kursy wideo w wersji standardowej i wersji VIP, te ostatnie obejmują m.in. indywidualne konsultacje – przez telefon lub online – oraz prace redakcyjne z powierzonym tekstem kursanta, aliści tylko do 20 stron).

Głosa o samozwańcach

Współcześnie doradztwo w sprawach literackich poważnie się sprofesjonalizowało. Powszechną praktyką – na razie na Zachodzie – jest prowadzenie przedsiębiorstw coachingowych ściśle powiązanych z kreatywnym pisaniem. Amerykańska mistrzyni Izabeli Filipiak, sędziwa Deena Metzger (ur. w 1936 r.), prowadzi rozmaite warsztaty, proponuje swoje teksty mieszczące się w nurcie *literature of restoration* oraz aranżuje – zbiorowe lub indywidualne – dyskusje na temat tych tekstów. W jej witrynie internetowej (deenametzger.net) znaleźć można cennik konsultacji w zakresie pisania (*writing consultation*) – oferta zaczyna się już od 140 dolarów

²² „Przez trzynaście lat trenowałam pióro w prasie. Byłam spełnioną i dobrze opłacaną dziennikarką największych i najbardziej prestiżowych polskich tytułów. Kiedy osiągnęłam dziennikarski szczyt i powinnam była odcinać kupony od swojej kariery, zniszczyłam wszystko i odeszłam donikąd, żeby wreszcie robić to, o czym zawsze marzyłam: pisać książki” (Bonda, *Maszyna do pisania*, 12).

²³ Instruktorka proponuje aż pięć napisanych przez nią e-booków – wymienię tylko dwa: *Piszę, bo chcę! Poradnik kreatywnego pisania* (2015), *Pisanie jest jak seks* (2018). Przy okazji warto zauważyć, że materiały drukowane z wolna stają się formą archaiczną, dlatego pewna część poradników/podręczników oferowana jest od razu jako e-booki. Obok prac Bezubik wypada wymienić choćby *Piszesz? Napisz! Wyдай. Vademecum młodego pisarza* (2014) Katarzyny Kłós – rzecz również dostępna wyłącznie jako e-book.

od osoby w grupie w skali miesiąca; oczywiście spotkania prywatne, indywidualny mentoring są odpowiednio droższe (na poziomie stawek nowojorskich psychoterapeutów).

Ogólny wniosek może być tylko jeden: nauczanie pisarstwa to zasadniczo świadczenie odpłatnych usług dla ludności. Poradniki/podręczniki, do których się tutaj odniosłem, to z kolei zwykłe, acz czasami interesujące pod względem formalnym narzędzia dydaktyczne i motywacyjne. A skoro tak właśnie sprawy się mają, to całym tym – *excusez le mot* – interesem rządzą reguły rynkowe, prawo popytu i podaży nade wszystko. Zastosowane tu pojęcie samozwańca musi zatem zostać „oczyszczone” z negatywnych konotacji. W rzeczywistości rynkowej jest przecież tak, że autorem podręcznika (tu: kreatywnego pisania) zostaje ten, kto ma taką wolę czy nawet kaprys, kto się spodziewa czegoś dobrego dla siebie po skierowaniu poradnika do druku, względnie po przygotowaniu instruktażowego e-booka. Wydaje się, że tylko ktoś usposobiony snobistycznie zapyta o to, kim są Katarzyna Krzan²⁴, Aleksander Sowa²⁵ czy Joanna Wrycza-Bekier²⁶. Jak to kim są? Naszymi instruktorami, ponieważ zechcieli nimi zostać.

Bibliografia

- Bonda, Katarzyna. *Maszyna do pisania. Kurs kreatywnego pisania*. Warszawa: Muza, 2015.
- Brandt, Dorothea. *Będę pisarzem! Obowiązkowa lektura pisarzy, krytyków, redaktorów na całym świecie*. Tłum. Agata Maria Andrzejkowicz. Gliwice: Wydawnictwo Złote Myśli, 2010.
- Bukowski, Charles. *O pisaniu*. Tłum. Marek Fedyszak. Kraków: Noir sur Blanc, 2016.
- Chandler, Raymond. *Mówi Chandler*. Tłum. Ewa Budrewicz. Warszawa: „Czytelnik”, 1983.
- Dąbała, Jacek. „O twórczym pisaniu”. *Teksty Drugie* 1–2 (2000): 209–217.
- Filipiak, Izabela. *Twórcze pisanie dla młodych panien*. Warszawa: W.A.B., 1999.
- King, Stephen. *Jak pisać. Pamiętnik rzemieślnika*. Tłum. Paulina Braiter-Ziemkiewicz, Tomasz Wilusz. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2021.
- Kres, Feliks W. *Galeria dla dorosłych. Ostre spojrzenie na początkujących polskich twórców. Abecadło każdego szanującego się debiutanta*. Lublin: Fabryka Słów, 2010.
- Kres, Feliks W. *Galeria złamanych piór*. Lublin: Fabryka Słów, 2005.
- Krzan, Katarzyna. *Praktyczny kurs pisarstwa. Jak napisać intrygującą i wciągającą książkę*. Gliwice: Złote Myśli, 2009.

²⁴ Katarzyna Krzan, *Praktyczny kurs pisarstwa. Jak napisać intrygującą i wciągającą książkę* (Gliwice: Złote Myśli, 2009).

²⁵ Aleksander Sowa, *Autor 2.0. Jak wydać (własną) książkę i na tym zarobić* (Gliwice: Złote Myśli, 2010).

²⁶ Wrycza-Bekier, *Magia słów*.

- Lachman, Magdalena. *Jak (nie) być pisarzem. Literatura we współczesnej przestrzeni komunikacyjnej*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich, 2019.
- Mróz, Remigiusz. *O pisaniu na chłodno*. Poznań: Czwarta Strona, 2018.
- Pilch, Jerzy. „Festyn pyszałków”. W: *Lekcja pisania*, red. Monika Sznajderman, 5–12. Czarne: Wydawnictwo Czarne, 1998.
- Sieja-Skrzypulec, Hanna. *Twórcze pisanie na gruncie polskim. Tradycje normatywne a wyzwania współczesności*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2018.
- Sowa, Aleksander. *Autor 2.0. Jak wydać (własną) książkę i na tym zarobić*. Gliwice: Złote Myśli, 2010.
- Sztuka pisania. Tajemnice warsztatu pisarstwa odsłaniają: Ernest Hemingway, John Steinbeck, Kurt Vonnegut i inni*. Tłum. Jolanta Mach. Łódź: Galaktyka, 1996.
- Varga, Krzysztof. „Pisanie jako choroba”. W: *Lekcja pisania*, red. Monika Sznajderman, 171–178. Czarne: Wydawnictwo Czarne, 1998.
- Winiarski, Jakub, Jolanta Rawska. *Po bandzie, czyli jak napisać potencjalny bestseller*. Warszawa: Prószyński i S-ka, 2015.
- Wrycza-Bekier, Joanna. *Magia słów. Jak pisać teksty, które porwą tłumy*. Gliwice: Helion, 2014.
- Zawada, Andrzej, red. *Jak zostać pisarzem?* Wrocław: Bukowy Las, 2011.

Our instructors. Notes on the authors and publishers of creative writing guides

Summary

The article refers to a collection of handbooks and guides for creative writing – both written by Polish authors and available in translations from English. The author reflects on the publishing conditions and the practices of publishers. In the main part of the article, he tries to reconstruct the figure of an advisor (instructor) in matters of creative writing. It presents the most common author's strategies, and also reports on the circumstances in which the guidebooks were created.

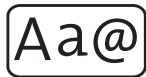
Keywords

creative writing, guide, handbook, publishing practices

Translated by Dariusz Nowacki

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Dariusz Nowacki, „Nasi instruktorzy. Uwagi o autorach i wydawcach poradników twórczego pisania”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 2* (2021), 17: 147–157. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-13



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 159–174
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-14



TWÓRCZE PISANIE NA UNIWERSYTECIE

GRZEGORZ OLSZAŃSKI*
Uniwersytet Śląski

Literatura współistniejąca

Streszczenie

Przedmiotem niniejszego artykułu jest próba odpowiedzi na pytanie, czy pandemia COVID-19 – wbrew negatywnym scenariuszom i jednoznacznie pesymistycznym opisom – może stać się narzędziem kulturotwórczej zmiany, której pozytywne skutki dają się zaobserwować w polu literatury. Jednoznacznie negatywny obraz katastrofy, jako zdarzenia niosącego jedynie destrukcyjne skutki, nie jest wszak jedynym możliwym oglądem. Uczeni zajmujący się *disaster studies* równie mocno podkreślają kreacyjny, twórczy wymiar katastrof, widząc w nich rodzaj energetycznego bodźca, który przynosi zjawiska o ambiwalentnym, niejednoznacznym charakterze. Właśnie ten rodzaj myślenia staram się zaadaptować do deskrypcji życia literackiego toczącego się w trakcie pandemii.

Słowa kluczowe

katastrofa, pandemia, literatura, czytelnictwo, wpływ

* Kontakt z autorem: grzegorz.olszanski@us.edu.pl; ORCID: 0000-0003-2604-7299.

*Pomyśl tylko, jak zmieni się to, co jest
fikcją, a to, co rzeczywistością¹.*

Slavoj Žižek

I.

„Tylko kryzys, rzeczywisty lub postrzegany, prowadzi do realnych zmian”² – przekonuje Milton Friedman, jeden z najbardziej wpływowych ekonomistów XX wieku, a zarazem główny prawodawca strategii kapitalizmu kataklizmowego. Komentująca powyższe słowa Naomi Klein – odwołując się do przebogatej egzemplifikacji, w której znalazło się miejsce m.in. na zamach stanu w Chile, bombardowanie Belgradu przez NATO, inwazję wojsk amerykańskich na Irak, ale też dość nieoczywisty wpływ huraganu Katrina na kształt systemu edukacyjnego w Nowym Orleanie³ – sugestywnie pokazuje, w jaki sposób sformułowana przez autora *Kapitalizmu i wolności* strategia pozwala wykorzystać kryzys czy katastrofę humanitarną jako podglebie radykalnych przemian społecznych i modelowy czynnik sprawczy rewolucji. Rewolucji, które w normalnej sytuacji nigdy nie mogłyby dojść do skutku. Ujmowana z tej perspektywy katastrofa jawi się tyleż jako jednostkowa i wspólnotowa tragedia, co też jako znakomita okazja, aby „wykorzystać momenty zbiorowej traumy do przeprowadzenia radykalnej inżynierii społeczno-ekonomicznej”⁴. Inżynierii, dodajmy na wszelki wypadek, której skutkami są triumf fundamentalistycznej wersji kapitalizmu, grabieżcza polityka ekonomiczna i pogłębienie nierówności społecznych.

Ten zgoła złowrogi obraz katastrofy jako zdarzenia niosącego li tylko destrukcyjne skutki, pojęcia generującego jedynie negatywne sensy, nie jest jednak jedynym możliwym oglądem. Rzecz w tym, że choć uczeni zajmujący się *disaster studies* nie negują oczywiście traumatycznego wymiaru katastrof, to część z nich równie mocny akcent stawia na sprawczy, nie

¹ Slavoj Žižek, *Pandemia 2. Kroniki straconego czasu*, tłum. Jowita Maksymowicz-Hamann (Warszawa: Grupa Wydawnicza Relacja, 2021), 22.

² Milton Friedman, *Capitalism and Freedom* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 9. Cytowane zdanie nie pojawia się jednak w polskim wydaniu książki amerykańskiego ekonomisty.

³ Znaczna część puli pieniędzy wyasygnowana przez rząd USA na odbudowę i podniesienie jakości szkół publicznych została zamieniona na bony pozwalające sfinansować naukę w szkołach prywatnych. W efekcie, jak pisze Klein, państwowy system edukacyjny niemal w całości został zastąpiony nakierowanym na ekonomiczny zysk i przede wszystkim ograniczenie kosztów segmentem szkół czarterowych (ze 123 szkół publicznych ostały się 4), które powstały dzięki wsparciu publicznych pieniędzy.

⁴ Naomi Klein, *Doktryna szoku. Jak współczesny kapitalizm wykorzystuje klęski żywiołowe i kryzysy społeczne*, tłum. Hanna Jankowska, Katarzyna Makaruk, Tomasz Krzyżanowski, Michał Penkala (Warszawa: Muza, 2019), 21.

destruktywny, lecz konstruktywny wymiar badanych przez siebie zdarzeń. To, co monochromatyczne, w istocie okazuje się więc wielobarwne, a to, co jednoznaczne, zaczyna mieć się różnymi znaczeniami. Taki ogłód proponuje chociażby Konrad Wojnowski w książce skoncentrowanej na produktywności roli katastrof jako energetycznych bodźców niosących potencjalnie pozytywne, kulturotwórcze zmiany. Jak pisze krakowski badacz (odwołując się do myśli Williama Jamesa, który w 1906 r. był świadkiem potężnego trzęsienia ziemi, jakie nawiedziło stan Kalifornia):

Katastrofy można traktować również jako zdarzenia pozytywne (pod względem społecznym, urbanistycznym, psychologicznym), które nie tyle niszczą pewien ład, ile otwierają możliwość ustanowienia nowego⁵.

Czy zatem, pozwólmmy sobie na drobne ćwiczenie symulacyjne, w pandemii koronawirusa można by zobaczyć energetyczny bodziec, zdarzenie potencjalnie pozytywne? Albo inaczej – uściślijmy na wszelki wypadek charakter pytania, przypominając jednocześnie niejako na marginesie, że samo pojęcie katastrofy w swych początkach zarezerwowane było przede wszystkim do świata literackiej fikcji i poetologicznych leksykonów⁶ – czy COVID-19 może stać się narzędziem kulturotwórczej zmiany, której pozytywne skutki dają się zaobserwować w literackim polu? Choć nie podzielam nadziei Żiżka, iż pandemia „będzie katastrofą, która zmusi nas do znalezienia nowego początku”⁷, to jednak nie mam wątpliwości, że tego rodzaju pytania zadawać warto. A więc? Pierwszy odruch to niechęć, bo postawiona w ten sposób kwestia budzi niedobre skojarzenia w postaci mało politycznych zachowań polityków⁸.

⁵ Konrad Wojnowski, *Pozytywne katastrofy* (Kraków: Universitas, 2016), 13.

⁶ Przypomniał o tym Marek Bieńczyk w swych *Katastrofach i wypadkach*. Jak pisze: „Pojęcie katastrofy (...) przyjęło się w siedemnastowiecznej poetyce tragedii; oznaczało jej ostatnie, koronujące w sposób logiczny, konieczny, choć niekoniecznie przewidywalny lub domyślny, zdarzenie, w wyniku którego rozstrzygał się los bohatera. (...) Związek słowa z praktyką literacką przez samą część strofa ewidentny, choć od bardzo dawna nie jest już z terminem literackim kojarzony. (...) Warto zauważyć, że etymologia pojęcia katastrofa (...) idzie wbrew dominującej prawidłowości leksykalnej: literackie pojęcia biorą się zazwyczaj z praktycznego życia, z doświadczenia codzienności (...). Natomiast w tym wypadku kierunek się odwrócił, pojęcie katastrofy wydoszło się z leksykonu poetyki i rozszerzyło swe znaczenie na rzeczywistość (...) zacierając przy tym swe literackie pochodzenie” [Marek Bieńczyk, *Katastrofy i wypadki w czasach romantyków* (Warszawa: IBL, 2017), 28–29].

⁷ Żiżek, *Pandemia 2*, 135. W tym kontekście bliższe jest mi raczej stanowisko Houellebecqa, który w liście opublikowanym przez rozgłośnię radiową France Info napisał: „Ani przez sekundę nie wierzę w deklaracje, że nic nie będzie już takie jak przedtem. Nie obudzimy się po pandemii w nowym świecie. Będzie tak samo, tylko trochę gorzej”.

⁸ Myślę tu o tych wypowiedziach i reakcjach polityków, którzy w kryzysie pandemicznym w Chinach starali się dostrzec tyleż zagrożenie, co ekonomiczną szansę. Przykładowo Jadwiga Emilewicz twierdziła: „Polska

Drugi każe oczywiście gwałtownie zaprzeczyć. Nie sposób w końcu wyłączyć ludzi parających się literaturą z tej części społeczeństwa, która zajmując się szeroko pojętą działalnością kulturalną – pomijam tu kwestie życiowych dramatów, które nie omijały wszak również pisarzy i wydawców⁹ – swą przygodę z pandemią kończyła życiowo poharatana, wracając raczej bez tarczy (osłonowej) niż z tarczą¹⁰. Znikający z półek papier na początku pandemii nie był wszak zadrukowany i raczej mało kto myślał o książkach jako o produktach pierwszej potrzeby. COVID uderzył w branżę wydawniczą z analogiczną siłą co w inne segmenty rynku – przygotowany przez Polską Izbę Książki raport mówił, że w ciągu pierwszego roku pandemii 240 księgarń zniknęło z rynku (były to przede wszystkim małe lokalne księgarnie, ale nawet duża sieć Empik zapowiedziała likwidację ponad 40 placówek), część zaś swoje przetrwanie zawdzięczała nie książkom, lecz... artykułom papierniczym¹¹. Kłopoty z promocją sprawiły, że wydawcy o wiele rzadziej niż wcześniej decydowali się na publikacje książek debiutantów, którzy tym samym okazali się podwójnymi ofiarami – pandemii, ale też mechanizmów rynkowych. Sporo wydawnictw decydowało się również przenieść zapowiadane już premiery na nieokreśloną czasowo przyszłość. W efekcie, w porównaniu z poprzednim rokiem, o ponad 16 procent spadła liczba tytułów, które ukazały się na rynku. Niewiele? Być może, acz jak podsumowują autorzy raportu *Ruch wydawniczy w liczbach*:

W ciągu całego 30-lecia istnienia III Rzeczypospolitej Polskiej nie zdarzyło nam się odnotować aż tak gwałtownego spadku liczonej w tytułach produkcji wydawniczej. (...) Liczbę tytułów porównywalną z tą z roku 2020 ostatni raz odnotowaliśmy w 2010 roku. Wynik,

gospodarka oparta na małych i średnich firmach, które nie miały swoich parków produkcyjnych ulokowanych w Chinach, paradoksalnie na tego typu kryzysie może skorzystać”.

⁹ Zmarł np. chilijski pisarz Luis Sepúlveda, który chorobą COVID-19 zaraził się w trakcie festiwalu literackiego Correntes d'Escritas w Portugalii. W Polsce wielką stratą była śmierć poety i przede wszystkim redaktora naczelnego „Wielkiej Litery” Pawła Szweida.

¹⁰ Przypomnijmy, że wśród poprawek Senatu do Tarczy 6.0. pojawił się zapis o wparciu dla księgarń stacjonarnych (m.in. dodatkowe świadczenie postojowej). Poprawka ta została jednak odrzucona przez Sejmową Komisję Polityki Społecznej i Rodziny. Warto przypomnieć, że księgarnie zamknięte były tylko w czasie pierwszego lockdownu, w trakcie kolejnych przynależały do tych placówek, które mogły prowadzić normalną działalność w centrach handlowych. Można w tym zobaczyć gest wparcia. Problem w tym, że był to gest o niewielkiej skuteczności, gdyż mała liczba odwiedzających w tym okresie galerie (większość sklepów pozostawała zamknięta) przekładała się automatycznie na znikomą liczbę kupujących.

¹¹ Odwołuję się tu do danych zawartych w tekście Magdaleny Kozakiewicz, *Raport z branży. Różne oblicza rynku książki w czasie pandemii*, dostęp 16.08.2021, <https://lubimyczytac.pl/raport-z-branzy-rozne-oblicza-rynku-ksiazki-w-czasie-pandemii>. Zob. też: *Kryzys w gospodarce w wyniku stanu zagrożenia epidemicznego – podsumowanie ankiety w branży wydawniczo-księgarskiej*, Polska Izba Książki, dostęp 16.08.2021, <http://www.pik.org.pl/komunikaty/803/kryzys-w-gospodarce-w-wyniku-stanu-zagrozenia-epidemicznego-podsumowanie-ankiety-w-branzy-wydawniczo-ksiegarskiej>.

z jakim mamy do czynienia w roku 2020, cofa nas zatem o dekadę w procesie – postępującego dotąd w miarę konsekwentnie – zwiększania się produkcji wydawniczej¹².

Po raz kolejny okazało się też, że symboliczny, budowany głównie przez kulturę oficjalną i szkołę, potencjał pisarskiej profesji nijak się ma do rzeczywistości, w której twórcom literatury nie gwarantuje się ani żadnego nieincydentalnego dochodu związanego z wykonywaniem swojej profesji, ani nawet ubezpieczenia. Co więcej, odosobnienie jako stan doskonale znany i poniekąd upragniony przez większość pisarzy – w trakcie pandemii – okazało się czymś zupełnie innym niż uprzednio. Marzenie o izolacji w izolacji, przekonuje Zadie Smith w swych pandemicznych zapiskach, stało się udziałem znacznej części artystów, których *lockdown* nie tylko zamknął z rodzinami w domach, lecz także w znacznej mierze skomplikował wykonywanie jakichkolwiek artystycznych zatrudnień wymagających koncentracji, spokoju i czasu:

Wszyscy artyści z dziećmi – którzy mieli izolację za swój największy skarb – dowiadują się, jak to jest żyć, nie mając ani prywatności, ani czasu. Pisarka uczy się, jak nie pisać. Aktor – jak nie grać. Malarka – jak nie chodzić do pracowni¹³.

Kontynuując to wyliczenie, można by rzec, że przynajmniej części osób parających się literaturą pandemia udzieliła jeszcze jednej lekcji – jak żyć, pisać i jednocześnie nie zarabiać. Oto bowiem *lockdown* pozamykał na długie miesiące instytucje kulturalne i placówki edukacyjne. Miejsca o kapitalnej wadze dla lokalnych społeczności, ale też – jak się okazuje – niebagatelnym znaczeniu dla całkiem pokaźnej liczby pisarzy. O ile użytkowe i kulturotwórcze funkcje tych miejsc są rzeczą absolutnie oczywistą, o tyle nieoczywistą i przede wszystkim niedocenioną jest ich rola ekonomiczna. To, co z perspektywy czytelnika było bowiem utrudnieniem, z perspektywy pisarza nierzadko okazywało się budżetową katastrofą. Rzecz w tym, że podobnie jak dla dużej części muzyków już od dłuższego czasu to nie płyty, lecz koncerty są głównym źródłem dochodu, tak dla znacznej części pisarzy to nie honoraria za książki, ale spotkania autorskie i warsztaty są podstawową formą ekonomicznego wparcia. I wbrew pozorom nie chodzi tu wcale o twórców mało znanych, literackich adeptów, którzy na literackiej scenie robią pierwsze kroki. Justyna Bargielska, pisarka, o której można by powiedzieć wiele,

¹² Olga Dawidowicz-Chymkowska, oprac., „Polska produkcja książek w roku 2020 – tytuły”, w: *2020 – książki* (Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2021), 4. W ramach ciekawostki warto wspomnieć, że wyraźny, bo 23-procentowy spadek (2,5 tys. tytułów mniej) w odniesieniu do 2019 r. odnotowano jeśli chodzi o publikacje naukowe. Jako przyczyny takiego stanu rzeczy wskazano zmianę organizacji pracy uniwersytetów (zajęcia online), zamknięcie bibliotek, brak możliwości kwerend, zawieszenie życia konferencyjnego.

¹³ Zadie Smith, *Przebłądki*, tłum. Anna Sak i in. (Kraków: Znak, 2020), 28.

ale na pewno nie to, że jest artystką mało znaną i anonimową, w swym tekście-hołdzie dla bibliotek i pracujących tam bibliotekarek pisała:

Kiedy w połowie marca, wraz z nastaniem epidemii (...) zaczęły spływać kolejne informacje o odwołaniu moich spotkań autorskich czy warsztatów, sądziłam, że straciłam główne źródło utrzymania. W ciągu trzech miesięcy, jak wyliczyli eksperci, z aspirującej do niższej klasy średniej przedstawicielki mało prestiżowego, ale zawsze wolnego zawodu miałam stać się bezdomną z niespłaconym kredytem we frankach¹⁴.

Słowa autorki *Obsoletek* nietrudno zuniwersalizować, bo jednostkowe kłopoty stały się w tym wypadku udziałem niebywale pokażnej wspólnoty. Na równi z twórcami ich udziałowcami stali się w końcu wydawcy, redaktorzy, tłumacze, właściciele i pracownicy stacjonarnych księgarni, organizatorzy festiwali czy targów książki, całe mnóstwo osób zatrudnionych do uprawy literackich pól i poletek. Transformacja nowojorskiego Javits Center, które w 2020 roku miało gościć pisarzy i czytelników odwiedzających BookExpo, w szpital covidowy i analogiczna przemiana Międzynarodowego Centrum Kongresowego w Katowicach, miejsca największych targów książki na Śląsku, które w listopadzie tego samego roku przekształcone zostało w placówkę medyczną, wskazuje na globalność pewnych procesów (ironicznie można by w tym miejscu zanuć słowa piosenki „My już są Amerykany”), acz pociecha w tym żadna¹⁵. Za zamkniętymi drzwiami księgarni, wydawnictw i rozmaitych instytucji kulturalnych – biorąc pod uwagę homeopatyczną formę rządowego wparcia, ale też preferowany przez Ministerstwo Kultury model polityki – odgrywały się realne dramaty, ale też (nie miejmy złudzeń) w wielu miejscach „zbiorową traumę skrzętnie wykorzystywano jako podstawę do przeprowadzenia ekonomicznej terapii szokowej”¹⁶. Ekonomicznej, lecz także politycznej i ideologicznej, dodajmy od razu, bo pandemia okazała się również znakomitą pretekstem do „modernizacji”

¹⁴ Justyna Bargielska, „One, czyli my”, *Tygodnik Powszechny* 21 (2020), dostęp 9.08.2021, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/one-czyli-my-163407>.

¹⁵ Inna sprawa, że odwołanie większości targów książek z perspektywy branży witane było jednak z mieszanymi uczuciami. Jak pisze Wojciech Szot w artykule analizującym sytuację literatury w czasach pandemii: „Wielu rozmówców anonimowo przyznaje, że jest jedno pozytywne zjawisko – odwołanie targów książki. Jak mówi jedna z promoterek: – Gdy usłyszeliśmy, że nie będzie warszawskich targów, skakaliśmy z radości. Krytyka targów nie jest mile widziana publicznie – czytelnicy lubią tę formę spotkania z literaturą, choć dla wydawców oznacza ona skomplikowaną logistykę i olbrzymie koszty, które bardzo rzadko się zwracają” (Wojciech Szot, *Musimy wyjść z „chomiczego kołowrotka nadmiernej produkcji książek”. Kto będzie czytać książki o pandemii?*, wyborcza.pl, 13.06.2020, dostęp 9.08.2021, <https://wyborcza.pl/Jutronauci/7,165057,26026103,musimy-wyjsc-z-chomiczego-kolowrotka-nadmiernej-produkcji.html>).

¹⁶ Klein, *Doktryna szoku*, 26.

wielu instytucji kulturalnych substytuowanych przez państwo i przeprowadzenia w nich „(dobrych) zmian”, „redukcji”, „rotacji”...

II.

Jeśli powyższe rozpoznanie jest prawdziwe – rozpoznanie, rzecz jasna, mocno prowizoryczne i raczej mapujące problemy niż je realnie diagnozujące – cóż zatem z hipotezą, która nakażywała zobaczyć w pandemii zdarzenie niosące potencjalnie pozytywne skutki? „Katastrofy wydobywają z ludzi to, co najlepsze”¹⁷ – przekonuje Rutger Bregman, a swoją opowieść o ludzkich zachowaniach w sytuacjach granicznych, podobnie jak autorka *Doktryny szoku*, rozpoczyna od katastrofy w Nowym Orleanie. Tyle tylko, że w narracji holenderskiego historyka, jak nietrudno się domyślić, akcent pada zupełnie gdzie indziej¹⁸. Ryzykowna teza? Zapewne, choć przecież pandemia koronawirusa niesie z sobą argumenty, które autor *Utopii dla realistów* mógłby na jej potwierdzenie wykorzystać. „Wirus okazał się akceleratorem zarówno napięć, jak i aktów solidarności”¹⁹ – zauważa Nancy i nietrudno znaleźć ilustrację tych słów w świecie literatury. Jeśli nawet niezantagonizowane, to na pewno zatomizowane na co dzień środowisko literackie wykazało się bowiem solidarnością i pomocą skierowaną przede wszystkim do najsłabszych i najmocniej doświadczonych. Z jednej strony można by w tym miejscu mówić o wsparciu twórców adresowanym na zewnątrz – egzemplifikacją mógłby być chociażby zbiór *Nadzieja*, książka-cegiełka, na którą złożyły się utwory 40 autorów (m.in. Krall, Myśliwski, Tokarczuk, Stasiuk), a z której dochód (ponad 1 mln 300 tys. zł) został przekazany na wsparcie placówek opiekuńczych dla seniorów. Z drugiej strony można by przypomnieć o wielu akcjach, której beneficjentami byli sami pisarze, ale też osoby po prostu związane z szeroko pojętym rynkiem książki. W ramach zilustrowania można by tu wspomnieć chociażby o zbiórce zorganizowanej przez Unię Literacką na rzecz twórców, którzy znaleźli się w wyjątkowo trudnej sytuacji ekonomicznej (zebrano ponad 500 tys. zł), również Fundacja Wisławy Szymborskiej, zawiesiwszy przyznanie nagrody, w 2019 roku przeznaczyła 100 tys. zł na pomoc pisarzom. Wsparciem dla niezależnych księgarni była z kolei akcja #książkanatelefon, w której udział

¹⁷ Rutger Bregman, *Homo sapiens. Ludzie są lepsi, niż myślisz*, tłum. Emilia Skowrońska (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2019), 36.

¹⁸ Inna sprawa, że Klein koncentruje się na tym, co zdarzyło się parę miesięcy po przejściu huraganu Katrina, a nie tym, co działo się w jego trakcie i tuż po. W tym kontekście zarówno amerykańska aktywistka, jak i holenderski historyk swoimi opowieściami zdają się jednogłośnie potwierdzać rozpoznanie uczonych z Centrum Badań nad Katastrofami z Uniwersytetu w Delaware, którzy w swym raporcie przekonywali, że „przytłaczająca większość rodzącej się w tym czasie działalności miała charakter prospołeczny” (cyt za: tamże, 35).

¹⁹ Jean-Luc Nancy, *Arcyludzki wirus*, tłum. Anastazja Dwulit (Kraków: Esperons-Ostrogi, 2021), 7.

wzięło ponad 260 placówek z całej Polski – dla tych, którzy działali nie *on-*, lecz *off-line*, było to konkretne, wymierne wsparcie.

Na tym nie koniec. Koronawirus okazał się bowiem „czynnikiem odsłaniającym – a nawet dekonstruującym – kruchy i niepewny stan naszej racjonalnej i buchalteryjnej cywilizacji”²⁰, lecz także modernizującym impulsem wydobywającym kreatywność i pomysłowość uczestników różnych segmentów rzeczywistości. Katastrofa to w końcu tragedia, ale w tragedii (jako gatunku) *katastrophe* to ni mniej, ni więcej jak tylko nagły zwrot akcji, klasyczny *plot twist* przekierowujący finalnie narrację i przynoszący zaskakujące, nieoczywiste skutki dla świata (przedstawionego)²¹. Zamknięcie bibliotek, zamrożenie festiwali, brak możliwości organizacji spotkań autorskich – wszystko to mocno skomplikowało przebieg życia literackiego, jak również przyczyniło się do jego natychmiastowej transpozycji na świat wirtualny. „Koronawirus oznacza przyspieszenie (...). Najbardziej oczywiste jest radykalne przyspieszenie w przechodzeniu na standardy życia, pracy i rozrywki online”²² – wieszczyl rodzimy klasyk *science fiction*, a jego słowa nietrudno zilustrować na przykładzie świata literatury. Oto bowiem w krótkim czasie to, co wcześniej było domeną głównie młodszej części uczestników życia literackiego, nieobligatoryjnym dodatkiem (np. relacje ze spotkań autorskich umieszczone na platformie YouTube, bezpośredni streaming etc.), zgodnie z logiką derridiańskiego suplementu stało się czymś nieodzownym. Komentująca taki stan rzeczy Inga Iwasiów celnie zauważa:

W 2020 roku realność została „zawieszona”, a granice między przestrzenią wirtualną a miejscami geograficznymi przekomponowane. Wobec braku dostępu do przestrzeni, w której wykonujemy na co dzień pracę (...), bycie online stało się warunkiem włączenia, relacją społeczną jako taką, nie zaś kwestią wyboru²³.

²⁰ Tamże.

²¹ Zwraca na to uwagę Maciej Jakubowiak w wydanej niedawno książce *Ostatni ludzie. Wymyślanie końca świata* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2021).

²² Inna sprawa, że w ujęciu Dukaja wirus gwałtownie przyspieszy też proces przechodzenia do postpiśmienności, więc tym samym aktywność i intensywność, jakie stały się udziałem świata literackiego za sprawą pandemii, należałoby traktować jako symptom przedśmiertnej agonii. Jak pisze autor *Lodu*: „Tak to wirus przyspieszył także przejście do postpiśmienności. Siedzimy zamknięci z zapasem książek do przeczytania. I kiedy wreszcie mamy czas, mamy morze czasu – co robimy? Oglądamy seriale na Netflixie. Gramy w gry komputerowe. Urządzamy audiowizualne party na Skypie, Facebooku, Zoomie. Pływamy po YouTube, po sieciach społecznościowych. Nadzwyczajnym wzrostem popularności cieszą się natomiast audiobooki. Ostatnią znośną formę czytania stanowi słuchanie” (Jacek Dukaj, *Tak wymienia się rdzeń duszy. Esej Jacka Dukaja*, wyborcza.pl, 9.05.2020, dostęp 11.08.2021, <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,25929950,tak-wymienia-sie-rdzen-duszy-nowy-esej-jacka-dukaja.html>).

²³ Inga Iwasiów, *Odmrażanie. Literatura w potrzebie* (Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 2021), 128.

Przekomponowanie granic, o którym wspomina uczona, stanowiło doskonałą materię do rozważań odnośnie do informatycznej inwigilacji i technologicznego nadzoru, ale też filozoficznych debat na temat ontologii takiego uczestnictwa, bycia „tam” i „tu”, obecności i nieobecności zarazem. Świadomość tego wszystkiego nie zmienia jednak tego, że ten rodzaj „zawieszenia” większości bywalców życia literackiego niebywale ułatwił życie nieliterackie. Aby wziąć udział w spotkaniu autorskim ulubionego pisarza/pisarki czy debacie toczącej się w ramach festiwalu, nie trzeba było demolować własnej codzienności, pokonywać dziesiątków kilometrów, tracić czasu w podróży. Aby dołączyć, wystarczyło internetowe łącze. Pakiet danych, komputer, telefon. Efekt? Liczba osób biorących udział w niektórych spotkaniach osiągnęła potencjał koncertów na stadionach – w spotkaniach z Mariuszem Szczygłem czy Zygmuntem Miłoszewskim uczestniczyło ponad 50 tys.! Nawet jeśli to niereprezentatywne dla średniej ekstremum (warto jednak sprawdzić, ile osób wysłuchało *Gry na wielu bębenkach* czytanych na FB przez Olę Tokarczuk), to i tak liczba uczestników literackich eventów uległa gwałtownemu przyrostowi, beneficjentami tej nowej modalności byli zaś zarówno ci najbardziej medialni, jak i ci, których spotkania autorskie nie gromadziły wcześniej szerszej publiczności²⁴. Analogicznym zainteresowaniem cieszyły się też wirtualne targi książki – w tych organizowanych wspólnie przez Legimi, Allegro i portal Lubimy Czytać (Booktarg) udział wzięło 1,7 mln osób, te natomiast organizowane przez Empik odwiedziło 1,9 mln. Niezwykłym zainteresowaniem cieszył się także pilotowany przez tę ostatnią instytucję cykl spotkań #premieryonline – w promocji książki Rafała Paczesia wzięło udział 124 tys. osób, z kolei rozmowie o *Głosie* Wojciecha Manna przysłuchiwało się 98 tys. (potencjalnych) czytelników²⁵.

Kłopoty związane ze stacjonarną sprzedażą sprawiły, że gwałtownie wzrosły przychody księgarni internetowych – dotyczy to zarówno sprzedaży tradycyjnych książek, jak i rynku e-booków i audiobooków. Jeśli wierzyć danym opublikowanym na stronach Instytutu Książki, to np. doskonale znana i popularna wśród użytkowników czytników platforma Woblink

²⁴ Ten nieomal masowy akces charakterystyczny był przede wszystkim dla początków pandemii. Z czasem zjawisko spowszedniało, a biorąc pod uwagę, że „bycie online stało się relacją społeczną, nie zaś kwestią wyboru” (Inga Iwasiów) część odbiorców alergicznie zaczęła reagować na nadmiar internetowych „streamów” i „eventów”. Niewymagające specjalnej aktywności siedzenie przed komputerem na dłuższą metę okazało się zaskakująco męczące. „Spotkania autorskie na Zoomie są jednak błądą kopią tych prawdziwych – pisał Michał R. Wiśniewski – brakuje mi podróży, oglądania miast, których normalnie bym nie obejrzał, spotkania się twarzą w twarz, w sieci tego nie ma, w necie nie pogadam ze starszą panią, która tego netu programowo nie używa. Kto do tej pory był cyfrowo wykluczony, dziś po prostu nie istnieje” (Michał R. Wiśniewski, *Rok w trumnie*, dwutygodnik.com, dostęp 13.08.2021, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9429-rok-w-trumnie.html>).

²⁵ Zob. *Dane nie pozostawiają wątpliwości: w pandemii życie literackie rozkwitło online*, Empik.com, 15.03.2021, dostęp 19.08.2021, <https://news.empik.com/131954-dane-nie-pozostawiaja-watpliwosci-w-pandemii-zycie-literackie-rozkwitlo-online>.

zanotowała 80-procentowy wzrost sprzedaży e-booków w stosunku do 2019 roku, a grupa Helion, specjalizująca się w plikach cyfrowych, odnotowała wzrost na poziomie 120 procent²⁶. Niezwykle wzrosła również popularność urządzeń pozwalających na lekturę e-booków – przykładowo rodzimy producent czytników inkBook informował, że sprzedaż jego produktów w pierwszych tygodniach pandemii wzrosła o ponad 370 procent w stosunku do analogicznego okresu w poprzednim roku! Równie popularne stały się platformy, które oferują dostęp do książek (e-booków czy audiobooków) w formie comiesięcznej subskrypcji, np. w 2020 roku liczba subskrybentów platformy Legimi wzrosła o 66 procent. Jeśli jacyś wydawcy wahali się dotąd, czy wejść na rynek e-booków, to pandemia uczyniła te wahania bezzasadnymi – choć w porównaniu z zachodnimi polski rynek książki elektronicznej stanowi wciąż dość ograniczony segment, to jednak nie na tyle ograniczony, aby móc z niego w obecnej sytuacji rezygnować.

Zupełną naiwnością byłoby oczywiście szukać w tych tendencjach źródła ratunku dla branży. Rynek książki w Polsce to wciąż przede wszystkim rynek książki papierowej. Mimo ogromnych obaw i pierwotnego pesymizmu („Zakładam, że w czasie pandemii obroty zarówno wydawców, jak i księgarzy spadną o 50 proc”²⁷ – przekonywała np. Ewa Tenderenda-Ożóg, prezes Biblioteki Analiz) rzeczywistość nie potwierdziła jednak tych mrocznych scenariuszy. Co więcej, sporo podmiotów – szczególnie tych dysponujących dobrze rozwiniętą strukturą sprzedaży online, ale też mających rozbudowaną sieć punktów stacjonarnych, które działały w trakcie kolejnych lockdownów – zamiast spadków odnotowało znaczący wzrost sprzedaży książek. Symptomatyczny jest tu np. casus Empiku, który w ciągu pierwszego roku pandemii odnotował wzrost liczby sprzedawanych egzemplarzy aż o 68 procent w stosunku do analogicznego okresu, a w sumie w 2020 roku sprzedał ponad 21 mln książek²⁸. Równie wysoki przyrost – sprzedaż książek wzrosła tu o 126 procent²⁹ – odnotowała platforma Allegro. Efekt? Choć tożsamość kupującego i czytelnika bywa nietożsama, a relacje między Rynkiem a Biblioteką nie dają się prosto uspojnąć (ilu zwabionych Nagrodą Nobla nabywców *Ksiąg Jakubowych* przeczytało je

²⁶ Zob. *Rynek e-booków kwitnie w dobie pandemii*, Instytut Książki, 28.04.2020, dostęp 19.08.2021, <https://instytutksiazki.pl/aktualnosci,2,rynek-e-bookow-kwitnie-w-dobie-pandemii,5045.html>.

²⁷ Zob. *Szefowa Biblioteki Analiz: przez epidemię obroty wydawców i księgarzy spadają o 50 proc.*, Instytut Książki, 6.05.2020, dostęp 23.08.2021, <https://instytutksiazki.pl/aktualnosci,2,szefowa-biblioteki-analiz-przez-epidemie-obroty-wydawcow-i-ksiegarzy-spadaja-o-50-proc,5078.html>.

²⁸ Zob. *Dane nie pozostawiają wątpliwości*.

²⁹ Zob. Szot, *Musimy wyjść*. Przyglądając się tym danym, nietrudno jednak o poczynienie pewnej złośliwości, bo jeśli tylko przyjrzeć się poszczególnym segmentom sprzedaży, to okaże się, że najwyższy wzrost odnotowały przede wszystkim działy książek dla dzieci. Budowanie pozytywnych nawyków? Zapewne, ale też najprawdopodobniej równie istotnym czynnikiem była chęć oderwania od ekranów komórek, laptopów czy tabletów najmłodszych przez ich zdesperowanych rodziców. Pytanie, na ile była to próba udana, pozostaje niestety retoryczne.

do końca?), to jednak trudno zignorować podążający wyraźnie w górę wskaźnik czytelnictwa. I to nie tylko w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii czy Francji³⁰, lecz także w Polsce. Oto witany od lat rytualnym lamentem nad upadkiem potrzeby czytania raport Biblioteki Narodowej tym razem przywitany został z niemalą euforią. Chociaż autorzy raportu piszą o „powodach do ostrożnego optymizmu” (optymistycznej wizji 42 proc. czytających wciąż można bowiem przeciwstawić skłaniający ku pesymizmowi obraz 58 proc. nieczytających w ogóle), kryteria pozwalające przyjąć daną osobę w poczet czytelniczej wspólnoty wydają się nadzwyczaj liberalne (lektura „w całości lub we fragmencie co najmniej jednej książki w ciągu 12 miesięcy poprzedzających badanie”³¹), to przedstawione dane jednoznacznie wskazują, że utrzymujący się od lat trend spadkowy nie tylko został zahamowany, lecz także odnotowany został 3-procentowy wzrost (5 pkt proc. w skali dwóch lat). Gdzie szukać przyczyn tej nagłej odmiany? Uboczny skutek przyznania Oldze Tokarczuk Nagrody Nobla? Wykluczyć nie można, bo tego rodzaju wyróżnienia przekładają się zazwyczaj na czasowy wzrost zainteresowania literaturą. Efekt skutecznej promocji czytelnictwa? Możliwe, sporo instytucji kulturalnych wykazywało się w tym czasie niebywałą wręcz kreatywnością. Dowód na efektywność programów mających promować i wspierać czytanie? Dość prawdopodobna sugestia, bo aktywność wielu bibliotek, platform internetowych poświęconych literaturze, jej podcastom, pismom czy nawet blogosferze mimo trudnych warunków skłania do podziwu. Byłbym natomiast raczej sceptyczny wobec urzędowego optymizmu władzy, który w rosnących statystykach widzi przede wszystkim potwierdzenie słuszności własnej polityki kulturalnej³². Niewykluczone jednak, że prócz tych wymienionych jednym z głównych czynników wzrostu odnotowanego

³⁰ Zob. *Sondage exclusif: „Les Français et la lecture pendant les confinements”*, sne.fr, 22.03.2021, dostęp 14.08.2021, <https://www.sne.fr/actu/sondage-exclusif-les-francais-et-la-lecture-pendant-les-confinements/>; Alison Flood, *Book sales defy pandemic to hit eight-year high*, TheGuardian.com, 25.01.2021, dostęp 14.08.2021, <https://www.theguardian.com/books/2021/jan/25/bookshops-defy-pandemic-to-record-highest-sales-for-eight-years>; Jim Milliot, *Print Books Sales Rose 8.2% in 2020*, PublishersWeekly.com, 7.01.2021, dostęp 14.08.2021, <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/bookselling/article/85256-print-unit-sales-rose-8-2-in-2020.html>.

³¹ Roman Chymkowski, Zofia Zasacka, *Stan czytelnictwa w Polsce w 2020 roku* (Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2021), dostęp 24.08.2021, <https://www.bn.org.pl/download/document/1621420376.pdf>.

³² Tak można by zinterpretować słowa, które padły na wspólnej konferencji ministrów kultury i edukacji podczas inauguracji Narodowego Programu Rozwoju Czytelnictwa 2.0. Minister Piotr Gliński mówił wówczas: „Czytelnictwo nie tylko wzmacnia nasze kompetencje osobiste, zawodowe, ale niewątpliwie wpływa na procesy społeczne, wspiera rozwój społeczny i wzmacnia tożsamość narodową, dlatego jego promocja jest jednym z priorytetowych celów Ministerstwa Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu. Konsekwentnie prowadzona polityka upowszechniania czytelnictwa oraz kształtowania i wzmacniania nawyku czytania we wszystkich grupach wiekowych jest jednym z filarów polityki kulturalnej państwa. To są działania długofalowe, które wymagają cierpliwości, konsekwentnej pracy u podstaw. (...) Od początku XXI w. obserwujemy w Polsce bardzo niepokojący spadek czytelnictwa. Przez kilka ostatnich lat udało się jednak ten negatywny trend zahamować, a w 2019 i 2020 r. Polacy zaczęli nawet czytać nieco więcej” (zob. *Narodowy Program Rozwoju Czytelnictwa 2.0.*:

przez Bibliotekę Narodową była po prostu aktywność wirusa. Taką przynajmniej tezę sufluje Krzysztof Varga w tekście *Pochwała czytania*, którego przedmiotem jest „sensacyjny wzrost czytelnictwa”. Oto jak przekonuje warszawski pisarz:

Osobne podziękowania należą się raczej nie rządowi, ale pandemii. Wiosna 2020 r., gdy zaraza pozamykała nas w domach i rozgrzała do białości łącza internetowe, ze szczególnym uwzględnieniem serwisów streamingowych, okazała się także okresem intensywnych zakupów książek przez uwieczonych w lockdownie rodaków. Zarówno książek tradycyjnych, jak i e-booków, bo można było poświęcić czas na nadganie nowości czy powroty do klasyki. Wielu moich znajomych – owszem, i tak czytających na bieżąco – rzuciło się nadrabiać zaległości z całego życia, czytać książki, na które nigdy nie było czasu³³.

Jeśli powyższe słowa można czytać nie tylko jako wyraz złośliwości, lecz także jako potencjalnie przekonującą diagnozę, to dzieje się tak z dwóch co najmniej powodów. Po pierwsze, następujące po sobie lockdowny oznaczały zamknięcie w domach zarówno kolejnych grup społecznych, jak i – co oczywiste – kolejnych instytucji. Instytucji, z których część związana była z przemysłem kulturalnym (kina, teatry, galerie), część zaś z popularnymi sposobami spędzania wolnego czasu (baseny, siłownie, galerie – w tym wypadku handlowe). Taki stan rzeczy, jak nietrudno się domyślić, nie pozostał obojętny na kształt życia społecznego i zachowań jego uczestników. W efekcie w miejscu zarezerwowanym dotąd na inne aktywności mogła na nowo pojawić się lektura traktowana nie tylko autonomicznie, lecz także jako forma substytucji czy rodzaj eskapizmu. Mogła, gdyż głównym stymulatorem czytania w ujęciu Vargi okazuje się przede wszystkim czas i konieczność jego zagospodarowania. To bez wątpienia prawda (choć nadmiar wolnego czasu nie stał się oczywiście powszechnie dostępnym dobrem), acz zapewne nie cała. Rzecz w tym – i tu pojawia się kwestia numer dwa – że rewersem technologicznego skoku było rosnące wraz z upływem czasu poczucie ambiwalencji względem jej monopolizującej, ogarniającej niemal wszystkie sfery mocy. Ujmując rzecz językiem autora *Masakry*, „rozgrzane do białości łącza internetowe” z czasem zaczęły parzyć. Tym samym po raz kolejny okazało się, że platońskie rozpoznanie natury *techné* jako lekarstwa i trucizny nie straciło swej daty ważności. Edukacja – ekran. Praca – ekran. Rozrywka – ekran. Życie zawodowe – ekran. Życie towarzyskie – ekran. Homogeniczna forma tych zatrudnień wśród jej beneficjentów rodziła zmęczenie „Nowym Ekranowym Ładem” (określenie Naomi Klein). Można przypuszczać, że panaceum na ten stan – przynajmniej dla pewnej, bez wątpienia

1,1 mld złotych na wsparcie czytelnictwa w Polsce, Narodowe Centrum Kultury, 21.06.2021, dostęp 24.08.2021, <https://www.nck.pl/projekty-kulturalne/aktualnosci/narodowy-program-rozwoju-czytelnictwa-2-0>.

³³ Krzysztof Varga, „Pochwała czytania”, *Newsweek* 27 (2021): 80.

niewielkiej, acz ważnej dla tej opowieści, grupy społecznej – mogła okazać się książka, która częściej niż dotąd zaczęła gościć w świecie codziennych rytuałów i domowych praktyk.

III.

„W warunkach apokaliptycznych nie ma miejsca na wybitność. (...) Świat wylatujących w powietrze nie czyta Szekspira”³⁴ – przekonywał Jerzy Pilch w jednej ze swych ostatnich powieści. Mimo że cytowane słowa odnoszą się do świata przedstawionego, to i w niefikcyjnym świecie realnej katastrofy znajdują swoje odzwierciedlenie. Fikcja żyje tu więc rzeczywistości, a rzeczywistość utwierdza fikcję w słuszności jej rozpoznania świata. Jeśli bowiem pandemia przeorganizowała w pewnym stopniu dotychczasowe przyzwyczajenia czytelnicze, wpłynęła na formę kontaktu czytelników z piszącym, przemodelowała kształt książkowej dystrybucji, jednym słowem – nie pozostała obojętna wobec tego wszystkiego, co definiuje socjologia życia literackiego, to jednocześnie próżno szukać jej bezpośredniego wpływu na literaturę. Zabójczy wirus, z którym zmagają się ludzkość, to wszak motyw doskonale znany i zadomowiony w historii horrorów czy thrillerów medycznych. Reportaże opisujące walkę z pandemią (np. Paweł Kapusta *Pandemia. Raport z frontu*, Paweł Reszka *Stan krytyczny*, Mira Suchodolska *Wirusolodzy*) i wysyp pandemicznych dzienników (patrz np. antologie *Wiosnę odwołano* czy *Świat w grupie ryzyka*) to zdecydowanie zbyt mało, by odnotować to w kategorii istotnego zjawiska, z którym nigdy dotąd nie mieliśmy do czynienia. Trudno się oczywiście temu dziwić, zważywszy, że mowa tu o światach różnych prędkości, ale też w znacznej mierze autonomicznych, dialogujących, lecz jednocześnie suwerennych, rządzących się własnymi prawami. Skoro jednak „świat wylatujących w powietrze nie czyta Szekspira”, to rodzi się pytanie, kogo czytają – jeśli oczywiście czytają – jego mieszkańcy? Camusa? Nagłe pojawienie się *Dżumy* na listach bestsellerów zelektryzowało świat mediów i uczyniło ten fakt gorącym newsem, acz trudno byłoby tu mówić o utrzymującym się przez dłuższy czas trendzie. Odpowiedź nie powinna zaskoczyć (przynajmniej jeśli chodzi o nasz niewielki literacki świat). Udziela jej Michał Szolc, prezes platformy będącej liderem na rodzimym rynku audiobooków: „Niektóre rzeczy się nie zmieniają. Popularność Remigiusza Mroza przetrwa każdą pandemię”³⁵.

³⁴ Jerzy Pilch, *Żywego ducha* (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018), 17.

³⁵ Bartosz Staszczyszyn, *W chmurze – jak pandemia zmieniła rynek książki*, culture.pl, 6.05.2020, dostęp 28.08.2021, <https://culture.pl/pl/artykul/w-chmurze-jak-pandemia-zmieniła-rynek-książki>.

Bibliografia

- Bieńczyk, Marek. *Katastrofy i wypadki w czasach romantyków*. Warszawa: IBL, 2017.
- Bregman, Rutger. *Homo sapiens. Ludzie są lepsi, niż myślisz*. Tłum. Emilia Skowrońska. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 2019.
- Dawidowicz-Chymkowska, Olga, oprac. „Polska produkcja książek w roku 2020 – tytuły”. W: *2020 – książki*, 4–16. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2021.
- Friedman, Milton. *Capitalism and Freedom*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- Iwasiów, Inga. *Odmrażanie. Literatura w potrzebie*. Szczecin: Uniwersytet Szczeciński, 2021.
- Jakubowiak, Maciej. *Ostatni ludzie. Wymyślanie końca świata*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2021.
- Klein, Naomi. *Doktryna szoku. Jak współczesny kapitalizm wykorzystuje klęski żywiołowe i kryzysy społeczne*. Tłum. Hanna Jankowska, Katarzyna Makaruk, Tomasz Krzyżanowski, Michał Penkala. Warszawa: Wydawnictwo Muza, 2019.
- Nancy, Jean-Luc. *Arcyludzki wirus*. Tłum. Anastazja Dwulit. Kraków: Esperons-Ostrogi, 2021.
- Pilch, Jerzy. *Żywego ducha*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018.
- Smith, Zadie. *Przebłąski*. Tłum. Anna Sak, Jerzy Kozłowski, Michał Kłobukowski, Michał Rusinek, Katarzyna Janusik, Jacek Dehnel, Piotr Tarczyński, Anna Skucińska, Magdalena Heydel. Kraków: Znak, 2020.
- Varga, Krzysztof. „Pochwała czytania”. *Newsweek* 27 (2021): 78–81.
- Wojnowski, Konrad. *Pożyteczne katastrofy*. Kraków: Universitas, 2016.
- Žižek, Slavoj. *Pandemia 2. Kroniki straconego czasu*. Tłum. Jowita Maksymowicz-Hamann. Warszawa: Grupa Wydawnicza Relacja, 2021.

Źródła internetowe

- Bargielska, Justyna. „One, czyli my”. *Tygodnik Powszechny* 21 (2020). Dostęp 9.08.2021. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/one-czyli-my-163407>.
- Chymkowski, Roman, Zofia Zasacka. *Stan czytelnictwa w Polsce w 2020 roku*. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2021. Dostęp 24.08.2021. <https://www.bn.org.pl/download/document/1621420376.pdf>.
- Dane nie pozostawiają wątpliwości: w pandemii życie literackie rozkwitło online*. Empik.com. Dostęp 19.08.2021. <https://news.empik.com/131954-dane-nie-pozostawiaja-watpliwosci-w-pandemii-zycie-literackie-rozkwitlo-online>.
- Dukaj, Jacek. *Tak wymienia się rdzeń duszy. Esej Jacka Dukaja*. Wyborcza.pl. Dostęp 11.08.2021. <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,25929950,tak-wymienia-sie-rdzen-duszy-nowy-esej-jacka-dukaja.html>.

- Flood, Alison. *Book sales defy pandemic to hit eight-year high*. TheGuardian.com. Dostęp 14.08.2021. <https://www.theguardian.com/books/2021/jan/25/bookshops-defy-pandemic-to-record-highest-sales-for-eight-years>.
- Kozakiewicz, Magdalena. *Raport z branży. Różne oblicza rynku książki w czasie pandemii*. Dostęp 16.08.2021. <https://lubimyczytac.pl/raport-z-branzy-rozne-oblicza-ryнку-książki-w-czasie-pandemii>.
- Kryzys w gospodarce w wyniku stanu zagrożenia epidemicznego – podsumowanie ankiety w branży wydawniczo-księgarskiej. Polska Izba Książki. Dostęp 16.08.2021. <http://www.pik.org.pl/komunikaty/803/kryzys-w-gospodarce-w-wyniku-stanu-zagrozenia-epidemicznego-podsumowanie-ankiety-w-branzy-wydawniczo-ksiegarskiej>.
- Milliot, Jim. *Print Books Sales Rose 8.2% in 2020*. PublishersWeekly.com. Dostęp 14.08.2021. <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/bookselling/article/85256-print-unit-sales-rose-8-2-in-2020.html>.
- Narodowy Program Rozwoju Czytelnictwa 2.0.: 1,1 mld złotych na wsparcie czytelnictwa w Polsce. Narodowe Centrum Kultury. Dostęp 24.08.2021. <https://www.nck.pl/projekty-kulturalne/aktualnosci/narodowy-program-rozwoju-czytelnictwa-2-0>.
- Rynek e-booków kwitnie w dobie pandemii. Instytut Książki. Dostęp 19.08.2021. <https://instytutksiazki.pl/aktualnosci,2,rynek-e-bookow-kwitnie-w-dobie-pandemii,5045.html>.
- Sondage exclusif: „Les Français et la lecture pendant les confinements”. Sne.fr. Dostęp 14.08.2021. <https://www.sne.fr/actu/sondage-exclusif-les-francais-et-la-lecture-pendant-les-confinements/>.
- Staszczyszyn, Bartosz. *W chmurze – jak pandemia zmieniła rynek książki*. Culture.pl. Dostęp 28.08.2021. <https://culture.pl/pl/artykul/w-chmurze-jak-pandemia-zmienila-rynek-książki>.
- Szefowa Biblioteki Analiz: przez epidemię obroty wydawców i księgarzy spadają o 50 proc. Instytut Książki. Dostęp 23.08.2021. <https://instytutksiazki.pl/aktualnosci,2,szefowa-biblioteki-analiz-przez-epidemie-obroty-wydawcow-i-ksiegarzy-spadaja-o-50-proc,5078.html>.
- Szot, Wojciech. *Musimy wyjść z „chomiczego kołowrotka nadmiernej produkcji książek”. Kto będzie czytać książki o pandemii?*. Wyborcza.pl. Dostęp 9.08.2021. <https://wyborcza.pl/Jutronaucci/7,165057,26026103,musimy-wyjsc-z-chomiczego-kolowrotka-nadmiernej-produkcji.html>.
- Wiśniewski, Michał R. *Rok w trumnie*. Dwutygodnik.com. Dostęp 13.08.2021. <https://www.dwutygodnik.com/artykul/9429-rok-w-trumnie.html>.

Coexisting literature

Summary

The aim of this article is an attempt to answer the question whether the COVID-19 pandemic – contrary to all the negative scenarios and unequivocally pessimistic descriptions – can become a tool for a culture-making change whose positive effects can be observed in the area of literature. After all, the unequivocally negative image of a disaster as an event having solely destructive consequences is not the only possible outlook. Scholars engaged in disaster studies equally strongly emphasize the creative dimension of disasters perceiving them as a kind of energetic stimuli that bring about ambivalent, ambiguous phenomena. It is this kind of thinking that I am trying to adapt to the description of the literary life during pandemic.

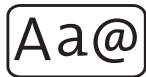
Keywords

disaster, pandemic, literature, reading, influence

Translated by Wojciech Dyczewski

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Grzegorz Olszański, „Literatura współistniejąca”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 2* (2021), 17: 159–174. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-14



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 175–189
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-15



BIOGRAFIE

PRZEMYSŁAW WIATR*

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Nomada z Pragi – Vilém Flusser i paradoksalność ludzkiej egzystencji

Streszczenie

W artykule przedstawiam bogatą biografię Viléma Flussera (1920–1991) – filozofa mediów o czesko-żydowskich korzeniach. Interesują mnie jednak nie tylko jego koleje życiowe, lecz także stosunek do własnej tożsamości kulturowej. W kolejnych paragrafach prezentuję najważniejsze etapy jego życia: okres praski, emigrację, okres brazylijski oraz powrót do Europy. Każdy z nich wniósł do życia i twórczości Flussera nową wartość, nawet jeśli wiązał się z tragicznymi wydarzeniami. A ponieważ w przypadku tego autora życie było ściśle związane z filozofią – podejmowanymi tematami, sposobem filozofowania – tekst ten traktuje po części także o tym, jakim teoretykiem był Vilém Flusser.

Słowa kluczowe

migracja, życie i filozofia, nomadyzm, autobiografia

* Kontakt z autorem: przemyslaw.wiatr@umcs.pl; ORCID: 0000-0001-7593-3751.



*I am homeless, because
there are so many homelands
that make their home in me.*
Vilém Flusser¹

Uwagi wstępne

Paradoksalność ludzkiego życia – to jeden z motywów przewodnich myśli Viléma Flussera (1920–1991). Bezdomność wynikająca z posiadania nadmiernej liczby „domów”, utrata rodziny i ojczyzny, całkowite wykorzenienie prowadzące do wolności, czy wreszcie „wieczna” tułaczka, nomadyzm, który staje się opoką, „miejscem” – wszystko to wątki pojawiające się w jego życiu i myśli. W życiu i myśli, dodajmy, których nie sposób od siebie oddzielić. Flusser żył filozofią, a jego filozofia „wypływała” z życia. Nie bał się wspomnianych paradoksów, do których ludzkie życie prowadzi, podążał za nimi w swojej filozofii, podkreślając je raczej, niż starając się usunąć z drogi. Sądził bowiem, że stanowią one nieodłączną część ludzkiej egzystencji – nie są więc czymś, czego można się pozbyć. Sprzeczność to sposób bycia człowieka – człowiek jest negacją – neguje przyrodnicze środowisko, z którego pochodzi (nazywamy to kulturą), neguje swoje myśli (nazywamy to filozofią), a nawet własne życie (nazywamy to absurdalnością ludzkiej egzystencji, która w skrajnych przypadkach może prowadzić do autodestrukcji).

W tekście tym chciałbym przedstawić koleje życiowe Flussera w perspektywie jego namysłu nad własnymi losami. Chodzi więc o przyjrzenie się konkretnej biografii z autobiograficznego punktu widzenia, ale także o sposób myślenia „wypływający” z takich, a nie innych doświadczeń życiowych. Będę pytał o to, czym dla Flussera jest nomadyzm jako pewna egzystencjalna postawa, a także, po części, jak odbija się ona na jego geście filozofowania.

Prolog

Kiedy Vilém Flusser na jednym z wydarzeń naukowych czy artystycznych, na których w latach 80. bywał często, został zapytany, czy z racji swojej bogatej biografii czuje się prawdziwie międzynarodowym myślicielem, miał odpowiedzieć: „między – tak, narodowym – nie”². W tej lakonicznej, ale jakże błyskotliwej i głębokiej odpowiedzi kryje się jego spojrzenie – wówczas

¹ Vilém Flusser, „Taking up Residence in Homelessness”, w: tegoż, *Writings*, red. Andreas Ströhl (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2002), 91.

² Martin Pawley, introduction to *The Shape of Things: A Philosophy of Design*, Vilém Flusser, tłum. Anthony Mathews (London: Reaktion Books, 1999), wersja Kindle, sekcja 178–181 z 1627.

już dojrzałe: przeżyte i gruntownie przemyślane – na własną tożsamość, zakorzenioną w wyko-
rzenieniu, której domem jest droga, a celem zmiana. Myśl ta nie pojawia się oczywiście nagle
i nie od razu. Jest „rezultatem” konkretnych okoliczności, z którymi przyszło w ciągu 70 lat
życia mierzyć się jej autorowi. Żeby bowiem mówić o nomadyzmie, migracji, trzeba także
założyć istnienie pewnych punktów, pewnego „skąd?” i „dokąd?”, choćby miały one, jak
w przypadku Flussera, jedynie tymczasowy charakter. Mimo że nie utożsamiał się on w pełni
z żadną z kultur stanowiących jego faktyczny czy metaforyczny dom, to stały się one oko-
licznościami jego życia – do których zmuszony był się odnieść, nieważne, czy odrzucał je, czy
nie – i kontekstem myślenia odbijającym się w jego podejściu do teoretyzowania, w geście
filozoficznym, który także jest nomadyczny.

Filozof z Pragi

Można przypuszczać, że największy wpływ na konkretnego teoretyka, polityka czy artystę ma
okres młodości, czyli czas, kiedy ludzka umysłowość jest najchłonniejsza. Tak było najpew-
niej i w przypadku Flussera. Problem polega tutaj jednak na tym, że urodził się on (12 maja
1920 roku) w międzywojennej Pradze, mieście, które z dzisiejszej perspektywy moglibyśmy
nazwać wielokulturowym, a jego kulturowe zaplecze składało się z kultury niemieckiej, żydow-
skiej oraz czeskiej. Można zatem stwierdzić, że jeszcze przed rozpoczęciem swoich wędrówek
Flusser zanurzony był przynajmniej w tych trzech kulturach. Wychowywał się w inteligenc-
kiej rodzinie zasymilowanych Żydów, w której mówiono po czesku i po niemiecku³. Uczył się
również starożytnej greki, łaciny oraz hebrajskiego⁴. Wówczas zapewne narodziła się w nim
miłość do języków i do języka jako takiego. Przełoży się ona później na obszar jego zainte-
resowań (filozofia języka, mediów i komunikacji) oraz wykorzystywane metody (autotłuma-
czenia⁵ i etymologia). W Pradze też Flusser spotyka się z myślą swoich pierwszych filozoficz-
nych mistrzów – m.in. z filozofią dialogu Martina Bubera, fenomenologią Edmunda Husserla⁶,

³ Vilém Flusser, *Groundless*, tłum. Rodrigo Maltez Novaes (Metaflux, 2017), 24–25.

⁴ Siegfried Zielinski, Peter Weibel, Daniel Irrgang, red., *Flusseriana. An Intellectual Toolbox* (Minneapolis: Univocal Publishing, 2015), 454.

⁵ Piszę o tym w dalszej części tekstu.

⁶ Z filozofią Bubera Flusser miał nawet okazję zetknąć się „bezpośrednio”, uczestnicząc jako siedemnastolatek w jednym z jego wykładów (Zielinski, Weibel, Irrgang, *Flusseriana*, 456). Być może miał także okazję słuchać Husserla, wiemy bowiem, że był on w latach 30. ze swoimi wykładami w Pradze [zob. Roman Ingarden, *Wstęp do fenomenologii Husserla*, tłum. Andrzej Półtawski (Warszawa: Czytelnik, 1974), 11].

marksizmem, Praskim Kołem Lingwistycznym, a także filozofią języka Koła Wiedeńskiego (zwłaszcza z poglądami Ludwiga Wittgensteina)⁷.

Ciekawe, że największego dystansu Flusser nabrał ostatecznie do kultury czeskiej. W zasadzie nie pisał po czesku⁸, tworzył za to w czterech innych językach – niemieckim, portugalskim, angielskim i francuskim. Po powrocie do Europy na początku lat 70. nie odwiedzał też często swojego ojczystego miasta – wiemy, że był w Pradze w 1986 roku⁹ (najpewniej po raz pierwszy) i dwukrotnie w 1991 roku¹⁰. Nie oznacza to jednak, że kultura czeska była Flusserowi obojętna – bynajmniej. Być może jednak tym, co było mu w niej najbliższe, to sam wielokulturowy duch Pragi, jej otwartość. Flusser pisze o tym w kontekście swojej żydowskości:

Ten przywilej [życia pomiędzy kulturami] staje się widoczny, negatywnie, w pytaniu o samo-identyfikację: było się Czechem, Niemcem czy Żydem? Oczywiście wszyscy byliśmy prażanami i to była nasza podstawa. Jednak ponad nią unosiły się trzy alternatywy ukazujące się jako możliwe wybory. Czy może były nam jakoś narzucone? Z pewnością nie było się Niemcem tak jak był nim saksoński chłop, ani Czechem jak morawski chłop. Tak samo nie było się Żydem jak był nim mieszkaniec polskiego miasteczka czy Frankfurtu. Było się Żydem zasymilowanym. Jednak zasymilowanym z czym, skoro Praga nie była czymś, z czym należało się asymilować. Praga była w nas¹¹.

Praga była cenna przede wszystkim dlatego, że przewyżczała wszelkie narodowe, społeczne i religijne różnice¹², umożliwiając współistnienie wielu kultur. Zanim więc Flusser stał się faktycznym migrantem, mentalnie był już nomadą, dla którego jednoznaczna

⁷ Vilém Flusser, „W poszukiwaniu sensu (filozoficzny autoportret)”, w: tegoż, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, tłum. Przemysław Wiatr (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2018), 371–372.

⁸ W Archiwum Flussera w Berlinie zachowało się co prawda kilka czeskich tekstów, mają one jednak charakter incydentalny. W wywiadzie udzielonym jesienią 1991 roku, na kilka tygodni przed śmiercią, Flusser przyznawał, że od ponad 50 lat, czyli od czasów emigracji z Pragi, w zasadzie nie posługiwał się tym językiem. „Conversation between Vilém Flusser and Patrik Tschudin”, w: Vilém Flusser, *The Freedom of the Migrant – Objections to Nationalism*, red. Anke Finger, tłum. Kenneth Kronenberg (Urbana–Chicago–Springfield: University of Illinois Press, 2003), 90.

⁹ Zielinski, Weibel, Irrgang, *Flusseriana*, 506.

¹⁰ Tamże, 514–518.

¹¹ Flusser, *Groundless*, 25–26 (tłum. – P.W.).

¹² Tamże, 24.

samoidentyfikacja narodowa była anachronizmem¹³, dlatego też choć wyrzeka się on identyfikacji z konkretną narodowością, to mówi o sobie otwarcie: *sum civis Pragensis*¹⁴.

W roku 1938 Flusser podejmuje studia filozoficzne na praskim Uniwersytecie Karola. Musi je jednak przerwać już po drugim semestrze. Niemiecka inwazja na Czechosłowację z marca 1939 roku przekreśliła nie tylko jego akademickie plany, lecz także właściwie pozbawiła całego świata, który znał. Flusser stanął wówczas wobec najtrudniejszego pytania, jakie kiedykolwiek miał przed nim postawić los – uciekać z ojczyzny czy w niej pozostać? Pytanie tym trudniejsze, że jego najbliżsi różnie na nie odpowiedzieli. Najbliższa przyjaciółka Flussera, Edith Barth, która w przyszłości miała zostać jego żoną, postanowiła wyjechać. Jej ojciec prowadził interesy na całym świecie, m.in. w Wielkiej Brytanii, do której ostatecznie Barthowie zdecydowali się chwilowo, jak się później okazało, wyemigrować. Rodzina Flussera natomiast postanowiła nie opuszczać Pragi. Decyzję taką podjął ojciec Viléma, Gustav, który jako polityk czuł odpowiedzialność za losy swojego państwa¹⁵. Flusser ostatecznie zdecydował się na emigrację z rodziną Barthów do Anglii.

Decyzja ta poskutkowała przede wszystkim uczuciem ogromnej straty, a nawet więcej – wykorzenia, usunięcia gruntu spod stóp¹⁶. Mowa tu, rzecz jasna, nie tylko o „zewnątrznej” stronie tej straty – o ludziach, miejscach i rzeczach – lecz także o wartościach, o celach i życiowych drogowskazach. Razem z Pragą Flusser stracił bezpowrotnie stałe punkty odniesienia. Przymusowa emigracja przyniosła jednak również uczucie niespodziewane – oszalałą wolność:

Od tego momentu nie należało się już do żadnego człowieka ani miejsca; było się niezależnym. Wszystko – miasto i jego mieszkańcy, barbarzyńcy, którzy je okupowali, i własna rodzina – było niczym więcej niż teatrem marionetek. Spoglądało się nań z góry. I ta perspektywa otworzyła się na nieskończone niebo. Od tego momentu wszystko było możliwe. Z krwawiącym sercem, ale otwartym duchem, wpadło się w tę bezgraniczną możliwość¹⁷.

Flusser odczuwa więc tragedię wykorzenia dialektycznie. Z jednej strony poczucie straty jest czymś, co zapewne trudno opisać – będzie się ono zresztą jeszcze pogłębiać, gdy trafi on

¹³ Tamże, 26.

¹⁴ Tamże, 23.

¹⁵ Anke Finger, Rainer Guldin, Gustavo Bernardo, Vilém Flusser. *An Introduction* (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2011), 7–8.

¹⁶ *Groundless* to tytuł autobiograficznej książki Flussera (zob. Flusser, *Groundless*).

¹⁷ Tamże, 39–40.

do Brazylii, zupełnie obcego kraju. Z drugiej jednak strony w tragedii tej, w przymusie emigracji, Flusser odnalazł, niespodziewanie dla samego siebie, poczucie emancypacji, wynikające z nabrania dystansu do własnej kultury, a zatem do własnego bycia-w-świecie. Ten egzystencjalny klimat miał mu towarzyszyć przez resztę życia, objawiając się także w jego twórczości. Są to zresztą w tym przypadku, jak pisałem wcześniej, kwestie nierozzerwalne. Flusser pisze wprost – „żyję filozofią, co oznacza, że filozofia jest moim życiem”¹⁸. Filozofia jako dystans, oglądanie (gr. *theoria*), również własnego życia.

Jak się później okazało, pobyt w Wielkiej Brytanii był jedynie krótkim epizodem emigracji. Flusser zdążył podjąć studia na London School of Economics and Political Science (najprawdopodobniej jako wolny słuchacz), już jednak na początku 1940 roku wraz z rodziną Barthów przeprowadził się na angielską wieś nieopodal Exeter. Jeszcze w tym samym roku po uzyskaniu wiz do Brazylii wszyscy wyruszyli do Ameryki Południowej. Po kilkutygodniowej podróży dopłynęli do wybrzeży Brazylii, konkretnie do Rio de Janeiro¹⁹. Tam, w Nowym Świecie, Flusser miał rozpocząć nowe życie.

Brazylijski intelektualista

Pierwsze zetknięcie z Brazylią przybrało postać kolejnego szoku. W swojej autobiografii tworzonej na początku lat 70. Flusser opisał te pierwsze wrażenia lakonicznie i dosadnie (jak miał to w zwyczaju): „zostałem wyrzucony przez fale absurdu na plażę nierzeczywistości”²⁰. Zdanie to być może oddaje najlepiej egzystencjalny stan filozofa z Pragi. Poczucie wyalienowania towarzyszące wysiadającemu na brzegach Brazylii Flusserowi spotęgowała dodatkowo druzgocąca informacja – śmierć ojca. Gustav Flusser został zamordowany w obozie koncentracyjnym Buchenwald latem 1940 roku. Dwa lata później ten sam los spotkał w Auschwitz matkę i siostrę Flussera. Wydarzenia II wojny światowej pozostawiły w nim swoje piętno już do końca życia, jednak to pierwsze lata w Brazylii – najpierw w Rio de Janeiro, a następnie w São Paulo – były najtrudniejsze. Jeszcze w roku 1941 Vilém Flusser i Edith Barth pobrali się, doczekali się w sumie trojga dzieci. Przez pierwsze niemal 20 lat w Brazylii Flusser prowadził życie „zwykłego” imigranta. W ciągu dnia pracował w firmie handlowej swojego teścia i szwagra – była to praca, której szczerze nie znosił – w nocy oddawał się filozofii, czytał, próbował pisać. Mimo pozornie normalnego trybu życia to, co działo się w umyśle młodego Flussera, można nazwać depresją. Przygnębienie i myśli samobójcze towarzyszyły mu przez kolejne lata.

¹⁸ Flusser, „W poszukiwaniu sensu”, 370.

¹⁹ Zielinski, Weibel, Irrgang, *Flusseriana*, 456–458.

²⁰ Flusser, *Groundless*, 47.

Edith, wspominając ten okres, mówiła, że zwykła była odprowadzać męża do pracy w obawie, że może zrobić sobie krzywdę²¹.

Nocne indywidualne studia filozoficzne przyniosły pierwsze owoce pod koniec lat 50. W roku 1957 Flusser ukończył prace nad swoją pierwszą książką – *Das zwanzigste Jahrhundert* („Wiek dwudziesty”) – wszelkie próby jej wydania w Europie spełzły na niczym (do dziś pozostaje nieopublikowana). Nie poddawał się jednak łatwo. W jego bogatej korespondencji odnajdujemy liczne odmowy opublikowania konkretnych książek czy artykułów²², zwłaszcza w pierwszym okresie twórczym, czyli z czasów sprzed wydania *Ku filozofii fotografii* (1983). Sytuacja zmieniła się na początku lat 60., wówczas Flusserowi udało się nawiązać pierwsze kontakty z brazylijskimi środowiskami akademickimi i artystycznymi. Jeszcze w roku 1960 zaczął wykładać w Brazylijskim Instytucie Filozofii, a w kolejnych latach pracował jako profesor w wielu innych instytucjach²³.

Flusser zaczął też regularnie publikować, nie tylko w czasopiśmie specjalistycznych, naukowych, lecz także w gazetach i magazynach. W późniejszym okresie jego teksty pojawiały się m.in. we „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, „Süddeutsche Zeitung”²⁴ czy nowojorskim „Artforum”²⁵. Początkowo pisywał przede wszystkim do dodatku literackiego dziennika „O Estado de São Paulo”, gdzie miał swoją stałą rubrykę. „O Estado” miało zasięg ogólnokrajowy, publikowanie na jego łamach uczyniło go popularnym w brazylijskich kręgach kulturowych, przede wszystkim artystycznych²⁶. Ta rosnąca popularność szybko zaowocowała innymi sukcesami. W roku 1966 Flusser przyjął posadę *attaché* do spraw kontaktów kulturalnych z Europą i Ameryką Północną przy brazylijskim Ministerstwie Spraw Zagranicznych. Pozwoliło mu to odbywać liczne podróże – gościł z wykładami na uniwersytetach amerykańskich (m.in. na Harvardzie, Yale, MIT i Columbia University) i europejskich (w Hiszpanii, Niemczech czy Austrii). Miał wówczas spotkać, wedle własnych relacji, takie postaci jak Hannah Arendt czy Theodor W. Adorno²⁷.

²¹ Finger, Guldin, Bernardo, *Vilém Flusser*, 18–19.

²² Zob. np. Archiwum Viléma Flussera w Berlinie (dalej: AVF), Cor_56_6_ENGLISH_4_OF_5 (20), Korespondencja Viléma Flussera z Neilem Postmanem, 1.07.1982, mps; AVF, Cor_144_GENERAL CORRESPONDENCE_ENGLISH_2 of 4 (79), Korespondencja Viléma Flussera z Arthurem Kaplanem, 17.04.1979, mps (przed nawiasem opis segregatora, w którym znajduje się dokument, w nawiasie numery stron).

²³ Zielinski, Weibel, Irrgang, *Flusseriana*, 472, 476.

²⁴ Tamże, 474.

²⁵ Wszystkie eseje Flussera opublikowane na łamach „Artforum” zostały niedawno zebrane i wydane w wersji książkowej [zob. Vilém Flusser, *Artforum Essays*, red. Martha Schwendener (Metaflux Publishing, 2017)].

²⁶ Finger, Guldin, Bernardo, *Vilém Flusser*, 20.

²⁷ Zielinski, Weibel, Irrgang, *Flusseriana*, 474.

Rozpoznawalność Flussera miała jednak także swoje gorsze strony. W roku 1964 w Brazylii doszło do zamachu stanu, w wyniku którego państwo przez ponad dwie dekady pozostawało *de facto* pod rządami wojskowymi. Przyjęcie posady *attaché* oraz krytyka radykalnie lewicowych pozycji przysporzyły Flusserowi opinię „prawicowca”, nad czym ubolewał²⁸. „Zarzut” ten z dzisiejszej perspektywy wydaje się niemal absurdalny, jeśli spojrzymy chociażby na tezy filozofa dotyczące tożsamości narodowej, która jeszcze w okresie praskim była dlań „anachronizmem”. Niemniej w konkretnym kontekście historycznym i kulturowym sytuacja zapewne mogła się prezentować dla niektórych środowisk inaczej. W każdym razie zamach stanu z 1964 roku zmienił krajobraz polityczny i kulturalny Brazylii, zdaniem Flussera na gorsze, i jeśli nawet wiązał z nową sytuacją jakiegokolwiek nadzieje, to te szybko zgasły. Wizja pozostania w Brazylii z każdym rokiem stawała się coraz trudniejsza do zniesienia. Flusser zresztą już wcześniej szukał możliwości zatrudnienia za granicą. Znana jest jego korespondencja z roku 1962 z przedstawicielem Amerykańskiego Stowarzyszenia Filozoficznego (American Philosophical Association). Mimo okazałego *curriculum vitae* otrzymana odpowiedź była negatywna ze wskazaniem, że jedyną drogą do pracy na amerykańskim uniwersytecie jest uzyskanie stopnia naukowego²⁹. Dla Flussera chęć podążenia za tą radą wiązałaby się z koniecznością powrotu na studia, czyli wejścia w szeregi studentów, dla których był profesorem... Zresztą nie miał nawet dokumentów potwierdzających zdanie matury – uciekając z Pragi, niewiele ze sobą zabrał. A zatem kariera akademicka w Stanach Zjednoczonych nie wchodziła w grę.

Nie był to jednak jedyny możliwy kierunek. Okazja do opuszczenia Brazylii – jak się później okazało, na stałe – pojawiła się w roku 1972 – wówczas Flusser został zaproszony do komitetu organizacyjnego 12. Biennale w São Paulo – wcześniej i później brał udział w wielu podobnych wydarzeniach artystycznych jako kurator czy juror. Aby opracować koncept festiwalu, miał udać się na jakiś czas do Europy. Flusserowie wynajęli domek w miejscowości Merano we włoskich Alpach. Kilka lat później przenieśli się na stałe do francuskiej Prowansji. Po 32 latach brazylijski etap życia Flussera zakończył się.

Należałoby w tym miejscu zadać pytanie – co z niego zostało? Z pewnością Flusser nie czuł się Brazylijczykiem. Ale nie uważał się też za Niemca czy za Czecha – pisałem o tym wyżej. Prawdą jest, że nigdy do końca nie odnalazł w sobie Brazylii i siebie w Brazylii³⁰, co sprawiło, że nie mógł w pełni zaangażować się w to, co brazylijskie. A im dłużej pozostawał poza Brazylią, tym bardziej oddalał się od niej i od swoich brazylijskich przyjaciół. Po powrocie do

²⁸ Flusser, *Groundless*, 248–250.

²⁹ Anke Finger, „Introduction: Vilém Flusser as Philosopher, Author and Migrant”, w: Flusser, *The Freedom of the Migrant*, XVII–XVIII.

³⁰ Flusser, „W poszukiwaniu sensu”, 370.

Europy, w roku 1973, został zachęcony przez paryskiego wydawcę do napisania swojej autobiografii – miały się w niej zawierać przede wszystkim jego doświadczenia jako żydowskiego imigranta mieszkającego przez ponad trzy dekady w Ameryce Południowej. Flusser przystał na tę propozycję. Jednym z centralnych założeń książki był pomysł przedstawienia swoistej „autobiografii myśli” jako serii dialogów ze swoimi brazylijskimi przyjaciółmi i współpracownikami. Flusser był niezwykle przywiązany do idei dialogu jako jedynej formy komunikacji, która może się przyczynić do powstania nowych, oryginalnych treści, w imię zasady, że nie da się filozofować samemu³¹. Pisząc kolejne rozdziały książki, przysyłał fragmenty osobom, których dotyczyły. Ta wymiana listów przybrała negatywny obrót. Osoby sportretowane przez Flussera protestowały przeciwko takiemu, a nie innemu obrazowi przedstawionemu w książce. Autobiografia stała się zarzewiem licznych konfliktów i ostatecznie autor porzucił pomysł publikacji (książka została wydana pośmiertnie)³².

Niemiecki teoretyk mediów

Dziś Vilémowi Flusserowi przypisuje się dwie „narodowości”. W Brazylii uważany jest za (naturalizowanego) Brazylijczyka³³. W niemieckich podręcznikach historii filozofii XX wieku jego nazwisko sąsiaduje z takimi postaciami jak Gadamer, Habermas czy Luhmann³⁴. Jego kariera jako filozofa nabrała tempa w latach 80. w niemieckojęzycznym kręgu kulturowym³⁵. Wydana w 1983 roku *Für eine Philosophie der Fotografie* (*Ku filozofii fotografii*³⁶) oraz będące jej uzupełnieniem i rozwinięciem *Ins Universum der technischen Bilder* (1985; *Into the Universe of*

³¹ Flusser pozostawił po sobie niezwykle bogatą korespondencję, którą dodatkowo sam katalogował. Obecnie listy te można czytać w dwóch Archiwach Flussera – w São Paulo i Berlinie.

³² Rodrigo Maltez Novaes, „A Sketched Life”, w: Flusser, *Groundless*, 9–14.

³³ Gustavo Bernardo, „One of the Most Important Brazilian Philosophers”, *Flusser Studies* 3 (2006), dostęp 30.09.2021, <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gustavo-bernardo-one-brazilian-phil.pdf>.

³⁴ Ingeborg Breuer, Peter Leusch, Dieter Mersch, *Welten im Kopf: Profile der Gegenwartsphilosophie – Deutschland* (Hamburg: Rotbuch Verlag, 1996).

³⁵ Na temat rozproszonych wątków filozofii Flussera zob. Przemysław Wiatr, *W cieniu posthistorii. Wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera* (Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018); tenże, „Filozofia kultury »po Bogu« – o powrocie do człowieka i transcendencji raz jeszcze”, w: Vilém Flusser, *Kultura pisma*, 387–405.

³⁶ Vilém Flusser, *Ku filozofii fotografii*, tłum. Jacek Maniecki (Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015).

*Technical Images*³⁷) i *Die Schrift – Hat Schreiben Zukunft?* (1987; *Does Writing Have a Future?*³⁸) uczyniły z Flussera „ojca-założyciela i ciągle jeszcze najważniejsze źródło inspiracji aktualnych teorii mediów”³⁹.

Co do miejsca Flussera w świecie niemieckojęzycznym i jego własnym spojrzeniu na tę kwestię – nie ulega wątpliwości, że intelektualnie wyrósł on na literaturze niemieckiej. Marks, Nietzsche, Heidegger, Husserl czy Kafka stanowili niewyczerpane źródło jego inspiracji. Trudno jednak mówić, aby zanurzenie w kręgu kultury niemieckiej miało definiować tożsamość narodową Flussera. Prawdą jest także, że filozof z Pragi pozostawił po sobie najwięcej pism właśnie w języku niemieckim; w czeskim, który, jak sam pisał, był jego drugim językiem ojczystym, w zasadzie nie pisał wcale. W swoim autobiograficznym esej *W poszukiwaniu sensu (filozoficzny autoportret)* tak wspomina swój stosunek do kultury niemieckiej po przybyciu do Brazylii: „Moja niemiecka kultura nie ustępowała, niemniej nabrała nowego zabarwienia: ten mieszkający w samym środku mnie »Niemiec« był moim wrogiem”⁴⁰. Wpływ na ten „wrogi” stosunek miał oczywiście niemiecki nazizm. Flusser daleki był od generalizowania i patrzenia na kulturę niemiecką przez pryzmat wydarzeń II wojny światowej, niemniej „skaza” ta pozostawiła swój ślad.

Niewątpliwie ślad na myśli Flussera, w odniesieniu do sposobu filozofowania, pozostawiła też jego wielojęzyczność. Posługiwał się biegłe kilkoma językami, a swoje prace pisał przede wszystkim w czterech: po niemiecku, portugalsku, angielsku i francusku. Literacka spuścizna Flussera jest więc dość różnorodna zarówno pod względem przedmiotowym, jak i językowym. Co więcej on sam dodatkowo ją ubogacał. Wykształcił w sobie pewien „nawyk” tłumaczenia własnych tekstów i to nie tylko w celu ich publikacji w różnych częściach świata. Przykładowo, tłumaczył tekst napisany w języku niemieckim na portugalski, następnie na angielski i francuski; w drugiej „turze” tłumaczył ponownie tekst przetłumaczony „ostatecznie” na francuski i dokonywał kolejnych tłumaczeń – na język niemiecki, z niemieckiego na angielski itd. Te autotłumaczenia miały dla niego wymiar krytyczny – kolejne wersje „tego samego” tekstu

³⁷ Vilém Flusser, *Into the Universe of Technical Images*, tłum. Nancy Ann Roth (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2011).

³⁸ Vilém Flusser, *Does Writing Have a Future?*, tłum. Nancy Ann Roth (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2012).

³⁹ Dieter Mersch, *Teorie mediów*, tłum. Ewa Krauss (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2010), 135. Także w Polsce Flusser kojarzony jest dziś przede wszystkim w obszarze teorii mediów, zob. np. Przemysław Wiatr, Marcin Sanakiewicz, red., *Vilém Flusser i kultura mediów. O dialogu między słowem, pismem i obrazem technicznym* (Lublin: Projekt:media, 2021), dostęp 15.12.2021 r., <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/20774>.

⁴⁰ Flusser, „W poszukiwaniu sensu”, 370.

stanowiły kolejne jego „szkice”. Były to więc teksty „wędrujące”, które nie mogły nigdy osiągnąć ostatecznego kształtu, były w ciągłym ruchu, niczym ich autor.

Myśliciel żydowski

Na początku września 1991 roku Flusser udał się wraz z żoną do Pragi. Wówczas też zabrał głos w praskim Domu Fotografii – było to jego pierwsze publiczne, choć niezaplanowane wystąpienie w rodzinnym mieście⁴¹. W przeprowadzonym 30 września 1991 roku wywiadzie z Patrikiem Tschudinem pytany o tę podróż przyznał:

W każdym razie byłem tam. I przechadzając się ulicami, rozpoznałem wszystko. Nic nie wydawało mi się obce, nie mogłem jednak rozpoznać siebie. W tym sensie straciłem dzieciństwo czy dwadzieścia lat, które spędziłem w Pradze, które były bardzo ważne dla mnie i mojego rozwoju. Być może nie ma tam już żadnych Żydów czy Niemców. Jeśli jednak Praga jest oczyszczona z Żydów i Niemców – Żydów oczyszczonych przez Niemców i Niemców oczyszczonych przez kto wie kogo – jeżeli to się dokonało, wszystko, z czym pozostajesz, to teatralna scenografia⁴².

Dla Flussera Praga bez kultury żydowskiej i niemieckiej, bez Żydów i Niemców, nie jest już Pragą, nie jest jego Pragą. Nie mogła być. Zbyt wiele się w niej zmieniło. I zbyt wiele zmieniło się w nim samym. Kilka tygodni później Flusserowie wrócili do Pragi. 25 listopada Flusser wystąpił oficjalnie w swoim rodzinnym mieście na zaproszenie Instytutu Goethego. Wygłosił wówczas wykład zatytułowany *Change of Paradigms*⁴³. Dwa dni później, w drodze powrotnej, nieopodal granicy czesko-niemieckiej samochód Flusserów uderzył w ciężarówkę zaparkowaną na poboczu drogi, niewidoczną z powodu złych warunków atmosferycznych. Edith Flusser doznała lekkich obrażeń. Vilém Flusser zmarł na miejscu⁴⁴. Został pochowany na praskim Nowym Cmentarzu Żydowskim, nieopodal grobu jednego ze swoich mistrzów, Franza Kafki. W 2014 roku obok męża pochowano Edith.

W tym miejscu pozostaje zadać jeszcze jedno pytanie w kontekście Flusserowskiej tożsamości kulturowej, w tym przypadku religijnej raczej niż narodowej – pytanie o judaizm. W praskich latach religia ojców nie była dla niego szczególnie atrakcyjna, co sam przyznawał.

⁴¹ Zielinski, Weibel, Irrgang, *Flusseriana*, 516.

⁴² „Conversation between Vilém Flusser and Patrik Tschudin”, 89–90 (tłum. – P.W.).

⁴³ Vilém Flusser, „Change of Paradigms”, w: tegoż, *Writings*, 85–90.

⁴⁴ Andreas Ströhl, introduction to Flusser, *Writings*, XXXI.

Jawiła mu się jako pusta forma, nic nieznaczący zbiór rytuałów pewnej skostniałej tradycji⁴⁵. Być może – paradoksalnie – gdyby nie doświadczenie nazizmu, to poczucie żydowskości stałe by słabło. Stało się jednak inaczej. Flusser postawiony w obliczu niezrozumiałej nienawiści wobec religii i kultury, z którymi do końca się nie utożsamiał, nienawiści, która pozbawiła go domu i bliskich, czyli wszystkiego, co znał i kochał, dokonał pewnego przewartościowania swojego stosunku do judaizmu. Choć trudno byłoby go nazwać osobą religijną, to wraz z upływem lat w jego nastawieniu pojawia się coraz więcej wątków, które można nazwać żydowskimi. Mam tu na myśli przede wszystkim jego filozofię⁴⁶, z której można jednak również, jak sądzę, wywnioskować, że pewne tropy były dla niego także życiowo, egzystencjalnie istotne.

Epitafium

Vilém Flusser był nomadą, wygnańcem podróżującym z miejsca na miejsce, z kraju do kraju. Do tego został zmuszony. Przyjęcie nomadyzmu jako egzystencjalnej postawy było już jednak jego wyborem. Wolność – ten paradoksalny dar od życia pełnego tragedii: wojny, śmierci, wygnania – stała się jego jedyną przystanią. Lecz i w tym przypadku miał świadomość sprzeczności, w której się znalazł. Pisał o tym tak:

Doświadczyłem wolności, antycypując jednocześnie horror ludzkości w obozach koncentracyjnych. Zmiana pytania „wolność od czego?” na pytanie „wolność do czego?” – ta zamiana charakterystyczna dla z trudem wywalczonej wolności – podążała za mną niczym *basso continuo* przez wszystkie moje późniejsze migracje. Wszyscy tacy jesteśmy, my, nomadzi, którzy wypłynęliśmy na powierzchnię po tym, jak doświadczyliśmy załamania się osiadłego trybu życia⁴⁷.

Życie stawia przed nomadą ważne pytanie – czemu poświęcić swoją wolność? W jaki cel ją wprząć? Na to pytanie Flusser ostatecznie nie odpowiedział. Choć być może na żadne ze stawianych przez siebie pytań nie odpowiedział ostatecznie. Stałoby to w sprzeczności z przekonaniem co do tego, jak powinno wyglądać filozofowanie – przede wszystkim powinno być dialogiczne, interpretacyjnie otwarte, zapraszające. Być może właśnie tak mogłaby wyglądać odpowiedź Flussera na to najważniejsze z pytań – wolność warto poświęcić jedynie drugiemu człowiekowi.

⁴⁵ Flusser, *Groundless*, 28–29.

⁴⁶ Więcej na ten temat zob. Wiatr, *W cieniu posthistorii*, 341–344.

⁴⁷ Flusser, „Taking up Residence”, 93 (tłum. – P.W.).

Jedno z epitafiów⁴⁸ na grobie Viléma Flussera, zapisane w języku portugalskim, brzmi: „Razem nie umrzemy. »My« nie umrzemy nigdy, jedynie ja i ty, to samotność jest śmiercią”⁴⁹. To nasz bliźni jest czy może się stać naszym ostatecznym ratunkiem – może ocalić nas od bezsensu, a nawet, w pewnym sensie, od śmierci, przechowując pamięć o nas. Relacja z drugim człowiekiem – to być może jedyny pewny grunt, na którym stał Flusser. Jego życie i myśl są na świecie wciąż dyskutowane, stając się źródłem inspiracji dla kolejnego pokolenia teoretyków i artystów – to sieć relacji, która pozwala Vilémowi Flusserowi trwać i której skromną częścią jest ten tekst.

Bibliografia

- Archiwum Viléma Flussera w Berlinie, Cor_56_6_ENGLISH_4_OF_5. Korespondencja Viléma Flussera z Neilem Postmanem, 1.07.1982, mps.
- Archiwum Viléma Flussera w Berlinie, Cor_144_GENERAL CORRESPONDENCE_ENGLISH_2 of 4 (79). Korespondencja Viléma Flussera z Arthurem Kaplanem, 17.04.1979, mps.
- Bernardo, Gustavo. „One of the Most Important Brazilian Philosophers”. *Flusser Studies* 3 (2006). Dostęp 30.09.2021. <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gustavo-bernardo-one-brazilian-phil.pdf>.
- Biblia Tysiąclecia*. Poznań: Wydawnictwo Pallotinum, 1983. Wydanie 4.
- Breuer, Ingeborg, Peter Leusch, Dieter Mersch. *Welten im Kopf: Profile der Gegenwartsphilosophie – Deutschland*. Hamburg: Rotbuch Verlag, 1996.
- „Conversation between Vilém Flusser and Patrik Tschudin”. W: Vilém Flusser, *The Freedom of the Migrant – Objections to Nationalism*, red. Anke Finger, tłum. Kenneth Kronenberg, 88–106. Urbana–Chicago–Springfield: University of Illinois Press, 2003.
- Finger, Anke. *Introduction: Vilém Flusser as Philosopher, Author and Migrant*. W: Vilém Flusser, *The Freedom of the Migrant – Objections to Nationalism*, red. Anke Finger, tłum. Kenneth Kronenberg, IX–XXI. Urbana–Chicago–Springfield: University of Illinois Press, 2003.
- Finger, Anke, Rainer Guldin, Gustavo Bernardo. *Vilém Flusser. An Introduction*. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2011.
- Flusser, Vilém. *Artforum Essays*, red. Martha Schwendener. Metaflux Publishing, 2017.

⁴⁸ Drugie, zapisane w językach hebrajskim i czeskim, to 10. werset 14. rozdziału księgi Ozeasza: „Któż jest tak mądry, aby to pojął, i tak rozumny, aby to rozważył” [Oz 14:10, *Biblia Tysiąclecia* (Poznań: Wydawnictwo Pallotinum, 1983, wyd. 4).

⁴⁹ W oryginale tekst ten brzmi: *Não morreremos conjugados. „Nós” nunca morreremos, porque apenas eu e tu, a solidão é para a morte.*

- Flusser, Vilém. „Change of Paradigms”. W: Vilém Flusser, *Writings*, red. Andreas Ströhl, tłum. Erik Eisel, 85–90. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2002.
- Flusser, Vilém. *Does Writing Have a Future?*. Tłum. Nancy Ann Roth. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2012.
- Flusser, Vilém. *Groundless*. Tłum. Rodrigo Maltez Novaes. Metaflux Publishing, 2017.
- Flusser, Vilém. *A História do Diabo*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.
- Flusser, Vilém. *Into the Universe of Technical Images*. Tłum. Nancy Ann Roth. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2011.
- Flusser, Vilém. *Ku filozofii fotografii*. Tłum. Jacek Maniecki. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2015.
- Flusser, Vilém. „Taking up Residence in Homelessness”. W: tegoż, *Writings*, red. Andreas Ströhl, tłum. Erik Eisel, 91–103. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2002.
- Flusser, Vilém, „W poszukiwaniu sensu (filozoficzny autoportret)”. W: tegoż, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*. Tłum. Przemysław Wiatr, 368–385. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2018.
- Ingarden, Roman. *Wstęp do fenomenologii Husserla*. Tłum. Andrzej Półtawski. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1974.
- Mersch, Dieter. *Teorie mediów*. Tłum. Ewa Krauss. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2010.
- Novaes, Rodrigo Maltez. „A Sketched Life”. W: Vilém Flusser, *Groundless*, 9–16. Metaflux Publishing, 2017.
- Pawley, Martin. Introduction to *The Shape of Things: a Philosophy of Design*, Vilém Flusser, tłum. Anthony Mathews. London: Reaktion Books, 1999. Wersja Kindle.
- Ströhl, Andreas. Introduction to *Writings*, Vilém Flusser, red. Andreas Ströhl, tłum. Erik Eisel, IX–XXXVII. Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2002.
- Wiatr, Przemysław. „Filozofia kultury »po Bogu« – o powrocie do człowieka i transcendencji raz jeszcze”. W: Vilém Flusser, *Kultura pisma. Z filozofii słowa i obrazu*, przeł. Przemysław Wiatr. Warszawa: Wydawnictwo Aletheia, 2018.
- Wiatr, Przemysław. *W cieniu posthistorii – wprowadzenie do filozofii Viléma Flussera*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018.
- Wiatr, Przemysław, Marcin Sanakiewicz, red. *Vilém Flusser i kultura mediów. O dialogu między słowem, pismem i obrazem technicznym*. Lublin: Projekt: media, 2021. Dostęp 15.12.2021 r. <https://depot.ceon.pl/handle/123456789/20774>.
- Zielinski, Siegfried, Peter Weibel, Daniel Irrgang, red. *Flusseriana. An Intellectual Toolbox*. Minneapolis: Univocal Publishing, 2015.

Nomad from Prague – Vilém Flusser and the Paradoxicality of Human Existence

Summary

In this article I present a rich biography of Vilém Flusser (1920–1991) – Czech-Jewish media philosopher. However, I am interested not only in his life history, but also in his attitude to his own cultural identity. In the following paragraphs of the paper, I present the most important periods of his life: the Prague period, emigration, the Brazilian period, and his return to Europe. Each of these stages brought a new quality to Flusser's life and work, even if it was related to tragic events. And since, in this author's case, life was closely related to philosophy – the topics he tackled, the way he was philosophizing – this text also deals in part with Vilém Flusser as a theoretician.

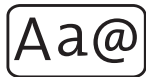
Keywords

migration, life and philosophy, nomadism, autobiography

Translated by Przemysław Wiatr

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Przemysław Wiatr, „Nomada z Pragi – Vilém Flusser i paradoksalność ludzkiej egzystencji”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 2* (2021), 17: 175–189. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-15



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 191–205
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-16



BIOGRAFIE

MARLENA RYCOMBEL*
Uniwersytet Warszawski

Kusiba *versus* Domosławski – ciąg dalszy sporu o Kapuścińskiego. Jak uprawiać biografistykę?

Streszczenie

Autorka w artykule identyfikuje ukryte odniesienia obecne w książce *Ryszard Kapuściński. Z daleka i z bliska* Marka Kusiby do biografii autorstwa Artura Domosławskiego. Naturalną konsekwencją tego podejścia analitycznego będzie zestawienie dwóch sposobów uprawiania biografistyki. Obaj autorzy napisali książki o Ryszardzie Kapuścińskim, przy czym Kusiba, wybierając formę gatunku zmaconego (hybryda biografii, autobiografii i pamiętnika), napisał swoją w aluzyjnej kontrze w stosunku do *Kapuściński non-fiction*. Potwierdził on tym samym tezę Beaty Nowackiej i Zygmunta Ziątka głoszącą, że nie sposób już mówić o słynnym polskim reportażyście bez odwołania się do sporu wywołanego biografią autorstwa Domosławskiego. Przedstawione zostaną spojrzenie Kusiby na kwestię granic uprawiania biografistyki oraz cele, dla których autor wybrał hybrydowy gatunek, pisząc o życiu i twórczości Kapuścińskiego.

Słowa kluczowe

biografia, Ryszard Kapuściński, Artur Domosławski, gatunek zmacony

* Kontakt z autorką: m.rycombel@uw.edu.pl; ORCID: 0000-0003-4971-7566.

Kusiba *versus* Domosławski – ciąg dalszy sporu o Kapuścińskiego

Dyskurs publicystyczny wokół *Kapuściński non-fiction*¹ (KNF) – linie argumentacyjne i skład osobowy tego sporu – został dosyć dobrze opisany w kilku porządnym opracowaniach². Konflikt ten oscyluje wokół trzech następujących zagadnień: lewicowa ideowość Kapuścińskiego w czasie realnego socjalizmu i jej potrasformacyjne losy, przesuwanie granic prywatności we współczesnej biografistyce oraz przemiany rozumienia fikcjonalności we współczesnym reportażu literackim. Spór pisze swoje kolejne rozdziały, stąd w tym artykule bliżej przyjrzyć się książce Marka Kusiby *Ryszard Kapuściński. Z daleka i z bliska*³ – to publikacja, której kształt w dużej mierze jest pokłosiem dyskusji wokół KNF.

Wydawałoby się, że po wydaniu słynnej kontrowersyjnej biografii nazwisko Kapuścińskiego już częściej będzie się pojawiać w towarzystwie nazwiska Domosławskiego niż bez niego. Beata Nowacka i Zygmunt Ziątek, autorzy pionierskiej biografii Ryszarda Kapuścińskiego⁴, twierdzą, że nie sposób już mówić o Kapuścińskim bez ustosunkowania się do tego, co na jego temat napisał Domosławski⁵. Okazuje się, że można obrać strategię dywersyjną – specjalnie nie wymieniać nazwiska autora *Gorączki latynoamerykańskiej* w publikacji aluzyjnie pisanej na przekór KNF. Taktykę tę wybrał Marek Kusiba, zamieszkały w Toronto dziennikarz nowojorskiego „Nowego Dziennika. Przeglądu Polskiego”. Kusiba to młodszy o 19 lat przyjaciel Kapuścińskiego. W 2018 roku wydał książkę *Ryszard Kapuściński. Z daleka i z bliska*, w której ani razu nie pada nazwisko Domosławskiego.

Kusiba pisze swoją książkę tak, jak gdyby chciał, by biografia autorstwa Domosławskiego nigdy się nie ukazała: wypiera jej istnienie, opowiada historię wbrew niej, wymazuje nazwisko

¹ Artur Domosławski, *Kapuściński non-fiction* (Warszawa: Wielka Litera, 2017), 5–874.

² Grzegorz Wołowicz, „O Domosławskim i jego krytykach”, *Teksty Drugie* 1/2 (2011): 279–287; Paweł Zajas, „Wokół *Kapuściński non-fiction*. Próba podsumowania i ewaluacji dyskusji”, *Teksty Drugie* 1/2 (2011): 265–278; Rafał Szymanowski, „*Kapuściński non-fiction* – próba analizy debaty publicznej”, *Refleksje. Pismo Naukowe Studentów i Doktorantów WNPiD UAM* 6 (2012): 161–176; Marek Sokołowski, „Reporter, agent, demistifikator? Wokół etycznego wymiaru biografii *Kapuściński non-fiction* Artura Domosławskiego”, *Naukowy Przegląd Dziennikarski* 4 (2014): 6–28; Adrian Stachowski, *Spór o Kapuścińskiego* (Warszawa: Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych, 2015); Paweł Bratkowski, „Oskarżony Domosławski”, w: Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, 717–754; Anna Kowalska, „Kapuściński z PRL-u”, w: *Literatura bez fikcji. Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy* (3), red. Maryla Hopfinger, Zygmunt Ziątek, Tomasz Żukowski (Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, 2018), 187–238.

³ Marek Kusiba, *Ryszard Kapuściński. Z daleka i z bliska* (Warszawa: Znak, 2018).

⁴ Beata Nowacka, Zygmunt Ziątek, *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza* (Kraków: Wydawnictwo Znak, 2008).

⁵ Beata Nowacka, Zygmunt Ziątek, *Literatura non-fiction. Czytanie Kapuścińskiego po Domosławskim* (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013). Nowacka i Ziątek jednoznacznie uznają KNF za biografię szkodliwą, która zdewaluowała wizerunek najsłynniejszego polskiego reportażysty oraz nadszarpnęła zaufanie do reportażu literackiego jako gatunku. Książka jest drobiazgowym wypunktowaniem słabości KNF.

kontrowersyjnego dziennikarza. Prowadzi z nim jednak ukryty i fascynujący dialog. Już od samego początku autor obiera stanowisko w sprawach, które zostały nagłośnione przez Domosławskiego (związki Kapuścińskiego z komunizmem, granice biografistyki, fikcjonalność reportażu), co pokazuje, że biografia autorstwa Domosławskiego – chcąc, nie chcąc – ustawiła debatę o Kapuścińskim.

Kusiba próbuje namalować życzliwy portret najsłynniejszego polskiego reportażysty, nie unikając jednocześnie ambiwalencji ukrytych w jego życiorysie. Zadaje trudne pytania, ale nie udziela na nie konkretnych odpowiedzi, raczej zarysowuje pola różnych możliwych interpretacji. Mimo próby krytycznego i trzeźwego osądu życia i twórczości Kapuścińskiego książka Kusiby stanowi przede wszystkim hołd oddany swojemu autorytetowi, świadectwo fascynacji mistrzem. Podziw ten nie zamyka jednak drogi do opisu Kapuścińskiego w wymiarze innym niż heroiczny.

Prezentowany tu tekst nie ma ambicji stworzenia wyczerpującej analizy porównawczej dwóch biografii. Zamierzenie jest skromniejsze i dotyczy przede wszystkim ukazania intertekstualnych odniesień książki Kusiby do biografii autorstwa Domosławskiego. Główne zadanie stanowi więc zidentyfikowanie i rozszyfrowanie tej paradoksalnej współzależności opartej na antydialogu. Naturalną konsekwencją tego podejścia analitycznego będzie zestawienie dwóch sposobów uprawiania biografistyki. Nawiązania Kusiby do Domosławskiego są dosyć osobliwe, pisane na przekór, ukradkiem, z subtelną i wyrafinowaną złośliwością. Jako że emigrant krytycznie podchodzi do stylu KNF i w zawołowany sposób punktuje jego słabości, uwaga autorki poniższego artykułu będzie wędrować za wrażliwością Kusiby. Przyjęta stąd w tym tekście perspektywa pozwoli zobaczyć głównie niedoskonałości KNF i nie uchwyci mocnych stron książki, które warto w tym miejscu przynajmniej zamarkować. Domosławski podjął się karkołomnej (czy syzyfowej?) próby stworzenia nowego sposobu mówienia o życiorysie intelektualisty i dziennikarza w PRL-u, wzniesił pożyteczną dyskusję nad granicami fikcjonalności reportażu oraz sprzeciwił się panegirycznym skłonnościom w biografistyce⁶. Niestety żadne z przedstawionych zadań nie zostało zrealizowane idealnie i bez kontrowersji, niemniej jednak tematy i problemy przedstawione przez Domosławskiego w KNF są wagi fundamentalnej.

⁶ O Domosławskiego odważnym i istotnym wysiłku, choć nie do końca udanym, w przełamaniu typowej narracji o postawie inteligenta w czasach PRL-u zob. Marlena Rycombel, „*Kapuściński non-fiction* jako biografia polityczna. Lewicowość Kapuścińskiego w kontekście paraliżu dyskursu o PRL-u”, *Przegląd Kulturoznawczy* 48 (2021): 401–415.

Książka Kusiby jako gatunek zmacony

Ryszard Kapuściński. Z daleka i z bliska nie stanowi klasycznej biografii (choć ma jej elementy), ale jak sam autor określa: „raptularz moich spotkań z tym pisarstwem i pisarzem w ciągu ponad pięćdziesięciu lat (...)”. Opowiada moje relacje z Ryszardem na różnych polach. Jest to także książka o wpływie Kapuścińskiego na mnie i moje życie. Jest zarazem po części autoreportażem⁷. Rzeczywiście książka wykorzystuje konwencję pamiętnika, w którym Kusiba zapisuje swoje wspomnienia opatrzone miesięcznymi i rocznymi, rzadziej dziennymi, datami. Pierwsze fragmenty dotyczą literackich kontaktów z twórczością Kapuścińskiego. Na przykład jedenastoletni Kusiba wspomina, jak wychodząc ze szpitala po operacji wyrostka, kupuje w księgarni *Busz po polsku*. Jego ojciec na głos czyta fragmenty tej książki i zachwyca się inteligentną brawurą treści, która rozmija się ze schematem partyjnego pisanie. Później pojawia się historia o polonistce, która po godzinach antysystemowo omawia z uczniami reportaż *Kirgiz schodzi z konia*. Kusiba opowiada też, jak jego mama, niegdyś suwnicowa Stoczni Gdańskiej, wraca pamięcią do sierpniowego strajku 1980 roku, kiedy jej znajoma na znak protestu trzymała wówczas w ręku *Chrystusa z karabinem na ramieniu*.

Warto zauważyć, że od samego początku swojej książki Kusiba podkreśla swoisty antykomunizm twórczości Kapuścińskiego, tym samym dotykając tematu, który stanowił punkt zapalny dyskusji wywołanej przez KNF. Autor wskazuje na ambiwalencję pisarstwa reportażyści i jego związków z władzą, jednocześnie pamiętając, że ten po prostu wierzył w socjalizm:

Kapuściński milczał na temat młodzieńczego zaangażowania w budowanie nowej rzeczywistości. Nie wspominał o tym w wywiadach, nie rozliczył się z własną młodością w książkach. Miał niepowtarzalną szansę w *Imperium*, w *Podróżach z Herodotem* czy nawet w *Lapidariach*. Nie zrobił tego, wybrał milczenie, pozostawiając pole na domysły, dywagacje, pomówienia i oskarżenia. Pojawia się pytanie: dlaczego? Nie robił niczego złego, wierzył w ustrój sprawiedliwości społecznej, wielu z nas wierzyło⁸.

Kusiba, sygnalizując wielokrotnie powyższy problem, nie rozwodzi się nad nim ani nie wyczerpuje wątku. Książka nie ma ambicji systematycznego uchwycenia osoby i twórczości Kapuścińskiego. Świadczy o tym forma dzieła *Ryszard Kapuściński. Z daleka i z bliska*. Kusiba uprawia wyjątkowy gatunek zmacony: to interesujące pomieszczenie biografii, autobiografii, pamiętnika, eseju, reportażu oraz dialogów. Autor spisał bowiem część swoich rozmów

⁷ Kusiba, *Ryszard Kapuściński*, 15.

⁸ Tamże, 13.

z Kapuścińskim (niektóre z nich nagrywał, jak pisze – z dziennikarskiego obowiązku⁹). Warto zwrócić też uwagę na tytuł – Kusiba z jednej strony próbuje się dystansować od swojego bohatera, spojrzeć na niego z lotu ptaka, z drugiej zaś wyznaje, że czuje w stosunku do niego bliskość, która rozstraja obiektywizm.

Przyjaciel Kapuścińskiego pisze o jego całkowitym oddaniu misji reporterskiej i pisarskiej, które nie tyle miało znamiona kłopotliwego pracoholizmu i perfekcjonizmu, ile było najczystsza i niezdrową ich postacią. Praca ponad miarę pełniła funkcję ucieczki od siebie i bliskich. Doprowadzała do braku szacunku do ograniczeń własnego ciała oraz do niebezpiecznego zaprzeczania kłopotom zdrowotnym. Kusiba zwraca też uwagę na to, że reporter, co zastanawiające, nie mówił nigdy o swoim zaangażowaniu w socjalizm, co wywołało – często nieżyczliwe – spekulacje na temat jego życiorysu. Kapuściński ponadto całe życie nosił w sobie silny kompleks prowincjusza omijającego z daleka ekskluzywne hotele i restauracje, przejętego do żywego wystąpieniami publicznymi. Autor przytacza słowa Margaret Atwood, która wspomina sytuację, gdy Kapuściński podczas festiwalu International Festival of Authors w Toronto, czytając po angielsku fragmenty *Szachinszacha*, nagle prosi ją o czytanie za niego. Jest zestresowany i wstydzi się swojej angielszczyzny¹⁰.

Wady Kapuścińskiego w perspektywie młodszego przyjaciela przypominają jednak bardziej słabostki dodające uroku osobowości reportażysty; nie niweczą one jego wizerunku, są tylko jego uzupełnieniem. Twórca raptularza nie burzy legendy, uważając, że jest ona słuszna i adekwatna w stosunku do zasług i talentu pisarza. Kusiba nie sili się też na obiektywizm i podkreśla to na poły biograficzna, na poły autobiograficzna forma. Kapuścińskiego widzimy przede wszystkim w oczach Kusiby.

Autor *Cesarza* i jego przyjaciel poznają się podczas odsłonięcia pomnika Poległych Stoczniowców 1970. Jako dziennikarze 16 grudnia 1980 roku obserwują strajkujące Wybrzeże. Kusiba, 19 lat młodszy od starszego kompana, publikuje wówczas w „Kontrastach” i w „Kulturze”. Zostanie wraz z Dianą Kuprel tłumaczem poezji Kapuścińskiego na język angielski. Od 1984 roku na stałe zamieszka w Kanadzie i odegra rolę łącznika z mieszkającą tam Barbarą, siostrą Kapuścińskiego, oraz z córką Zojką. Kusiba, jeden z przyjaciół Ryszarda i Alicji Kapuścińskich, nie został rozmówcą Domosławskiego, o co emigrant ma żal, szczególnie biorąc pod uwagę skutki KNF, które stanowczo ocenia jako karygodne¹¹.

⁹ Tamże, 7.

¹⁰ Tamże, 79.

¹¹ Informacja uzyskana podczas warsztatów Wakacyjnej Akademii Reportażu im. Ryszarda Kapuścińskiego organizowanych przez Franciszka Piątkowskiego i Marka Kusibę (2011 r.).

Uśmiech Kapuścińskiego

Na uwagę zasługuje przede wszystkim wstęp książki Kusiby, który stanowi wyszukaną polemikę z niektórymi (hipo)tezami stawianymi przez Domosławskiego w KNF.

Emigrant pisze: „Nie wiem, dlaczego Kapuściński darzył sympatią mnie i innych moich przyjaciół. Może było tak jak z lekturami – czytał wszystko, wszystko go interesowało, także wszyscy ludzie, których napotkał. Każdy pełnił jakąś funkcję w jego planie”¹². Jednym ze składników legendy Kapuścińskiego jest przecież jego wielka sympatia do ludzi, umiejętność zjednywania sobie ich serc, okazywania im uwagi oraz wyjątkowa ciekawość niemal każdego napotkanego człowieka połączona ze szczególną... nieśmiałością. Kusiba w swojej książce opisuje mnóstwo sytuacji, w których Kapuściński zaczepia nieznane mu osoby i zaczyna z nimi fascynujące rozmowy. Autor przytacza też anegdotę – Kapuściński przed towarzyskim spotkaniem z wujkiem Kusiby, byłym pilotem RAF-u, spędził cały dzień nad studiowaniem historii tej jednostki militarnej.

Legendę ujmującej towarzyskości autora *Cesarza* narusza Domosławski, choć nie podważa jej całkowicie. Świadczy o tym chociażby słynny i mocny wstęp do KNF *Przed wszystkim rzuca się w oczy uśmiech...* Nie bez powodu to właśnie ten fragment, temperamentem przypominający wściekły felieton, stał się prologiem; to, w jaki sposób Domosławski opisuje w nim Kapuścińskiego poprzez metaforę uśmiechu (kluczową dla zrozumienia retoryki KNF), zapowiada metodę poznawczą dziennikarza „Polityki”. Polega ona na tropieniu mrocznych stron Kapuścińskiego, nieufnym podejściu do jego legendy.

Uśmiech Kapuścińskiego jest dla Domosławskiego przede wszystkim tajemnicą ukrywającą sprzeczności charakteru mistrza. Furtką otwierającą innych ludzi, ale też maską, wyrazem udawanej sympatii: „Ileż razy słyszałem, że z podobnym uśmiechem, wylewnością witał przyjaciela, którego znał od pół wieku, znajomą, którą widywał od czasu do czasu, redaktora, z którym trzeba się było układać, i nieznajomą studentkę, która przychodziła pokazać pracę magisterską o jego twórczości”¹³. Ton Domosławskiego ma wyraźne znamiona sensacji: „Nie wiem, od czego zacząć opowieść o nim, być może to będą impresje na temat uśmiechu. Ktoś, kto ma taki uśmiech dla wszystkich, to nie może być sama życzliwość; musi być w tym coś jeszcze”¹⁴. Tym samym uśmiech – który wydawałby się czymś pozytywnym – staje się symbolem tego, co ukryte pod gładką powierzchnią. Fragment ten obrazuje również sposób interpretacji

¹² Kusiba, *Ryszard Kapuściński*, 12.

¹³ Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, 9.

¹⁴ Tamże, 10.

Domosławskiego polegający na psychoanalitycznym, hermeneutycznym drążeniu nieuświadomionych i wstydlivych motywacji bohatera.

Przyjrzyjmy się znów newralgicznej metaforze uśmiechu w KNF. Artur Domosławski zarzuca Kapuścińskiemu, że jego życzliwość miała swój potężny cyniczny wymiar. Wykorzystywał bowiem „uśmiech” dla zdobycia koneksji: „Wykazywał cierpliwość w słuchaniu możliwych (...). Umiał słuchać bzdur i wykazywać przy tym zainteresowanie, gdy było mu to potrzebne. Sprawiał wrażenie, że mu na rozmówcy zależy. Czy to oportunizm? Możliwe. A może umiejętny sposób bycia, osiągnięcia celów”¹⁵. Uśmiech pozwalał też zakompleksionemu Kapuścińskiemu realizować potrzebę bycia lubianym: „Uwodzenie było jego strategią życiową. Pragnął być kochany i uczynił wielki wysiłek, żeby pragnienie to się spełniło: był kochany”¹⁶. Banalna konstatacja, że jest się miłym, kiedy nam zależy na czyjejś sympatii i znajomości, urasta tu do rangi przewinienia. Domosławski osiąga to dzięki wykorzystaniu słownictwa nacechowanego negatywnie, tj. „możni”, „bzdury”, ironicznie użytemu leksemowi „uwodzenie”.

Dla porównania warto zacytować fragment, w którym o uśmiechu Kapuścińskiego pisze Kusiba:

Cesarz reportażu, a skromność, wręcz nieśmiałość – albo to jego naturalna cecha, albo narzucona sobie rola, *maybe both*; reporter obdarzony misją zbliżenia ludzi lub człowiek niepewny siebie próbujący zjednać sobie przychylność, akceptację, *maybe both*; a może to postawa obronna, ujmująca uprzejmość będąca tarczą? Na pewno połączenie wrażliwości i doświadczenia¹⁷.

Kusiba nie ucieka od analizy ambiwalencji uprzejmości reportażysty, niemniej jednak temat rozważa subtelnie, nie wykorzystując nadmiarowości nacechowanego słownictwa. Należy bowiem zwrócić uwagę, że jeden z elementów skandaliczności KNF stanowi emocjonalny, często nieprzejeđnany ton.

Przyjaźnie Kapuścińskiego

Domosławski próbuje konfrontować różne przeciwstawne relacje i opinie. W podsumowaniu rozdziału *Nasz przyjaciel Rysiek* przytacza następujące słowa Wiktora Osiatyńskiego:

¹⁵ Tamże, 282.

¹⁶ Tamże, 564.

¹⁷ Kusiba, *Ryszard Kapuściński*, 65.

Jego zaciekawienie prostymi ludźmi było pełne szacunku, pozbawione jakiejkolwiek wyższości (...). Dowiedziałem się czegoś niezwykle ważnego o nim jako człowieku, a także jego warsztacie reportera. Bez tego zaciekawienia i szacunku nie byłoby Kapuścińskiego¹⁸.

W konkluzji pojawia się więc opinia zdecydowanie pozytywna. Rozdział o najbliższych przyjaciółach Kapuścińskiego należy do najcieplejszych w całej biografii autorstwa Domosławskiego, choć początek tego nie zapowiada:

- Był czuły w przyjaźni, oddany, zakochał się w ludziach, przywiązywał się do nich, potrafił słuchać – mówi jeden przyjaciel.
- Słuchał? Niektórych tak, innych nie. Sam milczał i bezczelnie wykorzystywał tych, którzy mieli do powiedzenia coś interesującego zawodowo – ripostuje inny¹⁹.

Niestety nie znamy autorów powyższych wypowiedzi. Domosławski wielokrotnie przytacza wypowiedzi osób anonimowych, tkając z nich dużą część swojej biografii.

Zwraca także uwagę, że Kapuściński reprezentował określony schemat przyjaźni polegający na tym, że wiele osób w jego otoczeniu miało wrażenie bliskiego przywiązania, podczas gdy tak naprawdę mało wiedzieli o swoim kompanie:

Wielu znajomych mówi o nim „przyjaciół”, bo pozwolił im wierzyć, że się przyjaźnili. W istocie – znali się trochę, od czasu do czasu miło rozmawiali. Kapuściński stwarzał wrażenie, że uważnie słucha. Z rozmowy z nim niemal każdy wracał przekonany, że jest dla mistrza tą pierwszą, wyjątkową osobą, najważniejszym na świecie rozmówcą, kompanem, przyjacielem, uczniem²⁰.

Dziennikarz „Polityki” zarzuca słynnemu reportażyście, że skrytość w połączeniu z jego ogromną życzliwością była do pewnego stopnia wyrachowana, stanowiła wyraz potrzeby uwielbienia, nawiązywania znajomości i pozyskiwania informacji. Domosławski nie szczędzi ironii uzyskanej dzięki oksymoronom, hiperbolizacji i wyliczeniu:

[Ze spotkania z Kapuścińskim – M.R.] grubi wychodzili szczupli. Milczkowie, nudziarze jako najwspanialszy gawędziarze. Przeciężniacy jako wybitni. Grafomani jako niemal nobliści

¹⁸ Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, 571.

¹⁹ Tamże, 557.

²⁰ Tamże, 564.

(...). „O każdym dobrze” – to była jeszcze jedna maska Ryśka, strategia podboju, uwodzenia. Nieczęsto i nie z każdym pozwalał sobie na szczerość²¹.

Zgodnie z rewersyjnym w stosunku do KNF charakterem książki Kusiba w łagodny sposób pisze o skrytości reportażysty:

Ryszard-człowiek był jak znikający punkt. Dlatego tak trudno o nim pisać. Ilekroć spotykałem się z nim, miałem wrażenie, że chował się za całym światem, który opisywał²².

Muszę się do czegoś przyznać: ja nadal niewiele o nim wiem. Skrywał, zatajał, chronił swoje prywatne życie, nie dawał się poznać, nie zwierzał się nigdy, choć są w naszych spotkaniach wymowne momenty. Był zdyscyplinowanym wykonawcą narzuconych sobie nakazów, zakonnikiem własnej ostrej reguły i klauzury. W zakonie klauzurowym obowiązują surowe zasady: milczenia, modlitw, postu, pracy i przebywania w samotności przez większą część dnia²³.

Dla Kusiby skrytość Kapuścińskiego stanowi wyraz skromności zapracowanego zakonnika, który całe życie poświęcił misji opisania świata; ów portret niewątpliwie ma znamiona uświęconego. W wizji dziennikarza nowojorskiego dziennika autor *Cesarza* jawi się jako osoba podporządkowująca wszystkie aspekty swojego życia pasji pisania i podróżowania oraz opowiadaniu o problemach ludzi i krajów doświadczających przełomów politycznych i biedy.

Domosławski z kolei, choć pisze o misji, którą sobie wytyczył autor *Hebanu*, punkt ciężkości kładzie na stwierdzeniu, że Kapuściński nie tylko chciał zmieniać świat, lecz także niezmiernie potrzebował jego uwielbienia i sławy, dla których był w stanie układać się z dygnitarzami Polski Ludowej.

Biografia polityczna a biografia twórcza

Beata Nowacka i Zygmunt Ziątek stwierdzili, że błędem rudymmentarnym KNF jest to, że ledwo dotyka kwestii twórczości słynnego reportażysty²⁴. Przedstawia nam głównie Kapuścińskiego jako człowieka swoich czasów, robiącego karierę dziennikarską – jedną z wielu. A że historia

²¹ Tamże, 564, 565.

²² Kusiba, *Ryszard Kapuściński*, 8.

²³ Tamże, 12.

²⁴ Nowacka, Ziątek, *Literatura non-fiction*, 23.

ówczesnego dziennikarstwa jest w dużej mierze historią cenzury i związków mediów z władzą, życiorys Kapuścińskiego to opowieść o tańcu polityki i pasji pisarskiej.

Domosławski najuważniej przygląda się początkom pisarstwa swojego bohatera; później w zasadzie nie zajmuje się już analizą twórczości. Szczodrze cytuje stalinowskie wiersze Kapuścińskiego (pyta, czy poeta pisząc peany na cześć dyktatora, miał świadomość jego zbrodni) oraz poświęca wiele ustępów słynnemu tekstowi *To też jest prawda o Nowej Hucie*, który – jak to określa Domosławski – jest drugim, po *Poemacie dla dorosłych* Adama Ważyka, arcyważnym tekstem będącym świadectwem odwilży. Reportaż ten, opublikowany 30 września 1955 roku, opisuje zatrważające warunki bytowe pracowników Nowej Huty.

Nagle Domosławski przestaje drążyć temat twórczości Kapuścińskiego, a skupia się na problemach, które okazały się zarzewiem skandalu. Co ciekawe, to właśnie przez pryzmat pisarstwa Marek Kusiba pokazuje antysystemowość Kapuścińskiego. Dziennikarz-emigrant wprawdzie jest świadom, że Kapuściński był zaangażowanym ideowcem, ale dzięki analizie mowy ezopowej w jego twórczości wydobywa niejednoznaczność postawy reportażysty dalekiej od bezkrytycznego admirowania Polski Ludowej. Tym samym fakt, że Domosławski w swojej biografii mało uwagi poświęca tekstom bohatera, pozwala na zbudowanie obrazu, w którym Kapuścińskiemu bliżej do koniunkturalisty marzącego o wielkiej sławie pisarza niż genialnego reportażysty świetnie posługującego się językiem ezopowym. Analizę *Szachinszacha* autor *Gorączki latynoamerykańskiej* sprowadza do konstatacji – Kapuściński dlatego tak doskonale opisuje i rozumie mechanizmy irańskiej rewolucji (co wychwalali polscy i światowi recenzenci), ponieważ jest żywym dowodem uwikłań w system represji²⁵. W tej perspektywie ginie ironiczny i gorzki wymiar dzieła o rewolucji islamskiej.

Kusiba tak pisze o książce *Kirgiz schodzi z konia*, opublikowanej w 1968 roku, mającej być sprawozdaniem z rozwoju republik radzieckich:

Teksty *Kirgiza*... obfitują w wyrażenia aluzyjne, parafrazy i peryfrazy, eufemizmy, figury retoryczne, elipsy kontekstowe. Stosował nawet ironię sokratejską, niedomówienia i przemilczenia postulujące. Jest to wyższa szkoła jazdy, sztuka utajonej reporterki zakładającej współpracę domyślnego czytelnika. Przekaz zakodowany, ale czytelny, zawoalowany, lecz jednoznaczny²⁶.

Dla Kusiby reportaż stał się opowieścią o nieprzystawalności tradycji podbitych narodów do kultury sowieckiej. Emigrant obowiązkowo poświęca jeszcze sporo miejsca słynnemu

²⁵ Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, 139–140.

²⁶ Kusiba, *Ryszard Kapuściński*, 235.

reportażowi z Nowej Huty, *Buszowi po polsku*, *Cesarzowi*, *Szachinszachowi*. Kreśli portret niezwykle inteligentnego dziennikarza, który dzięki swojemu talentowi mógł sownie wykorzystywać mowę ezopową. Jak to opisał Zygmunt Ziątek, polemicznie odnosząc się do KNF:

Doprawdy, można pomyśleć, że Kapuściński bezustannie zabiegał o korzystne układy polityczne i im zawdzięczał swoje powodzenie. Tymczasem jeśli pisarz naprawdę o kogoś zabiegał, to przede wszystkim o czytelnika. Niezwykła popularność, jaką osiągnął, wsłuchując się w potrzeby czytelnicze (m.in. na niezliczonych spotkaniach) i zaspokajając polski głód wiedzy o trudno dostępnym świecie, stanowiła o jego sile i samodzielnej pozycji także wobec władz. To raczej o niego zabiegano!²⁷

Kapuściński nie pozbył się jednak kompleksu pisarza: był przede wszystkim reportażystą, twórcą gatunku nazywanego „bękartem literatury”, przyznawał się, że nie ma wyobraźni prozaika, że nie potrafi zbudować historii niezakorzonej w świecie rzeczywistym. Był rozczarowany, że nie dostał Nagrody Nobla w 2015 roku, aczkolwiek dobrą stroną tego faktu było to, że mógł skupić się na pisaniu, a otrzymanie Nobla wiąże się z napływającymi z całego świata zaproszeniami na wykłady, spotkania, przyjęcia. Co ciekawe, podczas gdy Domosławski pisze o tym, że Nobel był obsesją ostatnich lat życia Kapuścińskiego (choć autor KNF nie przytacza żadnego dowodu na poparcie tej tezy), Kusiba wspomina tak:

Ani zachwyty recenzentów, ani zaproszenia królów, ani międzynarodowe nagrody nie czyniły go pisarzem i człowiekiem spełnionym. Im więcej przybywało zaszczytów, im bardziej zapełniała się statuetkami półka nad kaloryferem w pokoju gościnnym jego domu, tym bardziej przyspieszał, tym więcej wymagał od siebie. Cynik powie: pracował na Nagrodę Nobla. Może gdzieś w podświadomości błąkała się i ta myśl, ale Nobel nie był celem. Stanowiłby raczej przeszkodę w osiągnięciu celu tego pisarstwa, nakreślonego w młodości Wielkiego Planu. Nie wiem, co powodowało ten stan ciągłego nienasycenia, niepokoju, niepewności. Może reporter miał świadomość pozostawania w głębi duszy prowincjuszem z Pińska, aspirującym do świata wielkiej literatury?²⁸

„Obsesja” to słowo wyraziście, uwypuklające żądzę sławy Kapuścińskiego. I znów mamy do czynienia z odmiennym sposobem pisania o reporterze – Kusiba podkreśla przede wszystkim,

²⁷ Nowacka, Ziątek, *Ryszard Kapuściński*, 23.

²⁸ Kusiba, *Ryszard Kapuściński*, 9.

że jego pisanie było misją, choć niepozbawione potrzeby uwielbienia, Domosławski – pochodną ego marzącego o rozpoznawalności.

Na koniec warto zwrócić jeszcze uwagę na różne spojrzenie obu autorów na Alicję Kapuścińską. Dla Domosławskiego jest ona przede wszystkim sekretarką swojego męża; kobietą zdradzaną, pokornie znoszącą nieobecność męża w domu, poddaną silnej presji patriarchatu (połączonej z wciąż raczkującą emancypacją, która doprowadziła do tego, że Kapuścińska pracowała na dwa, a nawet trzy etaty – jako ceniona lekarka, sekretarka pisarza, matka i gospodyni domowa).

W wizji Kusiby znój Alicji Kapuścińskiej zostaje uświęcony:

Kapuściński miał wielkie – nawet „niehumanitarne” – szczęście, że właśnie w swoim życiu spotkał Alicję, kobietę, która została jego żoną. Ona rozumiała to zadanie, jakie przed sobą nakreślił [rozstrzelenie – M.R.], kierat, do jakiego zaprzął się jej mąż, i dzielnie mu w tym sekundowała²⁹.

Emigrant zwraca uwagę, że owszem – żona reportażysty była ogromną podporą kariery męża, poświęcała się w imię jego sukcesów, ale podkreśla też, że kierowała nią przede wszystkim wielka miłość do męża, a nie tylko patriarchalna zależność.

Style uprawiania biografistyki

Analiza porównawcza dwóch opowieści o Kapuścińskim miała na celu kilka rzeczy: po pierwsze – sprawdzić, na ile Kusiba napisał raptularz z myślą o retoryce Domosławskiego, po drugie – dowiedzieć się, czy epitet „demaskatorski” stanowi słuszne określenie metody obranej przez kontrowersyjnego autora KNF, po trzecie – pokazać konflikt różnych stylów uprawiania biografistyki.

Kusiba świadomie wybrał na poły biograficzny, na poły autobiograficzny tryb pisania o bohaterze. Nie tylko, by opisać swoją fascynację Kapuścińskim i przyjaźń z nim, lecz także by uchwycić jego życiorys, ale bez ambicji nakreślenia kompleksowego czy obiektywnego portretu. Jest to książka, która wychodzi poza klasyczną narrację wspomnieniową. Autor, wybierając hybrydyczną strukturę książki, podkreśla w ten sposób nieunikniony subiektywizm swojej wizji – pisze w końcu o swoim przyjacielu (choć nie brakuje wielu momentów

²⁹ Tamże, 12.

obiektywizujących, kiedy Kusiba wykorzystuje formę dialogu i przedstawia spisane rozmowy z Kapuścińskim). Chce również w ten sposób dostosować formę pisarską do charakterystyki bohatera – mistrz jest dla Kusiby „znikającym punktem”, tajemnicą, która nie zostanie nigdy odkryta. Emigrant zdaje się sugerować, że historia Kapuścińskiego powinna pozostać niedookreślona, a jego biografia wciąż stanowić zagadkę. Tym samym dotykamy sporu dotyczącego stylu uprawiania biografistyki. O ile Domosławski twierdzi, że „do istoty biografii należy pisanie o wszystkich wymiarach bohatera, który powinien być przedstawiony jako człowiek z krwi i kości, sam zaś biograf nie może się ograniczyć tylko do publicznej funkcji opisywanego człowieka, musi zatem przedstawić go jako ojca, męża, czasem kochanka”³⁰, o tyle Kusiba nie zgadza się na przesuniętą współcześnie granicę prywatności. Konflikt pokoleniowy celnie opisuje Marek Sokołowski:

Współczesna kultura nazywana jest przez antropologów kulturą obrażania, w której nie istnieje już żadne, wcześniej skrywane przed opinią publiczną, tabu. W technopolu, lub też w cyberprzestrzeni – nowej przestrzeni komunikacyjnej, jaka kształtuje się na naszych oczach, wszystko jest dostępne i natychmiastowe, ujawnione i zdefiniowane, poddane ocenie innych w postaci internetowych komentarzy, wpisów, blogów, prywatnych stron WWW. Czy w tej przestrzeni można coś jeszcze ukryć, wstydliwie schować przed ciekawskim okiem innych?³¹

Nie można jednak powiedzieć, że portret Kapuścińskiego zarysowany przez emigranta jest kryształowy, choć niewątpliwie życzliwy, momentami mitologizujący. Zwłaszcza czynność pisania w perspektywie Kusiby ma wymiar romantyczny – Kapuściński jawi się jako twórca w przyпыwie natchnienia i nadziei, który w poczuciu misji zmiany świata niesie zblazowanemu Zachodowi wieść o wojnach i biedzie. Świetnie określił to Stefan Bratkowski: „Przez lata starał się przekonać miliard ludzi cywilizacji zadowolonych, że jest pięć miliardów ludzi, którzy nie mają żadnych podstaw do zadowolenia”³².

Biografia autorstwa Domosławskiego, szczególnie jeśli zestawimy ją z interpretacjami Kusiby, odsłania metodę demaskatorską, pisaną z perspektywy psychoanalitycznego *id*; Domosławski na talent pisarza patrzy głównie z perspektywy sublimacji, a na jego życiorys z perspektywy tego, co ukryte pod powierzchnią legendy. O ile wielką zaletą jego biografii jest to, że głośno zadaje trudne pytania dotyczące Kapuścińskiego, szczególnie te odnoszące

³⁰ Sokołowski, „Reporter, agent”, 93–94.

³¹ Tamże, 104.

³² Kusiba, *Ryszard Kapuściński*, 316.

się do jego politycznego zaangażowania, o tyle rażące jest to, że często zbyt pochopnie na nie odpowiada, nie mając mocnych dowodów³³ i próbując zamknąć życiorys bohatera w jasno określonych ramach.

Kusiba w swojej książce próbuje odpowiedzieć na pytania, które w kontrowersyjny sposób zadał Domosławski; udziela zwykle odpowiedzi odmiennych, umyślnie niepełnych bądź po prostu – wyważonych. Czytanie tych dwóch książek o Kapuścińskim w dialogu pozwala skonfrontować poetykę demaskatorską z życziwą, a tym samym umożliwia zbudowanie obiektywniejszej wizji „mistrza reportażu”. Emigrant szuka własnego stylu opowieści, wybierając formę gatunku zmaconego. Chciałoby się rzec, że Kusiba podkreśla w ten sposób – pisząc biografię swojego przyjaciela, zobowiązany jestem do narracji życziwej, nie udaję, że piszę biografię. Domosławski nieraz podkreślał swoją przyjaźń z Kapuścińskim, jednocześnie stworzył dzieło wielokrotnie interpretacyjnie nieprzychylnie.

Ryszard Kapuściński. Z daleka i z bliska to raptularz pisany nie tylko z intencją opowiedzenia o swoim mistrzu, lecz także w celu kontrofensywy (szczegółnej, bo przeprowadzonej bez używania nazwiska). Potwierdza się więc teza Beaty Nowackiej i Zygmunta Ziątka – trudno mówić o Kapuścińskim bez odwołania się do KNF.

Bibliografia

- Bratkowski, Paweł. „Oskarżony Domosławski”. W: Artur Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, 717–754. Warszawa: Wielka Litera, 2017.
- Domosławski, Artur. *Kapuściński non-fiction*. Warszawa: Wielka Litera, 2017.
- Kowalska, Anna. „Kapuściński z PRL-u”. W: *Literatura bez fikcji. Między sztuką a codziennością. W stronę nowej syntezy* (3), red. Maryla Hopfinger, Zygmunt Ziątek, Tomasz Żukowski, 187–238. Warszawa: Wydawnictwo Instytut Badań Literackich PAN, 2018.
- Kusiba, Marek. *Ryszard Kapuściński. Z daleka i z bliska*. Warszawa: Znak, 2018.
- Nowacka, Beata, Zygmunt Ziątek. *Literatura non-fiction. Czytanie Kapuścińskiego po Domosławskim*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013.
- Nowacka, Beata, Zygmunt Ziątek. *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza*. Kraków: Wydawnictwo Znak, 2008.
- Rycombel, Marlena, „*Kapuściński non-fiction* jako biografia polityczna. Lewicowość Kapuścińskiego w kontekście paraliżu dyskursu o PRL-u”. *Przegląd Kulturoznawczy* 48 (2021): 401–415.

³³ Słabości niektórych argumentów Domosławskiego odsłaniają Beata Nowacka i Zygmunt Ziątek w książce *Literatura non-fiction*.

- Sokołowski, Marek. „Reporter, agent, demistyfikator? Wokół etycznego wymiaru biografii *Kapuściński non-fiction* Artura Domosławskiego”. *Naukowy Przegląd Dziennikarski* 4 (2014): 6–28.
- Stachowski, Adrian. *Spór o Kapuścińskiego*. Warszawa: Wydział Dziennikarstwa i Nauk Politycznych, 2015.
- Szymanowski, Rafał. „*Kapuściński non-fiction* – próba analizy debaty publicznej”. *Refleksje. Pismo Naukowe Studentów i Doktorantów WNPiD UAM* 6 (2012): 161–176.
- Wołowicz, Grzegorz. „O Domosławskim i jego krytykach”. *Teksty Drugie* 1/2 (2011): 279–287.
- Zajas, Paweł. „Wokół *Kapuściński non-fiction*. Próba podsumowania i ewaluacji dyskusji”. *Teksty Drugie* 1/2 (2011): 265–278.

Kusiba versus Domosławski – the continuation of the dispute over Kapuściński. How to write a biography?

Summary

The article constitutes a comparison of two ways of writing a biography on the example of Arthur Domosławski and the Marek Kusiba works. Both authors wrote the book on Richard Kapuściński, whereby Kusiba, choosing the form of blurred genre (the hybrid of biography, autobiography, and diary), created his own in allusive opposition to the *Kapuściński non-fiction* biography. He thereby confirmed the thesis of Beata Nowacka and Zygmunt Ziątek which states that it is impossible to talk about the famous reporter without making reference to the dispute generated by the biography written by Domosławski. The Kusiba's view on the limits of the writing biography will be presented and aims for which the author chose the hybrid genre while writing about the life and work of Kapuściński.

Keywords

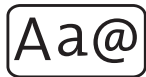
biography, Ryszard Kapuściński, Artur Domosławski, blurred genre

Translated by Marlena Rycombel

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Marlena Rycombel, „Kusiba versus Domosławski – ciąg dalszy sporu o Kapuścińskiego. Jak uprawiać biografistykę?”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media* 2 (2021), 17: 191–205.

DOI: 10.18276/au.2021.2.17-16



Autobiografia. Literatura. Kultura. Media
nr 2 (17) 2021 | s. 207–216
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2021.2.17-17



BIOGRAFIE

GENNARO VALENTINO*

Uniwersytet Szczeciński

Powrót do rodzinnego *Bagheria*, czyli historia nieudanego pojednania

Streszczenie

Zważywszy na to, że literatura autobiografii kobiecej nie jest jeszcze wystarczająco omówiona przez polską i zagraniczną krytykę, w prezentowanym artykule podjęto próbę analizy literackiej autobiograficznej powieści *Bagheria* Dacii Maraini. Głównym celem przeprowadzonej analizy było zarówno wydobyć i wskazać determinantów oraz zastosowanych przez pisarkę zabiegów literackich, które w powieści przywołują wspomnienia z jej dzieciństwa i wczesnej młodości, jak i odpowiedzenie na pytanie o źródło ludzkich wspomnień.

Słowa kluczowe

powieść autobiograficzna, Dacia Maraini, *Bagheria*, podróż, powroty

Badania nad pamięcią człowieka, a w szczególności nad źródłem wspomnień oraz nad elementami i determinantami ich przechowywania, uważane są za domenę dziedzin *stricto* naukowych. Analiza zachodzących w umyśle człowieka procesów neurologicznych, które odpowiedzialne są za tworzenie się wspomnień, ich przechowywanie oraz przywoływanie z pamięci, nie bez racji ze względu na swój biologiczny charakter w pierwszej kolejności kojarzona jest

* Kontakt z autorem: gennaro.valentino@usz.edu.pl; ORCID: 0000-0001-7782-8285.

ze studiami natury medycznej. Niezwykle rzadko mamy do czynienia z humanistyczno-literacką próbą omówienia tego zagadnienia; jeszcze rzadziej z interpretacją autobiograficznych tekstów kobiecych. Wydaje się zasadne, w świetle rozwijających się studiów gatunku¹, podjęcie próby znalezienia odpowiedzi na pytanie o źródło ludzkich wspomnień na podstawie pogłębionej analizy literackiej powieści *Bagheria* Dacii Maraini. Celem analizy będzie wydobywanie i wskazanie determinantów oraz zastosowanych przez pisarkę zabiegów literackich, które w książce przywołują wspomnienia z jej dzieciństwa i wczesnej młodości.

Bagheria zachowuje klasyczną strukturę powieści autobiograficznej. Dacia Maraini opowiada historię swojego dzieciństwa i wczesnej młodości poprzez obrazy-wspomnienia, za pomocą których tworzy mapę mentalną swojego życia. Kieruje uwagę na wydarzenia, które naznaczyły ją jako dziecko, kreśląc na oczach czytelnika szlak powiązań mający za zadanie ułatwić zrozumienie zachodzących pomiędzy nimi związków, jak również, a może przede wszystkim, ułatwić samej autorce bolesną podróż do przeszłości. Powrót do miejsc, w których dorastała, jest dla niej początkiem podróży w głąb siebie w celu odnalezienia części własnego, ukrytego i przez wiele lat wypieranego *ja*.

Pierwsze wspomnienia Maraini, te, od których rozpoczyna swoją drogę, związane są z miejscami dorastania, z Sycylią i z miastem Bagheria, gdzie w willi Valguarnera spędziła zarówno najradośniejsze lata swojego dzieciństwa, jak i momenty burzliwej młodości. Autorka, wracając pamięcią do tych miejsc, wymienia elementy krajobrazu, na który składają się następujące obrazy-wspomnienia: kwiaty jaśminu, zapach zgniłej ryby, szlachetne serca miejscowych ludzi, niezwykle ostre rybackie noże: „(...) l'isola dei gelsomini e del pesce marcio, dei cuori sublimi e delle lame taglienti”². Idylliczne opisy Sycylii przeplatają się z przykrymi doświadczeniami obozu koncentracyjnego w Japonii, w którym mała Dacia była więziona przez dwa lata wraz ze swoją rodziną, rodzicami i starszą siostrą, po tym jak jej ojciec odmówił przystąpienia do utworzonej przez Mussoliniego Republiki Salò; jak również z niektórymi aspektami życia pisarki, od których starała się niejednokrotnie odciąć. Mowa tu przede wszystkim o arystokratycznym pochodzeniu rodziny jej matki. Maraini wielokrotnie krytykowała zachowanie jej członków, ich ciągłą, wręcz nienaturalną chęć manifestowania przy każdej okazji swoich szlacheckich korzeni oraz dające się odczuć w stosunku do innych poczucie wyższości.

Z analizy powieści wyłaniają się dwa aspekty, które uznać można za kluczowe w podjęciu przez Maraini decyzji o odbyciu wędrówki w czasie i refleksji nad własną przeszłością.

¹ W 2000 r. w Bari miała miejsce konferencja „Grafie del sé”, zorganizowana przez Società Italiana delle Letterate. W monografii pokonferencyjnej ukazały się artykuły Adrian Cavarery, Carli Locatelli, Laury Marcus, w których autorki odniosły się do powyższego zagadnienia.

² Dacia Maraini, *Bagheria* (Milano: Rizzoli Editore, 2012), 94.

Pierwszym z nich jest podtrzymywanie relacji z niektórymi z palermitańskich przyjaciół, które wiązą ją z rodzimymi stronami matki. Drugim – podróż do willi Valguarnera, w którą udaje się Mariani, gdzie spotyka swoją ciotkę Saretę.

Najważniejszym z elementów narracji, którym autorka najczęściej posługuje się w celu przywołania poszczególnych faktów ze swojej przeszłości i który wydaje się kluczowy w jej powieści do określenia determinantów, skłaniający ją do cofnięcia się w czasie, jest retrospekcja. Zabieg ten używany wielokrotnie przez pisarkę pozwala na przekroczenie bariery dzielącej teraźniejszość od przeszłości, na swobodne łączenie dwóch czasów narracji, a co za tym idzie, dwóch różnych okresów jej życia. Z każdym nowym wspomnieniem uzupełnia mapę mentalną wewnętrznego *ja*, kolekcjonując wiedzę o przestrzeni, w której żyła, przebywała i działała, a do której powróciła po latach, biorąc pod uwagę doświadczenie i znaczenie przestrzeni, jej fragmentów, zarówno na poziomie społecznym, kulturowym, jak i subiektywnej pamięci o nich. Pisarka z unikatową wrażliwością zatrzymuje się nad bogactwem kolorów, różnorodnością krajobrazu oraz mnogością zapachów i smaków, które ją otaczają. Z nieprzeciętną precyzją odnotowuje szczegóły otoczenia oraz rozpościerających się przed nią widoków.

Po naszkicowaniu głównego zarysu powieści niezwykle interesujące wydaje się przedstawienie pogłębionej analizy dwóch elementów *Bagherii*, wyodrębnionych we wstępie jako kluczowe – tj. fikcyjnej podróży pisarki do przeszłości, podczas której podejmuje próbę indywidualnego przeżycia minionych wydarzeń, oraz tej realnej, którą odbywa w obecnej płaszczyźnie czasowej, do willi Valguarnera.

Aby wykazać, z jaką maestrią Maraini wykorzystuje w swojej powieści technikę flashbacku, przytaczam poniżej jeden z jej fragmentów:

Da bambina, andavo a caccia di gelsi, con un gruppo di bambini bagarioti, nei campi intorno alla villa. Ci macchiavamo i vestiti e per questo venivamo rimproverati dalle madri. Ma quei frutti gonfi, teneri, che tingevano la lingua di blu e di rosso, erano irresistibili. Oggi non ci sono più gelsi nella zona di Bagheria, li hanno tutti tagliati. Ma sul molo di Mondello, la marina di Palermo, ancora oggi si possono trovare dei fruttivendoli che, per pochi soldi, ti mettono in mano un cartoccio di carta da zucchero con dentro una manciata di gelsi succosi e profumati. Il gelso è stato anche l'albero della mia consolazione durante i due anni di campo di concentramento a Nagoya. Ogni giorno ci mettevano in fila e ci contavano, i guardiani del campo. Ma qualche volta si dimenticavano di noi bambine e di queste dimenticanze io approfittavo per crearmi un varco fra i fili spinati e correre dai contadini a lavorare per qualche ora, contenta di ricevere, alla fine, una cipolla, un pezzo di daikon

(rapa bianca), che giaceva poi nel piatto come un morticino, bianco e storto con quel sapore di acqua marcia che detestavo. Ma era meglio della fame³.

Owoc morwy staje się dla pisarki pretekstem do wprowadzenia w narracji podwójnej retrospekcji. Posługując się jednym obrazem, przywołuje ona dwa różne momenty ze swojej przeszłości. W pierwszej kolejności cofa się w czasie do beztroskich lat swojego dzieciństwa w Bagherii, kiedy to wraz z przyjaciółmi biegała po obfitujących w owoce morwy sadach. Następnie, po tym jak nagle wraca do czasów współczesnych i maluje przed czytelnikiem obraz, wydawać by się mogło, tego samego krajobrazu, a jednak zupełnie innego, bo pozbawionego swojego naturalnego bogactwa, przywołuje wspomnienia trudnych lat więzienia w japońskim obozie koncentracyjnym. Dzięki zastosowanej przez Maraini technice podwójnej retrospekcji czytelnik nie tylko poznaje trzy różne momenty z jej życia, lecz także przede wszystkim wraz z nią przeżywa związane z nimi emocje. Trzy rozmaite doświadczenia przywołane zostają przez jeden i ten sam obraz – owocu morwy, jego aromatu oraz krajobrazu bogatego w rodzące go drzewa.

Z psychologicznego punktu widzenia autobiograficzne opowiadanie Maraini można uznać za podróż, której celem jest studium miejsc i przestrzeni, gdzie autorka dorastała, oraz reinterpretacja i przewartościowanie przyjętych w przeszłości postaw i przekonań, jak choćby tych w stosunku do dziadka Enrico – „così lontano dallo stereotipo del nobile presuntuoso e arrogante da farmi pensare di essere stata ingiusta, (...), con lui”⁴. Uparte trwanie przy niektórych z obranych przez siebie poglądów sama Maraini przypisuje „giovaniili innamoramenti ideologici”⁵. One, śmie twierdzić, oddaliły ją od krytycznego spojrzenia i uwarunkowały jej

³ Tamże, 24: „Jako mała dziewczynka z grupą dzieciaków z miasteczka przemierzałam przylegające do willi pola w poszukiwaniu owoców morwy. Do domów wracaliśmy zawsze w poplamionych ubraniach, co spotykało się z nieprzerwanym wyrzutem ze strony naszych matek. Ale tym napęczniałym od słońca, rozplywającym się w ustach owocom, które farbowały język na niebiesko i na czerwono, nie można się było oprzeć. Współcześnie nie ma już drzew morwy na terenie Bagherii. Wszystkie zostały wycięte. Na moło w dzielnicy Mondello, na wybrzeżu w Palermo, po dziś dzień znaleźć można jednak sprzedawców owoców, którzy za kilka groszy wkładają ci w ręce cukrowy stożek wypełniony garścią soczystych i aromatycznych owoców morwy. Morwa była również drzewem mojej pociechy podczas dwóch lat spędzonych w obozie koncentracyjnym w Nagoi. Codziennie strażnicy obozu ustawiali nas w rzędzie i liczyli. Czasami jednak zapominali o nas, dziewczynkach. Ja wykorzystywałam to ich niedbalstwo, żeby przecisnąć się przez szparę w ogrodzeniu z drutu kolczastego i pobiec do rolników, którzy za kilkugodzinną pracę dawali mi cebulę albo kawałek daikonu (rzodkwi japońskiej), która później spoczywała na talerzu jak zdechłak, biała i krzywa. Miała ten charakterystyczny smak zgniłej wody, którego nienawidziłam. Zawsze była jednak lepsza niż głód” (tłum. własne).

⁴ Tamże, 55: „tak daleki był od stereotypu zarozumiałego i aroganckiego szlachcica, że doprowadziło mnie to do stwierdzenia, iż przez te wszystkie lata byłam w stosunku do niego niesprawiedliwa” (tłum. własne).

⁵ Tamże: „młodzieńczym romansom ideologicznym” (tłum. własne).

bardzo sztywne i surowe opinie. W przytoczonym poniżej wyznaniu pisarki dostrzec można proces jej osobistego dojrzewania, który uwidacznia się w zmianie niektórych z wygłaszanych przez nią poglądów:

È sempre limitativo e stupido cacciare le persone dentro a una categoria, che sia di una classe o di un sesso. Non fare i conti con l'imprevedibile è da citrulli. E citrulla è l'idea di un mondo di uguali senza scarti, storie personali, particolari vicende e tracce di viaggi interiori senza meta e senza finalità decise in partenza⁶.

Naznaczoną trudem drogę, którą pokonuje pisarka, potraktować można jako trafną metaforę życia bezsprzecznie związanego z miejscem urodzenia i dorastania oraz ze wspomnieniami z dzieciństwa. Uczestnictwo czytelnika w owej podróży odbywa się nie tylko poprzez jego własne przemyślenia, które generuje w trakcie lektury, lecz także przede wszystkim za pomocą zmysłów, które nieustannie pobudzane są plastycznymi opisami Maraini, licznie występującymi w powieści. Opisy te w jasny i szczegółowy sposób przedstawiają, uciekając się do wszystkich pięciu zmysłów, krajobrazy i fragmenty otoczenia żywo obecne we wspomnieniach pisarki oraz związane z nimi uczucia.

Poniżej przywołano fragmenty powieści *Bagheria*, których analiza potwierdzić ma postawioną tezę i ukazać precyzję, z jaką pisarka troszczy się o przywoływane przez siebie obrazy. Poniżej Maraini opisuje ubrania, które nosiła jako dziewczynka – spośród pięciu zmysłów tym, na który kładzie szczególny nacisk, jest węch:

Era l'epoca in cui mettevo addosso un abito per sentire un sapore. Che ancora posso riconoscere chiudendo gli occhi. Sale dalla gola come un leggero vapore. Erano sapori leggeri, di melone maturo, di erbe secche, di grano tagliato, di polvere d'uovo, di latte cagliato, di ciliegia cotta, di gigli appena nati, di nespole acerbe, di agrifoglio, di margherita⁷.

⁶ Tamże: „Niesprawiedliwe i głupie jest przypinanie ludziom etykietek, czy to ze względu na klasę społeczną, do której przynależą, czy też płeć, którą reprezentują. Idiotą jest ten, który nie bierze pod uwagę roli przypadku. Idiotyczną jest również idea świata, w którym nie będą istniały podziały, pojedyncze historie, osobliwe wypadki, ślady podróży w głąb siebie bez celu i bez sprecyzowanych na początku dążeń” (tłum. własne).

⁷ Maraini, *Bagheria*, 72: „Był to okres, w którym zakładałam na siebie ubrania, aby czuć zapachy. Do tej pory mogę je przywołać, zamykając oczy. Jak lekka para podchodzą mi do gardła. Były to lekkie zapachy: dojrzałego melona, suchych ziół, skoszonego zboża, suszu jajecznego, zsiadłego mleka, gotowanych czereśni, świeżo rozkwitłych lilii, niedojrzałego owocu nieszpuki ostrokrzewu, stokrotek” (tłum. własne).

Istotne wydaje się podkreślenie, jak wielką wagę Maraini przykłada właśnie do tego zmysłu. Utrzymuje, że „l'odore è l'ultima cosa che se ne va”⁸, i to właśnie go wymienia jako jeden z trzech obrazów, które w jej opinii idealnie odzwierciedlają „la perfezione della famiglia nel suo nascere”⁹. Pierwszy, który Maraini określa mianem *carni addormentate* (śpiących ciał), wydaje się nawiązywać do figury rodzica, a w każdym razie do starszyny rodziny. W drugim, *fiati teneri e giovanissimi* (delikatne i młode oddechy), dostrzec można odniesienie do samej pisarki jako małej dziewczynki i jej sióstr. Sukcesywnie trzeci z wymienianych przez Maraini obrazów wyjaśnia owo powiązanie, o którym była mowa na początku akapitu. Przedstawia węch jako niezbędny element łączący *carni* z *fiati*, tj. rodziców z dziećmi. Dostrzega również silną potrzebę odczuwania zapachów przywołujących jej ojca i matkę, na której to potrzebie, jak twierdzi, opierają się rodzinne relacje sentymentalne. Podkreśla, że zapach rodziców jest tym, który na długo pozostaje w naszej pamięci, trudno jest go zapomnieć i gdy tylko go pocujemy, wracamy do niego myślami.

W kolejnym fragmencie przywołane zostały zapachy, którymi pachniał ojciec małej Mariani, kiedy wracał ze swoich podróży. Można w nim dostrzec bulimiczną wręcz potrzebę pisarki do kolekcjonowania obrazów i gromadzenia opisów. Kiedy mówi o zapachach, które wiąże z postacią ojca, wymienia następujące obrazy:

di vecchie mele (l'interno dei sacchi da montagna chissà perchè ha sempre quel fondo di mela, forte, acido, incancellabile), di biancheria usata, di capelli scaldati dal sole, di libri scartabellati, di pane secco, di scarpe vecchie, di ori macerati, di tabacco di pipa, di balsamo della tigre contro i reumatismi. L'insieme non era cattivo, anzi era dolce e inconfondibile, era il suo odore che ancora oggi mi fa sobbalzare quando lo sento in qualche angolo di casa, in qualche vestito vecchio, in qualche sacco da montagna messo da parte¹⁰.

Pośród pięciu zmysłów, do których Mariani odwołuje się w swojej powieści, tym, za pomocą którego czytelnik najszybciej odbiera przywoływane przez nią w *Bagherii* wspomnienia, jest wzrok. Dowodem na to są szczegółowe opisy willi Valguarnera, w których pisarka przywołuje

⁸ Tamże, 75: „zapach jest najbardziej trwałą z otaczających nas rzeczy” (tłum. własne).

⁹ Tamże: „cud narodzin rodziny” (tłum. własne).

¹⁰ Maraini, *Bagheria*, 28: „starych jabłek (środek worków, które zabierał ze sobą w góry, kto wie, dlaczego ich wnętrze silnie pachnie nadal cierpkimi jabłkami), znoszonej bielizny, rozgrzanych na słońcu włosów, przekartkowanych książek, suchego chleba, starych butów, sproszkowanego złota, tytoniu z fajki, kremu z tygrysa, który łagodzić miał bóle reumatyczne. Całość nie była niemiła, tworzyła raczej słodki i charakterystyczny zapach. To był jego zapach. Zapach, który po dzień dzisiejszy sprawia, że skaczę z radości, kiedy tylko wyczuję go, w którymś z kątów naszego domu, w jednym z jego starych ubrań, w jakimś z należących do niego worków górskich, który rzucony został w kąt” (tłum. własne).

konkretne dekoracje znajdujące się w jej domu rodzinnym. Jednym z najbardziej drobiazgowych obrazów, który Maraini rozpościera przed swoimi czytelnikami, jest opis sztucznych ogni w dzień Świętego Józefa, kiedy to „all’orizzonte delle sbavature violacee (...) venivano inghiottite dalla notte incalzante”¹¹. Zasada nagromadzenia dużej ilości różnorodnych środków stylistycznych w jednym opisie w powieści jest bardzo widoczna w opisie fajerwerków, w którym można wyróżnić wiele mniejszych przywołujących obraz rozświetlonego i mieniącego się wieloma barwami nieba nad Bagherią: *un campo di gigli dai fiori scintillanti, una cupola verde smeraldo, una volta argentata, una manciata di rubini* (pole lilii o mieniących się kwiatach, szmaragdowa kopuła, srebrne sklepienia, garść rubinów). Poza artyzmem obrazów, jakie maluje Maraini, istotne jest zwrócenie uwagi na jej umiejętność przekazania czytelnikowi w tym ulotnym czasie narracji, która wydaje się odpowiadać ulotności sztucznych ogni:

D’improvviso ecco fiorire davanti a noi un campo di gigli dai petali scintillanti che si mostrano un momento nel loro fulgore e poi si spengono con un fischio precipitando verso terra. Subito dopo un botto: bum seguito dall’apparizione di una cupola verde smeraldo, che in un attimo si trasforma nella volta argentata di una chiesa e subito dopo in una manciata di rubini che esplodono verso l’alto e ricadono a terra seguiti da un piccolo rivolo di fumo bianco¹².

Nie bez znaczenia jest również powracający nieprzerwanie w toku narracji, makroskopowy element, który wyraźnie wyłania się z przeprowadzonej analizy tekstu. Wszystkie wspomnienia, które przywołuje autorka nasycone są bolesną melancholią, spowodowaną, można przypuszczać, niełatwym emocjonalnie doświadczeniem spotkania z rodzinnymi stronami, oraz wysiłkiem, jaki autorka wkłada w pokonanie duchów przeszłości.

Parlare della Sicilia significa aprire una porta rimasta sprangata. Una porta che aveva talmente bene mimetizzata con rampicanti e intrichi di foglie da dimenticare che ci fosse mai stata; un muro, uno spessore chiuso, impenetrabile. Poi una mano, una mano che non mi conoscevo, che è cresciuta da una manica scucita e dimenticata, una mano ardimentosa

¹¹ Tamże, 100: „na horyzoncie, pochłaniane łączywie przez nadciągającą noc, widniały smugi o fioletowym zabarwieniu” (tłum. własne).

¹² Tamże: „Oto nagle przed nami rozkwita pole lilii o mieniących się płatkach, moment, w którym kwiaty ukazują się w całym swym blasku, by zaraz potem zgasnąć i z gwizdem runąć na ziemię. Chwilę później huk: bum, któremu towarzyszy pojawienie się na niebie szmaragdowej kopuły, która w mgnieniu oka zamienia się w srebrne sklepienie kościoła, a chwilę po w garść rubinów, które eksplodują ku górze i spadają na ziemię, pozostawiając za sobą delikatną smugę białego dymu” (tłum. własne).

e piena di curiosità, ha cominciato a spingere quella porta strappando le ragnatele e le radici abbarbicate. Una volta aperta, mi sono affacciata nel mondo dei ricordi con sospetto e una leggera nausea. I fantasmi che ho visto passare non mi hanno certo incoraggiata. Ma ormai ero lì e non potevo tirarmi indietro¹³.

Po otwarciu drzwi do swojej przeszłości Maraini oprócz tego, że musi się zmierzyć ze sobą samą i ze swoimi wspomnieniami, to również ze znienawidzoną rodziną matki. Dla pisarki powrót do *Bagherii* jest powrotem do korzeni swojego pochodzenia, ponownym wydeptywaniem śladów przez tak wiele lat ignorowanych, okazją do zbliżenia się do zwyczajów i zachowań arystokracji, która była jej bliska ze strony matki, ale której wielokrotnie się wypierała i którą odrzucała dokładnie tak, jak mówiła ciocia Saretta:

una nipote che ha sputato sulla famiglia, sputato sulla nobiltà, sputato sulla fede, impelagandosi in pensieri eretici, facendosi parte di gruppi socialmente pericolosi, pestando sotto i piedi, con disinvoltura riprovevole, gli antichi principi di disuguaglianza e di gerarchia¹⁴.

Pisząc powieść *Bagheria*, Maraini po raz pierwszy po wielu latach decyduje się otwarcie opowiedzieć o relacji, która łączy ją z rodzinnymi stronami. Podejmuje otwartą walkę z duchami z przeszłości, ze swoimi obawami i lękami, z której tym razem wyjdzie zwycięsko. Pisarka wyrusza w podróż w poszukiwaniu siebie, przekopując gąszcz bolesnych wspomnień, które zachowały się w jej pamięci. Zanurza się w przeszłość, w której brakuje chwil pełnego szczęścia. Powraca myślami do ziem bogatych w nieczułe, ale rozmaite odcienie szarości. Podróż, której się podejmuje, ma na celu dotarcie do tej części jej wewnętrznego *ja*, którą do tej pory świadomie ignorowała.

¹³ Maraini, *Bagheria*, 79: „Mówić o Sycylii, oznacza dla mnie otworzyć drzwi, które przez lata pozostawały zamknięte. Drzwi, które miałam tak dobrze zamaskowane pnączami i nachodzącymi na siebie liśćmi, że zupełnie o nich zapomniałam; mur, niedostępna, zamknięta ściana. I dłoń, dłoń, która była mi obca, która wyrosła z poszarpanego i zapomnianego rękawa, dłoń odważna, pełna ciekawości, która zaczęła pchać te drzwi, zrywając pajęczyny i pozbywając je uparcie trzymających się ich korzeni. Po ich otwarciu z podejrzliwością zajrzałam do środka. Przede mną rozpościerał się świat wspomnień, który przyprowadził mnie o lekkie młodości. Duchy przeszłości, które zobaczyłam, z pewnością nie dodały mi otuchy. Byłam już jednak w środku i nie mogłam się wycofać” (tłum. własne).

¹⁴ Tamże, 85: „wnuczka, która splunęła na swoją rodzinę, splunęła na swoją szlacheckość, splunęła na wiarę, i ugrzęzła w heretycznych myślach, decydując się na przynależenie do grup społecznie niebezpiecznych, depcząc z karygodną swobodą dawne zasady klasowości i hierarchii społecznej” (tłum. własne).

Powrót do *Bagherii* nie jest zatem celem samym w sobie, raczej środkiem, za pomocą którego pisarka łączy rozproszone punkty na swojej mapie mentalnej, tworząc jeden spójny i kompletny szlak. Podróżujący tym szlakiem odkrywa historię życia Maraini: wspomnienia z jej dzieciństwa, spędzonego w wili Valguarnera, popełnione przez nią błędy oraz emocje łączące się z wieloma z przywoływanych wydarzeń.

Zrozumienie powodów, dla których Maraini decyduje się wyruszyć w tę tak trudną dla niej podróż, wymaga obrania wyznaczonej przez nią drogi. Każda próba dotarcia do motywacji, jakie kierowały pisarką wędrującą po mapie innej niż ta sporządzona przez nią samą, zakończyłaby się niepowodzeniem. Naniesione przez nią na mapę punkty pozbawione byłyby dla nas sensu. Odbylibyśmy podróż, podczas której po omacku staralibyśmy się uzasadnić jej wybór. I tak jak często nam się zdarza, dotarlibyśmy do łatwo dającego się przewidzieć epilogu, w którym okazalibyśmy się niezdolni do wyobrażenia sobie jej perspektywy myślowej i zrozumienia motywów, którymi kierowała się podczas dokonywanych przez siebie wyborów.

Tłumaczenie Agnieszka Słoboda

Bibliografia

- Bell, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography*. London: Vintage Publishing, 1972.
- Cavarero, Adriana. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Milano: Feltrinelli, 1997.
- Chemotti, Saveria. *Lo specchio infranto: le relazioni tra padre e figlia in alcune scrittrici italiane contemporanee*. Bari: Il Poligrafo, 2010.
- D'Elia, Anna. „Sguardo e raffigurazione”. Bari: Adriatica stampa, 2002.
- Farnetti, Monica. „Canonizzazione”. Bari: Adriatica stampa, 2002.
- Maraini, Dacia. *Bagheria*. Milano: Rizzoli Editore, 2012.
- Ronchetti, Alessia, Maria Serena Sapegno. *Dentro/fuori, sopra/sotto: Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*. Ravenna: Angelo Longo, 2007.
- Sapegno, Maria Serena. „Uno sguardo di genere su canone e tradizione”. W: Alessia Ronchetti, Maria Serena Sapegno, *Dentro/fuori, sopra/sotto: Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, 13–23. Ravenna: Angelo Longo, 2007.
- Vivan, Itala. „Le fuorilegge del testo”. Bari: Adriatica stampa, 2002.
- Zaccaro, Vanna. „Le infinite negoziazioni dell'io”. Bari: Adriatica stampa, 2002.

Return to *Bagheria*, namely Story of a Failed Reconciliation

Summary

Considering the fact that the literature on women's autobiography is not yet sufficiently discussed by Polish and foreign critics, the presented article attempts to analyze the autobiographical novel *Bagheria* of Dacia Maraini. The main purpose of the analysis was to identify and determine the determinants and narrative processes used by the writer, which in the novel bring back memories of her childhood and early youth, and thus, answer the question about the source of human memories.

Keywords

autobiography novel, Dacia Maraini, *Bagheria*, journey, return

Translated by Gennaro Valentino

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Gennaro Valentino, „Powrót do rodzinnego *Bagheria*, czyli historia nieudanego pojednania”, *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media 2* (2021), 17: 207–216. DOI: 10.18276/au.2021.2.17-17