



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Literackie reprezentacje historii : świadectwa - mediatyzacje - eksploracje

Author: Aleksandra Dębska-Kossakowska, Beata Gontarz, Monika Wiszniowska

Citation style: Dębska-Kossakowska Aleksandra, Gontarz Beata, Wiszniowska Monika. (2013). Literackie reprezentacje historii : świadectwa - mediatyzacje - eksploracje. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Aleksandra Dębska-Kossakowska, Beata Gontarz, Monika Wiszniowska

Literackie reprezentacje *h i s t o r i i*



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2013



Literackie reprezentacje historii:
świadcstwa – mediatyzacje – eksploracje

Profesorowi Stefanowi Zabierowskiemu



NR 3113

Aleksandra Dębska-Kossakowska
Beata Gontarz
Monika Wiszniowska

Literackie reprezentacje historii: świadectwa – mediatyzacje – eksploracje

Redaktor serii: Studia o Kulturze
Dobrośława Wężowicz-Ziółkowska

Recenzent
Joanna Rusin

Spis treści

Słowo wstępne (<i>Aleksandra Dębska-Kossakowska, Beata Gontarz, Monika Wiszniowska</i>)	7
---	---

Świadectwa

Aleksandra Dębska-Kossakowska

Wprowadzenie	13
Upadek Paryża	14
Doświadczenie wojny w tekstach krytycznych Gustawa Herlinga-Grudzińskiego	39
Świat historią podszyty	65

Mediatyzacje

Beata Gontarz

Wprowadzenie	83
Ekfrazja fotografii. <i>Zagłada</i> Piotra Szewca	86
„Archeologia fotografii”. <i>Finis Silesiae</i> Henryka Wańka	116
Fotografia i postpamięć. <i>Zimno</i> Piotra Czakańskiego	143

Eksploracje

Monika Wiszniowska

Wprowadzenie	167
„Historycy bez patentu”	172
Wobec <i>Zagłady</i>	200
Od terażniejszości do historii	216
Rewindykacje. Przeciw upraszczaniu historii	225

Zestawienie wykorzystanych źródeł	239
---	-----

Indeks nazwisk	251
--------------------------	-----

Summary	259
-------------------	-----

Résumé	260
------------------	-----

Słowo wstępne

Przez ostatnie dziesięć czy może piętnaście lat obserwujemy wzmożone zainteresowanie przeszłością. Dlaczego tak się dzieje? Być może rację ma Peter Novick, który zauważył, że „o tym, co pamiętamy z przeszłości, decydują nasze dzisiejsze problemy”¹. Z pewnością szybkie zmiany cywilizacyjne, jakie stały się naszym udziałem, brak poczucia stabilności świata, co rusz wstrząsanego konfliktami, ale też zwyczajnie potęgująca się szybkość życia sprawiają, że coraz częściej zwracamy się ku przeszłości. Jak pisze Pierre Nora: „[...] zawrotne tempo zmian powoduje, że świat stał się dla nas nieprzewidywalny [...], a niepewność przyszłości powoduje, że zwracamy się ku przeszłości”². Ów powrót do przeszłości „nie pozostaje w sprzeczności ze skargami na utratę świadomości historycznej czy zbiorowej pamięci”³. Żyjemy przecież w „epoce posthistorycznej”, w czasie, kiedy twierdzenie, iż można uczyć się od historii, straciło moc przekonywania, a współczesny człowiek Zachodu nie chce już być obciążony jakimiś szczególnymi zobowiązaniami wobec przeszłości. Jednak świat współczesny, paradoksalnie, nadal eksploatuje wiedzę historyczną, której dziś jest już być może więcej niż kiedykolwiek.

Niniejsze opracowanie powstało z zamiarem dopisania kolejnego rozdziału do budzącej coraz szersze zainteresowanie w kręgach literaturoznawców problematyki przedstawiania historii w literaturze współczesnej. Nie stanowi ono próby chronologicznego czy syntetyzującego uporządkowania zmian, jakie

¹ J. ŻAKOWSKI: *Rewanż pamięci*. Warszawa 2002, s. 24.

² Ibidem, s. 61.

³ A. VAN DEN BRAEMBUSSCHE: *Historia i pamięć: kilka uwag na temat ostatnich dyskusji*. W: *Historia. O jeden świat za daleko?* Wstęp, przeł. i oprac. E. DOMAŃSKA. Poznań 1997, s. 101.

nastąpiły we wzajemnym uwikłaniu literatury i historii w ciągu ostatniego stulecia. Naszym zamiarem jest rozpoznanie literackich reprezentacji historii w wybranych tekstach polskiej literatury XX i XXI wieku.

Wiek XX przyniósł zasadniczą zmianę w stosunku do rozumienia, założeń czy powinności historii. Nie bez przyczyny został nazwany przez historyków wiekiem totalitarnej hańby⁴. Dwie rzezie wojen światowych, w szczególności powstanie obozów koncentracyjnych i Holocaust nie tylko na trwałe przewartościowały myślenie o procesach historycznych, ale także stały się przyczyną niewystarczalności dotychczasowych sposobów opowiadania o świecie, a tym samym poszukiwania przez pisarzy nowych form literackiego opisu rzeczywistości. Książka ta ma na celu ukazanie, jak bardzo różnią się od siebie sposoby prezentowania historii – zarówno jako tematu, jak i zadania czy wyzwania pisarskiego. Co wydaje się interesujące, różnice te nie tylko wynikają ze zmian, jakie w omawianym okresie nastąpiły w podejściu do rozumienia samej historii, nie są jedynie skutkiem wyrazistych przemian w dyskursie filozoficznym czy teoretycznoliterackim. Choć wpływ tych zmian jest niezaprzeczalny, wynikają one przede wszystkim z indywidualnych doświadczeń, osobistych spotkań z historią „spuszczoną z łańcucha”. Wielka narracja historii zmieniła się z domeny zbiorowości w wielowymiarowy strumień o licznych indywidualnych centrach. Niniejsza książka jest kolejną ilustracją tego procesu.

Wszelkie podejmowane przez literaturę próby zrozumienia nieodległej przeszłości wiążą się z koniecznością uwzględnienia i negocjowania wyborów i epistemologicznych, i retorycznych⁵. Zestawiamy wybrane przykłady, w których wydarzenie historyczne lub przebieg historii przedstawiane są w określonym aspekcie

⁴ H. ARENDT: *Korzenie totalitaryzmu*. Przeł. M. SZAWIEL, D. GRINBERG. Warszawa 1993.

⁵ Pisała o tym zagadnieniu V. TOZZI w artykule: *Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości*. Przeł. E. i J. ZIĘBA. „Teksty Drugie” 2010, nr 6.

ontologicznym, aksjologicznym, epistemologicznym. Wybrałyśmy różne odmiany dyskursywne, w których dochodzi do realizacji opisywanego tematu, aby zanalizować formalne i etyczne konsekwencje pisarskich wyborów.

W przywoływanych przez nas tekstach historia – zarówno ta przez duże „H”, jak i ta rozumiana jako prywatna, biograficzna opowieść – jest zawsze uprzednia w stosunku do opowieści, stanowi zacyzyn rozmaitych form jej uświadomienia i utrwalenia.

W części pierwszej: *Świadectwa* Aleksandra Dębska-Kossakowska na podstawie wybranych zapisków dziennikowych Andrzeja Bobkowskiego, Józefa Czapskiego, Gustawa Herlinga-Grudzińskiego wskazuje na tekstualne ślady historii w perspektywie jednostkowego doświadczenia. Przedmiotem analizy stają się: historyczny moment rozpadu etosu kultury europejskiej po drugiej wojnie światowej oraz ukazanie indywidualnych reakcji na rozpoznanie nowej sytuacji historycznej, społecznej i kulturowej. Analizie poddane zostają również przykładowe, niefikcjonalne opowiadania Herlinga-Grudzińskiego, w których wydarzenie bądź przebieg historii wyraźnie kształtuje strukturę narracyjną i kreację świata przedstawionego.

W części drugiej: *Mediatyzacje* Beata Gontarz rozpatruje obecność historii w fikcji powieściowej. Cezurę historycznoliteracką stanowi przełom roku 1989. Przykłady powieści Piotra Szewca, Henryka Wańka, Piotra Czakańskiego pozwalają na sformułowanie założenia o zapośredniczonym charakterze przedstawiania historii, a mianowicie poprzez narratywizację ocalałych śladów przeszłości, jakimi są zdjęcia i albumy fotograficzne, nazwy własne, porządek topograficzny. Za podstawę wyboru utworów służy wykorzystanie fotograficznego medium (fikcyjnego lub faktycznego) do skonstruowania świata przedstawionego i do poprowadzenia opowieści, dla których wspólny kontekst stanowi druga wojna światowa jako destrukcyjny punkt odniesienia w planie losów zbiorowych i indywidualnych. Każdy przykład ilustruje zarazem odmienny sposób literackiego opracowania fotografii: obecnej jedynie w porządku dyskursu (*Zagłada*), wprowadzonej do świata przedstawionego (*Finis Silesiae*) lub pozo-

stającej pozapowieściowym śladem / świadectwem istnienia poszczególnego (*Zimno*).

Przedmiotem rozważań Moniki Wiszniowskiej w części trzeciej: *Eksploracje* są współczesne relacje reporterskie, w których poruszane tematy dotyczą trudnych i nierzadko kontrowersyjnych aspektów historii, zarówno nieco dawniejszej, jak i dziejącej się na naszych oczach. Ta odmiana prozy staje się dziś ważnym terenem spotkania między naukowym dyskursem historycznym a literacką rekonstrukcją dawnej rzeczywistości poprzez pamięć. Reporterów interesuje to, co dzieje się na przecięciu drogi ludzkiego życia z drogami historii. Odkrywają człowieka, rzeczywiste biografie, przez które – jak w soczewce – widzimy zbiorowy los. Książki takich autorów, jak: Hanna Krall, Małgorzata Szejnert, Wojciech Jagielski, Wojciech Tochman czy Włodzimierz Nowak, przynoszą zróżnicowaną refleksję nad odmianami doświadczenia i rozumienia historii. Jedne oglądają współcześnie nam dziejącą się historię w szerokiej perspektywie, próbują odnaleźć jakieś spójne zasady, które nią kierują (Jagielski), inne interpretują przeszłość dostępną w pamięci ofiar tak dramatycznych wydarzeń, jak zagłada czy ludobójstwo, przeszłość zapośredniczoną przez doświadczenia ludzi, którzy ją przeżyli (Krall, Tochman), jeszcze inne stanowią dziś ważny głos w reinterpretowaniu przeszłości (Szejnert, Nowak). Wszystkie natomiast – wykorzystując osobisty aspekt jednostkowego doświadczenia, konfrontację punktów widzenia i dramatyzm docierania do trudnej prawdy – kształtują nowe, interesujące oblicze literatury świadectwa.

Aleksandra Dębska-Kossakowska
Beata Gontarz
Monika Wiszniowska

Świadectwa

Wprowadzenie

Na twórczość Gustawa Herlinga-Grudzińskiego – będącą zjawiskiem bogatym i zróżnicowanym – składają się recenzje, szkice, rozprawy krytyczne, eseje, *Inny świat*, dziennik i opowiadania. Pomimo tej różnorodności stanowi ona spójną całość. Każdorazowo porusza problematykę bliską autorowi, nierzadko sięgając w głąb jego biografii. Obok tematycznych powinowactw równie istotnym spoiwem tego dzieła jest wypracowany przez Herlinga-Grudzińskiego model prozy, myślę, że nieznajdujący odpowiednika w całej literaturze polskiej. Gatunkowa różnorodność tekstów autora *Wieży* wspiera się bowiem na stałym fundamencie, który determinuje poetykę wypowiedzi. W tej twórczości pisarz i historia stanowią związek nierozzerwalny. Z doświadczenia historii wyrasta *Inny świat*. Doświadczenie historii staje się zasadniczym tematem szkiców i rozpraw krytycznych, buduje jeden z najważniejszych nurtów *Dziennika pisanego nocą*.

Przedmiotem analizy niniejszych tekstów stają się te wypowiedzi Herlinga-Grudzińskiego, w których doświadczenie historii znalazło swój literacki wyraz. Za punkt wyjścia podjętych w książce rozważań uznany został historyczny moment rozpadu etosu kultury europejskiej po drugiej wojnie światowej, którego symbolicznym znakiem staje się upadek Paryża. W tej części Herling-Grudziński jest ukazany jako kontynuator literackiego dyskursu o stolicy Francji. Szkicowany przez autora *Dziennika pisanego nocą* portret miasta nad Sekwaną został zestawiony z literackimi obrazami Paryża polskich pisarzy emigracyjnych.

Przywołanie krytycznoliterackich rozpraw Herlinga pozwala na ukazanie pisarza jako czynnego uczestnika dialogu o kondycji kultury, a zwłaszcza literatury w nowej, powojennej już rzeczywistości. I w tej części przywołane zostają rozpoznania i dia-

gnozy polskich twórców emigracyjnych. Wypowiedzi Andrzeja Bobkowskiego, Józefa Czapskiego czy Jerzego Stempowskiego zdają się być naturalnym kontekstem dla pisarstwa Grudzińskiego, przecież prezentują oni tę samą formację intelektualną.

Ostatnia część przedstawia pisarza, który ze wspólnego dla wielu wydarzenia, czyni przedmiot oryginalnego, jednostkowego rozwiązania twórczego. Ów fragment odwołuje się do późnych, wybranych opowiadań, w których wydarzenie bądź przebieg historii wyraźnie kształtuje strukturę narracyjną i kreację świata przedstawionego.

Gatunkowa różnorodność omawianych tekstów literackich jest zabiegiem świadomym, przedstawione przecież zostają zarówno dziennikowe zapiski, esej, rozprawy krytyczne i opowiadania, bowiem wbrew genologicznym podziałom, ważką kwestią dla podjętej w tytule książki problematyki jest określenie specyficznych (a może nawet stałych) elementów poetyki Herlinga-Grudzińskiego.

Upadek Paryża

1

Podniósł nagle głowę znad tobołka i szepnął głosem przejmującym cichym:

– Paryż padł...

Ktoś z siedzących bliżej rozdmuchał ten ledwie tłący się szep w ostry płomień okrzyku:

– Paryż padł!

Skulone postacie rozluźniły się, prawie na wszystkich legowiskach rozległy się westchnienia. [...] Nie mieliśmy więc na co czekać. Paryż padł. PARYŻ, PARYŻ. Było to nie do uwierzenia, ale nawet ludziom najprostszym, ludziom którzy nigdy na oczy nie widzieli Francji, upadek Paryża zwiastował śmierć wszelkiej nadziei, klęskę bardziej nieodwracalną niż kapituła-

cja Warszawy. Noc niewoli, która zawisła nad Europą czarną chmurą, przesłoniła nam również w Witebsku jedyny skrawek nieba pocięty kratą więzienną¹.

Informacja o upadku Paryża podana zostaje dwukrotnie – w pierwszym i w ostatnim rozdziale *Innego świata* Herlinga-Grudzińskiego. Przytoczony fragment, wpisując się w klamrową kompozycję utworu, mocno wskazuje na społeczną i kulturową wagę tego historycznego wydarzenia. Kapitulacja Paryża – poza spowodowaniem konsekwencji politycznych – zyskuje znaczenie symboliczne, czego dowodem stały się literackie świadectwa polskich intelektualistów. W piśmarstwie Józefa Czapskiego, Andrzeja Bobkowskiego i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego upadek stolicy Francji ma jednak charakter procesualny, którego kulminacja przypada na historyczne wydarzenia czerwca 1940 roku. Literackie manifestacje upadku Paryża ukształtowane zostały pod wyraźnym wpływem twórczości artystycznej, stolica Francji bowiem przed drugą wojną światową otoczona była własną legendą. Według Rogera Caillois:

[...] [istnieje] fantasmagoryczne wyobrażenie Paryża, tak silnie ujarzmiające wyobraźnię, że nikt nie zastanawia się czy jest wierne, wyobrażenie zrodzone z książek, tak jednak rozpowszechnione, że przeniknęło do ogólnej atmosfery myślowej i zaczęło wywierać pewien przymus².

Tę legendę „współczesnego Babilonu” stworzyła literatura europejska. W polskiej kulturze końca XIX i początku XX wieku obraz Paryża konsekwentnie budowany był przez pisarzy realizmu, artystów młodopolskich, awangardowych poetów i wreszcie tuż przed drugą wojną światową przez malarzy Komitetu Paryskiego. Podejmowano bowiem niezliczone próby ukazania urody francuskiej stolicy. Literackie świadectwa z lat 1890–1930

¹ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Inny świat*. Warszawa 1990, s. 246.

² R. CAILLOIS: *Paryż, mit współczesny*. W: IDEM: *Odpowiedzialność i styl*. Przeł. K. DOLATOWSKA. Warszawa 1967, s. 103–104.

zmierzają do wydobycia wielości i różnorodności jej wizerunków, uchwycenia wielokulturowego charakteru miasta nad Sekwaną, wreszcie do ukazania Paryża jako stolicy sztuki, a tym samym ziemi obiecanej artystów³.

Paryż przełomu XIX i XX wieku jest przede wszystkim miastem osnutym swoją legendą. Ten niepowtarzalny tygiel kulturowy – jak pisze Franciszek Ziejka –

[...] składał się właściwie z kilku odrębnych miast, choć w dziwny sposób współistniejących ze sobą. Paryż arystokratyczny niewiele miał wspólnego z Paryżem rzemieślników i robotników. Istniał nadto Paryż biedoty [...] A przecież było coś, co łączyło te wszystkie warstwy społeczne stolicy Francji. To niezwykły klimat miasta otwartego dla wszystkich. Współtworzyła go sztuka i literatura: dostępne wszystkim bez względu na to, czy ktoś mieszkał w pałacu, czy w skromnym pokoiku na poddaszu, zwanym mansardą. Artyści byli łącznikami między poszczególnymi grupami społeczności paryskiej⁴.

Opisywany i malowany, również przez polskich artystów oczarowanego miastem, Paryż mocno wpływał na jego postrzeżenie przez kolejnych przybyszów.

[...] to właśnie na przełomie wieków XIX i XX powstała – jedyna w swoim rodzaju w dziejach polskiego malarstwa – galeria obrazów przedstawiających uroki stolicy Francji. [...] dziesiątki naszych artystów korzystając w większym czy mniejszym zakresie z doświadczeń impresjonistów i postimpresjonistów, symbolistów i ekspresjonistów, wprowadziło na

³ Szeroko tę kwestię omawia F. ZIEJKA: *Nowożytny Babilon. Obraz Paryża w literaturze polskiej 1890–1930*. W: IDEM: *Nasza rodzina w Europie*. Kraków 1995, s. 41–59.

⁴ IDEM: *Mój Paryż*. Kraków 2008, s. 99. Zobacz także: IDEM: *Kolonia polskich malarzy*. W: IDEM: *Poeci, misjonarze, uczeni. Z dziejów kultury i literatury polskiej*. Kraków 1998, s. 269–287; IDEM: *Nasza rodzina w Europie (wokół sporu o kształt kultury polskiej na przełomie XIX i XX wieku)*. W: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatur*. Red. M. LUBELSKA, A. ŁEBKOWSKA. Kraków 1994, s. 271–280.

swe płótna Paryż z jego najbardziej charakterystycznymi motywami: Sekwaną i rozpiętymi nad nią mostami, z ulicami i placami, kabaretami i kawiarniami, z licznymi zabytkami. Pojawiają się na obrazach polskich malarzy także charakterystyczne typy mieszkańców stolicy Francji⁵.

Na obrazach Aleksandra Gierymskiego, Józefa Pankiewicza, Alfonsa Karpińskiego, widnieje błękitna wstęga Sekwany wraz z rozpiętymi nad nią mostami, nadbrzeżnymi bulwarami. Wśród zabytków szczególnie miejsce zajmuje paryska Notre-Dame, malowana po wielokroć przez Józefa Pankiewicza. Jej widzenie utrwalił na płótnie także inny: Bolesław Buyko, Władysław Skoczylas, jej wnętrze zaś namalował Karol Mondral.

Olśniewający wizerunek francuskiej stolicy pojawiał się również we wspomnieniach. August Grodzicki wyznaje:

Czym Kraków z zagęszczoną przeszłością był dla mnie w skali polskiej, tym Paryż w perspektywie europejskiej. Czymś więcej – bo metropolią, która tętniła także życiem współczesnym, olśniewała powodzią światła, jasnych na Polach Elizejskich, kolorowych na bulwarach, młynkiem kręcących się samochodów na placu Zgody⁶.

Józef Czapski, który w 1924 roku wyjechał do Paryża wraz z grupą malarzy z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, tak wspomina ową wyprawę:

Więc cóż nas łączyło poza przyjaźnią i magią Paryża? [...] walka o elementarzą malarską, namiętą bezkompromisowość myślenia malarskiego. Jeśli chodzi o nasze bóstwa [...]: był nim i został Cézanne. Nawet nie Bonnard, który miał wielki wpływ na nas, tym mniej Picasso, król Paryża tamtych lat [...]⁷.

⁵ Ibidem, s. 445.

⁶ A. GRODZICKI: *W teatrze życia. Wspomnienia z lat 1920–1980*. Warszawa 1984, s. 82.

⁷ J. CZAPSKI: *Patrząc*. Kraków 2004, s. 35.

Bo Paryż w pierwszej połowie XX wieku był światową stolicą sztuki, marzeniem i mekką artystów. Czapski przyznaje:

Właściwie niejeden z nas po cichu myślał, że wystarczy wyładować w Paryżu, by ten Paryż runął u naszych stóp⁸.

Dopiero Paryż dał nam wszystkim ten świat sztuki, nie z fotografii – rzeczywisty: sztukę nowoczesną, ale przede wszystkim Luwr. Nowatorami kapiści upajali się już w Polsce z fotografii – kubiści, abstrakcja, Leger. Ale malarstwo, zaczynając od XIX wieku wstecz było dominującą sensacją naszych pierwszych lat Paryża. „Pierwszego dnia po przyjeździe do Paryża nałożę moje lakierki [najwyższy szczyt elegancji] i pójdę do Pussina do Luwru” – mruzczał Cybis z całkowitą powagą⁹.

W tym też czasie powstawały plastyczne prace przedstawiające paryską architekturę. Rysunki Czapskiego: *Pont de Sully*, *pont d’Austerlitz i barki na Sekwanie* oraz *Hotel Lambert* wykorzystano do zilustrowania artykułu Herlinga-Grudzińskiego *Wojna bez powieści*, którego pierwodruk ukazał się na łamach „Orła Białego” w 1946 roku¹⁰.

2

[...] mit Paryża stanowi zapowiedź szczególnej władzy literatury. Wydaje się, iż sztuka, a jeszcze bardziej wyobraźnia w ogóle wyrzekają się swego autonomicznego świata, by pokusić się o to, co Baudelaire [...] z przenikliwą jasnością nazywa „legendarnym wykładaniem życia wewnętrzznego”¹¹

⁸ Ibidem, s. 36.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Zob. G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Dzieła zebrane*. T. 1: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946*. Zebrał Z. KUDELSKI. Oprac. W. BOLECKI i in. Kraków 2009, s. 662.

¹¹ R. CAILLOIS: *Paryż, mit współczesny...*, s. 116.

– pisze w swoim szkicu Caillois. Właśnie literaturą i malarstwem wydaje się podszyty szkic Herlinga-Grudzińskiego ukazujący francuską stolicę:

Paryż oglądany w świetle poranka na arterii przelotowej Tuilleries – Łuk Triumfalny, jest zjawiskiem naprawdę zachwycającym. W okolicach Concorde powietrze ma kolor różowo-niebieski i wszystko wygląda tutaj tak, jak gdyby zbudowane było z oddechów ludzkich, z lekkich westchnień, z łagodnych uśmiechów, z pożegnalnych gestów smukłej dłoni. Ażurowość Paryża, krucha i zwiewna, bliższa jest jednak drzeniu zimnych płomieni niż lotnemu przemijaniu obłoków wiosennych¹².

To jedyny w dorobku Gustawa Herlinga-Grudzińskiego szkic Paryża, miasta oglądanego przez niego tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej, w listopadzie 1946 roku. Ów impresjonistyczny wizerunek ujawnia silne zauroczenie miastem jako zjawiskiem efemerycznym, kruchym, lotnym i zwiewnym, widzianym w podwójnej niemal perspektywie – z głównej arterii i lotu ptaka.

Paryż przedstawiony został jako miasto niemal niematerialne, choć widzialne, miasto, które ponad rzeczywistą tkanką wznosi całą architekturę znaczeń. Grudziński proponuje spotkanie z miastem – mitem, od stuleci obecnym w kulturze. W jego tekście to nie kamienna tkanka miejska staje się przedmiotem opisu, ale konsystencja i kolor powietrza, oddechy, westchnienia, gesty budują obraz, a raczej wrażenie miasta, które tracąc swój materialny fundament, paradoksalnie, zachowuje gotycki charakter.

Perspektywa, zuchwałość przestrzeni nie uwięzionej w kamienną tkankę miasta, strzelisty bieg ulic, błękitna wstęga

¹² G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Miasto zmęczenia. Z notatnika outsidera*. W: IDEM: *Dzieła zebrane*. T. 1: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946...*, s. 397. Następane cytaty pochodzące z tego utworu oznaczone są w tekście skrótem MZ.

Sekwany spinająca żelaznymi klamrami mostów wielkie roz-
pęknięcie ziemi – wszystko to narzuca wrażenie gotyku, który
miast wybiegać swobodnie ku górze, wdarł się ostrymi klina-
mi w zieloną równinę.

(MZ, s. 397–389)

Katedra Notre Dame, niekwestionowany symbol Paryża, zdaje
się narzucać miastu swój gotycki charakter, a przecież posiada
ona również swój poetycki wizerunek.

Wyszydzony i opluty spośród poczwara rozdziawionych desz-
czem

wiem: Co znaczę ja żywy o krok od filarów!
Te mury z odrąbanych skał – jak łby ponade mnie
zmartwychwstają z sarkofagu.

Kto wstrząsnął tą ciemnością, nagiął –
i ogarnął?¹³

– pisał Przyboś w tomie *Równanie serca* z 1938 roku. Utwór
Notre-Dame otwiera cykl wierszy o paryskiej katedrze, ale sta-
nowi nie tyleż opis architektonicznego przedmiotu, ile zapis jego
widzenia. Zdaniem Adama Dziadka:

W tych wierszach wzrok i spojrzenie skierowane są na przed-
miot, człowiek patrzy na przedmiot, dokonuje się tu swoiste
starcie z przedmiotem. W starciu tym nie chodzi o proste
odtworzenie przedmiotu, ale raczej o odtworzenie stanu emo-
cjonalnego, w jakim znajduje się podmiot patrzący na ten
przedmiot¹⁴.

Dzieło sztuki architektonicznej stanowi tu jedynie pretekst, by
opowiadać o własnych przeżyciach, by odtwarzać własne stany
emocjonalne, tym samym kierując uwagę czytelnika na tekst

¹³ J. PRZYBOŚ: *Notre-Dame*. W: IDEM: *Rozbłysłk znaczeń. Wybór poezji*. Łódź 1986, s. 118.

¹⁴ A. DZIADK: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, s. 33.

literacki. Dla Przybosia – jak twierdzi Edward Balcerzan – katedra gotycka

[...] jest wypowiedzią obrzmiąłą od znaczeń [...] jest sztuką zmienną i nieśmiertelną zbudowaną z kamieni i ludzi, z antynomii: nadziei, rozpacz¹⁵.

Sam Przyboś w *Zapiskach bez daty* o paryskiej świątyni pisze:

Kamienna katedra Notre-Dame de Paris jest wysoka i wzniosła, a stalowo-szklany Empire State Building pionowo długi i wysoce płaski. A przecież kamień ciąży i w spojrzeniu spada, a szkło nie tłoczy, nie ogranicza, ale podnosi przestrzeń. Kto wzniesie – ze szkła? Ze światła? – bardziej wzniosłą od średniowiecznych katedrę nieograniczoności, świątynię człowieka przestrzeni, człowieka lotów kosmicznych? Jakim narzędziem? Wzrokiem?¹⁶

W szkicu Grudzińskiego ów symbol Paryża zdaje się narzucać miastu swój gotycki charakter. Utrwalony w literackich i malarzkich kreacjach, znany z osobistych doświadczeń Paryż sprzed drugiej wojny światowej jest jednak drastycznie inny od tego z 1946 roku. Choć materialna tkanka miasta pozostała nietknięta, to piętno wojennych doświadczeń kładzie się szerokim cieniem na francuską stolicę. Dlatego ów obraz zjawiskowego Paryża wydaje się przewidzeniem: „[...] w metro przychodzi przebudzenie uroku” (MZ, s. 398), sam Paryż zaś staje się „miastem zmęczenia”:

W ciemnych tunelach suną pociągi, unosząc ludzi zastygłych w geście zmęczenia. Mający, powolni, niechętni przygodnej wesołości, jak gdyby zaryglowani wewnętrznie jadą przed siebie i tak jadąc, przypominają trochę korniki, drążące kanały w czerstwym jeszcze pniu wielkiego drzewa. Na twarzach

¹⁵ E. BALCERZAN: *Wstęp*. W: J. PRZYBOŚ: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wrocław 1989, s. CVI.

¹⁶ J. PRZYBOŚ: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 194–195.

widać zresztą nie tylko znużenie, oko nawykłe do czytania w ludzkich spojrzeniach dostrzeże tu również gorzką świadomość przegranej, obojętność na całą tę kakofonię pozorów nowego, wspaniałego świata, dumę zadraśniętą poczuciem nierówności – słowem, wyniosłą i bezradną mądrość w klęsce.
(MZ, s. 398)

Analogicznym spostrzeżeniem dzieli się ze swymi czytelnikami Józef Czapski:

W 1945 roku w Paryżu pełnym żołnierzy amerykańskich czekałem na ostatnie metro. Na słabo oświetlonej stacji stali wraz ze mną naprzeciwko siebie, rozdzieleni ocembrowanym wykopem, po którym biegły szyny metra ludzie zmęczeni, niedożywieni, przeważnie niemłodzi¹⁷.

Szkic Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Miasto zmęczenia. Z notatnika outsidera* drukowany był na łamach „Orła Białego” w 1946 roku. Artykuł zilustrowano fotografią z podpisem *Kościół St. Germain, w którym spoczywają prochy króla Jana Kazimierza* oraz rysunkiem Zygmunta Turbielewicza *Barki na Sekwanie*¹⁸. Tekst ten wywołał jednak ostry sprzeciw. Andrzej Bobkowski w liście do Jerzego Giedroycia wspomina:

Napisałem niedawno szkic z Francji do „Nowin Literackich”. Pan Gustaw ucieszyłby się, bo właściwie napisałem to samo, co on w „Mieście zmęczenia”, za które go tak łajano¹⁹.

Szkic Herlinga bowiem w dramatyczny sposób ukazuje rozpad legendy Paryża i upadek mitu Francji. Pisarz uważnie przygląda się życiu politycznemu, społecznemu, literackiemu i artystycznemu Francji w 1946 roku, ukazując świat w stanie rozkładu.

¹⁷ J. CZAPSKI: *American*. W: IDEM: *Swoboda tajemna*. Warszawa 1991, s. 89.

¹⁸ Zobacz: G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Dzieła zebrane*. T. 1: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946...*, s. 656.

¹⁹ J. GIEDROYĆ, A. BOBKOWSKI: *Listy 1946–1961*. Wybór, oprac. i wstęp J. ZIELIŃSKI. Warszawa 1997, s. 24.

Apokaliptyczna wizja upadku Paryża ma swą tradycję w literaturze polskiej, by wspomnieć *Paryż* Juliusza Słowackiego czy modernistyczne *Dzieci nędzy* Stanisława Przybyszewskiego, gdzie Paryż staje się miastem występku, rozpusty, brzydoty, miastem skazanym na całkowitą zagładę. Jednak ostatecznego wyroku na francuskiej stolicy dokonuje Bruno Jasiński. Powieść *Pałę Paryż* z 1928 roku rysuje wstrząsającą wizję zagłady miasta nad Sekwaną. Według Franciszka Ziejki:

Jasiński przy każdej okazji stara się zwielokrotnić rzekomą brzydotę Paryża. To nie jest już stolica kulturalna świata, miasto wspaniałych zabytków, bogatych muzeów, tysiocy artystów, uczonych i zgłębiających tajniki wiedzy studentów. Dla Jasińskiego stolica Francji przybiera kształty apokaliptycznej bestii, którą należy zniszczyć, wymazać z pamięci ludzkiej²⁰.

Maria Delaperrière z kolei zauważa, że:

Paryż jest tu metonimią całej Europy i jej rozprężonych mechanizmów²¹.

Apokalipsa z utworu Jasińskiego okazała się tylko wytworem pisarskiej wyobraźni, ale mit Paryża „murszeje” już w czasie drugiej wojny światowej. Z jego wielkością i upadkiem zmagał się nieustannie w swoich *Szkicach piórkiem* Andrzej Bobkowski, który w marcu 1939 roku wraz z żoną Barbarą przybył do Paryża. Podróż ta nie miała jednak charakteru ani turystycznego, ani też politycznego. Do francuskiej stolicy przyjechał, by się osiedlić²². Obraz Paryża przedstawiony w jego dzienniku ani nie

²⁰ F. ZIEJKA: *Nowożytny Babilon...*, s. 58.

²¹ M. DELAPERRIÈRE: *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Przeł. A. DZIADEK. Katowice 2004, s. 179.

²² Pewne źródła podają także informację, że Paryż stanowić miał jedynie przystanek w drodze do Buenos Aires: „Tuż po ślubie wraz z żoną Bobkowski opuszcza Polskę. Wyjeżdżają do Francji, by czekać na okręt do Buenos Aires, gdzie przyszły pisarz ma podjąć pracę w przedstawicielstwie polskiego ekspor-

stanowi turystycznego katalogu wspomnień, ani nie jest przestrzenią wygnania. Paryż jawi się jako obszar wolności – bliski i oswojony.

Kilka tygodni po wyjściu z pociągu na Gare du Nord byłem tu bardziej wolny jako obcy niż (o zgrozo) jako Polak w niepodległej Polsce. Nie przerażała mnie niepewna przyszłość, nie gubiłem się w czarnych myślach o tym, co będzie, bo byłem wolny²³.

W innym miejscu Bobkowski notuje:

Pomimo tej ciszy i pustki wieczornej jednego z najbardziej ożywionych dawniej miejsc świata, było coś w nastroju, co jeszcze bardziej zbliżało mnie do tego miasta i czarowało. Przywiązałem się do tych kątów, żyłem z nimi w codziennym obcowaniu...

(SP, cz. 1, s. 233)

Niemniej w *Szkicach...* do głosu dochodzi przede wszystkim gorzka świadomość upadku, nie tylko Paryża, ale też legendy, którą osnute zostało miasto nad Sekwaną. Bobkowski wyznaje:

Wychowałem się na micie Francji. A teraz co? Wali się – i to wali się jakby po cichu, pęka jak fastryga, właściwie bez trzasku.

(SP, cz. 1, s. 16)

Miałem uczucie, że stojąc przy tym krzaku róż, w pustym, prześlicznym ogrodzie, żegnam się bezpowrotnie ze wszystkim: z tą Francją, która była jak sen i pryska jak sen, z całą młodością – może z całą epoką.

(SP, cz. 1, s. 17)

tu żelaza. Wyjazd jest wielokrotnie przekładany, w końcu unieruchamia ich w Paryżu wybuch wojny”. M. BRZEZIŃSKA: *Ucieczki Bobkowskiego*. „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 36.

²³ A. BOBKOWSKI: *Szkice piórkiem*. Londyn 1985, cz. 2, s. 57–58. Następne cytaty pochodzące z tego utworu oznaczone są w tekście skrótem SP.

Gustaw Herling-Grudziński notuje w swoim *Dzienniku*:

Swoj wielki urok zawdzięczają „Szkice piórkiem” właśnie temu, że nie są żadną „obsesją”, lecz pasją zawiedzionego czy zdradzonego kochanka. Francja podbita, wichystowska do szpiku kości, meskineryjna, bez najmniejszych tęsknot do grandeur, wlecze za sobą u Bobkowskiego cień dawnej Francji, innej, tej, którą pokochał, jeszcze zanim do niej przyjechał²⁴.

Ów dziennik z czasów wojny ukazuje gorzki i dramatyczny obraz okupowanego Paryża, podobnie jak szkic Grudzińskiego staje się świadectwem upadku tej wielkiej cywilizacji, świadectwem kryzysu elementarnych wartości. Wojciech Ligęza zauważa:

Po wjeździe do Paryża zaś świadomość piszącego [A. Bobkowskiego – A.D.-K.] nastawiona jest na rejestrowanie niepowtarzalnego rytmu życia stolicy i degradujących zmian, jakie wprowadziła niemiecka okupacja. Mieszkańcy miasta zachowując fason, udają, że nic szczególnego się nie zdarzyło. Ten Paryż i ta Francja nie mogą sprostać utrwalonym wyobrażeniom²⁵.

Czas tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej wydaje się apokalipsą spełnioną. Katastroficznym obrazem upadku Paryża nasycone są świadectwa wielu polskich pisarzy. Refleksje na ten temat pojawiają się w diarystyce, korespondencjach artystów tamtego czasu. Józef Czapski w 1947 roku pisze:

Szedłem mostem zmęczony, bez myśli. Ostatni skrawek Cite, ogród pod mostem wrzynający się ostrym klinem w Sekwanę, był prawie zatopiony. Drzewa ogrodu dotykały wody, konary ich miały kolor kopuły Instytutu, stała tam również stara, niska o połamanym pniu, podparta kijami wierzba płacząca.

²⁴ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Dziennik pisany nocą 1997–1999*. Warszawa 2000, s. 133.

²⁵ W. LIGĘZA: *Jerozolima i Babilon. Miasta emigracyjnych poetów*. Kraków 1997, s. 211.

„Wierzby płaczące na brzegach Sekwany...” Stała nad falą gęstą, nieprzezroczystą, barwy matowej, szarzielonej. Krótkie, ciężkie fale szły szybko i burzliwie. Patrzyłem na miasto od-ruchowo, półświadomie notując zestawienia czerni, szarości i odbijającą się od tych szarości głuchą zieleń szybkich fal narastającej Sekwany. Nagle odczułem już bez udziału świadomości, że Paryż już umarł, że to nie Paryż, a ruina Paryża, że patrzę na falę zieloną i ciężką, która to miasto lada chwila zaleje, zatopi²⁶.

Ta katastroficzna wizja jest, oczywiście, odbiciem nastrojów panujących w powojennej Europie, kształtujących się również pod wpływem fatalistycznych koncepcji historiozoficznych, z najbardziej bodaj reprezentatywną dla pesymistycznych filozofii XX wieku myślą Oswalda Spenglera, który już po pierwszej wojnie światowej przewidywał Zmierzch Zachodu. Historyczne doświadczenia XX wieku zaznaczyły się zmęczeniem Europy²⁷. Na tę atmosferę wskazuje Czapski:

Zdruzgotana Warszawa i jej trupy – Paryż, który się nie broił, ten Paryż „przywidzenie”, te katastroficzne teorie, z którymi co chwila w rozmowach, pismach, książkach stykałem się, bierny defetyzm, z którym te teorie przez bardzo wielu wówczas były przyjmowane – te moje wizje ginącego Paryża to były formy zarażenia, zarażenie to działało na grunt podatny, za dużo zniszczeń miałem za sobą²⁸.

Podobnie dzieje się w szkicu Grudzińskiego. W listopadzie 1946 roku pisarz snuje się po ulicach miasta, zagląda do kin, księgarni, galerii, muzeów, kawiarni, barów, czyta gazety, śledzi polityczne wydarzenia. Pozostając ich wnikliwym obserwatorem, nie wsiąka w wir życia miejskiego, stoi bowiem z boku, co zresztą zapowiada już podtytuł szkicu – *Z notatnika outsidera*.

²⁶ J. CZAPSKI: *Patrząc...*, s. 125–126.

²⁷ Zob. O. SPENGLER: *Zmierzch Zachodu*. Przeł. J. MARZĘCKI. Warszawa 2001; G. PICON: *Panorama myśli współczesnej*. Paryż 1960.

²⁸ J. CZAPSKI: *Patrząc...*, s. 126–127.

Kolejne fragmenty tekstu zdają się tylko potwierdzać diagnozę upadku.

3

Pisarz dostrzega i wskazuje „głęboki kryzys literacki w całej Francji” (MZ, s. 401). Kawiarnia Flora na St. Germain okazuje się nie królestwem, a jedynie „speluną egzystencjalistów” (MZ, s. 401). Pisarz niejednemu raz wyraził swój krytyczny stosunek wobec ich poglądów:

Ta przeintelektualizowana dzicz uprawia na gruzach Europy filozofię, którą mój nowy znajomy, świetny znawca i miłośnik Francji, Andrzej Bobkowski, zestrzelił z wyżyn snobizmu dowcipnym powiedzeniem: „Gdyby nie nadzieja, że człowiek umrze, nie warto byłoby żyć”. A przecież w okresie konferencji pokojowej jest to jedyny francuski towar na eksport – najczystszy produkt ponurej schyłkowości.

(MZ, s. 402)

Analogicznie sztuka tamtego czasu wpisuje się w ów stan degrengolady. Herling notuje:

Kiedy się ogląda obraz współczesnego malarza, można się w nim nawet dopatrzeć bardzo interesujących rzeczy. Ale w labiryncie sal, w których wystawiono około tysiąca obrazów młodych malarzy, robi to przygniatające wprost wrażenie wysiłków, poszukiwań i eksperymentów. Chodzi się po tym jak po jakimś upiornym jarmarku naszych czasów, czasów bez busoli, bez stylu, bez wyraźnych pragnień i idei. Ten labirynt obwieszony obrazami przywodzi na myśl paralytyka skręconego i wykrzywionego w gwałtownym paroksyzmie furii i bezsilności.

(MZ, s. 402)

Uwagi dotyczące kryzysu wartości – tyleż estetycznych, co etycznych – dotyczącego sztuk pięknych nieustannie powraca-

ją zarówno w zamieszczonych na stronach *Dziennika pisanego nocą* refleksjach pisarza, jak i w opowiadaniach. Utwór *Z biografii Diego Baldassara* z 1964 roku ostatecznie obnaża jałowość i pustkę tej sztuki, która odwróciła się od sfery aksjologicznej. Co więcej, ta oglądana przez Herlinga wystawa Salonu Jesiennego, w listopadzie 1946 roku, staje się dla pisarza znakiem upadku nie tylko Paryża – stolicy sztuki, nie tylko Francji, ale również czytelnym znakiem odejścia dawnego świata. W tej rzeczywistości trudno poczuć się bezpiecznie, ów nowy świat bowiem „nie jest i nie będzie już chyba nigdy naszym światem” (MZ, s. 402) – komentuje Grudziński. Słowa takie wypowiada także jeden z bohaterów opowiadania Bobkowskiego *Coco de Oro*:

[...] ten świat nie jest już naszym. Jesteśmy przeżytkiem, razem z naszymi platońskimi ideałami²⁹.

Silne przywiązanie do kulturowych wartości Europy oraz świadomość ich archaiczności wyzwala ją, podobnie jak u Grudzińskiego, poczucie odosobnienia.

Choć Paryż udaje, że nic się nie wydarzyło, że świat nie uległ zmianom, Herling nie daje się zwieść pozorom:

[...] policjanci paryscy swym zachowaniem się dają do zrozumienia, że przynajmniej w tym jednym kraju europejskim nie ma żadnej okupacji.

(MZ, s. 405)

Dramatyczne doświadczenie minionych kilku lat pozostawia wyraźne ślady. Nocne bary – duponty, do złudzenia przypominają sowieckie dworce z 1942 roku:

W szurganiu nóg, wśród głośnych pocałunków migają twarze szare, pomięte, bezmyślnie czekające. Kobiety o głupkowato kokieteryjnych uśmieszkach, mężczyźni oparci o ściany jak o latarnie – wszystko to czeka nie na zabawę, ale na koniec

²⁹ A. BOBKOWSKI: *Coco de Oro*. W: IDEM: *Coco de Oro*. Paryż 1970, s. 108.

nocy, tak jak ludzie na dworcach sowieckich czekali nie na pociąg, ale na zelżenie mrozu.

(MZ, s. 404)

Klimat panujący w nocnych barach oddaje ducha tużpowojennych czasów. Pisarz skupia swoją uwagę również na jednostkach.

W innym duponcie widziałem scenę, która pozostawiła mi niezatarte wrażenie. Wchodzi jakaś stara platynowa blondynka, pewnie dawno już z obiegu wypchnięta aktorka, staje obok lady. Pijaniusieńka w sztok, mruga nieprzerwanie zamglonymi oczyma i trwa tak zapatrzona ni to w przestrzeń, ni to w siebie. Stali bywalcy znają ją jednak od dawna, bo podsuwają bez słowa coraz to nowe aperitify, stara podnosi do ust kieliszki trzęsącą się dłonią i wychyla je powoli, nie przerywając ani na chwilę swej smutnej drzemki wspomnień. Nagle otrząsa się, podrzuca głowę jak rasowy koń i wypowiedziawszy prześlicznym miękkim głosem swoje *Au revoir, mesdames i messieurs* – wychodzi szybko, nie oglądając się za siebie.

(MZ, s. 404–405)

Obraz ów najmocniej chyba oddaje klimat tamtego czasu. Postać kobiety dostrzeżonej w nocnym barze staje się znakiem upadku Francji, która wbrew wszystkiemu śni sen własnych wspomnień. Analogicznymi spostrzeżeniami dzieli się również Bobkowski. W jego *Szkicach piórkiem* czytamy:

Godzina przedwieczorna, ruch, przy stolikach pełno dziewczynek oczekujących klienteli. Obok nas usiadła jakaś starsza i wymalowana. Nie wiem, czy jest coś bardziej odrażającego, a jednocześnie godnego litości, jak prostytutka u schyłku kariery [...]. Widać, jak z trudem i rozpaczą czepia się tego, co było, czepia się swej przeszłości chcąc uczynić z niej terazniejszość.

(SP, cz. 2, s. 97)

W swoim notatniku Herling-Grudziński nie omija spraw szczególnie trudnych. W równym stopniu co kultura i sztuka

interesują go historia i polityka. Nie bez echa pozostaje sprawa zawieszenia broni i faszystowskiego rządu z Vichy. Pisarz dostrzega wielkie pragnienie Francuzów, by jak najszybciej zatrzeć te ślady. Stąd wynikają, zdaniem Herlinga, dążenia paryżan, by uhonorować każdego, kto walczył z niemieckim okupantem.

Dobry piechur może w czasie godzinnego spaceru po Paryżu naliczyć dwie do trzech tabliczek z pięknie wrytym nazwiskiem żołnierza lub cywila, który w tym właśnie miejscu zginął, walcząc o wolność Francji. Pod każdą taką tabliczką tkwi wiecheć polnych kwiatów.

(MZ, s. 405)

Bohaterstwo Francuzów zostaje drastycznie zderzone z bohaterstwem Polaków. Ale nie tylko Herling porównuje postawy tych dwóch narodów wobec dramatu drugiej wojny światowej. Sześć lat wcześniej, w czerwcu 1940 roku, Andrzej Bobkowski pisze:

Polski wrzesień i francuski maj–czerwiec były jednakowo pogodne. [...] Biedna i niezasobna Polska i wielka i bogata Francja broniły się jednak długo. My i obcy uważali naszą obronę za skandal. Obrona francuska na tym tle jest po prostu kryminałem. My chcieliśmy się bronić, ale nie mieliśmy czym. Oni mieli czym i nie chcieli się bronić. Jestem ciekawy, czy Francja potrafi dźwignąć się z tego ciosu.

(SP, cz. 2, s. 30)

Francja mimo wszystko jednak pociąga: „Paryż nieznanym, tajemniczym i pociągającym wyobraźnię pisarza” (MZ, s. 405) – notuje Herling-Grudziński, Andrzej Bobkowski zaś wyznaje:

Można na Francję mówić, co się chce – ja sam zmieszam ją z błotem jeszcze nie raz – ale to było jedyne państwo w Europie przedwojennej, które jeżeli nie dawało wolności naprawdę, to w każdym razie zapewniało jej złudzenie w bardzo szerokim zakresie.

(SP, cz. 2, s. 57–58)

Szkic Herlinga-Grudzińskiego kończy się wraz z opuszczeniem przez pisarza miasta:

Pociąg rusza, notatnik się urywa. Nad Paryżem wisi zmęczenie jak ciężka jesienna mgła. Rozbiegane, zmęczone poszukiwaniem czy iluż Europejczyków próbują się przez nią na próżno przebić?

(MZ, s. 405)

Próżno szukać w późniejszej twórczości autora *Dziennika pisanego nocą* obrazów francuskiej stolicy³⁰. Jej uroków Grudziński nie sportretuje w eseju. W sercu miasta nie umieści akcji żadnego ze swych opowiadań. W dziennikarskich refleksjach pojawiają się jedynie zdawkowe uwagi dotyczące Paryża. Ale pomimo braku opisu miasta Paryż jest stale obecny w pisarstwie Herlinga, co więcej – zajmuje ważne miejsce na mapie jego osobistych doświadczeń.

Andrzej Bobkowski opuścił Paryż i Europę. W 1948 roku osiedlił się w Gwatemali. W liście do jednej z redakcji polskich w Paryżu wyznaje:

Z Europy wyjechałem zupełnie dobrowolnie. [...] To nie Europa odrzuciła mnie – lecz mnie odrzuciło od Europy³¹.

³⁰ W rozdziale *Świat wielkich miast – duch miejsca czy miejsce w duszy? (stolice europejskie w świecie według Herlinga)* Joanna Bielska-Krawczyk pisze o zagadce Paryża. Odwołując się do diarystyki Herlinga-Grudzińskiego, autorka pyta: „Dlaczego zatem nie odnajdujemy u pisarza analogicznych opisów Paryża? Trudno wprost uwierzyć, żeby w jednej z najchętniej odwiedzanych przez ludzi z całego świata stolic europejskich nie można było znaleźć miejsc wartych odnotowania, budzących wzruszenie lub podziw. [...] Dlaczego zatem, przebywając w Paryżu, nie chciał określić aury francuskiej stolicy, która przecież dla jego rówieśników nadal pozostała ważnym miastem?”. Sądzę, że odpowiedź na te pytania wpisana została właśnie w *Miasto zmęczenia. Z notatnika outsidera*. Utwór ten rozwiązuje tytułową *Zagadkę Paryża*. Zob. J. BIELSKA-KRAWCZYK: *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński. Krystyna Herling-Grudzińska. Jan Lebenstein*. Karków 2011, s. 99–102.

³¹ Cyt. za: T.J. ŻÓŁCIŃSKI: *Kosmopolak w Gwatemali*. „Więź” 1963, nr 2, s. 160.

Doszukując się motywów tej decyzji, Maria Danielewicz-Zielińska wskazuje na twórczość Josepha Conrada:

Co zaprowadziło go do Gwatemali of all places? – chyba lektura *Nostromo*. Co podsunęło mu jako zawód modelarstwo lotnicze, fach o uroku dawnych rzemiosł, służący żywiołowi wiatru i powietrza? – znów chyba Conrad³².

Z kolei Michał Kopczyk zauważa:

Decyzję wyjazdu Bobkowskiego w 1948 roku motywowała ty-leż chęć ucieczki z Europy, co poszukiwanie jej wyidealizowanej wizji. [...] Oddalenie umożliwiło mu nowe spojrzenie na Europę, pomogąco dostrzec wyraźniej jej kulturową specyfikę i wartość [...]. Bobkowski nadal „wadzi się” ze współczesną mu Europą, jednak coraz wyraźniej zaczyna doceniać również europejskość³³.

Zerwanie ze współczesnością europejską nie oznaczało dla Bobkowskiego zerwania z tradycją europejskiej kultury, mimo iż Stary Kontynent zawiódł, stanowiąc bowiem kolebkę kultury, stał się przestrzenią narodzin totalitaryzmów i obozów koncentracyjnych, wobec których pozostał bierny. Przyzwalając zaś na skolektywizowaną i spauperyzowaną kulturę masową, pozbawił jednostkę światopoglądowej wolności. W Gwatemali, analogicznie jak w przedwojennym jeszcze Paryżu, pisarz czuje się wolny. W utworze *Na tyłach* czytamy:

Jestem nareszcie wolny, tak wolny, iż mogę nawet swobodnie umrzeć z głodu. Pozwolą mi. I to jest najwspanialsze uczucie. Intensywnością tego radosnego poczucia i zarazem jego niedorzecznością mierzę stopień przerażającego już „zeskwalizowania się” człowieka dzisiejszej Europy³⁴.

³² M. DANIELEWICZ-ZIELIŃSKA: *Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939–1989*. Wrocław 1999, s. 273.

³³ M. KOPCZYK: *Refleksja nad kulturą w pisarstwie Andrzeja Bobkowskiego*. Katowice–Warszawa 2003, s. 105.

³⁴ A. BOBKOWSKI: *Na tyłach*. W: IDEM: *Coco de Oro...*, s. 77–78.

Wolność dla Bobkowskiego stanowi najwyższą wartość europejskiej kultury.

Europejczyk, który nie chce być wolnym, przestaje być Europejczykiem. Aby nim pozostać, musiałem wyjechać³⁵.

Bezkompromisowo wyznaje autor *Szkiców piórkiem*.

4

W czerwcu 1947 roku w Rzymie ukazał się pierwszy numer pisma „Kultura”, wydany przez Instytut Literacki, a przygotowany przez Jerzego Giedroycia i Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W numerze zamieszczone zostało również eseizowane opowiadanie Andrzeja Bobkowskiego *Nekyia*. Jeszcze tego samego roku redakcja otrzymała zgodę na przeniesienie swojej siedziby do Paryża, miasta, które zdawało się być bliżej Polski. Ostatecznie Herling nie zdecydował się na ten wyjazd. Wybrał Londyn, a od 1955 roku na stałe osiadł w Neapolu. Jerzy Giedroyc wspomina:

Rozstaliśmy się bardzo przyjaźnie. Rozumiałem doskonale, że czym innym jest brać odpowiedzialność za siebie, a czym innym za żonę, a on był w Krystynie niezwykle zakochany i w Londynie miał jakieś możliwości pracy w „Wiadomościach”. Początkowo po wyjeździe Gustawa utrzymywaliśmy kontakt³⁶.

Redaktor paryskiej „Kultury” pozostał w stałym korespondencyjnym kontakcie z autorem *Szkiców piórkiem*. Kolejne utwory Bobkowskiego wydane zostały nakładem Instytutu Literackiego. W 1956 roku Herling-Grudziński powrócił na łamy paryskiej „Kultury”, publikując swoje opowiadanie *Księżę niezłomny*. Póź-

³⁵ Ibidem, s. 80.

³⁶ J. GIEDROYC: *Autobiografia na cztery ręce*. Warszawa 1994, s. 131.

niej pojawiły się kolejne opowiadania i eseje. W czerwcu 1971 roku opublikowany został pierwszy fragment *Dziennika pisanego nocą*, który przez kolejne 25 lat towarzyszył czytelnikom emigracyjnego pisma. Jego fragmenty pisane były w siedzibie redakcji „Kultury”.

Regularne pobyty w podparyskim Maisons-Laffitte dawały pisarzowi sposobność kontaktu z Paryżem. W diarystyce Herlinga-Grudzińskiego Paryż staje się przede wszystkim miejscem spotkania ze sztuką. Jest przestrzenią, w której mieszczą się muzea, galerie, teatry, kina. Świadectwa uczestnictwa pisarza w rozmaitej ofercie kulturalnej miasta odnaleźć można na stronach *Dziennika pisanego nocą*. Chętnie ogląda dzieła malarskie, z lubością podziwia prace dawnych mistrzów³⁷. Pisarz nie unika również kontaktów ze sztuką współczesną – podziwia Corota, fascynuje się Baconem³⁸. Niejednokrotnie też wyraża swój niezwykle krytyczny osąd wobec eksperymentalnych i neoawangardowych nurtów sztuki:

Surrealizm albo zemsta snów: z tym wrażeniem krążyłem parę godzin po salach wystawy surrealistów. Jednak kiedy się budzimy i zachwycająco żywe przed chwilą obrazy senne rozkładają nam się błyskawicznie niby tandeta i zbutwiała tkanina w palcach, tak jak u ich malarskich eksploratorów wyłania się drwiąco z Wielkiej Przygody spłowiła i mniej czy bardziej efekciarska dekoracyjność³⁹.

Dnia 28 marca 1987 roku notuje:

Rano z Kotem Jeleńskim w Grand Palais. W kilku salach wystawa na zadany temat [...]. Pokazano sto czterdzieści dzieł siedemdziesięciu artystów [...]. Ile ten jarmark próżności (i pustki) kosztował i kto za niego zapłaci, skoro najbardziej prestiżowi artyści „postmoderny” za darmo się w ta-

³⁷ Zob. Ibidem, s. 170–171; G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Dziennik pisany nocą 1984–1988*. Warszawa 1996, s. 241.

³⁸ Zob. Ibidem, s. 270.

³⁹ IDEM: *Dziennik pisany nocą 1971–1972*. Warszawa 1995, s. 215.

kie turnieje sztuki nie bawią? [...] Warto wystawę odnotować w dzienniku, choćby bez przytaczania nazwisk (z litości) jej sławnych kiedyś uczestników? Warto, warto. Ale po to tylko, by raz jeszcze wytknąć nędzę „sztuki nowoczesnej”. Abstrakcyjne nic pomnożone przez abstrakcję nicości. Nie do wiary prawie jest ta absolutna, nieuleczalna już chyba atrofia wyobraźni, wrażliwości, inteligencji. Szarlataneria, błazeństwo, w najlepszym wypadku zręczne kuglarstwo techniczne, jak gdyby temat nie miał tu żadnego prawie znaczenia⁴⁰.

Te opinie i odczucia pisarza są bardzo bliskie jego wrażeniom notowanym tuż po wojnie w *Mieście zmęczenia*. Jakże mocno wskazują na trwający wciąż kryzys wartości estetycznych i etycznych. Co więcej, ujawniają stałą skłonność pisarza do sztuki tradycyjnej, opartej na klasycznych wartościach, i jego dystans wobec eksperymentatorskich nurtów artystycznych.

5

Zabytki Paryża: Orangeria, Muzeum Luksemburskie, muzeum Beaubourg w Centrum Pompidu przywołane zostają jedynie jako powierzchownie wystawiennicze. Samo miasto wydaje się przezroczyste. Liczne notatki czynione w podparyskim Maisons-Laffitte dowodzą, iż Grudziński spędził tam bardzo wiele czasu, ale Paryż nie doczekał się swego literackiego obrazu. Jednak Paryż w pisarstwie Herlinga-Grudzińskiego istnieje, a na mapie jego podróży zajmuje ważne miejsce. Co więcej – ze słów diarysty można wnioskować, że to „miasto zmęczenia” jest mu szczególnie bliskie. Przy okazji podróży do Polski pisarz notuje:

Jestem z wychowania i natury prowincjuszem [...] przerażają mnie i odpychają wielkie metropolie [...] wyjątek skłonny byłbym zrobić dla Rzymu i Paryża⁴¹.

⁴⁰ IDEM: *Dziennik pisany nocą 1984–1988...*, s. 309.

⁴¹ IDEM: *Dziennik pisany nocą 1989–1992*. Warszawa 1997, s. 246.

Wbrew własnemu, deklarowanemu upodobaniom Herling z wielkimi metropoliami związał swój emigracyjny los – żył w Rzymie, Londynie, Monachium, zanim na stałe osiadł w Neapolu, gdzie kontakty pisarza z Polakami były dość ograniczone. Marta Herling, córka pisarza, wspomina:

[...] ojciec miał swój pokój i gabinet wypełniony książkami, obrazami, gazetami, mapami, zdjęciami, listami. Tam stworzył sobie Polskę i wchłaniał jej atmosferę⁴².

Pobyt w podparyskim Maisons-Laffitte nie tylko staje się dla pisarza sposobnością do zapoznania się z kulturą Francji, ale przede wszystkim umożliwia kontakt z Polską. Lektury polskich czasopism i wydawanych w Polsce książek pochłaniają czas Grudzińskiego. Spotkania z goszczącymi w redakcji „Kultury” pisarzami dają możliwość poczucia atmosfery rodzinnego kraju, a przynajmniej wrażenia, iż jest się bliżej Polski. Można przypuszczać, że podparyskie Maisons-Laffitte stanowić mogło dla niego namiastkę Polski.

Z polskimi przyjaciółmi spotykał się właśnie w Paryżu. Jego regularne pobyty w siedzibie redakcji „Kultury” były wypełnione spotkaniami. Szczególna więź łączyła Herlinga zwłaszcza z Józefem Czapskim, Janem Lebensteinem, Konstantym Jeleńskim. Toczyły się więc niezliczone rozmowy w siedzibie redakcji „Kultury”, wymiany osobnych i wspólnych poglądów, były też liczne spotkania w paryskim mieszkaniu Lebensteina na rue des Ecuffes: „Wieczorem u Jana Lebensteina...”⁴³, „Przed wielu laty na kolacji u Jana Lebensteina...”⁴⁴, „Przed wielu, wielu laty stała ta trójka po północy na rue des Ecouffes, po pamiętnej kolacji u Janka Lebensteina [...]”⁴⁵.

⁴² *Dziennik czytany ojcu. Z Martą Herling rozmawia Irena Morawska*. „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, nr 25, lipiec 2009, s. 12.

⁴³ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Dziennik pisany nocą 1973–1979*. Warszawa 1995, s. 83.

⁴⁴ IDEM: *Dziennik pisany nocą 1984–1988...*, s. 133.

⁴⁵ IDEM: *Dziennik pisany nocą 1997–1999...*, s. 248.

Ci paryscy przyjaciele „towarzyszą” Herlingowi również w Neapolu czy Dragoniei. W czasie porannego spaceru drogą z Dragoniei do Cava dei Tirreni, przy okazji pierwszego z czterech postojów, pisarz notuje:

Przed kilku laty był tu na krótko Lebenstein i natychmiast zobaczył co trzeba. Odtąd widuję w jego ilustracjach biblijnych odległe echa prakrajobrazu pod Dragonęą⁴⁶.

Ale twierdzi także:

Wszystko miesza się we wspomnieniach [...] Janek, jak Modigliani, włóczy się samotnie po nocnym i wyludnionym Paryżu⁴⁷.

Warto wspomnieć o jeszcze jednej, tym razem „niespełnionej przyjaźni”, a może raczej bliskości sądów – Gustawa Herlinga-Grudzińskiego i Andrzeja Bobkowskiego. Obaj twórcy wzajemnie czytali swoje teksty, prowadzili korespondencję. W liście do Jerzego Giedroycia Bobkowski pisze:

Proszę Pana bardzo powiedzieć Panu Herlingowi, że wprost nie mam czasu odpisać mu teraz, a nie chcę pisać byle czego. Jego list jest bardzo fajny – w ogóle diabli mnie biorą, że nie możemy się z nim spotkać i pogadać. Czuję w nim bratnią duszę, jeśli chodzi o poglądy na szereg spraw tu na emigracji⁴⁸.

W *Dzienniku pisanym nocą* zaś czytamy:

Żałuję, że życie bardzo ograniczyło nasze kontakty. Pierwszy nastąpił podczas mojej pracy nad zredagowaniem w Rzymie inauguracyjnego numeru „Kultury” [...]. Byłem zachwycony jego talentem i podobieństwem naszych poglądów⁴⁹.

⁴⁶ IDEM: *Dziennik pisany nocą 1984–1988...*, s. 63.

⁴⁷ IDEM: *Dziennik pisany nocą 1997–1999...*, s. 248.

⁴⁸ J. GIEDROYC, A. BOBKOWSKI: *Listy 1946–1961...*, s. 21.

⁴⁹ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Dziennik pisany nocą 1997–1999...*, s. 132.

Do kolejnego spotkania obu pisarzy doszło w połowie lat pięćdziesiątych, kiedy to Bobkowski przyjechał do Europy na organizowany przez Instytut Literacki Kongres Kultury Polskiej w Paryżu. Herling tak wspomina to spotkanie:

Spędziliśmy razem cały dzień, dla mnie niezapomniany. Przedtem wymieniliśmy chyba parę listów i czytaliśmy nawzajem nasze drukowane rzeczy. Tak się to wszystko niedobrze złożyło⁵⁰.

W *Mieście zmęczenia* Grudziński nazywa Bobkowskiego „[...] świetnym znawcą i miłośnikiem Francji [...]” (MZ, s. 402), a w jego *Szkicach piórkiem* dostrzega „[...] pasję zawiedzionego czy zdradzonego kochanka”⁵¹. Dziennik Bobkowskiego – podobnie jak szkic Herlinga – staje się przede wszystkim świadectwem upadku tej wielkiej cywilizacji, świadectwem kryzysu elementarnych wartości kultury europejskiej. Autor *Miasta zmęczenia* zauroczony jest zjawiskowym widokiem Paryża, nie tyle osadzonego w kamiennej strukturze, co podszytego malarstwem, literaturą i własną legendą. Dopiero uważne spojrzenie outsidera odsłania degrengoladę tużpowojennego świata. Ale szkic Grudzińskiego – w przeciwieństwie do Bobkowskiego, u którego ciągle współbrzmi miłość i miłosny zawód, fascynujący wizerunek z przeszłości i odpychające rysy wydobyte po wojnie⁵² – nie eksponuje tych ambiwalentnych obrazów. Zjawiskowy Paryż jest nieuchwytny. W listopadzie 1946 roku okazuje się tylko złudzeniem. W *Dzienniku pisanym nocą* czytamy:

Kiedy zaraz po wojnie, jeszcze w mundurze wojskowym, pojechałem do Paryża, owocem tej podróży stał się szkic „Miasto zmęczenia”. Bobkowski wspomina go z sympatią w jednym z listów do Giedroycia, a tymczasem atakowano go bez pardonu, widząc w nim prawie obrazoburstwo. Nawet anielski

⁵⁰ Ibidem, s. 132–133.

⁵¹ Ibidem, s. 133.

⁵² Zob. Ibidem.

Józio Czapski krzyczał [...]: Tego nie wolno ci robić, nie masz do tego prawa. Sporo się potem zmieniło w jego miłosnych zapałach, kiedy zrozumiał tak jak Bobkowski, że Paryż zmienił skórę; a z nim cała Francja, a z Francją cały Zachód⁵³.

Upadek ów – tak mocno dostrzeżony w Paryżu 1946 roku – stanie się jednym z ważkich problemów prozy Herlinga. Apokaliptyczne wizje, diagnozy schyłku kultury europejskiej pojawiają się w licznych opowiadaniach pisarza z Neapolu. Co więcej, są jego znakiem rozpoznawczym. W *Mieście zmęczenia* Grudziński z całą jaskrawością dostrzegł ten problem, ukazując również szpetne oblicze Francji⁵⁴. Paryż stanowi wymowny znak, metonię upadku kultury śródziemnomorskiej, zbrukanej wojennym barbarzyństwem, kultury, która bezpowrotnie utraciła swą busolę etyczną.

Doświadczenie wojny w tekstach krytycznych Gustawa Herlinga-Grudzińskiego

1

„Czy zauważyłeś, że wojna obecna jest »wojną bez powieści?«”⁵⁵ – tą konstatacją Gustaw Herling-Grudziński wprowadza czytelnika w samo sedno poruszanego problemu. Stwierdzenie to jest wymowne, zostało wszak wyrażone przez pisarza, w którego twórczości problem prezentowania wydarzeń historii – zarówno jako tematu, jak i zagadnienia pisarskiego – zajmuje miejsce kluczowe. Cytowane spostrzeżenie staje się punktem wyjścia

⁵³ Ibidem, s. 133.

⁵⁴ Zob. Ibidem.

⁵⁵ IDEM: *Wojna bez powieści*. W: IDEM: *Dzieła zebrane*. T. 1: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946...*, s. 413. Następne cytaty pochodzące z tego utworu oznaczone są w tekście skrótem WP.

refleksji prowadzonej w krytycznoliterackim, fabularyzowanym eseju *Wojna bez powieści*. Tekst ukazał się na łamach „Orła Białego” w 1946 roku. Formułowane przez pisarza sądy i diagnozy literackie pozbawione są zatem czasowego dystansu. Poruszana problematyka stanowi bezpośrednią reakcję Herlinga-Grudzińskiego na sytuację literacką i egzystencjalną odczuwaną tuż po wojnie, ale wyrażone przez pisarza opinie i refleksje mocno wykraczają poza ramy krytycznej rozprawy, stawiane problemy zyskują zaś wymiar znacznie szerszy niżli tylko literacki. Niezwykła i znamienna jest również poetyka tej wypowiedzi, która w dużej mierze kształtuje wypowiedziane przez pisarza sensy. Tekst posiada wyznaczniki eseju. W tok wywodu wprowadzone zostały mikrofabuły. Ten hybrydyczny charakter zdaje się zapowiadać wypracowaną w dojrzałej twórczości poetykę zarówno *Dziennika pisanego nocą*, jak i poszczególnych opowiadań. *Wojna bez powieści*, stanowiąca próbę opisu i wartościowania rzeczywistości powojennej, staje się świadectwem jednostkowego doświadczania historii, stawia jednocześnie problem jej przedstawienia w centrum zainteresowań.

Dostrzeżona przez Herlinga-Grudzińskiego bezradność pisarzy wobec doświadczeń drugiej wojny światowej została zestawiona ze swoistą „koniunkturą liryczną” oraz obfitością realizacji pisarskich dotyczących poprzedniej wojny. Ta znacząca niemożność opowiedzenia historii domaga się wyjaśnienia. Grudziński komentuje:

Wojna, którąśmy przeżyli była tak totalna, że nie pozostawiła miejsca pisarzowi. Nie pozwoliła mu odbić się daleko od wydarzeń i obserwować z przywoitej odległości ludzi w innym wymiarze. Wciągnięty w kołowrót dziejącej się bezustannie rzeczywistości, musiał się w pewnej chwili poczuć jak człowiek, któremu każą robić i przeżywać to, co dotychczas przywykł był mitologizować.

(WP, s. 413)

Totalność drugiej wojny światowej związana jest bezpośrednio z jej masowym charakterem – jej siła przecież skierowana zosta-

ła również przeciwko ludności cywilnej. Między pojęciem wojny a rzeczywistością otwiera się przepaść, powstaje wyłom między jej całościowym obrazem a indywidualnym doświadczeniem. Filmowe obrazy tamtego czasu nie pozostawiają żadnych złudzeń:

[...] nie ma już twarzy ludzkiej, ciekawej, przeżywającej i czującej twarzy człowieka natężonego w dramacie śmierci wyczekiwanej i zadawanej. Na plan pierwszy wysuwa się teraz element masy. Duże miasta, tłumy ludzi, ogromne pobojowiska, masy wojska, niekończące się węże dymów, chmary samolotów. I gdzież tu żołnierz, człowiek ze zwykłymi, osobistymi troskami, tak namiętnie zawsze przez pisarza poszukiwane humanitarne zwierciadło wojny.

(WP, s. 414)

Inercja pisarska jest zatem – zdaniem Herlinga – rezultatem powszechności doświadczenia historii. Jak przekonuje pisarz, wynika z braku zainteresowania człowiekiem indywidualnym i jednostkowym.

Ale przecież aspekt ilościowy ostatniej wojny zmienił również od podstaw jej charakter wewnętrzny – wszystko, cośmy przeżyli, było inne, bośmy to przeżyli w sposób masowy i standardowy. Posłuchaj opowiadań ludzi, którzy przyjechali z Rosji lub z Niemiec. Zaręczam ci, że po trzecim z kolei stracisz cierpliwość. To nie są rzeczy podobne, ale zupełnie identyczne, jakby odcisnięte jedną sztancą. Przeżycia naszej wojny noszą na sobie znak seryjnej produkcji i na tym polega ich niezwykłość i opór stawiany pisarzowi.

(WP, s. 415)

Wojna staje się więc zjawiskiem niepojmowalnym i niemożliwym do literackiego przedstawienia. Podkreślając brak powieści o wojnie, Herling-Grudziński zauważa jednocześnie reporterski weryzm obecny w wojennej twórczości oraz swoisty kult „autentycznych przeżyć” i dominację „dokumentu literackiego”⁵⁶.

⁵⁶ Wartość dokumentarna literackich wypowiedzi tamtego czasu wydaje się wartością dominującą. W zbiorowym tomie wspomnień *Byliśmy w Oświę-*

Ta tendencja pisarska budzi jednak wątpliwości Herlinga, wypowiedziane przez niego raz jeszcze w artykule *Wojna w oczach pisarzy*, stanowiącym wstęp do antologii opowiadań wojennych wydanej w 1947 roku.

Na przestrzeni ostatnich paru lat wojny powieść, nowela lub opowiadanie nie były najbardziej typowymi przejawami czujności pisarzy. Dziś łatwiej nieco zrozumieć przyczyny tej słabości, która prozaików sprowadziła do roli przygodnych reporterów fotoliterackich, a potem pozwoliła żywość wojny rozmiękać na drobny grosz lirycznych wzruszeń⁵⁷.

Ta ocena młodego wówczas krytyka literackiego koresponduje z diagnozami, które już w 1942 roku w Polsce wyraził Kazimierz Wyka. Jak pisze Małgorzata Krakowiak:

Zwątpił wówczas w możliwość rozwoju powieści i skłonny był postawić w krytycznoliterackich typowaniach na lirykę, opowiadanie i reportaż, przy czym ten ostatni termin obejmował w jego rozumieniu także pamiętnik i dziennik wojenny⁵⁸.

cimiu, wydanym w Monachium w 1947 roku, dokumentarny walor został dodatkowo podkreślony oprawą graficzną. Antologię oprawiono w pasiak oświęcimski, a na karcie tytułowej obok nazwisk autorów umieszczono ich numery obozowe. Por. G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *U kresu nocy*. W: IDEM: *Dzieła zebrane*. T. 2: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1947–1956*. Oprac. J. BIELSKA-KRAWCZYK i in. Kraków 2010, s. 199; K. ZALEWSKI: *Fakt i sens całości*. W: *Literatura wobec wojny i okupacji*. Red. M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1976, s. 123. W artykule *Wykałaczką* Grudzińskiego czytamy: „*Wspomnienia starobielskie* i *Dzieje rodziny Korzeniewskich* miały przede wszystkim cel doraźny, praktyczny, chciały coś na gorąco światu zakomunikować, donieść, uprzytomnić. To, że obie książeczki posiadają jednocześnie pewną wartość artystyczną, jest już ich atrybutem dodatkowym i wcale nie najważniejszym, choć bardzo istotnym”. G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Wykałaczką*. W: IDEM: *Dzieła zebrane*. T. 1: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946...*, s. 449.

⁵⁷ IDEM: *Wojna w oczach pisarzy*. W: IDEM: *Dzieła zebrane*. T. 2: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1947–1956...*, s. 88. Następane cytaty pochodzące z tego utworu oznaczone są w tekście skrótowo WO.

⁵⁸ M. KRAKOWIAK: *Dzieje pewnego pogranicza*. „Przegląd Humanistyczny” 2005, nr 4, s. 61.

Literatura faktu miała zatem odegrać – według Kazimierza Wyki – dominującą rolę w powojennym pejzażu literackim. Jego zdaniem bowiem, „dla wyrażenia ważnych i trudnych treści potrzebne są odpowiednie formy literackie, potrzebny jest nowy język”⁵⁹. Gustaw Herling-Grudziński nie mógł się odnieść do drukowanych w konspiracyjnej prasie prognoz krytyka, gdyż przebywał wówczas w łagrze. Niezależnie od krytycznoliterackich diagnoz stawianych w Polsce, pisarz dostrzegł tę tendencję i tuż po wojnie zaczął ją analizować.

Powszechna skłonność do prezentowania faktów budzi – w opinii Herlinga – wątpliwości, gdyż:

[...] tak reaguje pisarz na to, czego nie jest w stanie objąć, przeniknąć i pogodzić spojrzeniem artysty. Jak klisza notuje pospiesznie wszystko bez poczucia hierarchii, miary i własnej indywidualności, wierząc jednocześnie naiwnie, że uda się kiedyś wytopić trochę kruszcu z tej rudy.

(WP, s. 415)

W tej krytycznoliterackiej, gorzkiej refleksji Herling-Grudziński wyraża nie tylko swoją niechęć do przedstawiania nagich faktów, ale również przywiązanie do artystycznego kształtu dzieła, bo pisarz przecież owe fakty wybiera, selekcjonuje, by dzięki literackiej konstrukcji tekstu stały się one widzialnym znakiem, nierzadko nieuchwytną rzeczywistością. Po latach w *Dzienniku pisanym nocą* zanotuje:

Będąc z powołania i zawodu pisarzem, nie potrafię myśleć o samych faktach poza ich głębszym, tajemniczym przeważnie kontekstem⁶⁰.

Ale tę troskę o artystyczny wyraz – jak pokazuje historia literatury – zostawiano na później. Według Jerzego Świącha:

⁵⁹ EADEM: *Katastrofizm – personalizm – realizm. O krytyce Kazimierza Wyki w latach 1932–1948*. Kraków 2001, s. 220.

⁶⁰ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Dziennik pisany nocą 1984–1988...*, s. 270.

[...] obecnie liczył się głównie konkret, materiał surowy, tym cenniejszy, im mniej dawał pisarzowi okazji do fantazjowania na jego temat. Miało przemówić samo życie⁶¹.

Dla Herlinga artystyczny kształt dzieła ma bezpośredni związek z postawą etyczną.

Dlatego właśnie ważne jest nie to, żeby uczestnicząc w nich [faktach – przyp. A.D.-K.], widział więcej, ale żeby odkrywał siebie samego w nieustannym wysiłku oszańcowania się wobec napierającej miazgi faktów.

(WP, s. 415)

Zadanie stawiane przed pisarzem dotyczy spraw nie tylko warsztatowych. Grudziński rozumie je jako zagadnienie etyczne. Ów krytyczny szkic, choć stanowi bezpośrednią reakcję na wydarzenia wielkiej historii, jakże trafnie diagnozuje tużpowojenną rzeczywistość literacką. Niemniej poruszane tu problemy powracają również później w pisarstwie Herlinga-Grudzińskiego. Przywołanej już antologii, wydanej przez Instytut Literacki w Rzymie w 1947 roku – *W oczach pisarzy. Wybór opowieści wojennych (1939–1945)* – towarzyszy słowo wstępne autora *Innego świata*. Jak pisze Maria Danielewicz-Zielińska:

Są w niej reprezentowani pisarze krajowi różnych generacji, skamandryci zza oceanu, autorzy reportaży wojennych eksze-słańcy z Rosji i in. Antologia ukazuje wszelkie aspekty doli wojennej: okupację, zesłania i walkę na wszystkich frontach, obozy i więzienia. [...] Ta skromna antologia jest dokumentem wielkiej wagi jako obraz nieposzarpanej sztucznymi podziałami literatury polskiej. O doborze tekstów decydował poziom artystyczny i temat [...]⁶².

Książkę tę opracował Herling-Grudziński. Wstęp jego autorstwa stanowi kontynuację i swoiste doprecyzowanie problema-

⁶¹ J. ŚWIĘCH: *Literatura polska w latach II wojny światowej*. Warszawa 1997, s. 395.

⁶² M. DANIELEWICZ-ZIELIŃSKA: *Szkice o literaturze emigracyjnej...*, s. 119.

tyki wyrażonej w szkicu *Wojna bez powieści*. I znów punktem wyjścia staje się porównanie dwóch wojen, w ogniu których znalazł się pisarz. Grudziński wskazuje na charakter totalny drugiej wojny światowej:

Bogactwo faktów przesłoniło, a nawet uniemożliwiło głębokość ich doświadczania.

(WO, s. 91)

Nadmiar zdarzeń stanowić miał zatem – zdaniem autora *Innego świata* – swoistą barierę, która nie pozwalała twórcy dojrzeć istoty opisywanego zjawiska.

2

W opinii pisarza druga wojna światowa nie tylko przyniosła doświadczenie masowej zagłady, powszechnej śmierci, gdyż pewne formy jej zadawania wystąpiły również w wojnie poprzedniej, ale podważała również sens walki o wolność, gdyż ta – mimo poniesionych ofiar – została utracona.

Nie śmierć [...], ale wolność stała się w naszych czasach granicą wojny i pokoju, probierzem ofiary i wynikającej z niej wiary w przyszłość. Śmierć zestandaryzowana, masowa, zadawana najbardziej udoskonalonymi narzędziami nie tylko na polach bitew, ale i w krematoriach, w obozach pracy, pod gruzami bombardowanych miast, w długich korytarzach podziemnych schronów, niewidoczna, a wszędzie zabiegająca drogę – ta śmierć spowszedniała w końcu i odeszła na dalszy plan. Pisarz zrozumiał: nie ona zawiera najbardziej przejmujący skrót naszej wojny, ale śmierć miast, społeczeństw i narodów. A wśród takiej śmierci – jedynie myśl o wolności.

(WO, s. 89)

I właśnie w tym tekście dotyka Herling problemów najistotniejszych dla byłego więźnia, żołnierza, emigranta, przedstawiając

obraz powojennej Europy. Oba teksty zmierzają do opisanía sytuacji jednostki wobec zdarzeń wielkiej historii. Stają się swoistą odpowiedzią na historyczną i polityczną sytuację, w której tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej znaleźli się walczący na wielu jej frontach Polacy. W *Wojnie bez powieści* bowiem czytamy:

Ale nie ma dziś w Europie ani jednego wolnego człowieka, który by żył świadomością skończonej wojny.

(WP, s. 116)

Czynione przez pisarza uwagi zmierzają do rozpoznania i rzetelnego opisanía tużpowojennej rzeczywistości, która bezwarunkowo domaga się wyjaśnienia. Jednakże nowy kształt europejskiej cywilizacji wydaje się zgoła odmienny od przedwojennego etosu kultury, który dla Herlinga-Grudzińskiego, podobnie jak dla wielu innych przedstawicieli tej formacji kulturowej, stanowi stały punkt odniesienia. Podobne odczucia towarzyszyły tym, których doświadczyła wojna poprzednia. Maria Jolanta Olszewska przywołując przeżycia uczestników pierwszej wojny światowej, wskazuje na analogiczne uczucie rozpadu przedwojennego świata. Juliusz Kleiner twierdzi:

Ogromem przytłacza wojna obecna tego, kto by ją chciał naprawdę jako całość ująć i przemyśleć. [...] W dotychczasowym systemie myślenia nie ma dla niej miary⁶³.

Rzeczywistość po drugiej wojnie światowej również generuje odmienną postawę twórcy, próbuje rzucić pisarza w otchłań chaosu i inercji. Stanowi wynik pęknięcia kultury europejskiej, do którego doszło jeszcze w przededniu wybuchu drugiej wojny światowej.

[...] wrażliwość pisarska tej wojny staje się wrażliwością bierności i wyczekiwania. Skąd ta niepewność u człowieka, które-

⁶³ Cyt. za: M.J. OLSZEWSKA: *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919. Wybrane zagadnienia*. Warszawa 2004, s. 12.

go przywilejem jest przesadzać i fantazjować? Czemu ta nagle troska o prawdę pośrodku świata, który wyłonił się z wojny jako żywe wcielenie względności i wielopostaciowości każdej prawdy? Nietrudno się domyślić. Pisarz nie rozumie, po co ta wojna się toczyła, gdyż nie wie jeszcze, kto i w jakim kierunku ją skanalizuje. Czy była wojną narodów, ustrojów, idei, partii politycznych, przemysłów, systemów rządzenia, państw, kontynentów? Gdzież jest w niej miejsce na ziemi dla człowieka? Pod powierzchnią uspokojonego morza lekko tylko drży burza, utajona i rozszalała już na dobre blisko dna. Nie sposób, wytężywszy nawet ze wszystkich sił wzrok, przebić głębinę i dojrzeć jej kierunek choćby...

(WP, s. 416–417)

Pisarz okazuje się bezradny, wobec zdarzeń wielkiej historii milczy, wojny bowiem nie sposób wyrazić.

Miliony ludzi strząsa z siebie koszmar tych sześciu lat wojny i podpływa niepowstrzymaną falą pod okno pisarza. Każdy z nich jest tematem w poszukiwaniu autora, wszyscy razem są wielkim niemową.

(WP, s. 417)

W tok wywodu wprowadzone zostają mikrofabuły, w których autor poszukujący tematu słucha kolejnych opowiadań wojennych. W tym anegdotycznym fragmencie tekstu Herling nie pyta już o to, w jaki sposób opisać jednostkowe doświadczenie wojny. Stawia problem równie fundamentalny dla pisarza, a mianowicie o czym pisać i które z ludzkich doświadczeń może stać się tematem dla literackich kreacji. Żadna bowiem z zasłyszanych historii nie spełnia pisarskich ambicji autora, żadna z nich nie stanowi powieściowego ani nawet nowelistycznego tematu. To graniczne doświadczenie, jakim była wojna, staje się dla Grudzińskiego przede wszystkim zagadnieniem etycznym. Nowy materiał pisarski, jakiego dostarczyła druga wojna światowa, najlepiej „[...] hartuje się w ogniu charakteru, a nie talentu” (WP, s. 415). Dlatego przedstawienie wydarzeń historii wymaga przyjęcia perspektywy aksjologicznej.

W omawianym tekście Grudziński zwraca się wreszcie ku własnym przeżyciom wojennym i przywołuje swoich współtowarzyszy niedoli, których – jak zapowiada – „[...] nie bez zażenowania przedstawić zamierzam czytelnikowi” (WP, s. 428). Ich losy opowie w *Innym świecie*. W 1946 roku, w *Wojnie bez powieści* pisze:

Cechą charakterystyczną wszystkich moich przyjaciół i znajomych [...] jest to, że bezkresny jak noc polarna chłód wkraść się do ich serc właśnie w chwili, gdy w intensywnym życiu uczuciowym dostrzegli jedyną ucieczkę przed powolną śmiercią. Właściwie powiedziałbym, że nie posiadają oni już w swych skurczonych od chłodu sercach żadnych uczuć. Wierzą w nie raczej i gonią za nimi, jak za ostatnią szansą powrotu do życia. Ten jednak fakt skłonił mnie najbardziej do zajęcia się nimi w sposób tak wyjątkowy. Wiem bowiem dobrze, że nigdy człowiek nie okazuje się tak heroiczny i wielki, jak w chwili, gdy z dna swojej beczułej nędzy wyciąga odważnie ręce po uczucia [...]. Niezawiniony tragizm tych ludzi polega na umiłowaniu życia tym silniejszym, im boleśniejsze są zadawane przez nie ciosy.

(WP, s. 428)

Na krawędzi człowieczeństwa ważą się ich losy. I dlatego w tym humanizmie à rebours doszukuję się nie tylko jej literackiej problematyki, ale i rzeczywistego rodowodu.

(WP, s. 428)

I właśnie ta sytuacja graniczna staje się zasadniczym tematem Herlingowej prozy, w jej centrum zaś znajduje się człowiek – to właśnie jednostka nieustannie przyciąga uwagę pisarza.

„Jak ich, na koniec opisać i wyrazić?” (WP, s. 429) – pyta w konkluzji krytyk i pisarz.

Żadna powieść lub nowela nie ujmą spraw, które nie mają swych powikłań i swoich bohaterów. Tylko beznamietne studium nowelistyczne, będące wierną monografią uczucia, które człowiek, aby dościsnąć, przestaje być na chwilę człowiekiem, może dać miarę wielkości spraw, które na pierwszy rzut oka

skłonni bylibyśmy podejrzewać niewiele więcej ponad brud i słabość ludzkiego spętania.

(WP, s. 429)

Powraca zatem Herling-Grudziński do kwestii kluczowej dla pisarza: W jaki sposób opisać to, co właśnie się wydarzyło, jak, zetknąwszy się z wojną, stawiającą jednostkę na granicy człowieczeństwa, opisać nieprzerwany ciąg zdarzeń, jaką miarą porządkować chaos? I to pytanie stawiane jest przez Herlinga po wielokroć. Pisarz 23 lutego 1978 roku notuje:

Jak opisywać piekło zagłady? Tak, by słowa były tym cięższe, im jest ich mniej; by rozbrzmiewały tym donośniej, im spokojniej są wypowiedane; by zdaniom udzielał się zimny odblask pożogi w oczach opowiadającego; by w jego równym i niemal obojętnym głosie wyczuwało się napiętą do ostateczności strunę; by przewracane stronicie były w rękach czytelnika niby płyty kamienne z wyrytymi napisami, odwalane na bezimiennych i zbiorowych grobach⁶⁴.

W jaki wreszcie sposób określić rolę i obowiązek pisarza wobec zmieniającej się rzeczywistości?

3

W swoim dzienniku autor *Innego świata* przytacza fragment listu Jerzego Stempowskiego, pisanego tuż po wojnie:

Być może na pisarzy i artystów spada obowiązek odważnego i upartego spoglądania w otchłań rozdzierającą się pod naszymi stopami⁶⁵.

Ale należy podkreślić, że ten obowiązek – odważnego i upartego oglądu rozsypanej rzeczywistości – wymaga przyjęcia sze-

⁶⁴ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Dziennik pisany nocą 1973–1979...*, s. 318.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 11.

rokiej perspektywy, wskazującej również, a może nawet przede wszystkim, genezę upadku, która nieuchronnie związana jest z odrzuceniem tradycyjnych wartości kultury europejskiej. Ich rozpad odczuwalny był jeszcze przed wybuchem drugiej wojny światowej. W jej przededniu pisał o tym Stempowski. W eseju *Europa 1938–1939* obnażony został jej rozłam. Jak podsumowuje to Andrzej Kowalczyk:

Dla Jerzego Stempowskiego kryzys Europy oznaczał moment przełomowy w dziejach naszego kontynentu. Kryzys to przesilenie, w którym miała rozstrzygnąć się przyszłość: czy Europa utraci swoją polityczną i kulturalną rolę, czy też zasymiluje nowe idee, dopracuje się reguły wspólnoty wszystkich narodowości, z nowych barbarzyńców uczyni spadkobierców śródziemnomorskiej tradycji⁶⁶.

Dla eseisty podstawą kryzysu systemu europejskiego stał się głęboki kryzys moralny, który z całą mocą ujawnił się wraz z upadkiem politycznych wpływów Zachodu. O skutkach układu monachijskiego Stempowski pisze:

Likwidacja wpływów Zachodu odbyła się w 1938 roku w formie tak dramatycznej, że świadomość tego faktu dotarła do najszerzych warstw ludności Europy, wywołując ogromne wrażenie. Rozłam Europy na dwie części nie wydawał się nigdy tak zupełny. Upadek autorytetu i tradycyjnych wpływów Zachodu wytworzył w pozostałej Europie ogromną próżnię⁶⁷.

U podstaw tego głębokiego podziału Europy przede wszystkim leżą odrzucenie parlamentarnych tradycji Zachodu oraz wyrzeczenie się własnej historii, tradycji, kultury. Jest on również spowodowany – wynika z wyводу Stempowskiego – zanikiem jednostkowego, niezależnego i krytycznego myślenia oraz nieustannie wzrastającej roli społeczeństwa masowego.

⁶⁶ A.S. KOWALCZYK: *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz – Stempowski – Miłosz)*. Warszawa 1990, s. 88.

⁶⁷ J. STEMPOWSKI: *Europa 1938–1939*. „Ateneum” 1939, nr 3, s. 377.

To, co niegdyś związane było z tolerancją, szacunkiem dla praw i przeszłości – oświata, racjonalizm, kultura humanistyczna, utraciło swój etyczny wymiar: nowa Europa zakwestionowała autorytet i wartość tradycji w przekonaniu, że pomoże to „wtłoczyć ludzkość w zupełnie nowe formy”⁶⁸.

Odcięcie człowieka ówczesnej Europy od własnej przeszłości i odrzucenie spadku po pokoleniach wcześniejszych budzi również niepokój Andrzeja Bobkowskiego. I w tym przypadku wskazać należy na zbieżność sądów obu intelektualistów. Ich dialog o upadku Paryża staje się bowiem szerokim dyskursem o kondycji kultury europejskiej. Autor *Szkiców piórkiem* dostrzega nieuchronny upadek Europy, której kulturowym i cywilizacyjnym symbolem jest Francja.

Francja jest nowoczesną Grecją. Tym czym była Grecja dla świata starożytnego, tym była Francja dla świata nowożytnego i rola jej się kończy, Francja przestała żyć, Francja już tylko działa.

(SP, cz. 2, s. 123)

Jedną z przyczyn tego dramatycznego upadku jest – zdaniem Bobkowskiego – pozbawienie człowieka własności.

Jeżeli świat dzisiejszy idzie w kierunku coraz to intensywniejszego odczłowieczenia, insektyfikacji, kolektywu – to dlatego iż coraz więcej ludzi nie posiada nic [...]. Człowiek bez własności przestaje być indywidualnym i choć wygląda to na paradoks, staje się większym egoistą, zamienia się w to, co ochrzczono zaszczytnie „szarym człowiekiem”, „człowiekiem z ulicy”, „nieznanym żołnierzem”, zamienia się w liść lecący bez oporu za każdym powiewem modnej ideologii. Jego logika staje się logiką tłumu, to znaczy żadną. Ginie typ, giną te jedyne wydania ludzi niepowtarzalne, niewygodne, nieraz skandaliczne, ale „nieprzemakalne” dla haseł, sloganów i kretyńskich formułek.

(SP, cz. 2, s. 287)

⁶⁸ Ibidem, s. 382.

Wedle opinii Bobkowskiego to nieustannie wzrastający kult mas pozbawił człowieka autentycznej wolności, przyczyniając się do upadku kultury europejskiej⁶⁹.

Równie głębokim sceptycyzmem prześląknięta jest eseistyczna refleksja Stempowskiego:

Dopóki żyją pokolenia pamiętające okopy, twierdzili optymiści, tak długo nie będzie nowej wojny. Pokolenie wojenne przyszło właśnie do władzy i przygotowuje się aktywnie do wojny, ponieważ nie znalazło recepty pokojowego współżycia dla Europejczyków. Organizacja pokoju przerosła jego siły. Aby być sprawiedliwym, wypada wziąć pod uwagę, że pokolenie wojenne miało na to mniej danych od pokoleń poprzednich. Szczerby zrobione w nim przez wojnę nie były przypadkowe. Organizacja pokoju wymaga nie tylko przeczności i rozwagi, ale także śmiałości, wyobraźni i wiary w użyteczność ofiar⁷⁰.

Wydarzenia z lat 1939–1945 potwierdziły tylko katastroficzne tezy Stempowskiego dotyczące degradacji kultury europejskiej. Etyczny, kulturowy, polityczny rozłam Europy stał się faktem, przypieczętowanym bestialstwem drugiej wojny światowej, w czasie której tradycyjne wartości etyczne zastąpione zostały moralnością wojny:

System moralności pokojowej ustąpił miejsca moralności wojennej, opartej na sile, śmiałości i sprycie, w której jako *sum-mum bonum* znajduje się możliwość swobodnego wykonywania przemocy. Moralność pokojowa, którą niegdyś [...] Mojżesz przyniósł z góry Synaj, została zawieszona⁷¹.

⁶⁹ Zjawisko to opisał wcześniej: J. ORTEGA Y GASSET: *Bunt mas*. Przeł. P. NIKLEWICZ. Warszawa 2002; G. LE BON: *Psychologia tłumu*. Przeł. B. PĄPROCKI. Warszawa 1986. Opinie Le Bona wyłożył Bobkowski w eseizowanym opowiadaniu *Nekyia* w: A. BOBKOWSKI: *Coco de Oro...*

⁷⁰ J. STEMPOWSKI: *Europa 1938–1939...*, s. 382.

⁷¹ IDEM: *Nowe marzenia samotnego wędrowca*. „Marchołat” 1934/1935, z. 3, s. 449–450.

Odrzucenie etyczno-religijnych podstaw kultury europejskiej jest dla Stempowskiego kolejnym dowodem upadku świata tradycyjnych wartości. Nie tyle bowiem zniszczenia materialne, ile moralne spustoszenie stanowi dramatyczny skutek procesu degradacji Europy, który ze spotęgowaną siłą zaznaczył się wydarzeniami drugiej wojny światowej, a potwierdzony został przestrzennym podziałem Starego Kontynentu, dokonany na konferencji pokojowej w Jałcie.

Ten narzucony przez obcych ignorantów podział kontynentu nakładał się na istniejący od czasów rewolucji październikowej podział na Europę komunistyczną i kapitalistyczną. Sytuacja skomplikowała się po roku 1945 o tyle, iż strefa wpływów sowieckich znacznie się rozszerzyła, a państwa zachodnie zaczęły umacniać żelazną kurtynę [...] ⁷².

Ale jeszcze we wrześniu 1943 roku Bobkowski notował w swoim dzienniku:

Rosjanie przeszli Dniepr. Ciepło, ciepło – coraz cieplej. Niedługo zaczną nas „uwalniać”. I uwolnią nas na pięćdziesiąt lat ⁷³.

Maj 1945 roku nie oznacza ani dla Stempowskiego, ani dla Bobkowskiego, ani dla Grudzińskiego – podobnie jak dla wielu przedstawicieli tej formacji kulturowej – triumfu Europy, nie stanowi wyczekiwanego dnia zwycięstwa. Po zakończeniu drugiej wojny światowej Herling notuje:

Mało już ludzi wierzy dziś, żeśmy sobie ofiarami, poniesionymi w ciągu ostatnich kilku lat najkrwawszych chyba w dziejach ludzkości zmagani zarobili na pokój. Jeszcze mniej, że ten pokój da się utrzymać.

(WO, s. 89)

⁷² M. KRAKOWIAK: *Historia zerwana z łańcucha, czyli katastrofizm Jerzego Stempowskiego*. „Ruch Literacki” 1994, z. 1–2, s. 54–55.

⁷³ A. BOBKOWSKI: *Szkice piórkem...*, s. 335.

Powszechne doświadczenie drugiej wojny światowej, które dotknęło zarówno żołnierzy, bezbronnych więźniów politycznych, ludność cywilną nieustannie „domaga się” opowiedzenia. Ale poza nową formą, a wiemy już, jak celnie stwierdził Kazimierz Wyka, że to literatura faktu najtrafniej ukazała drugą wojnę światową⁷⁴, poza nowym językiem literatura potrzebowała nowego bohatera. Zdaniem Grudzińskiego:

Bohaterami nowej literatury nie będą już nieznanymi żołnierze, dzielni oficerowie, mężowie powracający do wiarołomnych żon, siostry miłosierdzia i tajni agenci wywiadów. Będą nimi raczej fanatycy, rewolucjoniści, awanturnicy, burzyciele, podpalacze i szaleńcy – słowem, ludzie, których przywiązanie do wczoraj i przecucie nowego jutra gna niepowstrzymanie dalej i dalej, aż dopełni się mit walki na przekór wszystkiemu i o coś trudnego do nazwania, mit, który sami w tej wojnie wytworzyli.

(WO, s. 94)

Przytoczony fragment wypowiedzi Herlinga kumuluje wiele problemów, które w szerokim kontekście twórczości autora *Innego świata* mocno wykraczają poza ramy literackiej diagnozy. Po raz kolejny wskazana zostaje odmiennosc sytuacji, w których znalazła się Europa po pierwszej i po drugiej wojnie światowej. Zewnętrzna – historyczna i polityczna – perspektywa stanowi stały punkt odniesienia kreacji literackiego bohatera, który wobec otaczającej rzeczywistości musi iść pod prąd. Dla Europy roku 1945 dzień pokoju jeszcze nie nastąpił.

Miejsce powracającego nareszcie do domu żołnierza zajął uciekinier lub deportowany; miejsce regularnie walczącej armii – najbardziej charakterystyczne wojsko Europy, partyzanci.

(WO, s. 90)

⁷⁴ Myślę tu o autobiograficznych opowiadaniach Tadeusza Borowskiego, *Medalionach* Zofii Nałkowskiej, *Innym świecie* Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, *Pamiętniku z powstania Warszawskiego* Mirona Białoszewskiego.

Dlatego projekt literackiego bohatera staje się pisarskim wyzwaniem rzuconym ugruntowanemu w połowie XX wieku porządkowi, projektem literatury po drugiej wojnie światowej, projektem, któremu Herling – pisarz pozostanie wierny.

Głównym nurtem intelektualnych zainteresowań Grudzińskiego – o czym świadczy jego dorobek z lat 1935–1947 – jest publicystyka kulturalna. Jak sam niejednokrotnie podkreślał, był uczniem Ludwika Frydego. Swojemu mistrzowi krytyki literackiej poświęcił też szkic w debiutanckim tomie *Żywi i umarli*. W *Słowie o przyjacielu* Herling pisze:

[...] nauczył mnie dwóch rzeczy, z których pomocą udało mi się od razu, w pierwszym roku nauki uchwycić za czub rozwichrzoną młodość: wyznawstwa i grzeczności. Tej grzeczności, którą Norwid w odróżnieniu od lokajstwa i obłudy określa jako „staranną baczność uszanowania człowieka”⁷⁵.

Postawa wyznawstwa zaś kształtuje zarówno twórczość krytycznoliteracką, jak i artystyczną Herlinga-Grudzińskiego. Oznacza ona absolutną wierność wobec przyjętych zasad moralnych i całkowite zaangażowanie po stronie prawdy. Opowiadając się za autonomią sztuki, Herling jednocześnie nakłada nań wyraźne zobowiązania etyczne. Ten formułowany w 1946 i 1947 roku literacki program łączy się z późniejszymi dążeniami do kronikarskiej obiektywności, powściągnięcia subiektywizmu, z pragnieniem dotarcia do prawdy, obecnymi w *Innym świecie*, *Dzienniku pisanym nocą* i licznych opowiadaniach. Realizacja tego zamierzenia wymaga odwagi podjęcia drogi pod prąd i wbrew literackim modom tamtego czasu. Jerzy Stempowski, który jako jeden z pierwszych dostrzegł walory prozy Herlinga-Grudzińskiego, ukazując jej wartość na tle panujących mód artystycznych, w szkicu *Po powodzi* z 1959 roku pisze:

Literatura mianowicie zaczęła zamykać się coraz bardziej w kręgu danych dostarczanych przez introspekcję, odwraca-

⁷⁵ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Słowo o przyjacielu*. W: IDEM: *Dzieła zebrane*. T. 1: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946...*, s. 500.

jąc się od świata zewnętrznego. Podobny proces odbywa się w sztukach plastycznych. Retoryka czysta, pozbawiona elementów związanych z obserwacją świata zewnętrznego, ma pewne powinowactwa z malarstwem abstrakcyjnym⁷⁶.

Pisarz dalej dodaje:

Świat wyobraźni wysnuty z patrzenia we własny pępek jest z natury swojej ograniczony. Zamykanie się w nim nie jest dla nikogo rzeczą bezpieczną. Pies, gdy przestaje obserwować otaczające przedmioty, zaczyna wyć. Literatura obecna pełna jest skomlenia i wycia⁷⁷.

Autor eseju *Europa 1938–1939* przeciwstawia tej tendencji dzieła Herlinga-Grudzińskiego – to pisarstwo wsparte autentycznym doświadczeniem, twórczość, która uważnie przygląda się światu. Przekonany jest bowiem, że zadanie pisarza polega na przedstawieniu ludzkiego doświadczenia w szerokiej perspektywie całej jego złożoności po to, by dostrzec w nim sens egzystencji.

W obu krytycznoliterackich tekstach Herling odwołuje się do osobistych przeżyć, z nich przecież powstanie *Inny świat*, który dookreśli kształt jego późniejszej twórczości. Wojciech Karpiński pisał:

Takiej książki nie można powtórzyć. Stawia autorowi wyjątkowe wymagania. Wymyślanie fikcyjnych światów wydaje się miałkie w zestawieniu z intensywnością doznań innego świata. Fantazja trąci fałszem, fałsz zdradą. Herling narzucił wyobraźni wędzidła. Czy nie stłumi w sobie pisarskiej struny? Jak po takim dziele mógł kontynuować twórczą drogę? Jego następna książka zaskoczyła czytelników. Była rozpoczęciem od nowa, ale i konsekwencją poprzedniego dzieła⁷⁸.

⁷⁶ J. STĘPPOWSKI: *Po powodzi*. W: IDEM: *Eseje dla Kasandry*. Kraków 1981, s. 166.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ W. KARPIŃSKI: *Proza Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Herling-Grudziński i krytycy...*, s. 24.

Włodzimierz Bolecki notował:

Był człowiekiem żyjącym w długim cieniu łagru. Uważał, że to, co się zdarzyło w obozach – nazistowskich czy bolszewickich – pozostawiło mroczne piętno na historii ludzkości. Podkreślał wielokrotnie, że było to doświadczenie, o którym nie wolno zapomnieć. Stąd brał się jego gwałtowny protest przeciw formom lekceważenia czy pomniejszania konsekwencji drugiej wojny światowej i skutków obu totalitaryzmów. Protest Herlinga nie rodził się z pobudek politycznych, wyrastał z przekonania, że pamięć o tym, co było, zadecyduje o tym, kim będziemy – jako ludzie. Jakie będą przyszłe pokolenia, które będą musiały zmierzyć się z bezmiarem okrucieństw, które spadły na wiek XX? Okrucieństw, które nie wzięły się znikąd, lecz zostały zaplanowane i wykonane przez konkretne instytucje i konkretnych ludzi⁷⁹.

Doświadczenia człowieka XX wieku wymagają zatem odnalezienia takiego języka, który w autentyczny sposób wydobydzie prawdę istnienia. Stempowski w swoim szkicu *Po powodzi* stwierdza:

Wszyscy – piszący i milczący – poszukujemy słów do nawiązania kontaktu ze światem, który zmieniał się dookoła nas i przerósł nasz poprzedni zapas terminów i pojęć. Wszyscy wiemy, że nie zbędziemy go żadnym frazesem, że nie odgrodzimy się odeń żadną dymną zasłoną fikcji, że musimy przyjąć go do wiadomości i że do opisania go potrzebny jest nam język dokładny, rzeczowy, jasny, przylegający dokładnie do naszych doświadczeń. Nie jest też zapewne rzeczą przypadku, że poszukiwaniem takiej metody zajął się Gustaw Herling-Grudziński, który, zanim zaczął pisać, był w Rosji i wojował w różnych krajach, usiłując wciąż notować i porządkować swe wrażenia. *Wieża* jest próbą stworzenia narzędzia, które nam wszystkim będzie potrzebne⁸⁰.

⁷⁹ W. BOLECKI: *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Kraków 2005, s. 84–85.

⁸⁰ J. STEMPOWSKI: *Po powodzi...*, s. 169.

Znaczące – w opinii eseisty – jest odwołanie się do biograficznych, pozaliterackich doświadczeń pisarza, które bez wątpienia mają wpływ na kształt jego dzieła. Autor *Wieży* doświadczył bowiem sytuacji granicznych, które wymagają podjęcia jednoznacznych wyborów.

5

Chociaż czas urodzenia autora *Innego świata* (20 maja 1919 roku), doświadczenia zdobyte w okresie drugiej wojny światowej, będące silnym przeżyciem pokoleniowym całej generacji, określające kształt twórczości, wskazują na przynależność pisarza do pokolenia Kolumbów, to przecież poruszając problematykę wojenną, Herling mówi tylko we własnym imieniu. Nie sposób odnaleźć w jego pisarstwie pokoleniowych deklaracji, tak charakterystycznych dla przedstawicieli tej generacji. Grudziński skłania się raczej ku jednostkowości, odmienności, może nawet odizolowaniu. W podejmowanych tematach, w artystycznych wyborach podąża własną drogą. Według Stempowskiego:

Widać od razu, że autor jej [Wieży] jest z domu eseistą, znającym wiele innych konwencji i patrzącym na nie z pewnej odległości⁸¹.

Eseistyczny charakter pisarstwa Herlinga, szeroko przecież omawiany w kontekście jego twórczości dojrzałej, jest też silnie obecny w krytycznoliterackich szkicach *Wojna bez powieści* i *Wojna w oczach pisarzy*. Ta charakterystyczna postawa tkwi u źródeł pisarstwa Grudzińskiego, nadając mu niepowtarzalny rys. W *Wojnie bez powieści* ujawnia się również skłonność pisarza do wprowadzania w tok wywodu odmiennych gatunkowo elementów, co także na lata naznaczy poetykę wypowiedzi autora *Wieży*. I choć niezwykle bogata i złożona jest problematyka kształtu twórczości Herlinga-Grudzińskiego, warto zwrócić uwa-

⁸¹ Ibidem, s. 168.

gę na ten jej element, który w dużej mierze podporządkowuje sobie pozostałe cechy prozy autora *Dziennika pisanego nocą*. Powtórzę więc za Stempowskim: Herling-Grudziński „jest z domu eseista”. I choć termin „esej” oznacza nazwę gatunkową, to przecież w kontekście tej twórczości łączy się z przyjęciem określonej postawy wobec rzeczywistości. Dlatego nie zamierzam w tym miejscu podejmować rozważań dotyczących poetyki tej formy wypowiedzi⁸², chcę jedynie zwrócić uwagę na takie jej cechy, które składają się na typ osobowości eseistycznej⁸³. Stawiając problem kondycji współczesnego człowieka, pyta Herling-Grudziński o sens, cel, istotę, zasadność ludzkich dążeń, rezygnuje z fikcji i porzestaje na refleksji.

Cóż za straszny wstrząs poczuć nagle na ramieniu dłoń wcielonej fikcji literackiej.

(WP, s. 413)

– notował przecież w *Wojnie bez powieści*. Choć esej unika fikcji, to jeśli ta się pojawia

[...] jest traktowana na prawach realności: eseista nie zważa tu na prawa literackiej rzeczywistości!⁸⁴

⁸² Zob. E. BIEŃKOWSKA: *Sztuka eseju*. „Znak” 1976, nr 1; K. DYBCIAK: *Inwazja eseju*. „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 4; W. GŁOWAŁA: *Gatunki z pogranicza literatury*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Oprac. i wstęp E. MIODOŃSKA-BROOKES, A. KULAWIK, M. TATAR. Warszawa 1983; W. HILSBEBER: *Esej o eseju*. W: IDEM: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Warszawa 1972; A.S. KOWALCZYK: *W kręgu poetyki eseju*. W: IDEM: *Kryzys świadomości...*; M. KRAKOWIAK: *Polskie spory wokół eseju*. „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 6; EADEM: *Pytania bez odpowiedzi. Kilka refleksji na temat genologicznych granic eseju*. W: *Granica w literaturze. Tekst – świat – egzystencja*. Red. S. ZABIEROWSKI, L. ZWIERZYŃSKI. Katowice 2004; *Polski esej. Studia*. Red. M. WYKA. Kraków 1991; T. WROCZYŃSKI: *Esej – zarys teorii gatunku*. „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 5/6.

⁸³ W kontekście badań nad twórczością Herlinga-Grudzińskiego próby takie zostały podjęte przez A. Waśko: „[...] w słowie esej dostrzec można coś więcej niż nazwę gatunku czy typu dyskursu. Można je [...] rozumieć jako określenie sposobu bycia pisarza [...]”. A. WAŚKO: *Prawda i parabola*. W: *Polski esej...*, s. 157.

⁸⁴ W. GŁOWAŁA: *Gatunki z pogranicza...*, s. 487.

Zdaniem Andrzeja S. Kowalczyka:

Nad świat wyobraźni przedkłada eseista świat kultury, zamiast kreować – porządkuje i interpretuje to, co już dane⁸⁵.

Ta charakterystyczna przecież skłonność do posługiwania się historiami spisаныmi przez dawnych kronikarzy służy również temu, by podjąć dialog zarówno z historyczną przeszłością, jak i ze zbiorowym doświadczeniem. Pisarz czuje się moralnie zobowiązany, by dać świadectwo prawdzie świata realnego w całym jego bogactwie i złożoności. Odwrócenie się literatury od realnego życia – bez względu na okoliczności – budzi niepokój Herlinga:

Mały zbiorek Nałkowskiej [*Medaliony* – przyp. A.D.-K.] dostarcza sporo materiału do rozmyślań na temat sztuki pisarskiej, która oderwawszy się od życia, zaczyna trwać zupełnie samodzielnie. Czy dla krytyka literackiego może być w tej dziedzinie zjawisko bardziej zastanawiające i odstręczające niż ta książka, tak świetna artystycznie i tak jednocześnie wyniosła i nieskora do podźwignięcia i zrozumienia „doli człowieczej”?⁸⁶

Pisarz bowiem silnie dystansuje się wobec wszelkich prób redukcji egzystencji człowieka tylko do jego biologicznych aspektów. Nie dziwi więc polemika, jaką pisarz prowadzi z wykreowaną przez Borowskiego wizją życia obozowego, nie umniejszając talentowi tego prozaika⁸⁷. O skutkach jego artystycznych wyborów Grudziński pisze:

Przez zupełne usunięcie analizy motywów postępowania ludzkiego i własnego komentarza autorskiego Borowskiemu udało

⁸⁵ A.S. KOWALCZYK: *Kryzys świadomości...*, s. 15.

⁸⁶ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: „*Medaliony*” Nałkowskiej. W: IDEM: *Dziela zebrane*. T. 2: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1947–1956...*, s. 75.

⁸⁷ O relacji Herling-Grudziński – Borowski zob.: J. BŁOŃSKI: *Borowski i Herling. Paralela* oraz T. DREWŃOWSKI: *Fałszywa paralela*. W: *Herling-Grudziński i krytycy...*; S. BURYŁA: *Herlinga-Grudzińskiego spór z Borowskim wokół koncepcji rzeczywistości koncentrycznej*. „Ruch Literacki” 1998, nr 1.

się pozbawić człowieka człowieczeństwa i dojrzeć w nim mechanizm czystych odruchów biologicznych. Nie ulega wątpliwości, że na poziomie zwierzęcej wegetacji obozowej było to jedyne spojrzenie gwarantujące ostrość i wnikliwość obserwacji pisarskiej. Ale złudzeniem jest pogląd, że pisarz może dojść do takiego stanu obiektywizmu, w którym zatraca się wszelki stosunek do opisywanych rzeczy⁸⁸.

Herling rolę pisarza rozumie zgoła odmiennie. Obowiązkiem autora – twierdzi – jest dać świadectwo prawdzie, naznaczyć prezentowane zdarzenia własnym komentarzem, wyrazić osobisty, często prywatny stosunek do opisywanych rzeczy. Z przekonań tych wyrasta także niechęć Grudzińskiego do katalogowania „nagich faktów” – one przecież „domagają się” omówienia⁸⁹. Podmiotowa świadomość autora – ukształtowana historycznie, kulturowo, psychologicznie, naznaczona literackim i pozaliterackim doświadczeniem – dąży także do wypowiedzania siebie, podkreślania własnej niezależności i odrębności. Wybór eseju jako formy gatunkowej stanowi wyraźny akt sprzeciwu wobec tendencji dostrzeżonych w wieku XX, zmierzających do podważania roli jednostki, pomniejszania jej znaczenia. Wskazać tu należy na wpływ idei personalistycznych, nieobcych przecież polskiemu esejowi, traktujących osobę ludzką jako wartość najwyższą⁹⁰. W czasach, gdy historia została „spuszczona z łańcucha”, Grudziński konsekwentnie od *Innego świata* aż po późne

⁸⁸ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *U kresu nocy...*, s. 201–202. Słowa te powtarza w *Dzienniku pisany nocą 1973–1979...*, s. 184.

⁸⁹ W artykule *Świadectwo jako problem literacki* M. Delaperrière, omawiając *Inny świat*, zwraca uwagę na obecność polifonii zmieszanej z dyskursem. O warstwie poznawczej tekstu pisze: „Narrator przeobraża się w historiograфа, który notuje skrupulatnie i drobiazgowo szczegóły codziennego życia [...] Herling podaje wszystko co może w cyfrach [...] mają wartość dowodów rzeczowych [...]. Nie ogranicza się do podawania samych faktów, ale próbuje je analizować i wyjaśniać”. M. DELAPERRIÈRE: *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*. Kraków 2006, s. 98.

⁹⁰ Zob. K. DYBCIAK: *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*. Wrocław 1981; A. SULIKOWSKI: *Tradycja personalistyczna we współczesnej eseistyce polskiej*. W: *Polski esej...*

opowiadania daje świadectwo wartości „[...] człowieka rzuconego w świat, rozpiętego na samym swoim istnieniu”⁹¹. Dlatego też:

[...] uwagę autora przyciąga pojedynczy człowiek. Jednostka, która go czymś zadziwiła czy uderzyła. Tym zaś, co chciałby naprawdę przeniknąć, jest jej wewnętrzny sekret, będący jakby dyrektywą losu...⁹²

Nad tą tajemnicą pochyła się jednak z pokorą, doskonale świadom, że nie może do niej dotrzeć. Mówi bowiem głosem przyciszonym, zostawiając miejsca na pytania i wątpliwości. Dla eseisty bowiem:

[...] świat jest zbyt niepewny, natura zbyt różnorodna, a sam człowiek zbyt słaby, aby mógł dotrzeć do prawdy⁹³.

Pisarstwo Grudzińskiego stanowi permanentną próbę poszukiwania i przekazywania prawdy.

Wolność jest dla Herlinga-Grudzińskiego kolejną fundamentalną wartością. Należał on bowiem do pierwszego pokolenia urodzonego i wykształconego w Polsce, która po ponad 120 latach zniewolenia odzyskała własną suwerenność. Jej brak w „innym świecie” oznacza śmierć za życia. Wolność zewnętrzna odebrana przez innych staje się zamachem na samą istotę człowieczeństwa, sieje bowiem wielkie spustoszenie duchowe. To w buncie przeciw zniewoleniu pisarz dostrzega drogę do zachowania własnej tożsamości.

Najbardziej przejmującymi przypadkami okazują się z reguły więźniowie, którzy starali się pokonać czy przezwyciężyć koncentracyjne zniewolenie... Ale możliwe to było tylko za cenę szaleństwa, pozbawionej sensu ucieczki, poświęcenia czy samobójstwa⁹⁴.

⁹¹ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Dziennik pisany nocą 1973–1979...*, s. 271.

⁹² J. BŁOŃSKI: *Borowski i Herling...*, s. 218.

⁹³ A.S. KOWALCZYK: *Kryzys świadomości...*, s. 21.

⁹⁴ J. BŁOŃSKI: *Borowski i Herling...*, s. 218.

Im właśnie przygląda się Herling ze szczególną uwagą. Czy nie przypominają oni projektowanego przez krytyka bohatera nowej, powojennej literatury?

Kowalczyk przekonuje:

Człowieka masowego charakteryzuje bierność i nijakość, jest „taki sam jak wszyscy” i takim pragnie pozostać. Zachowanie własnego stylu, podkreślenie swojej odrębności, myślenie prywatne, staje się w XX wieku wyzwaniem rzuconym ugruntowanemu porządkowi. Nic więc dziwnego, że swobodnie manifestujący swoją indywidualność eseista staje się kontestatorem⁹⁵.

Czyż odpowiedzi na to wyzwanie nie stanowi projekt literackiego bohatera i prozy emigracyjnej, zapisany w krytyczno-literackich szkicach *Wojna bez powieści* oraz *Wojna w oczach pisarzy*?

Postawiona bowiem przez Herlinga-Grudzińskiego diagnoza o wyczerpaniu możliwości napisania powieści o wojnie i dominującej roli reportażu w tużpowojennej twórczości literackiej okazała się niezwykle trafna i – jak wskazałam – zbieżna z prognozami Kazimierza Wyki, choć całkowicie od nich niezależna. Podejmując próbę analizy milczenia literatury, autor *Dziennika pisanego nocą* konstatuje:

Reporterski weryzm wojennej twórczości literackiej jest wyrazem bezradności pisarza wobec człowieka ukrytego w cieniu maszyny. Sens nowoczesnej wojny odczuwa tylko ten, kto włada jej narzędziami. Przeżywamy zmierzch światków i niezaangażowanych bezpośrednio widzów.

(WP, s. 414–415)

Niemniej pisarz – niczym wytrawny krytyk literacki, ale i eseista – prezentuje program pożądaną przez siebie literatury, która wobec nowej sytuacji historycznej, w jakiej znalazła się Europa

⁹⁵ A.S. KOWALCZYK: *Kryzys świadomości...*, s. 27–28.

w 1945 roku, wymaga przyjęcia perspektywy aksjologicznej. Herling notuje:

Niewielu pisarzy potrafi sprostać tym nowym wymaganiom materiału, który najlepiej hartuje się w ogniu charakteru, a nie talentu.

(WP, s. 415)

Warto w tym miejscu przywołać jeszcze jedną wypowiedź pisarza, nieco wcześniejszą, bo pochodzącą z 1945 roku. Rzecz ukazała się na łamach „Jednodniówki Szkoły Podchorążych Rezerwy Artylerii”. Tym razem przedmiotem rozważań czyni Herling odwagę cywilną. W refleksji pisarza czytamy:

[...] człowiek, o którym mówimy, że posiada odwagę cywilną, robi i mówi rzeczy nawet niepopularne i nawet niewygodne, wbrew opinii i poklaskowi otoczenia, na przekór własnym, powierzchownie pojętym interesom dlatego jedynie, że wierzy w ich ostateczną słuszność. Tylko takim ludziom można zaufać bez zastrzeżeń. Ale i tylko tacy ludzie nie zapomną nigdy o zobowiązaniach, jakie z tego zaufania wynikają⁹⁶.

Postawa etyczna stanowi zatem stały punkt odniesienia dla budowanego kształtu dzieła. Grudziński deklaruje: „Tylko beznamiętne studium nowelistyczne [...] może dać miarę wielkości spraw [...]” (WP, s. 429). Jego akcja, co warto tu podkreślić, jest objęta relacją narratora, dramaturgia utworu zaś bezpośrednio łączy się z postulowaną przez pisarza postacią bohatera – w nowej rzeczywistości – fanatyka, uciekiniera, deportowanego, partyzanta, człowieka, który posiada odwagę cywilną.

Odwaga cywilna na polu bitwy oznacza nieustającą wiarę w cele, o jakie toczy się wojna. Odwaga cywilna na polu bitwy łamie wewnętrzną słabość, rozświetnia krew w żyłach, uskrzydla najbardziej beznadziejny opór, wykreśla z pamięci raz na

⁹⁶ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Odwaga cywilna*. W: IDEM: *Dzieła zebrane*. T. 1: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946...*, s. 365.

zawsze myśl o życiu na kolanach. Gdyby nie ona nie byłoby Powstania Warszawskiego, nie byłoby Tobruku, Narviku, Casina, Ankony, Falaise i Bredy. To z całym spokojem możemy sobie powiedzieć w szóstym roku wojny my – „romantyczni wędrowcy”, „zamiłowani żołnierze czasu wojny”, ludzie wolni nawet w niewoli. Tę wiarę można nam odebrać tylko wraz z życiem⁹⁷.

W *Sztuce eseju* Ewa Bieńkowska zestawia prowizoryczność i szkicowość ludzkiego istnienia z eseistyczną formą, która – jej zdaniem – najbliższa jest kondycji człowieka.

Eseistyczna prowizoryczność zakorzeniona jest w samych podstawach ludzkiego bytu⁹⁸.

Ale nie znaczy to bynajmniej, że wobec świata eseista pozostaje bezradny. Odważnie przeciwstawia mu własny namysł krytyczny, własną hierarchię wartości, osobistą wrażliwość. Nie waha się iść pod prąd.

Eseistyczna postawa, która tkwi u źródeł pisarstwa Herlinga-Grudzińskiego, kształtuje wszelkie formy jego wypowiedzi. Ani w publicystyce, ani w dzienniku, ani w opowiadaniach, ani nawet w *Innym świecie*⁹⁹ nie milknie Herling – eseista.

Świat historią podszyty

1

Mimo tytułowej deklaracji: *Literackie reprezentacje historii: świadectwa*, pragnę namysłem objąć te opowiadania Herlinga-

⁹⁷ Ibidem, s. 365.

⁹⁸ E. BIEŃKOWSKA: *Sztuka eseju...*, s. 102.

⁹⁹ A.S. Kowalczyk określa *Inny świat* jako zeseizowaną powieść autobiograficzną. A.S. KOWALCZYK: *Dni naszej śmierci...* W: *Herling-Grudziński i krytycy...*, s. 234.

-Grudzińskiego, w których doświadczenie historii wpływa na kreację świata przedstawionego. Czyniąc opowiadania przedmiotem mojej analizy, umieścić je muszę jednak w ich naturalnym kontekście. Bez wątplenia jest nim dziennik, z niezwyklej konsekwencją pisany od 1971 roku, aż do śmierci autora w roku 2000. W dziesięć lat od diarystycznego debiutu Herlinga pomiędzy zapiski bieżące wkradają się opowiadania. W *Rozmowach w Neapolu* pisarz tłumaczy:

Tematy moich utworów – zarówno opowiadań jak i Dziennika – nie są izolowane: przecinają się i wzajemnie dopełniają. Od trzydziestu lat [...] zasadniczą rolę w moim procesie twórczym odgrywa *Dziennik pisany nocą*, który od 1971 roku zacząłem publikować w „Kulturze” z myślą, że będzie to tylko dziennik. Początkowo wykorzystywałem moje stare, nie publikowane nigdzie zapiski diarystyczne, które robiłem dla siebie od wielu lat. Potem jednak *Dziennik pisany nocą* zaczął mi się rozrastać, zaspokajając wszystkie moje potrzeby pisarskie i stał się formą łączącą wszystko, co piszę. Z czasem zacząłem zamieszczać w nim opowiadania. Są one innym kształtem myśli, z których wyrażeniem miałbym kłopoty w formie diarystycznej. Ale bywa też odwrotnie – ograniczam się do dziennika, kiedy nie czuję się na siłach napisać opowiadania¹⁰⁰.

Ta pisarska decyzja ma swoje konsekwencje. Granica między literaturą dokumentu osobistego a klasycznym gatunkiem literackim, jakim jest opowiadanie, zostaje zatarta – „są innym kształtem myśli”¹⁰¹. Pierwszym opowiadaniem zamieszczonym w dzienniku są *Gruzy* (1981): „Napisałem to opowiadanie pod wpływem trzęsienia ziemi [...]”¹⁰² – wyznaje Herling. Z początkiem 1982 roku pojawia się kolejne – *Piętno. Ostatnie opowiadanie kołymskie*. Pod datą 5 maja 1982 roku pisarz notuje:

¹⁰⁰ G. HERLING-GRUDZIŃSKI, W. BOLECKI: *Rozmowy w Neapolu*. Warszawa 2000, s. 327.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² IDEM: *Rozmowy w Dragonei*. Warszawa 1997, s. 248.

Kilka dni temu skończyłem krótkie „opowiadanie kołymskie” o śmierci Szałamowa: uważny czytelnik dostrzeże na pewno, że jest częściowym naśladownictwem opowiadania Szałamowa o śmierci Mandelsztama we władystockim obozie tranzytowym¹⁰³.

Wraz z narastaniem dziennika pojawiają się kolejne utwory. Ich liczba nieustannie wzrasta. W kontekście podjętej tu problematyki chciałabym również przywołać późne opowiadania Herlinga: *Srebrną Szkatułkę* (1989), *Gorący oddech pustyni* (1993) i *Portret wenecki* (1993). W nich bowiem doświadczenie historii – w różnym nasileniu – znajduje swój wyraz. Mimo różnorodności tematycznej oraz odmiennej problematyki prezentowanej w tekstach znamieny jest fakt, iż bądź bohaterowie, bądź narrator – wyposażony w cechy samego pisarza, naznaczeni zostali doświadczeniem historii, mającym we wszystkich wypowiedziach Herlinga wymiar wyraźnie jednostkowy i indywidualny¹⁰⁴.

W *Srebrnej Szkatułce*, *Gorącym oddechu pustyni*, *Portrecie weneckim*, podobnie jak w większości opowiadań, pojawia się narrator wystylizowany autobiograficznie. W narratorskiej kreacji znajdujemy dane pokrywające się z biografią twórcy. Opowiadający przedstawia siebie jako mieszkańca Neapolu (*Srebrna Szkatułka*, *Gorący oddech pustyni*, *Portret wenecki*), ujawnia się jako autor *Dziennika pisanego nocą* (*Srebrna Szkatułka*), cierpi na dolegliwości kardiologiczne (*Srebrna Szkatułka*, *Gorący oddech pustyni*), prezentuje własną sytuację rodzinną (*Portret wenecki*), jawi się wreszcie jako miłośnik sztuki (*Srebrna Szkatułka*, *Portret wenecki*), ale przede wszystkim przywołuje własny wojenny los:

Jim Vodnik był moim przyjacielem od września 1945, roku oswobodzenia Rzymu. Piło się wtedy w Rzymie na umór,

¹⁰³ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Dziennik pisany nocą 1984–1988...*, s. 226.

¹⁰⁴ O postawie autobiograficznej zob. M. CZERMIŃSKA: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie, wyzwanie*. Kraków 2000.

Amerykanie z radości, Polacy na ogół ze smutku i poczucia zawodu¹⁰⁵.

Wiosną 1946 roku, na przełomie kwietnia i maja, wybrałem się do Wenecji w ważnych dla mnie (i moich przełożonych w rzymskim urzędzie wojskowym) sprawach¹⁰⁶.

[...] w stanie odrętwienia i wewnętrznego drżenia, które nie miało nic wspólnego z przeżyciem estetycznym, wiele godzin to siedziałem, to klęczałem w Duomo, zwłaszcza w kaplicy Sądu Ostatecznego. Było w tym coś z oczyszczenia z wojny i wszystkich doświadczeń minionych sześciu lat, coś z bezgłośnej modlitwy o łaskę.

(PW, s. 68)

Sądzi się na ogół, że szpital, wojsko, więzienie wiążą ludzi, wytwarzając wspólnotę, która trwa jeszcze „na zewnątrz”, po wyjściu z przymusowej izolacji. Utarty sąd, może w wielu wypadkach uzasadniony, w moim wypadku błędny¹⁰⁷.

I choć biograficzne doświadczenie nie jest zasadniczym tematem utworów, to bez wątpienia stanowi stały punkt odniesienia dla kreacji, nie tylko samego narratora, ale i całego świata przedstawionego. Podkreślić również należy fakt, że Herling budując postać narratora, sytuuje ją w pewnej izolacji. W *Gorącym oddechu pustyni* pisze:

Nie lubię spotykać byłych towarzyszy broni i więzienia [...]

(GOP, s. 14)

Narrator *Portretu weneckiego* wyrusza w samotną podróż do Wenecji. W *Srebrnej Szkatułce* nie dzieli radości zwycięzców.

¹⁰⁵ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Dziennik pisany nocą 1989–1992...*, s. 306. Następne cytaty pochodzące z tego utworu oznaczone są w tekście skrótem SS.

¹⁰⁶ IDEM: *Portret wenecki*. W: IDEM: *Dziennik pisany nocą 1993–1996*. Warszawa 1998, s. 67. Następne cytaty pochodzące z tego utworu oznaczone są w tekście skrótem PW.

¹⁰⁷ IDEM: *Gorący oddech pustyni*. W: IDEM: *Dziennik pisany nocą 1993–1996...*, s. 14. Następne cytaty pochodzące z tego utworu oznaczone są w tekście skrótem GOP.

Stanowi wprawdzie ogniwo pewnej wspólnoty, zachowuje jednak własną odrębność, skłania się ku odosobnieniu. Powszechne doświadczenie historii, będące pokoleniowym przeżyciem osób urodzonych około 1920 roku, staje się dla Herlinga-Grudzińskiego przeżyciem skrajnie indywidualnym, co więcej, ta oczywista pokoleniowa przynależność nie daje mu mandatu, by odwołać się do wspólnoty doświadczeń. Pisarz już w *Innym świecie* wskazuje na potrzebę samotności, która stwarza namiastkę wolności w zniewolonej rzeczywistości:

Leżąc samotnie na pryczy, można się było nareszcie poczuć wolnym [...]. Czekając na samotność, baliśmy się jej jednocześnie. Była ona jedyną namiastką wolności, za którą w chwilach zupełnego odprężenia płaciło się ulgą i fizycznym bólem płaczu¹⁰⁸.

Bohaterowie bądź narrator przytaczanych tutaj utworów skazani zostają na samotność. Już w pierwszych słowach *Srebrnej Szkatułki* narrator wyraźnie dystansuje się, podkreślając własną odrębność, a nawet wykluczenie ze wspólnoty zwycięzców. W *Portrecie weneckim* podejmuje samotną podróż po włoskiej ziemi. Skrajnie odizolowana od świata jest również bohaterka utworu, matka wojennego zbrodniarza, zuchwała fałszerka obrazów Lorenzo Lotto, która swój zrujnowany dom opuszcza tylko nocą. Odizolowani od świata są również bohaterowie *Gorącego oddechu pustyni* – cierpiąca na postępującą w zastraszającym tempie amnezję Violet i świadomy „zarażenia” chorobą żony Derek; całkowicie pogrążony w sobie, obojętny na istnienie świata zewnętrznego jest również współtowarzysz choroby, pacjent oddziału kardiologicznego, ksiądz Zeno. Samotni są bezimienni bohaterowie *Gruzów*, pierwszego opowiadania, które wchłonął żywioł dziennika – bezradni wobec żywiołu trzęsienia ziemi, w milczeniu niosą swój los.

¹⁰⁸ IDEM: *Inny świat...*, s. 51.

Biograficzne doświadczenia autora ujawnione zostają w różny sposób w kolejnych opowiadaniach. Narrator *Gruzów* wyznaje:

Wojna oswoiła nas z widokiem zburzonych miast, miasteczek i wsi, z pustyniami gruzów, ze szkieletami domów, z cmentarzami pod kłbowiskiem murów i żelastwa. Czemu więc ten obraz był tak przejmujący? Gdybym potrafił w niewielu słowach wskazać różnicę między „ludzkimi” wojnami i ciosem „znikąd”!¹⁰⁹

W przytoczonym fragmencie dostrzec można dwa fundamentalne porządki prozy Grudzińskiego: historyczno-polityczny i egzystencjalno-metafizyczny. W *Rozmowach w Neapolu* Włodzimierz Bolecki pytał pisarza:

[...] można powiedzieć, że gdy przestałeś być „kronikarzem wojny”, to w swoim piarstwie przenieś tę „wojnę ze-wnętrzną” w głąb człowieka, zacząłeś opisywać wojnę, która toczy się w duszach ludzi?

Herling zaś odpowiedział:

Na pewno nieświadomie, ale tak było, to jest przecież mój życiowy bagaż, od którego się już nie uwolnię. I pamiętaj, że ci z moich rówieśników, którzy nie doświadczyli okrucieństw wojny, mają do wszystkich rzeczy tego świata zupełnie inny stosunek. Tak jesteśmy formowani. [...] Niewątpliwie wszystkie okrucieństwa wojny, których doświadczyłem, wszystko, co widziałem, co przeżyłem, to wszystko jest nadal wewnątrz mnie¹¹⁰.

¹⁰⁹ IDEM: *Gruzy*. W: IDEM: *Dziennik pisany nocą 1980–1983*. Warszawa 1996, s. 139–140.

¹¹⁰ G. HERLING-GRUDZIŃSKI, W. BOLECKI: *Rozmowy w Neapolu...*, s. 29.

W sposób bezpośredni bądź pośredni Herling naznacza bohaterów swojej prozy doświadczeniem wojny. Małżeństwo Porterów w rodzinnej Anglii spędza ten okres: Derek jako urzędnik biura wojskowego, Violet jako sanitariuszka. Syn hrabiny Giuditte Terzan został powołany do wojska – jego oddział wstawił się niebywałym okrucieństwem. Z właścicielem Srebrnej Szkatułki, porucznikiem amerykańskich wojsk, łączy narratora wojenna przeszłość. Bohaterów utworów cechuje niebywała wrażliwość i subtelność, jednakże kryją oni w sobie również pewne tajemnice i sprzeczności.

Jak więc doszło do tego, że co jakiś czas popijałem z Jimem [...], mimo że do butelki ciągnęło nas z całkowicie odmiennych powodów? Jak mogłem wytrzymać jego hałaśliwą często wesołość w małej tawernie [...]? Miałem po prostu słabość do tego młodziutkiego chłopca, zdumiewająco na swój wiek odcytanego, wrażliwego, dowcipnego, tryskającego energią, niekiedy jednak wpadającego nie wiadomo dlaczego w depresję tak głęboką, że ja, właśnie ja, musiałem go wyciągać z owych zapaści [...]

(SS, s. 306)

Wraz z upływem czasu wrażliwy i odcytany Jim odślania swe wulgarne i grubiańskie oblicze. Spotkanie po latach ukazuje zupełnie inne jego rysy:

Biedny Jim! W ciągu tych dziesięciu lat „robienia pieniędzy” i całej reszty [...] zgrubiał nie tylko fizycznie. Przepadła gdzieś cała jego subtelność i inteligencja, nie obchodziły go już książki, bywał chwilami wulgarny, choć bystre oko nie mogło nie dojrzeć jakiejś desperacji pod tym pokostem schamienia.

(SS, s. 311)

Narrator *Portretu weneckiego* rejestruje zmiany fizycznego wyglądu syna hrabiny, konfrontując jego faktyczny wizerunek

z przedwojennymi fotografiami i malowanym przez matkę portretem:

Dziecięce skręty i sploty loków ustąpiły miejsca bujnym czu-
prynom, w całej pulchnej, a potem pociągłej twarzy malowała
się dobroć i niewysłowiona słodycz. W późniejszej fotografii
wzrok nieco stwardniał, nie na tyle jednak, by zabić cheru-
binowy wyraz.

(PW, s. 77)

W chwili powrotu z wojny:

Jego twarz była zarośnięta, gdy zajrzał naraz przez szybę do
pokoju, w którym stałem wrośnięty niemal w ścianę, ujrzałem
na mgnienie oko twarz twardą, okrutną, z dwoma rozżarzo-
nymi węgielkami zamiast oczu.

(PW, s. 81)

Przemianie ulega także bohaterka *Gorącego oddechu pustyni*:

W pierwszej chwili mieszkańców Agropoli uderzył tylko wy-
gląd Violet. Była blada, wychudzona (niektórym nasuwało się
określenie „wycieńczona”), prawie przezroczysta. Na pierwszej
powitalnej przechadzce co kilka kroków szukała oparcia lub
miejsca, na którym można było boczkiem choćby przysiąść.
Pozdrowiała po drodze wszystkich napotkanych, ale w sposób
tak bezbarwny, konwencjonalny, że mieli prawo wątpić, czy
ich sobie naprawdę przypomina.

(GOP, s. 20)

Relacje o wojennej przeszłości postaci opowiadań są skrom-
ne, opisy ich doświadczenia zagłady zostają ograniczone jedynie
do zdawkowej informacji. Jim był porucznikiem wojsk amery-
kańskich, Violet – sanitariuszką, Derek – urzędnikiem. Wojenne
epizody ich życia pozostają osnute milczeniem. Tylko wojenny
los Alviego poddany zostaje próbie rekonstrukcji. Historia oka-
zuje się niemożliwa do wyrażenia, pisarz zaś wydaje się mieć
świadomość ograniczeń literatury. W odniesieniu do krytyki lat
1945–1950 Stefan Szymutko pisał:

Historia pozostaje poza wszelkimi możliwościami wyrazu. Wszystkie, nawet najbardziej wyszukane, metafory złożoności kompromitują się w zestawieniu z wielowymiarowością i wieloznacznością dziejów. Nie pomaga nazwanie historii rzeką, magmą, chaosem, gdyż każde z określeń, mimo sugestii nieobejmowalności, zawiera pierwiastek porządku. Tymczasem dzieje są zarazem porządkiem i nieporządkiem, empirią i transcendencją, określonością i nieokreślonością¹¹¹.

Warto zatem pamiętać także o krytycznoliterackich doświadczeniach Herlinga, wskazując na ich rolę w kształtowaniu warsztatu twórczego.

W *Portrecie weneckim* narrator wyznaje:

Pamiętam chłopięcą, miękką, prawie dziewczęcą twarz z fotografii i twarz za szybą, gdy zajrzał do swego pokoju w ów wieczór powrotu do domu, twardą i pełną zastygłej, stężałej nienawiści. Co się stało pomiędzy? Jak odbyła się ta zdumiewająca przemiana?

(PW, s. 84)

Na wszystkich tych postaciach doświadczenie historii pozostawia niezbywalny ślad. Co więcej, te dramatyczne wydarzenia z przeszłości wyraźnie determinują losy bohaterów utworów Herlinga-Grudzińskiego. Narrator również nie może się od nich uwolnić:

Wojna nie poskąpiła nam przykładów ludzkiego zezwierzęcenia i niewyobrażalnego dawniej okrucieństwa. Zwłaszcza w moim kraju. Słuchając wieści z Europy podbitej przez armie Hitlera, a także zajętej przez wojska sowieckie, ulegaliśmy niekiedy odruchowej, głupiej i egoistycznej reakcji: „Człowiek przyzwyczajają się do wszystkiego”. W tym zdaniu krył się załżeek totalitarnej „reedukacji”. Było kłamstwem, wsączanym

¹¹¹ S. SZYMUTKO: *Od bytu do romansu. Krytycznoliteracka recepcja powieści historycznej w latach 1945–1956*. W: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K. KRASUSKI. Katowice 1994, s. 50–51.

nam jak trucizna do dusz kłamstwem. Chodziłem z tą świadomością, wiedząc jednak dobrze, że koniec wojny, który zapowiadał odzyskanie elementarnych uczuć ludzkich, nie pozwoli mi wytrwać w niej bez przeszkód.

(PW, s. 84)

To bezpośrednie doświadczenie zagłady skazuje bohaterów na śmierć – bądź nagłą, jak w przypadku Terzana, gdyż ów wojenny zbrodniarz zostaje zastrzelony przez zamaskowanego sprawcę, bądź powolną, jak w przypadku Violet, sanitariuszki szpitala wojskowego, wówczas energicznej, sprawnej, uśmiechniętej, którą dotyka swoiste umieranie duszy, wszak choroba ujawniła swe pierwsze symptomy rok po zakończeniu wojny. Stopniowa utrata pamięci dotyka również jej najbliższych. Zarażony amnezją czuje się między innymi jej mąż.

[...] jeżeli postępującą amnezję wolno porównać do wycinania kolejnych płatów pamięci, to operacja Violet odbywała się ze znieczuleniem, w uśpieniu, a moja na żywo, na jawie.

(GOP, s. 29)

Porażony tym doświadczeniem decyduje, by zakończyć jej życie. Sam próbuje popełnić samobójstwo, deklarując dla siebie również karę:

Zasłużyłem na dożywocie, wymierzę je sobie sam.

(GOP, s. 30)

Losy bohaterki *Portretu weneckiego* są mocno zdeterminowane biograficznym doświadczeniem jej syna. Genialna fałszerka obrazów Lorenzo Lotto przedstawia bowiem „cudownie odnaleziony” *Dwójportret*. Bohaterem tego dzieła okazuje się jej nieżyjący już syn.

Autorce falsyfikatu – podaje narrator – powiodło się namalowanie dwóch szlacheckich, nieugiętych, zniewalająco urodzinych twarzy Zła.

(PW, s. 98)

Fałszerstwo zostaje ujawnione. Zuchwała autorka, pozbawiona praw do dzieła, trafia do zakładu karnego dla inwalidów, gdzie – jak wynika z relacji jej siostry – „umarła za życia” (PW, s. 98).

4

Narrator opowiadań dokłada wszelkich starań, by relacjonowane historie uwiarygodnić. Zdaniem Marii Jasińskiej-Wojtkowskiej:

Perfekcyjna poetyka, mogąca służyć wprost jako przykładowy model tworzenia sugestywnej atmosfery autentyzmu, święci w tych opowiadaniach zamierzony tryumf. Nawet czytelnik nienaiwny – za jakiego uważa się pisząca – świadom, iż mimo wielostronnych, wyraźnie eksponowanych przez autora związków z konkretami realnej rzeczywistości ma ostatecznie do czynienia z wytworem fikcji artystycznej, niełatwo wyzwala się z wrażenia, iż obcuje z obrazami realnych ludzkich, indywidualnych egzystencji¹¹².

Wrażenie autentyzmu jest przez pisarza konsekwentnie budowane za sprawą specyficznej poetyki wypowiedzi. Bez wątpienia prowadzona przez pisarza pierwszoosobowa narracja, w której opowiadający wyposażony zostaje w elementy biografii Herlinga, sprzyja stylizacji na autentyk. Co więcej, narrator przedstawiony jest jako uczestnik, świadek, obserwator bądź powiernik opowiadanej historii. We wszystkich trzech opowiadaniach ujawniona zostaje wojenna przeszłość narratora. W *Srebrnej Szkatułce* i w *Portrecie weneckim* występuje również jako żołnierz¹¹³.

¹¹² M. JASIŃSKA-WOJTKOWSKA: *Sfery mroku w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Herling-Grudziński i krytycy...*, s. 298.

¹¹³ R. Nycz pisze w *Tekstowym świecie*: „Wiadomość, najprościej biorąc, to tyle, co przekazana informacja. Informacja zakwalifikowana jako prawdziwa i aktualna, jej przekaz zaś uznany za neutralne, »przezroczyste« medium; cechy te gwarantować i chronić mają reguły i normy zinstytucjonalizowanego systemu przekazu i rozpowszechniania informacji. Podwójna indeksalna więź

Pisarz chętnie korzysta z innych rozwiązań, mających na celu uczynienie relacji bardziej wiarygodną. Niejednokrotnie poruszany przez pisarza temat prezentowany jest również jako przedmiot zainteresowania prasy. Co więcej, doniesienie prasowe staje się bodźcem, punktem wyjścia do opowiedzenia historii. I tak, przeczytany przypadkowo nekrolog wywołuje falę wspomnień (*Portret wenecki*). Na podstawie prasowych doniesień dotyczących okoliczności śmierci Terzana narrator rekonstruuje los wojennego zbrodniarza. Wiadomość podana na łamach codziennej gazety adresowanej do anglojęzycznych żołnierzy zostaje zatem zakwalifikowana jako prawdziwa i aktualna, podobnie jak przytoczony już nekrolog. Pełni ona zatem funkcję „ewokacji realności”¹¹⁴. Pisarz zdaje się przekonywać, że rzeczywistość, życie są bardziej interesujące niż wykreowane, fikcyjne opowieści. Relacjonowane przez prasę zdarzenia poddane zostają rekonstrukcji. Narrator pozostając wierny faktom i rzetelnie relacjonując własne obserwacje, jednocześnie przekracza tę reporterską tendencję. W opowiadaniu *Gorący oddech pustyni* wprowadzona zostaje postać sędziego, który dysponuje – z racji sprawowanego urzędu – szeroką wiedzą dotyczącą sprawy angielskiego małżeństwa. I choć narrator nie ma w tym przypadku bezpośredniego kontaktu z bohaterami opowieści, to właśnie powołanie się na autorytet sędziego pozwala wzmocnić autentyzm prezentowanej historii. Zdaje się, że w tym przypadku Herling wciela się w rolę kronikarza, postulowanego w *Dzienniku pisanym nocą*. Dnia 3 lutego 1979 roku notował:

Mój ideał dziennika, niedościgniony, to prawda, nie ma jednak powodu, by go nie wyznać. Przesuwa się w nim raz szybciej, raz wolniej, raz na scenie, raz w tle, „historia spuszczone z łańcucha”, jak nasze czasy znakomicie określił Jerzy Stem-

łączyć tedy winna wiadomość ze światem: z dziedzina faktów oraz instytucji przekazu. Jakoż bez zdarzenia nie byłoby wiadomości o nim [...]”. T. Nycz: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000, s. 300.

¹¹⁴ Ibidem, s. 299.

powski. A w lewym dolnym rogu, wzorem niektórych ma-
lowideł renesansowych, miniaturowy i ledwo naszkicowany
autoportret obserwatora i kronikarza¹¹⁵.

Obrosłe obszernym komentarzem wyznanie pisarza można odnieść nie tylko do dziennika. Dążenie do obiektywizmu, zwię-
żłości, wyciszenia emocji faktycznie zdaje się szkicować ledwie
„autoportret kronikarza”, ale pamiętać należy, że narrator od-
dając głos sędziemu, który w czasie wspólnych spacerów odsła-
nia kolejne wydarzenia z życia Porterów, pozornie tylko usuwa
się w cień. Opowiadania bowiem – podobnie jak diarystyczne
notatki – ograniczone są do prezentacji najistotniejszego proble-
mu, zostają maksymalnie skondensowane. Zarówno w wyborze
tematów, jak i w formie ich prezentacji Herling-Grudziński jest
niezwykle konsekwentny i subiektywny. Zaangażowanie i wy-
silek pisarza, zmierzającego do odsłonięcia istoty, odbywa się
zawsze poprzez odniesienie do własnego, wewnętrznego kodeksu
etycznego. Wybór problemu zostaje podporządkowany subiek-
tywnej racji. Dlatego także poprzez opowiadania pisarz daje
świadectwo o świecie, w którym przyszło mu żyć. Wyraźnie go
ocenia. Opowiadania przecież – jak sam stwierdził – są „innym
kształtem myśli”. Ryszard Nycz wskazując na ślady obecności
w nowoczesnej literaturze, stwierdzał:

[...] bezosobowy podmiot fikcjonalnej literatury okazuje się
[...] podszyty osobową empirią, rezultatem obiektywizacji
oraz uniwersalizacji egzystencjalnego doświadczenia piszącej
jednostki. [...] empiryczny podmiot wypowiedzi autobiogra-
ficznej – odsłania z kolei rysy fikcyjne czy może raczej cechy
celowo budowanego konstrukt. Tekstualizacja nadaje bo-
wiem sens rozproszonej całości życiowych działań, narzuca-
jąc selekcję i uporządkowanie, które maskuje i zniekształca
źródłową „sobość” jednostki¹¹⁶.

¹¹⁵ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Dziennik pisany nocą 1973–1979...*, s. 388–389.

¹¹⁶ R. NYCH: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowocze-
snej literaturze polskiej*. Kraków 2001, s. 63–64.

Na granicy tych obszarów budowana jest dramaturgia tekstów Herlinga. Równie istotny bowiem w dążeniu do autentyzmu jest fakt obecności opowiadań właśnie w dzienniku. W *Srebrnej Szkatułce* czytamy:

Dziwne może się wydawać, że dzieje Srebrnej Szkatułki, temat na pozór nowelistyczny, postanowiłem wcisnąć między sprawy jakże odmienne, przenieść w wymiar rzeczywistości właściwy, w takiej czy innej postaci, dla każdego dziennika, który jest przecież, bądź powinien być z natury swojej przeciwieństwem zmyślenia. Ale po pierwsze, czy ktoś zechce w to uwierzyć, czy nie, historia Srebrnej Szkatułki nie jest zmyślna. Po drugie zaś, od bardzo dawna występuję przy byle sposobności przeciw antynomii dziwność – naturalność (prawdopodobieństwo). Kto uważnie śledzi rzeczywistość, kto ćwiczy się w dostrzeganiu pozornej „dziwności” wielu jej objawów, ten wie, jak dajemy się ograniczać i pętać w spojrzeniu na „naturalne lub prawdopodobne” zdarzenia, szukając w nich wyłącznie tego, co przemawia do naszego poczucia realistycznej trzeźwości. Nie ma podziału na rzeczy dziwne i naturalne. Jest – jeśli się tego koniecznie chce – podział na rzeczy „niezwykłe” i „zwykłe”, „trudno uchwytnie” i „pospolite”.
(SS, s. 321–322)

Metaliteracka refleksja pisarza koresponduje z zainteresowaniem badaczy skupionych na genologicznej klasyfikacji prozy Herlinga. Utwór – pierwotnie pozbawiony tytułu – rozpisany został pod dwiema wymownymi datami: Neapol, Boże Narodzenie i 31 grudnia. Później znalazł się w tomie esejów o sztuce *Sześć medalionów i Srebrna Szkatułka*. Podobnie jak sam *Dziennik pisany nocą* wymyka się jednoznacznym próbom porządkowania. Małgorzata Krakowiak pisze:

Grudziński zachowuje się jak wytrawny eseista, tzn. nasycy kolejne zapiski odwołaniami literackimi, pisze o swoich lekturach i poszukuje w nich wzorów odpowiedzi na pytania, które stawia ludziom współczesności. Poszczególne fragmenty prozy dziennikowej przyjmują postać autonomicznych, małych ese-

jów. O specyfice dzieła Herlinga decyduje jednak nie eseizacja zapisków dziennikowych. Autor nieustannie balansuje między dokumentem a fikcją literacką. Podejmuje z czytelnikiem grę w prawdę i zmyślenie, której reguły sam ustala. Czy zatem jest to dziennik „wzbogacony” eseizacją, czy nieustająco rozrastające się *continuum* eseistyczne, momentami wykorzystujące *exempla* fikcjonalne albo autobiograficzne? Każda radykalnie jednoznaczna odpowiedź będzie w tym przypadku niepełna, więc nieprawdziwa¹¹⁷.

Problem dodatkowo komplikuje obecność opowiadań i esejów w dzienniku. I w tym przypadku pisarz tłumaczy, że „[...] oryginalną cechą jego dziennika jest organiczne, a nie mechaniczne, włączanie do niego opowiadań”¹¹⁸. Prezentowany plan zdarzeń, podobnie jak w dziennikowych zapiskach, nie stanowi ich najistotniejszego wymiaru. Relacje faktograficzne, dokumentarne stają się jedynie punktem wyjścia budowanego sensu ogólnego – metaforycznego i metafizycznego. Owo przekroczenie dokonuje się za sprawą eseizacji, a tendencja ta, bez wątpienia, ogarnia całą twórczość Grudzińskiego: jej istotą jest przecież – podobnie jak w przypadku eseju – refleksja¹¹⁹. Służy ona bowiem dążeniu do prawdy. Ta u Herlinga nigdy nie jest relatywna. Jego interesuje tylko prawda ostateczna. Świadomy ograniczeń, również samej literatury, niejednokrotnie skłania się ku milczeniu. Narrator *Gruzów* pisze:

Czego usta twoje nie są w stanie zdolne wymówić tak, by w głosie twoim dźwięczała pewność, tego nie mów wcale; i módl się bezgłośnie zamiast paplać po próżnicy¹²⁰.

Ale pisarz nieustannie podejmuje trud poszukiwania prawdy, jak bowiem wyznaje:

¹¹⁷ M. KRAKOWIAK: *Mierzenie się z esejem. Studia nad polskimi badaniami eseju literackiego*. Katowice 2012, s. 230.

¹¹⁸ Ibidem.

¹¹⁹ Zob. W. GŁOWAŁA: *Próba teorii eseju literackiego*. W: *Genologia polska...*

¹²⁰ G. HERLING-GRUDZIŃSKI: *Gruzy...*, s. 143.

[...] ważne jest samo poszukiwanie; choćby nieudane, zmienia radykalnie nasze życie. Nie potrafimy przeniknąć tajemnicy, łudzimy się, że da się przekształcić ją w wiedzę, ale istotna jest świadomość istnienia tajemnicy. Jakkolwiek nie zedrżemy zasłony z rzeczywistości ostatecznej, powinniśmy wiedzieć, że jest taka zasłona¹²¹.

Ten stworzony przez Herlinga-Grudzińskiego model prozy, w którym dziennik pochłoniął inne literackie formy wypowiedzi, wsparty został na trzech zasadniczych filarach: autentyczności – ujawniającym się bądź poprzez faktograficzne odwołania (znamienne bowiem jest zamiłowanie autora *Gruzów* do lektury historycznych relacji czy kronik), bądź poprzez odniesienie do własnych, uwikłanych w historyczne konteksty, biograficznych doświadczeń, dlatego też Herling preferuje postawę bezpośredniego zapisu, rezygnując z wyobraźni na rzecz pamięci¹²²; dominującej w całej twórczości tendencji eseistycznej; nieustannie podejmowanych próbach przekroczenia historyczno-politycznego porządku świata w stronę egzystencji i metafizyki.

¹²¹ IDEM: *Dziennik pisany nocą 1984–1988...*, s. 380.

¹²² Zob. A. WAŚKO: *Prawda i parabola...*, s. 150.



mediatyżacja

Wprowadzenie

Kategoria „doświadczenia historycznego” wyraża dokonujący się w historiografii zwrot etyczny, polegający na odrzuceniu tak zwanej obiektywnej historii, formułowanej przez profesjonalistów i opisywanej przez nich jako przeszłość zbiorowa, oraz oparciu się na wiedzy jednostkowej, przeżyciu prywatnym, w którym istotną rolę odgrywa pamięć, czyli świadectwo przeszłości pojmowanej indywidualnie. Frank Ankersmit, jeden z czołowych rzeczników ponowoczesnej historiografii, wyjaśnia ów zwrot, który nazwał „prywatyzacją przeszłości”, następująco:

Nadanie słowu „pamięć” znaczenia, które wcześniej wyrażało słowo „historia”, jest niewątpliwym znakiem personalizacji czy też prywatyzacji naszego stosunku do przeszłości. „Historia” odnosi się do badania przeszłości przez podmiot zbiorowy, ponadindywidualny, łączy ją zatem naturalne pokrewieństwo z historią narodu, historią społeczną czy gospodarczą. „Pamięć” natomiast odpowiada temu, co zostało w przeszłości zmarginalizowane przez zbiorowość.

Ta nobilitacja pamięci wprowadza kategorie psychoanalityczne. Tłumaczy dalej Ankersmit:

Pamięć reprezentuje wszystko to, co zostało wyparte, pominięte bądź stłumione w przeszłości człowieka i dlatego z samej swej natury nie może zdobyć miejsca w sferze publicznej, w sferze tego, co powszechne, znane i uznane – i co zawsze było właściwą domeną „historii” w tradycyjnym sensie¹.

¹ F. ANKERSMIT: *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*. Przeł. M. ZAPĘDOWSKA. W: IDEM: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie: studia z teorii historiografii*. Red. i wstęp E. DOMAŃSKA. Kraków 2004, s. 373.

Nadanie pamięci statusu prymarnego w pojmowaniu historii jest odzwierciedleniem współczesnego zachwiania poczucia linearnej czasowości, fragmentaryzacji czasu, sprowadzenia go do przeżywania nieustannego „teraz”². Pod tym względem diagnozy historyków zbieżne są ze spostrzeżeniami teoretyków fotografii, wskazujących na fotograficzną fragmentaryzację rzeczywistości:

Poprzez fotografie świat staje się ciągiem niezwiązanych ze sobą, swobodnych cząstek, a historia – przeszłość i terażniejszość – zestawem anegdotek i *faits divers*. Fotografia atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca. Ukazuje wizję świata, która przeczy wzajemnym związkom i ciągłości, ale otacza każdą chwilę nimbem tajemniczości³.

– powiada Susan Sontag.

„Doświadczenie historyczne” wydaje się stanowić swego rodzaju remedium, jakie zastosowali historycy na utratę przeszłości. Według Franka Ankersmita:

Jest to doświadczenie wywodzące się z podwójnego ruchu, który łączy *odkrycie (discovery)* i *odzyskanie (recovery)* przeszłości. Doświadczenie historyczne zawiera przede wszystkim zwrot Gestalt (*Gestalt-switch*) od wiecznej terażniejszości do świata zawierającego rzeczy przeszłe i obecne. Owocuje to odkryciem przeszłości, która w jakiś sposób „zrywa” z wieczną terażniejszością⁴.

Przedstawione uwagi pozwalają mi zinterpretować wybrane powieści jako przykłady obecnego w literaturze „doświadczenia historycznego” o charakterze estetycznym. Funkcją „wywoływacza” owego doświadczenia pełni fotografia. Moja propozycja wydaje się oczywista, jednakże chciałabym ją uzasadnić

² Zob. P. NORA: *Czas pamięci*. Przeł. W. DĘUSKI. „ResPublica Nowa” 2001, nr 7, s. 41.

³ S. SONTAG: *O fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2009, s. 31.

⁴ F. ANKERSMIT: *Wprowadzenie do wydania polskiego*. W: IDEM: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie...*, s. 47.

zbieżnością ujęć „doświadczenia historycznego” i hermeneutyki fotografii. Oba im przypisywane są te same własności: straty i zysku. W „doświadczeniu historycznym” – jak wiemy od Ankersmita – następuje najpierw zerwanie z przeszłością (uświadomienie sobie, że przeszłość się oddaliła, a terażniejszość nie oferuje do niej dostępu), a potem doznanie jej bezpośredniości w indywidualnym przeżyciu. Fotografia – jak twierdzi François Soulages – wprowadza stały ruch od straty do zysku:

Strata wyjątkowych okoliczności [...] minionego czasu i przeszłego istnienia. Zysk stanowią zdjęcia, które można wykonać w oparciu o negatyw. Strata jest nie do naprawienia: fotografia nam ją obwieszcza, pokazuje, powodując, iż możemy ją sobie wyobrazić. Jeśli strata ma gwałtowny i całkowity charakter, [...] to dlatego, że to, co utrwaliła, minęło bezpowrotnie. Zysk nie może stanowić cudownego lekarstwa, z wyjątkiem tych, którzy oczekują cudów. [...] Zysk jest jedyną rzeczą, która nam zostaje. To dzięki niej artysta będzie mógł stworzyć dzieło⁵.

Zysk, jaki oferuje fotografia, otwiera także – jak ilustrują wybrane przykłady współczesnych powieści – możliwości stworzenia dzieła przez pisarza.

Piotr Szewc, Henryk Waniek, Piotr Czakański w odmienny sposób wykorzystują fotografię jako metodę literackiej prezentacji doświadczenia przeszłości. Piotr Szewc z jednej strony opisując (fikcyjne) fotografie, dokonuje uobecnienia przedstawianej rzeczywistości, a z drugiej – zaznaczając dystans czasowy między wykonaniem zdjęć a ich oglądaniem, buduje nostalgiczne poczucie bezpowrotnej utraty dawnego świata. Henryk Waniek na podstawie autentycznego albumu profesjonalnych fotografii tworzy narrację, umieszczając fikcyjnych bohaterów wobec albumowych zdjęć i wobec historii. Metoda, którą stosuje, bliska

⁵ F. SOULAGES: *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. MYTYCH-FORAJTER, W. FORAJTER. Kraków 2007, s. 147.

jest koncepcji „archeologii fotografii”, jaką prezentuje artysta fotografik przywołany w powieści, Jerzy Lewczyński, wykorzystujący do swej twórczości cudze zdjęcia i negatywy: przywraca ich obraz w nowych kompozycjach oraz dokonuje badań wyjaśniających nieznanne konteksty na nich przedstawione. Piotra Czakańskiego zainspirowały zdjęcia rodziny Ulmów ze wsi Markowa, zamordowanej przez hitlerowców za ukrywanie żydowskich sąsiadów. Jego powieść to monolog fikcyjnego bohatera, skonstruowany wokół sytuacji przeglądania zdjęć, będących jego jedyną pamiątką po rodzinie. Jej losy osnute zostały na historii Ulmów. Zamyśl autora wpisuje się w kategorię postpamięci, czyli doświadczenia przeszłości zapośredniczonego przez kulturowe znaki, symbole i reprezentacje historii. To pamięć, najczęściej traumatyczna, odziedziczona po pokoleniu poprzedników, pamięć drugiej i następnych generacji.

Ekfrazja fotografii *Zagłada* Piotra Szewca

1

W 1987 roku ukazała się debiutancka powieść Piotra Szewca zatytułowana *Zagłada*. Pisarz, urodzony w roku 1961, przedstawił jeden lipcowy dzień 1934 roku w prowincjonalnym mieście, którego topograficzne szczegóły – jak wyznaje autor – tyczą się Zamościa, miejsca urodzenia i szkolnych lat pisarza⁶. W narracji

⁶ Pisarz potwierdził autobiograficzną zgodność elementów utworu w wywiadach (np. *Fotografujemy skwapliwie zjawiska. Z Piotrem Szewcem rozmawia Krzysztof Lisowski*. „Dekada Literacka” 1993, nr 11, s. 3), a także w komentarzu do trzeciego wydania powieści, tłumacząc zmianę fikcyjnej nazwy kościoła św. Augustyna z pierwszych dwóch edycji na autentyczną, św. Krzyża, której użył w powieści *Zmierchy i poranki* (2000), stanowiącej drugą część „zamojskiej” trylogii. Ostatnią są *Bociany nad powiatem* (2005). Topograficz-

dominuje opis, rozkładający zwyczajny, sennie ciągnący się upa-
łem i małomiasteczkową nudą dzień na momenty, ujęte jakby
w kadrze fotografii. Czynność fotografowania – ujawniana bez-
pośrednio – stanowi wyraziście określaną, kluczową zasadę kon-
strukcyjną narracji, motywującą detaliczne opisy wybranych frag-
mentów rzeczywistości. Na początku wprowadzony zostaje kom-
munikat wyznaczający tę charakterystyczną sytuację narracyjną:

Jesteśmy na skraju rynku, u wylotu Lwowskiej. Ktoś z nas wy-
konuje zdjęcie. Selekcja obrazów wykluczona, choć ograniczo-
na wolą obsługującego mechanizm do tych, które obejmuje
obiektyw. Świat w bezruchu zatrzymany na ułamek sekundy.
(s. 9)

Dalej jest on powtarzany:

Trzeba zrobić kolejną fotografię [...].
(s. 35)

Musimy poczekać z wykonaniem kolejnych zdjęć.
(s. 43)

Kolejna fotografia do naszej kolekcji: [...].
(s. 47)

Następna fotografia: [...]
(s. 47)

I jeszcze jedna fotografia [...]
(s. 48)

Fotografujemy skwapliwie obydwaj zjawiska.
(s. 54)

Tymczasem wykonujemy kolejne zdjęcie.
(s. 54)

ne wskazówki dotyczące rodzinnego domu pozwalają wyjaśnić drobiazgowo przedstawione w utworach, liczone w sekundach i krokach, trasy spacerów i wędrówek po mieście, tych samych – jak się okazuje – marszrut, które odbywał autor: „Tu mogę wyznać, że w kościele św. Krzyża na Nowym Mieście przyjąłem Pierwszą Komunię. Mieszkałem o dziesięć minut drogi od niego na ulicy Listopadowej, następnej za Spadkiem, a przed Młyńską, zaraz za rogiem”. Zob. P. SZEWC: *Przygotowuję do wznowienia...* W: IDEM: *Zagłada*. Kraków 2003, s. 127. Korzystam z tego wydania, w tekście głównym podaję po cytatach odpowiednią stronę.

Podtrzymywany jest do końca powieści, która kompozycyjnie zatacza koło:

Policjanci zbliżają się do Lwowskiej. Staliśmy tam rano wykonując pierwsze fotografie.

(s. 114)

Wzmianki o wykonywaniu zdjęć rozsiane są w wypowiedzi narratora gęsto; tak gęsto, jak pojawiają się opisy, co wobec afabularności, jaka cechuje powieść Szewca, staje się zabiegiem wyeksponowanym i nacechowanym semantycznie. Dzięki niemu na pierwszy plan przedstawienia wysuwany jest bowiem efekt tej czynności, czyli fotograficzny obraz, ujęty albo w obiektywie aparatu, albo na papierowej odbitce, stanowiący przedmiot opisów, np.:

Patrzac uważnie, można zobaczyć białą parę ścielącą się na dachu browaru. Browar jest niedaleko stąd, jednak z pewnego oddalenia para może być niewidoczna. Wszystko porusza się i faluje. Przed browarem, wśród koron drzew, smuga dymu podnosi się lub rozściela jak para z browarnianego dachu. To dym z piecyka państwa Baum. Nie widać stąd kominatury. Ten dym równie dobrze może być oddechem drzew w południe.

To zupełnie prawdopodobne, że w południe oddech drzew jest tak głęboki. Podobny obraz widzimy w okolicach ulicy Ogrodowej, na południe od rynku, w połowie drogi do Łabuńki. Najpewniej oddychają wielkie orzechy, których liście wachali rano policjanci, panowie Antoni Wrzosek i Tomasz Romanowicz.

Fotografujemy skwapliwie obydwaj zjawiska.

(s. 54)

Ujawnianie czynności fotografowania zwraca ponadto uwagę przede wszystkim na narratorski akt patrzenia, nie zaś na akt pisanie, wskazuje na aktywność pobudzającą głównie dyspozycję wzrokową podmiotu mówiącego w utworze. Perspektywę narracyjną opartą na uruchomieniu władz wzroku wzmacniają repe-

tycje form czasownikowych i określeń związanych z czynnością widzenia, patrzenia, spoglądania: na trzech początkowych stronach powieści zostały wprowadzone kolejno leksykalne ekwiwalenty percepcji wzrokowej: „patrzemy”, „widzimy”, „nim zdążyliśmy spostrzec”, „widzimy”, „nie zajrzemy”, „widać stąd dobrze”, „widzimy”, „z naszego punktu widzenia”, „będziemy mieli okazję zobaczyć”, „dzieją się właśnie przed naszymi oczami”, „znów widać”, „widzimy”, „w zasięgu naszej widoczności” (s. 6–8). Co więcej, w konstrukcji utworu widoczna jest pewna odpowiedniość, a mianowicie założenie, że odbiorcą będzie także ktoś patrzący, a dokładniej – oglądający (już w innej perspektywie czasowej) album ze starymi fotografiami (tymi, których wykonywanie ujawniane jest przed czytelnikiem):

Wiele lat później ktoś przekłada karty starego albumu. (s. 9)

Ale my [...] wiemy więcej, niż ci, którzy oglądają album pół wieku później. (s. 10)

Znowu, po latach, przyjdzie komuś oglądać zdjęcie [...]. (s. 48)

Zakreślanie „sytuacji odbiorczej” nie jest czynione tak często, jak odsłanianie sytuacji narracyjnej, jednakże (poza innymi funkcjami, o których mowa będzie nieco później), dostatecznie mocno wystosowane zostało w stronę czytelnika zobowiązanie do „odbioru obrazowego”, do rozpoznania opisów jako przedstawień fotografii w trakcie ich wykonywania, lecz z przeznaczeniem do wywołania i do umieszczenia w albumie. Narracja kierowana jest do kogoś, kto – w przeciwieństwie do mówiącego/fotografującego – nie zna świata rejestrowanego na fotografii z autopsji, lecz jedynie dzięki zapośredniczeniu. Zamysł literackiej prezentacji świata przez medium obrazowe zyskał w *Zagładzie* swoje jasne wyłożenie już na poziomie narracji, został wykorzystany do skonstruowania sytuacji narracyjnej, a w szerszym planie także literackiej komunikacji. Fotografia i czynność

fotografowania, zakładająca patrzenie przez obiektyw aparatu, stymulują percepcję zmysłową mówiącego na jednym biegunie relacji komunikacyjnej, a czytelnika modelowego i odbiorcę empirycznego⁷ – na drugim. Owo zapośredniczenie jednakowoż ma charakter dwustopniowy: w porządku świata przedstawionego jest nim medium obrazowe, natomiast w porządku powieściowego dyskursu medium obrazowe przedstawione zostaje przez medium językowe.

Fotografia nie tylko jest wskazywana dyskursywnie, lecz również stanowi główny przedmiot opisu. Można zatem rozpatrzyć powieść Szewca jako przykład stworzenia i przedstawienia fotograficznych obrazów środkami literackimi, wprowadzenia utworu w pole badań nad unaoczniającymi możliwościami literatury; zwłaszcza tych badań, które uwzględniają przypadek przywołania w dziełach literackich artefaktów wizualnych.

2

Michał Paweł Markowski, rozważając owe kwestie, reaktywował na gruncie polskim wywodzącą się z antyku kategorię *ekphrasis*, obecną w *Słowniku terminów literackich* jako nazwa gatunku: „Ekfrazja – (< gr. *ékphrasis* = dokładny opis) – utwór literacki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli, np. *Oda do urny greckiej* J. Keatsa”⁸, a w podręcznikach reto-

⁷ Wygodne są tu rozróżnienia Umberta Eco: *Czytelnik Modelowy*. W: IDEM: *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przeł. P. SALWA. Warszawa 1994, s. 72–96.

⁸ *js* [J. SŁAWIŃSKI]: *Ekfrazja*. W: M. GŁOWIŃSKI, T. KOSTKIEWICZOWA, A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA, J. SŁAWIŃSKI: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 2002, s. 122. Paweł Gogler podaje, że definicja pozostaje niezmienną (poza wprowadzeniem greckiej etymologii i podaniem przykładu) od pierwszego wydania w 1972 roku. Zob. P. GOGLER: *Kłopoty z ekfrazą*. „Przestrzenie Teorii”, nr 3/4. Poznań 2004, s. 137 [przedruk w: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*. Red. S. WYSŁOUCH, B. PRZYMUSZAŁA. Warszawa 2009, s. 30]. W dalszej części będą odwoływać się do książkowego wydania artykułu.

ryki jako przykład ćwiczenia stylistycznego⁹, zwrócił uwagę na jej renesans w literaturoznawstwie zachodnim końca XX wieku. Przedstawił ją następująco:

Ekphrasis to kategoria kluczowa dla badań nad obrazującymi, opisowymi, czyli najogólniej wizualizacyjnymi możliwościami języka, lub – ujmując rzecz inaczej – nad szansą uobecnienia w dyskursie tego, co pozajęzykowe. *Ekphrasis* to w tradycji łacińskiej retoryki albo opis (*descriptio*), albo unaocznienie (*evidentia*)¹⁰.

Badacz, sięgając do starożytnej genezy tej kategorii, zaznacza podwójne jej rozumienie: była figurą unaoczniającą rzecz (używaną wymiennie z innymi: *diatyposis*, *hypotyposis*, *enargeia* – w terminologii greckiej, *evidentia*, *descriptio*, *demonstratio* – w terminologii rzymskiej) lub osobnym, opartym na opisie, ćwiczeniem retorycznym, które miało na celu bezpośrednią prezentację rzeczy (*enargeia*) przed oczami adresata¹¹. W tym drugim znaczeniu ekfrazę pojmowano szeroko – jako każdy opis, albo wąsko, sprowadzając ją do opisu przedmiotu, a w końcu do opisu dzieła sztuki. Mogła zarówno stanowić element jakiejś większej całości, jak i być odrębnym gatunkiem literackim. Stąd też wynikają wieloznaczności definicyjne, na które wskazuje Markowski:

[...] dziś używa się terminu *ekphrasis* w węższym (opis dzieła sztuki) i szerszym (opis jako taki) znaczeniu. W węższym

⁹ Zob. J. ZIOMEK: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990, s. 91; M. KOROLKO: *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1998, s. 149.

¹⁰ M.P. MARKOWSKI: *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229. Zob. również: IDEM: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999, s. 12.

¹¹ Bardziej szczegółowy przegląd topiki ekfrastycznej i retorycznych figur związanych z unaocznieniem przedstawia Albert GORZKOWSKI: „*Ut pictura verba...*”. *Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2.

znaczeniu możemy mówić zarówno o opisach dzieła sztuki w utworze literackim (Homer), jak i o osobnym gatunku, zapoczątkowanym przez *Eikones* (*Obrazy*) Filostrata Starszego, z przełomu II i III w. po Chrystusie. W szerszym zaś – o strategii opisu w utworze narracyjnym (o czym pisał Kwintylijan)¹².

Problematyczny, zwłaszcza w odniesieniu do współczesnej praktyki literackiej, staje się status gatunkowy ekfrazy. Remigiusz Popowski zauważa, że karierę jako samodzielny gatunek, wywodzący się z opisu jako jednej z form literackich (zwłaszcza w epice), zrobiła ekfaza w okresie drugiej sofistyki, czego pierwszym literackim przykładem był (niezachowany do naszych czasów) zbiór utworów z połowy II wieku po Chrystusie opisujących dzieła sztuki, autorstwa Nikostratososa z Macedonii. *Obrazy* Filostrata Starszego, stanowiące opisy malowideł składających się na kolekcję w neapolitańskiej willi, są natomiast zachowanym wzorcem literackim¹³, realizującym epideiktyczny (popisowo-pokazowy) ideał sztuki retorycznej epoki cesarstwa rzymskiego¹⁴. Jak wykazują badacze podejmujący literaturoznawczy namysł nad ekfrazą, we współczesnych ujęciach kategoria genologiczna uległa osłabieniu, przede wszystkim dlatego, że utwory coraz rzadziej bywają „modelowymi” przykładami gatunkowego wzorca. Wprowadzana jako termin do prac poświęconych głównie wierszom o obrazach, zwykle nieukładających się w autonomiczny cykl, rozpatrywana jest – jak stwierdza Paweł Gogler – „w kontekście zbioru, całej twórczości danego autora, jego poetyki, światopoglądu estetycznego z pominięciem problemów genologicznych”, co pozwala na sformułowanie istotnej konkluzji: „Zmienia to jednak status ekfrazy: z gatunku specyficznego, o własnych regułach, staje się wyznacznikiem tematycznym”¹⁵.

¹² M.P. MARKOWSKI: *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne...*, s. 229.

¹³ R. POPOWSKI: *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*. W: FILOSTRAT STARSZY: *Obrazy*. Przeł., wstęp, komentarz i przypisy R. POPOWSKI. Warszawa 2004, s. 32.

¹⁴ Ibidem, s. 35.

¹⁵ P. GOGLER: *Kłopoty z ekfrazą...*, s. 30. Stanowiska innych badaczy wskazujących na problematyczny status gatunkowy współczesnych ekfraz lub nie-

Równie dyskusyjny okazuje się status ekfrazy jako kategorii teoretycznej. Coraz większe zainteresowanie badaczy zdobywa obecnie ujęcie semiotyczne, dokonujące istotnego przesunięcia problemowego, gdy idzie o jej definiowanie i wyznaczanie jej funkcji. Podejście semiotyczne włącza w zasięg ekfrazy werbalizację wszelkich tekstów artystycznych, powstałych w systemach znaków niewerbalnych:

Dobra ekfaza jest ikoniczną projekcją dzieł sztuki malarskiej, rzeźbiarskiej, architektonicznej, muzycznej, choreograficznej, i to zarówno realnie istniejących, jak i wymyślonych. Tak oto w najnowszych badaniach ekfaza urosła do rangi interartytycznego dialogu, przekazu, informacji lub intersemiotycznego werbalnego przetworzenia¹⁶.

Konsekwencje uczynienia ekfrazy kategorią teoretyczną przedstawia Seweryna Wysłouch:

[...] w takim ujęciu stanowi więc problem filozoficzny, a nie literacki. Kwestią zasadniczą jest tu nie opis, ale reprezentacja oraz sfery mediacji między rzeczywistością, sztuką i tworem literackim. W takiej sytuacji dylematy literackiego opisu schodzą na dalszy plan. Ważne stają się natomiast relacje między językiem a obrazem¹⁷.

funkcjonalność genologicznych wyznaczników ekfrazy we współczesnych realizacjach: S. WYSŁOUCH: *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2004; EADEM: „*Ut pictura poesis*”. *Stara formuła i nowe problemy*. W: *Ut pictura poesis*. Red. M. SKWARA, S. WYSŁOUCH. Gdańsk 2006; A. DZIADEK: *Ekfaza i hypotypoza*. W: IDEM: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej literaturze współczesnej*. Katowice 2004; IDEM: *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnianie – interpretacja*. W: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. 2. Red. J.M. RUSZAR. Lublin 2006.

¹⁶ R. POPOWSKI: *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece...*, s. 36–37.

¹⁷ S. WYSŁOUCH: *Literatura i obraz...*, s. 21.

Teoretycznie zorientowane stanowisko wobec ekfrazy zajmuje Michał Paweł Markowski. Wpisuje ją w szeroką problematykę reprezentacji. Jej istotą – jak wykazuje – jest dwuznaczność: wskazywanie (ponowne uobecnienie, mediacja, prezentacja) oraz zastępowanie (rzeczy przez znak)¹⁸. Definicją ekfrazy będącej „werbalną reprezentacją reprezentacji graficznej lub wizualnej”¹⁹ posługuje się Adam Dziadek. Zaznacza, że tak ujmowana ekfaza zakłada wytworzenie dystansu do przedmiotu poprzez akt kontemplacji oraz wydobywa autorefleksyjny charakter sztuki słowa, podejmującej zadanie ukazania innej sztuki²⁰.

3

Wobec wieloaspektowego ujmowania ekfrazy we współczesnych badaniach nasuwa się pytanie, na ile zasadne jest zastosowanie tej kategorii w odniesieniu do tekstu Szewca. Wątpliwości budzi wyznacznik tematyczny ekfrazy, a mianowicie dzieło sztuki jako przedmiot odniesienia lub pretekst do powstania utworu²¹.

¹⁸ M.P. MARKOWSKI: *Pragnienie obecności...*, s. 10–12.

¹⁹ J.A.W. HEFFERNAN: *Ekphrasis and Representation*. „New Literary History” 1991, Vol. 22, s. 297; IDEM: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago 1993, s. 1. Por. W.J.T. MITCHELL: *Picture Theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago 1994. Podobne, rozszerzające wąską, genologiczną i literaturoznawczą definicję ekfrazy stanowiska prezentują: P. WAGNER: *Introduction: Ekphrasis, Iconotexts and intermediality – the State(s) of Art(s)*. In: *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Ed. P. WAGNER. Berlin–New York 1996; C. CLÜVER: *Quotation, Enargeia and the Function of Ekphrasis*. In: *Pictures into Words*. Eds. V. ROBILLARD, E. JONGENEEL. Amsterdam 1998. Pełniejszy i bardziej szczegółowy przegląd zachodnich stanowisk reprezentujących tę perspektywę teoretyczną przedstawia Roma SENDYKA: *Esej i ekfaza (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010, s. 184, przyp. 8.

²⁰ A. DZIADEK: *Uobecnianie przedmiotu – „Notre-Dame” Juliana Przybosia*. W: IDEM: *Obrazy i wiersze...*, s. 39–40.

²¹ Zdaniem Pawła GOGLERA (*Kłopoty z ekfrazą...*, s. 44, 47) oraz Bożeny WITOSZ (*Ekfaza w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dys-*

Przedmiotem odniesienia w *Zagładzie* są fotografie, o których z narracji wiadomo tyle tylko, że umieszczone zostaną w prywatnym albumie. Anonimowe autorstwo i prywatne przeznaczenie pozwalają przypuszczać, że mają one amatorski charakter. O ile fotografia artystyczna, bezspornie uznawana za jedną z form sztuki²², nie wzbudza zastrzeżeń w konceptualizacjach ekfrazy, o tyle problem wywołują fotografie nieartystyczne. Wątpliwości nie miała Małgorzata Czermińska, która wiersze o fotografii – jak sama podkreślała – „bynajmniej nie czysto artystycznej, ale takiej, jak portret atelierowy, fotografia prasowa i amatorska fotografia prywatna”²³ włączyła do przykładów ekfraz w poezji Wisławy Szymborskiej. W omawianych utworach badaczka zwróciła przede wszystkim uwagę na wyprowadzaną z tematu przedstawianego obrazu (malarskiego, fotograficznego) refleksję.

Powieść Piotra Szewca, konstrukcyjnie oparta na opisach wykonywanych fotografii oraz kadrowanych w obiektywie aparatu wycinków rzeczywistości, nie podziela tematycznych i formalnych cech²⁴ przypisywanych współczesnym ekfrazom. Za to pod względem sposobu wykorzystania opisu wykazuje wiele zbieżności z ekfrazą klasyczną.

Ekfrazy Filostrata Starszego dotyczą malarstwa tablicowego, o charakterze głównie narracyjnym, przedstawiającego pejzaże, tematykę marynistyczną, martwą naturę, a także portrety ujęte w rozgrywające się na drugim planie sceny zbiorowe. Motywy obrazów zaczerpnięte zostały z literatury greckiej, mitolo-

kursywnej. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia...*, s. 168) odniesienie do przedmiotu nieartystycznego, użytkowego zaciera specyfikę ekfrazy.

²² André Rouillé podkreśla, że przyznanie fotografii istotnego miejsca w kulturze i sztuce dokonało się dopiero w latach 70. XX wieku. Zob. A. ROUILLÉ: *Fotografia. Między dokumentem a współczesnością*. Przeł. O. HEDMANN. Kraków 2007, s. 7–8.

²³ M. CZERMIŃSKA: *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Druge” 2003, nr 2/3, s. 239.

²⁴ Wyznaczniki formalne: sygnały metajęzykowe (nazwisko malarza, tytuł dzieła) oraz „elementy opisu dzieła sztuki” zaproponował A. DZIADEK: *Ekfrazy i hypotypoza...*, s. 54–55.

gii i historii²⁵. Allan Billault, autor książkowej monografii o Filostracie, wykazuje, że wyjaśnienie przedstawionych tematów sofista opiera na dogłębnej znajomości literatury, co stanowi m.in. przejaw hellenistycznego ideału uczoneści. Filologiczną postawą twórcy tłumaczy badacz nieuwzględnienie szczegółów technicznych i rzeczowych, takich jak rozmiary obrazu, jego usytuowanie, autor, data powstania, kolorystyka²⁶. W antycznym przykładzie (podobnie jak w powieści Szewca) nieobecne są zatem wskaźniki metatekstowe, postulowane przez współczesnych badaczy ekfraz jako wyznaczniki identyfikujące przedmiot odniesienia²⁷. Do erudycji kulturowej, literackiej i historycznej odbiorcy, a nie do jego kompetencji znawcy czy też krytyka sztuki odwołuje się – w wielu miejscach eksplicytnie – wprowadzony do utworów podmiot mówiący, m.in. w następującym fragmencie:

Posejdona pędzącego po morzu jak po lądzie spotkałeś – myślę – u Homera, gdy do Achajów z Ajg się udaje, a morze zalega ciche i przydaje mu eskortę usługnych koni i podwodnych stworów. Bo i tam, jak tutaj, towarzyszą one Posejdonowi i są mu uległe. Tam, jak przypuszczam, domyślasz się koni lądowych – Homer mówi przecież o „spiżowokopytnych” i „wartkim cwałem gnających”, i że są biczem smagane – tu zaś w zaprzęgu morskie konioryby, z kopytami pod wodą, biegle w pływaniu, szmaragdowe i – na Zeusa! – do delfinów podobne²⁸.

Seweryna Wysłouch, analizując antyczny wzorzec, pomija rozpatrywanie dzieła sztuki w funkcji przedmiotu odniesienia. Za

²⁵ R. POPOWSKI: *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece...*, s. 38–39.

²⁶ Zob. A. BILLAULT: *L'univers de Philostrate*. Bruxelles 2000, s. 32 i n. Cyt. za: R. POPOWSKI: *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece...*, s. 47–48.

²⁷ Zob. P. GÖGLER: *Kłopoty z ekfrazą...*, s. 35–36; A. DZIADEK: *Ekfrazza i hypotypoza...*, s. 54–55.

²⁸ FILOSTRAT STARSZY: *Obrazy...*, s. 116.

nieistotną uważa kwestię faktycznego istnienia bądź nieistnienia malarskiego modelu, choć przyznaje, że *Obrazy* model malarski zakładają. Podnosi natomiast inne – traktowane z literaturoznawczego punktu widzenia jako bardziej zasadnicze – problemy, czyli typ dyskursu i jego funkcję oraz poetykę:

Najwyraźniej *Obrazy* stanowią kreację literacką, dążą do uszczegółowienia i indywidualizacji opisywanego przedmiotu, który wydaje się tym bardziej prawdziwy, im bardziej jest zindywidualizowany. Ich celem jest prezentacja, a poetyką – *mimesis*²⁹.

Starożytny autor, odnosząc się do dzieł malarskich, podejmuje przede wszystkim wyzwanie stawiane przez przedstawienia oparte na kodzie wizualnym, a zatem realizuje ideał literatury, która równie doskonale, a nawet – co było ambicją sofistów – doskonalej niż obraz, oddziałuje na wzrokowy zmysł odbiorcy, „malując słowami”³⁰.

4

Zagładę ze zbiorem Filostrata łączy nie kategoria genologiczna, lecz charakter dyskursu i zadania, jakie ma on spełniać: możliwie najpełniej zaprezentować niewidziany przez odbiorcę obraz. Przyjrzyjmy się przykładowi ilustrującemu powieściowy dyskurs:

²⁹ S. WYSŁOUCH: *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?* W: *Ruchome granice literatury...*, s. 60.

³⁰ Formuła „malowania słowami” i jej starożytne werbalizacje (Simonidesa z Keos znana z relacji Plutarcha: „malarstwo to niema poezja, a poezja to mówiące malarstwo”, Horacego „poemat to jak obraz”) omawiane są szczegółowo, także w odniesieniu do ekfrazy: zob. A. GORZKOWSKI: „*Ut pictura verba...*”. *Zagadnienie unaocznienia...*, s. 45–47; S. WYSŁOUCH: *O malarskości literatury*. W: EADEM: *Literatura i semiotyka*. Warszawa 2001; EADEM: „*Ut pictura poesis*”. *Stara formuła i nowe problemy...* W pracach tych przedstawiona została stosowna literatura przedmiotu.

Jak się okazuje, chasydzi siedzą na ławkach w parku, pod kasztanowcami, blisko stawu. Część chasydów usiadła na trawie, wszyscy poluźnili ubrania. Jeden z nich co chwila podnosi wypłowiały zeszloroczny kasztan i rzuca nim w wodę. Niebawem chasydzi udadzą się na obiad, nie wiadomo jeszcze, do którego lokalu.

Nim to jednak nastąpi, cadyk zaintonuje nową pieśń. Chasydzi podchwycą jej słowa i miasto usłyszy idący z parku śpiew.

Mecenas Daniłowski zakleja koperty, wypisuje adresy. Wkrótce i on uda się na obiad.

Co będzie dalej?

Musimy zawierzyć porządkowi zdarzeń i rzeczy. Jest nienaruszalny, jest jedynie słuszny. Kiedy patrzymy na wskazówki zegara na ratuszu, możemy przysiąc, że stoją w miejscu. I wtedy, w każdej z mijających chwil, nic się nie dzieje.

[...]

Nasza nowa fotografia:

Błękit, czerń i biel. Przelot bociana nad miastem. Poniżej słońca, na niebie, ponad kopułą ratusza. Jak błękit nieba będzie wyglądał na fotografii? Bocian leci w stronę łąk, pewnie nad Łabuńkę. Jeszcze skrzydła się poruszają. Zamykamy oczy. Jeszcze ruch skrzydeł. Zamykamy oczy znowu. Mały, niknący w przestrzeni punkt.

(s. 66–67)

Dyskurs w powieści Szewca poprowadzony jest w taki sposób, aby zatrzeć granicę między przedstawieniem rzeczywistości poddanej fotografowaniu (czynność patrzenia) a jej obrazem, ujętym na wykonywanych w określonym momencie fotografiach. Chociaż zaciera się różnica pomiędzy opisem fotografii a opisem tego, co fotografię sprowokowało, to efekt uobecnienia pozostaje niezwykle sugestywny, atakujący wyobraźnię odbiorcy. W utworze literackim fotografie – tak jak świat, do którego odsyłają – powoływane są przez słowo. Dominique Kunz ową sugestywność i naoczność opisu rozpatrywała w odniesieniu do *enárgeia*, pozwalającej odbiorcy ujrzeć to, czego nie ma³¹. Analizując re-

³¹ D. KUNZ: *Poczucie obrazu*. Przeł. T. SWOBODA. W: „*Ut pictura poesis*”..., s. 167.

toryczne zabiegi *Obrazów* Filostrata Starszego, badaczka wprowadziła kategorię „poczucia obrazu”³², którą połączyła z wyobraźnią i dyspozycją mentalną czytelnika. Przywoływany przez nią tłumacz i komentator dzieł Filostrata, Blaise de Vigenère, wskazywał na nieważność fizycznego istnienia przedstawianych obrazów, gdyż *ekphrasis* odwołuje się do wyobraźni, naśladowując „nie rzeczywisty obraz, lecz sposób, w jaki obraz sprawia, że coś się widzi”³³. „Energia” tekstu literackiego wynikałaby zatem nie z doskonale zrealizowanej referencji (wyczerpującego opisu) do dzieła plastycznego, lecz z odtworzenia w narracji mechanizmów percepcji obrazu:

Nie należy go [poczucia obrazu] mylić z prawdziwym patrzeniem ani z *medium*. To właśnie rozdźwięk między przedstawieniem a jego konsekwencją pozwala mówić o poczuciu obrazu i wyodrębnić to pojęcie jako trzeci, pośredni element między tekstem a obrazem. Poczucie obrazu pełni zatem względem dyskursu funkcję *analogonu* dzieła plastycznego, i na odwrót. Opierając się na odmiennych, a nawet przeciwstawnych środkach reprezentacji, oba *media* wywołują podobny efekt, to znaczy powodują u odbiorcy taki sam proces wyobrażania³⁴.

W powieści Szewca, tak jak w utworach Filostrata, świat przedstawiony uzyskuje swoją realność dzięki mimetycznej poetyce opisu, odwołującej się także do innych niż wzrok zmysłów (w przywołanym fragmencie powieści jest to słuch), a także dzięki operowaniu czasem z jego trzema stopniami, co buduje przebieg akcji przedstawionej sceny, oraz w wyniku włączenia do dyskursu osoby odbiorcy: u Szewca poprzez użycie liczby mnogiej i pytań retorycznych, u starożytnego autora poprzez za-

³² Seweryna Wysłouch uważa, że kategoria ta jest tożsama z uobecnieniem. Zob. S. WYSŁOUCH: *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?*..., s. 59.

³³ B. de VIGENÈRE: *Introduction*. W: IDEM: *Les Images au Tableau de platte-peinture*. Présenté et annoté par F. GRAZIANI. Paris 1995, t. 1, s. IX; cyt. za: D. KUNZ: *Poczucie obrazu*..., s. 181.

³⁴ D. KUNZ: *Poczucie obrazu*..., s. 187.

stosowanie podwójnego dialogu: jeden kierowany jest do zaprezentowanego w tekście słuchacza (małego chłopca), drugi – do bohaterów z malowideł, którzy w ten sposób stają się partnerami wypowiedzi.

W *Zagładzie* „poczucie obrazu” oparte jest na uruchomieniu mechanizmów odbioru obrazu fotograficznego. Z jednej strony autor korzysta z właściwych ekfrazie malarskiej środków uobecnienia: szczegółowego, polisensualnego opisu, wprowadzenia czasowej wymiarowości sytuacji i zdarzeń, budowania dramaturgii sytuacji przez użycie w narracji czasownikowych form pierwszej osoby liczby mnogiej, ukazanie czynności fotografowania (zwłaszcza obserwowania i wybierania właściwych kadrów) oraz suponowanie oglądania zdjęć przez przypuszczalnego odbiorcę. Te składniki dyskursu odpowiadają myśleniu o fotografii w kategoriach przedstawieniowych, a nawet bliskich malarstwu: siedemnastowiecznej niderlandzkiej sztuce życia codziennego, włoskiemu wedutyzmowi z XVII i XVIII wieku, dziewiętnastowiecznemu malarstwu realistycznemu³⁵. Pojawienie się wynalazku fotografii odebrane zostało jako zwieńczenie realizowanych w sztuce rozwiązań dotyczących maksymalnego uzyskania prawdziwości plastycznego przedstawienia: „fotografia doprowadziła do końca, zracjonalizowała i zmechanizowała proces, trwający na Zachodzie od czasów Quattrocento, który wyznaczały: symboliczna forma perspektywy, wywołane przez nią percepcyjne przyzwyczajenie oraz *camera obscura*”³⁶.

Zasady ptasiej perspektywy przeniesione zostają na sposób literackiego przedstawienia dalekich planów, gdy fotografujący bohater znajduje się na dachu jednej z kamienic stojących przy rynku. Kompozycja ta służy do opisu topografii miasta (umieszczone w niej zostają najważniejsze miejsca powieściowych wydarzeń: ulice, browar, lokal Rozenzweiga, sklep Bauma, kancelaria mecenasa Daniłowskiego, park miejski) i dalszych jego okolic:

³⁵ F. SOULAGES: *Estetyka fotografii...*, s. 337–339.

³⁶ Zob. A. ROUILLÉ: *Fotografia. Między dokumentem...*, s. 65–66.

Osobliwość naszego punktu obserwacji: widzimy więcej niż inni. (Tylko kopała ratusza – Oko Miasta – widzi wszystko).

Patrzmy w cztery strony, obracamy się.

Północ:

Rynek przed i pod nami. Przed nami droga prowadząca ku Hrubieszowskiej. Nie widać już wozu, którym odjechał klient Rozenzweiga. Horyzont zamyka łagodne wzniesienie. To daleko stąd. Przed wzniesieniem rozrzucone domy. Paski pól. Trzy miejscowości: Łapiguz, Czołki, Sitno. Na wzniesieniu grzywa lasu. Słońce ogrzewa nam plecy.

Wschód:

Najbliżej cała wschodnia część rynku. W niej – SKLEP BŁAWATNY, także kilka innych sklepów i zakładów. Piekarnia Rappaporta. Za rynkiem, trochę w lewo, płaski dach browaru, który odbija teraz światło. Za browarem budynek szkoły w otoczeniu starych jesionów i kasztanowców. I Lwowska wyznaczona przez rosnące na pobrzeżach drzewa. Prowadzi przez Kalinowice. Dalej znowu zamykająca horyzont grzywa lasu, przed nią wioski.

Południe:

Dachy i drzewa. Podwórka duszące się w słońcu. Tak jest do końca Ogrodowej. Za Ogrodową – łąki dokąd patrzeć. I nie jest to tylko zielony kolor. łąki kwitną, nie pierwszy w tym roku raz. Łabuńka dzieli je na dwie części: tę bliższą i tę za rzeką. Wzdłuż Łabuńki, ale nie na całej jej długości, zarośla, kępy krzewów. Samotne drzewo to tu, to tam. Lusterka stawów, drzewa, a dalej las.

Zachód:

Najbliższy obraz podobny do poprzedniego: ogrody, dachy, domy. Zachodnia część rynku, ta więc, gdzie znajduje się lokal Rozenzweiga. Błyszczący dach banku blisko Starego Miasta. I Stare Miasto, które dwa słońca oświetlają. (Ciekawe, czy śpiewają jeszcze i tańczą chasydzi przed ratuszem). Krzyże kościołów, krzyż sąsiadującego z rynkiem, bliskiego stąd kościoła Świętego Krzyża. Niewidoczna Brama Lwowska. Nie widać lip sprzed kancelarii mecenasa Daniłowskiego ani attyk. Nie widać stawu w parku, gdzie toczą się po powierzchni i odbijają dwa słońca.

(s. 55–56)

W zbliżeniach (wykonywanych z tego samego punktu obserwacyjnego, który pozwoli również poznać powód uruchomienia syreny słyszanej w czasie robienia kolejnych ujęć) wykorzystana zostaje kompozycja eksponująca scenki rodzajowe. Dominuje prezentacja postaci, sytuacji i scenerii, podporządkowana wydobyciu jednego, najbardziej wyrazistego akcentu wizualnego: koloru, błysku, formy. Na powstawanie fotografii wskazuje uchwycenie jakiegoś unieruchomionego elementu:

Mężczyzna, który prowadząc rower znajdował się niedaleko bud kuśnierza i krawca, gości teraz w lokalu Rozenzweiga. Rower stoi oparty o ścianę lokalu, blisko drzwi. Przykucnąwszy, oglądają go dwaj mali chłopcy. Chybotliwe drzwi w bezruchu.

Niebo nad nami w kolorze, jaki widzimy od rana. Jaskółki na jego tle jak czarne pióra rozszarpanego przez jastrzębia ptaka. Niby krew z rozszarpanego serca nieba i obłoków. Krew, której niespieszno dotknąć ziemi. Inne kwilą na telegraficznych drutach.

Odezwała się syrena, słysząc ją od Starego Miasta. Dwa krótkie, może próbne, sygnały. Odzywa się w różnych porach i nikt nie wie, co to znaczy.

Lwowską wjeżdża na rynek samochód. Czarna blacha połyskuje, jakby polano ją wodą. Kierowca w zielonym kaszkiecie macha do kogoś ręką. Dwaj chłopcy, oderwawszy się od roweru, biegną na środek rynku. Tymczasem samochód znika za rogami domów. Biegną jeszcze za nim chłopcy.

Urywa się właśnie głos syreny.

Pan Hersze Baum znowu przechadza się przed swoim sklepem. Nie wiadomo, doprawdy, czy chłodniej w sklepie, czy przed nim. Piątka dzieci pana Bauma udaje się do kiosku z cukierkami. Pan Hersze osłania oczy i patrzy w górę. Szuka na niebie gołębi Rozenzweiga.

Na rynek, z zaułka obok sklepu pana Bauma, wchodzi mężczyzna z narzędziami na plecach. Narzędzia błyszczą metalicznie. Kto to jest? To stary Wilk. Niesie narzędzia do ostrzenia noży i reperacji zepsutych garnków. Nazwano go Wilkiem dla jego niespokojnych oczu i wiecznie zarośniętej twarzy. Wilk staje obok sklepu pana Bauma, zdejmując z pleców tłu-

mok. Pan Hersze Baum podchodzi doń i obaj siadają na progu bławatnego sklepu.

Ostatnia wykonana na dachu fotografia: smuga dymu podnosi się pionowo nad Kalinowicami, w okolicy Lwowskiej.

(s. 57–58)

Ekfrazja fotograficzna, stanowiąca przeważającą część dyskursu *Zagłady*, mimo że jej przedmiotem odniesienia nie są uznane dzieła artystyczne, wprowadza w perspektywę odbioru „poczucie obrazu” uruchamiające widzenie obrazu fotograficznego, który nosi w sobie wypracowywane przez malarstwo zachodnie techniki i style odzwierciedlające rzeczywistość, a zarazem ujawnia cechy swoiste, wynikające z mechanicznego, obiektywnego procesu rejestracji, tworzy też nowoczesne kanony estetyczne. Ekfrazja fotograficzna w powieści Szewca odpowiada zakresowi tej kategorii z propozycji Bożeny Witosz:

Jeśli odbiorca dostrzeże w tekstowym widzeniu rzeczywistości modelującą rolę kodów malarskich [tu badaczka odwołuje się do kategorii Rolanda Barthesa, który w pisarskim stylu realistycznym uznawał powtórzenie gestu malarza przedstawiającego obramowaną rzeczywistość³⁷], może uznać, że ma przed sobą wypowiedź, którą da się zinterpretować (a więc także skategoryzować), przywołując reguły ekfrazy³⁸.

Świadectwem poddania się mechanizmom lekturowym wyznaczanym przez „energię” ekfrazy są opinie recenzentów powieści. Pisząc o niej, wskazywali „cykl pocztówek z natury”³⁹ bądź „plik pocztówek z natury”⁴⁰, chwyt „migawkowego, fotograficznego ujęcia, które unieruchamia na moment poszczególne obrazy”⁴¹. Wysoko oceniali wizualne aspekty utworu: „Pro-

³⁷ Zob. R. BARTHES: *S/Z*. Przeł. M.P. MARKOWSKI, M. GOŁĘBIEWSKA. Warszawa 1999, s. 91.

³⁸ B. WITOSZ: *Ekfrazja w tekście użytkowym...*, s. 170.

³⁹ J. TERMER: *Na marginesie „Zagłady”*. „Nowe Książki” 1987, nr 9, s. 19.

⁴⁰ W. PAWŁOWSKI: *Na jałowym brzegu*. „Literatura” 1987, nr 7, s. 70.

⁴¹ A. SOBOLEWSKA: *Wahadłowe drzwi pamięci*. „Twórczość” 1987, nr 12, s. 110.

zatorski debiut Szewca zaskakuje, i to nie tylko konsekwencją w konstrukcji powieści, w umiejętności operowania kolorem, światłem, tworzenia statycznej, przepojonej spokojem i nudą atmosfery peryferii⁴². Ale zauważali także „filmowość narracji”⁴³.

5

„Poczucie” fotograficznego obrazu pozwala podjąć wobec powieści działania interpretacyjne. Kategoria ta zarazem uruchamia specyficzny, różniący się od obcowania z malarstwem, odbiór fotografii. Zwłaszcza tej, która – tak jak w przypadku powieści Szewca – ma rejestrować rzeczywistość. Oglądanie zdjęć, przede wszystkim nieprofesjonalne, sprowadza się zwykle do przekonania, że przedmiot na nich przedstawiony bezpośrednio odsyła do przedmiotu realnego. To przeświadczenie towarzyszy fotografii od jej początków. Wynalazkowi Talbota i Niépce’a nowoczesne społeczeństwo wyznaczało zadania pragmatyczne, sprowadzające się do inwentaryzowania i uwierzytelniania, gdyż w aparacie fotograficznym upatrywało narzędzia sprawniej i wierniej niż pędzel czy ołówek odzwierciedlającego rzeczywistość⁴⁴. Powód takiego postrzegania fotografii dobitnie wykłada André Bazin: „Po raz pierwszy obraz świata zewnętrznego formuje się automatycznie, bez twórczej inwencji człowieka i według ścisłych związków przyczynowo-skutkowych”⁴⁵. O aktualności takiego myślenia świadczą – zyskujące współcześnie szeroki rezonans – sądy Rolanda Barthesa o przyległości fotografii i jej odniesienia. Opierając się na osobistym przeżyciu śmierci matki i oglądania zdjęć z różnych momentów jej biografii, badacz głosił m.in.:

⁴² M. PRUS: *Atlantyda*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 29, s. 6.

⁴³ R. MATUSZAK: *Zanim nadeszła zagłada*. „Res Publica” 1989, nr 5, s. 133; A. ZIONTEK: *Pośród zagłady trwa nadzieja*. „Kresy” 2006, nr 3, s. 116–117.

⁴⁴ Zob. A. ROUILLÉ: *Fotografia. Między dokumentem...*, s. 19–24.

⁴⁵ A. BAZIN: *Ontologia obrazu fotograficznego*. Przeł. B. MICHAŁEK. W: *Film i audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*. Red. S. KUŚNIER-CZYK. Cz. 2: *Film w kulturze*. Warszawa 2002, s. 74.

To, co zauważyłem na początku, zupełnie swobodnie, pod przykrywką metody, a mianowicie że każde zdjęcie jest w pewnym sensie naturalnie związane ze swoim odniesieniem [réfèrent], odkrywałem na nowo, po nowemu raczej, uniesiony prawdą obrazu. [...] Nazywam „odniesieniem fotograficznym” nie rzecz *względnie* realną, do której odsyłają obraz czy znak, ale rzecz *koniecznie* realną, którą umieszczono przed obiektywem, a bez której nie byłoby zdjęcia.

Porównując fotografię z innymi systemami przedstawień, kontynuował wywód:

Malarstwo może udawać realność, nie widząc jej. Wypowiedź słowna może łączyć znaki, które oczywiście mają odniesienia, ale te odniesienia mogą być i najczęściej są „chimerami”. W przeciwieństwie do tych imitacji, w wypadku fotografii nie mogę zanegować faktu, że *ta rzecz tam była*. Jest podwójna wspólna płaszczyzna: realności i przeszłości⁴⁶.

Ekfrazja fotograficzna w *Zagładzie* funduje ontologię powieściowego świata. Jej rolę uobecniania przedmiotu przedstawionego wspiera potencjał fotograficznego przekazu, w którym zawarte jest poświadczenie istnienia przedmiotu odniesienia. Według Barthes’a: „Fotografia niekoniecznie mówi, że *coś już nie istnieje*, ale na pewno mówi: *to było*”⁴⁷. Towarzysząca ekfrazie kategoria „poczucia obrazu” wprowadza do utworu Szewca efekt poręczenia wiarygodności świata ujętego na fotografiach: prawdziwego istnienia osób i wydarzeń z lipcowego dnia 1934 roku w niewymienionym z nazwy, ale ukazanym na zdjęciach, mieście. Zabieg, jaki zastosował pisarz, jawi się jako gest uautentycznienia przedstawionej rzeczywistości. Kreacyjno-antyfunktjonalny aspekt powieściowego dyskursu dostrzegł Tomasz Mizerkiewicz, jednakże wyprowadził go z innych genologicznych atrybucji: poematu opisowego i opowieści mitycznej:

⁴⁶ R. BARTHES: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. TRZNADEL. Warszawa 2008, s. 136–137.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 151.

Świat ten ma uzyskać statyczne istnienie, takie niemal, jakie przypisywali mu onegdaj autorzy poematów opisowych. I w tym właśnie zamierzeniu zawarty jest największy paradoks dzieła Szewca. Polega on na kontraście między ostentacyjnym ukazywaniem fikcjonalności prezentowanego świata a pragnieniem, by przekonać o jego prawdziwości, wyjęciu go spod władz konwencji literackiej. [...] Podstawowym narzędziem antyfikcjonalnym ma być stylizacja na formę przedliteracką – opowieść mityczną. Dowiadujemy się oto, że narrator spisuje Księgę Dnia. Zapobiegliwość w utrwalaniu każdego drobiazgu wynika stąd, że piszący przyznaje swemu opisowi rangę Autentyku, księgi-wzorca⁴⁸.

Zagłada jest dłuższym utworem narracyjnym i jakkolwiek można dostrzec w poszczególnych sekwencjach cechy wskazujące na ekfrazę, to jednak opisy fotografii i związanych z nimi czynności fotografowania, mimo że tworzą konstrukcyjną dominantę powieści, nie stanowią celu samego w sobie. Są wykorzystane jako medium przedstawienia i służą jako pretekst do poruszenia problemów istotnych dla opowiadającego: narratora, a właściwie autora. Uobecnić w słowie rzeczywistość, przedstawić to, co umyka pobieżnemu oglądowi, zarejestrować (trzeba zauważyć, że łączą się w tym akcie funkcje i wzroku, i języka!) świat – oto kwestie zasadnicze. Marek Bernacki, omawiając całą trylogię Szewca, zwrócił uwagę na wpisana we wszystkie części „zamojskiego” cyklu kreacyjną rolę słowa:

W jego powieściach słowo, nierozzerwalnie złączone ze świadomością penetrującą dookolną rzeczywistość nie tylko ocala świat, ale niejako na nowo go stwarza, nazywając i wyrażając. W tej prozie słowa wydobywają i ocalają z niebytu nawet najmniejsze detale rzeczywistości, a świat istnieje na dobrą sprawę tylko dzięki nim⁴⁹.

⁴⁸ T. MIZERKIEWICZ: *Życie po życiu? Kilka uwag o sposobie istnienia współczesnej powieści na przykładzie „Zagłady” Piotra Szewca*. „Kresy” 2001, s. 79.

⁴⁹ M. BERNACKI: *Jak możliwa jest kontemplacja świata po „Zagładzie”. O trylogii powieściowej Piotra Szewca*. W: *Literatura i wiara*. Red. A. SULI-

W dyskursie powieściowym kilkakrotnie pojawiają się autorefleksyjne uwagi, wiążące funkcją utrwalania przejawów rzeczywistości werbalny zapis i fotograficzną rejestrację:

A my stójmy, przyglądając się niebu. W zapisie tym, który chce być szczegółową rejestracją widzianych przez nas zjawisk, kroniką dokonującej się Księgi Dnia, nie wolno nam niczego pominąć. Nawet obłoków, bo również je ocala nasza pamięć.

(s. 18)

Być czujnym. Rejestrować pilnie, by niczego w Księdze nie zabrakło. Co trudne do naocznego stwierdzenia, powoływać prawem prawdopodobieństwa.

(s. 76)

Widzieć. Być. Zapamiętywać. Utrwalać skrupulatnie. Jeszcze jedna fotografia. I jeszcze jedna. Podążać za uciekającym. Nie przegapić.

(s. 83)

O swoich pisarskich motywacjach i celach wypowiedział się autor w wywiadzie z Krzysztofem Lisowskim:

P.S. [Piotr Szewc]: W powieści mówię o skwapliwym fotografowaniu zjawisk – tych, które wyobraźnią przeniosłem z przeszłości, i tych, z którymi żyłem. Rzeczy i zjawiska są ulotne, a ja nie mogę się z tym pogodzić.

K.L. [Krzysztof Lisowski]: Czy stąd właśnie wziął się pomysł dziwnej książki o wyjątkowej kondensacji treści, książki będącej jednym wielkim drobiazgowym opisem nieistniejącego już świata, utworu bez fabuły?

P.S. [Piotr Szewc]: Właśnie stąd. Opis wydaje mi się najlepszym narzędziem literackiego utrwalania rzeczywistości, jego charakter może zaś sprawić, że zmienia swoją jakość. U mnie jest już interpretacją, a więc czymś pomniejszym, a zarazem bardziej osobistym⁵⁰.

KOWSKI. Szczecin 2009, s. 387–388. Zob. też: „Przegląd Powszechny” 2007, nr 5, s. 130.

⁵⁰ *Fotografujemy skwapliwie zjawiska...*, s. 3.

Piotr Szewc literacko wykorzystał odkryte i wykorzystywane od początku funkcje fotograficznego medium jako metody dokumentowania rzeczywistości. André Rouillé wiąże owe zadania z pragmatyzmem nowoczesnego społeczeństwa, które upatrywało w fotografii narzędzia utrwalającego ginące pod naporem industrializacji pamiątki przeszłości – z jednej strony, z drugiej zaś – lokowało w niej ambicje skatalogowania i symbolicznego zawłaszczenia świata:

Fotografia przechodzi więc w inny wymiar, w którym nie jest już ograniczona do samej maszyny zatrzymującej obraz, ale gdzie punktem odniesienia staje się muzeum, album, archiwum, a więc miejsca, w których obrazy się składa, gromadzi, tworząc zbiór mający być świadectwem przeszłości i fragmentów tego, co dzisiaj i gdzie indziej⁵¹.

Powstające wówczas towarzystwa fotograficzne zachęcały do tworzenia albumów gromadzących odpowiednio sklasyfikowany materiał: archeologiczny, historyczny, botaniczny, geograficzny, pejzażowy, rolniczy, przemysłowy. Z czasem użytkową wartość fotografii doceniono w wielu dziedzinach wiedzy i nauki: archeologii, inżynierii, architekturze, medycynie i kryminalistyce⁵².

Projekt fotograficznego zapisu konkretnego miejsca i konkretnej społeczności wydobyl z powieści Szewca Ryszard K. Przybylski. Badacz rozpoznał w utworze sięganie po wzory mistrzów fotograficznej praktyki dokumentacyjnego rejestrowania rzeczywistości: Eugéne'a Atgeta, Alfreda Stieglitza, Edwarda Westona, Augusta Sandera. Zastosowaną w powieści metodę określił – wiążąc ją z realistyczną konwencją przedstawiania rzeczywistości w powieści – następująco:

Chodziłoby o jeden dzień zdjęciowy, w czasie którego sфотографowani zostaliby przy swych codziennych zajęciach ludzie zamieszkujący i pracujący w przestrzeni koncentrującej się

⁵¹ A. ROUILLE: *Fotografia. Między dokumentem...*, s. 111.

⁵² *Ibidem*, s. 107–137.

wokół Starego Miasta. Wybór postaci i miejsc został wstępnie dokonany. Chodzi tu w pierwszym rzędzie o ich typowość⁵³.

Pisarskiemu zabiegowi zastosowanemu w *Zagładzie* równie bliska jest funkcja fotografii, którą poddaje rozważaniom Susan Sontag. Jej różnorodne motywacje oraz realizacje obejmuje ogólnym określeniem „dokumentacja społeczna”⁵⁴. Narrator *Zagłady* zdaje relację z całodziennej wędrówki z aparatem fotograficznym po mieście, wyznaczanej miejscami, trasami i rytmem zwykłych czynności fikcyjnych bohaterów o zróżnicowanym, ale znamionym statusie społecznym i pochodzeniu narodowym: rodziny kupca bławatnego Herszego Bauma, kończących nocną służbę policjantów Antoniego Wrzoska i Tomasz Romanowicza, mecenasa Walentego Daniłowskiego, pani Kazimiery, szynkarza Rozenzweiga, wróżącej na targu Cyganki, grupy chasydów. Ekfrazy fotograficzne przedstawiają przestrzeń prowincjonalnego miasteczka z ulicami: Lwowską, Ogrodową, Młyńską, wyznaczającymi kwatery, gdzie toczy się życie żydowsko-polskiej społeczności⁵⁵ (podwórko Baumów, okno mieszkania pani Kazimiery, kancelaria mecenasa, sklep Bauma, lokal Rozenzweiga, targowisko, browar, młyn, park miejski, ogrody i sady), oraz ulicą Listopadową, prowadzącą z Nowego Miasta na Stare Miasto z rozległym rynkiem i eksponowaną kopułą ratuszowej wieży. Szczegółowo wskazywaną topografię i autentyczne nazwy ulic można odczytywać jako podpisy pod zdjęciami. Jako że toponimie ewokują realność miejsca, a więc osadzają literacką wypowiedź w konkretnej lokalności (geograficznej i czasowej)⁵⁶,

⁵³ R.K. PRZYBYLSKI: *Jak fotografia zahacza się o rzeczywistość? A jak literatura wiąże się z fotografią?* W: *Intersemiotyczność. Literatura...*, s. 130.

⁵⁴ S. SONTAG: *O fotografii...*, s. 62–72.

⁵⁵ Według danych dotyczących przedwojennej struktury demograficznej Zamościa, dzielnicę Nowe Miasto wyznaczaną w powieści szczegółami topograficznymi zamieszkiwało 70% społeczności żydowskiej. Zob. A. KĘDZIÓRA: *Encyklopedia miasta Zamościa*. Chełm 2000.

⁵⁶ Zwróciła uwagę na taką ich funkcję Elżbieta RYBICKA: *Topografie historii. Pamięć zapisana w miejscach*. W: *Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo i historiografia*. Red. W. BOLECKI, J. MADEJSKI. Warszawa 2010, s. 102–103.

powieściowe fotografie nabierają znaczenia dokumentu. Piotr Szewc (urodzony, co prawda, w 1961 roku) ujawnił, że odtwarzał w utworze miejsca i codzienność z własnego dzieciństwa, mając przekonanie, że niewiele się one różniły od tych z czasów przedwojennych:

Piotr Szewc – [...] Dla mnie była to książka o mieście, w którym się urodziłem, wychowałem, które znałem, a które takie było przed wojną. Pisząc starałem się wyobrazić sobie tamten czas, okoliczności i miasto. Czy też przedstawić to tak, jak to, moim zdaniem, wyglądało.

Teresa Madej – To ogromna wyobraźnia.

Piotr Szewc – Ale oparta na konkrety. Jednak miasto to samo, ulice te same, budowle te same i okoliczności tego życia. W jakimś sensie miejsce to samo⁵⁷.

Odślonięcie autobiograficznych źródeł, które posłużyły do zobrazowania świata przedstawionego w powieści, jest dodatkowym sygnałem uwiarygodniającym dokumentacyjny charakter fotograficznego projektu, jaki wyłania się z książki. Pozwala ponadto dookreślić cel zastosowanego w utworze zabiegu: fotografowanie przełożone na literacki zapis ma służyć ocaleniu reliktyw przeszłości, zarejestrowaniu ginącego niemalże na oczach autora porządku. I przestrzeń miasta, i atmosfera prowincjonalnej powszedniości, w których wyrastał, przestały niebawem istnieć. Piotr Szewc wyjaśniał:

[Listopadowej] już na odcinku, o którym mówi powieść, nie ma. Ten odcinek ma długość około kilometra, z jednej strony zamyka go Lwowska, z drugiej Hrubieszowska, przecina zaś Polna. Listopadowa to moje dzieciństwo i najwcześniejsza młodość. To kocie łby i stare, rozsypujące się w oczach domki, pachnący jęczmieniem browar, ogrody, sady i kapliczka. Mój mały cały świat, teraz utracony, nieistniejący, poetycki

⁵⁷ Dowód na istnienie Zamościa. Z Piotrem Szewcem rozmawia Teresa Madej. www.zamosconline.pl/text.php?id=4244&rodz=kul [data dostępu: 20 maja 2013].

i rzeczywisty. Wschodnie przedmieście Zamościa, którego rytm wybijały czwartkowe jarmarki, handel końmi, butami, zbożem i czym jeszcze chcesz⁵⁸.

Najnowsza historia miasta uzasadnia osobiste doświadczenie pisarza: w związku z przypadającym w 1980 roku jubileuszem 400-lecia założenia Zamościa podjęto wiele przedsięwzięć, które przypomniały jego wyjątkowość jako „arcydzieła urbanistycznej myśli”, „perły architektury renesansowej”, „miasta idealnego”. Historycy, historycy sztuki, architekci konserwatorzy oraz sympatycy Zamościa zwrócili uwagę na potrzebę rozpoczęcia prac renowacyjnych poważnie zniszczonych zabytków. Mobilizacja społeczna i zainteresowanie w ośrodkach naukowych uzyskały wsparcie finansowe w dwóch specjalnych ustawach Rady Ministrów z 1974 i 1978 roku. Stare Miasto i centrum poddane zostały gruntownej restauracji. Podniesienie Zamościa do rangi stolicy województwa (w ramach reformy administracyjnej z 1975 roku) poskutkowało modernizacją infrastruktury okolicznych dzielnic⁵⁹.

6

Piotr Szewc rozpoczął pisanie powieści, będąc studentem pierwszego roku polonistyki, w grudniu 1981 roku po ogłoszeniu stanu wojennego⁶⁰, niedługo zatem po obchodach upamiętniania rocznicy założenia Zamościa, a zarazem w okresie politycznej destabilizacji kraju. Przyznał, że praca nad *Zagładą* wynikała z zainteresowania przeszłością rodzinnego miasta, lecz

⁵⁸ *Fotografujemy skwapliwie zjawiska...*, s. 3.

⁵⁹ Zob. *Zamość miasto idealne. Studia z rozwoju przestrzennego i architektury*. Red. J. KOWALCZYK. Lublin 1980; J. KOWALCZYK: *Materiały z sesji naukowej „Dzieje rozwoju przestrzennego i architektury Zamościa”*. „Archiwariusz Zamojski” 2005, s. 85–114.

⁶⁰ *Fotografujemy skwapliwie zjawiska...*, s. 3; *Dowód na istnienie Zamościa. Z Piotrem Szewcem rozmawia Teresa Madej...*

nie daleką jego historią, ale – jak określił – „przedwojenną jego świetnością”. Uzasadniał swój wybór:

Myślę tu o Zamościu nie tyle jako o mieście niezrównanym architektonicznie, ale jako o miejscu, gdzie współżyli na dobre i złe ludzie różnych religii i obyczajów, różnego pochodzenia. Chciałem odtworzyć, na miarę swojej wyobraźni, klimat, jaki towarzyszył tej współobecności⁶¹.

Jak wynika z autotematycznych uwag, pisarz nie rości sobie prawa do zobiektywizowanego, uprzedmiotowionego przedstawienia przeszłości, lecz deklaruje korzystanie nie tylko (zapewne) z prywatnej pamięci i zdobytej wiedzy, ale także z własnej imaginacji.

Zabieg fotograficznego obrazowania w *Zagładzie* zanalizował Marek Zaleski⁶², umieszczając utwór Szewca wśród przykładów prozy wspomnieniowej, w której dominuje funkcja prywatnej pamięci, a więc obok autobiograficznej twórczości Józefa Hena, Zygmunta Haupta oraz wspomnianych jedynie Andrzejów: Kuśniewicza, Stojowskiego i Chciuka. Wskazał na stosowaną przez pisarzy współczesnych konwencję, dzięki której przeszłość jest niejako wskrzeszana i uobecniana w narracji, opartej na sposobie opisu świata takim, jakim widzi się go, gdy zostaje uchwycony na fotografii. Przedmiotem analiz badacza są jednak przede wszystkim literackie „formy pamięci”, które objawiają się w różnych postaciach nostalgii, stają się katalizatorem wspomnień, używane są jako medium wywoływania obrazów przeszłości. Natomiast *Zagłada* Piotra Szewca jest utworem – na co zwrócił uwagę autor *Form pamięci* – nietypowo realizującym analizowany chwyt. Wyróżnia się spośród innych książek, mających czysto wspomnieniowy charakter, fikcyjnym wykorzystaniem formuły „widzącej pamięci”, albowiem narrator tej powieści jedynie imituje zabieg opisywania przeszłości przez medium obra-

⁶¹ *Fotografujemy skwapliwie zjawiska...*, s. 3.

⁶² M. ZALESKI: *Świat powtórzony. Cz. 3: Jak na fotografii*. W: IDEM: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, s. 33–60.

zu fotograficznego: „To, oczywiście, nie pamięć przeżytego, ale pamięć nabyta, pamięć skulturalizowana (wszelako podporządkowana narracji »widzącej pamięci«)”⁶³.

Autobiograficzna rama, w jakiej umieszczone zostały przez Szewca ekfrazy fotograficzne, pozwala zinterpretować powieść w formule nostalgii⁶⁴, którą można ująć – jak proponuje Frank Ankersmit – jako model doświadczenia historycznego:

Stawiam tezę, że nostalgia i nostalgiczne wspomnienie przeszłości dają najintensywniejsze i najbardziej autentyczne doświadczenie przeszłości⁶⁵.

Nostalgia jest doznaniem „bycia nie na miejscu”. Ów stan w psychologicznym aspekcie dotyczyć może zarówno czasu, jak i przestrzeni; zgodnie z grecką etymologią, łączącą pragnienie powrotu do domu (*nostos*) oraz bólu (*algos*). W doświadczeniu historycznym nostalgia przejawia się jako odczucie przemieszczenia czasowego, opartego na uświadomieniu bezpowrotnie utraconej przeszłości, ewokowanej przez tęsknotę. Przeszłość sama w sobie nigdy nie może zostać ponownie uchwycona ani odtworzona (w przeciwieństwie do dokonań tradycyjnej historiografii, która ma ambicje przedstawiania rzeczywistości obiektywnej, ukonkretnionej przeszłości), dostępne są natomiast dystans i różnica między terażniejszością a przeszłością⁶⁶.

Podobna do nostalgii niemożność wejścia w przeszłość wpisana jest w dyskurs *Zagłady* i sposób prezentacji powieściowego

⁶³ Ibidem, s. 48.

⁶⁴ Formuły nostalgii w polskiej prozie współczesnej opisał Przemysław CZAPLIŃSKI: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001. W książce zostały tylko wskazane powieści Piotra Szewca, nie objęto ich jednak szczegółowym omówieniem. Moja interpretacja *Zagłady* poprzez kategorię nostalgii odbiega od jej funkcji zaprezentowanych przez Czaplńskiego.

⁶⁵ F. ANKERSMIT: *Historism and Postmodernism. A Phenomenology of Historical Experience*. W: IDEM: *History and Topology. The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley 1994, s. 197.

⁶⁶ Ibidem, s. 199–205.

świata. Szewc określa datę powieściowych fotografii: lipiec 1934. Do powieściowego dyskursu wprowadza ponadto odległość czasową między aktem fotografowania i przeglądania albumu, wyznaczając tym samym sposób lektury utworu, poddanej sile fotograficznego przekazu, nasuwającego myśli o niepowstrzymanym upływie czasu. Wzmacnia historyczny wymiar przedstawianego świata, odwołując się nie tylko do mechanizmów rejestrowania fotograficznego obrazu i do kompetencji jego odbioru, lecz także do wiedzy czytelnika o Historii XX wieku. Podpisanie powieściowych fotografii roczną datą wyciąga je z prywatnego doświadczenia czasowego i umieszcza na osi czasu wielkiej Historii. Wydarzenia II wojny światowej i Holocaust stają się istotnym pozapowieściowym kontekstem budującym znaczenia w utworze i dookreślającym wymowę tytułu⁶⁷. Znajomość Historii zmienia odbiór fotografii przedstawiających osoby i wydarzenia sprzed wojny. Jak zauważa Susan Sontag:

Reakcje na zdjęcia życia codziennego w dzielnicach żydowskich z 1938 roku, jakie wykonał w Polsce Roman Vishniac, kształtują się pod wpływem naszej wiedzy, że ludzie ci mieli wkrótce ulec zagładzie⁶⁸.

Według Hansa Beltinga uwydatnianie rozpiętości czasu między wykonaniem fotografii a jej oglądaniem stanowi zasadniczą własność tego medium:

Różnica między obrazem i rzeczywistością, na której zasadza się zagadka uwidocznionej nieobecności, powraca w fotografii

⁶⁷ Ten kontekst jest nader często podnoszony przez krytyków i badaczy utworu. Zob. B. KANIEWSKA: „Listopadowa jest tu, gdzie była...”. O „Zagładzie” Piotra Szewca. „Polonistyka” 1999, nr 1, s. 27–28; R. OSTASZEWSKI: *Jesteś światem, jesteś*. „Dekada Literacka” 2000, nr 4/5, s. 4; A. ZIONTEK: *Pośród zagłady trwa nadzieja...*, s. 119–122. W perspektywie badań postpamięci nazbyt perswazyjnie o *Zagładzie* jako „literackim zapisie świata dotkniętego po-holokaustową traumą” pisała Aleksandra UBERTOWSKA: *Pamięć i nieobecność. O doświadczeniu przeszłości w prozie Piotra Szewca*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007, s. 362–377.

⁶⁸ S. SONTAG: *O fotografii...*, s. 80.

przez dystans czasowy, który dzieli jej powstanie i moment naszego jej oglądu⁶⁹.

Narzucona przez ekfrazę lektura utworu jako poczucia obrazu, czyli oglądania zdjęć, wprowadza czytelnika w porządek nostalgicznego doświadczenia przeszłości, albowiem fotografia, podobnie jak nostalgia, objawia dystans między terażniejszością, która stanowi część świata współczesnego, i – niemożliwą do zawłaszczenia przez tę współczesność – przeszłością.

Wyartykułowaniem różnicy przebiegającej między wiedzą o przeszłości, prawdą o przeszłości, wydarzeniem w przeszłości a pragnieniem dotarcia do przeszłości, pochwycenia jej w konkretnym doświadczeniu, a następnie uobecnienia w słowie kończy się powieściowy zapis:

Ale znając prawdę o czasie, który nazywany bywa przeszłym, i te następne w ciemności wzbijające się warkocze, widziane przez kogoś albo i niewidziane, jak słoneczny pył przez jednego tylko policjanta dostrzeżony, zagubią się w owej pamięci-niepamięci, jaką jest nasza o przeszłości wiedza, na swój użytek stwarzająca hierarchie tego, co warte bądź niewarte zapamiętania. I złudne są te hierarchie, i zawsze niekompletna ich treści znajomość, i ból tylko jest ten sam, że ocaliliśmy nikłą zaledwie cząstkę rzeczy w równoczesności tej lub innej danych. Równoczesności, która się nie powtórzy z raz tylko w tej lub innej konstelacji istniejącymi szczegółami. Jedynie ta przekorna wiara, że uda nam się ku światłu wydobyć zapomniany jakiś szczegół, kolor nieba w dzień lipcowy roku 1934, [...] każe nam poszukiwać, penetrować czas [...] bezpowrotnie utracony.

(s. 125–126)

⁶⁹ H. BELTING: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. BRYL. Kraków 2007, s. 261–262.

„Archeologia fotografii” *Finis Silesiae* Henryka Wańka

1

Finis Silesiae pisałem nie ku rozrywce, ale starając się trzymać prawdy. Widziałem ją nie tylko na starych, niemieckich fotografiach, ale także w albumie własnej pamięci, gdzie również mam wiele zdjęć

– ujawniał w wywiadzie swoją strategię Henryk Waniek⁷⁰. W *Postłowi* do powieści wskazał źródło tematycznego i fabularnego pomysłu: autentyczny album *Die Schlesische Landschaft* ze zdjęciami autorstwa niemieckiego fotografa, Karla Franza Kloosego⁷¹. Album, wydany w roku 1942 (roku urodzenia Henryka Wańka!), zawiera 165 fotografii⁷² wykonanych w latach 1936–1939, przedstawiających śląskie krajobrazy – w większości z terenów podgórskich. Pisarz przejrzał go w roku 1997 i odkrył w albumowych reprodukcjach przestrzeń sobie znajomą, poznaną podczas turystycznych wędrówek czy plenerowych wyjazdów, prowadzących go w zacisza i odludzia, o których myślał jako o miejscach prywatnych, niemal intymnych. Odnotował ze zdumieniem, że już kilkadziesiąt lat wcześniej zostały one wypatrzone i zarejestrowane w fotograficznym geście przez niemieckiego artystę:

Jest to bliska mi osobiście część geografii, po której wędruję zarówno fizycznie, jak i mentalnie. Natychmiast więc zorien-

⁷⁰ Czy Śląska już nie ma? Z Henrykiem Wańkiem rozmawia Aleksandra Klich. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 24 (dodatek „Książki w Tygodniku”), s. 9.

⁷¹ *Die Schlesische Landschaft*. 165 Meisteraufnahmen von Karl Franz KLOSE. Mit Worten von A. ULITZ, E. SCHENKE, S. STURM, H. NIEKRAWIETZ. Breslau 1942.

⁷² Waniek w *Postłowi* do powieści mylnie podaje ich liczbę – 163.

towałem się, że znam większość – jeśli nie wszystkie – z fotografowanych miejsc, choć niektóre mogłem zidentyfikować tylko dzięki podpisom pod zdjęciami. [...]

Oglądając album, poczułem się więc tak, jakby ktoś z aparatem fotograficznym deptał mi – spóźnionemu o sześćdziesiąt lat – po piętach. Był to bowiem zdjęciowy zapis wielu moich wędrówek⁷³.

Narracja *Finis Silesiae* poprowadzona jest w dwóch planach: fikcyjnej opowieści o kilku ostatnich latach życia Paula Scholza, niemieckiego fotografa mieszkającego w Gliwicach, któremu zostały przypisane zdjęcia Klozego, oraz wypowiedzi odautorskich, funkcjonujących na prawach komentarza, refleksji lub autobiograficznej dygresji. Podwójny plan narracji umożliwił przenikanie się i wzajemne dopełnianie dwóch perspektyw czasowych. Pierwszą z nich, obecną w narracji personalnej, jest perspektywa bohatera, przedstawiająca Śląsk z okresu III Rzeszy. Druga, przynależąca do autora, umiejscowiona została w III Rzeczypospolitej. Z tego punktu – odległego od czasu powieściowych wydarzeń o sześćdziesiąt lat – ukazuje Waniek zmiany, jakie zaszły na Śląsku w niedługim okresie 8 lat, rozpiętych między biegunami historycznych faktów: aneksją Austrii i przyłączeniem Kraju Sudeckiego do III Rzeszy oraz przyłączeniem do Polski ziemi śląskiej w wyniku międzynarodowych ustaleń na konferencjach w Jałcie i Poczdamie. Tytułowy „koniec Śląska”⁷⁴ przypadł za-

⁷³ H. WANIEK: *Postłowie*. W: IDEM: *Finis Silesiae*. Wrocław 2003, s. 348–349. Korzystam z tego wydania, w tekście głównym podaję po cytatach odpowiednią stronę.

⁷⁴ Autor w wywiadzie z Aleksandrą Klich wyjaśniał genezę tytułu: „Tytuł jest trawestacją słynnego okrzyku: »Finis Poloniae!«, jaki miał wznieść Kościuszko po przegranej bitwie pod Maciejowicami. Tak przynajmniej napisano w »Südpreussische Zeitung« z 25 października 1794. Kościuszko później zaprzeczał, choć Polska rzeczywiście się skończyła. Ale coś z niej pozostało. Na początku mojej pracy nad książką *Finis Silesiae* pojawiło się jako tytuł roboczy. Nawet fakt, że manuskrypt pod takim tytułem otrzymał nagrodę Fundacji Kultury, jeszcze nie przesądzał sprawy. Kiedy Wydawnictwo Dolnośląskie przystąpiło do edycji, zaproponowałem inny *Görlitz – Gleiwitz*, 23:55. Ale przeważył marketing i opinia Tadeusza Różewicza, która dla wydawnic-

tem w powieści na czas od 1938 do 1945 roku. Miał swój wymiar indywidualny i zbiorowy, wyznaczony najpierw masowym poparciem niemieckich Ślązaków dla nazistowskiego programu politycznego Hitlera, a następnie powojennymi przymusowymi wysiedleniami niemieckiej ludności Śląska. Idea powieści opiera się na ukazaniu kresu kształtowanej przez wieki śląskiej tożsamości, spowodowanego dwiema siłami dwudziestowiecznej historii – nazistowską i komunistyczną⁷⁵.

W przeciwieństwie do innego pisarza śląskiego pochodzenia, urodzonego w 1930 roku w Gliwicach Horsta Bienka, autora nie dotknęły bezpośrednio konsekwencje wydarzeń wielkiej historii. Gdy miał trzy lata, po zakończeniu wojny przeprowadził się z rodzicami z Oświęcimia do opuszczonych przez niemieckich autochtonów Katowic. Jego rodzina – częściowo niemieckiego pochodzenia – deklarowała polską przynależność w czasach plebiscytu, dziadek ze strony ojca, Wincenty, brał udział w powstaniach śląskich, odmówił podpisania volkslisty⁷⁶. Zapamię-

two jest święta. [...] W odczuciu Kościuszki Polska skończyła się w 1794 roku. W odczuciu wielu Ślązaków – ich kraj po 1945 roku. Czy definitywnie? Chciałbym temu zaprzeczyć”. *Czy Śląska już nie ma?...*, s. 9.

⁷⁵ Niejednoznaczne, uwikłane w polityczne konteksty interpretacje powieści przedstawiane przez krytyków wydobyla Elżbieta Dutka, zwracając także uwagę na przemianę śląskiego krajobrazu z rustykalnego na industrialny: „*Finis Silesiae* oznaczać może również przejście od doświadczenia przestrzeni swojskiej, przyjaznej, sielskiej do odczucia obcości, »męczarni krajobrazu«”. Zob. E. DUTKA: *Od „magicznego kraju” do „ziemi pękniętej”. O „Finis Silesiae” Henryka Wańka*. W: EADEM: *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI*. Katowice 2011, s. 106.

⁷⁶ Waniek po latach ujawnia autobiograficzne fakty w różnych esejach, wypowiedziach publicystycznych i wywiadach, np. *Ja tutaj przyjeżdżam po skarby*. „Śląsk” 1999, nr 7, s. 22–23; *Polak mały*. „Rzeczpospolita” 2004, nr 226, s. A5, A8–A9; *Gdzie szukać Śląska?* „Śląsk” 2007, nr 11, s. 16–18; *Czy Śląska już nie ma?...*; *Portret z ciemnością w tle. Z Henrykiem Wańkiem rozmawiała Joanna Gromek*. „Gazeta Wyborcza”, 9 kwietnia 2003, nr 84, s. 14; *Śląsk za zaświatów*. Z Henrykiem Wańkiem rozmawiał Marek Radziwon. „Gazeta Wyborcza”, 20 września 2004, nr 221, s. 15. Pamięci dziadka ze strony ojca oraz pozostałych członków rodziny poświęcony jest esej *Polnische Wirtschaft*. „Fraza” 2002, nr 3, s. 49–78.

tany obraz Śląska tużpowojennego, z czasów wczesnego dzieciństwa – jak wspomina po latach Waniek – ukazuje wyrwę po rdzennych niemieckich Ślązakach, którzy opuścili dobrowolnie lub w wyniku politycznych układów miejsce swojego zamieszkania⁷⁷. Świadcstw nie tylko polskiej, lecz przede wszystkim niemieckiej historii Śląska dostarczała wówczas – rozpamiętuje autor – najbliższa okolica; w jego przypadku – miejska przestrzeń Katowic: opuszczone domy, miejsca pracy, kościoły, pozostawione cmentarze z grobami cudzych bliskich. Materialne pamiątki po dotychczasowych mieszkańcach docierały nawet do świadomości dziecka – co pisarz podkreśla wielokrotnie – i zadawały kłam polityce polskich władz, głoszącej triumfalny powrót Śląska do Macierzy oraz pozbawiającej historię Śląska niemieckiej przeszłości:

Historia, o której tu myślę, pisała się sama, żywym ludzkim językiem i pamięcią. Tkwiła w materialnych śladach miejskich. Wcieliła się w kamienice, w podwórka, ulice, zakamarki i nie mieściła w książkach. W ogóle jej do nich nie wypuszczano, podobnie jak do instytutów, katedr i naukowych towarzystw. [...] Łatwo przefarbować wymowę statystyk, wymyślić całkiem nowe, przekręcić sens słowa, przesunąć akcenty w lewo lub w prawo, między fakty zapuścić baśń. Ale jak sfalszować cmentarze, pamięć, krajobraz poprzedników? Nie da się zagadać wymowy znaków utrwalaonych pod zewnętrzną warstwą rzeczywistości, szwendającej się

⁷⁷ Przesiedlenia *de facto* odbywały się w kilku fazach i miały wieloraki charakter: ewakuacji zarządzanej przez administrację niemiecką, spontanicznej ucieczki przed Armią Czerwoną lub przed represjami napływowej ludności czy też przed aresztowaniami polskich władz, osadzających – w wyniku często pospiesznej weryfikacji – Niemców-Ślązaków w byłych obozach koncentracyjnych i jenieckich. W traktacie jałtańskim nie rozstrzygnięto kwestii granic zachodnich, natomiast wojsko polskie przeprowadzało wysiedlenia ludności niemieckiej już w czerwcu i lipcu 1945 roku, a więc przed konferencją w Poczdamie, na której podpisano ustalenia o przesiedleniach Niemców z terytorium Polski, Czechosłowacji i Węgier. Zob. E. KASZUBA: *Dzieje Śląska po 1945 roku*. W: M. CZAPLIŃSKI, E. KASZUBA, G. WĄS, R. ŻERELIK: *Historia Śląska*. Wrocław 2007, s. 480–517.

ulicami, zamiast – ani mru-mru – wcielać się w planowane założenia⁷⁸.

Doświadczenia Henryka Wańka z dzieciństwa ukazują obraz Śląska o rozbitej tożsamości, potwierdzają „charakterystyczne dla jego geografii i historii rozdarcia”⁷⁹. Zbigniew Kadłubek zaproponował określenie śląskiej tożsamości za pomocą terminu *vulnus*, czyli archaicznej formy łacińskiego rzeczownika *volnus*, oznaczającego „ranę”, „cios”, „klęskę”, „nieszczęście”, „głęboko żywioną urazę”, ale też „nieszczęśliwą i nigdy niespełnioną miłość”. Tłumaczył:

Tożsamość Ślązaków – to rana. Ślązacy to ludzie zranieni. W pewnym sensie tożsamość każdego człowieka to rana. Ale najczęściej za każdym człowiekiem stoi jakaś armia, która dostojnie „potwierdza” jego tożsamość, godność, prawa, przywileje. Sankcjonuje okrucieństwo, bezwstyd. Ślązacy nie mają nic z tych rzeczy. Tożsamość ich ma zatem wymiar jakiejś kategorii egzystencjalnej, zwróconej wyłącznie do środka, potwierdzanej w głębi jestestwa [...]. Z rany jednak – nawet przepastnej, rany bolesnej i rwącej – jeśli posłuchać Nietzschego i starego poety rzymskiego – ogromna siła. Z rany męstwo. Z rany – moc autokreacji⁸⁰.

Autor *Finis Silesiae* w swoich wypowiedziach nie szczędzi krytycznych uwag o niezwykle dotkliwych dla Śląska konsekwencjach wydarzeń Historii XX wieku. Dobitnie mówi o bezpowrotnie utraconej dawnej świetności materialnej, kulturowej, naukowej, spowodowanej przymusowymi wysiedleniami ludności niemieckiej, ale też karygodnymi zaniedbaniami administracyjno-gospodarczymi po roku 1945. Piętnuje kompletne niezrozu-

⁷⁸ H. WANIEK: *Polak mały*. „Rzeczpospolita” 2004, nr 226, s. A8.

⁷⁹ *Jestem tradycjonalistą*. Z H. Wańkiem, malarzem i pisarzem rozmawiał P. Szewc. „Nowe Książki” 2006, nr 12, s. 1.

⁸⁰ Z. KADŁUBEK: „*Vulnus*”. *Przepaść i tożsamość*. W: „*My som tukej*”. *Kilka szkiców o przestrzeniach Śląska*. Red. i wstęp W. KALAGA. Katowice 2004, s. 37–38.

mienie i lekceważenie specyfiki śląskiej etniczności, przejawiające się ignorancją i uprzedzeniami obecnymi zarówno w szczytnych ideach repolonizacji, w trywialnie prowadzonej polityce kadrowej, niedopuszczającej do awansu zawodowego czy administracyjnego rdzennych Ślązaków, jak również w protekcyjnym lub nawet wrogim nastawieniu ludności napływowej⁸¹. Przypomina o latach ekonomicznego wyzysku Śląska, skrywanego za optymistycznymi hasłami PRL-owskiej propagandy⁸², preparującej na szpaltach lokalnych gazet nieprawdziwy obraz rzeczywistości.

Meandry śląskiej – polsko-niemiecko-czeskiej – tożsamości przedstawił Waniek w jednym z ważniejszych swoich esejów: *Śląsko-Silesia-Schlesien*. Rozprawia się w nim z negatywnym stereotypem Śląska, trwającą przez wieki niechęcią oraz arogancją, wynikającą z poczucia wyższości, przejawianą wobec Śląska zarówno ze strony polskiej, jak i pruskiej. Esej ten zawiera – obok rekonstrukcji historycznych – wypowiedzi o charakterze osobistym, w których na autobiograficznym przykładzie ilustruje trwałość narosłych przez setki lat schematów, wzmoc-

⁸¹ Uwagi Wańka znajdują potwierdzenie w ustaleniach historyków: „Koniec wojny sprowadził na pogranicze nowy kataklizm w postaci niepojętej dla ludności miejscowej degradacji społecznej i ekonomicznej. Wystarczył rok obecności Polaków na Śląsku, by doprowadzić do radykalnie niekorzystnej zmiany nastawienia autochtonów. Wiosną 1946 roku o istniejącym na obszarze górnośląskim stanie rzeczy mawiano »polska okupacja«. Nowe państwo zaczęło być kojarzone z chaosem organizacyjnym, korupcją władz i wrogością ludności napływowej. Trwałą wartością i ostoją pozostawała więc więź lokalna. Żle traktowani miejscowi stronili od osiedleńców, zamykali się w kręgu »swoich«, wspomagali bez zwracania specjalnej uwagi na opcję narodowościową, przynależność do partii i organizacji hitlerowskich albo służbę w niemieckiej armii”. Zob. E. KASZUBA: *Dzieje Śląska po 1945 roku...*, s. 507.

⁸² W najnowszych opracowaniach historycznych pisze się m.in. o reparacjach dla ZSRR: „Najszybciej rozwijał się przemysł węglowy, który już w lipcu 1946 roku osiągnął poziom wydobywania węgla sprzed wojny. Jednakże w wyniku zawartych porozumień reparacyjnych z ZSRR do 1953 r. aż 13 mln ton węgla rocznie należało dostarczać do tego kraju za 1,2 dol. za tonę”. Zob. M. ŚLIWA, M. ŚLUFIŃSKA: *Wielka historia Polski*. T. 14: 1945–1956. Kraków 2001, s. 66.

nionych nieodpowiedzialną polityką gospodarczą i demograficzną prowadzoną po 1945 roku. Przyznaje, że on sam dorastał również w fałszywych przeświadczeniach o miejscu, skąd pochodzi. Opisuje zatem swoje nawrócenie na pogardzany wcześniej Śląsk:

Dopokąd mieszkalem na Śląsku i miałem pod stopami na co dzień ziemię tej ojczyzny mieszańców, nie byłem skłonny widzieć w niej raj. Mój wzrok otwierał się na Śląsk w miarę upływu czasu i nie bez przeszkód. Najpierw widziałem okolicę grubych obyczajów i szorstkiego języka, który, w najlepszym razie, uznawałem za polski w nie więcej niż połowie. Potem dopiero zorientowałem się, że obyczaj, który miałem za śląski, był tylko zlewnią prostactwa z zewsząd – dla zarobku – tu zbiegłego lub po 1945 niemal siłą – dla repolonizacji – wprowadzanego ze wszystkich stron. W końcu i język, w którego poprawność szczerze wątpiłem, okazał się dobrze zakonserwowaną, najprawdziwszą staropolszczyzną⁸³.

W tymże eseju osobne wspomnienie poświęca Waniek profesorowi krakowskiej ASP, popularyzatorowi historii sztuki, Włodzimierzowi Hodysowi, którego poznał na studenckim plenerze w roku 1964 lub 1965. Przedstawia go jako niezwyklego erudyte, niestrudzonego gawędziarza, umiejącego przykuć uwagę słuchaczy, poruszyć ich umysłami i rozbudzić ciekawość świata, a także nakłonić do krajoznawczych eskapad, kilometrowych pieszych wędrówek. Charyzmatowi profesora zawdzięcza – jak powiada – odkrycie właściwej wartości materialnej i duchowej kultury Śląska:

Było to imponujące seminarium perypatetyków; bezwzględne przeświecenie świata, który oglądaliśmy; nie dające się ocenić widowisko pięknego i tragicznego przemijania; dławiąca entropia ostatnich złotych wieków. Zawdzięczam Hodysowi tę chwilę przejrzania na oczy i w miejsce uciążliwego banału,

⁸³ H. WANIEK: *Śląsko-Silesia-Schlesien*. W: IDEM: *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca*. Kraków 1996, s. 24.

znanego mi z codziennej rutyny, zacząłem dostrzegać inny Śląsk⁸⁴.

Trzeba jednakowoż wyraźnie dopowiedzieć, że tym „innym Śląskiem” jest Śląsk Dolny, znajdujący się na północnym zachodzie od Oświęcimia i Katowic, Śląsk mierzony wielkością historyczną dawnych niezależnych księstw, oceniany wartością nauki, kultury i sztuki, pociągający pięknem krajobrazu starych gór, z którymi związane są legendy i tajemnice sięgające w starożytną przeszłość. To Śląsk całkowicie odmienny od przemysłowego Górnego Śląska, gdzie Waniek urodził się i dorastał. W Dolnym Śląsku dostrzegł przyszły artysta przestrzeń odświętną, miejsce *sacrum*, konstruował od wczesnej młodości – jak podkreśla – prywatny mit. Jako człowiek sześćdziesięciopięcioletni pisze o swoich młodzieńczych poszukiwaniach i odkryciach:

Widziany z perspektywy Górnego Śląska, Dolny wydawał się górować. Być bliżej raj. Być bliżej nieba, choć nieźle poturbowany przez wojnę i jej następstwa. W sytuacji mego dorastającego życia czułem, że należało – uciekając tak czy inaczej – udać się właśnie tam. Gdzie oczy niosą. Zostawić za sobą ten niegdyś Stalinogród [nazwa nadana Katowicom po śmierci Stalina, administracyjnie funkcjonowała w latach 1953–1956 – przyp. B.G.]. Zdezերterować w przeszłość, możliwie odległą. Ona tam była zapisana, podczas gdy na miejscu przeważała odrażająca teraźniejszość⁸⁵.

W Wańkowym micie zauważalna jest obecność dwóch klasycznych toposów: Arkadii i „złotego wieku”, które służą idealizacji miejsca i uwzniośleniu przeszłości. Czerpie z niego i Waniek malarz⁸⁶, i Waniek pisarz, autor eseistycznej śląskiej tetralogii, na

⁸⁴ Ibidem, s. 26.

⁸⁵ IDEM: *Gdzie szukać Śląska?...*, s. 18.

⁸⁶ Śląskie tematy pojawiają się w malarstwie Wańka stosunkowo późno, bo w latach osiemdziesiątych, lecz od tej pory stanowią stale obecny aspekt jego twórczości. Zob. wypowiedź przyjaciela artysty, również malarza, Andrzeja URBANOWICZA: *Misterium Śląska*. „Śląsk” 1998, nr 7, s. 65, a także

którą składają się tomy: *Hermes w górach śląskich* (1994), *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca* (1996), *Pitagoras na trawie* (1997), *Inny Hermes* (2001)⁸⁷. Symboliczne znaczenia księgi zawierającej prawdziwy i nieskażony ani indywidualnymi, ani zbiorowymi ludzkimi zniekształceniami przekaz nakłada na śląski krajobraz. A są to – wyróżnione w sposób szczególny – góry: Sudety z Kotliną Kłodzką, czyli miejsca wędrownych szlaków, przestrzeń uświęcona, źródło prywatnych hierofanii oraz rozpoznawania pisma natury⁸⁸.

Odkryta przez Wańka „inna” przestrzeń Śląska pełni funkcje eskapistyczne, charakterystyczne dla współcześnie rozumianego toposu Arkadii, który niekoniecznie odnosi się do konkretnie lokowanego rejonu geograficznego, staje się natomiast ideą wyrażającą tęsknotę za metaforycznie raczej rozumianym miejscem idealnym czy stanem spełnionego szczęścia. Arkadia pojmowana jako idea ma swoją genezę w negatywnie ocenianej terażniejszości, rodzi się z krytycznego stosunku do historii, może być pochodną dramatycznych doświadczeń, w skali zbiorowej i osobistej. Jako pozytywne odniesienie dla ujemnie wartościowanej współczesności pozostaje przede wszystkim toposem pocieszenia, wyobrażeniem krainy idealnej, podobnej do Raju, Wysp Szczęśliwych, Elizjum⁸⁹.

uwagi np. Magdaleny RABIZO-BIREK: *Śląskie miejsca Henryka Wańka*. „Opcje” 2006, nr 1, s. 27, Krzysztofa LISOWSKIEGO: *Zbiegi okoliczności? (O Henryku Wańku, paru obrazach, paru lekturach i koincydencjach)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 1, s. 108–117.

⁸⁷ Magdalena Rabizo-Birek zauważyła: „Powieść niejako wyłoniła się z eseistyki Wańka”. Zob. M. RABIZO-BIREK: *Artysta w śląskim labiryncie*. „Twórczość” 2004, nr 7/8, s. 222.

⁸⁸ Symbolikę śląskiej przestrzeni analizował Zbigniew KRYSIŃSKI: *Mityczna przestrzeń Śląska. Próba krytycznoliterackiej prezentacji wybranych wątków eseistyki Henryka Wańka*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego”. Seria Filologiczna. Historia Literatury 1. Rzeszów 2002, z. 4, s. 121–129. Nieco szersze ujęcie postawy artysty zaprezentowała Justyna SZLACHTA-MISZTAŁ: *Mistyka śląska w eseistyce Henryka Wańka*. Zabrze 2009.

⁸⁹ O genezie i przemianach funkcjonalnych obrazu Arkadii zob.: R. PRZYBYLSKI: *Et In Arkadia ego. Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966; J. SOKOŁOWSKA: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. War-

Motywem Arkadii Waniek posłużył się też w powieści *Finis Silesiae*. Kreacja Śląska jako Arkadii dokonywana jest w oparciu o fotografie, które ujmowane są w podwójnej perspektywie: od autorskich komentarzy (zawartych zarówno w samym utworze, jak i w dołączonym *Postłowie*) oraz powieściowej narracji⁹⁰. Pełniące funkcję metatekstu *Postowie* oraz dyskursywne partie powieściowe wyznaczają zewnętrzną, nacechowaną autobiograficznie płaszczyznę odniesienia dla fikcyjnej fabuły. W bezpośrednio formułowanych opiniach na temat albumu *Die Schlesische Landschaft* Waniek podkreśla podstawową jego cechę: uchwycenie uniwersalnego piękna śląskiego krajobrazu⁹¹. Zdjęcia zaskakują

szawa 1978; J. OLEJNICZAK: *Arkadia – topos i idea. Opis ewolucji motywu*. W: IDEM: *Arkadia i małe ojczyzny. Wincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz*. Kraków 1992. Nowsze, krytyczne ujęcia teoretyczne i historycznoliterackie w kontekście gatunku idylli zaprezentował Marek ZALESKI: *Echa idylli*. Kraków 2007.

⁹⁰ Sposób *przekładu* na słowa informacji wpisanej w zdjęcia, inspiracje z dziedziny teorii fotografii (głównie tezy Rolanda Barthes'a), którym być może pisarz uległ w procesie tworzenia świata przedstawionego w powieści, analizuje Ilona WIŚNIEWSKA-WEISS: *Album o końcu pewnego świata, czyli fotografia w literaturze współczesnej na przykładzie „Finis Silesiae” Henryka Wańka*. www.ikonosfera.umk.pl/indeks.php?id=93 [data dostępu: 12 grudnia 2009].

⁹¹ Elżbieta DUTKA – za Arkadiuszem CENCORĄ (*Z dziejów fotografii na Śląsku. Blickpunkt Schlesien. Menschen – Landschaften – Denkmäler. Meisteraufnahmen von Karl Franz Klose. Spojrzenie na Śląsk. Ludzie – Krajobrazy – zabytki. Śląsk w mistrzowskich fotografiach Karla Franza Klose*. Görlitz 1998) – lokuje strategię Karla Franza Klosego w założeniach „fotografii ojczystej”. Jej twórcom przypisywano rolę „wolontariuszy w służbie etnografii”. Fotografia miała kształtować smak i wrażliwość estetyczną odbiorców, choć była również wykorzystywana do „przemycania treści ideologicznych” i do „manipulacji politycznej”. Polscy fotograficy (m.in. Józef Dańda, Jan Bułhak) realizujący projekt „fotografii ojczystej” eksponowali polskość Śląska. Według Bułhaka: „[...] to jest fotografia krajoznawcza, rozszerzona tematowo przez społeczno-patriotyczny punkt wyjścia, uszlachetniona przez wyższe wymagania artystyczne, czyli przez powabny i przekonujący układ treści”. Zob. E. DUTKA: *Od „magicznego kraju” do „ziemi pękniętej”...*, s. 111–113.

pisarza, albowiem – jak zauważa – wykonywane zapewne w drugiej połowie lat 30., czyli w czasie zintensyfikowania nazistowskiej propagandy związanej z ekspansją terytorialną III Rzeszy, nie zawierają jakichkolwiek odniesień politycznych. Inaczej niż w porównywanym albumie *Deutschland ich liebe Dich* z fotografiami autorstwa Victora Kurona, wydanym pięć lat wcześniej, gdzie śląski pejzaż ukazany został przez znaki dominacji państwa niemieckiego – flagi ze swastykami oraz pokaz jego potęgi gospodarczej i militarnej.

Niezwykle istotna dla Wańka nieobecność na fotografiach nazistowskich symboli przeniesiona została również w porządek powieści. Rozpoczyna ją opis letniej samochodowej wyprawy w góry, odbywanej w czteroosobowym towarzystwie młodych ludzi, podczas której Paul wykonuje swoje zdjęcia. Narrację dopełnia charakterystyka owych fotografii, uwydatniająca swoistą ich „bezczasowość”, będącą wynikiem pominięcia w kadrze historycznego kontekstu. Podkreślenie tej cechy zdjęć Paula stanowi powtórzenie w planie powieściowym komentarzy pisarza na temat albumu Kloseo, zamieszczonych w *Postwoiu*. O fotografiach Paula czytamy:

A kogo nie było, tego strata. Może się domyślać. Dopowiedzieć swoją historyjkę. Bo przecież nie historię przez wielkie „H”. Wielka historia toczy się gdzie indziej. Poza tymi zdjęciami. Na nich nie widać nawet, który to dzień, rok ani miejsce. Z jakich imion, spraw i przeznaczeń składają się te chwile złapane na światłoczuły papier. Wielka historia defiluje przed innym aparatem.

(s. 6, zob. też s. 10, 13)

W Wańkowym spojrzeniu na fotografię z albumu (wydanego w 1942 roku, a więc – co ważne w omawianym kontekście – w szczytowym momencie hitlerowskich działań wojennych) *Die Schlesische Landschaft* oraz w sposobie literackiej jego prezentacji w *Finis Silesiae* odnaleźć można „obecność mitu”. Zjawisko to – jako stały element doświadczenia człowieka – opisał Leszek Kołakowski, odnosząc je do fundamentalnego pragnienia

„umiejscowienia świata w nieczasowej konstrukcji”, co wiązało z trzema uniwersalnymi ludzkimi potrzebami: transcendentnie wywiedzioną celowością ładu w świecie, trwałością wartości i ciągłością świata⁹². Uzasadniał:

Wydaje się, że ten sam wspólny motyw objawia się we wszystkich: pragnienie unieruchomienia czasu fizycznego przez nałożenie nań mitycznej formy czasu, tj. takiej, która pozwala w przepływie rzeczy dopatrywać się nie przemiany tylko, lecz kumulacji, albo pozwala wierzyć, że to, co minione, przechowuje się – co do wartości – w tym, co trwa; że fakty nie są faktami tylko, lecz cegiełkami świata wartości, które można ocalić bez względu na nieodwracalność zdarzeń⁹³.

Mityczny obraz Śląska buduje Waniek na podstawie uniwersalnego piękna krajobrazu. Tę właściwość wskazał jako znak rozpoznawalny malarskiej twórczości artysty jego bliski przyjaciel, również malarz i grafik, Andrzej Urbanowicz:

To, co Uniwersalne, Mistyczne, Duchowe manifestuje się poprzez bardzo określone, w pewien sposób bliskie i powszechnie dostępne oglądy przyrody czy architektury. Choć dalekie jest to od dosłowności, przecież każdy, kto pojedzie w Sudety, w Kotlinę Kłodzką, czy w ogóle na Śląsk, odczuć może niezwykły rezonans między obrazami Henryka Wańka a wyglądami gór i nieba⁹⁴.

Autor *Finis Silesiae* zachwyił się fotografiami Klozego, znajdując w nich najwyżej cenioną przez siebie wartość. Pisał o swoich wrażeniach:

Oglądałem świat, którego piękno znam dobrze, jak mi się wydaje, ale nigdy nie sądziłem, że może być jeszcze piękniejsze. Schludne. Użyteczne. Przejrzyste. A nade wszystko, komplet-

⁹² L. KOŁAKOWSKI: *Obecność mitu*. Warszawa 2003, s. 14–16.

⁹³ Ibidem, s. 16.

⁹⁴ A. URBANOWICZ: *Misterium Śląska...*, s. 65.

ne. Bez tych nadzerek i ubytków, które przysporzyły Śląskowi lata powojenne. Bowiem w międzyczasie dokonały się w nim – tym pięknie – procesy oszpecające⁹⁵.

Swoiste *pendant* dla uwag autora stanowią zamieszczone w powieści opinie na temat zdjęć wykonanych przez bohatera, wygłaszane przez wprowadzonego do utworu „wybitnego malarza polskiego”, „wybitnego filozofa, pisarza i odkrywcę”, który właśnie sprzedał katowickiemu muzeum „osiemdziesięciokilowy kosz pełen obrazów, rysunków, fotografii i listów” (s. 103, 106). Stanisław Ignacy Witkiewicz – albowiem to on jest przedstawiony w tych pochwałach – w pokazanych mu fotografiach widzi: „Piękne landszafty. Ale trochę jak z innego świata. Z innej rzeczywistości” (s. 108). Krytyczną ocenę wyboru tematu i jego estetycznego ujęcia motywuje osobistym skazaniem wojną: „Jako artysta mogłem zrobić tylko jedno. Odrzuciłem pacykowanie landszaftów. Koniec! Nigdy więcej” (s. 109). Własne doświadczenie odnosi do prac Paula:

Świat na pańskich fotografiach, Scholz, jest solidny i pewny. Jest piękny i rajski. Ale ja się na to nie nabiorę. Proszę mi wybaczyć te słowa, ale to też zniknie bez śladu. Musi się pan spieszyć. Bo za chwilę nie będzie niczego.

(s. 113)

Uroda śląskiego pejzażu miała zostać ukazana w albumie zatytułowanym *Das Magische Land*, do którego Paul przygotowywał swoje zdjęcia. Waniek posłużył się autentycznym tytułem oraz fragmentami ostatniej części *Die Schlesische Landschaft*, rozpoczynającej się tekstem Hansa Niekrawietza⁹⁶. Fabuła utworu nie obejmuje wydania albumu, jednakże narrator charakteryzuje zamysł bohatera oraz autora słowa wstępnego, przed-

⁹⁵ H. WANIEK: *Postowie...*, s. 349.

⁹⁶ *Die Schlesische Landschaft...*, s. 203–228. W tej części albumu za słowem wstępnym znajduje się 21 fotografii okolic Górnego Śląska, m.in. Góry Świętej Anny, Beskidów (źródła Białej Wiśleki, Równicy, Klimczoka, Malinki, Szczyrku) oraz Katowic, Mikołowa, Tychów, Bierunia Starego.

stawionego przez autentyczne imię i nazwisko jako „najbardziej kompetentna osoba, jaką można pozyskać dla tej sprawy” (s. 234):

Nie musieli tłumaczyć sobie rozwlekle, bo obaj rozumieli dobrze, co znaczy miłość do ziemi, po której się stąpa nogami, widzi naocznie i przechowuje w sercu. Ale albumu jeszcze nie było. Nie istniał. Z już gotowych fotografii oraz tych, które dopiero powstaną, wyłania się, kawałek po kawałku, panorama Śląska odpowiadająca optyce autorów. O bogactwie fresku w tym wypadku przesądzać miały mgnienia piękna prostego, które – zobaczone na zdjęciu – chciałoby się ujrzeć również na jawie.

(s. 236)

Rozpoczęcie powieści od przedstawienia okoliczności wykonania jednej z fotografii, które znajdą się w późniejszym albumie, ustanawia swego rodzaju stan wyjściowy – obraz idealny. Charakterystyka powstałych podczas całej wycieczki zdjęć wskazuje na zawarty w nich element mityczny: pozaczasowe ujmowanie świata. Autorskie komentarze i narracja dookreślają ten mit, nadając mu konkretny kształt, nawiązujący do literackich obrazów Arkadii, w szczególności zaś do wzorca Wergiliańskiego⁹⁷. Zgodnie z tym wzorcem zdjęcia, o których mowa w powieści (oraz autentyczne zdjęcie Klozego, zamieszczone w formie reprodukcji), przedstawiają łagodny, górski krajobraz o cechach cywilizacji rolniczo-pasterskiej, ujęty w letniej, słonecznej aurze. Narrator oddaje atmosferę beztróskiego szczęścia czworga młodych ludzi i sugeruje rodzące się uczucie między Paulem i Brigitte. Arkadyjskość emanująca z fotografii potwierdza Waniek w odautorskiej wypowiedzi:

Na zdjęciu widać wszystko, co ma być teraz wskrzeszone: słoneczną niedzielę, pogodnych ludzi, ich uśmiechy i tamte nastroje, przechowane w negatywie. [...] Na razie jest słoneczna

⁹⁷ Jego elementy wymienia J. OLEJNICZAK: *Arkadia – topos i idea...*, w przedstawianym kontekście zwłaszcza s. 92.

niedziela, 20 czerwca 1937 roku. Wiara, nadzieja i młodość.
Może nawet miłość?

(s. 13)

Trwałość arkadyjskiego mitu Śląska jest jednakże już od inicyjalnych części powieści sukcesywnie podważana. Dzieje się tak przez wprowadzenie alternatywnej wobec mitu perspektywy: biegu historii. W opuszczonym przeze mnie fragmencie cytatu znajduje się komentarz przypominający o zewnętrznym kontekście czasowym, w którym powstało zdjęcie, oraz o późniejszych ideologicznych interpretacjach, za pomocą których manipulowano rzeczywistością historyczną:

Oczywiście bez narodowej dekoracji. Bez śladu Trzeciej Rzeszy. Również bez karykaturalnego retuszu, który po latach nanieśli na tamtą epokę mądrzy po szkodzie. Bez oskarżeń. Bez niekończącego się poczucia winy.

Wykreowany na początku powieści obraz, zawierający motywy arkadyjskie ukazujące Śląsk jako krainę wymarzonego szczęścia, stanowi przeciwstawne odniesienie dla tego, co wydarza się w czasie realnym, co należy do porządku historii. Historia bowiem ukazana jest jako siła destrukcyjna, niszcząca, przynosząca śmierć. Proces ten ujęty został w planie fabularnym, przedstawiającym trzy kolejne, podejmowane we dwoje, wyprawy Paula i Brigitte w Sudety: w połowie sierpnia 1937 roku, na początku września 1938 roku i pod koniec lipca 1939 roku. Układ fabuły poprowadzony został w taki sposób, aby zilustrował przejście bohaterów ze świata Arkadii w świat Historii. Tylko pierwszy wyjazd okazał się naprawdę udany, a wszystkie jego elementy: czarujące piękno natury, wspaniała letnia pogoda, euforia towarzysząca wspólnym przeżyciom ułożyły się w idealną całość. W następnych latach te same miejsca, w które wybrali się bohaterowie, naznaczone zostały stygmatami wojny⁹⁸. Podczas wyprawy w 1938 roku:

⁹⁸ Dla porządku należy dodać, że miejsca przedstawiane w powieści, czyli Sudety i Kotlina Kłodzka, zostały w roku 1938 roku włączone do III Rzeszy;

Już na samym początku pojawiły się komplikacje. Ilekroć wyjmował aparat, zaraz pojawiali się umundurowani lub cywilni służbiści. Pół biedy, jeśli tylko pytali i zadowalała ich uprzejma odpowiedź. Najczęściej jednak robili groźne miny. A przynajmniej odradzali fotografowanie bez specjalnego pozwolenia. Jak nigdy dotąd, widok obiektywu wzbudzał niechęć lub podejrzliwość. Inną trudnością było to, że im dalej jechali przed siebie, tym więcej wojska spotykali. Całe kolumny tarasowały przejazd. Trzeba było czekać – czasem długie kwadranse – zanim przetoczą się ciężarówka, laweta dział, oddziały kawalerii. I wreszcie, gdziekolwiek przyjechali, tam właśnie spodziewano się – lub co dopiero pożegnano – jakiegoś ministra. Raz był to Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda, dr Goebbels. Innym razem minister von Ribbentrop. Jeszcze innym sam Generalfeldmarschall Göring.

(s. 120)

Rok później oprócz przymusowych postojów z powodu wieców poparcia dla Führera i rocznicowych festynów poznawali skutki niemieckiej propagandy, m.in. w rozmowach z rodziną zamieszkałą na Seiferschau (Kopańcu), u której Paul od wielu lat zwykł był nocować podczas swoich górskich wędrówek.

Fischerowa trochę była podenerwowana pogłoskami o rychłej wojnie z Polską. Czy Paul coś słyszał? [...] Nie wiedział. Nie chciał wiedzieć. Lecz Fischer już nie zszedł z tego tematu. [...] Jeszcze nie weszli do domu, a już zdążył oznajmić, że Polska blefuje – jak zwykle – i w końcu zostanie zdemaskowana. Wszystkie te oświadczenia polskich dygnitarzy są, jego zdaniem – lub raczej zdaniem „Schlesische Tagenszeitung” – niepoważne i tylko dolewają oliwy do ognia. [...] – Czytałem, że Polacy planują uderzenie na Berlin. Gdzieś tu leży gazeta, gdzie to jest dokładnie opisane.

(s. 277–278)

12 marca dokonano aneksji Austrii, a w październiku zajęto Kraj Sudecki. Natomiast latem roku 1939 nastąpiły zintensyfikowane akcje nazistowskiej propagandy mające w dużej mierze prowokacyjny wobec Polski i międzynarodowej opinii publicznej charakter.

Fabularnym końcem powieści są: samobójcza śmierć Paula, wcielonego do Wehrmachtu, a później skierowanego przez wojskowych przełożonych na obserwację do szpitala psychiatrycznego, oraz dramatyczne przejścia Brigitte z żołnierzami Armii Czerwonej.

Finis Silesiae otrzymuje zatem wyraźną ramę konstrukcyjną: rozpoczyna się obrazem Arkadii, kończy zaś nastaniem (nie)porządku Historii. Tak dzieje się w planie świata przedstawionego, chronologicznie zawężonego do lat 1937–1945.

3

Do *Finis Silesiae* Waniek dołączył jeszcze jedno zdjęcie. Jest nim kompozycja współczesnego polskiego fotografika mieszkającego w Gliwicach, Jerzego Lewczyńskiego, zatytułowana *Nasze powiększenie – Nysa 1945* (z 1971 roku, uznawana za jedną z najważniejszych jego prac)⁹⁹, zamieszczona także na okładce książki. Fotografia ta – jak informuje pisarz w dyskursywnych uwagach – właściwie stanowi montaż trzech zdjęć wykonanych migawkowo na dworcu w Nysie w 1945 roku, ułożonych w sekwencję. Odnotowuje: „Widać na nich fragmenty dwóch sąsiadujących ze sobą wagonów, ale w całości wygląda, jakby było ich sześć, a więc pociąg pasażerski średniej długości” (s. 83). Wraz z opisem i komentarzem autora powieści została włączona do utworu na prawach przejścia w planie czasowym: wątek fabularny przedstawiający przesiadkę Paula i Brigitte na dworcu w Neisse podczas ich pierwszej górskiej wycieczki (w 1937 roku) stanowi punkt wyjścia do zaprezentowania pracy Lewczyńskiego, która podkreśla, dzięki dacie, ramy chronologiczne fabuły utworu. Fotografia ta, wprowadzając kontekst historyczny (nie tylko przez określenie roku powstania, lecz przede wszystkim przez obraz nasuwający skojarzenia z masową migracją ludno-

⁹⁹ Zob. [tekst niesygnowany] Jerzy Tadeusz Lewczyński. *Kalendarium*. W: J. LEWCZYŃSKI: „*Archeologia fotografii*”: prace z lat 1941–2005. Wrzesień 2005, s. 34–35.

ści), stanowi wyraźny kontrapunkt dla turystycznej podróży bohaterów i sielankowych pejzaży Klozego / Scholza. Uniwersalne piękno natury ustąpiło tematu dramatowi poszczególnego ludzkiego losu. Waniek ujawnia czytelnikowi powieści swój odbiór zdjęć składających się na kompozycję, a właściwie – należałoby określić – ich badanie. Na podstawie analizy detali z fotografii oraz informacji „zewnętrznych”, takich jak dane meteorologiczne, orientacja geograficzna, wiedza o życiu codziennym w okresie tużpowojennym, dokonuje drobiazgowego ustalenia daty, kiedy uchwycone zostały sceny (między 10 a 20 października 1945 roku), kierunku i stacji docelowej (wschód: Opole lub Kędzierzyn) oraz charakteru podróży pasażerów (szabrownictwo z Ziem Zachodnich). Ale – mimo zdemaskowania faktycznego kontekstu fotografii – stwierdza: „Ten zbiorowy portret podróżnych nie jest bynajmniej prosty”. Swoją opinię uzasadnia wskazaniem detalu obejmującego młodą, atrakcyjnie ubraną kobietę, siedzącą z dzieckiem na ręku na dachu wagonu, oraz jej towarzyszkę, które „w jakiś sposób osłabiają wyobrażenie tego stada jako gromady łupieżców” (s. 85). Pisarza najbardziej interesuje aspekt estetyczny dzieła, jego zdolność wywołania przeżycia obrazu:

To, co oglądam tutaj jako peron w Nysie, jest w pewnym sensie opowiadaniem, esejem o czasie, który – jak wszystko – odjechał w przeszłość; o jego aktorach, nieświadomych obecności obiektywu; a w końcu gotowym scenariuszem do filmu, ożywionym montażem i zbliżeniami.

(s. 86)

Autor – jak sam wyznaje – ma głęboko osobisty stosunek do tej pracy:

Kompozycja Lewczyńskiego jest obrazem żywych i rozmaitych relacji, które płyciej lub głębiej zawiązują się w tej progowej chwili, na moment przed wyjazdem. Porównując zmianę sytuacji pomiędzy trzema zdjęciami, odczytując twarze, postawy ciała, stroje, stopień aktywności poszczególnych osób, mam wrażenie, że jestem w stanie się z nimi komunikować. Wczu-

wać się w ciąg zdarzeń mających tam miejsce. Jestem poruszony tym, co w fotografii jest najmniej postrzegane, owym „pomiędzy wierszami”; niedopowiedzianą do końca prawdą, na którą żywe oko na ogół jest ślepe. Widziałoby więcej, gdyby – jak aparat – potrafiło zatrzymać się w swym procesie na chwilę; na jedną setną, dwusetną sekundy, i miało szansę głębokiego spojrzenia w to, co ulotne. [...] Wyprawiając się z lupą w głąb tej kompozycji, zżyłam się i spoufalam z niektórymi postaciami. Dowiaduję się o ich życiu dawnym i niedawnym. Poniekąd wiem, co ich spotka w nadchodzącym czasie. Poznaje i nawet utożsamiam się z niektórymi przeznaczeniami. Sam staję się jednym z nich. Dzielę ich losy i zmienne sytuacje. Razem z nimi żyję w tej fotografii.

(s. 86)

Przedstawione odczytanie *Naszego powiększenia* (ujawniające poruszenie uwagi szczegółem, podjęcie wyzwania obcowania z wydobytymi z fotograficznego zapisu postaciami i przywrócenia im w nawiązanym kontakcie indywidualnego istnienia) koresponduje z zastosowaną przez fotografa metodą twórczą, o której krytyk sztuki pisze:

Artysta od około 1968 roku bardzo chętnie posługiwał się zestawami kilku zdjęć, rozbijaniem struktury autonomicznego z założenia obrazu fotograficznego czy domalowywaniem niektórych fragmentów. Wybierał charakterystyczne momenty, które tworzą narracyjną historię dotyczącą prywatnego życia. [...] w ten sposób świadomie zbliżył się do formuły filmowej, inspirowanej także słynnym filmem *Powiększenie* (*Blowup*) Michelangelo Antonioniego, co szczególnie widoczne jest w pracy *Nasze powiększenie – Nysa 1945*, charakteryzującej się specyficznymi właściwościami auratywnymi (efekt tzw. ziarna i powiększenia detalu fotograficznego)¹⁰⁰.

Jerzy Lewczyński od początku lat 70. realizuje projekt nazwany przez niego „archeologią fotografii”. Definiuje ją następująco:

¹⁰⁰ K. JURECKI: *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”*. W: J. LEWCZYŃSKI: „*Archeologia fotografii*”..., s. 17.

Archeologią fotografii nazywam działania, których celem jest odkrywanie, badanie i komentowanie zdarzeń, faktów, sytuacji dziejących się dawniej w tzw. przeszłości fotograficznej. Dzięki fotografii ciągłość wizualnego kontaktu z przeszłością stwarza możliwości poszerzenia oddziaływania dawnych warstw kulturo-twórczych [!] na dzisiejsze. Ta transmisja w czasie stanowi zasadniczy motyw różnych fotograficznych odkryć. Być może wszystkie współczesne działania audio-wizualne [!] stanowią wstępną fazę przyszłego zatrzymania życia w czasie i formie! Niemożliwość poznania Nieznanego zmusza nas do bliższego lub dalszego przybliżenia prawdy. Ta pulsacja stanowi istotę wielu badań archeologicznych, a rytm przypomina oddech lub uderzenie serca¹⁰¹.

Lewczyński wykorzystuje dawne, cudze fotografie nieprofesjonalne oraz – najczęściej znalezione przypadkowo, zazwyczaj uszkodzone lub wytarte – negatywy. *Nasze powiększenie* jest odbitką wykonaną za zgodą autora z amatorskiego negatywu Władysława Ręsakowskiego¹⁰². Zamieszczone w powieści refleksje Henryka Wańka, skądinąd uważnego krytyka¹⁰³ prac Lewczyńskiego, współbrzmiają z wyznaniem artysty fotografa:

Te stare zniszczone fotografie stały się dla mnie źródłem wielu ciekawych doznań i odkryć. Działania nazwane „archeologią fotografii” pozwoliły mi poszerzyć daleko oddziaływanie obrazu fotograficznego i stworzyć instrument badania przeszłości. Tak więc stałem się wędrowcem po nieskończonych ugorach zapomnienia i niebytu rozświetlonych światłem fotografii. Losy ludzi zatrzymanych w obrazie fotograficznym i przywoływanie fotograficznej pamięci stanowi dla mnie rodzaj modlitwy, westchnienia.

¹⁰¹ J. LEWCZYŃSKI: [tekst bez tytułu]. W: *Archeologia fotografii. Katalog wystawy. Górnośląskie Centrum Kultury, Galeria Pusta*. Katowice 1997 [przedruk w: IDEM: „*Archeologia fotografii*”..., s. 7].

¹⁰² Zob. Jerzy Tadeusz Lewczyński. *Kalendarium...*, s. 34.

¹⁰³ H. WANIEK: *Archeolog negatywów*. „Sycyna” 1998, nr 10, s. 6.

Zawsze patrząc w głąb fotografii staram się dostrzec tajemnice tamtego bytu, jego radości i smutki, a nade wszystko nieodgadnione losy ludzkie¹⁰⁴.

Jerzego Lewczyńskiego program „archeologii fotografii” zespala ambicje artystyczne¹⁰⁵ z projektem badawczym, w ramach którego jego twórca m.in. „starał się o jak najdokładniejsze rekonstruowanie faktów wiążących się z wybranymi fotograficznymi archiwaliami. Osiągnął przy tej okazji kilka spektakularnych sukcesów jako historyk fotografii”¹⁰⁶.

„Archeologia fotografii” zakłada wszakże jeszcze inny kierunek praktyk opartych na fotografii: to metoda przypominająca pracę historyka – lub ściślej – archeologa, badającego dostępne teraźniejszości relikty z czasów przeszłych. Artysta opisuje tę część swoich działań, poprzez które, wychodząc od przechowanego na zdjęciu lub negatywie materiału, dokonał konkretnych rozpoznań postaci, czasu, wydarzeń z przeszłości, mających znaczenie dla niego samego lub dla innych osób. Przedstawia między innymi następujący przykład:

W latach 50. znalazłem stare klisze, które okazały się jedynym zachowanym śladem po rodzinie wymordowanej przez Niemców w czasie wojny. Te fotografie przyczyniły się do odszuka-

¹⁰⁴ J. LEWCZYŃSKI: *Między Bogiem a prawdą*. W: IDEM: „Archeologia fotografii”..., s. 10.

¹⁰⁵ Przykładowo, kompozycja *Nasze powiększenie – Nysa 1945*, zaprezentowana na wystawie *Fotografowie poszukujący* w Galerii Sztuki Współczesnej (Warszawa 1971), uznana została przez Urszulę Czartoryską za „prawdziwą rewelację” nie tylko na płaszczyźnie intelektualnej, ale również artystycznej: „Co do stosunku Lewczyńskiego do plastyki – to znać w nim równoległość do tych doświadczeń – choćby takich jak Warhola czy Jacqueta – które w autentyku, jego wycinku i zbliżeniu, w jego powieleniu, a przede wszystkim wyborze, widzą całą godność kreacji”. U. CZARTORYSKA: *Czego fotografowie poszukują*. „Fotografia” 1971, nr 6, s. 139 [przedruk w: EADEM: *Fotografia – mowa ludzka: perspektywy teoretyczne*. Red. L. BROGOWSKI. Gdańsk 2005, s. 61].

¹⁰⁶ A. SOBOTA: *Odczytywanie świata*. „Obieg” 2001, nr 28, s. 70; cyt. za: K. JURECKI: *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”...*, s. 19.

nia jedyne go ocalonego członka rodziny. Jego ojciec na tych kliszach miał tylko trzy lata. Na podstawie tego wizerunku dorosły już syn odtwarza stale rysy i dalsze losy swojego ojca i rodziny. To też fotografia-relikwia¹⁰⁷.

Symetryczną propozycję teoretyczno-badawczą, łączącą archeologię z fotografią, odnaleźć można w namyśle współczesnego teoretyka archeologii, Michaela Shanksa¹⁰⁸. W jego koncepcji fotografia nie tylko dostarcza metody badawczej (jako niezwykle poręczne narzędzie dokumentujące pracę w terenie, dokładnie i detalicznie rejestrujące znaleziska; fotografia – wykorzystywana razem z możliwościami, jakie daje technologia cyfrowa i środowisko Internetu – całkowicie przeobraża charakter gromadzenia i przeprowadzania analiz¹⁰⁹), lecz przede wszystkim stanowi model teoretyczny dla archeologii rozumianej jako „współcześnie dostępna przeszłość”:

Jak myślimy o archeologii współczesnej przeszłości? Proponuję, aby modelem lub paradygmatem dla archeologii była fotografia.

Zarówno fotografia, jak i archeologia mogą być rozpatrywane jako działania kulturowe: rozpracowują aspekty materialnego świata; obie dotyczą czasu, przeszłości – zatrzymanych, schwytyanych cząstek czasu¹¹⁰.

¹⁰⁷ J. LEWCZYŃSKI: *Między Bogiem a prawdą...*, s. 12.

¹⁰⁸ Wskazanie na projekt Schanksa zawdzięczam lekturze monografii Marianny MICHAŁOWSKIEJ: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań 2012, s. 226–227 (autorka wykorzystuje jego koncepcję w innym jednak celu).

¹⁰⁹ Zob. M. SHANKS: *Archaeology and Photography – a Pragmatology* [artykuł z przygotowywanej do druku w 2013 roku monografii napisanej wspólnie z Connie SVALBO: *Reclaiming Archaeology*. Routledge 2013. <http://documents.stanford.edu/MichaelShanks/453> [data dostępu: 18 lipca 2013]. Shanks tak wykorzystywane możliwości, jakie daje fotografia, włącza w intermetodologiczny projekt archeografii, czyli sposobów zapisu, prezentacji, aranżowania „spotkania” z przedmiotem archeologicznych badań. Zob. IDEM: *Archaeography*. <http://documents.stanford.edu/MichaelShanks/44> [data dostępu: 18 lipca 2013].

¹¹⁰ M. SHANKS: *L'archéologie et le passé contemporain: une paradigme*. In: *Une Archéologie du Passé Récent?* Red. A. SCHNAPP. Paris 1997, s. 245. Zob. rów-

Propozycja badacza oparta jest na tezie o podzieleniu przez fotografię oraz znalezisko archeologiczne tych samych kategorii temporalnych: czasu pochwyconego w zapisie, czasu widza oraz powiązania przeszłości z teraźniejszością. Fotograficzny i archeologiczny dyskurs, polegający na tworzeniu znaczenia – Shanks pisze o uzyskiwaniu realności (*la Réalité/Actualité*) oglądanego lub badanego przedmiotu – wywodzi się z koniunkcji owych rozmnożonych czasowości (czasu rejestracji, czasu interpretacji, trwania przedmiotu w czasie) oraz różnych udostępnionych w nich danych. Postulatem metodologicznym dla archeologów jest niestandardowe myślenie, zawieszające schematyczne kategoryzacje oraz uwzględniające również element przypadkowy i mimowolnie się narzucający (to bezpośrednie odwołanie się do Barthowskiego *punctum* – cięcia, użądlenia, ugodzenia w odbiorcę, zaniepokojenia go lub zdziwienia przez jakiś drobiazgowy punkt na fotografii), a także włączające to, co niewysłowione, niewyrażone (fotografia zawsze jest wykrojem części z całości). Konkluzja brzmi:

Fotografia i artefakty pomagają nam dotrzeć do tego, co materialne, przez zwrócenie uwagi: „patrzcie na to, co zostało pominięte”, zamiast: „patrzcie, wierzcie temu tekstowi i temu wyglądowi”. Nakazem tutaj jest uchwycenie rzeczy wymykających się zatrzymaniu¹¹¹.

Podobny imperatyw obecny jest w programie i praktyce twórczej Jerzego Lewczyńskiego. Postawę artysty i cele „archeologii fotografii” charakteryzuje Krzysztof Jurecki:

Tak więc rola fotografa jest historyczno-krytyczna, polegająca na ujawnianiu ukrytych treści i akcentowaniu ich, ponieważ fotografia to swoiste archiwum, z którego należy ratować jak

niez tekst dostępny w języku angielskim: IDEM: *Archaeologies of the Contemporary Past* (2009). <http://documents.stanford.edu/MichaelShanks/227> [data dostępu: 12 lipca 2013].

¹¹¹ M. SHANKS: *L'archéologie et le passé contemporain...*, s. 246, 248–252.

najwięcej cennych eksponatów, podnosząc je do rangi artystycznej poprzez włączanie do własnej działalności twórczej¹¹².

Autor *Finis Silesiae* poruszony został obrazem śląskiej ziemi, przedstawionym w starym fotograficznym albumie. W swych działaniach przedzierania się przez warstwy czasu i ujawniania obecnych w nich dyskursów bliski jest pracy „archeologa fotografii” oraz „archeologa współczesnej przeszłości”.

Odautorska płaszczyzna powieści oraz dołączone do niej *Postowie* wprowadzają perspektywę czasową odpowiadającą osobistemu doświadczeniu pisarza. Sześćdziesięcioletni dystans od przedstawionych wydarzeń, jakim dysponuje Waniek, wnosi wiedzę, która podaje w wątpliwość idylliczną realność świata zarejestrowanego na fotografiach z albumu *Die Schlesische Landschaft*. Twórca, opierając się na znanych mu (i rozpoznanych jako negatywne) praktykach komunistycznej propagandy w PRL-u, ustanawiających złudny porządek masowego szczęścia, demaskuje jednolity, idealny świat prezentowany w albumowym tomie, przypominając o totalitarnym skażeniu ówczesnej rzeczywistości:

Raj? Może niezupełnie. Nie wiem, jak ja sam znosiłbym ten ferwor pomyślności w najlepszych czasach Trzeciej Rzeszy, gdy jeszcze nic nie zapowiadało dalszego ciągu. Co bym robił, czuł, myślał? Nie wiem. Może w masie milionów obywateli wspaniałego kraju wymachiwałbym wyciągniętą ręką? Za dalszą pomyślność. Na całe obiecane tysiąc lat. Koniec z mroczną roślinnością! Bez obcego kija nad głową. Bez dyktatu głupiej, amerykańskiej wszechwiedzy. Ta pomyślność musiała zapewne – z małymi pauzami – przyprawiać o zawrót głowy. Nareszcie się żyło! Jak nigdy. Jak nigdzie. Któż by się przejmował drobnymi zaburzeniami na mapie ogólnej pogody. Podobnie, choć nieco inaczej niż w znanych mi osobiście czasach – Bieruta, Gomułki, Gierka i tak dalej – kiedy obietnic było więcej niż spełnienia. No, doprawdy sam nie wiem. Kim i czym byłbym wtedy? W tym raj. Raju?

(s. 12–13)

¹¹² K. JURECKI: *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”...*, s. 17.

Fotografie Klozego Waniek odczytuje także poprzez współczesny, zaistniały po '89 roku dyskurs polityczny¹¹³, upominający się o pamięć dla splątanych tożsamościowo korzeni Śląska. W ogromnym skrócie, acz nie bez głęboko emocjonalnego tonu mówi o tym w autokomentarzu do swej książki:

Dla Karla Franza Kloze było to pożegnanie – pewnie nieświadome – z najbliższym krajobrazem. Nigdy później – ani w latach wojny, a tym bardziej po jej zakończeniu – nie zobaczył już świata, który fotografował w roku 1938. Nie mógł nawet przypuszczać tego, co dla nas, żyjących sześćdziesiąt lat później, jest krzyczącą oczywistością. Świata, który zarejestrował za pomocą kamery fotograficznej, już nie ma. [...] Wystarczy powiedzieć, że Kloze utracił swój Śląsk. Wraz z wielomilionową armią bauerów, mieszczan, robotników, kobiet i dzieci w ramach gigantycznej odpowiedzialności zbiorowej cały ten kraj, poza nieruchomościami, został wyrzucony poza swoje granice¹¹⁴.

Indagowany przez dziennikarkę, Waniek tłumaczy się z przedstawionej w powieści wizji Śląska z perspektywy niemieckich bohaterów:

Pomijając patologię lęków, kłamstwa kreowane przez polityczną obłudę, a w końcu i zwyczajną głupotę, widzę tu przede wszystkim problem prawdy. Wszystko zależy od tego, czy człowiek kieruje się na wygodny fałsz – czasem pod presją specjalistów od mieszania w głowach – czy woli trwać przy prawdzie. Wielu mieszkańców Śląska przybyło tu po roku 1945 i dla większości był to raczej wyrok niż wybór. Propa-

¹¹³ Dyskurs ten stanowi zasadniczy temat podjęty przez Elżbietę Dutkę, która na przykładzie *Finis Silesiae* potwierdza opinie historyków literatury i krytyków o niemożności odcięcia się od kwestii politycznych w literaturze regionów i „prywatnych ojczyzn”, ale też o wzrastającej wśród samych pisarzy świadomości takiego uwikłania, czego konsekwencją stają się indywidualne decyzje powielenia konwencji i stereotypizacja problemu lub próby ich przełamania. Zob. E. DUTKA: *Od „magicznego kraju” do „ziemi pękniętej”...*, *passim*.

¹¹⁴ H. WANIEK: *Posłowie...*, s. 353.

gandowa i absurdalna wizja rewindykacji Śląska przez Niemców-rewizjonistów cementowała ówczesny, a też jeszcze dzisiejszy stan świadomości. W celu utrwalenia go żerowano na bliźnach psychicznych, związanych z wojennym cierpieniem Polaków; na uprzedzeniach narodowościowych; na narodowej megalomanii¹¹⁵.

Znaleziony w antykwariacie stary album dla autora *Finis Silesiae* ma również wymiar osobisty. *Die Schlesische Landschaft* stał się materialnym świadectwem istnienia – niedostępnego inaczej niż poprzez zdjęcia – minionego świata. Objawił przede wszystkim nie do przekroczenia dystans czasowy, który – jako to, co niewypowiedziane w fotografii – zwraca uwagę widza / badacza. Twórca zyskuje tę wiedzę w wyniku uważnego studiowania wybranych reprodukcji. Choć wydaje się, że fotografie świadczą bezpośrednio o przedmiocie swego odniesienia, do tego stopnia, iż pisarz – jak relacjonuje w *Postówiu* – bierze lupę i ogląda ich detale, to jednak materialność ich nośnika stawia bezpośrednio kontaktowi z owym odniesieniem barierę:

Niektóre budowle, domostwa i okazy natury straciły swój wdzięk i rozwiały się bez śladu. A tutaj były jeszcze! Czasem – by się upewnić co do drugorzędnych szczegółów – musiałem sięgać po lupę, choć to ostatecznie prowadziło do widoku grubych ziaren druku albo faktury papieru¹¹⁶.

Waniek nie ukrywa, że fotografie z *Die Schlesische Landschaft* głęboko go poruszyły. O swoim do nich stosunku pisze: „Postanowiłem, że na jakiś czas zamieszkam w tym albumie”¹¹⁷. Podobnie pisał o zdjęciu Charlesa Clifforda *Alhambra (Grenoble)*, które niezwykle cenił, Roland Barthes: „miałbym chęć tam żyć”¹¹⁸.

Henryk Waniek w swojej powieści wykorzystał mediatyzacyjny (łączyący terażniejszość i przeszłość) status autentycznych zdjęć

¹¹⁵ *Czy Śląska już nie ma?...*, s. 9.

¹¹⁶ H. WANIEK: *Postowie...*, s. 349.

¹¹⁷ *Ibidem*, s. 351.

¹¹⁸ R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 67.

przedstawiających realne miejsca, dokonując „archeologicznej” (także w sensie, jaki nadał temu terminowi Michel Foucault¹¹⁹) pracy, odkrywającej istniejące w ich przekazie oraz w ich odbiorze różne, nawet sprzeczne dyskursy: historyczny i prywatny, biograficzny i mityczny, ideologiczny i etyczny. Zarazem sam Śląsk ukazany został jako archiwum („nigdy nie zakończone, nigdy w całości nie zrealizowane”¹²⁰), w którym owe dyskursy się wyodrębniają.

¹¹⁹ „Analiza archeologiczna indywidualizuje i opisuje formacje dyskursywne. Oznacza to, że musi je porównywać, przeciwstawiać je sobie wzajem, kiedy zjawiają się równocześnie, odróżniać od tych, które nie wpisują się w ten sam kalendarz, zestawiać – w tym, co dla nich swoiste – z praktykami nie dyskursywnymi, które je otaczają, służąc im za ogólne podłoże. Całkiem różna – także i tutaj – od opisów epistemologicznych lub »architektonicznych« badających wewnętrzną strukturę teorii, realizuje się ona zawsze w liczbie mnogiej: funkcjonuje na rozlicznych poziomach, biegnie przez luki i rozstępy, ma swoją dziedzinę tam, gdzie jednostki sąsiadują ze sobą, rozdzielają się, utrwalają swoje zewnętrzne krawędzie, stają naprzeciw siebie i zarysowują między sobą puste przestrzenie”. Zob. M. FOUCAULT: *Archeologia wiedzy*. Przeł. A. SIEMEK. Wstęp J. TOPOLSKI. Warszawa 1977, s. 193.

¹²⁰ Ibidem, s. 167. Kategorię „archiwum” teoretyk wyjaśnia następująco: „Archiwum to najpierw prawo tego, co może być powiedziane, system rządzący zjawianiem się wypowiedzi jako zdarzeń jednostkowych. Ale archiwum jest również tym, co sprawia, że wszelkie rzeczy powiedziane nie gromadzą się w nieskończoność w bezkształtnej masie, nie budują pozbawionej przerw linearności i nie znikają po prostu na skutek działania wypadków zewnętrznych – lecz łączą się w odrębne figury, wiążą się wzajem rozlicznymi stosunkami, utrzymują się bądź zacierają zgodnie ze swoistymi regularnościami [...], określa tryb aktualizowania się wypowiedzi-rzeczy, jest systemem jej funkcjonowania”. Ibidem, s. 164–165.

Fotografia i postpamięć *Zimno* Piotra Czakańskiego

1

Powieść Piotra Czakańskiego zatytułowana *Zimno* ukazała się w 2006 roku. Jej narracja, prowadzona przez dorosłego, terminalnie chorego bohatera, osadzona jest w dwóch porządkach tematycznych: opowieści o rodzicach, starszym rodzeństwie i zaprzyjaźnionej rodzinie żydowskiego sąsiada oraz historii o nim samym, obejmującej jednostkowy los od narodzin do śmierci. Oba porządki, chociaż mają wspólny rdzeń, nie nakładają się na siebie. Bohater bowiem przychodzi na świat w dramatycznych okolicznościach, a jego narodziny zbiegają się ze śmiercią wszystkich bliskich.

„Urodziłem się w grobie [...]”¹²¹ – to słowa otwierające utwór. Narodziny w grobie nie tworzą jednak metafory, lecz wskazują na konkretne miejsce: wspólny dół w ziemi dla rodziców i rodzeństwa, pogrzebanych pośpiesznie, aby zatrzeć ślady popełnionej na nich zbrodni. Ocalało tylko dziecko, które się wówczas urodziło:

Gdzie proboszcz Józef? Niech pod pozorem pochówku, ratuje moje istnienie. Niech każe chłopom kopać, by wyrwać mnie w dole z objęć śmierci, niech pozwoli bandziorom bez przeszkód załadować furmanki łupami. Niechaj rabują do woli. [...] Bezdomny dziad niechaj gra, niech głośno gra, aby zagłuszyć mój pierwszy krzyk. I potem szybko, na probostwo, do cieplej kuchni. A kucharka tylko płacze, Boże drogi. Będę żył.
(s. 16–17)

Narracja nie pozostawia nieдомówień – od razu przedstawiony zostaje okupacyjny kontekst rodzinnego dramatu. Data:

¹²¹ P. CZAKAŃSKI: *Zimno*. Katowice 2006, s. 11. Korzystam z tego wydania, w tekście głównym podaję po cytatach odpowiednią stronę.

koniec marca 1944 roku. Miejsce: rodzinny dom położony na skraju wsi w Galicji. Przebieg: dowodzeni przez podporucznika trzech żandarmi z *Ordnungspolizei* (niemieckiej Policji Porządkowej) oraz trzech tzw. granatowi policjanci wczesnym rankiem zastrzelili najpierw ukrywanych na strychu członków dwóch żydowskich rodzin, następnie ukrywających te rodziny rodziców bohatera, a na koniec ich sześcioro małych dzieci. Potem egzekutorzy, w atmosferze libacji, rozkradli cały dobytek. Świadków zastraszyli i zakazali im mówić o zajściu.

Wstrząsające wypadki, od których rozpoczyna się powieść Piotra Czakańskiego, mają swój pierwowzór poza literacką fikcją. Naprowadza nań dedykacja: „Rodzinom Ulmów, Goldmanów i Szallów”, odsyłająca do autentycznych osób: zamieszkałej we wsi Markowa w pobliżu Łańcuta polskiej rodziny: Józefa i Wiktorii Ulmów oraz ich dzieci, a także ukrywanych przez nich w czasie okupacji hitlerowskiej dwóch rodzin żydowskich – Szallów (ojca z czterema dorosłymi synami) oraz siostr Layki (z maleńką córką) i Gołdy Goldman.

2

Ulmowie, Goldmanowie i Szallowie ponieśli konsekwencje antyżydowskiego prawa, wprowadzanego przez Niemców na okupowanych ziemiach polskich od pierwszych miesięcy sprawowania rządów. Jeszcze w okresie zarządu wojskowego (1 września–26 października 1939 roku) rozpoczęto represjonowanie ludności żydowskiej w sferze społeczno-ekonomicznej: zmuszano do oznakowania zakładów pracy, sklepów i warsztatów, zakazywano przenoszenia ruchomego i nieruchomego majątku, wprowadzono blokady kont bankowych, a potem – obowiązek zgłoszenia całego majątku, który w dalszym etapie konfiskowano. Wykorzystywano do wykonywania bezpłatnie różnych robót (oficjalnie przymus pracy dla Żydów w wieku od lat 14 do 60 wprowadzono 26 października 1939 roku). Urządzano „akcje przesiedleńcze”: translokowano żydowskich mieszkań-

ców na wschód, za San, na tereny okupowane przez Związek Radziecki. Po utworzeniu Generalnego Gubernatorstwa gmina Markowa wchodziła w skład powiatu jarosławskiego, należącego do dystryktu krakowskiego. Główne założenia polityki okupacyjnej wobec ludności zamieszkującej wschodnią część dystryktu krakowskiego były podobne do tych, które Niemcy realizowali w całym Generalnym Gubernatorstwie. Wobec ludności żydowskiej zastosowano przede wszystkim środki izolujące ją od pozostałej części społeczności. Dnia 23 listopada 1939 roku wydano nakaz, aby wszyscy Żydzi powyżej 10. roku życia nosili opaski z gwiazdą Dawida. Wyznaczono im miejsca poruszania się, zakazano wstępu na część ulic i do niektórych dzielnic, wprowadzono godzinę policyjną, później zakaz opuszczania bez zezwolenia miejsc zamieszkania oraz korzystania ze środków transportu. W kolejnych miesiącach w coraz większym stopniu ograniczano ich wolność: kierowano do obozów pracy przymusowej, tworzone dzielnice wyłącznie dla Żydów, zakładano zamknięte getta. Po inwazji na Związek Radziecki podążające za Wehrmachtem grupy operacyjne (*Einsatzgruppen*) dokonywały na zajmowanym terytorium masowych egzekucji ludności żydowskiej. Jesienią 1941 roku Główny Urząd Bezpieczeństwa Rzeszy podjął decyzję o „ostatecznym rozwiązaniu” – o eksterminacji Żydów na europejskim obszarze wpływów niemieckich. Przeprowadzanej w Generalnej Guberni operacji nadano kryptonim „Aktion Reinhardt”. Od połowy lipca do połowy grudnia 1942 roku hitlerowcy we wschodnich powiatach dystryktu krakowskiego systematycznie likwidowali zbiorowość żydowską: dokonywali masowych mordów na miejscu lub wywozili Żydów do obozu zagłady w Bełżcu¹²².

¹²² Przywołuję za: E. RĄCZY: *Stosunki polsko-żydowskie w latach drugiej wojny światowej na Rzeszowszczyźnie*. W: *Polacy i Żydzi pod okupacją niemiecką 1939–1945. Studia i materiały*. Red. A. ŻBIKOWSKI. Warszawa 2006, s. 895–899; W. BARTOSZEWSKI: *Po obu stronach muru. W: Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939–1945*. Oprac. W. BARTOSZEWSKI, Z. LEWINÓWNA. Wyd. 3 uzupełnione. Warszawa 2007, s. 9–16 [w obu opracowaniach stosowne źródła i pozostała literatura przedmiotu].

Generalny gubernator Hans Frank represjami objął także ludność nieżydowską, co ogłosił w podpisanym 15 października 1941 roku rozporządzeniu, m.in. nakładającym karę śmierci na osoby udzielające pomocy Żydom. Oznajmiano w nim:

1. Żydzi, którzy bez upoważnienia opuszczają wyznaczoną im dzielnicę, podlegają karze śmierci. Tej samej karze podlegają osoby, którzy takim Żydom świadomie dają kryjówkę.
2. Podżegacze i pomocnicy podlegają tej samej karze jak sprawca, czyn usiłowany karany będzie jak czyn dokonany. W lżejszych wypadkach można orzec ciężkie więzienie lub więzienie¹²³.

Restrykcje rozszerzano, grożąc karą śmierci za każdą formę wsparcia osób pochodzenia żydowskiego, a zatem za ich przemocowanie, dostarczenie im jedzenia, sprzedawanie im artykułów żywnościowych, kupowanie od nich towarów, przewożenie ich jakimkolwiek środkiem lokomocji¹²⁴. Polaków poddawano coraz większemu terrorowi, nakładając nań sankcje policyjne (w tym zesłanie do obozu koncentracyjnego) choćby za niezłożenie donosu:

¹²³ H. FRANK: *Trzecie rozporządzenie o ograniczeniu pobytu w Generalnej Guberni*. „Dziennik Rozporządzeń GG” 1941, nr 99, s. 595. Cyt. za: *Dokumenty*. Wybór i oprac. W. BARTOSZEWSKI. W: *Ten jest z ojczyzny mojej...*, s. 646.

¹²⁴ Zob. Archiwum Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich, teka 75/24, *Obwieszczenie Dowódcy Policji Dystryktu Warszawskiego, F. Von Sammern-Frankenegg* o karze śmierci za udzielanie w jakiegokolwiek formie pomocy Żydom, którzy uciekli z getta warszawskiego. Warszawa, 5 września 1942 roku. Plakat w języku niemieckim i polskim; Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, nr 62a, *Okólnik dowódcy SS i Policji dystryktu Radom do władz administracyjnych i policyjnych*. Radom, 21 września 1942 roku. Fotokopia dokumentu niemieckiego; Archiwum Żydowskiego Instytutu Historycznego, nr 14, *Obwieszczenie starosty miejskiego w Częstochowie dr. E. Franke przypominające o karze śmierci za przetrzymywanie ukrywających się Żydów*. Częstochowa, 24 września 1942 roku. Plakat w języku niemieckim i polskim. Cyt. za: *Dokumenty*. Wybór i oprac. W. BARTOSZEWSKI. W: *Ten jest z ojczyzny mojej...*, s. 652–654.

Wobec tego, kto uzyska wiadomość o tym, że jakiś Żyd bezprawnie przebywa poza obrębem dzielnicy mieszkaniowej, a nie zgłosi tego policji, zastosowane będą policyjne środki bezpieczeństwa¹²⁵.

Konieczność zachowania ostrożności oraz dbanie przez udzielających Żydom pomocy o swoje i cudze bezpieczeństwo wpłynęły na niemożność dokładnego poznania okoliczności, w jakich Ulmowie zdecydowali się ukrywać dwie rodziny żydowskie¹²⁶. Ustalono, że Józef i Wiktoria przyjęli pod swój dach osoby, które znali przed wojną: Goldmanowie byli ich sąsiadami, kupiec Szall, handlujący bydłem, przyjeżdżał często do wsi. Nie wiadomo natomiast, jak długo wszyscy ośmioro przebywali w ich domu, choć spostrzeżenia dalszej rodziny i markowian pozwalają przypuszczać, że co najmniej przez kilkanaście miesięcy. Jedynie poszlaki stanowią podstawę do twierdzenia, że Ulmów, Szallów i Goldmanów ktoś musiał Niemcom wydać. Badający zbrodnię w Markowej współczesny historyk Mateusz Szpytma powołuje się na dokumenty konspiracyjnej Ludowej Straży Bezpieczeństwa, które zawierają hipotezę, że akcja przeciwko Ulmom podjęta została najprawdopodobniej wskutek donosu Włodzimierza Lesia, posterunkowego granatowej policji w Łańcucie, uważanego za Ukraińca. Przed wojną Leś utrzymywał bliskie kontakty ze swoimi łańcuckimi sąsiadami, rodziną

¹²⁵ *Rozporządzenie policyjne o tworzeniu żydowskich dzielnic mieszkaniowych w dystryktach Radom, Krakau i Galicja z 10 listopada 1942 roku.* Cyt. za: *Dokumenty.* Wybór i oprac. W. BARTOSZEWSKI. W: *Ten jest z ojczyzny mojej...*, s. 654–655.

¹²⁶ Forma pomocy indywidualnej, choć nieewidencjonowana, miała zdecydowanie szerszy zasięg niż pomoc zorganizowana. Na podstawie dostępnego materiału badawczego można stwierdzić, że dawna znajomość była wskazywana jako procentowo najczęściej konkretnie wymieniany powód udzielenia wsparcia Żydom. Więcej na temat statystyki, motywacji pomocy oraz relacji między ratującymi i ratowanymi zob.: M. URYNOWICZ: *Zorganizowana i indywidualna pomoc Polaków dla ludności żydowskiej eksterminowanej przez okupanta niemieckiego w okresie II wojny światowej.* W: *Polacy i Żydzi pod okupacją niemiecką 1939–1945...*

Szallów. W czasie wojny początkowo pomagał im się ukrywać w zamian za gratyfikację materialną, później, kiedy Niemcy zaostrzyli represje, odmówił pomocy. Szallowie znaleźli schronienie u Ulmów, lecz starali się odzyskać powierzony Lesiowi majątek. Wówczas policjant, z obawy przed utratą otrzymanego mienia i ze strachu przed donosem, po wcześniejszym rozeznananiu miał wskazać kolegom z niemieckiej żandarmerii miejsce kryjówki żydowskiej rodziny¹²⁷.

Na podstawie ustaleń procesu karnego przeprowadzonego w 1958 roku przeciwko Josephowi Kokottowi (jednemu z żandarmów, którzy dokonali egzekucji) Szpytma zrekonstruował przebieg wypadków:

[...] tuż po północy z 23 na 24 marca 1944 roku wyjechało z Łańcuta co najmniej ośmiu funkcjonariuszy: czterech żandarmów oraz od czterech do sześciu granatowych policjantów. Dowódcą grupy był szef posterunku w Łańcutie porucznik Eilert Dieken. Inni żandarmi to Joseph Kokott, Michael Dziewulski i Erich Wilde. Ustalono również dwa nazwiska policjantów – Włodzimierza Lesia i Eustachego Kolmana.

Jeszcze przed świtem furmanki dotarły do zabudowań Józefa Ulmy. Niemcy, pozostawiając nieco w oddaleniu furmanów z końmi, wraz z granatową obstawą udali się pod dom. Wkrótce rozległo się kilka strzałów – pierwsi, jeszcze podczas snu, zginęli dwaj bracia Szallowie oraz Gołda Goldman. Naoczniymi świadkami pozostałych egzekucji byli furmani, którzy zostali przywołani przez Niemców, żeby zobaczyli, jaka kara spotka każdego Polaka ukrywającego Żydów. Nawojski [najmłodszy z furmanów] podaje, że widział, jak mordowano

¹²⁷ M. SZPYTMA: *Sprawiedliwi i ich świat. Markowa w fotografii Józefa Ulmy*. Warszawa–Kraków 2007, s. 27–28. To trzecia książka autora dotycząca Ulmów. Wydanie to, opublikowane w ramach działalności Instytutu Pamięci Narodowej, zawiera aparat naukowy. Dwie poprzednie publikacje miały formę popularną. Zob. M. SZPYTMA, J. SZAREK: *Ofiara sprawiedliwych. Rodzina Ulmów – oddali życie za ratowanie Żydów*. Kraków 2004; IIDEM: *Sprawiedliwi wśród Narodów Świata. Przejmująca historia polskiej rodziny, która poświęciła swoje życie ratując Żydów*. Kraków 2007.

jednego z Szallów, a następnie Laykę Goldman wraz z małym dzieckiem, kolejnego mężczyznę z rodziny Szallów, a na końcu najstarszego z nich. W krótkim czasie przed dom wprowadzono Józefa i Wiktorię Ulmów i tam ich rozstrzelano. Świadek relacjonuje: „W czasie rozstrzeliwania na miejscu egzekucji słychać było straszne krzyki, lament ludzi, dzieci wołały rodziców, a rodzice już byli rozstrzelani. Wszystko to robiło wstrząsający widok”. Wśród rozpaczliwych krzyków dzieci żandarmi zaczęli się zastanawiać, co z nimi począć. Po naradzeniu się z kompanami Dieken zdecydował, że należy je zastrzelić. Nawojski widział, jak trójkę lub czwórkę własnoręcznie rozstrzelał Kokott. Jego słowa wypowiedziane po polsku do furmanów wryły mu się głęboko w pamięć: „Patrzcie, jak polskie świny giną – które przechowują Żydów”. Zginęli: Stasia, Basia, Władzio, Franuś, Antoś, Marysia. Wiktoria Ulma w chwili śmierci była w zaawansowanej ciąży. W ciągu kilku chwil z rąk oprawców zginęło siedemnaście osób (w tym nienarodzone dziecko)¹²⁸.

Po dokonaniu zabójstwa żandarmi i policjanci zaczęli rabować ofiary: kazali zwołanym świadkom przeszukać ciała Szallów i Goldmanów (Kokott przywłaszczył sobie znalezione przy Gołdzie kosztowności), a dobytek Ulmów wywieźli na furmankach. Wezwany wcześniej sołtys przyprowadził kilka osób do grzebania zwłok. Ciała najpierw miały zostać złożone do wspólnego dołu, jednak ostatecznie – pod wpływem prośb – Niemcy zgodzili się na pochowanie katolickiej rodziny i Żydów osobno. Na koniec zażądali od sołtysa przyniesienia wódki i urządzili pijatykę. Zabronili chłopom rozgłaszać informacje o tym, co się wydarzyło. Po kilku dniach – mimo zakazu – grupa gospodarzy z Markowej odkopała ciała Ulmów, przełożyła je do trumien i pochowała ponownie w tym samym miejscu. Dopiero w styczniu 1945 roku, po wyrzuceniu Niemców ze wsi, przeniesiono je na miejscowy cmentarz¹²⁹.

¹²⁸ M. SZPYTMA: *Sprawiedliwi i ich świat...*, s. 29.

¹²⁹ Ibidem, s. 29–30.

Historia rodziny Ulmów przez wiele lat nie była szerzej znana, choć pamięć o zbrodni przechowali krewni Józefa i Wiktorii¹³⁰, a także świadkowie wojny: mieszkańcy Markowej i okolic¹³¹ oraz ukrywani Żydzi, którzy przeżyli niemiecką okupację¹³². Poza ten wąski krąg informacje o Ulmach zaczęły przenikać dopiero pod koniec XX wieku. Rozbudzenie zainteresowania losami małżeństwa i ich sześciorga dzieci rozpoczęło się od samych markowian, którzy – m.in. w ramach działalności Towarzystwa Przyjaciół Markowej – przystąpili do dokumentowania przeszłości wsi, przywrócenia jej tradycji, przypomnienia dziedzictwa wcześniejszych pokoleń¹³³. Świadectwo postawy Ulmów i opis

¹³⁰ Wspomnienie o Ulmach przesłała do publikacji książkowej (której patronowało Radio Maryja), przedstawiającej przykłady ratowania Żydów przez Polaków w czasie okupacji hitlerowskiej, bratanica Józefa, podpisana jako córka Władysława Ulmy: *Wiedzieli, co się z nimi stanie. W: Godni synowie naszej Ojczyzny*. Wybór tekstów A. AUGUSTYNIAK, J. CHODORSKA. Cz. 1. Warszawa 2002, s. 9–13.

¹³¹ Relacje żyjących jeszcze markowian zebrał Mateusz Szpytma. Zob. M. SZPYTMA, J. SZAREK: *Ofiara sprawiedliwych...*, s. 52–56. Zob. też drugie, uzupełnione wydanie: IDEM: *Sprawiedliwi wśród Narodów Świata...*, s. 59–61 oraz M. SZPYTMA: *Sprawiedliwi i ich świat...*, s. 25–28.

¹³² Joseph Riesenbach, ukrywany z rodzicami, babką i dwiema siostrami przez rodzinę Barów w Markowej, wspomina, że wszyscy słyszeli odgłosy strzałów i domyślali się celu użycia broni. Później dowiedział się o egzekucji wykonanej na Ulmach, Goldmanach i Szallach. Zob. J. RIESENBACH: *The Story of the Survival of the Riesenbach Family*. www.riesenbach.com./riesenbachstory.html#_ftn1 [data dostępu: 12 sierpnia 2013]. Mimo zakazu hitlerowców, zbrodnia, która wzbudziła powszechne przerażenie, była szeroko komentowana. Wiedział o niej m.in. Jehuda Erlich, ocalony przez Jana i Marię Wigłuszów z położonej 9 km od Markowej wsi Sietesz. Przedstawiając w Yad Vashem rekomendację dla Wigłuszów o przyznanie im tytułu Sprawiedliwego wśród Narodów Świata, złożył również świadectwo o Ulmach. Zob. informacje online: www.yadvashem.org/yv/en/righteous/stories/ulma.asp [data dostępu: 12 sierpnia 2013].

¹³³ Markowa, założona w drugiej połowie XIV wieku za panowania Kazimierza Wielkiego przez niemieckich kolonizatorów, jeszcze przed wojną szczyliła się tradycją samorządową, działalnością spółdzielni chłopskiej i – pierwszej w Polsce, założonej w 1935 roku – Spółdzielni Zdrowia, rozwiniętym systemem szkolnictwa (także na poziomie ponadpodstawowym: od 1933 roku w pobliskiej Gaci funkcjonował Wiejski Uniwersytet Orkanowy), pogłębianą świadomością polityczną i narodową swoich mieszkańców.

tragicznych jej następstw zamieszczono już w pierwszej (z kilku kolejnych) monografii: *Z dziejów wsi Markowa*¹³⁴. Publikacja ta stała się podstawą starań poczynionych przez nowego proboszcza miejscowej parafii, ks. Stanisława Leję, o wyróżnienie rodziny przez Kościół katolicki¹³⁵. Po zapoznaniu się przez kurię archidiecezjalną w Przemyślu z zebraną dokumentacją podjęto decyzję o przedstawieniu Józefa i Wiktorii oraz ich dzieci jako kandydatów na ołtarze. W uzasadnieniu postulacyjnym orzeczono:

Po tylu latach od tamtych wydarzeń można powiedzieć, że głównym motywem miłosierdzia, którym kierowali się Ulmowie, była ich wiara. Świadkowie ich życia podkreślają, że Józef i Wiktorii byli katolikami nie tylko z metryki, ale i z wiary. Wychowali dzieci przykładowo i z miłością. Zdobyli się na heroizm oddania życia za innych, czym dali dowód miłości chrześcijańskiej¹³⁶.

Proces beatyfikacyjny na etapie archidiecezji przemyskiej rozpoczęto w 2003 roku, a zakończono w roku 2008. Następnie dołączono małżonków oraz dzieci do grona polskich męczenników z czasów II wojny światowej objętych wspólnym procesem beatyfikacyjnym prowadzonym przez diecezję pelplińską¹³⁷.

¹³⁴ Z. WAWSZCZAK: *Józef Ulma (1900–1944)*. W: *Z dziejów wsi Markowa*. Red. J. PÓŁCWIARTEK. Rzeszów 1993. Zob. też: *Markowa – sześć wieków tradycji: z dziejów społeczeństwa i kultury*. Red. W. BLAJER, J. TEJCHMA. Markowa–Mielec 2005; *W gminie Markowa*. Red. S. MENDELOWSKI. Krosno 2010; *W gminie Markowa*. Tekst M. SZPYTMA i in. Krosno 2004; *Gmina Markowa*. Red. S. MENDELOWSKI. Krosno 2003.

¹³⁵ M. SZPYTMA, J. SZAREK: *Ofiara sprawiedliwych...*, s. 65. Zob. też drugie, uzupełnione wydanie: IDEM: *Sprawiedliwi wśród Narodów Świata...*, s. 69.

¹³⁶ Ks. S. JAMROZEK: *Śludzy Boży Ulma Józef, żona Wiktorii wraz z sześciorgiem ich dzieci: Stanisława, Barbara, Władysław, Franciszek, Antoni i Maria*. Oficjalna strona Pelplińskiego Trybunału Kanonizacyjnego. www.meczennicy.pelplin.pl/?a=1&id=37&tekst=139 [data dostępu: 12 sierpnia 2013].

¹³⁷ M. SZPYTMA: *The Risk of Survival. The Rescue of the Jews by the Poles and the Tragic Consequences for the Ulma Family from Markowa*. Przeł. A. RODZIŃSKA-CHOJNOWSKA. Warszawa–Kraków 2009, s. 99.

W roku 2011 zakończono procedury krajowe i przekazano akta do Kongregacji Spraw Kanonizacyjnych w Watykanie¹³⁸.

W latach 90. kontakt z markowianami zaczęli nawiązywać ocaleni przez nich Żydzi, którzy po wojnie wyjechali poza granice kraju. Wówczas też – dzięki ich rekomendacjom – członkowie trzech rodzin z Markowej zostali uznani za Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Ponieważ nikt z tych, którym Ulmowie udzielili pomocy, nie ocalał, wniosek do Instytutu Yad Vashem o przyznanie obojgu małżonkom tytułu Sprawiedliwego wśród Narodów Świata złożył bratanek Wiktorii, Stanisław Niemczak. Dnia 13 września 1995 roku Rada do Spraw Sprawiedliwych wśród Narodów Świata uhonorowała pośmiertnie Józefa i Wiktorię Ulmów medalem i dyplomem oraz przywilejem zapisania ich imion i nazwiska na honorowej tablicy w Parku Sprawiedliwych na Wzgórzu Pamięci w Jerozolimie¹³⁹.

Społeczność Markowej w wyjątkowo uroczystej formie uczciła 60. rocznicę zbrodni, fundując pomnik poświęcony pamięci zamordowanych. Wyryto na nim przesłanie:

Ratując życie innych, złożyli w ofierze własne. Józef Ulma, jego żona Wiktorina oraz ich dzieci: Stasia, Basia, Władziu, Franuś, Antoś, Marysia, Nienarodzone. Ukrywając ośmiu starszych braci w wierze, Żydów z rodzin Szallów i Goldmanów, zginęli wraz z nimi w Markowej 24 III 1944 r. z rąk niemieckiej żandarmerii. Niech ich ofiara będzie wezwaniem do szacunku i okazywania miłości każdemu człowiekowi! Byli

¹³⁸ Zob. informację Katolickiej Agencji Informacyjnej z dnia 24 maja 2011 roku [online]. http://ekai.pl/wydarzenia/temat_dnia/x42196/meczennicy-na-oltarze/ [data dostępu: 20 sierpnia 2013]; także: E. ŁOSIŃSKA: *Sprawa Ulmów w rękach Watykanu* [informacja na stronie internetowej wydania „Rzeczpospolitej” z dnia 25 maja 2011 roku]. www.rp.pl/artukul/663406.html?print=tak [data dostępu: 20 sierpnia 2013].

¹³⁹ Zob. M. SZPYTMA: *The Risk of Survival...*, s. 98–99. Nazwisko Józefa i Wiktorii Ulmów oraz ich sześciorga dzieci znajduje się w publikacji książkowej instytutu Yad Vashem: *Księga Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Ratujący Żydów podczas Holocaustu: Polska*. Red. naczelny I. GUTMAN. Red. współprowadzący: S. BENDER, S. KRAKOWSKI. Red. wyd. pol.: D. LEBIONAK, R. KUWAŁEK, A. KOPCIOWSKI. T. 2. Kraków 2009, s. 777.

synami i córkami tej ziemi. Pozostają w naszym sercu. Społeczność Markowej. 24 III 2004 r.¹⁴⁰

Po ponad pół wieku od dramatycznych wydarzeń losy Ulmów zaczęły być coraz bardziej szczegółowo poznawane i coraz szerzej prezentowane. Zainteresowały się nimi media¹⁴¹, instytucje i ośrodki naukowe, organizacje samorządowe¹⁴². Zabezpieczono

¹⁴⁰ Cyt. za: M. SZPYTMA: *Sprawiedliwi i ich świat...*, s. 31.

¹⁴¹ W 60. rocznicę śmierci Ulmów został zrealizowany film: *Cena życia*. Reż. ks. Andrzej BACZYŃSKI. TVP S.A. Oddział w Krakowie. TVP S.A. Program 3. Kraków–Warszawa 2004. Znaczącą rolę odegrały media katolickie: Ulmom poświęciły uwagę najbardziej opiniotwórcze czasopisma: T. POTKAJ: *Fotografie z Markowej*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 30; E. BABUCHOWSKA: *Sprawiedliwi*. „Gość Niedzielny” 2005, nr 37; M. SZPYTMA: *Oddali życie za bliźnich. Rozmowę przeprowadził Włodzimierz Rędziach*. „Niedziela” 2007, nr 16; K. WOJNAROWSKA: *Kto ratuje jedno życie...* „Niedziela” 2011, nr 4; T. TYSZKIEWICZA: *Rodzina Ulmów. Miłość silniejsza niż strach*. „Miłujcie się!” 2008, nr 1; *Polacy ratujący Żydów zostaną upamiętnieni: nie ugięli się przed mocą zła. Z Mateuszem Szpytmą, pracownikiem krakowskiego Oddziału Instytutu Pamięci Narodowej, rozmawia Jan Stefański*. „Źródło” 2011, nr 12; *Dzisiaj takiego potrzeba nam heroizmu: Słudzy Boży – rodzina Ulmów z Markowej*. „Źródło” 2012, nr 34. Ulmowie prezentowani są także w kontekście dyskusji o postawach Polaków wobec Żydów w czasie wojny: M. SZPYTMA: *Oddali życie za bliźnich: bohaterska rodzina Ulmów zginęła za ukrywanie Żydów*. „Nasz Dziennik” 2006, nr 72; IDEM: *Nie było litości*. „Nasz Dziennik” 2011, nr 69; IDEM: *Sprawiedliwi i inni*. „Więź” 2011, nr 10; IDEM: *Markowa po „Złoty ch żniwach”*. „Więź” 2011, nr 7; IDEM: *Casus Ulmów przeczy te zom Grossa. Rozmowę przeprowadziła Ewa Łosińska. Na marginesie książek B. Engelking „Jest taki piękny słoneczny dzień...” oraz T. Grossa i I. Grudzińskiej-Gross „Złote żniwa”*. „Rzeczpospolita” 2011, nr 60; IDEM: *Józef z Markowej* „Nasz Dziennik” 2012, nr 70.

¹⁴² Ulmami i historią Markowej zajmuje się przede wszystkim pracownik Instytutu Pamięci Narodowej, Mateusz Szpytma – spokrewniony i z Józefem, i z Wiktoria. Zob. literatura cytowana oraz IDEM: *Ratując życie innych złożyli w ofierze własne*. „Zeszyty Historyczne” 2005, nr 7. W przededniu 62. rocznicy zbrodni wspólną deklarację *Świadkowie historii* w sprawie utrwalania i prezentacji relacji świadków historii Polski w XX wieku podpisali w Markowej Michał Kazimierz Ujazdowski minister kultury i dziedzictwa narodowego oraz Janusz Kurtyka prezes Instytutu Pamięci Narodowej. IPN (głównie oddział rzeszowski) przygotował również objazdową wystawę *Sprawiedliwi*

zachowane pamiątki i dokumenty związane z życiem Józefa, Wiktorii i dzieci: wyposażenie domu, świadectwa szkolne, dokumenty tożsamości, korespondencję, sporą bibliotekę, a przede wszystkim wykonywane przez Ulmę fotografie. Zebrana kolekcja liczy około 800 zdjęć, przedstawiających rodzinę, sąsiadów i okolicznych mieszkańców, rejestrujących codzienne prace, święta, rodzinne uroczystości, lokalne wydarzenia¹⁴³.

Historia rodziny Ulmów stanowi czytelną inspirację powieści Piotra Czakańskiego. Autor posłużył się autentycznymi wydarzeniami dotyczącymi okoliczności zbrodni w Markowej, aby zawiązać fikcyjną fabułę wokół losów ostatniego dziecka. Jako punkt wyjścia wykorzystał szokującą relację świadka należącego do grupy gospodarzy, którzy podjęli się pochować w trumnach ciała zabitych:

Kładąc do trumny zwłoki Wiktorii Ulma, stwierdziłem, że była ona w ciąży. Twierdzenie to opieram na tym, że z jej narządów rodnych było widać główkę i piersi dziecka¹⁴⁴.

wśród narodów świata, w której szczególne miejsce zajmuje Markowa i rodzina Ulmów (wystawa po raz pierwszy została otwarta 27 stycznia 2008 roku na Rynku Głównym w Krakowie z okazji Międzynarodowego Dnia Pamięci o ofiarach Holocaustu). Dnia 26 marca 2006 roku odbyła się uroczystość nadania imion Sług Bożych Rodziny Ulmów Gimnazjum i Szkole Podstawowej w Markowej. W czerwcu 2008 roku Sejmik Województwa Podkarpackiego podjął decyzję o budowie Muzeum Polaków Ratujących Żydów na Podkarpaciu im. Rodziny Ulmów, którego otwarcie przewidziano na rok 2013 lub 2014.

¹⁴³ Zbiór został poddany archiwizacji w IPN, który wydał album *Sprawiedliwi i ich świat...* z opracowaniem M. Szpytmy, przedstawionym w *Słowie wstępnym* Janusza Kurtyki jako „case study”: Część reprodukcji prezentowana jest w skansenie „Zagroda”, założonym w Markowej, fotografie zamieszczane były także we wszystkich książkowych monografiach o Ulmach, w filmie *Cena życia* oraz w większości publikacji prasowych.

¹⁴⁴ Archiwum IPN Oddział w Rzeszowie, 107/1608, Akta procesu karnego Sądu Wojewódzkiego w Rzeszowie o sygn. IV K 126/58 przeciwko Josefovi Kokottowi, Protokół przesłuchania Franciszka Szylara, 1 marca 1958 r., k. 190. Cyt. za: M. SZPYTMA: *Sprawiedliwi i ich świat...*, s. 30. Informację o przedczesnym porodzie ostatniego dziecka Wiktorii i Józefa podane zo-

W powieści „urodzony w grobie”, wygrzebany z dołu i ocalony przez księdza bohater otrzymuje na pierwsze imię Zygmunt, a na drugie, po swoim ojcu: Józef. Pisarz uczynił wyjątek, zachowując autentyczne imię Ulmy, innym bowiem postaciom nadał imiona fikcyjne.

Na nieprzeciętnej osobowości i pasjach Józefa Ulmy wzorowany jest w *Zimnie* ojciec Zygmunta, który także założył sad i prowadził szkółkę drzew owocowych, miał własną pasiekę, zajmował się hodowlą jedwabników, dla nich posadził też drzewa morwowe. Powieściowy Józef był – jak Ulma – społecznikiem: uczył okolicznych chłopów szczepienia drzew, pszczelarstwa, nowoczesnej uprawy warzyw. Zgromadził własną bibliotekę, czytał książki w języku polskim i niemieckim – w tym też języku porozumiewał się z sąsiadem Goldmanem (rodzina Ulmy, jak i większości mieszkańców Markowej, wywodziła się od niemieckich kolonizatorów, którzy otrzymali od Kazimierza Wielkiego prawo lokacji, natomiast ojciec bohatera miał śląskie pochodzenie). Podobieństwo zauważyć można też w zainteresowaniu fotografowaniem – dla fikcyjnej postaci (właściciela dobrze prosperującego tartaku) robienie zdjęć było prywatnym hobby, dla Ulmy (utrzymującego rodzinę tylko z niewielkiego gospodarstwa) stanowiło również źródło dodatkowego zarobkowania.

Fotografie Józefa Ulmy stały się drugą, ważną inspiracją powieści. Zdjęcia, wykonywane przez ojca, jako jedyne (razem z obrazkiem Matki Boskiej Piekarskiej) rodzinne pamiątki głównego bohatera zostały przedstawione w ramach narracji, konstrukcyjnie opartej na sytuacji ich oglądania:

Patrzę na zdjęcia... na uśmiechnięte twarze, głupie miny, fikołki na sianie, grabienie liści i dzieci-śmieci, zabawę w furmana.
(s. 14)

Autor nie wprowadził jednak do powieści autentycznych fotografii; ani poprzez umieszczenie ich jako reprodukcji, ani po-

stały już w pierwszej książce: M. SZPYTMA, J. SZAREK: *Ofiara sprawiedliwych...*, s. 49.

przez opis, umożliwiającą ich rozpoznanie. Zdjęcia w *Zimnie* mają fikcyjny status. Istnieją jako przedmiot dyskursu postaci, rozwijającej na ich podstawie swoją opowieść.

3

Ulokowanie zdjęć w powieści Piotra Czakańskiego w czytelny sposób oparte zostało na tezach Rolanda Barthesa. Na atrakcyjność *Światła obrazu* jako wzorca dla literackiego ujęcia fotografii niewątpliwie wpłynęła osobista tragedia (śmierć matki), którą badacz uczynił jednym z wyjściowych założeń swoich rozważań oraz nieformalna, celowo odchodząca od zobiektywizowanej naukowości, podmiotowo nacechowana dykcja jego książki¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Urszula Czartoryska (krytyk, teoretyk i historyk fotografii) aprobatywnie określiła książkę Barthesa jako „eseistykę ponadnaukową”, dostrzegając w niej „chęć porzucenia dyskursu scjentystycznego na rzecz tematów trudnych do zdefiniowania – które zrekapitulowała następująco – coś jest bowiem trudniejsze do zdefiniowania jak wieloznaczność fotografii: jej aspekt uniwersalny i zarazem prywatny, jej wierność rzeczywistości i jej relatywność, to że «szywniejemy», pozując, i to, że uwiecznia przelotną chwilę, to, że rzekomo widzimy na niej to, co chcemy sami widzieć (na przykład w swoim własnym portrecie), i to, że jest w jakimś sensie złowrogą zapowiedzią naszej śmierci i triumfalnym przywołaniem młodości ludzi, których znaliśmy jako starych”. Zob. U. CZARTORYSKA: *Eseistyka Rolanda Barthes’a. O paradoksie i szaleństwie fotografii*. W: EADEM: *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*. Red. L. BROGOWSKI. Gdańsk 2005, s. 93. Młodszy komentator Barthesa, Sławomir Sikora, uznał *La chambre claire* za realizację postulatu teoretyka w sprawie „literaturyzacji” naukowego dyskursu i wskazał w książce cechy literackiej, a nie naukowej wypowiedzi (wybory kompozycyjne, stylistyczne, obrazowe przykłady, metaforyzacja argumentacji), co łączył z pozostawianiem autora pod wpływem zarówno koncepcji „pamięci mimowolnej”, jak też sztuki pisarskiej Marcela Prousta: „Książka Barthes’a z pewnością nie jest wykładem, który systematycznie rozwija i dyskutuje poszczególne kwestie, jest raczej stałym krążeniem, zbliżaniem się i oddalaniem, próbą zapisu różnych doświadczeń związanych z fotografią, jest – by skorzystać z metafory samego Barthes’a – zbiorem »wycieczek«, czy też dociekań. Także i w tym można dopatrywać się podobieństwa do pisarstwa Prousta. [...] Barthes zauważył, że *W poszukiwaniu straconego czasu* nie jest ani czystą powieścią, nie jest też

Fenomen fotografii badacz rozpatruje przede wszystkim na przykładach przedstawiających postaci. Wskazuje na początki fotografii, która „rozpoczęła się [...] historycznie jako sztuka Osoby: jej tożsamości, jej pozycji [...]”¹⁴⁶.

Dla Zygmunta zachowane zdjęcia są jedynym materialnym dowodem istnienia rodziców oraz sześciorga starszego rodzeństwa, a zarazem środkiem poznania najbliższych krewnych. Powieściowa narracja jest nieciągła, ma fragmentaryczny charakter, oddający asocjacyjny tok myśli bohatera:

A ojciec uruchomił w domu laboratorium fotograficzne. Stąd wiem, że Józia, moja najukochańsza siostrzyczka, która miała mnie piastować, nosiła okulary i miała pajęcze nóżki.

(s. 12)

A Józia, lalka nieduża. Najstarsza z nas. Chudzinka, tak jak i ja zresztą. Widać to wyraźnie na dwóch zdjęciach, odległych od siebie o cztery lata. Ten cudowny zwyczaj mamy, żeby opisywać każde zdjęcie. Jej nienaganna kaligrafia *Józia, czerwiec trzydzieści siedem... Józia, maj czterdzieści jeden*. Chciałbym mieć pióro, którym pisała. Niestety i ono nie przetrwało. Pewnie otrzymała je z ważnej okazji od ojca. Bo pióro, to taki intymny prezent. Oczywiście, mógł je też sprezentować Abraham Goldman, ale to jednak ojciec obdarował nim matkę. Prowadziła rachunkowość, to musiała mieć dobre pióro. Taka kaligrafia wymagała markowego instrumentu.

A Józia, w maju czterdziestego pierwszego, wymagała nowej lalki, bo jej gałgan nie ma lewej nogi. Widać to wyraźnie na zdjęciu, ale dlaczego spostrzegłem to dopiero po wielu latach, nie pamiętam. Nawet to, że zdjęcie sklepiłem z dwóch części, nie może tłumaczyć mojego gapiostwa. A może tym bardziej powinienem dostrzec defekt gałgana.

(s. 22–23)

esejem, jest raczej trzecią formą, a wiąże się to między innymi z zakłóceniem chrono-logii, logicznego następstwa zdarzeń, świat Prousta jest bowiem światem nieciągłym”. Zob. S. SIKORA: *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*. Izabelin 2004, s. 61.

¹⁴⁶ R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 141.

Wydawać by się mogło, że Zygmunt uzyskuje wiedzę ułamkową, niedostateczną i niesatysfakcjonującą. Tymczasem nie zebranie pełnego zestawu informacji okazuje się w przypadku oglądania fotografii celem zasadniczym, lecz szansa dotarcia do istoty osoby. Powieściowemu bohaterowi przypisać można (mimo podstawowej różnicy: nie widział nikogo ze swojej rodziny) pragnienie wyjawione przez autora *La chambre claire*, który wobec zdjęć postaci wprowadził kategorię „wyrazu”, czyli przejawiającej się metafizycznej prawdy:

Jednak, skoro chodzi o osobę – a nie o rzecz – oczywistość Fotografii zyskuje inny wymiar. Zobaczyć sfotografowaną butelkę, gałązkę kosaćca, kurę czy pałac – w tym wszystkim w grę wchodzi tylko rzeczywistość. Ale ciało, twarz, zwłaszcza osoby kochanej? Ponieważ Fotografia *poświadcza* (i na tym polega jej noemat) egzystencję takiej osoby, chciałbym ją odnaleźć całkowitą, to znaczy w jej istocie, „samą w sobie”, poza zwykłym podobieństwem, prawnie funkcjonującym lub dziedzicznym.[...] Tym czymś jest *wyraz*. [...] jest czymś niezwykłym, prowadzącym z ciała do duszy: do małej duszy indywidualnej, zwanej *animula*, dobrej u jednego, u drugiego złej. W ten sposób przebiegałem przez zdjęcia mojej matki, aż doszedłem do krzyku, do kresu wszelkiego języka: „To jest to!”¹⁴⁷

Sposób prezentacji zdjęć w powieści poprowadzony został pod wyraźnym wpływem rozpoznań poczynionych przez Rolanda Barthesa¹⁴⁸. Bohatera-*Spectatora* nie interesuje to, co badacz nazwał „studium” fotografii, a zatem obszar związany z kompozycją obrazu, odsyłający jednoznacznie do kodów z zakresu wiedzy i kultury¹⁴⁹. Zdjęcia, które ogląda Zygmunt, wywołują w nim

¹⁴⁷ Ibidem, s. 190–191.

¹⁴⁸ Na posługiwanie się przez autora teorią Barthesa dotyczącą *punctum* w podstawowym znaczeniu, a mianowicie wydobycia szczegółu zwracającego uwagę oglądającego, zwróciła uwagę recenzentka powieści. Zob. M. Boczkowska: *Strzępy fikcji, mozaika pamięci*. „Twórczość” 2007, nr 8, s. 104.

¹⁴⁹ Zob. R. BARTHES: *Światło obrazu...*, s. 49–50.

– jak dzieje się w przypadku tych, które omawiane są w *La chambre claire* – osobiste, głębokie przeżycie, spowodowane cechą określoną jako *punctum*, czyli niecelowo ujęty przez Operatora element na fotografii, szczególnie przykuwający uwagę *Spectatora*. Opis fotograficznego przedstawienia w *Zimnie*, zawsze szczątkowy, ogranicza się do kilku zaledwie elementów, wskazujących jedynie na atrybuty postaci: Józia jest szczuplutka, w okularach i z gałgankową lalką, Piotruś pozuje tylko z sąsiadem Goldmanem, znajdującym w nim pocieszenie po stracie syna Pinchasa, Hania ma piegi na twarzy, Wawruś w dniu wczesnej komunii nosi płamę po jodynie na rozdartym kolanie, na innym zdjęciu nie Marysia, lecz jej dłoń trzyma wiklinowy kosz z jabłkami, Józio, najmłodszy, „patrzy spode łba, szelmowsko mrużąc oczy” (s. 38), Lena, córka Goldmana, wyróżnia się włosami obciętymi „na Sagankę”.

Status *punctum* jest jednakże złożony. Teoretyk w swoich rozważaniach wykorzystuje wieloznaczność łacińskiej nazwy:

To słowo odpowiadałoby mi tym bardziej, że odsyła do znaku kropki, a zdjęcia, o których mówię, są rzeczywiście jakby zaznaczone punktami, czasem nawet usiane tymi wrażliwymi miejscami. Bo właśnie te znamiona, te rany są punktami. Dlatego ten drugi element, który narusza *studium*, nazwę *punctum*; albowiem *punctum* to także użądlenie, dziurka, plamka, małe przecięcie – ale również rzut kośćmi. *Punctum* jakiegoś zdjęcia to przypadek, który w tym zdjęciu *celuje* we mnie [*me point*], ale też uderza mnie, miażdży¹⁵⁰.

Powieść Piotra Czakańskiego, pomyślana jako monolog pozostającego prawie przez całe życie samotnym bohatera, ukazuje zawiłe, wielorakie pole aktywności *punctum*. „Przytoczyć przykłady *punctum* to znaczy w pewnym sensie *odstąpić się*” – powiada Barthes¹⁵¹. Bohater *Zimna*, zawsze zdystansowany wobec swoich pracowników, nieodpowiadający (lub raczej nieumiejący

¹⁵⁰ Ibidem, s. 51–52.

¹⁵¹ Ibidem, s. 80.

odpowiedzieć) na okazywaną mu miłość kobiety, którą jest nawet zainteresowany, rezygnujący z założenia rodziny, ujawnia – jedyne bodajże – emocje i trwałe więzi: z osobami widniejącymi na zdjęciach. Jednakże fotograficzne wizerunki tylko pozornie dają mu możliwość obcowania z najbliższymi. Noematem (przedmiotem myślenia) fotografii jest upływający czas, co powoduje nade wszystko stałe doznawanie nieobecności osób ze zdjęć. Oglądaniu fotografii towarzyszy świadomość nieodwracalnej straty: braku biologicznej rodziny, braku części własnej biografii, która mogłaby być dzielona z osobami, których istnienie jest poświadczane przez fotograficzne przedstawienia.

Punctum jest także instrumentem nieoczekiwanego oddziaływania *Spektrum*. Polega na uruchomieniu ciągu znaczeń: „Dopóki nie ma poruszenia wywołanego przez *punctum*, fotografia milczy”¹⁵². Barthes, objaśniając jego moc, posługuje się figurą rany, która tkwi w fotografii, ale również jest oznaką ugodzonego *Spectatora*: „[*punctum*] wybiega ze sceny jak strzała i przesywa mnie”. Objawia się ono w działaniu, jako doznanie bólu. Interpretatorzy propozycji Barthesa przypominają, że greckim odpowiednikiem *punctum* jest *trauma*¹⁵³.

Zdjęcia ranią, są traumą, naznaczającą całe życie Zygmunta. „Trauma to zawieszenie języka, zablokowanie znaczenia” – głosi Barthes we wczesnym artykule¹⁵⁴. W *Świetle obrazu* nie opisuje ani fotografii, ani traumy:

Oto znów zdjęcie z Cieplarni. Jestem sam wobec niego, z nim.
Koło się zamknęło, nie ma wyjścia. Cierpię w znieruchomie-

¹⁵² Zob. M. MICHAŁOWSKA: *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*. Kraków 2004, s. 215.

¹⁵³ Zob. V. BURGİN: *Re-reading Camera Lucia*. W: IDEM: *The End of Art Theory. Criticism and Postmodernity*. London 1987, s. 87; zob. też: M. MICHAŁOWSKA: *Niepewność przedstawienia...*, s. 150; za nią odsyłam do Burgina; S. SIKORA: *Fotografia. Między dokumentem a symbolem...*, s. 82–85.

¹⁵⁴ „The trauma is a suspension of language, a blocking of meaning”. Zob. R. BARTHES: *The Photographic Message*. W: IDEM: *Image – Music – Text*. Wybór, przeł. S. HEATH. [London] Fontana Press 1977, s. 30 [pierwodruk: IDEM: *Le message photographique*. „Communications” 1961, no 1].

niu. Sterylna, okrutna niemożność: nie mogę *przekształcić* mego zmartwienia, nie mogę odwrócić wzroku. Żadna kultura nie przychodzi mi z pomocą, bym mógł wypowiedzieć to cierpienie, które przeżywam jako skończoność obrazu (dlatego, pomimo kodów, nie mogę czytać zdjęcia). Zdjęcie, moje Zdjęcie, jest poza kulturą: gdy jest bolesne, nic nie może przekształcić smutku w żałobę¹⁵⁵.

Poddawany sile fotograficznych obrazów bohater *Zimna* nie opowiada o traumie wprost, jedynie przez wskazywanie *punctum*:

Józia, to lalka nieduża. Zawsze jakoś tak o niej myślę. To za sprawą o niej wspomnienia, w sklepach z zabawkami przeżywam napady melancholii, nawet jeśli to brzmi staroświecko. Potem sięgam po gotówkę i kupuję, kupuję zabawki dla dzieci swoich pracowników, albo też dla ich wnuków.

(s. 19)

Józiu nieduża, o pajęczych nóżkach i ramkach okularów ze srebrnego drutu, skradzionym ci prezencie od Goldmanów, który nim miał spocząć na Józii nosie, został wypatrzony w Wiedniu na Mariahilfer Strasse i stamtąd wysłany do Galicji, by obdarowana w dziewiąte urodziny lepiej mogła widzieć, co się dzieje na końcu sadu.

Nie miałem wyjścia, musiałem wymyślić sposób rozdawania prezentów. Boże Narodzenie odpadało, byłem wtedy nie do życia.

(s. 20)

Naznaczenie traumą przez zdjęcia nieżyjących bliskich, uchwyconych w zwyczajnych, codziennych sytuacjach, a nie przez wydarzenia z Historii¹⁵⁶, stanowi chyba o wyjątkowości powieści Czakańskiego. Traumą wywodzącą się z rozpoznania nieodwo-

¹⁵⁵ IDEM: *Światło obrazu...*, s. 160.

¹⁵⁶ Polemizuję z tezą autorki recenzji powieści, Agnieszką Nęcą, która traumę bohatera przypisuje jego „(po)wojennej biografii”. Zob. A. NĘCKA: *Fotograficzne strzępy*. „Opcje” 2007, nr 1, s. 103.

łałości upływu czasu sygnalizuje formuła, którą bohater rozpoczyna swoją opowieść, umieszczając to, co utracone, w mitycznym porządku:

Moje dzieciństwo mogło trwać w biblijnym świecie... Rodzice Józef i Maria, stary Goldman i jego żona Sara. Będę więc twierdził, że nosił imię Abraham, chociaż wiem, że Shlomo. Na odwrocie zdjęcia, na którym ojciec piłuje deskę z Goldmannem, charakterem pisma mojej mamy napisano *Józef i Shlomo Goldman, maj trzydzieści trzy*.

(s. 15)

4

Powieść Piotra Czakańskiego można odczytywać w innej jeszcze perspektywie – przez odniesienie do autentycznych wydażeń i realnych osób, którym *Zimno* jest dedykowane.

Punktem wyjścia staje się w tym przypadku kategoria pamięci: wydobyta z psychologii i zaadaptowana w innych naukach humanistycznych, zwłaszcza w historiografii¹⁵⁷. Historycy mówić zaczęli o „przeformułowywaniu dotychczasowej opozycji pamięć – historia”¹⁵⁸, o „głębokiej modyfikacji statusu i wzajemnych stosunków historii i pamięci”¹⁵⁹, czego najbardziej widocz-

¹⁵⁷ Zob. wybrane przykłady z ogromnej literatury przedmiotu: P. NORA: *Czas pamięci...*; *Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych. (Antologia przekładów)*. Red. i wstęp E. DOMAŃSKA. Poznań 2002; „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2003, nr 1–2, 3–4 (oba numery poświęcone kategorii pamięci i historii); F. ANKERSMIT: *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości...*; E. DOMAŃSKA: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Wyd. 2 uzupełnione i poprawione. Poznań 2005; EADEM: *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań 2006; P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2006; *Przemiany pamięci społecznej a teoria kultury*. Red. B. KORZENIEWSKI. Poznań 2007.

¹⁵⁸ F. ANKERSMIT: *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości...*, s. 373.

¹⁵⁹ P. NORA: *Czas pamięci...*, s. 41. Zob. również IDEM: *Między pamięcią a historią. Les Lieux de Mémoire*. „Tytuł Roboczy: Archiwum” 2009, nr 2, s. 4–5.

nym znakiem jest wprowadzenie indywidualnej i prywatnej domeny pamięci do zbiorowego, instytucjonalnego dyskursu historii. Historycy włączają pamięć do swoich badań, podkreślając: „Historia i pamięć nie powinny być ani przeciwstawiane sobie w ramach binarnych opozycji, ani mylone ze sobą”¹⁶⁰, albowiem obie mają charakter społeczny.

Nowoczesna pamięć jest przede wszystkim pamięcią archiwalną. W całości opiera się na materialności śladów, bezpośredniości danych, widzialności obrazu¹⁶¹

– zauważa współczesny francuski historyk, Pierre Nora. Teoretycy kultury podkreślają, że owe materialne źródła stają się jedynymi świadectwami, które potwierdzają istnienie tych, którzy już nie żyją, a pozostają w pamięci (indywidualnej lub zbiorowej) dzięki różnym narracjom o przeszłości. Wprowadzona kategoria postpamięci odnosi się do szczególnej sytuacji, kiedy pamięć drugiej i kolejnych generacji ufundowana zostaje na przerwie w przekazie międzypokoleniowym, spowodowanej brakiem bezpośrednich relacji osób dotkniętych niewypowiadalną dla nich traumą. Marianne Hirsch wyjaśnia:

[...] postpamięć różni się od pamięci generacyjnym dystansem i od historii osobistym stosunkiem. Postpamięć jest znaczącą i specyficzną formą pamięci, ponieważ jej związek z przedmiotem lub źródłem nie dokonuje się poprzez odtworzenie, lecz poprzez zaangażowanie wyobraźni i kreację¹⁶².

¹⁶⁰ D. LA CAPRA: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Przeł. K. BOJARSKA. Kraków 2009, s. 89–90.

¹⁶¹ P. NORA: *Między pamięcią a historią...*, s. 7.

¹⁶² „[...] postmemory is distinguished from memory by generational distance and from history by deep personal connection. Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation”. M. HIRSCH: *Mourning and Postmemory*. W: EADEM: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press 2002, s. 22.

Z fotograficznej pasji Józefa Ulmy pozostał zbiór materialnych pamiątek unaoczniających zwyczajne życie rodziny. *Zimno* – powieść z początku kolejnego wieku, z następczej epoki generacyjnej – można odczytywać w perspektywie postpamięciowej narracji, która ma także, podobnie jak pamięć i historia, wymiar społeczny. To świadectwo spotkania z przeszłością, niereferujące zdarzeń, lecz prezentujące wspólnotę doświadczenia „niepokojąco swojskiego i zarazem obcego, niezrozumiałego”¹⁶³. Cechę obcości i niezrozumiałości, a jednocześnie dotkliwosci prawdy tego, co się kiedyś wydarzyło, narracja *Zimna* podziela z utworami¹⁶⁴ przedstawiającymi doświadczenie Zagłady „z drugiej ręki”, poprzez pamięć zapośredniczoną, opartą na cudzych wspomnieniach, narracjach historycznych, dokumentach, literaturze i filmach. Hirsch odwołuje się zwłaszcza do prywatnych fotografii, przedstawiających świat, którego już nie ma, świat sprzed Zagłady. To one w dobitny sposób objawiają przerwę, wyrwę, nieciągłość między współczesną terażniejszością i przeszłością.

Odczytywana w kontekście postaw postpamięciowych powieść Piotra Czakańskiego wpisuje się nie tylko w różne formy upamiętniania rodziny Ulmów, ale również w literackie praktyki, podejmujące złożone kwestie przedstawiania przeszłości w ponowoczesnych czasach.

¹⁶³ Ibidem, s. 267.

¹⁶⁴ Rodzime utwory: między innymi autobiograficzne książki M. Głowińskiego, powieści W. Dichtera, J.M. Rymkiewicza, P. Szewca, M. Bieńczyka, poematy T. Różewicza, wiersze A. Zagajewskiego omawia jako przykłady ilustrujące problematykę postpamięci i traumy Aleksandra Ubertowska. Zob. A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007. Zob. też polemikę z interpretacją powieści Bieńczyka: K. BOJARSKA: *Historia Zagłady i literatura (nie)piękna*. „Tworki” Marka Bieńczyka w kontekście literatury posttraumatycznej. „Pamiętnik Literacki” 2008, z. 2.

eksploracije

Wprowadzenie

Paul Ricoeur w rozmowie z Jackiem Żakowskim, zamieszczonej w książce o znamienym tytule *Rewanż pamięci*, zauważył, iż odzyskiwanie przeszłości odbywa się na dwóch różnych planach: z jednej strony poprzez utrwalanie i upowszechnienie pamięci opisanej w osobistych relacjach, z drugiej – poprzez historiografię. Pierwszym z tych planów zajmują się media i komercyjni wydawcy, drugim – historycy i uniwersytety¹. W publicznej debacie – twierdzi dalej autor – historycy zostali zmarginalizowani, a ci, którzy chcieli jej uniknąć, muszą dostosować się do standardów dyktowanych przez media². W te „podwójne kleszcze”, pomiędzy – z jednej strony – medialną wrzawę, często oferującą łatwe, szybkie sądy i zwykle bardzo uproszczone diagnozy, a z drugiej strony – prace naukowców, które czyta jedynie wąskie grono profesjonalistów, wchodzi, pisany z myślą o szerszej publiczności, współczesny, antymedialny³ reportaż literacki.

Historia była, jest i zapewne zawsze będzie obecna na kartach prozy reportażowej. Wystarczy przypomnieć Ksawerego Pruszyńskiego czy Melchiora Wańkowicza, którzy opisywali nieodległą im przeszłość wojenną ze świadomością życia w wyjątkowym czasie historycznym. Nie wolno zapomnieć o mistrzu reportażu historycznego, jakim był Marian Brandys, który stworzył szczególny typ „reportażu z przeszłości”, odtwarzający charak-

¹ *Większość była gapiami. Rozmowa z Paulem Ricoeurem.* W: J. ŻAKOWSKI: *Rewanż pamięci.* Warszawa 2002, s. 51–52.

² *Ibidem*, s. 52.

³ Na antymedialność reportażu Ryszarda Kapuścińskiego wskazywał Zygmunt Bauer, tytułując swoją książkę *Reportaż antymedialny*, ta terminologia mogłaby dotyczyć jednakże każdego z przywoływanych tu piszących reportaże.

terystyczny klimat obyczajowy epoki, psychologię i osobowość bohaterów, dociekających racji moralnych i intelektualnych, kierujących ich decyzjami. Również dziś, nie inaczej, reportaży wciąż stanowi ważne miejsce spotkania między naukowym dyskursem historycznym a literacką rekonstrukcją minionej rzeczywistości.

Mówienie o historii w reportażu opieram na dwóch założeniach: po pierwsze, jakieś zdarzenie z przeszłości, zdarzenie o wymiarze ponadjednostkowym: wojna, ludobójstwo, zmiana ustrojowa, poprzedza i warunkuje powstanie reportażu; po drugie, historia jest ważnym elementem biografii bohaterów napisanych tekstów. Książki Hanny Krall, Małgorzaty Szejnert, Wojciecha Tochmana, Wojciecha Jagielskiego czy Włodzimierza Nowaka stanowią dziś nie tylko ważny głos w reinterpretowaniu przeszłości, ale wykorzystując osobisty aspekt jednostkowego doświadczenia, konfrontację punktów widzenia i dramatyzm docierania do trudnej prawdy, kształtują nowe, interesujące oblicze literatury świadectwa.

Pierwszy zarzut, z jakim przyjdzie mi się prawdopodobnie zmierzyć, dotyczy wyboru tych właśnie autorów reportażu. A czemu wśród nich nie ma Ryszarda Kapuścińskiego? – pewnie po przeczytaniu tych nazwisk sama bym o to zapytała. Spróbuję więc na samym początku wytłumaczyć się z tego – naprawdę niełatwego – wyboru.

Ryszard Kapuściński jest po części bohaterem tego tekstu, ale ani nie przedstawiam, ani nie analizuję szeroko jego utworów, gdyż na temat mistrza reportażu napisano już bardzo wiele interesujących rozpraw, a jego twórczość doczekała się obfitej bibliografii. Gdybym więc chciała szerzej zająć się sposobem widzenia świata Kapuścińskiego, z góry skazana byłabym na powtórzenia. Autor *Cesarza* występuje w moim tekście w roli prozaika, którego twórczość stanowi pewien wzorzec myślenia o przeszłości dla jego młodszego kolegi po piórze – Wojciecha Jagielskiego. Chciałabym pokazać, co ze sposobu, w jaki Kapuściński myśli i pisze o historii, jest kontynuowane. Zdecydowałam się na taki wybór także dlatego, że – jak mi się

wydaje – warto wskazać najbardziej wyraziste tendencje, jakie można dostrzec w polskim, współczesnym reportażu literackim, właśnie jeżeli chodzi o podejście do przeszłości, zarówno jej rozumienie, jak i przedstawianie.

Kolejną tendencję reprezentują Hanna Krall i Wojciech Tochman. Twórczość autorki *Hipnozy* – podobnie jak Ryszarda Kapuścińskiego – występuje w moim tekście na prawach wzorca. Chciałabym pokazać, po pierwsze, jak sposób opowiadania o Zagładzie, jaki prezentuje reporterska twórczość Krall, stał się przykładem radzenia sobie z wątpliwościami dotyczącymi możliwości pisania „po Oświęcimiu”, a po drugie, jak metoda opowiadania o tak dramatycznych i często niewyraźnych tragediach ludzkich zostaje przejęta i kontynuowana przez Tochmana, którego książki o ludobójstwie na Bałkanach czy Rwandzie dopisują jakby dalszy, niechlubny ciąg do, wydawałoby się, zamkniętej już karty historii.

Czy do określenia przywołanych tu pozycji można użyć terminu „reportaż historyczny”? Uważam, że nie. Przecież nie każda powieść, w której można wskazać sposób odniesienia do historii, jest powieścią historyczną. To samo tyczy się reportażu literackiego. W ujęciu wybranych przeze mnie autorów historia nie stanowi jedynie niezobowiązującego tła, lecz jest niezbywalną częścią ich utworów. Nie są to opowieści z przeszłości w takim sensie, by motywem ich powstania była chęć odtworzenia klimatu społecznego czy obyczajowego minionych lat, naświetlenia problemów epoki. Tak rozumianym reportażem historycznym jest natomiast książka Małgorzaty Szejnert *Czarny ogród*. Ten typ literacki reprezentuje też część tekstów zgromadzonych w książce Włodzimierza Nowaka zatytułowanej *Obwód głowy*. Utwory te łączy także wybór tematu. Proponują rewindykację najnowszej historii. Stanowią nieco inną wersję literatury kresowej. Dotyczą zachodniego pogranicza Polski, opowiadają o polsko-niemieckich relacjach. Różni je natomiast sposób opowiadania tej niełatwej przecież historii.

Jestem świadoma ograniczeń dokonanego przeze mnie wyboru przykładów. Mam jedynie nadzieję, iż jest on na tyle re-

prezentatywny, by ukazać zarówno różnorodność, jak i pewne cechy wspólne w sposobie pisania o dalszej oraz bliższej przeszłości. Co łączy dziś reporterskie pisanie o historii? Wszystkie te utwory, bez wątpienia, wpisują się – jak pisze Pierre Nora – „w obowiązek utrwalenia wszelkich powiązań i materialnych śladów, które w przyszłości mogłyby zaświadczyć, kim byliśmy i jak się zmienialiśmy”⁴. Wszystkie odwołują się w mniejszym (Kapuściński, Jagielski) lub większym (Krall, Tochman, Szejnert i Nowak) stopniu do pokładów ludzkiej pamięci. Każda opowieść stanowi bardzo osobiste spotkanie z historią. Wszystkie można wpisać w pojęcie szeroko rozumianej literatury świadectwa.

Jaka więc historia interesuje reporterów? Które wydarzenia z przeszłości są kanwą tych tekstów? Czy więcej miejsca poświęcają naszej historii czy tej, która dzieje się poza polskimi granicami? Czy interesuje ich historia głównego nurtu, czy raczej jej wątki poboczne? Czy współczesny reportaż ma wpływ na zmianę myślenia oraz rozumienia historii i przeszłości, czy wpisuje się w dominujący dyskurs historyczny, a może go kontestuje? To jedynie kilka ważnych pytań, na które być może uda się, przynajmniej częściowo, w tej pracy odpowiedzieć.

Należy podkreślić, iż współczesnych reporterów interesuje historia najnowsza. Trzeba tu wziąć po uwagę, iż ta opowieść jest wciąż *in statu nascendi*. Społeczna narracja czasu przeszłego, opowiadanego wciąż przez świadków, nie jest jeszcze ustalona. Z jednej strony mamy więc wachlarz tekstów, które podejmują problematykę dziedzictwa ostatniej wojny, z drugiej – te, które interesuje „historia dziejąca się na naszych oczach”. Reportery nie „przepisują” przeszłości, oni obraz najnowszej historii współtworzą. Maria Delaperrière przyglądając się współczesnej literaturze świadectw, celnie konstatuje:

Nie chodzi [...] o budowanie intrygi narracyjnej mającej na celu rekonstrukcję przeszłości, jak to się działo w tradycyjnych

⁴ *Epoka upamiętniania. Rozmowa z Pierrem Nora*. W: J. ŻAKOWSKI: *Rewanż pamięci...*, s. 15–16.

powieściach historycznych, ale o przeżycie jej na nowo dzięki przywołaniu wrażeń, migawkowych obrazów lub fragmentów urywanych konwersacji zachowanych w pamięci indywidualnej⁵.

Tym samym badaczka wskazuje na ważną cechę prozy reportażowej, w której zawsze odnaleźć można zarówno „wielką historię”, jak i konkretne dramaty jednostkowe, przy czym te ostatnie są zwykle pierwszoplanowe i z reguły stanowią ilustrację zależności jednostki (przynajmniej tzw. przeciętnego człowieka) od mielących młynów historii.

Inspiracji do tego, by bliżej się przyjrzeć zależnościom pomiędzy reportażem a historią, dostarcza sam Ryszard Kapuściński. W jednym z licznych wywiadów, jakich udzielił, konstatował:

Każdy dziennikarz jest historykiem. Jego praca to badanie, dociekanie, opisywanie historii w chwili, kiedy ona się tworzy⁶.

O związkach pomiędzy literaturą faktu a historiozofią pisała także Maria Delaperrière. Zauważyła, że reporter notuje fakty niebędące jeszcze historią, ale które historią stają się dzięki zapisowi⁷. Aby choć szkicowo przedstawić relacje pomiędzy historią, historiografią a reportażem⁸, należy zacząć od pewnych oczywistości. Rozważania teoretyczne o reportażu, co jest zresztą oczywiste, zawsze ewokują pewne pytania, przede wszystkim

⁵ M. DELAPERRIÈRE: *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*. Kraków 2006, s. 110.

⁶ *Ismaeli continua a navigare. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmawia Maria Nadotti*. W: R. KAPUŚCIŃSKI: *Il cinico non e adatto a questo mestiere. Conversazioni sul buon giornalismo*. Red. M. NADOTTI. Roma 2002. Fragmenty – w tłumaczeniu J. MIKOŁAJEWSKIEGO – podaje za: IDEM: *Rwący nurt historii. Zapiski o XX i XXI wieku*. Kraków 2007.

⁷ Por. M. DELAPERRIÈRE: *Pod znakiem antynomii...*

⁸ Relacje między historią a literaturą w wyczerpujący sposób przedstawił Henryk Markiewicz, przywołując w swej pracy znaczące poglądy teoretyczne od Kwintyliana po Haydena White’a czy Franka Ankersmita. Por. H. MARKIEWICZ: *Historia a literatura*. „Pamiętnik Literacki” 2006, z. 3.

kim: Czy reportaż jest literaturą? Odpowiedź brzmi: Zapewne nie każdy reportaż ma walory literackie, ale teksty, których ta praca dotyczy, taki status dla mnie posiadają. Choć temat jest niezwykle interesujący i szeroki, dla potrzeb tego tekstu zaznaczę jedynie, iż będę posługiwać się terminem „reportaż literacki”, którym to pojęciem określam opowiadanie o rzeczywistości (rozumianej w tradycyjny sposób, nie tekstowej), wykraczające poza refleksje doraźne, wyróżniające się osobistą perspektywą opisu zjawisk.

Kolejne pytanie dotyczy kwestii statusu omawianych tekstów: Fikcjonalne są one czy niefikcjonalne? Relacje pomiędzy faktem i fikcją nie dość, że są terminologicznie skomplikowane, to jeszcze zmieniają się w czasie i zależą od zmian zachodzących w filozofii i teorii literatury. Paweł Rodak analizując status dziennika osobistego, przywołuje Berela Langa, który dzienniki usytuował „pomiędzy pisarstwem historycznym lub dokumentalnym z jednej strony a figuratywnym i fikcyjnym z drugiej”⁹. Dokładnie w tym samym miejscu można usytuować reportaż literacki. Trzeba tu koniecznie dodać, iż poziom przybliżenia bądź oddalenia na linii demarkacyjnej (jeżeli taka istnieje) pomiędzy historią a literaturą jest dla każdego omawianego tekstu różna. To zagadnienie także wymaga osobnych i bardzo obszernych studiów.

„Historycy bez patentu”

1

Być może twierdzeniem nieco „na wyrost” jest konstatacja, iż reportaż literacki stanowi równorzędny wobec akademickiej

⁹ P. RODAK: *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*. Warszawa 2011, s. 103.

historiografii środek refleksji o historii i przeszłości, ale bez najmniejszej wątpliwości można powiedzieć, że jest jej wartościowym i interesującym suplementem.

W różnych dyskusjach (filozoficznych, naukowych czy politycznych) podkreśla się, że współczesna rzeczywistość – co stanowi jedną z jej cech charakterystycznych – stała się światem „bez historii”. Niewątpliwie ważnym impulsem do postawienia takiej diagnozy była słynna teza Francisa Fukuyamy o „końcu historii”. Takie ujęcie historii zbiegło się z także z kryzysem akademickiej historiografii. Ponieważ zmiany te nie pozostały bez wpływu na kształt literackiego pisania o historii, warto na chwilę się przy nich zatrzymać.

Współczesna historiografia wiele zawdzięcza francuskiej szkole Annales, która w ubiegłym stuleciu zrewolucjonizowała naukę historyczną. Protest twórców tej szkoły kierował się przeciwko zakresowi zainteresowań historyka, ograniczonemu przede wszystkim do wąsko pojmowanej historii politycznej, oraz przeciwko przedstawianiu przeszłości polegającemu na prostej rekonstrukcji zdarzeń, bez wiązania ich z całokształtem życia społecznego¹⁰. To, co kiedyś dla historyków było jedynie tłem wydarzeń, ukazywanie wszelkich form zbiorowego życia, ekonomii, przyrody i klimatu, a także mentalności, dla Braudela nie jest marginesem, ale równorzędnym zespołem zjawisk decydującym o kształcie dziejów¹¹. Ryszard Kapuściński, historyk przecież z wykształcenia, wielokrotnie opowiadał o swoim zainteresowaniu metodologią wypracowaną przez przedstawicieli tego nurtu. W wielu swoich książkach, jak choćby w *Cesarzu, Szachinszachu* czy *Imperium*, świadomie sięga do długiego trwania historycznego. Antropologiczne rozumienie procesów dziejowych – tak jak znana metafora o dwu nurtach rzeki: powierzchniowym, który płynie bardzo szybko, i głębokim, poruszającym się wolno – ilustruje rozumienie historii takich współczesnych reportażyistów, jak Wojciech Jagielski czy Małgorzata Szejnert.

¹⁰ J. KOCHANOWICZ: *Przedmowa*. W: F. BRAUDEL: *Kultura materialna, gospodarka i kapitalizm XV–XVIII wiek*. T. 1. Warszawa 1992, s. 6.

¹¹ Zob. F. BRAUDEL: *Historia i trwanie*. Warszawa 1971.

Od początku lat 90. wzrosło zainteresowanie jeszcze inną historiografią – tą reprezentowaną przez Hydena White’a i Franka Ankersmita. Szczególnie tezy tego pierwszego badacza znalazły podatny grunt wśród kulturoznawców i literaturoznawców. Wydaje się nawet, że znacznie większe zainteresowanie towarzyszyło pracom autora *Metahistory* wśród badaczy wymienionych dyscyplin niż wśród samych historyków. Opublikowane prace historiozoficzne wpisały się w nurt myślenia postmodernistycznego. Najważniejsze założenia, czyli odrzucenie obiektywistycznego modelu myślenia o historii, zakładające, że jej źródłem nie jest przeszłość jako taka, ale jej interpretacje¹², oraz stwierdzenie, iż nie ma istotnych różnic pomiędzy dyskursem literackim a historiograficznym, wraz z dopełniającą je tezą Rollanda Barthes’a, który pisał, iż fakty historyczne są już jedynie faktami językowymi¹³, właściwie anihilowały całkowicie możliwość dyskusji nad kwestią prawdziwości czy autentyczności pisania, nie tylko o przeszłej rzeczywistości, ale o każdej innej. Trafnie diagnozował sytuację Edward Kasperski:

Proponowane przez White’a zastąpienie kryteriów poznawczych estetycznymi usuwa w istocie rzeczy grunt spod nóg każdemu twierdzeniu na temat konkretnego przebiegu historii lub wiedzy o historii¹⁴.

Trzeba w tym miejscu dodać jeszcze jedno spostrzeżenie. Teorie tej najnowszej historiografii są w zasadzie dyskutowane je-

¹² Por. E. DOMAŃSKA: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań 2005. Trzeba w tym miejscu także oddać sprawiedliwość Fryderykowi Nietzsche, który przecież już prawie półtora wieku temu głosił, że nie fakty się liczą, ale interpretacje. Por. F. NIETZSCHE: *O pożytkach i szkodliwości historii dla życia*. W: IDEM: *Niewczesne rozważania*. Przeł. M. ŁUKASZEWICZ. Kraków 2006.

¹³ Por. R. BARTHES: *Dyskurs historii*. Przeł. A. RYSIEWICZ, Z. KŁOCH. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.

¹⁴ E. KASPERSKI: *Historia w literaturze, literatura w historii*. W: *Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa 2006, s. 25.

dynie w wąskim gronie profesjonalistów, co bez wątpienia miało wpływ na pogłębiającą się przepaść pomiędzy historykami a społeczeństwem. Zdaniem Johna R. Gillisa:

[...] historia straciła siłę pobudzania, inspirowania, celebrowania. Stała się tak odległa i analityczna, tak bardzo wyspecjalizowana i profesjonalna, tak daleka od społeczeństwa, że pojawiła się konieczność stworzenia kategorii publicznego historyka, by zbudować most ponad tą pogłębiającą się przepaścią¹⁵.

Tymczasem obserwując zainteresowanie szeroko pojętą literaturą faktu, trzeba postawić tezę, że teoretyczna świadomość badaczy – odnosząca się do zmian zarówno w historiografii, jak i teorii literatury – zupełnie nie pokrywa się z podstawowym doświadczeniem czytelniczym¹⁶. Już na początku XXI wieku pisał o tym zjawisku Henryk Markiewicz:

W ostatnich latach narosła ogromna przepaść pomiędzy twierdzeniami postmodernistycznymi czy po-postmodernistycznymi teoretykami a powszechną świadomością czytelników, w której wciąż dominuje przekonanie o istnieniu zasadniczej granicy między dyskursem historii a dyskursem literatury¹⁷.

I dodajmy – taka sama przepaść dotyczy powszechnej świadomości obejmującej granicę pomiędzy beletrystyką a reportażem.

¹⁵ J.R. GILLIS: *Remembering memory: A challenge for Public historians in a postnational Era, The public Historian*. Vol. 14: 1992, No. 4, s. 98; podają za: A. VAN DEN BRAEMBUSSCHE: *Historia i pamięć: kilka uwag na temat ostatnich dyskusji*. W: *Historia. O jeden świat za daleko?* Przeł. E. DOMAŃSKA. Poznań 1997, s. 103.

¹⁶ Podobne spostrzeżenie – w odniesieniu do literatury hispanoamerykańskiej – zanotował Ł. GRÜTZMACHER: *Postoficjalna wersja historii w dyskursie krytycznoliterackim dotyczącym hispanoamerykańskiej powieści historycznej*. W: *Narracja, historia, fikcja. Dawne kultury w historiografii i literaturze*. Red. Ł. GRÜTZMACHER. Warszawa 2009, s. 221.

¹⁷ POR: H. MARKIEWICZ: *Historia a literatura...*; zob. także: J. POMORSKI: *Czy scjentyzm w historiografii końca XX w. jest całkiem passe?* „Historyka” 2000, nr 30.

Krytyka reprezentacji nie zmienia faktu, iż myślenie potoczne oczekuje prawdziwej opowieści o rzeczywistości. Specyfika gatunku, jakim jest reportaż literacki, sytuuje go w społecznej świadomości gdzieś pomiędzy literaturą potocznie rozumianą jako zmyślenie a naukowym tekstem historyka – badacza. Czerpiąc z jednego i drugiego jednocześnie, wysyła komunikat: nie jestem literaturą, czytaj: fikcją, nie jestem tak profesjonalny, czytaj: zbyt trudny, jak tekst naukowy. Przeciętny czytelnik nie sięgnie po naukowe opracowanie, ale być może przeczyta reportaż. Celnie nam to uświadamia Jacek Leociak, pisząc, iż przecież o roli Polaków w Zagładzie Żydów napisano mnóstwo, a zatem właściwie wszystko, o czym napisało małżeństwo Grossów, zostało wcześniej opracowane, ale do świadomości odbiorców dotarła właśnie dopiero ich książka, a nie wcześniejsze opracowania specjalistów¹⁸.

Podczas dyskusji, jaka rozgorzała w prasie po opublikowaniu pierwszej książki Tomasza Grossa, można było przeczytać takąż znamiennej wypowiedź historyka:

Gross nie może zrozumieć, dlaczego nikt wcześniej nie zajął się Jedwabnem – przecież, mówi, wystarczyło tam pojechać, pójść do knajpy i porozmawiać z ludźmi. Na to odpowiadam: nie pisze się historii, jeżdżąc po barach. To jest właśnie kwestia warsztatu¹⁹.

To niezwykle zastanawiająca, a zarazem symptomatyczna wypowiedź. Chciałoby się w tym miejscu przypomnieć, iż nikt tak trafnie nie opisał specyfiki epoki PRL-u, jak Stefan Kisielewski, głównie jeżdżąc na rowerze po mieście, rozmawiając z przygodnie spotkanymi ludźmi czy właśnie siedząc w barze, niekoniecznie pierwszej klasy. Skoro jednak do zakresu poczynań badacza historii taka obserwacja świata nie należy, to ktoś tę lukę musi

¹⁸ J. LEOCIAK: *Poeta pamięta*. „Znak” 2011, nr 3.

¹⁹ *Jedwabne bez stereotypów. Z prof. Tomaszem Szarotą, historykiem II wojny światowej, rozmawiają Agnieszka Sabor i Marek Zajac*. „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 17.

wypełnić (natura pustki nie znosi), ktoś może pisać o historii, rozmawiając czy wysłuchując.

Wszyscy wymienieni przeze mnie tu reporterzy uprawiają „historię bez patentu”, jak reporterów piszących o historii nazywa historyk Marian Kula²⁰. Poznanie historii nie jest dla nich celem samym w sobie (co zazwyczaj dotyczy historyków), chodzi raczej o utrzymywanie „żywej pamięci” nie tylko tych najważniejszych wydarzeń. Wydaje się, iż takie opowieści, jakie wychodzą spod pióra autorów reportaży, są być może najlepiej przyswajalnymi tekstami dotyczącymi minionych, najczęściej dramatycznych w swojej wymowie wydarzeń. Dzieje się tak po pierwsze dlatego, iż w świadomości społecznej usankcjonowanej – dodajmy: przez szkolną edukację – pojęcie reportażu (a więc również reportażu literackiego) utożsamiane jest z literaturą faktu, ta z kolei zostaje przedstawiona jako literatura niezawierająca fikcji, opowiadająca o tym, co się „naprawdę” zdarzyło²¹. Badacze, by objaśnić ów model komunikacji – idąc tropem Philippe Lejeune’a – utworzyli pojęcie „paktu referencjalnego”. Jednym z jego podstawowych założeń – według Michała Pawła Markowskiego – jest „uznanie, że [...] można [podkr. – M.W.] się wypowiadać o rzeczywistych zdarzeniach, a po drugie, że język »jest tworzywem reprezentacji«, spełniającym wymagania »maksymalnej referencjalności«, której towarzyszy wyraźna asertoryczność”²². Mówiąc wprost, w przypadku literatury dokumentu osobistego czy literatury faktu obowiązuje zasada sięgania po książkę z kredytem zaufania co do prawdziwości²³

²⁰ *Historyk bez patentu. Z Małgorzatą Szejnert rozmawia Daniel Lis*. „Znak” 2011, nr 12.

²¹ Por. Z. MITOSEK: *Semantyczne aspekty literatury faktu*. W: IDEM: *Mimesis*. Warszawa 1997.

²² D. KORWIN-PIOTROWSKA: *Opis jako interpretacja postrzeganego świata i jako efekt poznania*. W: *Ostrożnie z literaturą! (przykłady, wykłady oraz inne rady)*. Red. S. BALBUS, W. BOLECKI. Warszawa 2000, s. 137. Cytat podaję za autorką artykułu, która miała dostęp do maszynopisu M.P. Markowskiego.

²³ Mam tu na myśli prawdziwość w znaczeniu potocznym. Zbigniew Kloch pisze: „W rozumieniu potocznym prawda sprowadza się do stwierdzenia faktu (nazwania, przedstawienia go). Status faktu przypisuje się zdarzeniom, któ-

opisywanej rzeczywistości. Jak celnie napisała w jednym z wywiadów Hanna Krall:

[...] istnieje między mną a czytelnikiem niepisana umowa: ja piszę o rzeczach prawdziwych, a on mi wierzy²⁴.

Reportaże są czytane przede wszystkim ze względu na zawartą w nich treść. Sposób przedstawiania przeciętnemu czytelnikowi najczęściej umyka bądź schodzi na dalszy plan. Czytelnik nie oczekuje od autorów intertekstualnych gier ani tego, że jego rolą będzie odczytywanie wykorzystanych konwencji. Współczesny reportaż wydaje się „obchodzić z daleka” tezę o rzeczywistości językowo zapośredniczonej. Czytając reportaż literacki, odbiorca ma złudzenie bezpośredniego dotarcia do przeszłych wydarzeń. My już dzisiaj wiemy, oczywiście, że przeszłości nie da się powtórzyć, że da się ją jedynie podrobić²⁵, ale reporterzy bardzo umiejętnie to „podrobienie” kamuflują. Bez wątplenia mają świadomość, że nie istnieje historia niezależna od przedstawienia. Często sygnalizują swoje zmagania z opowiadalnością świata. Zdają się głośno artykułować, iż nie ma dziś jednego sposobu, jednego uniwersalnego klucza, by dotrzeć do rzeczywistości. Relacja reporterska dziś sankcjonuje więc fragmentaryczność, cząstkowość, niepełność. Jednocześnie niewiarygodny najczęściej przebieg wydarzeń czy ludzkich losów legitymizuje doświadczeniem podróży, wiarygodnością osobistych przeżyć bohaterów, osobistym kontaktem reportera z bohaterami czy sposobem autorskiego przeżywania opisywanej rzeczywistości. Według Ryszarda Nycza, który spostrzeżenia na ten temat zawarł w *Tekstowym świecie*, wrasta znaczenie pisarskich strategii,

re miały miejsce. [...] W rozumieniu potocznym prawdą jest powiadamianie o faktach”. Z. KŁOCH: *Przedstawienie i prawda w kulturze doświadczenia potocznego*. „Teksty Drugie” 2009, nr 5.

²⁴ Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall. Wybór, kompozycja, uzupełnienia oraz dokumentacja J. ANTczAK. Warszawa 2007, s. 49.

²⁵ Por. P. CZAPLIŃSKI: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2003, s. 67.

mogących wywieźć swą tekstową wiarygodność z faktycznego udziału w tym, co przedstawione, mogących sprawić, by „mimesis była zarazem methexis”²⁶.

Reportaże literackie są więc i pisane, i odbierane jako teksty: przejrzyste w strukturze, informatywne oraz korzystające w pełni z dokumentalnej motywacji. Można z dużym prawdopodobieństwem założyć, iż osobny status, jaki w literaturze posiada gatunek reportażu, jest ciągle obdarzany – i być może jeszcze długo będzie – takim społecznym zaufaniem. A praktyka pisarska reporterów podtrzymuje wiarę w możliwość przekazania wiarygodnego obrazu wydarzeń historycznych. Jaką wersję historii proponują autorzy reportaży? Przede wszystkim taką, która jest wyznaczana poprzez subiektywne ślady i prywatne doświadczenia, taką, która próbuje wymknąć się pretensjom historyzmu do obiektywności czy aspiracjom modernizmu do globalności, a także postmodernistycznej ironii.

2

Pierre Nora opisując współczesne przemiany towarzyszące „przyspieszeniu historii”, przemiany, jakie zaszły zarówno w rozumieniu, czym dziś jest historia oraz pamięć, jak i w określeniu relacji pomiędzy nimi, postawił następującą tezę:

To, co dziś nazywamy pamięcią, jest już zatem historią, a nie pamięcią. To, co bierzemy za rozbłysk pamięci, jest w rzeczywistości jej ostatecznym strawieniem przez płomień historii. Poszukiwanie pamięci jest poszukiwaniem należącej do kogoś historii²⁷.

Trudno byłoby nie zgodzić się z badaczem, szczególnie mając na uwadze ponowoczesne dyskursy o reprezentacji czy wpływ

²⁶ R. NYCZ: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000, s. 319.

²⁷ P. NORA: *Między pamięcią a historią: Les lieux de Memoire*. „Tytuł roboczy: Archiwum” [Muzeum Sztuki Współczesnej w Łodzi] 2009, nr 2, s. 7.

nowej historiografii. Wydaje się jednak, iż historia i pamięć w powszechnym odczuciu stanowią odmienne sposoby rozmowy o tym, co minione. Nie bez przyczyny Hanna Krall napisała w swojej – jak dotąd najczęściej omawianej – książce *Zdążyć przed Panem Bogiem*: „Przecież nie piszemy historii. Piszemy o pamiętaniu”²⁸. A literatura – jak podkreśla Jacek Leociak – przechowuje naszą pamięć znacznie lepiej niż historia dostępna jedynie specjalistom²⁹. Nie ulega wątpliwości, że wszyscy wymienieni tu reporterzy celnie odczytują czytelnicze zainteresowanie, zdają sobie sprawę z tego – jak pisze Pierre Nora – iż:

[...] tak naprawdę dziś ludzi obchodzą wspomnienia. Potrzebują wspomnień. Kochają wspomnienia. A wspomnień dostarczają im nie historycy, ale dziennikarze, pisarze, pamiętnikarze i czasem filmowcy. Chętnie wierzą świadkom, natomiast nudzą ich profesorowie z uniwersytetów i męczące akademickie reguły³⁰.

Znów więc dochodzimy do wspomnianego już wcześniej ważnego aspektu, jakim jest legitymizacja autentyczności i wiarygodności opowiadanych historii. Z perspektywy interesujących mnie reportaży nobilitacja jednostkowej pamięci, bo o takiej przede wszystkim tu mówimy, jest pragnieniem dotarcia i przekazania „prawdy prawdziwszej” od tej, którą oferują historycy, prawdy człowieka przeżycia i doświadczenia.

Tak konstatował rolę pamięci Marek Zaleski:

[...] pragnienie upamiętnienia przeszłości stale znajduje wyraz w naszych poczynaniach. Między innymi znajduje go w literaturze. [...]. Pamięć stanowi medium owej obecności na równi z językiem. Jej rola jako tworzywa i pośredniczki (poprzez związek z wyobraźnią) w kształtowaniu obrazu tak przeszłości, jak i teraźniejszości, lub wręcz jej udział w tym,

²⁸ H. KRALL: *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Kraków 2007, s. 65.

²⁹ J. LEOCIAK: *Poeta pamięta...*

³⁰ *Epoka upamiętniania...*, s. 67.

co współtworzy formę artystycznego czy literackiego przedstawienia [...]»³¹.

Jednostkowa pamięć bohaterów, których reporterzy spotykają na swojej drodze, zawsze jest twórczym, czasem podstawowym materiałem, napisanych tekstów. Trzeba natomiast zwrócić uwagę na zasadniczą różnicę pomiędzy reportażem utkanym z pamięci a takim, w którym jednostkowa pamięć zostaje oddana w służbę historii. Przykładem reporterskiej twórczości pierwszego typu są przede wszystkim wspomniane książki Hanny Krall, Wojciecha Tochmana czy Włodzimierza Nowaka. To literatura doświadczeń traumatycznych, która w całości opiera się na relacjach świadków, w której dominuje poczucie misji wyrażonej postulatami: powinno być zapamiętane. To nie znaczy, oczywiście, że w tych tekstach nie ma wiedzy *stricte* historycznej, wiedzy zaczerpniętej z innych źródeł niż ludzka, ulotna pamięć, tyle że – w przeciwieństwie do drugiego typu reportażu, który reprezentują książki Ryszarda Kapuścińskiego, Wojciecha Jagielskiego i Małgorzaty Szejnert – jest ona drugoplanowa. Reporterzy piszący teksty „utkane z pamięci” są w pewnym sensie kolekcjonerami wspomnień i tragarzami cudzej pamięci³². Nie poświęcają miejsca teoriom pamięci ani analizowaniu samego procesu jej odzyskiwania i przekazywania, choć mają świadomość, iż przedstawiają pamięć nie swoją, że nie są w stanie odtworzyć jej dokładnie w taki sposób, jak bohaterowie je pamiętają, a jedynie tak, jak oni to słyszą³³. Rozmawiając z jedną z bohaterek, Hanna Krall wyznaje:

[...] bardzo byłam dumna, że trafnie odgadłam Izoldę R. Nie opowiadała mi o pokorze, ale pisząc, domyśliłam się jej. Pisanie jest, widać, procesem poznawczym...»³⁴

³¹ M. ZALESKI: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004, s. 5.

³² Sformułowanie „tragarze pamięci” zaczerpnęłam z książki: *Ślady obecności*. Red. S. BURYŁA, A. MOLISAK. Kraków 2010, s. 123.

³³ *Reportierka. Rozmowy z Hanną Krall...*, s. 95.

³⁴ H. KRALL: *Hipnoza*. Warszawa 1989, s. 35.

Inaczej relacje układają się w tych reportażach, w których „pamięć jest schwytna przez historię”³⁵. Nie powstałyby one w takim kształcie, gdyby nie pamięć bohaterów tych książek. Ich wspomnienia konfrontowane są z opisem przeszłości przywoływanym przez narratora. Mają go albo w jakimś sensie legitymizować, albo stanowić punkt wyjścia do szerszej refleksji dotyczącej opisywanego świata. Prawdą jest – jak pisze Maria Delaperrière – że „Kapuściński świadomie przedkłada doświadczenie indywidualne nad historię obiektywną”³⁶, jednakże doświadczenie to jest podporządkowane uszójnionemu obrazowi przedstawianej rzeczywistości, jakiejś myśli przewodniej, nadrzędnej idei, która przyświeca autorowi. Ta zasada dotyczy nie tylko autora *Cesarza*, ale także przywołanych tu pozycji Wojciecha Jagielskiego czy Małgorzaty Szejnert. Przykładowo, dla Kapuścińskiego nadrzędne jest pokazanie upadku radzieckiego imperium, specyfiki rządów autorytarnych, dla Jagielskiego – niezwykle skomplikowanej mentalności ludności Afganistanu, dla Szejnert – trudnej, ale niezwyklej historii Śląska.

Warto mieć na uwadze, że pamięć objawiająca się w tekście nie jest jedynie zapisem jednostkowego wspomnienia czy opisem minionego zdarzenia, lecz sumą pamięci wszystkiego, co wydarzyło się wcześniej i później aż do momentu terażniejszości, czyli zapisu tekstu. Ricoeur używa określenia „układamy we wspomnienia”³⁷, zaznaczając tym samym konieczną do wykonania pracę pamięci. Najistotniejsze wydaje się właśnie to „układanie”, moment przerodzenia się wspomnienia w tekst. Jak celnie skonstatowała Barbara Egelking, zarówno „ten, kto opowiada, jak i ten, kto słucha, podejmują wspólny wysiłek wzajemnego zrozumienia”³⁸. Reporter więc historii swoich bohaterów przede wszystkim reinterpretuje (pierwszym interpretatorem jest zawsze,

³⁵ P. NORA: *Między pamięcią a historią...*, s. 7.

³⁶ M. DELAPERRIÈRE: *Pod znakiem antynomii...*, s. 110.

³⁷ Por. P. RICOEUR: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2007.

³⁸ B. EGELKING: *Zagłada i pamięć. Doświadczenie Holokaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*. Warszawa 1994, s. 11.

świadomie lub nie, osoba opowiadająca), porządkuje i poddaje literackiej obróbce. Stwarza ramy dla nieukształtowanej jeszcze pamięci. Sprawia, że zastyga ona w jakiś kształt, nadany przez reportera, który tym samym przyczynia się do meblowania lub przemeblowywania pamięci zbiorowej i komunikatywnej, a także do jej zmiany w powoli ustalaną pamięć kulturową.

Choć trzeba się zgodzić z tezą Pierre'a Nory, iż niewiele jeszcze pozostało możliwości zbierania „cudzych” wspomnień dotyczących okresu wojny i okupacji („Tak dużo mówimy o pamięci, bo za wiele jej nie pozostało” – pisał w *Czasie pamięci*³⁹), biologia jest przecież nieubłagana, to dziś można chyba mówić zarówno o „kończących się zasobach”, jak i o pewnym nadmiarze pamięci, jaki ujawnia się, jeżeli chodzi o teksty dotyczące Zagłady. Pamięć jest przechowywana nie tylko w spisanych wspomnieniach złożonych w archiwach Yad Vashem, ale także w innych dokumentach. Istnieją relacje pisane w gettach, na skrawkach papieru w obozach zagłady. Przekazy zostały również nagrane na taśmach magnetofonowych oraz zarejestrowane kamerą filmową. Mamy także wiele historycznych syntez. Być może przeciętnemu czytelnikowi trudno całe to bogactwo ogarnąć, ale ważniejszy wydaje się fakt, iż każda relacja wydobyta z pamięci jednostkowej, która dopisuje kolejny akapit do tak szeroko przedstawionej już opowieści o tamtej rzeczywistości, funkcjonuje na zasadzie ważnego odniesienia do głównego nurtu polityki pamięci. Jest z nią konfrontowana. Zygmunt Ziątek określił twórczość autorki *Hipnozy* jako literaturę pamięci polsko-żydowskiej przeszłości⁴⁰. Choć teksty Krall nie są w taki sposób rewindykacyjne, jak choćby Grossa, to odgrywają waż-

³⁹ Badacze mówią dziś już o postpamięci, dowartościowując „drugie pokolenie”, które bezpośrednio nie doświadczyło Zagłady, ale ich własne wspomnienia musiały ustąpić miejsca historiom poprzednich pokoleń, ukształtowanych w traumatycznych okolicznościach. Por. M. HIRSCH: *Family Frames. Photography, narrative and postmemory*. Harvard University Press 2012.

⁴⁰ Por. Z. ZIĄTEK: *Sierpień – grudzień – historia. Od dokumentów czasu do literatury miejskiej*. W: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. Red. A. BRODZKA, L. BURSKA. Warszawa 1998.

ną rolę w poszerzaniu świadomości na temat Shoah. Jak pisze Halina Bortnowska:

[...] dopuszczenie do siebie doświadczenia Zagłady wymaga reorientacji wewnętrznej, rzeczywistego przewyciężenia wiary w niewinność swoich, w wyjątkowość Polaków jako niezdolnych do zła⁴¹.

Uczestnictwo w „doświadczeniu Zagłady”, jakie przynosi lektura tekstów Krall, staje się więc ważnym punktem wyjścia do reinterpretacji polskiej historii.

Pamięcią historii polsko-niemieckiego pogranicza można nazwać *Obwód głowy* Włodzimierza Nowaka. Zarówno reportaże dotyczące Zagłady, jak i te, w których Nowak, razem z Angeliką Kuźniak, wysłuchuje wspomnień z czasów ostatniej wojny, można potraktować jako próbę odszukania, wysłuchania i ukazania wspomnień być może jednych z ostatnich żyjących w tamtych czasach bohaterów. „Spieszmy się spisywać” – takie przesłanie można wyczytać pomiędzy stronicami. Reportaże te stają się więc dziś czymś na kształt rezerwuaru pamięci. Wpisują się w znany rytuał: ocalania od zapomnienia.

Ocalić od zapomnienia przeszłość chce także Małgorzata Szejnert w *Czarnym ogrodzie*, ale w tej książce pamięć bohaterów odgrywa inną rolę. Wspomnienia żyjących jeszcze bohaterów harmonijnie nakładają się na odtwarzaną z innych źródeł historię rodziny Gisze i mieszkańców dwu śląskich dzielnic – Giszowca i Nikiszowca. Małgorzata Szejnert opowiada o niezwykłych wartościach, jakie są przekazywane z pokolenia na pokolenie. Pamięć o rodzinnych korzeniach, pamięć będąca niezwykłym składnikiem tożsamości, stanowi przede wszystkim składnik nostalgicznej wycieczki w przeszłość i tęsknoty za światem, który istnieje już tylko właśnie w pamięci.

Z kolei książka Wojciecha Tochmana *Jakbyś kamień jadła* jest jednym z bardziej przejmujących tekstów o pamięci, bez łągo-

⁴¹ H. BORTNOWSKA: *Patrzeć na ekshumację*. „Gazeta Wyborcza”, 15 lutego 2008, nr 30.

dzącej perspektywy, jaką daje wieloletni dystans, o pamięci, która w żadnej mierze nie ocala, lecz jedynie boli. Jest to pamięć posiniaczona, pamięć w nieustającej żałobie. Tekst Tochmana nie tylko tworzy „obraz po bitwie” bałkańskiej z okrucichów traumatycznej pamięci swoich bohaterów, ale także ukazuje proces odnajdywania i zachowywania śladów przeszłości. Tym samym przekonuje, iż literatura może być również miejscem tworzenia pamięci, co więcej – miejscem, w którym pamięć ta przemawia do teraźniejszości, odzwierciedla teraźniejsze problemy i czuje się za nie odpowiedzialna.

3

Myślenie o współczesnym reportażu kieruje naszą uwagę na problem statusu i natury literatury świadectwa. Pisał o tym zagadnieniu Zygmunt Ziątek, podkreślając, że samo pojęcie świadectwa, które w okresie powojennym zrobiło oszałamiającą karierę i straciło wszelką ostrość pojęciową, przed jej wybuchem niemal nie pojawiało się w kontekście problematyki dokumentaryzmu. Dopiero druga wojna światowa stała się – jako szczególnie moment historyczny – wyzwaniem dla reportażu. Wyjątkową rolę w awansowaniu dokumentów jednostkowego doświadczenia do rangi świadectw epoki odegrały właśnie wspomniane książki oparte na długotrwałych rozmowach, wywiady rzeki⁴². Czy świadectwo literackie jest odrębnym gatunkiem? Skłania się do takiego twierdzenia Robert Eaglestone, który za główny jego wyznacznik uznaje zakaz identyfikacji. Myślę, iż temat wart jest odrębnych studiów. W tym miejscu trzeba natomiast podkreślić, iż autor wspomnianego szkicu trafnie zauważa, że pojęcie świadectwa zawsze nieodłącznie wiązało się z historią jako dyscypliną wiedzy. I nie chodzi jedynie o fakt, iż historycy wykorzystują świadectwa jako źródło wiedzy. Ważniejsze wydaje się to, iż wiele świadectw odwołuje

⁴² Z. ZIĄTEK: *Reporterzy wobec historii*. „Odra” 1997, nr 7–8.

się do historii⁴³. Nie ulega wątpliwości, iż tak rozumianymi świadectwami są wymienione tu reportaże literackie. Można nawet postawić tezę, iż to właśnie wydarzenia historyczne, które najczęściej w dramatyczny sposób wpłynęły na kształt losów bohaterów tych tekstów, były główną przyczyną ich powstania. Książki wymienionych reportażyście są świadectwami historii także dlatego, iż uświadamiają czytelnikom, iż każda jednostkowa opowieść jest częścią znaczącego wydarzenia historycznego.

Ostatnio część badaczy postulowała, aby świadectwem nazywać jedynie ten tekst, który wyszedł spod pióra uczestnika i który dotyczy faktów bezpośrednio przez niego przeżytych⁴⁴. Przyjmując to kryterium, należałoby wykluczyć z grona świadectw nie tylko interesujące mnie reportaże, ale również znaczną część literatury faktu. W takim rozdzieleniu kryje się w dodatku pewne niebezpieczeństwo, bo wystarczy choćby zapytać, czy do takich autorów reportaży, jak Hanna Krall czy Wojciech Tochman, można zastosować stwierdzenie, że jedynie zapisują oni historie zasłyszane. Czy bycie uczestnikiem tak traumatycznych czasem rozmów, jak z Markiem Edelmanem czy bośniackimi kobietami, nie jest wystarczającym powodem, by poszukiwać pisarskiej odpowiedzi na wyzwanie świadectwa? Czy umiejętnie przybliżanie przeżyć innych osób, a także własnego doświadczenia ze spotkania z nimi (w dodatku biorąc pod uwagę, że często sami bohaterowie nigdy nie sięgnęliby po pióro) nie jest formą dawania świadectwa? Warto tu przy okazji wspomnieć, iż strategie przybliżania czytelnikom właśnie doświadczeń wojennych okazały się szczególnie ważne i szczególnie cenne. Że sprawa do prostych nie należy, o tym świadczy choćby stwierdzenie Marii Delaperrière, która ma niewątpliwie kłopot z taką autorką, jaką jest Hanna Krall, gdyż pisze:

⁴³ R. EAGLESTONE: *Identyfikacja a świadectwo jako gatunek*. Przeł. T. ŁYSAK. „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

⁴⁴ Por. M. DELAPERRIÈRE: *Świadectwo jako problem literacki*. „Teksty Dru-
gie” 2006, nr 3; R. EAGLESTONE: *Identyfikacja a świadectwo...*

[...] jeżeli można zaliczyć te opowiadania do literatury świadectw, to dlatego, że za każdym razem Krall broni unikalnego charakteru świadectwa, wcielając się w bohaterów, którzy powierzają jej swoje doświadczenia⁴⁵.

Bez wątpienia z pierwszym argumentem badaczki trzeba się zgodzić, natomiast jeśli chodzi o wcielanie się w bohaterów, to wydaje mi się, iż nie na tym polega rola świadka. Zdecydowanie bliższe mi i – moim zdaniem – najbardziej adekwatne do omawianej literatury jest rozróżnienie, jakie proponuje Dori Laub, który w odniesieniu do doświadczenia Holokaustu rozpoznaje trzy osobne poziomy świadczenia:

[...] poziom bycia własnym świadkiem w obrębie doświadczenia, poziom bycia świadkiem świadectw innych oraz poziom bycia świadkiem samego procesu bycia świadkiem⁴⁶.

Drugi z wymienionych poziomów często nazywany jest także świadectwem „z drugiej ręki” lub „świadectwem drugiego stopnia”. Możemy, oczywiście, dyskutować nad hierarchizacją czy stopniowaniem ważności rodzajów świadectwa, choć nie wydaje się, by odbierało to interesującym mnie reportażom omawiany status. Potwierdzenie moich intuicji znajduję także w ujęciu Ryszarda Nycza, który przyglądając się nowoczesnej literaturze, za niezwykle ważną cechę dyskursu reportażowego uważa:

[...] zjawisko przemieszczonej czy odwróconej referencjalności, polegające na przeniesieniu ciężaru dokonywania i legitymizowania odniesienia z przedmiotu na podmiot. Odniesienie tekstu do rzeczywistości czy też związek utworu ze światem dokonuje się tu bowiem za sprawą statusu tekstu jako podmiotowego świadectwa⁴⁷.

⁴⁵ M. DELAPERRIÈRE: *Świadectwo jako problem...*

⁴⁶ D. LAUB: *Zdarzenie bez świadka: prawda, świadectwo oraz ocalenie*. Przeł. T. ŁYSAK. „Teksty Drugie” 2007, nr 5.

⁴⁷ R. NYCZ: *Literatura nowoczesna: cztery dyskursy*. „Teksty Drugie” 2002, nr 4.

Postawa narratora reportażu literackiego to postawa świadka – jak pisze Małgorzata Czermińska – nie z konieczności życiowej, ale z własnego wyboru⁴⁸. Przyjrzyjmy się reportażom. W tekstach Hanny Krall spotykają się dwa rodzaje świadectwa. Pierwszy zawiera się w imperatywie: „dać świadectwo świadkom”. Autorka *Hipnozy* jest medium komunikacji ocalonych ze światem. Użycza im swojego głosu, by dać świadectwo żywym, którzy zdołali ocaleć, ale także tym, którzy żyją jedynie we wspomnieniach bohaterów, tych, których już nie ma wśród żywych.

Drugi rodzaj świadczenia polega na byciu także świadkiem procesu odzyskiwanej pamięci swoich bohaterów, ich opowiadania, niejednokrotnie przeżywania, czyli procesu tworzenia świadectwa⁴⁹ oraz przynależnego mu rozumienia wydarzeń. Ten proces jest niesłychanie istotny, gdyż nie ogranicza się przecież jedynie do słuchania czy do umiejętnego zadawania pytań. Stanowi rodzaj interakcji pomiędzy świadkami. Każda rozmowa, uczestnictwo w powstawaniu świadectwa angażuje słuchacza. Można postawić tezę, że proces kształtowania się świadomości świadka nacechowany jest konfliktem pomiędzy poczuciem obowiązku wobec przeszłości (przeszłości, której podmiot ten nigdy nie doświadczył osobiście) a pragnieniem zrzucenia z siebie ciężaru, jakim jest przedstawienie pamięci nie swojej i w dodatku przeżycia niewyobrażalnego. W jednym z wywiadów Hanna Krall powiedziała:

[...] jest podobieństwo między sytuacją aktora i reportera. To samo przeżywanie cudzego losu, utożsamianie się z nim i wzbogacenie, zwielokrotnienie własnego, pojedynczego życia⁵⁰.

Teksty Krall są symbolem dawania świadectwa doświadczeniu, którego nie możemy doznać, lecz które domaga się od nas

⁴⁸ M. CZERMIŃSKA: *Świadectwo, ślad i milczenie wobec doświadczeń historii*. W: *Teraźniejszość i pamięć przeszłości...*, s. 87.

⁴⁹ Powołuję się tu na rozróżnienie D. Lauba.

⁵⁰ *Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall...*, s. 38.

świadczenia. Świadomość dylematów moralnych, jakie niesie takie świadczenie, można wyczytać choćby w *Hipnozie*:

[...] nie zastanawiam się, czy rozumiem, bo zaprzętała mnie inna myśl. Czułam, jak wypełnia mnie uczucie znane od lat, od kiedy zaczęłam pisać reportaże. To uczucie pojawiało się wtedy, gdy miałam przed sobą – TEMAT. Izolda R. opowiadała mi, jak na podwórzu Pawiaka modliła się o szybszą śmierć dla matki, a ja myślałam, że to jest wspiana scena⁵¹.

Oba rodzaje świadectwa w twórczości Krall tworzą harmonijną całość, oba stanowią dla siebie nierozzerwalny kontekst, wzmacniając wzajemnie swoją wymowę.

Nieco inaczej rzecz się ma np. w *Jakbyś kamień jadła*. Tu występują wszystkie trzy poziomy bycia świadkiem. Wojciech Tochman jest bez wątpienia przede wszystkim świadkiem z drugiej ręki, głosem kobiet bośniackich, przekazicielem ich traumatycznych przeżyć. Staje się świadkiem świadectwa składanego mu przez swoje bohaterki. Także i on nie jest wolny od świadomości ciężaru oraz odpowiedzialności, jaką bierze na siebie. Zastanawia się, jakie i jak można w takiej sytuacji zadawać pytania. W jednym z wywiadów Tochman wspomina:

Można słowem wyrządzić wielką krzywdę, reporter musi o tym pamiętać – i kiedy rozmawia, i kiedy pisze. Zbyt daleko idące pytanie może zranić. Albo zagojoną ranę otworzyć. Można w człowieku obudzić tragiczne wspomnienia, traumy, przeżycia jakoś już uspione, pozamykane, poukładane⁵².

W przypadku tego autora mamy jeszcze do czynienia z poziomem bycia świadkiem. Tochman przecież jedzie do Bośni i zaświadcza o skutkach bałkańskiej wojny. Towarzysząc antropolog Ewie Klonowski, której praca polega na odnajdywaniu

⁵¹ H. KRALL: *Hipnoza...*, s. 22.

⁵² *Zdziwienie i podziw. Z Wojciechem Tochmanem rozmawia Maja Jaszewska*. „Tygodnik Powszechny” 2005, nr 11.

kości pomordowanych ofiar, staje się świadkiem historii, a mówiąc ściślej – tego aspektu historii, który dzieje się poza spektakularnymi wydarzeniami, o których co prawda bywa głośno, ale możemy się o nich dowiedzieć z mediów jedynie w skrócie i ogromnym uproszczeniu. Nie ulega natomiast wątpliwości, że charakter świadectwa i to wyjątkowego mają teksty Ryszarda Kapuścińskiego czy Wojciecha Jagielskiego. Autor *Cesarza* wędrując jako korespondent do najdalszych zakątków świata, był świadkiem procesów dekolonizacyjnych, jakie zachodziły w pierwszej połowie XX wieku. Także Wojciech Jagielski, będąc korespondentem wojennym, przemierzając te same szlaki, tyle że wiele lat później, był świadkiem, jak na terenach byłego radzieckiego imperium powstawały nowe, niepodległe państwa, budził się nacjonalizm i odżywały odwieczne konflikty, był świadkiem powstawania i upadków afgańskich reżimów oraz bratobójczych wojen.

4

Tym, co łączy większość współczesnych tekstów reportażowych, jest ich osobista tonacja, zaświadczenia o bezpośrednim zaangażowaniu autora-narratora. W niedawno opublikowanej *Biblii dziennikarstwa* Mariusz Szczygieł i Wojciech Tochman piszą, że reportaż musi zawierać osobiste emocje i refleksje autora, że „jest gatunkiem autorskim: osobistym, indywidualnym, kameralnym, prywatnym”⁵³. Wprowadzenie w tekst bezpośredniego autorskiego „ja” powoduje, iż współczesny reportaż staje się jednocześnie zapisem pojmowania świata i doświadczania go przez autora. Stanowi więc pewne złożenie – formy i myślenia o świecie, formy i doświadczenia. Jerzy Jedlicki skupiając swoją uwagę na prozie oświęcimskiej Borowskiego, niezwykle trafnie konstatuje, że nie z „nagich faktów” potocznej świadomości,

⁵³ M. SZCZYGIEL, W. TOCHMAN: *Reportaż – opowieść o tym, co wydarzyło się naprawdę*. W: *Biblia dziennikarstwa*. Red. A. SKWORZ, A. NIZIOŁEK. Kraków 2010, s. 304.

ale z „indywidualnej nadświadomości autora – bierze początek literatura świadcząca”⁵⁴. Gdy przyjmiemy, że punkt widzenia autora-narratora określa perspektywę, a także treść poznawczą i wartościującą opowieści, wówczas staje się jasne, że opowieść o świecie zostaje zdominowana przez doznania podmiotu, tyle że w przypadku reportażu literackiego zwrot ku subiektywizacji rzeczywistości jest, paradoksalnie, próbą uwierzytelnienia jego pozycji. Ryszard Nycz, zastanawiając się nad indeksalnym charakterem dokumentu literackiego, podkreśla ważną rolę „aktu podmiotowego przyświadczenia” w poznawaniu prawdy o faktach. Jego zdaniem jest to „prawda jakaś, czyjaś, kiedyś poznana, tak – nie inaczej – artykułowana. Prawda, za którą zawsze coś lub ktoś stoi; kto »sprawdza sobą« i sobą – swoim życiem, wiedzą, doświadczeniem – owe rzeczy powiedziane nam uprawomocnia”⁵⁵.

W większości tekstów Hanny Krall, a także w reportażach Tochmana czy Nowaka organizacja narracji ogranicza pierwiastek osobisty, a jeżeli on się pojawia, to dyskretnie. Możemy spotkać odautorskie wtrącenie jedynie wtedy, kiedy autor chce podkreślić fakt osobistego spotkania z bohaterem bądź zaświadczyć o swoim udziale w zbieraniu materiału do opisywanej historii.

Przyjechałem do Połczyna, śledząc losy dwóch jasnowłosych dziewczynek, które przepadły na początku 1944 roku

– napisze Włodzimierz Nowak w tytułowym reportażu⁵⁶. Osobisty charakter ma też opowiedziana przez Małgorzatę Szejnert historia śląskich dzielnic Giszowca i Nikiszowca. Autorka wyjaśnia:

⁵⁴ J. JEDLIKI: *Dzieje doświadczone i dzieje zaświadczone*. W: *Dzieło literackie jako dzieło historyczne*. Red. Z. STEFANOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Warszawa 1978, s. 355.

⁵⁵ R. NYCH: *Tekstowy świat...*, s. 320.

⁵⁶ W. NOWAK: *Obwód głowy*. W: IDEM: *Obwód głowy*. Wołowiec 2007, s. 123.

Trafiłam do Giszowca przypadkowo, ale powrót do niego był już świadomy. Jeśli przez tyle lat Śląsk mnie onieśmiał, to chyba dlatego, że odczuwałam wobec niego coś w rodzaju szczególnego zobowiązania. Wyniosłam to widocznie z atmosfery domowej⁵⁷.

Te wkomponowane w reportaż literacki fragmenty samorefleksyjne czy autotematyczne, odwrotnie niż w powieści, nie służą podważeniu wiarygodności samego przedstawienia, ale wręcz przeciwnie – stają się dodatkowym argumentem na rzecz autentyczności przestawianego obrazu świata.

Drugą grupę, do której zaliczyłabym książki Kapuścińskiego czy Jagielskiego, stanowią teksty o wyraźnie wyeksponowanym pierwiastku osobistym. Książka Małgorzaty Czermińskiej *Autobiograficzny trójkąt* zainspirowała mnie, by przyjrzeć się raz jeszcze kwestii, czy słuszny i konieczny jest rozdział współczesnego reportażu literackiego⁵⁸ od literatury dokumentu osobistego. Już bowiem na początku przywołanej tu książki autorka przyznaje, że nie można z całkowitą pewnością wytyczyć linii demarkacyjnej pomiędzy tymi obszarami.

Są reporterzy, jak Wańkowicz, których temperament pozostawia niezatarte osobiste piętno na każdym zdaniu. Są diaryści, jak Herling-Grudziński, których ideałem jest ukrycie się za tekstem dziennika⁵⁹.

Kilka stron dalej przytacza znamienne cytaty z wywiadu, jakiego udzielił Ryszard Kapuściński:

⁵⁷ M. SZEJNERT: *Czarny ogród*. Kraków 2007, s. 486. Cytaty oznaczam skrótem CzO; w tekście głównym po cytatach podaję odpowiednią stronę.

⁵⁸ Wątpliwości ma także i artykułuje je w swoim tekście Paweł Zajas, jednakże jego konkluzje idą w odwrotnym kierunku. Por. P. ZAJAS: *O naturze pośledniego owada. Nowa propozycja badań nad literaturą niefunkcjonalną*. „Teksty Drugie” 2009, nr 5.

⁵⁹ M. CZERMIŃSKA: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 1998, s. 15.

[...] we wszystkich tych książkach piszę o sobie, o tym, co mi się zdarzyło, i tym, co zobaczyłem. I nie wychodzę ani krok dalej ponad to, poza osobiste, bezpośrednie doświadczenia. Nie ma tam ani jednego tekstu, który nie byłby opisem osobistego przeżycia⁶⁰.

W reportażach Kapuścińskiego i Jagielskiego bez problemu można wskazać przestrzeń autobiograficzną⁶¹. Poza tymi partiami tekstu, gdzie bezpośrednio poznajemy sposób myślenia czy działania narratora, także w głębszych partiach narracji odsłania się prywatna wizja świata i człowieka. Jakie więc są postawa podmiotu i jego relacje ze światem? Wydaje się, że jest to kompilacja dystansu i uczestnictwa. Stanowisko obserwatora dziejącej się „tu i teraz” historii daje mu możliwość bycia niejako „na zewnątrz” opisywanego świata. Przyjmując pozycję uczestnika, narrator skraca dystans i pozwala czytelnikowi doświadczać z nim uwikłania w tę opisywaną rzeczywistość, odczuwania radości, lęków czy niepewności. We wszystkich książkach autora *Cesarza* i Wojciecha Jagielskiego można wskazać współistnienie kilku płaszczyzn opowiadania, które wiążą się z podwójnością tożsamości narratora. Pierwsza jest wyznaczona chronologią autobiograficzną: wędruję, przemierzam przestrzeń, odwiedzam poszczególne miejsca, poznaję ludzi. Obserwujemy zmaganie się z samym sobą, trawienie wiary w możliwość poznania. Te wątki prezentowane są w partiach autorefleksyjnych, np.:

Rzadko udaje się być świadkiem czegoś od samego początku i aż do końca, jeszcze rzadziej – obejrzeć wszystko po jednej i po drugiej stronie barykady, mieć pełny obraz, polegać tylko na własnych obserwacjach i wrażeniach⁶².

⁶⁰ *Od historii do antropologii spotkania. Z Ryszardem Kapuścińskim rozmowa Gabriela Łęcka*. „Opcje” 1999, nr 2, s. 36.

⁶¹ Por. B. NOWACKA: *Reporter – pisarz – tłumacz. O rewolucji bohatera „Hebanu”*. W: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*. T. 1. Red. M. KISIEL, przy współudziale G. MAROSZCZUK. Katowice 2005.

⁶² W. JAGIELSKI: *Wieża z kamienia*. Warszawa 2004, s. 19. Cytaty oznaczam skrótem Wzk; w tekście głównym po cytatach podaję odpowiednią stronę.

Ale jest również druga płaszczyzna – to opowieść narrato-ra-świadka, który „wychodzi” jakby poza świat przedstawiony. Choć wydaje się zdystansowany, opowiadając o przeszłej rzeczywistości z pozycji wszechwiedzy, możemy dostrzec „ja” autora, „odczytać” je w „okrucach”, „pozostawionych w tekście odciskach”⁶³.

Czeceński Kongres był jedną z dziesiątków organizacji, jakie nagle pojawiły się dzięki niespodziewanej wolności, której śmiertelnie chore i słabe wielkie imperium nie mogło już tak skutecznie tłumić.

(Wzk, s. 136)

Na tym zasadza się jedna z przyczyn sukcesu dzisiejszego reportażu literackiego, gdzie poza tym, że reporter jest przewodnikiem, tłumaczem innego świata, czytelnik może obcować także z nim samym, z jego wątpliwościami, trudnościami, obawami.

5

W przypadku najnowszej historii narracji, po końcu wielkich narracji – o ile rzeczywiście całkiem odeszły w niebyt – nie tyle zostają zastąpione, ile uzyskują dodatkowy obraz w opisie historii mniejszości, mikrohistorii, historii prywatnych. Samo pojęcie „mikrohistoria” sięga lat 70. Powstało w środowisku włoskich historyków. Także we Francji ów nowy sposób podejścia do przeszłości znajdował się w polu zainteresowań trzeciego pokolenia francuskich annalistów. W Polsce w wyczerpujący sposób opisała to zagadnienie Ewa Domańska. Autorka proponuje pewien alternatywny sposób pisania o przeszłości, który jest wyjściem zarówno poza teorię modernistyczną, jak i postmodernistyczną. Badaczka traktuje historię jako:

⁶³ O teorii śladu pisał interesująco A. ZAWADZKI w artykule *Autor. Podmiot literacki*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. MARKOWSKI, R. NYCZ. Kraków 2002.

[...] refleksje nad człowiekiem (filozofia), jako opowieść, pokazująca, kim jest człowiek (antropologia) i jak to jest być człowiekiem (etyka)⁶⁴.

Wszystkie trzy namysły są we współczesnym reportażu literackim obecne. W omawianych tu tekstach – podobnie jak w ujęciu Domańskiej – w centrum myślenia reportera zawsze pozostaje człowiek. Badaczka konstatuje:

Historia ponownie potoczyła się nad człowiekiem. Współcześni badacze przeszłości zaproponowali bowiem historię bardziej ludzką, historię o etnograficznym obliczu, która opowiada o człowieku „wrzuconym” w świat, o ludzkim byciu w świecie i ludzkim jego doświadczaniu⁶⁵.

I dalej: „[...] jest to zatem historia doświadczeń, historia uczuć, prywatnych mikroświatów”⁶⁶.

Co prawda w polu zainteresowań autorów reportażu często pozostaje historia przez wielkie „H”: wojny, zmiany ustrojowe, ludobójstwa, ale scenę tych wydarzeń zawsze oglądamy poprzez pryzmat jednostkowych doświadczeń. Każda przywołana tu książka Hanny Krall składa się przecież z szeregu mikrohistorii, połączonych ze sobą spoiwem tematycznym, jakim jest Zagłada. Autorka tworzy opowieści, w których jeden dom, jedna rodzina, jedno życie stają się kosmosem. Wojciech Tochman swoje mikroświaty umiejscawia na Bałkanach i w Rwandzie. W mikrokosmosie dramatycznych przeżyć pojedynczych bohaterów można zobaczyć ogrom tragedii ludobójstwa. Mikrohistoriami zachodniego pogranicza są opowieści i Włodzimierza Nowaka, i Małgorzaty Szejnert. Ryszard Kapuściński i Wojciech Jagielski tworzą swój obraz świata, na który składają się różnorodne aspekty ludzkiego życia, dlatego podstawowym

⁶⁴ E. DOMAŃSKA: *Mikrohistorie...*, s. 25. Autorka podaje, iż podobne podejście proponował także R.G. Collingwood.

⁶⁵ Ibidem, s. 22–23.

⁶⁶ Ibidem, s. 62.

budulcem „mikrohistorii” są losy bohaterów tych reportaży literackich.

Można więc spróbować popatrzeć na współczesnego autora prozy reportażowej tak, jakbyśmy patrzyli na historyka, który – jak pisze Domańska – tworzy „mikrohistorie”, opisując „drobne wydarzenia powszechnych dni historii”, małe światy „innych ludzi”, przybliżanych przez reportażyстів znajdujących się „w międzyświatach”, „w sytuacji bycia pomiędzy różnymi światami, odpowiednio: teraźniejszym i przeszłym, światem naszym i tubylców, światem autora i »Innego«”⁶⁷.

Bohaterem książek współczesnych reporterów jest przede wszystkim człowiek, którego poznajemy – jak przekonuje badaczka – za pośrednictwem *cases* (przypadków), miniatur, antropologicznych opowieści⁶⁸. Reporterów interesuje egzystencjalny, jednostkowy charakter ludzkiego doznawania historii. Kapuściński pisał w lapidariach:

Unikalność, jedyność, niepowtarzalność każdego człowieka, jego losu, jego historii, to może najważniejszy fenomen świata⁶⁹.

To skupienie się autorów reportaży na losie poszczególnym wynika z trafnego odczytania czytelniczego zainteresowania. Bo przecież co najbardziej interesuje ludzi? Ludzie! Dodajmy jeszcze: inni ludzie. Dzięki takiej formule pisania reportaży literacki dokłada ważną cegiełkę do upodmiotowienia tych, którzy stanowili do tej pory jedynie element struktury, procesu, prawidłowości, zjawiska masowego. Mechanizmy wielkiej historii przestają być abstrakcyjne, kiedy odciskają się w materiale opowieści pry-

⁶⁷ Temat spotkania reportera z „Innym”, niewątpliwie interesujący, zasługuje, ze względu na wagę i obszerność, na odrębne studia. W tym miejscu przywołam jedynie kilka pozycji wartych uwagi: M. BUBER: *Ja i Ty wybór pism filozoficznych*. Przeł. J. DOKTÓR. Warszawa 1992; E. LÉVINAS: *Inaczej niż być lub ponad istotą*. Przeł. P. MRÓWCZYŃSKI. Warszawa 2000; R. KAPUŚCIŃSKI: *Ten Inny*. Kraków 2006; B. SKARGA: *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*. Kraków 2007; J. TISCHNER: *O człowieku. Wybór pism filozoficznych*. Wrocław 2003.

⁶⁸ E. DOMAŃSKA: *Mikrohistorie...*, s. 23.

⁶⁹ R. KAPUŚCIŃSKI: *Lapidarium IV*. Warszawa 2000, s. 118.

watnych, rodzinnych. Teksty te stanowią jakby ilustrację teorii Nietzschego, dla którego terminy: „przeszłość”, „teraźniejszość”, „przyszłość” nic nie znaczą bez odwołania do konkretnego życia⁷⁰. W każdym z wymienionych tekstów historia ma wymiar podmiotowy. Wszystkich interesuje to, co dzieje się na przecięciu drogi ludzkiego życia z drogami historii. Ale ten wymiar – w zależności od przyjętej postawy autorskiej i wyboru metody pisania – jest inaczej realizowany.

Postawą słuchacza pozostającego w zdziwieniu można nazwać tę, którą prezentują teksty Krall, Tochmana, ale także Nowaka. Autorka *Tańca na cudzym weselu* tak pisała:

[...] staram się umieścić w reportażach jak najwięcej imion, nazwisk i adresów. Są to zawsze autentyczne nazwiska. Tych ludzi zamordowano, nie mają grobów, nie mają nigdzie swojej tabliczki z nazwiskiem. Chciałabym, żeby chociaż byli w mojej książce, żeby ktoś o nich dowiedział się⁷¹.

Myślenie o tej dramatycznej przeszłości jest więc dla wymienionych autorów zbieżne z tezą Philippe’a Aresa, dla którego historia jest „światem konkretnych i unikalnych powiązań człowieka z człowiekiem”⁷². Natomiast postawa Kapuścińskiego, Jagielskiego czy Szejnert zawierałaby się w stwierdzeniu, iż odkrywanie losu pojedynczego człowieka prowadzi do poznania świata, dlatego te powiązania, o których pisał Ares, tu się poszerzają. W ich obręb będzie także wpisana specyfika miejsca, klimatu, innej mentalności. Ważna jest szeroka, panoramiczna perspektywa. Autor *Hebanu* deklarował, że chodzi o:

[...] poznawanie i przeżywanie innych losów i światów, o badanie zachowań i emocji ludzi usytuowanych w różnych kontekstach kulturowych i historycznych⁷³.

⁷⁰ F. NIETZSCHE: *O pożytkach i szkodliwości...*

⁷¹ *Pierwszym obowiązkiem jest wiedzieć. Z H. Krall rozmawia M. Jentys. „Sycyna” 1997, nr 3.*

⁷² P. ARES: *Czas historii*. Gdańsk–Warszawa 2006, s. 27.

⁷³ R. KAPUŚCIŃSKI: *Lapidaria I–III*. Warszawa 2008, s. 90.

Ważną rolę, nierzadko „obchodzoną z daleka”, w kontekście współczesnego rozumienia historii odgrywa kwestia empatii czy współczucia. Jak celnie zauważył Leszek Szaruga:

Historia nie jest tylko przestrzenią poddawaną rekonstrukcji, jest także przestrzenią przeżywania⁷⁴.

Zdaniem Joanny Tokarskiej-Bakir w Polsce twierdzenia o tym, iż historykowi powinna towarzyszyć empatia, wywołują raczej uśmiech niż zainteresowanie. Autorka twierdzi:

[...] badacz wkłada spory wysiłek metodologiczny, by „nie wiedzieć, co wie”, i „nie czuć, co czuje”. Jeśli jego wrażliwość bywa „stłumiona”, to dlatego, iż historyk z całych sił stara się sprostać wymogom swego warsztatu⁷⁵.

Wartość pisarstwa przywołanych autorów polega na próbie nie tyle przedstawienia czy zrozumienia, co współodczuwania. Mikrohistorie, które proponują czytelnikowi reporterzy, przede wszystkim „pokazują uczuciowy wymiar historii”⁷⁶, stając się koniecznym suplementem do naznaczonych metodologiczną powściągliwością i zdystansowaniem tradycyjnej historiografii. W przeciwieństwie do emocjonalnie niezaangażowanych opisów historycznych, interpretacje twórcze pod piórem wspomnianych autorów często koncentrują się na świecie emocji swoich bohaterów, bądź w taki sposób próbują o nich, czy o tym, co im się wydarzyło opowiadać, by te historie wywoływały u czytelnika odczucia empatii wobec ofiar wydarzeń historycznych. Hanna Krall w jednym z wywiadów mówiła:

Chciałabym, aby moi czytelnicy wyobrazili sobie tamtych ludzi – nie tylko ich śmierć, lecz ich życie. Chciałabym żeby im

⁷⁴ L. SZARUGA: *Inne historie*. „Borussia” 2006, nr 42, s. 110.

⁷⁵ J. TOKARSKA-BAKIR: *Historia jako fetysz*. „Gazeta Wyborcza”, 16 lutego 2003, nr 39.

⁷⁶ E. DOMAŃSKA: *Mikrohistorie...*, s. 236.

było przykro, bo już nie ma tamtej cywilizacji, żeby było im żal, żeby zatęsknili za tamtym światem⁷⁷.

Emocje są we współczesnym reportażu niezbywalną komponentą lektury. Hanna Gosk mówi o zastosowaniu „idiomu emocjonalnego”, który dostrzega zarówno w zabiegach kompozycyjnych, w nacechowanym uczuciowo doborze faktów, jak i w nieneutralnym języku⁷⁸. Można tu jednakże wskazać pewien paradoks, polegający na tym, iż z jednej strony empatia rozumiana jako współodczuwanie zachęca do identyfikacji, jednakże z przyczyn zarówno epistemologicznych, jak i etycznych ta identyfikacja staje się niemożliwa⁷⁹. Inność doświadczeń, które są udziałem bohaterów reportażu, „prosi się” o pewnego rodzaju skupioną uważność, szacunek, jednocześnie podtrzymując świadomość, iż czyjeś doświadczenie nigdy nie stanie się naszym udziałem.

W jaki sposób wskazani autorzy prezentują historię? Jak rozumieją jej procesy? Czy możemy odnaleźć w tych tekstach spójne myślenie historiozoficzne? Na dwa nurty dominujące w prozie reportażowej wskazywał już Zygmunt Ziątek w interesującym artykule *Reporterzy wobec historii*, w którym analizował piarstwo Hanny Krall i Ryszarda Kapuścińskiego. Opisała je także sama autorka *Hipnozy*:

Są dwa sposoby pisania o świecie, poprzez szeroką, rozległą panoramę, poprzez dzieje narodów, wojny i rewolucje, jak robi to Ryszard Kapuściński. Albo poprzez historię jednego człowieka, jak ja to robię⁸⁰.

⁷⁷ *Pierwszym obowiązkiem jest wiedzieć...*

⁷⁸ H. Gosk: *Zamiast końca historii...*, s. 113.

⁷⁹ O identyfikacji jako głównym wyznaczniku literatury świadectwa pisat R. EAGLESTONE: *Identyfikacja a świadectwo...*

⁸⁰ *Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall...*, s. 45. Świadomość istotnych różnic w twórczości reportażowej miał także Wojciech Jagielski. W jednym z wywiadów powiedział: „W »Wyborczej« były jego [reportażu – dop. M.W.] dwie szkoły. Jedna była szkołą Kapuścińskiego, druga Hanny Krall. I myślę, że większość reporterów »Wyborczej« jest ze szkoły Krall. Mnie zdecydowanie

Hanna Krall i Wojciech Tochman opisują historię dziejącą się, doświadczoną i przeżyta, natomiast u Ryszarda Kapuścińskiego i Wojciecha Jagielskiego jest owa historia jeszcze przemyślana, poddana refleksji. Zakładając, że istnieje taka formacja, jak polska szkoła reportażu, można stwierdzić, że stoi ona, bez wątpienia, na dwóch nogach. Wyróżnione dwa różne sposoby pisania, poza wskazanymi tu podobieństwami, wynikają nie tylko ze świadomego wyboru formalnego. Decyduje o tym jeszcze podjęta tematyka, determinująca ów wybór, jak również inaczej rozumiana i realizowana postawa reportera.

Wobec Zagłady

1

Ktoś, kto dzisiaj podejmuje temat Holokaustu, nawet w dość okrojonym, jak w przypadku tego rozdziału, zakresie, musi dokonać wielu wyborów. Zainteresowanie tą problematyką jest bardzo duże. Dziś o Holokauście wiemy już naprawdę bardzo wiele. Z jednej strony grono historyków czyta dokumenty, świadectwa, relacje i z nich rekonstruuje wizerunek przeszłości, z drugiej strony w kręgach akademickich, zarówno badaczy historii, jak i literaturoznawców, powstaje coraz więcej opracowań naukowych, organizowane są konferencje, sympozja, pojawiają się strony internetowe dotyczące Shoah, co świadczy niezbitnie choćby o jednej kwestii, a mianowicie że historia, przynajmniej w zakresie tej problematyki, jest ciągle żywa i – w przeciwieństwie do bliższego nam czasu PRL-u – nie jest traktowana na równi z historią, nie umniejszając jej wagi, starożytnego Egiptu. Dlatego mówienie o Zagładzie dziś wymaga znajomości całe-

bliższy był Kapuściński”. Z *Wojciechem Jagielskim rozmawiał Paweł Średziński*. <http://afryka.org/afryka/wywiad--wojciech-jagielski,news>. [data dostępu: 30.06.2008].

go ogromnego teoretycznego zaplecza, by przywołać tu choćby: wspomnianą już nową historiozofię, dyskurs na temat fikcji i reprezentacji, dyskurs tożsamościowy, dyskurs pamięci, kwestie dotyczące autobiografii, świadectwa, psychoanalizy. Badacz jest więc z góry skazany na dokonywanie wyborów i zawsze pewien niedosyt. Pomimo tak wzmożonego zainteresowania naukowców, jak pisała Hanna Świda-Zięba:

[...] większość Polaków do dziś dnia nie przyswoiła w swej świadomości istoty Holocaustu, że zjawisko to nie stało się traumatycznym wstrząsem skłaniającym do refleksji, kształtującym postawy i zachowania⁸¹.

Tragedia polska i żydowska – co podkreślał już Jan Błoński w swoim słynnym esej *Biedni Polacy patrzą na getto*⁸² – rozgrywały się obok siebie. Z tego chociażby powodu ważna jest rola, jaką w rozszerzeniu świadomości społecznej odgrywa literatura, w tym także reportaż.

Literatura polska o Zagładzie jest i jakościowo, i ilościowo bogata. Wśród pisarzy żyjących to Hanna Krall obok Henryka Grynberga – jak się wydaje – jest najwybitniejszą autorką tematyki Zagłady. Światową sławę autorce przyniósł jej niezwykle oryginalny w formie wywiad z Markiem Edelmanem *Zdążyć przed Panem Bogiem* (1977), który nie tylko otwiera w pisarstwie Krall rozdział tematyki żydowskiej, ale jest również zwiastunem ponownego, wzmożonego nim zainteresowania, które Aleksandra Ubertowska nazywa „drugą falą”⁸³. Tematykę tę autorka kontynuowała w reportażach wydanych w formie książkowej: *Taniec na cudzym weselu* (1994), *Dowody na istnienie* (1996), *Tam już nie ma żadnej rzeki* (1998), *Wyjątkowo długa linia* (2004), *Krókier znów na wylocie* (2006).

⁸¹ H. ŚWIDA-ZIĘBA: *Hańba obojętności*. „Gazeta Wyborcza”, 17 sierpnia 1998, nr 191.

⁸² Por. J. BŁOŃSKI: *Biedni Polacy patrzą na getto*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 2.

⁸³ A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holocaustu*. Kraków 2007, s. 9.

Doświadczenie wojenne wywołało konflikt między pragnieniem ukazania prawdy, zaświadczenia o wydarzeniach a świadomością nieprzystawalności tradycyjnych konwencji obrazowania, niewystarczalności dotychczasowego języka sztuki do sportretowania ludobójstwa. Już Stefan Kisielewski, który przyglądał się zmianom, jakie zachodziły w polskiej prozie tuż po wojnie, zauważył, że książki te zamiast wartościować obserwowaną czy przeżyta, niezwykłą przecież rzeczywistość, zamiast dać upust humanistycznej postawie ideowej:

[...] ograniczyły się do innego zadania: do pokazania tej rzeczywistości, bez żadnego komentarza, do stworzenia wizji, wizji przefiltrowanej przez literackie rzemiosło, wizji ujętej w karby, w rytm formy literackiej⁸⁴.

Słowa te pisał autor artykułu, notabene polemicznego wobec takowej literatury w 1948 roku, mając na uwadze m.in. *Medaliony* Zofii Nałkowskiej. Wątpliwości dotyczące możliwości tworzenia literatury opowiadającej o „epoce pieców” miała już w 1947 roku sama autorka. Pisała w *Zwierzeniach*:

Wobec traumatycznych wydarzeń wojennych straciły wartość środki wyrazu, które stosowała literatura okresu międzywojennego. Przeszłość powraca do nas już nie w formie zwartej i uporządkowanej opowieści, lecz w strzępach i odpryskach. Są to osobiste przeżycia, doświadczenia bliskich, usłyszane gdzieś rozmowy, czyjeś szeptu lub zasłyszane opinie. Wobec takich zmian rzeczywistości pisarz nie może pozostać obojętny. Nie może już przyjmować punktu widzenia „z góry” ani dążyć do ogarnięcia całości w określonym porządku⁸⁵.

Taką perspektywę Nałkowska proponowała zastąpić „widzeniem bliskim”, akceptującym subiektywizm ludzkich doświadczeń, wielość perspektyw i względność prawd. Od tego czasu

⁸⁴ S. KISIELEWSKI: *Idea i wizja. Na marginesie polskiej prozy powojennej*. W: IDEM: *Z literackiego lamusa*. Kraków 1979, s. 43.

⁸⁵ Z. NAŁKOWSKA: *Zwierzenia*. „Nowiny Literackie” 1947, nr 1.

upłynęło „wiele burzliwej wody w rzece literatury”, a także zostało napisanych wiele tekstów wskazujących na nieprzystawalność przekazu słownego w stosunku do przeżytego doświadczenia. Na temat możliwości pisania o i po Auschwitz powstało mnóstwo wypowiedzi. Badacze podkreślali paradoks polegający na tym, iż „pisać nie można i pisać trzeba”⁸⁶. Holokaust został uznany za wydarzenie wymykające się kategoriom pojęciowym. Skrajnym stanowiskiem jest tu deklaracja Adorno wyrażająca całkowitą nieufność wobec wszelkich form reprezentacji Zagłady⁸⁷. Można więc dziś jednoznacznie stwierdzić, iż pojmowanie specyfiki pisania o Holokauście w kategoriach niewyraźności czy nieprzedstawialności należy do powszechnej świadomości literaturoznawców.

Hanna Krall to w linii prostej kontynuatorka tej literatury, która „jest tylko wizją, pokazuje – nie wyjaśnia ani nie rozstrzyga”. Nie neguje ona możliwości wyrażania doświadczeń granicznych i ich zapisu, wręcz przeciwnie – towarzyszy jej przekonanie, że poznawanie tamtej strasznej rzeczywistości jest nie tylko możliwe, ale również budujące, a opisanie doświadczeń swoich bohaterów – wiarygodne i ważne. Natomiast nie ulega wątpliwości, że autorka ma także świadomość unicestwienia tradycyjnych sposobów mówienia o rzeczywistości Zagłady, jest świadoma roli, jaką pełnią wybory kompozycyjne czy stylistyczne w osiągnięciu celów poznawczych i moralnych. Co więcej, kwestia możliwości wypowiedzenia zostaje przez nią wprzęgnięta w ramy poszczególnych tekstów.

Czytając reportaże Hanny Krall, można dostrzec kilka stałych cech tej prozy. Pierwszą jest – wyartykułowana wprost przez autorkę w *Hipnozie* – zasada, znana już przecież z wierszy awangardowych Przybosia: „mniej słów – więcej treści”. W przypadku Krall można ją jeszcze poszerzyć o sformułowanie: „im mniej słów – tym więcej emocji”. W autorefleksyjnym reportażu, jakim

⁸⁶ M. DELAPERRIÈRE: *Świadectwo jako problem...*

⁸⁷ Temat jest niezwykle obszerny, opisuje go w syntetyczny sposób, jednocześnie przywołując literaturę tematu, A. UBERTOWSKA: *Świadectwo – trauma – głos...*

jest *Powieść dla Hollywoodu*, Krall w rozmowie ze swą bohaterką w zdecydowany sposób deklaruje:

Im większa rozpacz, tym mniej trzeba zdań, pani Izoldo [...].
Im wspanialszy materiał, tym fason powinien być prostszy⁸⁸.

Autorka na deklaracjach nie poprzestaje. Wyróżnikiem tekstów Krall staje się poetyka wyciszenia. Jej teksty są językowo niezwykle oszczędne, świat, który tworzy, pozbawiony został zbędnego *decorum*, przestrzeń dziejącego się dramatu uległa zawężeniu do niezbędnego minimum, zdania wypowiedane są bez niepotrzebnych ozdobników i wykrzykników. Autorka cyzeluje słowa, ale ich ciężar gatunkowy i moc sprawcza są najwyższej próby. Zostają wypowiedziane jakby przez „ściśnięte gardło”. Tragiczny sens wydarzeń, miejsce na rzeczywistość „nie do opisanania” i trudną do wyobrażenia rodzi się pomiędzy słowami, jak w niniejszym fragmencie:

Był ciepły dzień, jeden z tych ciepłych, jesiennych dni, jakie się zdarzają w październiku.

Świeciło słońce.

Nagie kobiety niosły nagie niemowlęta. Mężczyźni prowadzili za rękę dzieci i słaniających się starców. Rodziny obejmowały się nagimi ramionami.

Nikt nie krzyczał, nie płakał, nie modlił się, nie prosił o litość i nie próbował uciekać. Między strzałami panowała idealna cisza⁸⁹.

Tym, co uderza, jest poetycki trakt, na który wchodzi autorka. Z premedytacją wybiera ten arcyliteracki sposób pisania. Poszukując formy zdolnej unieść brzemień traumatycznych, ludzkich doświadczeń, przekonuje się, że to właśnie poezja jest najwłaściwszym sposobem komunikacji cierpienia. Nie ma bowiem

⁸⁸ H. KRALL: *Hipnoza...*, s. 32–33.

⁸⁹ EADEM: *Fantom bólu*. W: EADEM: *Taniec na cudzym weselu*. Warszawa 1993, s. 82.

żadnego – jak pisał Richard Rorty – „głosu uciskanych” czy specyficznego „języka ofiar”⁹⁰, trzeba zatem korzystać z dostępnego rezerwuaru. Myślę, że autorka *Dowodów na istnienie* mogłaby podpisać się pod słowami Tadeusz Sławka:

[...] jeśli nazywam coś niewyraźnym, nie chcę stwierdzić, iż znajduje się ono poza możliwością wyrażania, lecz zwracam uwagę na trudność, jaką mój język i moja wyobraźnia napotyka, chcąc zrozumieć język owego zjawiska i przetłumaczyć jego wyrażanie na znane mi dyskursy, których uporczywie się trzymam. Niewyraźne jest więc po części zagadnieniem translacyjnym, a po części upartości, z jaką obstaję przy znanych mi sposobach wypowiedzi⁹¹.

Te literackie zabiegi umożliwiają autorce nadawanie znaczeń zrozumiałych przez współczesnego czytelnika, przez wszystkich, którzy tego nie doświadczyli. Jak pisał Kazimierz Wyka:

[...] pojemność historii jest ostatecznie tylko pojemnością czynów mogących się pomieścić w wyobraźni człowieka⁹².

Świadectwo literackie, jakim są teksty autorki *Dowodów na istnienie*, „ujawnia niewystarczalność narracji linearnej, przeciwstawiając jej fragment, niedopowiedzenie, białe plamy przemilczeń, często będące obietnicą nigdy nieosiągalnej prawdy”⁹³. Hanna Krall tworzy swoje dzieło z fragmentów, strzępów, drobin. Niezwykła jest jej uważność na detal, drobiazg, np. na to, jak ktoś był ubrany, jaki widok roztaczał się z okna, jaki był kolor nieba czy kolor fotela. Te drobiazgi są niezwykle istotną częścią mikroświatów przedstawianych bohaterów, tak jakby autorka chciała powiedzieć, iż w przywoływaniu świata,

⁹⁰ R. RORTY: *Przygodność, ironia, solidarność*. Przeł. W.J. POPOWSKI. Warszawa 1996, s. 133–134.

⁹¹ T. SŁAWEK: *Niewyraźalność codzienności*. W: „*Facta Ficta*”. Z zagadnień dyskursu historii. Red. W. KALAGA, T. SŁAWEK. Katowice 1992, s. 338–339.

⁹² K. WYKA: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1989, s. 221.

⁹³ M. DELAPERRIÈRE: *Świadectwo jako problem...*, s. 70.

którego już nie ma, w nieustannym zmaganiu z zapomnieniem, wszystko staje się ważne. Wybór takiego sposobu tworzenia obrazu świata wiele mówi o sposobie, w jaki Hanna Krall widzi i rozumie wielką historię. Jest taki fragment w *Hipnozie*, który w precyzyjny sposób ilustruje sposób historiozoficznego myślenia autorki:

Turcy postawili swoją twierdzę na ruinach twierdzy mame-luckiej z trzynastego wieku.

Mamelukowie postawili twierdzę na ruinach budowli Krzy-żowców z wieku dwunastego.

Bizantyjczycy – na twierdzy hellenistycznej z trzeciego wieku przed naszą erą.

Grecy – na twierdzy perskiej, którą wystawił Kambizes, syn Cyrруса, w wieku siódmym przed naszą erą.

Persowie – na ruinach egipskich z przełomu wieku trzynaste-go i czternastego przed naszą erą. Ruiny egipskie są na czymś, co było zbudowane nie wiadomo przez kogo.

Bo w Izraelu jest wszystko i wszystkie światy, jakie kiedykol-wiek istniały, można znaleźć.

Nie ma tylko jednego świata, w którym była piekarnia Fajn-zylbera i był garnek żeliwny, oblepiony ciastem, i była rodzi-na, która w sobotnie południe zasiadała do czulentu⁹⁴.

2

Piotr Śliwiński nazwał Hannę Krall kronikarką dziejów prze-klętych⁹⁵. To bardzo trafne określenie, gdyż autorka *Hipnozy* w swoich reportażach nie próbuje wpisywać Zagłady w szersze konteksty. Nie interesuje jej Shoah jako uniwersalny problem kulturowy czy socjologiczny. Jest zapisywaczem tego, co wyda-rzyło się Markowi Edelmanowi, Franciszce Arnsztajowej, Poli Machczyńskiej i innym jej bohaterom. Wydaje się, że jej spo-

⁹⁴ H. KRALL: *Hipnoza...*, s. 64.

⁹⁵ P. ŚLIWIŃSKI: *Pic na wodę czasu. (Rzut oka na pisarstwo Hanny Krall)*. „Czas Kultury” 1990, nr 22/23, s. 39.

sób myślenia bliższy jest temu, który Zofia Nałkowska zawarła w motcie do *Medalionów*, niż przekonaniu o absolutnej odmienności Holokaustu, zawierającym się w stwierdzeniu Henryka Grynberga, iż to „Ludzie Żydom zgotowali ten los”⁹⁶. Myślę, że autorka podpisałaby się pod takimi słowami historyka:

Jeśli człowiek morduje niewinnego człowieka, na przykład Niemiec Żyda, czyni to przede wszystkim jako człowiek człowiekowi i to musi budzić najgłębszy sprzeciw⁹⁷.

Nie bez przyczyny w jednym ze swoich reportaży cytuje znamienne słowa Stanisława Vicenza: „Tymczasem wiemy, że każdy człowiek umiera sam i raz tylko”⁹⁸. Dlatego swoją rolę upatruje Krall nie tyle w wyjaśnianiu, czym Zagłada była, ile w dbałości o poszerzenie naszej wiedzy dotyczącej kondycji człowieka, ale nie kondycji człowieka w perspektywie uniwersalnej, lecz w tym konkretnym momencie historii, człowieka uwikłanego w jej okrucieństwa, schwytanego w jej miażdżące mechanizmy, upodlanego i unicestwianego przez nią. Wychodzi tu jakby na przeciw – sformułowanej przez Michała Głowińskiego – obawie o to, że Holokaust będzie:

[...] podlegać odkonkretnieniu, stanie się jednym z wielu strasznych wydarzeń w dziejach ludzkości, zniknie ze świadomości to, co decydowało o [jej – dop. M.W.] swoistościach, przekształci się w przypowieść, mówiącą na przykład o panowaniu zła czy o ułomnościach ludzkiej natury⁹⁹.

⁹⁶ Por. H. GRYNBERG: *Prawda nieartystyczna*. Wołowiec 2002. Por. M. ZALESKI: „Ludzie ludziom...?”, „Ludzie Żydom...”? W: IDEM: *Formy pamięci...*

⁹⁷ W. ROSZKOWSKI: *Zacząć od siebie*. „Znak” 2000, nr 6, s. 51.

⁹⁸ S. VICENZ: *Tematy żydowskie*. Londyn 1977. Hanna Krall przywołuje słowa Stanisława Vicenza w reportażu: *Listy do cadyka*. W: IDEM: *Hipnoza...*, s. 98.

⁹⁹ M. GŁOWIŃSKI: *Wprowadzenie*. W: *Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie*. Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005, s. 17.

Stąd wywodzi się naczelne przykazanie wobec opisu historii: nie uniwersalizować, nie generalizować, nie uogólniać! Krall nie interesuje globalny porządek świata, nie zajmuje się także wyjaśnianiem, wartościowaniem czy osądzaniem. Nie próbuje budować żadnej wizji syntetycznej, tym samym podkreślając, iż ciągle jest to historia żywa i w żadne ograniczające ramy ująć się nie daje. Teksty te zdają się ilustrować filozofię dziejów Hansa Georga Gadamera, który powiada:

[...] porządek, w jaki układają się dzieje powszechnie, nie daje się w swojej konieczności rozpoznać lub zgoła przewidzieć. Nie ma owego charakteru związku przyczyn i skutków¹⁰⁰.

Porządek historii nie podlega prawom logiki. Historią nie kieruje jakakolwiek zasada czy idea. Shoah unieważnia historię rozumianą za Heglem jako „skutek i obraz rozumu”¹⁰¹. Tu myślenie historiozoficzne Krall współbrzmi z autorem *Dzieci Syjonu*, który także nie dostrzega racjonalistycznego wymiaru Shoah. Jeżeli coś kieruje ludzkim losem, to jest to albo przypadek, albo – jak w ujęciu Hanny Krall – „Wielki Scenarzysta”. Historia jednak zawsze dzieje się poza rozumieniem. Bliskie będzie tu także myślenie Jana Strzeleckiego, który pisał:

Sądu o wartości życia nie da się oprzeć na rozumie. Przestaliśmy więc czynić z rozumu ostateczną wyrocznię tego, co godzi się mniemać człowiekowi. Nie odrzuciliśmy rozumu, ale opieraliśmy go na tym, co go przekracza¹⁰².

Warto w tym miejscu przywołać jeszcze pracę Przemysława Czaplińskiego, który w artykule *Końce historii* stawia wyraźne rozróżnienie pomiędzy twórczością Henryka Grynberga i Han-

¹⁰⁰ S. STABRO: *Od Emila Zegadłowicza do Andrzeja Bobkowskiego. O prozie polskiej XX wieku*. Kraków 2002, s. 361.

¹⁰¹ I. KERTÉSZ: *Język na wygnaniu*. Warszawa 2004, s. 31.

¹⁰² J. STRZELECKI: *Próby świadectwa*. W: IDEM: *Ślady tożsamości*. Warszawa 1989, s. 182.

ny Krall, stawiając ich literaturę w rzędzie historii zamkniętych, które nie sprzyjają rozmowie, nie problematyzują Zagłady, czytelnika zaś wprowadzają w stan lekturowej bierności, a książkami Idy Fink, Jana Tomasza Grossa i Marka Bieńczyka, w których Holocaust odzyskuje swoją problematyczność, narusza zwyczaje komunikacyjne, nakłaniając czytelników do wypracowania własnych narracji¹⁰³. Bez wątpienia teksty Krall nie są w ten sposób rewindykacyjne, co *Sąsiedzi* czy *Podróż*, nie jest to także literatura dla czytelnika, który poszukuje narracji kwestionującej samą siebie, własną sensowność czy celowość, ale nie taką rolę – myślę – autorka sobie wyznaczyła. Postawa reportera zakłada inną motywację sięgnięcia po pióro niż socjologiczna czy *stricte* literacka. W przypadku Krall zawiera się ona w postanowieniu: „Nieść ludziom żal”¹⁰⁴. Intencją autorki jest przeniesienie opowieści o tym wyjątkowym fragmencie historii z poziomu dramatu narodów, dramatu opisanego za pomocą wielkich liczb, na poziom tragedii pojedynczego losu. Stosunek autorki *Hipnozy* do wielkiej historii najlepiej charakteryzuje następujący cytat z posłowie, jakie do książki *Żal* napisał Ryszard Kapuściński:

Historia nie jest tu jakimś straszliwym, a zarazem nieuchwytnym i niedefiniowalnym abstraktem, ale ma postać konkretnej i dającej się sprecyzować relacji człowieka do człowieka, w tym wypadku najczęściej, choć nie zawsze, relacji kata i ofiary. W tym właśnie przełożeniu abstraktu na konkret, w tej konsekwentnej egzemplifikacji, podkreślającej, że to nie „dziejowa zawierucha” czy upiory wojny, ale konkretni ludzie mordowali innych, równie konkretnych ludzi, upatruję odmienność i unikalność spojrzenia Hanny Krall¹⁰⁵.

¹⁰³ P. CZAPLIŃSKI: *Końce historii*. W: *Teraźniejszość i pamięć przeszłości...*, s. 176–177.

¹⁰⁴ *Reportarka. Rozmowy z Hanną Krall...*, s. 79.

¹⁰⁵ R. KAPUŚCIŃSKI: *Przeciw rozpaczy. (Posłowie)*. W: H. KRALL: *Żal*. Warszawa 2007, s. 460.

Narracja w reportażach Krall odwołuje się – co podkreśla Czapliński – do tego, co o Zagładzie wiemy¹⁰⁶. To prawda, że wiemy, czym Holocaust był, dociera do nas świadomość hekatombi śmierci niewinnych ludzi, ale rozpisanie na pojedyncze głosy tego ogromu ludzkiego nieszczęścia, które zazwyczaj jest traktowane monolitycznie, może być punktem wyjścia do przeorganizowania czytelniczej świadomości o tamtym czasie.

Teksty Krall pokazują Polskę inną niż ta, która wydaje się stanowić składnik powszechnej świadomości, szczególnie młodego pokolenia. Odnajdujemy w nich Polskę, która przecież jeszcze nie tak dawno była wieloetniczna, wielokulturowa. Możemy się dowiedzieć, że były kamienice, takie jak ta w Lublinie, gdzie mieszkali obok siebie poetka Franciszka Arnsztajnowa, na trzecim piętrze

[...] subiekt bez zajęcia Mejlech Winograd z żoną Rywcią oraz agent ubezpieczeniowy Meir Reichold z siedmiorgiem dzieci. Na parterze – Michalina Szczurowska, dozorczytni domu, z rodziną¹⁰⁷.

U podstaw kreowania obrazu historii legł, „graniczący niemal z cudem”, fakt, że:

[...] raz kiedyś, tutaj, w znajomym nam czasie i w równie znajomej przestrzeni, po tym kawałku ziemi, spacerowały jakieś kobiety i jacyś mężczyźni równie rzeczywiści jak my dzisiaj, że coś sobie myśleli, coś czuli, a teraz to wszystko przepadło¹⁰⁸.

Opowiadając losy swoich bohaterów i umieszczając ich na tle wielkiej historii, Krall jednocześnie uwalnia ją od kanonicznych ujęć i narodowych mitologii.

¹⁰⁶ P. CZAPLIŃSKI: *Końce historii...*

¹⁰⁷ H. KRALL: *Wyjątkowo długa linia*. W: IDEM: *Wyjątkowo długa linia. Spokojne niedzielne popołudnie*. Warszawa 2010, s. 28.

¹⁰⁸ G.M. TREVELYAN: *Autobiography of an Historian*. London 1949, s. 13. Podaję za: M. ZALESKI: *Formy pamięci...*, s. 27.

Wojciech Tochman¹⁰⁹ opisuje, podobnie jak Hanna Krall, niezwykłe historie zwyczajnych ludzi, tworząc portrety postaci wpłątanych w dwudziestowieczną historię. Reportaż *Jakbyś kamień jadła* także wpisuje się w szeroki wachlarz literatury traumatycznej¹¹⁰. Książka ta jest świadectwem doświadczenia wojennego, świadectwem historii najnowszej. Dotyczy ona wojny na Bałkanach, tyle że Tochman nie wyrusza, aby przyglądać się działaniom wojennym, lecz odwiedza tereny byłej Jugosławii, ponieważ interesuje go dziedzictwo wojny, wojny przez chwilę „zauważonej”, która szybko została wyrugowana z pamięci. Bohaterkami Tochmana są kobiety, których życie zostało przez tę wojnę całkowicie i nieodwracalnie naznaczone. Są one ofiarami na równi z tymi, którzy stracili w niej życie. Zebrane w książce Tochmana wypowiedzi kobiet funkcjonują na zasadzie chóru greckiego; kobiecych głosów, których zadaniem jest odprawianie żałoby po zmarłych, tyle że niemającej na celu oczyszczenia. Czy można bowiem wyobrazić sobie, jak będzie wyglądała codzienność matki, która wreszcie odnajdzie ciała swoich dzieci, albo kobiety, która nie może pochować męża, ponieważ nie wie, gdzie i jak go zabito. One czują się martwe tak samo jak kolejna bohaterka – ofiara etnicznego gwałtu. Przenieśmy się na chwilę w świat bałkańskiej rzeczywistości:

Tych, co zostali we wsi, wyciągali z domów. Zabijali na podwórkach. Albo tam na skrzyżowaniu, w polu, na łące. Na stolatków też.

¹⁰⁹ Wojciech Tochman, reporter związany przez kilka lat z „Gazetą Wyborczą”, teraz z radiem Tok FM, jest autorem kilku zbiorów reportaży: *Schodów się nie pali* (2000), *Wściekły pies* (2007), *Bóg zapłać* (2010), powieści reporterskiej o poszukiwaniach dziennikarki Beaty Pawlak po zamachu terrorystycznym na wyspie Bali – *Córeńka* (2005), dwóch książek reporterskich dotyczących ludobójstwa: w Bośni – *Jakbyś kamień jadła* (2002), w Rwandzie – *Dzisiaj narysujemy śmierć* (2010).

¹¹⁰ Sformułowanie to zaczerpnęłam z: R. EAGLESTONE: *Identyfikacja a świadectwo...*

Kobietom i dzieciom zabronili podchodzić do okien. Strzelali w szyby.

Noże wycierali w białe ręczniki, szli dalej.

Teraz razem z ziemniakami kości kopię. Czy to mój? Czy mój brat, który akurat dwa dni wcześniej zjechał z Niemiec na urlop? Wszędzie kości sterczą, pływają w studniach.

Sąsiadkę zaciągnęli na strych. Znali ją z Prijedoru, pracowała w restauracji u Muzułmanina. Zgwałcili, zabili, poszli dalej¹¹¹.

Już samo ukształtowanie narracji Tochmana jest jednocześnie interpretacją świata. Ta lapidarność i esencjonalność sformułowań, będąca jakby „ponad miarę”, zaświadcza tym samym o swojej własnej celowości, sugerując istnienie, jak w poezji, sensu ponad i pomiędzy słowami¹¹². Ten sposób opowiadania jest już w naszej świadomości zadomowiony. Już od pierwszych stron nasuwa się porównanie tej książki z reportażami Hanny Krall czy *Medalionami* Zofii Nałkowskiej. Lapidarność, minimalizm językowy oraz prostota, wyrafinowana, która, jak w przypadku tekstu Nałkowskiej, nie ma wiele wspólnego ze zwięzłością zwykłego dokumentu. Opowiadanie o dramacie w Bośni zostało przez Tochmana zakodowane poprzez znany sposób mówienia o traumie Holokaustu, co nie tylko powoduje przekład „z nieznanego na znane”. Poprzez nieuchronne porównanie odpowiednio wzmacnia odbiór, umiejscawiając dramat tych ludzi w rzędzie najtragiczniejszych wydarzeń, jakie się ludzkości przydarzyły. Jest jeszcze jeden wydzźwięk takiego zabiegu. Czytając *Jakbyś kamień jadła*, rozpoznajemy kolejny holokaust, doznajemy wrażenia, jakbyśmy przenieśli się w czasie, jakby historia zatrzymała się, a te z górą pięćdziesiąt lat niewiele zmieniły. Znow oglądamy dramat etnicznej nienawiści, znow niedawni sąsiedzi, „koledzy z podstawówki, z technikum, z kawiarni nad

¹¹¹ W. TOCHMAN: *Jakbyś kamień jadła*. Sejny 2005, s. 82 Cytaty oznaczam skrótem Jkj; w tekście głównym po cytatach podaję odpowiednią stronę.

¹¹² O podobieństwie języka Wojciecha Tochmana do poezji pisał w swojej recenzji Jarosław MIKOŁAJEWSKI. „Gazeta Wyborcza”, 18 września 2002, nr 218.

rzeką” (Jkj, s. 82) postanowili mordować, gwałcić, wypędzić w imię „czystości narodowej”. Współczesne wydarzenia jawią się tu jako powtórka przeszłości, jej swoista reprodukcja.

Wojciech Tochman buduje świat przedstawiony ze strzępów relacji, pojedynczych zdarzeń, fragmentarycznej pamięci świadków, którym – podobnie jak autorka *Hipnozy* – oddaje głos, wierząc, iż najbardziej przekonującym przekazem historycznym jest taki, który jest, jak pisał Zygmunt Ziątek o prozie Krall, „sporządzony z głębi osobistego przeżycia wielkiego, zbiorowego doświadczenia”¹¹³. Bohaterowie Tochmana nie rozmyślają nad historią, nie intelektualizują jej, oni jedynie doznają skutków jej tragicznego działania. Przeszłość w książce Tochmana, podobnie jak u Krall, jest nam dana w okruchach. Kawałek po kawałku układa się na oczach czytelnika mozaika z wyszarpanych „wydzieranek” raczej niż wycinków trudnej i niedobrej pamięci.

Ta noc, której nie chciałabym pamiętać, była wyjątkowo czarna. Serbowie wystrzelali wszystkie latarnie, jak w grobie cicho. Chwytałyśmy dzieci i byle prędzej do innego domu. Niejedna potknęła się o trupa męża.

(Jkj, s. 82)

Historia w reportażu Tochmana jawi się jako akt, w którym przeszłość obejmuje całkowite władanie nad teraźniejszością. Jest ona wszechogarniająca i przenikająca każdy aspekt życia bohaterów. Postacie – bohaterowie metonimiczni – swoimi doświadczeniami poświadczają ogrom tragedii całej bałkańskiej ludności. W twórczości Tochmana dominuje odczytanie historii jako obszaru niezawinionych dramatów i cierpienia człowieka. Tochman podjął trud – podobnie jak Hanna Krall – nobilitacji masowej śmierci bezbronnych ofiar przemocy, także nobilitacji upokarzającego rodzaju śmierci. Myślę, że właśnie ta analogia z hekatombą drugiej wojny światowej ma być jednym z czynników niwelujących kulturowy dystans, jaki może odczuwać odbiorca w stosunku do wydarzeń w byłej Jugosławii. O to chyba

¹¹³ Z. ZIĄTEK: *Reporterzy wobec historii...*

chodzi Tochmanowi: pozbawić odbiorcę złudnego poczucia, że to przecież „nie nasza wojna”, sprawić, by odbiorca chciał powiedzieć, że co prawda jest to historia, która nie nam się przydarzyła, ale przeżywamy ją, jakby była naszą historią.

W książce Tochmana wymowną rolę odgrywa przeciwstawienie masowej i pojedynczej śmierci. Jedną z bohaterek jest doktor Ewa Klonowski, Polka mieszkająca w Islandii, antropolog. Od 1996 roku zajmuje się w Bośni ekshumacją i identyfikacją ofiar. Jeździ od wsi do wsi i kopie w miejscach wskazywanych przez świadków. O sobie mówi:

Kocham kości, kości do mnie przemawiają. Patrzę na kości i wiem, na co człowiek chorował, jak chodził, jak lubił siedzieć.

(Jkj, s. 13)

Pod ręką Klonowski stos trupów uzyskuje inny status, każdy ułożony stos kości okazuje się mieć nazwisko, być synem, córką, mężem... Z jednej strony następuje humanizacja tych wspomnianych szczątków, śladów, z drugiej zaś – ta niekończąca się, żmudna praca pani antropolog wskazuje na bezmiar ofiar.

4

Świat przedstawiony w reportażach Krall czy Tochmana charakteryzuje dwoistość. Na pierwszym planie są ocaleni, to bohaterowie, których reporterzy słuchają i notują ich przeżycia, ale nie mniej ważny jest plan drugi (nie jestem pewna, że te liczebniki są tu właściwe, gdyż plany te cały czas się przenikają), którego bohaterami są ci, których już nie ma. Teksty te są więc także rodzajem epitafium, okrucieństwem nieśmiertelności, darowanym tym, których życie, tak jak małego chłopca w czerwonych kaloszach, przypadło na czas nieludzki. Jeżeli historyka traktować jako administratora cmentarza ludzkości, to reporter jest kimś w rodzaju romantycznego bohatera wskrzeszającego i ożywiającego umarły świat, niedającego ludzkim tragediom

zamienić się w bezduszną statystykę. Z punktu widzenia bowiem pojedynczego człowieka nie ma najmniejszego znaczenia to, czy śmierć dokonuje się w obozie nazistowskim czy serbskim, czy umieramy od strzału esesmana w tył głowy, czy od uderzenia maczetą z rąk sąsiada Hutu. Tochman pokazuje, że tak niewiele brakuje, by rozbudzić nacjonalistyczne emocje, by nienawiść, chęć pozbawienia części społeczeństwa podstawowego wymiaru, jakim jest człowieczeństwo, stała się jedynym motorem działania i jedyną legitymizacją każdego czynu. Choć punktem wyjścia do napisania tych reportaży jest przeszłość, są to reportaże skierowane ku przyszłości, ale pisane chyba już bez wiary w tezę zawartą w powiedzeniu: „historia magistra vitae”. Tochman pokazuje, że nieustannie żyjemy na krawędzi i tak niewiele potrzeba, byśmy sami przestali być ludźmi. Z tego reportażu wynika niezbitie, że historia uczy nas przede wszystkim tego, że niczego nas nie nauczyła, nieustannie powtarza ten sam scenariusz, uwspółcześniając jedynie dekoracje, a nasze obawy przed repetycją dramatów wielkiej historii wcale nie muszą być nieuzasadnione.

W tym miejscu trzeba podjąć dość trudną kwestię. Otóż wydaje się, iż nie ma dla reportażysty nic bardziej kuszącego i bardziej niebezpiecznego niż temat ludobójstwa. W przypadku takich tekstów niezmiernie łatwo o zarzut efekciarstwa, nieautentyczności, obsceniczności albo epatowania czytelnika okropieństwami. To dylemat współczesnej prozy reportażowej: Jak pisać o ludobójstwie, by nie epatować cierpieniem? Jak nie epatować, skoro cierpienie jest ponad możliwości percepcji? Jak nie pisać, skoro to przecież ludobójstwo?! Imre Kertész pisał w *Języku na wygnaniu*:

Ukształtował się obozowy konformizm, narodził się holokaust sentymentalny, powstał kanon holokaustu, tabu związane z holokaustem i rytualny świat języka, powstał gotowy do spożycia produkt holokaustu¹¹⁴.

¹¹⁴ I. KERTÉSZ: *Język na wygnaniu...*, s. 123.

Czy współczesne reportaże są takim produktem gotowym? Nie ponawiają sporu o samą wyrażalność zagłady czy ludobójstwa, natomiast wydaje się, że są ważnym elementem w odnawianiu obecności holokaustu w żywej komunikacji społecznej. A to dlatego, że w tekstach Krall i Tochmana zapisany jest pewien projekt etyczny. Nie chodzi w tym przypadku ani o potępienie czy głośne wskazywanie winy i odpowiedzialności, choć ogląd w takiej perspektywie, co zupełnie zrozumiałe, nawet bez bezpośredniego wskazywania, jest nieunikniony. Autorzy idą znacznie dalej. Odpowiedzialność obejmuje bowiem nie tylko zło uczynione, ale także „nieuczynione dobro – obojętność, brak współczucia, bezczynność lub niedostatek sprzeciwu”¹¹⁵. W ten sposób reporterzy oceniając przeszłość według dziś obowiązujących kryteriów, wpisują się ze swymi tekstami w obserwowaną zmianę etyki historycznej¹¹⁶.

Od terażniejszości do historii

1

Ryszarda Kapuścińskiego przedstawiać nie trzeba. Na jego dorobek składa się 26 książek, zawierających jego własną, opartą zarówno na empirii i obserwacji uczestniczącej, jak i na lekturach, wizję świata XX wieku, w której niezbywalne miejsce zajmowała historia. Autor *Cesarza* miał historyczne wykształcenie, więc choćby z tego powodu jego książki oferują czytelnikowi cały zasób wiedzy historycznej, złożony zarówno ze specjalistycznej wiedzy źródłowej, jak i pamięci ludzi, których niemało reporter spotkał na swej drodze. Był reporterem wędrującym, którego misją stało się opisanie świata. Wyprawiał się więc na

¹¹⁵ J. ŻAKOWSKI: *Rewanż pamięci...*, s. 30.

¹¹⁶ *Ibidem*.

różne kontynenty po to, by zrozumieć skomplikowaną rzeczywistość Afryki, istotę totalitaryzmów i władzy autokratycznej pod różnymi szerokościami geograficznymi czy specyfikę procesów dekolonizacyjnych. Być w miejscu, gdzie dzieje się historia – to było jego zadanie i pasja. Przywołuję tu, w ogromnym skrócie, te cechy twórczości Kapuścińskiego, które badacze już dawno dostrzegli i opisali, jedynie po to, aby zaznaczyć, iż w przypadku takiej postawy reporterskiej, jaką prezentuje autor *Cesarza*, a także inny wędrujący reporter – Wojciech Jagielski, punktem wyjścia do przyglądania się historii, do zanurzania się w przeszłe wydarzenia jest zawsze terażniejszość. Z jednej strony obaj reporterzy byli świadkami dziejącej się „tu i teraz” historii, można więc mówić o historii oddanej w doświadczenie indywidualne, przeżywanej samemu. Z drugiej strony twórcy ci nie wyobrażali sobie pisania o zjawiskach, które obserwują bez odwołania się do wiedzy historycznej. Wspominałam już o zainteresowaniu Ryszarda Kapuścińskiego szkołą historyczną Annales. To konstatacje historyków tej szkoły, jak choćby Braudelowskie stwierdzenie, że historia jest dialektyką trwania, że jest studium rzeczywistości społecznej w całym jej wymiarze, a więc zarówno w przeszłości, jak i w terażniejszości, nierozdzielnie ze sobą związanych¹¹⁷, stanowią ważną inspirację twórczości reportera. Obaj reporterzy szukając przede wszystkim okrucichów prawdy o współczesności, są świadomi, iż uchwycić ją można jedynie na sposób paradoksalny – w historii, w ciągu zdarzeń, kolei losów ludzi, narodów, a zdarzenia terażniejsze są dla autorów realizacją pewnych oznak i symptomów, które można odczytać w przeszłości.

Jednym z uczniów „szkoły Kapuścińskiego” jest bez wątpienia Wojciech Jagielski. Sam wielokrotnie, jak choćby w ostatnim wywiadzie¹¹⁸, podkreśla pozostawanie pod wpływem mistrza. Jest autorem podróżującym po krainach geograficznych wcześniej stanowiących obszar zainteresowania Ryszarda Kapuścińskiego,

¹¹⁷ Por. F. BRAUDEL: *Historia i trwanie...*

¹¹⁸ *Nie być jak Johnny Bravo. Z Wojciechem Jagielskim rozmawia Juliusz Kurkiewicz.* „Gazeta Wyborcza”, 28 września 2010, nr 227.

podąża więc jakby jego śladem. Był świadkiem, podobnie jak Ryszard Kapuściński, najważniejszych wydarzeń politycznych przełomu wieków na całym świecie. I podobnie jak autor *Cesarza* obserwował stawanie się historii: relacjonował rozpad rosyjskiego imperium, wojny, zamachy stanu, upadki dyktatorów w Afryce i Azji. Jest autorem książek o Kaukazie – *Dobre miejsce do umierania* (1994), o Czechenii – *Wieże z kamienia* (2004), o Afganistanie – *Modlitwa o deszcz* (2002), o Ugandzie – *Nocni wędrowcy* (2009), o RPA – *Wypalanie traw* (2012).

Specyfika prozy Kapuścińskiego i Jagielskiego polega m.in. na ścisłym połączeniu dwóch nurtów: makro- i mikrohistorii. Według Kapuścińskiego złe dziennikarstwo nie nakreślało kontekstu historycznego, oferowało czytelnikowi jedynie relację z „nagiego wydarzenia, z której nie dowiadujemy się ani o jego przyczynach, ani o tym, co je poprzedziło”¹¹⁹. I w twórczości autora *Cesarza*, i w tekstach Jagielskiego odnajdujemy zarówno wielką historię, jak i konkretne dramaty jednostkowe. Choć te ostatnie zwykle osadzone są na pierwszym planie, to – inaczej niż w tekstach Krall czy Tochmana – przywoływane są w celu ukazywania przede wszystkim mentalności wybranych postaci. Bohaterowie są jednostkowi i niepowtarzalni, a opowieść o nich, o ich racjach moralnych i decyzjach intelektualnych jest uniwersalizowana, aby czytelnik mógł odczytać klimat obyczajowy, by zrozumiał specyfikę myślenia i działania nie jedynie Dżabala us-Seradża z Afganistanu czy Samuela z Ugandy, ale wszystkich mieszkańców „tej przeklętej krainy” czy wszystkich dzieci biorących udział w zabijaniu. Sympatyczna dziewczynka o imieniu Tania, która w jednym z reportaży *Imperium*, „skacze przez kałuże” i oprowadza reportera przez zapadającą się podczas wiosennych roztopów wieś Założnaja, stanowi jeden z elementów rozbudowanej metafory służącej do opisu rozpadającego się poradzieckiego świata. Kapuścińskiego zbieranie głosów – jak tytułuje rozdział o *Imperium* Magdalena Horodecka – jest służebne

¹¹⁹ *Ismaeli continua a navigare...* Przeł. J. MIKOŁAJEWSKI. Cyt. za: R. KAPUŚCIŃSKI: *Rwący nurt historii...*, s. 10.

wobec poszukiwania prawdy o współczesnej Rosji, o jej systemie i trudnej mentalności jej mieszkańców. Zarówno książki Kapuścińskiego, jak i teksty Jagielskiego prezentują, z jednej strony, głównych aktorów tego Wielkiego Teatru Historii, tych, którzy tę historię tworzą, natomiast z drugiej – i tych jest znacznie więcej – ofiary zakręconego przez nich młynka dziejowych wydarzeń. Przykładowo, *Wieże z kamienia* Jagielskiego to opowieść o wybrańcach wojny, którzy wszystko jej zawdzięczają i którzy inaczej nie potrafiliby żyć, takich jak Asłan Maschadow i Szamil Basajew, ale także o zwykłych Czechenach, dla których nie jest ona zrzędzeniem losu, ale najgorszym przekleństwem.

2

W ujęciu i Kapuścińskiego, i Jagielskiego jednostkowe działania przekształcają się w wymiarze zbiorowym w mechanizmy wielkiej historii, a opowieść o historii przez wielkie „H” współistnieje z opisaniem tego, co codzienne, konkretne, bliskie. Badacze często zwracają uwagę na rolę szczegółu w tych narracjach. Pochylając się nad *Imperium*, Jerzy Jarzębski pisze:

Zaczyna od drobiazgu, od mapy leżącej gdzieś w sklepiku, w którymś z zakątków Imperium, by uczynić z niej zaraz metaforę, nośnik dla myśli przeskakującej od szczegółu do makroskali. Ale do tego dodaje jeszcze lustro świadomości potocznej i języka, bo metafora wtedy jest naprawdę ważna, kiedy odbija w sobie coś z myślenia ludzi mieszkających w danej rzeczywistości; jest owych myśli kondensacją, a nie tylko popisem sprawności reportera-poety¹²⁰.

Obrazy rzeczywistości są przez autorów prozy reportażowej konstruowane z drobiazgów. Przywoływane przez autorów rzeczy, przedmioty pełnią w nim różne funkcje. Mogą być po

¹²⁰ J. JARZĘBSKI: *Wędrownka po Imperium*. W: IDEM: *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997, s. 82.

prostu składową charakterystyki postaci, rezerwuarem pamięci, odsyłającym do wspomagających konstruowanie obrazu innych historii. Ale to skupienie na szczególe, detalu daje także możliwość poszukiwania w głęboko ukrytych pokładach rzeczywistości zasady scalającej. W mikroskali można zobaczyć coś, co umyka w skali makro. To czynienie „z drobiazgu metafory”, o którym wspomina badacz, jest niezwykle częstym zabiegiem towarzyszącym tworzeniu światów przedstawionych w interesujących mnie książkach.

Opisywana rzeczywistość – przepuszczona przez literaturę – odsłania jak gdyby nowy swój wymiar, związki między zdarzeniami, których na pierwszy rzut oka nie widać¹²¹.

W *Modlitwie o deszcz* taką metaforą organizującą świat przedstawiony jest kurz – jego kolor, smak i zapach.

Słowo khak (chak) oznacza w języku dari kurz. Kurz jest kolorem i zapachem Afganistanu. Jesienią nad położonym w rzecznej dolinie Kabulem unosi się szara chmura. Gnany wiatrem z nagich gór Hindukusz, wzbijany stopami przechodniów, niewidzialny i niewyczuwalny pył osiada na ubraniach, wciska się do oczu, do ust, w nozdrza, i włosy. [...] Khaki, kolor skalistych gór i pustynnych, zakurzonych równin, na których przyszło żyć Afgańczykom, stał się ich barwą naturalną. Ubrania, domy, a nawet twarze są w rozmaitych odcieniach khaki.

(Mod, s. 63)

W *Imperium* Kapuścińskiego podobną rolę odgrywa metafora np. mrozu. Mróz miał tam wiele konotacji znaczeniowych. Był symbolem czegoś nieprzyjemnego, trudnych, wręcz nieludzkich warunków życia, ale jednocześnie czymś spajającym, co nie było mazią odwilżowego błota pochłaniającego kolejne obszary, niegdyś wielkiego mocarstwa. U Jagielskiego cały Afganistan jest przykryty wszechobecną warstwą kurzu, stanowiącego zasłonę,

¹²¹ Ibidem, s. 87.

szczelnie odgradzającą tubylców od wszystkiego, co chce przez nią przeniknąć z zewnątrz.

3

Omawiany tu współczesny reportaż literacki wpisuje się w obraz świata pokawałkowany, ulotny, relatywny, ale autor *Cesarza* i autor *Nocnych wędrówców* – w przeciwieństwie do tekstów Krall czy Tochmana – szukają jednak jakiejś recepty na jego scalenie, usensownienie. Nie bez przyczyny jako motto *Lapidarium IV* Kapuściński przywołuje słowa Octavio Paza:

Myślę, że fragment to forma najlepiej oddająca ową rzeczywistość w ruchu, jaką przeżywamy i jaką sami stanowimy. Bardziej niż zarodek, fragment to zabłąkana cząstka określająca się tylko wobec innych części: jest niczym, jeśli nie pozostaje z nim w pewnej relacji¹²².

A w innym miejscu dodaje:

Jednocześnie jednak w człowieku istnieje i zawsze będzie istniała chęć syntetyzowania i pragnienie uchwycenia jakichś ogólnych praw rządzących wydarzeniami¹²³.

„Całość, która jest fragmentem. Fragment, który zachowuje wszystkie prawa całości” – tak twórczość Kapuścińskiego charakteryzował Zbigniew Bauer¹²⁴. Nakładają się na siebie dwie pozornie odległe tendencje: ukazywania niemożności uchwycenia jedności, ciągłości oraz jednocześnie uparte poszukiwanie wyjścia z tego impasu poprzez poszukiwanie ogólności, całości. Już w latach 30. ubiegłego wieku Konstancy Troczyński widział

¹²² R. KAPUŚCIŃSKI: *Lapidarium IV...*, s. 5.

¹²³ IDEM: *Rwący nurt historii...*, s. 11.

¹²⁴ Z. BAUER: *Paradoksy prawdy. Pisarskie wybory Ryszarda Kapuścińskiego*. W: *Życie jest z przenikania... Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*. Red. B. WRÓBLEWSKI. Warszawa 2008, s. 27.

wartości moralne reportaży w podejmowaniu ryzyka metafizycznego „docierania do dziejącego się chaosu”¹²⁵.

U Kapuścińskiego rekonstrukcja przeszłości odbywa się na kształt układania mozaiki. W *Imperium* jest taka nośna metafora, jak się wydaje – kluczowa dla całej twórczości autora. Para naukowców, dodajmy absolutnych pasjonatów, w ogromnym trudzie układa zniszczony fresk z niezliczonych małych, często uszkodzonych przez czas kawałeczków. Nie mają do tych puzzli obrazka, właściwie do końca nie znają efektu swojej żmudnej pracy. Na końcu czeka coś niespodziewanego, tajemniczego. Jednak nie ustają w trudzie scalania, choć wynik wcale nie jest przesądzony. W tej perspektywie historia nie stanowi całościowej i zamkniętej wizji procesu dziejowego. Bliskie temu ujęciu są konstatacje Michela Foucaulta, który pisał:

[...] historia jawi się nie jako wielka ciągłość pod pozornymi nieciągłościami, lecz jako gąszcz nachodzących na siebie nieciągłości. [...] nie jest [...] jednym trwaniem, ale wielością trwań, które łączą się i przeplatają nawzajem i dlatego należy zastąpić stare pojęcie czasu pojęciem zwielokrotnionego trwania¹²⁶.

Kapuściński i Jagielski nieustannie szukają uniwersaliów. W pojedynczych zdarzeniach widzą zjawiska ogólne. Mają ogromną zachłanność objęcia spraw najszerzych. Poszukują syntez, uniwersalnych opisów. Przytoczmy fragment *Szachinszacha*:

W dymie i w huku zmieniali się władcy, upadały rządy, na fotelach zasiadali nowi ludzie. Ale jedno było niezmienne, niezniszczalne, boję się powiedzieć – wieczne: bezradność¹²⁷.

¹²⁵ K. TROCZYŃSKI: *Estetyka literackiego reportażu*. W: IDEM: *Od formizmu do moralizmu. Szkice literackie*. Poznań 1933, s. 36.

¹²⁶ M. FOUCAULT: *Powrót do historii*. W: IDEM: *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*. Warszawa 2000, s. 110.

¹²⁷ R. KAPUŚCIŃSKI: *Szachinszach*. Warszawa 1994, s. 155.

I dwa fragmenty *Modlitwy o deszcz*:

Coś jest w tym, że jak tylko wybucha rewolucja, mężczyźni przestają się golić. To nie tylko kwestia wygody czy warunków. Regularne wojsko goli się nawet na froncie, a partyzanci nigdy – albo rzadko. Broda jest symbolem rewolucji.

(Mod, s. 174)

Żegnając się bez bólu z szatami będącymi wspomnieniem, ale i piętnem dawnych czasów, wkładali do pracy w biurach i ministerstwach workowate, luźne spodnie i wykładane na nie obszerne kaftany, długie do kolan koszule i kamizelki. Choć nie podobali się sobie w tych nowych wcieleniach, rozumieli, że tylko tak mogą mieć nadzieję, iż dawne grzechy zostaną im przebaczone, a przynajmniej nie będą wypominate.

(Mod, s. 173–174)

W przytoczonych fragmentach mamy do czynienia z uogólnieniem, ale także z próbą zrozumienia i wyjaśnienia. Obok wersji historii niepoddającej się intelektualnej, rozumowej interpretacji, jaka wyłania się z tekstów Krall i Tochmana, mamy inną, taką, którą rozum przynajmniej próbuje ogarnąć. Już samo określenie przez Kapuścińskiego reportera jako tłumacza świata daje podstawę do tego, by scharakteryzować jego twórczość jako refleksyjną, a Kapuścińskiego jako autora, który nie tylko rozpoznaje czy rozświetla różne aspekty rzeczywistości, ale także chce je objaśniać.

Także książki Wojciecha Jagielskiego są nie tylko próbą poznania „krajów przeklętych”, gdzie rodzą się wojny czy terroryzm, ale przede wszystkim próbą dania choćby fragmentarycznej odpowiedzi na pytanie o przyczyny: Dlaczego właśnie wśród tych ludzi? Dlaczego tam? Autor starając się wytłumaczyć czytelnikowi, na czym współczesne wojny polegają, uogólnia, próbuje odnaleźć jakieś reguły, zasady, które charakteryzują współczesne konflikty. Pokazuje, iż wojna, wpisując się w tę nową, płynną rzeczywistość, również sama stała się płynna. Dotyczy to przestrzeni, w jakiej toczą się wojenne działania, a także prowadzących je podmiotów oraz samych motywów

i celów wojny. W skomplikowanej mozaice narodów i kultur Kaukazu, wśród niezliczonych linii frontu Jagielski poszukuje źródeł konfliktu. Próbuje zrozumieć wzajemne pretensje oraz to, co dzieli i co łączy zwaśnionych sąsiadów. Lektura każdej dotychczasowej książki Jagielskiego przenosi czytelnika w miejsca, gdzie nieustannie od lat toczą się konflikty zbrojne, bratobójcze walki, gdzie powtarzają się rzezie na tle etnicznym. Co paradoksalne, wszystko to jest skutkiem szczytnych celów, marzeń o wolności i niepodległości, o prawie do samostanowienia nawet dla najmniejszych narodów. Gdy spoglądamy na książki Jagielskiego jak na dopisany jakby „ciąg dalszy” do historii narodów postsowieckich lub afrykańskich, którą opisywał Ryszard Kapuściński, wówczas doznajemy, niestety, całkowitej deziluzji optymistycznej wersji dziejowego postępu. Książki Jagielskiego, podobnie jak omawiany reportaż Tochmana, pokazują, iż tragedie są trwałą możliwością świata, w którym żyjemy, i przeczą popularnemu powiedzeniu: „Historia magistra vitae est”. Czy można zatem mówić o pesymizmie historiozoficznym wyłaniającym się z tych reportaży? Magdalena Horodecka omawiając *Szachinszacha*, przywołuje znamieny cytat: „Warunkiem istnienia dyktatury jest ciemnota tłumu, dlatego dyktatorzy bardzo o nią dbają”. Z tych finalnych refleksji – jak pisze autorka – wyłania się „katastroficzna wizja dziejów, które są jak wąż zjadający własny ogon, dziejów zapętłonych w jakimś deterministycznym cyklu odradzającego się zła”¹²⁸. Nie znajduję u Kapuścińskiego czy u Jagielskiego wizji historii jako nieludzkiego mechanizmu, raczej zdołałabym odnaleźć w ich tekstach wizję filozofii dziejów pojmowaną antropologicznie. Obaj autorzy wydają się nas przekonywać, iż żadna niezależna od człowieka rzeczywistość historyczna nie istnieje. Dzięki antropologizacji refleksji nad historią, jaką znajdujemy zarówno u Kapuścińskiego, jak i Jagielskiego, nabiera ona wyjątkowego znaczenia. Staje się opowieścią o ludzkim życiu, procesem sta-

¹²⁸ M. HORODECKA: *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*. Gdańsk 2010, s. 240.

wania się człowieka. Pozwala to nie tylko wyjaśnić dzieje, ale również je zrozumieć.

Rewindykacje Przeciw upraszczaniu historii

1

Literatura nie pierwszy raz dopisuje inną wersję historii do tej oficjalnie obowiązującej. Przed 1989 rokiem narodowa wizja przeszłości, zdecydowanie czarno-biała, odrzucała wszelką próbę rozbijania jednolitych monumentów. O dialogu mowy być nie mogło. Jeżeli ktoś tylko wychylił się poza ustaloną wersję historii, to stawał się – w najlepszym przypadku – obrazoburcą. Wystarczy przypomnieć *casus* Jana Józefa Szczepańskiego czy Stefana Kisielewskiego, którzy swoimi utworami odbrażawali martyrologiczne wersje opowieści o bohaterach Polski wrześnieowej, powstania warszawskiego czy powstańczego życia.

Stosunki polsko-niemieckie w okresie pomiędzy 1945 a 1989 rokiem podlegały cenzorskiej manipulacji, a oficjalna wersja malowała rzeczywistość jedynie dwoma kolorami. Do społecznej świadomości trafiały obrazy złych Niemców i dobrych Polaków. Po zmianie ustrojowej rozpoczęło się w Polsce odzyskiwanie utraconej pamięci. Wydawało się wówczas, że przyszedł czas na ustalenie jednej, tej prawdziwej wersji historycznych wydarzeń. Okazało się to niezwykle trudne. Dość szybko w polskiej debacie publicznej spory o przeszłość zajęły dużą część uwagi dotychczas poświęconej na rozważania o naszej narodowej przyszłości. Ożyły sprawy, wydawało się, dawno uznane za zamknięte. Proces ten celnie opisał w przywoływanej już tu książce *Rewanż pamięci* Jacek Żakowski. Zauważył, iż zmienia się sposób, w jaki patrzymy na naszą historię, a nawet można postawić tezę, iż na

naszych oczach rodzi się nowa historia. Do jej kształtu ważne karty dopisuje współczesny polski reportaż.

Bez względu na to, kto sobie czego życzy, w historii [...] coraz większą rolę odgrywa więc pełne emocji odkrywanie tego, czego poprzednio się głośno nie mówiło albo co było zepchnięte w społeczne zapomnienie – pamięć przemilczana, czy raczej uciszona¹²⁹.

*Obwód głowy*¹³⁰ Włodzimierza Nowaka to zbiór reportaży o historii i dniu dzisiejszym polsko-niemieckiego pogranicza, a zarazem tragiczna opowieść o zdegradowanej i zniszczonej ziemi, czyli o Ziemiach Odzyskanych i jej dziejach. W książce tej zamieszczone zostały zarówno reportaże historyczne, jak tytułowy *Obwód głowy*, *Mój warszawski szat* lub *Noc w Wildenhagen*, czyli w dzisiejszym Lubinie, napisane wspólnie z Angeliką Kuźniak, jak i reportaże dotyczące się współcześnie. Teksty te przeplatają się, co świadczy o tym, że dla autora teraźniejszość i przeszłość nie są dwiema oddalonymi od siebie opowieściami. Mamy wrażenie dużej bliskości, jakby to, co działo się kiedyś i dziś stanowiło dla siebie kontekst, wzajemnie się naświetlało. Nawet te dawne, okupacyjne opowieści Nowaka nigdy nie są ograniczone do czasu jedynie historycznego, zawsze docierają do współczesności, pokazują jakieś współczesne konsekwencje tamtych wydarzeń.

„Reporter ma prawo do mówienia historii w poprzek oficjalnych wersji”¹³¹ – deklarował autor. I jakby na potwierdzenie tej tezy znajdował tematy nie tylko właściwie nieznane i nieoczywiste, ale z punktu widzenia „uładzonej wersji historii” dość kontrowersyjne. W jednym z wywiadów wyraźnie manifestuje swoją twórczą motywację:

¹²⁹ J. ŻAKOWSKI: *Rewanż pamięci...*, s. 15–16.

¹³⁰ Wszystkie zamieszczone cytaty pochodzą z reportaży wchodzących w skład książki *Obwód głowy* Włodzimierza Nowaka. Poszczególne reportaże oznaczyłam następującymi skrótami: NW – *Noc w Wildenhagen*, OG – *Obwód głowy*, MW – *Mój warszawski szat*, PM – *Przygody dobrego wojaka Manfreda*.

¹³¹ *Ibidem*.

Historia Niemców i Polaków zawsze była opowiadana osobno. Przez Polaków dla Polaków. Jest więc trochę historią do użytku wewnętrznego¹³².

Bez wątpienia relacja pomiędzy przeszłymi doświadczeniami a świadomością historyczną jest bardzo problematyczna. Mamy do czynienia z polską i niemiecką pamięcią wojny i okupacji, zakorzenioną w różnych punktach widzenia¹³³. Tym ciekawszy wydaje się punkt widzenia prezentowany w tekstach autora *Obwodu głowy*, którego bohaterami są na równi: Niemcy i Polacy, ich wspólne losy, często tragiczne. Nowak pokazuje historię dwóch pamięci, ale nie pamięci osobnych, lecz splatających się.

2

Przyjrzyjmy się tym reportażom. Pierwszy z nich opowiada o masowych samobójstwach Niemców przed nadejściem Rosjan, a właściwie o niemieckich kobietach, które na wieść o nadchodzącej Armii Czerwonej zabijały dzieci i popełniały samobójstwa. Nowak przedstawia relację jednej z kobiet:

[...] mamusia bardzo się spieszy, zaczepia mnie na haku i wiesz się na drugim. Urwałam się, sznurek jest za cienki albo hak nie wytrzymał.

(OG, s. 25)

Z takim przedstawieniem wojennych, traumatycznych przeżyć spotykaliśmy się do tej pory raczej w opowieściach ofiar z krajów okupowanych, tu zaś traumatyczne przeżycia lokują się „po tamtej” stronie. Perspektywa zostaje więc odwrócona.

¹³² Tę opinię młodych historyków przytacza Włodzimierz Nowak w wywiadzie udzielonym Mariuszowi Szczygłowi w „Gazecie Wyborczej” z 25 września 2008 roku.

¹³³ O dwóch różnych punktach widzenia Holokaustu – żydowskim i niemieckim, interesująco pisał A. VAN DEN BRAEMBUSSCHE: *Historia i pamięć...*, s. 113–114.

Nie jest to jedyna tego typu historia. Kolejną stanowi opowieść o Lebensbornie, sieci hitlerowskich domów dziecka wychowujących tylko dzieci czyste rasowo. Do Lebensbornu trafiły m.in. dwie małe siostry mieszkające przed wojną w Poznaniu, które w czasie okupacji odebrano polskim rodzicom i za pośrednictwem domu dziecka oddano do adopcji bezdzietnej rodzinie niemieckiej. Jest także historia szeregowego Manfreda Zankera (PM), Niemca, który po ucieczce z wermachtu trafia do polskiego oddziału partyzanckiego, by następnie spędzić osiem lat w sowieckim gułagu. Poznajemy również Belga Mathi Schenka, który jako młody chłopak został wcielony do armii i wysłany do tłumienia powstania warszawskiego, a którego ocaliła polska rodzina.

Włodzimierz Nowak nie kreuje się na eksperta stosunków polsko-niemieckich. Przedmiotem jego zainteresowania nie jest proces historyczny ani odnajdywanie mechanizmów rządzących światem. Podejmuje raczej próbę uchwycenia ważnego dziejowego momentu, jakiegoś fragmentu naszej współczesnej historii. Opowiada historie, które nie mieszczą się w żadnym podręczniku, nie mieszczą się także w powszechnym pojmowaniu tego, co rozumiemy pod hasłami, takimi jak druga wojna światowa czy powstanie warszawskie. Sam Nowak opowiadając wspomnianą historię Mathi Schenka (MW), młodego hitlerowskiego sapera, który wysadzał Warszawę zimą i którego, jako niedobitka wermachtu, uratowali od śmierci z mrozu i głodu polscy chłopci, dziwi się:

Dlaczego? Nie wiem. Ci chłopci z Ochodzy już nie żyją, a ich rodziny nie pamiętają, dlaczego to zrobili. Niech te opowieści tak samo nie mieszczą się w głowie czytelnikowi jak mnie¹³⁴.

Jest to historia – podobnie jak u Krall czy Tochmana – nie podlegająca ani rozumieniu, ani wyjaśnianiu. Jest to literatura – jak w przypadku tej dwójki reporterów – poszukująca prawdy

¹³⁴ Włodzimierz Nowak w wywiadzie udzielonym Mariuszowi Szczygłowi w „Gazecie Wyborczej” z 25 września 2008 roku.

historycznej w doświadczeniu jednostkowym i w pamięci prywatnej. Nowak zawsze od takiego doświadczenia wychodzi, by potem na pojedynczy los – jakby efektem kuli śnieżnej – narwarstwiać wydarzenia wielkiej historii. Reportaże Nowaka są w pewnym sensie ilustracją tezy znanej choćby ze *Wzlotu* Jarosława Iwaszkiewicza, mówiącej o historii jako niszczącym żywiole, którym nie rządzą racjonalne prawa, lecz tworzy go ciąg irracjonalnych przypadków. Iwaszkiewicz pokazuje człowieka, którego świadomość ukształtowana jest przez historię.

Opisywane przez Nowaka losy poszczególnych postaci w bardzo intensywny sposób ukazują ludzkie zakorzenienie w historii. Widać to zwłaszcza w przypadku przedstawionych bohaterów pokolenia wojennego, dla których bezpośrednie uczestnictwo w historii było elementem ich tożsamości. Czytając o Mathim Schenku, rzuconym do Warszawy w sierpniu 1944 roku, poznajemy także Schenka dzisiejszego – starszego pana, którego życie zostało na zawsze naznaczone doświadczeniem wojennym:

Wtedy nie mieliśmy pojęcia, że ci zabici nigdy nie umrą, że będą zawsze obok. [...] Krzyki, strzały, pojedyncze twarze. Jakoś bardzo mocno się uczepliły mojej pamięci

(MW, s. 150)

– mówi Schenk, chociaż dobiega osiemdziesiątki.

Nowak ukazuje ludzi uwikłanych w historię, rozumianą jako dzieje krzywd zarówno wyrządzanych, jak i doznawanych. Ofiarami historii „spuszczanej z łańcucha”, chociaż w różnym stopniu i na rozmaite sposoby, są tu właściwie wszyscy. W przypadku pojedynczego losu binarny podział na kata – ofiarę nie zawsze ma zastosowanie. To niezwykle cenna lekcja w perspektywie jednolitej, martyrologicznej zazwyczaj wersji historii. Reporter nie musi być funkcjonariuszem narodowej dumy – twierdzi Nowak¹³⁵.

Ta literatura, nie bójmy się tego stwierdzenia, jest prozą zaangażowaną, obierającą za podstawę swoich operacji społeczne stereotypy, podejmującą zadanie interwencji w historię, wkracza-

¹³⁵ Ibidem.

jącą w obszar polityki, stanowiącą istotny kontekst w patrzeniu na naszą teraźniejszość. I znów trzeba podkreślić, iż historie, które Nowak opowiada, nie są czymś profesjonalistom nieznanym, wręcz przeciwnie – autor powołuje się często na opracowania historyków, każdy z wymienionych reportaży zawiera źródłową bibliografię. A jednak do powszechnej świadomości ta wiedza się w zasadzie nie przedostaje. Nowak pisze o poplątanej, brzemiennej w następstwa historii.

3

Kolejną powieścią, która odsłania rzadko uczęszczane szlaki trudnej polsko-niemieckiej przeszłości, jest *Czarny ogród* Małgorzaty Szejnert. Ten reportaż historyczny jest swego rodzaju kroniką niewielkiego obszaru Śląska, dwóch dzielnic: Giszowca i Nikiszowca. Autorka prowadzi ją z ogromną pieczołowitością, systematycznie od połowy XVII wieku, od kiedy Adam Giesche, po zakończeniu wojny trzydziestoletniej, przybywa na Śląsk, aż właściwie do dnia dzisiejszego, do roku 2006. Kontynuuje swoją narrację aż do chwili, kiedy odpowiednie władze, po protestach lokalnej społeczności, postanowiły zawrócić z drogi permanentnego niszczenia. Dziś już wiemy, że Giszowiec i Nikiszowiec stanowią nasze dziedzictwo, że trzeba się nad nim pochylić, choć w dużej mierze zdewastowane, zostają wpisane w rejestr zabytków, nabierają instytucjonalnej miary: miejsc pamięci. Narracja Szejnert jest otwarta. Nie ma w tej książce „końca historii”, przeciwnie – przeszłość trwa.

Historii Śląska nie można wpisać w poczet tych nieopisanych. Historycy poświęcili temu małemu skrawkowi świata wiele opracowań. Szejnert, inaczej niż Nowak, nie odkrywa przed czytelnikiem nieznanych faktów, ale wybierając formułę reportażu, napisanego w dodatku w „konwencji opowieści genealogicznej”¹³⁶,

¹³⁶ K. UNIŁOWSKI: *Czarny ogród, czyli maszyna do mieszkania*. „Opcje” 2010, nr 2.

wyprowadza historię poza granice zainteresowania jedynie profesjonalistów i pasjonatów. *Czarny ogród* to narracja ukazująca dzieje wspólnoty poddawanej kolejnym historycznym próbom, wspólnoty niejednorodnej narodowo, zamieszkałej nie tylko w rejonie pogranicznym, ale na obszarze bezustannie przesuujących się granic, na terenie to polskim, to niemieckim, gdzie różne tradycje narodowościowe, w szczególności polska i niemiecka, tworzą pasmo splatających się ze sobą ludzkich losów. Sieć zdarzeń rozgrywających się w czasie i przestrzeni, którym towarzyszą drobne epizody, tworzy gęstą tkankę opowieści historycznej. Małgorzata Szejnert wpisuje historię Śląska w szerszy kontekst przemian społeczno-politycznych XIX i XX wieku. Giszowiec i Nikiszowiec są tu sceną dla uprzytomnienia sobie całej epoki w jej złożoności, z drugiej zaś bardzo ściśle splata najważniejsze historyczne wydarzenia, jak: wojny, powstania, plebiscyty, zmiany ustrojowe z biograficznymi opowieściami składającymi się na dzieje kilku sag rodzinnych. Jest to więc wielka historia w mikroświecie.

Niesłychanie barwny (wbrew tytułowi) świat odtwarza autorka *Czarnego ogrodu* z licznie zgromadzonych i często przywoływanych, zapomnianych dokumentów, a także z legend, tekstów literackich i fragmentów wspomnień swoich bohaterów. Składanie fragmentów wspomnień, kompletowanie wrażeń, scalanie epizodów staje się metodą na ukazanie niezwykle skomplikowanej historii, skomplikowanego dziedzictwa tego regionu, a także ukazanie historii w wyraźnie podzielonych płaszczyznach czasowych: przed wojną, po wojnie i współcześnie. Małgorzata Szejnert w *Czarnym ogrodzie* – wbrew ostatnio dominującemu przekonaniu jakoby kategoria „długiego trwania” jako rama czasowa konstruowanych projektów życiowych, zarówno zbiorowych, jak i indywidualnych, przestaje być poręcznym narzędziem¹³⁷ – ukazuje czas historyczny w sposób linearny. Historia Giszowca i Nikiszowca jest skonstruowana jako spójna całość.

¹³⁷ A. SZPOCIŃSKI: *Miejsca pamięci (lieux de memoire)*. „Teksty Drugie” 2008, nr 4.

Odtwarzaniu historii towarzyszy przekonanie, że terażniejszość, przeszłość i przyszłość stanowią ogniwa jednego łańcucha sprzęgniętego relacjami przyczynowo-skutkowymi¹³⁸. Wydaje się, że jest to zabieg całkowicie przemyślany, mający na celu podwójny powrót do przeszłości, nie tylko w opowiadaniu o zdarzeniach, ale także w wyborze jakby nostalgicznej formuły powrotu do opisanego świata w tradycyjny sposób (saga rodzinna, chronologiczny zakres wydarzeń historycznych), z wiarą, że powie on jakąś prawdę o historii i jej prawidłowościach, o losie mieszkańców Śląska, a także jako sprzeciw wobec dominującego współcześnie poczucia nietrwałości i tymczasowości, wobec wyłaniania się kultury, w której „następuje osłabienie, a w dalszej kolejności zanik więzi międzypokoleniowych”¹³⁹. Książka ta jest realizacją projektu, który idzie pod prąd wszelkim diagnozom charakteryzującym ponowoczesność jako „epokę posthistoryczną” czy „wiek zbiorowej amnezji”¹⁴⁰.

W *Czarnym ogrodzie* historia jest geohistorią. Małgorzata Szejnert realizuje jakby postulat Schlögela, który proponuje:

[...] nowy sposób rozumienia historii – wiedza o historii, która do tej pory zawsze skoncentrowana była na czasie, zaniedbując przestrzeń, musi wrócić do przestrzeni, musi rozpocząć swoje poszukiwania tam, gdzie odnajdzie nawet najmniejsze, materialne ślady czasu w przestrzeni¹⁴¹.

Historia Giszowca i Nikiszowca jest *de facto* historią relacji między człowiekiem a miejscem, w którym żyje, miejscem, które na równi z wielką Historią determinuje poszczególne losy

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Ibidem.

¹⁴⁰ Przywołuję za: E. DOMAŃSKA: *Wstęp*. W: *Historia. O jeden świat za daleko?*...

¹⁴¹ K. SCHLÖGEL: *Im raume lesen wir zait*. Cyt. za: A. WOLDAN: *Spatial turn w literaturoznawstwie – perspektywy polonistyczne; poetyka miasta*. W: *Polonistyka bez granic*. Red. R. NÝCZ, W. MIODUNKA, T. KUNZ. T. 1. Kraków 2010, s. 32.

bohaterów tej książki, ale w specyficznym pojedynku pomiędzy historią a przynależnością do miejsca, ten drugi element wydaje się mieć przewagę w książce Szejnert. Historia przez wielkie „H” zderza się tu z historią lokalną. Ta pierwsza cały czas się zmienia – wojny, rewolucje zabierają bohaterów i zmieniają linie graniczne. Zostaje ukazana w odniesieniu do tego, co związane z przynależnością do konkretnego, geograficznego miejsca, a co jednocześnie gwarantuje historyczną ciągłość.

„Miasteczko zamarło. Coś się skończyło” (s. 465) – pisze Szejnert, dając do zrozumienia, że rzeczywistości, którą opisała, już nie ma. Więc jeżeli jest coś trwałego, to jedynie niewielkie, a może „aż” niewielkie, okruchy tamtego świata, które mieszkańcy próbują ocalić. Stoi dziś odrestaurowana dyrektorska willa, piekarnia „Pod lipami” zmieniła właściciela, ale kontynuuje najlepsze tradycje, a zakład fryzjerski Lubowieckich „ma ciągle doskonałą opinię” (s. 425).

Według Krzysztofa Uniłowskiego:

[...] kluczem do artystycznego (tak!) sukcesu był zręczny balans między faktograficzną kroniką, mityzującym historię trybem opowiadania i deziluzyjnym komentarzem¹⁴².

Dzięki zabiegom mityzacyjnym przestrzeń Giszowca, nie tracąc nic z historycznego i geograficznego konkretności, nabiera cech niezwykłości, odsłania swój *genius loci*. Już na samym początku czytelnik zostaje wprowadzony to w świat baśni, to Biblii:

[...] sto lat temu na Górnym Śląsku powstało osiedle, w którym miały rozkwitać cnoty rodzinne i pracownicze. [...] Początek temu dał Adam. Nie pierwszy człowiek, lecz pierwszy Giesche.

(CzO, s. 5)

Czarny ogród otwiera przed czytelnikiem arkadyjski obraz osiedla, z domami o wysokich dachach z gontu, które:

¹⁴² K. UNIŁOWSKI: *Czarny ogród, czyli maszyna do mieszkania...*

[...] stały w jabłoniach, jeśli któraś zaczynała marnieć, pracodawca wysyłał anioła [...], który przynosił zdrowy szczep.
(CzO, s. 5)

Obok miasta ogrodu w niedługim czasie powstało:

[...] czerwone miasteczko, zwarte jak twierdza [...] z dziedzińcami ukrytymi wśród murów.

(CzO, s. 5)

Tak został zbudowany Nikiszowiec. Całe osiedla jawią się jako cudowna przystań, harmonijnie wkomponowana w naturę. Jak pisze Jerzy Jarzębski:

W arkadii – wszystko jest godne troskliwego opisu i przypomnienia, każdy atom rzeczywistości obciążony jest znaczeniem¹⁴³.

Jak w następującym fragmencie:

Podłoga wyszorowana jest wodą z ługiem. Dziedzice Georga von Gieschego nie pozwalają jej malować ani zapuszczać pa-stą. Gertruda dba o to, żeby skrzynka na węgiel, kolkastra, była śnieżnobiała; pociąga ją raz po raz olejną farbą.

Małgorzata Szejnert z dbałością pielęgnuje ślady przeszłości. Nie wiem, czy autorkę inspirowały koncepcje Clifforda Geetza, niemniej ukazanie historyczno-egzystencjalnych uwikłań losów przedstawicieli poszczególnych rodzin, koncentracja na szczególności, detalu, często odkrywanie ich wymiaru symbolicznego, wskazywałoby na tzw. zagęszczony opis¹⁴⁴. Mamy tu mityczne poszukiwanie początków, mamy również implikację ogrodu raj-

¹⁴³ J. JARZĘBSKI: *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1992, s. 138.

¹⁴⁴ Por. C. GEERTZ: *Opis gęsty – w stronę interpretatywnej teorii kultury*. Przeł. S. SIKORA. W: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*. Red. M. KEMPNY, E. NOWICKA. Warszawa 2003.

skiego, dominuje harmonia człowieka i natury. Czytelnik karmi się przywoływaną przeszłością, jej obrazami, kształtami, zapachami, tak jakby można było jeszcze raz powrócić do smaku Proustowskiej magdalenki. Małgorzacie Szejnert „udało się to, o czym marzył Piotr Szewc w swoich powieściach o przedwojennym Zamościu”¹⁴⁵ – konkludował Krzysztof Uniłowski.

4

Mitologizacja u Szejnert wybrzmiewa jeszcze innymi tonami. Tak ostentacyjne i – jak nazwał je Uniłowski – beczelne mitologizowanie w świecie przyspieszonych przeobrażeń jest wyrazem tęsknoty za czymś trwałym, co można przeciwstawić wszechogarniającemu chaosowi jako pamiątkę świata uporządkowanego i sensownego. Przeszłość, o jakiej opowiada autorka, jest światem przenikniętym wewnętrznym ładem. Już sama przestrzeń zaprezentowana zostaje w sposób sakralny: jest zamkniętą enklawą, światem wyłączonym, gdzie centrum wyznacza kościół, szkoła i gospoda, gdzie stojące równo domki, które okalają małe, ale zadbane ogródki, stanowią cały świat i punkt odniesienia.

[...] nieważne do jakiego państwa należeć będzie Gieschewald, i tak nikt tych grządek, chałup i gospody nie ruszy ze Śląska. Nie darmo matki mówią: – Tam twa ojczyzna, synu, gdzie się z komina kopci.

(CzO, s. 89)

Perspektywa narracyjna przesycona opisami giszowieckiego pejzażu, ale także obyczajów i mentalności ukazuje, iż istota historii Giszowca i Nikiszowca zawiera się w trwaniu domu jako codzienności życia, zarówno rodzinnego domu, jak i domów jako części architektonicznej Giszowca ogrodu. W świecie tym istnieje nienaruszalna hierarchia (każdy, w zależności od zajmowanego stanowiska zajmuje odpowiedni domek), a tradycja

¹⁴⁵ K. UNIŁOWSKI: *Czarny ogród, czyli maszyna do mieszkania...*

i trwałość rodziny jest dla bohaterów nadrzędną wartością. Byłoby zapewne nadużyciem wpisanie *Czarnego ogrodu* w tradycję literatury kresowej, choć o kresach przecież, tyle że zlokalizowanych po drugiej stronie mapy Polski, Szejnert opowiada. Owa oscylacja świata przedstawionego pomiędzy realnością a mitem również wskazuje na takie związki¹⁴⁶. Myślę, że należy rozumieć tę historię jako opowieść o pograniczu¹⁴⁷, dodam – opowieść nostalgiczną.

Szejnert mitologizuje przeszłość miasta grodu, także po to, by pokazać kulturę w stanie rozpadu. Na taką interpretację naprowadza nas już sam oksymoroniczny tytuł książki. „Czarny ogród” to terytorium, które jest jednocześnie edenem i infernem. Na arkadyjskie obrazy z przeszłości Szejnert nakłada całkiem inne – buldożery niszczące małe, rodzinne domki, widzimy Nikiszowiec, gdzie:

Trzydzieści procent mieszkań nie ma łazienek; ubikacje są wspólne, na półpiętrze. Większość mieszkań ogrzewają piece na węgiel noszony z piwnic. Pięćdziesiąt rodzin ma nakaz eksmisji, bo nie płaci czynszu.

(CZO, s. 465)

Komponowane przez Szejnert biografie bohaterów są ilustracją świata schodzącego z areny dziejów. Kod nostalgiczny splata się tu z rozmyślaniami o czasie nieludzkim.

Czarny ogród chciałoby się określić tytułem Braudelowskiej książki *Historia i trwanie*. Ludzie przywiązują coraz większą

¹⁴⁶ Por. S. STABRO: *Od Emila Zegadłowicza do Andrzeja Bobkowskiego...*, s. 365.

¹⁴⁷ Odwołuję się tu do pracy Doroty Wojdy, która tak definiuje „pogranicze”: „[...] amalgamat kulturowy, w którym graniczność (różnica) stanowi cechę relewantną i profiluje cywilizacyjne, narodowe, etniczne, wyznaniowe czy płciowe tożsamości jako złożone konstrukty dyskursywno-performatywne”. Definicję tę przywołuję za Hanną Gosk, która podaje ją według maszynopisu autorki. H. GOSK: *Opowieści „skolonizowanego / kolonizatora”*. W kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku. Kraków 2010, s. 85–86.

wagę do swojego dziedzictwa. Rośnie zainteresowanie własnymi korzeniami i genealogią. Elżbieta Rybicka celnie zauważa, iż lokalne czy regionalne narracje stanowią krytyczną odpowiedź na wielkie Opowieści Narodowościowe – z jednej strony, z drugiej – są reakcją na procesy globalizacyjne¹⁴⁸. Mitologizowanie jest tu przejawem wiary w historyczną ciągłość. Służy także Ślązakom w odnalezieniu własnej tradycji, a pozostałym czytelnikom – do zrozumienia przemian, jakie zaszły w kulturze tego obszaru, kojarzonego jedynie z szarością, brudnym powietrzem, hutami i kopalniami. Historia i mit dają poczucie zakorzenienia, jednocześnie ukazując świat harmonii, porządku, stałych wartości, ale także troski o wspólne dobro. Autorka pokazuje czytelnikowi, niekoniecznie wywodzącemu się ze Śląska, rzeczywistość, którą ten w naturalny sposób odnosi do obecnego świata bezładu i chaosu. Jak pisał Jerzy Jarzębski, z mitologizacją możemy mieć do czynienia „poprzez sam akt zwracania się ku temu, co nie istnieje i nie ma szans na odrodzenie”¹⁴⁹.

Bez względu na to, który sposób opisywania przeszłości w reportażu współczesnym będzie nam bliższy, który wyda się ciekawszy, jedno trzeba podkreślić: Celem oglądania się wstecz, celem opisywania czy tłumaczenia przeszłych wydarzeń jest zawsze troska o to, by współczesny czytelnik nie pozostał obojętny wobec zagrożonego brakiem ładu świata. Można śmiało pokusić się o stwierdzenie, że jest to literatura w ogromnym stopniu interwencyjna – przede wszystkim uczy tolerancji dla Innego, czy to żyjącego w naszej, czy całkiem odległej szerokości geograficznej. Nie bez przyczyny Jerzy Pilch widzi w Kapuścińskim nie tylko literata, ale także społecznika, takiego Żeromskiego naszych czasów¹⁵⁰.

¹⁴⁸ E. RYBICKA: *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*. „Teksty Drugie” 2008, nr 4.

¹⁴⁹ J. JARZĘBSKI: *W Polsce...*

¹⁵⁰ J. PILCH: *Kapuściński* – jest to fragment *Dziennika* Jerzego Pilcha publikowanego w cotygodniowych odcinkach w „Przekroju” („Przekrój”, 26 stycznia 2007).

Zestawienie wykorzystanych źródeł

- ANKERSMIT F.: *Historism and Postmodernism. A Phenomenology of Historical Experience*. W: IDEM: *History and Topology. The Rise and Fall of Metaphor*. Berkeley 1994.
- ANKERSMIT F.: *Postmodernistyczna „prywatyzacja” przeszłości*. Przeł. M. ZAPĘDOWSKA. W: ANKERSMIT F.: *Narracja, reprezentacja, doświadczenie: studia z teorii historiografii*. Red. i wstęp E. DOMAŃSKA. Kraków 2004.
- ARENDT H.: *Korzenie totalitaryzmu*. Przeł. M. SZAWIEL, D. GRINBERG. Warszawa 1993.
- ARES P.: *Czas historii*. Gdańsk–Warszawa 2006.
- BALCERZAN E.: *Wstęp*. W: PRZYBOŚ J.: *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wrocław 1989.
- BARTHES R.: *Dyskurs historii*. Przeł. A. RYSIEWICZ, Z. KŁOCH. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 3.
- BARTHES R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. TRZNADEL. Warszawa 2008.
- BARTOSZEWSKI W.: *Po obu stronach muru*. W: *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939–1945*. Oprac. W. BARTOSZEWSKI, Z. LEWINÓWNA. Wyd. 3 uzupełnione. Warszawa 2007.
- BAUER Z.: *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*. Warszawa 2001.
- BAZIN A.: *Ontologia obrazu fotograficznego*. Przeł. B. MICHAŁEK. W: *Film i audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. J. BOCHĘŃSKA, I. KURZ, S. KUŚMIERCZYK. Cz. 2: *Film w kulturze*. Warszawa 2002.
- BELTING H.: *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*. Przeł. M. BRYL. Kraków 2007.
- BERNACKI M.: *Jak możliwa jest kontemplacja świata po „Zagładzie”. O trylogii powieściowej Piotra Szewca*. W: *Literatura i wiara*. Red. A. SULIKOWSKI. Szczecin 2009 [pierwodruk: „Przegląd Powszechny” 2007, nr 5].
- Biblia dziennikarstwa*. Red. A. SKWORZ, A. NIZIOŁEK. Kraków 2010.
- BIELSKA-KRAWCZYK J.: *Świat w sąsiedztwie zaświatów. Gustaw Herling-Grudziński. Krystyna Herling-Grudzińska. Jan Leberstein*. Kraków 2011.
- BIEŃKOWSKA E.: *Sztuka eseju*. „Znak” 1976, nr 1.
- BŁOŃSKI J.: *Borowski i Herling. Paralela*. W: *Herling-Grudziński i krytycy*. Red. Z. KUDELSKI. Lublin 1997.
- BOBKOWSKI A.: *Coco de Oro*. W: BOBKOWSKI A.: *Coco de Oro*. Paryż 1970.

- BOBKOWSKI A.: *Na tyłach*. W: BOBKOWSKI A.: *Coco de Oro*. Paryż 1970.
- BOBKOWSKI A.: *Szkice piórkciem*. Londyn 1985.
- BOCZKOWSKA M.: *Strzępy fikcji, mozaika pamięci*. „Twórczość” 2007, nr 8.
- BOLECKI W.: *Ciemna miłość. Szkice do portretu Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. Kraków 2005.
- BRAUDEL F.: *Historia i trwanie*. Warszawa 1971.
- BRZEZIŃSKA M.: *Ucieczki Bobkowskiego*. „Tygodnik Powszechny” 2011, nr 36.
- Buntownik – cyklista – kosmopolak. O Andrzeju Bobkowskim*. Red. J. KLEJNOC-KI, A.S. KOWALCZYK. Warszawa 2011.
- BURYŁA S.: *Herlinga-Grudzińskiego spór z Borowskim wokół koncepcji rzeczywistości koncentracyjnej*. „Ruch Literacki” 1998, nr 1.
- CAILLOIS R.: *Paryż, mit współczesny*. W: CAILLOIS R.: *Odpowiedzialność i styl*. Przeł. K. DOLATOWSKA. Warszawa 1967.
- CZAKAŃSKI P.: *Zimno*. Katowice 2006.
- CZAPLIŃSKI P.: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków 2003.
- CZAPLIŃSKI P.: *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*. Kraków 2001.
- CZAPSKI J.: *American*. W: CZAPSKI J.: *Swoboda tajemna*. Warszawa 1991.
- CZAPSKI J.: *Patrząc*. Kraków 2004.
- CZARTORYSKA U.: *Czego fotografowie poszukują*. „Fotografia” 1971, nr 6 [przedruk w: EADEM: *Fotografia – mowa ludzka: perspektywy teoretyczne*. Red. L. BROGOWSKI. Gdańsk 2005].
- CZERMIŃSKA M.: *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków 1998.
- CZERMIŃSKA M.: *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*. „Teksty Drugie” 2003, nr 2/3.
- Czy Śląska już nie ma? Z Henrykiem Wańkiem rozmawia Aleksandra Klich*. „Tygodnik Powszechny” 2003, nr 24 [dodatek „Książki w Tygodniku”].
- DANIELEWICZ-ZIELIŃSKA M.: *Szkice o literaturze emigracyjnej półwiecza 1939–1989*. Wrocław 1999.
- DELAPERRIÈRE M.: *Pod znakiem antynomii. Studia i szkice o polskiej literaturze XX wieku*. Kraków 2006.
- DELAPERRIÈRE M.: *Polskie awangardy a poezja europejska. Studium wyobraźni poetyckiej*. Przeł. A. DZIADEK. Katowice 2004.
- Die Schlesische Landschaft*. 165 Meisteraufnahmen von KARL FRANZ KLOSE. Mit Worten von A. ULITZ, E. SCHENKE, S. STURM, H. NIEKRAWIETZ. Breslau 1942.
- Dokumenty*. Wybór i oprac. W. BARTOSZEWSKI. W: *Ten jest z ojczyzny mojej. Polacy z pomocą Żydom 1939–1945*. Oprac. W. BARTOSZEWSKI, Z. LEWINÓWNA. Wyd. 3 uzupełnione. Warszawa 2007.
- DOMAŃSKA E.: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*. Poznań 2005.

- Dowód na istnienie Zamościa. Z Piotrem Szewcem rozmawia Teresa Madej. <https://www.zamosconline.pl/text.php?id=4244&rodz=kul> [data dostępu: 20 maja 2013].
- DREWNOWSKI T.: *Fałszywa paralela*. W: Herling-Grudziński i krytycy. Red. Z. KUDELSKI. Lublin 1997.
- DUTKA E.: *Od „magicznego kraju” do „ziemi pękniętej”*. O „Finis Silesiae” Henryka Wańka. W: EADEM: *Zapisywanie miejsca. Szkice o Śląsku w literaturze przełomu wieków XX i XXI*. Katowice 2011.
- DYBCIAK K.: *Inwazja eseju*. „Pamiętnik Literacki” 1977.
- DYBCIAK K.: *Personalistyczna krytyka literacka. Teoria i opis nurtu z lat trzydziestych*. Wrocław 1981.
- DZIADEK A.: *Apologia twórczej swobody. Eseje Zbigniewa Herberta: opis – uobecnianie – interpretacja*. W: *Zmysł wzroku, zmysł sztuki. Prywatna historia sztuki Zbigniewa Herberta*. Cz. 2. Red. J.M. RUSZAR. Lublin 2006.
- DZIADEK A.: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.
- Dzieło literackie jako dzieło historyczne*. Red. Z. STEFANOWSKA, J. SŁAWIŃSKI. Warszawa 1978.
- Diennik czytany ojcu. Z Martą Herling rozmawia Irena Morawska*. „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, nr 25, lipiec 2009.
- Eco U.: *Czytelnik Modelowy*. W: Eco U.: *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przeł. P. SALWA. Warszawa 1994.
- EGLKING B.: *Zagłada i pamięć. Doświadczenie Holokaustu i jego konsekwencje opisane na podstawie relacji autobiograficznych*. Warszawa 1994.
- „Facta Ficta”. *Z zagadnień dyskursu historii*. Red. W. KALAGA, T. SŁAWEK. Katowice 1992.
- FILOSTRAT STARSZY: *Obrazy*. Przeł., wstęp, komentarz i przypisy R. POPOWSKI. Warszawa 2004.
- Fotografujemy skwapliwie zjawiska. Z Piotrem Szewcem rozmawia Krzysztof Lisowski*. „Dekada Literacka” 1993, nr 11.
- FOUCAULT M.: *Filozofia, historia, polityka. Wybór pism*. Warszawa 2000.
- GIÉDROYC J., BOBKOWSKI A.: *Listy 1946–1961*. Wybór, oprac. i wstęp J. ZIELIŃSKI. Warszawa 1997.
- GIÉDROYC J.: *Autobiografia na cztery ręce*. Warszawa 1994.
- GLENSK U.: *Po Kapuścińskim. Szkice o reportażu*. Kraków 2012.
- GŁOWAŁA W.: *Gatunki z pogranicza literatury*. W: *Genologia polska. Wybór tekstów*. Oprac. i wstęp E. MIODOŃSKA-BROOKES, A. KULAWIK, M. TATAR. Warszawa 1983.
- Gmina Markowa*. Red. S. MENDELOWSKI. Krosno 2003.
- Godni synowie naszej Ojczyzny*. Wybór tekstów A. AUGUSTYNIAK, J. CHODORSKA. Cz. 1. Warszawa 2002.

- GOGLER P.: *Kłopoty z ekfrazą*. W: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*. Red. S. WYSŁOUCH, B. PRZYMUSZAŁA. Warszawa 2009 [pierwotny druk: „Przestrzenie Teorii”, nr 3/4. Poznań 2004].
- GORKOWSKI A.: „*Ut pictura verba...*”. *Zagadnienie unaocznienia w retoryce starożytnej i wczesnonowożytnej*. „Pamiętnik Literacki” 2001, z. 2.
- GOSK H.: *Zamiast końca historii*. Warszawa 2005.
- GRODZICKI A.: *W teatrze życia. Wspomnienia z lat 1920–1980*. Warszawa 1984.
- GRYNBERG H.: *Prawda nieartystyczna*. Wołowiec 2002.
- HEFFERNAN J.A.W.: *Ekphrasis and Representation*. „New Literary History” 1991, vol. 22.
- HEFFERNAN J.A.W.: *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago 1993.
- HERLING-GRUDZIŃSKI G., BOLECKI W.: *Rozmowy w Dragonei*. Warszawa 1997.
- HERLING-GRUDZIŃSKI G., BOLECKI W.: *Rozmowy w Neopolu*. Warszawa 2000.
- HERLING-GRUDZIŃSKI G.: *Dziennik pisany nocą 1971–1972*. Warszawa 1995.
- HERLING-GRUDZIŃSKI G.: *Dzieła zebrane*. T. 1: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1935–1946*. Zebrał Z. KUDELSKI. Oprac. W. BOLECKI i in. Kraków 2009.
- HERLING-GRUDZIŃSKI G.: *Dzieła zebrane*. T. 2: *Recenzje, szkice, rozprawy literackie 1947–1956*. Zebrał Z. KUDELSKI. Oprac. J. BIELSKA-KRAWCZYK i in. Kraków 2010.
- HERLING-GRUDZIŃSKI G.: *Dziennik pisany nocą 1973–1979*. Warszawa 1995.
- HERLING-GRUDZIŃSKI G.: *Dziennik pisany nocą 1984–1988*. Warszawa 1996.
- HERLING-GRUDZIŃSKI G.: *Dziennik pisany nocą 1989–1992*. Warszawa 1997.
- HERLING-GRUDZIŃSKI G.: *Dziennik pisany nocą 1993–1996*. Warszawa 1998.
- HERLING-GRUDZIŃSKI G.: *Dziennik pisany nocą 1997–1999*. Warszawa 2000.
- HERLING-GRUDZIŃSKI G.: *Inny świat*. Warszawa 1990.
- HILSBECHE W.: *Esej o eseju*. W: HILSBECHE W.: *Tragizm, absurd i paradoks. Eseje*. Warszawa 1972.
- HIRSCH M.: *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press 2012.
- Historia. O jeden świat za daleko?* Przekł. E. DOMAŃSKA. Poznań 1997.
- HORODECKA M.: *Zbieranie głosów. Sztuka opowiadania Ryszarda Kapuścińskiego*. Gdańsk 2010.
- HUSSERL E.: *Wykłady z fenomenologii wewnętrznej świadomości czasu*. Przeł. J. SIDOREK. Warszawa 1989.
- JAGIELSKI W.: *Dobre miejsce do umierania*. Poznań 1994.
- JAGIELSKI W.: *Modlitwa o deszcz*. Warszawa 2002.
- JAGIELSKI W.: *Nocni wędrowcy*. Warszawa 2009.
- JAGIELSKI W.: *Wieże z kamienia*. Warszawa 2004.
- JAMROZEK S. ks.: *Słudzy Boży Ulma Józef, żona Wiktorii wraz z sześciorgiem ich dzieci: Stanisława, Barbara, Władysław, Franciszek, Antoni i Maria*. Oficjal-

- na strona Pelplińskiego Trybunału Kanonizacyjnego: <http://www.mecenicy.pelplin.pl/?a=1&cid=37&ctekst=139> [data dostępu: 12 sierpnia 2013].
- JARZĘBSKI J.: *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*. Kraków 1997.
- JARZĘBSKI J.: *W Polsce czyli wszędzie. Szkice o polskiej prozie współczesnej*. Warszawa 1992.
- JASIŃSKA-WOJTKOWSKA M.: *Sfery mroku w opowiadaniach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Herling-Grudziński i krytycy*. Red. Z. KUDELSKI. Lublin 1997.
- Jestem tradycjonalistą*. Z H. Wańkiem, malarzem i pisarzem rozmawiał P. Szewc. „Nowe Książki” 2006.
- js [SŁAWIŃSKI J.]: *Ekfrazza*. W: GŁOWIŃSKI M., KOSTKIEWICZOWA T., OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA A., SŁAWIŃSKI J.: *Słownik terminów literackich*. Wrocław 2002.
- JURECKI K.: *Od piktorializmu do „archeologii fotografii”*. W: J. LEWCZYŃSKI: *„Archeologia fotografii”: prace z lat 1941–2005*. Września 2005.
- KADŁUBEK Z.: *„Vulnus”. Przepaść i tożsamość*. W: *„My som tukej”. Kilka szkiców o przestrzeniach Śląska*. Red. i wstęp W. KALAGA. Katowice 2004.
- KANIEWSKA B.: *„Listopadowa jest tu, gdzie była...”*. O „Zagładzie” Piotra Szewca. „Polonistyka” 1999, nr 1.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Autoportret reportera*. Warszawa 2003.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Cesarz*. Warszawa 1988.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Heban*. Warszawa 1998.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Imperium*. Warszawa 1993.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Lapidaria I–III*. Warszawa 2008.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Lapidaria V*. Warszawa 2001.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Lapidaria VI*. Warszawa 2007.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Lapidarium IV*. Warszawa 2000.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Rwący nurt historii. Zapiski o XX i XXI wieku*. Kraków 2007.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Szachinszach*. Warszawa 1994.
- KARPIŃSKI W.: *Proza Herlinga-Grudzińskiego*. W: *Herling-Grudziński i krytycy*. Red. Z. KUDELSKI. Lublin 1997.
- KASZUBA E.: *Dzieje Śląska po 1945 roku*. W: CZAPLIŃSKI M., KASZUBA E., WĄS G., ŻERELIK R.: *Historia Śląska*. Wrocław 2007.
- KERTÉSZ I.: *Język na wygnaniu*. Warszawa 2004.
- KOŁAKOWSKI L.: *Obecność mitu*. Warszawa 2003.
- KOPCZYK M.: *Refleksja nad kulturą w pisarstwie Andrzeja Bobkowskiego*. Katowice–Warszawa 2003.
- KOROLKO M.: *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa 1998.
- KOWALCZYK A.S.: *Dni naszej śmierci...* W: *Herling-Grudziński i krytycy*. Red. Z. KUDELSKI. Lublin 1997.
- KOWALCZYK A.S.: *Kryzys świadomości europejskiej w eseistyce polskiej lat 1945–1977 (Vincenz – Stempowski – Miłosz)*. Warszawa 1990.
- KOWALCZYK J.: *Materiały z sesji naukowej „Dzieje rozwoju przestrzennego i architektury Zamościa”*. „Archiwariusz Zamojski” 2005.

- KRAKOWIAK M.: *Dzieje pewnego pogranicza*. „Przegląd Humanistyczny” 2005, nr 4.
- KRAKOWIAK M.: *Historia zerwana z łańcucha, czyli katastrofizm Jerzego Stempowskiego*. „Ruch Literacki” 1994, z. 1–2.
- KRAKOWIAK M.: *Katastrofizm – personalizm – realizm. O krytyce Kazimierza Wyki w latach 1932–1948*. Kraków 2001.
- KRAKOWIAK M.: *Mierzenie się z esejem. Studia nad polskimi badaniami eseju literackiego*. Katowice 2012.
- KRAKOWIAK M.: *Polskie spory wokół eseju*. „Przegląd Humanistyczny” 1994, nr 6.
- KRAKOWIAK M.: *Pytania bez odpowiedzi. Kilka refleksji na temat genologicznych granic eseju*. W: *Granica w literaturze. Tekst – świat – egzystencja*. Red. S. ZABIEROWSKI, L. ZWIERZYŃSKI. Katowice 2004.
- KRALL H.: *Biała Maria*. Warszawa 2011.
- KRALL H.: *Dowody na istnienie*. Poznań 1996.
- KRALL H.: *Hipnoza*. Warszawa 1989.
- KRALL H.: *Król kier znów na wylocie*. Warszawa 2006.
- KRALL H.: *Tam już nie ma żadnej rzeki*. Kraków 1998.
- KRALL H.: *Taniec na cudzym weselu*. Warszawa 1993.
- KRALL H.: *To ty jesteś Daniel*. Kraków 2001.
- KRALL H.: *Wyjątkowo długa linia. Spokojne niedzielne popołudnie*. Warszawa 2010.
- KRALL H.: *Żal*. Warszawa 2007.
- KRYSIŃSKI Z.: *Mityczna przestrzeń Śląska. Próba krytycznoliterackiej prezentacji wybranych wątków eseistyki Henryka Wańka*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego”. Seria Filologiczna. Historia Literatury 1. Rzeszów 2002, z. 4.
- Księga Sprawiedliwych wśród Narodów Świata. Ratujący Żydów podczas Holocaustu: Polska*. Red. naczelny I. GUTMAN, red. współprowadzący: S. BENDER, S. KRAKOWSKI. Red. wyd. pol. D. LEBIONAK, R. KUWAŁEK, A. KOPCIOWSKI. T. 2. Kraków 2009.
- KUNZ D.: *Poczucie obrazu*. Przeł. T. SWOBODA. W: *Ut pictura poesi*. Red. M. SKWARA, S. WYSŁOUCH. Gdańsk 2006.
- LE BON G.: *Psychologia tłumu*. Przeł. B. PAPROCKI. Warszawa 1986.
- LEOCIAK J.: *Doświadczenia graniczne. Studia o dwudziestowiecznych formach reprezentacji*. Warszawa 2009.
- LEWCZYŃSKI J.: „*Archeologia fotografii*”: *prace z lat 1941–2005*. Wrzesień 2005.
- LEWCZYŃSKI J.: *Między Bogiem a prawdą*. W: IDEM: „*Archeologia fotografii*”: *prace z lat 1941–2005*. Wrzesień 2005.
- LEWCZYŃSKI J.: *Archeologia fotografii*. Katalog wystawy: Górnośląskie Centrum Kultury, Galeria Pusta. Katowice 1997 [przedruk w: IDEM: „*Archeologia fotografii*”: *prace z lat 1941–2005*. Wrzesień 2005].

- LIGĘZA W.: *Jerozolima i Babilon. Miasta emigracyjnych poetów*. Kraków 1997.
- LISOWSKI K.: *Zbiegi okoliczności? (O Henryku Wańku, paru obrazach, paru lekturach i koincydencjach)*. „Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 1.
- Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007.
- ŁUBOWICZ E.: *Autoportret w negatywie*. W: J. LEWCZYŃSKI: „Archeologia fotografii”: *prace z lat 1941–2005*. Września 2005.
- Markowa – sześć wieków tradycji: *z dziejów społeczeństwa i kultury*. Red. W. BLAJER, J. TEJCHMA. Markowa–Mielec 2005.
- MARKOWSKI M.P.: *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*. „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.
- MARKOWSKI M.P.: *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*. Gdańsk 1999.
- MATUSZAK R.: *Zanim nadeszła zagłada*. „Res Publica” 1989, nr 5.
- MICHAŁOWSKA M.: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań 2012.
- MICHAŁOWSKA M.: *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*. Kraków 2004.
- MITCHELL W.J.T.: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994.
- MITOSEK Z.: *Mimesis*. Warszawa 1997.
- MIZERKIEWICZ T.: *Życie po życiu? Kilka uwag o sposobie istnienia współczesnej powieści na przykładzie Zagłady Piotra Szewca*. „Kresy” 2001.
- Murynowicz M.: *Zorganizowana i indywidualna pomoc Polaków dla ludności żydowskiej eksterminowanej przez okupanta niemieckiego w okresie II wojny światowej*. W: *Polacy i Żydzi pod okupacją niemiecką 1939–1945. Studia i materiały*. Red. A. ŻBIKOWSKI. Warszawa 2006.
- Narracja, historia, fikcja. Dawne kultury w historiografii i literaturze*. Red. Ł. GRÜTZMACHER. Warszawa 2009.
- NIETZSCHE F.: *Niewczesne rozważania*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Kraków 2006.
- NORA P.: *Czas pamięci*. Przeł. W. DŁUSKI. „ResPublica Nowa” 2001, nr 7.
- NOWAK W.: *Obwód głowy*. Wołowiec 2007.
- NYCZ R.: *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2001.
- NYCZ R.: *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Kraków 2000.
- OLEJNICZAK J.: *Arkadia – topos i idea. Opis ewolucji motywu*. W: IDEM: *Arkadia i małe ojczyzny*. Wincenz – Stempowski – Wittlin – Miłosz. Kraków 1992.
- OLSZEWSKA M.J.: *Człowiek w świecie Wielkiej Wojny. Literatura polska z lat 1914–1919. Wybrane zagadnienia*. Warszawa 2004.
- ORTEGA Y GASSET J.: *Bunt mas*. Przeł. P. NIKLEWICZ. Warszawa 2002.
- OSTASZEWSKI R.: *Jesteś świecie, jesteś*. „Dekada Literacka” 2000, nr 4/5.
- Pamięć, etyka i historia. Anglo-amerykańska teoria historiografii lat dziewięćdziesiątych (Antologia przekładów)*. Red. E. DOMAŃSKA. Poznań 2006.

- PAWŁOWSKI W.: *Na jałowym brzegu*. „Literatura” 1987, nr 7.
- PICON G.: *Panorama myśli współczesnej*. Paryż 1960.
- Polonistyka bez granic. Red. R. NYCZ, W. MIODUNKA, T. KUNZ. T. 1. Kraków 2011.
- Polski esej. *Studia*. Red. M. WYKA. Kraków 1991.
- POPOWSKI R.: *Starożytny przewodnik po neapolitańskiej pinakotece*. W: FILOSTRAT STARSZY: *Obrazy*. Przeł., wstęp, komentarz i przypisy R. POPOWSKI. Warszawa 2004.
- Portret z ciemnością w tle*. Z Henrykiem Wańkiem rozmawiała Joanna Gromek. „Gazeta Wyborcza”, 9 kwietnia 2003, nr 84.
- PRUS M.: *Atlantyda*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 29.
- PRZYBÓŚ J.: *Notre-Dame*. W: PRZYBÓŚ J.: *Rozbłysk znaczeń. Wybór poezji*. Łódź 1986.
- PRZYBÓŚ J.: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970.
- PRZYBYLSKI R.K.: *Jak fotografia zahacza się o rzeczywistość? A jak literatura wiąże się z fotografią?* W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDZWIĘDZ. Kraków 2004.
- PRZYBYLSKI R.: *Et In Arkadia ego. Esej o tęsknotach poetów*. Warszawa 1966.
- RABIZO-BIREK M.: *Artysta w śląskim labiryncie*. „Twórczość” 2004, nr 7/8.
- RABIZO-BIREK M.: *Śląskie miejsca Henryka Wańka*. „Opcje” 2006, nr 1.
- RĄCZY E.: *Stosunki polsko-żydowskie w latach drugiej wojny światowej na Rzeszowszczyźnie*. W: *Polacy i Żydzi pod okupacją niemiecką 1939–1945. Studia i materiały*. Red. A. ŻBIKOWSKI. Warszawa 2006.
- Reportaż w dwudziestoleciu międzywojennym*. Red. K. STĘPNIK, M. PIECHOTA. Lublin 2004.
- Reporterka. Rozmowy z Hanną Krall*. Wybór, kompozycja, uzupełnienia oraz dokumentacja J. ANTCZAK. Warszawa 2007.
- RICOEUR P.: *Pamięć, historia, zapomnienie*. Przeł. J. MARGAŃSKI. Kraków 2007.
- RIESENBACH J.: *The Story of the Survival of the Riesenbach Family*. Online: http://www.riesenbach.com./riesenbachstory.html#_ftn1 [data dostępu: 12 sierpnia 2013].
- RORTY R.: *Przygodność, ironia, solidarność*. Przeł. W.J. POPOWSKI. Warszawa 1996.
- ROUILLE A.: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. HEDEMANN. Kraków 2007.
- RYBICKA E.: *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowocześniejszej literaturze polskiej*. Kraków 2003.
- SENDYKA R.: *Esej i ekfaza (Herbert – Bieńkowska – Bieńczyk)*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010.
- SHANKS M.: *Archaeography*. <http://documents.stanford.edu/MichaelShanks/44> [data dostępu: 18 lipca 2013].
- SHANKS M.: *Archaeology and Photography – a Pragmatology* [artykuł z przygotowywanej do druku w 2013 roku monografii napisanej wspólnie z Connie

- SVALBO: *Reclaiming Archaeology*. Routledge 2013]. <http://documents.stanford.edu/MichaelShanks/453> [dostęp: 18 lipca 2013 r.].
- SHANKS M.: *L'archéologie et le passé contemporain: une paradigme*. W: *Une Archéologie du Passé Récent?* Red. A. SCHNAPP. Paris 1997, s. 245. Tekst dostępny również w języku angielskim: IDEM: *Archaeologies of the Contemporary Past*. 2009. <http://documents.stanford.edu/MichaelShanks/227> [data dostępu: 12 lipca 2013].
- SKARGA B.: *Człowiek to nie jest piękne zwierzę*. Kraków 2007.
- SOBOLEWSKA A.: *Wahadłowe drzwi pamięci*. „Twórczość” 1987, nr 12.
- SOBOTA A.: *Odczytywanie świata*. „Obieg” 2001, nr 28.
- SOKOŁOWSKA J.: *Dwie nieskończoności. Szkice o literaturze barokowej Europy*. Warszawa 1978.
- SONTAG S.: *O fotografii*. Przeł. S. MAGALA. Kraków 2009.
- SOULAGES F.: *Estetyka fotografii. Strata i zysk*. Przeł. B. MYTYCH-FORAJTER, W. FORAJTER. Kraków 2007.
- SPENGLER O.: *Zmierzch Zachodu*. Przeł. J. MARZĘCKI. Warszawa 2001.
- Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*. Red. A. BRODZKA, L. BURSKA. Warszawa 1998.
- STABRO S.: *Od Emila Zegadłowicza do Andrzeja Bobkowskiego. O prozie polskiej XX wieku*. Kraków 2002.
- STEMPOWSKI J.: *Eseje dla Kasandry*. Kraków 1981.
- STEMPOWSKI J.: *Europa 1938–1939*. „Ateneum” 1939, nr 3.
- STEMPOWSKI J.: *Nowe marzenia samotnego wędrowca*. „Marchołat” 1934/1935, z. 3.
- Stosowność i forma. Jak opowiadać o Zagładzie*. Red. M. GŁOWIŃSKI, K. CHMIELEWSKA, K. MAKARUK, A. MOLISAK, T. ŻUKOWSKI. Kraków 2005.
- STRZELECKI J.: *Ślady tożsamości*. Warszawa 1989.
- SULIKOWSKI A.: *Tradycja personalistyczna we współczesnej eseistyce polskiej*. W: *Polski esej. Studia*. Red. M. WYKA. Kraków 1991.
- Śląsk z zaświatów. Z Henrykiem Wańkiem rozmawiał Marek Radziwon*. „Gazeta Wyborcza”, 20 września 2004, nr 221.
- ŚLIWA M., ŚLUFIŃSKA M.: *Wielka historia Polski*. T. 14: 1945–1956. Kraków 2001.
- ŚWIĘCH J.: *Literatura polska w latach II wojny światowej*. Warszawa 1997.
- SZEJNERT M.: *Czarny ogród*. Kraków 2007.
- SZEWEC P.: *Fotografujemy skwapliwie zjawiska. Z Piotrem Szewcem rozmawia Krzysztof Lisowski*. „Dekada Literacka” 1993, nr 11.
- SZEWEC P.: *Zagłada*. Kraków 2003.
- SZLACHTA-MISZTAŁ J.: *Mistyka śląska w eseistyce Henryka Wańka*. Zabrze 2009.
- SZPYTMA M.: *Sprawiedliwi i ich świat. Markowa w fotografii Józefa Ulmy*. Warszawa–Kraków 2007.
- SZPYTMA M.: *The Risk of Survival. The Rescue of the Jews by the Poles and the Tragic Consequences for the Ulma Family from Markowa*. Przeł. A. RODZIŃSKA-CHOJNOWSKA. Warszawa–Kraków 2009.

- SZPYTMA M., SZAREK J.: *Ofiara sprawiedliwych. Rodzina Ulmów – oddali życie za ratowanie Żydów*. Kraków 2004.
- SZPYTMA M., SZAREK J.: *Sprawiedliwi wśród Narodów Świata. Przejmująca historia polskiej rodziny, która poświęciła swoje życie ratując Żydów*. Kraków 2007.
- SZYMUTKO S.: *Od bytu do romansu. Krytycznoliteracka recepcja powieści historycznej w latach 1945–1956*. W: *Cezury i przełomy. Studia o literaturze polskiej XX wieku*. Red. K. KRASUSKI. Katowice 1994.
- Teraźniejszość i pamięć przeszłości. Rozumienie historii w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa 2006.
- TERMER J.: *Na marginesie „Zagłady”*. „Nowe Książki” 1987, nr 9.
- TOCHMAN W.: *Dzisiaj narysujemy śmierć*. Wołowiec 2010.
- TOCHMAN W.: *Jakbyś kamień jadła*. Sejny 2005.
- TOZZI V.: *Przywileje świadectwa. Historia, pamięć i literatura w sporach o konstruowanie nieodległej przeszłości*. Przeł. E. i J. ZIĘBA. „Teksty Drugie” 2010, nr 6.
- UBERTOWSKA A.: *Pamięć i nieobecność. O doświadczaniu przeszłości w prozie Piotra Szewca*. W: *Literackie reprezentacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, E. NAWROCKA. Warszawa 2007.
- UBERTOWSKA A.: *Świadectwo – trauma – głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007.
- URBANOWICZ A.: *Misterium Śląska*. „Śląsk” 1998, nr 7.
- VAN DEN BRAEMBUSSCHE A.: *Historia i pamięć: kilka uwag na temat ostatnich dyskusji*. W: *Historia. O jeden świat za daleko?* Wstęp, przeł. i oprac. E. DOMAŃSKA. Poznań 1997.
- VIGENÈRE de B.: *Introduction*. W: IDEM: *Les Images au Tableau de platte-peinture*. Présenté et annoté par F. GRAZIANI. Paris 1995, t. 1, s. IX.
- W gminie Markowa*. Tekst M. SZPYTMA i in. Krosno 2004.
- W gminie Markowa*. Red. S. MENDELOWSKI. Krosno 2010.
- WANIEK H.: *Archeolog negatywów*. „Sycyna” 1998, nr 10.
- WANIEK H.: *Finis Silesiae*. Wrocław 2003.
- WANIEK H.: *Gdzie szukać Śląska?* „Śląsk” 2007, nr 11.
- WANIEK H.: *Ja tutaj przyjeżdżam po skarby*. „Śląsk” 1999, nr 7.
- WANIEK H.: *Polak mały*. „Rzeczpospolita” 2004, nr 226, s. A5, A8–A9.
- WANIEK H.: *Polnische Wirtschaft*. „Fraza” 2002, nr 3.
- WANIEK H.: *Posłowie*. W: IDEM: *Finis Silesiae*. Wrocław 2003.
- WANIEK H.: *Śląsko – Silesia – Schlesien*. W: IDEM: *Opis podróży mistycznej z Oświęcimia do Zgorzelca*. Kraków 1996.
- WAŚKO A.: *Prawda i parabola*. W: *Polski esej. Studia*. Red. M. WYKA. Kraków 1991.
- WAWSZCZAK Z.: *Józef Ulma (1900–1944)*. W: *Z dziejów wsi Markowa*. Red. J. PÓŁĆWIARTEK. Rzeszów 1993.
- WHITE H.: *Poetyka pisarstwa historycznego*. Kraków 2000.

- WIŚNIEWSKA-WEISS I.: *Album o końcu pewnego świata, czyli fotografia w literaturze współczesnej na przykładzie „Finis Silesiae” Henryka Wańka*. <http://www.ikonosfera.umk.pl/index.php?id=93> [data dostępu: 12 grudnia 2009].
- WITOSZ B.: *Ekfrazja w tekście użytkowym – w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010.
- WROczyński T.: *Esej – zarys teorii gatunku*. „Przegląd Humanistyczny” 1986, nr 5/6.
- Wspomnienia Józefa Czapskiego*. „Więź” 1981, nr 2.
- WYKA K.: *Pogranicze powieści*. Warszawa 1989.
- WYKA K.: *Życie na niby. Pamiętnik po kłęsce*. Kraków 1984.
- WYŚŁOUCH S.: *Ekfrazja czy przekład intersemiotyczny?* W: *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*. Red. S. WYŚŁOUCH, B. PRZYMUSZALEA. Warszawa 2009.
- WYŚŁOUCH S.: *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*. W: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków 2004.
- WYŚŁOUCH S.: „*Ut pictura poesis*”. *Stara formuła i nowe problemy*. W: *Ut pictura poesis*. Red. M. SKWARA, S. WYŚŁOUCH. Gdańsk 2006.
- ZALESKI K.: *Fakt i sens całości*. W: *Literatura wobec wojny i okupacji*. Red. M. GŁOWIŃSKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1976.
- ZALESKI M.: *Echa idylli*. Kraków 2007.
- ZALESKI M.: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004.
- Zamość miasto idealne. Studia z rozwoju przestrzennego i architektury*. Red. J. KOWALCZYK. Lublin 1980.
- Zapisywanie historii. Literaturoznawstwo a historiografia*. Red. W. BOLECKI, J. MADEJSKI. Warszawa 2010.
- ZIĄTEK Z.: *Reporterzy wobec historii*. „Odra” 1997, nr 7–8.
- ZIEJKA F.: *Kolonia polskich malarzy*. W: ZIEJKA F.: *Poeci, misjonarze, uczeni. Z dziejów kultury i literatury polskiej*. Kraków 1998.
- ZIEJKA F.: *Nasza rodzina w Europie (wokół sporu o kształt kultury polskiej na przełomie XIX i XX wieku)*. W: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*. Red. M. LUBELSKA, A. ŁEBKOWSKA. Kraków 1994.
- ZIEJKA F.: *Nowożytny Babilon. Obraz Paryża w literaturze polskiej 1890–1930*. W: ZIEJKA F.: *Nasza rodzina w Europie*. Kraków 1995.
- ZIEJKA F.: *Mój Paryż*. Kraków 2008.
- ZIOMEK J.: *Retoryka opisowa*. Wrocław 1990.
- ZIONTEK A.: *Pośród zagłady trwa nadzieja*. „Kresy” 2006, nr 3.
- ŻAKOWSKI J.: *Rewanż pamięci*. Warszawa 2002.
- Życie jest z przenikania... Szkice o twórczości Ryszarda Kapuścińskiego*. Warszawa 2008.

Indeks nazwisk

- Adorno Theodor 203
Ankersmit Frank 83, 84, 85, 113,
162, 171, 174, 239
Antczak Jacek 178, 246
Antonioni Michelangelo 134
Arendt Hannah 8, 239
Ares Philipe 197, 239
Arnsztajnowa Franciszka 206, 210
Atget Eugène 108
Augustyniak Alicja 150, 241
- Babuchowska Ewa 153
Bacon Francis 34,
Baczyński Andrzej ks. 153
Balbus Stanisław 93, 177, 246, 249
Balcerzan Edward 21, 239
Barthes Roland 103, 105, 125, 138,
141, 156–161, 174, 239
Bartoszewski Władysław 145, 146,
147, 239, 240
Basajew Szamil 219
Baudelaire Charles 18
Bauer Zygmunt 167, 221, 239
Bazin André 104, 239
Belting Hans 114–115, 239
Bender Sara 152, 244
Bernacki Marek 106, 239
Białoszewski Miron 54
Bielska-Krawczyk Joanna 31, 42, 239
Bieńczyk Marek 164, 209
Bienek Horst 118
Bieńkowska Ewa 59, 65, 239
Billault Allan 96
Blajer Wojciech 151, 245
Błośniński Jan 60, 62, 201, 239
- Bobkowski Andrzej 9, 14, 15, 22, 23,
24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33,
37, 38, 51, 52, 53, 240, 241
Boczkowska Magdalena 158, 240
Bojarska Katarzyna 163, 164, 244
Bolecki Włodzimierz 18, 57, 66, 67,
94, 109, 114, 177, 240, 245, 246,
248, 249
Bonnard Pierre 17
Borowski Tadeusz 54, 60, 190
Bortnowska Halina 184
Brandys Marian 168
Braudel Fernand 173, 217, 236, 240
Brodzka Alina 183, 247
Brogowski Leszek 136, 156, 240
Bryl Mariusz 115, 239
Brzezińska Martyna 24, 240
Buber Martin 196
Bułhak Jan 125
Burgin Victor 160
Burska Lidia 183, 247
Buryła Sławomir 60, 181, 240
Buyko Bolesław 17
- Caillois Roger 15, 18, 19, 240
Cencora Arkadiusz 125
Cezanne Paul 17
Chciuk Andrzej 112
Chmielewska Katarzyna 207, 247
Chodorska Jolanta 150, 241
Clifford Charles 141
Clüver Claus 94
Collingwood Robin George 195
Conrad Joseph 32
Corot Jean-Baptist Camille 34

- Cybis Jan 18
 Czakański Piotr 9, 85, 86, 143–164, 240
 Czapliński Marek 119
 Czapliński Przemysław 113, 178, 208–210, 240, 243
 Czapski Józef 9, 14, 15, 17, 18, 19, 22, 25, 26, 36, 38, 39, 240
 Czartoryska Urszula 136, 156, 240
 Czerwińska Małgorzata 67, 95, 188, 192, 240
- Danilewicz-Zielińska Maria 32, 44, 240
 Dańda Józef 125
 Delaperrière Maria 23, 61, 170, 171, 182, 186–187, 203, 205, 240
 Dichter Wilhelm 164
 Dłuski Wiktor 84, 245
 Doktor Jan 196
 Dolatowska Krystyna 15, 240
 Domańska Ewa 7, 83, 162, 174, 175, 194–196, 198, 239, 241, 242, 245, 248
 Drewnowski Tadeusz 60, 241
 Dutka Elżbieta 118, 125, 140, 241
 Dybciak Krzysztof 59, 61, 241
 Dziadek Adam 20, 23, 93, 94, 95, 96, 240, 241, 246, 249
- Eaglestone Robert 185–186, 199, 211
 Eco Umberto 90, 241
 Edelman Marek 186, 210, 206
 Egelking Barbara 182, 241
- Filostrat Starszy 92, 95–97, 98–99, 241, 246
 Fink Ida 209
 Forajter Wacław 85, 247
 Foucault Michel 142, 221, 222, 241
 Frank Hans 146
 Fryde Ludwik 55
- Fukuyama Francis 173
- Gaddamer Hans Georg 208
 Geetz Clifford 234
 Giedroyc Jerzy 22, 33, 37, 241
 Gierymski Aleksander 17
 Gillis John R. 175
 Glensk Urszula 241
 Głowala Wojciech 59, 79, 241
 Głowiński Michał 42, 90, 164, 207, 243, 247, 249
 Goebbels Joseph 131
 Gogler Paweł 90, 92, 96, 242
 Goldman Gołda 144, 148
 Goldman Layka 144, 149
 Gołębowska Maria 103
 Göring Hermann 131
 Gorzkowski Albert 91, 97, 242
 Gosk Hanna 174, 199, 236, 242, 248
 Graziani Françoise 99, 248
 Grinberg Daniel 8, 239
 Grodzicki August 17, 242
 Gromek Joanna 118, 246
 Gross Irena 176
 Gross Tomasz 176, 183, 209
 Grützmacher Łukasz 175, 245
 Grynberg Henryk 201, 207, 208, 242
 Gutman Israel 152, 244
- Haupt Zygmunt 112
 Heath Stephen 160
 Hedemann Oskar 95, 246
 Heffernan James A.W. 94, 242
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 208
 Hejmej Andrzej 93, 246, 249
 Hen Józef 112
 Herling Marta 36, 241
 Herling-Grudzińska Krystyna 31, 33
 Herling-Grudziński Gustaw 9, 13, 14, 15, 18, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48,

- 49, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60,
61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69,
70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78,
79, 80, 192, 242
- Hilsbecher Walter 59, 242
- Hirsch Marianne 163–164, 183, 242
- Hitler Adolf 118, 131
- Hodys Włodzimierz 122
- Homer 92
- Horacy 97
- Horodecka Magdalena 218, 224, 242
- Huserl Edmund 242
- Iwaszkiewicz Jarosław 229
- Jacquet Rob 136
- Jagielski Wojciech 10, 168, 170, 173,
181, 182, 190, 193, 195, 199–
200, 217–224, 242
- Jamrozek Stanisław ks. 151, 242
- Jan Kazimierz 22
- Jarzębski Jerzy 219, 234, 236, 243
- Jasieński Bruno 23
- Jasińska-Wojtkowska Maria 75, 243
- Jaszewska Maja 189
- Jedlicki Jerzy 190
- Jeleński Konstanty 34, 36
- Jentys Maria 197
- Jongeneel Els 94,
- Jurecki Krzysztof 134, 136, 138, 139,
234
- Kadłubek Zbigniew 120, 243
- Kalaga Wojciech 120, 205, 241, 243
- Kaniewska Bogumiła 114, 243
- Kapuściński Ryszard 167, 168, 170,
171, 173, 181, 182, 190, 192–193,
195, 196, 197, 199–200, 209,
216–224, 237, 243
- Karpiński Alfons 17
- Karpiński Wojciech 56
- Kasperski Edward 174
- Kaszuba Elżbieta 119, 121, 243
- Kazimierz Wielki 150, 155
- Keats John 90
- Kędziora Andrzej 109
- Kempny Marian 234
- Kertész Imre 208, 215, 243
- Kisielewski Stefan 176, 202, 225
- Kleiner Juliusz 46
- Klejnocki Jarosław 240
- Klich Aleksandra 116, 117, 240
- Kloch Zbigniew 174, 178, 239
- Klonowski Ewa 189, 214
- Klose Karl Franz 116, 125–126, 129,
133, 140, 240
- Kochanowicz Jacek 173
- Kołąkowski Leszek 125–126, 243
- Kopciowski Adam 152, 244
- Kopczyk Michał 32, 243
- Korolko Mirosław 91, 243
- Korwin-Piotrowska Dorota 177
- Korzeniowski Bartosz 162
- Kościuszko Tadeusz 117–118
- Kostkiewiczowa Teresa 243
- Kowalczyk Andrzej Stanisław 50, 59,
60, 62, 63, 65, 240, 243
- Kowalczyk Jerzy 111, 243, 249
- Krakowiak Małgorzata 42, 43, 53,
59, 78, 79, 244
- Krakowski Shmuel 152, 244
- Krall Hanna 10, 168, 169, 170, 178,
180, 181, 184, 186–189, 191, 195,
197, 198–199, 200, 201, 203–214,
216, 223, 228, 244, 246
- Krasuski Krzysztof 73, 248
- Krysiński Zbigniew 124, 244
- Kudelski Zdzisław 18, 239, 241, 243
- Kula Marian 177
- Kulawik Adam 241
- Kunz Dominique 98, 244
- Kunz Tomasz 232, 246
- Kurkiewicz Juliusz 217
- Kuron Victor 125

- Kurtyka Janusz 153, 154
 Kuśmierczyk Seweryn 104, 239
 Kuśniewicz Andrzej 112
 Kuwałek Robert 152, 244
 Kuźniak Angelika 184, 226
 Kwintylian 92, 171
- LaCapra Dominic 163
 Lang Berel 172
 Laub Dori 187, 188
 Le Bon Gustaw 52, 244
 Lebenstein Jan 31, 36, 37
 Lebionak Dariusz 152, 244
 Leja Stanisław ks. 151
 Lejeune Philippe 177
 Leociak Jacek 176, 180, 244
 Levinas Emmanuel 196
 Lewczyński Jerzy 86, 132–139, 243, 244, 245
 Lewinówna Zofia 145, 146, 239, 240
 Ligeża Wojciech 25, 245
 Lis Daniel 177
 Lisowski Krzysztof 86, 107, 134, 241, 245, 247
 Lotto Lorenzo 69, 74
 Lubelska Magdalena 16
- Łebkowska Anna 16
 Łęcka Gabriela 193
 Łosińska Ewa 152, 153
 Łubowicz Elżbieta 245
 Łukasiewicz Małgorzata 174, 245
 Łysak Tomasz 186, 187
- Machaczyńska Pola 206
 Madej Teresa 110, 241
 Madejski Jerzy 109, 249
 Magala Sławomir 246
 Makaruk Katarzyna 207, 247
 Mandelsztam Osip 67
 Margański Janusz 162, 182, 246
 Markiewicz Henryk 171, 175
- Markowski Michał Paweł 90–91, 94, 103, 177, 194, 245
 Marzęcki Józef 26, 247
 Maschadow Asłan 219
 Matuszak Remigiusz 104, 245
 Mendelowski Stanisław 151, 241, 248
 Michałek Bolesław 104, 239
 Michałowska Marianna 137, 160, 245
 Mikołajewski Jarosław 171, 212, 218
 Miodońska-Brookes Ewa 241
 Miodunka Władysław 232, 246
 Mitchell William John Thomas 94, 245
 Mitosek Zofia 177, 245
 Mizerkiewicz Tomasz 105–106, 245
 Modigliani Amadeo 37
 Molisak Anna 181, 207, 247
 Mondral Karol 17
 Morawska Irena 36, 241
 Mrówczyński Piotr 196
 Murynowicz Marcin 245
 Mytych-Forajter Beata 85, 247
- Nadotti Maria 171
 Nałkowska Zofia 54, 60, 202, 207, 212
 Nawrocka Ewa 114, 245, 248
 Nęcka Agnieszka 161
 Niedźwiedz Jakub 93, 246, 249
 Niekrawietz Hans 116, 128, 240
 Niemczak Stanisław 152
 Népce Nicéphore 104
 Nietzsche Fryderyk 174, 197, 245
 Niklewicz Piotr 52
 Nikostratos 92
 Niziołek Andrzej 190, 239
 Nora Pierre 7, 84, 162, 163, 170, 179, 180, 183, 245
 Norwid Cyprian Kamil 55
 Nowacka Beata 193

- Nowak Włodzimierz 10, 168, 169, 170, 181, 184, 191, 195, 197, 226–230, 245
- Nowick Peter 7, 234
- Nowicka Ewa 234
- Nycz Ryszard 75, 76, 77, 178, 179, 187, 191, 194, 232, 245, 246
- Okopień-Sławińska Aleksandra 90, 243
- Olejniczak Józef 125, 129, 245
- Olszewska Maria Jolanta 46, 245
- Ortega y Gasset José 52, 245
- Ostaszewski Robert 114, 245
- Pankiewicz Józef 17
- Paprocki Bolesław 52, 244
- Pawłowski Włodzimierz 103, 246
- Paz Octavio 221
- Picon Gaetan 26, 246
- Piechota Magdalena 246
- Pilch Jerzy 237
- Plutarch 97
- Półciwiarzek Józef 151, 249
- Pomorski Jan 175
- Popowski Remigiusz 92, 96, 241, 246
- Popowski Waclaw Jan 205, 246
- Potkaj Tomasz 153
- Proust Marcel 156
- Prus Maciej 104, 246
- Pruszyński Ksawery 176
- Przyboś Julian 20, 21, 203, 239, 246
- Przybylski Ryszard 124, 241, 246
- Przybylski Ryszard K. 108, 109, 246
- Przybyszewski Stanisław 23
- Przymuszała Beata 90, 242, 249
- Rabizo-Birek Magdalena 124, 246
- Radziwon Marek 118, 247
- Rączy Elżbieta 145, 246
- Ręsakowski Władysław 135
- Ribbentrop von Joachim 131
- Ricoeur Paul 162, 167, 182, 246
- Riesenbach Joe 246
- Riesenbach Joseph 150
- Robillard Valerie 94
- Rodak Paweł 172
- Rodzińska-Chojnowska Aleksandra 151, 248
- Rorty Richard 205, 246
- Roszkowski Wojciech 207
- Rouillé André 95, 100, 104, 108, 246
- Różewicz Tadeusz 117, 164
- Ruszar Józef Maria 93, 241
- Rybicka Elżbieta 109, 237, 246
- Rymkiewicz Jarosław Marek 164
- Rysiewicz Adam 174, 239
- Sabor Agnieszka 176
- Salwa Piotr 90, 241
- Sander August 108
- Schenk Mathi 228
- Schenke Ernst 116, 240
- Schlögel Karl 232
- Schnapp Alain 137, 246
- Szczepański Jan Józef 225
- Sendyka Roma 94, 246
- Shanks Michael 137–138, 246, 247
- Sidorek Janusz 242
- Siemek Andrzej 142
- Sikora Sławomir 156, 157, 160, 234
- Simonides z Keos 97
- Skarga Barbara 196, 247
- Skoczylas Władysław 17
- Skwara Marek 93, 244, 249
- Skworz Andrzej 190, 239
- Sławek Tadeusz 205, 241
- Sławiński Janusz 42, 90, 191, 241, 243, 249
- Słowacki Juliusz 23
- Sobolewska Anna 103, 247
- Sobota Adam 136, 247
- Sokołowska Jadwiga 124, 247
- Sontag Susan 84, 109, 114, 247

- Soulages François 85, 100, 247
 Spengler Oswald 26, 247
 Stabro Stanisław 208, 236, 247
 Stefanowska Zofia 191, 241
 Stempowski Jerzy 14, 49, 50, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 247
 Stępnik Krzysztof 246
 Stieglitz Alfred 108
 Stojowski Andrzej 112
 Strzelecki Jan 208, 247
 Sturm Stefan 116, 240
 Sulikowski Andrzej 61, 106, 239, 247
 Svalbo Connie 137, 247
 Swoboda Tomasz 98, 244
 Szallowie (rodzina) 144, 147–149
 Szarek Jarosław 148, 150, 151, 155, 248
 Szarota Tomasz 176
 Szaruga Leszek 198
 Szawiel Mariola 8, 239
 Szczygieł Mariusz 190, 227
 Szejnert Małgorzata 10, 168, 169, 170, 173, 177, 181, 182, 184, 191–192, 195, 230–237, 247
 Szewc Piotr 9, 85, 86–115, 120, 164, 235, 241, 243, 247
 Szlachta-Misztal Justyna 124, 247
 Szpociński Andrzej 231
 Szpytma Mateusz 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 247, 248
 Szymborska Wisława 95
 Szymutko Stefan 72, 73, 248
- Śliwa Michał 121, 247
 Śliwiński Piotr 206
 Ślufińska Monika 121, 247
 Średziński Paweł 200
 Świda-Zięba Hanna 201
 Świąch Jerzy 43, 44, 247
- Talbot William Henry Fox 104
 Tatała Marian 241
- Tejchma Jacek 151, 245
 Termer Janusz 103, 248
 Tischner Józef 196
 Tochman Wojciech 10, 168, 169, 170, 181, 184–185, 186, 189–190, 191, 195, 197, 200, 211–216, 223, 224, 228, 248
 Tokarska-Bakir Joanna 198
 Topolski Jerzy 142
 Tozzi Verónica 8, 248
 Trevelyan George Macaulay 210
 Troczyński Konstanty 221, 222
 Trznadel Jacek 105, 239
 Turbielewicz Zygmunt 22
 Tyszkiewicz Teresa 153
- Ubertowska Aleksandra 114, 164, 201, 203, 248
 Ujazdowski Michał Kazimierz 153
 Ulitz Arnold 116, 240
 Ulma Józef 144, 147, 152, 155, 164
 Ulma Wiktoria 144, 147, 152, 154
 Ulmowie (rodzina) 86, 144–154
 Uniłowski Krzysztof 123, 127, 230, 233, 235
 Urbanowicz Andrzej 123, 127, 248
 Urynowicz Marcin 147
- Van den Braembussche Antoon 7, 175, 227, 248
 Vignère de Blaise 99, 248
 Vincenz Stanisław 50, 207
 Vishniac Romana 114
- Wagner Peter 94
 Waniek Henryk 9, 85, 116–142, 240, 243, 247, 248
 Waniek Wincenty 118
 Wańkowicz Melchior 167, 192
 Warhol Andy 136
 Wąs Gabriela 119, 243
 Waśko Andrzej 59, 80, 248

Wawszczak Zbigniew 151, 249
Wergiliusz 129
Weston Edward 108
White Hyden 171, 174, 249
Wiśniewska-Weis Ilona 125, 249
Witkiewicz Stanisław Ignacy 128
Witosz Bożena 94, 103, 249
Wojda Dorota 236
Woldan Alois 232
Wróblewski Bogusław 221
Wroczyński Tomasz 59, 249
Wyka Kazimierz 42, 43, 54, 205, 249
Wyka Marta 59, 247, 248
Wysłouch Seweryna 90, 93, 96, 97,
242, 244, 249

Zabierowski Stefan 59, 244
Zagajewski Adam 164
Zajac Marek 176
Zajas Paweł 192
Zaleski Krzysztof 42, 249

Zaleski Marek 112, 125, 80, 181,
207, 210, 249
Zapędowska Magdalena 83, 239
Zawadzki Andrzej 194
Ziątek Zygmunt 183, 185, 199, 213,
249
Zięba Elżbieta 8, 248
Zięba Jan 8, 248
Ziejka Franciszek 16, 23, 249
Zieliński Jan 241
Zieniewicz Andrzej 174, 248
Ziomek Jerzy 91, 249
Ziontek Artur 104, 114, 249
Zwierzyński Leszek 59, 244

Żakowski Jacek 7, 167, 170, 216, 225,
226, 249
Żbikowski Andrzej 145, 245, 246
Żerelik Rościsław 119, 243
Żółciński Tadeusz J. 31
Żukowski Tomasz 207, 247

Aleksandra Dębska-Kossakowska
Beata Gontarz
Monika Wiszniewska

Representations of history in literature:
Testimonies – mediatisations – explorations

Summary

The idea of this book is to add new chapter to the works and essays of modern and contemporary literature, presenting growing interest in problems of history presentation. The twentieth century brought great changes in the understanding and the perception of the history, which inspired the authors to recognize how the history has been presented by selected works of Polish literature in the twentieth and twenty-first centuries and especially what are differences in point of view, mood of presentation or writer's strategic targets. This book is a successful illustration of the process in which the great historical relation has been changed from the domain of collective into polymorphic stream with many individual centres. The authors compare the selected examples of the historical events and processes, presented in different ontological, axiological and epistolary aspects.

The book consists of three parts: testimonies, mediatisation and exploration.

Aleksandra Dębska-Kossakowska shows in the first part the textual tracks of the history from the point of view of the individual experience, based on the selected diaries of A. Bobkowski, J. Czapski, and G. Herling-Grudziński. The subject of the analysis relates to the historical moment of the destruction of the European culture after the World War II.

In the second part, Beata Gontarz assesses the presence of the history in the novelistic fiction, using as an example the selected novels by P. Szewc, H. Waniek, and P. Czakański. Their oeuvre allows to put forward the thesis about the implicit features of the history presentation.

The subject of Monika Wiszniewska's deliberation in the part three are the contemporary relations in the genre of reportage. This domain of prose becomes now the important field of the meeting between scientific historical discourse and the reconstruction of the past reality by literature. The books by such authors as H. Krall, M. Szejnert, W. Jagielski, W. Tochman and W. Nowak introduce us in the world of variety of experience, understanding and meaning of the history.

Aleksandra Dębska-Kossakowska

Beata Gontarz

Monika Wiszniowska

Les représentations littéraires de l'histoire:
témoignages – médiatisations – explorations

Résumé

Le livre présent a été écrit dans le but de compléter le chapitre de la problématique de l'histoire dans la littérature contemporaine, éveillant de plus en plus d'intérêt dans le cercle des chercheurs en littérature. Puisque le XXe siècle a apporté un changement principal dans la compréhension, les principes ou le devoir de l'histoire, l'objectif des auteures repose sur la réflexion sur les représentations littéraires de l'histoire dans des textes choisis de la littérature polonaise du XXe et XXIe siècles ainsi que l'explication combien les façons de présenter l'histoire en tant que thème, devoir ou défi artistique diffèrent entre elles. L'étude est une illustration suivant du processus comment une grande narration de l'histoire s'est transformée d'un domaine collectif en un courant pluridimensionnel, avec de nombreux centres individuels. Les auteures comparent des exemples choisis où un événement historique ou un cours d'histoire sont présentés dans un aspect onthologique, axiologique, épistémologique définis.

Le livre se compose de trois parties : témoignages, médiatisations, explorations.

Dans la première partie, à l'appuie des notes choisies des journaux intimes d'Andrzej Bobkowski, Józef Czapski, Gustaw Herling-Grudziński, Aleksandra Dębska-Kossakowska montre des traces textuelles de l'histoire dans la perspective de l'existence individuelle. L'objet de l'analyse est le moment historique de la décomposition de la culture européenne après la Seconde Guerre mondiale.

Dans la deuxième partie, Beata Gontarz analyse la présence de l'histoire dans la fiction littéraire à l'exemple des romans choisis de Piotr Szewc, Henryk Waniek et Piotr Czakański, dont la production permet de formuler une thèse sur le caractère emprunté de la présentation de l'histoire.

Dans la troisième partie, la réflexion de Monika Wiszniowska porte sur des relations de reportage contemporaines. Ce type de prose devient aujourd'hui un espace de rencontre important entre un discours historique scientifique et

la reconstruction littéraire de la réalité passée. Les livres des auteurs comme : Hanna Krall, Małgorzata Szejnert, Wojciech Jagielski, Wojciech Tochman ou Włodzimierz Nowak apportent une réflexion diversifiée sur des types d'expériences et de compréhensions de l'histoire.

Redaktor: *Olga Nowak*
Projekt okładki i stron działowych: *Piotr Kossakowski*
Redakcja techniczna: *Małgorzata Pleśniar*
Korekta: *Luiza Przełożny*
Łamanie: *Grażyna Szewczyk*

Copyright © 2013 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2255-1
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-2399-2
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

Wydanie I. Ark. druk. 16,5. Ark. wyd. 14,5. Papier Ecco
Book Cream 70 g, vol. 2,0 Cena 38 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
M. Rejnowski, J. Zamiara
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



Więcej o książce



CENA 38 ZŁ | ISSN 0208-6336
(+ VAT) | ISBN 978-83-22-2255-1