



**EDWIN BENDYK  
DARIUSZ CZAJA  
KAROLINA FELBERG  
KONRAD GÓRA  
AGATA JABŁOŃSKA  
GRZEGORZ JANKOWICZ  
DOROTA KOCZANOWICZ  
ADRIANA PRODEUS  
JAKUB SKURTYS  
ADAM WIEDEMANN  
MICHAŁ R. WIŚNIEWSKI  
AGNIESZKA WOLNY-HAMKAŁO**

**rysunki KRZYSZTOF GAWRONKIEWICZ**

**16. OPOWIADANIA**

**MASKI  
GESTY**

# spis treści

- 3** Agnieszka Wolny-Hamkało *Głęboki reset im. Kaspara*  
**4** Edwin Bendyk *Kultura, natura, rzeczywistość*  
**5** Dorota Koczanowicz *Sztuka smakuje*  
**8** Adriana Prodeus *Bezskuteczne widoki na przeszłość*  
**11** Adam Wiedemann *Dzień w którym upadła Twórczość*  
**12** Michał R. Wiśniewski *Ludzie z komputera, ludzie z internetu*  
**14** Jakub Skurtys *Poezja i katastrofa, czyli sztuka opowiadania końca*  
**18** Agata Jabłońska *zapytałam Anki, jak wraca w nocy przez miasto*  
**20** Grzegorz Jankowicz *Metryka Józefa K.*  
**22** Dariusz Czaja *Muzyka w czasach zarazy*  
**25** Karolina Felberg *Transparentne źródła dramatu fonicznego: czysty opór i naga siła*  
**30** Konrad Góra *Mówi to przez usta*



Redakcja **AGNIESZKA WOLNY-HAMKAŁO**  
Projekt graficzny, zdjęcia **ADRIANA MYŚLIWIEC**  
Rysunki **KRZYSZTOF GAWRONKIEWICZ**  
Koordynacja **DOBROMIŁA JANKOWSKA**  
Skład **SZYMON KRAWIEC, 2BU STUDIO**  
Korekta **ZESPÓŁ**

# Agnieszka Wolny-Hamkało

## *Głęboki reset im. Kaspara*

**Dlaczego Kaspar Hauser – szesnastoletni chłopiec o nieustalonej tożsamości, który 26 maja 1828 znie-nacka pojawił się na ulicach Norymbergi, tak silnie podzielał na wyobraźnię pokoleń? „Sierota Europy” prawie nie umiała mówić. Badacze nisko ocenili rozwój chłopaka, a on sam twierdził, że większość życia spędził w ciasnej, ciemnej celi, gdzie raz na jakiś czas podawano mu środki nasenne, żeby przebrać go i ostrzec.**

Dziwaczne tajemnice stworzyły wokół Hausera sensacyjną aurę. Jakby wymaszerował z gabinetu osobliwości albo cyrku, gdzie obok kobiety z brodą i człowieka-gumy okazywał za pieniądze swoją inność. Jego sława błyskawicznie rozniosła się po Europie. Jedni uważali go za geniusza, kogoś, kto wyszedł z platońskiej jaskini – ku światu idei – i nie potrafi (jeszcze!) składnie opowiedzieć, jak wyglądało jego świeckie życie. Inni – za hucpiarza, który udatnie gra rolę niemoty, żeby zarobić na nudzie i ordynarnych fantazjach mieszczan. Niektórzy badacze widzieli w nim *tabula rasa* – czystą kartę, widmo, na którym nie powstał żaden kulturowy zapis. Albo golema, glinianego chłopca, którego ktoś przysłał tu w funkcji żołnierza, żeby siłą zaprowadzić swoją politykę, żeby sprawować swój mandat.

Nie potrafił używać palców. Odmawiał jedzenia czegokolwiek poza chlebem i wodą. Jego pamięć była doskonała – wystarczyło nauczyć go mówić. Tymczasem chłopca osadzono w miejskim więzieniu, przydzielono strażnika. Znakomitości ówczesnej humanistyki i nauk ścisłych, znani artyści i wpływowi dygnitarze z żonami – wszyscy przybywali tłumnie, żeby na własne oczy zobaczyć „sierotę Europy”. A kiedy wydawało się, że los „odmieńca” się odwrócił, bo niejaki Georg Daumer przyjął go pod swój dach, zajął się jego edukacją i rozwojem – zakapturzony nieznajomy zaatakował go siekierą. Próba zabójstwa zakończyła się raną na czole. I jeszcze bardziej rozbudziła wyobraźnię fantastów: co wie Kaspar Hauser? Czy jest spowinowacony z księciem Badenii? Czy to drapieżnik, najemnik, który tylko czeka, żeby przypuścić atak? Czy to Mesjasz? Czy to antychryst?

W pewien pochmurny zimowy dzień 14 grudnia 1833, w malowniczych, dworskich ogrodach, Hausera zabito przy pomocy noża, który przebił pierś i płuco. Nigdy nie zidentyfikowano napastnika i później pisano na pomnikach: „Tu nieznaną został zabity przez nieznanego”. A na nagrobku wyryto fantazyjną sentencję: „Tu spoczywa Kaspar Hauser, zagadka swoich czasów”, jakby teatralizacja jego życia domagała się spektakularnej puenty.

W szalenie romantycznej, funkcjonującej na zasadzie toposu literackiego, historii Hausera ogniskują się nie tylko nasze fantazje, ale i wstydlive namiętności, lęki i wreszcie agresja. Bo ktoś, kto pokazuje, że tożsamość może być niestabilna lub płynna – udowadnia nam performatywność ról, które gramy: bo odgrywamy swoje macierzyństwo, ojcostwo, swoją kobiecość, męskość, „gramy” pracownika naukowego, taksówkarza, urzędnika. Jakbyśmy korzystali z gotowych schematów, które wystarczy wdrożyć, żeby znaleźć właściwą dla siebie pozycję.

Ten, kto ma nieustaloną tożsamość, to legendarny „inny” – czasem upodlony, innym razem wyniesiony do rangi bóstwa. Historia Kaspara Hausera pokazuje, jak łatwo przechodzimy od fascynacji i uwielbienia do agresji, jakbyśmy czekali na fałszywy krok naszego boga, naszej gwiazdy, żeby rzucić się na nią i pożreć ją na oczach wszystkich.

Ilu z nas czuje się Kasparem Hauserem na ulicach Norymbergi? Malowanym ptakiem, którego ktoś w ostatniej scenie i tak zastrzeli, albo wydlubie mu oczy? Ale teraz ma swoje pięć minut i na YouTube jest naprawdę piękny. Czy sztuka pomoże zintegrować Kaspara Hausera? Rozszczelni naszą zwyczajową binarność, wytrąci nas ze schematu, weźmie za rękę i udowodni, że najfajniej jest na rozdrożu, że aporia jest święta, że tajemnica fascynuje nas, ponieważ ma w sobie czystą potencjalność? Oto polscy intelektualści – profesorowie i profesorki, badacze, pisarki i pisarze – próbują odpowiedzieć na pytanie, które w wersji ordynarnej brzmi: czy sztuka ma wpływ na rzeczywistość? Czy sztuka może mieć wpływ na rzeczywistość? Pomyślmy nad tym wspólnie, a może uda nam się uratować Kaspara Hausera?

## Edwin Bendyk

### *Kultura, natura, rzeczywistość*

**JESTEŚMY „SYMBOLIC SPECIES”, GATUNKIEM SYMBOLICZNYM, KTÓRY NIE MA BEZPOŚREDNIEGO DOSTĘPU DO RZECZYWISTOŚCI. KOMUNIKUJEMY SIĘ Z NIĄ W SPOSÓB ZAPOŚREDNICZONY PRZEZ KULTURĘ, INNYMI SŁOWY KULTURA JEST JEDYNĄ DOSTĘPNĄ LUDZKIEM ZMYŚŁEM RZECZYWISTOŚCIĄ.**

**ZNACZENIE KULTURY I JEJ WPŁYW STAJĄ SIĘ SZCZEGÓLNIIE ISTOTNE W SYTUACJI TAK GŁĘBOKICH PRZEŁOMÓW, JAK DOŚWIADCZANY OBECNIE, W CZASIE BEZKRÓLEWIA, KIEDY STARY ŚWIAT DOBIEGŁ KOŃCA, A NOWY JESZCZE SIĘ NIE WYŁONIŁ.**

Kultura się liczy! – Kto uczestniczył w Kongresie Kultury w 2009 roku, pamięta nie tylko jego hasło, ale także towarzyszącą mu ekspresję graficzną. Połączone ze sobą trybiki miały symbolizować wkład kultury w dorobek materialny mierzony PKB. W tamtym czasie nie tylko w Polsce panowała obsesja „twardych” dowodów na wymierną użyteczność kultury. Najlepiej, by była to użyteczność bezpośrednia, poprzez jej wkład do gospodarki, lub przynajmniej pośrednia, poprzez wspieranie innowacyjności. Argumenty o autotelicznej wartości kultury i sztuki raczej nie przebijały się z dyskursu wewnętrznego – prowadzonego przez ludzi kultury – do świata decyzji, czyli świadomości polityków.

Próby redukcji kultury do jej wymiaru ekonomicznego nie były jedynie polskim wymysłem, podejmowano je w wielu miejscach na świecie, nawet w słynącej ze swych wyrafinowanych polityk kulturalnych Francji. Niewielu ekonomistów starało się odwrócić relację w taki sposób, jak w Polsce uczynił to Jerzy Hausner przekonujący, że to nie kultura jest częścią gospodarki, tylko przeciwnie – gospodarowanie przynależy do sfery kultury.

W tym momencie powinniśmy oczywiście doprecyzować definicję kultury, czy rozumiemy ją szeroko, jako wyraz zapośredniczonej symbolicznie aktywności ludzkiej, czy wąsko – jako efekt działania wyspecjalizowanego sektora kultury z jego instytucjami i praktykami. By nie wchodzić w ten scholastyczny spór o definicje, wystarczy znaleźć wspólny mianownik łączący kulturę i gospodarkę. Jest nim teoria wartości. Rzecz fundamentalna dla myślenia ekonomicznego, niemniej ważna dla pola kultury nie tylko w dyskursie estetycznym.

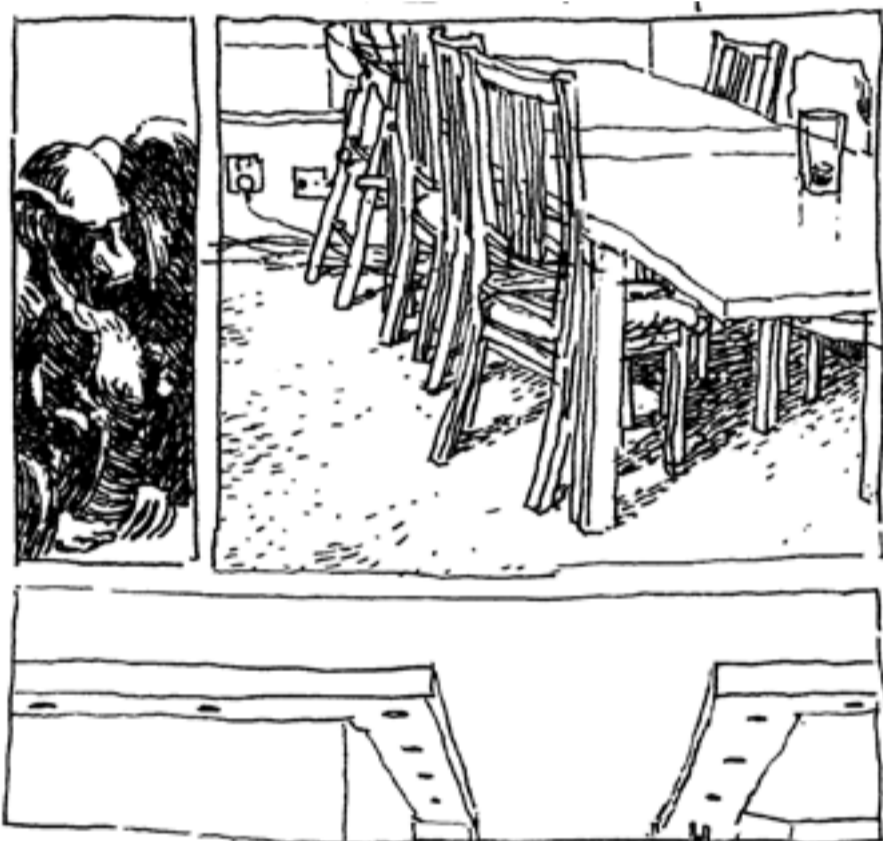
Co jednak łączy wartości w rozumieniu kulturowym z kreowaniem wartości w gospodarce? To, że wbrew teoriom utylitarystycznym wartość w gospodarce nie ma charakteru obiektywnego, wynikającego z napięcia między niezaspokojoną potrzebą a możliwością odpowiedzi na tę potrzebę poprzez konkretny produkt lub usługę. Poparciem dla tego rzekomo obiektywnego charakteru ma być często przywoływana piramida Masłowa, reprezentująca hierarchię ludzkich potrzeb. Problem w tym, że piramida zaproponowana przez Abrahama Masłowa w ramach teorii motywacji nie najlepiej opisuje świat potrzeb. Jak pokazali ekonomiczni nobliści z 2019 roku, Esther Duflo i Abhijit Banerjee, nawet najbardziej podstawowe potrzeby, jak kwestia zaspokajania głodu, moderowane są kulturowo. Innymi słowy, nawet osoby, którym brakuje pożywienia o wystarczającej kaloryczności, nie poszukują towarów najbardziej „wartościowych” pod względem odżywczym, tylko zwracają uwagę na inne uwarunkowane kulturowo aspekty, jak wygląd, smak, ale też informację statusową niesioną przez to, co, jak i gdzie się je. Ku zaskoczeniu badaczy, ta świadoma rezygnacja z walorów odżywczych na rzecz, umownie ujmując, „kulturowych” uwidoczniła się u osób poprawiających swój status materialny, nie na tyle jednak, żeby jednocześnie móc w pełni zaspokoić podstawowe potrzeby materialne i wzmocnić swój status społeczny.

Wybrałem szczególny przykład, który jednak dobrze ilustruje fakt, że nawet w najbardziej „biologicznym” aspekcie życia, jakim jest odnawianie sił życiowych, jesteśmy istotami kulturowymi. Więcej, bogata literatura z obozów koncentracyjnych i łagrów pokazuje, że rezygnacja z tego statusu i zejście do pozycji biologicznej, ograniczonej do codziennej walki o pożywienie, kończyła się tragicznie. Również jeśli popatrzymy na inne „naturalne” wymiary życia, jak reprodukcja biologiczna lub stosowanie przemocy, to poza patologicznymi sytuacjami zawsze są one zapośredniczone symbolicznie i kulturowo.

Po prostu, jak przekonująco pisze Terrence Deacon, jesteśmy „symbolic species”, gatunkiem symbolicznym, który nie ma bezpośredniego dostępu do rzeczywistości. Komunikujemy się z nią w sposób zapośredniczony przez kulturę, innymi słowy kultura jest jedyną dostępną ludzkim zmysłom rzeczywistością. I stąd właśnie wynika jej wpływ na bieg spraw, nawet jeśli nie potrafimy lub nie chcemy tego przyznać. Znaczenie kultury i jej wpływ stają się szczególnie istotne w sytuacji tak głębokich przełomów, jak doświadczany obecnie, w czasie bezkrólewia, kiedy stary świat dobiegł końca, a nowy jeszcze się nie wyłonił. Będzie się on rodził w bólach jeszcze długie lata, w wyniku konfrontacji ograniczeń materialnych narzucanych przez Naturę, czyli pozakulturowe wymiary rzeczywistości, i wyobraźni ludzi próbujących narzucić nowe ramy symboliczne, w których toczyć się być może będzie przyszłe życie. I znowu, najważniejszym polem walki o przyszłość staje się kultura rozumiana jako semioza, a najważniejszym orędem – wyobraźnia.

## Dorota Koczanowicz

### Sztuka smakuje



**CZY VERMIN WYCHWYCIŁBY  
WSZYSTKIE SZCZEGÓŁY ZUPY  
Z MAŁŻAMI I KRAKERSA-  
MI - I KANAPKI Z TUŃCZYKIEM  
- GDYBY BYŁ ZAJĘTY ROZMOWĄ,  
GDYBY Z KIMŚ FLIRTOWAŁ?**

Alison Knowles codziennie, mniej więcej o tej samej godzinie, jadła taką samą kanapkę w tej samej, nieistniejącej już, nowojorskiej restauracji Riss. Trwało to kilka lat. Kanapka z tuńczykiem była najlepszą opcją w knajpie blisko domu, przy Ósmej Alei. Pewnego dnia w 1967 roku Alison zauważyła potencjał sztuki w swoim ekscentrycznym przywiązaniu do codziennego zamawiania tego samego dania. Zaczęła świadomie wypowiadać niezmienną formułę: „kanapka z tuńczykiem na pszennym toście, z sałatą i masłem, bez majonezu, z dużą szklanką maślanki lub kubkiem zupy”. Monotonia, nieznośna powtarzalność, ograniczenia codzienności – życie – zmieniło się w sztukę. Lancz stał się performansem, zatytułowanym *Identyczny lancz*.

Knowles, proponując konwencję *Identycznego lanczu*, narzuciła chaosowi życia rygor formy. Trywialność poddawała się porządkowi estetycznemu, natura i sztuczność spotkały się w „pięknym nieładzie wyobraźni”. Artystka tym samym przekroczyła świętą granicę, wyznaczoną przez Immanuela Kanta. Zdaniem niemieckiego filozofa granica ta przebiegała pomiędzy smakiem estetycznym i smakiem cielesnym, który może być stosowany jedynie jako poręczna metafora do opisywania piękna i wyborów natury estetycznej. Jako zasadniczą różnicę pomiędzy przyjemnością czystej formy a przyjemnością stołu podawał on, po pierwsze, skrajnie prywatny, niedyskursywny charakter smaku zmysłowego, a po drugie wymuszany przez piękno dystans i jego egocentryzm, który manifestuje się w tym, że piękno nie znosi żadnych innych celów poza własnym zaistnieniem.

Echo oświeceniowych rozstrzygnięć rozbrzmiewa dużo później, w słynnym cytacie z *Socjologii posiłku* Georga Simmela: „Piękno dzieła sztuki polega na nietykalności, która trzyma na dystans, natomiast wyrafinowane nakrycie stołu zachęca, by jego piękno naruszyć”. Simmel oddaje w nim tradycyjny stosunek do relacji między sztuką i jedzeniem, które zwykle usytuowane zostają po przeciwnych stronach świata symbolicznego. Nawet najbardziej wyrafinowany posiłek nie pozbywa się swoich zobowiązań wobec ciała i prymarnej potrzeby zaspokajania głodu, a problem polega na tym, że sztuka musi być bezinteresowna. Roland Barthes pisze, że sztuka przy stole pojawia się tam, gdzie „apetyt naturalny” zostaje zastąpiony przez „apetyt na przepych”. Wolność spalania energii „na nic” odrywa smakosza od jego prymitywnych potrzeb i otwiera przestrzeń oddziaływania nieposkromionego pragnienia.

Łatwo się zorientować, że w wypadku *Identycznego lanczu* zatarcie dystansu pomiędzy sztuką i życiem nie przebiegało poprzez eksces, nadmiar i wyrafinowanie. W pierwszym lepszym wywiadzie z Knowles znajdziemy deklarację, że kanapka z tuńczykiem była jedynie najbardziej zjadliwą propozycją menu restau-

racji oferującej „domowe jedzenie”. Jej działanie lepiej więc zostanie rozjaśnione w kontekście definicji sztuki jako przeobrażenia zwykłego w niezwykłe, jaką znajdziemy w *Sztuce jako doświadczeniu* Johna Deweya i u jego komentatorów, na przykład T.M. Alexander.

Sztuka jest przekształceniem i interpretacją świata. Stwierdzenie oczywiste w wypadku sztuk pięknych nie traci swej siły w kontekście sztuki konceptualnej. *Identyczny lancz*, ukazuje jak sztuka, dzięki procesom defamiliaryzacji, zmienia bezrefleksyjne czynności w czynności świadome, posiadające zaplecze sensów i wartości. Sztuka zawsze kondensuje i nadaje znaczenie temu, co w naszych przeżyciach jest chaotyczne, nieokreślone i niedokończone. A artystą jest ten, kto umie zauważyć i wypowiedzieć potencjał sztuki, drzemiący w rytmach życia. Tak formułuje to Alexander: „Ten żywy moment, kiedy percepcja osiąga swoje apogeum, jest genezą sztuki. Sztuka jest doświadczeniem skierowanym ku inteligentnemu odkrywaniu sensów świata. Jako swój temat przyjmuje ona bogactwo i różnorodność możliwości reakcji, które stymulują zaangażowanie i odkrywanie. [...] Życie zapowiada sztukę, ponieważ sztuka wyraża życie, albo jest jego kształtem”.

Roberto Calasso w książce *Literatura i bogowie* przywołuje wyznanie Stéphane’a Mallarmégo: „Wiersz jest wszędzie tam, gdzie w języku słyszę rytm. Nie ma go tylko w urzędowych obwieszczeniach i ogłoszeniach reklamowych”. Zdaniem Calasso konsekwencją tej stanowczej deklaracji jest uznanie, że wiersz jest „rozległym i wszechobecnym, nieujawnionym unerwieniem wszelkich układów słownych”. Poszerzając zakres zainteresowań o sztuki wizualne, należy stwierdzić, że sztuka jest unerwieniem doświadczenia. Okazuje się tym samym, że niezbyt daleko od Mallarmégo znaleźć można Johna Deweya z jego koncepcją głoszącą, że każde zwykłe codzienne doświadczenie niesie w sobie szansę bycia doświadczeniem estetycznym. Sztuka rozumiana jako kondensacja i udoskonalenie przeciętnego ludzkiego doświadczenia osłabia stare podziały na sztukę i życie, czy piękno i poznanie, wskazuje, że istnieje potencjalna możliwość, aby estetyczny wymiar nadać każdej działalności człowieka, ponieważ jakości estetyczne są niezbędnym elementem każdego satysfakcjonującego doświadczenia. Tym samym sztuka przestaje być ozdobą życia, fetyszem muzealnym czy lokatą kapitału, a staje się najwyższą formą życia i niedoścignionym wzorcem.

Wróćmy do Nowego Jorku przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Z czasem do Alison dołączyli inni artyści. Jej znajomi i znajomi znajomych jedli identyczny lancz i zapisywali okoliczności swoich posiłków – wrażenia smakowe, rozmowy, ale też drobiazgi, na które nigdy nie zwróciliby uwagi. Niektóre z tych relacji złożyły się na książkę *Journal of the Identical Lunch*, wydaną w 1971 roku. Świadectwa są bardzo różne w formie – listy, wiersz, rachunek, detaliczny opis. Jim Maya pisze w wierszu, że identyczne jedzenie nie domaga się uwagi. Całość zaangażowania pochłania to, co wokół:

„Kelnerka, jej włosy, usta, serwetki,  
ich wytłoczony wzór lub brak wzoru,  
Stoły, krzesła, upał”  
W konsekwencji  
„Kiedy skończysz --  
Z trudem się orientujesz, że właśnie zjadłeś”

W relacji innego literata, Vermina Hinklego, sytuacja przedstawia się zupełnie inaczej. On się dokładnie orientował, co zjadł i w jakim kontekście. Jego performans ma datę 6 czerwca 1969 roku. To wyjątkowy dzień dla Hinklego, dzień powrotu do Nowego Jorku i do odstawionego jakiś czas temu tuńczyka, ale też dzień rozstania z żoną. Wprawdzie w jego sprawozdaniu jest informacja o kelnerce z burzą czarnych włosów, w różowej sukience ze stebnowaniem i rodzaj protokołu introspekcyjnego: „Otoczony jestem przez koszule z krótkimi rękawami, kilka marynarek z krawatami i jedną grubą muszkę, która zamawia kotlet wieprzowy”. Jednak w całej detalicznej relacji Vermina jedzenie jest tematem wiodącym.

Zamówienie tuńczyka było dla Vermina problemem. Wiedział, że koty nie mogą go jeść, bo reagują zapaleniem pęcherza. Sam cierpiał na to schorzenie i przez rok, pomimo brania leków, nie mógł się go pozbyć, dlatego na wszelki wypadek nie jadł tuńczyka. Bici, koleżanka, od której wiedział o poszerzonym performansie Knowles, przekonała go, żeby raczej obwinił swoje problemy emocjonalne, a nie rybę. Zamówił więc wszystko, co mu nakazano. Żadnych dodatkowych napojów, tylko wodę w zestawie. Zrezygnował z kawy. Wybrał zupę z małżami i krakersami. Pilny performer skupił się na doświadczeniu smakowym.

Zróbmy przerwę w relacji Vermina na małą dygresję o zmyśle smaku. Tradycyjnymi zmysłami sztuki są zmysły dystansu – wzrok i słuch. Nazywa się je też zmysłami intelektualnymi. Podczas gdy wzrok i słuch dają nadzieję na obiektywność dzięki odległości wobec badanego obiektu, dotyk, zapach i smak to zmysły subiektywne, ponieważ cechuje je brak rezerwy. Smak nazywany jest najbardziej intymnym, ale też najbardziej egoistycznym zmysłem. Raz zjedzony kęs nie trafi do innych ust. Nie ma więc szansy na uwspólnianie doświadczenia i na uniwersalizujące oceny. Smak oskarżany jest o to, że nie przenosi żadnych głębszych znaczeń, realizując wartość utylitarną sytości oraz schlebając prostym przyjemnościom cielesnym, o których subiektywnej naturze przekonuje znana formuła głosząca, że o gustach się nie dyskutuje. Zwykle więc jeśli w obrębie sztuki uruchamiany jest zmysł smaku, to po to, aby podważyć artystyczne ideały autonomii, geniuszu, doskonałości i trwałej wartości.

Zupa Vermina była pikantna. W połowie jedzenia pieprzny smak nieoczekiwanie się ulotnił. Skłoniło to Vermina do rozmyślań, czy może to znaczyć, że pieprz unosi się na powierzchni, czy to kwestia przyzwyczajenia kubków smakowych. Kiedy pieprz niknie, zupa wydaje się za mało słona. Kanapka pojawiła się przed końcem zupy. Zgodnie z przewidywaniem chleb był przecięty na dwa trójkąty. Pikantne pikle na wierzchu tworzyły krzyż z linią przecięcia. Vermin uznał, że kanapce dobrze by zrobił lepiej doprawiony majonez. W połowie jedzenia Vermin dokonał dwóch odkryć. Po pierwsze – kanapka była co najmniej na dwa cale gruba w swoim wypiętrzającym się środku i zwęzła się do półtora cala w każdym z trzech rogów. Drugie odkrycie dotyczyło problemu, który się ujawnia podczas gryzienia środka kanapki: ugryzienie środka wypycha tuńczyka bokami. Nie wiadomo do końca dlaczego, ale kłopotem była też sałata. Choć wedle relacji poszatkowana, stawiała opór jedzącemu. Pisarz marzył o malutkich sałatach, których nie będzie trzeba kroić.

O 14.17 Vermin wypił wodę i poszedł zapłacić. Rachunek wyniósł równo dolara. W tym był suty napiwek – 75 centów. Kelnerka wydała z dziesięciodolarówki.

Zanim wyszedł z Riss, pisarz zauważył drobną, starszą kobietę, siedzącą nad stosem pustych już talerzy. Jej mały stolik znajdował się w kącie. Jadła ostatnie danie i głośno komentowała swoją sytuację. Mówiła, że pomimo tego, że już jest najedzona, dokończy biało-żółtą breję ze swego talerza, bo jest najlepsza z tego, co zamówiła. Zauważcie, że paradoksalnie, nie kończąc jedzenia, stała się wolna od zobowiązań cielesnych. W końcu jadła, nie będąc głodna. Posługując się terminologią Deweya, można skonstatować, że przypuszczalnie staruszka, wyznając, może nawet nieświadomie, estetykę egzystencji, za wszelką cenę dążyła do domknięcia doświadczenia kulinarnego.

Podobnie jak kobieta, Vermin jadł sam. Kant przekonywał, że samotne spożywanie posiłków może stanowić zagrożenie dla istoty człowieczeństwa, może być też niebezpieczne w wymiarze czysto biologicznym. Na pokusę „obsesyjnej kontemplacji” szczególnie narażeni są filozofowie, ale każdy „człowiek jedzący, który podczas samotnego posiłku żywi się własnymi myślami, stopniowo markotnieje”. Jak wiadomo, Kant nie ruszał się z Królewca i nie musiał przeżywać trudów konfrontacji z innymi stylami życia. Bardzo ciężko wyprawę z Francji do Ameryki przeżył dużo później Jean Baudrillard. Cytat, który za chwilę przytoczę, kipi od emocji, wywołanych amerykańską osobnością: „Widuje się to wszędzie tutaj, tę najsmutniejszą scenę świata, smutniejszą od nędzy; nawet żebrak jest mniej przygnębiający od tego, kto je samotnie na oczach wszystkich. Nic bardziej sprzecznego z prawami ludzkimi czy nawet zwierzęcymi, gdyż zwierzęta zawsze czynią sobie honor dzielenia się pożywieniem lub walki o nie”. Podobnie jak dla francuskiego postmodernisty, tak dla holenderskiej food designerki, Marije Vogelzang, samotny posiłek jest synonimem „przewlekłej samotności” mieszkańców współczesnych metropolii. Zwolenników wspólnoty przy stole można mnożyć bez trudu. Tylko chyba Richard Shusterman miał odwagę pochwały samotnego jedzenia, jako elementu somaestetycznego przeżycia. Czy Vermin wychwyciłby wszystkie szczegóły zupy z małżami i krakersami – i kanapki z tuńczykiem – gdyby był zajęty rozmową, gdyby z kimś flirtował albo był na bizneslanczu?

Vermin wrócił do domu z wyznaczonym zadaniem „opisania posiłku jako *niezapomnianego* albo coś w tym rodzaju”. Najpierw zrobił kawę, a potem około godziny opisywał swoją „przygodę”, która się wydarzyła pomiędzy godziną 14.03 a 14.19. Tak zakończył: „Wchodzę po schodach, myję zęby, a wszystko wydaje mi się mało znaczące w kontekście mojej przygody”.



**Adriana Prodeus**

## ***Bezskuteczne widoki na przeszłość***

**KINO UPORCZYWIE TRACI  
TEMPO. O PRZYSZŁOŚCI  
MÓWI W KÓŁKO TO SAMO.  
WYSPECJALIZOWAŁO  
SIĘ W STYLOWYCH LUM-  
PEKSACH, HANDLU WSPOM-  
NIENIAMI WYSTAWIONYMI  
NA SPRZEDAŻ PO CZYSZ-  
CZENIU DAWNYCH PRZE-  
WIN JAKO STARO-NOWE,  
STYLOWE SZATKI. GDZIE  
SZUKAĆ RECEPTY? W KINIE  
TE RZECZY ZNAJDUJĄ  
SIĘ NAJCZĘŚCIEJ NA OBRZE-  
ŻACH. TAM, GDZIE KOŃCZY  
SIĘ PERFORACJA TAŚMY,  
A ZACZYNA WADA OBRAZU,  
JAKAŚ RYSA, ŚNIEDŹ. TAM-  
TĘDY MOŻNA SIĘ WYDOSTAĆ.  
URYWA SIĘ FILM.**

Uważaj, na co patrzysz! Obraz może wejść w ciebie głębiej, niż sądzisz. I wcale nie chodzi o to, że niektórych rzeczy nie da się już odzobaczyć. Raczej o to, że obrazy są jak obca armia atakująca cię w kosmosie: próbują złamać zamek i zasiąść przy kokpicie, aby zacząć sterować twoim pokładem. Twoimi rękami zesłać bomby na twoją planetę. Dlatego seanse poprzedzają teraz ostrzeżenia.

*Przed użyciem zapoznaj się z treścią ulotki dołączonej do oglądania bądź skonsultuj się z krytykiem, blogerem, dziennikarzem, gdyż każdy film niewłaściwie stosowany zagraża Twojemu życiu lub zdrowiu.*

Co ci grozi, jeśli jednak pochopnie zażyjesz film? Przestanieś jeść mięso po filmach: *Okja*, *Gunda* czy *Mieszkańcy ziemi*. Jeśli nie zamierzałeś przejść na weganizm, lepiej ich nie oglądaj. Nie chcesz pożegnać się z alkoholem? Unikaj *Straconego weekendu*, *Szalonego serca*, *Pętli*, *Pod Mocnym Aniołem*. Może cię po nich niepotrzebnie suszyć. Twój nałóg to nikotyna? Obecnie nie masz za bardzo gdzie mu się oddawać, odkąd w tylu miejscach kurzenie jest zabronione. Ale jeśli wciąż walczysz o wolność kiepa, uważaj na filmy, po których rzucisz palenie: *Te wspaniałe bąbelki w tych pulsujących limfocytach*, *Rok*, *Ashes of Doom*. Jakimś cudem wszystkie są animowane, bo kino fabularne wciąż nurza się w papierosowym dymie. Mówi się wręcz, że to ono jest źródłem uroku nikotynizmu – seksownej aparycji fajka trzymanego w smukłych palcach nad lśniącem barem. Choć przecież istnieją filmy, w których aktorzy o pożółkłych paznokciach, szarej cerze i matowych włosach ćmią szluga za szlugiem, to jednak nie o nich myślisz, gdy masz ochotę na dymka. Dlaczego? Bo jedne gwiazdy świecą jaśniej od innych. Po to, żeby zwieść cię i umyślnie skierować twój statek wprost na mknącą asteroidę.

Zaraz, to chyba nie o tobie. Nie boisz się takich katastrof. Nie masz nałogów. Co najwyżej mógłbyś stracić wiarę. W sens swoich wysiłków, w choćby i chwilową miłość, w to, że kolejne pokolenia coś zmienią na lepsze. Wtedy lista filmów, których nie powinieneś oglądać, jest dużo dłuższa. Rozciąga się między *Wielkim żarciem*, *Siódмым kontynentem* a *Oslo, 31 sierpnia*. Nihilizm w kinie przenosi się drogą kropelkową. Wystarczy, że łza zakręci się w oku, lekko pociągniesz nosem, a możesz wyjść z seansu już jako inny człowiek.

Nie, to pomyłka. Chodziło o tego w trzecim rzędzie, ty przecież jesteś nieprzemakalny. Niepodatny na żadne sugestie. Masz swój rozum i robisz coś tylko dlatego, że akurat masz na to ochotę. Żadne filmy ani filmiki nie mają na ciebie wpływu. Kupujesz w sklepie, do którego masz najbliżej, produkty, które akurat



leżą na półce. Oglądasz to, co lubisz, i nikt nie wmówi ci, żebyś się zmienił. Za dobrze znasz siebie i ktoś, kto chciałby cię zmanipulować, może ci skoczyć. Tylko jeśli spojrzysz wstecz, dostrzeżesz, że coś sprawiło, iż już nie całujesz kobiet w rękę, zbierasz kupy po swoim psie. Na wszelki wypadek. Przestałeś używać słów: Żydek, czarnuch czy pedał. Przynajmniej przy osobach, których nie znasz. Coś się w tobie powolutku zmienia. A czy to zasługa kina albo innej dziedziny sztuki? Oczywiście, że nie. Bez przesady, żeby coś było aż tak skuteczne.

W jaki sposób kino wpływa na działanie widza? Przed premierą *Jokera* w Stanach Zjednoczonych były protesty, że zachęca on do przemocy, wspierając inceli (*involuntary celibate*), czyli sfrustrowanych mężczyzn, którzy nie mogą zrealizować marzeń o relacjach z kobietami. Spędzają więc czas samotnie przy komputerze i tą drogą nienawidzą, głównie feministek, które to obwiniają za swoje cierpienie. Łączą się w sieci w quasi-subkulturę, powiązaną z ulicznymi strzelaninami (*mass shootings*), jak choćby ta z Dayton, gdzie w imię zemsty na nieczułych kobietach pewien incel zabił dziewięć osób i ranił kilkadziesiąt kolejnych. Chciano więc zaprzestania seansów *Jokera*, aby nie lansować wspierania psychopatów kreowanych na superbohaterów. Po czasie, Oscarze dla Joaquina Phoenixa i ogromnej fali dobrych i złych opinii, która przelała się wtedy przez media, nie wydaje się jednak, aby film zachęcił kogoś do morderstwa. Jeśli nawet, chcąc zabić, ktoś by się na niego powołał, to za takim

morderstwem stałaby raczej legalizacja i szeroka dostępność broni w Ameryce, a nie ten czy inny kinowy tytuł.

Jeszcze kilkanaście lat temu na okładkach brukowców widniały nagłówki: „Przez Spidermana mogło zginąć dziecko. 5-letni Bartuś wyskoczył z okna” albo „Dwóch braci spadło z 11 piętra. W ich pokoju wisiał plakat superbohatera”. Teraz wiedza o tym, że od małego wychowani przez media nabieramy umiejętności odróżniania fikcji od rzeczywistości, jest bardziej rozpowszechniona. Mimo to wciąż wierzymy, że oglądany film może nas otumanić i skłonić do działania, na które inaczej nigdy byśmy się nie zdobyli. Inżynieria społeczna nigdy się nie kończy i są powody, by sądzić, że żyjemy nieświadomie w wielu różnych reżimach. Ale czy nie wykształciliśmy już mechanizmów obronnych? Czemu wciąż przypisuje się kinu taką moc?

Być może źródło leży w gabinecie lekarskim. Tym samym, który ostrzega nas i zarazem zachęca do stosowania czegoś, co potencjalnie może nam zaszkodzić. Zabezpiecza się przed ewentualnymi pozwami. Ale my czytamy tylko pozytywny komunikat. Przecież przede wszystkim chcemy sobie pomóc. Nigdy na dobre. Co chwilę dowiadujemy się o istnieniu nowych chorób. Antybiotykoopornych bakterii, mutujących wirusów, ale przede wszystkim chorób społecznych, powodujących dalszy rozpad wspólnot. Jak to się stało, że znaleźliśmy się w tak beznadziejnym położeniu? Kiedy to się zaczęło?



fot. Adriana Myśliwiec

Diagnozom nie ma końca. Ciało świata toczą coraz to nowe robaki. Zwłaszcza jego południowe części padają ofiarą przeciążenia. A przecież chodzi tylko o utrzymanie części północnych w czystości, dostatku oraz bezpieczeństwie. Lekarzom globu obce jest spojrzenie na ciało jako całość. A przecież to jasne – nie jak słońce, bardziej jak powodujący pożary grzejnik słoneczko – że jeśli jedno miasto mają być zielone, inne stają się wysypiskami. Tymczasem angażujemy się w terapię ozdrowieńczą, nie oglądając na nic. Medyk nie mówi, że chcąc leczyć jeden organ, skazujemy inny na osłabnięcie. Wizytom u doktora zatem nie ma końca. Na jednym etapie zajmujemy się zwalczaniem seksizmu, na kolejnym antropocentryzmu, dalej odzyskaniem prawa do oddychania, do wody, do schronienia. A w tym wszystkim umknęły gdzieś prawa człowieka. Ale my pędzimy dalej, zajmujemy się prawem do samookreślenia własnej, niebinarnej płci, pytaniem, czy chcemy się rozmnażać, i jeśli tak, to w jaki sposób. Tymczasem ktoś ogłasza strefę wolną od nas i zupełnie nie rozumie, dlaczego jest to prześladowanie. Kiedy wreszcie opuścimy ten oddział chorób zakaźnych? Czekają nas terapie na populizm, rasizm, nacjonalizm i wiele innych chorób, o jakich jeszcze nie wiemy. Leczenie toczy się bez przerwy, ale zawsze gdzieś stoją puste łóżka i zostają jakieś nieobjęte terapią organy.

Kino angażuje się w ten proces uzdrawiania całym sercem i całym ekranem. Jednocześnie pozostaje instrumentem w rękach inżynierów historii, architektów granic i piewców narodów. Ministrowie ogłaszają, że pragną mieć swoje kino – ustanawiają więc nowe prawa, wedle których amerykańskich bohaterów wojennych zastąpi odtąd nasz własny bohater. I będzie tak chwytął za serce, że pokłonią mu się wszystkie kraje. A przez niego i nam. Niestety, proces leczenia z błędu w tym przypadku od lat jest w fazie terminalnej. Żyje wprawdzie, lecz nie ma szansy na poprawę. Tymczasem kino dzisiaj decyduje, kto jest co komu winny i co powinien mieć za złe.

Odkopuje dawno zażegnane spory, jak choćby *Wołyń*, oprotestowany na Ukrainie i zawłaszczony przez polską pravicę jako swoista anty-*Ida* i anty-*Pokłosie*. Otwiera niezagojone rany i zostawia je nieopatrzone, mimo że się ślimaczę. To ma być leczenie? Czy raczej podrażnianie, abyśmy bardziej skłóceni spróbowali wyleczyć się sami?

Kino wchodzi też w rolę Rzecznika Praw Pacjenta. Często domaga się reparacji w imieniu pokrzywdzonych. Uruchamia śledztwa, które inaczej nie ujrzałyby światła dziennego. Pokazuje jednego niewinnie skazanego Tomka Komendę, podczas gdy razem z nim w więzieniu siedzi jeszcze kilku niesłusznie osadzonych. Gdyby zliczyć przypadki uratowanych – wyszłoby, że kino bardziej jest nieskuteczne niż skuteczne, bo większość przemocy i tak nie zmieści się w kadrze. Gdyby wprowadzić Bezwarunkowy Dokument Autobiograficzny Podstawowy i każdemu człowiekowi należałby się jego film, w którym oczyszczałby się z win i skutecznie bronił przed wrogami, oglądalibyśmy same świadectwa wiktylizacji. O tym, jak każdego z nas okrutnie skrzywdziło społeczeństwo, rodzina, religia, szkoła, partnerzy, pracodawcy, sąsiedzi i podwładni. Bo mało kto chce wziąć odpowiedzialność za swoje czyny, choć to dopiero robiłoby z niego bohatera. Mielibyśmy więc w kinach wiele horrorów i melodramatów, zwyczajnych bitew i niesmiesznych komedii.

Dlatego kino wybiera dziś, komu daje głos, i przykładą megafon do ust tych, którzy dotąd nie byli słyszani. A przynajmniej tak współczesne filmy chciałyby być widziane. Jako obrońcy słabszych i potrzebujących: dzieci molestowanych przez księży, sekretarek przez szefów, czarnych przez białych. I tu muszę pohamować ironię – owszem, na szczęście to dzieje się na naszych oczach. Rzeczy, które jeszcze niedawno wydawały się niemożliwe, pojawiają się na ekranie i jest ich coraz więcej. Jednocześnie kino sprawuje władzę nad ciemnią i, wywołując klisze, wybiela swoje intencje. Gdy tylko spod dywanu wypetza kolejny Weinstein – drapieżnik używający kinematografii do własnych celów – zaraz bierze się go na muszkę. Musi być jasne, że przemysł zawsze stoi po jasnej stronie mocy i sięga po miecz świetlny, gdy czyjeś życie jest zagrożone. Trudno bowiem o większych amatorów idei szlachetności i rycerstwa niż twórcy filmowi. Wolą śnić bajki o tym, że uratowałiby Sharon Tate z rąk bandy Mansona, gdyby tylko znaleźli się w Hollywood we właściwym momencie. Zamiast uznać własne uprzywilejowanie na tyłu poziomach. Dostrzec uwikłanie w procesy sprzyjające nierówności, segregacji, monopolowi danej firmy czy sprawy. Żeby nie wspomnieć o wygodnym ignorowaniu przejawów nietolerancji. Nie żeby robili to umyślnie. Po prostu byli akurat zajęci sobą. Przypomina się opis Stefana Zweiga: „Bywają ludzie o przytępionej wyobraźni. To, co nie dotyczy ich bezpośrednio, co ostrym klinem nie wdiera się w ich życie, nie obchodzi ich prawie wcale. Lecz niech tylko jakiś wypadek, choćby najmniejszej wagi, wydarzy się w ich bezpośredniej bliskości – wznieca w nich nadmierną wprost namiętność. Ludzie ci wynagradzają rzadkość swych zainteresowań ich nietaktowną i przesadną gwałtownością” (*24 godziny z życia kobiety*, przeł. Melania Wassermanówna).. Dlatego w jednym sezonie oglądamy dowody złożenia broni na froncie #metoo, poparcie dla #Blacklivesmatter i LGBTQI+ w każdym filmie, i każdy przekonuje nas o swojej słuszności. Tylko czy w przypadku tego leczenia są to zabiegi podskórne, czy operacja na otwartym sercu?

Jednocześnie większość dostępnych w kinach tytułów przypomina meleksy, którymi poruszają się akwizytorzy zbędnych produktów opakowanych w pełnometrażowe filmy lub – czemu nie? – od razu cały miniserial. Bo kino samo choruje. Wypiera swoje przypadłości albo odwrotnie – upaja się nimi. Trzyma oskarżycieli na dystans, eliminując zewnętrzne ryzyko. Jakby bało się zarazić, unikało zbliżeń, a to skazuje je na zbyt powolne zmiany, czyli impas. Nie potrafi stawić czoła temu, co dzieje się teraz. Uporczywie traci tempo. O przyszłości mówi w kółko to samo. Wyspecjalizowało się w stylowych lumpeksach, handlu wspomnieniami wystawionymi na sprzedaż po czyszczeniu dawnych przewin jako staro-nowe, stylowe szatki. Czy nie nazbyt często kino zajmuje się projektowaniem przeszłości, podczas gdy ciąg dalszy wcale nie nastąpi? Nie wie żaden lekarz, jak ta choroba się skończy, a odpowiedzialność spoczywa na pacjencie. Zależy od jego dobrej woli: czy naprawdę chce wyzdrowieć, czy też może w głębi ducha kocha te swoje symptomy?

Jeśli szukać gdzieś prawdziwej recepty – nie na paramedykamenty, lecz substancje takie, co naprawdę leczą – trzeba robić to na własną rękę, studiując instrukcje, składy i najnowsze wyniki badań. W kinie te rzeczy znajdują się najczęściej na obrzeżach. Tam, gdzie kończy się perforacja taśmy, a zaczyna wada obrazu, jakaś rysa, śniedź. Tamtędy można się wydostać. Urywa się film.



## Dzień w którym upadła Twórczość

**Adam Wiedemann**

Naprawdę nie sądziłem, że narożnik podstawka pod kwietnik okaże się tak wrażliwy. Skądeś wzięta serwetka nie wytrzymała nacisku łapek Iriny i wyślizgnęła się szybko (szybciej niż

zdążyłem dobiec) spod szklanki, w której moczył się złoty krążek cytryny. Wszystko to upadło na dywan, dokładnie taki, jak w salonie państwa I[...]jczów, gdzie ostatnio bywał pan

R[...]r, nieważne, fusy objęły dość znaczny obszar dywanu i teraz wszystko zależy od szybkości ścierki, która znajdowała się akurat w moich

rękach, lecz powstrzymałem ją, mówiąc sobie: Zostaw to, już przecież nigdy nie zaznasz takiego stanu, że wszystko, czego dotkniesz, coś znaczy.

Warszawa, 5.4.20

**Michał R. Wiśniewski**

## ***Ludzie z komputera, ludzie z internetu***

**W 2020 POLACY DOWIEDZIELI SIĘ O ISTNIENIU DWÓCH ZJAWISK, KTÓRE ZBURZYŁY DROBNOMIESZCZAŃSKI SPOKÓJ: ANARCHIZMU I NIEBINARNOŚCI PŁCIOWEJ. OBA ZJAWIŁY SIĘ W BLASKU POLICYJNEJ DYSKOTEKI W POSTACI AKTYWISTKI MARGOT, KTÓRA BUDZIŁA ZGROZĘ NIE TYLKO SWYMI POSTĘPKAMI, ALE SAMYM ISTNIENIEM. OKAZAŁO SIĘ, ŻE POZA ŚWIATEM RÓŻOWO-NIEBIESKIEGO YIN-YANG, DZIELONYM PRZEZ KULTURĘ I POPKULTURĘ NA ZEROJEDYŃKOWY MATRIX, ŻYJĄ LUDZIE, KTÓRZY SĄ NIEMOŻLIWI DO PROSTEGO ZASZUFLADKOWANIA. I ŻE ICH CODZIENNA NIEWIDZIALNOŚĆ ZACZYNA SIĘ NA ETAPIE JEZYKA.**



Urodziłem się w 1979 roku, w czasach czarno-białej telewizji i czarno-białych ludzi. O tym, co nie mieściło się w ogólnie przyjętych przegródkach, gadało się na podwórku, powtarzając zniekształcone legendy, krążące między dziećmi, które używały wyzwisk, nie wiedząc nawet, co dokładnie znaczą. Ciekawość gówniarzy: ale jak to możliwe? Jak to wygląda? Fascynacja tajemnymi szczegółami, którą dziś wciąż możemy dostrzec w obsesjach prawicowego komentariatu i trollerskich bojkówkach internetowych.

## **niech nas zobaczą**

Historia stała się motorem zmian – otwarcie na Zachód oznaczało otwarcie na zachodnią popkulturę, która podejmowała próby osvajania mas z kolejnymi literkami ze zbioru LGBT. Jakże szybko to szło. Drugiego lipca 1990 roku Polacy poznali Stevena Carringtona, który w obsadzie *Dynastii* robił za skandalistę – kto by pomyślał, że syn tak szacownego bogacza jak Blake Carrington mógłby być homoseksualny! Serial w USA miał premierę w 1981, musieliśmy odrobić dekadę (albo i więcej – nikomu nie przeszkadzało, gdy w 1998 Polsat zaczął emisję *Miodowych lat*, polskiej wersji serialu *The Honeymooners* z 1955 roku. Tak, 1955, nie 1995).

Gejów (literka G) nie dało się trzymać w szafie, bo widowiskowo umierali na AIDS, odchodząc w blaskach fleszów, zostawiając po sobie piosenki o tym, że „show must go on”. Lesbijki (literka L) długo kryły się w cieniu, aż nagle po prostu były, ukazywane z sympatią i akceptacją w serialu *Przyjaciele* czy *Sailor Moon* (*Czarodziejka z Księżycy*). Przeznaczona dla młodszych widzów japońska animacja pokazywała bez żadnej sensacji parę dziewcząt żyjących ze sobą, co sprawiało, że w konserwatywnych społeczeństwach (jak USA) zostało to ocenzurowane (Haruka i Michiru zostały „kuzynkami”). Gorzej miała literka B jak „biseksualizm” – o ile męskocentryczny voyeryzm pozwalał spoglądać życzliwie na kobietę, która ma „przygodę” z inną kobietą (*Emmanuelle*, której emisja w polskiej telewizji wywołała debatę narodową), to mężczyźni byli traktowani jako podwójne zagrożenie. Przez facetów przemawiała zwykła homofobia, kobiety zaś – jeśli wierzyć serialom takim jak *Ally McBeal* czy *Seks w wielkim mieście* – obawiały się zdrady.

Nawet nie wiem, gdzie zacząć z literą T. Oznacza ona osoby transpłciowe (transgender), pojęcie, które przez lata było niepojęte, mieszane z komediowym „chłopem przebierającym się za babę”, z transwestytyzmem, z dragiem. Popkultura nie pomagała – transkobiety przedstawiając jako oszustki, pułapki na biednych mężczyzn w ohydnych komediach (*Naga broń 33 i 1/3*, *Ace Ventura*), a w najlepszym przypadku – oscarowych dramatach. Jak oparta na faktach historia zamordowanego transchłopaka Brandona Teeny, którego zagrała Hilary Swank w *Nie czas na łzy* z 1999 roku. W tym samym roku wyszedł *Matrix*, opowieść o doświadczeniu transpłciowości, z której studio wyrugowało wszystkie elementy mogące na to wskazywać. Reżyserki *Matrixa*, Lana i Lilly Wachowski, dokonały korekty płci po kilkunastu latach. Przed publicznym coming outem (Lana w 2012, Lilly w 2016) sprawa ich tożsamości była przedmiotem plotek, domysłów i wprowadzających w błąd oświadczeń studiów filmowych.

# POSTLUDZKIE DZIECI

Spisałem tę strasznie uproszczoną i skróconą kronikę, żeby dać świadectwo – przez całe życie dowiadywałem się nowych rzeczy o ludziach i świecie, i przyjmowałem je do wiadomości. Czasem nie od razu, czasem potrzebo- wałem lepszego wytłumaczenia, żeby coś zrozumieć, trwało to zdecydowa- nie za długo. Dzięki internetowi dzisiejsze dzieciaki wyrastają w rzeczywi- stości, w której osoby wymykające się przestarzałemu binarnemu myśleniu są znacznie lepiej widoczne, zarówno w popkulturze, jak i w prawdziwym świecie. I nie mają z tym problemu, o ile ktoś nie zarazi ich swoją nienawiścią.

Nienawiść bierze się nie tylko z niewiedzy, ale z nastawienia do wiedzy. Dys- kusja o respektowaniu tożsamości niebinarnej, która rozgorzała latem 2020 roku w Polsce, pokazała straszny opór wobec nauki; niektórzy po prostu od- mawiają przyjęcia do wiadomości istnienia osób niebinarnych, czyli takich, które nie czują się ani kobietą, ani mężczyzną. Czy za tym oporem idzie jakieś chamstwo (najczęściej), fobia czy coś innego – zwieszenie mózgu, który nie jest w stanie przeprocesować takiej skomplikowanej idei? Skomplikowa- nej, bo wymykającej się dotychczasowemu pojęciu. LGTB i nawet T (w wersji podstawowej) mieszczą się w tym yin-yangu: mężczyzna kocha mężczy- znę, kobieta kocha kobietę, ktoś kocha wszystkich. Ktoś wygląda jak dziew- czynka, ale czuje się chłopcem i chce operacji, która sprawi, że ciało nadą- ży za umysłem. To proste. Ale niebinarność? Mówi, że nie jest chłopakiem ani dziewczyną, to dlaczego używa żeńskiego rodzaju, jak kobiety?

Są na świecie języki, w których nie ma rodzajów. Są języki, w których rodza- je mają tylko zaimki. Jest i polski, czarno-biały, męsko-żeński. Mocujemy się z nim, żeby lepiej oddawał rzeczywistość, stąd żeńskie końcówki zawo- dów, które spędzają sen z powiek konserwatywnym nieukom, dla których „pilotka to przecież czapka”. Męskie formy dominują.

Docierają do Polski echa amerykańskiej „wojny kulturowej” o zaimki. Progre- sywna idea, żeby mówiąc o kimś w trzeciej osobie, używać odpowiedniego, zadeklarowanego zaimka. Osoby niebinarne sięgają często po przypomina- jące liczbę mnogą „they”. Z polskim nie jest tak łatwo. *Polska gramatyka jest skomplikowana i silnie zgenderyzowana. Nie oznacza to jednak, że niemożliwe jest używanie innych form niż „on” i „ona”* – można przeczytać na stronie za- imki.pl, badając korpus językowy niebinarnej polszczyzny. Osoby niebinarne, używając języka polskiego, korzystają z kilku opcji – decydują się na używa- nie formy męskiej albo żeńskiej, co, jak pokazuje sprawa Margot (urodzona jako mężczyzna osoba niebinarna używająca żeńskiego imienia i gramatyki), wcale nie chroni przed wrednymi ludźmi podważającymi tożsamość. Istnieje rodzaj nijaki („ono”), który niektórym wydaje się dehumanizujący.

Najciekawsze z nich wydają mi się tzw. dukaizmy. Wymyślona przez Jacka Dukaja na potrzeby powieści s.f. *Perfekcyjna niedoskonałość* forma używana przez postludzkie, postcielesne cyfrowe byty zwane phoebe („phoebe Mi- chał powiedział, że bardzo by chciał”) została zaadaptowana przez osoby, które miały problemy, aby wyrazić swoją tożsamość w ojczystym języku. Czy to nie piękne? Oto w głowie konserwatywnego pisarza, który lepiej fan- tazuje o tym, co będzie za kilkaset lat, niż potrafi zrozumieć świat za oknem (ogłoszone w latach dziewięćdziesiątych arcybinarne opowiadanie pod zna- miennym tytułem *Wielkie podzielenie*, w którym pod wpływem wirusa kobie- ty mordują mężczyzn), zrodziło się przypadkiem wyjście z językowej pułapki zastawionej przez polszczyznę. Język wyznacza granice naszego świata; jest więc kluczem do ich przesunięcia.



# ~~POEZJA~~ POEZJA I KATASTROFA, CZYLI SZTUKA OPOWIADANIA KOŃCA

**ZWIĄZEK POEZJI I RZECZYWISTOŚCI, A WŁAŚCIWIE SZERZEJ: LITERATURY PIĘKNEJ I RZECZYWISTOŚCI, TO ZWIĄZEK DŁUGI, BURZLIWY I ZAKOŃCZONY SPEKTAKULARNYM ROZWODEM, KTÓRY PRZYBRAŁ FORMĘ CELEBRACJI PRZEŚWITUJĄCEGO POZORU.**

Chciałbym, by to było  
równie proste: posmakować wiśni  
i uwierzyć w sad.

Rafał Skonieczny, *Getsemani*

~~W starym i spranym już na szczęście wierszu Czesław Miłosz~~ W starym i spranym już na szczęście wierszu Czesław Miłosz pytał trochę na poważnie, a trochę jednak z ironicznym nihilizmem typowym dla nowoczesności, czym jest poezja, która nie ocala narodów ani ludzi? Prawie sto lat później można by zapytać, czy w ogóle literatura może kogokolwiek lub cokolwiek ocalić? Czy właśnie do niej powinniśmy się zwracać, szukając ocalenia? Byłbym w tej kwestii raczej sceptyczny. Owszem, poezja ocala – nieustannie ocala od zapomnienia setki ginących mikroświatów i języków, ocala wspomnienia i przechowuje okruchy rzeczywistości, w pewnym sensie ocala nawet ludzi, stwarzając im azyl, w którym krytyczna myśl miesza się z nostalgią i w którym zawiązują się zupełnie nieoczywiste wspólnoty, przekraczające podziały klasowe i pokoleniowe. Ale w tym ocaleniu zawsze jest jakiś element eskapistycznej ucieczki, to bowiem, co podlega ocaleniu w wierszu, w żadnym razie nie jest tym, co bezpośrednio ocalenia wymaga: indywidualnym życiem. Zamiast ocalania najnowsza poezja, zatroskana przecież naszą kondycją, wybiera więc ostrzeżenie, to zaś zmienia się w różnorakie formy opowieści o czekającej nas katastrofie.

Dziś do pytania Miłosza trzeba by dorzucić nawet ważniejszą kategorię niż naród, a więc światy. Ten jeden, wspólny nam wszystkim ekotop, który zamieszkujemy i który udało nam się śmiertelnie uszkodzić mimo jego niewyobrażalnej skali, i te różne, które każdy z nas tworzy wokół, począwszy od etnicznych wspólnot, aż po wewnętrzne archiwa. Czym jest zatem poezja, która nie ocala świata ani światów? Dziś, w dobie przewagi krytyki konstruktywistycznej nad etyczną, jaka towarzyszyła wiernie Miłoszowi z krakowskiego matecznika, trzeba by trochę przekierować to wartościujące pytanie. A zatem: jaka jest poezja, która nie ocala ludzi ani światów? Odpowiedź wcale nie jest najprostsza: to poezja samoświadoma, która nie pragnie ocalenia, tylko zmiany. Ocalenie bowiem niechybnie wpisuje nas w rejestr etyczno-teologiczny i na powrót wiąże z czymś, co literatura nowoczesna zdawała się skutecznie porzucać wraz z estetycznymi rozważaniami Nietzschego: z Prawdą. Jest to oczywiście poezja, która często natrafia na opór lekturowy u czytelników do niej nieprzygotowanych. I nie chodzi ani o ich konserwatywne poglądy, ani o niechęć wobec postępu czy eksperymentu, jak to się często upraszcza. Raczej o gruntowną nieznamość reguł gry z wierszami, o to, jak ze zbitki komunikatów zbudować opowieść. Razi bowiem nie tyle hermetyczność (zarzut, który powraca w nieskończoność i w ostatnim trzydziestolecium miał co najmniej trzy duże odsłony w osobach Jacka Podsiadły, Henryka Markiewicza i Andrzeja Franaszka), ile nihilizm i sceptycyzm – przeprowadzanie laboratoryjnych ćwiczeń wokół kategorii estetycznego pozoru, bez jakiegokolwiek pozytywnej obietnicy ustanawiania czy zachowywania, a więc ocalania rzeczywistości.

Przypomnijmy: związek poezji i rzeczywistości, a właściwie szerzej: literatury pięknej i rzeczywistości, to związek długi, burzliwy i zakończony spektakularnym rozwodem, który przybrał formę celebracji prześwitującego pozoru<sup>1</sup>. Wraz z nim nie dobiega do nas już wcale echo jakiejś metafizycznej prawdy o świecie i nas samych, jakaś nauka moralna czy nawet ta w jej poświeceniowym znaczeniu, lecz konkretne efekty oddziaływania na podmiot. Dochodzą do nas groza, olśnienie i patos – elementy tragicznej estetyki obecności, równoważone ironią, a więc w rzeczy samej „permanentną parabazą”, przesunięciem, które sprawia, że każda prawda widziana jest w odbiciu krzywego zwierciadła. Poezja zatem nie ocala ginącego świata, pozostając z nim w ścisłym zwariu. Jedyne, co może zrobić, to utwierdzić podmiot w jego byciu w tym oto świecie, w tym momencie, w pełnej intensywności chwili jawienia się jego katastrofy. Tutaj wkracza często słaby, żydowski mesjanizm z jego resztkową nadzieją: Waltera Benjamina, Gershoma Scholema, Harolda Blooma,

<sup>1</sup> Zob. K.H. Bohrer, *Nagłość: chwila estetycznego pozoru*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2005; M. Seel, *Estetyka obecności fenomenalnej*, przeł. K. Krzemieniowa, Kraków 2008.

a w naszej literaturze Brunona Schulza, Jerzego Ficowskiego czy Piotra Sommera – ślady mocy, znajdujące w okrucach, porażkach i pęknięciach, które sygnują niekończącą się katastrofę naszego świata, a właściwie sygnują świat jako niekończącą się katastrofę („drobne rysy w ciągłej katastrofie” – tak poetycko nazywało się jedno z pierwszych w naszym języku opracowań poświęconych Benjaminowi, wydane jeszcze w 1993). Pełną moc zachował teologiczno-dialektyczny taniec, który nad obrazem Paula Klee wykonał Benjamin. Można go przywoływać w nieskończoność, choćby dla dynamiki języka, który o nim opowiada:

Klee namalował obraz, zatytułowany *Angelus Novus*. Przedstawia anioła, który wygląda, jak gdyby chciał się oddalić od czegoś, w co się uporczywie wpatruje. Oczy szeroko rozwarte, usta otwarte, skrzydła rozpięte. Tak musi wyglądać anioł historii. Zwrócił oblicze ku przeszłości. Gdzie nam ukazuje się łańcuch zdarzeń, on widzi jedną wieczną katastrofę, która nieustannie piętrzy ruiny na ruinach i ciska mu pod stopy. Chciałby zatrzymać się, zbudzić umarłych i złączyć to, co rozbite. Ale od rajy wieje wichur, który napiera na skrzydła i jest tak silny, że anioł nie może ich złożyć<sup>2</sup>.

Ten obraz anioła historii, spoglądającego w przeszłość jako „wieczną katastrofę”, przylgnął do Benjamin na zawsze, a wraz z nim do sporej części naszej najnowszej poezji, która autora *Pasaży* umiłowala (od maranizmu Sommera i katastrof Andrzeja Sosnowskiego, przez ruiny Krzysztofa Siwczyka, po celanizm Grzegorza Kwiatkowskiego czy Macieja Woźniaka). Kluczowe pytanie brzmiałoby jednak nie „jak ma się wiersz do rzeczywistości?”, tylko „jak ma się on do katastrofy rzeczywistości, wobec której się usta-

<sup>2</sup> W. Benjamin, *O pojęciu historii*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i oprac. H. Orłowski, Po-



nawia?”. Możemy oczywiście wyznaczyć kilka takich płaszczyzn czy też sposobów zawiązywania relacji między tymi dwoma żywiołami – poezją i katastrofą. Spróbujmy je w tej krótkiej refleksji chociaż naszkicować.

Pierwszym byłaby klasyczna *mimesis*: wiersz, który stara się opowiedzieć o czymś, zdać relację, zebrać fakty, udokumentować i zbudować subiektywny ekwiwalent w postaci obrazu. Mamy takich tekstów mnóstwo i na ogół wynikają one z głęboko humanistycznej wrażliwości na jakąś konkretną tragedię (huragany, tsunami, trzęsienia ziemi, wojny – jak antologia wierszy *Biji Rojava!* czy ta dla walczącego Tybetu). Ale jak postępować z katastrofami, które wymykają się możliwościom obrazowania? Timothy Morton w swoich badaniach naukowych z zakresu nowego materializmu (sprawczości materii nieożywionej i jej relacji z tekstami kultury) dla takich wydarzeń z pogranicza percepcji i ontologii ukuł nazwę hiperobektów<sup>3</sup>. Topnienie lodowców, ocieplenie klimatu, promieniowanie jądrowe i kosmiczne – te zjawiska, chociaż na zawsze odkształcają nasz ekotop, są nam dostępne tylko w postaci metafor, jako zwizualizowane fragmenty. To głównie statystyki, infografiki, dane lub nasycone pozorem (tak, tym właśnie nietzscheańskim pozorem estetycznym) inscenizacje rozpadu świata i śmierci jednostek. To pamiętna scena ze *Spotkań na krańcach świata* (2007) Wenera Herzoga: samotny pingwin, oddalający się od kolonii w stronę lodowca, który idzie na nieuchronne zatracenie przy wtórze *Retche Gospod Gospodevi moyemu*. Jego nihilistyczny marsz symbolizuje przyszłość naszego świata, dopowiedzianą pod koniec filmu, w asyście tego samego utworu, fantazją o uderzającej w Ziemię komecie. To też wiersz, który się takiej metonimii chwyta, żeby zaświadczyć w mikroskali o niekończącym się kolapsie życia: „Żyję któryś rok / w państwie zmarłych, / ale przeraził mnie dopiero wrak psa. / Przepalało się powietrze między nami / i modliłem się «kurwa» za «kurwą» / ten jeden raz tak naprawdę” (K. Góra, wiersz „ z *Kalendarza majów*).

Drugim sposobem takiego wiązania byłby pewien nastrój lub aura. Choć nie dotyczy ona wprost żadnego z tragicznych wydarzeń, wpisuje się w konwencję, którą scharakteryzować byśmy mogli – za historią literatury schyłku XIX wieku i początku XX – jako echa katastrofizmu. To właśnie wiersze spod znaku benjaminowskiego Anioła historii spoglądające w przeszłość ze świadomością, że podmiot nigdy nie zdoła odwrócić od niej wzroku i zawsze będzie spoglądał już tylko na ruiny – te, które pozostawia za sobą, i te, które dopiero nadejdą. Wyczuwam ten nastrój w nowych debiutach, coraz częściej sięgających po oba oblicza katastrofizmu historycznoliterackiego, to futurystyczne i to z lat trzydziestych XX wieku: u Patryka Kosendy, Pawła Kusiaka, Michała Czai, Szymona Szwarca, u Tomasza Bąka czy Marcina Mokrego. To nie muszą być konkretne katastrofy, choć akurat u Mokrego są – wszystkie XX-wieczne wojenne klęski naraz. Wystarczy sprzęgnięcie kryzysu neoliberalizmu, zapoczątkowanego odczarowaniem wyobraźni z lat 2008–2012, z poczuciem trwania w ekologicznym impasie, by sama praca języka naznaczona była jakąś schyłkowością i ruchem ku wyczerpaniu możliwego. Dodajmy do tego wydarzenia z ostatnich miesięcy: pożary w Australii, trwającą pandemię, kolejny nadchodzący kryzys ekonomiczny (a nucił wszak Szczepan Kopyt przed laty, że „nie ma żadnego kryzysu / to jest normalny stan kapitalizmu”), ruch Black Lives Matter i walkę uliczną o prawa LGBTQ+. Wyzwalaczem może być cokolwiek – co świetnie widać w najnowszej antologii *Wiersza i opo-*

<sup>3</sup> Zob. ciekawe przybliżenie: A. Barcz, *Przedmioty ekozagłady. Spekulatywna teoria hiperobektów Timothy'ego Mortona i jej (możliwe) ślady w literaturze*, „Teksty Drugie” 2018, nr 2.

wiadania doraźnego od BL, złożonej z tekstów pisanych każdego kolejnego 25. dnia miesiąca – a potem wraz z „łańcuchem zdarzeń”, o którym wspominał Benjamin, uruchamia się komplementarny „łańcuch języka” i kolejne ogniwa wprawiają w ruch katastroficzną maszynę oczekiwania na koniec (jakiś, czegoś, wszystkiego). Jako przykład jeszcze lepszy podrzucmy ostatni tom Szymona Szwarca *Cukry złożone* (2020), w którym poczucie wyczerpania, związane już nie z tzw. literaturą wyczerpania, lecz z zupełnie realnym wyczerpywaniem się zasobów, zostaje przełożone na bycie po sezonie i powolne gaszenie światła: „DOBRANOC, światło / gaśnie w nieokreślonym celu. // Ładnie tu i nie / trzeba się nawet / specjalnie rozglądać. // I to już byłoby / zupełnie nic. / Już nic” (\*\*\*)). Katastrofizm i melancholia spotykają się w spekulatywnej fantazji o powolnym, niespektakularnym schyłku, z dala od dymiących wulkanów i spadających komet.

Najciekawszy wydaje mi się jednak trzeci sposób, który możliwy jest tylko w poezji, bo tylko ona dysponuje takim stopniem intensyfikacji języka. Ten trzeci wariant – związany oczywiście z funkcją metaliteracką i wykorzystujący prześwitywanie estetycznego pozoru – to tradycja doskonale nam znana, odziedziczona po wierszach Paula Celana czy Tadeusza Różewicza. Chodzi mianowicie o katastrofę języka, która odbywa się na naszych oczach, w samym tekście, a która staje się metonimią katastrof z innego porządku. Poezja, która jest katastrofą języka, jest też katastrofą rzeczywistości. Nie ocala i nie ustanawia, ale też nie opowiada o niej. Działa jak dialektyka negatywna: przez zaprzeczenie znosząc całość i sama stając się doświadczeniem katastrofalnym. Myślę choćby o *Nich* Góry, o tym, jakiemu nasileniu procesów niszczenia, rozrywania, ściskania, sprasowywania i rujnowania poddany został w nich język, żeby stworzyć ekwiwalent walących się budynków fabryczno-mieszkalnych w Rana Plaza. Tutaj filolog ma najwięcej roboty, bo nie tyle opatruje komentarzem opowieść o teraźniejszości jako „wiecznej katastrofie”, ile musi posklejać lub pozszywać jej fragmenty, wiedząc, że dokonuje nadużycia, że w ten sposób coś, co stanowi wyrwę w rzeczywistości, zostaje usunięte, zapomniane, na powrót zakryte. Ten problem jest w *Nich* nieustannie tematyzowany: werystycznej ekspozycji rany i filologicznej, lepkiej pracy na ziarninie, etycznie wątpliwej i zarazem niezbędnej.

---

Jak pisał Andrzej Sosnowski, poświęcając zagadnieniu nowego katastrofizmu ostatnie kilka tomów, a może wręcz całą swoją twórczość: „*We thrive on disasters*”. Żywimy się tymi obrazami, zakwitamy na nich i podtrzymujemy je na chwałę Spektaklu. To ten moment, w którym „Wodzu Dichter na nowym Logosie”, niczym jakiś azjatycki bóg pędzi na chmurze w asyście piorunów i wybuchów wulkanów. Te zresztą, w kluczowym poemacie *Seans po historiach z Sylwetek i cieni*, brzmią groźnie, obco i urzekająco, bo przecież groza w parze z obcością ustanawia efekty obecności, składając się w taneczno-światlny *show* języka i zagłady:

**[...] a na wysokości,  
gdzie furia planetoid, feeria meteorów,  
wstęgi rozbłysków, pióropusze ognia,  
szkarłatne chmury i mgły szafirowe –  
gdy tu przeważnie stara siarka i węgiel,  
krwiste kratery, efuzje. Przybój dopiero  
nastąpi. Lecz już wybucha Grimsvotn i  
„Powodzenia” samo się niesie z dna tła**

i dalej:

***Eyjafjallajoekull* to mój dzisiejszy okrzyk.  
(Do końca świata będę się uczył wymowy.)**

Jest też trochę śmiesznie, w ironiach, bo trudno tej grozie w pełni zawierzyć. „A gdzie mistrz strat i pan pomst, Disaster?” – pyta dalej podmiot. Zapewne poleciał na Ofir i wraz z mrugnięciem oka w stronę wiersza *Lot* Adama Ważyka dał się uprowadzić w bardziej spektakularne rejony języka, aż do ziemi jałowej (przypomnę końcówkę tamtego: „Wylądowaliśmy w kraju bagnistym / kraju bajecznym dawno wyczerpanych / kopalni złota bez diamentów kości / słoniowej w głębi lasów i stuleci / na pniu szerniałym siedzimy wpatrzeni / w kopiec termitów”). Paradoksalnie, katastroficzny poemat Sosnowskiego, będący kpiną z naszego żerowania na milenijnym apokaliptyzmie, który wszedł był nam w krew odrobinę za bardzo, nie jest o śmierci, lecz o życiu. Tak przynajmniej twierdziła Agata Bielik-Robson i kolejni krytycy za nią. O życiu – kruchym, wyłaniającym się spod skał, trwającym na ruinach, wyrastającym spośród zastygającej magmy języka – byłaby cała twórczość Sosnowskiego, bo chyba każda katastrofa ma to do siebie, że bardziej jest o życiu niż o śmierci, raczej o tym, co przetrwa, niż o tym, co zostanie utracone. Paradygmatem literackim tych fantazji są przecież biblijne opowieści o potopie oraz zniszczeniu Sodomy i Gomory. Nie chodzi w nich przecież o obraz rozpadającego się świata, ba, w przypadku tej drugiej nie wolno nawet patrzeć (i wiele w tym mądrości) na obraz bożego gniewu. Soczewka pozostaje przy tym, co żyje: przy uciekającym Locie lub przy gołębicu, który wraca na dryfującą arkę z gałązką drzewa oliwnego w dziobie. Ale najnowsza poezja nie przynosi takiej nadziei. Jest raczej podobna do wysłanego wcześniej kruka: wypuszczana na zwiad, wraca z niczym i do końca świata będzie nas uczyć wymowy. Niektórych to zapewne rozczaruje, zwłaszcza że obiecywano furię planetoid, ogień na niebie, mgły szafirowe i pożogę czterech jeźdźców „na koniach smolistych i rydzych”, a potem wieczystą sprawiedliwość. Ale czy rozczarowanie nie jest jedną z dyspozycji krytycznego rozumu i zarazem nieodłączną towarzyszką nowoczesności, zwłaszcza tej późnej, której końca przyszło nam czekać?





**Agata Jabłońska**

# **zapytałam Anki, jak wraca w noc przez miasto**

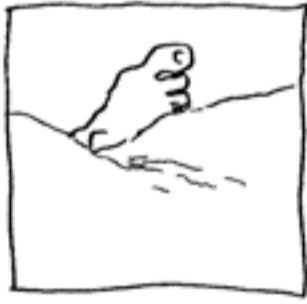
(zrozumie to każdy, kto raz mieszkał z kotem: życie, śmierć  
i znikanie rzeczy)

patrzysz z uwagą, jak w fotoplastykon

mówisz: kiedy się boję, czuję się małą dziewczynką  
zwykle myślę o tym, za czym bym tęskniła, czego by brakowało  
i że nie mam schematu rodziny

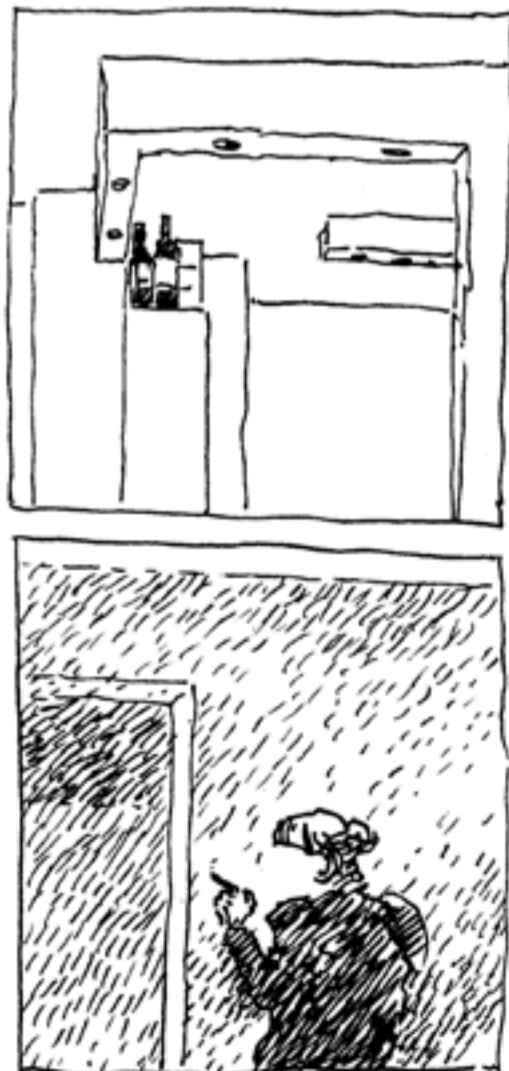
ale czasem jej przychodzą do głowy inne przeszkody, na przykład  
tunel czasoprzestrzenny (w spektrum rzeczywistych zagrożeń  
mamy zagrożenie definicji faktu; podejrzenie o bycie naprawdę tego, co widzisz)

nie dziwiła się kiedy pytałam, a przecież mogła  
(czcisz strach, czy zmienia cię w coś lepszego?  
a może ty prowadzisz rozłożone w czasie samobójstwo  
przy pomocy kawy i fajek? albo po prostu:  
popierdoliło cię?) wiedziała, że nie chodzi o drogę



## Grzegorz Jankowicz Metryka Józefa K.

**SKĄD W OGÓLE MOTYW  
KARTY ROWERO-  
WEJ W PROCESIE?  
CZY TO PRZYKŁAD ZDA-  
NIA, O KTÓRYM ADOR-  
NO PISAŁ, ŻE ODRYWA  
SIĘ OD RESZTY I ZACZY-  
NA ŻYĆ WŁASNYM ŻY-  
CIEM, DLATEGO JAKO  
CZYTELNICZY MUSIMY  
WOBEC NIEGO SKAPITU-  
LOWAĆ? NIEKONIECZNIE.**



Słynna formuła Theodora Adorna – „proza Kafki to parabola, do której zgubiono klucze” – traktowana jest zazwyczaj jako wyraz radykalnej niewiary w możliwość ustalenia sensu Kafkowskich dzieł. Każde zdanie, które wyszło spod ręki praskiego prozaika, domaga się interpretacji, a zarazem w nieskończoność się przed nią broni. Myślę jednak, że Adornowska szklanka jest – jeśli nie w połowie, to przynajmniej w jednej trzeciej – pełna. Skoro bowiem klucze zostały zgubione, to znaczy, że ktoś kiedyś miał je w ręku, ktoś kiedyś za ich pomocą otwierał Kafkowskie zamki. Gdyby udało nam się je odnaleźć – może nie cały pęk, ale przynajmniej jeden lub dwa kluczyki do jednej lub dwóch z wielu skrytek – moglibyśmy lepiej uchwycić wpływ tej literatury na nas i na rzeczywistość.

Skrytką, do której chcę się w tym tekście dostać, jest druga powieść Kafki, czyli *Proces*. Zamek ulokowany jest według mnie w pierwszej scenie tego dzieła. Wiadomo, że pisarz z największym entuzjazmem notował właśnie początkowe partie większości dłuższych utworów. Niemal za każdym razem miał poczucie, że znajduje się na progu wielkiego odkrycia, które musi przedstawić innym. Po kilkunastu, kilkudziesięciu stronach siły twórcze zaczynały go opuszczać, dzieło oddalało się od niego, albo to on zwracał się w innym – zazwyczaj nowym – kierunku. Być może klucze ginęły podczas tych niejednokrotnie gwałtownych przejść od tekstu do tekstu.

A zatem pierwsza scena *Procesu*: Józef K. budzi się w swoim łóżku. Dwóch nieznajomych, których później zacznie określać mianem strażników, kręci się po mieszkaniu pani Grubach, w którym Józef wynajmuje pokój. Jeden z nich informuje bohatera, że został aresztowany. Zdarzenie ma nieformalny charakter. „Strażnicy” nie okazują dokumentów poświadczających ich związek z wymiarem sprawiedliwości. Zatrzymanemu nie zostaje wręczony nakaz. Akcję powieści uruchamia performatyw – wypowiedź, która natychmiast zmienia się w „prawo” i zaczyna determinować los Józefa. Ten jednak nie daje za wygraną. Wyraża zdziwienie i oburzenie, domagając się od „strażników” okazania stosownych „papierów”. Jego działania skazane są na porażkę, gdyż u Kafki wszelkie protesty wzmacniają siłę inicjalnego performatywu. Każde zdanie, które bohater kieruje w stronę „strażników”, zostaje mu w pewnym sensie zwrócone, ale w innej postaci – jako trybik mechanizmu zniewolenia. W akcie desperacji Józef postanawia wylegitymować się przed nieznajomymi, mając nadzieję, że skłoni ich do wykonania podobnego gestu. Otwiera szuflady biurka, w których – jak podpowiada narrator – panuje doskonały porządek, ale ze zdenerwowania nie może znaleźć odpowiednich legitymacji [*Legitimationspapier*]. Początkowo trafia jedynie na kartę rowerową, dopiero później – na akt urodzenia.

I to jest właśnie zamek, który chcę otworzyć.

„W końcu znalazł swoją kartę rowerową [*Radfahrlegitimation*] i chciał z nią pójść do strażników, lecz potem wydał mu się ten papier zbyt błahy i po dalszych poszukiwaniach znalazł wreszcie swoją metrykę [*Geburtsschein*]” (tłum. J. Szelińska, B. Schulz). Co mówi nam o bohaterze pierwsza część powyższego fragmentu? Józef jest człowiekiem postępowym, otwartym na nowe doświadczenia i zarazem skrupulatnym. Nie wiadomo, kiedy toczy się akcja powieści, ale wiemy, kiedy Kafka zaczął tę powieść pisać: niedługo po wybuchu Wielkiej Wojny. W 1914 roku rower był wciąż traktowany jako symbol życia wyzwolonego z mieszczańskich ograniczeń. Cykliści – pisał Bolesław Prus już w 1891 roku na łamach „Kurier Codziennego” – zyskują drugą młodość i zaznają swobody, której inni mogą im pozazdrościć. A jednak swoboda nie była pełna, skoro rowerzysta musiał posiadać kartę, co wiązało się z rejestracją w urzędzie i koniecznością złożenia egzaminu.

Józef – mimo że uważa ten dokument za błahy [*geringfügig*] – trzyma go w szufladzie.

Skąd w ogóle motyw karty rowerowej w *Procesie*? Czy to przykład zdania, o którym Adorno pisał, że odrywa się od reszty i zaczyna żyć własnym życiem, dlatego jako czytelnicy musimy wobec niego skapitulować? Niekoniecznie. Jak wspominałem, Kafka rozpoczął pracę nad powieścią kilka dni po wybuchu wojny. Właśnie wtedy (ściśle rzecz biorąc: 10 sierpnia 1914 roku) w praskich czasopismach, „Prager Tagblatt” oraz „Bohemia”, ukazały się specjalne komunikaty wojskowe. Informowano w nich, że wszystkie pociągi publiczne zostały przejęte przez wojsko do przewozu broni oraz sprzętu. Ruch samochodowy ograniczono, a niektóre samochody zostały zarekwirowane. Mieszkańców, którzy w związku z tym postanowili przesiąść się na rowery, uprzedzono, że podczas ekstreordynaryjnych kontroli prowadzonych przez służby militarne muszą okazać ważną kartę rowerową. Anthony Northey, który odnalazł wspomniane notki prasowe, zauważa, że Kafka musiał uznać komunikat wojskowy za zwiastun nadchodzących zmian. Po długim okresie instytucjonalnego liberalizmu imperium Habsburgów wchodziło w fazę biurokratycznego reżimu, który miał dwie twarze: trywialną i zarazem mroczną. Brak karty rowerowej – dokumentu, który nie miał żadnej wartości w jakimkolwiek postępowaniu instytucjonalnym – mógł poskutkować mandatem, a nawet aresztowaniem. Z dnia na dzień na ulicach pojawiła się dodatkowa władza, której reprezentanci – żandarmeria wojskowa – posiadali niemal nieograniczone uprawnienia, dające im pełną kontrolę nad obywatelami. Odwoływanie się do tradycyjnych reguł prawnych, sprzeciw wobec nadmiernych środków dozoru, petycje do urzędów, które wcześniej odpowiadały za organizację przestrzeni społecznej – wszystko to kończyło się fiaskiem. Wyjątkowa sytuacja rządziła się własnymi regułami i obejmowała całą rzeczywistość.

Wspominałem, że wojsko miało pełną kontrolę nad obywatelami. Nikt nie czuł się całkowicie bezpieczny. Każdy mógł zostać zatrzymany, jeśli żołnierze uznali jego zachowanie za podejrzane. Swobody obywatelskie, prawa przysługujące praskim „kwirytom”, zostały ograniczone. W jeszcze gorszej sytuacji znajdowały się osoby, które nie miały obywatelstwa (przed wybuchem wojny w imperium obowiązywały dwa oddzielne aparaty państwowe – austriacki i węgierski – które nadawały obywatelstwa). Człowiek jako taki, odarty ze społecznej formy, nie znaczył nic. Po wybuchu wojny obywatel mógł liczyć na minimalną ochronę ze strony władz swojego kraju. Nie-obywatel był skazany na samego siebie. W konfrontacji z maszyną władzy niemal zawsze stał na przegranej pozycji.

I oto Józef K. postanawia wylegitymować się za pomocą aktu urodzenia! Co prawda w jego świecie nie ma wojny, ale i tak gest ten jawi się jako ekscentryczny, zwłaszcza że chwilę wcześniej odrzucił kartę rowerową. W kontekście aresztowania i procesu karnego obydwie papiery pozbawione są wartości. A jednak Józef, trzymając metrykę w ręce, staje przed „strażnikami” i z uporem powtarza: „Oto moje dokumenty, pokażcie mi teraz wasze, a przede wszystkim rozkaz aresztowania”. O co mu chodzi? Odpowiedź na to pytanie może posłużyć jako klucz do parabolicznej opowieści Kafki.

Józef legitymuje się w ten osobliwy sposób, gdyż chce, by „strażnicy” uznali jego człowieczeństwo za wystarczający powód do godnego traktowania. Zdaje się mówić tak: zasługuję na szacunek i pełnię praw nie dlatego, że jestem obywatelem tego lub innego państwa, lecz dlatego, że jestem człowiekiem. Urodziłem się i żyję pomiędzy innymi ludźmi, z którymi tworzę

ludzką wspólnotę. Nie potrzebuję żadnych dodatkowych dokumentów. Niezbywalne prawa człowieka należą mi się dlatego, że istnieję. W ten sposób Józef podważa – niekoniecznie świadomie, z pewnością niekonsekwentnie – porządek państwa, którego fundamentem jest założenie, że każdy obywatel to człowiek, ale nie każdy człowiek to obywatel. Rzuca wyzwanie państwu, w którym nie ma miejsca dla istoty ludzkiej jako takiej, dla człowieka bez żadnych właściwości (przez te ostatnie należy rozumieć zestaw społecznych umocowań, które określają pozycję jednostki wobec prawa).

„Ktoś musiał zrobić doniesienie na Józefa K., bo mimo że nic złego nie popełnił, został pewnego ranka po prostu aresztowany”. Zdanie, które otwiera powieść Kafki, zawiera co najmniej dwie zagadki: kto doniósł na naszego bohatera i co było przedmiotem donosu. To ostatnie wydaje mi się ważniejsze. Józef został zadenuncjowany, gdyż sprzeciwił się fundamentom państwa, ponieważ sam fakt bycia człowiekiem uważał za wystarczające usprawiedliwienie społecznej egzystencji. Państwo nie mogło się na to zgodzić, dlatego doszło do aresztowania i procesu, którego jedynym celem było związanie nagiego życia z prawem, złączenie człowieka z porządkiem jurydycznym.

Napisałem wyżej, że Józef podważa porządek państwowy w niekonsekwentny sposób. Co to oznacza? Z jednej strony chce być człowiekiem wolnym, i to wolnością, której nie trzeba ubezpieczać, z drugiej jednak idzie pokornie do urzędu, by wyrobić sobie kartę rowerową. Z jednej strony chce, by jego człowieczeństwo starczyło za wszystko, z drugiej zaś co krok wywyższa się ponad innych, jakby nie mógł wytrzymać swej ludzkiej kondycji. Ale dla sądu jego niekonsekwencja nie jest okolicznością łagodzącą. Skoro choć raz powołał się na człowieczeństwo jako źródło godności, stanowi potencjalne zagrożenie, dlatego dochodzi do aresztowania, a po bez mała roku – do egzekucji.

Bohater Kafki nie jest rewolucjonistą – na to za dużo ma w sobie sprzecznych pragnień. Być może jednak właśnie dlatego jest nam wciąż tak bliski. Kafka uważał, że literatura powinna być siekierą na zamrznięte morze w naszym wnętrzu. Te metafory – siekiera, zamrznięte morze – kojarzą się z powieścią ultrarewolucyjną, w której słuszne idee prostują wszystkie ścieżki, neutralizują wszelkie sprzeczności i rozwiewają każdą wątpliwość. A jednak według autora *Procesu* prawdziwą moc posiada wyłącznie ta opowieść, w której fundamentalny problem próbuje rozwiązać człowiek wątły i rozdwojony w sobie. Tylko ona – literatura sprzeczności – może mieć wpływ na nas i na rzeczywistość.

Tekst jest skróconą wersją postłowa do nowej edycji *Procesu* Franza Kafki. Książka ukaże się jesienią 2020 w wydawnictwie Lokator.

**Dariusz Czaja**

## *Muzyka w czasach zarazy*

**CZAS ZARAZY JEST KOSMOSEM ZAPIECZĘTOWANYM DLA ŻYWYCH, NIEZROZUMIAŁYM, WYPADAJĄCYM POZA ZAKRES RZECZY ZWYKLYCH. Z TRUDEM UDAJE SIĘ NAZWAĆ RZECZYWISTOŚĆ, KTÓRA URAGA ROZUMOWI I PRZECZY NATURALNEMU PORZĄDKOWI. TU ZWYKŁE SŁOWA MILKNĄ. ŻEBY WYSŁOWIĆ DOŚWIADCZENIA TEGO OSOBLIWEGO CZASU, POTRZEBA MOWY ODŚWIĘTNEJ, SPRAWDZONEJ.**

Nie ma do końca pewności, jak istnieje muzyka. Trudna jest jej ontologia. Materia muzyczna jest delikatną konstrukcją utworzoną z dźwięków, uporządkowanych w czasie. Jest kosmosem osobnym i samowystarczalnym. To dźwiękowa pajęczyna, od której rzeczywistość odbija się jak od szklanej tafli. Z tych pewnie powodów uchodzi za najbardziej eteryczną ze sztuk. Za sztukę, której związki z twardymi realiami życia są wyjątkowo kruche.

To, zdaje się, wszystko prawda. Są jednak wyjątkowe sytuacje, w których muzyka mocno sprzymierza się z czasem, z realną historią. To zazwyczaj sytuacje graniczne, momenty, w których przyrodzony ład świata ulega zakłóceniu. Kiedy zaczynają dochodzić do głosu – schowane zazwyczaj głęboko pod powierzchnią życia codziennego – pytania pierwsze. Wówczas to czas naznacza muzykę wyjątkowo mocno, zabarwia ją intensywnie na kolor epoki. Żeby uważniej jej słuchać, musimy wracać do źródła. Przy każdym odsłuchaniu musimy przywoływać z pamięci historyczny kontekst tworzenia.

O jednym z takich przypadków chcę opowiedzieć.

### **1.**

Rok 1663 przyniósł dla Hamburga śmierć i utrapienie. Panująca w mieście zaraza dzień po dniu zbierała swoje żniwo. W tym strasznym roku, jak zanotował hamburski poeta i kaznodzieja Johann Rist, „wielka liczba ludzi została zmieciona z tego świata”. Śmierć była codziennością, wiedzę o kruchości życia zdobywano na ulicach pokrytych trupami mieszkańców. Nastroje eschatologiczne udzielały się wszystkim. Historycy skrupulatnie przedstawili bilans traumatycznych wydarzeń, ale liczby tylko w części pozwalają nam dotknąć grozy tamtej rzeczywistości.

Z hamburską zarazą wiąże się boleśnie i bezpośrednio kilka utworów nadzwyczajnego niemieckiego kompozytora wczesnego baroku – Matthiasa Weckmana. Wtedy, w roku zarazy, Weckman poczuł na sobie zimny dotyk śmierci. Najpierw



traci brata, a niedługo później mocno przeżywa śmierć bliskich mu muzyków: Heinricha Scheidemanna i Thomasa Sellego. Tych kilka utworów napisanych przez niego w pamiętnym roku 1663 stanowi porażające świadectwo niezwykle intensywnych związków muzyki i życia. Dokładniej rzecz biorąc: muzyki i śmierci. Kompozycje Weckmana wyrastają bowiem bezpośrednio z przeżycia śmierci, są próbą zaświadczenia o niej, przetransponowania smutku i rozpacz na język muzycznych kadencji.

## 2.

Weckman urodził się w roku 1616 w niewielkiej miejscowości Niederdorla w Turyngii. Odebrał solidne wykształcenie muzyczne. W roku 1655 uzyskuje prestiżową posadę organisty w hamburskim kościele św. Jakuba. Lata spędzone w Hamburgu należą do najbardziej twórczego okresu w życiu kompozytora. Rok zarazy był dla niego zwrotnym punktem, znalazł też mocne odzwierciedlenie w jego utworach.

Odkąd wiele lat temu wysłuchałem niebywałej zupełnie kantaty *Zion Spricht* Weckmana (w genialnym wykonaniu The Purcell Quartet, z Susan Gritton i Paulem Agnew w rolach głównych), pojąłem od razu, że mamy do czynienia z kompozytorem o własnym kroju pisma, muzykiem o wyraźnej autorskiej sygnaturze. Ponadto zyskałem całkowitą pewność, że muzyka hamburskiego organisty to bodaj najsmutniejsza muzyka, jaką w czasach wczesnego baroku napisano. O ile, naturalnie, ten przymiotnik (nawet w stopniu najwyższym) jest w stanie opisać pełną skalę ciemnych barw, w jakie jest ona spowita.

George Steiner pisał kiedyś o „ociekających smutkiem zieloniach Soutine’a”. Coś podobnego można by powiedzieć o muzyce Weckmana: nuty ciężkie od łez, muzyka ociekająca jakąś przedziwną – ciemną, melancholijną, wanitatywną – odmianą smutku. Ta muzyka nie brała się z powietrza; była bolesnym zapisem twardego, brutalnego życia. Weckman już wcześniej doświadczył dobrodziejstw wojny trzydziestoletniej, a zaraza w Hamburgu pozostawiła na nim niezmywalne piętno. Trudno w tej sytuacji pisać słoneczne kuplety.

## 3.

Sztuka kompozytorska Weckmana w różnych jej aspektach i odsłonach domaga się osobnego solidnego studium. Tutaj interesują mnie tylko trzy koncerty sakralne napisane przez niego w roku zarazy: *Wie liegt die Stadt so wüste*, *Weine nicht* i *Wenn der Herr die Gefangenen zu Zien*. Skomponowana w roku zarazy muzyka Weckmana to ciemna perła wczesnego baroku. Obezwładniające mroczne piękno.

Spójrzmy tylko na płytę nagrałą przez Ensemble Les Cyclopes, zawierającą reprezentatywny wybór kompozycji Weckmana. Już od pierwszych, ciągnących się rozpaczliwie nut słyhać, że będzie niedobrze. Na ciekawie skonstruowany program składają się trzy kantaty, dwie sonaty, partita na klawesyn i chorał organowy. Śpiewacy i instrumentalści idealnie czytają ciemny idiom muzyki Weckmana. W ich wykonaniu szczególnie przejmująco brzmi otwierająca płytę kantata *Wie liegt die Stadt so wüste* (jak muzyczna odmiana malarskiego tematu *vanitas*) i kończąca ją monumentalna kantata *Wenn der Herr die Gefangenen zu Zien*, w której Weckman odsłania w pełni swój muzyczny warsztat.

## 4.

Czas zarazy jest kosmosem zapieczętowanym dla żywych, niezrozumiałym, wypadającym poza zakres rzeczy zwykłych. Z trudem udaje się nazwać rzeczywistość, która urąga rozumowi i przeczy naturalnemu porządkowi. Tu zwykłe słowa milkną. Żeby wysłowić doświadczenia tego osobliwego czasu, potrzeba mowy odświętnej, sprawdzonej. Weckman nie znajduje słów własnych; stosowne słowa znajduje w Biblii.

Materii tekstowej do koncertu *Wie liegt die Stadt so wüste* dostarczyło mu kilka wersetów z *Trenów* („Biada! Siedzi samotnie miasto niegdyś ludne. Stało się jak wdowa, a było wielkie pośród narodów”) w jego własnej adaptacji. Opłakiwana w tekście Jerozolima, zniszczona przez Nabuchodonozora w 587 roku przed Chr., staje się dla kompozytora modelem świata opuszczonego i poręczną metaforą, przy pomocy której można opisać wypadki dziejące się w Hamburgu.

*Wie liegt die Stadt so wüste* to muzyczny lament nad miastem pustoszone przez żywioł zarazy. Dwukrotnie powtórzone na początku przez sopran słowa *Wie liegt* rozegrane są zaledwie w trzech nutach. I od razu wprowadzają w medytacyjny nastrój. Narracja utworu rozpisana jest na dwa głosy: dialogujące ze sobą sopran i bas. Nie ma pewności co do tego, jak mieszkańcy Hamburga odebrali utwór. Czy mógł być realną ulgą w cierpieniu? Czy muzyka, nawet tak piękna, potrafi łagodzić smutek ekstremalnych doświadczeń, czy raczej go wzmacnia?

Wydaje się, że *Weine nicht*, kolejny koncert, mógł odegrać pewną rolę konsolacyjną. Ma nieco jaśniejszy wydźwięk niż poprzedni. Wieść niesie, że utwór powstał w wyniku sprzeczki z hamburskim kantorem Thomasem Sellem. Ten ostatni, poirytowany faktem, że Weckman dyrygował od organów utwór, który Selle przygotował i miał sam prowadzić, przysiągł, że już nigdy nie zagra żadnego utworu jego autorstwa. Wzburzony tym Weckman wrócił do domu i otworzył na chybił trafił tekst biblijny. Jego wzrok padł na perykopę z Apokalipsy: „Nie płacz! Zwyciężył lew z pokolenia Judy, korzeń Dawidowy” (Ap 5, 5). Uzupełnił go jeszcze o fragment z wersetu 12 i napisał do niego muzykę, a następnie oddał ją Christophowi Bernhardowi. Selle, nie wiedząc o tym, wykonywał ów utwór z wielkim entuzjazmem. Tyle anegdota. Elegijny dźwięk skrzypiec rozpoczyna utwór, a na tle organów rozbrzmiewa głos kontratenora. Chociaż tekst mówi o zwycięstwie lwa, chociaż powiada, że zabity Baranek niesie ze sobą moc, bogactwo i siłę, to gęste i łzawe harmonie przenikające tę piękną kompozycję nie całkiem wzmacniają tekstowy przekaz.

I jeszcze trzeci koncert, piękny czterogłosowy *Wenn der Herr*, oparty w całości na tekście Psalmu 126:

Gdy Pan wywiódł z niewoli uprowadzonych z Syjonu,  
Byliśmy jak we śnie.  
Wtedy nasze usta były pełne śmiechu,  
A język nasz radości,  
Wtedy mówiono wśród narodów:  
Pan dokonał z nimi wielkich rzeczy

Kunsztowna polifonia tego utworu pokazuje w pełni skalę możliwości kompozytorskich Weckmana. Muzyka znakomicie podąża tu za tekstem. Kompozytor precyzyjnie różnicuje nastroje emocjonalne. Początkowe słowa („Byliśmy jak we śnie”) są zawieszane na płaczącym skrzypcowym akompaniamencie (specjalność Weckmana), ale z chwilą gdy tekst zmienia tonację („Wtedy usta nasze były pełne śmiechu”), muzyka oddaje to w nieledwie skocznych frazach. Wspaniale rozgrywa Weckman dalszą część psalmu, zaczynającą się od słów: *Der Herr hat Grosses an uns getan / des sind wir fröhlich* („Wielkich rzeczy dokonał Pan z nami / Przeto byliśmy weseli”). Słowa *des sind wir fröhlich* podejmowane są przez kolejne głosy, dając ciekawy efekt brzmieniowy (poprzez podwojenie syczących „s” w dwóch stojących obok siebie słowach *des sind*). Wychodzący pod koniec przed szereg łkający sopran, oparty na solidnej harmonicznnej podstawie, zamyka cały koncert. Ten utwór pisany był wyraźnie ku pokrzepieniu serc („Kto wychodzi z płaczem, niosąc ziarno siewne, / Będzie wracał z radością niosąc snopy swoje”). Nie wiemy, niestety, czy spełnił swoją rolę.

## 5.

Brakuje nam dziś chyba wyobraźni, by pojąć, w jakich warunkach powstały koncerty Weckmana. Śmierć na ulicach, odór rozkładających się ludzkich zwłok, powszechna trwoga. Jak to możliwe, że w czasach tak strasznych, tak niesprzyjających sztuce, powstały tak niezwykle kompozycje? Swoimi koncertami Weckman dostarcza dowodów na wyższość ducha nad materią, pokazuje, że nawet jeśli już nic i nikt nie może powstrzymać pleniącej się wokół śmierci, to sztuka może przynajmniej o tym opowiedzieć. Wiele więcej nie może, ale może dać świadectwo. W muzyce Weckmana na trwałe zapisana została melancholia sprzeciwu. A może też zemsta ręki śmiertelnej.

Jeśli kiedykolwiek w muzyce wczesnego baroku zapisany został tak mocno, tak przejmująco, tak intensywnie egzystencjalny mrok, to może właśnie w koncertach skomponowanych przez Weckmana w roku 1663, roku zarazy. Pisze te nuty człowiek ogarnięty bezbrzeżną rozpaczą, człowiek, który chce zrozumieć, ale zrozumieć nie może. Ta ciemna muzyka, dobywana *de profundis*, ma cały czas w tle to ostinatowo brzmiące: *d l a c z e g o?*

Weckman nie pyta, dlaczego śmierć w ogóle, na to jest za mądry, swoją muzyką pyta raczej: dlaczego śmierć w środku życia? Jak to możliwe, że w tak krótkim czasie ci, którzy jeszcze chwilę wcześniej cieszyli się dobrym zdrowiem, odchodzą z tego świata? Weckman znajduje ostatecznie ukojenie w wierze, ale jego muzyka w większym stopniu jest zapisem duchowego rozedrgania niż konwencjonalnie brzmiącej konsolacji.



## 6.

Trudno byłoby znaleźć muzykę epoki baroku, która tak dogłębnie przeniknięta byłaby realnym przeżyciem śmierci, która by tak mocno oddychała wilgotnym zapachem grobowej ziemi. I rzecz nie w tym, że bezpośrednim powodem napisania tej muzyki były straszliwe wydarzenia czasów hamburskiej zarazy. Idzie mi raczej o to, że w samej esencji tej muzyki jest coś śmiertelnego. Że poprzez kunsztownie opracowane frazy muzyczne raz po raz dają o sobie znać porażenie śmiercią i niezgoda na śmierć. To jest ten przypadek, w którym uświadomiamy sobie, że muzyka wychodzi ze sterylnej przestrzeni estetyki i łapie nas za gardło. *Vanitas vanitatum et omnia vanitas.*



**Karolina Felberg**

## ***Transparentne źródła dramatu fonicznego: czysty opór i naga siła***

**NADAWANE CYKLICZNIE SŁUCHOWISKO STANOWIŁO ODTRUTKĘ NA ODERWANĄ OD PRAKTYKI ŻYCIOWEJ WIDOWISKOWOŚĆ I OBRZĘDOWOŚĆ SOCJALIZMU - NA JEGO NIEODMIENNIE MASOWY ORAZ WIECOWY CHARAKTER. PREMIERA PIERWSZEGO ODCINKA MATYSIAKÓW OD- BYŁA SIĘ NA ANTENIE POLSKIEGO RADIA 15 GRUDNIA 1956 ROKU I DATĘ TĘ NALEŻY UZNAĆ ZA SYMBOLICZNA - ZA MOMENT, KIEDY RADIO, SZEROKO JUŻ WÓWCZAS DOSTĘPNE, NA DOBRE OTWORZYŁO SIĘ NA MOWĘ DOMOWĄ, RODZINNA, PRYWATNA, CZĘSTO KRYTYCZNA, WOBEC ZAWŁASZCZAJĄCEGO CAŁĄ PRZESTRZEŃ PUBLICZNA SPEKTAKLU SPOŁECZNEGO.**

W poprzednim stuleciu Bronisław Malinowski ustalił, że w „prymitywnych” kulturach przekazu ustnego język nie tyle przewodzi myśli, co stanowi narzędzie działania. W kulturze oralnej słowa są więc „zdarzeniem”, posiadają moc sprawczą, magiczną, w mniejszym zaś stopniu – sensotwórczą. Ta ostatnia z kolei stanowi domenę wysublimowanej kultury pisma, która, owszem, nicuje słowa z ich magicznych (boskich) właściwości, za to przydaje im rozmaite sensy i, paradoksalne nierzadko, znaczenia. Wynalezienie pisma uelastyczyło język i uliryczyło przekaz, ale rewolucja ta nie odbyła się wcale błyskawicznie. Trwała mniej więcej dwa i pół tysiąca lat i potrzebowała takich wizjonerów jak Platon, reformatorzy protestancy oraz Szekspir, by uczynić człowieka istotą analityczną – w nowoczesny sposób samoświadomą. Na dobrą sprawę dopiero w romantyzmie język stał się na tyle „giętki”, by rzeczywiście zacząć wyrażać to, „co pomyśli głowa”. Dlatego to z tej właśnie tradycji pochodzi człowiek *stricte* nowoczesny: ironista, podmiot czujący/myślący/mówiący „po swojemu”, porywający się w myśleniu i mówieniu zarówno na to, co wyrażalne, jak i na to, co niewyrażalne. I wreszcie, jakieś kilkanaście dekad temu, język osiągnął taką płynność (żywiotowość) oraz zdolność do rozmaitych przekształceń, odkształceń, przesunięć semantycznych i zwrotów, że zaczął komunikować przede wszystkim znamionującą go niejednoznaczność oraz manifestować swą aporetyczną, nierozstrzygalną w gruncie rzeczy naturę.

Dodatkowo Walter J. Ong jeszcze bardziej skomplikował ten obraz, czyniąc wyróżnikiem nowoczesnych mass mediów (powieści, radia i telewizji) „interakcję oralności–piśmienności” i dookreślając swoje czasy jako moment „oralności wtórnej”. Zauważył bowiem, że współczesne media z jednej strony rekreują znamienne dla kultury oralnej zrytmizowane formuły oraz klisze, odwołując się do retoryczności wytworów kultury oralnej (eposu homeryckiego, tekstów świętych i in.), z drugiej nie rezygnują wcale z charakterystycznego dla kultury pisma dążenia do językowej oryginalności oraz głębi (zsubiektywizowanej duchowości). Inaczej mówiąc, „słowo oralne [...] łączy istoty ludzkie w społeczeństwo”, z kolei pismo, fundując *stricte* nowoczesną podmiotowość, „podnosi świadomość”, lecz jednocześnie alienuje, i dopiero „dynamika oralności–piśmienności w pełni wchodzi we współczesną ewolucję świadomości zarówno powiększając interioryzację, jak i – otwartość”.

Ongowska dialektyka zwłaszcza dziś, w dobie mediów cyfrowych, postironii oraz postprawdy, domaga się pewnych dopowiedzeń oraz uściśleń, znamienicie jednakowoż oddaje specyfikę takich fenomenów jak powstała na fali odwilży polska szkoła słuchowisk.

# CZYSTY OPÓR

Mladen Dolar, słoweński filozof i psychoanalityk, zwrócił uwagę na inkluzywny („włączający” i „wyłączający” jednocześnie) charakter głosu jako takiego. W jego opinii głos „nie stanowi wyłącznie elementu zewnętrznego dla mowy, wręcz istnieje jako jej rdzeń, pozwalając na jej istnienie, i ciągle przypomina o niemożności jej symbolizacji”. Podążając za rozpoznaniem Mladena Dolara, chętnie zaryzykuję tezę, że dramaty audialne będące kanwą radiowych inscenizacji wyrastają z romantycznego dramatu do czytania/słuchania (*vide*: Mickiewicz czy Słowacki) i właśnie jako takie – postromantyczne – zbierają w sobie całe spektrum tragiczności głosu polskiego, śledząc jednocześnie i eksponując fenomeny *zoe*, czyli tropy „nagiego życia”, manifestujące się tak w *bios* („życie w społeczności”), jak i w *polis* („życie polityczne”, którego reprezentacją chciałby być każdorazowo *logos* – „mowa”). Innymi słowy dramaty audialne pozostają, podobnie jak dramat romantyczny, dziełem przede wszystkim fonicznym: emanacją głosu radykalnie odcinającego się od tego, co w sposób dojmujący (bolesny i nieustępliwy) sankcjonuje (nie)słuszność dziejową wspartą logosem. Logosem – a zatem (nie dla wszystkich) równym i sprawiedliwym prawem oraz dyskursem oficjalnym odzwierciedlającym (nie zawsze) fortune stosunki geopolityczne. Głos ów stanowi więc każdorazowo przejmujące „zdarzenie” i komplikuje zastany porządek. I w tym sensie pozostaje doświadczeniem rewelatorskim, krytycznym, kontrkulturowym. Dość wspomnieć, że w przypadku romantyków polskich był pierwszą w historii manifestacją rodzącą się w trudnych warunkach (na emigracji) inteligencji polskiej – formacji *stricte* już nowoczesnej, pozbawionej jednakowoż podmiotowości prawnej oraz majątku, za to obdarzonej niemałym kapitałem kulturowym. Z kolei po Październiku '56 dramat foniczny zasadnie referował zjawisko, które Andrzej Leder nazwał „prześnioną rewolucją”, będąc jednocześnie egzemplifikacją mowy antysystemowej, a w przypadku jednego z dramatów założycielskich dla polskiej szkoły słuchowisk – mam tu na myśli *Drugi pokój* Zbigniewa Herberta z 1958 roku – mowy otwarcie wręcz antyreżimowej.

Wspomniany powyżej tytuł stanowi kameralne dziełko w pełni odpowiadające na zapotrzebowanie wielomilionowej publiczności rozkochanej w tamtym czasie w nasyczonej mową prywatną/rodziną *Matysiakach* Jerzego Janickiego. To nadawane cyklicznie słuchowisko stanowiło odtrutkę na oderwaną od praktyki życiowej widowiskowość (monumentalność) i obrzędowość socjalizmu – na jego nieodmienne masowy oraz wiecowy charakter. Premiera pierwszego odcinka odbyła się na antenie Polskiego Radia 15 grudnia 1956 roku i datę tę należy uznać za symboliczną – za moment, kiedy radio, szeroko już wówczas dostępne, na dobre otworzyło się na mowę domową, rodzinną, prywatną, często krytyczną

wobec zawłaszczającego całą przestrzeń publiczną spektaklu społecznego. I rzeczywiście – bohaterowie *Matysiaków* błyskawicznie skolonizowali wyobraźnię zbiorową polskiego mieszczaństwa, przemycając w mowie rodzinnej/prywatnej komentarze dotyczące bieżących wydarzeń politycznych, gospodarczych i społecznych – i wywierając realny wpływ na gusta, poglądy oraz postawy śledzącego ich losy audytarium. Herbert zaś wykorzystał popularność tego radiowego formatu, czyniąc bohaterami swojego dramatu młode małżeństwo, udręczone życiem w sublokatorskim mieszkaniu, które przygotowuje list urzędowy, wzywając w nim swoją współlokatorkę (starszą panią) do natychmiastowego opuszczenia bezprawnie zajmowanego lokalu. Otrzymałszy go, staruszka przestaje wychodzić z pokoju. Po kilkudziesięciu godzinach nerwowego wyczekiwania („nasłuchiwanie”) młodzi decydują się na interwencję. Za późno – niestety. Kiedy wchodzi do „drugiego” pokoju, staruszka już nie żyje.

Tragedia, z jaką mamy tu do czynienia, to w opinii Jacka Kopcińskiego, znawcy sztuk audialnych Herberta, „dramat kwaterekowy”, który w powojniu dotknął rzesze Polaków – i tych „wydziedziczonych”, i tych bezdomnych z powodu zniszczeń wojennych – czyniąc z nich „ludzi ustawowo wtłoczonych w ciasne klatki wspólnych mieszkań, prawie pozbawionych koniecznej do życia przestrzeni, regulaminowo ograbionych z intymności”. Ale w sztuce Herberta dramat „kwaterekowy” w pewnym momencie wyradza się w tragedię o szerszym niż tylko domowy/rodzinny wymiarze. Bezwyjściowa sytuacja, z jaką na progu dorosłości spotkali się młodzi, intensyfikuje ich kompleksy, resentymenty, ambicje oraz pragnienia, lecz z drugiej strony uświadamia im ich całkowitą zależność od woli urzędników/przedstawicieli aparatu władzy / okoliczności geopolitycznych. „Nie lubię świtu” – powiada w pewnym momencie młoda żona – „To tak, jakby do gardła lali eter”. Eter, czyli też fale radiowe – to więc, co niesie jednocześnie propagandę oraz wytchnienie, co usypia, mnoży nierozstrzygalności, a wreszcie też to, co w rękach jakichś „onych” może stać się źródłem opresji, a nawet – narzędziem tortur. Kwestia o eterze, wprowadzając do *Drugiego pokoju* rzeczonych „onych”, stanowi jedyny moment *stricte* polityczny w domowym – „kwaterekowym” – dramacie Herberta, a jednak to właśnie ta wypowiedź jest tu momentem kluczowym, wprost referującym *horrendum* ludzkiej (nie)świadomości czy też kondycję „prześnienia”, która znamionowała „modernizowane” na siłę i reformowane w warunkach terroru społeczeństwo polskie w powojniu. Andrzej Leder opisał tę rewolucję następująco:

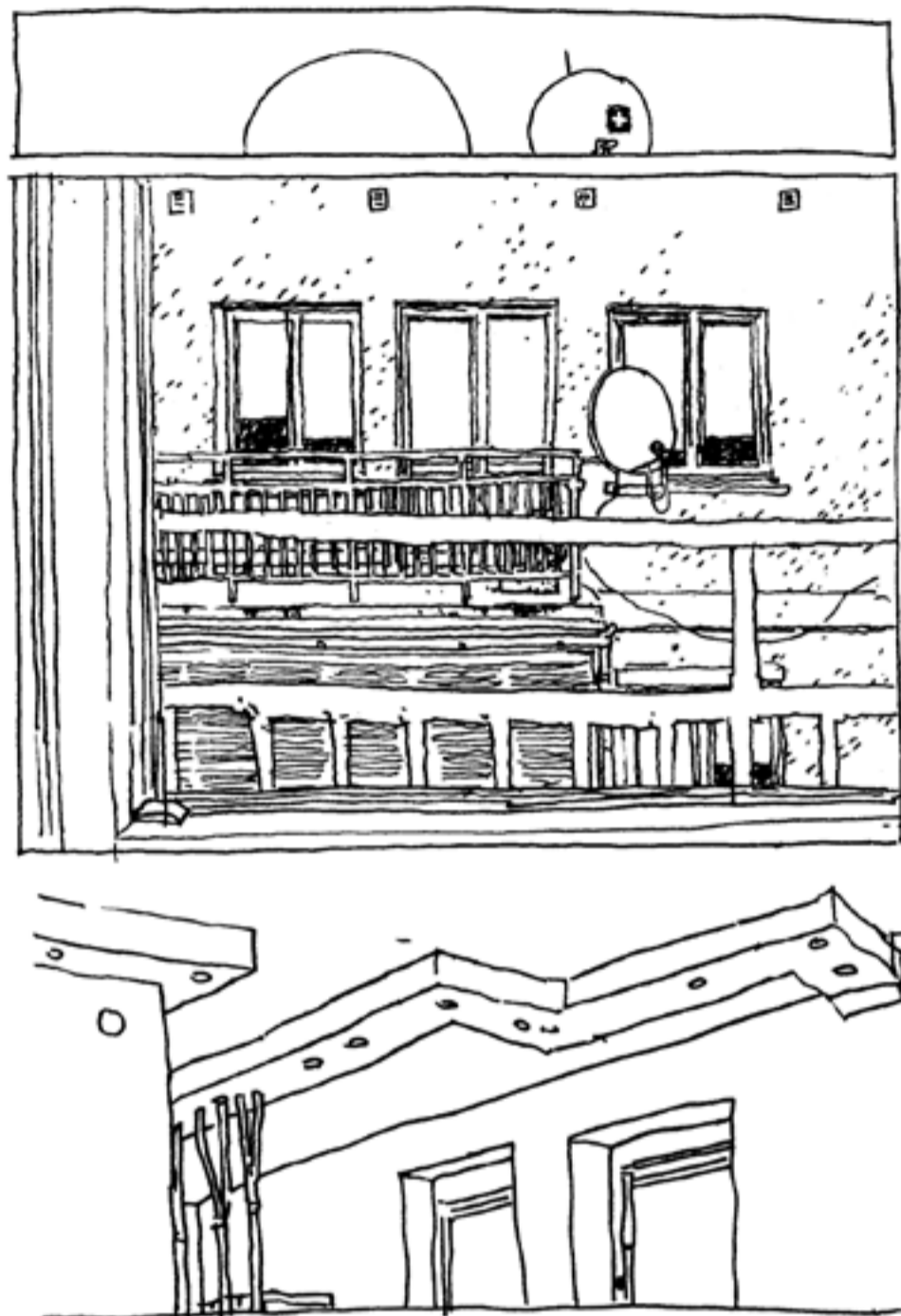
W Polsce w latach 1939–1956 dokonana się rewolucja społeczna. Okrutna, brutalna, narzucona z zewnątrz, ale jednak rewolucja. Niesłuchanie głęboko przeorała ona tkankę polskiego społeczeństwa, tworząc warunki do dzisiejszej ekspansji klasy średniej, czyli po prostu mieszczaństwa. To zaś oznacza, że utarowała drogę do, najgłębszej może od wieków, zmiany mental-

ności Polaków – odejścia mentalności określonej przez wieś i folwark ku zdeterminowanej przez miasto i miejski sposób życia.

Ta rewolucja pozostaje jednak nieobecna w myśleniu. [...] Ten okres bowiem, jak twierdzą, został prześlony. [...] Przeprowadzona [rewolucja – przyp. K.F.] została przez Innych bez tego, żeby najbardziej podmiotowe części narodu utożsamiały się z decyzjami, działaniem i odpowiedzialnością za to, co się stało. W efekcie rewolucja została doświadczona przez polskie społeczeństwo niczym koszmarny sen; sen, w którym spełniają się najskrytsze i najokropniejsze marzenia i lęki. Sen jednak, w którym to spełnienie marzeń i lęków doświadczane jest pasywnie, bez podmiotowego udziału, jakby wszystko zdarzało się samo. To nie ja podpisałem wyrok, [...] to nie ja wszedłem do cudzego domu... To się jakoś stało samo.

To prawda, że dzieła foniczne z epoki PRL-u nie mogły w sposób zasadny (jednoznaczny) zmierzyć się z tą zbiorową traumą, ale przynajmniej to markowały. Sygnalizowały, na ile to było możliwe, istnienie jakichś fundamentalnych, lecz niedających się jeszcze wprost wyrażać treści. Kameralne słuchowiska afektowały i silnie angażowały wielomilionową publiczność, stanowiły bowiem „teatr wyobraźni” – dzieło z natury swojej „foniczne”, a przy tym nieredukowalne do samych tylko dźwięków (głosów, słów, muzyki, ciszy, odgłosów działań czy gestów fonicznych), domagające się bowiem od słuchacza „(do)wyobrażenia sobie” tej niewidzialnej – a znanej mu z życiowej *praxis* – reszty. W dziele fonicznym publiczność nie tylko realnie interpretuje tekst, ale i traci dystans do nasłuchiwanego opowieści, ponieważ głosom oraz odgłosom, które je transmitują, nadaje jakieś twarze, sylwetki, a z kolei rekwizytom – kształty, znaczenia i otoczenie. Z jednej więc strony dzieło audialne karmi się doświadczeniem i wyobraźnią słuchacza, z drugiej – kolonizuje je, moderuje, zszywa się z jego doświadczeniem, a przy tym, mocno angażując wszystkie jego zmysły oraz zasoby kulturowe, czaruje wpisana weń tajemnicą.

Teatr radiowy rozwijał się w Polsce już w międzywojniu, ale to właśnie po Październiku '56, w epoce „małej stabilizacji”, szczególnie ujął publiczność umiejętnością łączenia sztuki z życiem, literatury z alternatywnym wobec gazet codziennych dyskursem publicystycznym, wreszcie też nowomowy z mową codzienną, domową, prywatną. Fenomen ten sproblematyzował zresztą Kazimierz Brandys w opowiadaniu *Jak być kochaną*, na podstawie którego powstał w 1962 roku film Wojciecha Hasa. Bohaterka Brandysa jest aktorką radiową w średnim wieku, kobietą samotną i rozgoryczoną z powodu samobójczej śmierci ukochanego i innych strat, także moralnych, którymi nazaczyła ją druga wojna światowa. W każdy czwartek aktorka wciela się w popularnej audycji *Obiady państwa Konopków* w żonę idealną, Felicję Konopkę, prędko stając się dla publiczności ikoną powojennego „człowieka z awansu”, symbolem



„nowego mieszczaństwa”, któremu udało się osiągnąć względny komfort oraz dobrostan. *Jak być kochaną* bezbłędnie ilustruje sztukę mimikry, w jakiej celowały wojenne pokolenia, oraz rozróżnienie między (nie)realnością własnego istnienia a (auto)krecjami i iluzjami na swój temat. *Ja idealne* bohaterki Brandysa zaskakuje nawet ją samą: „ogromnie lubię swój głos” – powiada. Jej osobista – bolesna – historia nawet dla niej jest nie do przyjęcia. „Moja prawda nie powinna być transmitowana” – powiada. „Wolę mój czwartkowy tekst”. I dalej:

W szpitalach także mnie słuchają. Mam listy od chorych, od pielęgniarek i lekarzy. Podobno mój głos kogoś uzdrowił.

Wszystko możliwe. Ja się nie dziwię – mnie tylko dziwi, że tak niewiele im trzeba. Gdy mówię do Tomasza: *Mój drogi, jedź, to dla ciebie ten kawałek przy kości* – czuję ich wdzięczność i wiem, że znowu przyjdą listy. W życiu stać mnie było na coś więcej, ale im chodzi właśnie o ten kawałek mięsa i ofiary, o tę kość, o łyżkę zupy, o pewność, że odejmę sobie od ust, żeby on tłusto zjadł, i że go nigdy nie zdradziłam, a jeśli kiedyś kogoś pokochałam, to się po cichu wyrzekłam. On, jego ciężka praca, jego kalesony i kłopoty, nasza uczciwość i nasze dorosłe dzieci. Zupa, mięso i kość z kawałkiem prostego życia – trochę narzekań i anegdot, ciepło domowego ogniska – *ach, strasznie lubię tego słuchać*.

## NAGA SIŁA

Nadawany przez radio „teatr wyobraźni” cieszył się w PRL-u taką estymą, ponieważ stanowił „teatr ostatniej szansy”: teatr fizycznie ograniczony, „niekompletny”, doskonale jednak przez to komunikujący istnienie jakichś „prawd nietransmitowalnych”, a co za tym idzie – referujący, na ile to było możliwe, osuwanie się „społeczeństwa z awansu” w nieświadomość, w (post)prawdy (nieprawdy) na własny temat, we własne niespełnienia oraz resentymenty.

Polska szkoła słuchowiska nie była zjawiskiem jednorodnym. Współtworzyli ją pisarze zatrudnieni w Redakcji Słuchowisk Oryginalnych, tudzież z nią współpracujący: Włodzimierz Odojewski, Jarosław Abramow-Newerly, Władysław Terlecki, Janusz Krasiński, Henryk Bardijewski, Jerzy Krzysztoń, ale też Ernest Bryll, Tadeusz Kubiak, Marek Nowakowski, Kazimierz Orłoś, Sławomir Mrożek, Zbigniew Herbert, Stanisław Grochowiak, Ireneusz Iredyński czy wreszcie Tadeusz Różewicz. Ów „teatr ostatniej szansy” w szóstej i siódmej dekadzie XX wieku „podśluchiwał” mowę prywatną Polaków – ich dyskurs domowy, rodzinny, nieoficjalny – z wolna fundując, także przy wsparciu Teatru Telewizji, w którym pojawiły się takie dziełka jak choćby *Świadkowie albo nasza mała stabilizacja* Tadeusza Różewicza (1963), o dekadę mniej więcej późniejsze „kino moralnego niepokoju”. Z czasem jednak dramat foniczny zaczął zajmować się coraz odważniej własną medialnością, a w wielu przypadkach stał się dziełem autotematycznym – tematyzującym, na *stricte* nowoczesną modłę, przede wszystkim swoją audialność i autotelicność.

Współczesny dramat audialny, zwłaszcza teraz – w dobie kryzysu medialnego oraz pandemii – coraz chętniej uniezależnia się od klasycznej sceny radiowej, jaką od dziewięćdziesięciu lat jest Teatr Polskiego Radia, a proces ten wspiera także ekspansywność audiobooków oraz podcastów. Jednakże nawet obecnie dramat foniczny coraz częściej (i śmielej) bada afektywny, polityczny i kulturotwórczy fenomen głosu jako takiego. Dzieje się tak na przykład w dramacie audial-

nym *Mojżesz* Tomasza Mana, w oparciu o który powstało zresztą znakomite słuchowisko *Mojżesz. REMIX* (reż. Tomasz Man, realizacja akustyczna Andrzej Brzoska, Program Trzeci Polskiego Radia, 2018). Dzięki genialnym kreacjom Andrzeja Chyry oraz Mirosława Zbrojewicza słuchowisko to – bez znieczulenia, odważnie – rozprawia się z największym tabu cywilizacji judeochrześcijańskiej, ukazując przemocowy charakter wszelkich religii, a także *stricte* polityczne źródła monoteizmu. Ta (post)prawda w słuchowisku Mana manifestuje się poprzez sugestywne, naznaczone silnymi afektami głosy (Mojżesza i Aarona), bo przecież odwiecznie tak właśnie była transmitowana – przez zagadkową mowę wyroczni, proroków i poetów. To oni jako pierwsi nazywali to, co jest, i „objawiali” swoją „prawdę” w tajemnych formułach. Pod tym względem nic się właściwie nie zmieniło. Także współcześnie rozmaite instancje, twierdząc, że przemawiają „z wnętrza” jakiejś struktury tudzież „w jej imieniu”, afektują nas swoją (post)prawdą. I choć mechanizm pozostał ten sam, to jednak należy zauważyć pewną różnicę...

Nowoczesność stanowiła domenę ironii, a co za tym idzie – była epoką wysublimowanego pisma manifestującego złożoną, bo arcysamoświadomą, kondycję podmiotu o rodowodzie romantycznym. W nowoczesności głos celowo „mącił” przekaz źródłowy, chciał bowiem przebić się „głębiej” – dotrzeć do iluzji i deziluzji na własny temat. Tymczasem w dobie późnej nowoczesności, zwłaszcza teraz, w momencie pandemii, która w sposób dotkliwy skonfrontowała nas z nieprzeżyciowością wszelkich mediów, ekranów, okien, przesłon i masek, nie możemy już dłużej wierzyć w transparentność nawet tak „niewinnych” i delikatnie manifestujących się przekazy jak głos, echo, pogłos, szum, cisza, pustka, powietrze, eter czy nawet próżnia. Nie możemy, bo wszelkie doświadczenia „mącą” nam afekty – silne wrażenia i stany, których bezsprzecznie doznajemy, a które wymykają się nam: rozbijając obraz nas samych, nie pozwalają „opracować się” w dające się nazwać (przekazać innemu) doświadczenia oraz uczucia. Nasze dzisiejsze „prawdy” są nietransmitowalne, bo ich źródłem jest lęk przed tym, co niechybnie nadchodzi, a czego jeszcze nie znamy. W ostatnich miesiącach rzeczy oczywiste przestały być oczywiste, a świat, jaki uznawaliśmy za mniej lub bardziej, ale jednak oswojony, pokazał nam swój nieuchronny koniec. Tamtego już nie ma, nie znamy jednakowoż przyszłości, bo rzeczywistość skurczyła się do wymiaru li tylko realnego: istniejemy, ale bez jakichkolwiek gwarancji ze strony logosu. Nasłuchujemy więc. Czekamy na głos, który nam wreszcie obwieści przyszłość, a potem przekształci swoją wizję w *logos* – w nowe zasady, normy i prawo. Od początku pandemii orientujemy się przede wszystkim podług głosów, które do nas dochodzą. Jednym wierzymy, inne wolimy uznać za przesadę, niewłaściwą ocenę sytuacji, próbę manipulacji. Na niczym więcej nie możemy się jednak wesprzeć. Zwłaszcza teraz, kiedy nie jesteśmy w stanie niczego przewidzieć: kiedy nie możemy zaplanować nawet własnego urlopu, a twarde prawo wypierają preparowane *ad hoc* zarządzenia. Kryzys ten nie jest zresztą niczym szczególnym. Kolejne cywilizacje oraz formacje kulturowe – jeśli nie ugięły się pod naporem żywiołowej natury – ginęły właśnie w ten sposób. A potem rodziły się nowe – niechybnie

poprzedzał je przychodzący skądinąd głos. Głos nieodmiennie przemawiający „w imieniu” takiej czy innej instancji. Innych początków (światów) jak dotąd nie umieliśmy pomyśleć. Doświadczeniem źródłowym od zawsze jest bowiem głos. Wierzymy w (czysty) głos. Tak samo jak wierzymy w (czyste) źródła. Ufamy w to, co wydaje się nam przezroczyste (transparentne). Tacy właśnie jesteśmy: najchętniej podążamy za kimś, kto dowiedzie swoich czystych intencji, przemawiając „w naszym imieniu”, rzadziej decydujemy się na inne warianty.

Uważnie zatem wsłuchujemy się w głosy, które próbują przemawiać „w naszym imieniu”. I jeśli mamy wybór, podążamy za tymi, które nie żerują na ludzkich lękach i nie wykorzystują naszych słabości. Słowem, stawiamy na tych, którzy wystrzegają się mówienia z pozycji siły. Głos bowiem nigdy nie jest niewinny, choć bywa mniej lub bardziej przemocowy, mniej lub bardziej totalny. Jeśli transmituje zbyt silne afekty (odrazę, gniew), powinniśmy mieć się na baczności – także o tym traktuje dramat foniczny *Mojżesz* Tomasza Mana. Jeśli budzi w nas strach, podsyca nasze lęki, karmi nasze demony, powinniśmy uciekać. Dokądkolwiek – byle nie w sen. Doskonale już przecież wiemy, jak łatwo „prześnić” kluczowy moment i jaką cenę zapłacą za to następne pokolenia. Możemy być bowiem pewni, że poranek, w którym doznamy wrażenia, iż ktoś całą noc lał nam eter do gardła, będzie pierwszym dniem, kiedy mowa rodzinna/prywatna na powrót stanie się dyskursem nieoficjalnym. Stanowiskiem, owszem, podsłuchiwanym, lecz

ostentacyjnie niewysłuchiwanym, a co za tym idzie – nieprzekładanym na literę obowiązującego – także i nas – prawa. Innego następstwa czasów jak dotąd nie udało nam się pomyśleć: po epoce ironii, alienacji i indywidualizmu musi nadejść (post) ironiczna korekta. Dlaczego? Bo tylko czyste źródła tryskają zagadkami, a nasze czasy na gwałt potrzebują zagadki – od kilku miesięcy jaskrawo widać, jak bezwzględnie ulegają temu pragnieniu.

---

Część z powyższych ustaleń pochodzi z mojego – oczekującego właśnie na wydruk – tekstu o dramatopisarstwie audialnym Jarosława Abramowa-Newerlego. W szkicu przywołałam niniejsze teksty:

Kazimierz Brandys, *Jak być kochaną i inne opowiadania*, Warszawa 1970.

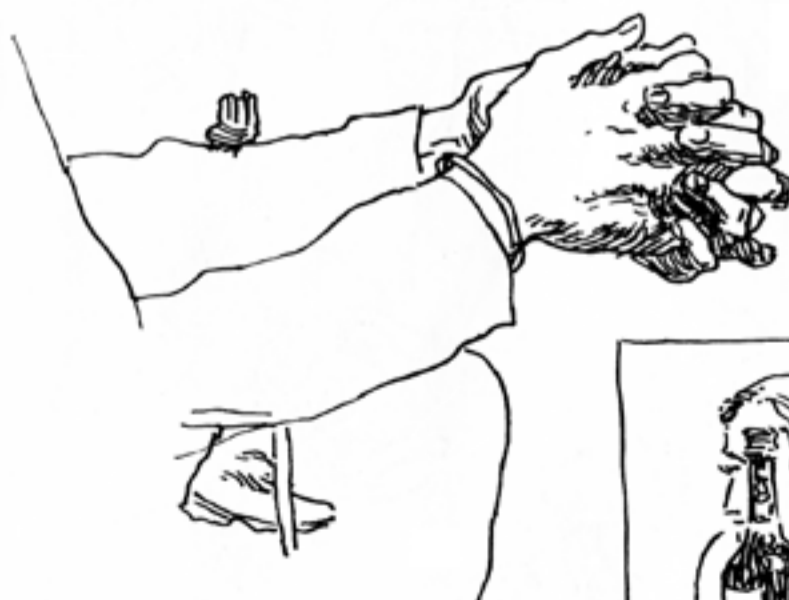
Mladen Dolar, *Polityka głosu*, przeł. Paulina Bożek, Grzegorz Nowak, „Teksty Drugie” 2015, nr 5.

Zbigniew Herbert, *Dramaty*, wstęp i przyp. Jacek Kopciński, oprac. Grzegorz Wroniewicz, Warszawa 2008.

Jacek Kopciński, *Nasłuchiwanie. Sztuki na głosy Zbigniewa Herberta*, Warszawa 2008.

Andrzej Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenie z logiki historycznej*, Warszawa 2014.

Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, wstęp i przekł. Józef Japola, Lublin 1992.



## Konrad Góra

### Mówi to przez usta

Ja byłem zły Żeby kupowałem  
Ja sprzedawałem dobro i zło  
Wyczerpało się ze mnie mówi to przez zęby  
Wyczerpało z przechodniów mówi  
przez usta z kości i zdjęte osteoporozą  
Zaciska kości na słowie przerażenie  
Nie wierzę mu on się nie boi  
zaledwie jest przerażeniem jego  
przyjaciel oszalał po stracie  
bliźniego on jest bankierem  
nie zna pojęcia strata umrze  
ostatni ale zapomniany





## 16. Opowiadania

International Short  
Story Festival

### 1.10 SALA TEATRU LABORATORIUM

- 18:00** „Historja”, reż. Dorota Bator, dramaturgia Dorota Bator i Krzysztof Kopka
- 20:00** „Dwie lub trzy rzeczy, które o niej wiem. Sonet prozą o Susan S.”, tekst Agnieszka Wolny-Hamkało reż. Agnieszka Wolny-Hamkało i Mikołaj Mikołajczyk wyst. Jolanta Olszewska

### 2.10 SALA TEATRU LABORATORIUM

- 18:00** Filip Zawada „Kilka rzeczy, o których nie powinniśmy wiedzieć”
- 18.30** Inscenizacje cz. I, opowiadania Ayfer Tunç, Marcina Kurka i Karin Peschki, reż. Katarzyna Dudzic-Grabińska

### 3.10 SALA TEATRU LABORATORIUM

- 18.00** Łukasz Drobniak „Devonian”
- 18.30** Inscenizacje cz. II, opowiadania Marie Aubert, Barbary Sadurskiej i Zsófi Bán, reż. Marta Streker

### 4.10 SALA TEATRU LABORATORIUM

- 18:00** „W dwóch językach polskich”, reż. Grzegorz Grecas  
Po spektaklu odbędzie się spotkanie z twórcami
- 20.00** „Maski, gesty”. Z Jackiem Głombem rozmawia Marcin Hamkało

### 5.10 MPT / KINO POPIÓŁ I DIAMENT

- 18:00** Przegląd adaptacji filmowych  
„Purkacz”, 1999, reż. Steffen Schäffler  
„Opowieść podręcznej”, 1990, reż. Volker Schlöndorff  
prow. Adriana Prodeus, z udziałem Beaty Barteckiej

### 6.10 MPT / KINO POPIÓŁ I DIAMENT

- 18:00** Przegląd adaptacji filmowych  
„Ulica”, 1976, reż. Caroline Leaf  
„Mądrość krwi”, 1979, reż. John Huston  
prow. Adriana Prodeus, z udziałem Jana Pelczara

# MASKI GESTY

## 1-10 PAŹDZIERNIKA 2020

### 7.10 MPT / KINO POPIÓŁ I DIAMENT

- 18:00** Przegląd adaptacji filmowych  
„Czas aniołów”, 1987, reż. Faith Hubley  
„Historia Liliany”, 1996, reż. Jerzy Domaradzki  
prow. Adriana Prodeus, z udziałem Anity Wincencjus-Patyny

### 8.10 MPT / KINO POPIÓŁ I DIAMENT

- 17:00** „Swoje nowe rzeczy” czyta Zyta Rudzka / tylko online /
- 18:00** „Dyptyk warszawski” czyta Janusz Rudnicki
- 19:00** „Przeptywy rzeczywistości”, rozmowa, prow. Tomasz Grabiński, goście Lenka Kuhar Daňhelová, Daniel Majling, František Malík, Magda Piekarska, Janusz Rudnicki, Anna Wanik

### 9.10 PIEKARNIA

- 18:00** Inscenizacje cz. III / Teatr Polski w Podziemiu  
Jakub Żulczyk „Błąd”, reż. Grzegorz Jaremkó  
Daniel Majling „Ruska klasyka”, reż. Oskar Sadowski
- 20:00** „Świat/teatr/świat”, rozmowa,  
prow. Piotr Rudzki

### 10.10 PIEKARNIA

- 18:00** Inscenizacje cz. IV / Teatr Polski w Podziemiu  
Petr Borkovec „Opowiadania”, reż. Marta Streker
- 19:00** „Pan Bowie z oddali przygląda się Polsce. Co widzi?”,  
rozmowa z udziałem Klementyny Suchanow, Agnieszki Graff, Edwina Bendyka i Tomasza Piątka,  
prow. Agnieszka Wolny-Hamkało
- 20:30** „Remix polski. Koncert galowy”, reż. Martyna Majewska

### 16.09-4.10.2020

„Płynne ustalenia” wystawa w Galerii Szewska Pasja

### ZAPISY NA WYDARZENIA:

[www.opowiadania.org](http://www.opowiadania.org)

Festiwal Opowiadania jest częścią programu Jesień we Wrocławiu Mieście Literatury.

Organizator



TOWARZYSTWO  
AKTYWNEJ  
KOMUNIKACJI

Partnerzy



INSTYTUT  
IM. JĘDRZEJA  
GĄBROWSKIEGO



Wrocław  
Miasto  
Literatury  
UNESCO



stranou



BRAK



MISZJE



MUZEUM  
PANA  
TADEUSZA  
OSSOLINEUM



STOWARZYSZENIE  
TŁUMACZY  
LITERATURY



TEATR POLSKI  
W PODZIEMIU



austriackie forum kultury

Patroni medialni



HIS  
PAN  
ICO



GAZETA  
wyborcza



TVP3  
WROCLAW



TOK  
Pierwsze  
Radio  
Informacyjne



e-teatr.pl



BOOKLIPS.PL



teatralny.pl



Wroclife

Zadanie publiczne „Festiwal Opowiadania — edycja szesnasta” jest współfinansowane ze środków Gminy Wrocław.

Zadanie „Szesnasta edycja Międzynarodowego Festiwalu OPOWIADANIA” dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury.

Projekt „Influencing reality? Contemporary Visegrad literature in theatre of V4 countries” jest współfinansowany przez rządy Czech, Węgier, Polski i Słowacji w ramach Grantów Wyszehradzkich Międzynarodowego Funduszu Wyszehradzkiego. Misją funduszu jest promowanie pomysłów na zrównoważoną współpracę regionalną w Europie Środkowej.

Wrocław  
miasto spotkań

Ministerstwo  
Kultury  
i Dziedzictwa  
Narodowego

•  
• Visegrad Fund  
•