



Antologia literacka

Przemiany, ekspansja
i perspektywy gatunku

Seria pierwsza



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2017



Antologia literacka

Przemiany, ekspansja
i perspektywy gatunku

Seria pierwsza

Prace Naukowe



Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 3684

50 lat
Uniwersytetu
Śląskiego
w Katowicach

Antologia literacka

Przemiany, ekspansja
i perspektywy gatunku

Seria pierwsza

Redakcja

Magdalena Kokoszka
Bożena Szałasta-Rogowska

Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Marek Piechota

Recenzent
Tomasz Stępień

Spis treści

Wstęp (*Magdalena Kokoszka, Bożena Szalasta-Rogowska*) | 7

O antologii

Jerzy Smulski

Antologia – ewolucja i dzisiejszy status gatunku. Kilka elementarnych oczywistości | 13

Aleksander Nawarecki

Antologia jako „gatunek koronny” naszych czasów | 22

Iwona Słomak

Ἀνθολογία w czasach antycznych i późniejsza recepcja pojęcia: europejskie *anthologiae* nowożytne (rekonesans) | 36

Magdalena Kokoszka

Wybory autorskie. Przyczynek do charakterystyki zjawiska | 50

Monika Wycykał

Antologia w polskim systemie prawa autorskiego | 62

Antologie w / poza

Marian Kisiel

Zbieranie z ciszy. O antologii poezji żydowskiej | 109

Katarzyna Niesporek

Śląskie antologie młodych po roku 1989 | 119

Aleksandra Zasępa

Grupa Na Dziko w antologiach śląskiej poezji | 143

Jolanta Pastarska

Księga miejsc utraconych. O antologii *Kraj lat dzieciennych* | 155

Janusz Pasternski
Wyczekiwana i zapomniana. O *Antologii poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999*
Bogdana Czaykowskiego | 170

Bożena Szalasta-Rogowska
Antologie poezji polskiej w Kanadzie (z perspektywy antologisty) | 186

Antologie **czego? / czyje?**

Justyna Budzik
O *krok od nich*. Malarska antologia poetów amerykańskich | 203

Elżbieta Dutka
Antologie jako przestrzeń dyskusji na temat literatury „górskiej” | 213

Katarzyna Frukacz
Dziennikarska „uwertura do życia” czy „literacka strawa przyszłości”? Antologie polskiego reportażu – rekoniesans | 229

Bernadetta Darska
100/XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku pod redakcją Mariusza Szczygła jako opowieść o gatunku i roli pełnionej przez reportera | 244

Beata Nowacka
„Walcząc o swoje pisanie, walczę o życie” – o kolekcjach reportaży Melchiora Wańkowicza | 264

Ewa Bartos
Antologia jako kuriozum. Uwagi o kolekcji Juliana Tuwima | 279

Joanna Kisiel
Antologia haiku Ryszarda Krynickiego | 295

Zestawienie bibliograficzne opracowań na temat antologii i niektórych form pokrewnych (wybór) (zestawiły *Magdalena Kokoszka, Bożena Szalasta-Rogowska*) | 305

Indeks osobowy (zestawiły *Magdalena Kokoszka, Bożena Szalasta-Rogowska*) | 309

Wstęp

„Czy wyobrażasz sobie Nietzschego układającego antologię?”¹ – miał żartować Gombrowicz, krytycznie nastawiony do poczynąń Miłosza, zwolennika i autora wypisów. Nad antologią literacką zdaje się ciążyć nieodłączne piętno wtórności, zwyczaj prezentowania utworów najczęściej już opublikowanych i w zdecydowanej większości przypadków – cudzych. Cierpi spychane na margines *ego* antologisty, który musi wykazać się mało dziś popularną pokorą, benedyktyńską cierpliwością dawnych kopistów, ale także zmysłem krytycznym, wrażliwością estetyczną i pogłębioną wiedzą o literaturze, jeśli nie zdolnościami kompilacyjnymi bricoleura, rozdartego pomiędzy utopią nowej całości a swobodnym remiksem. Praca oparta na selekcji i – zawsze arbitralnym, mniej lub bardziej zindywidualizowanym – doborze, nawet jeśli bywa osiągnięciem znaczącym, ostatecznie nie pozostaje bez uwag krytycznych. Jak zauważa jeden z twórców antologii, „Każda dobra antologia jest wzniesieniem pożaru w bibliotece. [...] autor musi tłumaczyć się na spotkaniach i odgryzać w polemikach”². Wypisy z literatury nierzadko stają się przedsięwzięciem podwyższonego ryzyka.

Nie dziwi zatem, że Aleksander Nawarecki, który prezentuje antologię jako zepchnięty gdzieś na boczne tory, przeoczony „gatunek koronny”³ naszych czasów – białą plamę na mapie badań nawet wytrawnego znawcy zbieractwa Manfreda Sommera, skłonny jest mówić o tym pomysle jako o niemieszczącej się w głowie próbie intronizacji Kopciuszka (zob. część *O antologii*). Nad pochopnym lekceważeniem formy, która dzisiaj zdaje się zyskiwać pozycję dominującą także w kulturze akademickiej, ubolewał Jeffrey R. Di Leo, redaktor tomu *On Anthologies: Politics and Pedagogy* (2004). Wybory, jak zaznaczał, postrzegane bywają jako publikacje

¹ Cytat z Witolda Gombrowicza za Czesławem MIŁOSZEM: *Antologie*. W: IDEM: *Abecadło*. Kraków 2001, s. 49.

² K. KARASEK: *Przedmowa*. W: *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956*. Wybór i oprac. K. KARASEK. Warszawa 1997, s. 5.

³ Termin Ireneusza Opackiego. Zob. I. OPACKI: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. „Pamiętnik Literacki” 1963, z. 4.

drugorzędnej rangi – „second-class citizens in the book world”⁴. Tymczasem uważne spojrzenie na antologię może okazać się przydatne zwłaszcza dzisiaj – w kontekście kultury cytatu, swobodnych remiksów i łatwego kopiowania, ale też zyskujących na znaczeniu baz danych, niezbędnych w obliczu nadmiaru pisarskiej aktywności, swoistej nadprodukcji książek oraz intelektualnego pośpiechu. Badania takie wydają się tym istotniejsze, że antologie to formy problematyczne z racji od dawna wypominanych im uproszczeń, skrótów i manipulacji – umacnianych nie tak rzadko autorytetem kultur dominujących. „Przystępniejsze niż inne, narracyjnie rozbudowane gatunki naukowe, [...] o wiele skuteczniej – jak dowodzi Danuta Ulicka – zabudowują masową wyobraźnię intelektualną”⁵.

Antologia literacka w znanym obecnie kształcie (termin pojawia się w języku polskim w drugiej połowie XVIII wieku, zastępując między innymi staropolskie „ogrody” i „wirydarze”; publikacje uwzględniające w tytule słowo „antologia” upowszechniają się w XIX stuleciu⁶) nie do czekała się na gruncie polskim monograficznego opracowania, spełniającego funkcję podobną do *Die deutschsprachige Anthologie* pod redakcją Joachima Barka i Dietgera Pfortego (1970) czy *Les anthologies en France* Emmanuela Fraisse’a (1997). Nie podjęto też prób systematycznego opisu zadań i kulturowej funkcji tego gatunku. Zdaje się więc obowiązywać stan nakreślony przez Zbigniewa Chojnowskiego jeszcze w roku 2009: „W ruchu wydawniczym, jak i życiu kulturalno-społecznym, ich [antologii – M.K., B.S.R.] rola była i jest niedoceniana, a historia, anatomia, zasięg oddziaływania zjawiska mało zbadane”⁷.

Do wyjątków zaliczyć trzeba prace badawcze Jerzego Smulskiego nad antologią socrealistyczną, a także obszerne hasło przygotowane przez niego do drugiego wydania *Słownika rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy⁸. Wśród niezbyt licznych prac wymienić

⁴ Badacz chętnie powtarza cytowaną frazę. Zob. J.R. DI LEO: *Analyzing Anthologies*. In: *On Anthologies: Politics and Pedagogy*. Edited and with an introduction by J.R. DI LEO. Lincoln 2004, s. 7, 9.

⁵ D. ULICKA: *Przemoc czytane. O gatunku antologii*. W: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura – język – kultura*. Red. W. BOLECKI, W. SOLIŃSKI, M. GORCZYŃSKI. Warszawa 2015, s. 444.

⁶ W związku z różnorodnością terminów, jakimi posługiwano się w celu nazwania literackich wyborów, istotne wydaje się topiczne zaplecze tytułowych pojęć. Niektórzy badacze antologii, jak Anne Ferry, chcieliby widzieć właśnie w tytułach jeden z poręcznych kluczy do studiów na analizowaną formą. A. FERRY: *Tradition and the Individual Poem. An Inquiry into Anthologies*. Stanford, California 2001, s. 14.

⁷ Z. CHOJNOWSKI: *Niedocenione strony antologii*. „Forum Akademickie” 2009, nr 4, dodatek: „Forum Książki” 2009, nr 1, s. 4.

⁸ *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*. Red. G. GAZDA. Wyd. 2. (1. w WN PWN). Warszawa 2012. Pierwodruk w: „Zagadnienia Rodzajów Literac-

można opracowania na temat wyborów staropolskich⁹. Akcydentalne próby charakteryzowania zjawiska podejmowali również sami antologisci, rzadko jednak przybierały one formę refleksji ogólnej, porządkującej. Fundamentalne znaczenie mają do dzisiaj ustalenia Wacława Borowego, poczynione jeszcze na początku XX wieku w przedmowie do książki *Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej* (Lwów 1930). Od tamtego czasu pojawiła się oczywiście konieczność objęcia refleksją badawczą nowych obszarów, kontekstów ważących na kształcie dzisiejszej antologii – takich jak rozproszenie ośrodków opiniotwórczych, skutkujące tworzeniem konkurencyjnych rankingów dzieł znaczących; zmiany technologiczne, fundujące kulturę zapożyczeń i kopii czy aktywizacja odbiorcy w środowisku internetowym, w tym – popularne internetowe zbieractwo.

„Epoka nasza jest epoką antologii”¹⁰ – teza Władysława Tatarkiewicza, wyartykułowana na przełomie lat 70. i 80. ubiegłego wieku, nie straciła na aktualności. Antologia wydaje się jedną z form bloku *silva* o kapitalnym znaczeniu dla współczesnej kultury – w istocie skazanej na jakiś rodzaj selekcjonowania zalewającego półki księgarskie piśmiennictwa. Przypuszczać można także, że badania nad wyborami, z pomocą których prezentuje się dokonania literackie kolejnych pokoleń, prądów, epok, pozwolą odsłonić narracje historycznoliterackie, które – jak żadne inne – mają szanse dotrzeć do nieprofesjonalnego odbiorcy. Refleksja nad antologiami wydaje się przydatna przy określaniu czynników kształtujących tożsamość poszczególnych środowisk – wspólnot symbolicznych, przy identyfikowaniu społecznych funkcji literatury, elementów polityki kulturalnej obowiązujących w danym okresie, a także preferencji czytelniczych.

Nie można mówić o problemie kanonu (kanonów) i antykanonu bez uwzględnienia modelującej roli antologii. Pewnie nieprzypadkowo pod koniec XVIII stulecia w Niemczech antologie zastąpić miały Biblię w roli czynnika, który przyczyniał się do unifikowania kultury¹¹. Dzisiejszą „od-

kich” 2010, nr 1–2. O pominięte w pierwszym wydaniu słownika hasło „antologia” Jerzy SMULSKI upomniał się w artykule: „Epoka antologii”. *Pendant do pewnego hasła słownikowego*. W: *Awangardowa encyklopedia czyli Słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych. Prace ofiarowane Profesorowi Grzegorzowi Gaździe*. Red. I. HÜBNER et al. Łódź 2008. Wykaz pozostałych prac badacza na temat antologii znajduje się w zestawieniu bibliograficznym na końcu tomu.

⁹ Na końcu książki zamieszczono zestawienie bibliograficzne wybranych prac na temat antologii, w tym polskiej antologii literackiej i jej antenatów.

¹⁰ W. TATARKIEWICZ: *Przedmowa*. W: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Wyboru dokonała, wstępem oraz notami o autorach opatrzyła I. WOJNAR. Warszawa 1980, s. 5.

¹¹ Do wspomnianego rozpoznania Friedricha A. Kittlera nawiązuje Jeffrey R. Di Leo. Zob. J.R. DI LEO: *Analyzing Anthologies...*, s. 7.

powiedzią” na kłopoty z ustaleniem jednej dominującej narracji jest być może wzrastająca liczba autorskich wyborów (antologii osobistych czy też, mniej lub bardziej formalnych, e-antologii), prezentujących w indywidualnych odsłonach dorobek rodzimej literatury – swoiste kanony „imienne”. Zmienia się przy tym pozycja antologisty: nie tak trudno zobaczyć dzisiaj w autorze wyboru „wykonawcę” dzieła, by nie powiedzieć – „didżeja” literatury¹², który obnaża także obowiązujące reguły tworzenia. Poetyka form antologijnych mogłaby być rozpatrywana w tym kontekście jako zjawisko bezpośrednio związane z kulturą cytatu, jako jedna z ciekawszych i dotąd nieprzebadanych odsłon intertekstualności, praktyki powtórzenia oraz nie zawsze bezpośredniego dialogu.

W tomie, który oddajemy do rąk Czytelnika, przyglądamy się przede wszystkim współczesnym antologiom literackim (XX i XXI wieku), nie rezygnujemy jednak z kontekstu historycznego, pozwalającego uchwycić i zrozumieć zachodzące zmiany. Status antologii – upodrzedniony, służebny wobec zadań polityczno-kulturalnych, pedagogicznych i popularyzatorskich – podsunął nam pomysł, by przy okazji komponowania książki zdać się na części mowy, które raczej usłużnie lokują się za imieniem i przy imieniu: artykuły zgromadzone w tomie prezentują omawianą formę od strony teoretyczno- i historycznoliterackiej, a także prawnej (*O antologii*); uwzględniają niezwykle istotne usytuowanie środowiskowe – społeczne i geograficzne – antologii, jej powiązanie z określoną wspólnotą symboliczną w kraju lub na emigracji (*Antologie w / poza*); wreszcie: eksponują dwa czynniki bez wątpienia kluczowe dla kształtu wyboru – temat i osobę antologisty (*Antologie czego? / czyje?*).

Nie zraża nas raczej drugoplanowa rola antologii w polskiej kulturze (dla porównania – jak zapewnia Julian Kornhauser – „W literaturach południowosłowiańskich [...] dyskusje wokół ukazujących się antologii przyćmiewają nierzadko spory na aktualne tematy literackie”¹³). Wydaje się, że badania nad antologiami, gromadzącymi piśmiennictwo, które z jakichś względów uważa się za „kwiat” dostępnych tekstów (gr. *anthologia* z *ánthos* ‘kwiat’, ale także ‘to, co najlepsze, najcenniejsze, najświetniejsze’), dostarczyć muszą istotnej wiedzy o współczesnej kulturze.

Magdalena Kokoszka
Bożena Szalaśta-Rogowska

¹² Warsztat antologisty zestawia między innymi z pulpitem mikserским didżeja, w artykule zamieszczonym w niniejszym tomie, Aleksander Nawarecki.

¹³ J. KORNHAUSER: *Antologia jako projekt historycznoliteracki*. „Pamiętnik Słowiański” 2005, T. 55, z. 1, s. 123. W literaturach tych, jak podaje Kornhauser, funkcjonuje także termin „utwór antologijny”, przeznaczony dla tekstu o „ponadprzeciętnym znaczeniu”, który będzie miał „zapewnione miejsce w każdej antologii”. Ibidem, s. 124.



O antologii

Antologia – ewolucja i dzisiejszy status gatunku Kilka elementarnych oczywistości

Jerzy Smulski

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

Pierwsza z elementarnych oczywistości, o której chciałbym tu napisać, to fakt, że antologia jest gatunkiem badawczo niedoinwestowanym. Dowodów na to jest kilka. Wskażmy na dwa z nich. Pierwszy to niewielka objętość haseł poświęconych temu gatunkowi w słownikach i encyklopediach literackich. Takie niewielkie, kilkudzaniowe hasła odnajdujemy między innymi w *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego (wyd. 3. poszerz. i popr. – Wrocław 1998) oraz w *Słowniku terminów literackich* autorstwa Stanisława Sierotwińskiego (wyd. 4. – Wrocław 1986); nieco obszerniejsze – bo mówiące również o historii gatunku – hasło zostało pomieszczone w książce Stanisława Żaka *Słownik. Kierunki – szkoły – terminy literackie* (Kielce 1991). Hasła dotyczące antologii nie spotkamy natomiast w takich leksykonach, jak *Terminy literackie* Stanisława Jaworskiego, *Słownik terminów literackich* Marka Bernackiego i Marty Paulus, *Słownik literatury staropolskiej*, *Słownik literatury polskiego oświecenia*, *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, *Słownik literatury polskiej XX wieku* oraz *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*. Najobszerniejsze hasło dotyczące antologii – mojego autorstwa – pomieszczone zostało w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich* pod redakcją Grzegorza Gazdy (wyd. 2 – Warszawa 2012); do ustaleń zawartych w tym haśle (oraz w innych moich pracach wskazanych w przypisach) będę w tym tekście wielokrotnie nawiązywał.

Podobnie rzecz się przedstawia w obcojęzycznych słownikach; tu najobszerniejsze ze znalezionych przeze mnie haseł – autorstwa Günthera Häntzschela – ogłoszone zostało w *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* pod redakcją Klaus Weimara (Berlin–New York 2007).

Sprawa opracowań o charakterze niesłownikowym, a zatem monografii i artykułów, wygląda – jak nietrudno zgadnąć – podobnie. Jest ich niewiele i – jak zauważa Magdalena Kokoszka¹ – dotyczą najczęściej pro-

¹ M. KOKOSZKA: *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*. Katowice 2011, s. 14 (przypis).

blematyki szczegółowej. Warto tu wymienić – za przywołaną badaczką – artykuły Joanny Maleszyńskiej² i Marii Eustachiewicz³ o staropolskich ogrodach czy wirydarzach oraz mój tekst o antologii socrealistycznej⁴. Za godną odnotowania uważam też monografię Agaty Zawiszewskiej *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym* (Szczecin 2014), w której antologiom poświęcony został obszerny – ponad siedemdziesięciostronicowy – rozdział zatytułowany *Poetki w antologiach*. Autorka przywołanej monografii nie ma wprawdzie ambicji teoretycznoliterackich, ale rozważania zawarte w rozdziale o antologii dowodnie świadczą o jej znaczeniu w kulturze literackiej międzywojennego dwudziestolecia⁵. Za najważniejszą z polskich prac na temat antologii uważam wszakże przywoływaną już monografię Magdaleny Kokoszki. W przeważającej części praca ta dotyczy wprawdzie tzw. antologii osobistej (tj. wyboru tekstów jednego autora dokonanego przez niego samego; badaczka zajmuje się *Słojami zadrzewnymi* Tymoteusza Karpowicza), ale wartość wstępnych rozważań Magdaleny Kokoszki jest trudna do przecenienia⁶.

Trudny do przecenienia jest też esencjonalny artykuł Danuty Ulickiej *Przemoc czytane. O gatunku antologii*. Wnioski, którymi kończy swe wywody autorka, korespondują – jak sądzę – z obserwacjami zawartymi w niniejszym tekście, tym bardziej zatem warto je zacytować:

1. Antologia pełni antagonistyczne funkcje: renowacyjną i innowacyjną. Na pozór podsumowuje jakiś rozpoznany stan rzeczy, względnie stabilny, i wieńczy go laurową koroną – utrwala tradycję, ale ta działalność rekonstrukcyjna pozostaje w niezgodzie z konstruowaniem tradycji nowej;

² J. MALESZYŃSKA: *Staropolskie ogrody literackie. Między topiką a genologią*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1.

³ M. EUSTACHIEWICZ: *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3.

⁴ J. SMULSKI: [hasło:] *Antologie, almanachy*. W: *Słownik realizmu socjalistycznego*. Red. Z. ŁAPIŃSKI, W. TOMASIŁ. Kraków 2004; J. SMULSKI: „Epoka antologii”. *Pendant do pewnego hasła słownikowego*. W: IDEM: „Przewietrzyć zatęchłą atmosferę uniwersytetów”. *Wokół literaturoznawczej polonistyki doby stalinizmu*. Toruń 2009; IDEM: *Miejsce antologii literackich w polityce historycznej doby stalinizmu*. W: IDEM: *Rozmaitości socrealistyczne (i nie tylko)*. Toruń 2015; IDEM: *Miejsce Broniewskiego w socrealistycznych antologiach*. W: IDEM: *Rozmaitości socrealistyczne (i nie tylko)*...

⁵ Skoro mowa o Agacie Zawiszewskiej, warto dodać, że ona sama jest autorką świetnej antologii: *„Wiadomości Literackie” 1924–1939*. Wybór, wstęp i oprac. A. ZAWISZEWSKA. Warszawa 2015.

⁶ Za wart odnotowania uważam także niewielki, lecz instruktywny artykuł Jerzego MADEJSKIEGO *Antologie, almanachy, wypisy*. W: *Literatura w Szczecinie 1945–2015. Książki siedemdziesięciolecia*. Red. S. IWASIOŃ, J. MADEJSKI, P. WOLSKI. Szczecin 2016.

2. W konflikt wchodzi ze sobą także funkcje: poznawcza i projektująca (ta pierwsza zakłada reprezentatywność lub typowość objętych antologią zjawisk, ta druga wynika z wzorotwórczej rekontekstualizacji);
3. W niezgodzie pozostają także cele antologii: destabilizacji (zastanowienia stanu rzeczy) i pożądanej stabilizacji (utrwalenia stanu rzeczy nowo wytworzonego);
4. Dekanonizacja, która dokonuje się za sprawą antologicznego układu, zawsze zarazem kanonizuje układ nowy, który z kolei szybko ulega stereotypizacji. Stagnacja nowego kanonu wynika z długowieczności antologii (ich żywot znacznie przekracza „krótkie trwanie” doraźnych, szybko wymienianych monografii), ich autorytatywności, a także po(d)-ręczności;
5. Przystępniejsze niż inne, narracyjnie rozbudowane gatunki naukowe, antologie o wiele skuteczniej zabudowują masową wyobraźnię intelektualną. Bo antologia to starożytnej proveniencji prototyp nowych gatunkowych form naukowych, takich np. jak baza danych. To gatunek znamienity dla przemian kultury naukowej w warunkach przyspieszonej i systemowo narzuconej demokratyzacji nauk⁷.

Spśród opracowań obcojęzycznych na wyróżnienie zasługuje obszerny artykuł polskiego germanisty Jana Papióra⁸, napisany w języku niemieckim i dotyczący przede wszystkim piśmiennictwa niemieckiego obszaru językowego⁹.

Na kolejną elementarną oczywistość zwróciła uwagę Magdalena Koszka w przywoływanej monografii. Otóż antologia bez wątpienia należy do form typu *silva*. Karierę we współczesnym literaturoznawstwie zawdzięcza ta nazwa genologiczna najpierw Stefanii Skwarczyńskiej¹⁰, potem zaś Ryszardowi Nyczowi¹¹, który odniósł ową nazwę do całej grupy form w prozie drugiej połowy XX wieku. Równocześnie chodzi o zjawisko terminologiczne jeszcze szersze, tj. postrzeganie zjawisk li-

⁷ D. ULICKA: *Przemoc czytane. O gatunku antologii*. W: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura – język – kultura*. Red. W. BOLECKI, W. SOLIŃSKI, M. GORCZYŃSKI. Warszawa 2015, s. 443–444; nie jest jednak prawdą – wbrew temu, co twierdzi ULICKA (*Przemoc czytane...*, s. 436) – że hasło dotyczące antologii nie pojawiło się w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*, hasło owo bowiem – mojego autorstwa – znalazło się w 2. wydaniu tego słownika (o czym mowa w inicjalnym akapicie niniejszego szkicu).

⁸ J. PAPIÓR: *Anthologien sind Textsammlungen und Vermittlungsmedium*. „Studia Niemcoznawcze” 2004, T. 28.

⁹ Do obcojęzycznego – przede wszystkim rosyjskiego i angielskiego – piśmiennictwa na temat antologii odsyła Danuta ULICKA (*Przemoc czytane...*, s. 437 i n.).

¹⁰ Chodzi o artykuł S. SKWARCZYŃSKIEJ *Kariera literacka form rodzajowych typu silva*. W: EADEM: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970.

¹¹ Chodzi o książkę R. NYCZA *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984.

terackich przez analogię do świata roślin¹². Wprawdzie termin „sylwa” przywołuje metaforę lasu (a zatem czegoś tworzącego się bez świadomego planu)¹³, antologia zaś metaforykę ogrodu czy bukietu (co z kolei zakłada pewien element uporządkowania¹⁴), elementem wspólnym jest tu wszakże swoista *varietas*¹⁵.

Elementarną oczywistością jest etymologia zajmującej nas nazwy genologicznej. *Anthologia* znaczy bowiem po grecku tyle, co ‘zbiór kwiatów’, ‘bukiet’ (podobnie jak odpowiednik greckiej nazwy w języku łacińskim: *florilegium*).

Definicja gatunku również nie nastęrcza większych trudności. Antologia to zbiór tekstów literackich lub nieliterackich (na przykład naukowych) – względnie ich fragmentów – dobranych przez wydawcę według pewnych kryteriów i spełniających określone funkcje. Ze względu na ograniczoną objętości – najczęściej antologie publikowane są w jednym tomie¹⁶ – antologia uprzywilejowuje teksty krótkie (w starożytności – epigramaty, współcześnie – utwory liryczne).

Istnieją – już począwszy od starożytności – nazwy genologiczne konkurencyjne wobec antologii. Jako pierwszy wymienić trzeba termin „chrestomatia” (gr. *chrēstomátheia* ‘wyczenie się tego, co pożyteczne’), oznaczający zbiór wzorcowy, składający się głównie z tekstów prozatorskich, wykorzystywanych w dydaktyce (inna nazwa polska: wypisy). W czasach późniejszych pojawiło się mnóstwo synonimów tego terminu, na przykład „almanach”¹⁷, „hortulus”, „wirydarz”, „dywan”, „stromata”, „helikon”, „analekta”, „katalekty”, „skarbiec”, „spiżarnia”.

Współcześnie można wyróżnić trzy odmiany antologii: historyczno-przeglądową, tematyczną i okolicznościową. W pierwszej z nich tek-

¹² Zob. A. MARTUSZEWSKA: *O metaforyce roślinnej w nazewnictwie literackim i literaturoznawstwie*. W: *Literacka symbolika roślin*. Red. A. MARTUSZEWSKA. Gdańsk 1997.

¹³ Zob. J. MALESZYŃSKA: *Staropolskie ogrody literackie...*, s. 12; M. KOKOSZKA: *Antologia niemożliwa...*, s. 20.

¹⁴ Istnieje jednakże w kulturze nowożytnej różnica (w aspekcie uporządkowania) między ogrodem angielskim a ogrodem francuskim. Zob. na ten temat: J.M. RYMKIEWICZ: *Myśli różne o ogrodach. Dzieje jednego toposu*. Warszawa 1968; R. PRZYBYLSKI: *Ogrody romantyków*. Kraków 1978.

¹⁵ Szerzej pisze na ten temat M. KOKOSZKA: *Antologia niemożliwa...*, s. 20–22.

¹⁶ Choć zdarzają się – nad wyraz istotne – wyjątki od tej reguły, na przykład *Zbiórów polskich XIX w.* (ulożył i oprac. P. HERTZ. Ks. 1–7. Warszawa 1959–1975).

¹⁷ Konsekwentną badaczką tej formy gatunkowej w literaturze polskiej XIX wieku jest Janina Kamionka-Straszakowa. Zob. J. KAMIONKA-STRASZAKOWA: *Almanachy romantyczne jako przejaw dziewiętnastowiecznej kultury popularnej*. W: *Formy literatury popularnej. Studia*. Red. A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA. Wrocław 1973; J. KAMIONKA-STRASZAKOWA: *Błękitny kwiat. Almanach romantycznej poezji i prozy dla miłośników literatury na rok 1973*. Kraków 1983; EADEM: [hasło:] *Almanach*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. BACHÓRZ, A. KOWALCZYKOWA. Wrocław 1997.

sty zostały dobrane na podstawie kryteriów historycznoliterackich (na przykład prąd literacki, konwencja literacka, grupa literacka, gatunek literacki, rodzaj literacki). W drugiej kryterium doboru stanowi temat tekstu, do trzeciej kategorii zaś zaliczam rozmaite antologie publikowane ze względu na określoną okoliczność (przede wszystkim na rozmaite rocznice historyczne itp.)¹⁸.

Przywoływany już Jan Papiór zwraca także uwagę na inne kryteria typologiczne antologii. Wskazuje mianowicie, że może chodzić o zbiór tekstów jednego autora lub wielu autorów, zbiór zawierający kompletne teksty lub ich fragmenty oraz zbiór łączący teksty wyłącznie wcześniej publikowane lub obejmujący także teksty wcześniej niedrukowane.

Antologia jest gatunkiem o rodowodzie starożytnym. Jej początki wiążemy z Meleagrem z Gadary (I wiek p.n.e.); zredagowana przezeń antologia – wraz z późniejszymi: Filipa z Tesaloniki (I wiek) i Agatiasza Scholastyka (VI wiek) – stała się podstawą *Antologii palatyńskiej*, którą sporządzono na przełomie X i XI wieku, opierając się na zbiorze Konstantyna Kefalasa; zawiera ona około 3 700 epigramatów greckich autorstwa 300 poetów. *Antologia palatyńska* stała się podstawą *Antologii Planudejskiej*, sporządzonej u schyłku XIII wieku przez mnicha Maksyma Planudesza. Zawiera ona około 2 400 epigramatów; Planudes nie uwzględnił epigramatów erotycznych, które znajdowały się w *Antologii palatyńskiej*, dodał natomiast 338 epigramatów dotyczących przede wszystkim dzieł sztuki. Najbardziej znany zbiór wierszy i epigramatów rzymskich napisanych między I a V wiekiem – *Antologia łacińska* – powstał około 530 roku. Najważniejsza antologia bizantyńska, zawierająca fragmenty tekstów powstających od czasów Homera aż po wiek IV, została zebrana przez Jana Stobajosa w V stuleciu. W schyłkowej fazie starożytności, w średniowieczu oraz w dobie renesansu upowszechniły się wybory tekstów zawierające wyjątki z autorów klasycznych i ojców Kościoła, przysłowia oraz sentencje; wybory te służyły jako podręczniki szkolne.

W czasach nowożytnych upowszechniać zaczęły się antologie w różnych językach narodowych; począwszy od wieku XIX (a zwłaszcza od lat 40. tego wieku), były wydawane w dużej liczbie i znacznych nakładach.

¹⁸ Bardziej skomplikowaną typologię proponuje J. PAPIÓR (*Anthologien sind Textsammlungen und Vermittlungsmedium...*, s. 45–46), który wyróżnia pięć typów antologii: (1) kulturowo-historyczne (autor nie jest wszakże w stanie wskazać żadnego przykładu tego typu antologii); (2) literacko-historyczne; (3) specyficzne gatunkowo (*gattungsspezifische*) – przy czym badaczowi najwyraźniej chodzi o rodzaje literackie, pisze on bowiem o liryce, epice i dramacie; (4) specyficzne pod względem formy (*formspezifische*) – mowa tu o gatunkach literackich, jako przykłady Papiór podaje list czy opowiadanie; wreszcie (5) typ antologii wyodrębniony na podstawie treści lub motywów.

Największy rozkwit antologii nastąpił wszakże w XX wieku. Zdaniem Władysława Tatarkiewicza: „Epoka nasza jest epoką antologii – i nie ma w tym nic dziwnego, gdyż trzeba ułatwić czytelnikom korzystanie z olbrzymiej produkcji pisarskiej naszych czasów; trzeba im wybrać i uprzystępnic to, co w tej produkcji jest ważniejsze, przekazać ją w wyborze i skrócie”¹⁹. Zdaniem niektórych badaczy – na przykład Declana Kiberda – problem antologii można ujmować z perspektywy postkolonialnej, utwory gromadzone w antologiach bywają bowiem poddawane rozmaitym zawłaszczeniom, bez liczenia się z wymową tekstów w macierzystym kontekście ich funkcjonowania²⁰.

W Polsce w XX wieku obserwujemy rozwój antologii gromadzących zarówno teksty literackie, jak i teksty naukowe (mowa przede wszystkim o naukach humanistycznych). Wśród antologii literackich największą rolę odgrywają antologie poezji. Warto tu wymienić wspomniany już monumentalny *Zbiór poetów polskich XIX wieku*, antologię liryki polskiej *Od Kochanowskiego do Staffa* (1930) opracowaną przez Wacława Borowego, antologię *Poezja polska* (T. 1–2, 1973), opracowaną przez Stanisława Grochowiaka i Janusza Maciejewskiego czy antologię *Poezja polska okresu międzywojennego* (T. 1–2, 1987), opracowaną przez Michała Głowińskiego i Janusza Sławińskiego, wydaną w serii Biblioteka Narodowa²¹. Oprócz antologii poezji ukazywały się wszakże i antologie prozy narracyjnej (na przykład *Polska nowela współczesna* w opracowaniu Tadeusza Bujnickiego i Jacka Kajtocha, T. 1–2, 1974), dramatu (*Antologia dramatu polskiego 1918–1978* w opracowaniu Stanisława Witolda Balickiego i Stanisława Marczaka-Oborskiego, T. 1–2, 1981), eseju (antologia powojennego eseju polskiego *Kosmopolityzm i sarmatyzm* w opracowaniu Doroty Heck, 2003). Byłoby drastyczną nieprzyzwoitością nieodnotowanie tu serii literackiej składającej się wyłącznie z antologii – mowa o Bibliotece Romantycznej pod redakcją Marii Janion; w serii ukazało się – w latach 1978–1997 – 18 tomów (w tym – między innymi – *Ogrody romantyków* Ryszarda Przybylskiego, 1978; *Pejzaż romantyczny* Aliny Kowalczykowej, 1982; *Miłość romantyczna*

¹⁹ W. TATARKIEWICZ: *Przedmowa*. W: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Wyboru dokonała, wstępem oraz notami o autorach opatrzyła I. WOJNAR. Warszawa 1980, s. 5.

²⁰ Poglądy Declana KIBERDA, sformułowane w jego artykule *Museums and Learning* (In: IDEM: *The Irish Writer and the World*. Cambridge 2005), referuję za artykułem M. LACHMAN: *Od literatury do muzeum (i z powrotem)*. *Wokół literackich i literaturoznawczych aspektów muzeologii*. W: *Literatura i wiedza*. Red. W. BOLECKI, E. DĄBROWSKA. Warszawa 2006, s. 473.

²¹ W tejże serii ukazały się również tak ważne antologie tekstów poetyckich, jak *Ballada polska* (1962, oprac. C. ZGORZELSKI przy współud. I. OPACKIEGO) czy *Oda w poezji polskiej* (2009, oprac. T. KOSTKIEWICZOWA).

Marty Piwińskiej, 1984; *Sybir romantyków* Zofii Trojanowiczowej, przy współudziale Jerzego Fiecki, 1992)²².

Ogromne jest znaczenie antologii tekstów naukowych dla dydaktyki uniwersyteckiej (zwłaszcza w wypadku nauk humanistycznych). Trudno sobie wyobrazić nauczanie teorii literatury bez takich antologii, jak *Problemy teorii literatury* (oprac. H. Markiewicz, T. 1–4, 1967–1998), *Teoria badań literackich za granicą* (oprac. S. Skwarczyńska, T. 1–2, 1965–1986), *Teoria badań literackich w Polsce* (oprac. H. Markiewicz, T. 1–2, 1960), *Współczesna teoria badań literackich za granicą* (oprac. H. Markiewicz, T. 1–4, 1970–1992), *Sztuka interpretacji* (oprac. H. Markiewicz, T. 1–2, 1971–1973; T. 3: *Sztuka interpretacji w ostatnim półwieczu*, oprac. H. Markiewicz, współudział T. Walas, 2011) czy *Teorie literatury XX wieku. Antologia* (red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, 2006). Nieliczne, lecz ważne antologie zawierające teksty teoretycznoliterackie ukazały się w serii Biblioteka Krytyki Współczesnej (między innymi *W kręgu socjologii literatury*, wstęp, wybór i oprac. A. Mencwel, T. 1–2, 1977; *Nowa krytyka. Antologia*, wybór H. Krzeczkowski, wstęp i oprac. Z. Łapiński, 1983). Podobnie jest w wypadku serii Horyzonty Nowoczesności (pod redakcją Michała Pawła Markowskiego, Ryszarda Nycza i Małgorzaty Sugiery), poświęconej literaturze, teorii, filozofii i historii kultury; w niej ukazały się takie antologie, jak *Antologia studiów nad traumą* (red. T. Łysak, 2015), *Kamp. Antologia przekładów* (red. P. Czaplinski, A. Mizerska, 2012), *Konstruktywizm w badaniach literackich* (red. E. Kuźma, J. Madejski, A. Skrendo, 2006), *Muzeum sztuki. Antologia* (red. M. Popczyk, 2005), *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze* (red. R. Nycz, 2004).

Ściśle teoretycznoliteracki charakter ma – zgodnie z tytułem – seria Tematy Teoretycznoliterackie. Archiwum Przekładów „Pamiętnika Literackiego” (pod redakcją Michała Głowińskiego), wydawana w latach 2000–2010 przez wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria. Ukazały się w niej takie tomy, jak *Dekonstrukcjonizm w badaniach literackich* (red. R. Nycz, 2000), *Narratologia* (red. M. Głowiński, 2004), *Autobiografia* (red. M. Czermińska, 2009).

Dla dydaktyki szkolnej ważna była wydawana w latach 1957–1992 – adresowana do nauczycieli polonistów – seria Biblioteka „Polonistyki” (pod redakcją Jana Zygmunta Jakubowskiego – do 1980 roku²³ – i Bolesława Farona – w latach 1982–1992); publikowane w serii tomy – po-

²² Tom *Sybir romantyków* (1992) został w 1993 r. wydany ponownie – w innej szacie graficznej – przez poznańską oficynę W Drodze.

²³ Jan Zygmunt Jakubowski zmarł wprawdzie 11 października 1975, ale jego nazwisko jako redaktora serii widniało (ujęte w czarną ramkę) na stronie redakcyjnej aż do 1980 r.

święcone czy to pisarzom, czy to epokom, czy to grupom literackim – składały się z rozprawy wstępnej, charakteryzującej życie i twórczość pisarza (względnie omawiającej epokę czy grupę literacką) oraz obszernej antologii, w której pomieszczone zostały rozmaite teksty związane z tematem tomu (na przykład wypowiedzi pisarza, opinie współczesnych i potomnych, fragmenty prac krytyczno- i historycznoliterackich).

Warta odnotowania jest tu ważna seria wydawnicza składająca się wyłącznie z antologii, mowa o czytelnikowskiej serii Panorama, której kolejne tomy – ukazało się ich 19 – publikowane były w latach 1977–1981. W serii tej ogłoszono tomy istotne – przynajmniej dla pewnego pokolenia humanistów – jak *Znak, styl, konwencja* (oprac. M. Głowiński, 1977), *Drogi współczesnej filozofii* (oprac. M.J. Siemek, 1978), *Język w świetle nauki* (oprac. B. Stanosz, 1980), *Język i społeczeństwo* (oprac. M. Głowiński, 1980) czy *Symbole i symbolika* (oprac. M. Głowiński, 1990)²⁴.

Szczególną rolę odgrywała antologia w kulturze literackiej doby stalinizmu. O ówczesnej popularności gatunku (zdaniem niektórych badaczy – najbardziej typowego dla realizmu socjalistycznego²⁵) zadecydowały trzy czynniki: po pierwsze, rocznicowy charakter ówczesnych antologii; po drugie, możliwość swobodnego dobierania i komponowania przedrukowywanych fragmentów, służąca manipulowaniu treścią utworów i dowolnemu budowaniu tradycji pozytywnej; po trzecie, cechujący kulturę okresu stalinowskiego kolektywny charakter publikacji. Do najbardziej reprezentatywnych antologii tamtej doby należą: *Wiersze, które lubimy* (oprac. J. Kott, A. Ważyk, 1951), *Strofy o Stalinie* (1949; antologia ogłoszona z okazji 70. rocznicy urodzin Stalina), *Wiersze o Bolesławie Bierucie* (1952; antologia opublikowana z okazji 60. rocznicy urodzin Bieruta)²⁶.

Za ważne uważam też antologie publikowane w dwóch ossolińskich seriach Biblioteka Narodowa i Nasza Biblioteka przeznaczonych na użytek dydaktyki uniwersyteckiej i szkolnej; opatrywano je wstępem przynoszącym marksistowską interpretację przedrukowanych tekstów.

²⁴ Wśród antologii dotyczących szeroko pojętej problematyki filozoficznej należy wymienić też znacznie wcześniejszą klasyczną książkę *Filozofia egzystencjalna* (wyboru dokonali oraz wstępami opatrzyli L. KOŁAKOWSKI i K. POMIAN. Warszawa 1965).

²⁵ Zob. W. TOMASIŁ: *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*. Wrocław 1999, s. 32–33.

²⁶ Ze wszech miar interesująca jest też wydana w niewielkim nakładzie (200 egz.) *Antologia wierszy polskich poetów współczesnych*, opracowana przez R. MATUSZEWSKIEGO (Warszawa 1953). Zapewne redagowana była bezpośrednio po śmierci Stalina, bo znalazły się w niej – jako niewielki osobny dział – wiersze poświęcone jego pamięci. Można tę antologię traktować jako pierwszą wersję antologii *Poezja Polski Ludowej* (oprac. R. MATUSZEWSKI i S. POLLAK. Warszawa 1955); w tej drugiej antologii nie ma już jednak wierszy jawnie panegirycznych poświęconych Stalinowi (z wyjątkiem fragmentów *Słowa o Stalinie* Broniewskiego, *Drogi Stalina* Pasternaka i *Listu do Stalina* Putramenta).

Chodzi o takie tomy, jak *Polska publicystyka postępową w kraju (1831–1846)* (oprac. S. Kawyn, 1953), *Publicystyka okresy pozytywizmu* (oprac. T. Wojeński, 1953), *Poezja polskiego oświecenia* (oprac. J. Kott, 1954).

Dodajmy na koniec, że antologie czasami służyły przemyśleniu utworów pisarzy, na których nazwiska istniał tzw. zapis cenzorski. Przykładem może tu być twórczość Miłosza; jego wiersze pojawiły się w okresie „odwilży” w trzech antologiach: Ryszarda Matuszewskiego *Antologii literatury polskiej 1918–1956. Dla klasy XI* (wyd. 4. – Warszawa 1957), *Dniach kultury litewskiej* (wstęp A. Lau-Gniadowska, Warszawa 1957) oraz Jana Szczawieja *Antologii polskiej poezji podziemnej (1939–1945)* (Warszawa 1957)²⁷.

²⁷ Obszerniej pisze na ten temat M. WOŹNIAK-ŁABIENIEC w książce *Obecny nie-obecny. Krajowa recepcja Czesława Miłosza w krytyce literackiej lat pięćdziesiątych w świetle dokumentów cenzury*. Łódź 2012, s. 391–395.

Jerzy Smulski

The Evolution of the Anthology and Its Current Status as a Genre A Few Elementary Platitudes

Summary: The article consists in a synthetic overview of the current state of research on the anthology as a genre, its transformations as well as contemporary condition (with particular emphasis on literary activity within the genre in socialist realism). The author points out that the anthology remains an underinvested genre in the Polish literary milieu wherein dictionaries and literary encyclopedias often fail to dedicate due space to the term, and monographs and articles do not do it justice either.

Keywords: anthology, state of research, genealogy, literature of Socialist Realism, bibliography

Ежи Смульскийки

Антология – эволюция и сегодняшний статус жанра Несколько основных замечаний по этому вопросу

Резюме: В статье представлен синтетический анализ современного состояния исследований в области антологии, генезиса этого жанра, его модификаций, а также современной ситуации (с особым учетом художественного творчества в русле соцреализма). Автор указывает на то, что на польской почве антология является не совсем разработанным жанром. Ей уделяется мало внимания не только в словарях и литературных энциклопедиях, но также в монографиях и статьях.

Ключевые слова: антология, состояние исследований, жанроведение, художественное творчество в русле соцреализма, библиография

Antologia jako „gatunek koronny” naszych czasów

Aleksander Nawarecki
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Hipoteza

Sens mojego wystąpienia wyraża się niemal całkowicie w tytułowej tezie; *de facto* jest to tylko hipoteza, ale wypowiedziana stanowczo, nawet apodyktycznie, tak jak wznosi się okrzyk na cześć monarchini – Niech żyje królowa! Bo w świecie dzisiejszych form i gatunków miłościwie nam panuje antologia właśnie.

Zaczynam od retorycznej szarży, bo trudno uniknąć egzaltacji, kiedy koronuje się postać podobną do Kopciuszka. A takie miejsce – skromne, poboczne, anonimowe – do niedawna zajmowała antologia. Jej rodowód sięga co prawda starożytności, ale już najdawniejsze literackie „zbiory kwiatów” kojarzymy raczej z mozołem splatania bukietów niż z urodą kwitnących roślin. Założycielski gest zbierania w praktyce oznaczał przepisywanie, nic zatem dziwnego, że narodziny i prestiż antologii spłotyły się z kulturą rękopisu. W erze Gutenberga ranga antologii wyraźnie się obniżyła, bo drukowane, więc standardowe, a zarazem masowe zbiory tekstów, a wierszy w szczególności, utraciły intymny urok indywidualnie skomponowanej, czasem fantazyjnej kolekcji (książka w odróżnieniu od iluminowanego kodeksu nie kojarzy się z kwietnym wieńcem). Co gorsza, antologia, jako typ publikacji pomocniczej, ulegała instytucjonalizacji, szczególnie wtedy, gdy służyła edukacji i podstawową postacią antologii stały się tzw. wypisy szkolne. Romantyzm, preferujący silny podmiot, indywidualizm i oryginalność, uczynił z niej ubogą krewną piśmiennictwa artystycznego. Nowoczesność dodatkowo pogłębiła tę sytuację; wybory tekstów różnych autorów dokonane ze względu na temat, czas i miejsce powstania utworów albo krąg autorów to oferta lektury zawężonej, a nawet zredukowanej, zwłaszcza gdy gromadziła fragmenty dzieł. Na domiar złego często adresowana była do niewyrobionego odbiorcy, który samodzielnie nie potrafił sięgnąć do źródeł. Nic zatem dziwnego, że antologia nie budziła zainteresowania teoretyków literatury, więc nie doczekała się szczegółowych badań. Dowodem tego lekceważenia są dwudziestowieczne kompendia z zakresu poetyki

(także angielskie, niemieckie, francuskie), w których – jak zauważył Jerzy Smulski – często brakowało hasła „antologia” lub ograniczono je do lakonicznej noty (w *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego hasło zajmuje ledwie 9 linijek wąskiej kolumny).

Dziś jednak wystarczy szeroko otworzyć oczy i zajrzeć do księgarń, katalogów wydawniczych, a najlepiej do Internetu, żeby zobaczyć mnogość książek oraz blogów z tytułem lub podtytułem „antologia”. Ilościowy skok dokonał się w ciągu ostatnich dwudziestu lat, co w wypadku Internetu jest oczywiste, ale to rozplenienie dotyczy też antologii papierowych. Krytycy bez trudu spostrzegający wysyp poradników, wylew wywiadów-rzek, prosperitę biografii i autobiografii jakoś nie zauważyli ekspansji antologii. Jedyna bodaj obserwatorka, *de facto* odkrywca, tego fenomenu Magdalena Kokoszka, analizując rejestr druków Biblioteki Narodowej, zauważyła, że ilościowy przyrost tego typu publikacji opisać można w kategorii postępu geometrycznego!

Dlaczego tak się dzieje? Dokładnie nie wiadomo, ale na pewno zjawisko to wiąże się z ponowoczesnością. Może jest jej późnym efektem, skutkiem, może rodzajem spuścizny, testamentem? Zdaje się, że tendencje postmodernistyczne, odwracając hierarchię wartości, nieoczekiwanie, a zarazem dyskretnie wyniosły antologię na szczyty. Ale czy awans ilościowy oznacza zarazem dominację? Tego awansu nie można określić obiegową frazą „z chłopą król”. Antologia nie kojarzy się przecież z chłopem, choćby z tego względu, że nisko usytuowany w porządku feudalnym rolnik jest jednak producentem, tymczasem autor antologii nie sieje, nie orze, nie podlewa. Trudno nazwać go twórcą, skoro jego działalność ogranicza się do zbioru, selekcji i edycji, co w praktyce oznacza mozolne kopiowanie cudzych tekstów. Antologista kojarzy się raczej ze sługą, z posłańcem. Może z kelnerem? (Sam nie gotuje, podaje na tacy gotowe dania). Nazwisko antologisty, pisane zazwyczaj *petitem*, ma znikome szanse, by trafić na okładkę książki i zostać dostrzeżone, a potem zapamiętane.

Gatunek koronny

Jeżeli próbuję mianować antologię „gatunkiem koronnym”, to nie z powodów stylistycznych. Nie chodzi o efektowną archaizację, lecz o wykorzystanie interesującej kategorii genologicznej. Wśród polonistów z Uniwersytetu Śląskiego związanych z Instytutem Nauk o Literaturze Polskiej im. Ireneusza Opackiego ta kategoria brzmi znajomo, bo

jej autorem jest patron naszego Instytutu. Termin pojawił się w rozprawie Opackiego pt. *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*.

Tekst napisany w roku 1961, opublikowany w „Pamiętniku Literackim” (1963), potem przedrukowany był w *Problemach teorii literatury* (1967, 1987) i *Polskiej genologii literackiej* (2007)¹. Jest to zatem publikacja kanoniczna, która w XXI wieku zyskała „drugą młodość”; doczekała się wtedy nowych komentarzy², a przede wszystkim nobilitującego awansu do antologii *Modern Genre Theory* pod redakcją Davida Duffa, opublikowanej w roku 2000 przez nowojorskie wydawnictwo Longman³. *Krzyżowanie się postaci gatunkowych* pojawiło się tam wśród czternastu „bestsellerów” światowej genologii, obok klasycznych pozycji Tynianowa, Bachtina, Proppa, Todorova, Frye’a, a także prac filozofów rangi Crocego czy Derridy. Tekstowi Opackiego Duff poświęcił też sporo miejsca we wstępie, gdzie zreferował artykuł następująco:

[...] Opacki wysuwa przejrzysty teoretyczny opis procesu, którego ścisły charakter pozostawał niejasny w większości wcześniejszych ujęć ewolucji literackiej: w szczególności owego procesu, w jakim gatunki modyfikują się i kombinują wzajemnie, tworząc zmienne formy i ewentualnie dając początek nowym gatunkom, gdzie wciąż daje się wydzielić rozmaite płaszczyzny ewolucji⁴.

Redaktor zwrócił też uwagę na teorię „gatunków koronnych (dominujących)”, która jest „rozwinęciem quasi-politycznej metafory hierarchii gatunków”. Ten polityczny, a zarazem „darwinowski” aspekt walki gatunków literackich wydał się antologię szczególnie atrakcyjny i aktualny (być może w kontekście teorii postkolonialnej?). Przy okazji, niejako z rozpędu doszło do nieporozumienia; otóż Duff tłumaczy „krzyżowanie postaci gatunkowych” jako „krzyżowanie gatunków”, a ściślej

¹ Por. *Problemy teorii literatury*. Seria 1. Wybór H. MARKIEWICZ. Wyd. 2. Wrocław 1987; *Polska genologia literacka*. Red. R. CUDAK, D. OSTASZEWSKA. Warszawa 2007.

² Por. M. KISIEL: *Współczesne teorie gatunków* [rec.: *Modern Genre Theory*. Ed. D. DUFF. Edinburg Gate–Harlow–Essex 2000]. „Śląsk” 2000, nr 3, s. 77; K. KŁOSIŃSKI: *Profesor Ireneusz Opacki, czyli odkrywanie Innego*. W: *Tkanina. Studia, szkice, interpretacje*. Red. A. WĘGRZYŃIAK, T. STEPIEŃ. Katowice 2003; A. NAWARECKI: *Czy Ireneusz Opacki był darwinistą?* „Świat i Słowa” 2010, nr 1; M. MARCELA: „Obcy”: o krzyżowaniu się postaci gatunkowych. W: *Zamieranie gatunku*. Red. M. ŁADOŃ, G. OLSZAŃSKI. Katowice 2015; K. UNIAŁOWSKI: *Jak zmienia się literatura (dzisiaj?)*. W: *Zamieranie gatunku...*

³ Por. I. OPACKI: *Royal Genres*. Transl. D. MALCOLM. In: *Modern Genre Theory*. Ed. and introduced by D. DUFF. New York 2000, s. 118–126.

⁴ Cyt. za: K. KŁOSIŃSKI: *Profesor Ireneusz Opacki...*, s. 345.

– jako „hybrydyzację” („cross-fertilization or »hybridisation«”). A zatem „mieszanie” oznacza tu tworzenie nowych, hybrydowych gatunków, tymczasem Opacki (w całkowitej zgodzie z Darwinem) nie mówi o „mieszaniu gatunków”, lecz jedynie mieszanii ich postaci. Oznacza to, iż gatunki zachowują genetyczną ciągłość, natomiast cały czas podlegają intensywnemu „przepostaciowaniu” (dodajmy, za Darwinem, że efektem gatunkowej krzyżówki, bardzo zresztą ryzykownej i mało prawdopodobnej, jest bastard, egzemplarz niepłodny, więc niedający szans na gatunkową innowację). Hipoteza Opackiego (w polskim oryginale) brzmi następująco:

gatunek literacki, przechodząc w trakcie ewolucji na grunt danego prądu literackiego, wchodzi w „związki krwi” z właściwą dla tego prądu postacią jego gatunku koronnego⁵.

Ów „koronny gatunek” (jego aktualna postać) ustanawia swą dominującą pozycję, wchodząc z innymi w „związki krwi”. W tej formule wymiar biologiczny (krew, gatunek, ewolucja) „krzyżuje” się z aspektem politycznym – ściślej: dynastycznym (krew, korona) – tak mocno, że trudno rozdzielić oba porządki. Na myśl nasuwa się monarcha, który swą władzę nie tylko przekazuje potomstwu, ale korzystając z feudalnego prawa „pierwszej nocy”, rozplenia królewskie geny wśród innych rodów. W efekcie wszyscy stają się podobni do króla, nie tylko w biologicznym procesie dziedziczenia, ulegają też autorytetowi czy urokowi monarchy, poddają się wzorom i wpływom emanującym z tronu. W historycznoliterackim porządku wygląda to następująco:

W osiemnastowiecznym klasycyzmie tę „koronę” stanowiły oda, satyra i bajka. W sentymentalizmie – sielanka. W romantyzmie wczesnym – powieść poetycka, a w drugiej jego fazie – dramat. W okresie Młodej Polski – liryka i baśń liryczna⁶.

Wiadomo, że prawo to stosuje się także do drugiej połowy XIX wieku, kiedy dominują nowela i powieść realistyczna. W XX wieku byliśmy świadkami genologicznych karier reportażu, powieści typu fantasy, kryminału itd. Być może dałoby się te zjawiska skomentować i wyjaśnić przy użyciu kategorii ukutej przez Opackiego. Czy także to, co dzieje się dziś?

⁵ I. OPACKI: *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*. W: IDEM: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 63.

⁶ Ibidem, s. 61.

Królestwo teledysku

Czy zasięg kategorii „gatunku koronnego” obejmuje obszary poza literaturą? Pytanie o zakres i aktualność tez Opackiego stawiałem wielokrotnie w trakcie ćwiczeń z poetyki historycznej, ale na początku lat 90. XX wieku tok akademickich dyskusji wyraźnie zmienił kierunek. Wtedy okazało się, że dla studentów najbardziej przekonującym przykładem dominacji gatunku nie była bynajmniej romantyczna „balladomania”, lecz rozgrywająca się na ich oczach ekspansja nowego gatunku – wideoklipu. Krótkie filmy ilustrujące piosenki nadawała wówczas non stop amerykańska stacja telewizyjna MTV (Music Television). Powstała w roku 1981, dziesięć lat później zaczęła docierać do Polski, a dziś jest największą siecią telewizyjną na świecie, której wpływ na współczesną kulturę masową trudno przecenić (socjologowie mówią nawet o „pokoleniu MTV”). Z popularnością tego kanału ściśle wiąże się kariera teledysku, który w sposób ostentacyjny stał się „gatunkiem koronnym” wszelkich przekazów audiowizualnych. Sukces uderzająco eklektycznego gatunku przypomina powodzenie barokowej opery czy romantycznego dramatu muzycznego (oczywiście w skali mikro). Ten muzyczny filmik pokazał, jak dalece i swobodnie można mieszać różne dziedziny sztuki (muzykę, obraz, taniec, literaturę). Przy okazji ujawniła się nowa jakość – szybkość procesu mieszania możliwa dzięki technicznej łatwości tego zabiegu. Błyskawiczne tempo montażowych cięć zgrane zostało z kalejdoskopową zmiennością kadrów, dostrojone do galopującego rytmu muzyki rockowej i tanecznego ruchu postaci, a wreszcie do artykulacji werbalnej. To zawrotne przyspieszenie jakże charakterystyczne dla wideoklipu „zaraziło” bodaj wszystkie gatunki telewizyjne, filmowe, radiowe, również teatralne. Spektakularnie widać to było w reklamie, ale także w dziennikach (coraz bardziej przypominających „Teleexpress”), w toku redakcyjnych debat, a zwłaszcza programów typu *talk show*. Przyspieszony, zrytmizowany montaż obowiązywał właściwie w każdym programie, z prognozą pogody na czele.

Tendencja ta przekroczyła ramy mediów elektronicznych, trafiła nawet do literaturoznawstwa. Kiedy zapytałem Jana Tomkowskiego o tajemnicę sukcesu jego podręczników, autor *Literatury polskiej* i *Literatury powszechnej* odpowiedział krótko: „w trakcie pisania oglądałem MTV”⁷.

⁷ Por. J. TOMKOWSKI: *Literatura polska*. Warszawa 1993; IDEM: *Literatura powszechna*. Warszawa 1995.

Hipertekst, strona internetowa, blog

Profesor Tomkowski oczywiście żartował, ale poetyka „królewskiego” kanału niewątpliwie mogła być pomocna w dotarciu do wyobraźni generacji MTV. Wiem też, że przy pracy nad nowocześnie zaprojektowanymi książkami autor korzystał z trudno dostępnego komputera Apple, który zmienił na sprzęt firmy Microsoft, kiedy ta dysponowała interfejsem typu Windows. Niewątpliwie chodziło o „okienka” gwarantujące wielopoziomowość obrazu, stawką zaś była nowa wizja świata najdosłowniej wcielona w kształt „strony WWW”, która stała się pierwowzorem hipertekstu. Struktura komputerowego ekranu bardzo szybko wyznaczyła standard postrzegania świata. Hipertekst wpływał także na formę papierowych gazet i niektórych książek, szczególnie edukacyjnych. Na przełomie wieków na rynku pojawiły się 23 nowe podręczniki do nauki języka polskiego w liceum i technikum, spośród nich do dziś przetrwało tylko kilka. Wszystkie te, które przetrwały, dostosowały się do współczesnej kultury „obrazkowej”; spektakularny sukces odniosło niewielkie wydawnictwo Stentor, które zaproponowało serię podręczników o wspólnym tytule *Przeszłość to dziś*, zaprojektowaną przez Krzysztofa Mrowcewicza, świadomie i konsekwentnie naśladowującego formułę strony internetowej. Autor ten lokował informacje w różnobarwnych i różnowymiarowych „okienkach” (tabelach, ramkach, witrynach pod ilustracjami, a nawet w komiksowych „dymkach”). Kolory i formaty „ramek” odsyłały do innych stron podręcznika, koordynując wiedzę na wzór linków.

Płynne przenikanie się formuły podręcznika i strony internetowej daje do myślenia, wszak podręcznik ma strukturę antologii. Dawna chrestomatia przestaje być jedynie magazynem tekstów, gromadzi nie tylko komentarze, ćwiczenia, zestawy pytań, lecz także najrozmaitsze ilustracje (reprodukcje, rysunki, mapy, wykresy itp.), których rola niepomniernie wzrosła. Podobne ukierunkowanie rozpoznamy w hipertekście, we właściwej mu skłonności do przemiany zamkniętego tekstu w otwarte, chłonne informacyjnie „środowisko”. Inny, tym razem konserwatywny rys podobieństwa widać też w postaci internetowej bloga, który jako magazyn „ulubionych” obrazów, filmów, plików muzycznych i tekstów (a zwłaszcza wierszy) staje się osobistą kolekcją, czyli antologią *sensu stricto*.

Rap, hip-hop, MC

Hipertekst na przełomie lat 80. i 90. zasługuje już na miano „gatunku koronnego” przestrzeni Internetu, w telewizji – przypomnijmy – królował teledysk. Teledyski emitowane wtedy w TV, a z czasem także w sieci, wyraźnie promowały nowy gatunek muzyki popularnej – rap. Okazał się on tak wpływowy dzięki towarzyszącej mu kulturze hip-hopu, wraz z wyrazistą estetyką: specyficznym slangiem, gestykulacją, modą, rodzajem tańca itp. „Znak czasu” dostrzegł tu amerykański pragmatysta Richard Shusterman, który w roku 1991 bardzo poważnie potraktował ów „obecnie najszybciej rozwijający się gatunek muzyki popularnej, a zarazem najgwałtowniej krytykowany i prześladowany”⁸. Rap został uznany przez filozofa za reprezentatywny dla postmodernizmu, gdyż „Odrzucając sfetyzowaną integralność dzieł sztuki, rap kwestionuje również tradycyjne pojęcia ich monumentalności, uniwersalności i trwałości”⁹. Rap podważa zatem to, co Eliot uznał za pryncypium kultury Zachodu, szczególnie istotne jest tutaj przekroczenie „autonomii estetycznej”. Nie koniec na tym, bo estetyka hip-hopu godzi we wszelkie fundamenty nowoczesności, które – wedle Maxa Webera – wyznacza triada: racjonalizacja, sekularyzacja, dyferencjacja.

Do tak zasadniczych tez doszedł Shusterman, analizując podstawowe „chwyty” artystyczne raperskiego didżeja, awansowanego w plemiennomagicznej estetyce do godności Mistrza Ceremonii (to kres procesu odczarowania świata!). Bo MC nie „tworzy”, tzn. nie komponuje muzyki w tradycyjny sposób, nie gra też na żadnym instrumencie (mieszkańcy getta nie uczą się gry na instrumentach ani nie mają dostępu do ekskluzywnego instrumentarium). Dysponuje jedynie prostymi urządzeniami mechanicznymi służącymi do odtwarzania „gotowej” (zarejestrowanej, cudzej) muzyki, częściej gramofonem niż magnetofonem, bo ten ułatwia „żonglerkę” winylowymi płytami. MC posługuje się zatem dźwiękowymi „gotowcami”, które tnie, miesza i którymi „chrobocze”. To niejako naoczny koniec romantycznego indywidualizmu i kultu oryginalności, a także integralności dzieła sztuki.

⁸ R. SHUSTERMAN: *Piękna sztuka rapowania*. Przeł. A. CHMIELEWSKI. W: R. SHUSTERMAN: *Estetyka pragmatyczna. Żywe piękno i refleksje nad sztuką*. Przeł. A. CHMIELEWSKI et al. Wrocław 1998, s. 259.

⁹ Ibidem, s. 269.

Sylwy współczesne

Scratch mixing, *punch phrasing* i zwykły *scratching* – raperskie techniki cięcia i montażu – nie są dalekie od poetyki teledysku. Podobne przeskoki i powiązania dokonywały się także w przestrzeni hipertekstu (dzięki możliwości przeskakiwania do kolejnych leksji za pośrednictwem hiperłączy). Ale idźmy dalej za Shustermanem, zwracając uwagę również na ekonomiczny i polityczny aspekt raperskiego lekceważenia prawa własności, wszak wykonawcy posługują się „cudzą” muzyką (chronioną prawem, bo oznaczoną znakiem copyright!). Czy to jest zjawisko ludowe z ducha, demokratyczne, antyelitarne, anarchiczne czy wręcz rozbójnicze (*gangsta rap*)?

Do podobnych pytań dotyczących własności prowokuje także literatura ponowoczesna, której metody cięcia i mieszania zastanego materiału nie są obce. Tak dzieje się w „cudzożywej” literaturze popularnej, ale bardziej spektakularny i lepiej opisany przypadek spotkać można w kręgu twórczości elitarnej. Chodzi o „sylwy współczesne”. Termin ten wprowadzony został w roku 1984 przez Ryszarda Nycza na określenie dziwnych tworów, osobliwych struktur literackich – niejednorodnych (typu *varietas*), które pojawiły się w wieku XX, poczynając od *Pałuby* Irzykowskiego (1903), aż po dzieła Miłosza, Gombrowicza, Różewicza, Buczkowskiego i innych¹⁰. Nycz nie mówi tu co prawda o „gatunku koronnym”, ale ekspansja odnowionej, zaktualizowanej sylwy jest oczywistością. Stoi za nią nie tylko autorytet najwybitniejszych twórców, lecz także prestiż i atrakcyjność ich wysiłków, polegających na szukaniu „formy bardziej pojemnej”.

Abecadło, alfabet, elementarz, encyklopedia

A co dzieje się w literaturze popularnej? Na tym polu trudno przecenić obserwację dokonaną w połowie lat 90. ubiegłego wieku przez Małgorzatę Piasecką, która zauważyła, że na rynku księgarskim pojawił się nowy i nadzwyczaj ekspansywny gatunek o strukturze abecedariusza i nazwie handlowej (firmowej) „Alfabet” lub „Abecadło”. Chronologicznie pierwsze były *Abecadło* (1987) i *Alfabet* (1990) Kisielewskiego (Stefana Kisielewskiego), które potem naśladowało przynajmniej kilku-

¹⁰ Por. R. Nycz: *Sylwy współczesne*. Wyd. 2. Warszawa–Kraków 1996.

dziesięciu autorów, tak różnych jak Jerzy Urban (1990), Jan Maria Rokita (2004) czy Józef Tischner (pośmiertnie, bo wyboru dokonał Wojciech Bonowicz). Abecadła pisali sportowcy i trenerzy, podróżnicy (Marek Kamiński), artyści estrady itp. Kiedy nazwa się opatrzyła, zaczęto ją ubarwiać regionalnymi czy narodowymi epitetami – *Alfabet śląski* (B. Lubosz, 1995), *Żydowskie abecadło* (R. Stiller, 2012), *Alfabet góralski* (B. Kuraś, P. Smoleński, 2013) – albo uciekano się do konceptów (*Alfabet na 4 ręce* Z. Kałużyńskiego i T. Raczka). Szukano też synonimów, stąd filmowe *Klasy i ścinki* Kazimierza Kutza czy bardziej ekspansywny „elementarz”, o którego terminologiczne pierwszeństwo z Bronisławem Wildsteinem spierał się bloger Toyah (*Twój pierwszy elementarz*). Czy alfabet rzeczywiście stał się „gatunkiem koronnym” na polskim rynku literackim zaraz po okrągłym stole? Taką tezę postawiła wspomniana wcześniej autorka pracy magisterskiej, napisanej pod moim kierunkiem, bardzo wysoko ocenionej przez recenzenta prof. Józefa Olejniczaka¹¹. Żałować można, że ta myśl nie doczekała się publikacji i szerszej dyskusji, szczególnie w gronie genologów. Abecedariusz wykorzystuje bowiem arbitralny porządek alfabetu zamiast linearnej narracji albo wielopoziomowej kompozycji. Następstwo alfabetycznych haseł uładzało, a raczej maskowało, chaos postmodernistycznego bezformia lub plotkarskiej mieszanki („co ślina na język przyniesie”, „kiedy słyszę o ...”). Warto się zastanowić, czy kontynuacją lub wariantem tego zjawiska, oczywiście na wyższym poziomie wyrafinowanej eseistyki, nie były quasi-encyklopedie Jarosława Marka Rymkiewicza¹². Autor wcześniejszych „żmutów”, „baketów” i „płatnin” nie zrezygnował bynajmniej z formy fragmentarycznej, ale podobnie jak autorzy „alfabetów” podporządkował ją arbitralnie numerycznemu porządkowi abecadła. A wszystko po to, by szydzić – wzorem Mickiewicza – z oświeceniowej idei Encyklopedii, czyli cyklopedii naiwnie zamykającej wiedzę w doskonałym kształcie koła.

Intertekstualność i antologijność

W pozornym porządku dwudziestu czterech rozdziałów powiązanych z literami alfabetu, zbierających dowolną ilość haseł, doskonale wyrażał się wielość epoki rynkowego i ideowego pluralizmu wolnej

¹¹ Praca mgr Małgorzaty Piaseckiej pt. *Abecadło – narodziny gatunku*, zewidencjonowana w Archiwum Uniwersytetu Śląskiego pod sygn. 674/21/4.

¹² Por. J.M. RYMKIEWICZ: *Leśmian. Encyklopedia*. Warszawa 2001; IDEM: *Słowacki. Encyklopedia*. Warszawa 2004.

Polski, ale też estetyczny wielość postmodernistycznej wieży Babel. Ucieleśniało się przekonanie, iż „Nie ma ostatniego słowa. Nie może istnieć ostateczna wersja, rozstrzygająca myśl. Zawsze będzie jakiś nowy pogląd, nowa idea – reinterpretacja”¹³. To zdanie brzmi po Bachtinowsku, ale ani Bachtin je wypowiedział, ani Buber, Kristeva, Barthes czy Derrida, choć każdy z nich mógłby się pod tym stwierdzeniem podpisać. Jest to wypowiedź Teda Nelsona, który już 1965 roku zdefiniował „hipertekst”. Ta fraza mogłaby dotyczyć także koncepcji „tekstu mnogiego” (G. Deleuze i F. Guattari), „intertekstu” (S. Balbus), „dzieła otwartego” (U. Eco), idei „kolekcji” (W. Benjamin, S. Sontag, K. Pomian), „palimpsestu” czy „literatury drugiego stopnia”. Dwie ostatnie formuły ukuł Gérard Genette, który chyba najbardziej radykalnie wyraził przekonanie, że każdy tekst jest pochodnym innych tekstów, że każdy zrobiony jest z cytatów.

Wszystkie wymienione tutaj formy, podobnie jak przykłady „gatunków koronnych” naszych czasów (teledysk, rap, hipertekst, sylwa współczesna, a w mniejszym stopniu „abecadło” i „pseudoencyklopedia”), niewątpliwie są kombinacjami cytatów. Te całkiem nowe formy, ale nawiązujące do „florystycznej” przeszłości, przypominają barokowy centon, romantyczną „mieszaninę” lub „bigos”, awangardowy *collage* przechodzący płynnie w postmodernistyczny *patchwork*. Bez względu na to, czy powstały na marginesie domowej książki, na stole montażowym czy pulpicie mikserskim, powtarzają gest wiązania bukietów. Inaczej robi to Leopold Buczkowski, Jorge Luis Borges czy autor *Outsidera*, inaczej didżej z pliki płyt w dłoni albo Luciano Berio komponujący *Sinfonię*; ich wiązanki bywają skomplikowane, a co ważniejsze – wybór jest motywowany inwencją artystów. Wykraczają oni zatem poza prosty gest kolekcjonerski, choć jego podstawą pozostaje elementarny model zbierania – schemat antologii właśnie.

Zbieranie według Manfreda Sommera

Powracam zatem do kontrowersyjnego przekonania „intertekstualistów”, jakobyśmy wszyscy byli antologistami, gdyż teza ta w dobie powszechnej użyteczności funkcji „wytnij” / „wklej” nie brzmi już sza-

¹³ T. NELSON: *Literary Machines*. Swathmore 1981, s. 18 – cyt. za: Z. SUSZCZYŃSKI: *Hipertekst a „galaktyka Gutenberga”*. W: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*. Projekt i redakcja naukowa M. HOPFINGER. Warszawa 2002, s. 529–530.

leńczo, a przemawia za nią także dzisiejsza plaga plagiatów – choroba cywilizacji cyfrowej. Jako komentarz tego stanu rzeczy warto przywołać *Zbieranie* – monumentalną monografię niemieckiego filozofa Manfreda Sommera¹⁴. W świecie współczesnej humanistyki jest to pozycja fascynująca, ale też obsesyjna, maniackalna i monotematyczna, gdyż Sommer całą cywilizację (materialną i techniczną), a także kulturę (filozofię, sztukę) wyprowadza ze zbierania. Na nim opiera się myślistwo i rolnictwo, pismo i finanse, gospodarka i ekonomia, sztuka i estetyka, matematyka i nauka. Frapujące są Sommera fenomenologiczne ujęcia rozmaitych pojemników – sakwy, torby, kieszeni, spichlerza, składu, magazynu, skarbcza, wystawy, galerii, muzeum, kolekcji, śmietnika. Sommer nie zapomina też o ciele (żołądek i głowa) ani o wyrafinowanych formach kultury znakowej (książka, komputer, kalendarz, katalog, indeks). Jednakże literaturą i poetyką zajmuje się tylko sporadycznie; tu preferuje oralność (pamięć, sztuka opowiadania), docenia ponadto wszechstronną rolę metafor, a jednak na pięciuset stronach druku ani razu nie pojawia słowo „antologia” (nawet w rozdziale *Książka jako zbiór*)! To dziwi niezmiernie, gdyż założycielską figurą całej rozprawy wydaje się „wyrafinowany kolekcjoner sztuki” (*alter ego* autora?)¹⁵. Być może to pominięcie dokonało się już w wyobrażeniu pierwotnego zbieractwa? Pierwsi przedstawiciele gatunku *Homo collector* zbierali bowiem – jak pisze Sommer – owoce, grzyby, bulwy, zioła, ślimaki, chrząszcze, mrówki, małże, ale autor nie dopuścił myśli, że zbierali również kwiaty. Florystami nie są także spadkobiercy pierwszych zbieraczy: kolekcjonerzy-hobbyści preferujący gromadzenie znaczków, monet, obrazów, a nawet etykiet czy kapsli. Sztuka antologii (*florilegium*) okazała się ślepą plamką w teoretycznym horyzoncie *Zbierania*.

Antologia niemożliwa

„Najciemniej pod latarnią” – chciałoby się skomentować Sommerowskie przeoczenie, ale to, co pominął niemiecki filozof, dostrzeżone zostało przez awangardowego poetę-słowiarza i komentatorkę jego wierszy. Sommer miał antologię na wyciągnięcie ręki, natomiast dla Tymoteusza Karpowicza (ścigającego rzeczy nieuchwytnie) antologia była formą trudną do wyobrażenia – dojmująco stabilną, martwą i obcą. Ob-

¹⁴ Por. M. SOMMER: *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*. Przeł. J. MERECKI. Warszawa 2003.

¹⁵ Taki wątek interpretacyjny podpowiada tekst na czwartej stronie okładki.

sesją tego twórcy była niepowtarzalność, której – jak zauważyła Magdalena Kokoszka – nie sposób oderwać od dramatycznego przymusu powtórzeń wpisanego w naturę języka. Późna poezja Karpowicza jest paradoksalną próbą „niepowtarzalnego powtarzania”, a jej apogeum stanowią *Słoje zadrzewne* – osobliwy wybór wierszy dokonany przez samego autora¹⁶. Budując tu swoistą „antologię osobistą”, awangardowy twórca „ochoczo żongluje kopiami, kalkami, paralaksami”; w ten sposób chce uniknąć mechanicznej powtórki, gest przepisywania pragnie zrównać z aktem pierwotnego zapisu¹⁷. Ale to nie jest możliwe – wiersze związane w antologijny bukiet giną i zasychają, podobnie jak wiązanka kwiatów. I w tym momencie pojawia się pomysł, by kwietny model zastąpić innym botanicznym obrazem – słojami drzewa. Relacja czasu i powtórzenia, życia i śmierci „pomyślana w języku drzewa” wygląda inaczej. Miejsce florystyki zajmuje dendrologia. To niezwykle koncept, a zarazem niespodzianka dla czytelników, których poeta wciąga w zawilóści biologicznego dyskursu. Magdalena Kokoszka zrozumiała, że Karpowiczowe zmagania z formą antologii aktualizują jej głębokie zakorzenienie w archaice gatunku – w świecie wieńców i bukietów, hortulusów (ogródek), wirydarzy (ogród), stromatów (kobierzec), sylw (las) czy zielników (herbarium). Genealogiczne spojrzenie w przeszłość ułatwiło też zrozumienie współczesności; Kokoszka spostrzegła bowiem również uwikłanie antologii w późnonowoczesne i postmodernistyczne dylematy – dialogowości, intertekstualności, teorii wpływu, a zwłaszcza filozofii powtórzenia (Deleuze) i filozofii różnicy (Derrida), a także w powracające spory o kanon i tradycję.

Antologia niemożliwa otwiera zatem imponujące bogactwo kontekstów widzenia antologii: od hortulusowej archeologii – po „zieloną” postteorię. Ale interpretacyjne wloty wyobraźni nie wykluczają rzeczowego oglądu świata; już w 2006 roku, w trakcie analizy *Słójów zadrzewnych*, Kokoszka dostrzegła *boom* na antologię i jej rozmaite metamorfozy. Wkrótce (2012) zauważyła też, że Karpowiczowa apologia antologisty znajduje naśladowców, choćby we wrocławskiej serii wydawniczej 44. Poezja Polska od Nowa, gdzie bohaterem tomu nie jest bynajmniej poeta, którego wiersze zyskały sławę, lecz współczesny twórca, który wedle swej fantazji spleta z nich nowy wieniec 44 liryków¹⁸. Po zamknięciu pracy nad dysertacją Kokoszka zorganizowała interdyscy-

¹⁶ Por. T. KARPOWICZ: *Słoje zdarzewne. Teksty wybrane*. Wrocław 1999.

¹⁷ M. KOKOSZKA: *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słójów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*. Katowice 2011, s. 12.

¹⁸ Por. A. NAWARECKI: *Dwa ognie i trzy antologie*. Pozyskano z: www/biurroliterackie/portlitteracki/pl/festiwal/wiesci/aleksander-nawarecki-dwa-ognie-i-trzy-antologie/ (2.04.2013).

plinaryny zespół badawczy zdolny do przeprowadzenia zarówno studiów historycznych, jak i analiz bibliograficznych, statystycznych i socjologicznych dotyczących rozpowszechnienia gatunku (w wersji papierowej i elektronicznej). Doktor Kokoszce zawdzięczamy zatem pionierską inicjatywę systematycznych badań naukowych nad antologią, a ja z nakreślonego przez nią projektu wyjąłem tytułową tezę: „antologia jako gatunek koronny naszych czasów”. Ale taka myśl nie mieści się w głowach polskich ekspertów, a zwłaszcza konkursowych recenzentów! Nie mieści się w głowie, że maksymalnie szeroka, pomyślana z rozmachem, a zarazem bardzo szczegółowa refleksja nad antologią jako uniwersalnym gatunkiem naszych czasów mogłaby rozwinąć się właśnie w Polsce, na Śląsku, wyprzedzając ostrożne i cząstkowe badania prowadzone w różnych krajach¹⁹. A przecież to takie oczywiste, że ekspansja antologii jest jednym ze skutków globalnej wszechwładzy cytatu.

¹⁹ O rozproszonych i fragmentarycznych badaniach nad antologiami pisze również Jeffrey Di Leo – zob. J.R. DI LEO: *Analyzing Anthologies*. In: *On Anthologies: Politics and Pedagogy*. Edited and with an introduction by J.R. DI LEO. Lincoln 2004, s. 7.

Aleksander Nawarecki

Anthology as the “Royal Genre” of Our Times

Summary: By referencing genealogical conclusions drawn by Ireneusz Opacki in his article on the interweaving of generic forms as the marker of the evolution of poetry (*Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*), the author poses a hypothesis, that the anthology is an overlooked and wrongly belittled “royal genre” of our times. At the source of the form, as its etymology suggests, are the elementary models of collecting and binding (gr. *anthologia* ‘a collection of flowers, a bouquet’), once used on the margins of the Housebook, nowadays on the assembly table, an internet blog or a DJ’s mixing desk. The anthology, set against the backdrop of such cultural phenomena as video clips, web pages, the hypertext, rap, contemporary *silva rerum* or Abecedariuses, but also the scourge of plagiarism, appears to be a form characteristic of the postmodern heritage of a digitalized civilization. It would seem that the contemporary plethora of books and blogs titled or subtitled “an anthology” is one of the effects of the global omnipotence of the citation.

Keywords: anthology, crown genre, genealogy, citation, intertextuality

Александр Наварецки

Антология как «коронный жанр» нашего времени

Резюме: Автор текста, ссылаясь на жанроведческие разработки Иренеуша Опацкого, которые представлены в статье *Смешение жанровых образов как показатель эволюции поэзии*, выдвигает гипотезу о том, что антология является незамеченным и неоправданно не привлекающим внимание «коронным жанром» нашего времени. У источников формы, согласно этимологии слова «антология», лежат элементарные модели собирания и связывания (гр. *anthologia* ‘собрание цветов, букет’), используемые когда-то на периферии домашней книги, а сегодня на монтажном столе, в интернет-дневнике или на микшерном пульте диджея. Антология, видимая на фоне таких культурных явлений, как видеоклипы, интернет-сайты, гипертекст, рэп, современные тропы и один из видов акростиха – абеседарий, а кроме того, как эпидемия плагиатов, явится как форма, характерная для наследия постмодернизма и цифровой цивилизации. Кажется, что сегодняшнее многообразие книг и блогов с заглавием или подзаголовком «антология» – это оно из последствий глобального доминирования цитаты.

Ключевые слова: антология, коронный жанр, жанроведение, цитата, интертекстуальность

'Ανθολογία w czasach antycznych i różniejsza recepcja pojęcia: europejskie *anthologiae* nowożytne (rekonesans)

Iwona Słomak
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Terminy ἀνθολογία bądź też ἀνθολόγιον albo ἀνθολόγημα ('zbiór kwiatów') pochodzą od czasownika ἀνθολογέω oznaczającego 'zbieram kwiaty' (ἄνθος 'kwiat', a metaforycznie także 'coś najlepszego, najcenniejszego'; λέγω 'zbieram'), którego użycie w znaczeniu literalnym odnotowuje się już u Arystotelesa (Arist. *H.A.* 628b), natomiast w znaczeniu metaforycznym znajdujemy je dopiero w literaturze epoki hellenistycznej.

Lukian

Nazwą ἀνθολογία posługuje się Lukian, główny bohater autotematycznie nacechowanego dialogu *Ἀναβιοῦντες ἢ ἀλιεύς* Lukiana z Samosat (II wiek n.e.). Udając jak najlepsze intencje, a w istocie błaznując, Lukian odpiera zarzuty swoich rozmówców, filozofów, którzy wyszli z Hadesu, aby zemścić się na bohaterze za ośmieszenie ich w innym dialogu Lukiana *Βίων πράσις*:

A gdzie i kiedy ja was obraziłem? Przecież zawsze żyłem w poszanowaniu dla filozofii i was wychwalałem i byłem w zażyłych stosunkach z księgami, które pozostawiliście. Skąd, jak nie od was, wzięłem te moje słowa? Zbieram je jak pszczoła i pokazuję ludziom, a oni chwalą i rozpoznają, gdzie, u kogo i jak zerwałem każdy kwiatek, i choć za bukiet [ἀνθολογία] pozornie podziwiają mnie, to w istocie tę waszą łąkę i was, skoro dostarczyliście tyle odmian kwiatów i w tak rozmaitych barwach, o ile potrafi się je zbierać i łączyć, i układać, aby pasowały jeden do

drugiego. Czyż to możliwe, że ktoś, kto wam te dobra zawdzięcza, odważyłby się odplącać złym słowem swoim dobroczyńcom, dzięki którym coś znaczy?¹

Lukianowa ἀνθολογία to zatem zbiór myśli czy cytatów zaczerpniętych z cudzych dzieł, którego wartość nie wynika z merytorycznej wartości poszczególnych tekstów źródłowych czy ich sumy (traktuje się je nawet lekceważąco), ale z inwencyjnych zdolności twórcy „bukietu” zależnych częściowo od bogatej erudycji Lukiana, a także z jego talentów kompozycyjnych. Cudze teksty stanowią tutaj tworzywo oryginalnego dzieła antologisty.

Trzeba przy okazji wspomnieć, że porównanie pisarza do pszczoły czerpiącej z wielu kwiatów pojawia się też między innymi w przedmowie Makrobiuszowych *Saturnaliów* (autor parafrazuje tu ustęp *Epistulae ad Lucilium* Seneki Filozofa, w których do pszczół porównany jest człowiek gromadzący różnorodną wiedzę i łączący ją w jedną całość w drodze do mądrości – Sen. *Ep.* 84, 3–8), encyklopedycznego dzieła w literackiej formie:

Powinniśmy bowiem w jakiś sposób naśladować pszczoły, które latają tu i tam i ssą nektar z kwiatów, potem zaś rozdzielają to, co zebrały, i rozkładają w plastrach, a różnie soki przetwarzają w jeden, odpowiednio je mieszając i wykorzystując właściwości swej natury. My podobnie, cokolwiek wyszukaliśmy w różnych źródłach, powierzmy to pisarskiemu rysikowi, aby zrosło się wszystko w jedną całość pod jego kierunkiem².

¹ „Ποῦ γὰρ ἐγὼ ὑμᾶς ἢ πότε ὕβρικα, ὅς ἀεὶ φιλοσοφίαν τε θαυμάζων διατετέλεκα καὶ ὑμᾶς αὐτοὺς ὑπερεπαινῶν καὶ τοῖς λόγοις οἷς καταλελοίπατε ὀμιλῶν; αὐτὰ γοῦν ἄφημι ταῦτα, πόθεν ἄλλοθεν ἢ παρ’ ὑμῶν λαβὼν καὶ κατὰ τὴν μέλιτταν ἀπανθισάμενος ἐπιδείκνυμαι τοῖς ἀνθρώποις; οἱ δὲ ἐπαινοῦσι καὶ γνωρίζουσιν ἕκαστον τὸ ἄνθος ὅθεν καὶ παρ’ ὅτου καὶ ὅπως ἀνελεξάμην, καὶ λόγῳ μὲν ἐμὲ ζηλοῦσι τῆς ἀνθολογίας, τὸ δ’ ἀληθὲς ὑμᾶς καὶ τὸν λειμῶνα τὸν ὑμέτερον, οἱ τοιαῦτα ἐξηρθήκατε ποικίλα καὶ πολυειδῆ τὰς βαφάς, εἴ τις ἀναλέξασθαι τε αὐτὰ ἐπίσταιτο καὶ ἀναπλέξει καὶ ἀρμόσει, ὡς μὴ ἀπάδειν θάτερον θατέρου. ἔσθ’ ὅστις οὖν ταῦτα εὖ πεπονθῶς παρ’ ὑμῶν κακῶς ἂν εἰπεῖν ἐπιχειρήσειεν εὐεργέτας ἄνδρας, ἀφ’ ὧν εἶναι τις ἔδοξεν; [...]”. Luc. *Pisc.* 6. In: *Lucian*. With an English translation by A.M. HARMON. Vol. 3. Cambridge 1960. Wszystkie tłumaczenia w tekście, o ile nie zaznaczono inaczej – I.S.

² „Apes enim quodammodo debemus imitari, quae vagantur et flores carpunt, deinde quicquid attulerunt disponunt ac per favos dividunt et sucum varium in unum saporem mixtura quadam et proprietate spiritus sui mutant. Nos quoque quicquid diversa lectione quaesivimus commitemus stilo, ut in ordinem eodem digerente coalescat”. Macr. *Sat. Praef.* 5-6. In: *MACROBIUS: Saturnalia*. Edited and translated R.A. KASTER. Cambridge 2011. Tłumaczenie Tomasza Sapoty (autora przekładu przygotowywanych do druku *Saturnaliów*), który też zwrócił mi na ten ustęp uwagę.

Diogenianos – Stobajos – Orion

Wiemy także o innej „antologii” pochodzącej z tego samego okresu. Jej autorem miał być Diogenianos z Heraklei żyjący za Hadriana (II wiek n.e.); jak podaje *Suidas*, bizantyjski leksykon z X wieku (*Suid. Lex. Διογενειανός*), Diogenianos pozostawił między innymi (zaginione obecnie) Ἀνθολόγιον ἐπιγραμμαμάτων, zbiór odpowiadający naszemu najbardziej dziś rozpowszechnionemu wyobrażeniu o antologii: gromadzący utwory poetyckie (epigramaty). *Suidas* informuje także o dwóch innych, zachowanych do dzisiaj, „antologiach”. Pierwsza z nich jest dziełem Jana Stobajosa (*Suid. Lex. Ἰωάννης Στοβαῖος*) ze Stoboj w Macedonii, który żył w V wieku n.e. Stanowi zbiór ustępów, sentencji czy rad pogrupowanych tematycznie, pochodzących od poetów, mówców, filozofów i innych autorów, dedykowany synowi Septimiosowi. *Suidas* podaje tytuł: Ἀνθολόγιον, wraz z informacją, że dzieło składa się z czterech ksiąg, jednak we wcześniejszym dziele Focjusza (*Photius Bibliotheca*, cod. 167, PG 103, 477 i n.³) opisane jest jako „ἐκλογῶν, ἀποφθεγμάτων, ὑποθηκῶν, βιβλία τέσσαρα ἐν τεύχεσι δυοῖ” („cztery księgi w dwóch woluminach eklog, apoftegmatów, nauk moralnych”), a ponadto bywało rozmaicie dzielone przez wydawców, toteż wydania Curtiusa Wachsmutha i Ottona Hensego z lat 1884–1923 (przedruk w 1958 roku) uwzględniają podwójny podział (cztery księgi opublikowane pod wspólnym tytułem *Anthologium* podzielono na część obejmującą dwie pierwsze księgi *Anthologium* i zatytułowaną *Eclogae physicae et ethicae* oraz właściwe *Anthologium*, obejmujące część trzecią i czwartą)⁴. W wydaniu Augusta Meinekego dwie pierwsze księgi zatytułowane są *Eclogarum physicarum et ethicarum libri duo*, dwie kolejne wyszły z podwójnym tytułem Ἀνθολόγιον i *Florilegium*⁵; w edycji Thomasa Gaisforda całość opatrzona jest podwójnym tytułem Ἀνθολόγιον i *Florilegium*⁶. Wcześniejsi wydawcy publikowali wskazane części oddzielnie pod odrębnymi tytułami; przykładem jest wydanie antweperskie z 1575 roku (wydawcą był Christophorus Plantinus), które obejmuje tylko dwie pierwsze księgi o tytule *Eclogarum libri duo, quorum prior Physicas, posterior Ethicas complectitur* (jest to edycja grecko-łacińska, przekład łaciński Gulielmus Canterus); dwie kolejne księgi publikowane były z kolei łącznie bez

³ Skróć PG odsyła do *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*. Vol. 1–161. Accurante J.-P. Migne. Parisiis 1857–1866.

⁴ Zob. IOANNES STOBAEUS: *Anthologium*. Vol. 1–5 and *Index*. Eds. C. WACHSMUTH, O. HENSE. Berolini 1884–1923.

⁵ Ed. A. MEINEKE. Vol. 1–4. Lipsiae 1860–1867.

⁶ Ed. T. GAISFORD. Vol. 1–4. Oxonii 1822.

słowa „antologia” w tytule, z nagłówkiem „róg Amaltei”, jak w dwujęzycznej (przekład łaciński Conradus Gesnerus) edycji z Zurychu z 1543 roku (wydał Christophorus Froschoverus): *Κέρας Αμαλθείας. Ἰωάννου τοῦ Στοβαίου ἐκλογαὶ ἀποφθεγμάτων. Ioannis Stobaei sententiae ex thesauris Graecorum delectae...*, albo jako *Ἀνθολόγιον [...], ἤτοι ἐκλογῶν, ἀποφθεγμάτων, ὑποθηκῶν βιβλίον. Florilegium [...], sive collectaneorum liber scite dicta et praecepta continens* w również dwujęzycznym (przekład łaciński i opracowanie Hugo Grotius) wydaniu paryskim z 1626 roku (wydał Nicolaus Buon; tytuł ogólny: *Dicta poetarum quae apud Ioannem Stobaeum extant [...]. Accesserunt Plutarchi et Basilii Magni de usu Graecorum poetarum libelli*). Przykładem wydania łączonego jest dwujęzyczna edycja lyońska z 1609 roku (wydał Franciscus Faber), w której księgi III i IV, również połączone w jedną, mają tytuł podobny jak w wydaniu tłumaczonym przez Gesnera, a część pierwsza i druga – jak w wydaniu z tłumaczeniem Canterusa: *Κέρας Αμαλθείας. Ἰωάννου τοῦ Στοβαίου ἐκλογαὶ ἀποφθεγμάτων καὶ ὑποθηκῶν. Ioannis Stobaei sententiae ex thesauris Graecorum delectae. [...] Huic editioni accesserunt eiusdem [...] ecolorum et physicarum libri duo...*

Drugim zachowanym do dziś i podobnym zbiorem, którego istnienie odnotowuje *Suidas*, jest *Συναγωγὴν γνωμῶν ἤγουν Ἀνθολόγιον* Oriona Tebańczyka lub Aleksandryjczyka z V wieku n.e.; leksykon wymienia oddzielnie Oriona Tebańczyka i Oriona Aleksandryjczyka, a także Orosa Aleksandryjczyka, każdemu przypisując dzieło zatytułowane *Ἀνθολόγιον* (*Suid. Lex. Ὀρίων Θηβαῖος; Ὀρίων Ἀλεξανδρεὺς; Ὀρος Ἀλεξανδρεὺς*), jednak może tu chodzić o jednego autora tego samego zbioru⁷. Antologia ta została późno wydana z rękopisu, nie można jej więc porównywać pod względem oddziaływania na czytelników ze zbiorem Stobajosa.

Eustathios

Kolejnym (chronologicznie) autorem posługującym się w tekście prozatorskim interesującym nas terminem (*ἀνθολόγημα*) jako metaforą (podobnie jak Lukian) jest Eustathios, biskup Tesaloniki, żyjący w XII wieku bizantyński filolog, historyk, retor i epistolograf. Pierwszy z cyto-

⁷ Por. F.G. SCHNEIDEWIN: *Prooemium*. In: *Orionis Thebani Antholognomici tituli octo. Nunc primum ex codice Bibliothecae Palatinae Vindobonensis editi*. In: F.G. SCHNEIDEWIN: *Coniectanea critica*. Gottingae 1839, s. 38–39.

wanych przykładów użycia terminu pochodzi z dziełka o grze scenicznej, drugi – z mowy pochwalnej dedykowanej Filoteusowi z Opsikon:

Po cóż zaś mam omawiać każdą z takich w większości zalet, skoro ludziom dobrze z tym obeznanym wystarczy wskazać, że tego rodzaju gra wyrażała słowem i unaoczniała starożytnym każdego rodzaju cnotę i nieprawość, jakie zna historia, aby pierwsze chwalili, a drugie odrzucali? Po nich dobrodziejstwo to odziedziczyli potomni, byśmy nie tylko od żyjących czerpali wiedzę na temat dobra, ale i potrafili żyć cnotliwie dzięki obcowaniu ze zmarłymi za pośrednictwem owego przedstawienia. I taki właśnie charakter miała ówczesna sceniczna gra, że naśladowano z rozmysłem postaci i akcję, w których zawierał się zbiór [ἀνθολόγημα] przymiotów służący nauce pilnego odbiorcy⁸.

Kierujące się zmysłami pszczoły, gdy lecą na łąki, rozwinięszy skrzydła, nie zajmują się wszystkim każdym kwiatkiem ani nie wybierają sobie jednego, wspaniałego, i nie rozkoszują tylko nim, na wyścigi zbierając z niego miód, ale, okazując względy każdemu z kwiatów, zbierają, co pożyteczne, ta stąd, a tamta stamtąd; miłe im wszystkie kwiaty [ἀνθολογία], każda jednak zbiera co innego i tak oto pracują rozmąci. Tak samo rozumne pszczoły, które w istocie nie udają duchowego Bożego robotnika, zbierają sobie zewsząd duchowy miód słodczy, oblatując święte łąki, i czerpią to, co piękne; gromadzą odpowiedni zbiór [ἀνθολόγημα] nie losowo albo miotane tu i tam żywą wyobraźnią, ale gruntownie rozważywszy czy odpowiednio przemyślawszy⁹.

⁸ „Τί δέ μοι ἐπεξελεῖν κατὰ μέρος τοῖς τοιοῦτοις εἰς πλεον ἀγαθοῖς, δέον ὄν ὑποκρούσασθαι τοῖς εὖ εἰδόσιν, ὡς τὸ τῆς τοιαύτης ὑποκρίσεως εἶδος παντοῖαν ἱστορικῶς ἀρετὴν τε καὶ κακίαν τὴν ἀρχαίους ἐξέθετο εἰς τε πρόοπτον καὶ εἰς ἐπήκοον, ὡς τὴν μὲν ἐκείνους αἰρεῖσθαι, τὴν δὲ ἀποπροσποιεῖσθαι; Ὁ δὲ καλὸν ἐκείσθην κατέβη καὶ εἰς τοὺς μετέπειτα, ἵνα μὴ μόνον ἐκ τῶν ζώντων ἐρανίζώμεθα τὴν τοῦ ἀγαθοῦ μάθησιν, ἀλλὰ καὶ νεκροῖς ὀμιλοῦντες δι' ὑποκρίσεως ἐκείνης, τὴν κατ' ἀρετὴν ζωὴν προσεπικτώμεθα. Καὶ τοιαύτη μὴν ἦν ὅτε ἡ ὑποκριτικὴ ἠπίδειξις, μίμησις οὐσα προσώπων τε καὶ πραγμάτων ἔλλογος, καὶ ἀνθολόγημα τῆς ἐν ἐκείνοις ποιότητος ἐπὶ παιδεύσει τῶν ἐντυγχανόντων”. EUSTATHIOS: *De simulatione* 3, PG 136, 376. Podobne znaczenie w innym przykładzie autora. Por. EUSTATHIOS: *Prologus in Pinadaria* 8, PG 136, 361.

⁹ „Αἱ πρὸς αἴσθησιν μέλισσαι ὅτε λύουσαι, τὰ πτερὰ φοιτῶσιν εἰς λειμῶνας, οὗτε πάσαι τοῖς ἀνθεσιν ὅλοις ἐνασχολοῦνται, οὐδὲ μὴν εἶδος ἓν τι ἀπολεξάμεναι, τὴν σκευωρίαν ἐκείθεν τοῦ μέλιτος ἐρανίζονται, ἀλλὰ καὶ πάσιν ἀνθεσιν ἐμμελετώσι καὶ αἱ μὲν ἐντεῦθεν, αἱ δ' ἐκείθεν τὸ χρήσιμον ἐπιλέγονται, φιληδοῦσαι μὲν τῇ πάντοθεν ἀνθολογίᾳ, συνάγουσαι δὲ ἄλλη ἄλλο, καὶ οὕτω ποικίλως πονούμεναι. Τὸν αὐτὸν δὲ λόγον καὶ αἱ πρὸς πόρην μέλισσαι, αἱ τὸν ἀληθῶς ἔλλογον ἐργάτην τοῦ θεοῦ μὴ ψευδόμεναι συμβλοποιοῦνται τὴν κατὰ πνεῦμα γλυκύτητα ἑαυτοῖς πανταχόθεν, τοὺς ἱεροῦς λειμῶνας περιπετόμεναι, καὶ τὸ καλὸν ἀπανθίζουσιν, οὐχ ὅπη τύχη, λόγῳ ζωικῆς φαντασίας ῥεμβόμενοι, ἀλλὰ κατὰ σκέψιν σταθερὰν καὶ διάρθρωσιν δέουσαν ἀκριβοῦντες τὸ ἀνθολόγημα”. EUSTATHIOS: *Laudatio S. Philothei Opsiciani* 1, PG 136, 141.

Autor eksploatuje tu, przede wszystkim w drugim z przykładów, znaczenie ‘zbierania kwiatów’ jako ‘zbierania miodu z kwiatów’ – nośnikiem obydwu znaczeń był w grece jeden czasownik, natomiast w łacinie łączył je przymiotnik *florilegus* ‘zbierający kwiaty/miód/nektaar/pyłek z kwiatów’, którym określano pszczoły. Stąd też znaczenie ἀνθολογία/ἀνθολόγημα to nie tylko ‘zbiór kwiatów’, lecz także ‘ekstrakt zawarty w nich cennych substancji’, a w efekcie ‘tego, co najlepsze/najsłodsze’. W przedstawionej alegorii Eustathios, odwołując się do współczesnego wyobrażenia na temat pszczół, podkreśla jednocześnie celowość zbioru, jakim jest ἀνθολογία, powstała nie w sposób bezładny, ale dzięki bardzo starannemu doborowi elementów; widzimy skądinąd, że są to także cechy antologii Stobajosa, Oriona i innych, późniejszych tego typu zbiorów.

Od Meleagra do *Antologii greckiej* i *Antologii palatyńskiej*¹⁰

Za ważny wzorzec antologii utworów poetyckich uważa się dzieło Meleagra z Gadary (żył on w latach około 140–70). Ten autor zbioru *Στέφανος* (‘wieniec’) (powstałego około I wieku p.n.e.) zgromadził w nim epigramy co najmniej 47 twórców (z różnych epok, w tym zwłaszcza z III stulecia, z różnych stron – od Italii po Syrię, różnych autorów – od Simonidesa i Anakreonta do Antypatra i Archiasza), w tym swoje własne, o różnorodnej tematyce: utwory sympotyczne, erotyczne, dedykacyjne, żałobne czy wotywnie. Jest to najwcześniejszy tego typu zbiór, który przetrwał aż do X wieku, kiedy został częściowo włączony do zbioru Kefalasa. Kontynuatorami tej tradycji byli: Filip z Tesaloniki, który w czasach Nerona również ułożył *Στέφανος*, zawierający epigramy mniej wybitnych autorów uporządkowane alfabetycznie według incipitów, a następnie tematycznie w ramach tej dyspozycji; Agathias z Myriny (Azja Mniejsza) (około 532–580), poeta i historyk, prawnik z Konstantynopola, który w zbiorze *Κύκλος τῶν νέων Ἐπιγραμμάτων* (‘cykl/krąg/wieniec nowych epigramatów’) umieścił utwory własne i współczesnych mu poetów podzielone na 7 ksiąg według gatunków; około 100 epigramatów Agathiasa znalazło się także w *Antologii palatyńskiej*; Konstanti-

¹⁰ Zob. *The Greek Anthology*. With an English translation by W.R. PATON. London 1916 (reprint 1993); spośród opracowań zwłaszcza: A. CAMERON: *The Greek Anthology from Meleager to Planudes*. Oxford 1993; K.J. GUTZWILLER: *Poetic Garlands: Hellenistic Epigrams in Context*. Berkeley–Los Angeles–London 1998. Tamże szczegółowa bibliografia.

nos Kefalas, bizantyjski nauczyciel, który około roku 900 opracował obszerny zbiór oparty na wcześniejszych wyborach; około 940 roku został on jeszcze rozszerzony, najprawdopodobniej przez Konstantyna z Rodos, do około 3 700 epigramów, w tym chrześcijańskich, podzielonych tematycznie na 15 ksiąg. Dzieło to, znane dziś pod nazwą *Anthologia Palatina*, zachowało się w rękopisie, odkrytym w 1606 roku w Bibliotece Palatyńskiej w Heidelbergu, ale wydanym dopiero w XIX wieku.

Ostatnią wielką antologią opartą na zbiorach poprzedników, zwłaszcza Kefalasa, była siedmiotomowa *Ἀνθολογία* mnicha Maksimosa Planudesa (ukończona w 1301 roku), w której utwory zostały pogrupowane tematycznie; zbiór ten znany jest między innymi pod nazwą *Anthologia Planudea* albo *Anthologia Graeca*. Początkowo funkcjonująca w odpisach, ukazała się drukiem w 1494 roku pod tytułem *Anthologia Graecorum epigrammatum* (Florentiae, wydali Laurentius de Alopa i Ioannes Lascaris) i, wielokrotnie przedrukowywana, wywarła wielki wpływ na literaturę renesansu. Za wzorową edycję, pozbawioną błędów *editio princeps*, uchodziło tu pierwsze wydanie Aldiego z 1503 roku (Venetiis) pod podwójnym, grecko-łacińskim tytułem: *Ἀνθολογία διαφόρων ἐπιγράμματων. Anthologia diversorum epigrammatum*. Oprócz edycji greckich ukazywały się drukiem także wydania dwujęzyczne *Antologii greckiej*, grecko-łacińskie, z takim samym nagłówkiem, jak na przykład w edycji tłumaczonej przez Eilharda Lubina z 1604 roku (wydał Bibliopolius Commelianus).

Źródło łacińskie: Pliniusz

Ważnym źródłem ukazującym zjawisko bliskości znaczeniowej „zbioru kwiatów” („antologii”) i „wieńców” w starożytności jest XXI księga *Historia naturalis* Pliniusza Starszego (23–79), w której autor, podejmując temat zdobienia kwiatami w kulturze rzymskiej, skupia się zasadniczo na tematyce wieńców czy girland i obszernie pisze także o roślinach wykorzystywanych na wieńce: plecione z dwojakiego rodzaju kwiatów na przemian, z kwiatów różnokolorowych bądź w postaci girland z kwiatów jednego rodzaju przeplatanych z innymi (Plin. *H.N.* XXI 1). Wskazuje też na istniejącą w Rzymie tradycję tytułowania ksiąg *libri ἀνθολογικῶν*. Autor *Historia naturalis*, wymieniając literaturę na temat kwiatów i uzasadniając (w sposób topiczny) podjęty trud brakami w tej dziedzinie, podaje, że o niebezpieczeństwie związanym z noszeniem wieńców wspominali medycy Mnesitheos i Kallimachos, z autorów greckich poza tym

o kwiatach pisał Theofrastos, natomiast z autorów łacińskich niektórzy zatytułowali dzieła „libri ἀνθολογικῶν”, nikt jednak, o ile Pliniuszowi Starszemu wiadomo, nie opisał kwiatów; „toteż my teraz – kontynuujmy autor – wieńców nie będziemy pleść, bo to niepoważne, ale przypomniemy o kwiatach wszystko, co wyda się tego warte”¹¹.

Ustaliła się pewna tradycja tłumaczenia kluczowych tu dla nas słów; *anthologia* to ‘księga o zbieraniu kwiatów’ (na przykład *A Greek-English Lexicon* pod redakcją Henry’ego G. Liddella i Roberta Scotta, Nowy Jork 1996) lub ‘książka o florystyce’ (*Słownik grecko-polski* pod redakcją Zofii Abramowiczówniej, Warszawa 1958), oparta na tradycji *Thesaurus linguae graecae* Henri Estienne’a (ed. princ. 1572). Jego dzieło stanowiło podstawę słowników starożytnej greki aż po XIX wiek. Estienne¹² tłumaczy termin ἀνθολογικά w analogii do ρίζοτομικά (‘księgi o zbieraniu czy wycinaniu korzeni roślin leczniczych’). Należy dodać, że jedynym źródłem takiego tłumaczenia terminu ἀνθολογικά jest tu właśnie wskazany ustęp Pliniusza. William H.S. Jones¹³ w tłumaczeniu tego ustępu wybiera pośrednią drogę: nie tłumaczy słowa „anthologica”, słowo „inscripsere” przekłada jako ‘have composed’, a „flores... persecutus est” jako ‘followed up the subject of flowers fully’ (co jest tylko interpretacją łacińskiego tekstu). W komentarzu do słowa „nectemus” uznaje je za metonimię (co znów jest tylko interpretacją), sens zdania, w którym się ona pojawia, oddaje zaś następująco: „I shall not describe the methods of making them”). Lepšie, jak się wydaje, tłumaczenie, które kontynuuje wcześniejszą tradycję¹⁴, proponuje Jacques André, gdy pisze o księgach „zatytułowanych »Antologia«” („Si quelques-uns, chez nous, ont intitulé leurs livres »Anthologie«, personne, à ma connaissance du moins, n’a traité à fond des fleurs”)¹⁵ i o „plecieniu wieńców” („tresser des couronnes”) (słowo „persecutus est” tłumaczy podobnie

¹¹ Por.: „ex nostris autem inscripsere aliqui libros anthologicon, flores vero persecutus est nemo, quod equidem inveniam. nec nos nunc scilicet coronas nectemus – id enim frivolum est – sed de floribus quae videbuntur digna memorabimus”. Plin. *H.N.* XXI 9, 13. In: PLINY: *Natural History*. Books 20–23. With an English translation by W.H.S. JONES. Ed. J. HENDERSON. London–Cambridge 2005 (wyd. 1. – 1965).

¹² Por. *Thesaurus Graecae linguae ab Henrico Stephano constructus*. T. 1. [s.l.] 1572, c. 443 i *Thesaurus Graecae linguae ab Henrico Stephano constructus*. Post editionem Anglicam [...] ediderunt C.B. HASE, G. DINDORFIUS, L. DINDORFIUS. Vol. 1, pars 2. Parisiis [1831], c. 768.

¹³ Zob. ad loc. In: PLINY: *Natural History*. Books 20–23...

¹⁴ Zob. np. C. PLINIUS SECUDUS: *Historiae libri XXXVII*. Ex editione G. BROTIER. Curante et imprimante A.J. VALPY. Vol. 6. Londini 1826, s. 3218; Ae. FORCELLINI: *Totius Latinitatis lexicon*. Consilio et cura J. FACCIOLATI. Vol. 1. Patavii 1771, s. 178.

¹⁵ Zob. ad loc. In: PLINE L’ANCIEN: *Histoire naturelle*. Livre 21. Texte établi, traduit et commenté par J. ANDRÉ. Paris 1969.

jak Jones). Przekład, który proponuje André, jest bardziej uzasadniony zwłaszcza ze względu na drugie zdanie wspomnianego ustępu, bo gdyby przyjąć tłumaczenie Jonesa, Pliniusz, pisząc niemało o wieńcach, w istocie przeczyłby sam sobie. Cały ustęp brzmi natomiast spójnie, jeśli przyjąć, że słowo „coronae” to synonim ἀνθολογικά z wykładnią: „niektórzy łańcisci autorzy zatytułowali swoje księgi *Anthologica*, jednak on nie zamierza się tym zajmować [nie zamierza układać „wieńców” – I.S.], uznając to za niepoważne zajęcie, ale chce napisać o kwiatach wszystko, co uważa, że [napisać] warto”. Można by poza tym przyjąć, że Pliniusz, deklarując, iż nie będzie „plótł wieńców”, mówi to w literalnym sensie, w dalszym ciągu jednak pozostaje wątpliwość co do słowa „inscripsere”, oznaczającego zasadniczo ‘zatyłowali’. Stąd też hipoteza, że Pliniuszowi chodzi o tytuły metaforyczne ksiąg nieatraktujących o kwiatach, ma pewne uzasadnienie.

Anthologiae nowożytnie

Cała wskazana tradycja rozumienia terminu ἀνθολογία i jego wariantów była intensywnie eksploatowana w epoce nowożytnej, w której bardzo licznie wydawano zarówno *Anthologiae*, jak i *Florilegia* (łaciński odpowiednik słowa ἀνθολογία; złożenie od czasownika *lego* ‘zbieram’ i rzeczownika *flos* ‘kwiat’) oraz zbiory o tytule zainspirowanym między innymi terminem ἀνθολογία: *polyanthea/πολυάνθεα* ‘obfitująca w kwiaty’ (πολύς ‘liczny/mnogi’; ἄνθος – zob. uwagi na s. 36), a zapewne także słowem ἀνθηρός ‘ukwiecony’, wykorzystywanym, według świadectwa Aulusa Gelliusza, w tytułach ksiąg gromadzących rozmaite wiadomości czy wypisy z różnych źródeł, różnorodnie tytułowanych:

Ponieważ zaś zgromadzono w nich różnorodną i jakby pomieszaną naukę, odpowiednio nadano im najbardziej wyszukane tytuły. Bowiem jedni zatytułowali je *Muzami*, inni *Sylwami*; inni jeszcze *Płaszczem*, *Rogiem Amaltei*, *Plastrem miodu*, *Błoniem*, *Lekturą*, *Wyborem lektur*, *Ogrodem*, *Kolekcją*, *Lampami*, *Kobiercem*, *Encyklopedią*, *Helikonem*, *Zagadnieniami*, *Podręcznikiem*, *Objaśnieniami*, *Notatkami*, *Poradami*, *Uwagami*, *Naukami*, *Historią naturalną*, *Historią powszechną*, *Łąką*, *Zbiorem owoców*, *Miejscami wspólnymi*. Podobnie wielu tytułuje je *Różnorodnymi zapiskami*; tak samo nie brak takich, którzy dają nagłówki *Listy moralne* albo *Listowne kwestie* czy *Różności* [...] ¹⁶.

¹⁶ Por.: „Nam quia variam et miscellam et quasi confusaneam doctrinam conquiverant, eo titulos quoque ad eam sententiam exquisitissimos indiderunt. Namque alii

Autorem pierwszej nowożytniej *Polyanthea* (ed. princ. Saonae 1503) był Dominicus Nanus Mirabelius, który dzieło poprzedził wierszowanym wstępem, w nim zaś, rozwijając znaczenie tytułowej metafory, określił charakter zawartości:

Ktokolwiek lubi kwitnącym wieńcem przyozdabiać skronie / i włos pragnie zdobić rozmaitym kwiatem – / niech wstąpi do tych ogrodów, chłonie woń rosariów, Nanus / na czoło ochocze włoży mu wieniec z róż. / Te rzeczy przystoją chłopcu, mężczyźnie i starcowi, / ustroją głowę jednej i drugiej płci. / Nie o Wenus śpiewamy czy miłośkach, / nie o gachu Jowiszu czy rozpuszcie Marsa. / Któż by uwierzył, że robić się nie godzi, ale godzi mówić: / to nasienie śmierci, które wnika w krew. / Gdy pieśni poetów przytaczamy, / to nie takie, co je skarcić trzeba wzrokiem. / Z plugastwa płowe dobywamy złoto, / lilie i fiołki ze śmietnika. / Idź przez Hymetu i Ausonii wioski – ciesz się, gromadź; / chwastów i tojadów nie nazbierasz¹⁷.

Zbiór ten gromadził ustępy z wierszy i prozy ułożone tematycznie (są tu hasła takie jak: *Abstinentia; Deus; Homo; Nobilitas; Pudicitia*), a następnie alfabetycznie. Hasła te miały jednocześnie pewien wymiar encyklopedyczny¹⁸: zawierały kolejno objaśnienie, wskazanie etymologii i przykłady. Zbiór miał liczne wydania na przestrzeni XVI wieku – także pod redakcją Bartolomea Amantiusa i Francisca Tortiego. Od 1604

Musarum inscripserunt; alii *Sylvarum*; ille Πέπλον; hic Ἀμαλθείας κέρας; alius *Κηρα*, partim *Λειμῶνας*, quidam *Lectionis suae*; alius *Antiquarum lectionum*; atque alius Ἀνθηρῶν, et item alius *Εὐρημάτων*. Sunt etiam, qui *Λύχνους* inscripserunt: sunt item, qui *Στραωματείς*: sunt adeo, qui *Πανδέκτας* et *Ἐλικῶνα* et *Προβλήματα* et *Ἐγχειρίδια* et *Παραξίφιδας*. Est qui *Memoriales* titulum fecerit: est qui *Πραγματικά* et *Πάρεργα* et *Διδασκαλικά*. Est item qui *Historiae naturalis*, est qui *Παντοδαπῆς ἱστορίας*: est praeterea qui *Pratum*, est itidem qui *Πάγκαρπον*; est qui *Τόπων* scripsit. Sunt item multi, qui *Coniectanea*, neque item non sunt, qui indices libris suis fecerunt aut *Epistolarum moralium*, aut *Epistolicarum quaestionum*, aut *Confusarum* [...]” Gell., *N.A. Praef.* 5–9. In: AULI GELII: *Noctes Atticae*. Ed. P.K. MARSHALL. Oxford 1990.

¹⁷ Por.: „Tempora quisquis amas florenti ornare corona, / atque cupis vario cingere flore comas, / ingredere hos hortos et odora rosaria, Nanus / composita alacri dat tibi fronte rosas. / Hic est, quod deceat pueros, iuvenesque, senesque: / his ornare potest sexus uterque caput. / Nulla Venus nobis, nulli hic cantantur amores, / nec Iovis hic moechi, furtaque Martis erunt. / Turpe quod est factu, quis dicere credat honestum: / talia nam in fibras semina mortis agunt. / Si qua poetarum recitantur carmina nobis, / non ea sunt oculo despicienda gravi. / Eruimus spurcis fulvum de sordibus aurum, / lilia de mediis sentibus et violas. / Ausonia hic laetus vel Hymmetia rura peragrans, / collige: non tribulos, non aconita leges”. DOMINICUS NANUS MIRABELIUS: *Polyanthea. Opus suavissimis floribus exornatum* [...]. Coloniae 1552, k. nlb. 1v.

¹⁸ Por. A. BLAIR: *Le florilège latin comme point de comparaison. „Extrême-Orient, Extrême-Occident”* 2007, hors série, s. 185–187 i n.

roku publikowany był w formie znacznie powiększonej w opracowaniu Josepha Langa jako *Polyanthea nova* albo *Florilegium magnum sive Polyanthea* (na przykład Lugduni 1604); także pod tytułem *Anthologia sive florilegium rerum et materiarum selectarum, praecipue sententiarum, apophthegmatum, similitudinum, exemplorum, hieroglyphicorum...* (na przykład Argentorati 1674). Innym dziełem o tym tytule był między innymi rodzaj wierszowanego glosariusza: *Polyanthea sive Paradisus poeticus...* Nicolausa Reusnera, w opracowaniu Jeremiasa Reusnera (na przykład Basileae 1578), gromadzący ułożone tematycznie (w podzbiorach, jak *Fruentarium olitoriumque poeticum, Aviarium poeticum* czy *Penus poetica*) łacińskie utwory poetyckie różnych poetów, w tym Reusnera, na temat rozmaitych roślin, zwierząt, pokarmów; podobnie: *Polyanthea Mariana* Ippolita Marracciego (na przykład Coloniae Agrippinae 1683), który zebrał przydomki i pochwały Marii.

Jeśli chodzi o zbiory ze słowem *Anthologia* w tytule, to spośród bardzo licznych opatrzonych takim nagłówkiem (zamiennie z *Florilegium*) warto wymienić dwa o charakterze *silva sententiarum* czy *phrasium*. Autorem jednego z nich (*Anthologia poetica Graeco-Latina synonymis poeticis eorumque auctoritatibus instructa sed et variis sententiis, adagiis, priscis formulis passim resparsa*, Duaci 1617) był jezuita Pierre Halloix. Zgromadził on teksty poetyckie i prozatorskie greckich autorów we własnych przekładach, ułożone w porządku alfabetycznym według nie greckich, ale łacińskich słówek kluczowych występujących w tekstach (jak: *ad; adaequo – assimilo – comparo; admoneo; adsum – praesens sum*). Niektóre ze słów kluczowych opatrzone odsyłaczami (na przykład: „*adoro vide colo*”). Alfabetyczny układ miał tu zapewne pozwolić komuś, kto dobrze władał łaciną, odnaleźć szukane słowo w kontekście zdaniowym w utworze poety lub prozaika greckiego, aby następnie zdanie to wykorzystać jako wzorzec stylistyczny albo jako gotową sentencję. Drugi z przykładowych zbiorów ułożył (zapewne jak poprzedni autor – na potrzeby szkolne) jezuita Pierre des Champs Neufs; zbiór nosił tytuł: *Anthologia Latinarum locutionum literato Gallicarum vocum ordine* (na przykład Parisiis 1647). Dzieło to, pomyślane podobnie jak antologia Pierre'a Halloix, stanowiło pomoc w wyszukiwaniu tym razem łacińskich fraz, ale poprzez alfabetycznie uporządkowane słówka francuskie. W innej wersji składało się z dwóch części: pierwsza zawierała słówka łacińskie, po nich łacińskie frazy wybranych autorów uznawanych za stylistycznie najlepszych, a pod nimi tłumaczenie tych fraz w języku francuskim; druga miała układ jak *Anthologia* z 1647 roku (zob. na przykład *Flores Latinae locutionis ex probantissimis auctoribus, Cicerone imprimis, Terentio, Caesare, Livio, Curtio, Columella, caeterisque cum Oratoribus, Poetis et Historicis, tum Iurisconsultis et Medicis, reique ru-*

sticae peritissimis selecti et Gallice redditi. In 2 partes divisi cum indice locupletissimo pro media et suprema classe grammatica, Parisiis 1636).

Jeszcze inny typ „antologii”, o którym warto wspomnieć, reprezentują różne *anthologiae sacrae*. Należy tu między innymi *Anthologia sacra* Louisa Cressolles’a, w której, jak pisze autor w podtytule, „z [kwiatów zerwanych z – I.S.] grządek Pisma Świętego i z ogródków świętych ojców oraz z tego, co miłe u innych pisarzy, wije się wieńce [*strophia*] na ukoronowanie cnoty i ozdobę obyczajów”¹⁹ (zob. na przykład wydanie: Lutetiae Parisiorum 1632). Dzieło to poświęcone jest zagadnieniom różnych cnót chrześcijańskich, które omówiono w poszczególnych rozdziałach; w tok wywodu wplecione są cytaty lub nawiązania. Inny zbiór, *Anthologiae sacrae libri quattuor* (wydał Iacobus Chouët 1591), został podzielony na cztery księgi; w pierwszej i drugiej zgromadzono oktostychy Jacoba Billiusa – wyrażające myśli zaczerpnięte od różnych teologów wraz z objaśnieniami; w trzeciej – epigramaty Prospera z Akwitanii do myśli św. Augustyna; w czwartej – hymny o tematyce religijnej; antologia ta zawiera także, jak wiele podobnych dzieł, indeks tematów, alegorii i podobieństw. Z kolei *Anthologia sacra* (Lugduni 1634) jezuita Gilberta gromadzi epigramy autora (greckie wraz z łacińskimi tłumaczeniami) o różnorodnej tematyce.

Rekapitulacja

Od starożytności po czasy nowożytne w obszarze łacińskiego i greckiego piśmiennictwa Europy termin ἀνθολογία używany jest w odniesieniu do zbiorów czy też dzieł, w których manifestacyjnie uwydatnia się erudycyjny warsztat twórcy – intencją mogła być chęć popisu i jednocześnie zaznaczenia krytycznego stosunku do wykorzystanych źródeł, ale też potrzeba potwierdzenia słuszności własnego wywodu w odwołaniu do szanowanych autorytetów; podobnie w odniesieniu do zbiorów gromadzących różne, własne autora antologii i cudze utwory poetyckie i fragmenty utworów prozatorskich, mających służyć zarówno lekturowej przyjemności, jak i pożytkowi, rozumianemu jako efekt nauki moralnej oraz jako wiedza erudycyjna i umiejętności pisarsko-stylistyczne. Przy tym w omawianym okresie nieuzasadnione jest rozróżnienie anto-

¹⁹ Por. „ex areolis Sacrae Scripturae, hortulisque divinorum patrum, ac scriptorum aliorum amoenitate strophia nectuntur ad coronandam pietatem, moresque ornandos”.

logii literackich i użytkowych, zbliżonych do glosariusza, encyklopedii czy zbioru nauk moralnych. Zasadniczo w tym czasie antologiami są zbiory gromadzące utwory czy wybrane ustępy zaczerpnięte z wielu różnych cudzych dzieł, często jednak z dodatkiem tekstów twórcy antologii albo z jego komentarzami. Zdarza się jednak, że zbiór gromadzi utwory jednego tylko autora, podobnie jak istniały girlandy splecione z jednego rodzaju kwiatów; taką możliwość dopuszcza znaczenie słowa „antologia” ‘zbiór z różnych kwiatów’, w odniesieniu na przykład do efektu pracy pszczół, ale także zbioru „tego, co najlepsze” (a niekoniecznie z różnych źródeł). We wszystkich przywołanych antologiach zdecydowanie ujawnia się funkcja porządkująca – cudze utwory czy myśli podporządkowane bywają narracji autora zbioru albo też ułożone są według autorskiego zamysłu kompozycyjnego, który, jak się wydaje, przede wszystkim ma ułatwić korzystanie ze zgromadzonego materiału nie w sposób linearny, ale wedle aktualnych potrzeb, co usprawniają czasem dołączone do zbiorów indeksy. Wreszcie: antologia to tyle co *florilegium*, ale ponieważ istnieje świadomość metaforyczności tego terminu, bywa on zastępowany innymi – jak *polyanthea*, *flores*, *stephanos* czy *strophium*, a pokrewnymi terminami są tu *viridaria*, *hortula* czy *rosaria*.

Iwona Słomak

Ἀνθολογία in the Ancient Days and the Later Reception of the Term:
European Modern *Anthologiae*
(a Reconnaissance)

Summary: The aim of the article is to familiarize the reader with the history of the term ἀνθολογία, as well as its cognates, employed as a headliner category defining the contents of the work as well as a genre. The author focuses on the Greek and Latin tradition over the course of time, as it certainly can be ascribed a significant culturally productive function across Europe from the ancient times till the 18th Century. The results of this reconnaissance would suggest that the term in question is widely used while referencing collections or works that manifestly emphasize the erudition of the author, as well as those containing various pieces of prose and poetry by a number of authors, and serving a twofold purpose: to please the reader while being of practical use as a study in morality, and to broaden one's erudition while serving as a training material in writing and style. In the period of time discussed to distinguish between literary and practical anthologies would be pointless, as they were all not unlike glossaries, encyclopedias or collections of moral studies.

Keywords: anthology, history of the term, genealogy, Lucian of Samosata, florilegium

Ивона Сломак

Ἄνθολογία в античные времена и позднейшая рецепция понятия:
европейские anthologie нового времени
(исторический очерк)

Резюме: Целью статьи является приблизить историю термина ἄνθολογία и родственных терминов, используемых в качестве титульной категории, определяющей содержание книги, а также в качестве жанрового показателя. Автор рассматривает латино-греческую традицию на протяжении веков, что дает возможность говорить о значительной культуротворческой роли этой традиции в европейском масштабе, т.е. с древних времен до XVIII столетия. Исторический опыт показывает, что исследуемый термин используется по отношению к сборникам или к произведениям, в которых ярко выражено мастерство творца. Кроме того, он применяется по отношению к сборникам, в которых накоплены разные, собственные и чужие поэтические тексты и фрагменты прозы, служащие как удовольствию чтения, так и полезности, понимаемой как нравственные поучения, углубление эрудиции, а также формирование писательско-стилистических умений. Для указанного временного периода неоправданным является разграничение литературных и нелитературных антологий, похожих на глоссарии, энциклопедии или собрания нравственных поучений.

Ключевые слова: антология, история понятия, жанроведение, Лукиан Самосатский, флорилегий

Wybory autorskie

Przyczynek do charakterystyki zjawiska

Magdalena Kokoszka
Uniwersytet Śląski w Katowicach

I

Czas to najlepszy antologista. Jorge Luis Borges w przedmowie do *Antologii osobistej* dowodził, że najcenniejsze księgi zbiorowe są dziełem wspólnoty, każda antologia ułożona chronologicznie, nawet jeśli kończy się źle, zwykle dobrze się rozpoczyna. „Nikt – pisał – nie może zebrać antologii, która byłaby czymś więcej niż **muzeum jego »sympatii i awersji«**, lecz Czas osiąga w swych edycjach godne podziwu antologię”¹. Przenikliwy i celny w wyborze rzecznik kolejnych pokoleń usuwa to, co nie dosyć wspólnotowe: osobliwe, osobne, osobiste.

Na tak zarysowanym tle coraz bardziej dziś popularne (także za sprawą Borgesa) wybory z wyraźnie wyeksponowanym podmiotem autorskim, wybory oferujące specyficzne – bo osobiste, „imienne” – kano-ny, mogłyby uchodzić za przypadek zgoła nietypowy. Wydają się czymś w rodzaju nieoczywistego marginesu, jeśli nie paradoksu – kto gotów jest stanąć w szranki z nieomylnym czasem, walczy raczej o bezimienność: „Książka ta – pisze w 1930 roku w przedmowie do wzorcowej antologii Waław Borowy – [...] chce być próbą przeglądu pewnej części [...] dziedzictwa i [...] dorobku: próbą podjętą z punktu widzenia zwykłego czytelnika dla zwykłych czytelników”². Rzecz dotyczy także antologistów, którzy – stawiając zamiar dokumentacyjny przed popularyzatorskim – zmuszeni są przedkładać zadania historyka literatury nad estetyczne upodobania, ponad dziełem o ciągle „żywych” walorach artystycznych sytuować artefakt kulturowy: „Całkowita nieobecność antologisty – zastrzega w komentarzu do antologii *Międzywojennej poezji polsko-żydowskiej* Eugenia Prokop-Janiec – nie jest, rzecz jasna, osiągal-

¹ J.L. BORGES: *Antologia osobista*. Przeł. E. STACHURA et al. Kraków 1974, s. 6, podkr. – M.K.

² W. BOROWY: *Przedmowa do wydania pierwszego*. W: *Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej*. Ułożył W. BOROWY. Wyd. 5. Warszawa 1992, s. XXIII.

na. Może on jednak z pewnym powodzeniem dążyć do zastosowania selekcyjnego filtru historycznej ważności przed filtrem estetycznej przyjemności. Deklarując, iż historii dawać będzie pierwszeństwo zawsze wtedy, gdy dla względów artystycznych odrzucać można by reprezentatywny, ważny czy popularny przed półwieczem tekst, może on nie tyle ominąć, ile załagodzić sprzeczność pomiędzy wymogiem obiektywizmu a swym dobrym prawem do subiektywizmu³.

Trwały, i to niezależnie od kryteriów przyjmowanych przez antologię – mniej czy bardziej „osobistych” reguł wyboru – wydaje się zwyczaj wpisywania antologii w ramy sztuki reprezentacji. Stąd potrzeba, by możliwie należycie ustawiać proporcje, rozkładać akcenty, rangę pisarza mierzyć liczbą zamieszczanych utworów.

Konieczne wydają się jednak co najmniej dwa zastrzeżenia. „Reprezentacja [...] – pisze Michał Paweł Markowski, pochyłając się nad problematyką kolekcji – zawsze odsyła do sposobu widzenia. Powtórzę: nie tyle do widzenia, co do sposobu widzenia⁴. Antologia jest więc nie tyle reprezentacją przedmiotu, ile reprezentacją wiedzy i wyobrażeń o przedmiocie. Ale też swoistym polem, na którym organizuje się dopiero doświadczenie czytelnika i badacza literatury. Tworzenie wyboru, który miałby wartość dokumentu przeszłości, to nie to samo, co sprowadzanie antologijnej „opowieści”, napisanej zwykle „wieloma – i różnymi – głosami⁵, do zamkniętego kręgu wcześniej gotowych przekonań i ustaleń. „Każda antologia, mimo że zajmuje się przede wszystkim porządkowaniem przeszłości [...] – podkreśla Krzysztof Karasek – swym ostrzem zwrócona jest ku przeszłości [...]. Wyziera z tego głód poznania⁶. W praktyce chodzi tyleż o ochronę czy legitymizację pamięci, co o aktywne rozpoznawanie (odkrywanie) dnia wczorajszego, teraźniejszości i perspektywy jutra: „zimne” wyjaśnianie świata połączone jest (zwłaszcza, choć pewnie nie tylko w przypadku autorskich wyborów) z „gorącym” przeżywaniem. Być może także dlatego, że ostatecznie tzw. bezstronność – jak zaznaczają autorzy *Antologii nowej poezji polskiej 1990–1999* – „wydaje się [...] zajmować ostatnią pozycję na liście rzeczy, jakich potrzebuje poezja⁷” czy w ogóle literatura: „wymaganie jej [bezstronności – M.K.] od przygotowujących antologię – pod-

³ E. PROKOP-JANIEC: *Zasady wyboru i wydania*. W: *Międzywojenna poezja polsko-żydowska. Antologia*. Wybrała, opracowała, objaśnieniami i wstępem opatrzyła E. PROKOP-JANIEC. Kraków 1992, s. 43.

⁴ M.P. MARKOWSKI: *O kolekcjach*. W: IDEM: *Anatomia ciekawości*. Kraków 1999, s. 50.

⁵ K. KARASEK: *Przedmowa*. W: *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956*. Wybór i oprac. K. KARASEK. Warszawa 1997, s. 7.

⁶ Ibidem, s. 9.

⁷ R. HONET, M. CZYŻOWSKI: [Wstęp]. W: *Antologia nowej poezji polskiej 1990–1999*. Wybór i oprac. R. HONET, M. CZYŻOWSKI. Kraków 2000, s. 6.

kreślają antologię – wydaje się posiadać zbyt wiele z krytycznej usurpacji, z żądania wręcz alchemicznej przemiany. Można najwyżej podać poezji [...] zwierciadło, co też czynimy, jednocześnie jako autorzy antologii zachowując sobie prawo do ustawienia go pod odpowiednim kątem”⁸.

II

Manfred Sommer, autor studium o zbieractwie, uznaje zachowanie zbieracza za fundamentalne dla cywilizacji i całej kultury – zwłaszcza gdy uwzględnić nie tylko cele praktyczne (ekonomiczne) zbierania, lecz także estetyczne uwarunkowania wspomnianej czynności; to znaczy: przejście od akumulowania i zużywania tego, co przydatne, do trwałej ochrony dóbr – gromadzenia i zachowywania rzeczy wartych osobnej uwagi. „Emancypacja z ekonomii oznacza: nieskrępowane oglądanie i nieograniczone przechowywanie”⁹. Ale początek jest zawsze ten sam: „wszelkie zbieranie jest najpierw ruchem – ruchem ku sobie”¹⁰. Zbieracz bodaj przede wszystkim pragnie być u siebie¹¹.

Co najmniej od XVII wieku tożsamość indywidualna kojarzona bywa w kulturze Zachodu z potrzebą posiadania, gromadzenia i przetwarzania rzeczy na swoją własność; postrzegana jest jako rodzaj bogactwa: zebranych doświadczeń, praktyk, wspomnień, wiedzy. A że nie można mieć wszystkiego, trzeba nauczyć się wybierać – tworzyć odpowiednio „dobre” kolekcje¹². Zbierający próbuje więc wyrazić siebie za pośrednictwem rzeczy, które obejmuje w posiadanie: „Ułożyłem sobie – zastrzega Leszek Kołakowski we wstępie do antologii osobistej *128 bardzo ładnych wierszy...* – zbiór polskich utworów poetyckich, kierując się prywatnym upodobaniem. [...] Poloniści czy krytycy literaccy lepiej niech do tego zbioru nie zagląдают”¹³.

⁸ Ibidem, s. 6–7.

⁹ M. SOMMER: *Zbieranie. Próba filozoficznego ujęcia*. Przeł. J. MERECKI. Warszawa 2003, s. 72.

¹⁰ Ibidem, s. 16.

¹¹ Niewykluczone jednak, że zasadna jest formułowana w tym kontekście wątpliwość Manfreda Sommera: czy raczej „nie musimy doświadczyć procesów zbierania się w przyrodzie lub na własną rękę podjąć czynności gromadzenia, aby w ogóle móc utworzyć ideę jaźni (*Selbst*)”? Ibidem, s. 103.

¹² Zob. J. CLIFFORD: *O kolekcjonowaniu*. Przeł. M. POPCZYK. W: *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*. Oprac. I. KURZ, P. KWIATKOWSKA, Ł. ZAREMBA. Warszawa 2012, s. 292–293.

¹³ L. KOŁAKOWSKI: *Wyjaśnienie i usprawiedliwienie*. W: *128 bardzo ładnych wierszy stworzonych przez sześćdziesięcioro ósmioro poetek i poetów polskich wybrał Leszek*

Powodem obwarowań jest, jak zapewnia filozof, niefrasobliwość ahistorycznego spojrzenia, ale przecież także niepokój *ego* co do stanu posiadania, towarzyszący każdemu zbieraczowi-antologście: „nie tylko, tak jak inni, stoi przed rzeczą, lecz również – pisze Sommer – »stoi za nią«. Ponieważ nie tylko ogląda, ale zarazem pokazuje, eksponuje samego siebie. I to w podwójnym sensie: pokazując rzecz, przedstawia jednocześnie samego siebie; ponadto zaś obiecując zachwyt, naraża się na zranienie”¹⁴.

Akcent pada coraz częściej na personalny wymiar dokonywanego wyboru, zmienia się więc także status tego, który za wyborem „stoi”, a pozycja tej osoby – przypieczętowana nierzadko nazwiskiem na okładce antologii i, standardowo, prawem *copyrightu*¹⁵ – wydaje się ewoluować w kierunku pozycji twórcy / autora¹⁶. Terminy takie jak „wybór autorski” czy „antologia osobista” okazują się przy tym nieostre. „Każda dobra antologia jest wzniesieniem pożaru w bibliotece”¹⁷ – zastrzega Karasek, tłumacząc jednocześnie, że właśnie „dobra” to tyle co „osobista”, a może nawet równie osobista, co bezpośrednia działalność twórcza: „W moim najgłębszym przekonaniu – podkreśla poeta – antologia jest dziełem równie osobistym co krytyka, a nawet poezja, co do której nikt chyba nie chciał, aby taką nie była”¹⁸. I dalej zaznacza: „Tym ciekawsza antologia, im bardziej osobista i gorący stosunek jej autora do [...] materii, im bardziej wygląda zza niej jego własna twarz”¹⁹.

Przekonanie o decydującej roli, jaką spełnia antologista, okazuje się dosyć powszechne – nie przypadkiem za elementy konstytutywne antologii Emmanuel Fraisse, jeden z francuskich badaczy gatunku, uznaje

Kołąkowski. Kraków 2003, s. 5. Nie czas i nie porządek historycznoliteracki króluje w wyborze Leszka Kołąkowskiego, ale temat (tytuły kolejnych rozdziałów to: *O umieraniu i o umarłych; O kochaniu i o rozstaniu; O rzeczy przemijaniu i o dziwności świata, i o losie niedobrym; O Bogu, o wierze i o Chrystusie; O Polsce*) i korespondencja myślowa – Julia Hartwig może więc znaleźć się przy Juliuszu Słowackim, Stanisław Wyspiański przy Julianie Tuwimie, a Hieronim Morsztyn obok Józefa Wittlina.

¹⁴ M. SOMMER: *Zbieranie...*, s. 64.

¹⁵ Prawo *copyrightu* uchodzi za jeden z ostatnich akcentów kultury oryginału. Zob. E. REWERS: *Obsceniczna kultura cytatów: przyjemność i opór*. W: *Dwudziestowieczność*. Red. M. DĄBROWSKI, T. WÓJCIK. Warszawa 2004, s. 89. Zauważyć można także proces przeciwny, związany z osłabieniem pozycji antologisty w przypadku niedostatecznie przemyślanych, często nieformalnych e-antologii, stanowiących efekt internetowego zbieractwa.

¹⁶ Pisałam o tym wcześniej w książce: *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*. Katowice 2011, s. 32. W artykule odwołuję do niektórych poczynionych tam ustaleń.

¹⁷ K. KARASEK: *Przedmowa...*, s. 5.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 6.

parateksty, zarezerwowane dla autora wypisów²⁰. Wydaje się, że dodatkowo jeszcze wzmacnia pozycję antologisty odejście od, umotywowanej tradycją, praktyki wyboru z dokonanych „więcej niż trzech” autorów²¹ – choć trudno nie zauważyć, że przy tej okazji nieostre i kontrowersyjne stało się także samo pojęcie antologii. Zmienia się sposób jej rozumienia: jak się zdaje, o dokonującym się zrównaniu wspomnianego terminu z terminem „wybór” zaświadcza coraz częstsze „antologie” dorobku jednego autora – i nie chodzi tu tylko o przygotowany przez pisarza wybór tekstów własnych (dowodem – *Antologia poezji* Jacka Kaczmarskiego w opracowaniu Krzysztofa Nowaka czy cała seria „antologii” pod szyldem Hachette²², gromadzących utwory wybranych poetów).

Zgodnie z przyjętym zwyczajem, preferencje antologisty miałyby być uwzględnione – i wyeksponowane – przede wszystkim w antologiach osobistych: chodzi tu zarówno o tomy gromadzące teksty różnych autorów (na przykład *Od początku. Antologia poezji polskiej od średniowiecza do wieku XX*, ułożył Piotr Matywiecki; *Geografia z wyobraźni. Antologia osobista*, wiersze poetów brytyjskich i amerykańskich w tłumaczeniu Tadeusza Sławka i Andrzeja Szuby; *128 bardzo ładnych wierszy* Leszka Kołakowskiego), jak i o autorskie utwory wybrane, tzw. autoantologie²³ (na przykład *Antologia osobista* Czesława Miłosza, *Collage czyli Antologia osobista* Krystiana Gałuszki). Nie mniej osobiste bywa dzisiaj i to, co usytuowane pod tradycyjnym pojęciem wyboru, a co oznacza subiektywną prezentację określonej twórczości, zwykle przy charakterystycznym – także dla typowej antologii osobistej – założeniu, że autorem wypisów będzie człowiek pióra. Na formule *poets on poets*, zderzającej osobowości pisarskie, zbudowana jest między innymi cała seria wyborów autorskich 44. *Poezja Polska od Nowa*, wydawana przez Biuro Literackie, seria proponująca czytelnikowi lekturę zapośredniczoną: utworów Nowaka w wyborze i z komentarzem Zadury, Broniewskiego – Suski, Leśmiana i Różewicza – Gutorowa,

²⁰ Zob. E. FRAISSE: *Les anthologies en France*. Paris 1997, s. 95.

²¹ Zob. W. BORKOWSKA: *Katalog alfabetyczny*. W: *Bibliotekoznawstwo naukowe z uwzględnieniem dokumentacji naukowo-technicznej*. Red. A. ŁYSAKOWSKI. Warszawa 1956, s. 166. Przypomnieć trzeba jednak w tym miejscu, że historia gatunku zdaje się dopuszczać wieńce „jednokwiatowe”, tak samo jak antologie eksponujące rangę antologisty. Zob. artykuł Iwony Słomak pomieszczony w tej książce.

²² Lista prezentowanych twórców jest długa, to między innymi Rej, Kochanowski, Baka, Mickiewicz, Słowacki, Norwid, Konopnicka, Asnyk, Kasprówicz, Wyspiański, Lange, Leśmian, Lechoń, Tuwim, Jasiński, Czechowicz, Baczyński, Miłosz, Wojtyła, Świetlicki. W każdym z wymienionych przypadków używa się w tytule książki słowa „antologia”.

²³ Termin zaproponowany przez Juliana Rogozińskiego. Zob. J. ROGOZIŃSKI: *O poezji Józefa Wittlina*. W: J. WITTLIN: *Poezje*. Warszawa 1978, s. 6.

Kamieńskiej – Kierca, Iwaszkiewicza – Dehnela czy Staffa – Bargielskiej itd. Aleksander Nawarecki nazwał przyjętą tu strategię wydawniczą grą w „dwa ognie”, trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że to organizator „rozgrywki” – jako autor wyboru, w osobistym, emocjonalnym kontakcie z przedmiotem lektury – staje się równoprawnym obiektem obserwacji: „Bargielska – konstatuje pochylony z uwagą nad autorskimi wyborami Nawarecki – jakby włamała się do skarbcza – wybiera błyskawicznie, to, co wpadnie jej w oko, uzna za swoje, a dla wygody sięga po teksty najkrótsze. Gutorow zdaje się cichym gościem biblioteki, więc raczej pożycza niż zabiera, selekcji dokonuje ostrożnie, z poczuciem odpowiedzialności (uczony bierze górę nad artystą?). Dehnel zachowuje się jak przy kawiarnianym stoliku, jakby załatwiał sprawę z samym autorem (to biorę, tamto śliczne, reszta okropna). Trzy metody – rabunek, adoracja, pertraktacja. Bargielska w biegu, Gutorow na kolanach, Dehnel twarzą w twarz (choć trochę z góry)”²⁴.

Stąd już tylko krok do tego, by w gościu nie tyle nawet zawłaszczenia, ile – jak się wydaje – nieskrępowanego „użycia”, uwolnionego od obciążeń kultury oryginału, znoszącego także jej kompleksy, odesłać właściwych autorów wierszy gdzieś na dalekie marginesy prezentowanego wyboru – na przykład na czwartą stronę okładki czy do zamykającego książkę spisu treści. Czyni tak autor *100 wierszy polskich stosownej długości*: „brak nazwisk w środku – czytamy zdawkowe (i, nawiasem mówiąc, odwołujące się do zaleceń sprzecznych z praktyką antologijną lektury) wyjaśnienie – jest zachętą do czytania zbioru od pierwszej do ostatniej strony”²⁵.

²⁴ A. NAWARECKI: *Dwa ognie i trzy antologie*. Pozyskano z: www/biuroliterackie/portliteracki/pl/festiwal/wiesci/aleksander-nawarecki-dwa-ognie-i-trzy-antologie/ (15.01.2016).

²⁵ A. BURSZA: *Kilka słów na koniec*. W: *100 wierszy polskich stosownej długości w wyborze Artura Burszty*. Wrocław 2015, s. 255. Dalej pójść może już chyba tylko poeta sam multiplikujący osobowości i głosy w ramach quasi-antologijnego projektu, jak autorka *Dalekich krajów. Antologii poetów nieistniejących*: „W swej drugiej książce poetyckiej – komentuje eksperyment Bronisław Maj – Agnieszka Kuciak powołuje do istnienia... cały – nowy, odrębny i zupełny – świat. Także – poetów tego świata. Ich wielogłosowy, wielobarwny a precyzyjnie zharmonizowany chór stanowi o urzekającym bogactwie i różnorodności tych wierszy. I – paradoksalnie – o ich jednorodności: ani przez moment bowiem nie zapominamy, kto naprawdę mówi przez usta (słowa, losy, uczucia, myśli) »nieistniejących poetów«”. Zob. B. MAJ: [Blurb]. W: A. KUCIAK: *Dalekie kraje. Antologia poetów nieistniejących*. Kraków 2005.

III

Wybory z wyraźnie obecnym podmiotem autorskim lokować trzeba by zapewne w kontekście tzw. ego-dokumentów, odsyłających do osobistego doświadczenia; świadectw postrzegania siebie – na tle przedmiotu²⁶, składanych w tym przypadku z pozycji nie tyle historyka czy krytyka literatury, ile raczej czytelnika. „Každy wieloletni czytelnik poezji jest dla siebie antologistą”²⁷ – powiada Piotr Matywiecki, autor antologii osobistej *Od początku*.

Trudno jednak zaprzeczyć, że najczęściej chodzi o antologistę pisarza, żywo zainteresowanego dokonaniem innych autorów. Na przekór charakterystycznej dla form bloku *silva* zasadzie *varietes* (a więc sile wielości, różności i niewspółmierności) personalizacja wyboru wzmacnia tendencje dośrodkowe – ujednolicające; uwagę przyciąga wszystko to, co wynika z horyzontów kulturowych i intelektualnych układającego, ale też z poruszeń jego wyobraźni i nakreślonej mapy wrażliwości. Kontrowersje pojawiają się dopiero wtedy, gdy ze sztuką czytania podług klucza prywatnego krzyżuje się ambicja zobrazowania pewnej większej całości – interpretowana zwykle jako gest historycznoliteracki. Stąd konieczność formułowania, nie do końca zresztą jasnych, sprostowań: „chciałem – tłumaczy Matywiecki – antologii osobistej, **mniej** zobowiązanej przez historię literatury”²⁸. W przypadku projektu osobistego liczy się bowiem raczej „filtr przyjemności estetycznej” przed „filtrem historycznej ważności”, raczej zestawienie utworów niż tradycyjne *flos poetarum* – kwiat, wybór, elita poetów. „Podstawą poezji, poetyckiego przesłania i przeżycia – zastrzega inny antologista – jest wiersz; to miara najbardziej naturalna i najprostsza, kto szuka innej, nie szuka autentycznego wzruszenia”²⁹.

²⁶ „Ego-dokumenty to [...] teksty powstające jako efekt dobrowolnego lub przymusowego oświadczenia, raportu, sprawozdania, czyli dokumenty będące rezultatem przedstawienia osobistego świadectwa na temat siebie i innych osób oraz wydarzeń. Wspólną cechą wszystkich tekstów, które można określić jako ego-dokumenty, jest to, że jako oświadczenia (zeznania, wyznania) dobrowolne lub wymuszone, choć stanowią wycinek określonej rzeczywistości, to dają jednak pewien obraz postrzegania nie tylko innych, ale siebie samego (czyli autora) w rodzinie, społeczności, środowisku, kraju lub klasie społecznej. Zawierają informacje odzwierciedlające stosunek autora/ów do systemów wartości i ich ewolucji na przestrzeni czasu. Ujawniają też stan wiedzy i doświadczenia życiowe”. Zob. W. SZULAKIEWICZ: *Ego-dokumenty i ich znaczenie w badaniach naukowych*. DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/PBE.2013.006>.

²⁷ P. MATYWIECKI: *Przedmowa*. W: *Od początku. Antologia poezji polskiej od średniowiecza do wieku XX*. Ułożył P. MATYWIECKI. Gdańsk 1997, s. 11.

²⁸ Ibidem, s. 8, podkr. – M.K.

²⁹ K. KARASEK: *Przedmowa...*, s. 13.

Spersonalizowanie wyboru wzmacnia jeszcze dodatkowo, charakterystyczne w ogóle dla antologii, pytanie o usytuowanie czytającego wobec prezentowanych utworów. Umożliwia wejście w przygodę czyjejs – osobistej – lektury. Za proponowanym doбором tekstów i tematów nierzadko stoi „fascynacja, która domaga się podzielenia z innymi”³⁰. Impulsem do działania bywa zaś uprzednie zdarzenie lekturowe, które czyni z antologisty czytelnika zadłużonego: „Na którego z licealnych wakacji – wspomina Piotr Matywiecki – zabrałem antologię Wacława Borowego *Od Kochanowskiego do Staffa*. Do dzisiaj zmysłowo pamiętam codzienne czytanie, chaotyczne wędrówki pod prąd jakiegokolwiek logiki stylów i historycznej kolejności, godzinne utkwienia w linijce poematu i sekundowe obrzucenie spojrzeniem jego całości, łapanie słów dziwnych i starych, narkotyzowanie się jakimś manierycznie sugestywnym nastrojem, pamiętam to razem ze specjalnym formatem książki, szczególną kanciastością i szorstkością okładki, z zapachem papieru, krojem czcionki. [...] Z pewnością nie tylko przede mną otworzyła się przestrzeń wolnej lektury, która jest wstępem do sztuki, i nie jest dla doskonalenia w sztuce obojętny rodzaj takiego otwarcia”³¹.

Matywiecki skłonny jest widzieć w każdej antologii (a stawia zdecydowanie na jej format osobisty) pochodną dwóch sztuk pokrewnych: „czytania wierszy – i pamięci czytelniczej”³². W obu przypadkach liczy się także sensualne, socjofizjologiczne (jakby powiedział Georges Perec) zaplecze lektury, zdającej się na przypadek, umocowanej w konkretnym czytającym ciele, które równie chętnie błądzi wzrokiem wśród tekstów, co podnosi głowę znad książki: „Nie wiem, czy mogę uogólniać – pisze podobnie Jacek Gutorow, jeden z autorów serii 44. Poezja Polska od Nowa – ale w moim przypadku chodziło nie tylko o wiersze, lecz również o konkretną książkę [...], a także okoliczności towarzyszące lekturze: gorące, upalne lato, jakaś burza, gałęzie dzikiego bzu w nasłonecznionym ogrodzie”³³.

Wspomnienie domaga się odbudowania przynajmniej części dawnej przyjemności. To na jego tle autor wyboru organizuje sobie nowe doświadczenie lektury, rodzaj jeszcze innego otwarcia: „Niech mi będzie wybaczone, że chciałem **sam sobie** – powraca myślą do antologii Borowego Matywiecki – skomponować **taką** antologię – dla innych oczywiście

³⁰ J. GUTOROW: *Biała magia*. W: B. LEŚMIAN: *Z tamtej strony ciszy*. Wybór i posłowie J. GUTOROW. Wrocław 2012, s. 86. Jacek Gutorow używa tu określenia „wybór autorski”. Zob. *ibidem*, s. 87.

³¹ P. MATYWIECKI: *Przedmowa...*, s. 7.

³² *Ibidem*, s. 5.

³³ J. GUTOROW: *Biała magia...*, s. 71.

cie, ale w poezji (nawet czytanej, nie tylko tworzonej) zaczyna się od siebie...”³⁴.

Antologia – jako „instytucja” kultury działająca przez swój autorytet, próbująca wywierać określony nacisk na decyzje i wybory czytelnika – w wymiarze osobistym pozostaje jednak przede wszystkim „przestrzenią wolnej lektury”, oddaloną od starań o zobiektywizowanie oglądu pozornie tylko zewnętrznych wobec podmiotu obiektów. Potencjał tego rodzaju ćwiczenia w zakresie budowania szczególnej zażyłości z przedmiotem sprawdza się bodaj w kulturze anglojęzycznej, w której tworzenie antologii osobistych okazuje się popularnym (jeśli sądzić z ilości internetowych poradników) projektem edukacyjnym, sposobem na prowokowanie czytelnicznej aktywności wśród młodych czytelników (uczniów) i na promowanie literatury.

IV

Jacek Gutorow (ten, który – jak twierdzi cytowany wcześniej Nawa-recki – „zdaje się cichym gościem biblioteki”), postawiony przez Biuro Literackie przed wyzwaniem nieco karkołomnym: ponownego odkrycia znakomicie już opisanego i niezgorzej oswojonego poezji Bolesława Leśmiana, odwołuje się do emocji związanej z odnajdywaniem tego, co inaczej pozostałoby w samym komentującym zapomniane lub nieodsłonięte: „Kiedy wiedziałem już, że wrócę do wierszy Leśmiana, że będę odnajdywał w sobie zapamiętane, a czasem na poły zapomniane wiersze (ten drugi przypadek przynosi oczywiście więcej satysfakcji), że będę **składał z nich »mojego« Leśmiana**, ucieszyłem się jak dziecko”³⁵.

Nieobojętne jest w tej sytuacji także tło kulturowe: przekonanie o uzależnieniu znaczenia od użycia (kontekstu). Kultura cytatu – jak zaznacza Ewa Rewers – „zachęca do znoszenia dystansów, do stawiania w bezpośredniej bliskości dzieł i autorów”³⁶. Dopuszcza więc pytania o jedność pisarza i dzieła, możliwość zastępowania oryginalności – innowacyjnością, a dzisiaj bodaj także samej „transplantologii” – wolnym od lęku przed tym, co skończone, niemal nieograniczonym „klonowaniem”³⁷. Czy nie tak powstaje Leśmian „od nowa”? Tyleż Leśmian

³⁴ P. MATYWIECKI: *Przedmowa...*, s. 8, podkr. – M.K.

³⁵ J. GUTOROW: *Biała magia...*, s. 86, podkr. – M.K.

³⁶ E. REWERS: *Obsceniczna kultura cytatów...*, s. 89.

³⁷ Znamiennym przykładem praktyki „klonowania” są, jak się wydaje, dzieła powstające *ex post*, z wybranych utworów uznanego za życia pisarza; książki, które może

Leśmianowski („To musiał być wybór Leśmianowski, tego byłem pewien”³⁸ – pisze Gutorow), co z wyraźnie odmienioną sygnaturą, podany różnicującemu procesowi powtarzania, ale też poróżnienia – za sprawą dosyć swobodnego wyboru i kombinacji. To Leśmian sensualista, poszukujący w słowie oczyszczonej z uprzedzeń widzialności, ale już raczej nie symboliczno-baśniowy poeta narracyjny; pisarz znacznie oszczędniejszy w wyrazie i formie; niby jeszcze admirator barwnej łąki, lecz mocno introwertyczny, skłonny do wyciszania świata zewnętrznego, obsesyjnie skupiony na niestabilnym i rozpraszającym się „ja”. Może więc skrojony bardziej na miarę dzisiejszą, cóż, że z pominięciem utworów, które przyzwyczailiśmy się lubić czy uważać za najbardziej „Leśmianowskie”.

Wybory autorskie, w tym antologie osobiste, nie powinny być raczej książkami pierwszego wtajemniczenia, ich sens – jak słusznie zauważa Ryszard Matuszewski – staje się zrozumiały dopiero na tle znanych ujęć historycznoliterackich³⁹. Pod tym względem projekty takie zdają się egzorcyzmować nudę książki opartej na powtórzeniu i tak już wielokrotnie publikowanych utworów, oddają też pole w pełni aktywnemu „użytkownikowi” literatury: temu, który potrafi – bez większych zahamowań, choć pewnie i z konieczną uważnością – zbliżyć się do tego, co cudze. Skreślenia, cięcia, zestawianie, osłabianie, wzmacnianie – ramy literackiego wyboru zwykle tyleż oświetlają od środka teksty, co stanowią produkt poboczny; zewnętrzny, choć oczywiście zdecydowanie aktywny parergon. Lokuje się on, jak sugerował niegdyś autor *Prawdy w malarstwie*, „naprzeciw, obok, powyżej wykonanej pracy, czyli tego, co działające: dzieła. Ale [...] nie odpada gdzieś na bok, gdyż dotyka i współdziała, wychodząc z zewnątrz i kierując się do wnętrza operacji”⁴⁰.

Pewną przeszkodą w odbiorze wyborów autorskich może być jedynie typ lektury, jaki zazwyczaj towarzyszy wypisom – lektury raczej nielinearnej, czerpiącej z rozproszenia uwagi, punktowych obserwacji, nieśpiesznego i często pobieżnego wertowania, w wyniku czego emocja czytającego niekoniecznie towarzyszy pomysłom autora wyboru. Książka, choć ograniczona jego decyzjami, najczęściej bywa – jak wspomina cytowany wcześniej Matywiecki – „przestrzenią wolnej lektury”, co pozwala także czytelnikowi zadomawiać się i błędzić. Greckie *legein* i łacińskie *legere* każą jednocześnie powoływać się tyleż na czytanie, co na

mógłby on napisać, lecz których nigdy nie napisał – takie jak *Rosja* Czesława MIŁOSZA (Warszawa 2010).

³⁸ J. GUTOROW: *Biała magia...*, s. 70.

³⁹ Zob. R. MATUSZEWSKI: *Osobista antologia*. „Nowe Książki” 1997, nr 5, s. 13.

⁴⁰ J. DERRIDA: *Parergon*. Przeł. M. KWIETNIEWSKA. W: *Antropologia kultury wizualnej...*, s. 714.

zbieranie; jednak nie na zbieranie się w sobie – trudno dziś bowiem nie splatać swego tekstu z innych tekstów. „Czytam – pisze Gutorow – więc jestem. A raczej staję się na nowo. W tym przypadku poprzez Leśmiana: »w« Leśmianie, »za« Leśmianem, a nawet (czemu nie?) wbrew Leśmianowi⁴¹. Wybory autorskie pomagają wyjść poza ograniczającą tautologię, również w możliwą sferę poróżnienia, a nie tylko – choć i taka opcja się rysuje – upewniania się „w [...] sposobie odczuwania, przeżywania i rozumienia świata, a także rzeczywistości słowa⁴². Sprzyja temu eksplorowanie obrzeży, odkrywanie tego, co odrębne, osobliwe, osobiste, czy może – jak woli rzecz nazywać Matywiecki – „akustyki pomieszzeń poza amfiladą⁴³”.

Z akustyką amfilady najlepiej radzi sobie bowiem nieomylny czas.

⁴¹ J. GUTOROW: *Biała magia...*, s. 79.

⁴² K. KARASEK: *Przedmowa...*, s. 7.

⁴³ P. MATYWIECKI: *Przedmowa...*, s. 11.

Magdalena Kokoszka

The Authors' Choices An Attempt at a Characterization of the Phenomenon

Summary: The author of the article asserts that nowadays the anthologist is a persona of increasing prestige. She also tackles the widespread use of the terms “choice” and “anthology” as practically synonymous. She focuses on the specificity of the increasingly popular kind of choices – that with a strongly resounding author-subject, presenting chiefly one’s personal canons. Such choices can be situated in the context of the so-called ego-documents – accounts referencing personal experience, made in this instance not from the position of a historian or literary critic, but that of a reader. The author of the article is interested in the cultural context of the phenomena presented: the contemporary culture of citation, but also of uninhibited “use” of quotations, freed from the burdens of the culture of the original, replacing originality with innovation, unlimited “cloning” unscathed by the fear of the finite.

Keywords: personal anthology, author’s choices, ego-documents, citation, genology

Магдалена Кокошка

Авторский выбор
К вопросу о характеристике явления

Резюме: Автор статьи обращает внимание на укрепляющуюся сегодня позицию антологиста и наблюдаемое приравнивание терминов «выбор» и «антология». В работе рассматривается специфика все более популярных типов выбора с проявляющимся в значительной степени авторским «я», в которых на первый план выдвигается прежде всего личный канон. Такой выбор можно размещать в контексте так наз. эго-документов – свидетельств, соотносимых с индивидуальным опытом, которые составляют в таком случае с точки зрения не столько литературоведа или литературного критика, сколько читателя. Автора статьи интересует культурный контекст описываемых явлений: современная культура цитаты, а также произвольное «употребление» цитаций, избавившееся от бремени культуры оригинала; замещение оригинальности новаторством, освобождение от боязни законченности и почти неограниченного «клонирования».

Ключевые слова: личная антология, авторский выбор, эго-документы, цитата, жанроведение

Antologia w polskim systemie prawa autorskiego*

Monika Wycykał
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Ustawodawca w ustawie z dnia 4 lutego 1994 roku o prawie autorskim i prawach pokrewnych¹ posługuje się terminem „antologia” bezpośrednio, wprowadzając go w treści ustawy dwukrotnie, w różnych kontekstach i w towarzystwie pojęć zbliżonych znaczeniowo (przede wszystkim takich, jak zbiory, wybory, wypisy). W związku z tym analiza regulacji prawnych dotyczących antologii w celu określenia jej kształtu normatywnego na gruncie aktualnej ustawy powinna przebiegać dwutorowo: 1) analiza regulacji prawnych dotyczących antologii jako odrębnego przedmiotu prawa autorskiego – na podstawie art. 3 pr.aut., oraz 2) analiza regulacji prawnych dotyczących antologii jako przedmiotu dozwolonego użytku publicznego – na podstawie art. 27¹ pr.aut.

Antologia nie doczekała się dotąd łącznego omówienia obu wskazanych płaszczyzn; rozważania doktrynalne najczęściej koncentrują się na wybranym aspekcie zagadnienia (zob. na przykład artykuł Janusza Barty i Ryszarda Markiewicza pt. *Dozwolony użytek: antologie i wypisy*² oraz niedawno opublikowany artykuł Jana Błeszyńskiego pt. *Korzystanie z utworów w antologii*³), natomiast interesujący nas termin jest nieraz wymieniany jednym tchem wraz z pozostałymi kategoriami przedmiotów literackich, na przykład w kontekście rozważań nad zbiorami utworów lub utworami zbiorowymi⁴. Należy zauważyć, że brak

* Stan prawny na grudzień 2015 roku.

¹ Dz.U. 2006, nr 90, poz. 631, z późn. zm. (dalej: pr.aut.).

² J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Dozwolony użytek: antologie i wypisy*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2009, z. 2.

³ J. BŁESZYŃSKI: *Korzystanie z utworów w antologii*. W: *Aktualne wyzwania prawa własności intelektualnej i prawa konkurencji. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Michałowi du Vallowi*. Red. J. OŻEGALSKA-TRYBALSKA, D. KASPRZYCKI. Warszawa 2015.

⁴ D. SOKOŁOWSKA: *Utwory zbiorowe w prawie autorskim ze szczególnym uwzględnieniem encyklopedii i słowników*. [Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej. Z. 76]. Kraków 2001; K.M. KŁAFKOWSKA-WAŚNIEWSKA: *Zbiory utworów i utwory zbiorowe*. W: *EADEM: Prawa do nadań programów radiowych i telewizyjnych w prawie autorskim*. Warszawa 2008, s. 139–141; K. RANIOWSKI: *Jak wydawać antologie?* „Notes Wydawniczy” 2000, nr 7, s. 36–37.

takiej kompleksowej analizy rodzi poważne wątpliwości natury prawnej wśród osób zainteresowanych stworzeniem i opublikowaniem antologii, zwłaszcza w środowiskach akademickich, jak również niejednokrotnie staje się przyczyną nieprzewidzianych trudności w wydaniu już przygotowanej kolekcji utworów. Zajęcie się problematyką tego specyficznego wytworu intelektualnego – z równoczesnym położeniem silnego akcentu na stronę praktyczną stosowania regulacji prawnych dotyczących antologii – wydaje się uzasadnione i konieczne, przy czym od razu należy zastrzec, że niniejszy artykuł nie rości sobie pretensji do bycia wyczerpującym studium zagadnienia; przedmiotem namysłu czynię wyłącznie antologie tekstów, tym samym pomijam zagadnienie innych form, które również mogą być prezentowane w postaci zbioru / wyboru o charakterze antologicznym (antologie muzyki, fotografii etc.).

Antologia jako przedmiot prawa autorskiego

Uwagi terminologiczne

Zgodnie z definicją zawartą w *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*, antologia jest to „**zbiór** tekstów literackich lub nieliterackich (np. naukowych) – albo ich fragmentów – dobranych przez wydawcę według pewnych kryteriów i spełniających określone funkcje. Ze względu na ograniczoną objętość – najczęściej jest publikowana w jednym tomie – antologia uprzywilejowuje teksty krótkie (w starożytności – epigramaty, współcześnie – utwory liryczne)”⁵. W dalszej kolejności autor słownikowego hasła Jerzy Smulski wyróżnia trzy podstawowe odmiany antologii⁶: historyczno-przeładową (kryterium historyczne: prąd literacki, konwencja literacka, grupa literacka, gatunek literacki, rodzaj literacki etc.), tematyczną (kryterium tematu tekstu) oraz okolicznościową (kryterium w postaci określonej okazji, na przykład rocznicy)⁷.

Barta i Markiewicz zaproponowali nieco odmienną definicję antologii⁸. Według tych autorów, „termin »antologia« odnosi się do **wyboru**

⁵ J. SMULSKI: [hasło:] *Antologia*. W: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Nowe wydanie. Wyd. 2. (1. w WN PWN). Red. G. GAZDA. Warszawa 2012, s. 36, podkr. – M.W.

⁶ Ibidem.

⁷ Więcej na temat rodzajów antologii zob. J. SMULSKI: *Antologie, almanachy*. W: *Słownik realizmu socjalistycznego*. Red. Z. ŁAPIŃSKI, W. TOMASIK. Kraków 2004, s. 14–16.

⁸ Definicja w dużym stopniu odpowiada wyjaśnieniu proponowanemu w *Słowniku terminów literackich* – zob. *Antologia*. W: M. GŁOWIŃSKI et al.: *Słownik terminów literackich*. Red. J. SŁAWIŃSKI. Wyd. 2 poszerz. i popr. Wrocław 1988.

tekstów (lub ich fragmentów) różnych autorów, wybranych na zasadzie tematycznej (np. *Tatry w poezji polskiej*), formalnej (np. *Cztery wieki fraszki polskiej*) lub czasowo-przestrzennej (np. *Antologia poezji polskiego oświecenia*)⁹.

Z uwagi na wielość i różnorodność zjawisk literackich i nieliterackich proponowane przez przywołanych badaczy zarówno definicje antologii, jak i kryteria jej ustalenia wydają się niewystarczające¹⁰. Smulski uznaje za twórcę antologii wyłącznie wydawcę, pomijając inne kategorie osób przygotowujących tego typu publikacje, natomiast Barta i Markiewicz wyłączają z zakresu przedmiotowego terminu chociażby antologie utworów jednego autora¹¹. W żadnym z przytoczonych wyjaśnień nie pojawia się zastrzeżenie, iż wybór tekstów wchodzących w skład danej publikacji powinien co do zasady zostać dokonany spośród tekstów już **istniejących** w chwili tworzenia antologii¹² – ma to znaczenie co najmniej z dwóch powodów: po pierwsze, kompilacja złożona z utworów, które zostały napisane specjalnie na tę okoliczność, z dużym prawdopodobieństwem sytuowałaby się w obrębie utworów zbiorowych, określonych w art. 11 pr.aut., o czym jeszcze będzie mowa w dalszej części artykułu; po drugie, warunek ten pozwala usunąć z pola zainteresowań „quasi-antologie”, tj. teksty, w których antologiczność stanowi wyłącznie chwyt literacki czy też sygnalizowany w tytule element swoistej gry literackiej, a nie sposób prezenta-

⁹ J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Dozwolony użytek...*, s. 5, podkr. – M.W.

¹⁰ Myślę tutaj o konkretnych przykładach antologii, których klasyfikacja według kryteriów przyjętych przez Smulskiego czy Bartę i Markiewicza może następczo istotnych trudności – wystarczy wymienić chociażby *Antologię poezji z Aresztu Śledczego w Gdańsku pt. „Powiew wolności”* i *Antologię krasnostawskiego konkursu poezji więziennej 1994–2007*, wydaną na bazie dorobku Ogólnopolskiego Konkursu Poezji Więziennej „Krasnystaw 1994–2007” (red. R. MALESZYK. Krasnystaw 2008) (kryterium doboru tekstów w pierwszej publikacji stanowi miejsce, tj. areszt śledczy, w drugiej – wiersze przesyłane na konkurs poezji więziennej), antologię *Wiersze na murach 2010–2012* (wybór M. ZABŁOCKI. Wstęp E. BRYLL. Kraków 2013; zawiera wiersze wyświetlane na ścianie kamienicy przy ulicy Brackiej w Krakowie), *Internetową antologię poezji* dostępną pod adresem: http://j_uhma.republika.pl/poezja.html (dostęp: 31.12.2015).

¹¹ Inaczej w *Prawie autorskim* pod redakcją Barty: „nie ma powodów, aby prawnoprawnej ochronie odmawiać zbiorom dzieł jednego autora oraz zbiorom własnych materiałów, jeżeli tylko ich wybór lub zestawienie spełnia kryteria podane w art. 3 PrAut”. J. BARTA et al.: *Prawo autorskie*. Red. J. BARTA. [System Prawa Prywatnego. T. 13]. 2. wyd. Warszawa 2007, s. 52.

¹² Na ten aspekt zwrócili uwagę Barta i Markiewicz: „Przy omawianych zbiorach w rachubę wchodzi zasadniczo materiały wzajemnie niezależne i istniejące już wcześniej, a nie powstające dopiero na potrzeby zbioru”. Zob. J. Barta, R. Markiewicz, w: J. BARTA et al.: *Prawo autorskie...*, s. 52.

cji utworów – zob. na przykład *Antologię wierszy ss-mańskich* Piotra Macierzyńskiego¹³.

Nie negując wartości i przydatności wcześniej przytoczonych definicji, w niniejszym wywodzie przyjmuję następujące rozumienie pojęcia „antologia”: jest to **wybór tekstów (fragmentów tekstów) o charakterze literackim lub nieliterackim, napisanych przez jednego autora albo przez różnych autorów, przy czym wyboru dokonuje się spośród tekstów istniejących w chwili tworzenia antologii na podstawie uprzednio przyjętych kryteriów**. Różnorodność typologiczna antologii stanowi konsekwencję wielości kryteriów, jakimi można się posłużyć przy tworzeniu kompilacji, stąd zasadne wydaje się wyodrębnianie zarówno topoantologii¹⁴ (kryterium miejsca), chronoantologii (kryterium czasu), genoantologii (kryterium genologiczne), jak i antologii tematycznej (kryterium wspólnego tematu), okolicznościowej (kryterium specjalnej okazji, na przykład rocznicy) i osobistej¹⁵ (kryterium indywidualnego gustu estetycznego) – z tym zastrzeżeniem, że w danej publikacji poszczególne kryteria mogą się również krzyżować.

Antologia w ujęciu normatywnym

Antologia od początku istnienia polskiego ustawodawstwa z zakresu własności intelektualnej znajdowała się pod ochroną prawa, o ile były spełnione określone warunki – co zresztą korespondowało z tendencjami powszechnymi (Konwencja berneńska, ratyfikowana przez Polskę ustawą z dnia 5 marca 1934 roku, w art. 2 przyznawała ochronę „zbiorom rozmaitych dzieł”¹⁶; w tekście paryskim Konwencji berneńskiej z 1971 roku w art. 2 pkt 5 jest mowa o „zbiorach dzieł literackich lub artystycznych”¹⁷). W żadnej z redakcji polskich dwudziestowiecznych ustaw prawodawca nie pokusił się o stworzenie definicji legalnej tego

¹³ P. MACIERZYŃSKI: *Antologia wierszy ss-mańskich*. Kraków 2011.

¹⁴ Termin „topoantologia” został zaproponowany przez prof. Elżbietę Dutkę podczas dyskusji w trakcie konferencji *Antologia literacka. Przemiany, ekspansja i perspektywy gatunku*, która miała miejsce na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w dniach 18–19 listopada 2015 r.

¹⁵ Pojęcie „antologii osobistej” zaczerpnęłam z książki Magdaleny Kokoszki *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zdrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*. Katowice 2011.

¹⁶ Konwencja berneńska o ochronie dzieł literackich i artystycznych z dnia 9 września 1886 r., przejrzana w Berlinie dnia 13 listopada 1908 r. i w Rzymie dnia 2 czerwca 1928 r. Dz.U. 1935, nr 84, poz. 515.

¹⁷ Akt paryski Konwencji berneńskiej o ochronie dzieł literackich i artystycznych sporządzony w Paryżu dnia 24 lipca 1971 r. Dz.U. 1990, nr 82, poz. 474.

pojęcia, czym nie różni się od ustawodawców z innych krajów¹⁸, dlatego to na podmiocie dokonującym wykładni przepisów spoczywa ciężar ustalenia, jaki wytwór działalności można określać mianem antologii.

Art. 7 ustawy z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim stanowi, że „wydawcom zbiorów pieśni ludowych, melodii, przysłów, bajek, powieści, wzorów stylu budowlanego i innych utworów sztuki ludowej, wypisów, antologii, starych rękopisów, edycji krytycznych służy prawo autorskie, o ile opracowanie wydawnicze (wybór, układ, ustalenie tekstu itp.) ma cechy twórczości (art. 1)”¹⁹. W kolejnym, już PRL-owskim akcie prawnoautorskim – ustawie z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim – przeniesiono do art. 9 ustawy²⁰ zasadniczy trzon poprzedniej regulacji, redukując zakres przedmiotowy normy: usunięto z treści przepisu zbiory wzorów stylu budowlanego oraz zmieniono zakres podmiotowy – przyznano prawa nie wydawcom, a wprost twórcom tego typu kompilacji.

Choć kazuistyczne wyliczenie typów zbiorów chronionych prawem autorskim w przytoczonych normach może budzić wątpliwości ze względu na wyjęcie spod regulacji innych zbiorów, które zawierałyby materiały wykraczające poza sferę kultury ludowej, redakcję przepisów w poprzednio obowiązujących ustawach należy oceniać raczej pozytywnie: prawodawca wyraźnie rozróżnił zbiory, antologie oraz wypisy, ponadto zasadnie uwzględnił kwestię twórczości rękopiśmiennej.

W aktualnej ustawie prawnoautorskiej przyjęto inne rozwiązania, odznaczające się przede wszystkim większą syntetycznością norm. Art. 3 pr.aut. stanowi, że „zbiory, antologie, wybory, bazy danych spełniające cechy utworu są przedmiotem prawa autorskiego, nawet jeżeli zawierają niechronione materiały, o ile przyjęty w nich dobór, układ lub zestawienie ma twórczy charakter, bez uszczerbku dla praw do wykorzystanych utworów”. Wyliczenie zawarte w art. 3 pr.aut. w moim przekonaniu stanowi *numerus clausus* (pogląd ten podziela Rafał

¹⁸ Jak pisze Sybilla Stanisławska-Kloc, na przykład ustawodawca amerykański posługuje się pojęciem kompilacji (*compilation*), niemiecki – zbiorów utworów (*Sammelwerk*), hiszpański – kategorią zestawienia, szwajcarski – zbiorów. Zob. S. STANISŁAWSKA-KLOC: *Ochrona baz danych*. [Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Wynalazczości i Ochrony Własności Intelektualnej. Z. 82]. Kraków 2002, s. 54.

¹⁹ Ustawa z dnia 29 marca 1926 r. o prawie autorskim. Dz.U. 1926, nr 48, poz. 286, z późn. zm.

²⁰ „Twórcy zbioru starych rękopisów, pieśni ludowych, melodii, przysłów, bajek, opowieści i innych utworów sztuki ludowej, jak również twórcy wypisów, antologii i edycji krytycznych służy prawo autorskie, jeżeli opracowanie wykazuje cechy twórczości, zwłaszcza pod względem wyboru, układu lub ustalenia tekstu”. Art. 9 ustawy z dnia 10 lipca 1952 r. o prawie autorskim. Dz.U. 1952, nr 34, poz. 234, z późn. zm.

M. Sarbiński²¹; inaczej uważają Janusz Barta i Ryszard Markiewicz²²). Jest to jednak *numerus clausus* dość specyficzny: mimo niewielkiej liczby użytych kategorii obejmują one praktycznie nieograniczoną liczbę wytworów, ustawodawca położył bowiem nacisk na sposób prezentacji tekstów (fragmentów tekstów), a nie rodzaj zebranych / wybranych materiałów. „[...] egzemplifikacja zbiorów materiałów nie ma charakteru zamkniętego już choćby z tego powodu, że trudna do zakreslenia byłaby liczba desygnatów terminu »zbiory«²³. Rozwiązanie to cechuje się znaczną operacyjnością – „śpiewnik”, „książka kucharska” czy „książka adresowa”, które Barta i Markiewicz wskazują jako przykłady innych kategorii objętych normą art. 3 pr.aut., to nic innego, jak „zbiór pieśni”, „zbiór przepisów kulinarnych” i „zbiór adresów”.

Przyglądając się temu wyliczeniu, trudno określić, jakim kryterium posługiwał się ustawodawca, gdy decydował się na wyodrębnienie wyborów obok zbiorów i antologii, z jednoczesnym pominięciem wypisów, które przecież posiadają status terminu prawnego w tej samej ustawie (art. 27¹ znowelizowanego pr.aut.). Należy bowiem zauważyć w świetle wcześniejszych analiz, że *definiens* pojęcia „antologia” zawsze zawiera określenie „zbiór” lub „wybór” tekstów (fragmentów tekstów), czyli między kategoriami wskazanymi w art. 3 pr.aut. zachodzi stosunek krzyżowania się zakresów użytych pojęć. Również w doktrynie uznaje się takie wyliczenie za uchybienie legislacyjne – Rafał M. Sarbiński pisze na ten temat następująco: „Krytycznie należy ocenić objęcie egzemplifikacją »wyborów« z jednoczesnym pominięciem »wypisów«. Po pierwsze, »wybór« nie stanowi odrębnego gatunku piśmienniczego [...]. Wprawdzie działalności wydawniczej znane są wybory pism czy utworów [...], ale trudno wskazać jakieś powtarzalne, istotne i odmienne od innych kompilacji cechy konstrukcyjne. Po drugie, z punktu widzenia Prawa autorskiego wobec wyróżnienia antologii nie sposób uzasadnić potrzeby stawiania obok niej »wyborów«, albowiem nie wiadomo, czym te kategorie mają się różnić. Po trzecie, »wypisy« stanowią [...] również przedmiot unormowania z zakresu dozwolonego użytku²⁴.”

²¹ R.M. SARBIŃSKI: *Komentarz do art. 3 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. W: *Prawo autorskie. Komentarz do wybranych przepisów*. Red. M. SICIAREK. Warszawa 2014. Numer LEX: 10409.

²² Zob. J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Komentarz do art. 3 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. W: J. BARTA et al.: *Prawo autorskie i prawa pokrewne*. Red. J. BARTA, R. MARKIEWICZ. Warszawa 2011, s. 72; J. BARTA et al.: *Prawo autorskie...*, s. 52.

²³ D. FLISAK: *Komentarz do art. 3 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. W: *Prawo autorskie i prawa pokrewne*. Red. D. FLISAK et al. Stan prawny na 1 grudnia 2014 r. Warszawa 2015, s. 93.

²⁴ R.M. SARBIŃSKI: *Komentarz do art. 3...*

Warto jeszcze zauważyć, że kategorie wskazane w art. 3 pr.aut. nie mają identycznego ciężaru gatunkowego i już na poziomie abstrakcyjnych ujęć różnią się potencjałem twórczości: „zbiór” zakłada zgromadzenie elementów w jednym dostępnym miejscu, które może być dokonane nawet w sposób mechaniczny, i nic nie stoi na przeszkodzie, by zbiór obejmował wszystkie istniejące wytwory posiadające określoną cechę (przykład: można stworzyć zbiór wszystkich wierszy poety X powstałych w okresie II wojny światowej, w którym znalazłoby się liczba Y utworów); „wybór” z kolei nie może być dokonany bez przyjęcia jakiegokolwiek kryterium selekcyjnego, chociażby najprostszego, które doprowadzi do eliminacji bodaj części elementów – z tego powodu nie da się stworzyć wyboru wyczerpującego liczbę dostępnych składowych (przykład: wybór wierszy poety X powstałych w okresie II wojny światowej będzie obejmował liczbę Z utworów spośród całkowitej liczby Y utworów tego poety powstałych w tym czasie).

Antologia natomiast – w przeciwieństwie do zbioru i wyboru – zyskała status odrębnego gatunku literackiego, czyli co do zasady powinna mieć dość wyraziste właściwości formalne, pozwalające zewnętrznemu obserwatorowi przypisać antologię do określonego wzorca genologicznego. Zazwyczaj nie jest ona bezrefleksyjnym lub przypadkowym wyborem dostępnych tekstów (fragmentów tekstów), lecz stanowi wynik wnikliwego namysłu i starannej selekcji opartej na bardziej skomplikowanych kryteriach. Jak pisze Magdalena Kokoszka, antologia „jest z istoty dziełem krytycznym, zwieńczeniem długiego procesu przemyśleń na temat literatury. Niezależnie od tego, czy bywa »księgą utworów« czy »księgą pisarzy«, nie tylko udostępnia czytelnikowi zebrane treści, ale równie dobrze rewiduje dotychczasowe osądy na temat zjawisk literackich, przypomina przeoczone pisma, wskrzesza do życia pomijanych w innych wypadkach twórców czy uwydatnia związki tekstów dawniejszych ze współczesnością”²⁵. Tym samym można zaryzykować tezę, że spośród pojęć wymienionych przez ustawodawcę w art. 3 pr.aut. – *in abstracto* to antologia ma największy potencjał, by stać się przedmiotem prawa autorskiego.

O tym, czy dany wytwór podlega ochronie prawnoautorskiej, tj. czy stosują się do niego przepisy prawa autorskiego, nie powinno się jednak wyrokować bez szczegółowej analizy konkretnej kompilacji. Znaczenie rozstrzygające ma określenie stopnia „twórczego charakteru”, przejawiającego się w doborze, układzie lub zestawieniu – tego bowiem wymaga ustawodawca. Należy zatem badać, czy interesująca nas antologia nosi znamiona pracy kreatywnej czy też stanowi rezultat, który może osiągnąć większość osób przy zastosowaniu zbliżonej

²⁵ M. KOKOSZKA: *Antologia niemożliwa...*, s. 31.

metody doboru, wykorzystującej standardowe, nieoryginalne kryteria. Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 11 stycznia 2005 roku ujął ten problem następująco: „Znamion intelektualnej twórczości nie można się dopatrywać w doborze materiałów, informacji, danych, gdy taki dobór jest całkowicie zdeterminowany celem zbioru lub gdy ma charakter oczywisty. Dzieło będące wynikiem pracy rutynowej lub rezultatem możliwym do osiągnięcia przez osoby podejmujące się tego samego zadania, nie ma charakteru twórczego”²⁶.

Podobnie jak w przypadku wykładni przepisu art. 1 ust. 1 pr.aut., w wykładni przepisu art. 3 pojawia się problem wskazania, w jaki sposób stwierdzić spełnienie przesłanki twórczości. W odniesieniu do antologii, ale również zbiorów i wyborów, jest to tym trudniejsze, że kompilacje powstają najczęściej w celu wyeksponowania danego przedmiotu literackiego, a nie osobowości twórczej kompilującego; poza tym znamion twórczości należy upatrywać przede wszystkim w czynnościach prowadzących do powstania antologii, nie zaś w jej treści. Sybilla Stanisławska-Kloc, omawiając problematykę ochrony baz danych, zaproponowała czterostopniowy test sprawdzający, czy przesłanka twórczości została spełniona (zbliżony do stosowanego w sądownictwie niemieckim²⁷). Test składa się z następujących pytań²⁸:

1. Czy w ogóle istniała możliwość wyboru?
2. Czy możliwy był twórczy wybór?
3. Czy dokonany wybór faktycznie nosił znamiona twórczości?
4. Czy liczba wybranych elementów wystarcza do uznania, że powstała baza danych?

Zgodnie z intencją autorki, odpowiedź przecząca na którekolwiek z pytań uniemożliwia kontynuowanie testu, a tym samym oddala możliwość uznania danego wytworu za kompilację twórczą. Pytania te mogą spełniać funkcję pomocniczą przy ustalaniu statusu analizowanego przedmiotu, jednak ich wagi wydają się nierówne: możliwość wyboru (pytanie a) istnieje już w momencie wystąpienia przynajmniej dwóch dowolnych elementów, czyli odpowiedź prawie zawsze będzie twierdząca; co do pytania c – trzeba zauważyć, że w proponowanym teście nie

²⁶ Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 11 stycznia 2005 r., sygn. I ACa 154/04. Por. „Przesłanka indywidualności utworu jest spełniona wtedy, gdy elementy jego formy i/lub treści nie są w pełni wyznaczone przez uprzednio dane elementy należące do domeny publicznej. Innymi słowy oznacza to, iż przy kształtowaniu formy i/lub treści utworu jego twórca wykorzystał obszar swobody w wyborze i uporządkowaniu składników utworu”. Wyrok Sądu Apelacyjnego w Krakowie z dnia 29 października 1997 r., sygn. I ACa 477/97.

²⁷ S. STANISŁAWSKA-KLOC: *Ochrona baz danych...*, s. 86.

²⁸ Ibidem.

ma kryteriów, na podstawie których można by formułować odpowiedzi, a zatem potwierdzenie lub zaprzeczenie będzie wynikiem arbitralnych wyborów dokonanych przez analizującego.

Przytoczony test warto by poszerzyć o dodatkowe pytania, które ułatwią określenie twórczego charakteru danego wytworu. Oto propozycje:

- Ile potencjalnych elementów mógł wykorzystać twórca danej kompilacji? (Im większa ich liczba, tym większe prawdopodobieństwo uznania kompilacji za twórczą).
- Czy analizowana kompilacja wyczerpuje zbiór wszystkich potencjalnych elementów? (Jeśli odpowiedź na to pytanie jest twierdząca, wówczas prawdopodobieństwo uznania kompilacji za twórczą maleje).
- Jeśli analizowana kompilacja nie wyczerpuje zbioru wszystkich potencjalnych elementów, to w jakiej proporcji do nich pozostają materiały wykorzystane w kompilacji? (Im mniejszy procent potencjalnych elementów stanowią materiały wykorzystane, tym większe prawdopodobieństwo uznania kompilacji za twórczą).
- Jakie kryteria w odniesieniu do doboru, układu lub zestawienia przyjął twórca kompilacji i w jakiej liczbie? (Im więcej kryteriów, tym większe prawdopodobieństwo uznania kompilacji za twórczą).
- Czy przyjęte kryteria wynikają z założonego celu, jakiemu ma służyć kompilacja? (Jeśli odpowiedź jest twierdząca, wówczas prawdopodobieństwo uznania kompilacji za twórczą maleje).
- Jakie istnieje prawdopodobieństwo, że dowolna osoba trzecia, bez fachowych kompetencji, mogłaby zastosować identyczne lub zbliżone kryteria selekcji? (Im większe prawdopodobieństwo, że ktoś może zastosować te same lub zbliżone kryteria wyboru, tym mniejsze prawdopodobieństwo uznania kompilacji za twórczą).
- Jakie istnieje prawdopodobieństwo, że dowolna osoba trzecia, bez fachowych kompetencji, mogłaby stworzyć identyczną lub zbliżoną kompilację? (Im większe prawdopodobieństwo, że ktoś może stworzyć identyczną lub zbliżoną kompilację, tym mniejsze prawdopodobieństwo uznania kompilacji za twórczą).

Oczywiście, stworzenie najbardziej rozbudowanej listy pytań i przeprowadzenie skrupulatnej analizy nie wyeliminuje całkowicie pierwiastka arbitralności, który towarzyszy określaniu danej działalności mianem działalności twórczej, jednak w moim przekonaniu znacząco ułatwi ocenę pod tym względem konkretnego dzieła. Większą szansę uzyskania ochrony prawnoautorskiej ma – na przykład – chociażby antologia utworów dydaktycznych w XVIII–XIX wieku albo antologia tekstów filosemickich z okresu dwudziestolecia międzywojennego niż antologia wierszy zwycięzców konkursu poetyckiego czy też antologia wierszy ukazujących się w efemerycznych czasopismach.

Z całą pewnością dla stwierdzenia, czy analizowany wytwór mieści się w zakresie wyznaczonym w art. 3 pr.aut., nie ma znaczenia tytuł, jakim kompilacja została opatrzona²⁹; nazwanie wyboru antologią nie może automatycznie wpływać na podwyższenie współczynnika oryginalności. Ponadto za czynniki irrelevantne przy kwalifikowaniu danego wytworu jako antologii należy uznać nakład pracy, poniesione koszty, charakter materiałów wchodzących w skład antologii, wartość (naukową, artystyczną), przeznaczenie i cel (na przykład dydaktyczny), sposób wyrażenia i ustalenia³⁰. Stąd też na zakres ochrony prawnautorskiej kompilacji nie wpływa na przykład materialna lub niematerialna forma antologii – może ona występować zarówno w postaci tradycyjnej, papierowej, jak i elektronicznej, choćby w formie pliku.

Rozstrzygnięcie, czy w stosunku do określonej kompilacji stosuje się przepisy pr.aut., ma znaczenie fundamentalne – jeśli uznamy ją za przedmiot prawa autorskiego, to wówczas twórcy antologii przysługują identyczne prawa, jak każdemu innemu autorowi, tj. twórca ten posiada monopol autorski w stosunku do efektu swojej pracy, może także dochodzić ochrony swoich praw osobistych i majątkowych przed sądem powszechnym.

Podmiot praw do antologii

Przepis art. 3 pr.aut. – podobnie jak art. 1 ust. 1 pr.aut. – nie wskazuje, kto jest podmiotem uprawnionym z tytułu praw autorskich do konkretnej kompilacji; ustawodawca odszedł zatem od identyfikacji podmiotowej obecnej w poprzednich ustawach prawnautorskich (w ustawie z 1926 roku był to wydawca, w ustawie z 1952 roku – rzeczywisty twórca). „Rozstrzygnięcie kwestii podmiotu prawa pozostawione tu zostało postanowieniom ogólnym, z tym zastrzeżeniem, że przyznanie danemu podmiotowi praw autorskich do zbioru nie może naruszać praw, jakie innym podmiotom przysługują w stosunku do materiałów wykorzystanych w zbiorze”³¹.

²⁹ Tak też R.M. SARBIŃSKI: *Komentarz do art. 3...*

³⁰ J. Barta, R. Markiewicz, w: J. BARTA et al.: *Prawo autorskie...*, s. 50–51. Podobnie D. Flisak: „Nakład pracy, środków organizacyjnych czy finansowych dla powstania zbioru nie stanowią okoliczności, które znajdują przełożenie na ochronę zbioru [...]. Zebrane materiały nie muszą mieć określonego czy jednolitego środka wyrazu [...], nie muszą mieć nawet jednorodnego charakteru”. Zob. D. FLISAK: *Komentarz do art. 3...*, s. 94.

³¹ J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Komentarz do art. 3 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. W: J. BARTA et al.: *Prawo autorskie...*, s. 72.

Twórca. Co do zasady prawo autorskie do antologii powstaje w sposób pierwotny na rzecz faktycznego twórcy kompilacji, zgodnie z treścią art. 8 ust. 1 pr.aut. Z kolei jako „twórcę” należy rozumieć osobę fizyczną, która twórczo przyczyniła się do powstania antologii, niezależnie od indywidualnych cech i właściwości, tj. osoba ta nie musi dysponować wiadomościami specjalnymi lub szczególnymi kompetencjami; nie jest wymagane nawet posiadanie przez tę osobę jakiejkolwiek zdolności do czynności prawnych, co oznacza, że twórcą antologii może być na przykład osoba ubezwłasnowolniona całkowicie lub małoletnia³².

Niezwykle problematyczne byłoby określenie podmiotu praw w odniesieniu do antologii, która powstałaby jako wynik wykorzystania oprogramowania komputerowego, zważywszy, że taka kompilacja nie stanowiłaby rezultatu indywidualnego, twórczego wysiłku, lecz zastosowanego algorytmu – w literaturze przedmiotu na określenie tego typu działalności używa się terminu „twórczość komputerowa”: „Pod pojęciem twórczości komputerowej rozumieć [...] należy wszelką działalność kreatywną, która w pewnym uproszczeniu ma pochodzić także od samego komputera”³³.

Nawet wprowadzenie przez inicjatora do programu komputerowego określonego i oryginalnego kryterium wyszukiwania spośród dostępnych tekstów (fragmentów tekstów), na przykład wpisanie polecenia wyselekcjonowania utworów posiadających wskazany schemat wersyfikacyjny, nie przesądzałoby o uznaniu takiej osoby za twórcę w rozumieniu prawa autorskiego, ponieważ tak naprawdę cały wysiłek twórczy przejmuje komputer i to komputer jest „autorem” finalnego dzieła³⁴. Co więcej, w doktrynie przeważa przekonanie o niemożliwości przypisania na gruncie polskiego ustawodawstwa takich „utworów” czy kompilacji z art. 3 pr.aut. realnemu podmiotowi³⁵, acz zdarzają się również poglądy odmienne³⁶.

³² M. JANKOWSKA: *Autor i prawo do autorstwa*. Warszawa 2011, s. 334–336.

³³ Ibidem, s. 338.

³⁴ W Stanach Zjednoczonych w 1984 roku zarejestrowano w Urzędzie Prawa Autorskiego książkę *The Policeman's Beard is Half Constructed*, napisaną w całości przez program Racter – program potrafiący budować sensowne zdania na podstawie wbudowanego słownika oraz reguł gramatycznych. Przy rejestracji wskazano, że autorem dzieła jest Racter, a osobami uprawnionymi z tytułu majątkowych praw autorskich są programista i ilustrator. Zob. ibidem.

³⁵ D. FLISAK: *Komentarz do art. 8 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. W: *Prawo autorskie i prawa pokrewne...*, s. 161.

³⁶ „Dominuje ocena, że w tych sytuacjach nie powstaje utwór – bo wytwór taki nie pochodzi od człowieka. Naszym zdaniem, należy jednak uznać, że wówczas twórcą jest autor programu. [...] To swoiste »pośrednie autorstwo« wyraża się w tym, że chociaż twórca bezpośrednio nie tworzy dzieła, to swojego istnienia dany utwór nie zawdzięcza

Zagadnienie to jest na tyle kontrowersyjne, że nie da się go rozstrzygnąć jednoznacznie bez odniesienia do konkretnego wytworu powstałego we wskazany sposób; w polskim prawie całkowicie pomija się kwestię twórczości komputerowej, stąd próżno szukać jakiegokolwiek wskazówki normatywnej w tym zakresie. Być może w przyszłości prawodawca zajmie się tym problemem i pójdzie na przykład w ślady Brytyjczyków, którzy w art. 9 ustawy o prawie autorskim z 1988 roku przyjęli fikcję prawną, że za autora dzieła generowanego komputerowo uważa się osobę podejmującą działania niezbędne do powstania dzieła; podobna regulacja znajduje się w nowozelandzkiej ustawie z 1994 roku (art. 5 (2) (a))³⁷.

Współtwórca. Nie ulega wątpliwości, że prawa do antologii niekoniecznie muszą powstać na rzecz jednego podmiotu. Jeśli wkład w przygotowanie antologii wniosło więcej osób niż jedna, to wówczas prawa autorskie przysługują łącznie wszystkim osobom i nie ma przeszkód, by stosować w tym zakresie art. 9 pr.aut. Warunki współtwórczości są takie same, jak w przypadku wszystkich innych typów utworów³⁸ – za elementy konstytutywne należy uznać: po pierwsze, twórczy charakter wkładu w powstanie kompilacji (nie może być to zatem na przykład pomoc organizacyjna czy finansowa³⁹); po drugie, porozumienie pomiędzy współtwórcami co do przygotowania wspólnej antologii. W kwestii porozumienia współtwórców Sąd Najwyższy wyraził następujący pogląd: „Do współtwórstwa niezbędne jest, aby współpraca była wynikiem porozumienia, obejmującego stworzenie wspólnym wysiłkiem wspólnego dzieła przy wzajemnej akceptacji wkładów twórczych, przy czym nie wyklucza się jego formy konkludentnej”⁴⁰. O tym, w jakim ułamku przypadają prawa poszczególnym osobom, rozstrzyga umowa między współtwórcami⁴¹, a w razie braku takiego porozumienia domniemywa się, że udziały przypadają w częściach równych (art. 9 ust. 1 pr.aut.).

programowi, lecz osobie, która stworzyła program zdolny do generowania utworów”. J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Prawo autorskie*. Warszawa 2013, s. 85–86.

³⁷ Zob. M. JANKOWSKA: *Autor i prawo do autorstwa...*, s. 341.

³⁸ Więcej na ten temat zob. J. BANASIUK: *Wspólność praw autorskich do utworu współautorskiego*. „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2011, z. 113; EADEM: *Współtwórczość i jej skutki w prawie autorskim*. Warszawa 2012; B. BRAUN: *Utwór współautorski*. „Przegląd Ustawodawstwa Gospodarczego” 2007, nr 8; J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Współautorstwo*. W: IDEM: *Prawo autorskie...*, s. 86–91.

³⁹ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 5 lipca 2002 r., sygn. III CKN 1096/00.

⁴⁰ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 10 lutego 2014 r., sygn. V CSK 180/13; zob. również wyrok Sądu Najwyższego z dnia 5 lipca 2002 r., sygn. III CKN 1096/00. Tak samo orzekł Sąd Apelacyjny w Warszawie w wyroku z dnia 5 lipca 2012 r., sygn. I ACa 1076/11.

⁴¹ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 17 czerwca 2004 r., sygn. V CK 13/04.

Wydawca. *Ipso iure* prawo do antologii może przypaść również wydawcy. Art. 11 pr.aut. jako jedyny⁴² dopuszcza przyznanie w sposób pierwotny uprawnień majątkowych innemu podmiotowi niż osoba, która rzeczywiście stworzyła daną kompilację; czyni to jednak wyłącznie w odniesieniu do tzw. utworów zbiorowych. Przez „utwór zbiorowy” należy rozumieć „utwór, na który składają się wybrane przez wydawcę (producenta) nie mniej niż dwa utwory, pochodzące od różnych twórców oraz nietwórcze wkłady, połączone na zasadzie twórczego układu przez redaktora albo inną osobę wskazaną przez wydawcę (producenta)”⁴³.

Definicja utworu zbiorowego wyraźnie grawituje w kierunku pojęcia zbiorów utworów (wyborów, antologii) i – jak wskazuje się w piśmiennictwie – rozróżnienie tych kategorii nie jest zbyt ostre. Najbardziej wyrazista różnica dotyczy ich statusu prawnego: wytwory określone w art. 3 pr.aut. nie są utworami w rozumieniu art. 1 ust. 1 pr.aut., natomiast utwory zbiorowe z art. 11 pr.aut. już tak⁴⁴. Najczęściej proponuje się, by uznać utwory zbiorowe za szczególną postać kompilacji przewidzianych w art. 3 pr.aut., które są wyodrębniane przede wszystkim ze względu na specyfikę w zakresie ich tworzenia i obrotu nimi⁴⁵, wydawca ponosi bowiem główny ciężar organizacyjny i finansowy, a także szczególne ryzyko i odpowiedzialność⁴⁶.

Gdy przeniesiemy poczynione uwagi na grunt rozważań dotyczących antologii, uzasadniony może wydać się nam pogląd, że antologię pod pewnymi warunkami również będzie można zakwalifikować jako utwór zbiorowy, to zaś będzie bezpośrednio rzutowało na wskazanie podmiotu praw majątkowych. Stanie się tak w przypadku, gdy wydawca:

- a) wystąpi z inicjatywą przygotowania antologii;
- b) nakreśli twórczy zamysł, jaki powinien przyświecać przygotowawanej kompilacji;
- c) zorganizuje prace redakcyjne i techniczne, mające na celu wydanie antologii;

⁴² Na potrzeby artykułu pomijam drugi wyjątek istniejący w pr.aut., to jest powstanie prawa do programu komputerowego na rzecz pracodawcy na podstawie art. 74 ust. 3 pr.aut.

⁴³ D. SOKOŁOWSKA: *Utwory zbiorowe...*, s. 142.

⁴⁴ M. POŹNIAK-NIEDZIELSKA: *Zbiory*. W: J. BARTA et al.: *Prawo autorskie...*, s. 16.

⁴⁵ J. BARTA et al.: *Prawo autorskie...*, s. 53. Pogląd Barty i Markiewicza przejmuje między innymi Rafał M. Sarbiński (zob. R.M. SARBIŃSKI: *Komentarz do art. 3...*) oraz Katarzyna Kłafkowska-Waśniowska (zob. K.M. KŁAFKOWSKA-WAŚNIEWSKA: *Zbiory utworów i utwory zbiorowe...*, s. 139).

⁴⁶ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 15 listopada 2002 r., sygn. II CKN 1289/00.

d) przyjmie odpowiedzialność – także ekonomiczną – za ostateczny kształt kompilacji⁴⁷.

W kontekście rozważań terminologicznych, a zwłaszcza dopuszczalności powstania kompilacji, która będzie zawierać teksty (fragmenty tekstów) tylko jednego autora, nie zaś kilku czy kilkunastu autorów, zasadne wydaje się pytanie: czy taką antologię można potraktować jako utwór zbiorowy?

Z pewną ostrożnością należałoby przyjąć, że kwalifikacja taka nie musi być bezpośrednio zależna od liczby twórców, których utwory zostaną zamieszczone w antologii; wypada dopuścić sytuację, gdy antologia będzie się składać z samoistnych części napisanych przez jedną osobę (Damian Flisak, gdy pisze o przypadku encyklopedii, nie wyklucza, że autorem wszystkich haseł może być jedna osoba⁴⁸). Ponadto samą kompilację może przygotowywać na zlecenie wydawcy również pewien zespół osób, których twórczy wkład nie polegałby na napisaniu poszczególnych tekstów, lecz na twórczym doborze, układzie lub zestawieniu tekstów istniejących – o ile, rzecz jasna, zadania zostaną przydzielone przez wydawcę, a nie będą wynikiem porozumienia zawartego pomiędzy osobami współpracującymi (gdyby tak było, mielibyśmy do czynienia raczej z utworem współautorskim, nie zaś zbiorowym).

I kolejne pytanie: jak określić prawnie przypadek skrajny, gdy wydawca powierza sporządzenie kompilacji jednemu redaktorowi z utworów tego samego autora (por. na przykład antologie publikowane przez Biuro Literackie w ramach serii 44. *Poezja Polska od Nowa*⁴⁹)?

W moim przekonaniu raczej trudno mówić tutaj o antologii jako utworze zbiorowym i powstaniu prawa autorskiego w sposób pierwotny na rzecz wydawcy, zważywszy, że zakres prac organizacyjnych w analizowanej sytuacji nie przystawałby żadną miarą do ciężaru organizacyjnego ponoszonego na przykład przy wydawaniu publikacji periodycznych czy obszernego słownika. Wydaje się, że wówczas prawo autorskie powstałoby zgodnie z regułami ogólnymi, to znaczy dysponentem praw do całości byłby rzeczywisty autor wyboru – sam wydawca zaś stałby się właścicielem praw majątkowych wtórnie, najlepiej w drodze umowy wydawniczej o sporządzenie takiej antologii.

⁴⁷ Por. D. FLISAK: *Komentarz do art. 11 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. W: *Prawo autorskie i prawa pokrewne...*, s. 188.

⁴⁸ Ibidem, s. 189.

⁴⁹ Biuro Literackie w 2011 roku zainicjowało projekt, w ramach którego uznani współcześni twórcy przygotowują osobiste antologie niekanonicznych wierszy klasyków poezji. Więcej informacji znajduje się pod adresem internetowym www.portliteracki.pl/festiwal/program/44-poezja-polska-od-nowa/ (28.12.2015).

Pracodawca. Zgodnie z treścią art. 12 pr.aut., kolejnym podmiotem, który nabywa w sposób pochodny majątkowe prawa autorskie do stworzonej kompilacji, jest pracodawca⁵⁰. Jak głosi art. 12 ust. 1 pr.aut., „jeżeli ustawa lub umowa o pracę nie stanowią inaczej, pracodawca, którego pracownik stworzył utwór w wyniku wykonywania obowiązków ze stosunku pracy, nabywa z chwilą przyjęcia utworu autorskie prawa majątkowe w granicach wynikających z celu umowy o pracę i zgodnego zamiaru stron”⁵¹. Regulacja ta ma charakter dyspozytywny, to znaczy, że znajduje zastosowanie wyłącznie wówczas, gdy strony stosunku pracy nie uregulowały wzajemnych praw i obowiązków według własnego uznania.

Aby pracodawca mógł skutecznie powołać się na wskazany przepis w odniesieniu do stworzonej antologii, muszą zostać spełnione dwie przesłanki:

- osobie, która wykonała kompilację, powinien przysługiwać status pracownika zgodnie z art. 2 ustawy Kodeks pracy z dnia 26 czerwca 1974 roku⁵²: „Pracownikiem jest osoba zatrudniona na podstawie umowy o pracę, powołania, wyboru, mianowania lub spółdzielczej umowy o pracę” – tym samym przepis art. 2 nie znajdzie zastosowania, jeśli twórca antologii pozostaje zatrudniony na przykład na podstawie umowy zlecenia lub umowy o dzieło;
- kompilacja powinna powstać bezpośrednio w następstwie realizacji obowiązków przewidzianych w ramach stosunku pracy – nie może być ubocznym czy dodatkowym efektem czynności wykonywanych przez pracownika, nawet jeśli pracownik tworzy antologię w czasie i w miejscu pracy, a także z wykorzystaniem materiałów pracodawcy etc.⁵³

⁵⁰ Tak też Barta i Markiewicz: „Przy określaniu podmiotu prawa znajduje tu w pełni zastosowanie również przepis art. 12”. J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Komentarz do art. 3 ustawy o prawie autorskim...*, s. 75.

⁵¹ Szeroko tę problematykę analizuje Lech Jaworski – zob. L. JAWORSKI: *Twórczość pracownicza. Prawo do utworu w świetle art. 12 o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. Warszawa 2003.

⁵² Ustawa Kodeks pracy z dnia 26 czerwca 1974 r. Tekst jednolity: Dz.U. 2014, poz. 1502, z późn. zm.

⁵³ „Dla zastosowania art. 12 pr.aut. ważne jest, by stworzony utwór był wynikiem zobowiązania pracownika do wykonywania pracy obejmującej obowiązki twórcze w znaczeniu prawa autorskiego, a zatem powstał w następstwie realizowania czynności »o cechach odpowiadających zasadzie ich wyodrębnienia ustalonej w umowie«. [...] nie obejmuje on [...] sytuacji, w których utwór powstał tylko w związku (czasowym, miejscowym itp.) czy przy okazji wykonywania pracy, bądź dzięki przyczynieniu się pracodawcy”. Zob. wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 12 listopada 2008 r., sygn. I ACa 227/08.

Co ważne, sam fakt nawiązania stosunku pracy nie tworzy *ex lege* uprawnienia pracodawcy dotyczącego własności autorskich praw majątkowych; jak pisze Ewa Ferenc-Szydełko, „konieczne są stosowne klauzule w umowie o pracę lub zakresie obowiązków, precyzujące twórcze obowiązki pracownika”⁵⁴. W orzecznictwie dopuszcza się szerokie sformułowanie klauzul przenoszących własność praw majątkowych; Sąd Apelacyjny w Poznaniu uznał za legalne postanowienia, na mocy których pracodawca nabywa prawa do wszystkich utworów pracownika lub do utworów określonego rodzaju⁵⁵.

Pracodawca nabywa prawa do antologii z chwilą jej przyjęcia (art. 12 ust. 1 pr.aut.). Granice posiadanych praw wyznacza zgodny zamiar stron oraz cel przyświecający zawieraniu umowy o pracę – w tym zakresie podmiot zatrudniający może rozporządzać daną kompilacją bez zapłaty dodatkowego wynagrodzenia pracownikowi. Jeżeli jednak pracodawca jest zainteresowany poszerzeniem swoich uprawnień poza ustawowe granice, wówczas pracownikowi należy się osobne wynagrodzenie⁵⁶.

Instytucja naukowa. Ostatnim podmiotem, który może uzyskać prawa do antologii, jest instytucja naukowa, mająca pewne szczególne uprawnienia w stosunku do twórczości osób przez tę instytucję zatrudnianych. Zgodnie z art. 14 pr.aut., jeżeli zapisy umowy o pracę nie stanowią inaczej, instytucja naukowa posiada pierwszeństwo opublikowania⁵⁷ – za wynagrodzeniem – utworu naukowego pracownika, o ile utwór ten został wykonany w ramach obowiązków wynikających ze stosunku pracy. Ponadto instytucja może korzystać – bez odrębnego wynagrodzenia – z materiału naukowego zawartego w tym utworze, a także udostępniać go osobom trzecim, jeżeli wynika to z porozumienia stron co do przeznaczenia dzieła lub zostało wyrażone w umowie.

Niniejsza regulacja przysparza problemów interpretacyjnych ze względu na swoją nieostrość.

Po pierwsze, nie wiadomo, jak precyzyjnie wyznaczyć zakres desygnatów pojęcia „instytucja naukowa”. W doktrynie przyjmuje się, że są to uczelnie wyższe prowadzące działalność naukową, jednostki

⁵⁴ E. FERENC-SZYDEŁKO: *Komentarz do art. 12 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. W: *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz*. Red. E. FERENC-SZYDEŁKO. Warszawa 2011, s. 118.

⁵⁵ Zob. wyrok Sądu Apelacyjnego w Poznaniu z dnia 20 lutego 2008 r., sygn. I ACa 87/08.

⁵⁶ L. JAWORSKI: *Twórczość pracownicza...*, s. 171.

⁵⁷ Pierwszeństwo opublikowania utworu naukowego w żaden sposób nie narusza osobistego prawa autorskiego do decydowania o pierwszym udostępnieniu dzieła – to autor określa, kiedy utwór jest gotowy, by pokazać go publiczności; zob. J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Prawo autorskie...*, s. 92.

badawczo-rozwojowe, placówki Polskiej Akademii Nauk⁵⁸, ale także stowarzyszenia naukowe, fundacje, spółki prawa handlowego prowadzące działalność naukową⁵⁹. Wątpliwości budzi zaliczanie do tego kręgu podmiotów, dla których działalność naukowa jest działalnością uboczną, na przykład prywatnych instytutów badawczych tworzonych przez koncerny czy przedsiębiorstwa: Damian Flisak⁶⁰ i Andrzej Szewc⁶¹ dopuszczają stosowanie art. 14 pr.aut. w odniesieniu do takich jednostek, natomiast Anna Nowicka⁶² i Tomasz Bakalarz⁶³ – nie dopuszczają.

Po drugie, ustawodawca nie sformułował definicji legalnej utworu naukowego, w związku z czym wykładnia tego pojęcia stanowi przede wszystkim rezultat prac prowadzonych przez przedstawicieli doktryny. Autorem najczęściej przywoływanej definicji utworu naukowego jest Andrzej Szewc, który przyjął, że „Przez utwory naukowe rozumie się wszelkie utwory z zawartością naukową, tzn. takie, które stanowią rezultat naukowego procesu poznawczego i które równocześnie, w swej podstawowej funkcji komunikacyjnej, nie są zorientowane »na siebie«, jak utwory artystyczne, lecz na przedstawienie obiektywnie istniejącej rzeczywistości [...]. Dzieło naukowe służy rozwiązaniu problemu naukowego, tzn. poznaniu bądź odkryciu pewnej obiektywnie istniejącej rzeczywistości lub praw nią rządzących”⁶⁴. Definicja ta w większym stopniu odpowiada utworom naukowym powstającym w obrębie dziedzin empirycznych (ścisłych, technicznych, przyrodniczych), w mniejszym stopniu natomiast przystaje do nauk humanistycznych, w których coraz częściej porzuca się fikcję obiektywnego poznania na rzecz epistemologii subiektywnej, warunkowanej przez czas, miejsce i system aksjologiczny.

Powróć jednak do głównych rozważań. Antologii tekstów naukowych (na przykład *Współczesna teoria badań literackich za granicą*⁶⁵ czy

⁵⁸ E. FERENC-SZYDEŁKO: *Komentarz do art. 14 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. W: *Ustawa o prawie autorskim i prawach pokrewnych. Komentarz...*, s. 124–125.

⁵⁹ Zob. M. POŹNIAK-NIEDZIELSKA, G. TYLEC: *Działalność naukowo-dydaktyczna na wyższej uczelni w świetle prawa autorskiego*. „Państwo i Prawo” 2009, nr 5, s. 39.

⁶⁰ D. FLISAK: *Komentarz do art. 14 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. W: *Prawo autorskie i prawa pokrewne...*, s. 204.

⁶¹ A. SZEWC: *Dzieła naukowe i ich status w prawie autorskim*. „Państwo i Prawo” 1997, z. 10, s. 29.

⁶² A. NOWICKA: *Uprawnienia instytucji naukowych*. W: J. BARTA et al.: *Prawo autorskie...*, s. 100.

⁶³ T. BAKALARZ: *Twórczość naukowa pracowników*. „Przebieg Sądowy” 2010, nr 10, s. 40.

⁶⁴ A. SZEWC: *Dzieła naukowe...*, s. 24.

⁶⁵ *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 1–4. Oprac. H. MARKIEWICZ. Kraków 1970–1992.

*Teorie literatury XX wieku. Antologia*⁶⁶) co do zasady powinny mieścić się w polu semantycznym utworu naukowego, który został zarysowany w piśmiennictwie, głównie ze względu na swoje ukierunkowanie na prezentację wyników badań rozmaitych autorów. Znacznie więcej wątpliwości budzi kwalifikacja jako utworu naukowego antologii tekstów o charakterze literackim. Wybór nowel pozytywistycznych lub osiemnastowiecznej poezji przygotowany przez pracownika instytucji naukowej *prima facie* jest zorientowany „na siebie” w swojej podstawowej funkcji komunikacyjnej i nie służy „rozwiązaniu problemu naukowego” w potocznym rozumieniu. Czy to jednak oznacza, że takie antologie należy wykluczyć z zakresu utworów naukowych?

W moim przekonaniu taki radykalizm nie jest potrzebny. Kryteria naukowości nie muszą wszakże odnosić się wyłącznie do „tworzywa” kompilacji; mogą przejawiać się w tych sferach, które według ustawodawcy decydują o odrębności zbioru utworów od jego poszczególnych elementów, czyli w naukowym doborze, układzie lub zestawieniu tekstów wchodzących w skład antologii. Oczywiście pojawia się tutaj dodatkowy problem związany z wytyczeniem granicy między taką naukową kompilacją, silniej chronioną normami prawnoautorskimi, a prawem pokrewnym do wydań naukowych i krytycznych, które nie posiadają przymiotu utworu, gdyż brakuje im przesłanki twórczości⁶⁷. Wydaje się, że jest to temat do szerszych rozważań przekraczających rozmiary tej pracy.

Części składowe antologii

Jak już napisano, kompilacja jako zbiór może stanowić samoistny przedmiot prawa autorskiego, niezależnie od charakteru części składowych – co ustawodawca podkreślił wprost w przepisie art. 3 pr.aut.: „nawet jeżeli zawierają niechronione materiały” (jest to *novum* w porów-

⁶⁶ *Teorie literatury XX wieku. Antologia*. Red. A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI. Kraków 2006.

⁶⁷ „Celem wprowadzenia prawa do wydań krytycznych lub naukowych jest ochrona rezultatów pracy intelektualnej, które nie spełniają cechy twórczości (nie są oryginalne i indywidualne), mają jednak wartość naukową, są rezultatem pracy specjalistów, ekspertów (nie tylko przez osoby posiadające wykształcenie, tytuły i stopnie naukowe w danej dziedzinie; w praktyce mogą to być także osoby utalentowane, tzw. pasjonaci, kolekcjonerzy, osoby posiadające umiejętności, zdolności, wiedzę, pozwalające na przygotowanie takiej wersji naukowej i/lub krytycznej, nawet jeśli nie mają formalnie wykształcenia w danej dziedzinie)”. Zob. S. STANISŁAWSKA-KŁOC: *Komentarz do art. 99(2) ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. W: *Prawo autorskie i prawa pokrewne* [red. D. FLISAK et al.]..., s. 1244.

naniu z wcześniejszymi regulacjami, w których kwestia ta nie została rozstrzygnięta na poziomie normatywnym i pozostawiono pewien margines swobody interpretacyjnej). Oznacza to, że zakres ochrony prawno-autorskiej należy rozpatrywać rozłącznie, tj. odrębnie w stosunku do antologii jako całości i materiałów ją tworzących.

Możliwe warianty przedstawia tabela:

	Charakter prawny materiałów wchodzących w skład antologii		
Antologia będąca przedmiotem prawa autorskiego – spełnione przesłanki z art. 3 pr.aut.	antologia zawierająca wyłącznie chronione materiały	antologia zawierająca wyłącznie niechronione materiały	antologia zawierająca chronione i niechronione materiały
Antologia niebędąca przedmiotem prawa autorskiego – niespełnione przesłanki z art. 3 pr.aut.	antologia zawierająca wyłącznie chronione materiały	antologia zawierająca wyłącznie niechronione materiały	antologia zawierająca chronione i niechronione materiały

Przez „materiały chronione” należy rozumieć utwory spełniające przesłanki zawarte w pr.aut. i podlegające reżimowi ochronnemu tej ustawy. Natomiast jako „materiały niechronione” można określić elementy, które⁶⁸:

- a) nigdy nie znajdowały się pod ochroną prawa autorskiego (na przykład teksty średniowieczne);
- b) już nie podlegają ochronie, ponieważ ochrona autorskich praw majątkowych wygasła;
- c) nie są utworami, lecz materiałami innego typu, pozbawionymi cech twórczości;
- d) są wyłączone z zakresu ochrony na mocy ustawy, tj. na podstawie art. 4 pr.aut. (akty normatywne lub ich urzędowe projekty; urzędowe dokumenty, materiały, znaki i symbole; opublikowane opisy patentowe lub ochronne; proste informacje prasowe).

O ile sytuacja tworzenia kompilacji z materiałów niechronionych nie powinna nastręczać większych trudności, ponieważ w tym przypadku nie zachodzi ryzyko naruszenia cudzych praw autorskich, o tyle w przypadku materiałów chronionych sprawa wydaje się znacznie bardziej złożona – przynajmniej w aktualnym stanie prawnym (obecnie stan prawny jest inny niż ten pod rządami poprzednich ustaw, gdy zdanie autora

⁶⁸ Por. J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Komentarz do art. 3...*, s. 75.

utworu włączanego do antologii miało marginalne znaczenie). Krzysztof Raniowski pisał na ten temat następująco: „Nie obowiązuje już zasada z poprzedniej regulacji prawa autorskiego, tj. ustawy z 1952 r., zezwalająca na wydanie antologii niezależnie od woli twórców. Dotyczyła ona utworów uprzednio opublikowanych, które można było wydawać w ramach antologii lub wypisów. Obecnie regułą jest konieczność uzyskania zgody autora (lub jego następcy prawnego) dotyczącej publikacji każdego z poszczególnych utworów”⁶⁹.

Sąd Najwyższy w orzeczeniu z 5 lipca 2001 roku wyraźnie podkreślił, że kompilacje będące odrębnym, samodzielnym przedmiotem prawa autorskiego nie mogą ograniczać praw twórców każdego elementu kolekcji⁷⁰. Dlatego na gruncie obecnej ustawy wykorzystywanie w antologiach utworów, co do których nie wygasły jeszcze autorskie prawa majątkowe, jest możliwe w dwóch przypadkach:

- za zgodą twórcy wykorzystywanego tekstu (lub następcy prawnego twórcy);
- na podstawie przepisów o dozwolonym użytku publicznym – nawet bez zgody twórcy (lub następcy prawnego twórcy), ale pod warunkiem zapłaty wynagrodzenia.

Wykorzystanie utworu w antologii bez wyraźnego zezwolenia autora lub z przekroczeniem dozwolonego użytku publicznego może narazić twórcę kompilacji przede wszystkim na odpowiedzialność związaną z naruszeniem uprawnień majątkowych⁷¹. Nie da się również wykluczyć, że twórca kompilacji bezprawnie wkroczy w sferę uprawnień osobistych⁷² (na przykład w przypadku wydania antologii *Najgorszych poetów powojennych, Współczesnych pisarzy faszystowskich* itp.) – jak bowiem pisze Anna M. Niżankowska, umieszczenie utworu w niewłaściwym kontekście stanowi jeden z przejawów naruszenia prawa do integralności⁷³.

Problematyka tworzenia antologii na podstawie licencji ustawowej określonej w art. 27¹ pr.aut. zostanie omówiona w drugiej części artykułu.

⁶⁹ K. RANIOWSKI: *Jak wydawać antologie?...*, s. 36.

⁷⁰ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 5 lipca 2001 r., sygn. II CKN 907/99.

⁷¹ „Tworzenie zbioru zawierającego elementy chronione (czy to prawem autorskim, czy też prawami pokrewnymi) będzie wymagało uzyskania stosownej zgody na taki akt eksploatacji danego elementu. W sytuacjach wykraczających poza przepisy regulujące dozwolony użytek wykorzystanie utworu w zbiorze bez zezwolenia twórcy stanowi naruszenie prawa”. D. FLISAK: *Komentarz do art. 3...*, s. 96.

⁷² „[...] w sporadycznych przypadkach samowolne zestawienie utworu z innymi materiałami może naruszać osobiste prawa autorskie do wykorzystanego utworu”. Ibidem.

⁷³ A.M. NIŻANKOWSKA: *Prawo do integralności utworu*. Kraków, 2007, s. 225–231.

Antologia jako przedmiot dozwolonego użytku

Uwagi wstępne

Na pierwszy rzut oka prawo autorskie może wydawać się w głównej mierze prawem twórcy, tj. niejednokrotnie powstaje wrażenie, że *gros* regulacji prawnoautorskich służy przede wszystkim temu, by zabezpieczyć interesy (głównie materialne) osoby, która dzięki własnemu wysiłkowi intelektualnemu doprowadziła do powstania obiektywnie nowego wytworu i ma moralne prawo czerpać korzyści ze swojej pracy. Tymczasem w tej przestrzeni prawnej nie mniej ważne jest uwzględnienie interesu społecznego, wyrażającego się w tym, że po pierwsze, ludzkość może i powinna korzystać z twórczości stanowiącej wspólne dziedzictwo, po drugie, żaden autor nie żyje w kulturowej próżni, a zatem w pracy twórczej pośrednio lub bezpośrednio czerpie z zastanego dorobku, *ergo*, powinien w pewnych sytuacjach umożliwić innym dostęp do własnych dzieł.

Podstawową instytucją zabezpieczającą ponadpartykularne interesy społeczeństwa, która pozostaje w konflikcie z autorskim monopolem prawnym w stosunku do utworu, jest dozwolony użytek, będący jedną z form „licencji ustawowej”⁷⁴, czyli ustawowego upoważnienia do korzystania z utworów na określonych polach eksploatacji bez zezwolenia twórcy i bez narażenia się na konsekwencje prawne wskazane w pr.aut., i zarazem jedną z form ograniczenia autorskich praw majątkowych. Znaczenie tej konstrukcji Joanna Marcinkowska scharakteryzowała następująco: „Słuszne i sprawiedliwe pogodzenie interesów podmiotów praw autorskich i żadnego wiedzy oraz przeżyć artystycznych społeczeństwa możliwe jest dzięki odpowiedniemu ograniczeniu autorskich praw majątkowych. [...] Za takimi regulacjami przemawiają także względy praktyczne. W wielu przypadkach niemożliwe byłoby bowiem pozyskiwanie zgody uprawnionego podmiotu na eksploatację jego utworu, utrzymanie zaś obowiązku ponoszenia przez użytkowników kosztów za każdy akt wykorzystania dzieła niweczyłoby cele, jakim miałyby służyć ograniczenie praw autorskich”⁷⁵.

⁷⁴ Na temat wątpliwości terminologicznych wiążących się z doktrynalną stratyfikacją pojęć zob. L. MAŁEK: *Cytat w świetle prawa autorskiego*. Warszawa 2011, s. 31–37; J. MARCINKOWSKA: *Dozwolony użytek w prawie autorskim. Podstawowe zagadnienia*. [Prace Instytutu Prawa Własności Intelektualnej UJ. Z. 87]. Kraków 2004, s. 77–83; J. PREUSSNER-ZAMORSKA: *Dozwolony użytek chronionych utworów*. W: J. BARTA et al.: *Prawo autorskie...*, s. 398–402.

⁷⁵ J. MARCINKOWSKA: *Dozwolony użytek w prawie autorskim...*, s. 16.

W polskiej ustawie wprowadzono dwie postaci dozwolonego użytku: dozwolony użytek osobisty (prywatny) oraz dozwolony użytek publiczny. Pierwszy z nich znajduje podstawę prawną w art. 23 pr.aut., natomiast drugi – obejmuje wiele kazuistycznych przepisów od art. 24 do art. 33⁵ pr.aut., w których ustawodawca często w zawiły sposób uregulował sytuacje wkroczenia w sferę uprawnień twórcy dla dobra społecznego (wynika to stąd, że ingerencja w prawo własności powinna mieć charakter absolutnie wyjątkowy i wyraźnie wytyczone granice⁷⁶). Dzięki długo wyczekiwanej nowelizacji pr.aut. z dnia 11 września 2015 roku⁷⁷ doczekaliśmy się nowej formy licencji ustawowej w postaci dozwolonego użytku dzieł osieroconych, wymuszonej implementacją Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady 2012/28/UE z dnia 25 października 2012 r. w sprawie niektórych dozwolonych sposobów korzystania z utworów osieroconych⁷⁸.

W niniejszym artykule chciałabym przyjrzeć się regulacji 27¹ pr.aut., która od 20 listopada 2015 roku zastępuje dotychczasowe przepisy art. 29 ust. 2 oraz ust. 2¹ pr.aut., budzące znaczne wątpliwości w zakresie techniki legislacyjnej⁷⁹. Art. 27¹ pr.aut. stanowi, co następuje:

1. Wolno w celach dydaktycznych i naukowych zamieszczać rozpisane drobne utwory lub fragmenty większych utworów w podręcznikach, wypisach i antologiach.

2. W przypadkach, o których mowa w ust. 1, twórcy przysługuje prawo do wynagrodzenia.

Regulacje te mają istotne znaczenie z jednej strony dla osób, które chciałyby przygotowywać i wydawać antologie, z drugiej dla tych, którzy

⁷⁶ Wśród przedstawicieli doktryny nie budzi wątpliwości, że przepisy te obejmują zakaz dokonywania wykładni rozszerzającej zgodnie z paremią *exceptiones non sunt extendendae*. Zob. J. PREUSSNER-ZAMORSKA: *Dozwolony użytek...*, s. 385.

⁷⁷ Ustawa z dnia 11 września 2015 r. o zmianie ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych oraz ustawy o grach hazardowych. Dz.U. 2015, poz. 1639.

⁷⁸ Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady 2012/28/UE z dnia 25 października 2012 r. w sprawie niektórych dozwolonych sposobów korzystania z utworów osieroconych. Dz.Urz. UE L 299/5.

⁷⁹ W polskiej nauce zwracano uwagę, że nie ma żadnego uzasadnienia dla rozbięcia regulacji dotyczącej dozwolonego użytku w podręcznikach, wypisach i antologiach: „Zauważmy, że w przypadku ograniczenia przeznaczenia danego zbioru do celów naukowych i dydaktycznych trudno jest [...] uzasadnić odrębną regulację dla wypisów (w art. 29 ust. 2 pr.aut. i pr.pokr.) i dla antologii (w art. 29 ust. 2¹ pr.aut. i pr.pokr.). W konsekwencji brak kryteriów dla przyporządkowania określonego wytworu intelektualnego do jednej z tych kategorii. Okoliczność ta nie ma jednak większego znaczenia wobec identycznej regulacji prawnej w art. 29 ust. 2 pr.aut. i pr.pokr. I w art. 29 ust. 2¹ pr.aut. i pr.pokr.”. J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Dozwolony użytek...*, s. 5–6.

byliby ich odbiorcami. Włączenie publikacji w kompilacjach w zakres dozwolonego użytku publicznego powoduje (jak już zostało wskazane wcześniej i co wymaga szczególnego podkreślenia), że korzystanie nawet z chronionych utworów bez zezwolenia twórcy jest całkowicie dopuszczalne w świetle prawa – oczywiście pod warunkiem spełnienia wszystkich przesłanek zawartych w przepisie. Warto zauważyć, że takiej możliwości nie przewidywała ustawa o prawie autorskim z 1994 roku w jej pierwotnym brzmieniu; jak pisze Jan Błeszyński, środowisko literackie w latach 90. stanowczo sprzeciwiało się rozpowszechnianiu kompilacji bez zgody twórców, argumentując swoje stanowisko tym, że arbitralne dobieranie tekstów może powodować nieuprawnione manipulacje ze strony osób przygotowujących antologię, a tym samym wypaczać wymowę wykorzystywanych utworów⁸⁰. Wprowadzenie kompromisowego rozwiązania stało się możliwe dopiero po 10 latach obowiązywania aktualnej ustawy.

Podstawowe ułatwienie dla osób zainteresowanych tworzeniem antologii stanowi brak obowiązku zawarcia umowy prawnoautorskiej z autorem tekstu przeznaczanego do zamieszczenia w publikacji, licencję umowną bowiem skutecznie zastępuje licencja ustawowa. Zasadę tę potwierdza istniejące orzecznictwo: w 2013 roku Sąd Okręgowy we Wrocławiu orzekł w sprawie powództwa spadkobierczyni autora książek dla najmłodszych przeciwko wydawnictwu, które w ocenie powódki dokonało bezumownej eksploatacji utworów jej męża w dwujęzycznych antologiach przeznaczonych do nauki języków obcych przez dzieci. Powództwo zostało częściowo oddalone, co Sąd uzasadnił w taki sposób: „W odniesieniu [...] do kwestii bezumownego korzystania z utworów autorstwa A.B. (w wersji polskiej) przez pozwanego, zdaniem Sądu przyjąć trzeba, że powódka niesłusznie zarzucała, że doszło w ten sposób do zawinionego naruszenia jej praw, uzasadniającego zasądzenie na jej rzecz od wydawnictwa [...] trzykrotności stosownego wynagrodzenia. Raz jeszcze wypada powtórzyć, że pozwany miał prawo opublikować sporne utwory w ramach antologii, bez uprzedniego zezwolenia powódki oraz bez konieczności zawarcia w tym przedmiocie stosownej umowy”⁸¹.

⁸⁰ „W stanowisku tym istotną rolę odgrywała chęć zagwarantowania autorowi prawa do decydowania o tym, czy chce, aby dany jego utwór znalazł się w antologii, a zwłaszcza antologii ułożonej pod kątem określonego przesłania, które może akceptować lub nie, albo w gronie autorów utworów, z którymi różni go poglądy”. J. BŁESZYŃSKI: *Korzystanie z utworów...*, s. 51.

⁸¹ Wyrok Sądu Okręgowego we Wrocławiu z dnia 21 marca 2013 r., sygn. I C 1142/10.

Przesłanki dozwolonego użytku w antologiach

W przepisach regulujących dozwolony użytek, podobnie jak w art. 3 pr.aut., ustawodawca nie pokusił się o stworzenie definicji antologii. Co ważne, enumeracja w art. 27¹ pr.aut. wydaje się mieć inny zakres przedmiotowy niż wyliczenie zbiorów utworów – analizowana licencja ustawowa odnosi się bowiem do „podręczników”, „wypisów” i „antologii”, nie uwzględnia natomiast „zbiorów” i „wyborów”, o których mowa w art. 3 pr.aut. Niejednorodność terminologiczna obecna w ustawie budzi znaczne wątpliwości wśród komentatorów, potęgowane tym, że wszystkim tym kategoriom należy nadawać znaczenie potoczne z braku definicji legalnych⁸². O ile *differentia specifica* podręczników i wypisów na pierwszy rzut oka pozostaje dość łatwo uchwytana z uwagi na ich funkcję i przeznaczenie – Barta i Markiewicz przyjmują, że podręcznik to „zbiór wiadomości z określonej dziedziny naukowej lub technicznej, które mają być przyswojone przez uczniów i studentów”, natomiast wypisy to „zbiór fragmentów (lub mniejszych utworów w całości), przeznaczony do czytania w szkole, czasem także **antologia** fragmentów prac naukowych”⁸³ – o tyle antologia stawia znacznie większy opór semantyczny. W moim przekonaniu definicja antologii skonstruowana w pierwszej części artykułu jest przydatna również w analizach dotyczących instytucji dozwolonego użytku, przy czym przepisy art. 27¹ pr.aut. będą odnosiły się tylko do niektórych typów antologii – co oznacza, że nie można zawsze stawiać znaku równości na przykład między antologią stanowiącą przedmiot prawa autorskiego zgodnie z art. 3 pr.aut. a antologią regulowaną w art. 27¹ pr.aut. Między tymi przedmiotami może zachodzić stosunek krzyżowania lub zawierania i relacje te powinny podlegać każdorazowo indywidualnej analizie w konkretnej sytuacji faktycznej, gdyż może okazać się, że:

- antologia chroniona prawem autorskim na podstawie art. 3 pr.aut. nie mieści się w zakresie dozwolonego użytku przewidzianego w art. 27¹ pr.aut.;
- antologia chroniona prawem autorskim na podstawie art. 3 pr.aut. jednocześnie mieści się w zakresie dozwolonego użytku przewidzianego w art. 27¹ pr.aut.;
- antologia, która nie podlega ochronie prawnoautorskiej na podstawie art. 3 pr.aut., jednocześnie nie mieści się w zakresie dozwolonego użytku przewidzianego w art. 27¹ pr.aut.;

⁸² S. STANISŁAWSKA-KLOC: *Komentarz do art. 29 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. W: *Prawo autorskie i prawa pokrewne...*, s. 467.

⁸³ J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Dozwolony użytek...*, s. 5, podkr. – M.W.

- antologia, która nie podlega ochronie prawnoautorskiej na podstawie art. 3 pr.aut., jednocześnie mieści się w zakresie dozwolonego użytku w art. 27¹ pr.aut.

Powstanie wymienionych stosunków jest wynikiem istnienia odrębnych zestawów przesłanek zawartych w poszczególnych przepisach jako następstwa odmiennych celów, które ustawodawca stawia przed tymi regulacjami. Stąd też przystępując do wykładni art. 27¹ pr.aut., warto pamiętać o kompilacjach określonych jako samoistny przedmiot prawa autorskiego, jednak nawet wyłączenie określonej antologii spod ochrony prawnoautorskiej nie przesądza, że twórca tej antologii nie może powoływać się na regulacje z zakresie dozwolonego użytku publicznego.

Warto podkreślić, że wśród przesłanek wymienianych przez ustawodawcę w art. 27¹ pr.aut. nie określono formy, jaką powinna przybrać antologia tworzona w ramach przedmiotowej licencji ustawowej, co oznacza, że taka kompilacja może być zarówno wytworem tradycyjnym (w postaci materialnej), jak i elektronicznym; autorzy artykułu o dozwolonym użytku w antologiach wyciągają z tego faktu dalej idący wniosek: „Przepis art. 29 pr.aut. nie ogranicza opisanej w nim eksploatacji do wykorzystywania dzieła w »postaci materialnej«, a więc w egzemplarzach podręczników, antologii lub wypisów [...]. Oznacza to, że mogą być one udostępniane [...] również w taki sposób, aby każdy mógł mieć do nich dostęp w miejscu i w czasie przez siebie wybranym (udostępnianie on-line w Internecie)”⁸⁴. Pogląd ten podziela Bleszyński, który uważa, że antologie można rozpowszechniać na wszystkich polach eksploatacji, gdyż autorskie prawo majątkowe z tego tytułu wyczerpuje się w ustawowym prawie do wynagrodzenia z tytułu dozwolonego użytku⁸⁵.

Rozpowszechnienie utworów. Warunkiem *sine qua non* tworzenia antologii bez konieczności uzyskiwania zgody twórców i zawierania umów autorskoprawnych jest korzystanie wyłącznie z utworów „rozpowszechnionych”. Oznacza to, że osoba zainteresowana przygotowaniem kompilacji powinna stwierdzić ponad akceptowalną wątpliwość, czy utworom, jakie planuje włączyć do antologii, przysługuje przymiot rozpowszechnienia zgodnie z definicją zawartą w art. 6 ust. 1 pkt 3 pr.aut.: „Utworem rozpowszechnionym jest utwór, który za zezwoleniem twórcy został w jakikolwiek sposób udostępniony publicznie”. Trzeba nadmienić, że cecha ta nie jest równoznaczna z obowiązkiem

⁸⁴ Ibidem, s. 6.

⁸⁵ J. BLESZYŃSKI: *Korzystanie z utworów...*, s. 60.

opublikowania utworu⁸⁶ lub wprowadzenia go do obrotu⁸⁷, ponieważ ustawa rozróżnia wyraźnie te kategorie i wiąże z nimi odmienne skutki prawne.

Rozpowszechnienie utworu jest terminem prawnym wyjaśnionym w ustawie, a zatem nie powinno być większych trudności z jego rozumieniem. Tymczasem, jak zaznacza się w literaturze przedmiotu, wskazana definicja legalna wprowadza istotne komplikacje i przysparza problemów o charakterze praktycznym⁸⁸. Z czego to wynika?

Warunkiem „rozpowszechnienia utworu”, zgodnie z treścią ustawy, jest, po pierwsze, udostępnienie publiczne, po drugie, udostępnienie dokonane w jakikolwiek sposób, po trzecie, udostępnienie tylko za zezwoleniem twórcy. Niestety, ustawodawca nie wskazał, co dokładnie oznacza udostępnienie utworu publiczności, stąd należy posiłkować się interpretacjami doktryny oraz sądów, które próbują precyzować tę przesłankę. Tytułem przykładu można odwołać się do wyroku Trybunału Sprawiedliwości Unii Europejskiej z dnia 7 marca 2013 roku, który w sprawie C-607/11 *ITV Broadcasting Ltd i inni vs TV Catchup Ltd* orzekł, że w świetle dyrektywy 2001/29/WE⁸⁹ „pojęcie publicznego udostępnienia w rozumieniu art. 3 ust. 1 dyrektywy 2001/29, wymaga jeszcze, aby utwory objęte ochroną zostały rzeczywiście udostępnione »publicznie«. W tym względzie z orzecznictwa Trybunału wynika, że pojęcie publiczności, do którego odwołuje się wspomniany przepis, oznacza, iż chodzi o nieokreśloną liczbę potencjalnych odbiorców, i zakłada dodatkowo dość znaczną liczbę osób (zob. podobnie ww. wyrok w sprawie SGAE, pkt 37, 38 i przytoczone tam orzecznictwo)⁹⁰. Oznacza to, że warunek publicznego udostępnienia nie zostanie spełniony wówczas, gdy twórca przekazuje swój utwór niewielkiemu gronu odbiorców, na przykład wydawcy, członkom najbliższej rodziny, na zamkniętym spotkaniu. Warto w tym kontekście przywołać obrazowe porównanie zaprezentowane przez Leszka Małka: „odczytanie w domu przez poetę małżonce świeżo

⁸⁶ „Utworem opublikowanym jest utwór, który za zezwoleniem twórcy został zwielokrotniony i którego egzemplarze zostały udostępnione publicznie” – art. 6 ust. 1 pkt 1 pr.aut.

⁸⁷ „Wprowadzeniem utworu do obrotu jest publiczne udostępnienie jego oryginału albo egzemplarzy drogą przeniesienia ich własności dokonanego przez uprawnionego lub za jego zgodą” – art. 6 ust. 1 pkt 6 pr.aut.

⁸⁸ Zob. D. FLISAK, Z. OKOŃ: *Komentarz do art. 6 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych*. W: *Prawo autorskie i prawa pokrewne...*, s. 127.

⁸⁹ Dyrektywa Parlamentu Europejskiego i Rady nr 2001/29/WE z dnia 22 maja 2001 r. w sprawie harmonizacji niektórych aspektów praw autorskich i pokrewnych w społeczeństwie informacyjnym. Dz.Urz. UE L z dnia 22 czerwca 2001 r.

⁹⁰ Zob. pkt 31 i pkt 32 wyroku Trybunału Sprawiedliwości UE z dnia 7 marca 2013 r. w sprawie C-607/11 *ITV Broadcasting Ltd i inni vs TV Catchup Ltd*.

napisanego przez niego wiersza nie mieści się w rozważanym pojęciu, podczas gdy recytacja tego utworu na zorganizowanym w tym celu wieczorku poetyckim, i to nawet w obecności jednego słuchacza – jest, w rozumieniu ustawy, rozpowszechnieniem danego dzieła⁹¹.

Jak się wydaje, nie jest konieczne stwierdzenie, że z udostępnionym utworem rzeczywiście (tj. empirycznie) zapoznała się spora grupa osób, którą dałoby się zakwalifikować jako publiczność. Przesłanka ta powinna ziszczyć się już w momencie stworzenia potencjalnej możliwości uzyskania dostępu do dzieła przez nieoznaczone grono odbiorców.

Drugi warunek rozpowszechnienia utworu stanowi jego udostępnienie „w jakikolwiek sposób”, co dodatkowo poszerza rozległość pojęciową analizowanej kategorii. Przedstawione sformułowanie jasno wskazuje, że dzieło nie musi być przekazywane publiczności w określonej formie (choćby przez wydrukowanie pewnej liczby egzemplarzy) czy z zachowaniem przepisanej procedury. To twórca sam podejmuje decyzję, w jaki sposób pozwoli zapoznać się z dziełem publiczności – może to być publikacja, wykonanie, odtworzenie, wystawienie, recytacja, wyświetlenie, emisja etc.⁹²

Największych kłopotów przysparza trzeci warunek zgodnego z prawem rozpowszechnienia utworu, czyli udostępnienie go „za zezwoleniem twórcy” – bez zrealizowania tego warunku nie następuje ziszczenie podstawowej przesłanki korzystania z dzieł w ramach dozwolonego użytku, a tym samym wyłączeniu ulega sama licencja ustawowa. Wyrażenie zgody przez twórcę na rozpowszechnienie utworu ma zatem fundamentalne znaczenie, gdyż korzystanie z utworu nierozpowszechnionego grozi nie tylko wkroczeniem w sferę autorskich praw majątkowych, lecz także naruszeniem osobistego prawa autora do decydowania o pierwszym udostępnieniu dzieła publiczności: „Wykonanie tego prawa – polegające na pierwszym udostępnieniu utworu publiczności – czyni utwór rozpowszechnionym, co ma istotne znaczenie praktyczne, gdyż otwiera drogę do korzystania z takiego utworu w ramach dozwolonego użytku prywatnego i publicznego (rozpowszechnienie jest warunkiem *sine qua non* większości postaci dozwolonego użytku)”⁹³.

Ze względu na silną więź rozpowszechnienia utworu z autorskim prawem osobistym do decydowania o pierwszym udostępnieniu można przyjąć, że przesłanka rozpowszechnienia jest spełniona raz i w sposób nieodwracalny przy pierwszym zgodnym z prawem przekazaniu utworu

⁹¹ L. MAŁEK: *Cytat w świetle prawa autorskiego...*, s. 247.

⁹² J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Prawo autorskie...*, s. 174 oraz D. FLISAK, Z. OKOŃ: *Komentarz do art. 6...*, s. 125.

⁹³ S. STANISŁAWSKA-KLOC: *Komentarz do art. 16 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych. W: Prawo autorskie i prawa pokrewne...*, s. 252.

publiczności. Ponadto z chwilą podjęcia przez twórcę decyzji o takim udostępnieniu musi on pogodzić się z tym, że skutków tej decyzji nie da się cofnąć; utwór nie może ponownie stać się nierozpowszechniony.

Z uwagi na radykalny charakter tego gestu twórczego należałoby się zastanowić, w jaki sposób przedmiotowe zezwolenie powinno być wyrażone. W moim przekonaniu nic nie stoi na przeszkodzie odwołaniu się do art. 60 Kodeksu cywilnego⁹⁴: „Z zastrzeżeniem wyjątków w ustawie przewidzianych, wola osoby dokonującej czynności prawnej może być wyrażona przez każde zachowanie się tej osoby, które ujawnia jej wolę w sposób dostateczny, w tym również przez ujawnienie tej woli w postaci elektronicznej (oświadczenie woli)”. Skoro prawo cywilne dopuszcza zarówno wyraźną, jak i dorozumianą postać oświadczenia woli, to zasada ta znajduje zastosowanie także w przypadku wyrażania zgody przez twórcę na rozpowszechnienie dzieła⁹⁵.

Restrykcyjne podejście do kwestii uzewnętrznienia woli autora tylko w postaci wyraźnego określenia woli skutkowałoby tym, że wiele utworów nie miałyby charakteru dzieł rozpowszechnionych, nawet mimo intencji twórców, by z utworami tymi zapoznała się nieograniczona liczba osób. Można zatem przyjąć, że na przykład przekazanie przez autora w testamencie swoich rękopisów muzeum literatury będzie dorozumianym wyrażeniem zgody na udostępnienie utworów publiczności, mimo braku literalnego wyrażenia woli; jak już napisano, ustawa nie wymaga publikacji dzieła, aby spełniony został warunek jego rozpowszechnienia, a zatem nawet utworom nieopublikowanym może przysługiwać status dzieła udostępnionego publiczności.

Takiej liberalnej wykładni nie można natomiast stosować w odniesieniu do utworów pierwotnych, gdy do antologii zostają włączone utwory zależne (na przykład tłumaczenia określonych tekstów). Jak wiadomo z treści art. 2 ust. 2 pr.aut., legalne rozporządzanie opracowaniem i korzystanie z niego wymaga uprzedniego zezwolenia twórcy utworu

⁹⁴ Ustawa Kodeks cywilny z dnia 23 kwietnia 1964 r. Dz.U. 2015, poz. 121, z późn. zm.

⁹⁵ Tak S. STANISŁAWSKA-KLOC: *Komentarz do art. 16...*, s. 253. Podobnie Sąd Apelacyjny w Łodzi – Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 17 grudnia 2002 r., sygn. I ACa 254/2002. W przedmiotowej sprawie Sąd orzekł, co następuje: „materiały te zostały utrwalone na kasetach wideo w wielu tysiącach egzemplarzy w celu rozpowszechnienia ich wśród aktywnych dystrybutorów firmy A. Kasety te mogły bez przeszkód trafić do członków ich rodzin, znajomych, uczestników spotkań otwartych dla potencjalnych dystrybutorów, a także osób, które mogły kupić bilety na seminaria, a przy okazji kasety sprzedawane podczas takich spotkań. W okolicznościach rozpoznawanej sprawy w drodze domniemania faktycznego można przyjąć, że skoro materiały te były dostępne – mimo pewnych ograniczeń – właściwie nieograniczonemu kręgowi odbiorców, to twórcy wyrazili na to zgodę”.

pierwotnego – przepisu art. 27¹ pr.aut. raczej nie można interpretować w ten sposób, że norma ta obejmowałaby zarówno opracowania, jak i podstawę tych opracowań (zakaz rozszerzającej wykładni wyjątków). Problematyką rozpowszechniania utworów zależnych w antologiach zajmował się Sąd Apelacyjny we Wrocławiu⁹⁶, a sam wyrok został szczegółowo omówiony przez Błęszyńskiego, który uznał, że „spełnienie wymogu uprzedniego legalnego rozpowszechnienia utworu pierwotnego, rozpowszechnianego następnie w postaci określonego rodzaju opracowania (w tym tłumaczenia), ma znaczenie dla uznania, że doszło do legalnego rozpowszechnienia opracowania zamieszczonego w antologii. Brak zezwolenia autora utworu pierwotnego uzasadnia ocenę, że rozpowszechnianie nastąpiło z naruszeniem autorskich praw majątkowych do utworu pierwotnego i to nie z powodu naruszenia przesłanek dozwolonego użytku w antologii, lecz ze względu na naruszenie ogólnej zasady wyrażonej w art. 2 ust. 2 pr.aut.”⁹⁷.

Najbardziej newralgiczną kwestią związaną z korzystaniem z rozpowszechnionych utworów w ramach dozwolonego użytku publicznego pozostaje problem, kto i w jaki sposób powinien weryfikować, czy dane dzieło może być użyte na podstawie licencji ustawowych. Inaczej mówiąc: czy osoba tworząca antologię zgodnie z pozostałymi kryteriami wskazanymi w art. 27¹ pr.aut. musi przed przystąpieniem do korzystania z utworu sprawdzić fakt i legalność jego rozpowszechnienia? Małek twierdzi, że „byłoby rzeczą kuriozalną wymagać od cytującego, żeby za każdym razem dokonywał sprawdzenia, czy rozpowszechnianie utworu wypełnia ustawowy warunek uzyskania zgody twórcy na jego udostępnienie (pozostałe przesłanki są stwierdzalne). W praktyce hamowałoby to w istotny sposób korzystanie z omawianej licencji”⁹⁸. Przywołany badacz omawia i poddaje krytyce dwie grupy poglądów, sprzecznych z sobą: zwolennicy pierwszej, skoncentrowanej wokół koncepcji faktów zewnętrznie rozpoznawalnych (koncepcja autorstwa Elżbiety Traple), subiektywizują przesłankę rozpowszechnienia utworu, zwalniając korzystającego z utworu z odpowiedzialności wobec twórcy, jeśli korzystający nie wiedział o braku zgody twórcy na rozpowszechnienie utworu; zwolennicy drugiej natomiast dowodzą, że relatywizacja obiektywnej przesłanki nieuchronnie prowadzi do przełamania literalnego znaczenia ustawy, czyli do wykładni *contra legem*⁹⁹.

⁹⁶ Wyrok Sądu Apelacyjnego we Wrocławiu z dnia 13 września 2013 r., sygn. I ACa 871/13.

⁹⁷ J. BŁESZYŃSKI: *Korzystanie z utworów...*, s. 61.

⁹⁸ L. MAŁEK: *Cytat w świetle prawa autorskiego...*, s. 250.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 250–253.

Konfliktu między niesprawiedliwym karaniem osób pozbawionych intencji łamania praw autorskich a potrzebą legalizmu – rozumianą jako poszukiwanie źródła prawa w treści przepisów, nie zaś w arbitralnie dobranych czynnikach pozaprawnych – prawdopodobnie nie da się rozstrzygnąć w sposób jednoznaczny, bez uszczerbku dla którejkolwiek wartości. Co więcej, obrona twórców antologii, którzy pozostają w uzasadnionym okolicznościach, ale jednocześnie błędnym przekonaniu o tym, iż udostępniają dany utwór za zgodą autora, może być dość trudna w związku ze stosunkowo niedawno wydanym orzeczeniem Trybunału Sprawiedliwości UE z dnia 10 kwietnia 2014 roku w sprawie C-435/12 *ACI Adam BV i inni vs Stichting de Thuiskopie i Stichting Onderhandeligen Thuiskopie vergoeding*. Trybunał orzekł, że nie można różnicować sytuacji korzystania w ramach dozwolonego użytku z legalnie udostępnionego utworu od sytuacji korzystania w ramach dozwolonego użytku z utworu pochodzącego ze źródła nielegalnego¹⁰⁰. Stanowisko to spotkało się z krytyką ze strony przedstawicieli doktryny¹⁰¹, ponieważ jest w kontrze do postulowanego kierunku zmian legislacyjnych oraz zmian w orzecznictwie, może jednak rzutować na wykładnię przepisów również przez sądy krajowe. Stąd też wydaje się, że bez normatywnej ingerencji ustawodawcy, który wyraźnie rozstrzygnie kwestię odpowiedzialności osoby korzystającej w dobrej wierze z utworu nieudostępnionego za zgodą twórcy, będzie utrzymywał się stan niepewności prawnej.

Rozmiar wykorzystywanych utworów. Istotną kwestią jest rozmiar utworów włączanych w obręb kompilacji. Ustawodawca obejmuje zakresem dozwolonego użytku publicznego wyłącznie „drobne utwory” lub „fragmenty większych utworów”, co zostało wprost wyartykułowane w treści art. 27¹ pr.aut. Przesłanka ta dotyczy w głównej mierze fizycznej wielkości tekstów, jakie można zaczerpnąć do tworzonej antologii; nie wydaje się uzasadnione interpretowanie kategorii „drobnych utworów” na przykład przez pryzmat rangi, jaką nadaje swojemu dziełu określony autor (często się zdarza, że twórcy w osobistych zapiskach, dziennikach, autokomentarzach, wywiadach etc. wprost waloryzują i systematyzują swoje utwory, jednym przyznając istotne zna-

¹⁰⁰ Wprawdzie Trybunał odniósł się w wyroku tylko do dozwolonego użytku prywatnego, jednak jest wielce prawdopodobne, że ta linia orzecznicza zostanie rozciągnięta również na inne postaci dozwolonego użytku: „nie można zaakceptować uregulowania krajowego, które nie dokonuje żadnego rozróżnienia między kopiami na użytek prywatny sporządzonymi z legalnego źródła a tymi, które zostały sporządzone ze sfalszowanego lub z pirackiego egzemplarza utworu”. Zob. wyrok Trybunału Sprawiedliwości UE z dnia 10 kwietnia 2014 roku w sprawie C-435/12 *ACI Adam BV i inni vs Stichting de Thuiskopie i Stichting Onderhandeligen Thuiskopie vergoeding*.

¹⁰¹ M. CZERNIAWSKI: *Glosa do wyroku TS z dnia 10 kwietnia 2014 r., C-435/12*. Lex 2014.

czenie, innym – marginalne), ani tym bardziej na podstawie naukowej i krytycznej oceny dorobku danego twórcy, w ramach której wyodrębnią się utwory znaczące i mało znaczące dla całej twórczości. Nie można jednak wykluczyć, że opinie tego typu mogą okazać się przydatne przy ustalaniu, co należy rozumieć przez „drobny utwór”, i pośrednio potwierdzać przekonania osób przygotowujących kompilacje.

Ustawodawca nie określił w sposób bezsprzeczny żadnej jednoznacznej metody umożliwiającej precyzyjne ustalenie, ile wynosi dopuszczalna objętość pojedynczych tekstów umieszczanych w antologiach. Byłoby to zresztą dość trudne, zważywszy, po pierwsze, na znaczne zróżnicowanie sfery piśmiennictwa, po drugie, na fakt, że wielkość tekstu prawie nigdy nie jest bezpośrednio powiązana z jego literacką wartością czy doniosłością; gdyby było inaczej, przymiot arcydzielności przysługiwałby raczej opasłym powieściom niż krótkim wierszom, a jak wynika z praktyki, prawie nigdy tak się nie dzieje. Tym samym nie da się postawić znaku równości między umieszczeniem w antologii niewielkiego utworu w całości a przytoczeniem fragmentu tekstu o znacznej objętości, jednak próba włączenia kryterium „doniosłości literackiej”, niezwiązanego z ilością tekstu, wydaje się niepodobieństwem. Stąd też należy traktować ustawowe przesłanki dotyczące „drobnych utworów” w oderwaniu od jakichkolwiek estetycznych ocen, poprzestając na wyodrębnieniu czysto technicznym.

W doktrynie prezentuje się różne podejścia do rozumienia kategorii „drobnych utworów” i „fragmentów większych utworów”. Barta i Markiewicz nadają temu podziałowi charakter typologiczny. Autorzy ci są zdania, że pierwszy z terminów obejmuje wszystkie dzieła, których nie można określić mianem „większego utworu” – dlatego za drobny utwór uznają list, wiersz, fraszkę, nowelę, opowiadanie, jednoaktówkę, balladę, ale już nie powieść, powieść poetycką, epos, poemat epicki, pamiętnik, rozbudowaną sztukę teatralną i opowieść¹⁰². Rozmiary „fragmentu” określają w przedziale 10–30% całości danego dzieła, zastrzegając jednocześnie, że wielkości tej nie da się wskazać ani w wartościach bezwzględnych, ani w wartościach względnych¹⁰³, co z kolei implikuje konieczność poszukiwania dodatkowych kryteriów delimitujących: „w przypadku większych utworów [...] konieczne jest, aby udostępniane fragmenty nie zastępowały wartości związanych z lekturą całości dzieła. Chodzi zatem o zakaz przejmowania do antologii tak dużego fragmentu większego utworu (lub ciągłego, wielocłonowego zestawu fragmentów albo wybranych autonomicznych części jednego większego utworu), który zastępowałby potrze-

¹⁰² J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Dozwolony użytek...*, s. 12.

¹⁰³ *Ibidem*, s. 13.

bę przeczytania całości takiego dzieła¹⁰⁴. Ponadto Barta i Markiewicz sugerują, aby przy tworzeniu kompilacji nie przejmować więcej niż trzech utworów (albo fragmentów utworów) jednego autora, jak również więcej niż trzech urywków z jednego tekstu¹⁰⁵.

Z podejściem tych autorów nie zgadza się Błeszyński, który krytykuje takie ujęcie gatunkowe ze względu na ryzyko nieuprawnionego poszerzenia zakresu dozwolonego użytku w stosunku do twórczości dla dzieci, utworów naukowych, popularnonaukowych oraz technicznych. Badacz ten sugeruje, by przy ustalaniu dopuszczalnej objętości wykorzystywanych dzieł lub ich fragmentów posilkować się kategoriami „małych praw” oraz „wielkich praw”, które wprawdzie nie są obecne w przepisach ustawy prawnoautorskiej, ale zostały wykształcone w praktyce. Do „małych praw” zalicza – *per analogiam* do umów zawieranych na potrzeby rozpowszechniania utworów za pomocą radiofonii i telewizji¹⁰⁶ – drobne utwory muzyczne i słowno-muzyczne oraz drobne utwory literackie i poetyckie do 13 wersów wraz z tytułem¹⁰⁷, natomiast pod pojęciem „wielkich praw” rozumie duże formy dramatyczne, literackie i literacko-muzyczne, takie jak opery, operetki, inne formy dramatyczne pełnospektaklowe, powieści, nowele, opowiadania¹⁰⁸, które tworzą zamkniętą całość tematyczną i artystyczną.

Stanisławska-Kloc zdaje sobie sprawę z nieostrości pojęć gatunkowych, dlatego dokonując kwalifikacji „drobnych utworów”, stara się wprowadzić pewne wskazówki dotyczące objętości: w przekonaniu autorki „drobnym utworem” może być fraszka, krótki wiersz (kilkuzwrotkowy), krótkie opowiadanie lub artykuł (jedno-, dwustronicowy, liczący około 10% arkusza wydawniczego), kilkudziesięciosiekundowy (jedno-, dwuminutowy) utwór muzyczny lub słowno-muzyczny (piosenka) bądź audiowizualny¹⁰⁹. Jednocześnie badaczka zdaje sobie sprawę, że takie

¹⁰⁴ Ibidem, s. 15.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 15–16.

¹⁰⁶ Pojęcie „małych” i „wielkich praw” odnosi się przede wszystkim do umowy generalnej zawartej między Stowarzyszeniem Autorów ZAiKS a Telewizją Polską z dnia 30 grudnia 1994 roku. „W umowie tej Stowarzyszenie Autorów ZAiKS zezwala TVP na nadawanie za pomocą wizji i fonii przez stację naziemną (a także za pośrednictwem satelity z terytorium RP) nieopublikowanych utworów twórców, którzy bądź osobiście, bądź przez swych następców prawnych, bądź na podstawie umów o wzajemnej reprezentacji z zagranicznymi organizacjami zbiorowego zarządzania prawami autorskimi upoważnili ZAiKS do ich reprezentowania w zakresie nadań za pomocą fonii i wizji oraz satelity”. Zob. A. KARPOWICZ: *Autor – wydawca. Poradnik prawa autorskiego*. Warszawa 2012, s. 120.

¹⁰⁷ Na przykład eseje, scenariusze filmowe, skecze, monologi, dialogi, fraszki.

¹⁰⁸ J. BŁESZYŃSKI: *Korzystanie z utworów...*, s. 53–54.

¹⁰⁹ S. STANISŁAWSKA-KLOC: *Komentarz do art. 29...*, s. 452.

rozdzielenia są umowne i nie da się wyznaczyć precyzyjnych proporcji tekstów na przykład w odniesieniu do całości utworu. Stąd też nie można tracić z oczu celu, jakiemu służy przytaczanie cudzej twórczości, ponieważ przeznaczenie dzieła może uzasadniać wykorzystywanie bądź to mniejszej, bądź to większej ilości tekstu¹¹⁰; podobne stanowisko zajął Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 23 listopada 2004 roku, gdy analizował przesłanki w ramach prawa cytatu: „Ze względu na różnorodność stanów faktycznych nie jest możliwe stworzenie ogólnej reguły, określającej proporcje utworu przejmowanego do utworu własnego, w każdym razie jednak, jak przyjmuje się w literaturze przedmiotu, cytat w stosunku do całości musi pełnić rolę podrzędną. Ocena, czy ze względu na rozmiar cytatu przejście jest dozwolone, musi być dokonana zatem w okolicznościach konkretnej sprawy [...]”¹¹¹.

Wszystkie przedstawione koncepcje mają swoje wady i zalety. Posługiwanie się kryteriami gatunkowymi niewątpliwie ułatwia wyodrębnienie rodzajów utworów, które najłatwiej będą mogły być zaliczone do „drobnych utworów”, jednak w żadnym przypadku nie można pomijać rzeczywistej objętości dzieł, jakie będą wykorzystane w antologii, ponieważ taka pozornie drobna forma, jak list, może liczyć kilkanaście, a nawet kilkadziesiąt stron, podobnie jak na przykład nowela, opowiadanie czy opowieść. Dlatego automatyczne uznawanie określonego tekstu za spełniający ustawową przesłankę tylko ze względu na przynależność genologiczną wydaje się całkowicie nieuprawnione, podobnie jak ustalanie wielkości tekstów poprzez wyznaczenie sztywnej liczby wersów lub zwrotek – tak jak to postuluje Bleszyński.

Wydaje się, że należy pogodzić się z koniecznością samodzielnego określania *in casu* rozmiarów tekstów, które mogą być wykorzystane w kompilacji w ramach dozwolonego użytku (i z ryzykiem z tym się wiążącym). Aby jednak ułatwić sobie to zadanie, korzystając z rozpoznania przytoczonych badaczy, można zaproponować kilka dyrektyw ułatwiających dokonywanie ocen:

1. Dopuszczalna wielkość tekstów powinna być określana za pomocą modelu przeciętnego czytelnika¹¹² – należy sobie zadać pytanie, czy

¹¹⁰ Ibidem, s. 454.

¹¹¹ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 23 listopada 2004 r., sygn. I CK 232/04.

¹¹² Analogicznie do modelu przeciętnego konsumenta, który to model jest utrwalony w prawie własności intelektualnej oraz w prawie zwalczania nieuczciwej konkurencji – zarówno na szczeblu europejskim, jak i krajowym. Pojęcie „przeciętnego konsumenta” szeroko omówił Sąd Najwyższy w jednym z nowszych wyroków: „Przepis art. 2 pkt 8 ustawy o przeciwdziałaniu nieuczciwym praktykom rynkowym, wzorem dyrektywy 2005/29, opiera się na normatywnym modelu przeciętnego konsumenta, który polega na ustaleniu przez sąd pewnego hipotetycznego wzorca, sposobu postrzegania reklamy przez konsumenta będącego adresatem reklamy konkretnych towarów

osoba nieposiadająca wiedzy fachowej z zakresu literaturoznawstwa, ale jednocześnie potrafiąca dokonywać podstawowych ocen czytelniczych, określiłaby dany utwór w kategoriach drobnego lub fragmentu większego utworu.

2. Nie ma znaczenia gatunek literacki, do jakiego należy utwór włączany do antologii – niektóre z form (na przykład fraszka, epigramat) ułatwiają dokonywanie kategoryzacji, jednak o niczym nie przesądzają.
3. Jeśli antologię przygotowuje osoba obdarzona wiedzą fachową, powinna przeanalizować, czy dany utwór na tle innych dzieł należących do określonego gatunku literackiego sprawia wrażenie drobnego (na przykład jednoaktówka w odniesieniu do rozbudowanych komedii).
4. O drobnym utworze można mówić wówczas, gdy w świetle ekonomicznej i wydawniczej racjonalności nie mógłby on stanowić samodzielnej publikacji; trudno wyobrazić sobie wydanie w odrębnym wydawnictwie książkowym pojedynczego wiersza, ale kilkanaście sonetów – jak najbardziej.
5. Objętość drobnego utworu nie powinna przekraczać połowy arkusza wydawniczego (tj. 20 000 znaków) w przypadku prozy oraz jednej czwartej arkusza wydawniczego (tj. 200 wersów) w przypadku poezji i form dramatycznych¹¹³.
6. Wybranie fragmentu większego utworu nie może zastępować lektury całości.
7. Nie ma znaczenia liczba poszczególnych fragmentów, które zostaną zaczerpnięte do antologii (jeden, dwa czy pięć), byle, po pierwsze, łączna objętość nie przekroczyła 20–25% całego utworu; po drugie, nie doszło do rażącego naruszenia proporcji w zakresie tekstów, z któ-

lub usług. Z uwagi na wybór modelu normatywnego przeciętnego konsumenta, nie przeprowadza się badań demoskopowych, lecz dokonuje rekonstrukcji przeciętnego konsumenta w oparciu o zespół cech zdefiniowanych przez prawodawcę. Bada się, jakie normatywnie uzasadnione oczekiwania ma ostrożny konsument, który zetknie się z określonym przekazem reklamowym. Przeciętny konsument w rozumieniu art. 2 pkt 8 jest »dostatecznie dobrze poinformowany, uważny i ostrożny«. Posiada zatem pewien zasób wiedzy o rzeczywistości gospodarczej, w jakiej styka się z przekazem reklamowym. Jako uważny i ostrożny konsument, potrafi wiadomości te wykorzystywać do analizy przekazu reklamowego, wobec którego musi zachowywać pewien stopień racjonalnego krytycyzmu (niewielkiej podejrzliwości)”. Zob. wyrok Sądu Najwyższego z dnia 4 marca 2014 r., sygn. III SK 34/13. Należałoby rozważyć w odrębnym artykule, jakimi cechami powinien odznaczać się „przeciętny czytelnik”, aby model ten stał się użyteczny w kontekście prawa autorskiego.

¹¹³ Jak się wydaje, zastosowanie identycznego wskaźnika w odniesieniu do prozy oraz poezji i form dramatycznych nie byłoby słuszne, ponieważ opowiadanie liczące około 6 stron A4 dość łatwo mieści się w definicji drobnego utworu, natomiast wiersz liczący 400 wersów zajmuje około 12 stron A4, czyli bardzo dużo, jeśli weźmiemy pod uwagę zwyczaj przyjęte w liryce.

rych tworzona jest kompilacja, tj. w przypadku antologii składającej się z utworów różnych autorów nie może być tak, że fragmenty dzieła jednego twórcy wypełniają przykładowo 60% całości.

Dokonanie z należytą starannością analizy opartej na tych kryteriach nie daje stuprocentowej gwarancji, że nie zostanie naruszona przesłanka dotycząca rozmiaru utworów, z których się korzysta w powołaniem na dozwolony użytek publiczny w zakresie antologii, jednak z pewnością wpłynie na całościową ocenę stopnia zawinienia przy stwierdzeniu nieuprawnionego wkroczenia w sferę autorskich praw majątkowych.

Przeznaczenie antologii. W aktualnym stanie prawnym nie każda antologia, która spełnia wskazane wcześniej przesłanki, może być swobodnie rozpowszechniana przez jej twórcę, ponieważ ramy dozwolonego użytku w zakresie antologii znacząco zawęża przeznaczenie kompilacji. Zgodnie z intencją prawodawcy, licencja ustawowa zawarta w art. 27¹ pr.aut. obejmuje wyłącznie antologie służące realizacji „celów dydaktycznych i naukowych”¹¹⁴, a zatem kompilacja na przykład utworów kabaretowych, przygotowana głównie z myślą o dostarczeniu rozrywki odbiorcom, nie będzie mieścić się w zakresie analizowanej normy. I znów, jak w przypadku rozmiaru utworów, pojawia się wątpliwość, co należy rozumieć pod pojęciem „celu dydaktycznego” i „celu naukowego”.

Leszek Małek, analizując przesłankę „nauczania” w kontekście prawa cytatu, stwierdza, że działanie „podjęte przez twórcę z zamiarem nauczania to działanie zmierzające do stworzenia odbiorcy możliwości przyswojenia sobie określonych treści, które mogą stanowić dane z zakresu dziedziny wiedzy, techniki lub umiejętności praktycznych”¹¹⁵. Co ważne, wspomniany autor, powołując się na prace Bogdana Michalskiego oraz Stefana Rittermana, nie widzi potrzeby utożsamienia „nauczania” z wykonywaniem pracy przez nauczyciela, gdyż byłaby to interpretacja zbyt wąska i eliminująca społecznie akceptowalne formy poznawcze, takie jak chociażby odczyty, wykłady, prelekcje, które mogą być prowadzone przez fachowców niebędących równocześnie zawodowymi nauczycielami¹¹⁶.

¹¹⁴ Redakcja art. 27¹ pr.aut. budzi uzasadnione wątpliwości, czy antologia musi służyć tylko jednemu z dwóch wymienianych celów czy obu równocześnie. Spójnik „i” użyty w przepisie jednoznacznie ustanawia koniunkcję dydaktyki i naukowości, co oznacza, że wszystkie publikacje powinny posiadać oba walory. Trudno jednak sobie wyobrazić, aby na przykład każdy podręcznik, w tym przeznaczony do nauki na niższych szczeblach edukacji, posiadał wartość naukową, ponieważ byłoby to niezgodne z jego przeznaczeniem i uniemożliwiałoby realizację założonych celów dydaktycznych. Stąd w moim przekonaniu należy odejść od literalnej wykładni i przyjąć, że wystarczająco spełnienie chociaż jednego z ustawowych celów.

¹¹⁵ L. MAŁEK: *Cytat w świetle prawa autorskiego...*, s. 278.

¹¹⁶ *Ibidem*, s. 279.

Trzeba jednakże zwrócić uwagę, że o ile w odniesieniu do prawa cytatu ustawodawca posługuje się terminem „nauczania”¹¹⁷, o tyle w przypadku antologii wprowadza przesłankę „celów dydaktycznych”. Powstaje zatem pytanie: czy można traktować te pojęcia zamiennie?

W moim przekonaniu utożsamienie „nauczania” oraz „celów dydaktycznych” jest nieuzasadnione. Wynika to z faktu, że w ramach teorii dydaktyki bardzo wyraźnie odróżnia się „nauczanie” od „uczenia się”. Już na przełomie XIX i XX wieku John Dewey stworzył system, w którym priorytetowo potraktował zdobywanie wiedzy przez ucznia, a nie proces jej przekazywania przez nauczyciela. Wedle tej metody pedagogicznej, kategorią nadrzędną jest „uczenie się”, natomiast „nauczanie” stanowi tylko jedną z jego funkcji: działania nauczyciela odgrywają rolę pomocniczą wobec wysiłku edukacyjnego podejmowanego samodzielnie przez ucznia¹¹⁸.

Idąc tym tropem myślenia, można przyjąć, że osiągnięcie „celu dydaktycznego” nastąpi zarówno przez przekazywanie wiadomości przez podmiot posiadający kompetencje do nauczania, jak i poprzez indywidualną pracę osoby zainteresowanej zdobywaniem wiedzy, nawet jeżeli w procesie tym nie bierze udziału żaden nauczyciel. Jeśli zatem ustawodawca w art. 27¹ pr.aut. wskazuje pewien edukacyjny efekt do osiągnięcia, to sama organizacja procesu dydaktycznego stanowi okoliczność prawnie irrelevantną.

Antologie – a także podręczniki i wypisy – mają tworzyć możliwość przyswajania wiedzy teoretycznej lub praktycznej przez każdego, kto byłby zainteresowany kształceniem, nie tylko w ramach publicznego i niepublicznego systemu edukacji, jaki funkcjonuje w Polsce. Pogląd ten nie koresponduje ze stanowiskiem Barty i Markiewicza: „Określenie »cele dydaktyczne« [...] oznacza [...] działania skierowane na **nauczanie** na wszystkich poziomach, łącznie z kursami kształcenia zawodowego i kursami dokształcającymi dla dorosłych, prowadzone w szkołach, niekomercyjnych instytucjach edukacyjnych oraz na uniwersytetach [...]. Dyskusyjne może być natomiast rozciąganie zakresu wymienionych przepisów na przybierające formę podręczników różnego rodzaju samouczki i podobne materiały pomocnicze dla indywidu-

¹¹⁷ Art. 29 pr.aut.: „Wolno przytaczać w utworach stanowiących samoistną całość urywki rozpowszechnionych utworów oraz rozpowszechnione utwory plastyczne, utwory fotograficzne lub drobne utwory w całości, w zakresie uzasadnionym celami cytatu, takimi jak wyjaśnianie, polemika, analiza krytyczna lub naukowa, nauczanie lub prawami gatunku twórczości”.

¹¹⁸ R.B. WESTBROOK: *John Dewey* (przeł. J. KUBIN) – podają za: *Mysłliciele – o wychowaniu*. [T. 1]: *Alain, Arystoteles, Avicenna [...], Konfucjusz*. Red. C. KUPISIEWICZ, I. WOJNAR. Warszawa 1996, s. 277–291.

alnego nauczania”¹¹⁹. Jak wskazałam, nauczanie służy osiągnięciu założonych celów dydaktycznych, ale nie jest jedyną metodą zdobywania wiedzy. Nie wydaje się słuszne eliminowanie zindywidualizowanych form samokształcenia tylko dlatego, że wykraczają one poza sformalizowany system, sankcjonowany administracyjnie – o ile, oczywiście, dana publikacja realizuje cel dydaktyczny w pierwszym rzędzie, nie zaś pobocznie.

Barta i Markiewicz sugerują, by na potrzeby rozstrzygnięcia, jakie utwory mogą być zamieszczane w antologiach, podręcznikach i wypisach przeznaczonych do użytku edukacyjnego, sięgać do dokumentów urzędowych, w tym założeń programowych¹²⁰. Do pewnego stopnia jest to wskazówka przydatna, jednak w żadnym przypadku nie może być wystarczająca – dość wspomnieć, że na uczelniach wyższych nie występują odgórnie narzucone podstawy programowe, które ustala się na poziomie centralnym (mimo wprowadzenia w 2011 roku Krajowych Ram Kwalifikacji szkoły wyższe samodzielnie opracowują i realizują programy kształcenia¹²¹); trudno z tego powodu uznać, że na uniwersytetach nie mogą powstawać publikacje realizujące cele dydaktyczne, chociażby w postaci skryptów, opracowań, podręczników. Uzależnianie dopuszczalności tworzenia antologii od treści urzędowych dokumentów oświatowych jest również ryzykowne z tego powodu, że założenia programowe ulegają permanentnym przekształceniom, niekiedy w bardzo krótkim czasie. Wspomniane ryzyko polega głównie na tym, że antologia X może zawierać teksty przewidziane w aktualnie obowiązujących wytycznych oświatowych, które jakiś czas później ulegną zmianie: czy to oznacza, po pierwsze, konieczność wycofania takiej kompilacji z obrotu?, po drugie: czy powoduje, że antologia traci obiektywnie dostrzegalny walor dydaktyczny?

Nie mniej wątpliwe jest sprecyzowanie „celów naukowych”. W dyskursie akademickim przyjmuje się bowiem co najmniej trzy rozumienia „nauki”¹²²:

– nauka to dziedzina ludzkiej działalności, dziedzina kultury;

¹¹⁹ J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Dozwolony użytek...*, s. 7, podkr. – M.W.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ Przez „program kształcenia”, zgodnie z art. 2 ust. 1 pkt 14b ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym z dnia 27 lipca 2005 r. (Dz.U. 2012, poz. 572, z późn. zm.), należy rozumieć „opis określonych przez uczelnię spójnych efektów kształcenia, zgodny z Krajowymi Ramami Kwalifikacji dla Szkolnictwa Wyższego, oraz opis procesu kształcenia, prowadzącego do osiągnięcia tych efektów, wraz z przypisanymi do poszczególnych modułów tego procesu punktami ECTS”.

¹²² Zob. S. KAMIŃSKI: *Nauka i metoda. Pojęcie nauki i klasyfikacja nauk*. Lublin 1992, s. 11–19.

- nauka to typ ukierunkowanej działalności, zbiór czynności uczonych, praca badawcza;
- nauka to zbiór otrzymanej i gromadzonej wiedzy naukowej.

Każda z tych trzech definicji posiada nieco inny zakres (pierwsza z nich jest najszersza, ostatnia – najwęższa), jak również wyznacza odmienne pola semantyczne obejmujące różne czynności i zachowania. Dla przykładu: jeśli pojmujemy naukę instytucjonalnie (pierwsza definicja), to hipotetyczne przygotowanie kompilacji artykułów na temat funkcjonowania uniwersytetów w Polsce i problemów z tym związanych literalnie również mieściłoby się w zakresie dozwolonego użytku publicznego z art. 27¹ pr.aut. Z kolei przyjęcie interpretacji zgodnej z trzecią definicją wykluczałoby przygotowanie na podstawie analizowanej licencji ustawowej antologii, które stanowią rodzaj surowego „materiału badawczego”, przeznaczonego do właściwych badań i analiz, ponieważ obiektywnie antologie takie nie wnosiłyby niczego nowego do aktualnie istniejącego stanu wiedzy. Dlatego najbezpieczniej byłoby posłużyć się interpretacją drugą, jako że jest ona najbardziej wyważona i chyba najbliższa intencjom ustawodawcy. Dlatego za realizowanie „celów naukowych” będzie można uznać czynności wykonywane przez uczonych w ramach prowadzonej pracy badawczej, które pośrednio lub bezpośrednio przyczyniają się do poszerzenia, aktualizacji lub weryfikacji dostępnego zasobu wiedzy naukowej. Co ważne, o tym, czy dana działalność spełnia wymogi naukowości, każdorazowo rozstrzyga społeczność uczonych, którzy są uprawnieni do oceny, czy określony rezultat został osiągnięty z poszanowaniem uznanych metod naukowych i czy przyczynia się do rozwoju wiedzy¹²³. Z tego powodu, w moim przekonaniu, nie można stworzyć zbioru obiektywnych kryteriów, które pozwalałyby rozstrzygnąć bez cienia wątpliwości, czy dane działanie służy realizacji celów naukowych czy też nie. Co więcej, proponowanie ściśle określonych ram ingerowałoby w swobo-

¹²³ Posiłkuję się tutaj rozumieniem „naukowości” proponowanym przez Thomasa Kuhna, który odrzucił koncepcję nauki ponadczasowej i obiektywnej na rzecz paradygmatów uznawanych przez wspólnotę naukową w określonym miejscu i czasie. Autor *Struktury rewolucji naukowych* „paradygmaty przedstawił jako ogólnie aprobowane osiągnięcia w dziedzinie nauki, które w określonych warunkach przydają wspólnocie naukowców modelowych problemów oraz rozwiązań. Takie rozumienie paradygmatu przedstawia go jako określoną i aprobowaną w danym miejscu i czasie przez grono uczonych teorię lub zbiór teorii naukowych. Przykładami takiego ujęcia są przede wszystkim teorie sformułowane w obrębie nauk przyrodniczych np. fizyka Newtona czy układ heliocentryczny”. M. KĘPA: *Metodologiczne ujęcie paradygmatu jako metody badawczej na przykładzie koncepcji Thomasa Kuhna*. W: „Rodzinna Europa”. *Europejska myśl polityczno-prawna u progu XXI wieku*. Red. P. FIKTUS, H. MALEWSKI, M. MARSZAŁ. Wrocław 2015, s. 362.

dę badań naukowych, bezzasadnie ograniczając już na wstępie zakres dopuszczalnych aktywności.

Obowiązek zapłaty wynagrodzenia. Jak zostało przedstawione wcześniej, zakres uprawnień autora utworów chronionych przepisami prawa autorskiego w odniesieniu do wydawanej antologii jest bardzo wąski – twórca nie może sprzeciwić się wykorzystaniu swoich utworów (o ile, oczywiście, włączenie tekstu w obręb kompilacji nie powoduje naruszenia praw osobistych, na przykład prawa do integralności i rzetelności), nie może arbitralnie decydować, jakie utwory lub ich fragmenty znajdują się w kompilacji, wreszcie – nie przysługuje mu uprawnienie do żądania zawarcia z nim umowy licencyjnej. Autorowi przysługuje za to – zgodnie z treścią art. 27¹ ust. 2 pr.aut. – prawo do wynagrodzenia za wykorzystane treści; jest to jeden z przypadków odejścia od generalnej zasady, że korzystanie z dzieł w ramach dozwolonego użytku jest nieodpłatne, jak to ujmuje art. 34 zd. 3 pr.aut.: „Twórcy nie przysługuje prawo do wynagrodzenia, chyba że ustawa stanowi inaczej”.

Nowelizacja ustawy z września 2015 roku utrzymała zasadę, że zaczerpnięcie utworów do antologii (a także podręczników i wypisów) może powodować konieczność zapłaty wynagrodzenia, przy czym, co bardzo ważne, prawodawca w żaden sposób nie skonkretyzował tego obowiązku, co znaczy, że nie określił, kiedy ma nastąpić uiszczenie określonej kwoty na rzecz autora, *ergo*, nie wiadomo, czy zapłata warunkuje legalność korzystania z dozwolonego użytku. Joanna Marcinkowska stoi na rygorystycznym stanowisku, że „jednym z warunków zgodnej z prawem eksploatacji utworu na podstawie powołanego przepisu jest uiszczenie wynagrodzenia na rzecz twórcy. Dlatego brak wynagrodzenia za tę formę eksploatacji utworu stanowi naruszenie wyłącznych praw autorskich i pociąga za sobą możliwość wystąpienia twórcy z roszczeniami przewidzianymi w art. 79 ust. 1. Podobnego zdania jest Błęszyński, który twierdzi, że prawo do wynagrodzenia uregulowane w art. 17 i przepisach szczególnych [...] ma charakter bezwzględny, choć jest pozbawione komponentu zakazowego”¹²⁴.

Poglądów badaczki nie podziela orzecznictwo: zarówno sądy powszechne, jak i Sąd Najwyższy zgodnie przyjmują, że o naruszeniu autorskich praw majątkowych można mówić wyłącznie wtedy, gdy po pierwsze, nie istniała umowa między stronami, po drugie, korzystanie z utworu nastąpiło bez licencji ustawowej. Wynagrodzenie przewidziane w przepisach statuujących dozwolony użytek ma charakter roszczenia, nie zaś prawa bezwzględnego, w związku z czym nie da się mówić o naruszeniu praw majątkowych i tym samym dochodzić ich ochrony na podstawie

¹²⁴ J. MARCINKOWSKA: *Dozwolony użytek...*, s. 237–238.

art. 79 pr.aut.: „Należy podzielić pogląd, wedle którego przez naruszenie to winno się rozumieć wkroczenie w cudze autorskie prawo majątkowe. Wkroczenie takie nastąpi w razie podjęcia działań polegających na korzystaniu z utworu bez zgody uprawnionego (zob. art. 41 ust. 2 u.p.a.p.p.) lub zezwolenia wynikającego z ustawy (licencja ustawowa). Tymczasem – jak wiadomo – operatorowi sieci kablowej, działającemu w warunkach określonych w art. 24 ust. 3 u.p.a.p.p., przysługuje w tym zakresie z mocy wymienionego dopiero co przepisu licencja ustawowa. Nie można przeto uznać, że narusza on cudze autorskie prawa majątkowe”¹²⁵ – podobnie orzekł Sąd Najwyższy w wyroku z dnia 26 czerwca 2003 roku¹²⁶ oraz wyroku z dnia 25 listopada 2009 roku¹²⁷.

Uważam, że interpretacja Marcinkowskiej w odniesieniu do kwestii wynagrodzenia z tytułu korzystania z utworu na podstawie licencji ustawowej jest zbyt daleko idąca i raczej należy się przychylić do zaprezentowanej linii orzeczniczej. Ustawodawca żadnym przepisem nie uzależnił legalności powoływania się na dozwolony użytek od uprzedniej zapłaty wynagrodzenia – sfera uprawnień podmiotu korzystającego z utworu pozostaje odrębna od sfery uprawnień przynależnych twórcom. Art. 27¹ ust. 2 pr.aut. każe wyłącznie liczyć się z koniecznością zapłaty określonego wynagrodzenia, o ile oczywiście autor zechce z tej możliwości skorzystać. Warto bowiem zauważyć, że analizowany przepis nie nakłada bezwzględnego obowiązku rekompensowania twórcom zaczerpnięcia ich utworów do antologii, niezależnie od okoliczności; sformułowanie, że „twórcy przysługuje prawo do wynagrodzenia”, oznacza, iż osoba zainteresowana może, ale nie musi korzystać z tego uprawnienia, natomiast korzystający jest zobowiązany do rozliczenia się z autorem w sytuacji zgłoszenia przez niego stosownego żądania.

W świetle zaprezentowanego wyводу negocjacje z autorem w kwestii wynagrodzenia za wykorzystane utwory pozostają bez wpływu na opra-

¹²⁵ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 20 maja 1999 r., sygn. I CKN 1139/97.

¹²⁶ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 26 czerwca 2003 r., sygn. V CKN 411/01: „Objęcia zakresem zastosowania art. 79 Pr.aut. także przypadków niezapłacenia wynagrodzenia za korzystanie z utworu na podstawie licencji ustawowej nie da się zatem uzasadnić »istotowym« podobieństwem roszczenia o wynagrodzenie za korzystanie z utworu na podstawie licencji ustawowej do bezwzględnego, wyłącznego prawa do korzystania z utworu, ponieważ takiego podobieństwa nie ma”.

¹²⁷ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 25 listopada 2009 r., sygn. II CSK 259/09: „Sąd Najwyższy wyraził także pogląd, akceptowany przez skład orzekający w niniejszej sprawie, iż brak jest podstaw prawnych do rozciągania zastosowania powyższego przepisu i przewidzianych w nim środków ochrony na przypadki niewywiązywania się z zapłaty wynagrodzenia za korzystanie z utworu czy to na podstawie umowy, czy licencji ustawowej (por. z uzasadnienia powołanego wyżej wyroku z dnia 26 czerwca 2003 r.)”.

cowanie i rozpowszechnienie kompilacji przygotowanych na podstawie przepisów o dozwolonym użytku. Nawet jeśli uprawniony nie zgadza się na wysokość proponowanej zapłaty, nie może skutecznie sprzeciwić się wydaniu antologii. W takim przypadku konflikt może być rozstrzygnięty na drodze sądowej: albo w ramach powództwa o wynagrodzenie wytoczonego przez niezadowolonego twórcę, albo przez osobę odpowiadającą za sporną kompilację, która w trybie art. 189 Kodeksu postępowania cywilnego z dnia 11 listopada 1964 roku (tj. Dz.U. 2014, poz. 101, z późn. zm.) może żądać ustalenia wysokości zapłaty¹²⁸.

Zgodność z wymogami art. 34 i art. 35 pr.aut. Z uwagi na to, że przepisy o dozwolonym użytku w pewnym zakresie odbierają autorom możliwość czerpania korzyści z utworów i decydowania o sposobach korzystania z nich, wszystkie licencje ustawowe podlegają pewnym ogólnym ograniczeniom, mającym minimalizować ryzyko spowodowania nadmiernej szkody po stronie twórców. Na gruncie polskiej ustawy taką funkcję zabezpieczającą pełnią przepisy zawarte w art. 34 oraz art. 35 pr.aut.:

Art. 34. Można korzystać z utworów w granicach dozwolonego użytku pod warunkiem wymienienia imienia i nazwiska twórcy oraz źródła. Podanie twórcy i źródła powinno uwzględniać istniejące możliwości. Twórcy nie przysługuje prawo do wynagrodzenia, chyba że ustawa stanowi inaczej.

Art. 35. Dozwolony użytek nie może naruszać normalnego korzystania z utworu lub godzić w słuszne interesy twórcy.

Wymóg podawania imienia i nazwiska twórcy danego utworu, jak również jego pochodzenia, wydaje się dość oczywisty: wykorzystanie cudzego dorobku do celów przewidzianych ustawą w żaden sposób nie uzasadnia pozbawiania autora praw osobistych. Jeśli mowa o aspektach technicznych, jak prawidłowo oznaczać wykorzystywane teksty, by nie naruszyć obowiązków określonych w art. 34 pr.aut., doktryna postuluje, aby w tym zakresie odwoływać się do istniejących zwyczajów (zob. J. Preussner-Zamorska¹²⁹). Co ważne, ustawodawca sformułował przedmiotowy nakaz dość „międko”, zastrzegając, że podanie autora i źródła powinno uwzględniać rzeczywiste możliwości. Oznacza to, że w wyjątkowych przypadkach brak prawidłowego oznaczenia nie będzie unicestwiał legalności korzystania z utworu na podstawie licencji ustawowej, mimo niedopełnienia wymienionych obowiązków. Takie sytuacje powinny mieć jednak charakter wyjątkowy, na przykład wówczas, gdy

¹²⁸ Tak w: J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Dozwolony użytek...*, s. 17.

¹²⁹ J. PREUSSNER-ZAMORSKA: *Dozwolony użytek...*, s. 413–414.

uzyskanie potrzebnych danych nie jest obiektywnie możliwe¹³⁰, *vide*: utwory wydawane anonimowo.

Znacznie więcej komplikacji może wywołać art. 35 pr.aut., który recypuje w tym zakresie ograniczenia wypracowane w prawie międzynarodowym¹³¹, a zwłaszcza dwa z trzech elementów tak zwanego testu trójstopniowego. Jak pisze Rafał Sikorski, „test trójstopniowy wyznacza dopuszczalną granicę dla wprowadzania ograniczeń majątkowych praw autorskich. Test ten składa się z trzech sformułowanych w sposób abstrakcyjny kryteriów, które muszą zostać spełnione łącznie, by dane ograniczenie majątkowych praw autorskich można było uznać za dopuszczalne”¹³².

Kluczowe znaczenie ma interpretacja przesłanki „naruszenia normalnego korzystania” oraz „godzenia w słuszne interesy twórcy”. Nie wdając się w szczegółowe rozważanie tej problematyki, na potrzeby niniejszego artykułu można przyjąć, że pierwszy zakaz ma na celu przeciwdziałanie takiej eksploatacji utworu w ramach dozwolonego użytku, która byłaby konkurencyjna wobec zwykłego i zgodnego z oczekiwaniami autora korzystania z utworu, tj. wiązałaby się z ryzykiem, że możliwość komercjalizacji (i czerpania korzyści) zostałaby niewspółmiernie ograniczona¹³³. Z kolei jako „godzenie w słuszne interesy twórcy” należy rozumieć takie korzystanie z utworu, które „powoduje niesłuszne (nieusprawiedliwione) zmniejszenie dochodów uprawnionego. Wymóg »niesłuszności« powinien być badany z punktu widzenia wielkości strat twórcy, konfrontowanych pod względem proporcjonalności z celami wprowadzenia danego ograniczenia”¹³⁴.

Ustanowienie płatnej postaci licencji ustawowej – tak jak to ma miejsce w przypadku antologii – znacząco zmniejsza ryzyko przekroczenia

¹³⁰ Por. J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Prawo autorskie...*, s. 177–178.

¹³¹ Zob. przykładowo art. 9 ust. 2 Konwencji berneńskiej: „Ustawodawstwo państw należących do Związku zastrzega się możliwość zezwolenia na reprodukcję tych dzieł w pewnych szczególnych wypadkach, pod warunkiem, że reprodukcja ta nie wyrządzi szkody normalnemu korzystaniu z dzieła ani nie przyniesie nieuzasadnionego uszczerbku prawowitym interesom autora”; oraz art. 5 ust. 5 dyrektywy 2001/29/WE: „Wyjątki i ograniczenia przewidziane w ust. 1, 2, 3 i 4 powinny być stosowane tylko w niektórych szczególnych przypadkach, które nie naruszają normalnego wykorzystania dzieła lub innego przedmiotu objętego ochroną ani nie powodują nieuzasadnionej szkody dla uzasadnionych interesów podmiotów praw autorskich”. Podobne regulacje znajdują się również w porozumieniu TRIPS i traktatach WIPO.

¹³² R. SIKORSKI: *Ocena dozwolonego użytku w prawie autorskim w świetle kryteriów testu trójstopniowego*. W: *Granice prawa autorskiego*. Red. J. KĘPIŃSKI, K. KŁAFKOWSKA-WAŚNIEWSKA, R. SIKORSKI. Warszawa 2010, s. 25.

¹³³ J. PREUSSNER-ZAMORSKA: *Dozwolony użytek...*, s. 417.

¹³⁴ J. BARTA, R. MARKIEWICZ: *Dozwolony użytek...*, s. 14.

granic wskazanych w art. 35 pr.aut., jednak całkowicie go nie eliminuje. Przepis ten ma bowiem charakter klauzuli generalnej, zawierającej pojęcia niedookreślone i odwołującej się do kryteriów pozaprawnych (na przykład ekonomicznych i technicznych) – tym samym powoduje stan niepewności prawnej, czy dane działanie nie będzie odczytane jako naruszenie wymogów przewidzianych dla zgodnego z prawem korzystania z utworów chronionych. Niestety, jak dotąd nie udało się tego problemu rozstrzygnąć ani na poziomie normatywnym, ani doktrynalnym – zarówno w Polsce, jak i na świecie.

Podsumowanie

Na gruncie aktualnie obowiązującej ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych z 1994 roku nie mamy zbyt wielu regulacji odnoszących się bezpośrednio do antologii, jednak ustawodawca nie pomija całkowicie istnienia tego typu utworów piśmienniczych – operuje tym pojęciem w art. 3 pr.aut. oraz w niedawno wprowadzonym art. 27¹ pr.aut. Jak starałam się pokazać w niniejszym artykule, status prawny kompilacji wcale nie jest oczywisty i łatwy do uchwycenia, co może rodzić niezwykle istotne trudności praktyczne, związane chociażby z prowadzeniem działalności naukowo-wydawniczej. Osoby zainteresowane tworzeniem i rozpowszechnianiem antologii niejednokrotnie będą musiały na własną rękę rozstrzygać problemy natury prawnej, czego raczej nie da się wyeliminować w drodze ingerencji ustawodawczej, ponieważ w wielu przypadkach większe usztywnienie przepisów prawnoautorskich mogłoby przynieść więcej szkód niż pożytku.

Autorka artykułu oraz redaktorki książki składają serdecznie podziękowania prof. dr. hab. Andrzejowi Matlakowi z Uniwersytetu Jagiellońskiego za uważną lekturę tekstu oraz sporządzenie dodatkowej recenzji tego artykułu na potrzeby niniejszego tomu.

Monika Wycykał

Anthology as Regulated the Polish Copyright Act

Summary: The article is a meticulous analysis of the legal status of the anthology as regulated by the Polish Copyright and Related Rights Act from 4th Feb 1994. It consists of two parts: the first one characterizes the anthology as the subject of the Copyright as defined by the art. 3 of the Copyright Act, that is as a collection of works. These reflections pivot around the attempts at situating such works amongst other forms protected by Copyright norms, and defining what rights and obligations follow publishing a compilation. The second section of the paper is focused on the institution of allowed public use as applied to the anthology – in this part discussed are the theoretical and axiological assumptions that lie at the foundations of limiting the authors' monopoly with respect to protected works, as well as the premises, whose fulfillment is the legal precondition of publishing collections of works and other materials.

Keywords: anthology, copyright, fair use, legislation, a collection of works

Моника Выцикал

Антология в польской системе авторского права

Резюме: В статье дается подробный анализ правового статуса антологии на почве польского закона об авторском праве и подобных правах от 4 февраля 1994 г. Работа состоит из двух частей. Первая из них посвящена характеристике антологии как субъекта авторского права в понимании ст. 3 авторского права, т.е. как собрание произведений. Размышления в этой области касаются попыток размещения таких произведений в составе других изданий, защищаемых авторско-правовыми нормами, а также определения, какие права и обязанности связаны с выпуском сборников. Во второй части статьи рассматриваются институты свободного использования по отношению к антологии. Здесь представлены теоретические и аксиологические предпосылки, лежащие в основе ограничения авторской монополии в области защищаемых произведений, а также условия, выполнение которых предопределяет публикацию сборников произведений и других материалов.

Ключевые слова: антология, авторское право, свободное использование, законодательство, собрание произведений



Zbieranie z ciszy

O antologii poezji żydowskiej

Marian Kisiel
Uniwersytet Śląski w Katowicach

W *Laurze dojrzałym* Norwida najpierw jest mowa o tym, że „potomność” zatarła do siebie ślady, więc nie znamy do niej dróg i każdy musi jej szukać na swoją odpowiedzialność. Ale wszystko jest ułudne. W pisanej wielką literą „Świątyni”, do której zdążamy i w której „pokojach” chcemy gościć, także nie ma dla nas miejsca. Świątynia poezji jest dla nielicznych. Chcemy wlatywać wysoko, marzymy o skrzydłach, a spadamy nisko i oglądamy tylko pięty. Swoje, innych. Przechwalamy się, ale nasz jazgot nikogo nie obchodzi. Wielkość jest „ciszą”. „Cisza jest głosów – zbieraniem”¹.

Formowanie się hierarchii literackiej – pisał przy okazji Norwida Michał Głowiński – jest procesem okrutnym i bezwzględny, a przemianom wymarzonych skrzydeł w przyziemną piętę nieznaną jest pobjęcie; dla pocieszenia wypada tylko zaznaczyć, że niekiedy, niezmiernie rzadko, przyjmują one [...] kierunek przeciwny i to, co współczesnym wydawało się piętą jedynie, okazuje się skrzydłami².

Niepodobna nie myśleć o Norwidowskiej „ciszy”, sięgając po antologię poezji żydowskiej. Nie po jedną, ale po kilka antologii. Różnią się między sobą, mają inne zakresy dat, ideę przewodnią, mówią odmiennymi głosami. Każda z antologii żydowskich jest z „ciszy”, zbiera głosy mówione nie w polskim języku. Zakotwicza się w polszczyźnie przez przekład lub przekład zapośredniczony (przekład z przekładu), który tyleż przybliży, co zdradza oryginał. Uwyrażnia nazwiska poetów, którzy – jak w metaforze biblijnej – wybrani zostali na „własność osobliwą ze

¹ C.K. NORWID: *Pisma wybrane*. T. 1: *Wiersze*. Wybrał i objaśnił J.W. GOMULICKI. Wyd. 3. zm. Warszawa 1983, s. 322.

² M. GŁOWIŃSKI: *Skrzydła i pięta. Nowe szkice na tematy niemitologiczne*. Kraków 2004, s. 152.

wszech narodów” (Wj 19,4)³, ale niekoniecznie muszą zajmować w hierarchii autorów miejsce najwyższe. Ten, kto wybiera – selekcjonuje. Z odmętów literatury wyprowadza na powierzchnię, tnie aksjologiczną brzytwą to, co – w jego przekonaniu – jest nieistotne. Antologia poezji jest zebraniem głosów. Ale my słyszymy w tej ciszy także głos mordowanych wierszy. Antologia jest bowiem także grobowcem. Kładzie się na nim bukiet kwiatów – *florilegium*, czyli **antologię** piękna. Zielnik i grobowiec przemawiają głosami ciszy.

Poezja żydowska jest tworzona w języku, który również staje się „ciszą”. Liczba jego użytkowników maleje, dzisiaj prawdopodobnie mówi nim mniej niż cztery miliony Żydów. Adresat poezji określa jej poczytność, jakkolwiek w wypadku poezji żydowskiej problemem historycznoliterackim jest kwestia nie tyle recepcji estetycznej pojedynczego dzieła, ile przekroczeń recepcyjnych kręgu językowego. Nie chodzi mi tutaj o odmiany dialektalne jidysz czy kwestię standaryzacji językowej przez YIVO (do 1940: Yidisher Visnshaftlekher Institut, od 1940: Institute for Jewish Research), ale o ten rodzaj oddziaływania, które wpływa na znajomość przeszłości literackiej i określa jej stan obecny.

Hans Robert Jauss pisał: „Historia literatury, wychodząca od recepcji pojedynczych dzieł, powinna postrzegać i przedstawiać historyczny ciąg dzieł tak, aby ważną dla nas całość literatury ukazać jako prehistorię jej współczesnego doświadczenia”⁴. Zapewne daje się tak pomyślaną historię pokazać na gruncie literatury, która ma swoją terytorialnie, czasowo, historycznie i językowo określoną swoistość. W przypadku poezji żydowskiej kryteria, jakie stosujemy do literatury narodowej, zawodzą. Dlaczego?

Układając *Antologię poezji żydowskiej* dla polskiego czytelnika – pisał w roku 1968 Arnold Ślucki – musieliśmy wziąć pod uwagę tę oszałamiającą wręcz obfitość i bogactwo poetyckich nazwisk, z których każde coś znaczy na nadzwyczaj rozległej poetyckiej mapie. Cechą rozwoju poezji żydowskiej jest jej różnorodne terytorialne zaplecze, co jest bez precedensu i nie da się porównać z historią ani teraźniejszością innych literatur, skupionych na jednym terytorium. Z tego jakże rozczłonkowanego obrazu kolejno należało wywieść i prześledzić główne drogi rozwojowe, co jest rzeczą niełatwą wobec [...] synkretycznego rozwoju poezji ży-

³ *Pismo Święte Starego Testamentu*. W przekładzie polskim J. WUJKA. Tekst poprawił oraz wstępami i krótkim komentarzem opatrzył ks. S. STYŚ. Wyd. 2. popr. Kraków 1956.

⁴ H.R. JAUSS: *Historia literatury jako prowokacja*. Przeł. M. ŁUKASIEWICZ. Posłowie K. BARTOSZYŃSKI. Warszawa 1999, s. 143.

dowskiej w świecie oraz niewyraźnej polaryzacji kierunków i tendencji. Brak też opracowań syntetycznych w tym zakresie⁵.

Z jednej strony: „oszałamiająca wręcz obfitość i bogactwo poetyckich nazwisk”, z drugiej: „rozcłódkowany obraz” i brak syntetycznych opracowań. Julian Kornhauser pisał w odniesieniu do literatur południowo-słowiańskich (chorwackiej, serbskiej, bośniackiej): „Literatura małego języka każdy niemal przejaw działalności literackiej będzie traktowała jako wydarzenie i wzbogacanie kanonu”⁶. Tutaj inaczej. Poezja wielkiego języka walczy o **prawo reprezentacji**, autorzy rywalizują o miejsce, kanon może przybierać różne oblicza w zależności nie od politycznej interpretacji literatury, lecz od zmieniającego się miejsca autora w porządku wartości.

Antologia Salomona Łastika i Arnolda Słuckiego gromadzi wiersze autorów piszących w różnych krajach i różnych odmianach dialektalnych jidysz. Słusznie. Jest to zbiór, w którym reprezentację mają poeci jednego języka. Rzecz w tym jednak, iż „prawo reprezentacji” może być w przypadku poezji żydowskiej zachwiane. Przede wszystkim dlatego, że wciąż nie wiemy, jakie kryteria do niej stosować. Problem tkwi już w samej nazwie. Czy mówimy o „poezji żydowskiej” *in toto*, niezależnie od miejsca, w jakim ona powstała – w Polsce, Rosji, Niemczech, Stanach Zjednoczonych czy w krajach Ameryki Południowej? Czy „poezja żydowska” (w jidysz) jest zwolniona z przynależności do kręgu kulturowego, w którym powstawała? Jeżeli tak, to jak rozumieć określenie „poezja polsko-żydowska”?⁷ Czy między nazwami: „poezja żydowska” i „poezja polsko-żydowska”, są jakieś relacje istotne, czy mamy do czynienia z odmiennymi jednak zjawiskami? A może to drugie określenie: „poezja polsko-żydowska”, nie ma sensu, ponieważ uzurpuje sobie prawa, których nigdy nie nabyło?

W obu przypadkach pytamy o (1) narodowość (etniczność), (2) przynależność nie tylko do jednego kręgu językowego, ale także (3) społecznego i – co oczywiste – (4) kulturowego. Poezja żydowska byłaby zatem twórczością pisaną w jidysz, *mame-loszn* lub *loszn-aszkenaz*, lecz przez autorów zamieszkujących różne rejony świata. „Język żydowski, zwany potocznie żargonem, narodził się w niemieckim getcie, lecz swój rozwój i ostateczną formę otrzymał w Polsce” – pisał Meyer Isser Pines w *Hi-*

⁵ A. SŁUCKI: *Słowo wstępne*. W: *Antologia poezji żydowskiej*. Wybór oraz noty i przypisy S. ŁASTIK. Red. i słowo wstępne A. SŁUCKI. Wyd. 2. Warszawa 1986, s. 17.

⁶ J. KORNSHAUSER: *Antologia jako projekt historycznoliteracki*. „Pamiętnik Słowiański” 2005, T. 55, z. 1, s. 123.

⁷ Zob. *Międzywojenna poezja polsko-żydowska. Antologia*. Wybrała, oprac., objaśnieniami i wstępem opatrzyła E. PROKOP-JANIEC. Kraków 1996.

*storii literatury żydowskiej*⁸. S.S. Wermel w przedmowie do rosyjskiego wydania tej książki notował:

Ruch wszystkich literatur prowadzi [...] z góry na dół. Żydowska zaś literatura w swoim ruchu szła jakby odwrotnie. Przez długie lata pozostawała literaturą chłopstwa (*czerni*), na które wyższe kręgi społeczeństwa żydowskiego spoglądały z pogardą, jak rozpieszczony symfoniczną muzyką i artystyczną sceną inteligent patrzy na widowisko jarmarczne, któremu towarzyszy gra na katarynce; pozostawała literaturą, którą czytały ubogie duchem „kucharki i służące”, której bardziej kulturalne sfery żydostwa nie znały i znać nie chciały. Była pisana dla chłopstwa, czytało ją chłopstwo i wśród chłopstwa rozprzestrzeniała się i rozwijała. Inteligencja żydowska, zarówno ortodoksyjna, jak i liberalna, żywiła się literaturami w językach starożydowskim [hebrajskim – M.K.] bądź europejskich⁹.

I dodawał, cytując na początku ważne zdanie Charles’a Andlera z przedmowy do wydania francuskiego Pinesa:

„Naród żydowski ma teraz poetów i pisarzy, których urodę i siłę emocji można porównać z tym, co jest najbardziej unikalne i silne we współczesnej Europie Zachodniej”. Literatura ta zajęła wysokie miejsce wśród innych współczesnych literatur i staje się obecnie jedną z najdroższych narodowych wartości narodu żydowskiego. Jest to już nie literatura chłopstwa, „kucharek i służących”, lecz literatura arystokratyczna w najlepszym i szlachtetnym sensie tego ostatniego słowa. Powstawszy z prochu i nicości, dumnie podniosła swoją głowę i sama, z góry na dół, z pogardą patrzy na tę część żydowskiej inteligencji, która jeszcze nie zapomniała swoich dawnych grzechów wobec niej [literatury żydowskiej – M.K.] i jeszcze je ze wzgardą pomnaża nawet dzisiaj, ignorując ją [literaturę żydowską – M.K.] i odnosząc się do niej z drwiącym uśmiechem wyższego wobec niższego. Lecz ta część inteligencji – trzeba powiedzieć prawdę – staje się dzisiaj znikomą cząstką inteligencji żydowskiej. Inteligencja na ogół, w najlepszych jej składnikach, szczyli

⁸ М.Я. Пинесь: *История еврейской литературы (на еврейско-нѣмецкомъ диалектѣ)*. Авторизованный переводъ съ нѣмецкаго съ предисловіемъ и дополненіями С.С. ВЕРМЕЛЬ. Москва 1913 – cyt. za: http://az.lib.ru/p/pines_m_j/text_1913_istoria_evreiskoy_literatury-oldorfo.shtml (13.01.2017). Jest to autoryzowany przekład wydania: M.I. PINES: *Histoire de la littérature judéo-allemande*. Paris 1911. Książka ma także swoją wersję w języku jidysz (IDEM: *Di geshikhte fun der yidisher literatur biz'n yor 1890*. Ed. B. МАКНШОВЕС. Vol. 1–2. Varsha [Warszawa] 1911), a także w języku niemieckim (M.I. PINES: *Die Geschichte der jüdischdeutschen Literatur*. Nach dem französischen Original bearb. G. НЕСНТ. Leipzig 1913). Jeżeli nie podano inaczej, tłumaczenia – M.K.

⁹ М.Я. Пинесь: *История еврейской литературы...*

się tą literaturą jako jednym z najlepszych przejawów żydowskiego ducha, jako jedną z najwyższych swoich kulturalnych jakości. Literatura żydowska spełniła tym sposobem swój triumfalny pochód nie z góry na dół, z wyżyn społeczeństwa do jego nizin, jak to zwykle dzieje się w innych literaturach, a z dołu do góry, od najuboższych i unieszczęśliwionych klas żydowskiego społeczeństwa do jego wyższych sfer, od „kucharek i służących”, od materialnie biednych i ubogich duchem do inteligencji i arystokracji ducha¹⁰.

„Kolebką współczesnej poezji żydowskiej była Polska” – notował z kolei Arnold Słucki¹¹, określając – za innymi historykami literatury – początek świadomej twórczości żydowskiej na przełom wieków XVIII i XIX. Wcześniejsze formy poetyckie miały charakter ludowy, w dużej mierze oralny. Od wieku XIX poeci żydowscy pisali swoje utwory w jidysz i w języku kraju osiedlenia, tzn. w Polsce – również po polsku, a ponieważ wtedy Polski jako organizmu państwowego nie było, ponieważ włączona została w imperia rosyjskie, pruskie i austriackie – wiersze te powstawały w różnych etnolektach tych imperiów. Czy w ten sposób traciły swoją organiczną żydowskość, czy też ją wzbogacały o nowe pierwiastki intelektualne i społeczne? Salomon Łastik w ważnej książce o Oświeceniu żydowskim zauważył:

Oświecenie żydowskie w każdym kraju było przede wszystkim wyjściem poza obręb własnego narodu i oddaniem wszystkich sił twórczych krajowi, w którym Żyd zamieszkiwał. [...] tendencja do wyjścia na zewnątrz, do niezamykania się w ramach własnej społeczności to cechy najbardziej charakterystyczne dla Oświecenia żydowskiego¹².

Tutaj zaczyna się problem historycznoliteracki *par excellence*: do jakiej literatury poezja żydowska należy? Pisana w odmiennych językach – matczynym i kraju osiedlenia – jest żydowska czy „inno”-żydowska albo żydowsko-„inna”, jeżeli pod słówkiem „inna” umieścić język kraju, język, w jakim została wysłowiona? Należy do literatury określonej przez język, czy też do literatury narodu, dla którego język nie jest wyznacznikiem asymilacji, ale akomodacji kulturowej? Ten drugi przypadek odsyła do literatury diaspory wypowiadającej się w odmiennych etnolektach, lecz nie tracącej swojej tożsamości etnicznej.

Pytania tu postawione są niebywale ważne i udzielono już na nie dwóch odpowiedzi. Pierwsza brzmi tak: literatura pisana w danym języ-

¹⁰ Ibidem.

¹¹ A. SŁUCKI: *Słowo wstępne...*, s. 7.

¹² S. ŁASTIK: *Z dziejów Oświecenia żydowskiego. Ludzie i fakty*. Warszawa 1961, s. 63.

ku należy do historii literatury tego języka. Druga: nawet jeżeli literatura została napisana w danym języku, to nie należy do historii literatury tego języka, ponieważ o przynależności do historii literatury decydują więzy krwi autora. Takie stanowiska w dwudziestoleciu formułowali między innymi Kazimierz Czachowski (pierwsze) i Karol Hubert Rostworowski (drugie)¹³. Wpływ na ten rodzaj argumentacji miała nie tyle metodologia historii literatury, ile stosunek mówiącego do inności etnicznej. Że nie jest to przypadek wyłącznie międzywojnia, pokazały lata późniejsze.

Historycznoliterackie pytanie o antologię poezji żydowskiej *in toto* jest zatem – w istocie rzeczy – dwojakiej natury. Najpierw uznajmy, iż antologia jest zebraniem poetów piszących w języku jidysz i języku polskim – ale na historycznym lub historycznie zmiennym terytorium Polski. W jakich wymiarach tę twórczość opisywać? Czy w kategoriach heurystycznie rozumianej kultury literackiej, a więc w kontekście „powstania i rozwoju systemu literackiego oraz narodzin wspólnoty znakowej”¹⁴? A może w wyraźnej opozycji centrum i peryferii, gdzie *primo*, „centralne” odnosić się będzie do literatury polskiej, a „peryferyjne” do pisanej w różnych etnolektach literatury żydowskiej; *secundo*, „centralne” wiązać będziemy – według określenia Arnolda Słuckiego – z „metropoliami”, tj. dominującymi ośrodkami literatury i kultury żydowskiej, a „peryferyjne” z ośrodkami usamodzielnionymi, lecz nieutrzymującymi pozycji „ośrodków węzłowych”¹⁵. W tym drugim przypadku mielibyśmy do czynienia z geograficznie zorientowaną kulturą literacką. Jak pisał Stefan Żółkiewski: „Literatura bywa narodowa, kultura literacka jednak w dużej mierze jest regionalna”¹⁶.

Kultura literacka rozumiana jako socjologia literatury, odwołująca się do różnego typu działań lokalnych i społecznych interakcji, nie wpływa na historycznoliteracki wizerunek literatury. Może go dopełniać, modyfikować, lecz nie ustanawia dla niego reguł. Eugenia Prokop-Janiec, powołując się na koncepcję polisystemu, jaką sformułował Itamar Even-Zohar, napisała w odniesieniu do żydowskiej publiczności literackiej międzywojnia: „W obrębie wielojęzycznej całości polisystemu zacho-

¹³ Zob. E. PROKOP-JANIEC: *Wstęp*. W: *Międzywojenna poezja polsko-żydowska...*, s. 24–25.

¹⁴ K. DMITRUK: *Kultura literacka*. W: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze – Renesans – Barok*. Red. T. MICHAŁOWSKA, współudz. B. OTWINOWSKA, E. SARNOWSKA-TEMERIUZ. Wyd. 2. popr. i uzup. Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 427.

¹⁵ A. SŁUCKI: *Słowo wstępne...*, s. 11, 12–13.

¹⁶ S. ŻÓŁKIEWSKI: *O badaniu dynamiki kultury literackiej*. W: IDEM: *Kultura, socjologia, semiotyka literacka. Studia*. Warszawa 1979, s. 397.

dziła interakcja pomiędzy tworzącymi go systemami językowymi¹⁷. Innymi słowy, czytelnicy żydowscy sięgali do utworów we wszystkich znanych sobie etnolektach (jidysz, hebrajskim, polskim), nie preferując żadnego z nich, choć w zasymilowanej (świeckiej) grupie polskich Żydów dominowała – naturalnie – polszczyzna. Nie znaczy to jednak, że w polisystemie zachodzą jakieś przekształcenia w obrębie wartości. W modelu historycznoliterackim – podkreślmy to stanowczo – literatura żydowska nie jest zesłana na prowincję (choć tam się rozwija), nie funkcjonuje regionalnie, ale włącza się w literaturę wielu języków. Jest literaturą mniejszą wobec literatury polskiej, nie kształtuje jednak kanonu lokalnego, lecz ogólny.

Pines, który z wszystkich dialektów języka żydowskiego (jidysz) wyodrębnił trzy najważniejsze: 1) „litewski, w którym mówią w większej części Litwy i miejscami w centralnej Rosji”, 2) „polski, w którym mówią w Królestwie Polskim i na niektórych terenach Litwy i Galicji”, 3) „południowy, w którym mówią na południu Rosji, w Rumunii i na niektórych terenach Galicji”, dodał także (4) dialekt „żydowsko-angielski”¹⁸. Każdy z nich ma swoje lokalnie zabarwione słownictwo, które powstaje w wyniku kontaktu kultur i języków, niemniej – i tu Pines zacytował opinię Lazare’a Sainéan:

Między gwarami żydowskimi, rozprzestrzconymi dzisiaj w większej części Europy, nie ma tak głębokich różnic, które przeszkadzałyby w zrozumieniu tych gwar na wszystkich terenach ich rozprzestrzenienia, jak to się dzieje w przypadku prowincjonalnych dialektów niemieckich¹⁹.

Pozwoliło to Pinesowi ostatecznie napisać:

W literaturze najbardziej rozpowszechnionym dialektem jest żydowsko-litewski, zmieszany z niektórymi elementami dialektu południowego. Lecz z Perecem i młodymi polskimi pisarzami włączamy do literatury również dialekt żydowsko-polski. W literackich dziełach Ameryki, a szczególnie w jej prasie codziennej, dominuje dialekt żydowsko-angielski. Lecz w ogólnych cechach wszystkie te różnice dialektów, o ile znajdują swój wyraz w literaturze, poza prasą codzienną, są zupełnie drugorzędne i wykazują tendencję do całkowitego zaniku, szczególnie dzięki rozprzestrzenieniu się klasycznych dzieł literatury żydowskiej,

¹⁷ E. ПРОКОР-ЈАНІЕЦ: *Pogranicze polsko-żydowskie. Topografie i teksty*. Kraków 2013, s. 251.

¹⁸ М.Я. ПИНЕСЬ: *История еврейской литературы...*

¹⁹ Ibidem (Pines cytuje z: L. SAINÉAN: *Essai sur le judéo-allemand, et spécialement sur le dialecte parlé en Valachie*. „Mémoires de la Société de linguistique de Paris” [Paris 1902], vol. 12, 2ème fasc., s. 94).

której autorzy, dysponując zdumiewającym poczuciem ducha języka, potrafili, jak mówił Montaigne o języku francuskim swojego czasu, „przywoździć umykający język”.

Dlatego właśnie i wiersze Rosenfelda, rodem z Polski, piszącego w Nowym Jorku, i dzieła Abramowicza, rodem z Litwy, mieszkającego na południu Rosji, albo Rabinowicza, rodem z Południa [Ukrainy – M.K.], gdzie napisał większość swoich dzieł, i opowiadania Pereca i Asza, urodzonych w Polsce, wszystkie jednakowo się czyta i wszystkie jednakowo pozyskują czytelników we wszystkich prowincjach, we wszystkich krajach, gdzie tylko jest żydowska publiczność²⁰.

Stanowisko Pinesa jest jasne: każdorazowo należy mówić o **literaturze żydowskiej**, jeśli została napisana w dialektach jidysz. Ale tę samą kategorię należy także stosować do pisarzy dwujęzycznych, którzy – jak Maurycy Szymel – wypowiadali się poetycko w dwóch językach. Szymel nie jest poetą **polsko-żydowskim**, jak się utarło twierdzi²¹, podobnie jak Solomon Bart (mieszkający po rewolucji w Warszawie) czy Rachela Bojmwol (związana z Odessą i Moskwą) nie są poetami **rosyjsko-żydowskimi**. Są poetami żydowskimi, piszącymi także w innych językach. Dwujęzyczność nie stanowi bezpośredniego wyróżnika przynależności do dwóch literatur narodowych, choć może czasem tak się stać²². Jak słusznie zauważyła Beata Tarnowska:

Bilingwizm wpisany bywa nie tylko w los poszczególnych pisarzy, rozdartych pomiędzy różne kultury i języki, lecz stanowić może także ugruntowaną tradycję literacką całych wielojęzycznych narodów. Szczególne miejsce dwujęzyczność zajmuje w historii narodu żydowskiego, gdyż – jak zauważa Shmuel Niger – dla Żydów jeden język nigdy nie był wystarczającym medium²³.

Wracam zatem do antologii poezji żydowskiej. Wydaje się, że propozycja Łastika i Słuckiego, gromadzących poetów żydowskich z różnych prowincji świata, poetów piszących w jidysz i w językach innych narodów, jest znakomitą propozycją łączenia starej i nowej tradycji myślenia historycznoliterackiego. Nie jest taką propozycja Romana Brandstaette-

²⁰ М.Я. Пинесъ: *Исторія єврейской литературы...*

²¹ Eugenia Prokop-Janiec przyznawała, że „Maurycy Szymel [...] wyznawał swe głębokie przywiązanie do jidysz, a polszczyznę uważał już za jeden z narodowych języków żydowskich”. E. PROKOP-JANIEC: *Wstęp...*, s. 22.

²² Zob. rozważania Beaty TARNOWSKIEJ: *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*. Olsztyn 2004, s. 20–109, a w odniesieniu do literatury żydowskiej – s. 56–57.

²³ Ibidem, s. 56. Cytowana praca Shmuela NIGRA to: *Bilingualism in the History of Jewish Literature*. Transl. from the Yiddish by J.A. FOGEL. Lanham 1990.

ra, zaakceptowana przez Eugenię Prokop-Janiec w jej pracach szczegółowych, używania terminu „poezja polsko-żydowska”²⁴. Zasadniczy mankament tego określenia polega na tym, że jeśli odwołamy się do trwale zakorzonego w historii literatury zwrotu: „poezja polsko-łacińska”, to zlekceważymy fakt, że narodowość jest ustawiona na miejscu pierwszym, a język wypowiedzi – na drugim. Powinno zatem używać się terminu „poezja żydowsko-polska”, co miałoby swój sens także w nazwach dialektów, które z pejoratywnej klasyfikacji (żargon) zyskały nazwę etnolektów **żydowsko-„innych”** (-litewskich, -polskich, -południowych, tj. -ukraińskich, czy -angielskich).

Niezależnie jednak od nazwy pojawia się problem innego rodzaju: kanonu. Antologia jest bowiem kanonem literatury, pierwszą próbą przesiewu tego, co powstało i co powinno zostać zapamiętane. Jeżeli zatem Norwidowskie „ciszy zbieranie” odbywa się na poziomie jidysz, czyli języka umykającego w ciszę, to rozsądzenie ciszy może nastąpić poprzez włączenie do antologii utworów pisanych także w innych językach. Beata Tarnowska zauważyła:

Współczesna literatura żydowska, rozpięta pomiędzy językiem hebrajskim a jidysz, powstawała [...] w równym stopniu w językach krajów osiedlenia; ogromna część tej literatury zasiła literatury narodowe poszczególnych krajów i nie jest traktowana jako część żydowskiego dziedzictwa²⁵.

Powinno być chyba odwrotnie. Nie zubażając literatur krajów osiedlenia, literatura żydowska pisana w różnych językach powinna stać się integralną częścią żydowskiego dziedzictwa. Dotyczy to także poezji.

²⁴ E. PROKOP-JANIEC: *Międzywojenna literatura polsko-żydowska jako zjawisko kulturowe i artystyczne*. Kraków 1992; EADEM: *Pogranicze polsko-żydowskie...*

²⁵ B. TARNOWSKA: *Między światami...*, s. 57.

Marian Kisiel

Collecting from Silence On the Anthology of Jewish Poetry

Summary: The article is dedicated to poetry created in Yiddish, a language used by a diminishing number of people. The author poses a number of important questions, for instance: is “Jewish poetry” (in Yiddish) exempt from belonging to a cultural environment in which it has been created? Using the anthology of Jewish poetry as an example Marian Kisiel reflects on the status of the Yiddish language in the context of

ethnolects of the countries where this kind of literature used to be written. Ultimately he postulates that Polish-Jewish poetry is primarily Jewish, and only later (secondarily) Polish.

Keywords: anthology, Polish-Jewish poetry, ethnolect, Yiddish, Arnold Slucki

Мариан Кисель

Собрание из тишины
Об антологии еврейской поэзии

Резюме: Статья посвящена поэзии, создаваемой на языке идиш, которым пользуется все меньше людей. Автор текста задает многие важные вопросы, к примеру: свободна ли «еврейская поэзия» (на идише) от принадлежности к культурному кругу, в котором она появилась? На примере антологии еврейской поэзии рассматривается также статус языка идиш в контексте этнолектов стран, в которых эта литература была создана. Кроме того, выдвигается тезис, что польско-еврейская поэзия – первоначально еврейская, а лишь потом (вторично) польская.

Ключевые слова: антология, польско-еврейская поэзия, этнолект, идиш, Арнольд Слуцкий

Śląskie antologie młodych po roku 1989

Katarzyna Niesporek
Uniwersytet Śląski w Katowicach

I

Pięć antologii. Siedmiu antologistów. Kilkudziesięciu zaprezentowanych autorów urodzonych na Śląsku albo ze Śląskiem związanych. *Młody Śląsk literacki* (1975), *Śląski almanach poetycki* (1989), *Inny świat* (1994), *W swoją stronę* (2000), *Martwe punkty* (2004) – to tytuły antologii, których powstanie jest odpowiedzią na ożywienie i wzrost aktywności życia literackiego na Śląsku. Autorzy wymienionych wyborów – Józef Górdziałek, Feliks Netz, Edward Zyman, Maciej Szczawiński, Marian Kisiel, Paweł Majerski i Dariusz Pawelec – postawili sobie za cel zaprezentowanie **innej** poezji i prozy tworzonej na Śląsku. „Innej” to znaczy z jednej strony odbiegającej od manifestacji regionalizmu w utworach literackich, sprzeciwiającej się sprowadzaniu śląskości jedynie do poetyckich schematów, z drugiej – to doświadczenie mimo wszystko zapisującej, podświadomie rejestrującej. Przede wszystkim jednak antologie te miały pokazać, że coś w śląskiej poezji się dzieje, że nie stoi ona w miejscu. Wręcz przeciwnie: zmienia się, idzie do przodu, przechodzi swoje zawieruchy; a wraz z nowymi autorami objawiają się nowe poetyki.

II

Ten rytm „zmian warty” w śląskiej poezji¹ – jak pisze Paweł Majerski – najwyraźniej uwidocznił się po 1989 roku. Marian Kisiel to objawiające się wówczas przesilenie nazywa „innym światem”, taki tytuł nadaje też swojej antologii wydanej pięć lat później. Określenie to ma nie tylko obrazować nowe nawyki estetyczne młodych twórców („dzisiejsza

¹ P. MAJERSKI: *Wstęp*. W: *W swoją stronę. Antologia młodej poezji Śląska i Zagłębia*. Wybór, oprac. i wstęp P. MAJERSKI. Katowice 2000, s. 7.

literatura inaczej wschodzi niż przed laty²⁾); sygnalizuje także kłopoty, z jakimi spotykają się krytycy nowej poezji. We *Wstępie do Innego świtu* czytamy: „Dzisiejsza młoda poezja nie jest określona ani metrykalnie, ani programowo. Łatwiej ją przypisać do jakiejś linii, szkoły czy poetyki utrwalonej w przeszłym półwieczu niż do zorientowanej generacyjnie orientacji światopoglądowo-estetycznej. Nie wiemy, jak przebiegają granice pokoleniowe w najnowszej liryce, czy są one ważne dla poetów, czy nie. Nie wiemy, co poeci sądzą o literaturze ostatnich lat i dziesięcioleci. Nie wiemy także tego, jaki jest ich stosunek do cezury roku 1989³⁾”.

Marian Kisiel w swojej antologii umieszcza wiersze czternastu autorów, w większości urodzonych po 1968 roku. W książce, być może po raz pierwszy, spotykają się: Jarosław Dusiło, Piotr Jasek, Arkadiusz Kremza, Wojciech Kuczok, Piotr Majdanik, Paweł Majerski, Bartłomiej Majzel, Maciej Melecki, Jarosław Nowosad, Marcin Oczkowski, Grzegorz Olszański, Monika Postawa, Michał Radziszewski oraz Adrian Skierski. Najstarszy z nich (Piotr Jasek) ma wówczas 27 lat, najmłodszy (Arkadiusz Kremza) – 19. I chociaż wybrani zostali – jak zaznaczył Kisiel – z większej grupy poetów tworzących na Śląsku, nie chodzi tu o dokonanie hierarchizacji czy waloryzacji poezji. „To po prostu zbiór dobrej poezji i spotkanie ludzi, którzy stwierdzili, że byłoby rzeczą ciekawą porównać swoje wiersze w publikacji takiej, jaką jest antologia⁴⁾”. Jedną okładką pozwoliła połączyć nie tylko młodość czy indywidualizm wspomnianych autorów, lecz także uwyrażniające się w ich lirykach i pozwalające się wydobyć wspólne punkty czy tematy poetyckie.

III

„[...] wiersze te przywołują atmosferę schyłku wieku. W zdecydowanej większości tchną tonem dekadentyzmu, niepokojem związanym z przyszłością⁵⁾ – pisze w „Opcjach” Alicja Jeż. Wyobraźnia poetycka autorów pomieszczonych w *Innym świecie* w różnym stopniu zdominowana jest przez ciemność. Ta z jednej strony doskwiera, bo pokazuje inne oblicze rzeczywistości, przekształca przestrzeń lub całkowicie ją

² M. KISIEL: *Wstęp*. W: *Inny świat. Antologia młodej poezji na Śląsku*. Wybór, wstęp i oprac. M. KISIEL. Katowice 1994, s. 6. Cytowane z tego tomu wiersze lokalizuję bezpośrednio w tekście artykułu.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, s. 8.

⁵ A. JEŻ: *Poezja bloków*. „Opcje” 1995, nr 1–2, s. 152.

rozbija – jak w utworach Bartłomieja Majzla, w których „nocami wyrastają upiorne wizje” albo:

z nocy wylazły młodości
 służówki ścian jak rozdarte węzły chłonne
 zbliżają się do trapezu sufitu
 noc wysycha szybciej od kałuży
 wiatr wychodzi bez pożegnania
 brak nam punktów wspólnych

Bartłomiej Majzel: *Z wędrówki do innego celu* (*Inny świat*, s. 57)

– bądź u otwierającego *Inny świat* Jarosława Dusią, którego Kisiel opisuje jako „poetę ciemności, snu, feerycznej wyobraźni”, niepokojącej i intrygującej zarazem⁶. W wierszach autora arkusza *Koniec wieku & Untitled* pojawia się oniryczny obraz świata. Doświadczenie nocy, mroku buduje surrealistyczną rzeczywistość, w której podmiot ociera się o

niesamowite kształty
 przeplatające się ze sobą
 zdumiewające bryły
 obracające się majestatycznie wokół własnych osi

Jarosław Dusią: inc. „gdy o zmroku przysmykam oczy [...]”
 (*Inny świat*, s. 11)

Z jednej strony poeci ci chcieliby wyzwolić się spod panowania ciemnej wyobraźni, z drugiej – nie znajdują sposobu, aby od niej uciec. Ostatecznie, chociaż bywa, że na przekór sobie, poddają się jej, pozwalają pochłonąć nocy ich samych i rzeczywistość:

gdy zasypia słońce
 a w oknach umierają światła
 roztaczam plany szalonych podróży
 w bezmiar niewysłowionych przestrzeni
 w krainę wrażliwości i uczuć

Jarosław Dusią: inc. „gdy zasypia słońce [...]” (*Inny świat*, s. 15)

– pisze Dusią. Osoba mówiąca udaje się w metafizyczną podróż, którą jednak przerwie o świcie silne poczucie osamotnienia:

w białej mgle
 nie było nikogo
 komu mógłbym to opisać
 gdy obudziłem się rano

Jarosław Dusią: inc. „nie było już nic [...]” (*Inny świat*, s. 17)

⁶ M. KISIEL: *Jarosław Dusią*. W: *Inny świat...*, s. 9.

– czytamy w innym wierszu tego poety. Światło jest więc pojmowane jako coś negatywnego, odsłania to, co w rzeczywistości tej autentyczne, zderza człowieka z prawdą, stanowi moment uświadomienia.

Świt oczami świecąc
powoli zdejmuję z nas
ciemność figową.

Wojciech Kuczok: *Luty. Dnieje. (Radość o poranku) (Inny świt, s. 41)*

– obrazuje tym razem Wojciech Kuczok. Ale jasność w *Innym świecie* próbuje przedrzeć się także przez wiersz-obraz. *Światło* to tytuł wiersza – wariacji słownej Piotra Majdanika, wizualnie – kształtem nadanym przez zestawienie z sobą sylaby „tło” z wyodrębnioną właśnie dzięki światłu częścią „świa-” – przypominającej żarówkę. W innym utworze tego autora, „dla którego wiersz jest także obrazem wiersza” (Piotr Majdanik: *Światło – Inny świt, s. 44*) – jak konstatuje Kisiel – przeczytamy: „i stała się nocą Iskra Elektryczna” (Piotr Majdanik: *Początek – Inny świt, s. 45*). To już symbol nowoczesnej rzeczywistości, nieustannie się rozbudowującej, przybierającej coraz to nowe formy cywilizacji. W mieście nie potrafi odnaleźć się na przykład podmiot utworów Pawła Majerskiego:

dni znikają
kości płoną

w prze
strzeni
która
mnie
przy
tła
cz
a

Paweł Majerski: *Nihil obstat (Inny świt, s. 51)*

Kształt zacytowanego liryku – fragmentacja wyrazów „przestrzeń” i „przysłoczenie” – jest odzwierciedleniem wewnętrznego rozbicia osoby mówiącej. Nie znajduje ona sposobu na zadomowienie się w zurbanizowanej rzeczywistości, mocno przeżywa nowoczesność, na którą sama ma niewielki wpływ, która zawsze wyprzedza podmiot o krok. Dlatego też sama egzystencja staje się dla „ja” tych wierszy koszmarem. Podmiot, nie mogąc pozbyć się cywilizacyjnego strachu, lęku przed miastem, zawoła jakby przez sen:

[...]
 ist - nie
 nie - ist - nie
 nie - ... - nie - nie !!

Paweł Majerski: *Istnienie* (*Inny świat*, s. 50)

I to właśnie „istnienie” jest spoiwem wierszy umieszczonych w antologii. Częściej jest ono jednak uciśnione czy przytłumione przez cywilizację. Przestrzeń miasta – jak w utworach odnajdującego swoje miejsce w *Innym świecie* Piotra Jaska – nie tylko staje się nieodłącznym towarzyszem istoty ludzkiej, ale zawsze, na każdym kroku ujawnia swoją potęgę i siłę:

gram z wieżowcem w szachy
 wszystkie piętra
 cały czas gapią się nam na planszę

Piotr Jasek: inc. „gram z wieżowcem w szachy [...]” (*Inny świat*, s. 25)

Wyobraźnia poetycka zostaje zatem do reszty zdominowana przez urbanizm, nowoczesność. Całe otoczenie osoby mówiącej – zarówno bliskie, jak i dalekie – jest jednym wielkim gmachem, rozbudowanym blokiem. Oto co pisze poeta:

cały dzień jeździłem windą
 skręciłem na ósme
 i zaparkowałem przy drzwiach
 wyszedłem tylko na chwilę
 a kiedy wróciłem windy już nie było

Piotr Jasek: inc. „cały dzień jeździłem windą [...]” (*Inny świat*, s. 22)

„Świat jest [...] synonimem »wieżowca«, piramidalnego koszmaru, w którym się gubimy i nie możemy odnaleźć”⁷. Ten opis zurbanizowanej rzeczywistości dokonany przez antologistę prowadzi do wyodrębnienia z utworów zawartych w *Innym świecie* podmiotu samotnego, wyalienowanego. Przywołajmy tu jeszcze raz wiersz Jaska, rozpoczynający się od słów: „gram z wieżowcem w szachy” (*Inny świat*, s. 25). W drugiej części tego utworu poeta dopowie przecież:

jeśli zaraz
 nie przyjdzie jakiś człowiek
 przegram

Piotr Jasek: inc. „gram z wieżowcem w szachy [...]” (*Inny świat*, s. 25)

⁷ M. KISIEL: *Piotr Jasek. W: Inny świat...*, s. 18.

I ta właśnie ludzka porażka zdarza się. Jednostka wśród gmachów i wieżowców albo staje się zupełnie kimś zobojętniałym:

bo właśnie tak musi być
 nadchodzą święta i pewnie znów
 nikt nie zauważy że zdarzył się cud -
 nie wypadły mi zęby
 nikt mi nie splunął w twarz
 [...]

Bartłomiej Majzel: *Moje. Przechodzenia (Inny świat, s. 58)*

– jak czytamy w wierszu Bartłomieja Majzla – albo przez uniwersalizację przestrzeni zatracą w niej swoją podmiotowość – co pokazuje obserwujący codzienność Maciej Melecki:

Trzech w średnim wieku mężczyzn siedzi pod
 zadaszonym śmietnikiem. Jeden
 z nich, udając operowy tenor, śpiewa kościelne pieśni.
 Pada drobny, zimny deszcz. Trzy, do
 połowy opróżnione butelki wina stoją między
 zgiętymi nogami. Śmietnik zamienia się
 w tak samo dobre miejsca do tego typu spotkań,
 jak inne.

Maciej Melecki: *Zaraz po, ściszenie (Inny świat, s. 69)*

Nie mogą zatem dziwić obawy poetów *Innego światu* o przyszłość. Póki co rzeczywistość jawi im się tylko jako:

Biegłe władająca kilkoma językami
 pustka. [...]

Maciej Melecki: *Atak (Inny świat, s. 76)*

Swoją generację (generację „nowych poetów” albo generację „tych, którzy w swojej dotychczasowej biografii twórczej zdecydowanie więcej mają »przed« niż »za« sobą”⁸) mogliby opisać kontestacyjnym utworem Grzegorza Olszańskiego, jednego z najmłodszych twórców, których wiersze zostały umieszczone w antologii:

mam 21 lat i obłąd w oczach
 mam 21 lat i szaleństwo w ustach
 mam 21 lat i chaos w umyśle

⁸ Zob. J. GÓRDZIAŁEK, F. NETZ, E. ZYMAN: *Od redakcji. W: Młody Śląsk literacki. Almanach poezji i prozy. Wybór i oprac. J. GÓRDZIAŁEK, F. NETZ, E. ZYMAN. Katowice 1975, s. 3.*

mam 21 lat i ogień w sercu
 mam 21 lat i 21 bogów
 [...]

mam 21 lat i brak odpowiedzi na parę zasadniczych pytań
 mam 21 lat 4 kawy dziennie i samobójstwo w zanadru
 mam 21 lat wiele wyjazdów i tylko parę powrotów
 mam 21 lat rozdrapane sumienie i chorą wyobraźnię
 mam 21 lat obłęd w oczach, szaleństwo w ustach chaos w umyśle
 i wszystko w dupie

Grzegorz Olszański: inc. „mam 21 lat i obłęd w oczach [...]” (*Inny świat*, s. 108)

IV

W zaprezentowanym w *Innym świecie* katalogu młodej poezji na Śląsku nie sposób wyróżnić jednorodnej albo dominującej poetyki. Marian Kisiel w swojej książce wskazuje na autorów śląskich nawiązujących do wyobraźni surrealistycznej (Jarosław Dusiło), tradycji formistyczno-futurystycznej, awangardowej (Piotr Majdanik), do myślenia konstruktywistycznego, konkretystycznego czy neostrukturalnego (Paweł Majerski), ale nie pomija tych, którzy uciekają się do klasycystycznie wyglądzonych – w układzie słów czy metrum – form wyrazu swojej twórczości (Jarosław Nowosad). Antologista *Innego światu* dokonania wybranych przez siebie poetów zamyka w następujących słowach: „Gdybyśmy usilnie poszukiwali jakiejś tradycji literackiej, do której dzisiejsza nowa liryka nawiązuje – niewątpliwie musielibyśmy bliżej przyjrzeć się jej związkom z poezją lat dwudziestych (ekspresjonistyczną, skamandrycką, awangardową) i poezją drugiej połowy lat pięćdziesiątych, która przecież tę pierwszą tradycję twórczo przekształciła. Zainteresowanie dla spraw codziennych, zapisy sytuacji egzystencjalnych postrzeganych w perspektywie pejzażu miejskiego, odrzucenie tematu społecznego i obywatelskiego – te podobieństwa nie są przypadkowe”⁹.

Marian Kisiel, konstruując swoją antologię, daleki jest od wydawania wyroków, przewidywania, w jakim kierunku podąży i rozwinie się zaprezentowana przez niego poezja. Dokonując wyboru, jedynie zaznacza obecność poszczególnych nazwisk, bardziej lub mniej wyróżniających się na mapie śląskiego życia literackiego. O poetach *Innego światu* pisze: „Wchodzą oni [młodzi poeci – K.N.] także w okresie inaczej rozwijającego się życia literackiego na Śląsku; przez wiele lat było ono sztuczne, poddane rozmaitym presjom politycznym. Teraz rozwija się

⁹ M. KISIEL: *Wstęp...*, s. 7.

swobodnie, jakie jest – takie jest, lecz tworzone autentycznie i spontanicznie – osiągnęło stan normalności. Dla nowych autorów to fakt nie bez znaczenia¹⁰.

V

To, czego nie chce prognozować Kisiel w 1994 roku, próbuje zbadać sześć lat później Paweł Majerski, przygotowując nowy almanach młodej poezji Śląska i Zagłębia. Karol Maliszewski, po ukazaniu się w 2000 roku antologii *W swoją stronę*, notuje na łamach „Odry”: „niezwykły ruch i dynamizm nie opuszcza śląskiego życia literackiego, bo oto najnowsza w tej chwili na rynku antologia poetycka prezentuje utwory dwudziestoletnich autorów mieszkających i tworzących na Górnym Śląsku. W pewnym sensie jest kontynuacją antologii *Inny świt* Mariana Kisiele. Jednak ci najmłodszy śląscy poeci nie chcą naśladować poprzedników, marzy im się jakiś odrębny świat własnych rozstrzygnięć estetycznych. *W swoją stronę* w jawny sposób określa ich dążenia¹¹.”

Majerski, poddając oglądowi życie literackie na Śląsku od momentu ukazania się *Innego świtu*, przyglądając się poetom, którzy znaleźli swoje miejsce w pierwszej po 1989 roku śląskiej antologii młodych, docenia szczególnie poczynania grupy poetów Na Dziko: Wojciecha Kuczoka, Bartłomieja Majzla, Macieja Meleckiego oraz Grzegorza Olszańskiego¹². Tak argumentuje swoje stanowisko: „To oni właśnie opracowali czterostronicowy kwartalny dodatek »Opcje« – »Na Dziko«, w pierwszym numerze (*de facto* nie odchodząc od programowych szablonów) górniolotnie oznajmiając: »Chcemy, aby Śląsk ujawnił wreszcie swój potencjał. Poezja na Śląsku ma się świetnie, ale utorować sobie drogę do szerokiego odbiorcy musi sama« (»Opcje« 1994, nr 4). Dziewięć numerów świadczyło o sile i ofensywności grupy oraz »satelitów« – poetów bliskich formą wyobraźni, stylem zapisu doznań codzienności¹³. I dalej: „»Nadzikowcy«, których sytuować trzeba w ekspansywnym nurcie »nowej ekspresji«, wypracowali rozpoznawalny ton poetycki. W zakresie estetycznych rozwiązań różnic między nimi z pewnością wiele, ale i niemało miejsc wspólnych, które skłoniły do współdziałania¹⁴.”

¹⁰ Ibidem, s. 8.

¹¹ K. MALISZEWSKI: *W oficynie*. „Odra” 2000, nr 12, s. 119.

¹² Zob. P. MAJERSKI: *Wstęp...*, s. 8–9.

¹³ Ibidem, s. 9.

¹⁴ Ibidem, s. 10.

W 1998 roku została powołana do istnienia śląsko-zagłębiowska grupa Estakada. Jej pojawienie się na śląskiej scenie literackiej Majerski nazywa we wstępie do swojej antologii „drugim oddechem”. Określenie to wyrażało przeczucie, że śląscy poeci z roczników siedemdziesiątych odniosą sukces. Paweł Majerski, bogatszy o doświadczenia poetyckie i działania grupy Na Dziko, stawia właśnie na Estakadę i nazwiska z jej kręgu umieszcza w antologii *W swoją stronę*. W książce spotykają się: Paweł Barański, Wojciech Brzoska, Ryszard Chłopek, Paweł Lekszycki, Adam Pluszka, Paweł Sarna, a z nimi – Aleksandra Wojtkiewicz, Urszula Zajkowska i Zofia Zielińska. Oto głos antologisty, który w rozmowie z Agatą Pustułką mówił: „Przedstawiam czytelnikom dziewięciu autorów. Zdecydowałem się na mniej liczną »reprezentację« po to, by przybliżyć najciekawszych poetów możliwie najszerzej. Przeciętnie odnajdą czytelnicy po czternaście–piętnaście wierszy każdego z nich. Dzięki temu rozdziały antologii są jakby małymi tomikami, a nie tylko malutkimi wizytówkami. [...] chciałem, żeby każda prezentacja w antologii była spójna, by czytać wiersze jako zwartą, kompozycyjną całość”¹⁵.

VI

W pierwszej kolejności w antologii *W swoją stronę* zwraca uwagę narracyjność poezji. Na czele staje tutaj Ryszard Chłopek. „[...] zdawał się [on – K.N.] nie uznawać form krótkich, jakby w natłoku piętrzących się słów, konfrontującej je ze sobą »gadaninie«, która umyka przed harmonią całości, odnajdując sens literackiego zapisu”¹⁶ – notuje we *Wstępie* do tomu Majerski. Wiersze autora *Przeskoku* zawierają obserwacje rzeczywistości, z którą Chłopek obcuje, o którą się ociera – przestrzeni miasta, blokowiska, elementów je konstruujących. Nie wzbudza ona jednak w podmiocie pozytywnych uczuć. Przeciwnie: to rzeczywistość raczej złowroga, w jakiś sposób dla człowieka niebezpieczna:

[...] Asfalt pęka wzdłuż
i w poprzek.

Ryszard Chłopek: *Wieczna ospa (W swoją stronę, s. 58)*¹⁷

¹⁵ *W stronę poetów. Rozmowa z Pawłem Majerskim, twórcą „Antologii młodej poezji Śląska i Zagłębia”*. Rozmawiała A. PUSTUŁKA. „Trybuna Śląska. Dzień”, 14–15.10.2000, s. 15.

¹⁶ P. MAJERSKI: *Wstęp...*, s. 16.

¹⁷ Cytaty z tomu *W swoją stronę...* lokalizuję bezpośrednio w tekście artykułu.

– momentami nawet przerażająca:

I skąd ten ciągły strach, kiedy miasto nie
śpi. Nikt się nie skrada. Patrole krążą. To jest
coś więcej niż tylko blokowisko?

Ryszard Chłopek: *Adam i (W swoją stronę, s. 56)*

Chłopek zadaje pytanie i odpowiada na nie innym lirykiem, także umieszczonym w antologii:

Widzisz, główna ulica w tym mieście,
przypomina mi maszynkę do mięsa.
Cięgle mijamy znajome kawałki schabu;
poza tym obaj znamy kilka niezłych sztuk,
a cała reszta, to zwykle ścierwo
i mimo dołożonych starań
żaden dobry pasztet z tego nie wyjdzie.

Ryszard Chłopek: *Drogo nam za to zapłacę,
bowiem jesteśmy ludźmi wartościowymi (W swoją stronę, s. 71)*

Miasto pobudza poetycką wyobraźnię. Jego ekwiwalentem poeta czyni rzeźnię, a ten, który po mieście spaceruje czy w nim mieszka, zostaje określony jako mięso. Powstające obrazy, chociaż przerysowane, nie bez nuty ironii, w wymowny sposób definiują ludzką kondycję, przedmiotową wartość człowieka i jego codzienność.

Obserwacja otaczającej podmiot przestrzeni, zapisywanie w wierszach tego, co ma miejsce „tu” i „teraz”, oraz fabularność utworów poetyckich prowadzą do Pawła Barańskiego, którego *Wiersz sytuacyjny* otwiera antologię. Tytuł utworu odzwierciedla opisaną w nim prostą liryczną scenkę:

Stoimy na przystanku rzucając zalotne spojrzenia
w kierunku starszej pani z psem rasy szczeniak.
Przytulamy się wzajemnie paląc ostrożnie mocne papierosy.
Starsza pani nie zwraca na nas uwagi.

Paweł Barański: *Wiersz sytuacyjny (W swoją stronę, s. 24)*

– scenkę, pod której koniec następuje zwrot „akcji”:

[...] Zza zakrętu wyłania się autobus z vegetą
smakuje lepiej – pani składa gazetę
niefortunnie chowając do torebki
więc podchodzę:
pani jedzie pies zostaje ze mną –

Paweł Barański: *Wiersz sytuacyjny (W swoją stronę, s. 24)*

Takie słowne fotografie utrwalające zdarzenia i nieprzewidywalne zachowanie człowieka stają się urozmaiceniem codzienności. Poetyckie zdjęcia powszedniości nie są retuszowane wyszukanyymi środkami językowymi. Autorzy umieszczeni w antologii Majerskiego powtarzają za Marcinem Świetlickim: „To żadna metafora: autentyczna historia”¹⁸, stoją po stronie opisu rzeczywistości taką, jaka ona jest naprawdę.

[...] na zmrożonym naskórku
asfaltowych chodników łuszczą się
zeschnięte skrzący zwierzęce łajna.

Paweł Lekszycki: *enty wiersz przygodowy (W swoją stronę, s. 76)*

– czytamy u Lekszyckiego.

zostałem
zaskoczony przez Szefa mojego,
Prezesa,
obowiązkiem jazdy do Katowic, a
sam wiesz,
jak w południe jedzie się do tego
brzydkiego

miasta.

Adam Pluszka: *O Boże, przejechałem szczura (W swoją stronę, s. 104)*

– napisze Adam Pluszka. Nieudawana codzienność jest w tych wierszach nie tylko pożądana, ale nawet sakralizowana. Do świętości zostaje podniesione wszystko, co małe i pozbawione wartości. Autor *Wierszy zbrukanych* tworzy litanijską mantrę, w której prześmiewczo mówi:

[...]
błogosławiona budka z grillem i zaduch gorący pieczonego kurczaka
w upalny dzień letni
błogosławione wreszcie zmęczenie, które każe wracać do domu
błogosławiona nieświadomość zakupionego chłamu i satysfakcja
z udanych zakupów

Paweł Lekszycki: *kicz (W swoją stronę, s. 77)*

Lekszycki umieszcza to, co boskie, w rzeczach ogólnodostępnych. Pozwala im na zatrzymywanie w sobie *sacrum*, samouświęcanie się:

¹⁸ M. ŚWIETLICKI: *Etos pracy (24 marca 1988)*. W: IDEM: *Wiersze*. Kraków 2013, s. 58.

plastykowe, niebieskie puszk. bardzo
 estetyczne. na wieku pierwszej z brzegu –
 nie zmyślam – zamiast daty ważności,
 napisano sprayem: „jedzcie i pijcie
 z tego wszyscy”.

Paweł Lekszycki: *enty wiersz przygodowy (W swoją stronę, s. 76)*

Profanum wkrada się nawet do kościoła. Poeci antologii demaskują w ten sposób rzeczywistą relację zachodzącą pomiędzy tym, co święte, a tym, co przyziemne; próbują pokazać, że między tymi dwiema wartościami nie ma dystansu. W wierszach powszedniość, wulgarność codzienności, zmysłowe pragnienia przewyciężają bowiem rzekomą sakralność – jak w utworze Pawła Sarny o znamienym tytule *Podniesienie*, nawiązującym do jednej z najważniejszych części liturgii katolickiej mszy:

[...]
 kościelny gong przypomina dźwiękiem
 rowerowy dzwonek uśmiecham się
 dzieci recytują modlitwy recytują na wyścigi
 [...] opuszczam wzrok
 po plecach dziewczyny przede mną
 jej krótki podkoszulek odsłania
 rysujący się nisko krzyż od miejsca
 gdzie zaczynają się pośladki

klękamy.

Paweł Sarna: *Podniesienie (W swoją stronę, s. 118)*

To przełamywanie czy przekraczanie świętości, jej profanacja jest tym, co łączy większość autorów umieszczonych w antologii. Radosław Wiśniewski, poddając analizie tę właśnie stronę ich twórczości, nazywa niektórych z nich „neo-apokryfistami”. Pisze, że wiersze Ryszarda Chłopka to „projekt agnostyczny, w którym konkretna konfesja pozostaje na drugim planie, na plan pierwszy zaś wysuwa się język religii i święta rekwizytornia”¹⁹. Krytyk swoje rozpoznanie odnosi także do innych członków Estakady – Wojciecha Brzoski i Pawła Sarny²⁰.

¹⁹ R. WIŚNIEWSKI: *Marszbatalion albo zupełnie inna bajka*. „Odra” 2007, nr 6, s. 69–72.

²⁰ Paweł Majerski we *Wstępie* do antologii pisze podobnie jak Radosław Wiśniewski w swoim artykule: „Dla młodych poetów symbolizm religijny okazuje się zbiorem rekwizytów, ale i – w niektórych przypadkach obrazoburczym – zadaniem dla wyobraźni. Odkrywa dla nich materialny fundament, równocześnie tracąc »nadbudowę«”. P. MAJERSKI: *Wstęp...*, s. 18.

Świat przedstawiony w utworach poetów *W swoją stronę*, na który oprócz podejrzanych, wzbudzających nieufność przestrzeni składa się owa uświęcona, ale też niewyretuszowana codzienność, to rzeczywistość ich istnienia, którą przyjmują, od której nie chcą uciekać, przed którą się nie chowają. Tomasz Głogowski konstatuje: „Chociaż otaczająca »wy-padkowy« podmiot liryczny antologii rzeczywistość zdecydowanie nie zasługuje na jego aprobatę, przesadne byłoby nazwanie jej wrogą. Szara i brudna codzienność zdaje się [...] jeśli nie oswojona, to na pewno nie-ograniczająca. Młodzi twórcy nie biorą na swe barki ciężaru cierpienia za miliony, nie użalają się nad sobą. W realiach, w których żyją, nawet jeśli daleko im do ich afirmacji (»mam dupę w małym miasteczku« – R. Chłopek, *Niedziela*), radzą sobie nieźle”²¹.

Głosem tej formacji twórców wydaje się utwór Pawła Barańskiego – poświadczający obecność nie tylko buntującego się młodego autora, lecz także całej grupy poetyckiej:

Urodziłem się w siedemdziesiątym ósmym i zapewne nie jest to
zbieg okoliczności.
Tak się stało. Była zima więc jestem. Nie utożsamiam się z nikim
innym i nie mam
ideologicznego przywódcy, wieszczą. – zbyt wielu planów na
przyszłość. **Bo zima
taka jest a zima wtedy była więc jestem.**

[...] Czasem piszę wiersze. Czasem kogoś pokocham.
Czasem zostaję sam. –
ze śliną na pysku. Stroskany i pijany. Siedemdziesiąty ósmy...

Paweł Barański: *Dylematy potencjalnego samobójcy*
(*W swoją stronę*, s. 35–36, podkr. – K.N.)

Barańskiemu wtórują jego koledzy, piszący w podobnym tonie:

– uwaga – siedzę w oknie od świtu.
patrzę więc widzę. **piszę wiersze, więc
jestem?**

Paweł Lekszycki: *pozostawiony do wyjaśnienia*
(*W swoją stronę*, s. 75, podkr. – K.N.)

– czytamy u Lekszyckiego.

²¹ T.M. GŁOGOWSKI: *Poezja obserwacji*. „Gazeta Uniwersytecka UŚ” 2000, nr 3, s. 15.

I skąd ten ciągły strach. **No bo przecież jestem.**

Żadnych dowodów, żeby tak nie było. W ogóle
żadnych dowodów. [...]

Ryszard Chłopek: *Adam i (W swoją stronę*, s. 57, podkr. – K.N.)

– notuje Chłopek.

Paweł Majerski w swojej antologii znalazł także miejsce dla trzech autorek: Aleksandry Wojtkiewicz, Urszuli Zajkowskiej, Zofii Zielińskiej – których wiersze umieścił w części kończącej jego książkę, po poetyckiej deklaracji programowej Pawła Sarny (*E. Stakada – Mysta*), niejako podsumowującej twórczość Barańskiego, Brzoski, Chłopka, Lekszyckiego i Pluszki. Poetycki głos kobiet (urodzonych również około 1980 roku) jest nieco inny, aniżeli przed chwilą wymienionych autorów. Wspólny przywołanym poetkom – jak pisze antologista – jest problem tożsamości, który „staje się elementem poznawczym”²². I dalej: „na pierwszy plan wysuną się [...] poszukiwania form obecności w uprzedmiotowionym świecie, który gdzieś tam tylko odkrywa dla nas enklawy »osobności«”²³.

Tematycznie najbliższej twórczości poetów Estakady zdają się wiersze Zofii Zielińskiej i Urszuli Zajkowskiej. Pierwsza w otaczającej ją rzeczywistości, w swojej codzienności poszukuje innych miejsc istnienia – przestrzeni metafizycznych. Pisze:

w tym udomawianiu
brakuje mi tego
wznoszenia się

ponad

Zofia Zielińska: *udomawianie (W swoją stronę*, s. 157)

Podobnie jak pozostali poeci antologii, zrównuje z sobą sfery *sacrum* i *profanum*. W utworze *ważki* czytamy:

krzyże kościelne przypominają anteny
anteny odbierające tylko stację NIEBO

z doświadczenia wiem
że bóg i diabeł to ta sama osoba

tylko z rozdwojoną jaźnią

Zofia Zielińska: *ważki (W swoją stronę*, s. 162)

²² P. MAJERSKI: *Wstęp...*, s. 19.

²³ *Ibidem*, s. 19–20.

Zajkowska z kolei w narracyjnych frazach albo zderza powszedniość z tym, co nierealne, albo opisuje rzeczywistość już przepracowaną przez wyobraźnię, albo – jak w wierszu *Rozpoznanie* – stawia diagnozę współczesnemu światu, w którym:

[...] najważniejszy jest
mrówczy pęd do suchych kryjówek, ciepłej herbatki
i słonecznej wizji tv.

Urszula Zajkowska: *Rozpoznanie* (*W swoją stronę*, s. 151)

VII

Tym, co jeszcze łączy poetów antologii *W swoją stronę*, są pojawiające się w ich twórczości odwołania do „nowojorskiej szkoły poetów” – Franka O’Hary, Kennetha Kocha, Johna Ashbery’ego, Jamesa Schuylera²⁴. Ale w przeciwieństwie do autorów *Innego świtu* Mariana Kisiela, oprócz wskazanych wcześniej wspólnych tematów czy konwencji twórców pomieszczonych w antologii *W swoją stronę* wyraźnie konsolidują jeszcze inne kwestie. Magdalena Boczkowska zwraca uwagę: „Przed wszystkim cechą wspólną młodych autorów, pomieszczonych w antologii, jest ich wiek. Jako pokolenie, umownie nazwane »rocznikami sie-

²⁴ Na ten temat zob. M. BOCZKOWSKA: *Zamiast wstępu*. W: EADEM: *Codziennosc, wyobrażenia, metafizyka. Poezja na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim po roku 1989*. Katowice 2010, s. 21–22. Badaczka w swoim szkicu przywołała również stanowisko Igora Stokfiszewskiego, który zwrócił uwagę na: „identyczną dla wymienionych autorów poetykę szarości i wiążącą się z nią stagnację, niemoc bohatera lirycznego oraz tematykę miasta, w którym reszta świata jawi się jako »ściśnięty plecak«”. Ibidem, s. 22. Zob. I. STOKFISZEWSKI: *Twoje słowo jest niczym*. „Megalopolis” 2001, nr 1, s. 24–26. Pozyskano z: http://www.megalopolis.art.pl/index.php?id=magazyn%7Cmagazyn/liter_art_06 (13.10.2017). Różnice w twórczości poetów Estakady analizowała z kolei Anna Kałuża. Krytyczka zwróciła uwagę na koncepcję metafory – u Lekszyckiego, paradoksu – u Brzoski, tradycji – u Sarny, obsesyjności wyobraźni – u Barańskiego. Zob. A. KAŁUŻA: *Brzoska, Lekszycki, Sarna, Barański. Szkic do portretu młodych poetów*. W: *Literackie Zagłębie. Materiały I Sesji Zagłębiowskiej Miejskiej Biblioteki Publicznej im. Gustawa Daniłowskiego w Sosnowcu oraz Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*. Red. M. KISIEL, P. MAJERSKI. Sosnowiec 2003, s. 121–131. Spostrzeżenia Anny Kałuży uzupełniła Magdalena Boczkowska, która zanotowała: „Do tego katalogu można by dodać jeszcze »moment jedności zdarzeń« u Wojtkiewicz, ciągłe »poczucie braku« w wierszach Zielińskiej, »rejestrwanie granicy między rzeczywistością i wyobraźnią« u Zajkowskiej oraz »dyscyplinę formalną« w tekstach Pluszki”. Zob. M. BOCZKOWSKA: *Zamiast wstępu...*, s. 22.

demdziesiątymi«, nie mają jednak wspólnych pokoleniowych przeżyć, a w zasadzie jedynie wspólną chęć zmiany obowiązującej dotąd poetyki. Łączą ich również relacje towarzyskie, które wpływają na kształt niektórych wierszy”²⁵. I dalej: „Drugim łączącym młodych poetów punktem jest środowisko humanistyczne (polonistyka, kulturoznawstwo, historia) Uniwersytetu Śląskiego (tylko Wojtkiewicz studiowała w Krakowie)”²⁶.

Paweł Majerski jako antologista – podobnie jak Kisiel – jest świadomy niemożności przewidzenia, w jakim kierunku potoczą się losy poetów pomieszczonych w tej książce. „[...] kolejne tomiki, zwłaszcza te drugie – oczekiwane po głośnych debiutach, będą ważnym sprawdzianem”²⁷ – pisze badacz o grupie Na Dziko. Jedyne, czego może być pewny, to szybkie tempo zmian na scenie życia literackiego, tego, że nowe formacje twórców będą podążać w zupełnie innych kierunkach niż te już eksplorowane (co prognozowała Estakada po „nadzikowcach”). Nie trzeba było długo czekać. Bardzo szybko okazało się, że nie tylko autor *Innego świtu* miał intuicję. Po wydaniu *W swoją stronę* Karol Maliszewski na łamach „Odry” ponownie notuje: „Niezwykły ruch i dynamizm nie opuszcza śląskiego życia literackiego – pisałem trzy miesiące temu, radośnie witając najnowszą antologię poetycką autorstwa dwudziestoletnich twórców mieszkających i tworzących na Górnym Śląsku pt. *W swoją stronę*. Nie sądziłem jednak, że jest to dynamizm aż tak niezwykły, ponieważ już w tej chwili prawie połowa autorów antologii zaprezentowała się w indywidualnych tomikach bądź arkuszach”²⁸.

²⁵ M. BOCZKOWSKA: *Zamiast wstępu...*, s. 20.

²⁶ Ibidem, s. 21.

²⁷ P. MAJERSKI: *Wstęp...*, s. 21.

²⁸ K. MALISZEWSKI: *W oficynie*. „Odra” 2001, nr 6, s. 108. W dalszej części wypowiedzi krytyka czytamy: „O książce Adama Pluszki pisałem w ostatnim odcinku. W tym czasie Paweł Barański zdążył wydać aż dwa tomiki. W tej chwili czytam ten wydany w katowickiej oficynie Ego pt. *Jesień*. *Wiosna samobójców* bardzo mroczny, rozdzierający, jakby dosłowny w egzystencjalnej ekspresji – co może niektórych drażnić, innych zaś wciągając do żywej lektury. Ja jestem gdzieś pośrodku, te wiersze przynajmniej nie nudzą, kogoś coś tu boli i ktoś ma coś do powiedzenia, a że na razie dykcją Świetlickiego i Podsiadły... No cóż, grunt to wrażliwość wyjściowa. Trochę dalej na tej samej tułaczaj drodze do własnego stylu znajdują się Wojciech Brzoska i Paweł Lekszycki. Ich wiersze czyta się z wielką przyjemnością. To jest dobra robota literacka i duża biegłość w powstrzymywaniu się przed zadręczaniem bliźnich egotyzyzmem. Bravo za realizm, trzeźwość, ironię i dystans, błyskotliwe gry słowne”. Ibidem.

VIII

Poeci zauważeni przez Mariana Kisiela i Pawła Majerskiego spotykają się z sobą w 2004 roku w antologii Dariusza Pawelca *Martwe punkty*. Badacz, przedstawiając katalog twórców, którzy nie zniknęli ze śląskiej sceny życia literackiego, swoją książką potwierdza tylko dobre przeczucie autorów *Innego świtu* i *W swoją stronę*. Pawelec w *Martwych punktach* zawiera wiersze jedenastu poetów urodzonych w latach 70., a debiutujących w okolicach lat 90. Wśród twórców znajdują się: Wojciech Brzoska, Arkadiusz Kremza, Wojciech Kuczok, Paweł Lekszycki, Bartłomiej Majzel, Maciej Melecki, Grzegorz Olszański, Paweł Sarna oraz – nieobecni we wcześniejszych antologiach – Radosław Kobierski, Marta Podgórnik i Krzysztof Siwczyk. Pawelec we wstępie do swojego wyboru wszystkich wymienionych poetów – kierując się tematami, jakie można odnaleźć w ich wierszach – jednym tchem przyporządkowuje do grupy Na Dziko. Pisze: „»Na Dziko« stało się [...] formacją widoczną w skali kraju, publikowaną i recenzowaną w prasie literackiej. W ujęciu anty-akademickiego *Słownika literatury polskiej urodzonej po 1960 roku. Parnas bis* z roku 1998 członkowie grupy określani zostali »pod względem estetycznym« jako »ewidentni epigoni bruLionowego o'haryzmu«, co miało lokować rzekome źródła ich poezjowania w dorobku roczników sześćdziesiątych oraz w fascynacji *Twoją pojedynczością* Franka O'Hary. [...] Karierę, w odniesieniu do »Na Dziko«, zrobiło również określenie »śląska szkoła poezji życia« oraz etykieta »banalizmu elegijnego«, przywołująca u podstaw wyznaczniki nurtu banalistycznego w ogóle, jak: język potoczny, kolokwializmy, obsceniczność, ucieczka od problematyki »oficjalnej« i konieczności ustosunkowania się do tradycji, w sumie zgodna banalność tematów i środków wyrazu»²⁹.

Antologista porządkowanie przypieczętował także podtytułem swojej książki: *Antologia poezji „Na Dziko” (1994–2003)*, unieważniając w ten sposób przynależność niektórych z poetów (na pewno Pawła Sarny i Pawła Lekszyckiego) do innej grupy poetyckiej.

Zamierzeniem Pawelca nie było jednak odkrywanie nowych talentów poetyckich na Śląsku, ale zbadanie doświadczenia poetyckiego młodych autorów przez pryzmat najbardziej wyróżniającej się i narzucającej swoją obecność w dziejach historii literatury kategorii śmierci. Autor *Martwych punktów* wyjaśniał: „Ma to być [...] w zamyśle antologia-album, w której szczególnie zatrzymujące (nawet na mgnięcie) wzrok

²⁹ D. PAWELEC: *Zaproszenie do lektury*. W: *Martwe punkty. Antologia poezji „Na Dziko” (1994–2003)*. Wybór, oprac. i komentarz D. PAWELEC. Katowice 2004, s. 5–6.

łączą się w pozwalającą »zwalniać i przyspieszać« opowieść o pewnym doświadczeniu poetyckim³⁰. I dalej: „Zaproponowany tu wybór tekstów każe zastanowić się najpierw nad pytaniem o przyczynę tego doświadczenia, która bywa wszakże bardzo różna, gdy rozpatrywać rozmaite nurty i tendencje literackie. Wobec wierszy zebranych w antologii chciałbym zastosować rozpoznanie, które sięga do opisu genezy »doświadczenia wewnętrznego«, w ujęciu Georges’a Bataille’a: »śmierć nieustannie otwierała lub zamykała bramy możliwego«³¹.

IX

Dariusz Pawelec układa swoją antologię w cztery rozdziały, nazywając je kolejno: *Oni, My, Ty, Ja*. Ukazuje zatem akt komunikacyjny, ujawniając relacyjność czy dialogiczność, w jakie wchodzi podmiot wierszy.

W pierwszej części książki „ja” liryczne jest obserwatorem świata oraz wpisanych weń ludzi. Wiersze odzwierciedlają ich niecodzienne zachowanie podczas rodzinnych okolicznościowych spędów. Melecki w utworze otwierającym antologię określa owe spotkania jako chwilowe „zawieszenie broni” i „doraźne pojednanie” (Maciej Melecki: *Wysoki połysk – Martwe punkty*, s. 14), demaskując w ten sposób faktyczny obraz dni powszednich opisywanej zbiorowości. Człowiek w tej rzeczywistości zawsze jednoczy się z tłumem, szczególnie kiedy mowa o obrzędach religijnych – jak napisał Arkadiusz Kremza –

Wszyscy idą. Chociaż to nie niedziela.
Ale obraz przywieźli. Dzwony biją.

Arkadiusz Kremza: *Lap zająca (Martwe punkty, s. 17)*³²

Podążanie za zbiorowością prowadzi do zatracenia sensu celebrowania dni świątecznych. Dzień pamięci o zmarłych staje się „dniem żywych”, w którym – jak mówi Melecki – „wszyscy nagle staną się święci” (Maciej Melecki: *Spostrzeżenie 8, Wszystkich Świętych – Martwe punkty*, s. 22), aż do momentu, kiedy – dopowiada znowu autor *Szuflady* – „Na mrozie rozpadną się skorupy / lampek. Cmentarze zostaną. / Pochowane” (Maciej Melecki: *Spostrzeżenie 8, Wszystkich Świętych – Martwe punkty*, s. 22). Poeta jest tym, który stoi z boku, który spoglądając na

³⁰ Ibidem, s. 7.

³¹ Ibidem.

³² Cytaty z tomu *Martwe punkty...* lokalizuję bezpośrednio w tekście artykułu.

otaczający go tłum, dostrzega w nim przede wszystkim umarłych za życia. W wierszu *Obchód* czytamy:

Każdy tutejszy kamień to historia.
**Podobnie jak kości chodzących tu
 ludzi.** Patrę na nich. Wydają się
 zadowoleni i przejęci. Wachlują się mapami
 miasta i okolicy. Obsiadają studnię
 i odpoczywają w zaciszu arkad. Spacerują
 najczęściej grupkami. Dzieci naciągają
 ich na lody i wyrywają się na ulicę.

Maciej Melecki: *Obchód* (*Martwe punkty*, s. 18, podkr. – K.N.)

Podmiot próbuje przemawiać głosem rozsądku do zajętej sobą zbiorowości, ukazać jej inną stronę rzeczywistości, zmienić bieg codzienności, której ludzie tak łatwo się poddają. Tłum pozostaje jednak głuchy:

Ale tylko długie dystanse można pokonywać
 samemu. Słyszysz? Mówię samemu

i nie zostawia to nawet echa.

Maciej Melecki: *Obchód* (*Martwe punkty*, s. 18)

– ubolewa Melecki.

Doświadczaną przestrzeń świata, przeplataną czasem przeznaczonym na świętowanie czy celebrację, Bartłomiej Majzel określi w końcu znacząco jako: „wesołe miasteczko cmentarza” (Bartłomiej Majzel: *Porannek w autobusie – Martwe punkty*, s. 19). Śmierć jest w tych utworach tym, co wypełnia każdy zakamarek najbliższego otoczenia:

wszędzie się liczy śmierć. między butelkami
 czuje się konieczna i ważna.

Radosław Kobierski: *Chorzów* (*Martwe punkty*, s. 20)

– czytamy u Radosława Kobierskiego.

Dariusz Pawelec tę część swojej antologii (i ukazaną w tej części relację zdystansowanego „ja” do „oni”) podsumowuje: „Bez względu na to, co staje się w tych wierszach obiektem poetyckiego unieruchomienia, »wszystko jest martwe lub takim się wydaje«, jakby rzecz ujął Bataille. Przede wszystkim inni ludzie, gramatyczni »oni«, »żywe trupy« wypełniające dom rodzinny, kościół, ulice miast: Mikołowa, Bytomia, Chorzowa? »Umarli, ale jeszcze chodzą« wprawieni w ruch siłą obrzędu, święta, wakacji, przyzwyczajęń, wreszcie, »ruszeni« za sprawą czyjejs prawdziwej śmierci”³³.

³³ D. PAWELEC: *Zaproszenie do lektury...*, s. 8.

W drugim rozdziale *Martwych punktów* mamy do czynienia z podmiotem utożsamiającym się ze zbiorowością³⁴. Pierwszym, co pozwala mu na sprowadzenie siebie do gramatycznego „my”, jest śmierć. To ona odziera człowieka z jego indywidualności, przenosi jego „ja” do pierwszej osoby liczby mnogiej:

Nie wymigamy się, mamy co do tego pewność.
Czeka nas to, wcześniej czy później.
W ten czy inny sposób.

Grzegorz Olszański: *That dead (Martwe punkty, s. 36)*

[...] Zostaną po nas puste przestrzenie, negatywy
wypełnione światłem, lustrzane odbicia zatopione w czerni
pozytywu. Nie przesadzam.
Nie ta pora mroku.

Grzegorz Olszański: *Kreska na życie (Martwe punkty, s. 39)*

– uświadamia w swoich narracyjnych frazach Olszański. Wszyscy żyjący już zresztą dzielą los tych, którzy umarli. Krzysztof Siwczyk ujmuje to w kilku słowach:

Zżyci z ciałem
jesteśmy niczym
nieobecni,
o których mówimy,
że są naszym lustrem.
Wyżyci, wykapani.

Krzysztof Siwczyk: inc. „Zżyci z ciałem [...]” (*Martwe punkty, s. 38*)

Po śmierci natomiast – pisze Kobierski –

[...] sprowadzają się obcy do naszego domu

Radosław Kobierski: *Za duszny (Martwe punkty, s. 41)*

Od „my” przechodzimy w *Martwych punktach* do gramatycznego „ty”, do relacji najbliższej podmiotowi. To „ty”, z którym „ja” liryczne

³⁴ Dariusz Pawelec tę część swojej książki komentował: „Wierszowe »wszystkie miejsca martwe« wyznaczają także horyzont kreowania pokoleniowego bądź miłosnego »my«: »zastygamy w pozach przypominających martwe natury«. Wiersz, niczym umowna fotografia, oddaje w omawianych przypadkach zjawisko nazwane przez Barthes’a »sprasowaniem czasu«, wynikające z faktu, że »w każdym zdjęciu jest władczy znak naszej przyszłej śmierci«. Wiersze z tej antologii skupione wokół zbiorowego »my« operują właśnie takim »czasem sprasowanym«, którego ideę uchwycił Barthes w pozornym paradoksie: »to jest już martwe i to dopiero umrze«, natomiast jeden z prezentowanych poetów chociażby w zdaniu »śmierć pozuje do zdjęć«. Ibidem.

jest związane najściślej – „ty” miłosne. Oprócz związku poety z drugą osobą zostaje w tych utworach ukazana także relacja zachodząca pomiędzy miłością i śmiercią – ich wzajemne przenikanie się, ale też równoległa egzystencja. Ciało i zmysły zostają zagarnięte przez umieranie. Miłosne łoże przypomina czasem łoże śmierci, jak w liryku-erotyku Pawła Sarny:

Lekko spieczona skóra na piętach ogryziona
mleczakiem pumeksu. Dalej ciało masz wilgotne.
Piersi w foremkach stanika ruszają się
jak zarobione ciasto. Kąsam przystawiając ci
głodną pijawkę języka.
Nie krwawię już kolejny dzień – mówisz.
Twoje mięśnie zbijają się w zakalec.
Leżysz odkryta tracąc zapach. Czerstwiejesz.
Powoli zasnuwasz się pleśnią pościeli.

Paweł Sarna: inc. „Lekko spieczona skóra na piętach ogryziona [...]”
(*Martwe punkty*, s. 52)

Śmierć pozostawia ślady na ciele. Są one symbolem jej nieustannej obecności pomiędzy lirycznym „ja” a „ty”, czymś niezupełnie oswojonym i niepokojącym:

znasz każdy szczegół, pieścisz jakbyś sprawdzał,
a nigdy nie pytałeś o te zblakłe szyfry, ja wiem:
blizny to odręczne notatki Pani Śmierci

wchodzącej z nami do tej samej rzeki.

Marta Podgórnik: *szczegółowa mapa* (*Martwe punkty*, s. 55)

W tej części antologii – jak zwraca uwagę Pawelec – śmierć jest skupiona na „żałobym sensie” każdego „ty”: „Wywoływane Ty, druga osoba, inny, nie obejmuje sobą śmierci Ja, choć pośrednio, swoim istnieniem, byciem w relacji, cały czas o śmierci tej przypomina i ją niejako przynosi”³⁵. Śmierć dotyka bowiem samego „ja” później – w rozdziale będącym zwieńczeniem *Martwych punktów*. Arkadiusz Kremza w tytule jednego ze swoich wierszy ostrzega: „Memento mori”, po czym jeszcze raz napomina: „Pamiętaj, że umrzesz” (*Martwe punkty*, s. 78). Podmiot, przepracowując najpierw relację, jaka zachodzi pomiędzy śmiercią i ludźmi, jest tym, który na końcu zdaje sobie sprawę także ze swojego przemijającego z każdą chwilą „bycia-w-świecie”. Zanikając, stając się niewyraźnym, „ja” przygotowuje się do śmierci:

³⁵ Ibidem, s. 9.

[...] Jestem gotów.
 Za oknem ciemność rozpościera swoje światła

i woła mnie po nazwisku.

Grzegorz Olszański: *Czarny Poniedziałek* (*Martwe punkty*, s. 84)

– czytamy wreszcie u Olszańskiego.

X

Przyjęty przez Dariusza Pawelca układ antologii pokazuje, że urodzeni w latach 70. i mieszkający na Śląsku w niektórych kwestiach, pomimo odmiennej poetyki swoich utworów oraz manifestacji swej indywidualności, przemawiają jednym głosem oraz wyciągają podobne wnioski z obserwacji i doświadczania codzienności. Więcej: doświadczenie tych twórców wpisuje się – jak notuje Anna Kałuża – w nurt polskiej poezji lat 90., nie tylko poezji Śląska. Badaczka wskazuje: „Wiersze Brzowski, Lekszyckiego, Majzla, Meleckiego, Podgórnika, Kuczoka, Siwczyka, Olszańskiego, Kobierskiego, Kremzy i Sarny, ułożone w czterech rozdziałach, pokazują fascynację tych poetów dialektyką obecności i nieobecności, obrazami umierania, odchodzenia, zanikania. Patronem filozoficznym stał się Bataille. Tym sposobem napisał Pawelec książkę krytycznoliteracką, w której zauważył to, co inaczej ustawia poezję polską: nie w porządku afirmacji i pocieszenia, ale krytyki i negacji”³⁶.

XI

Martwe punkty niewątpliwie sytuują się w opozycji do książek *Inny świat* i *W swoją stronę*, ale także wcześniejszych, wspomnianych na początku śląskich antologii: *Młody Śląsk literacki* oraz *Śląski almanach poetycki*. Takie zresztą było zamierzenie Dariusza Pawelca. W wywiadzie, którego udzielił poetom – bohaterom swojego wyboru – na łamach „Kursywy”, mówił: „Wydaje mi się, że wszystkie te antologie, nie ujmując oczywiście nic ich redaktorom, idą trochę obok czytelnika, szukają-

³⁶ A. KAŁUŻA: *Martwe punkty. Antologia poezji „Na Dziko”*. „FA-art” 2005, nr 82. Pozyskano z: https://www.fa-art.pl/artukul.php?id_artykulu=324&szablon= (8.01.2016).

cego kontaktu z dobrym wierszem, są po prostu inną formą wypowiedzi. Przynoszą pewne uporządkowanie historycznoliterackie – i chwala im za to – próbują narzucić historii literatury jakieś zjawiska, tak jak *Inny świat*. Ale z punktu widzenia kogoś, kto chce przeczytać kilka intrygujących tekstów, zmierzyć się z doświadczeniem poetyckim, to one są prawdopodobnie po nic, zresztą jak wszystkie tego typu publikacje, fakty życia literackiego. Ich adresatami są głównie krytycy i historycy literatury. Antologie Kisiela i Majerskiego to porządna robota, ale ja chciałem wystartować w nieco innej dyscyplinie, mimo wspólnego słowa »antologia«. A pomijam już zupełnie milczeniem »cegły« zbierające kilkudziesięciu poetów śląskich. Mamy w nich pomieszanie z poplątaniem tekstów złych, dobrych, koszmarnych, nazwisk, które coś mówią, i tych, o których świat zapomniał. [...] Naprawdę, jak mi się wydaje, zastosowałem bardzo dobre kryterium jakościowe, żeby nie przedostało się tam coś, za co przecież muszę wziąć odpowiedzialność. Mam nadzieję, że sprawdzi się to również w odniesieniu do osoby, która z poezją fachowo się nie kontaktuje³⁷.

Bez względu jednak na cel, jaki postawili sobie autorzy kolejnych śląskich antologii, wszystkie wybory jednoznacznie pokazały, że ziściła się zapowiedź młodych poetów, którzy w pierwszym numerze „Na Dziko”, kwartalnym dodatku „Opcji”, deklarowali: „Chcemy, aby Śląsk ujawnił wreszcie swój potencjał³⁸”. Pierwszym jednak, który to ożywienie życia literackiego po 1989 roku zauważył i postanowił coś z tym zrobić, był Marian Kisiel. Dobra intuicja historyka literatury, krytyka, również poety pozwoliła po raz pierwszy spotkać się w *Innym świecie* autorom, którzy wypracowując swój rozpoznawalny styl, niebawem zaistnieli nie tylko na śląskiej scenie życia literackiego. *W swoją stronę* było natomiast udaną kontynuacją projektu zawartego w *Innym świecie*. Majerski w swoim wyborze umieścił poetów urodzonych dziesięć lat po autorach z antologii Kisiela, poetów, którzy własną twórczością zapowiadali przemiany obowiązującej wówczas poetyki. Dariusz Pawelec z kolei swoją antologią *Martwe punkty*, chociaż przyjęła ona zupełnie inną formę niż pozostałe książki, potwierdził tylko słuszność wyborów dokonanych przez Kisiela i Majerskiego.

³⁷ *Zawsze chodziło o wiersze. Pycha antologisty*. Z Dariuszem Pawelcem – redaktorem *Martwych punktów. Antologii poezji „Na Dziko” (1994–2003)* – rozmawiają: Paweł Lekszycki, Wojciech Brzoska, Paweł Sarna, Maciej Melecki, Bartłomiej Majzel, Grzegorz Olszański i Arkadiusz Kremza. „Kursywa” 2005, nr 3, s. 16.

³⁸ „Opcje” 1994, nr 4, dodatek: „Na Dziko”, s. 2.

Katarzyna Niesporek

Silesian Anthologies of the Young after 1989

Summary: The subject of the article is the phenomenon of the Silesian young poets anthologies published after 1989: *Inny świat* by Marian Kisiel, *W swoją stronę* by Paweł Majerski and *Martwe punkty* by Dariusz Pawelec. The poetry collections in question present a different kind of poetry created in Silesia – different meaning, on the one hand departing from manifesting regionalisms in literary works, dissenting from regarding being-Silesian only in relation to poetic schemes, while on the other still recording this very quality, subconsciously registering it. The authors of the anthologies have been looking for a common sensitivity amongst the individualities of all writers whose works have been collected. Yet, what the published collections were to show above all, was that there is something happening in Silesian poetry, that it is not stuck in a rut, quite to the contrary: it is changing, moving forward, has its storms and revolutions, and that with each new author comes a new poetics.

Keywords: anthology, young literary Silesia, regionalism, Marian Kisiel, Paweł Majerski, Dariusz Pawelec

Катажина Неспорек

Силезские антологии молодых после 1989 года

Резюме: Предметом анализа в статье являются силезские антологии молодых, изданные после 1989 года: *Inny świat* (русск. *Другая заря*) Мариана Киселя, *W swoją stronę* (русск. *В свою сторону*) Павла Маерского, а также *Martwe punkty* (русск. *Мертвые точки*) Дариуша Павелеца. Перечисленные сборники стихотворений представляют иную поэзию, создаваемую в Силезии, – иную, так как с одной стороны, она отходит от манифестирования в художественных произведениях регионализма, сопротивляется сведению силезкости к исключительно поэтическим схемам, с другой же стороны, все равно записывает ее, подсознательно фиксирует. Авторы антологии в индивидуальностях всех писателей, тексты которых собраны в антологиях, искали общую для них восприимчивость мира. Вместе с тем опубликованные сборники должны были показать, что что-то в силезской поэзии происходит, что она не стоит на месте, а совсем наоборот: изменяется, идет вперед, терзается сомнениями, а новые авторы порождают новые поэтики.

Ключевые слова: антология, молодые литераторы Силезии, регионализм, Мариан Кисель, Павел Маерски, Дариуш Павелец

Grupa Na Dziko w antologiach śląskiej poezji

Aleksandra Zasępa
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Grupa poetycka Na Dziko była niewątpliwie wyjątkowym zjawiskiem młodoliterackiego Śląska lat 90., które odegrało ważną rolę nie tylko w przestrzeni regionalnej (lokalnej), lecz także w perspektywie ogólnopolskiej. Założona w 1994 roku przez czterech poetów: Macieja Meleckiego (ur. 1969), Wojciecha Kuczoka (ur. 1972), Grzegorza Olszańskiego (ur. 1973) i Bartłomieja Majzla (ur. 1974), formacja podjęła odważną, a co najważniejsze, udaną próbę wydobycia z niewidzialności poetyckiej regionu, który w obiegowej opinii kojarzony był do tychczas z całkowicie niepoetyckim terenem kopalniano-hutniczych peryferiów. Tymczasem od końca lat 80. życie literackie na Górnym Śląsku, dotąd właściwie nieistniejące w jakiegokolwiek sensownej formie zinstytucjonalizowanej i organizacyjnej, ulegało stopniowemu ożywieniu, dynamizowało się, zmieniając i powoli kształtując nowy model kultury literackiej. Aktywizacja środowisk regionalnych, powstawanie pierwszych pism kulturalnych zwiastowały przeobrażenia rzeczywistości literackiej, w której potencjał twórczy najmocniej objawił się w działalności młodych adeptów pióra. W pierwszym numerze redagowanego przez młodych poetów suplementu „Na Dziko”, który ukazywał się jako dodatek do katowickich „Opcji”, przyznawali oni wprost: „Chcemy, aby Śląsk ujawnił wreszcie swój potencjał. Poezja na Śląsku ma się świetnie, ale utorować sobie drogę do szerokiego odbiorcy musi sama”¹. „Nadzikowcy” próbowali zatem wyjść poza funkcjonujące w ogólnopolskiej świadomości widmo śląskiego getta i przebić się ze swoją twórczością poza regionalny mur, by zaistnieć na arenie ogólnopolskiej. Określani przez krytyków i rówieśników różnymi etykietami (jako „śląska szkoła poezji życia”, „epigoni brulionowego o’haryzmu”, „hańdziarze” czy chociażby „banaliści elegijni”²) nie tylko wpisywali się w głośno i szeroko dyskutowane w prasie zagadnienie

¹ „Opcje” 1994, nr 4, dodatek: „Na Dziko”, s. 2.

² Zagadnienie dotyczące nomenklatury śląskich poetów analizuje dokładnie Magdalena Boczkowska w książce: *Codziennosc, wyobraźnia, metafizyka. Poezja na Górnym Śląsku i w Zagłębiu Dąbrowskim po roku 1989*. Katowice 2010, s. 10–11.

tw. roczników 70., ale przede wszystkim potwierdzili swoimi działaniami wysnutą przez Janusza Sławińskiego tezę o „zaniku centrali” i awansie ośrodków peryferyjnych³. Głos młodych poetów, których twórczość charakteryzowała się – używam tu określenia Karola Maliszewskiego – „dziką wrażliwością”⁴, zaczął dobiegać wyraźnie i głośno z pozostającego na marginesie głównych ośrodków literackich Śląska. Ten głos był donośny i rozpoznawalny, a co najważniejsze, był głosem grupy. Powołując się na ustalenia terminologiczne Michała Głowińskiego dotyczące zagadnienia grupy literackiej, można bez wątpienia stwierdzić, że formacja założona przez śląskich twórców, chociaż oficjalnie nazywana przez nich raczej „trupą” poetycką⁵, wpisuje się w zakres pojęcia grupy literackiej, definiowanej jako: „zespół pisarzy, który stawia przed sobą wspólne cele literackie, dąży do realizowania wspólnych zamierzeń artystycznych – i wreszcie – chce się przedstawić publiczności literackiej jako ugrupowanie, zajmujące na rynku literackim wspólną i w miarę jednolitą pozycję. Innymi słowy: taki zespół, który tworzy wspólny plan działania literackiego; inne czynniki spajające grupę są z tego punktu widzenia zjawiskami ubocznymi”⁶. Zbliżony wiek twórców (poza Maciejem Meleckim wszyscy członkowie grupy urodzili się w latach 70.), wspólne miejsce zamieszkania (śląski konglomerat miast) czy przyjacielskie więzi i stosunki towarzyskie nie wydają się więc najważniejszymi czynnikami odpowiadającymi za zawiązanie się interesującej mnie formacji. Najbardziej istotnym bodźcem stymulującym grupowe działanie śląskich „dzikich” okazał się przede wszystkim wspólny cel i sytuacja literacka, w której znaleźli się młodzi twórcy, przesądzająca o wykrystalizowaniu się Na Dziko jako grupy sytuacyjnej. Elementem wiążącym młodych poetów nie był zatem określony wspólny profil programowy, lecz „swoiste zajęcie pozycji” podyktowanej przez układ zjawisk panujących w ówczesnej sytuacji literackiej. Unikając skostniałych związków literackich funkcjonujących w regionie, śląscy młodzi podkreślali to, że zostali „na zewnątrz wydzielonych już pól namiotowych. Na dziko”⁷. Słusznie zauważa Paweł Lekszycki,

³ J. SŁAWIŃSKI: *Zanik centrali*. „Kresy” 1994, nr 2, s. 14–16.

⁴ Określenie użyte przez Karola Maliszewskiego wobec młodych poetów grupy Na Dziko. Zob. K. MALISZEWSKI: *Roczniki siedemdziesiąte. Moje kalendarium*. „Topos” 2003, nr 1–3, s. 8.

⁵ „Wolimy się określać jako trupa poetycka Na Dziko, gdyż nie mamy żadnego programu. Łączy nas wspólny cel – chcemy zaistnieć, a także stosunki towarzyskie”. K. CHAŁUPKA: *Dziki początki*. „Dżet. Gazeta Studencka” 1995, kwiecień–maj, s. 16.

⁶ Zob. M. GŁOWIŃSKI: *Grupa literacka a model poezji. Przykład Skamandra*. W: IDEM: *Style odbioru*. Kraków 1977, s. 204–205.

⁷ T. SEMIK: *Młoda poezja poza poetyckim gettem, czyli... Na Dziko*. „Dziennik Zachodni”, 16.07.1997, s. 8.

autor monografii poświęconej „nadzikowcom”, iż „estetyczna kontestacja nie była ich celem. Było nim przeciwstawienie się mechanizmom życia literackiego. Chodziło o pokazanie się literackiej Polsce, ujawnienie na większą skalę”⁸. To rozpoznanie wydaje się słuszne, tym bardziej że śląska formacja nie była pod tym względem odosobniona w swym działaniu, realizowała bowiem strategię charakterystyczną dla całego pokolenia lat 70., mianowicie strategię „zaistnienia”. „Wstępującym” zależało przede wszystkim na byciu zauważonymi, przy jednoczesnym świadomym zdystansowaniu się wobec dokonań pokolenia „bruLionu” i zaznaczeniu własnej odmienności artystycznej.

W przypadku ugrupowania poetów kręgu Na Dziko w lansowaniu ich nazwisk, zajęciu widocznej pozycji na mapie literackiej lat 90. i realizowaniu owej strategii obecności poprzez grupowość dużą rolę odegrały niewątpliwie śląskie antologie poetyckie. Młodzi poeci, którzy weszli w skład grupy Na Dziko, zaprezentowali się po raz pierwszy w antologii *Inny świt*, która ukazała się w 1994 roku jako trzecia z kolei antologia poetycka powstała na Górnym Śląsku po 1975 roku⁹. Zredagowana przez Mariana Kisiela publikacja dotycząca młodej liryki była kolejnym sygnałem przemiany, jaka dokonywała się w twórczości poetyckiej tego regionu, zapowiedzią przekształcenia świadomości poetyckiej (w pierwszej kolejności), a potem dopiero pewnej subtelnej zmiany pokoleniowej. Debiutujący u progu nowego wieku autorzy byli pierwszym po 1989 roku „pokoleniem bez historii”, uwolnionym od ideologicznych filiacji, świadomie rezygnującym też z dialektyki literackiego konfliktu pokoleń, pozbawionym balastu jakiegokolwiek powinności. Jak czytamy we wstępie do *Innego świtu*: „Antologia młodej liryki na Śląsku przynosi wiersze czternastu autorów, urodzonych po 1968 roku”¹⁰. Kryterium doboru nazwisk stanowił termin „młoda poezja”, chociaż znajdziemy w tej antologii również, oprócz prawdziwych debiutantów, autorów starszych, urodzonych pod koniec lat 60., a zatem publikujących swoje pierwsze teksty w innej sytuacji literackiej i innej rzeczywistości społeczno-politycznej. Ważniejsza jednak od generacyjnych gestów staje się w tej książce sama materia poetycka. Kisiel konstatuje wprost: „dzisiejsza młoda poezja nie jest określona ani metrykalnie, ani programowo. [...] Nie wiemy, jak przebiegają granice

⁸ P. LEKSYCKI: *Grupa Na Dziko. Socjologia i poetyka zjawiska*. Katowice 2001, s. 26.

⁹ Poprzednie antologie poetyckie to: *Młody Śląsk literacki*. Wybór i oprac. J. GÓR-DZIAŁEK, F. NETZ, E. ZYMAN. Katowice 1975; *Śląski almanach poetycki*. Red. F. NETZ, M.M. SZCZAWIŃSKI. Wstęp T. KIJONKA. Katowice 1989.

¹⁰ M. KISIEL: *Wstęp*. W: *Inny świt. Antologia młodej poezji na Śląsku*. Wybór, wstęp i oprac. M. KISIEL. Katowice 1994, s. 7.

pokoleniowe w najnowszej liryce, czy są one ważne dla poetów, czy nie”¹¹. Poza kilkoma „spóźnialskimi” z poprzedniego pokolenia¹² (Jasek, Majdanik, Majerski, Melecki) dominują w zbiorze autorzy urodzeni w latach 70., w tym członkowie formacji Na Dziko. Dla niektórych z grupy (Grzegorz Olszański) *Inny świat* był pierwszą tak obszerną prezentacją ich twórczości. Choć Kisiel we wstępie do książki zastrzega, że nie jest ona próbą budowy jakiegokolwiek hierarchii, trudno oprzeć się wrażeniu, że spośród śląskich poetów antologista wybiera i niejako faworyzuje niektórych autorów. Najwięcej miejsca zajmują w publikacji przede wszystkim wiersze właśnie przyszłych „nadzikowców”, które zwiastowały poniekąd ów tytułowy inny świat, stając się wyrazem nowej świadomości poetyckiej, która krystalizowała się na tutejszym, śląskim gruncie. Ważna w tym przypadku jest zatem i osoba redaktora, który – jeśli chodzi o dalszy los i znaczenie formacji Na Dziko w życiu literackim – wykazał się niezwykłą intuicją w jakże trafnym doborze nazwisk; wstępnie rozpoznane i zaprezentowane w tej właśnie antologii wywołały w krótkim czasie „spore zamieszanie w młodoliterackim kotle Katowic”¹³. Redaktor antologii zaznacza we wstępie, że: „Młoda liryka [...] Sama w sobie nie wypracowała [...] żadnego nowego modelu poetyki, odwrotnie: jest raczej wyborem z poetyk, spośród ofert języka poetyckiego, które ukształtowały się w przeszłym półwieczu”¹⁴. I chociaż *Inny świat* jest świadectwem różnorodności estetycznej zamieszczonych tu tekstów (zwłaszcza formalnej), można dostrzec w tej twórczości pewne punkty wspólne. Wiersze te „w zdecydowanej większości tchną tonem dekadentyzmu, niepokojem związanym z przyszłością, czy wręcz nihilizmem”¹⁵. W poezji górnośląskich autorów odnaleźć można również cechy charakterystyczne dla poezji roczników 70.: intensywna, wręcz fenomenologiczna analiza codzienności, egocentryczna postawa podmiotu, mizerializm i banalność istnienia, dojmujące poczucie samotności, a wszystko to utrzymane w stylistyce narracyjnej i dykcji potocznej.

Nie zawsze antologie odgrywają jakąś istotną rolę, wykraczają poza zwykłą prezentację autorów¹⁶. W tym przypadku można stwierdzić, że *Inny świat* był publikacją ważną i pożądaną. Z pewnością dlatego, że książka ta po raz pierwszy od cezury roku 1989 dała wgląd w rze-

¹¹ Ibidem, s. 6.

¹² Posługuję się tu terminem zaproponowanym przez Marcina Hałasia w recenzji antologii *Inny świat*. Zob. M. HAŁAŚ: *Spóźniony świat*. „Śląsk” 1996, nr 5, s. 69.

¹³ P. LEKSZYCKI: *Grupa Na Dziko...*, s. 19.

¹⁴ M. KISIEL: *Wstęp...*, s. 7.

¹⁵ A. JEŻ: *Poezja bloków*. „Opcje” 1995, nr 1–2, s. 152.

¹⁶ J. KORNHAUSER: *Antologia jako projekt historycznoliteracki*. „Pamiętnik Słowiński” 2005, T. 55, z. 1, s. 123.

czywisty i potencjalny stan literatury regionu. Stanowiła jedno z ciekawszych, a w tamtym czasie pionierskich rozpoznań dotyczących debiutantów lat 90., poetów związanych z rejonem Górnego Śląska. Nietrudno zauważyć, że intencją redaktora było wyeksponowanie dokonań zwłaszcza najmłodszych twórców, których teksty dały podstawę do sformułowania jakże trafnych rozpoznań krytycznoliterackich. I choć zasugerowane przez Mariana Kisiela sylwetki młodych poetów były właściwie jedynie wizytówkami autorów „dobrze rokujących”, w gruncie rzeczy jego diagnozy okazały się celne. Wielu z nich potwierdziło swoją pozycję we współczesnej liryce, zostało zauważonych, otrzymało literackie nagrody, odniosło komercyjny sukces. Za pierwszymi publikacjami na łamach wielu znaczących pism kulturalnych („Czas Kultury”, „FA-art”, „Kresy”, „Nowy Nurt”, „Studium”) przyszły publikacje książkowe, a nawet redagowanie własnego dodatku poetyckiego. Antologia *Inny świat* była także przejawem „normalizowania się sytuacji literatury na Śląsku po latach sztuczności i presji politycznych”¹⁷. *Inny świat* zaprezentował śląski widnokrąg poetycki w nowej młodopokoleniowej konfiguracji, zestawiono różnorodne pod względem poetyki teksty, które mimo estetycznego pluralizmu wzajemnie się uzupełniały.

Antologia Mariana Kisiela okazała się również niezwykle istotna w kontekście „nadzikowców” i podejmowanych później przez formację działań artystyczno-promocyjnych, ciekawie realizujących grupową „strategię zaistnienia” (choćby poprzez niekonwencjonalną, słowno-muzyczną formę prezentacji twórczości)¹⁸. W antologii *Inny świat* znalazły się wiersze czternastu poetów, z których czwórka, wyraźnie wysuwająca się na pierwszy plan, weszła w niedługim czasie w skład grupy poetyckiej Na Dziko (kwartet Majzel–Kuczok–Olszański–Melecki). Skutkiem tej publikacji była bez wątpienia konsolidacja grupy autorów, którzy po raz pierwszy usytuowani tak blisko siebie w antologii, postanowili odtąd kontynuować wspólną drogę, połączyć siły literackie i stadnie wstąpić na scenę poetycką.

Nie sposób snuć dalszych rozważań o formacji Na Dziko bez omówienia kolejnej ważnej antologii poetyckiej, która ukazała się w 2000 roku w Katowicach i była w pewnym sensie kontynuacją antologii *Inny świat*. Tom zatytułowany *W swoją stronę* został zredagowany przez Pawła Majerskiego, który zebrał w tej publikacji teksty najmłodszych poetów z Górnego Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego. Jak słusznie zauważy-

¹⁷ A. JEŻ: *Poezja bloków...*, s. 153.

¹⁸ „Nadzikowcy” organizowali coroczne „Zbiegi poetyckie Na Dziko” w ramach katowickiego festiwalu *Ars Cameralis*, podczas których słowo pisane było prezentowane z uwzględnieniem nowych form percepcji. Prezentacjom multimedialnym, interaktywnym projektom towarzyszyły również koncerty i tło muzyczne.

ła Magdalena Boczkowska: „była to pierwsza śląska antologia poetycka prezentująca właśnie młodych poetów, urodzonych między 1976 a 1980 rokiem”¹⁹. Dziewięciu reprezentantów najmłodszego pokolenia, których wiersze poukładane zostały przez Majerskiego w rozdziały – swego rodzaju „miniomiki” poetyckie – sygnalizowało – zdaniem redaktora tomu – pojawienie się kolejnego literackiego przesilenia. Sygnowały je nazwiska debiutujących w tym samym czasie twórców, takich jak: Paweł Barański, Wojciech Brzoska, Ryszard Chłopek, Paweł Lekszycki, Adam Pluszka, Paweł Sarna, Aleksandra Wojtkiewicz, Urszula Zajkowska i Zofia Zielińska. Tytuł tomu: *W swoją stronę* – wyraźnie komunikuje sensy związane z wybraniem własnego kierunku artystycznej drogi. Ci najmłodsi literaci chcieli niewątpliwie zdystansować się od swoich poprzedników, zwłaszcza od poetyckiej dykcji lansowanej przez członków formacji Na Dziko. Aby zaprezentować własną artystyczną inność na tle dokonań starszych twórców, młodzi musieli rozpoznać obowiązującą dotąd poetykę, reprezentowaną zwłaszcza przez „nadzikowców”. Takiej właśnie dogłębnej analizy tekstów poetów tej grupy dokonał w znakomitym szkicu wstępnym redaktor przywołanej wcześniej antologii. Wstęp Pawła Majerskiego w dużej mierze odnosi się do charakterystyki grupy Na Dziko, jest trafnym rozpoznaniem najważniejszych cech jej poetyki, którą – zdaniem antologisty – określają cztery dominanty: „przede wszystkim więc – **struktura narracyjna**. [...] Z tym wiąże się bezpośrednio drugi krąg – **żywiół potoczności i gra frazeologiczna**. [...] Trzeci element to **odwrót od abstrakcji**. [...] Stąd wreszcie, po czwarte, **postawa egocentryczna** i – czasami ironiczny – **dystans lirycznego bohatera wobec przedmiotu**”²⁰. Szkic Majerskiego był pierwszym tego typu tekstem krytycznoliterackim o „nadzikowcach”, w którym autor w tak wnikliwy sposób opisał grupę: od momentu jej powstania, pierwszych publikacji, przez okres działalności redakcyjnej i okołoliterackiej, wreszcie po bliskie związki artystyczne z młodszymi poetami – satelitami grupy. Autor scharakteryzował ją pod względem przyjętej poetyki i rozwiązań estetycznych, wreszcie ukazał formację w kontekście nowych młodych twórców z regionu śląsko-zagłębiowski. Antologia *W swoją stronę* przede wszystkim pogrupowała nowe nazwiska i tytuły, które składały się na lokalne życie młodopoetyckie końca lat 90. Ale dla członków ugrupowania Na Dziko książka *W swoją stronę* była niewątpliwie sygnałem nadejścia następnego przesilenia, wkroczenia poezji drugiego oddechu, zwiastunem kolejnej wytyczonej drogi rozwoju liryki „dzikiej Śląska”.

¹⁹ M. BOCZKOWSKA: *Codziennosc, wyobrazenia, metafizyka...*, s. 19.

²⁰ P. MAJERSKI: *Wstęp*. W: *W swoją stronę. Antologia młodej poezji Śląska i Zagłębia*. Wybór, oprac. i wstęp P. MAJERSKI. Katowice 2000, s. 10–11.

Ucieczka z cienia Na Dziko, której próbę najmłodszy poeci podjęli po raz pierwszy w przywołanej antologii *W inną stronę* (a później poprzez redagowanie własnego pisma „Kursywa” i samodzielne publikacje książkowe) okazała się jednak dosyć trudnym zadaniem. Dominująca dotychczas na śląskim rynku literackim grupa Na Dziko była bowiem nadal atrakcyjna twórczo, widoczna w skali kraju, stanowiła bardzo ważny punkt odniesienia dla lokalnej twórczości literackiej, zaświadczała o niezwykłym potencjale młodej śląskiej literatury, a w oczach ogólnopolskiej publiczności była niejako wizytówką całego regionu²¹. Dlatego też niebawem w orbicie grupy zaczęły pojawiać się nowe, świeże osobowości (Radosław Kobierski, Krzysztof Siwczyk, Arkadiusz Kremza, Marta Podgórnik), jak i młodszy, „buntujący się” wcześniej w antologii *W swoją stronę* twórcy: Paweł Lekszycki, Wojciech Brzoska czy Paweł Sarna, odtąd też kojarzeni z „nadzikowcami”.

Sygnalem współobecności tekstów poetów Na Dziko i młodszych, satelitów grupy była wydana w 2004 roku w Katowicach książka Dariusza Pawelca *Martwe punkty. Antologia poezji „Na Dziko” (1994–2003)*, ostatnia jak dotąd książka poświęcona twórczości tej formacji poetyckiej²². Warto odnotować, że redaktor tej antologii dokonał właściwie syntezy nazwisk z *Innego świtu* i *W swoją stronę*, co niewątpliwie sprawia wrażenie, że książka w zasadzie powieli większość rozpoznań poetyckich dokonanych już w śląskich publikacjach poprzedników. Być może właśnie takich zarzutów obawiał się redaktor *Martwych punktów*, skoro zastrzegł już w pełniącym funkcję wstępu *Zaproszeniu do lektury*, że „Układ tekstów nie służy w niniejszej antologii żadnej regule historyczno-literackiej reprezentacji, nie wynika z potrzeby budowania hierarchii, zrywa wręcz z dyktatem chronologii. [...] każdy wiersz z osobna jest tu dla siebie samego, dla swojej niepowtarzalności”²³. Jednak, wbrew tej zapowiedzi, antologista przyjmujący własne kryteria podziału chce przede wszystkim skonstruować spójny tom, o charakterze bardziej krytyczno-literackim niż pretendującym do historyczno-literackiej syntezy, która mogłaby sygnalizować kolejne generacyjne zmiany.

²¹ Por. wypowiedź P. LEKSYCKIEGO na temat grupy Na Dziko w kontekście młodszego pokolenia twórców z rejonu śląsko-zagłębiowskiego: *Wielkie poruszenie? Pozy-skano z*: http://szycownik.blog.pl/kat,0,page,14,index.html?_tictsrn (3.11.2015).

²² Książka ta doczekała się także dwóch przekładów: na język czeski i słowacki. *Mrtvé body. Antologia poezie „Na Divoko” (1994–2003)*. Výber, zpracování a komentář D. PAWELEC. Přeložil J. FABER. Ostrava 2003; *Mírtvé body. Antológia poézie zo Sliez-ska – „Nadivoko”. 1994–2003*. Vyber, spracovanie a komentár D. PAWELEC. Preklad K. CHMEL. Bratislava 2004.

²³ D. PAWELEC: *Zaproszenie do lektury*. W: *Martwe punkty. Antologia poezji „Na Dziko” (1994–2003)*. Wybór, oprac. i komentarz D. PAWELEC. Katowice 2004, s. 6.

Niewątpliwie pracy nad książką sprzyjał także dystans czasowy (publikacja ukazała się po dziesięciu latach od *Innego świtu*, który spełnił „symboliczną rolę ogłoszenia »zmiany warty«”²⁴). Pewne wstępne rozpoznania (poczynione najpierw przez Kisiela, a później przez Majerskiego) uległy już bowiem weryfikacji, postawione diagnozy i prognozy poetyckie zostały zrewidowane, a niektóre z nich nie okazały się – jak przypuszczali niektórzy – jedynie życzeniami na wyrost. Czas więc – jak słusznie zauważał jeden z krytyków – był „wprost idealny na pewne korekty, remanenty czy przewartościowania, czyli innymi słowy [...] wskazanie, kto z młodych, którzy tak dobrze zapowiadali się na początku lat 90., spełnił pokładane w nim nadzieje, a kto – nie”²⁵. W przypadku książki Pawelca sprawdziło się stwierdzenie Roberta Ostaszewskiego, że „ta odrobina dystansu, jaką uzyskaliśmy wobec literatury ostatniej dekady, pozwala na dużo trzeźwiejszy jej ogląd”²⁶. *Martwe punkty* można czytać jak rozpisaną na wiersze opowieść o jedenastu twórcach, którzy weszli w krąg poetyckiej grupy Na Dziko. Dowodzi ta publikacja istnienia rozpoznanej wcześniej części dorobku poetyckiego „nadzikowców”. Pawelec skupił się przede wszystkim na ustanowieniu kontekstu, na poszukiwaniu podskórnych związków i, pomimo wielogłosowości autorów, na wytyczeniu wspólnego obszaru tematycznego, którego dotyczą wybrane teksty. Wiersze w tomie nie są więc ułożone chronologicznie, charakteryzuje go raczej określony układ problemowy: śmierć, zamknięta w metaforze „martwego punktu”, to tematyczne spoiwo tej książki. Konstruowanie antologii za pomocą klucza tematycznego podparte zostało przede wszystkim ustaleniami terminologicznymi. Pawelec odnosi się do piszącego o naturze fotografii Rolanda Barthes’a, powołując się na rozróżnione przez niego kategorie *studium* i *punctum* (kulturowy i impulsywny sposób odbioru / lektury obrazu). W wierszach pomieszczonych w antologii – jak przekonuje redaktor tomu – można znaleźć owo barthes’owskie *punctum*, a więc ten szczegół, który przeszywa, porusza, kłuje, przyciąga uwagę i wywołuje mocny moment emocjonalny. Związek utworów poetyckich z fotografią podkreślany jest tu także poprzez przyrównanie układu antologii do swoistego rodzaju albumu – zbioru wierszy-fotografii, które są intuicją, znakiem śmierci, stanowią „uśmiertelniającą” formę rejestracji świata poprzez uwięzienie go w słowie. Horyzont przywoływanych w antologii tekstów wyznaczają „wszystkie martwe miejsca”, a centrum poetyckiego doświadczenia stanowi świadomość kresu i wynikające z niej relacje z niczym. Nega-

²⁴ Ibidem, s. 4.

²⁵ R. OSTASZEWSKI: *Do czego służy antologia?* „Dekada Literacka” 2001, nr 1–2, s. 61.

²⁶ Ibidem.

tywność staje się drogą poznania, a poezja – artykulacją „doświadczenia wewnętrznego”, któremu patronuje Georges Bataille. Pawelca pomysł na prezentację tekstów „nadzikowców” opiera się na pogrupowaniu wybranych utworów w czterech rozdziałach, zatytułowanych kolejno: *Oni*, *My*, *Ty* i *Ja*. W każdym z nich powracają poetyckie obrazy śmierci, braku, zdążania do kresu i umierania. Rozgrywana jest tu dialektyka obecności i nieobecności: życia i śmierci. Śmierć powszechna, wpisana w rytm codzienności, oswojona i odmitologizowana, odmieniana jest przez przypadki – osoby. Zostaje przełożona zarówno na osobiste doświadczenie (reprezentowane przez zaimki „ja” i „my”, które „ja” również reprezentuje), stanie się udziałem drugiej osoby (w rozdziale eksponującym zaimek osobowy „ty”), wreszcie skonfrontują się ze śmiercią jacyś mniej lub bardziej dalecy anonimowi „oni”. Wszechobecna śmierć dominuje nad młodością, dotyka osób i rzeczy, wyziera z tak powszechnej świadomości przemijania. Jak pisze jeden z poetów:

Nie wymigamy się, mamy co do tego pewność.
Czeka nas to, wcześniej czy później.
W ten czy inny sposób²⁷.

Fenomenowi śmierci, wpisanej w miejski krajobraz, towarzyszy samotność i bezruch, symbolizujący pewną formę trwania. Tanatyczny porządek lektury zapowiada już tytuł tomu. Owe martwe punkty to pojęcie zaczerpnięte z języka techniki, powszechnie oznaczające przeszkodę nie do pokonania, a w kontekście frazeologicznym – sytuację bez wyjścia. Ten egzystencjalny impas, śmierć jako bariera nie do przełamania, ujawnia się na każdym kroku. W poetyckim świecie wierszy „nadzikowców” wszystko podlega zasadzie inercji, co przekłada się również na kreacje bohaterów lirycznych tych wizji – ludzi ogarniętych niemocą, z poczuciem stagnacji i głębokim przeświadczeniem o niemożności jakiegokolwiek zmiany. Jedyne gest to, powtarzane przez wszystkich autorów tego tomu, „głupie odruchy / przygotowań do nieobecności”²⁸. Ujawnia się w tym zwłaszcza głęboko zapisana pewność nieistnienia, stan ducha, nad którym ciąży trauma choroby – śmierci, jej pierwsze stadium:

Złe krążenie.
Chociaż ręce są trupio ciepłe. Nowy zapach.
Chociaż nie ma w nim jeszcze jadu.

Maciej Melecki

²⁷ G. OLSZAŃSKI: *That dead*. W: *Martwe punkty...*, s. 36.

²⁸ B. MAJZEL: *Ostatni wiersz. Przysięgam*. W: *Martwe punkty...*, s. 42.

Mam jeszcze imię, przerwany w połowie
życiorys i kilka godzin do zmierzchu

Maciej Melecki

([...])
Staję na baczność,
z otwartymi oczyma,
wiatr szykuje
ostatnią salwę.
jestem gotów
do zdmuchnięcia)

Wojciech Kuczok

Wyciągam twarz do słońca. Słońce szlifuje
powierzchnię wody jak jubiler kryształ.
Dojrzewam.
Gniję.

Grzegorz Olszański

Za chwilę przestanę
już żyć tym, gdzie byłem. Za chwilę zacznę
przestawać żyć tym, gdzie jestem. Za
chwilę już tylko tym, gdzie będę.

Maciej Melecki²⁹

Przyglądając się zjawisku poetyckiemu Na Dziko przez pryzmat antologii, w których na przestrzeni lat publikowano utwory członków grupy, można zauważyć – na co zwrócił już uwagę Lekszycki – pewną zależność między przywołanymi zbiorami a następującymi po sobie etapami kształtowania się tej formacji³⁰. Śląskie antologie w dużej mierze odzwierciedlają teorię trójfazowego rozwoju grupy literackiej³¹. *Inny świat* to zatem antologia odpowiadająca fazie początkowej; była właściwie symbolicznym znakiem rozpoczęcia przez poetów wspólnej drogi artystycznej, zainicjowała w pewnym sensie powstanie grupy. Drugi etap to okres nie tylko integracyjny, czas grupowej działalności (redagowanie pisma, wspólne wystąpienia, organizowanie „zbiegów poetyckich”), lecz także nasilających się już tendencji indywidualistycznych. Antologia *W swoją stronę* sygnalizowała więc nowe przesilenia w poezji śląsko-zagłębiowskiej, zwiastowała kolejną „zmianę warty” i próbę uwolnienia się od wypracowanej przez „nadzikowców” dykcji poetyckiej, która po-

²⁹ Przywołane kolejno fragmenty wierszy z antologii *Martwe punkty* to: M. MELECKI: *Złe krążenie*, s. 63; *W opuszczonym domu*, s. 74; W. KUCZOK: inc. „Forma zanika [...]”, s. 80; G. OLSZAŃSKI: *Oda do ud*, s. 83; M. MELECKI: *Martwe punkty*, s. 91.

³⁰ Por. P. LEKSZYCKI: *Grupa Na Dziko...*, s. 86.

³¹ J. STRADECKI: *Biografia zbiorowa grupy literackiej*. W: IDEM: *W kręgu Skamandra*. Warszawa 1997, s. 27–33.

woli zaczynała się dezaktualizować. Czas ukazania się tej publikacji to w przypadku Na Dziko także czas rozluźnienia grupowych więzi. Ostatnią antologię: *Martwe punkty*, w której zebrane zostały przede wszystkim wiersze z pierwszego, heroicznego okresu grupy, można traktować jako pytanie o żywotność tej formacji, która weszła już w fazę schyłkową, charakteryzującą się rozproszeniem członków formacji i umocnieniem indywidualnych rozwiązań. Od tego momentu uwagę przyciągają poszczególne nazwiska i poszczególne głosy poetyckie, zdecydowanie wybijające się odtąd ponad mówienie grupy.

Aleksandra Zasępa

The Na Dziko Group in Anthologies of Silesian Poetry

Summary: In her article the author discusses aspects of the functioning of the texts written by the members of the Na Dziko poetry group in the context of the anthology of Silesian poetry. Being an extraordinary phenomenon in the literary lives of the younger generations of Silesians, the formation not only played an important role in the local culture, but also granted an utterly new cultural status to the region (until then mostly perceived as peripheral) and its literary milieu. The texts of the Na Dziko authors were extraordinary because of their artistic qualities, but also because of the common literary principles they voiced. The author undertakes a chronological review of particular anthologies comprised of texts written in Silesia, wherein the pieces by the group members have been included. The consecutive anthologies presenting the poetic accomplishments of the groups' authors thus symbolically mirror the development of the group itself: from its formative phase, initiated by the anthology *Inny świt*, through the period of integration and collective activity (*W swoją stronę*), until the final phase of the formation's functioning (the anthology *Martwe punkty*).

Keywords: Na Dziko, young literary Silesia, Silesian poetry, *Inny świt*, *W swoją stronę*, *Martwe punkty*

Александра Засемпа

Группа Na Dziko в антологиях силезской поэзии

Резюме: В статье рассматривается проблематика функционирования текстов поэтической группы Na Dziko (русс. Дикарем) в контексте антологии силезской поэзии. Как яркое явление молодых литераторов Силезии эта группа не только сыграла важную роль в пространстве местной культуры, но также придала новое значение этому региону (который до этого функционировал как периферийная среда) и его литературной действительности. Тексты «дикарей» были чем-то исключительным с точки зрения художественных достоинств. Кроме того, члены группы говорили одним голосом, поскольку были связаны прежде всего «дикой» впечатлительностью и желанием реализовать общие литературные принципы.

Автор, принимая хронологический критерий, делает обзор отдельных антологий, включающих тексты из Силезии, в которых появлялись произведения членов группы Na Dziko. Сборники, представляющие поэтические свершения «дикарей», символически отражают процесс развития этой группы. Ее начало инициирует антология *Inny świat* (русск. *Другая заря*), период интеграции и групповой деятельности – *W swoją stronę* (русск. *В свою сторону*), а распад коллектива – антология *Martwe punkty* (русск. *Мертвые точки*).

Ключевые слова: Na Dziko, молодые литераторы Силезии, силезская поэзия, *Inny świat*, *W swoją stronę*, *Martwe punkty*

Księga miejsc utraconych O antologii *Kraj lat dzieciennych*

Jolanta Pasterska
Uniwersytet Rzeszowski

Antologia *Kraj lat dzieciennych* to książka szczególna. Po pierwsze, powstała w czasie działań wojennych poza granicami kraju, trzy lata po wrześniowej klęsce. Podstawowym celem antologii było zaspokojenie, jak pisali redaktorzy, głodu polskich książek i tęsknoty za polskim krajem:

Aby obu tym potrzebom uczynić zadość, zrodziła się myśl wezwania polskich pisarzy, przebywających na wygnaniu, do napisania książki zbiorowej¹.

Po wtóre, książka stała się prototypem gatunku prężnie rozwijającego się po wojnie zarówno w kraju, jak i na emigracji². Fakt ten podkreśla Hanna Gosk, gdy omawia funkcjonalizację materii autobiograficznej w zapisie literackim – właśnie tę antologię czyni punktem wyjścia swych rozważań³.

Zebrane w tomie retrospekcje ożywiały zapomniane przestrzenie, autorzy pamięcią sięgali do czasów dzieciństwa i młodości, które epatowały spokojem i dawały oparcie w jasno wytyczonym świecie wartości. Były więc swego rodzaju przeciwwagą dla pełnej niebezpieczeństw

¹ *Słowo wstępne do pierwszego wydania*. W: Z. CZERMAŃSKI et al.: *Kraj lat dzieciennych*. London: Puls Publications, 1987, s. 9 (wyd. 1. – London: M.I. Kolin [I. Lindefeld i M. Kohn], 1942). Cytaty pochodzą z wydania drugiego. W cytacjach zachowałam oryginalną pisownię. Redaktorzy pierwszego wydania nie ujawnili swoich nazwisk, ale powszechnie było wiadomo, że tom redagował Mieczysław Grydzewski przy współudziale Ksawerego Pruszyńskiego. Drugie wydanie z przedmową Marii Danilewicz firmowały już nazwiska autorów wszystkich tekstów, ze Zdzisławem Czermańskim na czele.

² T. TERLECKI: *Mieczysław Grydzewski*. „Kultura” [Paryż] 1970, nr 4/271, s. 115–128.

³ H. GOSK: *Kraina taka...* (*Funkcjonalizacja materii autobiograficznej w zapisie literackim*). „Ruch Literacki” 1993, z. 6, s. 707–715. Omawiając aspekt autobiograficzny, korzystałam także z ustaleń zawartych w pracach: L.A. RENZA: *Wyobraźnia stawia veto: teoria autobiografii*. Przeł. M. ORKAN-ŁĘCKI. „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 1, s. 279–306; G. GUSDORF: *Warunki i ograniczenia autobiografii*. Przeł. J. BARCZYŃSKI. „Pamiętnik Literacki” 1979, nr 1, s. 261–276; J.V. GUNN: *Sytuacja autobiograficzna*. Przeł. J. WĘGRODZKA. W: *Autobiografia*. Red. M. CZERMIŃSKA. Gdańsk 2009, s. 145–168.

wojennej terażniejszości. *Kraj lat dzieciennych* spełniać miał przeto rolę terapeutyczną i kompensacyjną. Antologia – w zamierzeniu redaktorów – miała być zbiorem reminiscencji pisanych na zadany temat. Adresat antologii też był dokładnie określony: to polski „czytelnik-żołnierz”, lotnik, marynarz.

Geneza

Pozyskać autorów nie było łatwo. Po pierwsze, polscy twórcy rozproszyli się po świecie. Grydzewski w liście do Jana Lechonia opisywał te starania tak:

Z Brazylii nic nie przyszło, mimo obietnic [...]. Pierwszy odezwał się na moją depezę Wieniawa, nawet Stempowski ze Szwajcarii i Iłakowiczówna z Rumunii⁴.

Ze względów bezpieczeństwa korespondencja odbywała się w formie krótkich depeż i musiała być prowadzona w języku angielskim. Taki telegram z zaproszeniem do publikacji wysłał Grydzewski 22 września 1940 roku do Juliana Tuwima, który był wówczas w Rio de Janeiro. Depeża brzmiała następująco:

Publikujemy antologię kraj mojej młodości. [...] czy ty, Lechoń, Czernański [w kolejnej depeży pojawia się nazwisko Choromańskiego – J.P.] wyślecie do Londynu do 15 października około 16 stron każdego autora – stop – odpowiedz telegraficznie⁵.

Nie wszyscy mieli czas i ochotę zająć się pisaniem wspomnień. Swemu oburzeniu na otrzymaną od Grydzewskiego propozycję dał wyraz Tuwim:

Był bardzo zaskoczony propozycją, która nadeszła z bombardowanego Londynu do Rio de Janeiro, na koniec świata, gdzie się znalazł. Bo niby jak wspominać młodość: szczęśliwą, radosną, wypełnioną sukcesami, w momencie gdy wokół wali się świat. I niby kto wyda planowaną książkę? „Ciężko ranni, trupy zwęglone, a w najlepszym razie mary i maszkarę z piwnic czy innych schronów? [...]. Cóż to za makabryczne

⁴ M. GRYZDEWSKI, J. LECHOŃ: *Listy 1923–1956*. Z autografu do druku przygotowała, wstępem i przypisami opatrzyła B. DOROSZ. T. 1. Warszawa 2006, s. 100–101.

⁵ M. GRYZDEWSKI: *Listy do Tuwima i Lechonia (1940–1943)*. Oprac. J. STRADECKI. Warszawa 1986, s. 22.

żarty” – dziwił się. Mimo to postanowił napisać. O tym, co było w jego młodości najważniejsze. O Piłsudskim i o wierze w moc słów⁶.

Wspomnienia Tuwima w antologii się jednak nie znalazły. Natomiast wieść gminna (wsparta opowieściami Grydzewskiego)niosła, że fragmenty pisane z myślą o publikacji w tomie miały stać się inspiracją do napisania *Kwiatów polskich*⁷. Tuwimowi w jego oburzeniu wtórował Stanisław Mackiewicz, który swoje wspomnienia rozpoczął od usprawiedliwienia:

Oto tam [w kraju – J.P.] stoją ludzie w ogonkach po żywność, upokorzenia i śmierć, a tutaj garsteczka uratowanych, zadowolonych, wyobrażających sobie, że spełniają wielką rolę, wybrała sobie czas na pisanie autobiografii, wspomnianie koloru swoich pieluszek⁸.

Byli jednak i tacy wśród autorów, którzy, jak Olgierd Górka, propozycję opisanie wspomnień przyjęli entuzjastycznie:

Miła, co więcej – wzruszająco dogodna propozycja, gdyż wśród tych seitek o swoich przemyślanych nocy, musi się także myśleć o sobie samym. Ta zaś własna myśl stawia sobie samemu pytanie, jak to się stało, jakimi drogami uformowało, że muszę raz za razem przeciwstawiać się myśleniu i nastrojom moich rodaków⁹.

Ten autobiograficzny ekshibicjonizm nie dla wszystkich autorów okaże się jednak dobrą psychologiczną i artystyczną terapią. Antoni Sobański w pełnym nostalgii wyznaniu pisał:

⁶ M. URBANEK: *Tuwim. Wylękniony bluźnierca*. Warszawa 2013, s. 178. Natomiast z korespondencji Grydzewskiego z Tuwimem wynika, że autor *Kwiatów polskich* miał początkowo przesłać do antologii szkic *Youth* (szkic opublikowano pośmiertnie w: J. TUWIM: *Pisma prozą*. Oprac. J. STRADECKI. Warszawa 1964, s. 130–142). Grydzewski uznał bowiem, że *Kwiaty polskie* są „za dobre” do publikacji o charakterze wspomnieniowym.

⁷ Grydzewski zaczął drukować fragmenty *Kwiatów polskich* w „Wiadomościach Polskich, Politycznych i Literackich”. Zob. następujące numery rocznika 1941: nr 7, s. 1–2; nr 16, s. 2; nr 18, s. 2; nr 20, s. 2; nr 39, s. 2; nr 41, s. 2; nr 45, s. 2. Ostatni opublikowany fragment: *Modlitwa*, ukazał się w numerze z 30 listopada 1941 roku (nr 48, s. 2). Tuwim zażądał wycofania poematu z druku w proteście przeciw przeprowadzonej przez Grydzewskiego zmianie linii pisma i istotnym korekturom w tekście Tuwima, jakie poczynił redaktor „Wiadomości”. Kolejne fragmenty *Kwiatów polskich* ukazywały się odtąd w redagowanym przez Antoniego Słonimskiego miesięczniku „Nowa Polska”.

⁸ S. MACKIEWICZ: *Futrzone i smaczne*. W: *Kraj lat dzieciennych...*, s. 139.

⁹ O. GÓRKA: *Czem skorupka zamłodu [!] nasiąknę*. W: *Kraj lat dzieciennych...*, s. 46.

obowiązkiem [...] [każdego człowieka – J.P.] jest odważne patrzenie przed siebie. [...] Tylko tyle, iż [...] człowiek nie jest istotą logiczną, nawet mężczyzna. Ja przeto płaczę, że nie mam za czem się oglądać¹⁰.

Trzeba też pamiętać, że prace nad zbiorem wspomnień przypadły na okres najcięższych nalotów i bombardowań Londynu. W jednym z takich ataków ranny został redaktor tomu, który pracował wtedy nie (jak pisała Maria Danilewiczowa) nad *Krajem lat dzieciennych* (ten był już w druku), ale nad kolejnym wydaniem numeru „Wiadomości Polskich, Politycznych i Literackich”. Rozpowszechniana legenda przydała jednak antologii symbolicznego znaczenia. Grydzewski owo zdarzenie wspominał tak:

Czas, kiedy mi się to wydarzyło [został ranny na skutek zbombardowania pensjonatu, w którym mieszkał – J.P.] był rzeczywiście emocjonujący, naloty trwały całą noc, bomby huczały i gwizdały, artyleria waliła bez przerwy¹¹.

Mimo tych obiektywnych przeszkód pierwsze wspomnienia Grydzewski opublikował już pod koniec roku 1940 na łamach londyńskich „Wiadomości Polskich” (były to teksty Bolesława Wieniawy-Długoszowskiego *O kraju dzieciństwa i młodości* i Mariana Kukieła *Z galicyjskiego Powiśla*¹²). W roku 1941 ukazały się kolejne retrospekcje: Zygmunta Karpińskiego *Wspomnienia z Gniezna*¹³, Antoniego Sobańskiego *Trzy kraje lat dzieciennych*¹⁴, Jerzego Stempowskiego *W dolinie Dniestru*¹⁵, Olgierda Górki *Czem skorupka zamłodu [!] nasiąknie...*¹⁶,

¹⁰ A. SOBAŃSKI: *Trzy kraje lat dzieciennych*. W: *Kraj lat dzieciennych...*, s. 204–205.

¹¹ M. GRYDZEWSKI, J. LECHOŃ: *Listy 1923–1956...*, s. 93. Wbrew informacji zamieszczonej w stopce redakcyjnej, a powielanej później przez Marię Danilewiczową, antologia ukazała się nie w marcu, ale w czerwcu. Z lektury „Wiadomości Polskich, Politycznych i Literackich” wynika, że jeszcze 19 kwietnia 1941 roku (nr 16, s. 1) zamieszczona była zapowiedź antologii, natomiast w numerze 24. z 14 czerwca (s. 3) reklamowano ją już jako nowość wydawniczą.

¹² B. WIENIAWA-DŁUGOSZOWSKI: *O kraju dzieciństwa i młodości*. „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1940, nr 41/42, s. 4–5; M. KUKIEL: *Z galicyjskiego Powiśla*. „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1940, nr 41/42, s. 5.

¹³ Z. KARPIŃSKI: *Wspomnienia z Gniezna*. „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1941, nr 4, s. 3.

¹⁴ A. SOBAŃSKI: *Trzy kraje lat dzieciennych*. „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1941, nr 17, s. 1–2.

¹⁵ J. STEMPOWSKI: *W dolinie Dniestru*. „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1941, nr 14, s. 1–2.

¹⁶ O. GÓRKA: *Czem skorupka zamłodu [!] nasiąknie...* „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1941, nr 21, s. 1–2.

Karola Estreichera *Moda*¹⁷, Zdzisława Czermańskiego *Młodość w teatrze*¹⁸, w roku 1942 zaś opublikowano wspomnienia Ksawerego Pruszyńskiego *Na czarnym szlaku*¹⁹. W wydaniu książkowym znalazły się poza wymienionymi szkice Zbigniewa Grabowskiego *Roztrącam cienie*, Kazimiery Iłakowiczówny *Wspomnienia z Inflant*, Bolesława Leitgebera *Parafia zdrowego rozsądku*, Marii Kuncewiczowej *Powrót*, Stanisława Mackiewicza *Futrzone i smaczne*, Zygmunta Nowakowskiego *Kraków w miniaturze*, Adama Romera, „...*Bądź pozdrowion, skarbie w dali, bądź pozdrowion kraju mój*”, Tymona Terleckiego *Z innego brzegu*, Ireny Tuwim *Strachy dzieciństwa* i Karola Zbyszewskiego *Pięć lat w Kijowie*. Łącznie dziewiętnaście wspomnień, które redaktorzy – nie chcąc ich w jakikolwiek sposób wartościować czy wyróżniać – uszeregowali alfabetycznie wedle nazwisk autorów. Większość z nich to osoby (nie tylko pisarze) o ugruntowanej wówczas pozycji, wywodzący się z określonej kultury i tradycji. Będący w podobnym wieku twórcy w swej biografii odnotowali odzyskanie przez Polskę niepodległości i jej w roku 1939 utratę²⁰. Dobór autorów, z których ledwie połowa była pisarzami, spowodował, że w tomie znalazły się teksty o nierównym artystycznym poziomie. Lokują się one na „pograniczu gatunkowym pomiędzy wspomnieniem, gawędą, obrazkiem obyczajowym”²¹. Ale nie o walory literackie wspomnień chodziło redaktorom tomu. Bazowanie na żywiole biograficznym przydawało autentyczności przywoływanym obrazom, uwalniało emocje, pozwalało zapomnieć o wojennej rzeczywistości. Zatem ta biograficzna surówka miała być podstawowym składnikiem „krzepienia serc”.

„Dalekie echa Soplicowa”

W zamysle redaktorów zbiór wspomnień wyraźnie nawiązywać miał do mickiewiczowskiej tradycji. Wskazuje na to źródło tytułu antologii (*Epilog Pana Tadeusza*) oraz motto, jakim została opatrzona:

¹⁷ K. ESTREICHER: *Moda 1912*. „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1941, nr 27, s. 3.

¹⁸ Z. CZERMAŃSKI: *Młodość w teatrze*. „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1941, nr 43, s. 1–2.

¹⁹ K. PRUSZYŃSKI: *Na czarnym szlaku*. „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1942, nr 10, s. 1–2.

²⁰ Na ten fakt zwróciła uwagę Hanna Gosk. Zob. H. Gosk: *Kraina taka...*, s. 709–710.

²¹ *Ibidem*, s. 709.

Dziś dla nas, w świecie nieproszonych gości,
 W całość przeszłości i w całość przyszłości
 Jedną już tylko jest kraina taka,
 W której jest trochę szczęścia dla Polaka,
 Kraj lat dziecinnych!²²

Także we wstępie pojawia się uwaga, że w „pobratymczych” warunkach wiek wcześniej Mickiewicz „na wygnańcym bruku” stworzył *Pana Tadeusza* – epopcję, która z podobnych tęsknot i wspomnień kraju ojczystego została utkana. Rzecz szczególna, że pamięć reaktywowała nostalgiczne obrazy geograficznie bliżej naddnieprzańskich równin niż brzegów Odry, odtwarzała klimat Krakowa i Królewca, lecz nie stolicy kraju – Warszawy. Redaktorzy wyjaśniali te kwestie następująco:

polskość tej książki ciąży jeszcze wciąż nieco silniej w kierunku Dniepru, niż w kierunku Odry, i wywodzi się raczej z polskiego dworu niż z polskiej wsi czy miasta [...]. Tak się zaś złożyło, że jeszcze w roku pańskim 1941 znaczna część pisarzy polskich tkwiła, przynajmniej pochodzeniem i przynajmniej krajem lat dziecinnych, w tej warstwie, która przez długie wieki była tak płodna narodowo, i w tych ziemiach Rzeczypospolitej, które mimo podglebia ruskiego czy litewskiego były polskie swoją kulturą i swoją historią. Dalekie echa Soplicowa, złociste błyski kontusza i miękkie nuty poloneza drgają więc raz jeden jeszcze na kartach tej książki...²³

I rzeczywiście bohaterami wspomnień stały się przede wszystkim Kresy. Pisali o nich Stempowski, Pruszyński, Zbyszewski, Mackiewicz, Sobański, Iłłakowiczówna. Poczesne miejsce zajął też Kraków. Ów „wielki »klub kawalerów«!”²⁴ opisywali Nowakowski, Estreicher, Czermański. O dzieciństwie w Zakopanem pisał Grabowski. Lwów opiewali Terlecki i Górka, Podkarpacie – Wieniawa, Kukiel – Powiśle, Poznańskie zaś – Karpiński i Leitgeber, Królestwo wspominała Irena Tuwim. Pisanie „ku pokrzepieniu serc”, gdy terażniejszość okazywała się mroczna i straszna, wymuszało na autorach zwrot ku przeszłości, w stronę idyllicznego dzieciństwa. A to zdaje się upływało w cieniu szlacheckiego dworu, którego ściany przyozdobiono portretami przodków, w otoczeniu kochającej rodziny z patriotycznymi powstańczymi tradycjami. Beztróskie dzieciństwo to retrospekcyjne obrazy jazdy na kucyku i lektury *Mohorta*, *Konrada Wallenroda*, dramatów Krasińskiego, Słowackiego i trylogii

²² *Słowo wstępne do pierwszego wydania...*, s. 9. Zob. A. MICKIEWICZ: *Pan Tadeusz*. [Epilog]. Oprac. K. GÓRSKI. T. 4. Warszawa 1982, s. 381.

²³ *Słowo wstępne do pierwszego wydania...*, s. 10.

²⁴ Z. NOWAKOWSKI: *Kraków w miniaturze*. W: *Kraj lat dziecinnych...*, s. 147.

Sienkiewiczza. Młodość zaś była podporządkowana „politycznemu konspiratorstwu”. Olgierd Górka pisał:

Piękne to były czasy tej mojej bałagulskiej młodości z awanturami, polowaniami, tygodniowymi objazdami bryczką, procesami i zajazdami niemal jak w *Panu Tadeuszu*²⁵.

Wtórował mu Marian Kukiel, kreślący dwór w Bolesławiu „modrzewiowy, ale tynkowany, bielony od zewnątrz i wewnątrz, z niedużym gankiem, z dachem krytym gontami”²⁶, i Wieniawa-Długoszowski, dający charakterystykę dworu-zamku w Bobowej. W tym duchu pisał też Jerzy Stempowski, który komponował obraz swoich lat dziecinnych zbudowany z płaczących wierzb i gościńców, Antoni Sobański zaś w zmysłowym szkicu przywoływał „rytmiczne fale ukraińskiego czarnoziemu”. Pisał:

Tęsknię za suchemi rozpadlinami jarów, gdzie zielono-szare, aromatyczne, zakurzone zioła barwą i zapachem przywodzą na myśl Grecję²⁷.

Stanisław Mackiewicz podkreślał „nastrój powstaniowy, romantyczny”²⁸, który wypełniał rodzinny dom publicysty.

Wiele miejsca we wspomnieniach autorzy poświęcali swoim antenatom, przywoływali genealogie rodów (na przykład Mackiewiczów, Pruszyńskich, Sobańskich). Ksawery Pruszyński akcentował także wielokulturowość miejsca urodzenia:

Przyszedłem na świat na rozdrożu światów i czasów, kultur i wiar, mów i ras, warstw i narodów [...].

W ten sposób obraz ludzkości nie rysował mi się ani na moment jeden [...]. W tym kraju była masa [...] chłopska w [...] kozuchach baranich, [...] byli Żydzi. [...]

Wreszcie byli Rosjanie²⁹.

Jeszcze z innej perspektywy odtwarzała kraj lat dziecinnych Maria Kuncewiczowa, która urodziła się w Rosji, a do Polski przyjechała jako małe dziecko. Pisarce ojczyzna jawiła się w opozycji do tego, co rosyjskie. Doświadczenie kraju opierało się na konfrontacji „starej”, owianej legendą Polski – owej mitycznej krainy utrwalanej w rodzinnych opo-

²⁵ O. GÓRKA: *Czem skorupka zamłodu [!] nasiąknie*. W: *Kraj lat dziecinnych...*, s. 60.

²⁶ M. KUKIEL: *Z galicyjskiego Powiśla*. W: *Kraj lat dziecinnych...*, s. 108.

²⁷ A. SOBAŃSKI: *Trzy kraje lat dziecinnych...*, s. 207.

²⁸ S. MACKIEWICZ: *Futrzone i smaczne...*, s. 141.

²⁹ K. PRUSZYŃSKI: *Na czarnym szlaku*. W: *Kraj lat dziecinnych...*, s. 172, 174.

wieściach – z obrazem tej obecnej, wobec której dominowało nastawienie krytyczne. Kuncewiczowa pisała:

w każdym pokoleniu trzeba prawo bycia Polakiem zdobywać [...].

Uczyłam się Polski przez wszystkie lata dziecinne, jak dziki człowiek uczy się pacierza³⁰.

W podobnym tonie raportował Adam Romer. W nawiązującym do Mickiewiczowskiej inwokacji tytule żołnierskiej pieśni *Bądź pozdrowion skarbie w dali, bądź pozdrowion kraju mój...* snuł wspomnienia dziecka urodzonego w monarchii austro-węgierskiej, dla którego dzieciństwo wypełnione było tęsknotą za ojczyzną znaną jedynie z legendy. Retrospekcje Romera wymagają jednak dodatkowych przypisów, są bowiem wypełnione analizą faktów politycznych dokonywaną z perspektywy dojrzałego człowieka; raczej trudno tu mówić o wspomnieniach z dzieciństwa.

Swoje spotkanie z Polską emocjonująco opisywał Karol Zbyszewski, który po rewolucji październikowej z Kijowa dotarł do Polski:

Rozsunęto zaporę [graniczną – J.P.]. I jako 15-letni chłopak, obdarzony, w dziurawych walonkach, piekielnie zmęczony, głodny, bez grosza w kieszeni, wszedłem do Polski, by zacząć nowe życie³¹.

Wspomnienia te obfitują w przywoływanie ważnych zdarzeń historycznych, które miały przynieść Polsce oczekiwaną wolność. Z podobnej perspektywy, choć z zaboru pruskiego, swoje wspomnienia relacjonował Bolesław Leitgeber.

Inwokacyjne słowa-zaklęcia: „Mamo”, „To Twoje ręce, Mamo”, „Wszystko to było w Tobie, Mamo, początku rzeczy”³², otwierają utrzymane w tonie elegijnym wspomnienie Zbigniewa Grabowskiego, który poświęca je rodzicielce.

Dla rzewnych, przepełnionych nostalgią retrospektyw przeciwstawę stanowią szkice o charakterze historyczno-społecznym zaprawione dużą dozą dowcipu. Na zasadzie dokumentu historycznego można traktować gawędy Tymona Terleckiego o krakowskim i Zdzisława Czermańskiego o lwowskim teatrze. Teatr postrzegany był przez Terleckiego – obok lektury dramatów Słowackiego – jako największa „miłość pełna, świadoma i nieodparta”³³. Czermańskiego wspomnienie teatru ma zaś charakter satyryczny. W pełnym humoru tonie autor opisuje swoje przygody z Melpomeną. Pierwszy kontakt ze sceną wspomina tak:

³⁰ M. KUNCEWICZOWA: *Powrót*. W: *Kraj lat dziecinnych...*, s. 122.

³¹ K. ZBYSZEWSKI: *Pięć lat w Kijowie*. W: *Kraj lat dziecinnych...*, s. 301.

³² Z. GRABOWSKI: *Roztrącam cienie*. W: *Kraj lat dziecinnych...*, s. 69.

³³ T. TERLECKI: *Z innego brzegu*. W: *Kraj lat dziecinnych...*, s. 235.

Ojciec mój ożenił się z szesnastoletnią „naiwną” w czasie tournée po Galicji, a w rok później wystąpiłem po raz pierwszy na scenie w farsie pt. *Szukajcie dziecka*. Siusiałem przez trzy akty bez przerwy³⁴.

W obu wspomnieniach o teatrze przywoływane są zwyczaje, tradycje panujące w teatrze polskim w Galicji, zapamiętany w szczegółach repertuar, a także reakcje publiczności. I tu główna opowieść niewolna jest od patriotycznych tonów. W jednej z relacji czytamy, że publiczność wymogła na aktorze, by wbrew scenariuszowi sztuki zatytułowanej *Kościuszko* uwięził cara:

„Jak pan nie weźmie cara do niewoli – wspomina Czermański – to nie masz pan co się ubierać [w kostium – J.P.]”³⁵.

W konwencji szlacheckiej dziewiętnastowiecznej gawędy wspomnienia prowadził Karol Estreicher. Jego passusy o męskiej modzie, noszeniu długich spodni, pieczeniu żelazkiem włosów odtwarzają klimat epoki i zwyczaje krakowskiej ulicy w okresie międzywojnia³⁶. Z wyjątkiem tych kilku tekstów większość pomieszczonych w tomie szkiców ma charakter nostalgiczny; kraj lat dzieciennych, owa mała ojczyzna odżywa we wspomnieniach, jako kraina płodna narodowo, wielokulturowa, wyrosła na podglebiu ruskim, litewskim, pruskim z polską kulturą i historią, w której „pobrmiewają dalekie echa Soplicowa, złociste błyski kontusza i miękkie nuty poloneza”³⁷. I właśnie ten silnie eksponowany nurt nostalgii za utraconymi Kresami stał się powodem głosów krytycznych. W jednej z recenzji antologii Krzysztof Nienaski wspomina swoje spotkanie z Mackiewiczem tak:

Zdaje się – dodał cynicznie [Mackiewicz – J.P.] – że wszyscy uczestnicy najlepiej zapamiętali ze swego dzieciństwa dwór ojcowski, portrety antenatów i fagasów w liberii³⁸.

Zarzucano autorom rozwlekłość opisów (Iłakowiczówna, Kukiel, Terlecki), nieautentyczność przeżyć i wyraźne transpozycje doświadczeń z wieku dojrzałego (*vide*: „Pruszyński jako bachor nie rozmyślał ani nad polityką narodowościową, ani nawet nad wpływem skąpstwa

³⁴ Z. CZERMAŃSKI: *Młodość w teatrze*. W: *Kraj lat dzieciennych...*, s. 12.

³⁵ *Ibidem*, s. 28.

³⁶ Wyraźnie z tych obrazów wyłamuje się gawęda Ireny Tuwim, która z pozycji prerażonego dziecka oddaje grozę pogromu łódzkich Żydów w roku 1905. Zwartość kompozycji i surowość stylu ten opis potęguje.

³⁷ *Słowo wstępne do pierwszego wydania...*, s. 10.

³⁸ K. NIENASKI: *Kraj lat dzieciennych*. „Wiadomości Polskie, Polityczne i Literackie” 1942, nr 39, s. 4.

na losy rodu Pruszyńskich”³⁹). Ale jednocześnie doceniono plastyczność i obrazowość wspomnień Pruszyńskiego, Ireny Tuwim, Zbyszewskiego, Stempowskiego, Nowakowskiego, Estreichera. Cóż zatem – zastanawiał się recenzent – „powiedzieć o całości? Książki zbiorowe nigdy nie są najlepsze”. *Kraj lat dzieciennych* jest trochę jak „szczyty Parnasu i wyboje. Kilka jednak szkiców jest tak dobrych, że książkę warto przeczytać”⁴⁰. Inny krytyk, skrywający się pod pseudonimem Adam Ordęga Jan Hulewicz (działacz ludowy, ówczesny kierownik Funduszu Kultury Narodowej), zauważył, że zebrane w antologii szkice tworzą

obraz skrzywiony i w pełnym tego słowa znaczeniu karykaturalny. [...] utrwalają także spaczone i fałszywe wyobrażenie o podłożu socjalnym, z którego wyrastał i wyrasta świat polskiej literatury⁴¹.

Zarzucał redaktorom dobór autorów w przeważającej większości wywodzących się ze szlachty i brak wspomnień przedstawicieli środowiska chłopskiego czy robotniczego, eksponowanie ziemiańskiego dworu przy zupełnym pominięciu wsi, wreszcie brak wspomnień ze Śląska, Spiszu, z Pomorza, Warmii na rzecz reminiscencji z Kresów Wschodnich. Inny recenzent, Antoni Bogusławski, zwracał uwagę, że kraj lat dzieciennych zawsze z perspektywy dorosłego człowieka będzie miał szczególne znaczenie:

Cóż dopiero [...] dla nas, wypartych z ojczyzny przeraźliwym kataklizmem, nie wiedzących, czy i co w niej po powrocie zastaniemy!⁴²

Recenzent porównał tom wspomnień do lampy Aladyna, czarodziejskiej kuli uwalniającej pamięć. Publikacji zapowiadał sukces, bo:

Jakżeby mogło być inaczej, gdy stęsknionym oczom pokazuje prawie całą Polskę?⁴³

Podobnie jak Hulewicz, Bogusławski zwracał jednak uwagę na luki w opisach miejsc Polski (brak Pomorza, Śląska) i nie czuł się przekonany argumentami, że nie można było do autorów wywodzących się z tych

³⁹ Ibidem. Chodzi o tę rodową przywarę Pruszyńskich, która nakazywała pannom z rodu iść do klasztoru, by nie oddawać posagu w obce (czyli przyszłego męża) ręce.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ A. ORDEGA: *Kraj lat dzieciennych*. „Nowa Polska” 1942, z. 6, s. 530–534.

⁴² A. BOGUSŁAWSKI: „*Kraj lat dzieciennych*”. *Piękna książka z dużym brakiem*. „Dziennik Polski” 1942, nr 621, s. 3.

⁴³ Ibidem.

regionów i środowisk dotrzeć. Widział w tym „niezdrowy objaw lekceważenia centrum Polski przez jej kresy wschodnie”⁴⁴.

Z tych niedoskonałości zdawali sobie wszakże sprawę redaktorzy tomu, próbowała te mankamenty tłumaczyć także autorka wstępu do drugiego wydania antologii Maria Danilewicz Zielińska. Wskazywała na starania Grydzewskiego; Redaktor do tomu zaprosił również pisarzy chłopskiego pochodzenia: Jerzego Pietrkiewicza i Pawła Łyska, pisał do Choromańskiego, Łobodowskiego, Micińskiego. Pozyskał tylko tyłu, a może – zważywszy na czas publikacji – aż tyłu autorów. Pomimo tych głosów krytycznych cel główny antologii został osiągnięty i trafiła ona pod przysłowiowe strzechy, czyli do... szkockiego baru, w którym

lotnik czekając na swój czas [...] w tem czy w owem wspomnieniu swój własny kraj lat dzieciennych sobie samemu przypomni⁴⁵.

Cóż to zresztą znaczy, Ukraina, a nie Pomorze, dwór, a nie chata chłopska!
Wystarczy: Polska⁴⁶

– tłumaczyli redaktorzy tomu.

Prototyp powojennej prozy wspomnieniowej

Kraj lat dzieciennych, tom – przypomnę – powstały w czasie wojny, można zatem potraktować jako stadium kształtowania się tej odmiany prozy, która obfitowała w literaturze tużpowojennej w liczne wspomnienia, pamiętniki, zapisy osobiste, by zamilknąć później pod czujnym okiem cenzury i eksplodować ze zdwojoną siłą po roku 1989. Jak pisze Hanna Gosk, było to: „stadium nie uzależnione jeszcze w tak dużym stopniu jak realizacje późniejsze, od trwałych okoliczności zewnątrz-literackich, związanych z sytuacją społeczno-polityczną autora-narratora-bohatera tekstu”⁴⁷.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ *Słowo wstępne do pierwszego wydania...*, s. 10.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ H. Gosk: *Kraina taka...*, s. 709. Problem ten omówiony został dogłębnie. Badaczka podaje osiem reguł starcia przeszłość *versus* teraźniejszość. Pisze o prymacie teraźniejszości, perspektywie jednostkowego losu, gloryfikacji przeszłości, uczuciowości, rozpatruje relacje autor – narrator – bohater jako łącznik pomiędzy czasami, bada sytuację zawieszenia „pomiędzy”, instrumentalizację zapisu wspomnieniowego w celu określenia tożsamości autora-narratora-bohatera tekstu. Wiele z tych ustaleń wyzykują w części rozważań dotyczącej postrzegania antologii jako wstępnego stadium powojennej prozy wspomnieniowej i traktują jako ich dopełnienie.

Zwróćmy uwagę na kilka elementów charakterystycznych dla literatury wspomnieniowej. W antologii pisanej dla „pokrzepienia serc” czas teraźniejszy spowity wojną nie mógł być elementem prymarnym. Ustępuje on zdecydowanie przeszłości. I choć w niektórych szkicach terażniejszość wojenna przedziera się przez wspomnienia (Iłakowiczówna, Mackiewicz, Górka), akcentując rozdarcie na „tu” i tam” („Sięgam teraz znów z ogromnej dalekości – z angielskiej wioski i z drugiego roku wojny – do tego czasu, kiedy dopełnił się mój powrót na ojczyzny łono”⁴⁸; „tam rozstrzeliwują ludzi [...], a tutaj garsteczka ludzi uratowanych, zadowolonych [...] wybrała sobie czas na pisanie autobiografii”⁴⁹; „samotność i towarzysz pies, jak ongi, bardzo dawno niestety, gdy za dni młodzieńczych również tylko z psem [...] siedziałem tam w Polsce”⁵⁰), lub staje się punktem wyjścia snucia refleksji nad czasem bezpowrotnie utraconym, to większość autorów swoje refleksje osadza w przeszłości. Opowieść jest prowadzona z perspektywy jednostki, w mikroskali. Tylko nieliczni (Estreicher, Mackiewicz, Karpiński, Pruszyński) starali się spojrzeć na opisywane przez siebie miejsca „utracone” z perspektywy współczesnej, przenosząc się wyobraźnią do czasów dzieciństwa i aktualizując wspomniane zdarzenia („właśnie weszła mama z Ewą z Krzysią”⁵¹; „matka poprawia miękki biały baszłyk na twarzy”⁵²; „Już ci tyle razy mówiłam”⁵³). Tematyka była zadana i to ona niejako narzucała wybór czasu przeszłego. Wspomnieniowy charakter sugerują także tytuły szkiców albo akcentujące słowo „dzieciństwo” (*Trzy kraje lat dzieciennych, Młodość, Strachy dzieciństwa, O kraju dzieciństwa i młodości*), albo wyzyskujące intytulację „wspomnienie” (*Wspomnienia z Gniezna, Wspomnienia z Inflant*). Zasygnalizowany już wcześniej przeze mnie podział na dwie przestrzenie i bycie „pomiędzy” sugerowały tytuły: *Z innego brzegu, Powrót, Roztrącam cienie*. Koncentrowanie się na rekwizytach, które urastały do rangi bohaterów opowieści, podpowiadały natomiast tytuły takich szkiców, jak: *Moda 1912, Futrzane i smaczne, Kraków w miniaturze*. Większość autorów w swoich wspomnieniach stosowała emocjonalny opis, wsparty nostalgią, czasami baśniowością i mistycyzmem. Przywoływana przestrzeń, miejsce z przeszłości – podążam tu tropem Yi-Fu Tuana – to nie tylko miejsce geograficzne. Owszem, wspomnienia były w prawdziwych lokalizacjach zakorzenione, ale nabrawszy cech związa-

⁴⁸ M. KUNCEWICZOWA: *Powrót...*, s. 123.

⁴⁹ S. MACKIEWICZ: *Futrzane i smaczne...*, s. 139.

⁵⁰ O. GÓRKA: *Czem skorupka zamłodu [!] nasiąknie*. W: *Kraj lat dzieciennych...*, s. 43.

⁵¹ K. ESTREICHER: *Moda 1912*. W: *Kraj lat dzieciennych...*, s. 39.

⁵² S. MACKIEWICZ: *Futrzane i smaczne...*, s. 142.

⁵³ K. PRUSZYŃSKI: *Na czarnym szlaku...*, s. 173.

nych z nimi kulturowych wyobrażeń, tworzyły indywidualne miejsca pamięci⁵⁴, albo, jak twierdzi Paul de Man, były prawdziwych miejsc „od-twarzaniem”⁵⁵. Nie bez znaczenia jest w analizowanych wspomnieniach dobór środków artystycznych, które podkreślały charakter prymarny przeszłości. Kraj lat dzieciennych jawił się jako kraina mityczna, zaginiona Atlantyda. W tekście Pruszyńskiego było to „rozdroże światów”⁵⁶, u Stempowskiego – różnorodna mowa, domy i parki ukraińskie, które „niedługo znikną nawet z obrębu pamięci, jak pochłonięta przez morze Atlantyda”⁵⁷, u Iłakowiczówny – kraina jezior, gdzie „szron perli się na kępkach”⁵⁸, u Kuncewiczowej – „bóstwa leśne, polne i uliczne”, skrzaty⁵⁹. W konfrontacji z otaczającą piszących rzeczywistością przywoływane w pamięci obrazy skutkowały emocjonalnym, uczuciowym zapisem podkreślającym bezpowrotną stratę ojczyzny, dzieciństwa. Ale nie tylko. Odtwarzane ponownie po latach „miejsca utracone” ujawniały też przez pryzmat doboru tematyki osobowość autora, zdradzały jego zapamiętanie, idee (Górka, Romer, Sobański: „dla mnie [...] ekspiacja za tę dnię polskiej wojny, których mi zabrakło od 18 września 1939 r.”⁶⁰; „nie było żadnej wątpliwości, że w wyniku tej wojny [»polsko-bolszewickiej« – J.P.] powstanie Polska i że trzeba poprzeć legiony, że trzeba pójść z Piłsudskim, Sikorskim i Hallerem”⁶¹). W tym miejscu wypada choć częściowo zgodzić się z cytowaną już Hanną Gosk, że: „Tak naprawdę [...] nie tytułowy kraj lat dzieciennych okazywał się »bohaterem« tomu, ale jego twórcy, organizujący swe opowieści [...] wokół wybranych, bliskich sobie idei”⁶². Owo stwierdzenie jest słuszne z jednym zastrzeżeniem: dotyczy nielicznych szkiców, w których dokonuje się rzeczywiście taka autoprezentacja i autointerpretacja losu autorów. Trudno zatem tę tezę rozciągnąć na cały tom, dominuje w nim bowiem odtwarzanie miejsc, zdarzeń, ludzi zakodowanych w pamięci dzieciństwa.

⁵⁴ Y.-F. TUAN: *Przestrzeń i miejsce*. Przeł. A. MORAWIŃSKA. Warszawa 1987, s. 114; Zob. także: E. RYBICKA: *Literatura, geografia: wspólne terytoria*. W: *Od poetyki przestrzeni do geo-poetyki*. Red. E. KONOŃCZUK, E. SIDORUK. Białystok 2012, s. 11–25; M. CZERMIŃSKA: *Miejsca autobiograficzne*. „Teksty Drugie” 2011, z. 5, s. 183–200.

⁵⁵ P. DE MAN: *Autobiografia jako od-twarzanie*. Przeł. M.B. FEDEWICZ: W: *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Red. R. NYCZ. Gdańsk 2000, s. 106–124.

⁵⁶ K. PRUSZYŃSKI: *Na czarnym szlaku*. W: *Kraj lat dzieciennych...*, s. 172.

⁵⁷ J. STEMPOWSKI: *W dolinie Dniestru...*, s. 228–229.

⁵⁸ K. IŁAKOWICZÓWNA: *Wspomnienie z Inflant*. W: *Kraj lat dzieciennych...*, s. 81.

⁵⁹ M. KUNCEWICZOWA: *Powrót...*, s. 123.

⁶⁰ O. GÓRKA: *Czem skorupka zamlodu [!] nasiąknie*. W: *Kraj lat dzieciennych...*, s. 45.

⁶¹ A. ROMER: *Bądź pozdrowion, skarbie w dali...* W: *Kraj lat dzieciennych...*, s. 198.

⁶² H. GOSK: *Kraina taka...*, s. 714.

Podobnie rzecz ma się z próbami wyzyskania wspomnieniowego charakteru opowieści do nadania im ogólnoludzkiego, uniwersalnego wymiaru. Ledwie w dwóch szkicach odnaleźć można ślady sięgania po poetykę baśni w celu uniwersalizacji opowieści⁶³. Jak zauważa Hanna Gosk, *Na czarnym szlaku* Pruszyńskiego i *W dolinie Dniestru* Stempowskiego to teksty o podobnej kompozycji: opis narodzin, charakterystyka ziemi rodzinnej, elementy tradycji i kończący wspomnienia wywód genealogiczny. W tle retrospekcji pojawiają się sygnały nadchodzących zmian, padają uwagi o destrukcyjnej sile historii, której niszczące mechanizmy pochłoną wielokulturową Rzeczpospolitą. Badaczka stwierdza: „Chcieli w swych szkicach nie tylko przypomnieć krainę dzieciństwa, ale przede wszystkim odpowiedzieć na pytanie – skąd przychodzę? Kim jestem? Dochodziło do instrumentalizacji zapisu wspomnieniowego wykorzystującego materię autobiografii. Czego właściwym celem stało się określenie i utrzymanie tożsamości autora-narratora-bohatera tekstu”⁶⁴.

Rzeczywiście, wspomnienia pomieszczone w antologii przesycone są poczuciem samotności, pustki, utraty i tęsknoty. Plastyczne obrazy, które ewokowała pamięć, przenosiły w przeszłość – tę w makroskali (historia ojczyzny), ale i tę bazującą na jednostkowych rodzinnych doświadczeniach. Tradycje patriotyczne – udział dziadów i ojców w powstaniach przeciw zaborcom, walka o język polski (powtarzana historia Drzymały) – projektowały odpowiednie postawy, podobnie jak obrazy wielokulturowej Rzeczypospolitej zaświadczające o zgodnym współistnieniu na jej terenach wielu narodów. Wreszcie detale, szczegóły, czasami mniej ważne dla odbiorcy, ale znaczące dla autora-narratora-bohatera oddawały klimat minionej epoki. Relacje zamykają się w dwóch przestrzeniach: obecnej (wychodźczej) i przeszłej, bezpowrotnie minionej. Akcentują rozdarcie, tożsamościowe bycie „pomiędzy”. Przywoływane we wspomnieniach krajobrazy mówią o utracie nie tylko konkretnego geograficznego miejsca, lecz także o utracie części własnej osobowości, są również świadectwem groźnej historii, która zmienia losy ludzi i całych narodów. Te elementy będą powtarzać się w powojennej prozie wspomnieniowej. Antologię *Kraj lat dziecinnych* można więc uznać za swoistą księgę miejsc utraconych, ale również za pewien wariant losu zbiorowego Polaków, losu, który dokumentuje naszą – polską, trudną i poranioną – historię.

⁶³ Pisze o takiej interpretacji tych tekstów Hanna Gosk. *Ibidem*, s. 712.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 713.

Jolanta Pastarska

The Book of Places Lost
On the Anthology *Kraj lat dziecińczych*

Summary: The article discusses the anthology *Kraj lat dziecińczych*. The analysis of the volume has been dedicated to two primary issues that can consequently be divided into two groups: the first references the times the collection was created and its purposes, as their editors' envisioned it as serving to cheer the hearts of the emigrants returning to the lost land of their childhood only in their memories; the second is an analysis of the anthology as the prototype of the genre dynamically growing after World War 2, both in the country and amongst the emigrants. The anthology included nineteen sketches and essays of varying artistic quality, whose authors were writers, politicians and artists rooted in one tradition and culture, whose lives had them face a radically different emigration reality. The landscapes summoned in their memories speak not only of the loss of a particular place geographically, but also of a part of one's own identity, hence being a testimony to the terrors of history affecting both the lives of individual people and whole nations. This anthology can thus be somewhat considered a book of places lost, but also a version of the common fate of the Polish people.

Keywords: anthology, *Kraj lat dziecińczych*, 20th century emigration, "to cheer the hearts", lost place

Иоланта Пастерска

Книга потерянных мест
Об антологии *Kraj lat dziecińczych*

Резюме: В статье рассматривается антология *Kraj lat dziecińczych* (русс. *Страна детства*). Анализ сборника подчиняется двум основным проблемам. Первая из них связана со временем появления сборника и с его целями, так как по замыслу редакторов он должен был служить для «укрепления сердец» эмигрантов, которые только в своих воспоминаниях возвращались в потерянную страну детства. Вторая относится к исследованиям антологии как прототипа жанра, активно развивающегося после Второй мировой войны как в Польше, так и в эмиграции. В антологии собрано девятнадцать неоднородных с художественной точки зрения набросков и эссе, авторами которых были писатели, политики, художники, связанные с одной традицией, принадлежащие одной культуре и столкнувшиеся с иной эмигрантской действительностью. Воспроизводимые в воспоминаниях картины детства говорят о потере не только конкретного географического места, но также части собственной личности. Кроме того, они являются свидетельством страшной истории, которая изменяет судьбы людей и целых народов. Именно поэтому антологию *Kraj lat dziecińczych* можно рассматривать как своеобразную книгу потерянных мест, а также как определенный вариант коллективной судьбы поляков.

Ключевые слова: антология, *Kraj lat dziecińczych*, эмиграция XX века, «для укрепления сердец», потерянное место

Wyczekiwana i zapomniana O Antologii poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999 Bogdana Czaykowskiego

Janusz Pasterski
Uniwersytet Rzeszowski

Twórczość poetycka dwudziestowiecznej emigracji niepodległościowej, powstająca poza krajem od czasu II wojny światowej aż po rok 1989, przez wiele lat pozostawała nieosiągalna lub dostępna tylko w ograniczonym zakresie dla czytelników krajowych. O ile dzieła najwybitniejszych twórców emigracyjnych oraz wybrane utwory poetów mniej znanych wchodziły, zwłaszcza od lat 80., do powszechnej świadomości społecznej, o tyle szeroka panorama liryki polskiej na obczyźnie wciąż nie była dostatecznie znana. Po roku 1989 uzupełniono w tym względzie wiele zaległości, ale oczywiście nie wszystkie, bo po okresie wzmożonego zainteresowania wydawniczego i czytelniczego tą twórczością oraz jej intensywnej eksploracji badawczej poezję emigracyjną spotkał „powrót w zapomnienie”, by użyć formuły tytułowej znanej monografii¹. Jednym z najważniejszych zadań do nadrobienia, wielokrotnie zgłaszanym zarówno w kraju, jak i w środowiskach pisarskich na obczyźnie, było w tej sytuacji przygotowanie i opublikowanie obszernej i reprezentatywnej antologii polskiej poezji emigracyjnej, książki zbierającej i syntetyzującej kilkudziesięcioletni dorobek twórców różnych pokoleń w perspektywie historycznej i artystycznej.

Dotychczasowy brak takiego wyboru był zaskakujący i zarazem znaczący. W warunkach emigracji politycznej antologia miała niewątpliwie specjalne znaczenie i wiele wydanych wtedy publikacji bardzo mocno to potwierdziło. Przede wszystkim służyła wspólnocie wychodźców do zbudowania własnej tradycji i kanonu, wzmocnienia koherencji ideowej, utrwalenia moralnej pryncypialności, a także zaznaczenia odmienności poezji emigracyjnej od zniewolonej literatury krajowej. Po roku 1989 przesłanki ideowe straciły swój priorytetowy sens; ułożenie takiego

¹ Zob. *Powroty w zapomnienie. Dekada literatury emigracyjnej 1989–1999*. Red. B. KLIMASZEWSKI, W. LIGĘZA. Kraków 2001.

zbioru stało się wówczas zadaniem głównie historycznoliterackim, wpisanym w proces tzw. scalania powojennej literatury polskiej. Być może z tych względów przygotowanie antologii poezji emigracyjnej zaczęło być postrzegane jako wyjątkowo złożony problem literaturoznawczy, wymagający wciąż stosownego dystansu.

Prób ułożenia antologii poetyckich na emigracji było wprawdzie co najmniej kilkanaście, ale większość projektów miała ograniczony zakres tematyczny, środowiskowy bądź temporalny. Warto tu przypomnieć najwcześniejsze antologie żołnierskie „emigracji walczącej”, na przykład *Poezja karpacka. Zbiór wierszy żołnierzy Brygady Strzelców Karpackich* (Jerozolima 1943), *Azja i Afryka. Antologia poezji polskiej na Środkowym Wschodzie* (Palestyna 1944), *Przyptyw. Poeci II Korpusu* (Rzym 1946), czy choćby znacznie późniejszą *Antologię poezji spadochronowej* (Londyn 1978). Podsumowaniem nurtu żołnierskiego w liryce emigracyjnej stał się wydany w roku 1993 zbiór *Wiatr nas nosi po świecie. Antologia polskiej poezji żołnierskiej na obczyźnie 1939–1945* w opracowaniu Bolesława Klimaszewskiego i Wojciecha Ligęzy². Osobno warto przywołać antologie poezji religijnej (na przykład *Krzak gorejący* pod redakcją ks. Zdzisława Peszkowskiego³) i poezji kapłańskiej (*Słowa na pustyni* pod redakcją Bonifacego Miążka czy *Brewiarz i lutnia*, antologię zebraną przez Zdzisława Peszkowskiego⁴) bądź antologie środowiskowe (na przykład młodych poetów „londyńskich” *Ryby na piasku* pod redakcją Adama Czerniawskiego i *Opisanie z pamięci* w wyborze Andrzeja Lama⁵ lub poezji polsko-kanadyjskiej *Seven Polish Canadian Poets*, przygotowaną przez Waclawa Iwaniuka i Floriana Śmieję⁶). Odnotować też należy bardzo wczesne próby ujęć całościowych, na przykład *Literaturę na emigracji. Antologię „Nowej Polski”* Antoniego Słonimskiego z 1946 roku oraz antologię Stanisława Lama *Najwybitniejsi poeci emigra-*

² *Wiatr nas nosi po świecie. Antologia polskiej poezji żołnierskiej na obczyźnie 1939–1945*. Przedmowa A. MIĘDZYRZECKI. Wybór, oprac., noty B. KLIMASZEWSKI. Wstęp i współpraca W. LIGĘZA. Kraków 1993.

³ *Krzak gorejący. Antologia polskiej poezji religijnej*. Oprac. Z.J. PESZKOWSKI. Londyn 1973.

⁴ *Słowa na pustyni. Antologia współczesnej poezji kapłańskiej*. Wstęp K. WOJTYŁA. Wybór tekstów i oprac. B. MIĄZEK. Londyn 1971; *Brewiarz i lutnia. Antologia poezji kapłańskiej*. Zebrał Z.J. PESZKOWSKI. Słowo wstępne M. SKWARNICKI. Orchard Lake, Mich. 1985.

⁵ *Ryby na piasku. Antologia wierszy poetów „londyńskich”*. Red. A. CZERNIAWSKI. Słowo wstępne J. PRZYBOŚ. Londyn 1965; *Opisanie z pamięci. Antologia poetycka londyńskiej grupy „Kontynentów”*. Wybrał, oprac. i przedmową opatrzył A. LAM. Warszawa 1965.

⁶ *Seven Polish Canadian Poets. An Anthology*. Foreword by Z. FOLEJEWSKI. Ed. W. IWANIUK, F. ŚMIEJA. Toronto 1984.

cji współczesnej z 1951 roku. Pierwsza zbierała wiersze, krótkie utwory prozatorskie i szkice o problematyce społecznej, które „najpełniej reprezentują myśli i uczucia pisarzy polskiej emigracji w Anglii”⁷, natomiast druga była właściwie „zbiorem pięciu indywidualnych wyborów poetyckich”⁸, dokonanych przez samych autorów (Stanisława Balińskiego, Jana Lechonia, Józefa Łobodowskiego, Kazimierza Wierzyńskiego i Józefa Wittlina) w myśl zasady, iż są to wiersze, które sami poeci „uważali za najbardziej charakterystyczne w swej twórczości, jaką rozwinęli na emigracji”⁹. Trzeba także wspomnieć, że i w pojemnym zbiorze Mieczysława Grydzewskiego *Wiersze polskie wybrane. Antologia poezji od „Bogurodzicy” do chwili obecnej* znalazły się wiersze pisane już na obczyźnie¹⁰. Żadna z tych publikacji nie obejmowała jednak pełnego okresu trwania emigracji powrześniowej.

Pierwszym bliskim tego założenia projektem była antologia poezji emigracyjnej przygotowana przez Jerzego Niemojowskiego, a opublikowana, za ledwie w części, na łamach monograficznego numeru „Poezji” w roku 1987. W zamyśle poety miały się w antologii znaleźć wiersze „trzydziestu paru poetów – bez skamandrytów i bez »kontynentowców«, w sumie ponad 21 000 wersów, to jest zbiór dobry na 800-stronicową księgę”¹¹. Intencją antologisty była prezentacja przekroju twórczości wybranych poetów – „od liryki osobistej przez religijno-refleksyjną po tzw. nostalgiczną”¹². Jednak mimo zainteresowania trzech „poważnych” wydawnictw antologia Niemojowskiego nie została wydana drukiem, a niecałe dwa lata później poeta zmarł, nie doczekawszy demokratycznych przemian.

Oczekiwanie na antologię polskiej dwudziestowiecznej poezji emigracyjnej trwało więc aż do roku 2002, kiedy to staraniem Wydawnictwa „Czytelnik” i Polskiego Funduszu Wydawniczego w Kanadzie ukazała się wreszcie *Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999* w wyborze i opracowaniu Bogdana Czaykowskiego¹³. Jej redaktor – podobnie jak Niemojowski – był poetą, wywodzącym się ze środowiska londyńskiego „Merkurjusza Polskiego” oraz „Kontynentów”. Biografia Czaykowskie-

⁷ A.S. [A. SŁONIMSKI]: [Słowo wstępne]: W: *Literatura na emigracji. Antologia „Nowej Polski”*. Red. A. SŁONIMSKI. Łódź 1946, s. 5.

⁸ A. LAM: ***. W: *Najwybitniejsi poeci emigracji współczesnej. Antologia*. Red. S. LAM. Paryż 1951, s. 7.

⁹ Ibidem.

¹⁰ *Wiersze polskie wybrane. Antologia poezji od „Bogurodzicy” do chwili obecnej*. Zebrał i ułożył M. GRYDZEWSKI. Londyn 1945, wyd. 2. – Londyn 1946.

¹¹ B. DROZDOWSKI: *** *Polska jest chora na historię...* „Poezja” 1978, nr 4–5, s. 4.

¹² Ibidem.

¹³ *Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999*. Wybór, oprac. i przedmowa B. CZAYKOWSKI. Warszawa 2002.

go była charakterystyczna dla twórców z tego właśnie kręgu młodych poetów „londyńskich”. Urodzony w 1932 roku, spędził dzieciństwo na Wołyniu i Polesiu, następnie został zesłany wraz z rodzicami w głąb Związku Radzieckiego, skąd razem z armią gen. Andersa przedostał się do Persji. W latach 1942–1948 przebywał w polskim sierocińcu w Indiach, a stamtąd trafił z matką do Anglii, gdzie zdał polską i angielską maturę, ukończył studia w zakresie historii nowożytnej na University College w Dublinie oraz polonistykę w London School of Slavonic and East European Studies. Należał do zespołów redakcyjnych „Merkuriuma Polskiego” (1956–1958) i „Kontynentów – Nowego Merkuriuma” (1959), a w latach 1959–1962 był redaktorem naczelnym „Kontynentów”. W 1962 roku przeniósł się do Kanady, gdzie został wykładowcą literatury polskiej i historii Polski na Uniwersytecie Kolumbii Brytyjskiej w Vancouver. W roku 1997 przeszedł na emeryturę, a zmarł dziesięć lat później.

Jak Czaykowski przyznał w jednej z rozmów, pracę nad antologią poezji polskiej na obczyźnie podjął już w połowie lat 70.:

Proponowałem wówczas wydanie takiej antologii Jerzemu Giedroycowi, redaktorowi paryskiej „Kultury”. Giedroyc wykazał zainteresowanie, ale chciał, żebym zredagował również tom prozy pisarzy emigracyjnych, a ja uważałem, że tego się nie da zrobić w sposób mnie zadowolający. Więc projekt wydania antologii polskiej poezji emigracyjnej upadł, natomiast miałem w teczce spory wybór wierszy, który, z perspektywy roku 1990, kiedy wróciłem do tego projektu, okazał się całkowicie nieadekwatny¹⁴.

Pokłosiem tamtej pracy okazał się jednak numer czasopisma „Modern Poetry in Translation”, zredagowany przez Czaykowskiego przy pomocy Andrzeja Buszy i Adama Czerniawskiego; numer ten przyniósł całkiem obszerną panoramę dwudziestowiecznej poezji polskiej (oraz – na zasadzie wyjątku – poezji Cypriana Kamila Norwida) w przekładach na język angielski – od Leśmiana i Staffa po Białoszewskiego, Bursę, Herberta, Szymborską, Karpowicza, Iredyńskiego czy Wojaczka¹⁵. W istocie był to rodzaj antologii nowoczesnej poezji polskiej dla czytelników anglojęzycznych.

Dalsze prace nad antologią „emigracyjną” prowadził Czaykowski w latach 90. i pierwszą jej wersję ukończył w roku 1996. Taki też miał być początkowo zakres czasowy wyboru, tj. obejmujący lata 1939–1996. Dwa lata później poeta rozpoczął szukanie wydawcy i równocześnie pra-

¹⁴ „Czas ma wiele kondygnacji”. O „Antologii poezji polskiej na obczyźnie” z Bogdanem Czaykowskim rozmawia Anna Lubicz-Luba. „Fraza” 2004, nr 2, s. 164.

¹⁵ „Modern Poetry in Translation” [London, Arts Council Poetry Libr.] 1975, no. 23/24 [eds. B. CZAYKOWSKI, A. BUSZA, A. CZERNIAWSKI] – numer specjalny poświęcony poezji polskiej.

cował nad uzupełnieniem antologii o twórczość najnowszej fali emigrantów i wiersze powstałe w ostatnich latach mijającej wówczas dekadę. Ostatecznie przesunął górną datę graniczną – został nią rok 1999; w takim kształcie antologia trafiła do księgarń w roku 2002.

Koncepcję i układ tomu oraz kryteria wyboru utworów wyłożył Czaykowski w *Przedmowie* do zbioru. Pomysł całości opierał się na przyjęciu szerszej koncepcji antologii polskiej poezji na obczyźnie zamiast węższej formuły antologii poezji emigracyjnej. Uzasadnieniem takiej decyzji był przede wszystkim zamiar ujęcia w zbiorze dzieł tych autorów, którzy „emigrantami w ścisłym tego słowa znaczeniu nie byli lub też z emigracją polityczną się nie identyfikowali”¹⁶. Chodziło tu – jak wyjaśnił antologista – o osoby „wzięte do niewoli, wywiezione, deportowane” (s. 9) bądź – jak Jan Brzękowski – od lat przedwojennych osiadłe na stałe za granicą. Innym powodem takiego wyboru była chęć włączenia do książki dorobku „polskich poetów sowieckich”, którzy „znaleźli się, czy to ze względu na miejsce zamieszkania, czy jako uciekinierzy z zachodniej i centralnej Polski na wschodnich ziemiach Polski we wrześniu 1939 roku lub nieco później i nie tylko współpracowali tam z polskojęzycznymi pismami sowieckimi, ale wstąpili do Związku Sowieckich Pisarzy Ukrainy” (s. 9). Czaykowski potraktował ówczesny pobyt tych twórców we Lwowie jako swoistą formę przebywania na „obczyźnie”. Argumentował to w sposób następujący:

Byli to więc polscy poeci, którzy uznali, przynajmniej nominalnie, ziemie kresowe okupowane przez Sowiety za integralną część swojej nowej ojczyzny, przyjmując równocześnie „zaszczytny” tytuł „pisarza radzieckiego”. [...] Można więc paradoksalnie powiedzieć, że w okresie lwowskim pisarze ci pisali swoje wiersze „w ojczyźnie na obczyźnie” (lub w „podwójnej ojczyźnie”), a w latach 1941–44 jako polityczni emigranci.

s. 9

Sytuacja pisarzy polskich we Lwowie w okresie II wojny światowej była wypadkową całościowo zakrojonego procesu sowietyzacji kultury i życia społecznego, jaki rozpoczął się wraz z wkroczeniem Armii Czerwonej do tego miasta. Tzw. epizod lwowski – w okresie PRL-u traktowany jako chwalebny czas wykuwania się nowych socjalistycznych kadr, współpracy dla przyszłości socjalizmu i przykład adaptacji wzorów radzieckich – po roku 1989 doczekał się gruntownych opracowań i wywołał szeroką dyskusję. Akces wielu twórców do komunistycznego Związku Pisarzy Zachodniej Ukrainy, aprobatą po-

¹⁶ B. CZAYKOWSKI: *Przedmowa*. W: *Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999...*, s. 8. Pozostałe cytaty z *Przedmowy* Bogdana Czaykowskiego opatruję w tekście głównym numerem strony w nawiasie.

litycznych działań władz, w tym „przyłączenia” polskich terenów do Ukraińskiej SRR, udział w działalności propagandowej, uprawianie zideologizowanej twórczości – wszystko to stało się powodem określania postaw polskich literatów ze Lwowa mianem kolaboracji. Tego rodzaju kwalifikacje pojawiły się w publikacjach Mieczysława Inglota, Bohdana Urbankowskiego czy Jacka Trznadla¹⁷. Również Jerzy Świąch uznał, że pisarze ci „powinni być w świetle takich faktów nazwani kolaborantami”, ponieważ „postęпки ich w istocie nie różniły się od zachowań kolaborantów niemieckich”¹⁸. W wielu wypowiedziach przywoływano też poczucie wielkiego strachu, zagrożenia głodem i represjami, a także chęć przetrwania jako uzasadnienie dokonywanych przez pisarzy wyborów¹⁹.

Bogdan Czaykowski także mocno zainteresował się „epizodem lwowskim”. Już w roku 1988 opublikował na łamach paryskiej „Kultury” obszerne studium *Lwowska szkoła inżynierii dusz*, opatrzone przypisem, iż stanowi ono „fragment książki”²⁰. Prawdopodobnie więc planował poświęcenie temu zagadnieniu osobnej monografii, której jednak nie ukończył. Autor artykułu rzetelnie zanalizował dotychczasowe wypowiedzi na ten temat, przeszedł wspomnienia pisarzy, podkreślając dobitnie powszechną niechęć do powracania do wydarzeń z tamtych lat oraz ich nieobecność nawet w oficjalnym piśmiennictwie doby stalinowskiej. O szczególnym zainteresowaniu Czaykowskiego podjętym problemem świadczy precyzyjne określenie celów planowanych badań:

Zadaniem niniejszej pracy jest w pierwszym rzędzie ustalić, na tyle, na ile jest to możliwe, fakty epizodu lwowskiego, przedstawić charakter i sytuację lwowskiego środowiska literackiego, scharakteryzować jego ewolucję i przebieg procesu sowietyzacji, wykazać korelację między sowiecką polityką zagraniczną a polityką kulturalną w odniesieniu do lwowskiej grupy pisarzy, i na podstawie tych danych i ustaleń, rozpatrzeć w sposób bardziej analityczny szereg aspektów lwowskiego doświadczenia, takich jak zastępcza rola literatury w dziedzinie politycznej i jej instrumentalizacja, przyczyny i motywy współpracy pisarzy polskich z władzą sowiecką, oraz znaczenie epizodu lwowskiego dla późniejszej próby sowietyzacji kultury polskiej w PRL i satelizacji Polski²¹.

¹⁷ Zob. M. INGLOT: *Polska kultura literacka Lwowa lat 1939–1941*. Wrocław 1995; B. URBANKOWSKI: *Czerwona msza albo uśmiech Stalina*. Warszawa 1995; J. TRZNADEL: *Kolaboranci. Tadeusz Boy-Żeleński i grupa komunistycznych pisarzy we Lwowie 1939–1941*. Komorów 1998.

¹⁸ J. ŚWIĄCH: *Literatura polska w latach II wojny światowej*. Warszawa 1997, s. 45–46.

¹⁹ Zob. J. CHŁOSTA: *Polskie życie literackie we Lwowie w latach 1939–1941 w świetle oficjalnej prasy polskojęzycznej*. Olsztyn 2000.

²⁰ B. CZAYKOWSKI: *Lwowska szkoła inżynierii dusz*. „Kultura” 1988, nr 4, s. 14–38.

²¹ Ibidem, s. 24.

Obok materiału faktograficznego już w tym artykule znalazła się także – obecna później właśnie w *Antologii poezji polskiej na ojczyźnie 1939–1999* – teza o swoistej ewolucji pojęcia „ojczyzna” w środowisku pisarzy polskich we Lwowie.

Jeżeli na jesieni 1939 roku – pisał Czaykowski – słowo to mogło na terenie ZSSR funkcjonować w języku polskim jedynie jako synonim „ojczyzny radzieckiej” [...], to pod koniec sowieckiej okupacji Lwowa zaczęto mu sporadycznie lub pośrednio przywracać jego znaczenie jako synonimu Polski, chociaż oczywiście wyłącznie w odniesieniu do ziemi ojczystej będącej pod okupacją niemiecką²².

Stąd wzięło się Czaykowskiego rozumienie pobytu pisarzy polskich we Lwowie w latach 1939–1941 jako funkcjonowania „na obczyźnie” (bo poza ziemiami polskimi zajętymi przez Niemców) i zarazem w „ojczyźnie” (tzn. w państwie radzieckim). Czaykowski zilustrował tę ewolucję przykładami wierszy „polskich poetów sowieckich” drukowanych w lwowskim „Czerwonym Sztandarze” i odnoszących się do „ojczyzny radzieckiej”, a więc między innymi utworami Stanisława Jerzego Leca, Elżbiety Szemplińskiej, Leona Pasternaka, Lucjana Szenwalda i – dla kontrastu – wierszami Władysława Broniewskiego *Żołnierz polski* oraz ****Syn podbitego narodu...*, które jednak nie przewartościowywały pojęcia ojczyzny. Ów zestaw utworów nazwał Czaykowski „małą antologią”, antycypując poniekąd swoje późniejsze wybory. W opublikowanej 5 października 2002 roku w „Gazecie Wyborczej” rozmowie z Romanem Graczykiem *Lwowska pieriekowka* Czaykowski przyznał, że powszechny brak wiedzy o „epizodzie lwowskim” w świadomości społecznej był jednym z powodów, „dla których w swojej właśnie wydanej w Polsce *Antologii poezji polskiej na obczyźnie* zamieścił sporo wierszy »polskich poetów sowieckich«”²³.

Wracając do samej koncepcji antologii Bogdana Czaykowskiego, należy dodać jeszcze, że istniały również inne przyczyny zastosowania szerszej formuły zbioru. Zdaniem redaktora, w antologii w węższym znaczeniu, czyli w hipotetycznym układzie antologii poezji (wyłącznie) emigracyjnej, trudno byłoby uzasadnić obecność poetów grupy Kontynenty, Czesława Miłosza oraz twórców pozostających i tworzących nadal na Zachodzie po roku 1989. W przypadku grupy Kontynenty Czaykowskiemu chodziło o „odrębną formację ideową”, zajmowanie na ogół stanowiska niezależnego od „oficjalnej emigracji politycznej” i dy-

²² Ibidem, s. 27.

²³ *Lwowska pieriekowka. Z Bogdanem Czaykowskim rozmawiał Roman Graczyk*. „Gazeta Wyborcza”, 5.10.2002, s. 19.

stans wobec kategorii emigracyjności i tożsamości (s. 9–10). Podobnie antologista postrzegał miejsce na mapie poezji emigracyjnej twórczości Czesława Miłosza, który wprowadzie „był emigrantem politycznym w pełnym tego słowa znaczeniu”, ale sam się od środowiska emigracji stanowczo odzęgnywał i „przynajmniej na początku był przez dużą jej część odrzucony” (s. 10). Natomiast w stosunku do emigrantów, którzy pozostali poza krajem po roku 1989, używanie terminu „emigracja polityczna” przestało – jak antologista słusznie zauważył – mieć sens. W rozumieniu Czaykowskiego pojęcie „emigracyjności” miało więc wyraźny charakter ideowy i jako takie zdecydowanie zawężyło postrzeganie zjawisk literackich rozwijających się na obczyźnie.

Kryteria szczegółowe samego wyboru utworów do antologii sprowadziły się do dwóch zasadniczych założeń. Pierwsze to fakt powstania wiersza poza Polską pomiędzy rokiem 1939 a 1999 i stały pobyt autora na obczyźnie, co wykluczyło ze zbioru dzieła powstałe za granicą podczas krótkotrwałych wyjazdów poetów krajowych (na przykład Zbigniewa Herberta). Drugie to maksymalne ograniczenie „liczby wierszy dłuższych czy fragmentów poematów” (s. 11), co z kolei wyłączyło utwory na przykład Mariana Hemara. Jednak to drugie kryterium wydaje się mocno arbitralne i apriorycznie wykluczające część utworów, wzięwszy pod uwagę choćby popularność różnych form poematowych czy dłuższych utworów satyrycznych.

W *Antologii poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999* znalazło się ostatecznie nieco ponad 460 utworów 68 autorów. Układ zbioru jest trójdzielny. Część pierwsza ma charakter „dokumentarno-historyczny i tematyczny”, a jej wewnętrzna struktura jest bardzo złożona. Intencją antologisty było pokazanie, „jak odzwierciedlały się w poezji polskiej okresu wojny wydarzenia historyczne”, w tym losy i doświadczenia Polaków, a także „jaki był zakres motywów uczuciowych i ideologicznych” oraz kierunek ich „metamorfoz i przewartościowań” w okresie powojennym (s. 11). Z tych względów część pierwsza antologii została podzielona na trzy sekcje, z których dwie pierwsze obejmują lata 1939–1945, pokazane jednak z różnych perspektyw ideowych, natomiast trzecia odnosi się do całego okresu powojennego. W sekcji pierwszej zamieszczone zostały utwory reprezentujące „ideowy nurt emigracji niepodległościowej” (między innymi od skamandrytów i kręgu skamandryckiego, przez Władysława Broniewskiego, Mieczysława Jastruna, Beatę Obertyńską i Tadeusza Borowskiego, po Jerzego Pietrkiewicza, Mariana Czuchnowskiego i Stefana Borsukiewicza). Z kolei w sekcji drugiej znalazły się wiersze polskich poetów „sowieckich” z kręgu lwowskiego (między innymi Władysława Broniewskiego, Leona Pasternaka, Adama Ważyka, Lucjana Szenwalda, Stanisława Jerzego Leca, Jerzego Putramenta czy Elżbiety Szemplińskiej).

Celem takiego zestawienia miało być – zdaniem redaktora – „ukazanie zarówno kontrastu ideologicznego powstałej wówczas schizmy polskiej poezji, jak i paralel tematycznych, szczególnie w okresie po ataku Hitlera na Związek Sowiecki” (s. 12). Czaykowski widział w tej antynomii „trwałą lekcję pogładową” i „ciekawy materiał dla socjologa literatury” (s. 12). Uprzedzając ewentualne zarzuty publikowania wierszy „bezsprzecznie słabych” (zwłaszcza w sekcji drugiej tej dokumentarno-historycznej części), redaktor bronił się koniecznością odpowiedniej reprezentacji także poezji „dyspozycyjnej” i praktycznym spostrzeżeniem, iż z natury rzeczy „żadna antologia mająca na celu danie przekroju twórczości poetyckiej jakiegoś okresu czy nurtu nie może zawierać samych arcydzieł” (s. 14). Na tym tle utwory w sekcji trzeciej są najbardziej różnorodne, ponieważ obejmuje ona największy zakres czasowy i prezentuje odmienne problemy, style i poetyki (od Tadeusza Borowskiego i Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego po Henryka Grynberga, Annę Frajlich, Stanisława Barańczaka, Grażynę Zambrzycką czy Romana Sabo).

Część druga antologii jest – wedle zamysłu Bogdana Czaykowskiego – „propozycją kanonu polskiej poezji na obczyźnie pokolenia poetów urodzonych przed rokiem 1920” (s. 11), a więc debiutujących w większości jeszcze w okresie dwudziestolecia międzywojennego. Kluczowe miejsca zajmują tutaj wiersze Czesława Miłosza (32 utwory, w całej antologii 34), Waława Iwaniuka (22 / 25), Aleksandra Wata (15 / 17), Jerzego Pietrkiewicza (13 / 16), Zofii Bohdanowiczowej (12 / 13), Jana Brzękowskiego (12 / 13), Kazimierza Wierzyńskiego (11 / 24), Tadeusza Sułkowskiego (11 / 11) i Jana Lechonia (7 / 10). Wreszcie część trzecia to prezentacja dorobku poetów urodzonych po roku 1920, wśród nich Adama Czerniawskiego (25 / 31), Bogdana Czaykowskiego (22 / 26), Jana Darowskiego (16 / 18), Mieczysława Paszkiewicza (14 / 15), Andrzeja Buszy (11 / 12), Floriana Śmiei (10 / 11), Bolesława Taborskiego (10 / 11), Stanisława Barańczaka (10 / 11) i Adama Zagajewskiego (10 / 10). Z prostego zestawienia największych liczb publikowanych wierszy w całej antologii wynika, że w pierwszej piątce autorów, których wierszy jest w antologii najwięcej, znaleźli się Czesław Miłosz (34 wiersze), Adam Czerniawski (31), Bogdan Czaykowski (26), Waław Iwaniuk (25) i Kazimierz Wierzyński (24).

Redaktor antologii wytłumaczył się także z odrzucenia jeszcze innego układu całości, bazującego na zestawieniu poetyk. Zdaniem Czaykowskiego, taki kształt „zacierałby dokumentalny, historyczno-tematyczny (i ideologiczny) charakter” zbioru (s. 14) i byłby nieefektywny, ponieważ „duża część autorów musiałaby być zgrupowana poza kategoriami ogólniejszymi, gdyż ich poetyki są w większym czy mniejszym stopniu indywidualne raczej niż grupowe” (s. 15). W konsekwencji dominowała-

by wówczas szeroko pojęta poetyka skamandrycka w otoczeniu niewiele zjawisk awangardowych i postawangardowych oraz szerokiego kręgu poetyk indywidualnych, wykorzystujących zwłaszcza inne niż polska tradycje literackie (głównie angielską, ale także francuską i niemiecką). Być może jednak śledzenie przemian układu poetyk przyniosłoby większy pożytek historycznoliteracki, gdyż pozwoliłoby przewartościować tradycyjną antynomię wzorców skamandryckich i awangardowych właśnie za pomocą oryginalnej kategorii poetyk indywidualnych²⁴. Z tego wszakże Czaykowski zrezygnował, wysuwając na plan pierwszy perspektywę historyczną i tematyczną. Nie dziwi więc, że swoją antologię zadedykował Jerzemu Giedroycowi i Zofii Hertz – chciał w ten sposób wyrazić uznanie dla ich olbrzymiego wkładu w rozwój kultury polskiej, a w szczególności poezji. Obecność w zredagowanym zbiorze „wielkiego ładunku moralnego, uczuciowego i ideowego” (s. 16) można w tym znaczeniu łączyć z nawiązaniem do odwagi myślowej, niezależności i etosu pracy redaktora paryskiej „Kultury”.

Z chwilą wydania w roku 2002 *Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999* została wprawdzie zauważona przez wielu czytelników i badaczy, ale nie wzbudziła już tak powszechnego zainteresowania, jakim prawdopodobnie mogłaby się cieszyć jeszcze dziesięć lat wcześniej. Niestety, Czaykowskiemu ze względów zdrowotnych nie udało się przyjechać do Polski, aby wziąć udział w spotkaniach promocyjnych. Uczestniczył jedynie w prezentacji książki w Vancouver, mimo iż podobne imprezy odbyły się z inicjatywy Polskiego Funduszu Wydawniczego w Kanadzie, współwydawcy zbioru, również w innych miastach kanadyjskich: Toronto i Edmonton. W październiku i listopadzie 2002 roku spotkania z czytelnikami *Antologii...* w Instytucie Polskim w Moskwie oraz w Biszkeku, stolicy Kirgistanu, zorganizowała też Olga Medvedeva, rosyjska polonistka, zamieszkała obecnie w Kanadzie.

Oceny samych autorów emigracyjnych, których utwory znalazły się w wyborze Czaykowskiego, były jednak dość rozbieżne. Antologię przeczytał z pewnością Czesław Miłosz, który przywołał ją kilkakrotnie w swoich felietonach drukowanych w roku 2003 w „Tygodniku Powszechnym”. Nie były to wszakże wyczerpujące oceny, a zaledwie napomknięcia przy okazji omawiania wierszy Adama Ważyka i Jana Darowskiego. W lipcu 2003 roku Miłosz wspominał antologię Czaykowskiego (bez podawania nazwiska redaktora) jako „prawie nikomu nie znaną”, a w październiku tegoż roku napisał w innym szkicu, iż

²⁴ Zob. B. CZAYKOWSKI: *Poetyki indywidualne w poezji emigracyjnej a kategoria emigracyjności*. W: *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice*. Red. Z. ANDRES, J. WOLSKI. T. 1. Rzeszów 2005, s. 9–25.

„książka przeszła niezauważona, zapewne z powodu kapryśnego układu i braku indeksów”; dodał jednak na końcu, że antologia jest „bardzo bogata”²⁵. Florian Śmieja w liście do Marii Danilewicz Zielińskiej ocenił publikację jako „chybioną”, zdaniem poety bowiem potrzebna była antologia poezji emigracyjnej, a „przemieszanie emigrantów z agentami i karierowiczami” wprowadziło „chaos i dezorientację”²⁶. Z kolei Adam Czerniawski przywitał antologię Czaykowskiego z uznaniem, nazywając ją „ambitną, prowokacyjną, pionierską”, jednak zignorowaną przez krytykę krajową czy wręcz „w pewnych kołach zbojkotowaną, dlatego że znalazły się w niej utwory poetów, którzy zdecydowali się zadomowić w Kraju Rad”²⁷.

Równocześnie z przytoczonymi opiniami pojawiło się także kilka recenzji *Antologii...*, w większości przychylnych, lecz w wielu aspektach polemicznych, a nawet krytycznych. Podkreślano w nich istniejącą od dawna potrzebę wydania takiej publikacji jako koniecznego nadrobienia zaległości w przyswajaniu literatury emigracyjnej, a także złożoność i wielorakość materii, z którą zmierzył się antologista. Uwagę wszystkich recenzentów przykuł przede wszystkim układ książki z jej perspektywą dokumentarno-historyczną oraz propozycją kanonu. Kontrowersje wzbudziła zwłaszcza sprawa włączenia do antologii wierszy polskich pisarzy „sowieckich”. Na przykład Andrzej Zawada przypisał temu pomysłowi „dużą wartość poznawczą”, a wyłaniający się z tych tekstów „przerażający obraz zniewolonych umysłów, które gorliwie wychwalają swoje kajdany”, uznał za ważne świadectwo²⁸. Podobnie ocenił to Wojciech Kaliszewski, podkreślając wagę wyodrębnienia „dwóch dróg politycznego zaangażowania poetów w dramat rzeczywistości” i wyraźnie konfrontatywny charakter wyborów antologisty, co – zdaniem oceniającego

²⁵ C. MIŁOŚZ: *Pożegnanie Inkipo; Gorzki wiersz*. W: IDEM: *Spiżarnia literacka*. Kraków 2004, s. 26, 51, 53. Przy tej okazji Roman Sabo pisał: „Sam Miłosz wykorzysta lekturę *Antologii* jeszcze kilkakrotnie, przemilczając i źródło, i nazwisko autora wyboru. A gdy już Czaykowski pojawi się jako ilustracja tematu w felietonie *Dwujęzyczność* z 16 listopada 2003, będzie to zarówno profesor uniwersytetu, jak i autor wierszy-manifestów z 1956 r., jak gdyby nic ważniejszego w swoim życiu Czaykowski już nie napisał. Znamienna jest ta inspirująca wielomiesięczna obecność pracy jednego poety emigracyjnego na biurku drugiego. Zastanawia natomiast świadectwo długotrwałego przełamывania się Miłosza do nazwania antologisty z imienia i nazwiska”. Zob. R. SABO: *Na północ od Berkeley, na zachód od Harvardu*. W: *Paryż – Londyn – Monachium – Nowy Jork. Powrześniowa emigracja niepodległościowa na mapie kultury nie tylko polskiej*. Red. V. WEJS-MILEWSKA, E. ROGALEWSKA. Białystok 2009, s. 844.

²⁶ F. ŚMIEJA: *Zapiski o świecie*. Oprac. J. PASTERKA. Rzeszów 2012, s. 15.

²⁷ A. CZERNAWSKI: *Wielopis wielopolis*. Lublin 2014, s. 62, 154.

²⁸ A. ZAWADA: *Poezja polska na obczyźnie*. „Nowe Książki” 2002, nr 6, s. 63.

– stanowi „znakomitą ilustrację do wydarzeń historycznych”²⁹. Sergiusz Sterna-Wachowiak uznał decyzję redaktora o umieszczeniu wierszy „sowieckich” za „pożyteczną prowokację”, która służy ukazaniu „schi-zmy politycznej emigrantów”: przeciwstawia „poezję wierności” „poezji zdrady”³⁰. Jednoznacznie negatywne oceny decyzji włączenia spornych utworów do *Antologii...* pojawiły się natomiast w recenzjach zamieszczonych w „Archiwum Emigracji”. Dla Janusza Kryszaka włączenie poetów „najemnych” w krąg pisarstwa na obczyźnie było „nieuprawnioną manipulacją semantyczną”, przesuwającą „zakres pojęć ojczyzna-obczyzna z porządku dyscyplinowanego kategoriami przestrzennymi w stronę porządku ideologicznego”³¹. W ocenie Wacława Lewandowskiego antologista nie wziął pod uwagę „zasadniczej ideowej różnicy pomiędzy okresem wojennego wychodźstwa poezji polskiej a świadomością poetycką doby pojałtańskiej”, co doprowadziło do zrównania „uchodźczego »pielgrzymstwa«” z „wszelką twórczością lat wojennych rozwijaną poza dawnymi granicami II Rzeczypospolitej”³².

Kwestią podejmowaną przez recenzentów była również sprawa kryteriów samego wyboru poszczególnych autorów i ocena zaproponowanego przez Bogdana Czaykowskiego kanonu poezji polskiej na obczyźnie. Najbardziej wyraziście zabrzmiało to w głosach krytycznych. Janusz Kryszak stwierdził, że perspektywa przyjęta przez antologistę związana jest z „ideowym i sytuacyjnym uwikłaniem autora w pokoleniowe związki z grupą Kontynenty”, co w konsekwencji ma prowadzić go do przecenienia roli tego środowiska w ogólnym obrazie poezji na obczyźnie³³. Recenzent skrytykował także zbyt, jego zdaniem, „nonszalanckie” czy „przypadkowe” wybory poszczególnych wierszy, upomniał się o poetów nieobecnych w *Antologii...* (Stefana Gackiego, Jerzego Niemojowskiego, Mariana Hemara, Adama Lizakowskiego) i kilka pominiętych świadectw poetyckich. Zbliżona ocena pojawiła się też w wypowiedzi Wacława Lewandowskiego, według którego autorzy z kręgu „Kontynentów” są nadreprezentowani w *Antologii...* „najliczniejszymi zestawami utworów”, niektóre zjawiska są „szczególnie przez antologistę faworyzowane i waloryzowane”, a cały wybór ostatecznie „zaciemnia obraz poe-

²⁹ W. KALISZEWSKI: *Słowa jak pyłek*. „Więź” 2003, nr 5, s. 156.

³⁰ S. STERNA-WACHOWIAK: *Metafora w domu i na emigracji albo poeta i obczyzna*. „Akcent” 2002, nr 3, s. 159.

³¹ J. KRYSZAK: *Antologia Bogdana Czaykowskiego*. „Archiwum Emigracji” [Toruń] 2002/2003, z. 5/6, s. 383.

³² W. LEWANDOWSKI: *Kto (na Boga!) jest »księciem poetów«?* „Archiwum Emigracji” [Toruń] 2002/2003, z. 5/6, s. 385.

³³ J. KRYSZAK: *Antologia Bogdana Czaykowskiego...*, s. 383.

zji polskiej poza krajem”³⁴. Pozytywnie natomiast ocenił *Antologię...* jako próbę zbudowania kanonu Sergiusz Sterna-Wachowiak; w jego opinii to „potężna porcja niezłej, chwilami bardzo dobrej poezji”. Recenzent równocześnie zaznaczył, że wybór ten „najwięcej mówi o samym antologście, jego pokoleniu, formacji emigracyjnej, jak też o programie artystycznym i światobrazie”³⁵. Ton akceptacji wyboru Czaykowskiego zabrział również w ocenach Andrzeja Zawady i Wojciecha Kaliszewskiego, choć naturalnie pojawiły się tam propozycje uzupełnień *Antologii...* na przykład o wiersze Tymoteusza Karpowicza czy wspomnianego już Adama Lizakowskiego. Obaj wymienieni recenzenci podkreślili też poznawcze walory zaproponowanego kanonu, dzięki któremu wyraźniej widać specyfikę (poetykę) liryki rozwijanej poza krajem. Zdaniem Andrzeja Zawady, poezja na obczyźnie różniła się od krajowej wyższym stopniem opisowości, a „poetom obecnym w antologii bliższa była poezja odzwierciedlająca rzeczywistość w bogactwie detali niż liryka poszukująca metaforycznych reguł”³⁶. W ocenie Wojciecha Kaliszewskiego, analogicznej do oceny Zawady, wiersze z *Antologii...* wyróżnia koncentracja na szczególe, unikanie „języka eksperymentu”, funkcjonalność środków poetyckich, a wyjątkowo ciekawie pod tym względem prezentuje się właśnie twórczość autorów z grupy Kontynenty³⁷.

Postrzegana z dzisiejszej perspektywy, po upływie piętnastu lat od momentu wydania i dziesięciu od śmierci autora wyboru, *Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999* wydaje się, niestety, cokolwiek zapomniana. Funkcjonuje wprawdzie w spisach lektur polonistyk uniwersyteckich, lecz jej miejsce w świadomości współczesnych odbiorców poezji jest raczej enigmatyczne czy też mocno umowne. Najbardziej użyteczna jest właśnie w dydaktyce akademickiej, i to w roli zaprojektowanej przez redaktora wyboru, ponieważ w równym stopniu służy charakterystyce poetyki i topiki poezji emigracyjnej, jak i unaocznianiu socrealistycznego „ukąszenia”. Podobnego zestawu utworów politycznie zaangażowanych i realizowanych według sowieckich wzorców jak dotąd nie było, więc *Antologia...* objawia tu swoją dydaktyczną przydatność. Można też docenić zaprezentowaną w publikacji różnorodność indywidualnych wzorców poetyckich, zarówno tradycyjnych, jak i tych szerzej odwołujących się do innych niż polska tradycji literackich. Nie bez znaczenia jest też potencjał tematyczny i dokumentarny zbioru, który będzie z pewnością wykorzystywany w przyszłych opracowaniach.

³⁴ W. LEWANDOWSKI: *Kto (na Boga!) jest „księciem poetów”?...*, s. 385–386.

³⁵ S. STERNA-WACHOWIAK: *Metafora w domu i na emigracji albo poeta i obczyzna...*, s. 159.

³⁶ A. ZAWADA: *Poezja polska na obczyźnie...*, s. 63.

³⁷ W. KALISZEWSKI: *Słowa jak pyłek...*, s. 157.

Książka z pewnością wypełniła istotną zaległość historycznoliteracką, ale mimo swej konceptualnej oryginalności w zasadzie nie zmieniła całościowego obrazu polskiej poezji po roku 1939. Wbrew oczekiwaniom redaktora nie została doceniona intelektualna „zaczepność” *Antologii...* i jego próba przewyciężenia dwubiegunowego podziału estetycznego, światopoglądowego i politycznego poezji polskiej, skupionego wokół modelu skamandryckiego i awangardowego. Jak zauważył Marian Kisiel, Czaykowskiemu nie wystarczała już tego rodzaju tradycyjna typologia i próbował ją przeformułować za pomocą trzeciej „linii” rozwojowej poezji emigracyjnej po roku 1939 (linii tzw. poetyk indywidualnych), głębiej zakorzenionej w tradycji zachodnioeuropejskiej³⁸. W tym zakresie antologia jest wyraźnie niedowartościowana, ponieważ zarówno przybliżenie i wskazanie znaczenia „rozłamu” ideowego w poezji polskiej XX wieku, jak i niestandardowe spojrzenie na rozwój liryki emigracyjnej są ważnymi zasługami antologisty. Jednakże przyjęta przez niego szeroka formuła antologii poezji „na obczyźnie” z przedłużeniem czasowym aż do roku 1999 skumulowała w konsekwencji wiele różnych zespołów zagadnień i pojęć nie tylko historycznoliterackich, socjologicznych czy aksjologicznych, którym sprostać było co najmniej trudno. Jak się zdaje, odbiorcy oczekiwali raczej mniej ambitnej, ale za to wyraźnie sprofilowanej ideowo antologii poezji „emigracyjnej”, osadzonej w wychodźczych i emigranckich realiach i w historycznie zamkniętym przedziale czasowym. W tym kontekście pokazywanie „schizmy ideowej” poetów polskich i postawienie pytania o „poziom świadomości wierszy mających charakter wypowiedzi ideologicznej” (s. 14) mogło się wydać częścią dyskursu akademickiego, pożytecznego naukowo, ale trudnego do przyjęcia przede wszystkim na poziomie emocji zwykłego czytelnika, w tym szczególnie odbiorcy emigracyjnego. Dystans wzbudziła zwłaszcza konstrukcja pojęcia pobocznego w istocie zamysłu Czaykowskiego, zakładająca uznanie obecności i zaangażowania ideowego polskich poetów w okupowanym od 17 września 1939 roku Lwowie jako działalności „na obczyźnie”. Problematyczne – jak to najczęściej bywa – okazały się też propozycje kanonu polskiej poezji na obczyźnie. I właśnie te kwestie zaważyły najmocniej na raczej krytycznej ocenie całego projektu.

Wydaje się także, iż Bogdan Czaykowski – który miał pełną świadomość możliwych kontrowersji związanych z przyjęciem jego książki – równocześnie mocno pragnął włączyć się w proces tzw. scalania literatury polskiej, a może nawet dać mu nowy impuls za pomocą intelektualnej prowokacji, przyjęta przez redaktora perspektywa oglądu zjawisk

³⁸ M. KISIEL: *Skamander i Awangarda? O próbach typologii poezji polskiej na obczyźnie po roku 1939*. W: *Poezja polska na obczyźnie. Studia i szkice...*, s. 30–31.

literackich była bowiem niezwykle szeroka i ambitna, stawiała sobie za cel zarówno ustalenie zespołu poetyckich świadectw wojny i wychodźstwa oraz ideologicznej służalczości, jak i rozstrzygnięcie kwestii hierarchii i kanonu osobowego długiego okresu historycznoliterackiego. Niewykluczone, że redaktor postawił przed sobą zbyt wiele zadań, które wykraczały znacznie poza ułożenie samej antologii.

Nawet jeśli punkt widzenia Czaykowskiego został przyjęty jako kontrowersyjny i nie zyskał powszechnego uznania, to niewątpliwie przyczynił się do pogłębienia refleksji nad rozwojem współczesnej polskiej liryki. A że – jak zauważył Sergiusz Sterna-Wachowiak – antologia mówi też wiele o jej redaktorze, warto i w tej perspektywie ocenić zaangażowanie profesora i poety, dla którego układanie tak wyczekiwanego wyboru nie było zadaniem okazjonalnym czy przypadkowym, lecz rodzajem *summy* myślowej i artystycznej. Dlatego można też na *Antologię...* popatrzeć jako na rezultat osobistej, intelektualnej i twórczej niezależności, przykład szerokiego myślenia diachronicznego, dzieło niekonwencjonalne, w którym splatają się nici wszystkich doświadczeń życiowych Czaykowskiego, jego osiągnięć i przemyśleń, a także na rodzaj przesłania, jakie wygnaniec i emigrant pozostawia swoim czytelnikom i odbiorcom. Następny „wieniec liryczny” poetów emigracyjnych będzie już zapewne po prostu antologią poezji polskiej XX wieku.

Janusz Pasterski

Awaited and Forgotten

Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999 by Bogdan Czaykowski

Summary: The article presents the genesis, structure and reception of one of the most interesting anthologies of poetry published after 1989. The author looks back at the attempts at construing similar anthologies of Polish emigration poetry, made already during World War 2, then in the following decades of development of Polish literature abroad. He discusses the early attempts at creating the anthology by Bogdan Czaykowski, then the concept, structure and criteria used to choose the pieces included in his 2002 anthology of Polish poetic texts written in a foreign land between 1939 and 1999 (*Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999*). The article also discusses the critical reception of the volume and provides an overview of the most important arguments it raised. The conclusion reflects on the diversity of opinions on the anthology, pointing to the controversies it brought as well as to its incontestable merits. Those factors precisely contributed to the anthology, so long awaited by the emigration circles, falling into almost complete oblivion within fifteen years' time.

Keywords: *Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999*, Bogdan Czaykowski, Polish emigration poetry, reception, anthology

Януш Пастерски

Ожидаемая и забытая

Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999 Богдана Чайковского

Резюме: В статье рассматривается генезис, структура и рецепция одной из самых интересных поэтических антологий, изданных после 1989 года. Автор напоминает о попытках создания похожих антологий польской эмигрантской поэзии, предпринимаемых уже в годы Второй мировой войны, а затем в период развития польской литературы за рубежом. В работе описываются ранние попытки реализации замысла по подготовке антологии Богданом Чайковским, а также обсуждаются концепция, композиция и критерии выбора изданной в 2002 году книги *Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999* (русс. *Антология польской поэзии на чужбине 1939–1999*). Кроме того, в статье дается характеристика критической рецепции сборника и обзор самых важных аргументов. В конце работы представлены размышления о разнообразии мнений на тему антологий, показывающие ее спорные стороны и неоспоримые достоинства. Эти факторы предопределили то, что долгожданная не только в эмигрантских кругах антология в течение нескольких лет почти была предана забвению.

Ключевые слова: *Antologia poezji polskiej na obczyźnie 1939–1999*, Богдан Чайковский, польская эмигрантская поэзия, рецепция, антология

Antologie poezji polskiej w Kanadzie (z perspektywy antologisty)

Bożena Szałasta-Rogowska
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Podobno „życie jest nowelą”, jak śpiewa Ryszard Rynkowski w czołówce jednego z popularniejszych polskich seriali, dotyczącego klanu, a więc swoistej antologii rodzin(y). Idąc tym popkulturowym i jednocześnie atrakcyjnym genologicznym tropem, oczywiście traktuję go z lekkim przymrużeniem oka, a także poniekąd wspierając się współczesną tendencją do używania antycznego terminu *anthologia* nie tylko w kręgach literackich, zaryzykuję tezę, że „życie jest antologią” – powszechną, wysokonakładową, schematyczną i unikatową jednocześnie, antologią, której indywidualną i globalną zawartość weryfikuje czas, a może raczej – jak pisał Bogdan Czaykowski, poeta przez ponad trzydzieści lat tworzący w Kanadzie – „Czas miejsca, / czas przed tobą i czas w tobie”¹. Aby można było bowiem w ogóle mówić o stygmatyzowanych przestrzeniach już w samym tytule antologiąch poezji polskiej w Kanadzie, w życiowych antologiach (owych albumach wydarzeń) pewnej grupy poetów musiał pojawić się najpierw załączek kwiatu-pomysłu wyjazdu z ojczyzny (wszak słowo „antologia” wywodzi się z greckiego złożenia *anthos* i *logo* oznaczającego „zbiór kwiatów”²), a później liść klonowy, symbolizujący ich nowy kraj zamieszkania.

Kanada była i wciąż jest, obok Wielkiej Brytanii, Niemiec czy USA, krajem osiedlenia dość dużej grupy Polaków, która stworzyła tam prężnie działające środowisko literackie. Myślę tu na przykład o Polskim Instytucie Sztuki i Nauki w Montrealu, Kongresie Polonii Kanadyjskiej, Polskim Funduszu Wydawniczym czy powstałej w 1988 roku, wspierającej i wyróżniającej polskich twórców za szczególne osiągnięcia w dzie-

¹ B. CZAYKOWSKI: *Miejsce i czas*. W: IDEM: *Jakieś ogromne szczęście. Wiersze wybrane z lat 1956–2006*. Przedmowa, wybór i oprac. B. SZAŁASTA-ROGOWSKA. Kraków 2007, s. 173.

² Por. Z. CHOJNOWSKI: *Niedocenione strony antologii*. „Forum Akademickie” 2009, nr 4, dodatek: „Forum Książki” 2009, nr 1, s. 4. Zob. też J. SMULSKI: *Antologia*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2010, nr 1–2, s. 251.

dzinie kultury³ Fundacji Władysława i Nelli Turzańskich w Toronto⁴. Tamtejszy krąg literacki ujęty w perspektywie synchronii i diachronii jest na swój sposób fenomenem ilościowym i jakościowym współczesnej literatury polskiej powstającej poza krajem. Środowisko to bowiem było i jest nadal bardzo liczne i dobrze zorganizowane oraz w większości nastawione na propagowanie literatury polskiej w świecie. Z kolei kanadyjska polityka wieloetniczności z założenia ma służyć rozwojowi twórczości w językach innych niż oficjalnie obowiązujące (angielski i francuski), a bezkresny Kraj Klonowego Liścia, wciąż zachwycając i inspirując, ale często także prowokując do buntu i krytyki, niezmiennie odciska ślad swojej obecności na dziełach literackich tam powstających⁵.

Do kraju, o którym Zofia Bohdanowiczowa, nestorka polskiej poezji w fiedlerowskim „imperium” pachnącym żywicą, pisała: „Kanada blaskiem rozsypana, / Na dwóch lecąca oceanach, / Nie słyszy mnie i nie dostrzega / Żdźbła wiszącego na jej brzegach”⁶, przybyło po II wojnie światowej, bo ten okres interesuje mnie najbardziej, wielu polskich pisarzy, którzy osiedlili się głównie w Toronto (na przykład Waław Iwaniuk, Jadwiga i Adam Tomaszewscy, Florian Śmieja, Eva Stachniak, Aleksander Rybczyński, Roman Chojnacki, Edward Zyman, Marek Kusiba), Vancouver (na przykład Bogdan Czaykowski, Andrzej Busza, Grażyna Zambrzycka, Roman Sabo) i Calgary (na przykład Tomasz Wójtowicz, Antoni Wolak). Zapewne niskie poczucie własnej wartości imigrantów, ich poczucie alienacji, a także miałości i błałości trudnej egzystencji w ogromnej wielokulturowej Kanadzie, pseudonimowane w wierszu Bohdanowiczowej ulotną florystyczną metaforą „żdźbła wiszącego na jej [Kanaday – B.S.R.] brzegach”⁷, towarzyszyło długo niejednemu z tych twórców. Od początku jednak starali się oni zaznaczyć niejako dwutorowo (w języku polskim, a niektórym również w angiel-

³ Pierwszym laureatem Nagrody Fundacji Władysława i Nelli Turzańskich (działającej do grudnia 2015 roku) był Waław Iwaniuk, później między innymi Adam Tomaszewski, Bogdan Czaykowski, Adam Czerniawski, Andrzej Busza, Stanisław Barańczak i Ryszard Kapuściński.

⁴ Fundacji Władysława i Nelli Turzańskich poświęcił swą książkę *Scalić oddalone* Edward Zyman. Zob. E. ZYMAN: *Scalić oddalone. Fundacja Władysława i Nelli Turzańskich (1988–2008)*. Toronto 2008.

⁵ Pisałam już o tym w *Słowie wstępnym* do tomu *Literatura polska w Kanadzie*. Zob. B. SZAŁASTA-ROGOWSKA: *Słowo wstępne*. W: *Literatura polska w Kanadzie. Studia i szkice*. Red. B. SZAŁASTA-ROGOWSKA. Katowice 2010, s. 7.

⁶ Z. BOHDANOWICZOWA: *Kanada*. W: EADEM: *Przeciwiając się świerszczom. Poezje*. Londyn 1965, s. 100.

⁷ Znakomicie interpretował ten wiersz Marian Kisiel. Zob. M. KISIEL: *Spotkanie z Kanadą. O jednym wierszu Zofii Bohdanowiczowej*. W: *Literatura polska w Kanadzie...*, s. 29–33.

skim) swą obecność na arenie literackiej zarówno w Polsce, jak i w Kanadzie. I choć żaden z polskich poetów tworzących w Kraju Klonowego Liścia nie odniósł spektakularnego sukcesu mierzonego milionami czytelników, dolarów czy złotych, to godne odnotowania (poza tomikami indywidualnymi, których w tym miejscu nie biorę pod uwagę) są cztery antologie poetyckie, w których pojawiły się wiersze Polaków – anglojęzyczne: *Contemporary Poetry of British Columbia*, opracowana przez Michaela J. Yatesa, wydana przez Sono Nis Press w Vancouver w 1970 roku, i *Volvox. Poetry from the Unofficial Languages of Canada in English Translation*, opracowana przez tego samego antologię i wydana przez tę samą oficynę w Port Saint Clements rok później, oraz – najistotniejsza jak dotąd dla recepcji poezji polskiej w Kanadzie – dwujęzyczna polsko-angielska antologia *Seven Polish Canadian Poets* pod redakcją Wacława Iwaniuka i Floriana Śmiei, wydana w 1984 roku w Toronto przez Polski Fundusz Wydawniczy. Czwartą, którą moim zdaniem warto w tym miejscu odnotować, jest antologia *Wiatry. Wybór wierszy* w opracowaniu Bogumiła Pacak-Gamalskiego, wydana w Surrey w 2015 roku.

Dwie pierwsze z wymienionych przeze mnie publikacji nie są oczywiście antologiami *sensu stricto* poezji polskiej w Kanadzie. *Contemporary Poetry of British Columbia* jest swoistą anglojęzyczną antologią „regionalną” czy „topoantologią”⁸, odnotowującą wybrane wiersze poetów zamieszkujących w Kolumbii Brytyjskiej lub, jak czytamy w króciutkiej przedmowie, tych, którzy byli związani wówczas z tą prowincją Kanady. Skomponowana została przez Michaela J. Yatesa – kanadyjskiego poetę i dramaturga. Antologista spośród poetów mających jakiegokolwiek związku z polskością (bo ci mnie w tym miejscu interesują) wybrał do swojej książki Bogdana Czaykowskiego (wiersze: *Garden* – przekład Adam Czerniawski; *Didactic Verse* – przekład Adam Czerniawski; *Evening Scene* – przekład Andrzej Busza i Michael Bullock; *The Hourglass* – przekład Andrzej Busza i Michael Bullock; *Ars Poetica* – przekład Andrzej Busza i Michael Bullock), Andrzeja Buszę (*Black* – przekład polskiego oryginału Jagna Boraks i Michael Bullock; *Tiger* – przekład Jagna Boraks i Michael Bullock; *Woman with Cello and Foxes* – przekład Jagna Boraks i Michael Bullock; *Astrologer in the Underground* – przekład Jagna Boraks i Michael Bullock) i autora o polskich korzeniach, piszącego tylko po angielsku Mieszka Jana Skapskiego, którego jedna z recenzentek jego twórczości określiła jako „A fisher man mystic

⁸ Termin zaproponowany przez prof. Elżbietę Dutkę podczas dyskusji konferencyjnej.

philosopher” („Rybaka, mistyka, filozofa”)⁹. Michael J. Yates zapowiadał kolejne tomy antologii poezji Kolumbii Brytyjskiej, planów tych jednak nigdy nie zrealizował. Swoistym, aczkolwiek zakrojonym na mniejszą skalę, projektem będącym kontynuacją konceptu Yatesa zdaje się antologia, która ukazała się w 2015 roku w Surrey w kręgu współpracowników rocznika „Strumień”. Wybór wierszy, opublikowanych – z jednym wyjątkiem – wyłącznie w języku polskim, współczesnych poetów polskiego pochodzenia zamieszkałych na Zachodnim Wybrzeżu, zarówno w USA, jak i Kanadzie, czyli Andrzeja Buszy (Vancouver), Leszka Chudzińskiego (Seattle), Bogumiła Pacak-Gamalskiego (Vancouver), Karoliny Piotrowskiej (Vancouver) i Grażyny Zambrzyckiej (Vancouver), nosi tytuł *Wiatry*. Redaktor antologii – Bogumił Pacak-Gamalski – uzasadnia dobór autorów zaprezentowanych w książce w sposób następujący:

Kierowałem się raczej odmiennością poetyki, wpływów różnych szkół estetycznych i rozpiętością generacyjną niż jakąkolwiek arogancką oceną talentu czy „ważności” autorów¹⁰.

W sposób poetycki tłumaczy też w *Słowie wstępnym* tytułową metaforę antologii:

Oto i wiatry znad Pacyfiku, wiatry wolności i szczęścia wolnej twórczości. Są w nich pokłady „wtórne” (a więc wiatry obrzękle obrazami z przeszłości, obrazami osób i miejsc, bo poeta – mimo prób syzyfowych – od przeszłości czasoprzestrzennej uciec nie może) i pokłady obrazów, refleksji wybiegających ku nowym brzegom. Jest zapis duszy i intelektu autora. Zapis pewnej pasji, potrzeby nazwania czegoś, bez których o jakiegokolwiek twórczości mówić nie można. Jeżeli poezja sama wiatrem nie jest (choć z metafory wietrznej korzysta wielokroć), jest śladem tego wiatru dziejów i człowieka, jest odciskiem wiatru na fali, na nadbrzeżnym piasku plaży, w koronach drzew. Śladu nas¹¹.

Antologia ma zatem prezentować dorobek polskich poetów związanych z Zachodnim Wybrzeżem, tak się jednak składa, że większość (Andrzej Busza, Bogumił Pacak-Gamalski, Karolina Piotrowska, Grażyna Zambrzycka) z przedstawionych autorów zamieszkałych w kanadyjskiej Kolumbii Brytyjskiej stała się wizytówką tego właśnie regionu. Książka

⁹ Zob. H. MAIN-VAN DER KAMP: *Tides at the Edge of the Senses*. Pozyskano z: http://www.abcbookworld.com/view_author.php?id=8767 (9.02.2016).

¹⁰ B. PACAK-GAMALSKI: *Słowo wstępne*. W: *Wiatry. Wybór wierszy*. Surrey 2015, s. V.

¹¹ Ibidem, s. VI.

wydana w Kanadzie jest skierowana do czytelnika polskojęzycznego, ma więc przede wszystkim propagować twórczość w języku polskim wśród Polonii kanadyjskiej, ale też dotrzeć do odbiorcy w kraju.

Antologię otwiera zbiór wierszy Andrzeja Buszy zatytułowany *Wyrosło nade mną niebo*, złożony z utworów nowych w tłumaczeniu Romana Sabo (na przykład *Wiosna, Buciki*), ale też tych, które powstały już dość dawno oryginalnie po polsku (na przykład *Omnia mea mecum porto* czy *Powrót*). Wybór wierszy, celowo chyba ignorujący chronologię ich powstawania, odkrywa ciekawą i wcześniej niezauważaną nigdzie aż tak mocno stronę poezji Andrzeja Buszy. Podkreśla jej dwubiegunowość, balansującą między subtelnym zachwytem nad urodą życia i świata a, będącym cechą „dystynktywną” tej twórczości, wanitatywnym spojrzeniem melancholika, które najlepiej opisują słowa wiersza tytułowego:

kiedy stoję na palcach
by zanurzyć dłoni
w jasnym powietrzu

spod stóp ucieka mi ziemia

jak wahadło

zawieszona
na iglicy zenitu¹².

Następnie prezentowani są kolejni poeci Zachodniego Wybrzeża, wśród nich Leszek Chudziński, którego twórczość ze względów geograficznych tu pomijam, Bogumił Pacak-Gamalski – poeta melancholijnych, dość fabulacyjnych wierszy o upływającym czasie, Karolina Piotrowska – autorka wierszy zaskakujących świeżością metafory, somatycznych i metafizycznych jednocześnie, budująca intensywne obrazy poetyckie, oraz Grażyna Zambrzycka – jedna z najciekawszych współczesnych poetek polskich, potrafiąca ożywić przeszłość, aby wytłumaczyć teraźniejszość.

Natomiast w antologii *Volvox*, która dzięki edytorskim staraniom Michaela J. Yatesa oddaje głos 28 poetom tworzącym w tzw. nieoficjalnych językach Kanady, pojawiają się tłumaczenia na język angielski tekstów z takich języków, jak japoński, arabski, islandzki czy polski. Antologia nie ma wstępu, gromadzi za to krótkie notki biograficzne poetów i tłumaczy. Spośród wierszy polskich przedstawiono w tomie wybrane

¹² A. BUSZA: inc. „Wyrosło nade mną niebo [...]”. W: *Wiatry...*, s. XIV.

utwory Bogdana Czaykowskiego, Andrzeja Buszy i Wacława Iwaniuuka. Antologista nie kierował się zasadą „demokratycznej równości”, określając ilość zamieszczonych w *Volvox* wierszy poszczególnych autorów. Jeżeli wybór wierszy podyktowany był przede wszystkim jakością artystyczną utworów, a nie tylko czy głównie dostępnością ich tłumaczeń na język angielski, to należy przyznać, że Polacy w tym rankingu wypadli bardzo dobrze. W antologii *Volvox* w tłumaczeniu na język angielski zamieszczonych zostało 9 wierszy Bogdana Czaykowskiego, w tym tak ważne dla dorobku tego autora, nawet z dzisiejszej perspektywy, jak: *Ars poetica*, *Age de la Pierre (II)* czy *Ogród*, 5 wierszy Wacława Iwaniuuka, w tym utwór *To wszystko*, oraz 11 wierszy Andrzeja Buszy, w tym tak istotne dla całokształtu jego twórczości, jak *Kobieta z wiolonczelą i lisami*, *Astrolog w metrze* czy *Atol*. Antologia *Volvox* znalazła chyba swoje miejsce wśród książek istotnych dla historii literatury tworzonej w Kanadzie, jest bowiem odnotowywana na przykład w kompendium *History of Canadian Literature* autorstwa Williama H. New. Co z kolei istotne dla recepcji literatury polskiej w świecie, recenzentka kwartalnika „Canadian Literature”, pisząc o wielokulturowym zbiorze *Volvox*, wyróżniła poezję Bogdana Czaykowskiego¹³ takimi słowami:

w innych wierszach, takich jak Bogdana Czaykowskiego *Ogród*, wzajemne przenikanie się obrazu, dźwięku, rytmu i symbolu oddaje w pełni intymne poczucie rzeczy, które czytelnik rozpoznaje natychmiast jako dobrą poezję. [...] Nierówna pod względem jakości poetyckiej antologia [...] *Volvox* jako całość inicjuje jednak prawdziwe doświadczenie poetyckie. Według A.E. Housmana, „osobliwą funkcją poezji jest wywołanie w świadomości czytelnika wibracji zbieżnych z tym, co odczuwał pisarz”. Takie wibracje na pewno mogą być tutaj odczuwalne i są one na tyle silne dla czytelnika, że może on cieszyć się procesem poetyckim / lekturą, a tym samym zyskać wgląd w być może mniej mu [czytelnikowi – B.S.R.] znane światy „kanadyjskiej mozaiki”¹⁴.

¹³ B. OPALA: *Unofficial Voices*. M.J. Yates „*Volvox*”. Pozyskano z: http://canlit.legacy.arts.ubc.ca/reviews/unofficial_voices (14.11.2015).

¹⁴ Ibidem, przekład własny z języka angielskiego. „On the other hand, in other poems, and such a one is Bogdan Czaykowski's *Garden*, the interpenetration of image, sound, rhythm and symbol conveys fully the intimate sense of things with the kind of power which one recognizes immediately as that of good poetry [...]. Uneven as to poetic quality in its constituent parts, *Volvox* as a whole nevertheless forms a genuine poetic experience. For if, as A.E. Housman claimed, »the peculiar function of poetry is to set up in the reader's sense a vibration corresponding to what was felt by the writer« then certainly the vibrations can be felt here, and they are present with enough force and frequency for the responsive reader to enjoy the process and gain an insight thereby into what to him are perhaps less familiar worlds of the »Canadian mosaic«”.

Z kolei *Seven Polish Canadian Poets. An Anthology* to, jak wyraziła się Jadwiga Jurkszus-Tomaszewska, książka „przełomowa” dla „polskiego środowiska pisarskiego w Kanadzie”. Owe słowa autorki *Ścieżkami Europy* przywoływał w *Mostach z papieru* obecny prezes Polskiego Funduszu Wydawniczego w Kanadzie Edward Zyman¹⁵; dodał, że omawiana antologia to jedna z najważniejszych pozycji w dorobku tej oficyny, działającej od 1978 roku. Ta cenna dla kultury polskiej instytucja powstała w kręgu emigracji wojennej (przywołajmy tu kilka nazwisk jej protoplastów, na przykład Waława Iwaniuka, Jadwigi Jurkszus-Tomaszewskiej, Adama Tomaszewskiego, Stanisława Wcisły, Julii Kicińskiej czy Ireny Ungar) i do dziś z powodzeniem działa przede wszystkim na polu wydawniczym. Ów fenomen ciągłości, którą przedsięwzięcie zawdzięcza między innymi Edwardowi Zymanowi, Markowi Kusibie i Henrykowi Wójcikowi, jest godny odnotowania, bo dziś na dorobek Funduszu składa się ponad 100 książek¹⁶. Wśród nich znajduje się właśnie antologia poetycka w opracowaniu Waława Iwaniuka i Floriana Śmieja z przedmową Zbigniewa Folejewskiego, prezentująca w dwu wersjach językowych: polskiej (oryginały autorskie) i angielskiej (tłumaczenia własne autorów lub cudze), wiersze poetów takich jak: Zofia Bohdanowiczowa, Waław Iwaniuk, Florian Śmieja, Danuta Irena Bieńkowska, Bogdan Czaykowski, Janusz Artur Ihnatowicz i Andrzej Busza. Publikację uzupełniają związane noty biograficzne i zdjęcia poszczególnych autorów.

W archiwalnej ulotce zachęcającej do zakupu tej antologii można przeczytać:

Staraniem Polskiego Funduszu Wydawniczego w Kanadzie ukazała się antologia siedmiu poetów (Zofia Bohdanowiczowa, Waław Iwaniuk, Florian Śmieja, Danuta Bieńkowska, Bogdan Czaykowski, Janusz Artur Ihnatowicz, Andrzej Busza) zamieszkałych i tworzących w Kanadzie. Każdy z autorów reprezentowany jest dziesięcioma wierszami, w oryginalnym polskim i angielskim tłumaczeniu. [...] Oddając w ręce czytelnika

¹⁵ Edward Zyman tak pisał o antologii: „Jak słusznie stwierdziła Jadwiga Jurkszus-Tomaszewska podczas tradycyjnego spotkania z lampką wina zorganizowanego przez Fundusz w Domu SPK w dniu 5 grudnia 1984 roku, wydanie *Antologii* miało dla polskiego środowiska pisarskiego w Kanadzie znaczenie przełomowe. [...] Przełomowość *Antologii* wyraziła się także w tym, że omówiło ją wielu recenzentów, m.in. Maja Elżbieta Cybulska, Maria Danilewicz Zielińska, Keith Garebian, Gerard T. Kopolka, Barbara Sharratt, Marek Skwarnicki i Bohdan Zadura”. Zob. E. ZYMAN: *Mosty z papieru. O życiu literackim, sytuacji pisarza i jego dzieła na obczyźnie na przykładzie Polskiego Funduszu Wydawniczego w Kanadzie w latach 1978–2008*. Toronto–Rzeszów 2010, s. 104.

¹⁶ Edward Zyman w *Mostach z papieru* zamieścił wykaz książek wydanych przez Polski Fundusz Wydawniczy w Kanadzie.

ten tom, wypełniamy lukę w kanadyjskiej mozaice kulturalnej, prezentując polski dorobek w Kraju Klonowego Liścia¹⁷.

Wydana w 1984 roku antologia *Seven Polish Canadian Poets* to antologia poezji małego języka w morzu literatury wielkiego języka, jak powiedział Julian Kornhauser w kontekście antologii poezji chorwackiej¹⁸. Doskonale wpisała się, podobnie jak omawiana wcześniej *Volvox*, w szeroką dyskusję społeczną i polityczną w Kanadzie na temat definicji kultury kanadyjskiej oraz statusu kultur, również literatur etnicznych w tym kraju¹⁹. Florian Śmieja w tamtym okresie pisał w jednym z „kanadyjskich” wierszy:

Nie jestem turystą
ptakiem przelotnym bez ciepłego gniazda²⁰

W innym miejscu dookreślał, że czuje się raczej pisarzem polsko-kanadyjskim²¹. W podobnym tonie wypowiadał się o sobie Waław Iwaniuk. Marek Pytasz, omawiając właśnie na przykładzie twórczości autora *Lustra* trzy odsłony tego zagadnienia: „poeta emigracyjny osiadły w Kanadzie”, „poeta polsko-kanadyjski” i „ethnic Canadian writer”, słusznie zauważył:

John Robert Colombo, najbardziej znaczący badacz tej problematyki, postawił tezę, iż pisarze etniczni są bardziej nastawieni na wartości uniwersalne niż zasiedziałe społeczeństwo kanadyjskie, a ich doświadczenia (kulturowe, cywilizacyjne, historyczne) zdecydowanie odmienne. Tezę Colombo potwierdził Zbigniew Folejewski we wstępie do *Seven Polish Canadian Poets*. Pisząc o doniosłości uniwersalizacji doświadczenia poetów etnicznych, wymienia najbardziej etnicznego z etnicznych pisarzy Ameryki: Czesława Miłosza – jakże uniwersalnego w swoim prowincjonalizmie. Wskazał także na Waław Iwaniuka – człowieka, który potrafił z polskiej historii i politycznego fatum wysnuć ważne przesłanie dla czytelnika kanadyjskiego²².

¹⁷ Tekst ulotki – cyt. za: E. ZYMAN: *Mosty z papieru...*, s. 103.

¹⁸ Zob. J. KORNHAUSER: *Antologia jako projekt historycznoliteracki*. „Pamiętnik Słowiański” 2005, T. 55, z. 1, s. 123.

¹⁹ M. PYTASZ: *Iwaniuk – Ethnic Canadian Writer?* W: IDEM: *Kilka opowieści o niektórych dolegliwościach bycia poetą emigracyjnym i inne historie*. Katowice 2000, s. 155.

²⁰ F. ŚMIEJA: *Nie jestem turystą*. W: IDEM: *Wiersze*. Kraków 1982, s. 87.

²¹ F. ŚMIEJA: *Notes on Polish-Canadian Creative Writing*. „Polyphony” 1981, vol. 6, no. 2, s. 105–109 – cyt. za: M. PYTASZ: „Gdzie nas zastanie jutro?” (*O wierszach Floriana Śmieji [!] z lat 1952–1982*). W: IDEM: *Kilka opowieści...*, s. 149.

²² M. PYTASZ: *Iwaniuk...*, s. 161.

Przedstawiając w języku angielskim antologię *Seven Polish Canadian Poets*, adresowaną nie tylko do czytelnika polskiego w Kanadzie, ale przede wszystkim do odbiorcy anglojęzycznego, Zbigniew Folejewski, sławista urodzony w Wilnie, profesor uniwersytetów w Wisconsin i Vancouver, wyrażał nadzieję, że prezentowane wiersze poetów „kilku pokoleń, kilku szkół, kilku »modeli« ludzkiego losu naszych czasów” staną się tekstami „rozpoznawanymi jako część narodowej literatury kanadyjskiej”²³. Krótko, ale bardzo trafnie charakteryzując poetykę poszczególnych autorów, Folejewski stworzył obiecujące prelude do lektury wierszy. I tak, poetykę tekstów Zofii Bohdanowiczowej określił jako powracającą do tradycji młodopolskiej, z ducha skamandrycką, która „odzwierciedla związek przybysza z wielkością jego przybranej ojczyzny”, jako główny motyw poezji Wacława Iwaniuka wskazał ogrom całkowitego zniszczenia wszystkich ludzkich wartości moralnych i kulturowych, w lirykach Floriana Śmiei chwalił umiejętność zdecydowanej i ironicznej reakcji na paradoksalność życia, w poezji Danuty Ireny Bieńkowskiej podkreślał osobisty wymiar liryki i poetycką melancholię, o utworach Janusza Artura Ihnatowicza pisał, że są „nieco abstrakcyjne, refleksyjne, niektóre wykazują silną wrażliwość na naturę i ludzi”²⁴. Natomiast poezję Bogdana Czaykowskiego określał jako najbardziej „literacką” wśród wierszy wszystkich poetów antologii, wykazującą fascynację różnymi poetykami, szczególnie polskiej Awangardy Krakowskiej i Drugiej Awangardy, a lirykę najmłodszego spośród demonstrowanych poetów – Andrzeja Buszy – zidentyfikował jako melancholijną i nowoczesną z dodatkiem klasycznej dykcji²⁵.

Nad tą dwujęzyczną książką pracowała, prócz jej redaktorów, autora wstępu i samych poetów, także spora grupa tłumaczy, czasem autorzy sami przekładali niektóre swoje wiersze umieszczone w antologii (tak zrobili na przykład Andrzej Busza, Bogdan Czaykowski, Janusz Artur Ihnatowicz, Florian Śmieja). W gronie 19 tłumaczy znaleźli się między innymi Adam Czerniawski, Eva i Iain Higginsowie, Jagna Boraks, John Robert Colombo i Czesław Miłosz. Książka ta nie przeszła bez echa. Została doceniona przez sporą grupę recenzentów²⁶. Wśród ich wypowiedzi

²³ Z. FOLEJEWSKI: *Foreword*. In: *Seven Polish Canadian Poets*. An Anthology with a Foreword by Z. FOLEJEWSKI. Eds. W. IWANIUK, F. ŚMIEJA. Toronto 1984, s. 9, przekład własny.

²⁴ Ibidem, s. 9–16, przekład własny.

²⁵ Zob. ibidem.

²⁶ Książkę zrecenzowali, o czym wspomina też w swojej monografii Edward Zyman, między innymi: Magdalena PŁÓCIENNIK [Magdalena CZYŻYCKA]: *Widząc swoje twarze*. „Związkowiec” 1984, nr 92, s. 3; Keith GAREBIAN w „Poetry Canada Review” 1985, Autumn, s. 31; Barbara SHARRATT w „Canadian Slavonic Papers” 1985, vol. 27, no. 4 [December]; Marek SKWARNICKI: *Siedmiu polsko-kanadyjskich poetów*. „Tygodnik

dzi ciekawe wydają się spostrzeżenia na przykład Mai Elżbiety Cybulskiej, która zwróciła uwagę między innymi na podkreślenie w publikacji swoistych czynników pozaliterackich oraz prażródło poezji autorów zaprezentowanych w antologii. Recenzentka pisała:

Dwujęzyczna, w wersji oryginalnej i w przekładzie angielskim, antologia zapoznaje z osiągnięciami polskich poetów żyjących w Kanadzie. Spaja ich rodzime zaplecze (poszukiwane w wielonarodowościowych konglomeratach „korzenie”) z procesem integracji na obcym gruncie. Unaczynia dramaty osobiste, społeczne, historyczne. [...] I te pozaliterackie czynniki wyakcentowane są na biegunie przeciwnym, nie tylko strat i tragedii, lecz profesjonalnych dokonań, kariery zawodowej, zajmowanych stanowisk. Z biogramów zamieszczonych w antologii zachodni czytelnik wyciągnie pozytywne wnioski o osiągnięciach w różnych sferach działalności, o konstruktywnym wkładzie w życie intelektualne i kulturalne Kanady, o postawach sprawiających, że odzwierciedlone w poezji motywy odnoszą się do bardzo szerokich kontekstów, zapatrywań i aktywności. Kanadyjczyk lub inny odbiorca na Zachodzie dowie się zatem o zaangażowaniu na polu akademickim Floriana Śmiei, zmarłej Danuty Bieńkowskiej, Bogdana Czaykowskiego i Andrzeja Buszy, o kapłaństwie Janusza Ihnatowicza, o tłumaczeniach, które wyszły spod pióra grupy wybranych poetów, o oddziaływaniu poezji anglosaskiej na poezję polską, o obcojęzycznej twórczości autorów i ich obecności w literaturze kraju osiedlenia (*Evenings on Lake Ontario* Iwaniuka)²⁷.

Z kolei Maria Danilewicz Zielińska, recenzując *Seven Polish Canadian Poets*, wskazała na bardzo interesujący subtelny związek między dwiema wydanymi poza granicami Polski antologiami:

Jedną z osobliwości literatury emigracyjnej są niespodzianki, polegające na ujawnianiu się książek zaskakujących oryginalnością tematu lub ujęcia czy wreszcie – miejscem wydania. W zakresie antologii poezji takim zaskoczeniem były przed – dokładnie – dwudziestu laty *Ryby na piasku, antologia wierszy poetów „londyńskich”* pod redakcją Adama Czerniawskiego. Obecnie, jako piąty tom Biblioteki Polskiej w Kanadzie, ukazała się jako niemal przedłużenie *Ryb* dwujęzyczna, polsko-angielska antologia pod tytułem *Seven Polish Canadian Poets*, wydana w Toronto pod redakcją Wacława Iwaniuka i Floriana Śmiei²⁸.

Powszechny” 1981, nr 16; Bohdan ZADURA: *Seven Polish-Canadian Poets*. „Poland” 1987, no. 1.

²⁷ M.E. CYBULSKA: *Antologia poezji polsko-kanadyjskiej*. „Pamiętnik Literacki” [Londyn] 1985, T. 9, s. 119.

²⁸ M. DANILEWICZ ZIELIŃSKA: *Czytam (4). Poeci polscy w Kanadzie*. „Kultura” [Paryż] 1985, nr 4, s. 127.

Spostrzeżenie nestorki pisarek polskich za granicą było dość odważne i o tyle interesujące, że w obu tych antologiach wydanych w dwu odległych miejscach świata (w Londynie i Toronto) pojawili się czterej ci sami poeci (Florian Śmieja, Bogdan Czaykowski, Janusz Artur Ihnatowicz i Andrzej Busza), należący przed laty do londyńskiej grupy poetyckiej Kontynenty. Danielewicz Zielińska konstatowała, sugerując niedosyt, który wywołuje zestaw wierszy zaprezentowanych w antologii:

Czterech „kanadyjskich” kontynentowców łączą norwidowskie ciągotki i jeffersowskie (miłoszowskie?) traktowanie krajobrazu, najwyraźniej występujące u Czaykowskiego. Znającym większe dawki wierszy poszczególnych autorów zestaw wydaje się nie dość reprezentacyjne. Może sprawił to brak przekładów, może zasada pomijania utworów tak pełnych aluzji do literatury polskiej, jak *Kohelet* Buszy, nie do pojęcia dla cudzoziemców – a jednocześnie najlepszy jego utwór²⁹.

Spośród anglojęzycznych omówień tej książki interesująca zdaje się na przykład opinia Gerarda T. Kopolki, który opracował trafne analizy poezji, ale zwrócił też uwagę na jakość tłumaczeń³⁰.

Redaktorzy antologii zaprezentowali sylwetki poszczególnych poetów w układzie chronologicznym zgodnie w prawem metryki, dlatego otwiera ją twórczość Zofii Bohdanowiczowej urodzonej w 1898 roku w Warszawie, a zamyka – Andrzeja Buszy urodzonego w 1938 roku w Krakowie. Wybrano – co może nieco dziwić, bo przecież antologia nosi miano polsko-kanadyjskiej – interesujące wiersze poszczególnych poetów nie tylko z ich okresu kanadyjskiego, a z całego ich ówczesnego dorobku. Dzięki takiej strategii selekcyjnej właściwie udało się zaprezentować w książce wybór wierszy pokazujący swoistą, zamkniętą na roku 1984 linię rozwojową danej poetyki. Tak stało się na przykład w wypadku zestawu tekstów Bogdana Czaykowskiego; wybór rozpoczyna się od londyńskiej jeszcze *Modlitwy* ukazującej rozpacz jednostki rzuconej przez los w obce jej kulturowo miejsce, poprzez paraboliczny *Ogród*, z ducha eliotowską *Anty-Primawerę*, aż do impresyjnego pejzażu w kanadyjskim już *Point-no-Point*. Jeżeli założymy, że odbiorcą książki miał być przede wszystkim anglojęzyczny czytelnik kanadyjski, to koncepcja doboru tekstów wydaje się uzasadniona.

Jakiś czas temu w „antologii” mojej biografii, aby posłużyć się znowu owym żartobliwym konceptem inicjalnym, pojawiła się idea stworzenia polskojęzycznego wyboru wierszy poetów polskich mieszkających od dłuższego czasu w Kraju Klonowego Liścia, którą nazwałam „*Objąć cię*

²⁹ Ibidem, s. 129.

³⁰ G.T. KOPOLKA: *Review*. „The Polish Review” 1986, vol. 31, no. 2–3, s. 207–209.

słowem”. *Antologia poezji polskiej w Kanadzie 1948–2016*. Nadanie książce takiego imienia, jej swoiste lingwistyczno-geograficzno-temporalne ostemplowanie, będzie, mam nadzieję, w tym wypadku historyczno-literackim gestem recepcyjnym, a nie tylko „topograficznym stygmatem” czy czynem herostratesowym, burzącym podejmowane „próby scalenia” literatury polskiej po roku 1989. W wyidealizowanej wizji recepcji literatury polskiej – recepcji następującej po tej ważnej dla naszej historii współczesnej dacie, która otwierała literaturze emigracyjnej drzwi do krajowego czytelnika – podział polityczny i terytorialny został zniesiony. I może faktycznie początkowo tak było. Literatura emigracyjna torowała sobie drzwi do odbiorców w Polsce jakby owiana nimbem dostępności „owocu zakazanego”. Z biegiem lat ten entuzjazm polskiego odbiorcy zmalał i dziś niestety można zauważyć, że literatura polska powstająca za granicą (bo nie myślę tu tylko o literaturze typowo wychodźczej, ale także tej najnowszej), choć często będąca na wysokim poziomie artystycznym, nie jest dobrze obecna w świadomości przeciętnego czytelnika³¹. U źródeł mojego zamysłu edycyjnego leży zatem z jednej strony inspiracja antologią *Seven Polish Canadian Poets*, z drugiej chęć oświetlenia dzieł wartościowych, z różnych (chyba jednak w dalszym ciągu także socjologicznych czy geograficznych) przyczyn nieobecnych na polskim rynku czytelnicznym, tak jak – w moim przekonaniu – dzieła te na to zasługują.

Książka, którą zaprojektowałam, jest wyborem zaprezentowanych w całości tekstów poetyckich poszczególnych autorów, których większość mieszkała lub mieszka w Kanadzie na stałe; twórców przedstawiam w układzie chronologicznym, czyli według dat urodzenia poszczególnych pisarzy, nie dat ich osiedlenia za oceanem. Choć z kolei ramy czasowe antologii wyznaczone zostały przez rok przyjazdu do Kanady pierwszego z uwzględnionych w projekcie autorów, czyli Wacława Iwaniuka, który w 1948 roku przeprowadził się z Wielkiej Brytanii do Edmonton. Taki chronologiczno-geograficzny układ gwarantuje możliwość ukazania ogólnej, w pewnym sensie kompatybilnej z przemianami poezji w kraju, ewolucji tej liryki, choć nie może tu być oczywiście mowy o wspólnej dykcji poetyckiej łączącej wszystkich 25 zaprezentowanych w antologii autorów. Komponując książkę, nie zakładałam, że twórczość każdego z autorów będzie reprezentowana przez taką samą liczbę tekstów. Liczba wybranych wierszy zależała od rangi i dorobku danego poety. Ambicją moją nie było tworzenie nowej klasyfikacji czy kanonu lite-

³¹ Rzecz szczęśliwie ma się inaczej w recepcji znawców tematu: historyków i krytyków literackich, czy jeżeli chodzi o odbiór dorobku na przykład Czesława Miłosza, Stanisława Barańczaka czy Witolda Gombrowicza.

ratury polskiej w Kanadzie, a głównie wypełnienie luki nieobecności tej poezji na polskim rynku. Antologia nie jest też przekrojową prezentacją tego środowiska, nie można tu bowiem mówić o żadnej grupie poetyckiej; twórczość każdego z zaprezentowanych w książce autorów jest indywidualna i osobna, wybrane wiersze łączy w pewnym sensie tylko miejsce, swoisty *genius loci*, który subtelnie unosi się nad tym zbiorem wierszy. Jednakże nie jest to też antologia tematyczna, której motywem przewodnim jest obraz Kanady czy Polski w Kanadzie, choć kryteria doboru tekstów i autorów były geograficzne (autor musiał przebywać w Kanadzie i tam tworzyć). Pod uwagę brałam tylko te utwory, które powstały / były wydane podczas pobytu poety / poetki w Kanadzie. Najważniejszym warunkiem umieszczenia tekstu w antologii była oczywiście jego wartość literacka, z tej na przykład przyczyny nie znalazły się w książce utwory Stanisława Januszki czy Barbary Czaplickiej, których poezja ma wyraźny charakter epigoński.

Hasła antologijne są tak skonstruowane, aby mieściły się gdzieś na granicy biograficznej notatki przedstawiającej autora i hasła słownikowego (zamieszczam informacje biograficzne, wykaz publikacji z uwzględnieniem prac redakcyjnych pisarza). Książka ma ambicje trafić zarówno do „przeciętnego” czytelnika zainteresowanego poezją, jak i do znawcy-eksperta czy po prostu studenta polonistyki. Rozsądek podpowiada, że zapewne częściej po pozycję tę sięgać będą czytelnicy z tej drugiej grupy. Antologia nie uzurpuje sobie prawa do kanoniczności, choć muszę przyznać, że nad moim oczywistym subiektywnym wyborem starałam się postawić żandarmów obiektywizmu i literackiej krytyki, którzy – mam nadzieję – zagwarantowali jakość w najtrudniejszej dla antologisty kwestii kompromisu pomiędzy reprezentacyjnością (wartością artystyczną tekstu) i reprezentatywnością (popularnością wybranego wiersza).

„*Objąć cię słowem*”. *Antologia poezji polskiej w Kanadzie 1948–2016*, dla której tytuł zaczerpnęłam z wiersza Edwarda Zymana, przedstawia sylwetki 25 poetów, między innymi Zofii Bohdanowiczowej, Wacława Iwaniuka, Danuty Ireny Bieńkowskiej, Floriana Śmiei, Bogdana Czaykowskiego, Andrzeja Buszy, Edwarda Zymana, Marka Kusiby, Marii Magdaleny Rudiuk, Antoniego Wolaka, Romana Chojnackiego, Aleksandra Rybczyńskiego, Waldemara Kontewicza, Grażyny Zambrzyckiej, Romana Sabo i Artura Płackiewiczza. Pisarstwo to nie jest oczywiście jednorodne ani tematycznie, ani formalnie. Znajdziemy tu między innymi niezgodę na komercję i senilną, nostalgiczną dojrzałość poezji Zofii Bohdanowiczowej, gorycz „zmory hitleryzmu” i sielskość „ogrodu ojca” Wacława Iwaniuka, matczyną miłość i głęboką melancholię Danuty Ireny Bieńkowskiej, kanadyjską „spóźnioną arkę” i „mój Śląsk” Floriana Śmiei, wielokrotne „narodziny” i rozważania tożsamościowe „ziemca”

– Bogdana Czaykowskiego, erudycyjną wanitatywność Andrzeja Buszy, trafne diagnozy współczesności Edwarda Zymana, mityczne Bieszczady i kanadyjskie „budowane jeziora” Marka Kusiby, potoczysty, feministyczny głos Marii Magdaleny Rudiuk, światłoczułe wyznania Aleksandra Rybczyńskiego, kulturowe dialogi z przeszłością mityczną i historyczną Grażyny Zambrzyckiej, erudycyjne wilkierze braniewskie Waldemara Kontewicza, irlandzko-kanadyjsko-śląskie obrazy Romana Sabo, całodobowe miniatury Artura Płaczekwicza. To oczywiście kreślona najgrubszą z możliwych kreską subiektywna panorama różnorodnej i często wybitnej artystycznie twórczości polskiej powstającej w Kanadzie. Sądzę, że łączy tych twórców przede wszystkim jedno: jakby „pocałunek” złożony na ich poezji przez wielokulturowy i wielojęzyczny świat, uczący otwartości na zdarzenia pojawiające się niczym w kalejdoskopie, odmienność myśli, inność wyznań, z którymi należy się zmierzyć. Dialogowość, czasem też polifoniczność jest chyba najbardziej interesującą cechą tej twórczości, jakby jej znakiem rozpoznawczym, rzadko chyba w takiej postaci obecnym w twórczości krajowej. Myślę, że to właśnie ta cecha sprawia, że tak wielu literaturoznawców ostatnio podejmuje badania nad dorobkiem pisarzy polskich w Kanadzie. Wychodząc z założenia, że współczesne życie kształtują różne kultury, starają się oni (badacze i twórcy) scharakteryzować polskość, kanadyjskość i światowość w tym właśnie kontekście. Moja antologia – a mam świadomość lingwistycznej irrealności tak postawionego zadania – też próbuje „objąć słowem” swoisty „czas miejsca”, o którym pisał Bogdan Czaykowski.

Bożena Szałasta-Rogowska

Anthologies of Polish Poetry in Canada
(from an Anthologist's Perspective)

Summary: The article presents four anthologies of poetry published in the 20th and 21st century in Canada (their contents and reception being discussed), in which poems by the Poles living there have been included. The analysis of the anthologies proves a rather modest presence of the Polish poetry in the field of Anglophone Canadian literature. The collections presented are, however, proof of the willingness to accentuate the presence of the Polish poetry in the Polish circles abroad as well as in the country. The author also announces her own project of an anthology of Polish poetry in Canada, being currently a work in progress, entitled “*Objąć cię słowem*”.

Keywords: anthology, Polish emigration poetry, Canada, *Volvox*, *Seven Polish Canadian Poets*

Боженa ШалаŃста-Роговска

Антологии польской поэзии в Канаде
(с точки зрения антологиста)

Резюме: В статье рассматриваются четыре поэтические антологии, изданные в XX и XXI веке в Канаде (описывается их содержание и специфика восприятия), в которые включены стихотворения живущих там поляков. Анализ антологий выявляет, к сожалению, довольно скромное присутствие польской поэзии в пространстве англоязычной канадской литературы. Представленные сборники однако свидетельствуют о желании обратить внимание на польскую поэзию в полонийной среде за рубежом и среди поляков в Польше. Автор анонсирует в статье находящийся в фазе разработки собственный проект антологии польской поэзии в Канаде, озаглавленный «*Objąć cię słowem*» (русс. «Обнять тебя словом»).

Ключевые слова: антология, польская эмиграционная поэзия, Канада, *Volvox*, *Seven Polish Canadian Poets*



**Antologie
czego? / czyje?**

O krok od nich

Malarska antologia poetów amerykańskich

Justyna Budzik
Uniwersytet Jagielloński

Piotr Sommer, poeta i tłumacz poezji angielskiej i amerykańskiej oraz krytyk literacki, jedną ze swych książek poświęconych irlandzkiemu nobliście Seamusowi Heaneyowi zatytułował *Heaney. Wiersze pod dotyk*. Być może tytuł ten za wiele wyjaśnia, za bardzo tę poezję odsłania i w pewnym sensie podpowiada odbiorcy, jak czytać niełatwą Heaneyową lirykę, nasyconą wieloma obrazami, ruchem, dzianiem się i symbolem. Może jednak jest dokładnie odwrotnie, tytuł staje się tu bowiem obietnicą, że spotkanie z poezją autora *Przejrzystej pogody* będzie doświadczeniem niezwykle intymnym, wręcz namacalnym, dzięki któremu odbiorca znajdzie się o krok od poety i będzie zmysłowo dotykał jego słów.

Tytuł zbioru wierszy Heaneya staje się w pewnym sensie kluczem do poezji, ale i subtelną zapowiedzią tego, co być może wydarzy się pomiędzy przekazicielem słowa poetyckiego a jego odbiorcą. Tytuł-obietnica w dorobku literackim Piotra Sommera pojawia się również w przygotowanej przez tłumacza antologii poetów amerykańskich. Tym razem, jak podpowiada antologista, czytelnik będzie „o krok od nich”, o krok od dziesięciu poetyckich głosów Ameryki XX wieku.

Wydana w 2006 roku antologia poezji amerykańskiej w przekładzie Sommera, zawierająca obszerne posłowie, jest jego drugą po *Artykułach pochodzenia zagranicznego* (1996) antologią poetów tego kręgu kulturowego. Na kartach bez mała pięciusetstronicowego dzieła pomieszczone zostały wybrane utwory: Charlesa Reznikoffa, Edwarda Estlina Cummingsa, Johna Berrymana, Roberta Lowella, Allena Ginsberga, Johna Cage’a, Franka O’Hary, Johna Ashbery’ego, Kennetha Kocha i Augusta Kleinzahlera. W poprzedniej antologii Sommer nie umieścił jedynie Cage’a, Kocha i Kleinzahlera.

Choć nie jest to antologia *monumentum*, trudno zaprzeczyć, że została stworzona z pewnym artystycznym rozmachem (mimo iż liczba poetów tu przedstawionych nie jest imponująca) i że ukazuje oryginal-

ny obraz poezji włożonej w malarskie ramy. Podobnie rzecz przedstawia się w przygotowanej także przez Sommera *Antologii nowej poezji brytyjskiej*. Jej autor i jeden z tłumaczy wierszy poetów brytyjskich tak pisze o tym w przedmowie: „Nie ma tu wielu nazwisk, ale antologista nie będzie się z powodu tych nieobecności bił w piersi. Dla przyzwitości wspomni jedynie o różnicy między wyborem o charakterze historycznym a selektywną antologią poezji współczesnej. Wybór niniejszy przynależy do tej drugiej kategorii”¹. Antologii poetyckiej *O krok od nich* zdaje się przyświecać podobne założenie, a całość układa się w opowieść, w której słowo i sztuka malarska współistnieją i wspólnie się uzupełniają. Stronice antologii zdobi bowiem dziewięć obrazów nowojorskiej artystki Jane Freilicher, które stanowią malarskie dopowiedzenie do poetyckiego kontekstu, jaki ukazuje antologia Sommera. To cecha, która bez wątplenia wyróżnia ten zbiór na tle innych antologii poetów amerykańskich. Do najważniejszych zaliczyć należy w pierwszej kolejności zbiór *...opiewam nowoczesnego człowieka. Antologia poezji amerykańskiej* (Warszawa 1992), opracowany przez Julię Hartwig i Artura Międzyrzeckiego, który prezentuje lirykę 68 poetów, począwszy od Edgara Allana Poe aż po liryków drugiej połowy XX wieku², oraz tom przygotowany przez Stanisława Barańczaka i zatytułowany *Od Walta Whitmana do Boba Dylana. Antologia poezji amerykańskiej* (Kraków 1998). Warto wspomnieć o obszernym trzynomowym wydaniu *Poetów języka angielskiego*, przygotowanym przez Henryka Krzeczковского, Jerzego Stanisława Siłę i Jerzego Żuławskiego. Na osobne omówienie zasługuje zapewne oryginalna i humorystyczna, jak pisze o niej autor, *Fioletowa krowa. Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej* Stanisława Barańczaka. Zarówno w antologii przygotowanej przez Julię Hartwig i Artura Międzyrzeckiego, jak i antologii „poezji niepoważnej” Stanisława Barańczaka zamieszczono przede wszystkim wiersze reprezentatywne dla konkretnego poety, wiersze wizytówki. Są to utwory najczęściej cytowane jako sztandarowe przykłady warsztatu, specyfiki pisarskiej czy nurtu poetyckiego, w jaki wpisuje się autor.

Antologię Sommera trudno porównać z klasycznymi zbiorami, które mogą być odczytywane jako historia literatury, układająca się w opowieść o faktach artystycznych czy formalnych epoki, bądź też jako

¹ P. SOMMER: *Przedmowa: Słowo o wyborze*. W: *Antologia nowej poezji brytyjskiej*. Przeł. J. ANDERS, P. SOMMER, B. ZADURA. Warszawa 1983, s. 20.

² W antologii pomieszczone zostały wiersze poetów amerykańskich w przekładzie Julii Hartwig, Artura Międzyrzeckiego, Stanisława Barańczaka, Józefa Czechowicza, Czesława Miłosza, Józefa Łobodowskiego, Haliny Poświatowskiej, Jarosława Marka Rymkiewicza, Piotra Sommera, Michała Sprusińskiego i Józefa Wittlina. Całość wieńczą sylwetki twórcze poetów amerykańskich.

opowieść przybliżająca czytelnikowi pewne nurty poetyckie, ukazująca ich ewolucję na przestrzeni dziejów.

Poetów, których Sommer uczynił bohaterami swojej opowieści o współczesnej literaturze amerykańskiej, łączy kilka cech. Większość z tych autorów sam antologista nazywa poetami miasta, które, co istotne, nie jest bezimienne; chodzi głównie, choć nie wyłącznie, o Nowy Jork. Wielu z prezentowanych tu twórców należało do „formacji nowojorskiej”, jak Allen Ginsberg, jeden z ojców-założycieli i nieformalny lider ruchu Beat Generation, który zawiązał się właśnie w tym mieście, a także Frank O'Hara, John Ashbery i Kenneth Koch, związani z Nowojorską Szkołą Poetycką lat 50. XX wieku, czy nowojorczyk z wyboru Edward Estlin Cummings, reprezentujący tamtejszą awangardę literacką, wreszcie Charles Reznikoff w latach 30. współtworzący formację poetów obiektywistów. Na zasadzie kontrapunktu w antologii umieszczone zostały również utwory poetów konfesyjnych (Confessional Poets): Roberta Lowella oraz Johna Berrymana, który przez okres studiów na Uniwersytecie Columbia również związany był z Nowym Jorkiem. Antologista ukazuje więc lirykę poetów awangardowych, figuratywnych i konfesyjnych w kontekście wspólnego w ich poezji motywu miasta, czy też przestrzeni „miejskiej, pozamiejskiej [...] obserwowanej z bliska [...] i jednocześnie z pewnej odległości”³. Podobnie podmioty liryczne (które, jak wolno przypuszczać, często możemy utożsamiać z konkretnym autorem) przyglądają się sobie i innym, wpisując się w miejską przestrzeń Nowego Jorku, który „teraz jest logarytmem innych miast”⁴, Manhattanu; wyznają przy tym: „kochasz Manhattan”⁵ czy Times Square, ale i poszerzają optykę do skali makro. Wówczas przestrzenią odniesienia staje się po prostu Ameryka. „Ja” liryczne wielu pomieszczonych tu wierszy obserwuje siebie i jednocześnie chce być o krok od innych. Próbuje uchwycić szczegóły. Robert Lowell pisze:

Widzę
konia i łękę, kaczkę i staw,
powszechnie pocieszczeni
opis bez znaczenia,
odtworzany przez moje oko⁶

³ P. SOMMER: *O krok od nich. Przekłady z poetów amerykańskich*. II. obrazami J. FREILICHER. Wrocław 2006, s. 534–535.

⁴ J. ASHBERY: *Autoportret w wypukłym lustrze*. W: P. SOMMER: *O krok...*, s. 365.

⁵ *Ibidem*.

⁶ R. LOWELL: *Zmienne kolory*. W: P. SOMMER: *O krok...*, s. 207.

Błyski codzienności rejestrowane są i „odtworzone dosłownie przez moje oko”⁷, innym razem zmienia się perspektywa, jak u Franka O’Hary, u którego słońce „ma na nas oko”⁸, lub jak w wierszu Lowella mowa jest o pragnieniu, „żeby zapamiętać lub dać / wspomnieniu oko mikroskopu”⁹, a zatem zobaczyć coś w najdrobniejszym szczególe. Zdaje się, że ten subtelnie powracający symbol ma w antologii Sommera większe znaczenie. Tym razem mamy bowiem do czynienia nie tyle z wierszami „pod dotyk”, ile z liryką ogarniającą to wszystko, co mieści się w zasięgu wzroku. Motyw przyglądania się obrazom codzienności, a może skupiania się na czymś, co – przywołam E.E. Cummingsa – „zobaczyliśmy w lustrze”¹⁰, to jest we własnym odbiciu, staje się nicią symbolicznie wiążącą wiersze pomieszczone w antologii. Taka perspektywa zdaje się trafna, zwłaszcza jeśli uwzględnimy przy tym inny, niezwykle istotny walor tego zbioru, wyróżniający go na tle wspomnianych wcześniej tomów, a mianowicie to, że poetyckie obserwacje współczesnych liryków amerykańskich odbywają się jakby „przy oknie”. Zdarzenia, ludzie, ruch i bezruch w przestrzeni widziane są często właśnie z tej perspektywy. John Ashbery pisze o „siedzeniu i wyglądaniu z okna budynku”¹¹ oraz o „oknie z widokiem na cień”¹², Robert Lowell o ptakach „za oknem w zieleni grudnia”¹³, Allen Ginsberg w swym imażystycznym wierszu *Wioska w Teton* przygląda się polom górskim pod śniegiem przez skrzydła muchy siedzącej na szybie, a Frank O’Hara wsuwa kilka „wierszy w dziób / pelikana a on już się zrywa! przez / okno prosto w błękit!”¹⁴. W swym posłowniu Sommer pisze o „obrazach przy-okniennych, przez-okniennych”¹⁵, co w przypadku jego antologii ma podwójne znaczenie. Twórcy amerykańscy poetycko przetwarzają rzeczywistość, **obrazują** ją słowem, ale również ich dorobek ukazany jest tutaj, by tak rzec, w świetle malarskiego płótna Jane Freilicher. Jej wczesne obrazy wpisują się w nurt abstrakcyjnego ekspresjonizmu, podobnie jak płótna Jacksona Pollocka, Willema de Kooninga, który szczególnie inspirował poetów nowojorskich, a zwłaszcza Franka O’Hare, Johna Ashbery’ego czy Kennetha Kocha. Malarstwo Kooniga wyróżnia „niezwykle żywy dukt

⁷ Ibidem.

⁸ F. O’HARA: *Prawdziwy zapis rozmowy ze Słońcem na Fire Island*. W: P. SOMMER: *O krok...*, s. 308.

⁹ R. LOWELL: *Zmienne kolory...*, s. 207.

¹⁰ E.E. CUMMINGS: *to jest mała mysz*. W: P. SOMMER: *O krok...*, s. 86.

¹¹ J. ASHBERY: *Instrukcja obsługi*. W: P. SOMMER: *O krok...*, s. 338.

¹² Ibidem.

¹³ R. LOWELL: *Nasze życie przyszłe I (Peterowi Taylerowi)*. W: P. SOMMER: *O krok...*, s. 177.

¹⁴ F. O’HARA: *Przyjemna myśl z Whiteheada*. W: P. SOMMER: *O krok...*, s. 282.

¹⁵ P. SOMMER: *Z tej i z tamtej strony szyby*. W: IDEM: *O krok...*, s. 534.

pędzla [...], a malowane z rozmachem gęste tkanki i powierzchnie stanowią tło, spoza którego przedmiot prześwituje jedynie w różnych miejscach”¹⁶. Właśnie ci poeci bardzo szybko nawiązali artystyczne porozumienie z malarzami, których uważali za jedynych i najlepszych odbiorców swej twórczości¹⁷. Dorobek poetyckiej szkoły nowojorskiej krytycy charakteryzują przez analogię „z programami malarskimi” artystów współtworzących właśnie amerykański Action Painting i abstrakcyjny ekspresjonizm. Zwraca się również uwagę na relacje, jakie zachodzą pomiędzy poezją Johna Ashbery’ego i malarstwem Jacksona Pollocka, „ukazującą jedność w rozproszeniu”. Warto także zauważyć, że poezję trzech nowojorczyków wyróżnia ponadto pisanie z pewnym „ekspresjonistycznym rozmachem”, który przywołuje na myśl modernistyczne eksperymenty pisania strumieniem świadomości; głównym wyróżnikiem, jaki się z nim wiąże, jest właśnie rozproszenie. W antologii Sommera znajdziemy takie utwory-wizytówki ekspresjonistycznych obrazów poetyckich, kreślonych słowem, któremu patronuje duch malarski. Jest takim utworem chociażby *Autoportret w wypukłym lustrze* Ashbery’ego; strumień świadomości w tym tekście wiedzie poetę również w stronę malarskich uniesień, do Galerii Uffizi, to znowu do pracowni Hansa Hoffmana, jednego z czołowych przedstawicieli amerykańskiego ekspresjonizmu. Akcja rozgrywa się tutaj niejako pomiędzy obrazem i słowem, czy raczej wiedzie od słowa do obrazu. Zacytujmy poetę:

A jednak ta „poetycka” słomkowożółta przestrzeń
Długiego korytarza, co wiedzie z powrotem do obrazu,
Ta ciemność naprzeciwno – czy to
Jakaś ułuda „sztuki”, której lepiej nie uważać
Za „rzeczywistą”, a tym bardziej szczególnie?¹⁸

W ten sam sposób rozwija się akcja antologicznej opowieści Piotra Sommera i choć duch ekspresjonizmu abstrakcyjnego niewątpliwie inspiruje wielu zaprezentowanych tu poetów oraz patronuje im, ostatecznie malarskim motywem przewodnim stają się medytacyjno-liryczne nowojorskie widoki z okna Jane Freilicher. Okienny cykl, jak pisze o nim Sommer, stanowi pewne pozawerbalne dookreślenie, dzięki któremu czytający uzmysławia sobie „mocną obecność kontemplującego »ja«”¹⁹ w poezji dziesięciu bohaterów zbioru, »ja” widzącego zarówno kontury

¹⁶ A.-C. KRAUSSE: *Historia malarstwa. Od renesansu do czasów współczesnych*. Przeł. B. TARNAS. Koln 1995, s. 109.

¹⁷ Por. R. GRAY: *A History of American Literature*. Malaysia 2012, s. 616.

¹⁸ J. ASHBERY: *Autoportret w wypukłym lustrze...*, s. 369.

¹⁹ P. SOMMER: *Z tej i z tamtej strony szyby...*, s. 535.

przedmiotów, budynków, gęsto wypełniających przestrzeń amerykańskich miast, jak i rzeczy, które znajdują się nie tylko w zasięgu wzroku, lecz także w zasięgu ręki, są więc „pod dotyk”. Obrazy Freilicher poprzedzają wybory wierszy kolejnych autorów. Nie zawsze bezpośrednio do tych wierszy nawiązują, nie oznacza to również, że poeci o tych obrazach piszą. Nazwisko malarki nie pojawia się bodaj w żadnym z pomieszczonych w tomie wierszy, jednak antologista zadbał o to, by zachodziły pewne interferencje pomiędzy obrazem kreślonym słowem i tym malowanym pędzlem. Słowo przenika się z barwą i ze sceną przedstawioną na płótnie, jak w utworze *Drżąca firanka* Allena Ginsberga. Czytamy:

Dzisiaj za oknem
drzewa wyglądały jak żywe
istoty na księżycu.

Każda gałąź wyciągała się do góry
pokryta od północy
liśćmi, które były jak zielone

włochate wybrzuszenie. Widziałem
jak purpurowe i różowe pędy
pączkujących liści kołyszają się

łagodnie w słońcu
trącane wiatrem²⁰

Powraca tu ponownie motyw siedzącego w oknie obserwatora zza firanki kontemplującego przestrzeń. W wierszu, podobnie jak na płótnie Freilicher, w centrum uwagi znajduje się natura. W utworze Ginsberga dumnie górujące drzewa, niczym żywe istoty, to znowu kołyszające się na wietrze; na płótnie Freilicher kwiaty w doniczkach i żółte irysy w szklanym wazonie. Niezwykle trafnie został również wybrany pierwszy obraz, który otwiera ten malarsko-poetycki tom przygotowany przez Piotra Sommera. Miasto, jak można przypuszczać – Nowy Jork, widziane jest tym razem z bliska, ledwie dostrzegalne są framugi okna, a namalowane w ciemnych barwach budynki niemalże wchodzą do pomieszczenia, z którego rozciąga się na nie widok. Irysy w zielonym flakonie nie znajdują się tym razem na pierwszym planie, choć to one są na wyciągnięcie ręki. Fioletowe i brunatne barwy, a w oddali ciemne kominy i wydobywający się z nich gęsty dym tworzą atmosferę miasta dusznego. Być może obraz przedstawia przemysłową dzielnicę miasta,

²⁰ A. GINSBERG: *Drżąca firanka*. W: P. SOMMER: *O krok...*, s. 222.

co doskonale współgra w wierszami Charlesa Reznikoffa, które Sommer umieszcza na samym początku antologii. Skojarzenia z dzielnicą robotniczą zdają się trafne zwłaszcza w kontekście pierwszego utworu zatytułowanego *Robotnicy rozbierają dom*. Poeta łączy imagynistyczny język z językiem obiektywistycznym wyróżniającym jego własną lirykę, tworząc taki zapis:

Robotnicy rozbierający dom pozostawili drzwi i schody
prowadzące teraz do pustego pokoju nocy²¹.

Poetycko-malarskie przenikanie odnajdziemy też w kolejnym wierszu. Poeta tak pisze:

Wrośnięte w dachy, z dymem pośród chmur –
kominy fabryk – nasze cedry Libanu²².

Antologia Sommera jest wyrazem osobistego gustu jej autora, któremu udało się przedstawić pewną część dwudziestowiecznej poezji amerykańskiej w sposób synkretyczny. Wykazał się przy tym antologista niezwykłą dbałością o szczegół, udowadniając tym samym, że jest bardzo uważnym czytelnikiem, ale i obserwatorem. Wspaniałe są Sommerowe błyskotliwe zestawienia przywołań szczegółu, który pojawia się tylko jeden raz w prezentowanej tu liryce u jednego poety – Kennetha Kocha, a dwukrotnie zdobi płótna Jane Freilicher, stając się ich centralnym punktem. Rzecz dotyczy obrazów, na których artystka umieszcza pieśniarza grającego na mandolinie. Jeden z obrazów poprzedza wiersz Kocha zatytułowany *Tam na przystani*, gdzie „ja” liryczne mówi „o muzyce z tej mandoliny którą zrobiłem z klonu”²³. Detal, здаwać by się mogło, bez znaczenia, ale symbolicznie potwierdza, że poeci z nowojorskiej szkoły pozostawali pod wpływem artystki. Piotr Sommer podkreśla, że dla O’Hary i Kocha Freilicher „była kimś bardzo bliskim. Pisali o niej piórami krytyków, przywoływali ją i nawiązywali do niej w wierszach”²⁴. Malarka zaś ilustrowała wiele książek nowojorczyków i sama występowała w tych książkach jako postać. W tle subtelnych zestawień szczegółów malarsko-poetyckich pobrzmiwa echo słów tłumacza: „Komponowanie antologii przypomina nieco rysowanie mapy. Tę ostatnią czytać można dopiero wówczas, gdy naniesione na nią znaki wspierają się nawzajem, gdy tworzą wzajemne punkty odniesienia. Kie-

²¹ Ch. REZNIKOFF: *Robotnicy rozbierają dom*. W: P. SOMMER: *O krok...*, s. 13.

²² Ch. REZNIKOFF: *Wrośnięte w dachy*. W: P. SOMMER: *O krok...*, s. 24.

²³ K. KOCH: *Tam na przystani*. W: P. SOMMER: *O krok...*, s. 403.

²⁴ P. SOMMER: *Z tej i z tamtej strony szyby...*, s. 533–534.

dy wreszcie tworzą siatkę znaczeń. W antologii poetyckiej znaków, które tworzą sieć znaczeń i wiązań, może być wiele: dedykacje i motto, wątki tematyczne i kształt czy też kształty wiersza”²⁵. Antologia Sommera potwierdza, że powiązania te mogą również wykraczać poza warstwę werbalną. Obraz malarski nie tylko estetycznie wzbogaca dzieło literackie, lecz także może być traktowany jak objaśnienie do wiersza, które co prawda nie wykląda *expressis verbis* jego znaczenia czy intencji twórcy, jak chociażby w *Antologii angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia* przygotowanej przez Stanisława Barańczaka²⁶, ale poszerza perspektywę, z jakiej czytelnik spogląda na utwór poetycki.

Należy jednak zaznaczyć, że malarska obecność Jane Freilicher w antologii Sommera nie przyćmiewa inspiracji twórczością innych artystów, pod której wpływem pozostawali poeci amerykańscy. Dzieje się tak w przypadku Roberta Lowella. Ten poeta konfesyjny czyni częste odwołania do innych twórców, na przykład Johna Berrymana, Stéphane’a Mallarmégo, Henry’ego Jamesa, Ezry Pounda, Wystana H. Audena, i równocześnie wykazuje się wrażliwością na sztukę malarską, a konkretnie tę, która wyszła spod pędzla holenderskiego mistrza precyzji Jana Vermeera. O łaskę precyzji właśnie, która powoła do życia słowo, niepośpieszne, niemigotliwe, nieprzeładowane, prosi poeta. Wyznanie to pochodzi z wiersza *Epilog*. Pozornie nie jest to jeden z utworów „przyokiennych”, w istocie jednak stanowi jego symboliczne ucieleśnienie. Jak pamiętamy, malarskie opowieści Vermeera rozgrywają się właśnie przy oknie. Co prawda, okno funkcjonuje w tym malarstwie na innej zasadzie niż na obrazach Freilicher, nie staje się bowiem przysłowio- wym oknem na świat. Vermeerowska akcja rozgrywa się wewnątrz, na płótnach Freilicher zauważamy zewnętrzno-wewnętrzny relację przestrzenną, podobnie zresztą jak w poezji prezentowanych w antologii twórców.

Osobista antologia Piotra Sommera, wzbogacona obszernym posłowiem oraz notami biograficznymi dziesięciu poetów, jest bez wątpienia antologią niezwykle oryginalną. Sommer przedstawia w niej, jak sam podkreśla, poetów, których lubi. Ponownie więc wyraża to, o czym pisał w posłowiu do wspomnianej wcześniej *Antologii nowej poezji brytyjskiej*, mianowicie, że

każdy wybór poezji współczesnej, nie tylko obcej – o ile nie jest kalką jakiegoś innego wyboru – nosi znamiona antologii „autorskiej”. Bez wzglę-

²⁵ P. SOMMER: *Przedmowa: Słowo o wyborze...*, s. 21.

²⁶ Stanisław Barańczak oprócz posłowie umieszcza w antologii obszerne objaśnienia do wierszy. Zob. *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*. Wyboru dokonał, przeł., wstępem opatrzył i oprac. S. BARAŃCZAK. Wyd. 3. Kraków 2009.

du na to, jak bardzo układacz antologii pragnie powściągnąć subiektywizm, ktoś musi pozostać poza burtą, dla wszystkich miejsca nie ma²⁷.

Zamieszczone w *O krok od nich* wiersze nie muszą więc odpowiadać powszechnie przyjętemu kanonowi, reprezentują bowiem subiektywne spojrzenie poety i tłumacza na to, czym żyła poezja amerykańska XX wieku i co ją kształtowało.

Kenneth Koch w swym wierszu zatytułowanym *Chwała, czyli sztuka Antologii* tak wypowiada się o roli antologisty:

Okolice Parnasu, osobistość przypominająca MUZĘ – może to również być nauczyciel albo antologista, w każdym razie wyraźnie ktoś, kto rozstrzyga o ziemskiej chwale – wywołuje poetów z imienia i nazwiska. Z chwilą, kiedy pada nazwisko kolejnego poety bądź kolejnej poetki, każde z wywołanych mogłoby się pojawić na szczycie przesłoniętego mgłą wzgórza, a następnie zejść i dołączyć do pozostałych poetów, którzy w tym czasie mogą zajmować się pisaniem, piciem, konwersacją – niebiańskie towarzystwo, jakie pojawić by się mogło na obrazach Poussina albo Tycjana²⁸.

Jak wolno przypuszczać, w tym wypadku intencją antologisty nie było przedstawienie niebiańskiego towarzystwa Parnasu literatury amerykańskiej. Piotr Sommer przeprowadza czytelnika przez fragment historii poezji, jaka powstała na kontynencie północnoamerykańskim, zapraszając nie tylko do galerii słowa, lecz także do galerii obrazu, który ze słowem wchodzi w dialog. Kryterium subiektywne, wykorzystane przy wyborze zarówno poetów, jak i ich wierszy, będzie zapewne również decydowało o tym, czy takie właśnie zestawienie, ukoronowane malarskim pociągnięciem pędzla, przemówi do gustu każdego czytelnika. Pozostaje mieć nadzieję, że to wyjątkowe połączenie barwy i słowa odsłoni nowe walory tej poezji, zbliżając czytelnika do zapisanych w niej sensów, tak by czuł, że istotnie jest... o krok od nich.

²⁷ P. SOMMER: *Przedmowa: Słowo o wyborze...*, s. 20.

²⁸ K. KOCH: *Chwała, czyli sztuka Antologii*. W: P. SOMMER: *O krok...*, s. 446.

Justyna Budzik

O krok od nich
A Painterly Anthology of American Poets

Summary: The sketch is dedicated to the anthology of American poets titled *O krok od nich*, by Piotr Sommer. It is an attempt at a critical commentary to the collection. The author focuses equally on the choice of the 20th century American poetry masters made by the poet-translator, and on the common thematic denominators that may have affected those very choices. The anthology contains poems by writers coming from a number of poetic schools, yet who all had close connection with New York City. Piotr Sommer presents poets of the so called New York formation, like Allen Ginsberg, Frank O'Hara, John Ashbery, Kenneth Koch (New York Poetic School of the 50s), American modernists like Edward Estlin Cummings, the objectivists like Charles Reznikoff, or, last but not least, confessional poets (Robert Lowell). The author of the article focuses on one of the most interesting characteristics of Sommer's anthology, namely his striving to present American poets' work in the context of the motif their writing has in common – the city and the urban space. The reproductions of Jane Freilicher's paintings serve as an original binding material of the whole collection, presented here as a painterly commentary to the lyricism of the American poets of the 20th century.

Keywords: *O krok od nich*, Piotr Sommer, Jane Freilicher, anthology, New York

Юстына Будзик

O krok od nich
Изобразительная антология американских поэтов

Резюме: Эссе посвящено антологии американских поэтов *O krok od nich*, подготовленной Петром Сомерром. Работа является попыткой литературно-критического комментария к этому сборнику. Автор сосредоточивает внимание как на сделанном поэтом и переводчиком выборе американских мастеров слова XX века, так и на общих тематических показателях, которые могли оказать существенное влияние на совершение именно такого авторского выбора конкретных произведений. В антологию включены стихотворения поэтов, представляющих разные поэтические школы, однако всех их отличает связь с Нью-Йорком. Пётр Сомерр знакомит читателей с поэтами так наз. нью-йоркской группы, такими как Аллен Гинзберг, Фрэнк О'Хара, Джон Ашбери, Кенет Кох (Нью-йоркская поэтическая школа 50-х годов), с американскими модернистами, такими как Эдвард Эстлин Каммингс, с поэтами-объективистами (Чарльз Резникофф), а также с поэтами исповедально-го направления (Роберт Лоуэлл). Автор эссе рассматривает один из самых интересных показателей антологии Сомерра, т.е. пытается показать лирические произведения американских поэтов в контексте общего для их поэзии мотива города и городского пространства. Оригинальным звеном всей выборки являются репродукции картин Джейн Фрейлихер, которые в работе представлены в качестве изобразительного комментария к лирике американских поэтов XX века.

Ключевые слова: *O krok od nich*, Пётр Сомерр, Джейн Фрейлихер, антология, Нью-Йорк

Antologie jako przestrzeń dyskusji na temat literatury „górskiej”

Elżbieta Dutka
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Wielce zastanawiające są status i znaczenie antologii we współczesnej kulturze. Z jednej strony tego typu publikacje są „dobrze obecne”, a z drugiej – jakby wciąż „niewidoczne”, dlatego pojawiają się głosy upominające się o poświęcenie antologiom większej uwagi.

Już kilkadziesiąt lat temu Władysław Tatarkiewicz nazwał naszą epokę „epoką antologii”, dodając:

nie ma w tym nic dziwnego, gdyż trzeba ułatwić czytelnikom korzystanie z olbrzymiej produkcji pisarskiej naszych czasów; trzeba im wybrać i uprzystępnąć to, co w tej produkcji jest ważniejsze, przekazać ją w wyborze i skrócie¹.

Popularność antologijnych wydawnictw jest wyrazem potrzeby, o której pisał filozof, ale i sprawia, że ranga tego typu publikacji nie zawsze jest wysoka. Często rola antologii sprowadza się jedynie do doraźnej prezentacji czy popularyzacji, antologie mają charakter okolicznościowy lub „szkolny”, nie budzą takiego zainteresowania literaturoznawców, jak utwory oryginalne, nowe. O „niedocenianych stronach antologii” pisał Zbigniew Chojnowski, który zauważał, że wybieranie tekstów i układanie z nich książek jest „sztuką, wiedzą i praktyką, która domaga się porządkowania i refleksji”². Jerzy Smulski zwrócił uwagę na pomijanie hasła „antologia” w wielu kompendiach i słownikach³, badacz przypomniał również rolę, jaką pełniły tego typu publikacje w czasach

¹ W. TATARKIEWICZ: *Przedmowa*. W: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Wyboru dokonała, wstępem oraz notami o autorach opatrzyła I. WOJNAR. Warszawa 1980, s. 5.

² Z. CHOJNOWSKI: *Niedocenione strony antologii*. „Forum Akademickie” 2009, nr 4, dodatek: „Forum Książki” 2009, nr 1, s. 4.

³ J. SMULSKI: „Epoka antologii”. *Pendant do pewnego hasła słownikowego*. W: IDEM: „Przewietrzyć zatęchłą atmosferę uniwersytetów”. *Wokół literaturoznawczej polonistyki doby stalinizmu*. Toruń 2009, s. 131–142.

socrealizmu, gdy były wręcz „wcieleniem” idei kolektywizmu⁴. Magdalena Kokoszka ukazywała różne sposoby wykorzystania „trwałej” i „pięknej” metafory antologii, czyli – zgodnie z grecką etymologią tego słowa – bukietu kwiatów w swojej analizie *Słojów zadrzewnych* Tymoteusza Karpowicza⁵. Natomiast Julian Kornhauser udowodnił, że w literaturach małych języków, literaturach, które nie mają jeszcze ustalonego kanonu, antologie odgrywają znaczącą rolę, są „wydarzeniem literackim i kulturotwórczym”, swego rodzaju „projektem historyczno-literackim”:

Antologia może ustalać początek okresu i hierarchię zjawisk. Może przeceniać dokonanie i skazywać na niebyt utwory i pisarzy. Daje wgląd w rzeczywisty albo też potencjalny stan literatury. Przeciwwstawiając się swoim porządkom innym propozycjom, już funkcjonującym w obiegu, wywołując może dyskusje na temat roli poszczególnych nurtów, szkół czy pokoleń. Staje się zatem i strażniczką wartości już ustalonych lub dopiero wchodzących do kanonu, i fermentem ożywiającym w jakimś ważnym momencie życie literackie⁶.

Sądzę, że o antologiach jako swego rodzaju „projekcie” można mówić również w odniesieniu do tak niejasnego, migotliwego „bytu”, jakim jest „literatura góraska”. Określenie takie funkcjonuje w świadomości potocznej, w księgarniach są wyodrębnione działy (półki) z tego typu piśmiennictwem. O „literaturze górskiej” czy „alpinistycznej” przeczytać można na łamach czasopism⁷, na stronach, portalach internetowych, posługują się tym terminem amatorzy górskich wędrówek, wspinacze, środowiskowi krytycy i recenzenci⁸. Nietrudno wskazać specjalizujących

⁴ J. SMULSKI: *Antologie, almanachy*. W: *Słownik realizmu socjalistycznego*. Red. Z. ŁAPIŃSKI, W. TOMASIK. Kraków 2004, s. 14–16. Zob. także: J. SMULSKI: *Miejsce antologii literackich w polityce historycznej doby stalinizmu. Dwa przykłady*. W: IDEM: *Rozmaitości socrealistyczne (i nie tylko)*. Toruń 2015, s. 64–77.

⁵ „*Anthologia* jest wyrazem greckim, to złożenie, które odwołuje się do dwóch słów *ánthos* »kwiat« i *logia* »zbiór, kolekta«. Trzeba jednak pamiętać, że naręcza tak skrzętnie zbierane w ogrodach sztuki nie służyły starożytnym do układania »bukietów«, to znaczy: antologii. Nazwę tę dla oznaczenia zbiorów literackich wprowadziło dopiero średniowiecze, natomiast z czasów starożytnych wywodzi się sama tradycja tworzenia kwiatnych paraleli dla literatury gromadzonej w wyborze”. M. KOKOSZKA: *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*. Katowice 2011, s. 24.

⁶ J. KORNHAUSER: *Antologia jako projekt historycznoliteracki*. „Pamiętnik Słowiański” 2005, T. 55, z. 1, s. 123–129.

⁷ Między innymi: „Gazeta Góraska”, „Góry”, „NPM”, „Taternik”, „Tatry”, „Wierchy”.

⁸ Między innymi Karolina Smyk, recenzująca książki o tematyce górskiej na łamach miesięcznika „NPM”.

się w tematyce górskiej pisarzy⁹ i takie wydawnictwa¹⁰. Publikacje związane z postrzępionym krajobrazem od ponad stu lat gromadzi Centralna Biblioteka Górską Polskiego Towarzystwa Turystyczno-Krajoznawczego w Krakowie, księgozbiór dotyczący tej tematyki jest również w Warszawie. Mimo długiej tradycji „literatura górska” sytuuje się na obrzeżach zainteresowań literaturoznawców. Wśród nielicznych badaczy podejmujących tę tematykę należy wymienić Jacka Kolbuszewskiego, Michała Jagiełłę, Stanisława Jaworskiego, Tomasza Stępnia, Krystynę Heską-Kwaśniewicz. Mimo to dyskusyjny i budzący liczne zastrzeżenia jest sam termin „literatura górska”. Spory na ten temat znajdują odbicie w zamieszczonych w licznych antologiach o tematyce górskiej tekstach.

Podczas zaledwie wstępnej kwerendy bibliotecznej udało mi się zgromadzić ponad pięćdziesiąt wyborów utworów „górskich”, opublikowanych w wieku XX i XXI¹¹. Pod uwagę brałam tylko druki zwarte¹², pomijałam na przykład antologie wydawane w formie arkuszy, dodatków do czasopism lub w ramach innych publikacji.

Wśród zgromadzonych wyborów są takie, które już swoimi tytułami nawiązują do związanej z etymologią słowa „antologia” wartościującej definicji, oznaczającej: „wybór najpiękniejszych miejsc z pisarzy”, kolekcje przechowujące „rzeczy istotne warte gromadzenia, utwory wyróżniające się na tle innych artystycznych dokonań, w pełnym tego słowa znaczenia – doborowe”¹³. Opracowany został zarówno zbiór *Najpiękniejszych wierszy o górach*, jak i *Najlepszych polskich opowieści o górach i wspinaniu*. Wartościowanie utworów o tematyce górskiej pojawia się oczywiście także w publikacjach o mniej manifestacyjnej tytułaturze, które również

⁹ Między innymi: Jan Długosz, Michał Jagiełło, Rafał Malczewski, Adam Skoczyła, Jan Alfred Szczepański.

¹⁰ Na przykład Góry Books, Stapis.

¹¹ Pełny spis zgromadzonych antologii o tematyce górskiej zamieszczam na końcu artykułu. Uwzględniłam przede wszystkim publikacje o zdecydowanie górskiej tematyce, pominęłam kilkanaście tomów pokonkursowych, w których również istotna jest taka problematyka – zob. m.in.: *Wybór wierszy I Konkursu Poezji Religijnej*. Red. E. KOWALCZYK. Ludźmierz 1993; *Wybór wierszy II Konkursu Poezji Religijnej*. Red. E. KOWALCZYK. Ludźmierz 1994; *Wybór wierszy IV konkursu poezji religijnej*. Ludźmierz 1996; *Wybór wierszy V konkursu poezji religijnej*. Ludźmierz 1997. Za pomoc w zgromadzeniu materiału badawczego dziękuję Panu Wiesławowi Aleksandrowi Wójcikowi z Centralnej Biblioteki Górskiej PTTK w Krakowie.

¹² Wyjątek stanowi antologia *Ziemia polska w pieśni* opracowana przez Jana Lorentowicza, którą uwzględniłam ze względu na pionierski charakter tej publikacji z roku 1913. W tym wyborze wyodrębniona duża część (IV) została poświęcona górom (między innymi Tatom, Pieninom, Górom Świętokrzyskim). Również ze względu na liczną reprezentację utworów o tematyce górskiej uwzględniłam opracowaną przez Jacka Kolbuszewskiego „antologię ekologiczną” *Literatura i przyroda* z roku 2000.

¹³ M. KOKOSZKA: *Antologia niemożliwa...*, s. 23–24.

skłaniają do postawienia pytania o znaczenie prezentowanych utworów poświęconych górą oraz o rangę tego typu piśmiennictwa w ogóle. Jacek Kolbuszewski w posłowie do tomu *Strofy o górach* pisał:

Miernikiem wartości poezji o górach jest więc niewątpliwie jej odporność na „niszczące” działanie czasu [...]. Obok sporej liczby wierszy, które owej próby czasu nie wytrzymały, niejeden zdobywszy zasłużony rozgłos – trwa, żyje w czytelniczej świadomości, dostarcza wciąż silnych wzruszeń, choć są i takie, które uległy niesłusznemu zapomnieniu, a wydobyte z niego po latach oddziałują dziwnym urokiem rzeczy starych, choć na swój sposób i nowych¹⁴.

Cytowany antologista wybrał do *Strof o górach* utwory uważane za wybitne lub takie, które są charakterystyczne dla pewnych tendencji i zasługują na przypomnienie. Powołując się na tradycję antologii układanych przez Jana Lorentowicza i Wacława Borowego, Kolbuszewski dodał, że jednym z zadań opracowanej przez niego antologii jest „udzielenie odpowiedzi na pytanie, czy możliwe są dobre wiersze o górach”, przyjął zatem zasadę, „iż fakt włączenia wiersza do antologii jest dowodem przypisywania mu istotnych wartości artystycznych lub – przynajmniej – poznawczych”¹⁵. Ten sam antologista opracował również zbiór *Osobliwości i sensacje tatrzańskie*¹⁶, którego nie można nazwać „samym kwiatem”, wyborem tego, co najlepsze, najpiękniejsze. Zebrane w tym tomie zostały wiersze o charakterze grafomańskim, utwory chybione, kuriozalne wręcz – takie teksty jednak także potwierdzają kulturotwórczą rolę gór – pejzażu, który inspiruje nie tylko twórców wybitnych. Jak pisał Jacek Kolbuszewski:

W historii zdobywania gór liczą się nie tylko wyprawy zwycięskie. Kto wie, czy niepowodzenia nie dają symptomatyczniejszego obrazu możliwości, jakimi dysponował człowiek, podejmując próbę zdobycia tego czy innego szczytu... W jakiejś mierze podobnie ma się rzecz z historią kulturotwórczej roli gór: jej obraz byłby niepełny i fałszywy, gdyby nie uwzględnić w nim tego, co choć tworzone i zamierzone z myślą o uzyskaniu wyniku bliskiego doskonałości, wbrew intencjom twórcy okazało się chybione, śmieszne, a nawet groteskowe. Niezapisana kartka papieru w równej mierze prowokuje geniusza i grafomana, zaś sam fakt istnienia świata budzi refleksje nie tylko u mędrców...¹⁷

¹⁴ J. KOLBUSZEWSKI: *Posłowie*. W: *Strofy o górach. Antologia*. Oprac. J. KOLBUSZEWSKI. Warszawa 1981, s. 289.

¹⁵ Ibidem, s. 290.

¹⁶ *Osobliwości i sensacje tatrzańskie*. Oprac. J. KOLBUSZEWSKI. Kraków 1977.

¹⁷ J. KOLBUSZEWSKI: *Wstęp*. W: *Osobliwości i sensacje tatrzańskie...*, s. 5.

Jak zauważyła Magdalena Kokoszka, akt składania antologii kryje w sobie „pewną dążność poznawczą, związaną z konstruowaniem i rozpoznawaniem skonstruowanego, z chęcią dowiedzenia się, jak w istocie rzecz wygląda w całości”¹⁸. Wśród antologii o tematyce górskiej można również wskazać takie, w których dochodzi do głosu pragnienie poznania całości. W liczącym ponad pięćset stron zbiorze *Tatry i poeci* przygotowanym przez Michała Jagiełłę zaprezentowano wiersze stu trzydziestu autorów. Można zatem odnieść wrażenie, że odnotowano tu niemal „wszystko”, choć redaktor we wstępie zastrzega, że nie „rości sobie w żadnym wypadku pretensji do wyczerpującego omówienia tego tematu”¹⁹.

Wśród antologii „górskich” przeważają wybory poetyckie. Z punktu widzenia historyka literatury jedną z ciekawszych tego typu antologii jest opracowany przez Stanisława Jaworskiego wybór wierszy poetów awangardowych o Tatrach *Odpowiem ci przestrzenią*. W posłowniu do tej antologii badacz odróżnił „poezję taternicką” od „poezji tatrzańskiej”. Za pierwsze wiersze taternickie uznał utwory Jana Alfreda Szczepańskiego, który występował jako poeta wraz z Julianem Przybosiem i Janem Brzękowskim, a potem stał się wybitnym alpinistą, redaktorem czasopisma „Taternik”. Jak pisał Stanisław Jaworski, taternictwo w poezji Szczepańskiego jest „pojmowane jako źródło »radości życia, siły zakłętej w piękno«, jako arena starć, gdzie »wątlą wspinaczką« łamie się »opór żywiołu«”²⁰.

Zdecydowanie mniej jest antologii prozatorskich. Na uwagę zasługuje zbiór „prozy taternickiej” *Czarny szczyt*. Jacek Kolbuszewski zgromadził w nim utwory opublikowane w latach 1904–1939, których autorami są głównie taternicy. Wśród tekstów przeważają bujdałki – uznawane za (chyba) jedyny gatunek realizowany wyłącznie w literaturze o górach²¹. Bardziej współczesne bujdałki zamieszczone zostały w antologii zaty-

¹⁸ M. KOKOSZKA: *Antologia niemożliwa...*, s. 28.

¹⁹ M. JAGIEŁŁO: *Poeci i Tatry*. W: *Tatry i poeci. Antologia wierszy*. Wybrał i oprac. M. JAGIEŁŁO. Warszawa 2007, s. 18.

²⁰ S. JAWORSKI: *Poeci awangardy o Tatrach*. W: *Odpowiem ci przestrzenią. Poeci awangardy o Tatrach*. Wybór i posłowie S. JAWORSKI. Kraków 1976, s. 87.

²¹ „Bujdałka. Nie ma słownika terminów literackich, w którym by taki termin występował, a przecież nie ulega wątpliwości, że stała się bujdałka w sensie struktury gatunkowej samoistną formą wypowiedzi taterników – amatorów pióra, i nie tylko amatorów zresztą, bo i profesjonalści »poważnie« traktujący pisanie z jej dobrodziejstw korzystali. Historycznie rzecz biorąc, wyprowadzić należy genealogię bujdałki z tradycji klasycystycznej i romantycznej »podróży«, czyli gatunku poświęconego opisowi podróżniczych doznań, przyszeręgowanych postawie narratora”. J. KOLBUSZEWSKI: *Przedmowa*. W: *Czarny szczyt. Proza taternicka lat 1904–1939*. Wybór, oprac. i przedmowa J. KOLBUSZEWSKI. Kraków 1976, s. 11.

tułowanej 15²², zbiorze piętnastu opowiadań o tematyce górskiej, napisanych przez znanych wspinaczy (na przykład Wojciecha Kurtykę, Andrzeja Wilczkowskiego, Piotra Pustelnika) i opublikowanych na łamach czasopisma „Góry” w latach 1991–2006.

Twórcy antologii górskich, podobnie jak redaktorzy innych wyborów, muszą się mierzyć z różnorodnością materiału, z „bogactwem, z urodzajem form”²³. Obok typowo „literackich” zbiorów wierszy czy opowiadań powstały również antologie „mieszane”. Tak można zakwalifikować tom *Tatry i górale w literaturze polskiej* wydany w serii Biblioteka Narodowa, opracowany przez Jacka Kolbuszewskiego²⁴; w tomie uwzględniono zarówno wiersze, jak i fragmenty opowiadań, spisków²⁵, dawnych kronik itp. Ta antologia ze względu na różnorodność zgromadzonych w niej tekstów (często fragmentów) przywołuje na myśl tradycję *silva rerum*. Jest to jednak opracowanie w pełni naukowe, zgodnie z konwencją serii opatrzone historycznoliterackim wstępem, bibliografią, przypisami. Z kolei antologia *Osobliwości i sensacje tatrzańskie*, zdaniem jej redaktora, zbliża się do koncepcji *panopticum*. Zgromadzono w tym zbiorze materiały z różnych dziedzin działalności ludzkiej i mające różne formy: od badań naukowych, przez literaturę, po gazetowe notatki, kronikę towarzyską, słowniczek i inne „zjawiska pochodzące z różnych źródeł i z różnych epok”, stanowiące „próbę zilustrowania dziejów ludzkiego szaleństwa w jego wycinku dotyczącym Tatr”²⁶. Ponadto wśród antologii innych niż poetyckie czy prozatorskie są zbiory sentencji o górach oraz antologie utworów żartobliwych, humorystycznych²⁷.

Za pierwszą polską antologię o tematyce górskiej uznawany jest zbiór *Tatry w poezji polskiej*, przygotowany przez Józefa Kantora, opublikowany w Jarosławiu w 1909 roku²⁸. Interesujące wydaje się zestawienie tej antologii z początku wieku XX z podobną do niej pod wieloma względami publikacją *Tatry i górale w literaturze polskiej*, przygotowaną przez Jacka Kolbuszewskiego pod koniec minionego stulecia. Pierwszy antologista, nawiązując jeszcze do koncepcji romantycznego regionali-

²² 15. Red. P. DRÓZDZ. Kraków 2006.

²³ M. KOKOSZKA: *Antologia niemożliwa...*, s. 28.

²⁴ *Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia*. Oprac. J. KOLBUSZEWSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.

²⁵ Spiski, jeden z najstarszych gatunków w piśmiennictwie górskim, były to rękopiśmienne przewodniki dla poszukiwaczy skarbów w górach. Pisze na ten temat J. KOLBUSZEWSKI: *Wstęp*. W: *Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia...*, s. 6.

²⁶ J. KOLBUSZEWSKI: *Wstęp*. W: *Osobliwości i sensacje tatrzańskie...*, s. 9.

²⁷ Zob. m.in. *Miłość gór*. Zebrał i oprac. K. MIKUCKI. Kraków 2011; *Kpiarze pod Giewontem*. Oprac. R. HENNEL. Warszawa 1987.

²⁸ M. JAGIEŁŁO: *Poeci i Tatry...*, s. 85.

zmu, a także fascynacji młodopolskich, z przekonaniem pisał o istnieniu „szkoły podhalańskiej” w literaturze polskiej:

Jak niegdyś w początkach romantyzmu barwny step ukraiński i ciche lasy i jeziora litewskie – tak dziś ożywiły poezję najmłodszą Tatry i sioła nasze i z nich czerpie ona nowe siły. Ale w poezyi Tatr nie tylko samą przyrodę spotykamy, ale i lud²⁹.

Współczesny literaturoznawca ostrożniej formułował swoje sądy, nie był nawet skłonny do używania terminu „poezja tatrzańska”, raczej sugerował, by używać sformułowania „poezja o Tatrach” i operować terminami: „motyw”, „temat”, „obraz”³⁰. Jacek Kolbuszewski podkreślał bardzo mocno znaczenie i rangę tematyki tatrzańskiej w literaturze polskiej, ale nie był zwolennikiem mówienia o „literaturze górskiej”. Określenie to – zdaniem badacza – odnosi się jedynie do utworów pisanych przez wspinaczy, taterników, alpinistów, ma charakter integrujący środowisko „profesjonalistów”; dla literaturoznawców wydaje się mniej przydatne. Obejmuje swoim zasięgiem peryferia literatury czy – jak dziś często się mówi – pisarstwo „niszowe”. Literacka twórczość taterników zaczęła się wyodrębniać w pierwszej połowie XX wieku, gdy to środowisko stawało się coraz liczniejsze, choć nadal łączono je z etosem inteligentkim i pewnym elitaryzmem³¹. Poza tak rozumianą „literaturą górką” sytuowałyby się interesujące utwory (czasami nawet wybitnych) pisarzy: na przykład wiersze o górach Juliana Przybosia, *Album tatrzańskie* Jarosława Iwaszkiewicza czy *Wysoka Gierlachowska* Jalu Kurka. Jacek Kolbuszewski proponował, by mówić o „literaturze o Tatrach”, ale nie o „literaturze tatrzańskiej”³².

Najnowsza antologia, którą uwzględniłam w swoich badaniach – wybór cytatów, sentencji *Tajemnice gór*, opracowany przez Krzysztofa Mikuckiego – ukazała się w roku 2014. Zbiór ten nie tyle skłania do refleksji o przemianach literaturoznawczego dyskursu na temat utworów o tematyce górskiej, ile wskazuje na pewne mechanizmy rynkowe, zgodnie z którymi coraz ważniejsza jest strona wizualna publikacji o tematyce górskiej. *Tajemnice gór*, podobnie jak wcześniejsza antologia opracowana przez tego autora – *Miłość gór*, to zbiór starannie wydany, bogato zilustrowany fotografiami. W dużej mierze antologie Mikuckiego, podobnie jak albumy, to książki „do oglądania”, skłaniające do za-

²⁹ J. KANTOR: *Pieśniarze Podhala. Szkic historycznoliteracki*. W: *Tatry w poezji polskiej*. Zebrał i ułożył J. KANTOR. Jarosław 1909, s. 27.

³⁰ J. KOLBUSZEWSKI: *Wstęp*. W: *Tatry i górale w literaturze polskiej...*, s. XXII.

³¹ Ibidem, s. LIX.

³² Ibidem, s. XXII.

dumy nad fenomenem gór i alpinizmu. Bardziej dociekliwy czytelnik nie znajdzie w tych wyborach jednak obszerniejszych wstępów, brakuje not biograficznych i bibliograficznych, a nawet informacji o źródłach cytowanych myśli czy utworów. Edytorska oprawa tej antologii i wielu innych jest jednak również swego rodzaju „projektem”, wywołującym refleksje na temat relacji słowo – obraz w utworach i piśmiennictwie o tematyce górskiej.

Kim są antologięści – twórcy antologii „górskich”? Odnaleźć w tym gronie można głównie literaturoznawców zajmujących się tym zagadnieniem: Jacka Kolbuszewskiego, Michała Jagiełłę, Stanisława Jaworskiego. Właśnie antologie przygotowane przez wymienionych badaczy zazwyczaj mają charakter „projektu historycznoliterackiego”. Zbiory utworów o tematyce górskiej opracowali również dziennikarze, działacze towarzystw taternickich czy turystycznych (Roman Hennel, Józef Kantor) i przewodnik tatrzański (Krzysztof Mikucki). Ponadto antologie tworzone są często przez pasjonatów, amatorów (Andrzej Potocki, Ludmiła Kowalczyk).

Antologie „górskie” publikowane są przez różne wydawnictwa: od bardzo znanych oficyn naukowych (Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Literackie, Iskry), przez wyspecjalizowane wydawnictwa (na przykład Sport i Turystyka, Stapis), po wydawnictwa komercyjne o lokalnym zasięgu (Libra).

Najczęściej przyjmowany w wyborach „górskich” jest układ chronologiczny (na przykład *Tatry w poezji polskiej*, *Tatry i poeci*, *Tatry i górale w literaturze polskiej*) – utwory są układane od najstarszych po najnowsze (ewentualnie porządek chronologiczny wyznaczają daty urodzenia twórców). Ciekawsze jednak wydają się antologie o układzie problemowym lub łączące różne sposoby porządkowania materiału. Warto zwrócić uwagę na antologię *Strofy o górach*, opracowaną przez Jacka Kolbuszewskiego. Zastosowany w niej układ jest – jak pisze redaktor – „kompromisem między chronologią urodzin autorów i ich przynależności do poszczególnych formacji kulturowych a datami powstania zamieszczonych utworów. Podziałowi natomiast całego materiału poetyckiego na sześć części odpowiada kolejność faz przemian literackiego stosunku do gór”³³. Poszczególne części antologii nie zostały opatrzone tytułami, ale są poprzedzone cytatami, które stanowią wskazówki interpretacyjne lub sygnalizują konteksty dla zgromadzonych w nich wierszy. Wspomniane przez Jacka Kolbuszewskiego „fazy literackiego stosunku do gór” wyznaczają utwory najdawniejsze, oświeceniowe i romantyczne, pozytywistyczne, modernistyczne, z międzywojnia i współczesne. Cyta-

³³ J. KOLBUSZEWSKI: *Posłowie...*, s. 290.

ty wprowadzające do kolejnych części tworzą dodatkową antologię myśli o górach, zapisków oddających pierwsze próby wyjaśnienia fenomenu gór, podejście badawcze, artystyczne, użytkowe, fascynację, ale i lęk, a nawet odrazę. Interesujący jest również układ zbioru opracowanego przez Romana Hennela *Tatrami urzeczeni. Dawna turystyka w słowie i obrazie*³⁴. Antologista połączył układ chronologiczny z problemowym i geograficznym. We wstępie Roman Hennel przedstawił rys historyczny turystyki tatrzańskiej – od pierwszych badań i ustaleń w oświeceniu, przez narodziny turystyki w epoce wczesnego romantyzmu, skłonności do potęgowania przeżyć w obliczu gór wysokich, wzrost nastrojów metafizycznych w tym czasie, przez pozytywistyczne „wycieczki bez programu”, po modernistyczne ideologie artystyczne i taternicze. W związku z przyjęciem takiego kryterium grupowania tekstów w antologii wyodrębnione zostały cztery części, odpowiadające zarysowanemu fazom w historii zagadnienia: I. *Mędrca szkiełko i oko*; II. *Z pokorą i zachwytem. Romantycy w górach*; III. *Gromadnie i hucznie. Pozytywiści na perciach*; IV. *Z liną i czekaniem. Moderniści i entuzjaści w Zakopanem*. We wszystkich częściach zbioru, poza pierwszą częścią, która jest najskromniejsza (zawiera fragmenty z rozprawy Stanisława Staszica *O ziemiorództwie Karpatów i innych gór i równin Polski*), wyodrębnione zostały rozdziały, oddające stopniowe odkrywanie Tatr i zbliżanie się do nich. Część „romantyczna” i „pozytywistyczna” zostały podzielone na trzy rozdziały, tak samo zatytułowane w każdej części: *Na trasie do Zakopanego*, *W Zakopanem*, *W głębi gór*. W części ostatniej, „modernistycznej”, powtórzone zostały tylko dwa tytuły rozdziałów: *W Zakopanem*, *W głębi gór*. Ta redukcja wydaje się uzasadniona i znacząca. Na przełomie wieków drogi do Zakopanego nie trzeba było już szukać i opisywać, natomiast rozwinęło się taternictwo, dlatego w tej części – bardziej niż w częściach ją poprzedzających – rozbudowany jest rozdział *W głębi gór*, w którym wspomniano liczne grono autorów zapisów z wysokogórskich wycieczek i wspinaczek.

Układ i dobór materiału w antologiach często jest subiektywny, arbitralny. Michał Jagiełło, który opracował zbiór *Tatry i poeci*, stwierdzał: „Każda jednak antologia – mimo dokładania starań, aby była »obiektywna« – staje się w pewnym stopniu książką osobistą”³⁵. Wprost pisał o tym także Wacław Sonelski w liście do czytelników, którym poprzedził zbiór *Najlepsze polskie opowieści o górach i wspinaniu*:

³⁴ *Tatrami urzeczeni. Dawna turystyka w słowie i obrazie*. Wyboru dokonał i oprac. R. HENNEL. Warszawa 1979.

³⁵ M. JAGIEŁŁO: *Poeci i Tatry...*, s. 85.

Kolejność alfabetyczną odrzuciłem z góry. Nie ma nic gorszego niż prymitywny terror typowej „listy nazwisk”. Daty publikacji poszczególnych opowiadań także o niczym nie świadczą. Przynależność do określonej „epoki”? Podział na autorów „dawnych” i „współczesnych”? Same nonsensey.

Jedno wszakże nie ulegało dla mnie wątpliwości – *Wypadek* Lema powinien zamykać całość. Resztę ułożyłem według... własnego widzimisię. Biorę za to wyłączną odpowiedzialność³⁶.

Według porządku alfabetycznego zostały ułożone wiersze w zbiorze *Natchnieni Bieszczadem*, opracowanym przez Andrzeja Potockiego. Wydaje się, że w tego typu układzie mniejszą rolę odgrywają związki pomiędzy zamieszczonymi utworami, gdyż ich sąsiedztwo wynika z przyjętej zasady, a nie z relacji pomiędzy wierszami. Czasami takie „narzucone”, przypadkowe zestawienia również mogą okazać się interesujące.

Obok odzwierciedlanej w przyjętym w antologii układzie jej koncepcji kluczowym problemem jest dobór autorów i utworów. Nie tylko cytowani już redaktorzy, lecz także inni antologięści przyznają, że dokonany przez nich wybór jest subiektywny. Jednak z lektury „górskich” antologii (począwszy od pierwszej, przygotowanej przez Józefa Kantora) wyłania się kanon – grono twórców i utworów najczęściej przywoływanych. Są wśród twórców zarówno autorzy trwale „przypisani” do tematyki górskiej, jak i piszący o postrzępionym krajobrazie jedynie sporadycznie. Wśród poetów do pierwszego grona należą między innymi: Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Jan Kasprówic, Władysław Orkan, Maria Kalota-Szymańska, Jerzy Harasymowicz, Michał Jagiełło. Uwzględniane w wielu antologiach „górskich” są również utwory Jana Kochanowskiego (*Do gór i lasów*), wybrane sonety krymskie Adama Mickiewicza, teksty Władysława Broniewskiego (*Hawrań i Murań*), Krzysztofa Kamila Baczyńskiego (*Powrót w Tatry*), Wisławy Szymborskiej (*Z nie odbytej wyprawy w Himalaje*) i wiele innych. Najczęściej przywoływanymi prozaikami „góorskimi” są: Jan Gwałbert Pawlikowski, Wincenty Birkenmajer, Wawrzyniec Żuławski, Jan Alfred Szczepański, Jan Długosz, Andrzej Wilczkowski, Michał Jagiełło, ale w antologiach górskich pojawiają się również utwory Ferdynanda Goetla, Rafała Malczewskiego, opowiadania Jana Józefa Szczepańskiego i Stanisława Lema (*Wypadek*).

Poza antologiami, w których uwzględnieni zostali przede wszystkim twórcy „kanoniczni”, są i takie, które prezentują utwory amatorów (są to głównie zbiory pokonkursowe) lub mają raczej charakter środowiskowy.

³⁶ W. SONELSKI: *Drogi Czytelniku! W: Najlepsze polskie opowieści o górach i wspinaniu*. Wyboru dokonali J. GONDOWICZ, W. SONELSKI. Katowice [s.a.], s. 5.

Na przykład w publikacji *Natchnieni Bieszczadem* zaskakuje nieobecność najsłynniejszego chyba poety łączonego z Bieszczadami – Jerzego Harasymowicza. Jednym wierszem jest w tej publikacji reprezentowany dorobek innego poety również związanego z tym pasmem górskim – Janusza Szubera. Natomiast w tomie zamieszczone zostały aż cztery utwory Ryszarda Szocińskiego (twórcy regionalnego). Antologista (animator kultury, nauczyciel historii, dziennikarz, poeta, autor wielu publikacji o tematyce bieszczadzkiej) otwarcie pisze we wstępie: „Najpierw szukałem poetów i malarzy do antologii w kręgach moich przyjaciół, potem znajomych”³⁷.

Interesujące mnie antologie można podzielić na zbiory poświęcone górom w ogóle (na przykład: *Strofy o górach*, *Wiersze o górach*, *Prosto z gór*, *Góry moje góry*) lub wybranym pasmom górskich (*Tatry i górale w literaturze polskiej*, *Natchnieni Bieszczadem*). Kryterium geograficzne wydaje się najbardziej specyficzne, charakterystyczne właśnie dla wyborów utworów o tematyce górskiej.

Zdecydowanie najwięcej jest antologii „tatrzańskich” (*Czarny szczyt. Proza taternicka 1904–1939*, *Tatry w poezji i sztuce polskiej*, *Odpowiem ci przestrzenią. Poeci awangardy o Tatrach*). Hasło „antologie” zostało zamieszczone w *Wielkiej encyklopedii tatrzańskiej* autorstwa Zofii i Witolda Paryskich³⁸. Autorzy encyklopedii jedynie zasygnalizowali istnienie tego typu wyborów, niemniej jednak uwzględnienie hasła „antologie” w fundamentalnej wręcz dla piśmiennictwa o górach i taternictwa publikacji wydaje się bardzo ważne. Szczegółowo dominującą rolę Tatr oraz Podhala w dziejach kultury polskiej opisał Jacek Kolbuszewski w rozprawie poprzedzającej antologię *Tatry i górale w literaturze polskiej*³⁹. Najobszerniejszym zbiorem na ten temat jest (wspominana już wcześniej) antologia *Tatry i poeci*, która – jak pisze jej redaktor Michał Jagiełło –

ma zaświadczyć o fenomenie trwającego już od dwustu lat poetyckiego opisywania Tatr. Ta odnawiana w kolejnych pokoleniach twórców potrzeba skondensowanego zapisu zetknięcia się z górami, mniejsza: osobiście poznanymi w ich fizyczności czy jedynie wyobrażonymi – warta jest refleksji. Zgromadzenie w jednym tomie tak wielu tekstów – daje nam możliwość ich odczytywania nie tylko jako indywidualne poetyckie tatrzańskie przygody, ale także jako przykłady zmieniających się w czasie

³⁷ A. POTOCKI: *Wstęp*. W: *Natchnieni Bieszczadem. Antologia poezji*. Wybór i oprac. A. POTOCKI. Oprac. graficzne K. MOTYKA. Rzeszów 2008, s. 5.

³⁸ [Hasło:] *Antologie*. W: Z. RADWAŃSKA-PARYSKA, W.H. PARYSKI: *Wielka encyklopedia tatrzańska*. Poronin 1995, s. 32.

³⁹ J. KOLBUSZEWSKI: *Wstęp*. W: *Tatry i górale w literaturze polskiej...*, s. X–XIV.

ogólniejszych tendencji artystycznych i stylistycznych, oraz funkcji pełnionych przez opisywaną górską rzeczywistość: powtórzmy – realną lub wyobrażoną⁴⁰.

Powstał również zbiór różnautorских liryków poświęconych jednemu konkretnemu miejscu w Tatrach – wybór zatytułowany *32 wiersze o Morskim Oku*⁴¹. Wiele antologii już tytułami zwraca uwagę na Podhale i sąsiadujące z nim regiony (*Poezja młodego Podhala*, *Mładnik. Wiersze z Podhala*, *Orawy i Spisza*, *Pokłon Orawie*).

Obok Tatr wyjątkowo ważną rolę w literaturze, zwłaszcza w drugiej połowie wieku XX, odegrały Bieszczady. Badacze piszą, że to pasmo górskie stało się wówczas substytutem utraconych Karpat Wschodnich⁴², utrwalił się mit gór „dzikich”, „niezdeptanych” jeszcze przez masową turystykę. Znalazł on odzwierciedlenie w *Antologii bieszczadzkiej* wydanej przez Studenckie Koło Przewodników Beskidzkich z Warszawy w roku 1985⁴³. „Bieszczady rządzą się swoistymi prawami i w tę krainę łagodności gór wpisują się także mieszkający tu poeci, malarze i rzeźbiarze”⁴⁴ – pisał Andrzej Potocki we wstępie do antologii *Natchnieni Bieszczadem*. Obok poetyckich jest także antologia prozatorskich opowieści bieszczadzkich goprowców – *Wołanie z polonin*.

Osobnych antologii doczekały się także Beskidy (*Spod beskidzkich groni*), Gorce (*Wiersze gorczańskie*) oraz Babia Góra (*Poezje babiogórskie. „Z halnym wiatrem śpiewam”*).

„Górskie” antologie adresowane są przede wszystkim do miłośników wypiętrzonych formacji skalnych, ale i – jak starałam się udowodnić – mogą stanowić interesujący materiał badawczy dla literaturoznawcy, stając się przestrzenią dyskusji na temat literatury „górskiej”. Specyfika antologii o tematyce górskiej wynika przede wszystkim z ich związku z określonym krajobrazem. Aspekt geograficzny, przestrzenny stanowi temat i najistotniejsze kryterium doboru autorów oraz utworów reprezentowanych w analizowanych wyborach, przesądza o koncepcji tych publikacji, ma również wpływ na ich recepcję. Jak pisze Tomasz Stępień, literatura „górska” swój byt „zawdzięcza górom i jest konstytuowana przez tę specyficzną przestrzeń”⁴⁵. Szczególnie uzasadnione wy-

⁴⁰ M. JAGIEŁŁO: *Poeci i Tatry...*, s. 86.

⁴¹ *32 wiersze o Morskim Oku*. Oprac. J. KOLBUSZEWSKI. Kraków 1978.

⁴² Zob. A. BURGHARD: „Przywołaj lato, święty Jurze”. *Bieszczady Zachodnie jako substytut Karpat Wschodnich w literaturze górskiej*. „Wierchy” 2001, nr 67, s. 5–26.

⁴³ *Antologia bieszczadzka*. Red. T.A. OLSZAŃSKI. Warszawa 1985.

⁴⁴ A. POTOCKI: *Wstęp...*, s. 5.

⁴⁵ T. STĘPIEŃ: *Przestrzeń w literaturze „górskiej”*. W: *Od poetyki przestrzeni do geo-poetyki*. Red. E. KONOŃCZUK, E. SIDORUK. Białystok 2012, s. 87. Zdaniem Tomasza Stępnia, termin „literatura górska” oznacza „piśmiennictwo dotyczące różnych aspek-

dają się badania tej literatury z perspektywy geopoetyki – dostrzeżenie w literackich reprezentacjach gór nie tylko opisu specyficznego pejzażu i związanych z nim doznań sensualnych, lecz także wysiłku kreowania przestrzeni, powoływania jej do istnienia poprzez nadawanie jej znaczenia, proponowanie określonego spojrzenia⁴⁶.

Zestawienie bibliograficzne antologii „górskich” (wybór)

15. Red. Piotr DRÓZDŹ. Kraków 2006.
- 32 wiersze o Morskim Oku. Oprac. Jacek KOLBUSZEWSKI. Kraków 1978.
- Antologia bieszczadzka. Pod red. Tadeusza A. OLSZAŃSKIEGO. Warszawa 1985.
- Ballady taternickie. Z okazji III Spotkania Taterników Seniorów Klubu Wysokogórskiego w Morskim Oku w dniach 2–3 czerwca 1995 roku. Oprac. Barbara MORAWSKA-NOWAK. Kraków 1995.
- Coby zgryzote poniechać. (Humoreski podhalańskie). Wybór, wstęp i oprac. Anna BRZOZOWSKA-KRAJKA. Kraków 1997.
- Czarny szczyt. Proza taternicka 1904–1939. Wybór, oprac. i przedm. Jacek KOLBUSZEWSKI. Kraków 1976.
- Dziadkowe kiyrcpe. Antologia wierszy gwarowych dla dzieci. Wybór Wanda CZUBERNATOWA. Kraków 1997.
- Gaździna Podhala. Matka Boska Ludźmierska. Kalwaria Zebrzydowska 1991.
- Góralskie serce w zielonym listku pieśni. Antologia poezji regionu Podtatrze. Wybór i oprac. Anna MLEKODAJ. Ludźmierz 2006.
- Góry moje góry. Antologia prac dzieci śląskich bibliotek publicznych. Red. Aneta SATŁAWA. Katowice 2003.
- Humor góralski z rysunkami Jana Fudali. Kraków 1990.
- Humor spod Giewontu. Z czego śmieją się cepry. Opracował Stanisław KAŁAMACKI, Zbigniew NIECIAĞŁY. Warszawa–Zakopane 2000.
- Humor z ciupagą ze zbiorów Bronisława Kłosowskiego. Red. Elżbieta GAŁECKA, Maciej PINKWART. Zakopane 1991.
- Kpiarze pod Giewontem. Oprac. Roman HENNEL. Warszawa 1987.
- Królowa Tatr. Zebrał i oprac. Marcin BABRAJ. Poznań 1987.
- Lawiny schodzą w południe. Wybór opowiadań Janusz KRAWCZYK. Warszawa 1972.
- Legendy spod Giewontu. Oprac. Stanisław KAŁAMACKI. Zakopane 2004.

tów przestrzeni górskiej, zróżnicowane funkcjonalnie (literatura naukowa, popularnonaukowa, piękna, wspomnieniowa, poradnikowo-przewodnikowa), problemowo (geologia, botanika, zoologia, folklorystyka, historia i teoria alpinizmu) i geograficznie (Tatry, Alpy, Kaukaz, Andy, Himalaje, itd.)”. Ibidem, s. 88.

⁴⁶ Na temat różnych aspektów geopoetyki pisze E. RYBICKA: *Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich*. Kraków 2014.

- Literatura i przyroda. Antologia ekologiczna.* Red. Jacek KOLBUSZEWSKI. Katowice 2000.
- MATUSZYK Andrzej: *Myśli o górach i wspinaniu. Sentencje – refleksje – obrazy.* Kraków 2010.
- Miłość gór.* Zebrał i oprac. Krzysztof MIKUCKI. Kraków 2011.
- Mładnik. Wiersze z Podhala, Orawy i Spisza.* Wybór i opracowanie Emil KOWALCZYK. Kraków 1989.
- Na pokrzepe tobie. Antologia. XXXV Święto Poezji Góralskiej, Raba Wyżna, 2013.* Oprac. i posł. Anna MLEKODAJ. Rabka Zdrój 2013.
- Najpiękniejsze polskie opowieści o górach i wspinaniu.* Wyboru dokonali Jan GONDOWICZ, Waław SONELSKI. Katowice 1993.
- Najpiękniejsze wiersze o górach.* Wybór Dorota CZUPKIEWICZ. Warszawa 1998.
- Natchnieni Bieszczadem. Antologia poezji.* Wybór i oprac. Andrzej POTOCKI. Oprac. graficzne Krzysztof MOTYKA. Rzeszów 2008.
- Nuty serdeczne. Antologia podhalańskiej poezji gwarowej.* Zespół red. Jan ANTOŁ et al. Ryciny Andrzej RUSNAK. Nowy Targ 1996.
- Odpowiem ci przestrzenią. Poeci awangardy o Tatrach.* Wybór i posłowie Stanisław JAWORSKI. Kraków 1976.
- Opowiadania turystyczne.* Wstęp Grażyna WOYSZNIS-TERLIKOWSKA. Warszawa 1966.
- Osobliwości i sensacje tatrzańskie.* Oprac. Jacek KOLBUSZEWSKI. Kraków 1977.
- Poezja gór. Antologia wierszy laureatów ogólnopolskiego konkursu poetyckiego im. Tadeusza Staicha na wiersz o tematyce górskiej „Jesień tatrzańska” 1972–1996.* Oprac. Jacek KOLBUSZEWSKI, Maria MATEJA-TORBIASZ, Mieczysław MANTYKA. Kraków 1996.
- Poezja młodego Podhala.* Słowo wstępne Stanisław PIGOŃ. Kraków 1937.
- Poezje babiogórskie. „Z wichrem halnym śpiewam...”.* Wybór i red. Katarzyna SŁABOSZ-PALACZ, Urszula JANICKA-KRZYWDA. Zawoja–Kraków 2000.
- Pokłon Orawie.* Wiersze poetów orawskich w wyborze i opracowaniu Emila KOWALCZYKA. Nowy Sącz 1987.
- Pokoń się Tatrami. Antologia wierszy o Tatrach.* Wybór i oprac. Mieczysław KOZŁOWSKI. Kraków 2003.
- Prosto z gór. Antologia wierszy.* Wybór wierszy i posł. Jerzy S. FRONCZEK. Kraków 1993.
- Skarbczyk tatrzański. Antologia poezji o Tatrach dla dzieci i młodzieży do 1939 roku.* Wybór i oprac. Pola KULECZKA. Wrocław 1996.
- Spod beskidzkich groni.* Wybór, wstęp i noty o autorach Edmund ROSNER. Bielsko-Biała 1979.
- Strofy o górach. Antologia.* Oprac. Jacek KOLBUSZEWSKI. Warszawa 1981.
- Tajemnice gór.* Zebrał i oprac. Krzysztof MIKUCKI. Katowice 2014.
- Tatry i górale w literaturze polskiej. Antologia.* Oprac. Jacek KOLBUSZEWSKI. Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
- Tatrami urzeczeni. Dawna turystyka w słowie i obrazie.* Wyboru dokonał i oprac. Roman HENNEL. Warszawa 1979.

- Tatry w poezji i sztuce polskiej*. Red. i dobór ilustracji Roman HENNEL. Oprac. graficzne Lech PRZYBYLSKI. Teksty wstępu Michał JAGIEŁŁO, Jacek WOŹNIAKOWSKI. [Poeci, Wiersze i Obrazy]. Kraków 1975.
- Tatry w poezji polskiej*. Zebrał i ułożył Józef KANTOR. Jarosław 1909.
- W cieniu jodeł i świerków. Wiersze suskich poetów*. Sucha Beskidzka 1998.
- Wierchom, halom, smrekom... Góry w twórczości poetów lubelskich*. Wybór, wstęp i oprac. Waldemar MICHALSKI. Lublin 1995.
- Wiersze gorczańskie*. Wstęp i wybór Anna i Jacek KAJTOCHOWIE. Nowy Sącz 1987.
- Wiersze o górach*. Oprac. Ludmiła KOWALCZYK. Kraków 1966.
- Wiersze o Sądecczyźnie*. Wybrał i wstępem opatrzył Antoni WNEK. Nowy Sącz 1985.
- Wiersze z rzeszowskiego. Antologia*. Wybór i oprac. Jerzy PLEŚNIAROWICZ. Wstęp Ryszard MATUSZEWSKI. Lublin 1974.
- Wołanie z polonin. Opowieści bieszczadzkich goprowców*. Oprac. Edward MAR-SZAŁEK. Krosno 2014.
- Zielone ucho. Nowele i opowiadania turystyczne*. Warszawa 1956.
- Ziemia polska w pieśni. Antologia*. Ułożył i wstępem opatrzył Jan LORENTOWICZ. Warszawa–Lublin–Łódź–Kraków 1913. (Część IV: *W górach*).
- „*Ziemia moja sądecka...*”. *Antologia poezji i prozy*. Wybór i posłowie Janina KWIEK-OSIOWSKA. Kraków 1993.
- Żywieckie doliny i szczyty*. Żywiec 1994.

Elżbieta Dutka

Anthologies as Spaces for Discussion on the „Mountain” Literature

Summary: The article is an overview of anthologies with the mountains as key motif, both in the chronological order, and in terms of the problems they tackle. Particular emphasis was put on the function of those publications, as they often prove to be of a somewhat “historical-literary project” character. Anthologies prepared by such literary theorists as Jacek Kolbuszewski, Michał Jagiełło, Stanisław Jaworski, among others, in fact often become the space for discussion on the very legitimacy of using the term “mountains literature”, its scope and the meaning of this kind of writing.

Keywords: anthology, mountain literature, bibliography, Jacek Kolbuszewski, Michał Jagiełło, Stanisław Jaworski

Эльжбета Дутка

Антологии как пространство дискуссии
на тему «горской» литературы

Резюме: В работе представлен обзор антологий, связанных с темой гор как в хронологическом, так и в проблематическом аспекте. Особенное внимание уделяется функциям публикаций этого типа, которые часто оказываются своего рода «литературоведческим проектом». Антологии, подготовленные в частности такими литературоведами, как Яцек Колбушевски, Михал Ягелло, Станислав Яворски, нередко становятся пространством дискуссии на тему обоснованности термина «горская литература», а также области, значения и специфики литературной деятельности этого типа.

Ключевые слова: антология, горская литература, библиография, Яцек Колбушевски, Михал Ягелло, Станислав Яворски

Dziennikarska „uwertura do życia” czy „literacka stawa przyszłości”?

Antologie polskiego reportażu – rekonesans

Katarzyna Frukacz
Uniwersytet Śląski w Katowicach

Rozpatrywanie reportażu jako przedmiotu twórczości antologijnej jest, z metodologicznego punktu widzenia, przedsięwzięciem karkołomnym. Pograniczny charakter tego gatunku, a także jego tematyczna pojemność i tendencja do hybrydyzacji znacząco komplikują, jeśli nie uniemożliwiają, próbę zestawienia dzieł reprezentatywnych dla konwencji. Podobne trudności wiążą się z przyjęciem estetycznych kryteriów zaliczenia tekstu w poczet reportażowych wyborów. Lektura publikacji gromadzących głównie utwory powstałe na łamach prasy – nawet przy uznaniu artystycznych walorów wypowiedzi prasowych – nasuwa bowiem pytanie o relację reportażu ze sferą literatury, a zatem i z klasycznie pojętą antologią literacką. Egzemplifikacji tych problemów posłuży przegląd wybranych polskich zbiorów reportażowych sprzed i po transformacji ustrojowej. Nacisk zostanie jednak położony przede wszystkim na dualizm podejścia do antologijnego tworzywa, widoczny zarówno w zawartości analizowanych tomów, jak i w metawypowiedziach poszczególnych antologistów.

Wspomniana dwoistość postaw wynika z różnych sposobów definiowania istoty pisarstwa reportażowego. Z jednej strony reportaż, jako forma dokumentująca bieżące zdarzenia za pomocą metod właściwych naukom empirycznym, tworzy „możliwie pełny i całościowy obraz opisywanych społeczeństw”¹. Antologia gromadząca tak postrzegane przekazy staje się zatem dziennikarską „uwerturą do życia”, tj. faktycznym odzwierciedleniem konkretnej rzeczywistości społecznej. Przywołana metafora nawiązuje do tytułu reportażu radiowego Ireny Linkiewicz, przedrukowanego w szwedzkim wyborze polskich utwo-

¹ P. URBANIAK: *Reportaż jako źródło wiedzy o społeczeństwie*. W: *Reportaż bez granic? Teksty, warsztat reportera, zjawiska medialne*. Red. I. BORKOWSKI. Wrocław 2010, s. 53.

rów reportażowych². Jego redaktor Maciej Zaremba – Polak emigrant związany z wydawanym w Szwecji liberalnym dziennikiem „Dagens Nyheter” – ideę tomu podsumował zwięźle: „nie Polskę chciałem pokazać, tylko polską szkołę reportażu”³. To stanowisko, odsyłające w sposób widoczny do kwestii warsztatowych, ilustruje drugą z możliwych metod problematyzacji omawianego gatunku w publikacjach antologijnych. Eksponują one formalne zróżnicowanie prozy reporterów i kładą większy nacisk na kategorię literackości – utożsamianą ze środkami obrazowania artystycznego lub z elementami fikcji, o którą upomniał się Melchior Wańkowicz w znanej koncepcji mozaiki faktograficznej⁴. Charakter tego typu zbiorów dobrze oddają słowa klasyka gatunku Ego-na Erwina Kisch, cytowanego w pierwszej części antologii *100/XX* w opracowaniu Mariusza Szczygła: „Powieść? Nie. Reportaż. [...] Myślę, że jest on literacką strawą przeszłości”⁵.

Wyróżnione aspekty problemowe, choć zwykle komplementarne, pozwalają dokonać ogólnej systematyzacji antologijnych tomów reportażu. W gronie publikacji z dominującą funkcją przedstawieniową można ułokować na przykład tematyczne lub okolicznościowe antologie determinowane doświadczeniem miejsca. Od połowy lat 60. do końca 80. ukazały się wybory międzywojennych utworów reportażowych o Górnym Śląsku, Warszawie i kresach północno-zachodnich⁶. Z okresu intensywnej industrializacji kraju pochodzą także kolekcje reportażu poświęconych istotnym ośrodkom gospodarczym, między innymi Nowej Hucie, Łodzi, terenom Centralnego Okręgu Przemysłowego i Lubelskiego Zagłębia Węglowego⁷. Po 1989 roku zauważalny staje się wzrost zainteresowania problematyką Ziemi Odzyskanych, utrwaloną w reportażowych kom-

² Zob. *Ouvertyr till livet*. Ed. M. ZAREMBA. Stockholm 2003.

³ G. SOKÓŁ: *Czego nam zazdrozczą Szwedzi?* [Rozmowa z M. ZAREMBĄ]. „Gazeta Wyborcza”, 22–23.11.2003, dodatek: „Książki”, s. 6.

⁴ Zob. M. WAŃKOWICZ: *O poszerzenie konwencji reportażu*. W: *Reportaż. Wybór tekstów z teorii gatunku*. Wybór i oprac. K. WOLNY. Rzeszów 1992.

⁵ E.E. KISCH: *Powieść i reportaż*. „Kontrasty” 1978, nr 3 – cyt. za: *100/XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku*. T. 1: 1901–1965. Red. M. SZCZYGIEŁ. Wołowiec 2014, s. 5.

⁶ Zob. *Z czarnego kraju. Górny Śląsk w reportażu międzywojennym*. Wybór i wstęp W. JANOTA. Katowice 1981; *Niepiękne dzielnice. Reportaże o międzywojennej Warszawie*. Wybór i oprac. J. DĄBROWSKI, J. KOSKOWSKI. Warszawa 1964; *Dzieło najwyższe z żywych. Antologia reportażu o ziemiach zachodnich i północnych z lat 1919–1939*. Wybór i przedmowa W. NAWROCKI. Poznań 1981.

⁷ Zob. *Krajobraz ogni. Antologia reportażu o Nowej Hucie*. Wybór S. KOZICKI, Z. STOLAREK. Warszawa 1971; *Uśmiech Ariadny. Antologia reportażu łódzkiego. Od Oskara Flatta do Andrzeja Makowieckiego*. Oprac. K. FREJDLICH. Łódź 1973; *Drugi bieg sztafety. 50 lat Centralnego Okręgu Przemysłowego*. Red. Z. MASKOWICZ. Warszawa 1988; *Górnice przedwiośnie. Reportaże o Lubelskim Zagłębiu Węglowym*. Lublin 1976.

pilacjach tekstów o Warmii i Mazurach oraz Szczecinie⁸. Przytoczone zbiory, będące literackimi reprezentacjami miast bądź regionów, można powiązać z ponowoczesnym zwrotem przestrzennym w humanistyce, wyznaczanym przez rozmaite kierunki i orientacje metodologiczne⁹. Znamioną dla tego nurtu badań afirmację lokalności i kulturowej pograniczności widać na przykład w antologii *Pierony. Górny Śląsk po polsku i niemiecku* w opracowaniu Dariusza Kortki i Lidii Ostalowskiej¹⁰. W książce znalazły się nie tylko utwory reporterskie, lecz także listy, wspomnienia oraz eseje, od datowanych na drugą połowę XIX wieku do powstałych lub opublikowanych u schyłku lat 80. wieku XX. Zamknięcie dziejów Górnego Śląska w tak określonych ramach czasowych wydaje się zabiegiem potwierdzającym spostrzeżenie Elżbiety Rybickiej: „Cechą znamioną aktualnych poszukiwań spacjalnych jest [...] łączenie przestrzenności z temporalnością, geografii z historią”¹¹.

Wspomnianą tendencję realizuje większość przytoczonych antologii o ukierunkowaniu przestrzennym, konstytuowanych przez „doświadczenie miejsca wydrążonego z pamięci”¹². Równie liczne są jednak publikacje, w których ów zwrot ku przeszłości – niekoniecznie związany z konkretną lokalizacją – odgrywa rolę pierwszorzędną. Tego typu zbiory, skoncentrowane głównie na aspekcie czasowym, czynią przedmiot eksploracji określony wycinek rzeczywistości – ograniczony okresem trwania epoki lub danego zjawiska. Dobrą tego ilustracją stanowi antologia *7599 dni Drugiej Rzeczypospolitej* w opracowaniu Ewy Sabelanki i Kazimierza Koźniewskiego. Autorzy wyboru ułożyli trzydzieści pięć międzywojennych reportaży tak, by „chronologicznie przedstawiały Dwudziestolecie w jego najważniejszych wydarzeniach, klęskach i osiągnięciach”¹³. Książkę otwiera opis Cytadeli Warszawskiej, świeżo

⁸ Zob. *Spotkania. Wybór reportaży o Warmii i Mazurach z lat 1945–1949*. Wstęp i oprac. J. SZYDŁOWSKA, J. CHŁOSTA. Olsztyn 1999; *A dąb rośnie. Warmia i Mazury w reportażu po 1945 roku*. Wybór T. PRUSIŃSKI. Warszawa–Dąbrówno 2002; *Niegdyś i dziś. Antologia reportażu o Warmii i Mazurach z lat 1950–2000*. Wybór i oprac. J. SZYDŁOWSKA. Olsztyn 2002; *Z archiwum Sz. Śladem szczecińskich historii niezwykłych XX wieku*. T. 1–2. Red. P. SZYLIŃSKI. Poznań 2005 i 2008.

⁹ Zob. E. RYBICKA: *Od poetyki przestrzeni do polityki miejsca. Zwrot topograficzny w badaniach literackich*. „Teksty Drugie” 2008, nr 4.

¹⁰ Zob. *Pierony. Górny Śląsk po polsku i niemiecku*. Antologia. Oprac. D. KORTKO, L. OSTAŁOWSKA. Warszawa 2014.

¹¹ E. RYBICKA: *Od poetyki przestrzeni...*, s. 34.

¹² E. RYBICKA: *Miejsce, pamięć, literatura (w perspektywie geopoetyki)*. „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 29.

¹³ K. KOŹNIEWSKI: *Reportaż z siedmiu i pół tysiąca dni*. W: *7599 dni Drugiej Rzeczypospolitej. Antologia reportażu międzywojennego*. Wybór i oprac. E. SABELANKA, K. KOŹNIEWSKI. Warszawa 1983, s. 11.

oswobodzonej z rąk zaborców, zamyka natomiast – powstały w lipcu 1939 roku – tekst Ksawerego Pruszyńskiego, przesycony atmosferą nadciągającej nawałnicy wojennej. W tomie znalazły się utwory dokumentujące przełomowe zdarzenia okresu oraz bieżące bolączki odrodzonego kraju, między innymi kryzys gospodarczy i wzrost nastrojów nacjonalistycznych. Kolejność tekstów i ich tematyka odpowiadają realnemu układowi faktów, marginalnie zostały natomiast potraktowane kwestie formalne – pośrednio związane z doborem autorów. Obok uznanych reporterów i literatów (Melchior Wańkowicz, Konrad Wrzos, Zofia Nałkowska, Wanda Melcer) pojawiają się w antologii twórcy mało znani lub anonimowi, których dorobek sam Koźniewski określa jako „literacko zgrzebny”¹⁴.

Pomijanie estetycznego wymiaru utworów jest widoczne także w innych tomach opartych na dominancie czasowej, na przykład w antologii polskiego reportażu wojennego pod redakcją Stanisława Nadzina, gromadzącej korespondencje frontowe z lat 1939–1945. Autor wyboru podkreślił funkcję referencyjną tych tekstów, zaznaczając w przedmowie:

Kryterium walorów warsztatowych nie było jedynym ani nawet pierwszym przy dokonywaniu selekcji z ogromnego materiału.

Kierowaliśmy się ambicją, by z kart tej książki raz jeszcze powstał wierny obraz zbrojnego wysiłku narodu – obraz, jaki utrwalił na gorąco, współcześnie niemal z wydarzeniami, ludzie mający jeszcze w oczach blask płonących miast, w uszach świst pocisków i palce poplamione anilinowym ołówkiem...¹⁵

Kolektywny zapis doświadczenia wojennego ulega wyraźnej mitologizacji, zgodnej z przyjętą w Polsce przed 1989 rokiem oficjalną interpretacją przeszłości narodowej. W tym kontekście interesujące wydają się spostrzeżenia Bartosza Korzeniewskiego o rewidowaniu polskiego dyskursu memorialnego po transformacji ustrojowej. Badacz tłumaczy ten proces między innymi zjawiskiem prywatyzacji pamięci, za którego sprawą „więź jednostki z przeszłością ustanawiana jest bez zapośredniczenia jej w wartościach ważnych z punktu widzenia życia zbiorowego (państwa, narodu, społeczeństwa)”¹⁶. Tak rozumiane przemiany świadomości Polaków znalazły odzwierciedlenie także w zbiorach reportażu utrwalających minione epoki. Dowodzi tego choćby przykładowe ze-

¹⁴ Ibidem, s. 12.

¹⁵ S. NADZIN: *Wstęp*. W: *Antologia polskiego reportażu wojennego 1939–1945*. Zebrał i przygotował do druku S. NADZIN. Warszawa 1962, s. 6.

¹⁶ B. KORZENIEWSKI: *Transformacja pamięci – o nieliniowym charakterze przemian w pamięci Polaków*. „Sensus Historiae” 2012, T. 9, nr 4, s. 20.

stawienie wspomnianej antologii wojennej, opublikowanej na początku lat 60., z umieszczoną w 2011 roku w tomie *Mulat w pegeerze* kolekcją utworów reportażowych z okresu Polski Ludowej. Wedle słów autora wyboru Krzysztofa Tomasika, zebrane teksty stanowią próbę „wprowadzenia trzeciego wymiaru do narracji o PRL-u, nieredukowanego do klisz związanych z Jaruzelskim i Wałęsą, Solidarnością i PZPR-em”¹⁷. Położenie nacisku na kwestie obyczajowości oraz codziennych realiów życia bohaterów służy swoistemu „odbrązowieniu”, a zarazem uwspółcześnieniu spojrzenia na określony fragment rzeczywistości minionej.

Równocześnie dostrzegalna staje się tu prawidłowość, o której pisał Andrzej Wasilewski we wstępie do antologii pt. *Nasza kamienica*: „Czytamy z nie mniejszą pasją reportaże dawne, znajdujemy w nich bowiem dokument aktualności czasów, do których się odnosił”¹⁸. Takim dokumentem są na przykład reportażowe zbiory ilustrujące proces transformacji ustrojowej. Ich reprezentatywnym przykładem wydaje się *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła*, a więc „osobisty wybór reportaży o tym, gdzie zaczęła się i dokąd doszła nowa Polska”¹⁹. Tę drogę wyznaczają teksty traktujące o blaskach i cieniach gospodarki wolnorynkowej (między innymi rozwoju giełdy, wzroście bezrobocia i pauperyzacji społeczeństwa), przejawach westernizacji polskiej kultury (choćby za sprawą fenomenu disco polo lub amerykańskich seriali telewizyjnych) oraz zjawiskach w socjalistycznej rzeczywistości tabuizowanych (na przykład mniejszościach seksualnych czy aborcji) lub nieznanymi (takimi jak erotyka w cyberprzestrzeni). W omawianym tomie świat realny odzwierciedlają także poboczne komentarze redaktora, pełne odniesień do powiązanych z poszczególnymi reportażami wywiadów, artykułów bądź innych materiałów reporterskich. Z uwagi na wyraźnie referencyjny charakter analizowana publikacja odstaje od późniejszego zbioru opracowanego przez autora *Gottlandu*. W monumentalnej, liczącej łącznie trzy tomy²⁰ antologii *100/XX Szczygieł* kładzie bowiem większy nacisk na warsztatowe tajniki reportażu, odsyłające do drugiej z wyróżnionych na wstępie kategorii twórczości antologicznej.

¹⁷ K. TOMASIK: *Trzeci wymiar PRL-u*. W: *Mulat w pegeerze*. Red. K. TOMASIK. Warszawa 2011, s. 11.

¹⁸ A. WASILEWSKI: [Wstęp]. W: *Nasza kamienica. Antologia reportażu krajowego*. Wybór i wstęp A. WASILEWSKI. Warszawa 1972, s. 6.

¹⁹ M. SZCZYGIEL: *Zamiast wstępu. Jak Jadźka miała wstawić zęby*. W: *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła*. Pomysł, układ i komentarze M. SZCZYGIEL. Wołowiec 2010, s. 21.

²⁰ Pod koniec października 2015 roku ukazała się trzecia część antologii, zawierająca teksty pięćdziesięciu autorów pominiętych w pierwszych dwóch tomach. Zob. *100/XX + 50. Antologia polskiego reportażu XX wieku*. T. 3: 1910–2000. Red. M. SZCZYGIEL. Wołowiec 2015.

Ukazany w dwóch pierwszych częściach publikacji dwudziestowieczny dorobek reporterów i pisarzy staje się pretekstem do zobrazowania wybranych konwencji literatury reportażowej, między innymi odmiany podróźniczej (utwory Wacława Sieroszewskiego i Ferdynanda Goetla), sądowej (proza Ireny Krzywickiej), batalistycznej (reportaże Ksawerego Pruszyńskiego, Mariana Brandysa) czy wcieleniowej (teksty Janusza Rolickiego i Jerzego Urbana). Rozpatrywany w ujęciu przekrojowym pozwala prześledzić ewolucję tytułowego gatunku – od podróźopisarstwa i socjologicznych studiów z początku wieku, poprzez socrealistyczne „produkcyjniaki” wydawane w latach 50., następnie polityczne parable maskowane konwencją małego realizmu, wreszcie – utwory powstałe po 1989 roku, w zmienionej scenerii kryzysu mediów drukowanych. Doborem tekstów opublikowanych w tryptyku *100/XX* zajęła się Rada programowa antologii, tworzona przez Szczygła, reporterki i dziennikarki: Hannę Krall, Elżbietę Sawicką i Małgorzatę Szejnert, a także literaturoznawcę i medioznawcę Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego. W posłowie do drugiego tomu podsumował on teoretyczno- i historycznoliterackie fundamenty poetyki reportażowej, komplementarne wobec twórczości zamieszczonej w analizowanej publikacji antologijnej. Ekspozowanie tych wątków bynajmniej nie wyklucza mimetycznych aspiracji zbioru, który w zamyśle autorów miał „pokazywać historię Polski i świata odzwierciedloną w reportażach”²¹. Szczygiel wyraźnie jednak zastrzega, że w wybranych rozdziałach ważne momenty historyczne odnotowywane są dlatego, że „udało się znaleźć na ich temat wartościowe teksty”²².

W przeciwieństwie do omówionych kolekcji o charakterze przedstawieniowym w antologii *100/XX* zdaje się dominować estetyczna funkcja utworów. Fakt ten potwierdzają ekspozowane przez Szczygła przykłady literackiej poetyki reportażu. Na podstawie twórczości Jana Józefa Szczepańskiego antologista dowodzi, jak niewielka granica dzieli prozę reportażową od eseju²³, a zapowiadając reporterskie historie Kazimierza Wierzyńskiego i Mariana Brandysa, podkreśla, że brano je za opowiadania²⁴. W szkicu poprzedzającym epistolarny utwór Kazimierzy Hłakowiczówny pisze natomiast: „reportaż umie przyjąć inną formę,

²¹ M. SZCZYGIEŁ: *Wstęp*. W: *100/XX...*, T. 1, s. 14.

²² Ibidem, s. 15.

²³ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Dociekać we własnych myślach*. W: *100/XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku*. T. 2: 1966–2000. Red. M. SZCZYGIEŁ. Wołowiec 2014, s. 54.

²⁴ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Chodzić piechotą*. W: *100/XX...*, T. 1, s. 543; IDEM: *Jadać przy rodzinie*. W: *100/XX...*, T. 1, s. 732.

niż tego się po nim spodziewamy”²⁵. To założenie ilustruje między innymi pochodzącym z 1984 roku tekstem Piotra Gabryela *Zamawiam taczkę dla obywatela M.*, opartym na konwencji donosu:

W całej tej sprawie – nie ukrywam – najbardziej rozszedździł mnie ob. ob. Agnieszka M. i Krzysztof M. [...] Wróciły na wieś, bo z niej pochodzą, do szkolnictwa, pouczyły parę lat (ona pięć, on trzy) i zaraz myślą, że im się mieszkanie należy, i to, proszę zauważyć, wbrew woli dyrekcji. No, kto to widział, hę? Ja widziałem! [...] W związku z powyższym **uprzejmie donoszę**, że ob. Krzysztof M. ma lat dwadzieścia sześć, a jego żona – ob. Agnieszka M., dwadzieścia pięć²⁶.

W analogiczny sposób traktuje stylizowaną na podanie narrację Franciszka Gila:

Do Starostwa Grodzkiego we Lwowie

Proszę o udzielenie zezwolenia na posiadanie broni, ponieważ dnia 18 listopada 1938 wpisałem się na pierwszy rok Wydziału Prawa Uniwersytetu Jana Kazimierza.

Uzasadnienie szczegółowe:

Uniwersytet Jana Kazimierza mieści się w gmachu dawnego sejmu galicyjskiego. [...] W tych ciemnych korytarzach, w hallu, klozetach, na salach wykładowych bojówki Młodzieży Wszechpolskiej biją od kilku lat studentów niesolidaryzujących się z akcją lub poglądami szerzonymi przez tę organizację²⁷.

Przytoczony utwór *Świadectwo dojrzałości i karta na broń* Szczygieł określa jako „najciekawszy formalnie przedwojenny reportaż”²⁸. Niecodzienną poetykę eksponuje także w szkicu, który zapowiada *Dzień rekruta* Zbigniewa Uniłowskiego, będący beletryzowanym zapisem doświadczeń z życia koszarowego. Opisując kontrowersje narosłe wokół gatunkowego statusu tej opowieści, antologista przyznaje, że wiele z zawartych w zbiorze tekstów można uznać za przykłady prozy realistycznej²⁹.

Wspomniane utwory Gila i Uniłowskiego zostały umieszczone w wyborze międzywojennej twórczości reportażowej *Polskie drogi* pod redakcją Jana Dąbrowskiego. Autor przedmowy do tomu Zbigniew Mitz-

²⁵ M. SZCZYGIEŁ: *We właściwym miejscu i czasie*. W: *100/XX...*, T. 1, s. 301.

²⁶ P. GABRYEL: *Zamawiam taczkę dla obywatela M.* W: *100/XX...*, T. 2, s. 519.

²⁷ F. GIL: *Świadectwo dojrzałości i karta na broń*. W: *100/XX...*, T. 1, s. 506.

²⁸ M. SZCZYGIEŁ: *Reportaż jako podanie urzędowe*. W: *100/XX...*, T. 1, s. 504.

²⁹ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Szczegół doprowadzony do manii*. W: *100/XX...*, T. 1, s. 353.

ner przywołał w niej kanoniczne stwierdzenie Kazimierza Wyki o reportażu jako wyprzedzeniu prozy powieściowej³⁰. Rozwijając cytowaną koncepcję, zwrócił uwagę na formalne fluktuacje tego gatunku, który „w pewnych sytuacjach przetwarza się w powieść, [...], szuka siebie w literackim uogólnieniu”³¹. Z równie szerokiego pojmowania poetyki reportażowej wynika zawartość publikacji obejmującej między innymi teksty Heleny Boguszewskiej, Kazimierzy Muszałówny, Haliny Górskiej, Adolfa Rudnickiego i Jana Brzozy, tj. twórców należących do Zespołu Literackiego „Przedmieście” lub z nim powiązanych. Członków tej utworzonej w 1933 roku formacji pisarskiej, zafascynowanych empirycznymi metodami obserwacji oraz środowiskiem „dołów społecznych”, cechowało dążenie do „silnego związania twórczości artystycznej z rzeczywistością współczesną”³². Postulaty grupy często łączono z charakterystycznym dla międzywojnia rozkwitem reportażu, dlatego umieszczenie jej dorobku w antologii Dąbrowskiego nie budzi zdziwienia. Koliduje jednak z przywołanym już zbiorem Koźniewskiego, reprezentującym niezwykle restrykcyjne ujęcie tego gatunku. Uznając protokołarną faktografię za główny wyznacznik reportażu, autor wyboru konstatuje:

Opowiadania zespołu „Przedmieście” [...] nie były reportażami: autentyczne, zaobserwowane fakty społeczne były tam beletrystycznie przetwarzane. Beletrystycznym przeinaczeniem był *Dzień rekruta* Zbigniewa Uniłowskiego, choć i w nim dopatrywano się reportażu. Nie był reportażem, choć tak go rekomendowano, ów własny artykuł publicystyczny Franciszka Gila [...], który w formie podania skierowanego do starostwa o pozwolenie na posiadanie broni, analizował nacjonalistyczny terroryzm obezwładniający uniwersytet lwowski³³.

Koźniewski odmawia więc znamion reportażowości tym samym utworom, które w tomach Dąbrowskiego i Szczygła figurują jako literackie reprezentacje tytułowej konwencji.

Nasycenie literackością stanowi swoisty znak firmowy polskiej szkoły reportażu, eksponowany w jej zagranicznych antologiach: wspomnianej już szwedzkiej, a także niemiecko-, hiszpańsko- i francuskojęzycznej³⁴.

³⁰ Zob. K. WYKA: *Pogranicze powieści. Proza polska w latach 1945–1948*. Kraków 1948, s. 83.

³¹ Z. MITZNER: [Wstęp]. W: *Polskie drogi. Wybór reportaży z lat międzywojennych*. Wybór J. DĄBROWSKI. Warszawa 1962, s. 15.

³² B. FARON: *Przedmieście*. W: *Literatura polska w okresie międzywojennym*. T. 1. Red. J. KĄDZIĘLA, J. KWIATKOWSKI, I. WYCZAŃSKA. Kraków 1979, s. 250.

³³ K. KOŹNIEWSKI: *Reportaż z siedmiu i pół tysiąca dni...*, s. 10.

³⁴ Zob. *Von Minsk nach Manhattan. Polnische Reportagen*. Hrsg. M. POLLACK. Wien 2006; *El árbol detrás de la ventana. Panorama del reportaje literario polaco*. Se-

Wybory hiszpańsko- i francuskojęzyczny oznaczono w podtytułach jako kolekcje **reportaży literackich**. Co więcej, w antologii pod redakcją Margot Carlier obok dorobku reporterów średniego pokolenia znalazły się teksty kojarzonych z tą konkretną formą gatunkową klasyków: Ryszarda Kapuścińskiego, Hanny Krall i Mariana Brandysa³⁵. Tytułowe wyrażenie: „literacki”, stosowane przez teoretyków reportażu dla „podkreślenia jego przynależności do »sztuki słowa«”³⁶, jest wysoce wieloznaczne. Okazuje się jeszcze bardziej kłopotliwe, gdy służy próbie utożsamienia twórczości reportażowej z literaturą – czego dowodem omówione rozbieżności w doborze materiału do publikacji Dąbrowskiego, Koźniewskiego i Szczygła. Choćby pobieżny przegląd wybranych książek antologijnych pozwala sformułować dość ogólny wniosek: podczas gdy w antologiach „przedstawieniowych” nacisk położono na wierne oddanie realiów, lektura zbiorów ukazujących reporterski warsztat uwypukla raczej kwestię świadomości gatunkowej antologistów. Zasadne wydaje się tu pytanie, jakie kryteria zadecydowały o uznaniu poszczególnych tekstów za reportażowe. Normatywizm podobnych zabiegów siłą rzeczy zakłada próbę stworzenia pewnego kanonu – nawet przy uwzględnieniu tezy, że pojęcie to uległo unieważnieniu lub multiplikacji w ostatniej dekadzie XX wieku³⁷.

W większości reporterskich antologii kanonotwórcze aspiracje nie są sygnalizowane w sposób bezpośredni. Wyjątek stanowi książka *Mistrzowie reportażu* pod redakcją Wolnego-Zmorzyńskiego, prezentująca twórczość najważniejszych reportażyistów „idących śladem Wańkowicza”³⁸. Wartościujący tytuł publikacji odsyła do powiązanej

lección y prólogo T. PINDEL. Xalapa 2015; *La vie est un reportage. Anthologie du reportage littéraire polonais*. Dir. M. CARLIER. Montricher 2005. Wymienioną listę antologii obcojęzycznych należy ponadto uzupełnić o tłumaczenie zbioru *20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła*, które ukazało się w 2014 roku nakładem słowackiego wydawnictwa Premedia. Zob. *20 let nového Polska v reportážich podle Mariuše Szczygiela*. Ed. M. SZCZYGIEL. Přel. M. BENEŠOVÁ et al. Bratislava 2014.

³⁵ Fakt ten odróżnia antologię opracowaną przez Carlier od zbiorów pod redakcją Macieja Zaremby, Martina Pollacka i Tomasza Pindela, w których to publikacjach umieszczono niemal wyłącznie reportaże młodszych twórców, reprezentujących roczniki pięćdziesiąte, sześćdziesiąte, siedemdziesiąte i osiemdziesiąte (między innymi utwory Wojciecha Tochmana, Wojciecha Jagielskiego, Pawła Smoleńskiego, Jacka Hugo-Badera i Witolda Szablowskiego). We wszystkich zagranicznych antologiach znalazły się teksty Mariusza Szczygła, Włodzimierza Nowaka i Lidii Ostałowskiej.

³⁶ K. WOLNY-ZMORZYŃSKI: *Reportaż – jak go napisać? Poradnik dla słuchaczy studiów dziennikarskich*. Warszawa 2004, s. 19.

³⁷ Zob. A. BAGŁAJEWSKI: *Od „zaniku centrali” do „centrali”*. W: *Kanon i obrzeża*. Red. I. IWASIÓW, T. CZERSKA. Kraków 2005, s. 98.

³⁸ K. WOLNY-ZMORZYŃSKI: *Wstęp*. W: *Mistrzowie reportażu. Antologia*. Wstęp i oprac. K. WOLNY-ZMORZYŃSKI. Rzeszów 2001, s. 8.

z kanonem kategorii arcydzieła, kreowanego – jak zauważa Ryszard Handke – poprzez „konfrontację z tym, co już było, co określa poziom, który rozpatrywane dzieło przewyższa”³⁹. Usytuowanie reportaży utworów w polu oddziaływań tradycji jest widoczne w dokonanej przez Wolnego-Zmorzyńskiego selekcji autorów – antologista zebrał w tomie dorobek czołowych dwudziestowiecznych twórców polskiej szkoły reportażu, z Kapuścińskim, Kąkolewskim i Krall na czele. Znaleźli się oni także w opublikowanej pod koniec lat 90. XX wieku *Antologii reportażu polskiego w opracowaniu szkolnym*⁴⁰, przeznaczonej dla uczniów szkół średnich. Skierowana do młodego czytelnika i gromadząca teksty bliskie jego problemom publikacja eksponuje dydaktyczne walory gatunku dzięki uwzględnieniu ćwiczeń warsztatowych oraz licznych wskazówek interpretacyjnych. Wydaje się istotna także dla omawianej tu kwestii kanonotwórczego potencjału antologii, jako że – zdaniem Janusza Sławińskiego – „Nauczanie szkolne jest bez wątpienia podstawowym mechanizmem stabilizującym kanon tradycji literackiej obsługujący daną publiczność (i przez nią obsługiwany)”⁴¹. Ustalenie tak rozumianego zbioru dzieł lub wartości, będących punktem odniesienia bieżącej twórczości reportażowej, okazało się szczególnie trudne po transformacji ustrojowej i związanej z nią przemianie krajowego rynku mediów.

Wybory polskich reportaży z okresu Polski Ludowej popularyzowały dorobek reportażyistów, których zazwyczaj nie kojarzono z konkretną organizacją medialną. W antologiach co prawda zaznaczano ich redakcyjne powiązania, jednak często prezentowano w pierwszej kolejności jako autorów książek reporterskich. Bibliografie tego typu zbiorów zwykle nie uwzględniały prasowych pierwodruków tekstów, lecz odsyłały bezpośrednio do ich wersji wydawniczych⁴². Akcentowanie książkowego dorobku reporterów jest wyraźnie zauważalne we wspomnianej już antologii *Nasza kamienica*, z kolei w tomie *Sprawa i po sprawie* pod redakcją Andrzeja Błachowskiego⁴³ źródła publikacji danego utworu nie zaznacza

³⁹ R. HANDKE: *Kategoria horyzontu oczekiwań odbiorcy a wartościowanie dzieł literackich*. W: *Problemy odbioru i odbiorcy*. Studia. Red. T. BUJNICKI, J. SŁAWIŃSKI. Wrocław 1977, s. 93.

⁴⁰ Zob. *Antologia reportażu polskiego w opracowaniu szkolnym*. Wybór, wstęp, objaśn. i oprac. dydaktyczne K. HESKA-KWAŚNIEWICZ, B. ZELER. Katowice 1998.

⁴¹ J. SŁAWIŃSKI: *Odbiór i odbiorca w procesie historycznoliterackim*. „Teksty” 1981, nr 3, s. 33.

⁴² Zob. np. *Losy nie wymyślone*. Wybór i oprac. K. GOLDBERGOWA. Warszawa 1980. Odwrotną prawidłowość można zauważyć w wybranych antologiach reportaży międzywojennych – w okresie dwudziestolecia rozwój poetyki reportażowej był ściśle związany z prasą, przede wszystkim o profilu lewicowym.

⁴³ Zob. *Sprawa i po sprawie*. *Zbiór reportaży*. Red. A. BŁACHOWSKI. Warszawa 1979.

się wcale. W świetle przytoczonych spostrzeżeń kolekcje reportaży wydane po 1989 roku wypada podsumować tytułem jednego z wyborów opracowanych przez uznaną redaktorkę Krystynę Goldbergową: *Tu zaszła zmiana*⁴⁴. Większość z opublikowanych w tamtym czasie antologii opatrzona jest bowiem wyraźną sygnaturą „Gazety Wyborczej”⁴⁵, obecnie przodującej w krajowym sektorze prozy reportażowej. Arkadiusz Bağłajewski wpisuje gazetę Adama Michnika w poczet mediów podejmujących „zabiegi kanonizacyjno-rankingowe”⁴⁶. Badacz zdaje się sugerować, że w efekcie podobnych działań tradycyjny kanon literatury zostaje utożsamiony z komercyjnym rankingiem bestsellerów, promowanych przez opiniotwórczą prasę. Nawiązując do głośnego szkicu *Normalka* Kingi Dunin, Bağłajewski wiąże to zjawisko z pojęciem „dominującego dyskursu medialnego”, czyli centrali przodującej w „ustalaniu hierarchii, lansowaniu mód i unieważnianiu wszystkiego, co się w jej ramach nie mieści”⁴⁷. Próba neutralnego oglądu owego „dominującego” dyskursu wysokonakładowych mediów wymaga porzucenia pejoratywnej retoryki, pobrzmiwającej w zacytowanych wypowiedziach. Postulat ten wydaje się zasadny zwłaszcza w odniesieniu do „Wyborczej”, która – mimo oczywistych pobudek komercyjnych – posiada określone zasługi w popularyzacji współczesnej literatury, a reportażu szczególnie. Nie sposób natomiast odmówić słuszności twierdzeniu o zauważalnej po 1989 roku niwelacji granicy dzielącej kategorie kanonu i rankingu. Wyrazistym przejawem tej tendencji są na przykład publikowane w latach 1998–2001 antologie prasowych reportaży miesiąca, spośród których wyłaniano zwycięski reportaż roku, będące pokłosiem cyklicznego konkursu „Gazety Wyborczej”⁴⁸. Agnieszka Chamera-Nowak cytuje Bożenę Dudko, która uczestniczyła w redagowaniu owego cyklu antologijnego i tłumaczyła, że idea rocznego plebiscytu wyniknęła z potrzeby „wymyślenia nowego sposobu zaistnienia reportażu na rynku wydawniczym oraz jego sprzedaży”⁴⁹. Od

⁴⁴ Zob. *Tu zaszła zmiana*. Wybór K. GOLDBERGOWA. Warszawa 1975.

⁴⁵ Zob. m.in.: *Kraj raj. Piszą reporterzy „Gazety”*. Wybór M. SZEJNERT. Warszawa 1993; *Cała Polska trzaska. Reportaże „Gazety Wyborczej” 2001–2004*. Red. B. DUDKO. Warszawa 2005; *Made in Poland. Antologia reporterów „Dużego Formatu”*. Wybór i red. W. NOWAK, M. BURCHART. Warszawa 2013.

⁴⁶ A. BAĞŁAJEWSKI: *Od „zaniku centrali”...*, s. 118.

⁴⁷ K. DUNIN: *Normalka*. W: *Była sobie krytyka... Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*. Oprac. D. NOWACKI, K. UNIŁOWSKI. Katowice 2003, s. 95.

⁴⁸ Zob. *To nie mój pies, ale moje łóżko. Reportaże roku 1997*. Oprac. B. DUDKO, J. KOŻBIEL. Warszawa 1998; *Anna z gabinetu bajek. Reportaże roku*. Red. B. DUDKO, K. WEBER. Warszawa 1999; *Nietykalni. Reportaże roku 1999*. Red. B. DUDKO. Warszawa 2000; *Zły dotyk. Reportaże roku 2000*. Red. B. DUDKO. Warszawa 2001.

⁴⁹ A. CHAMERA-NOWAK: *Reportaż jako produkt, na przykładzie dodatku reporterskiego „Gazety Wyborczej”*. W: *Reportaż bez granic?...*, s. 128.

czynników merkantylnych istotniejszy jest jednak pragmatyczny aspekt serii, w której wyboru tekstów dokonywali każdorazowo czytelnicy „Gazety Wyborczej” i jej tematycznych dodatków. Fakt ten zdaje się potwierdzać zmianę postawy uczestników dzisiejszej komunikacji literackiej. Ich rosnącą rolę w procesie tworzenia i odbioru literatury można tłumaczyć typową dla dyskursu nowych mediów regułą interaktywności.

Wspomnianą zmianę ilustrują najpełniej audytoria internetowe, które „swoimi zachowaniami jako członkowie publiczności zaburzają tradycyjny podział na odbiorców i twórców treści medialnych”⁵⁰. Aktywizację dzisiejszych czytelników odzwierciedla z kolei diagnoza Jerzego Świącha, uznającego współczesny kanon za „bezsilny wobec użytkowników”⁵¹. W odniesieniu do reportażowych zbiorów oznacza to daleko idącą decentralizację tworzywa, związaną z dodatkowym upłynnieniem kryteriów definicyjnych gatunku. Niemalą rolę odgrywa tu zauważalna tendencja do tworzenia kanonów osobistych, reprezentujących indywidualne preferencje czytelnicze antologistów – jak w przypadku Szczygła. Wymienione zjawiska nie powinny jednak zagrozić rynkowej pozycji polskiego reportażu, a zatem również jego antologiom – zarówno w wydaniu referencyjnym, jak i literacko-warsztatowym. Jeśli bowiem przyjąć opinię Świącha, że kanony „budzą tym większy opór wśród swoich użytkowników, im bardziej wydają się wewnątrznie ustabilizowane”⁵², można wówczas założyć, że hybrydyczna konwencja twórczości reportażowej ma szansę na dłużej pozostać w świadomości czytelników.

Zestawienie bibliograficzne antologii polskiego reportażu (wybór)

100/XX. *Antologia polskiego reportażu XX wieku*. T. 1: 1901–1965. T. 2: 1966–2000. Red. Mariusz SZCZYGIEŁ. Wołowiec 2014.

100/XX+50. *Antologia polskiego reportażu XX wieku*. T. 3: 1910–2000. Red. Mariusz SZCZYGIEŁ. Wołowiec 2015.

20 lat nowej Polski w reportażach według Mariusza Szczygła. Pomysł, układ i komentarze Mariusz SZCZYGIEŁ. Wołowiec 2010.

20 let nového Polska v reportážích podle Mariuše Szczygiela. Ed. Mariusz SZCZYGIEŁ. Přel. Michala BENEŠOVÁ et al. Bratislava 2014.

⁵⁰ K. STACHURA: *(Nowe)? Widownie. Doświadczenia odbiorców mediów w kulturze konwergencji*. W: *Nowe media i komunikowanie wizualne*. Red. P. FRANCUZ, S. JĘDRZEJSKI. Lublin 2010, s. 93.

⁵¹ J. ŚWIĄCHA: *Burze wokół kanonu / kanonów*. W: *Kanon i obrzeża...*, s. 21.

⁵² *Ibidem*, s. 27.

- 7599 dni *Drugiej Rzeczypospolitej. Antologia reportażu międzywojennego*. Wybór i oprac. Ewa SABELANKA, Kazimierz KOŹNIEWSKI. Warszawa 1983.
- A dąb rośnie. Warmia i Mazury w reportażu po 1945 roku*. Wybór Tadeusz PRUSIŃSKI. Warszawa–Dąbrówno 2002.
- Anna z gabinetu bajek. Reportaże roku*. Red. Bożena DUDKO, Karol WEBER. Warszawa 1999.
- Antologia polskiego reportażu wojennego 1939–1945*. Zebrał i przygotował do druku Stanisław NADZIN. Warszawa 1962.
- Antologia reportażu polskiego w opracowaniu szkolnym*. Wybór, wstęp, objaśn. i oprac. dydaktyczne Krystyna HESKA-KWAŚNIEWICZ, Bogdan ZELER. Katowice 1998.
- Cała Polska trzaska. Reportaże „Gazety Wyborczej” 2001–2004*. Red. Bożena DUDKO. Warszawa 2005.
- Drugi bieg sztafety. 50 lat Centralnego Okręgu Przemysłowego*. Red. Zofia MA-SKOWICZ. Warszawa 1988.
- Dzieło najżywsze z żywych. Antologia reportażu o ziemiach zachodnich i północnych z lat 1919–1939*. Wybór i przedmowa Witold NAWROCKI. Poznań 1981.
- El árbol detrás de la ventana. Panorama del reportaje literario polaco*. Selección y prólogo Tomasz PINDEL. Xalapa 2015.
- Górnictwo przedwojenne. Reportaże o Lubelskim Zagłębiu Węglowym*. Lublin 1976.
- Kraj raj. Piszą reporterzy „Gazety”*. Wybór Małgorzata SZEJNERT. Warszawa 1993.
- Krajobraz ognia. Antologia reportażu o Nowej Hucie*. Wybór Stefan KOZICKI, Zbigniew STOLAREK. Warszawa 1971.
- La vie est un reportage. Anthologie du reportage littéraire polonais*. Dir. Margot CARLIER. Montricher 2005.
- Losy nie wymyślone*. Wybór i oprac. Krystyna GOLDBERGOWA. Warszawa 1980.
- Made in Poland. Antologia reporterów „Dużego Formatu”*. Wybór i red. Włodzimierz NOWAK, Mariusz BURCHART. Warszawa 2013.
- Mistrzowie reportażu. Antologia*. Wstęp i oprac. Kazimierz WOLNY-ZMORZYŃSKI. Rzeszów 2001.
- Mulat w pegeerze*. Red. Krzysztof TOMASIK. Warszawa 2011.
- Nasza kamienica. Antologia reportażu krajowego*. Wybór i wstęp Andrzej WĄSILEWSKI. Warszawa 1972.
- Niegdyś i dziś. Antologia reportażu o Warmii i Mazurach z lat 1950–2000*. Wybór i oprac. Joanna SZYDŁOWSKA. Olsztyn 2002.
- Niepiękne dzielnice. Reportaże o międzywojennej Warszawie*. Wybór i oprac. Jan DĄBROWSKI, Józef KOSKOWSKI. Warszawa 1964.
- Nietykalni. Reportaże roku 1999*. Red. Bożena DUDKO. Warszawa 2000.
- Ouvertyr till livet*. Ed. Maciej ZAREMBA. Stockholm 2003.
- Pierony. Górny Śląsk po polsku i niemiecku. Antologia*. Oprac. Dariusz KORTKO, Lidia OSTAŁOWSKA. Warszawa 2014.

- Polskie drogi. Wybór reportaży z lat międzywojennych.* Wybór Jan DĄBROWSKI. Warszawa 1962.
- Spotkania. Wybór reportaży o Warmii i Mazurach z lat 1945–1949.* Wstęp i oprac. Joanna SZYDŁOWSKA, Jan CHŁOSTA. Olsztyn 1999.
- Sprawa i po sprawie. Zbiór reportaży.* Red. Andrzej BŁACHOWSKI. Warszawa 1979.
- To nie mój pies, ale moje łóżko. Reportaże roku 1997.* Oprac. Bożena DUDKO, Jan KOŻBIEL. Warszawa 1998.
- Tu zaszła zmiana.* Wybór Krystyna GOLDBERGOWA. Warszawa 1975.
- Uśmiech Ariadny. Antologia reportażu łódzkiego. Od Oskara Flatta do Andrzeja Makowieckiego.* Oprac. Konrad FREJDLICH. Łódź 1973.
- Von Minsk nach Manhattan. Polnische Reportagen.* Hrsg. Martin POLLACK. Wien 2006.
- Z archiwum Sz. Śladem szczecińskich historii niezwykłych XX wieku.* T. 1–2. Red. Piotr SZYLIŃSKI. Poznań 2005 i 2008.
- Z czarnego kraju. Górny Śląsk w reportażu międzywojennym.* Wybór i wstęp Wojciech JANOTA. Katowice 1981.
- Zły dotyk. Reportaże roku 2000.* Red. Bożena DUDKO. Warszawa 2001.

Katarzyna Frukacz

A Journalistic “Overture to Life” or a “Literary Food of the Past”?
Anthologies of Polish Reportage – a Reconnaissance

Summary: The author takes on as a subject the contemporary anthologies of Polish reportage. She divides these into two main categories: collections with a dominant referential function and the ones serving to present various kinds of reportage writing. For the purpose of exemplifying anthologies of the first type she refers to chosen collections dedicated to concrete geographical spaces or historical periods, whereas upon discussing the second, she takes up the issue of the literariness of reportage, often causing discrepancies in classifying reportage texts by the anthologists. An additional issue tackled is the relationship between the contemporary anthology and the canon of the genre, presented in the context of the transformation of the Polish publishing market after 1989. Upon summing up her analysis the author distinguishes two consequences of this process: the publishing of reportages collections under the auspices of “Gazeta Wyborcza” and their turning into interactive messages.

Keywords: anthology, Polish reportage, bibliography, publishing market, canon of the genre

Катажина Фрукач

Журналистская «увертюра жизни» или «литературная пища будущего»?
Антология польского репортажа – обзор

Резюме: Предметом размышлений в статье являются современные антологии польского репортажа. Они подразделяются на две категории: сборники с доминирующей референтивной функцией, а также публикации, которые служат тому, чтобы показать разные варианты репортажного стиля. Иллюстрируя антологии первого типа, автор приводит в качестве примеров избранные книги, посвященные конкретным географическим пространствам или историческим периодам. В свою очередь, при описании второго из выделяемых типов поднимается вопрос о художественности репортажа, являющийся частой причиной расхождений при классификации репортажных текстов антологистами. Кроме того, рассматривается проблема отношения между современной антологией и жанровым канонем в контексте изменений на польском издательском рынке после 1989 года. Автор указывает на два последствия этого процесса: публикацию сборников репортажей под эгидой ежедневника «Газета Выборча», а также их преобразование в интерактивные формы.

Ключевые слова: антология, польский репортаж, библиография, издательский рынок, жанровый канон

100 / XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku pod redakcją Mariusza Szczygła jako opowieść o gatunku i roli pełnionej przez reportera

Bernadetta Darska
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

100 / XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku pod redakcją Mariusza Szczygła to dwutomowe wydanie, które swoją premierę miało w pierwszym kwartale 2014 roku. Książka ukazała się w wydawnictwie Czarne, znanym z promowania reportaży i, co można chyba stwierdzić na podstawie opublikowanych przez oficynę pozycji, dającym gwarancję jakości w kontekście tego akurat gatunku. Pomysł powstania antologii nie był tajemnicą. Wiele miesięcy wcześniej informowano w mediach społecznościowych, iż taki projekt będzie realizowany. Mariusz Szczygieł, aby przygotować antologię, wziął nawet bezpłatny urlop w „Gazecie Wyborczej”, o czym również można było przeczytać w wypowiedziach anonsujących powstające dzieło. Właściwie od razu po premierze dwóch tomów antologii pojawiły się zapowiedzi tomu trzeciego. Administrator profilu facebookowego antologii w odpowiedzi na pytanie jednego z internautów następująco definiował powód powstania kolejnej odsłony antologii: „Jest: POST SCRIPTUM, uzupełnienia. Z jednej strony ważni reporterzy, którzy się nie zmieścili (nazwiska we wstępie do 1 tomu), z drugiej – autorzy z ukrytą twarzą (reportera). Nigdy by nam nie przyszło do głowy, że też pisali reportaże”¹. Okazało się, że ów monumentalny w formie i zamyśle projekt ma charakter otwarty – zbyt wielu interesujących tekstów nie udało się Szczygłowi uwzględnić w pierwszym i drugim tomie, zaplanowanych pierwotnie jako całość. Redaktorowi antologii towarzyszył niedosyt². Jesienią 2015 roku ukazał

¹ Post z 12.03.2015. [online:] <https://web.facebook.com/antologiareportazu/?fref=ts> (12.02.2016).

² We *Wstępie* do trzeciego tomu natknijemy się na deklarację: „Pracę nad drugim tomem antologii kończyliśmy z poczuciem niedosytu. Zostało ponad stu reporterów, którzy powinni byli się w niej znaleźć, ale z różnych względów ich zabrakło. Myślałem

się więc tom trzeci, opatrzony etykietą + 50. I znowu czytelnicy wydawali się nienasytzeni. Na Facebooku pojawiły się apele o rozpoczęcie prac nad czwartym tomem – najwyraźniej kolejne teksty nie tyle głód reportażu zaspokajały, ile raczej podsycaly apetyt na więcej. Nic w tym dziwnego, bo antologia zaspokaja ciekawość i czytelnicze oczekiwania w kilku istotnych kwestiach. Po pierwsze, odbiorca zostaje dopuszczony do sekretów związanych z powstawaniem reportażu – pracę reportażysty „od kuchni” ujawnia i redaktor tomów, i jego bohaterowie, opisani w taki sposób, by w pamięci czytelnika zostały ciekawostki i anegdoty. Po drugie, czytelnik odkrywa bogactwo gatunku, jego nieoczywistość i skomplikowanie, a także literackie uwikłanie. Szczygiel z finezją podsuwa coraz to bardziej zaskakujące teksty, w których zadziwić mogą i bohaterowie, i forma, i autor, który okazuje się reporterem. Po trzecie wreszcie, dzięki lekturze antologii mamy możliwość zderzenia się z różnymi sposobami myślenia o świecie, z różnymi pomysłami na opisanie rzeczywistości, z odmiennymi sposobami pojmowania roli reportera, które mogą być nam bliskie, ale i obce. Dzięki temu odkrywamy, że opisywanie ludzi, oddawanie im głosu, dawanie świadectwa ich cierpienia i przeżyć nie zawsze traci na aktualności, a czasami nie przestaje drażnić, zmuszać do reakcji, mimo upływu wielu lat.

Mówienie o monumentalności projektu nie jest przesadą. Również używanie słowa „projekt” nie wydaje się nadużyciem. Trzy tomy antologii, co ogłoszono na wspomnianym fanpage’u książki, ważą razem ponad 5 kg – dwa pierwsze 3,33³, natomiast trzeci 1,7 kg. Kwestie wagowe

o grzechu zaniechania, który był nie do zmycia”. M. SZCZYGIEL: *Wstęp*. W: 100/XX + 50. *Antologia polskiego reportażu XX wieku*. T. 3: 1910–2000. Red. M. SZCZYGIEL. Wołowiec 2015, s. 9.

³ Dnia 23 lutego 2014 roku na Facebooku umieszczono post: „Odbyło się komisyjne ważenie antologii: waży równe 3 kg. Tyle co przeciętny kotek (nie dotyczy to Afonii Szczygła, której jest trochę więcej) albo tyle co trzy opakowania cukru, albo... Macie jakiś pomysł, co jeszcze mogłoby się znaleźć na drugiej szali, żeby zrównoważyć wagę »100/XX«?”. Post z 23.02.2014. [online:] <https://web.facebook.com/antologia-reportazu/?fref=ts> (12.02.2016). Czytelnicy odpowiadali na przykład, że 3 kilogramy szczęścia, noworodek, dwie dorodne świnki morskie. Dnia 28 października 2015 roku opublikowano informację nieco różniącą się od powyższej, jeśli chodzi o wagę dwóch pierwszych tomów: „Odbyło się ważenie! Trzeci tom ma 1,70 kg. Dodając jego masę do dwóch poprzednich – 3,33 kg – otrzymujemy 5 kg z małym hakiem”. Post z 28.10.2015. [online:] <https://web.facebook.com/antologiareportazu/?fref=ts> (12.02.2016). W tekście głównym podaje, tak to ujmijmy, dane najnowsze. Dla kronikarskiej uczciwości wspomnę ponadto, że o wadze dwóch pierwszych tomów pisze również Mariusz Szczygiel we *Wstępie* do trzeciego tomu antologii: „Oba tomy antologii ważyły razem 3 kilo i 32 deko. (Zdarzało się – mówili potem księgarze – że jeśli ktoś kupował je dla siebie i dodatkowo na prezent, przychodził z wózkiem lub walizką na kółkach”. M. SZCZYGIEL: *Wstęp*. W: 100/XX + 50..., T. 3, s. 9.

wykorzystywano zresztą do żartobliwego przekazywania wiadomości. „Właśnie się dowiedzieliśmy, że do warszawskiej księgarni reporterów Wrzenie Świata dotrze jutro ponad 500 kg (!) najlepszych reportaży XX wieku... Premiera antologii już pojutrze!” – taką informację zamieszczono na Facebooku tuż przed premierą antologii⁴. Także liczba stron jest imponująca – dwa pierwsze tomy mają razem ponad 1 800 stron, tom trzeci – ponad 1 000. Antologia została wydana z dużą edytorską dbałością o szczegół. Pierwszy tom ma niebieski grzbiet oraz liczbę 100 na okładce w identycznym kolorze; te same elementy w tomie drugim są pomarańczowe. Strony tytułowe z nazwiskami reporterów oraz datami ich urodzin i ewentualnej śmierci, a także przypisy kolorystycznie zaplanowane są naprzemiennie – w tomie z niebieskim grzbietem elementy te są pomarańczowe, a w tomie z grzbietem pomarańczowym – niebieskie. Na okładce na tle wspomnianej setki widnieje wytłoczone „/XX”. W tomie trzecim grzbiet jest zielony⁵, a na nim oprócz tytułu antologii, numeru tomu i logo wydawnictwa znajduje się duży biały napis „+ 50”. Litery na grzbietach postawionych obok siebie trzech tomów antologii układają się w napis „100/XX+50”. W ostatnim tomie zrezygnowano z kolorowych akcentów wewnątrz książki, zastąpiono je odcieniami czerni i szarości. Twarda okładka i po dwie tasiemki w tomie, ułatwiające powrót do miejsca, w którym skończyło się lekturę, to akcenty potwierdzające estetyczną dbałość wydawnictwa o wysoką jakość publikacji. Nie zapomniano również o czytelnikach e-booków. Publikację można nabyć w wersji elektronicznej zarówno w formie poszczególnych tomów, jak i mniejszych części.

Antologia *100/XX*, prezentująca najciekawsze reportaże XX wieku, cieszyła się dużym powodzeniem jeszcze przed wydaniem. Czytelnicy facebookowego profilu deklarowali zainteresowanie, fanowską niecierpliwość związaną z koniecznością czekania na dzień premiery, wreszcie niekwestionowaną miłość do gatunku. Wspominam o tym nie bez powodu, gdyż w przypadku antologii zredagowanej przez Mariusza Szczygła można mówić o połączeniu kilku, niezwykle istotnych dla promocji i sukcesu wydawniczego cech. Po pierwsze, mamy do czynienia z monumentalnym w swoim założeniu projektem, dokumentującym osiągnięcia polskiego reportażu w XX wieku. Po drugie, zadbano o podsycanie zainteresowania książką oraz dawkowanie informacji powodujących gotowość odbiorców do kibicowania tytułowi. Po trzecie wreszcie, twa-

⁴ Post z 3.03.2014. [online:] <https://web.facebook.com/antologiareportazu/?fref=ts> (12.02.2016).

⁵ Warto zauważyć, że na facebookowym profilu toczyła się dyskusja dotycząca kolorów okładek, a kwestie estetyczne okazywały się dla czytelników równie istotne jak merytoryczne.

rzą antologii, jej marką, tak można by rzec, został Mariusz Szczygieł, nie tylko jeden z bardziej znanych reporterów średniego pokolenia, ale i promotor gatunku. Agnieszka Łasek, szefowa działu promocji w wydawnictwie Czarne, nie ukrywa zresztą tego, że w przypadku antologii 100/XX stała się rzecz niebywała, a mianowicie książka, która pozornie nie miała prawa być tak popularna, okazała się niekwestionowanym bestsellerem. Jej zdaniem, był to efekt promocji idealnej: „Tu się zbiegło wszystko: świetna książka, zainteresowanie mediów, które poświęciły jednemu tytułowi więcej miejsca niż zazwyczaj – i to nie tylko programy kulturalne, ale również publicystyczne, społeczne, a do tego postać bardzo zaangażowanego redaktora. Poświęcił swój czas i chętnie opowiadał o swojej pracy. A także ogromne zainteresowanie polskim reportażem. Zbiegło się to również z przyznaniem Monice Sznajderman nagrody Gwarancja Kultury właśnie za serię Reportaż. Antologia była swoistym ukoronowaniem ośmioletniej pracy nad tą serią. A wszystko przełożyło się na wynik sprzedażowy, który – miejmy nadzieję – przejdzie do legendy”⁶.

Anna Dutka, autorka popularnego bloga *Recenzentka*, przytacza historię, którą Szczygieł opowiedział w trakcie krakowskiego spotkania autorskiego: „We wtorek Mariusz Szczygieł poszedł do księgarni sieciowej, to był pierwszy dzień sprzedaży antologii i na półkach stały całe jej stopy. Poszedł tam ponownie w sobotę, bo jak żartując, zaznaczył, lubi podglądać, jak idzie sprzedaż książki. Szuka antologii, niestety jej nie ma. Sądząc, że może przeniesiono ją na inne piętro, pyta młodą sprzedawczynię, gdzie ją może znaleźć. I słyszy, że sprzedała się cała, co on ze zdziwieniem komentuje, że to przecież bardzo droga książka. Sprzedawczyni z zapalem wyjaśnia: »Po pierwsze jest bardzo ładnie wydana, twarda oprawa, dużo koloru, jest gruba, ma 1 800 stron, ponad 3 kilogramy, a poza tym, proszę pana, Szczygieł napisał 100 szkiców o każdym autorze, więc musi być droga«⁷. Z argumentami kobiety trudno się nie zgodzić, a ów niewinny eksperyment społeczny we własnej sprawie w wykonaniu reportera pokazuje jedynie, jak dużą popularnością cieszyła się książka. Świadczy o tym nie tylko wspomniana znakomita sprzedaż, ale i tłumy na spotkaniach promujących publikację. Warto wspomnieć, że z okazji premiery antologii 100/XX wynajęto Dużą Scenę w Teatrze Studio, a chętni do posłuchania rozmowy o reportażach

⁶ Projekt książki: promocja. Z Agnieszką Łasek rozmawia Agnieszka Sowińska. „dwutygodnik.com” 2014, nr 141. Pozyskano z: <http://www.dwutygodnik.com/arttykul/5425-projekt-ksiazka-promocja.html> (12.02.2016).

⁷ A. DUTKA: Mariusz Szczygieł – „100/XX Antologia polskiego reportażu” – Krakowska premiera. „Recenzentka”, 8.04.2014. Pozyskano z: <http://recenzentka.blox.pl/2014/04/Mariusz-Szczygiel-100XX-Antologia-polskiego.html> (10.02.2016).

XX wieku mogli w niej uczestniczyć, jeśli zdobyli wcześniej bezpłatne wejściówki.

Przywoływanemu już w niniejszym tekście profilowi na Facebooku warto poświęcić nieco więcej miejsca. Fanpage nie tylko zapowiadał ukazanie się antologii wiele tygodni przez premierą, lecz także podtrzymywał zainteresowanie publikacją, doskonale łącząc informacje serio z wiadomościami z przymrużeniem oka. *100 / XX*, a więc tym samym i reportaż, promowano konsekwentnie, nowocześnie, z dbałością o różnorodność, ze świadomością, że odbiorcę interesuje zarówno to, co wiąże się z dyskusją wokół książki, jak i ciekawostki związane z jej powstaniem. To dlatego na facebookowym profilu można było się natknąć i na krótkie biograficzne notki dotyczące wybieranych do antologii reportaży, i na zdjęcia reporterów, których teksty znajdują się w antologii, i na fotografie domowe Mariusza Szczygła (na przykład zdjęcie jego biurka lub stosów książek przydatnych przy realizacji projektu), i na recenzje publikacji, gdy ta już się ukazała, i na wywiady z jej redaktorem – do obejrzenia, do odsłuchania i do przeczytania. Ewidentna wielość i atrakcyjność proponowanych czytelnikom postów powodowała wzrost zainteresowania i zaangażowania w komentowanie umieszczanych wiadomości. Internauci chętnie na przykład przysyłali swoje zdjęcia zrobione w trakcie lektury antologii lub zdjęcia domowych półek z książkami, na których honorowe miejsce zajmowała publikacja zredagowana przez Szczygła. W lutym 2016 roku fanpage antologii miał ponad 6 500 polubień⁸. Popularność profilu facebookowego była tak duża, a gotowość czytelników do chwalenia się faktem posiadania książki tak powszechna, że na tym samym portalu społecznościowym powstała żartobliwa, nieco ironiczna i złośliwa w swojej wymowie akcja zatytułowana *Nie wrzuciłem Antologii Reportażu Szczygła na walla, choć to ważna książka*⁹.

Antologia *100 / XX* nie jest dziełem jedynie Mariusza Szczygła, choć, co oczywiste, odautorska sygnatura reportera jest w przypadku tej publikacji bardzo widoczna. Mam tu na myśli nie tylko dobór tekstów, ale przede wszystkim felietony, biograficzne szkice, minieseje poprzedzające każdy z zamieszczonych w tomie reportaży. Tekstów tych, napisanych przez Szczygła, jest więc 150 (*sic!*). Jeśli dodamy jeszcze dwa wstępy – do pierwszego i trzeciego tomu – będzie ich 152. Każdy z owych szkiców to prawdziwa perełka literacka – połączenie wiedzy, dowcipu i indywidualnego spojrzenia na twórcę, wszystko pisane ze swadą. Leszek Bugajski, recenzując antologię, żartobliwie zauważał: „Szczygieł po prostu

⁸ Stan na 17 lutego 2016 to: 6 771 polubień. [online:] <https://web.facebook.com/antologiareportazu/?fref=ts> (17.02.2016).

⁹ [online:] <https://web.facebook.com/Nie-wrzucilem-Antologii-Reportazu-Szczygla-na-walla-choc-to-wazna-ksiazka-600145923412665/> (17.02.2016).

zbudował pomnik kolegom, a sam – mimo że jest gwiazdą tej dziedziny piśmiennictwa – skromnie stanął z boku. A może ta jego skromność jest udawana? On przecież jest w tej książce obecny w ponad stu tekstach: napisał wstęp do całości i wstępy do każdego z zamieszczonych w niej reportaży – tak naprawdę przy okazji tej pracy napisał swoją autorską książkę umieszczoną wewnątrz tej potężnej księgi¹⁰.

Szczygiel nieustannie przyznaje się do zachwytów i odkryć. Pozostaje czytelnikiem naiwnym w tym najlepszym, pozytywnym rozumieniu tego słowa, i przewodnikiem jednocześnie. Oprowadza odbiorcę po świecie dwudziestowiecznego reportażu polskiego, oferuje możliwość poznawania, przypominania sobie, bycia pod wrażeniem, ale podobnej aktywności nie odmawia też sobie. Jest więc kilka kroków przed odbiorcą, by pokazać i objaśnić mu ów często zapomniany świat. Chętnie jednak cofa się, by iść obok czytelnika i razem z nim pozwolić sobie na emocje i wzruszenia. Perspektywa ta wydaje się niezwykle istotna. To dzięki niej Mariusz Szczygiel jako znawca i promotor gatunku reportażu pozostaje przekonujący, wiarygodny i sugestywny. Choć ów autorski rys jest bardzo wyrazisty, reporter mocno akcentuje merytoryczną pomoc okazaną mu przez członkinie i członka Rady programowej antologii, tj. Hannę Krall, Elżbietę Sawicką, Małgorzatę Szejnert i prof. dr. hab. Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego. W trakcie promocji książki wyeksponowano również rolę Julianny Jonek, która współpracowała ze Szczygłem przy doborze tekstów. Fakt, iż obok indywidualnego charakteru projektu położono nacisk również na jego zespołowy charakter, jest nie do przecenienia. Pokazuje bowiem, że dialog, rozmowa, pozytywnie pojmowany spór wpływają na ostateczny kształt dzieła i skutkują korzyściami dla książki. Mariusz Szczygiel tak podsumowuje rok pracy nad dwoma pierwszymi tomami antologii: „Ale głównie zajmowałem się czytaniem. I prawie codziennie odkrywałem jakąś Amerykę. Wraz z młodszą o 20 lat Julianną Jonek. Najpierw swoje typy – od 50 do 150 tekstów – przesłali nam członkowie rady programowej: Hanna Krall, Elżbieta Sawicka, Małgorzata Szejnert, Kazimierz Wolny-Zmorzyński. Potem ja przypominałem sobie wszystkie reportaże, którymi fascynowałem się jako dzieciak, jako student i jako dziennikarz. A potem poszliśmy z Julą do Krystyny Goldbergowej, legendarnej redaktorki polskich reporterów – żeby dała nam zajrzeć do swojej biblioteki. Starannie wertowałem taki PRL-owski miesięcznik »Kontrasty«...”¹¹. Poszukiwa-

¹⁰ L. BUGAJSKI: *Pomnik reportażu polskiego ze Szczygłem w środku*. „Twórczość” 2014, nr 7. Pozyskano z: <http://www.institutksiazki.pl/artykuly,polecamy,31597,pomnik-reportazu-polskiego-ze-szczyglem-w-srodku.html> (10.02.2016).

¹¹ *Z miłości do faktów. Z Mariuszem Szczygłem rozmawia Piotr Bratkowski*. „Newsweek”, 12.03.2014.

nia koncentrowały się więc na przeglądaniu zbiorów znawców gatunku, szukaniu w bibliotekach i kupowaniu książek na Allegro.

W trakcie lektury antologii *100 / XX* pojawia się kwestia kanoniczności dzieła, z którym mamy do czynienia. Dzieła, bo używanie tego słowa w przypadku projektu zrealizowanego przez Szczygła nie jest nadużyciem. W wielu omówieniach publikacji pojawiały się zresztą określenia sugerujące niepowtarzalność, ideową wielkość, historyczność inicjatywy. Zasadne jest więc mówienie o biblii polskiego reportażu, o dziele kanonicznym czy o podręczniku do nauki historii polskiego reportażu. Leszek Bugajski podsumowuje: „Szczygieł nie dość, że pisze świetne reportaże, to w ostatnich latach – chcący czy niechcący – stał się kimś w rodzaju ambasadora polskiego reportażu: pisze i mówi o nim, gdzie może, uczy młodych reporterów, opracowuje antologie, firmuje księgarnię, która wyspecjalizowała się w książkach reportażowych, no i wreszcie wybudował polskiemu reportażowi pomnik. Czyli właśnie tę gigantyczną antologię, którą wszyscy piszący dotychczas o niej w czasopiśmie oceniali, używając najwyższych pochwał, a »Tygodnik Powszechny«, w którego redakcji dobrze wiedzą, co to Biblia, zatytułował obszerną recenzję: *Biblia Szczygła*. To robi wrażenie! Złośliwie można by tu wtrącić, że wszystkich obezwładnił jej rozmiar, ale byłby to tylko taki sobie żart»¹². Ignacy Karpowicz wypowiada się w podobnym tonie: „Powiedzieć, że »100 / XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku« jest dziełem ogromnym, to nic nie powiedzieć. Śmiech i łzy. Bieda, przestępczość i wojna. Zjawiska normalne i paranormalne. Całe bogactwo życia»¹³.

Julianna Jonek zauważa następującą prawidłowość: „To jest wybór Mariusza i on jest bardzo subiektywny. Wiele osób, na przykład fani Wańkowicza, powiedzą, że ma ważniejsze teksty, lepsze niż *Na co koza rogi ma*, który znalazł się w *100 / XX*. Mają do tego prawo. Ja bym traktowała *Antologię* jako początek przygody czytelników z reportażem, jako taką odskocznię. My tutaj podpowiadamy, podajemy nazwiska, tropy, tytuły, pewne grupy reporterskie. I teraz mając to w domu, można się od tego odbić i dopiero zacząć swoje poszukiwania. Jeżeli komuś nie odpowiada na przykład nasz tekst Jacka Hugo-Badera, ale coś go pociąga do tego Jacka, to teraz wie, że może poszukać innych reportaży JHB, jeśli akurat ten typ narracji mu odpowiada. Dzięki temu można

¹² L. BUGAJSKI: *Pomnik reportażu...* Por. R. GRZELA: *Biblia Szczygła*. „Tygodnik Powszechny”, 17.03.2014. Pozyskano z: <https://www.tygodnikpowszechny.pl/biblia-szczygla-22229> (2.02.2016).

¹³ I. KARPOWICZ: *O „100 / XX. Antologii polskiego reportażu XX wieku” pisze Ignacy Karpowicz*. wyborcza.pl. Pozyskano z: http://wyborcza.pl/1,75475,15560508,O__100_XX__Antologii_polskiego_reportazu_XX_wieku_.html (2.02.2016).

rozpocząć swoje poszukiwania reporterskie¹⁴. Propozycja redaktorki naczelnej wydawnictwa Dowody na Istnienie wydaje się bardzo trafna, zwłaszcza że w trakcie lektury 100/XX czytelnik idealny, tak można powiedzieć, wielokrotnie zatrzymuje się, by sięgnąć po notes lub otworzyć folder z notatkami i zapisać w nim tytuł, który koniecznie później musi znaleźć. Minieseje Szczygła prowokują do takich zachowań. Są wręcz idealnym motywatorem do czytania „rozgałęzionego”, w którym fragment danego tekstu lub informacja o tekście wywołuje imperatyw znalezienia materiału źródłowego i przeczytania reportażu w całości. Mariusz Szczygieł akcentuje przydatność antologii dla studentów dziennikarstwa: „Mam nadzieję, że Wydział Dziennikarstwa UW, ale też inne uczelnie będą miały z *Antologii* używkę. Żeby już mnie nie pytali o nic, to ja specjalnie napisałem te wstępy i wyciągam to, co charakterystyczne dla danego reportera. Jednocześnie w wielu wstępach zdradzam czasem nawet swoje poglądy na danych reporterów, ale też przemycam moje spojrzenie na reportaż, więc kto się interesuje reportażem, ten nie może tej książki przeoczyć¹⁵. Jednocześnie zwraca uwagę na możliwość wydobywania różnych wątków i analizowania tekstów pod kątem obecności wybranych wątków oraz sposobów przedstawiania: „Marzę, żeby ktoś analizował tę antologię pod różnymi kątami. Jak mówili i mówią Polacy, jak zaczyna się reportaż, jaki jest obraz kobiet. Jeszcze w latach 80. mówiło się o »babskim pisaniu«. Kiedyś Małgorzata Szejnert powiedziała, że pisanie Krall jest takie kobiece, ale w najlepszym tego słowa znaczeniu. Dziś musiałaby się z tego wytłumaczyć. Można badać pod kątem tego, jak Polacy widzą świat, jak postrzegają cudzoziemców¹⁶. Wielość możliwych odczytań tekstów zamieszczonych w antologii to fakt. Można by nawet powiedzieć, że na marginesie lektury 100/XX dałoby się napisać pokaźny tom o zmianach zachodzących w polskim reportażu, ale i o aktualności wielu zamieszczonych w trzech tomach tekstów. Jonek z kolei nie ukrywa, że fascynują ją w reportażu kwestie formalne: „Mnie na przykład interesują bardziej zagadnienia warsztatowe, żeby zbadać, jak wyglądały relacje reportera i bohatera, jaka jest rola reportera w tekście...”¹⁷. Wątki, które wskazuje, to również pretekst do rozbudowanej refleksji. Przykładem takowej może być chociażby reportaż Wiesława Łuki *Nie oświadczam się*, przypomina-

¹⁴ *Ku pochwałę i na zachętę. Z Julianną Jonek i Mariuszem Szczygłem rozmawiają Maja Głowacka i Piotr Wawrzeńczyk*. Pozyskano z: <http://mgzn.pl/arttykul/1377/ku-pochwale-i-na-zachete> (10.02.2016).

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

ny i wznowiony przez Dowody na Istnienie¹⁸, często wyróżniany przez czytelników antologii, nie tylko odsłaniający fenomen zmywy dotyczącej okrutnej zbrodni w małej miejscowości, lecz także będący zapisem takiego typu pracy, na jaki współczesny reporter nie może sobie pozwolić (zajmowanie się kilka lat jednym tematem).

Mariusz Szczygieł nie ukrywa, że praca nad trzema tomami antologii była dla niego, nie bójmy się tego słowa, prawdziwą frajdą. Radość z odkryć i poszukiwań dostrzegalna jest również w wypowiedziach Julianny Jonek, towarzyszącej reporterowi w promowaniu książki w mediach oraz na spotkaniu autorskim w Teatrze Studio. Szczygieł nie tylko przygotowuje czytelnikowi pokazną dawkę tekstów źródłowych oraz miniesejów poświęconych poszczególnym autorom. Stara się także pokazywać, że poznawanie reportaży sprzed kilkudziesięciu zwykle lat może być fascynującą przygodą. Pozwala bowiem i na poszerzenie własnej wiedzy, i na zmierzenie się z tekstami, które archaiczne w formie, okazują się niezwykle świeże w treści, i na odkrycie aktualności niektórych prezentowanych problemów, i na ukazanie ciągłości widocznej wśród tych, którzy, użycie tego słowa nie będzie przesadą, uprawiają sztukę reportażu. Pasja, widoczna w tekstach Szczygła, udziela się odbiorcy. Odkrywa on dzięki autorowi *Gottlandu*, że ma ochotę na dalsze poszukiwania. Zaczyna przeglądać półki we własnej domowej bibliotece, odkrywając, że niektóre książki cytowane w antologii są w jego posiadaniu, inne trzeba nabyć – w antykwariacie lub na Allegro¹⁹. Tak samo jak czynili to Szczygieł i Jonek. To poczucie podobieństwa doświadczeń staje się czymś bardzo istotnym. Pozwala na zbudowanie wspólnoty, dla której podstawą jest dzielenie miłości do reportażu. Uczucie do tego gatunku Szczygieł wyznaje zresztą wielokrotnie. Brzmi to, być może, nieco przewrotnie, ale antologista zaangażowany jest w tym przypadku antologistą zakochanym, a nawet kochającym. Dzięki takiej przyjętej perspektywie podążamy za reporterem dużo chętniej, niż gdyby miał nas on oprowadzać po dwudziestowiecznych przygodach gatunku z wielką powagą lub zadęciem nawet. Towarzyszące Szczygłowi i wyrażane nieustannie poczucie humoru nie kłóci się z merytorycznym przekazem, jaki odnajdujemy w felietonach poprzedzających teksty zamieszczone w antologii. Co więcej, dzięki takiemu połączeniu łatwiej zapamiętujemy fakty, a te przecież w antologii poświęconej reportażowi pozostają najważniejsze. Mariusz Szczygieł deklaruje, iż w przypadku doboru poszczególnych tekstów poddał się własnemu gustowi, dzięki czemu mamy do czynienia

¹⁸ Zob. W. ŁUKA: *Nie oświadczam się*. Warszawa 2014.

¹⁹ We *Wstępie* do tomu trzeciego Mariusz Szczygieł wyznaje: „Ja zaś rozszalałem się na Allegro i wykupiłem chyba wszystko w kategorii reportaż”. M. SZCZYGIEŁ: *Wstęp*. W: 100/XX + 50..., T. 3, s. 9.

nia z ujawnieniem własnych zachwyków oraz z odegraniem roli, w jaką w trakcie lektury potencjalnie wchodzi czytelnik. Autor *Zrób sobie raj* nie podchodzi do czytelnika z dystansem. Sugeruje raczej, że jest z nim w zмовie, że są w dobrej komitywie, że darzą się sympatią, bo przecież i antologista, i jego odbiorcy, i jego bohaterowie połączeni są miłością do reportażu. W takiej postawie kryje się istotny przekaz ideowy i promocyjny zarazem. Oto świat, który, wydawałoby się, odszedł już do lamusa, może fascynować, intrygować i mówić nam coś także o współczesności. Szczygłowi udaje się bowiem uniknąć impasu wynikającego z prezentowania tekstów o charakterze historycznym. Udaje mu się nawet zapoczątkować modę na poznawanie reportażu XX wieku, na przypomnienie i na mierzenie się z zapomnieniem. Świadczy o tym uzyskanie przez antologię statusu bestsellera.

Zdanie otwierające wstęp do dwóch pierwszych tomów *100/XX* brzmi: „Szanowni Czytelnicy, jestem szczęśliwy”²⁰. Trudno na takie dictum nie zareagować zaciekawieniem i uśmiechem. Można by powiedzieć, że Szczygieł deklaracją tą rozbraja czytelników, budzi ich sympatię i czyni ich świadkami swojego zadowolenia. W kolejnych zdaniach redaktor książek wyjaśnia powody swojego szczęścia: „Otóż udało się zebrać sto najciekawszych, najlepszych, najbardziej odkrywczych, najbardziej kontrowersyjnych i najważniejszych polskich reportaży XX wieku. Wiele z nich ma w sobie wszystkie »naj«, które wymieniłem. Inne tylko jedno, ale za to bardzo mocne”²¹. Ów entuzjazm zostaje wzbogacony o wyjaśnienia dotyczące pracy nad antologią. Dzięki nim dowiadujemy się, że upodobania czytelnicze redaktora podlegały negocjacji, a ów autorski projekt ma jednak w sobie nie tylko indywidualistyczny rys, ale przede wszystkim stanowi obiektywną próbę zaprezentowania tego, co w gatunku w XX wieku było najbardziej interesujące, ale i co jest nieoczywiste. Wielkim atutem zamysłu Szczygła jest rezygnacja z tekstów „podręcznikowych”, kanonicznych, zwłaszcza w przypadku takich autorów, jak Melchior Wańkiewicz, Krzysztof Kąkolewski, Ryszard Kapuściński, Hanna Krall czy Małgorzata Szejnert. Wspomniane wcześniej wyznaczenie miłości znajdzie swoje powtórzenie na przykład w następującym stwierdzeniu: „Autorzy dali nam zgodę na wykorzystanie tych tekstów, w których się zakochałem”²². Osobiste wspomnienia lub komentarze będą zresztą towarzyszyły refleksji reportera nie tylko we wstępie, lecz także w kolejnych miniesejach wprowadzających do tekstów reporterów. Szczygieł zachowa jednocześnie równowagę między anegdotycznością

²⁰ M. SZCZYGIEŁ: *Wstęp*. W: *100/XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku*. T. 1: 1901–1965. Red. M. SZCZYGIEŁ. Wołowiec 2014, s. 11.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, s. 16.

opisu a jego poznawczym charakterem. Czytelnik nie będzie więc znużony ani przeładowaniem informacjami, którego zresztą tutaj nie ma, ani nadmiernie osobistymi wynurzeniami redaktora. Szczygiel potrafi bowiem nawet przywoływane historie z życia wzięte opowiedzieć tak, by zawrzeć w nich typowe cechy pisarstwa danego reportera lub wiadomości na temat jego twórczości. Nie ma więc tutaj zbędnych słów, a owa swada i brawura opowiadania to przede wszystkim dowód na to, że i gatunek, i rola pełniona przez reportera to temat nieustannie żywy, poddający się specyfice swoich czasów, ale i uniwersalny, gdy weźmiemy pod uwagę przesłanie ideowe towarzyszące uprawiającym ten gatunek i gotowym do końca pozostać wiernym faktom.

Warto w tym miejscu przytoczyć kilka fragmentów obrazujących styl Szczygła. W tekście poświęconym Janowi Parandowskiemu reporter żartobliwie stwierdza: „Pamiętam, że miałem jedenaście lat, kiedy kupiłem jego książkę *Eros na Olimpie*. Głównie dlatego, że kojarzył mi się z rekwizytem, który budził emocje moje i moich kolegów – z prezerwatywą marki Eros. Bo do mitologii właśnie nawiązywał przemysł gumowy PRL-u i była to chyba jedyna zaleta ówczesnych prezerwatyw”²³. Opowiadając o Wiesławie Górnickim dzieli się trwałością swojej młodzieńczej fascynacji: „W dzieciństwie teksty Wiesława Górnickiego robiły na mnie wielkie wrażenie. Największe – relacja z wieczoru, kiedy w Nowym Jorku wysiadła elektryczność. Książka dla młodzieży (*Od fiordu do atolu*, 1977) z nowojorskim reportażem *Zaćmienie* miała w mojej biblioteczkce jedenastolatka numer 40 i gdy dziesięć lat później likwidowałem swój dziecinny księgozbiór, zostawiłem ją sobie właśnie ze względu na ten tekst”²⁴. Pisząc o Krzysztofie Kąkolewskim, zwierza się, że to dzięki niemu został reporterem, i mówi o swojej dziecięcej fascynacji jego tekstami: „Budował napięcie od pierwszych zdań, żeby potem zaszerwować wspaniałą prozę psychologiczną. Jako dziesięciolatek nie mogłem się od tych »baśni« [*Baśni udokumentowanych* – B.D.] oderwać, dziś są dla mnie tym, co w polskim reportażu najlepsze”²⁵. Antologista nie boi się ujawniania własnych ocen, co również jest warte uwagi. Krytyczny charakter wprowadzających omówień to ich niewątpliwy atut. Szczygiel podziwia tytuły książek Piotra Gabryela, wykazując się jednocześnie dowcipem i autoironią: „Jego [Gabryela – B.D.] reporterskie książki z lat osiemdziesiątych mają tytuły, które zaliczam do grupy »boskich«: *Zaproszenie do czyśćca* (1987) i *Kciuk Pana Boga* (1989).

²³ M. SZCZYGIEL: *Reporter z krainy Mitologia*. W: *100/XX...*, T. 1, s. 248.

²⁴ M. SZCZYGIEL: *Widzieć więcej niż zeszyt*. W: *100/XX...*, T. 1, s. 844.

²⁵ M. SZCZYGIEL: *Prawo do zakłócania ludziom życia*. W: *100/XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku*. T. 2: 1966–2000. Red. M. SZCZYGIEL. Wołowiec 2014, s. 182.

(W »boskich« znajdują się też takie tytuły polskiego reportażu jak: *Anioły Warszawy*, *Bezdomność Boga*, *Bóg zapłać*, *Co dzień bliżej nieba*, *Czyścić mężczyzn*, *Eli, Eli*, *Obiad u Boga Ojca*, *Pieta na szkle*, *Sąsiedzi Pana Boga*, *Sezon w czyścicu*, *Szukam raj*, *Wszyscy święci na urlopie*, *Zdążyć przez Panem Bogiem*, *Zrób sobie raj czy Gottland*. To gotowy temat na pracę magisterską: »Nadanie metafizycznego znaczenia życiu bohaterów reportażu poprzez tytuł książki«²⁶. Uważny czytelnik bez trudu dostrzeże, że wśród wymienionych reportaży są też książki Szczygła. Autor pozwala więc sobie na mrugnięcie okiem do czytelnika i żartobliwe uczynienie siebie jednym z wyróżnionych. Widać wyraźnie, że wskazane przez reportera tytuły zwykle opierają się na połączeniu tego, co boskie, z tym, co ludzkie, mówiąc inaczej: na zderzeniu tego, co wysokie, z tym, co niskie, tego, co uwzniośnione, z tym, co zwyczajne, codzienne. Reporterowi zdarza się niebanalnie i kolokwialnie kwitować twórczość omawianych autorów, dzięki czemu oddaje ich specyfikę i próbuje zdefiniować, tak to nazwijmy, smak lektury. W przypadku twórczości Cezarego Łazarewicza dowiadujemy się na przykład: „Zawsze miałem wrażenie, że jego teksty są wysmażone jak skwarki i jak skwarki bardzo aromatyczne”²⁷. A ponieważ, kontynuując metaforę smaku, przygoda z reportażem ma charakter nienasyconego apetytu, o czym już wspominałam, Mariusz Szczygieł we *Wstępie* do tomu trzeciego opowiada o naleganiach czytelników – dzielili się oni pragnieniem przeczytania tych reportaży, na które nie starczyło miejsca w dwóch pierwszych tomach. Jednocześnie antologista nie ukrywa, że wiele nazwisk musiał pominąć. Listę takowych zamieszcza zresztą we *Wstępie* do tomu pierwszego i drugiego. Szczygieł wyznaje jednocześnie, że poddał się sile własnego przekonywania i z chęcią przystąpił do wyboru kolejnych pięćdziesięciu tekstów. „Drodzy Państwo, wciągnąłem się!”²⁸ – przeczytamy. Czytelnikowi pozostaje potwierdzić, że on także, bo lektura kolejnych tekstów to prawdziwe bogactwo wiedzy na temat gatunku i roli pełnionej przez reportera, wiedzy teoretycznej dzięki wprowadzeniom Szczygła i wiedzy praktycznej dzięki zamieszczonym w tomach reportażom.

Książka *100/XX + 50* przygotowana przez autora *Gottlandu* jest nie tylko bazą informacji na temat reporterów publikujących w XX wieku oraz ich tekstów, lecz także źródłem wiadomości na temat najważniejszych antologii, które ukazały się wcześniej (między innymi *Tu zaszła zmiana*, *Klucze do zdarzeń*, *Losy nie wymyślone*, *Rachunek sumienia* pod redakcją Krystyny Goldbergowej), czy na temat czasopism, w których

²⁶ M. SZCZYGIEL: *Pogłębić kamuflaż, odjąć jezioro*. W: *100/XX...*, T. 2, s. 516.

²⁷ M. SZCZYGIEL: *Nieoczywiste traktować jak oczywiste*. W: *100/XX + 50...*, T. 3, s. 969.

²⁸ M. SZCZYGIEL: *Wstęp*. W: *100/XX + 50...*, T. 3, s. 11.

literatura faktu odgrywała niebagatelną rolę (na przykład „Wiadomości Literackie”, „Po Prostu”, „Kontrasty”, „Ekspress Reporterów” czy „Tajny Detektyw”). To bardzo istotna cecha omawianego w niniejszym artykule projektu. Dzięki owemu bogactwu, dzięki różnorodności, wielości wątków czytelnik odkrywa potencjał tkwiący w autorach i ich reportażach. Zaczyna widzieć ewolucję postaw i zachowań. Dostrzega powracanie niektórych problemów. Odkrywa nową twarz autorów dobrze znanych. Wreszcie zaczyna być wciągnięty w projekt, bo sam ma ochotę szukać, poszerzać swoją wiedzę, odnajdywać teksty, które Szczygieł pominął, ale o których wspominał w miniesejach. Tym samym czytelnik w sensie ideowym także staje się antologistą, antologistą poszukującym i zafascynowanym tym, w jaki sposób pojmowano gatunek reportażu i jak swoją rolę w społeczeństwie widzieli reporterzy.

Mariusz Szczygieł, prezentując poszczególnych bohaterów swojej opowieści, pokazuje, w jaki sposób postrzegany jest reportaż. Wskazuje na odmienne tradycje, akcentuje realizowanie innego modelu przekazu, wreszcie kładzie nacisk na cechy charakterystyczne tekstów danego reportera. Historie te, choć pozornie oderwane od siebie, dotyczą przecież konkretnego twórcy, a inspiracją jest konkretny zamieszczony w tomie tekst; układają się też w spójną całość o trwałości gatunku, będącego rodzajem zobowiązania społecznego, i o jego ewolucji, a więc rejestrze zachodzących zmian i oczekiwań.

W tekście poświęconym Kazimierzowi Laskowskiemu Szczygieł na przykład pisze: „Dziś nikt by takiego reportażu o powodzi nie napisał. [...] Reportażu tak patetycznego. Reportażu, który cały jest emfazą”²⁹. Akcentuje nieprzystawalność relacji do oczekiwań współczesnego czytelnika. Reporter dzisiaj raczej unika wzniosłości, wiedząc, że przy jej stosowaniu łatwo popaść w śmieszność i być uznanym za osobę niewiarygodną. Z kolei w kontekście *Pielgrzymki do Jasnej Góry* z 1895 roku Władysława Reymonta, „pierwszego nowoczesnego reportażu w polskim piśmiennictwie”, jak pisze Kazimierz Wolny-Zmorzyński³⁰, Szczygieł przywołuje określenie „literacki dokument psychologiczny”³¹, akcentując w ten sposób wagę portretowania stanów psychicznych oraz

²⁹ M. SZCZYGIEŁ: *Kataklizm musi być „straszliwy”*. W: 100/XX..., T. 1, s. 66. W dalszej części tekstu po tytułach będą podawała w nawiasie numer tomu. Przytaczanie w przypisach tytułów konkretnych szkiców Szczygła ma swój cel nie tylko bibliograficzny. Warto zwrócić uwagę na wspomniane tytuły, gdyż stanowią one zgrabne, barwne i celne podsumowanie metody twórczej danego reportera. Mówiąc inaczej, owe tytuły również „opowiadają” o gatunku i roli pełnionej przez dziennikarza go uprawiającego.

³⁰ K. WOLNY-ZMORZYŃSKI: *Posłowie* (2), s. 934.

³¹ M. SZCZYGIEŁ: *Czuły aparat spostrzegawczy* (1), s. 101.

literackość tekstu będącego odzwierciedleniem faktów. Kiedy wspomina o tekście Stefana Żeromskiego *Ława – Kwidzyn – Malbork*, rejestrze z podróży przed plebiscytem na Warmii, Mazurach i Powiślu, kładzie nacisk na aspekt propagandowy, promocyjny i edukacyjny³². Szczygieł docenia zalety reportażu historycznego, publikując chociażby *Dni strajku szkolnego we Wrześni* Tadeusza Staniewskiego. Tekst powstał bowiem 20 lat po opisywanych wydarzeniach³³. Z kolei Józef Moszyński, jak twierdzi Szczygieł: „Pisał o tym, czego obawiają się poważne redakcje, czyli o rzeczach błahych”³⁴. Antologista akcentuje więc paradoks zderzenia oczekiwań z tym, co staje się tematem reportera. Sztywne budowanie rejestru tematów oczekiwanych może stwarzać problemy tym, którzy stawiają na zaskoczenie i nawet z rzeczy codziennych, banalnych i zwyczajnych potrafią wysnuć opowieść o charakterze uniwersalnym. Wyzwaniem, z którym umie sobie poradzić dobry reporter, może być też napisanie reportażu ekonomicznego. Andrzej Krzysztof Wróblewski, zdaniem autora *Zrób sobie raj*, „W sposób lekki opisywał trudne zjawiska gospodarcze”³⁵.

Szczygieł zwraca również uwagę na kwestie definicyjne oraz na rozmywanie się ścisłych granic gatunkowych w przypadku reportażu. Opowiadając o twórczości Stefanii Zahorskiej, przywołuje opinię Anny Nasiłowskiej, która stwierdza, że reporterka lekceważy podziały dyscyplin i gatunków³⁶. Przedstawiając twórczość Zofii Nałkowskiej, przypomina: „Badaczka życia, edytorka jej dzienników i autorka biografii pisarki Hanna Kirschner uważa, że »Medaliony« mogą znaleźć się zarówno w antologii opowiadań, jak i antologii reportażu”³⁷. Również tekst Kazimierzy Hłakowiczówny, będący relacją z momentu zabójstwa prezydenta Gabriela Narutowicza, staje się pretekstem do podobnego rodzaju refleksji: „Na przykładzie tekstu Kazimierzy Hłakowiczówny chcemy pokazać, że reportaż może mieć też formę krótkiego listu”³⁸. Przywołując tekst Franciszka Gila, pokazuje, że reportaż może być podaniem urzędowym³⁹. Względność wpisana w przyporządkowanie gatunkowe oraz wynikające z tego możliwości Szczygieł akcentuje również w przypadku Antoniego Słonimskiego, który stworzył dla „Wiadomości Literackich” „dramat w odcinkach, powieść w odcinkach,

³² Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Nie zostawiać suchej nitki* (1).

³³ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *W wolnych chwilach pytać o jedno* (1).

³⁴ M. SZCZYGIEŁ: *Bimber nawet z nogi* (1), s. 216.

³⁵ M. SZCZYGIEŁ: *Prawda – choćby w drobinach dialogu* (2), s. 11.

³⁶ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Dać koncert obserwacji* (3).

³⁷ M. SZCZYGIEŁ: *Zawsze tylko obrazy* (1), s. 282.

³⁸ M. SZCZYGIEŁ: *We właściwym miejscu i czasie* (1), s. 300.

³⁹ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Reportaż jako podanie urzędowe* (1).

a także reportaż w odcinkach⁴⁰. W przypadku Jerzego Urbana antologista pisze o reportażu inscenizowanym (reporter bierze bezpośredni udział w wydarzeniach, ale może się ujawnić)⁴¹, który zderza z reportażem wcieleniowym, omawianym w kontekście Janusza Rolickiego, gdzie tożsamość autora zostaje do końca nieujawniona⁴². Omawiając twórczość Jana Józefa Szczepańskiego, Szczygieł w kontekście *Końca westernu* zwraca uwagę na łączenie eseju z reportażem⁴³. Warto w tym miejscu zaznaczyć, że praktyka ta także współcześnie jest częsta. Reporter, aby wiarygodnie przedstawić czytelnikowi tło społeczno-histeryczne, często decyduje się na eseistyczność tekstu. Gatunek interesujący Szczygła może być też przedmiotem eksperymentu. Na taki decyduje się chociażby Marek Miller, proponując odbiorcom tzw. reportaż zbiorowy⁴⁴. Edward Hołda, jak twierdzi antologista, dystansuje się od klasyfikacji związanych z przyporządkowaniem do literatury faktu: „Nie znosi słowa »reportaż« i nazywa siebie »konkretystą«, literaturę faktu – literaturą konkretystyczną, a swoje teksty, także prozatorskie i poetyckie – faktografami⁴⁵. O ile w tym przypadku mamy do czynienia z wyeksponowaniem funkcji pełnionej przez konkret, o tyle Janusz Roszko jako dominującą uznaje inną cechę: „Reportaż definiował jako »dramaturgię faktów«⁴⁶. Ciekawym zjawiskiem, to również w antologii zostaje wyeksponowane, staje się ruszenie śladami danego reportera po latach. W efekcie powstaje reportaż odsłaniający aktualność lub archaiczność przedstawionych kiedyś problemów, będący dowodem na to, że teksty sprzed lat mogą inspirować także współcześnie, wreszcie tekst pozostający w ciągłym dialogu z dziełem pierwotnym. Motyw ten pojawia się chociażby wtedy, gdy Jerzy Ros rusza po 20 latach tam, gdzie wcześniej był Konrad Wrzos, a następnie tę samą drogę, ale już po 75 latach, przebywa Witold Szablowski⁴⁷. Reportaż może również charakteryzować się znakomitą pointą, jak u Hanny Krall⁴⁸, może też łączyć różne języki, jak u Anny Strońskiej, która w *Rozwodzie po góralsku* miesza język reporterski z językiem górali⁴⁹.

Pisząc o gatunku, Szczygieł nie tylko więc zwraca uwagę na niejednoznaczności formalne, lecz także na możliwości tkwiące w pomysł

⁴⁰ M. SZCZYGIEŁ: *Tropem ogłoszeń w gazecie* (1), s. 410.

⁴¹ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Zajmować się szczęściem indywidualnym* (1).

⁴² Zob. M. SZCZYGIEŁ: *W masce* (1).

⁴³ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Dociekać we własnych myślach* (2).

⁴⁴ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Wielu autorów – wielu bohaterów* (2).

⁴⁵ M. SZCZYGIEŁ: *Nie dążyć do pełni* (1), s. 832.

⁴⁶ M. SZCZYGIEŁ: *Podłuchiwać i podglądać* (2), s. 28.

⁴⁷ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Zaglądać do starych reportaży* (1); *Fotograf literacki* (1).

⁴⁸ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Zauważyć, co On rozsiewa* (2).

⁴⁹ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Wedle zgrzebnych faktów* (1).

na tekst oraz w przyczynach, dla których dana opowieść powstaje. Perspektywa ta jest bardzo istotna. Pozwala na wysłuchanie i zapamiętanie motywacji reportera oraz na wyeksponowanie jego ewentualnego talentu literackiego. Antologista nie pomija również zaangażowania społecznego, które jest częścią postaw wielu opisywanych twórców. Reporterzy nie zawsze wierzą, że świat zmieniają, często jednak nie przestają mieć nadziei, że ich zabranie głosu w sprawie poruszy serca tych, którzy mogą wpłynąć na poprawę losu opisywanych postaci. Szczygieł zaznacza więc, że na przykład u Wandy Wasilewskiej reportaż traktowany jest jako „środek do pokazywania sytuacji robotników i najbardziej potrzebujących grup społecznych”⁵⁰. U Zbigniewa Kwiatkowskiego staje się „zmaganiem się”. Z czym? „Głównie z socjalistyczną Polską, którą trzeba ulepszać” – tak twierdzi autor *Gottlandu*⁵¹. Na przykładzie twórczości Ewy Owsiany stwierdza, że „Dobry reportaż powstaje ze zdziwienia”⁵². Pisząc o reportażach Marka Rymuszki, nie ukrywa, że są one, najogólniej rzecz ujmując, rejestrem tego, co ciekawe. Cytuje zresztą dla potwierdzenia tego fragment wypowiedzi opisywanego reportera⁵³. Z kolei w kontekście Włodzimierza Nowaka przytacza zdanie kluczowe dla relacji między reporterem a osobą przez niego portretowaną: „Reportaż boli bohatera i mnie”⁵⁴. Dla Wiesławy Grocholi reportaż, jak zauważa Szczygieł, jest salonem faktu, czymś, co można by określić, połączeniem elegancji z prawdą⁵⁵.

Lektura miniesejów poprzedzających teksty zamieszczone w trzech tomach antologii pozwala na zwrócenie uwagi na fragmenty mówiące o roli pełnionej przez reportera. Ważne stają się więc konteksty ideowe związane z takimi pytaniami, jak: kim jestem?, co mogę zrobić?, czy jestem w stanie zmienić rzeczywistość? W trakcie lektury felietonów Szczygła okazuje się, że znajdziemy w nich wiele refleksji nie tylko na temat gatunku, lecz także na temat tego, w jaki sposób reporterzy postrzegają swój zawód w sensie artystycznym i społecznym. O Januszu Korczaku, którego tekst otwiera pierwszy tom antologii, przeczytamy, że był „współuczestnikiem życia”⁵⁶. Z kolei w Waławie Sieroszewskim Szczygieł docenia postawę empatyczną w stosunku do Innego⁵⁷. Nie zawsze autor *Niedzieli, która zdarzyła się w środę* akcentuje

⁵⁰ M. SZCZYGIEŁ: *Talent walczy* (1), s. 345.

⁵¹ M. SZCZYGIEŁ: *Zrozumiane ocalić* (1), s. 748.

⁵² M. SZCZYGIEŁ: *Przejmować się nie sobą* (2), s. 456.

⁵³ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Fakt, tyle że paranormalny* (2).

⁵⁴ Cyt. za: M. SZCZYGIEŁ: *Reportaż to nie wymiana uprzejmości* (2), s. 841.

⁵⁵ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Bez ogonków* (3).

⁵⁶ M. SZCZYGIEŁ: *Czapka z głowy, reporterze* (1), s. 25.

⁵⁷ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Obcy jest taki jak ja* (1).

pozytywne aspekty postaw reporterów. Zdarza się również, że punktuje ich wpadki, niedociągnięcia, reakcje, które przeczą głoszonym publicznie poglądom. Tak dzieje się chociażby w przypadku Marii Konopnickiej, piszącej o osadach rybackich w Normandii: „Otóż jako reporterka wobec ich żon jest bardzo surowa i krytyczna. Ocenia je głównie pod względem przydatności dla mężów. Dla swoich bohaterek ma mało zrozumienia. A tekst ten powstał przecież już po zaangażowaniu się Konopnickiej w równouprawnienie kobiet i w trakcie jej związku z emancypantką”⁵⁸. Szczygieł zauważa również, że czasami reportaż jest efektem braku świadomości gatunkowej. Czytamy na przykład o „importie zdziewień” Ameryką i mierzymy się z konstatacją: „Trudno dziś powiedzieć, czy Stefan Bryła miał świadomość, że pisał też reportaż”⁵⁹. Antologista przytacza stwierdzenie Ireny Krzywickiej, która tworzyła znakomite reportaże z sal sądowych, a jednak, jak mówiła, nie uważała się za specjalistkę⁶⁰. Interesującym wątkiem jest kwestia doboru odpowiednich słów do opisu, często ekstremalnych, wydarzeń. Szczygieł pisze o Józefie Mackiewicz i jego reportażu *Ponary-Baza*, przytaczając słowa Hanny Krall: „Gdy pisał swój tekst w 1945 roku, słowa, którymi się posłużył, były jeszcze nieużyte”⁶¹. Gdy czytamy o Aleksandrze Jancie-Połączyńskim, dowiadujemy się, że: „Ksawery Pruszyński nazwał go »Rejem polskiego reportażu«. Janta przemierzał tysiące kilometrów w poszukiwaniu tematów”⁶². Mariusz Szczygieł o Aleksandrze Rowińskim pisze, że w jego tekstach pojawia się rodzaj okrucieństwa w opisywaniu postaci, używa nawet określenia: bezwzględny opis postaci⁶³. Jan Bijak, zdaniem antologisty, to człowiek zainteresowany codziennością⁶⁴. Dla Małgorzaty Szejnert to nie reporter powinien być na pierwszym miejscu, ale problem, który portretuje: „Reporter nie jest tematem. To nie gwiazda filmowa”⁶⁵. Szczygieł zwraca uwagę na postawę preferowaną przez Jerzego Lovella, który uważał, że reporter ma osądzać. Ten edukacyjny i moralizatorski ton jego reportaży zostaje zresztą mocno wyeksponowany⁶⁶. Warto w tym miejscu przytoczyć wypowiedź reportera z książki Jacka Snopkiewicza *To ucho!*: „Reporter może okazać pomoc w selekcji zjawisk, unaocznic pułapki życia. Uważam, że w roli

⁵⁸ M. SZCZYGIEŁ: *Mało zrozumienia dla żon* (1), s. 77.

⁵⁹ M. SZCZYGIEŁ: *Import zdziewień* (1), s. 190.

⁶⁰ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Nie byłam specjalistką* (1).

⁶¹ Cyt. za: M. SZCZYGIEŁ: *Zobaczyć, sprawdzić, zlustrować, ustalić* (1), s. 557.

⁶² M. SZCZYGIEŁ: *Cytuję wyłącznie własne doświadczenie* (1), s. 607.

⁶³ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Obwąchiwać temat jak pies jeża* (1).

⁶⁴ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Niezwykłe w zwykłym* (2).

⁶⁵ Cyt. za: M. SZCZYGIEŁ: *Rozsypane drobiazgi zbierać cierpliwie* (2), s. 142.

⁶⁶ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Znaleźć materiał do homilii* (2).

objaśniaczy świata nikt nas nie zastąpi, ta rola przeznaczona jest dla reporterów⁶⁷. Szczygieł zauważa, że: „Krystyna Jagiełło wyciskała kolor z szarości”⁶⁸, a o Barbarze N. Łopieńskiej w kontekście gry z cenzurą w okresie PRL-u wspomina słowami Małgorzaty Szejnert: „Barbara N. Łopieńska była najlepsza z całej grupy w myleniu pogoni”⁶⁹. Antologista przygląda się pracy Krzysztofa Kąkolewskiego; pointując pracę reportera, zaznacza: „Chcesz wiedzieć, czego brakuje ludzkości? Pogadaj z szaleńcami”⁷⁰. Za Kąkolewskim podsumowuje: „Beletrysta żeruje na swoich nędzach, reporter na cudzych”⁷¹. O Konradzie Turowskim antologista pisze – za Ryszardem Wójcikiem – jako o odpowiedniku „malarza naiwnego”⁷². Z kolei Andrzej Mularczyk w swojej reporterskiej pracy przyjmuje postawę bycia w ciągłej gotowości: „Uważa, że początek pracy reportera to godzina i miejsce jego urodzenia”⁷³. Zdarza się, a efekty tego mogą być równie ciekawe, że dany autor jest reporterem jednego tematu. To casus Zbigniewa Święcha, reportera wawelskiego⁷⁴. Bywa jednak i tak, że mamy do czynienia z twórcą wielozadaniowym, który jakiegokolwiek tematu się tknie, opisz go równie dobrze. O Marii Helenie Szpyrkównie Szczygieł pisze: „Była wszechstronną reporterką”⁷⁵. W opinii antologisty Wojciech Giełżyński jest tym, który zapisuje fakty⁷⁶, Arkady Fiedler tym, kto ma w podróży cel⁷⁷, Stanisław Nogaj tym, kto odczuwa przymus pisania⁷⁸; Wojciech Tochman stosuje „pisanie żyletką”⁷⁹, a Ewa Szumańska to reporterka przeczuć⁸⁰. Irena Morawska, co żartobliwie komentuje Szczygieł, ma prawdziwy talent do szczęśliwych zbiegów okoliczności: „Jedno jest pewne, mówiliśmy, Irena ma takie reporterskie szczęście, że księgowa oskarżona o manko zawsze będzie się nazywała u niej Zofia Strata, a chłop, który znalazł milion na drodze – Marian Radosny”⁸¹.

⁶⁷ J. SNOPIEWICZ: *W środku duszy*. W: IDEM: *To ucho! Runda reporterów*. Warszawa 1980, s. 36–37.

⁶⁸ M. SZCZYGIEŁ: *Wyciskać kolor z szarości* (2), s. 215.

⁶⁹ M. SZCZYGIEŁ: *Pisać „w ogóle”* (2), s. 229.

⁷⁰ M. SZCZYGIEŁ: *Prawo do zakłócania ludziom życia* (2), s. 183.

⁷¹ Ibidem, s. 185.

⁷² M. SZCZYGIEŁ: *Dziwność zapisać koniecznie* (2), s. 240.

⁷³ M. SZCZYGIEŁ: *Być sekretarzem zdarzeń* (2), s. 352.

⁷⁴ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Pisać dla króla* (2).

⁷⁵ M. SZCZYGIEŁ: *Egzaltować się światem* (3), s. 50.

⁷⁶ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Nie mistyfikować samego siebie* (2).

⁷⁷ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Gdy nie ma Google’a, napisać list* (3).

⁷⁸ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Zdobyć papier do pisania* (3).

⁷⁹ M. SZCZYGIEŁ: *Nie ma reportażu bez wyobraźni* (2), s. 802.

⁸⁰ Zob. M. SZCZYGIEŁ: *Przeczuwać* (3).

⁸¹ M. SZCZYGIEŁ: *Jeśli słyszeć, to absolutnie* (2), s. 751.

Poruszając kwestie związane z rolą pełnioną przez reportera, antologista przytacza również deklaracje ideowe twórców. Kazimierz Dżiewanowski twierdził na przykład: „Tak jak podstawową powinnością lekarza jest leczenie, a architekta jest projektowanie domów, powinnością dziennikarza jest myślenie”⁸². W tekście o Cezarym Łazarewiczu znajdzie się deklaracja: „Najważniejsze – stać po stronie słabszych. Nie potrafią wydukać, o co im chodzi, mówią nieskładnie, nie stać ich na wynajęcie rzecznika prasowego, agencji PR czy doradcy wizerunkowego. Wiem, to często beznadziejna misja”⁸³. Natomiast Katarzyna Surmiak-Domańska zauważy istotność odpowiedniej formy, dzięki której tekst staje się bardziej wiarygodny: „Pisać powinno się tak, jak rozmawia się z przyjaciółmi”⁸⁴.

Powyżej podane przykłady to zaledwie część możliwych sensów, jakie da się wydobyć z lektury miniesejów Mariusza Szczygła. Redaktor antologii nie tylko więc proponuje czytelnikom podróż po tekstach reporterów, lecz także umożliwia im zawarcie dużo trwalszej znajomości z autorami. Reportaże opatrzone komentarzami rezonują – otwierają na dalsze poszukiwania, skłaniają do zastanowienia się, ile z deklarowanych przez twórców założeń ideowych przetrwało do naszych czasów, inspirują do zastanowienia się, jakie możliwości i ograniczenia oferuje fakt tak dużej różnorodności wpisanej w gatunek i w rolę reportera.

⁸² Cyt. za: M. SZCZYGIEŁ: *Nie płacić 25 dolarów za pytania* (3), s. 399.

⁸³ Cyt. za: M. SZCZYGIEŁ: *Nieoczywiste traktować jak oczywiste* (3), s. 971.

⁸⁴ Cyt. za: M. SZCZYGIEŁ: *Pisać tak, jak się rozmawia* (3), s. 983.

Bernadetta Darska

100 / XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku Edited by Mariusz Szczygieł
as a Tale of the Genre and the Reporter's Role

Summary: The author takes a look at the media phenomenon of a comprehensive, three volumes anthology of Polish reportage from the 20th century edited by Mariusz Szczygieł. She points to a very contemporary promotion strategy is has been granted as affecting its popularity and the interest in the genre. She also accentuates the particular importance of the role of the editor, who not only made a choice of the reportages included, but also actively promoted the project. Moreover, he wrote the notes of particular reporters and their work, that precede each of the reportages included in the volumes. The above make both reading and discussing the anthology an important reflection on the genre itself and the role played by the editor.

Keywords: *100 / XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku*, Mariusz Szczygieł, reporter, anthology, media phenomenon

Бернадетта Дарска

100 / XX Антология польского репортажа XX века под редакцией Мариуша Щигела
как описание жанра и роли репортера

Резюме: Автор рассматривает медийный феномен обширной, трехтомной антологии польского репортажа XX века, подготовленной Мариушем Щигелом. В статье показан современный способ ее продвижения, влияющий на популярность, а также заинтересованность этим жанром. При этом подчеркивается огромная роль редактора антологии, который не только выбрал репортажи, но также активно участвовал в продвижении проекта. Он также написал биографические заметки, посвященные репортерам и их творчеству. Эти тексты предшествуют каждому репортажу, опубликованному в томах. Благодаря этому как описание антологии, так и ее прочтение оказываются важными раздумьями на тему жанра, а также роли репортера.

Ключевые слова: *100 / XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku*, Мариуш Щигел, репортер, антология, медийный феномен

„Walcząc o swoje pisanie, walczę o życie” – o kolekcjach reportażu Melchiora Wańkowicza

Beata Nowacka
Uniwersytet Śląski w Katowicach

I

Pisarstwo jako codzienny rytuał, wewnętrzny przymus, nieposkromiona pasja stanowi może najbardziej rozpoznawalny rys biografii Wańkowicza. Ważnym momentom jego życia towarzyszą obrazy, które kojarzą się z literacką twórczością, niektóre z nich mają intensywność symbolu. To splądrowana kalużycka biblioteka, prężna działalność Wydawnictwa „Rój” w pierwszych latach niepodległości Polski, maszyna do pisania niesiona ponad głowę reportera przez Dniestr we wrześniu 1939, archiwum zniszczone w trakcie działań wojennych, szczegółowy i imponujących rozmiarów fresk o Monte Cassino, pragnienie stworzenia literackiej panoramy polskiego losu, wreszcie organizacja przetrzenna gabinetów: w Domeczkach – warszawskim i londyńskim na Ealing Broadway, w amerykańskiej Hartford Foundation, w mieszkaniu na Puławskiej, w domu na Studenckiej i – oczywiście – w stołecznym Muzeum Literatury. Można z dużą pewnością powiedzieć, że pisanie stanowiło dla Wańkowicza źródło utrzymania, ale może bardziej jeszcze: źródło życia, jego sens, rację istnienia po prostu.

Ten pisarski imperatyw, który jest z równą intensywnością obecny w całej biografii Wańkowicza, wyraźnie przeziiera już z jego pierwszych publikacji. Interesujące jest spotkanie z Melchiorem maturzystą, który pisze swój artykuł „*Ja*” *osobiste a społeczeństwo* do pracy zbiorowej z tekstami absolwentów szkół średnich zatytułowanej *Bez przyłbicy* (Warszawa 1912). Książka, która w swym zamiarze „Pragnie [...] dać wyraz silnej łączności wewnętrznej młodzieży, opuszczającej szkołę polską, i postawić ją przed sądem społeczeństwa”¹, zawiera między innymi teksty Antoniego Bogusławskiego – późniejszego poety i tłumacza, Juliana Ejsmonda – przedwcześnie zmarłego bajkopisarza i tłumacza, Stefana Glassa – matematyka, poety i przyjaciela Witkacego, oraz Ignacego Stanisława Matu-

¹ *Bez przyłbicy*. Warszawa 1912, s. [2].

szewskiego – syna znanego krytyka literackiego, późniejszego dyplomaty, prominentnego polityka, zaprzyjaźnionego z rodziną Wańkowiczów². Z tekstu kilkunastoletniego Mela wyłania się obraz młodzieńca nad wyraz poważnego, świadomego swych obowiązków społecznych, chętnie odwołującego się do romantycznych kontekstów literackich, gładko wypowiadającego się modernistyczną frazą. Blisko czterdziestostronicowy artykuł świeżo upieczonego absolwenta jest jednak – co tu dużo mówić – przegadany. Wywody klasowego mądrała nawet słynnemu gawędziarzowi musiały wydać się przydługie; pod koniec życia włączył artykuł do zbioru *Przez cztery klimaty 1912–1972*, ale przedtem tekst skrócił do stron pięciu, a to, co z niego zostało, właściwie napisał od początku. Spośród usuniętych fragmentów zwłaszcza jeden przykuwa uwagę, niesie w sobie jakieś nieokreślone przecucie przyszłych niepokojów:

Taki wygnaniec z ojczyzny, co się dorobił na obczyźnie i majątku, i stanowiska, który nie potrzebuje (bo nie może) pracować dla kraju, czuje się jednak właśnie bez tej pracy bardzo nieszczęśliwy. To, że nie możemy ofiarować dla kraju, jest jednym z zasadniczych składników tęsknoty. Pozbawić człowieka możliwości służenia idei jest to go unieszczęśliwić³.

Trudno wyrokować, czy młody autor, który rozpocznie niebawem studia prawnicze, przewidywał już wtedy, że to właśnie pisanie stanie się jego – często niewdzięczną, czasem także chybiającą celu – służbą społeczną.

Artykuł w *Bez przyłbicy*, który jest ważnym świadectwem zaistnienia młodego człowieka w przestrzeni społecznej, ma swój ciekawy kontrpunkt w *Liście* zamykającym zbiór reportaży *Przez cztery klimaty 1912–1972*. Spotkanie osiemdziesięcioletniego pisarza z jego wspomnieniem sprzed sześćdziesięciu lat jest poruszające. W 1972 roku Melchior Wańkowicz przeżył już swoje rozczarowania. Kilkanaście lat wcześniej ukończył kanadyjską podróż, z której wrócił zdruzgotany: Polonia nie zobaczyła w nim wielkiego pisarza, nie pragnęła więzi z polskością, którą chciał reprezentować, jego twórczość zupełnie rozminęła się z oczekiwaniami rodaków. Trudno zapomnieć pisane wówczas przez Wańkowicza do żony przejmujące listy, w których grzebie on spopielałe marzenia o napisaniu wielotomowej panoramy polskiego losu⁴. Ambitnego przedsięwzięcia nikt

² Zob. M. KURZYNA: *O Melchiorze Wańkowiczu – nie wszystko*. Warszawa 1975, s. 108.

³ M. WAŃKOWICZ: „Ja” *osobiste a społeczeństwo*. W: *Bez przyłbicy...*, s. 71.

⁴ W korespondencji do żony pisał wówczas: „A zresztą ukarzam się i już mówię tylko: nic innego nie umiem robić poza pisaniem. Bez niego będę już tylko maszynką do wyrobu ekskrementów, to znaczy nie mógłbym sobie pozwolić na życie. A chcę żyć. Walcząc o swoje pisanie, walczę o życie”. Fragment niniejszego cytatu został przywo-

nie chce finansowo wesprzeć, nikt nie czeka na nie, tymczasem potrzeba pisania wciąż jest w reporterze żywa, to przecież jego walka o godne życie. Powrót do kraju staje się więc szansą na odzyskanie polskiego czytelnika, a literatura – odpowiedzią na społeczne zapotrzebowanie.

List Melchiora z 1972 r., [...] do Mela, który [...] napisał wstęp do tej książki nie bez kozery zamyka kolekcję dawnych tekstów, na ostatnim etapie twórczości Wańkowicz nie podejmuje bowiem właściwie reporterskich podróży, ale obcuje ze światem w inny sposób. Rzuca się w wir pracy redakcyjnej: kontaminuje dawne publikacje z nowszymi, odgrzebuje zapomniane, pisze rzeczy nowe, wydaje *inedita*, często pojawia się w środkach masowego przekazu, zabiera głos w ważnych kwestiach⁵. Odpowiedź czytelników jest natychmiastowa i bezwarunkowo entuzjastyczna: tłumnie przybywają oni na często organizowane spotkania autorskie⁶, masowo wykupują książki, czytają, żywo reagują, czekają na kolejne publikacje, a wydawcy – którzy ochoczo pomagają pisarzowi w realizacji jego szlachetnej misji – zacierają ręce. O tym okresie życia reportera tak pisał na marginesie recenzji zbioru *Tędy i owędy* Stanisław Mackiewicz: „Melchior Wańkowicz jest dzisiaj niewątpliwie najbardziej popularnym, rozkupowanym pisarzem w Polsce. Wszyscy chcą go czytać – co gorzej – nikt nie chce czytać kogo innego. Kierowniczkami bibliotek publicznych czy to w Krakowie, czy w Kielcach, czy w Płocku mówią mi jedno i to samo. Ich abonenci żądają tylko Wańkowicza, Wańkowicza i Wańkowicza. Analiza sukcesu, powodzenia jest rzeczą bardzo ciekawą, zwłaszcza jeśli ten sukces, jak w danym Wańkowiczowskim wypadku, jest tak duży, że wychodzi z ram kategorii czysto literackich, staje się zagadnieniem społecznym”⁷.

Wymiernym efektem symbiozy pisarza z czytelnikami stała się rozrośnięta ponad wszelką miarę produkcja wydawnicza⁸. O jej skali, nie bez satysfakcji, mówił w swoim ostatnim wywiadzie osiemdziesięciodwuletni pisarz:

łany w tytule tej publikacji. *King i Królik. Korespondencja Zofii i Melchiora Wańkowiczów 1939–1968*. T. 2. Oprac., wstępem i przypisami opatrzyła A. ZIÓŁKOWSKA-BOEHM. Warszawa 2004, s. 378.

⁵ Nieustanna wydawnicza feta zostanie jednak na kilkanaście miesięcy przerwana ze względu na zaangażowanie polityczne pisarza (podpisanie Listu 34 w marcu 1964 roku i słynny proces sądowy, zakończony wydaniem wyroku trzech lat więzienia za wysłanie do córki materiałów szkalujących PRL). Zob. M. KURZYNA: *O Melchiorze Wańkowiczu...*, s. 258–259.

⁶ Zob. *ibidem*, s. 248.

⁷ S. MACKIEWICZ: *Bona damnatorum*. „Kierunki” 1961, nr 38, s. 9.

⁸ Por. pierwsze słowa Stefana Kozickiego recenzji *Zupy na gwoździu* Wańkowicza – S. KOZICKI: *Szczypta – nie szczypta?*... „Nowe Książki” 1967, nr 12, s. 728.

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

AK2⁹, s. 529–530

W niniejszym wyliczeniu, poza wznowieniami dawnych utworów, uwagę przyciągają właśnie nowe kolekcje tekstów. Zbiory reportaży pojawiały się już we wczesnym pisarstwie twórcy *Karafki La Fontaine'a* – jego utwory komponowane były z artykułów zamieszczanych pierwotnie w prasie, później na nowo ułożonych i spiętych tematyczną klamrą (na przykład książka *W kościołach Meksyku* miała swój pierwodruk w „Kurierze Warszawskim” i „Epoce”). Jednak istną „epokę antologii”¹⁰ otwiera w twórczości reportera tom *Tędy i owędy* z 1961, kończy natomiast wydana sześć lat po śmierci pisarza *Anoda i katoda*. Ta pisarska nadprodukcja, obserwowana szczególnie w ostatnim okresie życia twórcy *Ziela na kraterze*, tłumaczona może być przeczuciem zbliżającej się śmierci i próbą uprządkowania warsztatu pracy, ale świadczy także o tym, że Wańkowicz miał niewątpliwy instynkt zbieracza, zresztą nieobcy warstwie społecznej, z której się wywodził. W szlachectwo mocno wpisane są przecież pasje kolekcjonerskie, a rozmaite zbiory, troskliwie przechowywane przez pokolenia, zaświadczały o wielkości rodu i stanowiły legitymizację konserwatywnych wartości. W przypadku tej szczególnej biografii konsekwentna akumulacja tekstów mogłaby stanowić jakąś próbę kompensacji utraty stron rodzinnych, rodowego majątku, domu wybudowanego dla własnej rodziny, a mania zbieractwa znalazłaby wówczas racjonalne uzasadnienie we wspomnieniu zniszczonego archiwum, nie jeden raz bohatersko strzeżonego przez bliskich, przy-

⁹ Wszystkie cytaty z tego dzieła podaję za: M. WAŃKOWICZ: *Anoda – katoda*. Wybór, układ i oprac. tekstów T. JODEŁKA-BURZECKI. [T. 1]: *Było to dawno*. Wyd. 2. Kraków 1986 (AK1) oraz M. WAŃKOWICZ: *Anoda – katoda*. Wybór, układ i opracowanie tekstów T. JODEŁKA-BURZECKI. T. 2. Kraków 1988 (AK2).

¹⁰ W. TATARKIEWICZ: *Przedmowa*. W: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Wyboru dokonała, wstępem oraz notami o autorach opatrzyła I. WOJNAR. Warszawa 1980, s. 5.

godnie poznanych lub zupełnie obcych ludzi¹¹. Wańkowicz powracający z emigracji do kraju, po raz kolejny pozbawiony własnych dóbr, resztę życia spędza na tworzeniu kolekcji myśli.

Jakim zbieraczem jest autor *KaraŃki La Fontaine'a*? Manfred Sommer w książce *Zbieranie*, która jest próbą filozoficznego spojrzenia na to zjawisko, wyróżnia dwa typy kolekcjonera: *collector* i *gatherer*. Pierwszy należy do przestrzeni raju. Jest – jak biblijni rodzice – receptywnym myśliwym i zbieraczem, estetą zbierającym, by cieszyć się urokami życia, własną kreatywnością, bez wysiłku korzystającym z ziemskich dóbr. Drugi zbieracz to – jak Kain i Abel – produktywny hodowca i zapobiegliwy rolnik, zdobywający pożywienie w trudzie i znoju po to tylko, by przetrwać, zbierający, by pochłaniać. Sądzę, że w bogatym życiu Wańkowicza ujawnił się zarówno estetyczny, jak i ekonomiczny rys zbieractwa. Jego pierwotną, rajska realizację można odnaleźć w bujnym życiu kresowym, gdzie żyje się swobodnie, korzystając z obfitych płodów ziemi, gdzie łowiectwo jest przyjemnością, nie potrzebą. Książki, które pisane są w tej spontanicznej aurze, z sarmacką werwą i nieudawaną fascynacją światem, znakomicie obywają się bez balastu fiszek i może także dlatego wciąż noszą znamiona wysokiej literackiej próby. Inaczej jest ze zbieractwem ekonomicznym w później twórczości Wańkowicza. Poczucie zawodowego spełnienia, które towarzyszy pisarzowi w okresie „epoki antologii”, gdy zgarnia on żniwo dotychczasowej pracy, bywa odwrotnie proporcjonalne do jakości jego ówczesnego pisarstwa. Reporter znany jako ostry gracz, łowca przygód i śmiały odkrywca staje się teraz zbieraczem (*gatherer*), wygnanym z rajów rolnikiem, który starannie planuje, w trudzie obrabia, zwozi, przetwarza, anihiluje... Lecz swoim pisarstwem już nie porzywa.

II

Kilka opublikowanych w ostatnich latach życia Wańkowicza tomów ma charakter całościowych zbiorów, skonstruowanych z odmiennych fragmentów minionej rzeczywistości, ale zwykle ułożonych wedle jednej matrycy. Tworzą ją – najogólniej mówiąc – moduły dokumentujące czas dzieciństwa, młodości, wojny, emigracji, jesieni życia. Ten pisarski autoportret wielokrotny¹², choć przecież pomyślany jako wariacja na temat

¹¹ Por. przypis 23.

¹² Nawiązuję do tytułu znanej książki J. DEGLERA: *Witkacego portret wielokrotny*. Warszawa 2009.

własnego bogatego życia, pisana w przededniu jego kresu, czytany dziś za jednym razem *in extenso*, bywa jednak lekturą nużącą, nierzadko sprawia wrażenie bałaganiarstwa, czasem irytuje nadmiarem repetycji tych samych powiedzonek, reportaży i ich fragmentów¹³. Spiętrzone masy niepotrzebnych detali i – zwłaszcza w niektórych tomach – anachroniczny wydzźwięk opowiadanych historii, niewolnych od błędów rozmaitego kalibru (literówki, zwłaszcza w zapisach słów obcojęzycznych, usterki merytoryczne) raczej nie są dziś zapowiedzią obiecującego „romansu z tekstem”¹⁴.

Epokę kolekcji, w którą wpiszą się między innymi zbiory: *Zupa na gwoździu* (1967), *Od Stołpców po Kair* (1969), *Przez cztery klimaty 1912–1972* (1972), *Anoda i katoda*¹⁵ (1980, 1981), otwiera tom o charakterze granicznym *Tędy i owędy* z 1961 roku. Nie jest to zbiór złożony wyłącznie z wcześniej powstałych utworów, ale Wańkowicza zapis własnego życia, odtworzony w jego ważnym momencie – powrotu z emigracji. Składają się na ów tom niesłusznie zapomniane pisarskie przygody (na przykład brawurowy tekst *Wykrywam zamachowca* – o spotkaniu z ukrywającym się na Kubie przed polskim wymiarem sprawiedliwości niedoszłym zabójcą prezydenta Wojciechowskiego), dowcipne historyjki o kresowych oryginałach (nieśmiertelny Buba Zalutyński, którego spotkamy jeszcze w *Anodzie – katodzie*), zabawne perypetie wymyślonych przez Wańkowicza pseudonimów Dr Majewski i Dr Zajączkowski, uznanych wnet za nazwiska bohaterów zbiorowej wyobraźni, i na koniec – najnowsze doniesienia o wkorzenianiu się Wańkowiczów w bujne życie robotniczej kamienicy usytuowanej na rogu ulic Puławskiej i Rakowieckiej. Wydaje się prawdopodobne, że zasłużony sukces wspomnieniowego tomu zachęcił pisarza do wielokrotnego eksploatowania tego samego pomysłu. Oto kilka lat później ukazuje się kolejna publikacja o charakterze gawędowym: *Zupa na gwoździu*. Podobno Stefania Skwarczyńska napisała o niej w liście do Wańkowicza, że to istna cudna zupa bouillabaisse¹⁶, która z górą pół wieku później – w epoce Internetu i masowego podróżowania – jest strawą bodaj niejadalną. Poczłtówki z hiszpańskiego Alicante, Betlejem, Cypru czy Włoch nie przy-

¹³ Jak dowiadujemy się z posłowia do *Anody – katody*, wszelkie teksty, które trafiły do tej ostatniej edycji, miały być usunięte z poprzednich kolekcji, jednak Wańkowicz nie zdążył skierować stosownych pism do wydawców. Zob. AK2, s. 548.

¹⁴ To sformułowanie pożyczam oczywiście od Jana BŁOŃSKIEGO: *Romans z tekstem*. Kraków 1981.

¹⁵ W roku 1980 tom ukazał się pod tytułem: *Anoda i katoda*, w 1981 – pod tytułem *Anoda – katoda*.

¹⁶ A. ZIÓŁKOWSKA-BOEHM: *Posłowie*. W: M. WAŃKOWICZ: *Tędy i owędy; Zupa na gwoździu*. Wstęp M. RADZIWN. Posłowie A. ZIÓŁKOWSKA-BOEHM. Warszawa 2010, s. 726.

noszą dzisiejszemu czytelnikowi ani wiele intelektualnego pożytku, ani nawet rozrywki, może tylko lekkie zniecierpliwienie oczywistościami oraz pomyłkami, cechującymi narrację zawołanego bajora, który myli na przykład Aarona z Mojżeszem, a księcia Gintułta – z Giedroyciem. Trudno także znaleźć jakąś myśl przewodnią niniejszego tomu – teksty rozmieszczone są niechronologicznie, według niewyraźnego kryterium tematycznego. Zawierają między innymi odpowiedzi pisarza na ankiety dla rozmaitych czasopism (na przykład „Życia Warszawy”: *Jak zacząłem pisać?*, „Wiadomości” – o najwcześniejszym przeżyciu teatralnym, „7 Dni” – o redukcjach w zespole Mazowsze), odpowiedzi na listy do redakcji, przedmowy do książek, recenzje, a ponadto: utyskiwanie na brak wychodka w kamienicy oraz typowe opisy peerelowskich standardów i paradoksów. W wysoce aprobatywnej recenzji tego tomu opublikowanej na łamach „Nowych Książek” pisał Stefan Kozicki, że „książka zyskałaby na wartości, gdyby zastosować surowsze kryteria odsiewania”¹⁷. Może dlatego Wańkowicz – zagorzały kolekcjoner wszelkich artykułów na własny temat – zaproponował Kozickiemu współtworzenie kolejnego tomu całozyciowych wspomnień (zresztą korzystanie z pomocy researcherów, asystentów, sekretarek, autorów serii i opracowań zdominuje jego ostatnie publikacje).

Niestety kolejny zbiór: *Od Stołpców po Kair*, zredagowany właśnie przez Stefana Kozickiego, będzie pod względem „kryteriów odsiewania” szczególnie wątpliwy. Tytuł tego tomu przywołuje obraz białoruskiego miasta położonego w obwodzie mińskim, które należało niegdyś do województwa nowogródzkiego. Miasto istnieje od czasów Wielkiego Księstwa Litewskiego, gdy zostało założone przez rodzinę Słuszków, następnie trafiło do Czartoryskich. A jednak to nie długie polskie tradycje ani chyba nawet nie nostalgiczne wspomnienie „rodziny stron” zadecydowały o unieśmiertelnieniu tego miejsca. W *Anodzie – katodzie* kreśli Wańkowicz obrazki „wielkiego spływu” Niemnem, który „jak wieki wiekami” zaczynał się w Stołpcach i jako „jedyny międzynarodowy trakt” wiódł w świat (AK1, s. 118). Istniało tam także lotnisko wojskowe i ostatnia stacja kolejowa przed dawną granicą polsko-radziecką. *Genius loci* tego grodu niewątpliwie sprzyjał zatem podejmowaniu podróży. Omawiany tom istotnie jest rejestrem całozyciowych wędrowek reportera po świecie – zainicjowanych przed wojną, kontynuowanych podczas walk i na emigracji. Niejakie zdziwienie budzi jednak wybór tekstów: tom otwiera ważna, zamieszczana także w innych cyklach, wypowiedź o charakterze metaliterackim (*O poszerzenie konwencji reportażu*), następnie przeczytamy fragmenty opublikowanych wcześniej

¹⁷ S. KOZICKI: *Szczypta – nie szczypta?...*, s. 730.

książek: *Opierzonej rewolucji*, *Września żagwiącego* i *Drogą do Urzędowa*, zamierzonego niegdyś jako druga część panoramy losu polskiego. Umieszczenie zwłaszcza obszernych fragmentów trzeciej pozycji może budzić wątpliwości – wyimki z tej powieści reportażowej: z jej fikcyjnymi bohaterami i zmyślonymi fabułami, zmiksowane tu zostały z reportażami *sensu stricto*.

Uzasadnieniem przyjęcia takiej perspektywy postrzegania prawdy w reportażu staje się zawartość inicjalnej części tomu *Od Stołpców po Kair*, w której Wańkowicz zmyślnie umieszcza swój autorski pogląd na ten temat. O metodzie „konstruowania” bohaterów swych książek pisze następująco:

Dla wielotomowego w czasie i przestrzeni reportażu wycina się z każdego życiorysu kulminacyjny punkt. Na przykład: przygody w kampanii wrześniowej określonego osobnika; potem szukam ucieczki przez granicę, bo ten, co ciekawą rzecz w kampanii przeżył, wcale przez granicę nie szedł. Dopasowuję szereg istnień ludzkich, wreszcie jedno pasuje; ale w tym błyszczy tylko jedno zdarzenie szczytowe, tylko przejście granicy, potem już ktoś spędził resztę wojny w sztabie; teraz dla kontynuacji szuka się lotnika; błyszczy w tym paśmie jego życia chwila, kiedy przebił się przez barierę ognia nad Hamburgiem, ale stracił rękę, a mój zbiorowy bohater ma jeszcze pracować na emigracji; szukajmy nowego pasemka¹⁸.

Od Stołpców po Kair jest wprawdzie zbiorem o konstrukcji jakoś zaplanowanej i obmyślanej, lecz z perspektywy całościowej lektury – nieprzekonującym. Dużym mankamentem jest brak źródeł zamieszczonych tekstów oraz niejasne kryteria wyboru: obszerne fragmenty *Drogą do Urzędowa*, przeszczepione z powieści, nie zyskały w obrębie nowej konfiguracji jakiejś nowej, interesującej jakości¹⁹. Także dla przeniesienia wyimków innych książek nieraz trudno znaleźć jakieś wyraźne uzasadnienie poza słynną Wańkowiczowską maksymą, że każdy tekst musi być przynajmniej trzykrotnie opublikowany, by na siebie zarobić. Podobnie jest i w tym przypadku. O kulisach konstruowania niniejszego tomu bez ogródek napisał reporter w swej kolejnej książce, *Przez cztery klimaty 1912–1972*:

¹⁸ M. WAŃKOWICZ: *Od Stołpców po Kair*. Wybór, układ i przypisy S. KOZICKI. Warszawa 1969, s. 15.

¹⁹ O genezie tomu i wątpliwościach wydawcy dotyczących „krzyżowania żyrafy ze słoniem”, czyli reportażu z beletrystyką, zob. M. KURZYNA: *O Melchiorze Wańkowiczu...*, s. 262–263. Por. recenzję tomu autorstwa O. TERLECKIEGO: *Reporter Wańkowicz*. „Życie Literackie” 1969, nr 50, s. 10.

Szwarcuję rękopis odrzuconego *Drogą do Urzędowa – Exodus* po raz trzeci, ale już kamuflując jako zbiór reportaży całozyciowych. W tym celu dodaję z przodu kilka reportaży przedwojennych i na końcu kilka reportaży emigracyjnych. Razem tytuł: *Od Stołpców po Kair*²⁰.

Wątpliwości wydawcy co do beztroskiego łączenia beletrystyki z reportażami ucina krótko:

Ostatecznie to mnie przecież będą rugać, nie wydawnictwo²¹.

Wspomniany wcześniej zbiór *Przez cztery klimaty 1912–1972* został wydany z okazji osiemdziesiątej rocznicy urodzin pisarza i rejestruje sześćdziesiąt lat jego twórczości. Tytuł książki powstającej w „czterech klimatach” można czytać rozmaicie: w najprostszym ujęciu dotyczy pewnie geograficznych kierunków wypraw, które – poza okołobiegunową – obejmują wszystkie cztery strefy klimatyczne: umiarkowaną (między innymi Polska), podzwrotnikową (kraje basenu Morza Śródziemnego), zwrotnikową (na przykład Meksyk) i równikową (dawne kolonie afrykańskie i azjatyckie). Ten sam tytuł może się jednakże odnosić również do problematyki żywiołów, rozumianej przeze mnie jako propozycja modelu całościowej lektury twórczości Wańkowicza²². Analizy klimatu dokonuje się przecież właśnie na podstawie oceny czynników w zakresie czterech żywiołów (opady, temperatura, wiatr, ukształtowanie terenu) oraz – w odróżnieniu od zmiennej pogody – na podstawie wieloletnich badań. W takim ujęciu tytuł tomu zapowiadałby interpretację świata, która jest efektem wielokierunkowych ekspedycji i długofalowych obserwacji, nastawionych na odszukanie zjawisk powtarzalnych, typowych, a przez to wiarygodnych. Badania owe miałyby charakter fuzji żywiołów – byłyby bowiem prowadzone we wszystkich podejmowanych przez Wańkowicza wątkach tematycznych: rodzinnym (ziemia), podróżniczym (woda), wojennym (ogień) i pisarskim (powietrze). Dla każdego z wymienionych pól semantycznych można w tomie łatwo odnaleźć stosowną egzemplifikację. Wszystkie te – tak przecież rozbieżne – wątki wyraźnie spaja klamra historyczna. Autorem wyboru jest wszak Andrzej Garlicki – jeden z najbardziej znanych polskich historyków, późniejszy redaktor popularnego *Pocztu królów i książąt polskich*, a autorami wartościowych przypisów przyszli profesorowie uniwersyteccy: Andrzej Chojnowski, Andrzej Notkowski

²⁰ M. WAŃKOWICZ: *Przez cztery klimaty 1912–1972*. Warszawa 1974, s. 689.

²¹ Ibidem.

²² Por. B. NOWACKA: *Reporter żywiołów. O (prawie) całej twórczości Melchiora Wańkowicza. Proza polska*. W: *Proza polska XX wieku. Przeglądy i interpretacje*. Red. E. DUTKA, G. MAROSZCZUK. Katowice 2014.

oraz Andrzej Z. Makowiecki. Jubileuszowy tom zawiera cenne publikacje: rozmowy z Józefem Beckiem i Rydzem-Śmigłym, sylwetki polityków (Winston Churchill, Erich Koch, John F. Kennedy) i pisarzy (Władysław Broniewski, Jan Lechoń, Ksawery Pruszyński), opisuje rozmaite konsekwencje II wojny światowej, polityki kolonizacyjnej, narastające problemy społeczne, których kulminację możemy obserwować w czasach obecnych (bezrobocie, przeludnienie, nierówna dystrybucja dóbr, imigracja).

Pośmiertnie wydany cykl *Anoda – katoda* może najmniej jest obecny w refleksji poświęconej Wańkowiczowi, choć ułożony chyba najstarszemu spośród omówionych tu propozycji antologijnych. Na pomysł ułożenia bukietu z wybranych okazów całozyciowej publicystki Wańkowicz miał wpaść nieoczekiwanie. Według świadectwa Aleksandry Ziółkowskiej-Boehm, w trakcie przeprowadzki do nowego domu przy ulicy Studenckiej 50, który pisarz zaczął budować w 1973 roku i ukończył tuż przed śmiercią, odnaleziono w nieużywanym od lat garażu kufer zawierający wycinki ze starych gazet i rozsypujące się maszynopisy. Teksty, które okazały się artykułami drukowanymi przez Wańkowicza w przedwojennej prasie, trafiły w jego ręce po powrocie z emigracji, lecz pisarz schował je na wiele lat, a wkrótce o nich zapomniał i z czasem uznał za zaginione²³. Badaczka twórczości reportera przywołuje jego wypowiedź z procesu w roku 1964 („Dwutomowa praca o Kresach spaliła się w Powstaniu”) i utyskiwania biografą Wańkowicza – Mieczysława Kurzyny („szkoda niezmierna, że *Znowu siejemy w Polsce B* na zawsze pozostało jedynie w rocznikach starych gazet”)²⁴, potwierdzające przekonanie reportera o utracie cennych dokumentów. W wojennej zawierusze miały także, zdaniem autora, przepaść jego unikatowe zdjęcia z lat trzydziestych, zdeponowane w Wilnie u słynnego fotografa Polesia

²³ Maszynopis książki *Znowu siejemy w Polsce B* otwierał wstęp autorstwa Wańkowicza, zawierający następujące informacje o niezwykłych losach tych dokumentów: „To jest część maszynopisów odszukanych przeze mnie po wojnie. Całość tej dwutomowej książki, przygotowanej w 1939 roku do druku, została przepisana po pierwszej rewizji w naszym domu w drugim egzemplarzu, który został dany Krzysztofowi Brunowi [...] na przechowanie w jego składzie żelaza. Kiedy Bruna aresztowano (rozstrzelano na Pawiaku), zdołali szepnąć, żeby powiadomiono żonę [...], że rękopis ma zaufany sługa [...]. Otrzymany od niego rękopis żona umieściła u nauczycielki na Pradze. Kiedy tę nauczycielkę wzięto do Oświęcimia, gdzie zginęła, zdołała przekazać, aby powiadomiono żonę, gdzie jest rękopis. Żona go zabrała i jej przyjaciółka skryła go na poddaszu. Ale tam akowcy wyrabiali »filipinki«, była wsepła, pożar, rękopis spłonął. Zaś egzemplarz przechowywany w naszym domu spłonął w czasie powstania”. Cyt. za: M. KURZYNA: *O Melchiorze Wańkowiczu...*, s. 116.

²⁴ Obydwa cytaty oraz informację o odnalezionych dokumentach podają za A. ZIÓLKOWSKA-BOEHM: *Posłowie*. W: M. WAŃKOWICZ: *Anoda i katoda*. Posłowie A. ZIÓLKOWSKA-BOEHM. T. 2. Warszawa 2011, s. 629.

Jana Bułhaka. Tymczasem i one trafiły w 1969 roku do pisarza, cudem odnalezione przez jednego z czytelników, a następnie, wraz z innymi cyklami (między innymi *Warszawa i Warszawka*, *Aromat murów*), zostały dołączone do ostatniego zbioru (AK1, s. 555).

W *Sugestiach do umowy na „Wybór pism” Melchiora Wańkowicza* złożonych w wydawnictwie PIW na rok przed swoją śmiercią twórca planował, że *Anoda – katoda* będzie „rezerwowym” tomem reportaży, złożonym z ocalałych przedwojennych publikacji oraz – ewentualnie – z wyimków trzech dzieł: *W kościołach Meksyku*, *Opierzonej rewolucji* i *Sztafety*. Prognozował, że „będzie to najprawdopodobniej najbardziej rozchwytywana pozycja zbioru” (AK1, s. 547). Raczej nie byłyby, gdyby edytor nie zdołał wyperswadować pisarzowi jego zdartego od nadużywania pomysłu, by w projektowanym dziele umieszczać części dawnych książek reportażowych, wybranych raczej przypadkowo, zresztą publikowanych już wcześniej jako całość i elementy innych kolekcji²⁵. Na szczęście Tomasz Jodełka-Burzecki nie miał (co niestety zdarzało się samemu autorowi) ciężkiej ręki do komponowania cykli. Zbiór Wańkowiczowskiej publicystyki składa się zatem z dwóch tomów, w których precyzyjnie wyznaczone zakresy problemowe w zasadzie ułożono wedle kalendarza: od opisów miejsca urodzenia po dwa ostatnie wywiady. Uzasadnieniem wydania odnalezionych przedwojennych reportaży stało się więc opublikowanie niektórych tekstów rozproszonych oraz artykułów przeniesionych z innych zbiorów²⁶, które razem

²⁵ Zabieg polegający na włączeniu do antologii fragmentów tych właśnie trzech książek WAŃKOWICZ zastosował wcześniej w zbiorze *Przez cztery klimaty...* Por. między innymi następujące rozdziały: *Błędy paralaktyczne* przeniesiony z *Opierzonej rewolucji*, *Walka z Kościołem w Meksyku* z książki *W kościołach Meksyku* oraz *Przedmowa do „Sztafety”* – książki o polskim pochodzie gospodarczym i *Na co koza rogi ma* (AK1, s. 158–168, 172–194). Do zbioru jubileuszowego weszły ponadto fragmenty *Strzępów epopei* oraz tomów *Polacy i Ameryka*, *Kundlizm*, *Klub Trzeciego Miejsca*, a także przedwojenne przedmowy do *Szczenięcych lat* i *Na tropach Smetka*.

²⁶ Na przykład z cyklu *Od Stołpców po Kair* przeniesiono rozdziały: *O poszerzenie konwencji reportażu* (AK2, s. 394–422), *Na zamku mirskim i wśród chłopstwa* (AK1, s. 89), który połączono z tekstem *Nastkowa ojcowizna* (AK1, s. 93–98) i umieszczono w nieco zmienionych wersjach pod wspólnym tytułem: *Od księcia do szeptuna. Nie było nas, był las...* wzbogacono o śródtytuły i nieznacznie poszerzono w partiach końcowych (AK1, s. 99–117), *Pod wieżą Babel* (AK1, s. 181–206) – także poszerzono i uzupełniono śródtytułami, w *Tobruku* (AK2, s. 52–56) w porównaniu z pierwodrukiem znacznie skrócono. Z jubileuszowego tomu *Przez cztery klimaty...* przesunięto między innymi tekst *Rabelaisica z Suchej* (AK1, s. 478–490), *Okazało się, że kalam gniazdo* (AK1, s. 62–70), *Kennedy’ego droga na szczyt i do kresu* (AK2, s. 305–328) – w wersji zmienionej, ze śródtytułami i z tytułem innym niż pierwotny: *Amerikanin w walce z wiekiem XIX. John Fitzgerald Kennedy, Chuck him out, the brute* (w książkowym pierwodruku: *Murzyn spełnił swoją powinność*). Z książki *Polacy i Ameryka* przeniesiono rozdział *USA*

złożyły się na wizerunek pisarza żywo i nieprzerwanie zainteresowanego losami Polski.

Z omówionych kolekcji wyziera jednak twarz pisarza nie tylko zatroskanego losem kraju, lecz także pospolitego gaduły, dającego się ponieść własnej opowieści, bez zważania na popełniane błędy, nader częste narracyjne nawroty, inwersje, natrętne iteracje, które nawet życzliwy Wańkiewiczowi biograf z nutką złośliwości określa jako posunięte „niemal do granic perseweracji”²⁷. Nie brakuje tym gawędom cech uznawanych stereotypowo za charakteryzujące polski sarmatyzm: znajdziemy tu przykłady degeneracji stylu, złego smaku, przerostu formy nad treścią, pustosłowania, pisarskiego egocentryzmu, sporo czczych przechwałek, ale i duży dystans do świata i swego miejsca w świecie. Widziany z tej perspektywy model Wańkiewiczowskiej narracji znajduje jednak swe uzasadnienie i usprawiedliwienie: pisarz bowiem świadomie nawiązuje do „wielkiego dziedzictwa sobiepańskiej rdzennie polskiej gawędy, naległej na kulturze rustycznej, podmiotowej”²⁸ i z niechęcią odwraca się od „szanownych pedantów”, którzy czczym gadaniem o nieważnych detalach utrudniają innym kontemplację „tęczy”, chyba rozumianej tu przez pisarza jako metafora sztuki poruszającej serca.

Barokowość jest wyraźnie obecna w omawianych zbiorach, także w innych odsłonach. Tę perspektywę ugruntowują trafiające się gdzieniegdzie cytaty z literatury siedemnastowiecznej, charakterystyczne dla tej epoki motywy, na przykład pytania o sens życia, trwałość moralnych wartości, przede wszystkim zaś o miejsce człowieka w nowych konfiguracjach świata i kosmosu, wobec fizycznego kresu i metafizycznej nieskończoności. Barokowy *modus operandi* staje się dla Wańkiewicza narzędziem, które pomaga zrozumieć świat zbudowany z paradoksów, świat niestabilny, obserwowany w cieniu katastrofy. Sarmacka tradycja pozwala chyba wyciszyć lęk towarzyszący kresowi życia, ukrywa niepokoje wynikające z braku stabilności, własnej niepewności po utracie najbliższych, swojego miejsca na ziemi, wobec nader szybko zbutwiałych wartości. Ponadprzeciętnie wydajna produkcja pisarska charakteryzująca ostatni etap życia Wańkiewicza, podobnie jak wszelka inna aktywność podejmowana w obliczu zagrożenia życia, służy przecież osłabieniu lęku, a wręcz – jak pisze Antoni Kępiński – „przyczynia się do stabilizacji układu”²⁹.

na ławie oskarżonych (AK2, s. 284–304), także nieco zmieniony, ze zmodyfikowanym tytułem i uzupełniony śródtytułem. Zdaniem edytora, Wańkiewicz zdecydował, że przeniesione do *Anody – katody* utwory będą trwale usunięte z innych zbiorów, jednak stosownych wskazówek nie zdążył przesłać wydawcom (AK1, s. 548).

²⁷ M. KURZYNA: *O Melchiorze Wańkiewiczu...*, s. 281.

²⁸ M. WAŃKIEWICZ: *Zupa na gwoździu*. Warszawa 1967, s. 194, 195.

²⁹ A. KĘPIŃSKI: *Lęk*. Warszawa 1977, s. 63.

III

Wydaje się, że wspomnieniowa logorea, która zdominowała ostatnie lata Wańkowicza – jakkolwiek byłaby dla dzisiejszych czytelników męcząca – spełniła pod koniec życia pisarza istotną funkcję terapeutyczną. Reporter świadomy swego odchodzenia do końca walczył w ten sposób o pisanie, którego potrzebował jak powietrza, bez pisania czuł, że staje się tylko „maszynką do wyrobu ekskrementów”³⁰. Po wielokroć opowiadając dzieje własnego życia, „zagadywał” swój lęk, oswajał go, a gdy ubywało mu sił, próbował przechytrzyć los, powierzając pracę „krasnodudkom”. Odchodził w przekonaniu, że jego warsztat pracuje pełną parą, że jest doskonale dostrojony do rytmu czasów, o których kilka lat po śmierci reportera Władysław Tatarkiewicz powie, że są one „epoką antologii”. Czy twórca *Zupy na gwoździu*, który poświęcił ostatnie dziesięć lat życia na opracowanie serii kilku obszernych zbiorów, złożonych z rozmaitych fragmentów domykającej się twórczości, układał antologie? Pisarza, którego szczególnie wabiły dawne formy artystyczne, mające walor długiego trwania i ponadczasową użyteczność, mogłaby znieść także ta forma gatunkowa, która korzeniami sięga antyku, od swego zarania ciejszy się niesłabnącą popularnością i rzadko spotykaną żywotnością. Warto również zauważyć, że właśnie podatny na tworzenie nowych konfiguracji jest charakter jego pisarskiego warsztatu, na który składają się katalogi uporządkowanych fiszek, poznaczonych systemem odsyłaczy.

A jednak żadnego ze swych ostatnich zbiorów reporter nie nazwał antologią osobistą, jak w 1961 roku uczynił to Jorge Luis Borges³¹ i prawie ćwierć wieku po śmierci Wańkowicza Czesław Miłosz³². W gruncie rzeczy antologia nie była reporterowi do niczego potrzebna – od dawna posługiwał się on przecież najlepszą, bo samodzielnie ukutą metaforą. W wielokrotnie przywoływanym i pewnie tyleż razy cytowanym fragmencie zbioru *Od Stołpców po Kair* tak pisał o mozaice – jako koncepcji twórczej:

Powiedzmy, że taka jest między nim [reporterem – B.N.] a beletrystą różnica, jak między malarzem a mozaikarzem. Pierwszy rozetrze sobie na palecie taki syntetyczny kolor, jaki chce, a reportażysta bierze kolory prosto z tubki. Albo ściślej – układa mozaikę faktologiczną. Musi tak długo szukać odpowiedniego kamyczka, aż go znajdzie³³.

³⁰ King i Królik..., s. 378.

³¹ J.L. BORGES: *Antologia osobista*. Przeł. E. STACHURA et al. Kraków 1974. Pierwotny druk: *Antología Personal*. Buenos Aires 1961.

³² C. MIŁOSZ: *Antologia osobista. Wiersze, poematy, przekłady*. Kraków 1998.

³³ M. WAŃKOWICZ: *Od Stołpców po Kair...*, s. 7.

Zasadę tworzenia zbioru w drodze wyboru i kombinacji pisarz z powodzeniem aplikował do budowania postaci, zdarzeń i pojedynczych reportaży, ale konsekwentnie stosował tę samą metodę, układając ostatnie całozyciowe cykle, co – jak sądzę – pozwala im swobodnie mieścić się w definicji antologii jako kolekcji tekstów jednego autora. Dlaczego by nie uznać, że Wańkowiczowska mozaika – jak terminologicznie oswojone już ogrody, wirydarze, szkatułki, dywany, bukiety czy wieńce – stanowi kolejną wariację tego niezwykłego gatunku, który od wieków cieszy nas bujną naturą, upartym rozrostem i zwinnością w pokonywaniu genologicznych zasieków?

Beata Nowacka

“By Carrying on the Fight for My Writing, I Fight for Life” –
On Collections of Reportages by Melchior Wańkowicz

Summary: In her article, the author attempts to describe a few works by Melchior Wańkowicz, a reporter and a writer, best known for his monumental *Bitwa o Monte Cassino* (*The Battle of Monte Cassino*). Drawing upon the terminology elaborated by Manfred Sommer, she concludes that, at the final stage of his life, Wańkowicz turns into a “gatherer” who revisits and reorders his earlier writings to compose new collections. Although the reportages in question vary in terms of their artistic quality, the consistency and doggedness of their author who, approaching the end, still deals with his prolific literary output, is striking. For Wańkowicz writing had always been *raison d’être*, and the sense of the end looming on the horizon contributed largely to rekindling of his creative powers. A tentative hypothesis put forward by the author suggests that the method of composition peculiar to Wańkowicz (a literary mosaic) may be seen as another variant of the anthology.

Keywords: Melchior Wańkowicz, reportage, collection, Manfred Sommer, mosaic

Беата Новацка

«Борясь за то, чтобы писать, борюсь за то, чтобы жить» –
о коллекциях репортажей Мельхиора Ваньковича

Резюме: В статье предпринимается попытка описать несколько произведений автора *Bitwy o Monte Cassino* (русск. *Битва за Монте-Кассино*). Используя терминологию, предложенную Манфредом Соммером, автор считает, что в последний период жизни Ванькович становится коллекционером (*gatherer*), еще раз возвращающимся к своим прежним текстам и создающим из них коллекции. Художественная сторона его репортажей разная, но обращает на себя внимание последовательность и упрямство их автора, который даже на исходе своих дней неустанно занимается литературной деятельностью. Писательство всегда было

для Ваньковича смыслом жизни, а предчувствие приближающегося конца способствовало интенсификации его творческих потребностей. Автор формулирует осторожную гипотезу, что метод композиции произведений (мозаика), возможно, является одной из вариаций антологии.

Ключевые слова: Мельхиор Ванькович, репортаж, коллекция, Манфред Соммер, мозаика

Antologia jako kuriozum

Uwagi o kolekcji Juliana Tuwima

Ewa Bartos
Uniwersytet Śląski w Katowicach

I

„Historia literatury pełna jest obsesyjnych kolekcji przedmiotów” – pisał Umberto Eco¹. Twórcą jednej z takich kolekcji był Julian Tuwim. Wytrawny zbieracz, bibliofil, poeta, badacz. Cała jego egzystencja zorganizowana została wokół ukochanych przedmiotów. Pisarz wielokrotnie podkreślał, że klucza do zrozumienia jego osoby należy szukać w poezji:

Otóż proszę uważać: powodów mam mnóstwo. Przede wszystkim tak już los zrządził, że rejestr moich bardzo intymnych i prywatnych spraw dostępny jest za kilka złotych każdemu przechodniowi. Wejdzie sobie taki pan do księgarni, kupi moje książki i po przeczytaniu jest prawie że *au courant* mego życia osobistego. Bo przecież, co tu ukrywać: w wierszach zdradza się najgłębsze swoje tajemnice².

Odnajdziemy w tych słowach odpowiedź na pytanie, czym jest dla Tuwima kolekcjonerstwo. W *Słowie wstępnym* do *Cicer cum caule* przeczytamy, że *Kwiaty polskie* to zapis tęsknoty za utraconą biblioteką³. Możliwe, że trop wyznaczony przez pisarza był na tyle wyraźny, że aż dwóch badaczy pokusiło się o spojrzenie na *Kwiaty polskie* jako na zapis kolekcji. „Kolekcje pierwotnie prywatne, nieprzeznaczone do ekspozycji, zostały oddane w wieczysty depozyt poprzez włączenie w różne rejony świata przedstawionego” – pisze Piotr Michałowski, podkreśla przy tym, że przetworzone literacko zbiory tracą swój autobiograficzny

¹ U. ECO: *Szaleństwo katalogowania*. Przeł. T. KWIECIEŃ. Poznań 2009, s. 67.

² J. TUWIM: *Moje dzieciństwo w Łodzi*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 5: *Pisma prozą*. Oprac. J. STRADECKI. Warszawa 1964, s. 14.

³ J. TUWIM: *Słowo wstępne [do „Cicer cum caule”]*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 5: *Pisma prozą...*, s. 158–161.

charakter⁴. Zdaniem badacza, zapis eksponatów w poezji doprowadził do sytuacji, w której „prywatność trafiła na aukcję literatury”⁵. Ta interpretacja uwalnia zapisaną w poezji Tuwima kolekcję od projektowanych przez pisarza twierdzeń. Inną drogę wybrał Aleksander Nawarecki. *Kwiaty polskie* są dla niego polską graciarnią, w której poeta zapisuje nie tylko zbiory ukochanych kuriozów, książek, przedmiotów, lecz także za pośrednictwem intertekstualnych odwołań dokonuje „mityzacji tego, co »niepotrzebne« i »nieużyte»”⁶. *Kwiaty polskie* stają się tym samym zbiorem, w którym zapisany został umarły świat. Formą utrwalenia w pamięci tego, co odeszło w niepamięć. Odtworzenia w tekście kolekcji: „Termin »kolekcja« ma [...] podobny walor kompozycyjny jak »bukiet«. Zbiór (zbieraninę) Tuwimowskich postaci Wyka określił mianem »kolekcji dziwaków«. Ścisłej mówiąc, jest to kolekcja kolekcjonerów prezentujących swoje kolekcje. Czytanie staje się zwiedzaniem”⁷. Odbiorca utworu jest obserwatorem oprowadzanym po zbiorach przez samego poetę. Pisarz natomiast to konstruktor zbioru składającego się z eksponatów wyjętych z prywatnej kolekcji. Nawarecki, pisząc o podobieństwie literackiej kolekcji Tuwima do bukietu kwiatów, zwraca uwagę na to, że tak czytany tekst może zostać uznany za antologię poetycką⁸.

Antologia i pokrewne jej florilegium, hortulus, ogródek, wirydarz, stromata, jak pisze Magdalena Kokoszka, mają wspólne znaczenie. Wszystkie słowa łączy florystyczny rodowód. Antologia to z greckiego „zbiór kwiatów”⁹ i, jak celnie zauważa badaczka, antologie – „literackie ogrody i zielniki – są przede wszystkim po to, by zgromadzić »sam kwiat« tekstów”¹⁰. Kokoszka zwraca uwagę na utylitarny charakter niektórych z nich (na przykład analekta, almanach, kalendarz, katalekta), podkreślając przy tym ich estetyczny charakter: „Od tego czasu [połowa XVII stulecia – E.B.] aż do początku XX wieku w słownikach języka polskiego przy odnośnym haśle pojawia się najczęściej ta sama definicja wartościująca: »wybór najpiękniejszych miejsc z pisarzy«. Jej brzmienie zdaje się wypływać z przekonania, które z pewnością zawdzięcza wiele etymologii greckiego słowa: że **literackie kolekcje** przechowują

⁴ P. MICHAŁOWSKI: *Prywatne kolekcje w depozycie fikcji: „Kwiaty polskie” Juliana Tuwima*. „Teksty Drugie” 2000, nr 3, s. 195.

⁵ Ibidem.

⁶ A. NAWARECKI: *Postscriptum I: „Kwiaty polskie”, graty polskie*. W: IDEM: *Parafernalia. O rzeczach i marzeniach*. Katowice 2014, s. 228.

⁷ Ibidem, s. 221.

⁸ Ibidem.

⁹ Zob. M. KOKOSZKA: *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*. Katowice 2011.

¹⁰ Ibidem, s. 23.

rzeczy istotne warte gromadzenia, utwory wyróżniające się na tle innych artystycznych dokonań, w pełnym tego słowa znaczeniu – doborowe. I chociaż polszczyzna nie przejmie zaproponowanych przez Lindego językowych kalek greckiego pierwowzoru: »kwiat-zbiór«, »kwiat-słów«, a współczesność ostatecznie wycofa się przy opisie zjawiska na neutralne pozycje (ograniczając definicję do ogólnikowych treści: »wypisy, wybór utworów literackich lub ich fragmentów«), antologijny bukiet zdoła zapisać się w świadomości językowej jako trwała i »piękna metafora«¹¹.

Gromadzenie, przechowywanie, wskrzeszanie, pokazanie piękna to kilka z możliwych celów układania przez Tuwima antologii. Jeśli rzeczywiście oddają one uczucia poety, to tym bardziej warto się im przyrzeć.

II

Wydane przez Tuwima antologie są śladem jego pasji kolekcjonerskiej. W celu zobrazowania rozmiarów „kolekcji” warto je wymienić. Pierwszą wydaną przez poetę antologią były *Czary i czarty polskie oraz wypisy czarnoksiężskie* (Warszawa 1924), zbiór literatury demonicznej, którego powstanie – jak zauważa Janusz Stradecki – miało „czysto hobbistyczne podłoże”¹². Recepcja tej antologii i innych tekstów Tuwima wskazuje jednak na ich profesjonalny charakter. Następną książką antologijną jest kolekcja dowcipów: *A to Pan zna?* Wydana w 1925 roku, opublikowana została pod prawdziwym nazwiskiem poety. W drugim wydaniu (Warszawa 1936) Tuwim ukrył się pod pseudonimem i wystąpił jako Dr Pietraszek¹³. Humor, dowcip, żart zajmowały poetę przez wiele lat. Od roku 1927 do 1928 twórca redagował Bibliotekę Humoru Towarzystwa Wydawniczego Jakuba Mortkowicza. Janusz Stradecki odnotowuje: „Redagowana przez Tuwima Biblioteka Humoru objęła dziesięć tomów: cztery antologie dowcipów (*Bon mot, Humor starej Anglii, Literatura w negliżu, A propos*), jedną antologię parodii literackich oraz tłumaczenia satyr i humoresek z języka rosyjskiego, angielskiego i francuskiego. Pięć tomów było (prawdopodobnie) w całości przygotowanych i opracowanych przez Tuwima z własnych zbiorów

¹¹ Ibidem, s. 23–24.

¹² J. STRADECKI: *Julian Tuwim. Bibliografia*. Warszawa 1959, s. 120–122.

¹³ Ibidem, s. 134, 300.

(są to: *Antologia parodii literackiej, Literatura w negliżu, A propos, Humor starej Anglii* oraz tłumaczenie Teffi *Dymy bez ognia*)¹⁴. *Literatura w negliżu*, wydana w 1928 roku, zawierała 212 anegdot i podobnie jak wydana w tym samym roku *A propos... 200 pereł humoru* (zawierająca 200 dowcipów) zbierała w formie antologii utwory żartobliwe. W tym samym roku ukazał się *Humor sowiecki*. Książka została wydana i zre-dagowana przez Tuwima, wstęp do niej napisał Edmund Jezierski. Biblioteka Humoru jako całość przynosiła olbrzymi zbiór tekstów satyrycznych. W krótkim czasie Tuwim opublikował w serii 10 tomów. Na następną antologię stworzoną przez poetę trzeba było poczekać już kilka lat.

Polski słownik pijacki i antologia bachiczna ukazał się w 1935 roku. Książka złożona z dwóch części: słownikowej i antologijnej, została poprzedzona przedmową. Autor tłumaczy się w niej czytelnikowi z niedoprowadzenia do czasów współczesnych części zbierającej utwory literackie. Pierwotnie część antologijna nie miała wejść w skład słownika, a decyzja o jej uwzględnieniu zapadła w momencie, w którym nie było już czasu na dopracowanie materiału. Pomimo uchybień, na jakie wskazywał Tuwim we wstępie, dzieło to zostało bardzo dobrze przyjęte i do dzisiaj stanowi ważne źródło dla badaczy folkloru¹⁵.

W 1937 roku zainteresowania i pasje poety zostają zapisane w antologii *Cztery wieki fraszki polskiej*. Przedmowę do niej napisał Aleksander Brückner, Tuwim w krótkim wstępie wyjaśnił zasady edycji. Ostatnie opublikowane przez pisarza wybory to *Polska nowela fantastyczna* (wyd. 1. – 1949; wyd. 2., uzup. – 1952) oraz *Księga wierszy polskich XIX wieku* (1954, T. 1–3). Tej ostatniej antologii, ułożonej przez Tuwima, nie zdążono opublikować za jego życia. We wstępie pióra Juliusza Wiktora Gomulickiego (autora opracowania) wyjaśniono zasady, jakimi kierował się autor *Kwiatów polskich* przy komponowaniu zbioru¹⁶. Warto nadmienić, że Tuwim planował publikacje kolejnych antologii. Miały to być: *Curiosa prasowe, Czarna księga, Czytanki do dziejów głupoty w Polsce, Dowcip żydowski i jego filozofia, Krzywe zwierciadło piśmiennictwa (antologia polskiej parodii literackiej), Nowy Pan Jowialski, Uczone rozrywki, Wesoła filologia*. Nadto w serii *Polska Literatura Komiczna* zamierzał wydać *Antologię polskiej poezji satyrycznej i humorystycznej XIX w.* Planował wiele innych dzieł, które mimo iż nie mają w tytule słowa antologia, także nimi są, na przykład: *Galeria grafomanów polskich, Lunoteka, Monografia o szczurach i fantastycznej faunie*

¹⁴ Ibidem, s. 153–154.

¹⁵ Ibidem, s. 275.

¹⁶ Zob. J. TUWIM: *Księga wierszy polskich XIX wieku*. Oprac. J.W. GOMULICKI. Warszawa 1954.

*średniowiecza i starożytności czy Muza antysemicka (druga część Pegaza dęba), O językach tajnych i prywatnych*¹⁷.

Ogromna liczba wydanych i planowanych dzieł zdumiewa. Jeśli prawdą jest, że zaprojektowane przez Tuwima antologie są formami reprezentacji kolekcji, to można stwierdzić, że jest to zbiór niezwykle chaotyczny. Kolekcjonerstwo Tuwima można by uznać za objaw niepo- hamowanego zbieractwa, manię bibliofila niepotrafiącego powstrzymać się przed nieuporządkowanym nabywaniem nowych pozycji. Wrażenie takie może być jednak mylące. Pozorny chaos tematyczny można czytać w kontekście wojny:

Muszę obiektywnie stwierdzić, że gdyby istniała u nas (a może by ją stworzyć?) katedra dziwologii, mógłbym, wobec braku odpowiednich kwalifikowanych konkurentów, z czystym sumieniem wykładać ten przedmiot.

Posiadam nieprzebrane mnóstwo nikomu niepotrzebnych wiadomości. **Mój księgozbiór, przez trzydzieści pięć lat gromadzony, dziś nie istniejący**, składał się – nie w całości oczywiście, ale w dobrej połowie – z dzieł osobliwych, rzadkich, dziwnych, groteskowych. [...]

Oprócz tego wspaniałego śmietnika **istniała** na Mazowieckiej i „normalna”, wcale zasobna biblioteka literacka, historyczna, lingwistyczna i ludoznawcza, ale najcenniejszą jej część (bibliofile wiedzą coś o tym) stanowiły owe „niesolidne” curiosa. **Wszystko to poszło z dymem. Nec locus ubi etc. Ale został stary nałóg. Półki znowu trzeszczą, pani domu znowu jest w rozpacz. Lecz dzisiejsze zbieractwo jest już tylko parodią i karykaturą dawnego.** Nie ma starych książek, nie ma prawdziwych antykwarni i katalogów, coraz mniej znawców i opętańców. Ale nie zbierać, nie szperać, **nie udawać choćby, że się zbiera** – nie można. I najmiłym odpoczynkiem po pracy jest nadal wertowanie przypadkowych zdobyczy kolekcjonerskich oraz notowanie osobliwych miejsc z różnorodnej lektury. **Będę się tymi wiadomostkami dzielił** z wielką rodziną „problemowców”. Może ich to i owo zacieka, a czasami i korzyść przyniesie. Niechaj „Cicer cum caule” będzie w tym wypadku synonimem „utile cum dulci”¹⁸.

Pisane przez Tuwima po powrocie do kraju *Słowo wstępne do Cicer cum caule* oddaje, czym była i jaki charakter miała jego kolekcja. Zaproszenie czytelnika do odwiedzania w prasie rubryki zbierającej wszelkiego rodzaju „dzieła osobliwe, rzadkie” ujęte jest w formę żartobliwą. Autor *Zadymki* z przymrużeniem oka traktuje zbiory i samego siebie – potencjalnego wykładowcę w „katedrze dziwologii”. Zbieranie

¹⁷ Zob. J. STRADECKI: *Julian Tuwim...*

¹⁸ J. TUWIM: *Słowo wstępne [do „Cicer cum caule”]...*, s. 159–161.

zostało przez Tuwima uznane za niewinną i pożyteczną zabawę, okraszona odrobiną bżika. Rubryka w zamierzeniu poety miała być zabawnym i pożytecznym grochem z kapustą. Przedmowa do *Cicer cum caule* wskazuje jednak na inny charakter tej rubryki. Tuwim opowiada w niej o zagładzie biblioteki i próbach jej odbudowania. Przedwojenne zbieranie, gromadzenie było dla poety formą zabawy, pasji przyjemnej i pożytecznej, którą dzielił się z czytelnikami, publikując w formie kolejnych antologii małe wycinki z olbrzymiej kolekcji kuriozów, jaką posiadał. Po wojnie „przez trzydzieści pięć lat gromadzony, dziś nieistniejący” księgozbiór wymagał odbudowy. Tuwim znowu zapraszał do zabawy, wesołego odwiedzania jego książkowych i prasowych reprezentacji kolekcji. Zaproszenie nie było jednak i nie mogło być takie samo, jak to sprzed czasu zagłady. Nowa biblioteka budowana była bowiem na zgliszczach starej. Dlatego poeta z żalem wyznawał:

wszystko to poszło z dymem. Nec locus ubi etc. Ale został stary nałóg. Półki znowu trzeszczą, pani domu znowu jest w rozpacz. Lecz dzisiejsze zbieractwo jest już tylko parodią i karykaturą dawnego¹⁹.

Przymus zbierania, element nieodzowny pasji każdego prawdziwego kolekcjonera bibliofila, jest nie do powstrzymania, jednak przyjemność wynikająca z kolekcjonowania nie będzie nigdy już taka sama. I choć nie da się „nie udawać choćby, że się zbiera”, to lekkość, frywolność działu, w którym Tuwim po wojnie będzie prezentował swoje zbiory, jest tylko projektem, marzeniem nie do zrealizowania. Pustka pozostała po utracie biblioteki jest tak wielka, że nie może być w żaden sposób wypełniona.

Zagłada biblioteki jest dla zbieracza zagładą całego świata. „Nie ma starych książek, nie ma prawdziwych antykwarni i katalogów, coraz mniej znawców i opętańców”. Wszystko, co ukochane, znane i kształtujące życie poety odeszło w niepamięć i pozostawiło po sobie przestrzeń braku. Cecylia i Janusz Duninowie w studium *Philobiblon polski* podkreślają, że bibliofilstwo, jakie rozwinęło się w dwudziestolecie międzywojennym, było czymś szczególnym. W towarzystwach bibliofilów (między innymi Towarzystwo Bibliofilów Polskich w Warszawie, Krakowie, we Lwowie) zrzeszona była, jak podkreślają autorzy, niewielka grupa miłośników druku. Kosztowność tego typu kolekcjonerstwa sprawiała, że była to grupa o charakterze elitarnym (około 500 osób). Członkowie towarzystw organizowali spotkania, wydawali periodyki, tworzyli „naukowo-towarzysko-rozrywkowy” nurt księgoznawczy, a „ukoronowaniem tych zabaw [...] było ukonstytuowanie się Kapituły

¹⁹ Ibidem, s. 161.

Orderu Białego Kruka²⁰. Utylitarny, naukowy, zbzikowany, a przede wszystkim wyrastający z zabawy (przyjemności) ruch bibliofilski uległ całkowitemu zniszczeniu po wojnie. Ogrom strat widać dopiero z perspektywy czasu.

W 1997 roku Henryk Bułhak, badacz z Zakładu Starych Druków Biblioteki Narodowej, powie w wywiadzie: „Myliłby się ktoś, kto by myślał, że tu, za regałami, jesteśmy z daleka od świata współczesnego [...]. Nastąpiły przecież czasy, w których o wszystkim można mówić. Pojawiają się problemy druków i bibliotek przywłaszczonych, zagrabionych, objętych opieką, odpowiedzialności za zniszczenie. Żąda się nawet od nas opinii w tej sprawie... W sensie osobistym zawsze istnieje możliwość przygody, odkrycia. A może największe emocje budzi istnienie informacji o książce i brak żywego egzemplarza²¹.”

Czas pokazał, że straty nigdy nie uda się bibliofilom polskim odpracować. Wypowiedź współczesnego miłośnika książki odsłania jednak jedną z niepodlegających zniszczeniu cech prawdziwego kolekcjonerstwa. Kontakt z książką, jej poszukiwanie zawsze jest i będzie przygodą, niezwykle formą zabawy. Nie da się ukryć, że dla Tuwima ten rodzaj przygody był ważny przez całe życie. Specyficzna forma zabawy, jaką było kolekcjonerstwo książek i kuriozów, i towarzysząca temu przyjemność, a także chęć „pochwalenia się” swoją pasją innym po katastrofie II wojny światowej musiały jednak ulec przeobrażeniu. Duninowie piszą, że: „Koroną zbieraczego trudu, formą dającą kolekcjonerowi najwięcej osobistej satysfakcji i społecznego splendoru jest napisanie i opublikowanie dzieła naukowego, dokumentacyjnego lub publicystycznego powstałego na bazie posiadanej kolekcji. Aby ogłosić wartościową pracę, nie można jednak ograniczać się do jednego, choćby najbogatszego zbioru. Potrzebne są dalsze badania bibliograficzne i biblioteczne, niezbędny jest warsztat naukowy i literacki – pewne doświadczenie w budowaniu tekstów, a wreszcie trochę czasu i spokoju. Tych elementów wielu zbieraczom brak. Nie każdy jednak chce się przyznać do klęski w tak ważnej dziedzinie, mówi sobie i innym: »zbieram materiały, czekam na wolną chwilę – rychło zabiorę się do pisania«; czas leci, a rozpoczęcie dzieła jest wciąż równie odległe²².” W innym miejscu dodają: „To, co ukształtowało polski ruch miłośników książek, było nie tylko zamiłowaniem do posiadania dzieł, co przede wszystkim pasją ich poznawania i badania, za czym szła potrzeba ogłaszania swoich dociekań²³.”

²⁰ Zob. C. DUNIN, J. DUNIN: *Philobiblon polski*. Wrocław 1983.

²¹ J.Z. BRUDNICKI: *O bibliofilstwie i bibliolubstwie*. „Wiadomości Kulturalne” 1997, nr 12/13, s. 10.

²² C. DUNIN, J. DUNIN: *Philobiblon polski...*, s. 51.

²³ Ibidem, s. 146.

Tuwim był kolekcjonerem należącym do tego grona bibliofilów-zbieraczy, którzy posiadali dużą wiedzę o swoich kolekcjach. Olbrzymia ilość opublikowanych i przygotowanych przez niego antologii jest wynikiem połączenia przyjemności kolekcjonowania i wiedzy. Józef Chudek wspomina: „Tuwim – redaktor tygodnika »To-To«, Tuwim – współredaktor działu »Camera obscura« w »Wiadomościach Literackich«, Tuwim – autor *Czarów i czartów polskich, Czarnej mszy, Amuletów i talizmanów* i innych podobnych książek – był przewodnikiem mojego zbieractwa, wzorem do naśladowania, a jednocześnie obiektem mojej zbierackiej zawiści. On ukształtował mój gust kolekcjonerski”²⁴.

Kolekcjonerstwo Tuwima nie tylko dla Józefa Chudka stanowiło wzór do naśladowania. Antologie wydawane przez poetę kreowały gusta i smaki. Przedwojenne antologie – jak i zbiory – tym się różniły od późniejszych, że miały w sobie więcej „pierzwiastka kuriozalności”. Czym były kolekcjonowane i „wystawiane” do oglądania czytelnikowi kurioza? Duninowie piszą: „Wydaje się, że właśnie owe lekceważone szpargały oferują obecnie zbieraczom największe możliwości. [...] Owa szpargalaria jest dla wielu zbieraczy terenem pasjonujących podróży po zakamarkach szuflad i szkatułek, można tam znaleźć prawdziwe rarytasy. Jednak głównym prawem, które rządzi zbieractwem, jest to, że pozornie bezwartościowa makulatura nabiera w kolekcji blasku. Ulotka, piosenka, ekslibris w nie uprzątniętej szufladzie – to zawalidrogi, ewentualne ciekawostki, piękności lub curiosa. Kilkaset lub kilka tysięcy uporządkowanych jednorodnych jednostek może prowadzić do pewnych wniosków, stać się podstawą do uogólnień, a nawet warsztatem pracy naukowej”²⁵.

Definicja ta, jak sądzę, mogła być bliska Tuwimowi:

Kolekcjonerstwo, nawet zbieractwo z posmakiem manii, jest *une noble passion*, wbrew dowcipom i lekceważeniu, okazywanym często zbieraczom przez mędrków i prześmiewców. Uważam nawet, że im większy, specjalniejszy i dziwaczniejszy jest zakres gromadzenia przedmiotów, tym lepiej świadczy to o zbieraczu. Nikt nie posądzi o merkantylne pobudki, o „inwestowanie” kapitału ani o praktyczne użytkownictwo kolekcjonera spinek górskich (są tacy), żywych pcheł (tacy też są!) [...] znam zbieraczy [...] typowych „nadwartości”, których użyteczność publiczna jest żadna, wartość artystyczna często wątpliwa, możliwość procentażu nijaka [...], a przecież jak niezmierna jest siła uczuciowa, pasja, zamiłowanie zbieraczy! To właśnie najbardziej cenię. Oddać Bechsteina

²⁴ J. CHUDEK: *Tuwim jako kolekcjoner kuriozów*. W: *Wspomnienia o Julianie Tuwimie*. Red. W. JADLIKA, M. TOPOROWSKI. Warszawa 1963, s. 186.

²⁵ C. DUNIN, J. DUNIN: *Philobiblon polski...*, s. 44.

za jakąś zabawną „szejnkatrynę”, nudny pejzaż głośnego malarza za kolorowy i uroczy w swej naiwności „epinal”, kosz szampana za pustą butelkę w formie kaczki lub zgoła kangura – oto szlachetna namiętność prawdziwego kolekcjonera, tego wiecznie wężącego szperacza, co dla czystej idei, choćby maniakalnej, przepłaci, straci, nawet czasem dopuści się wybiegu, chytryści, kombinacji, byle osiąść brakujący przedmiot²⁶.

Kurioza dla Tuwima to wszystko to, co pobudza go do studiowania, prowadzenia poszukiwań. Sam obiekt kolekcjonerstwa jest ważny, o ile wzbudza w człowieku ciekawość, interesuje, kusi. Józef Chudak we wspomnieniu pisze: „Próbowaliśmy z Tuwimem niejednokrotnie określić, co to jest kuriozum. Dochodziliśmy do wniosku, że kuriozum trzeba stworzyć. Jako kuriozum może być potraktowane wszystko niemal, pod warunkiem, że trafi do właściwych rąk. [...] Kolekcjonowanie kuriozów – to twórczość sama w sobie. Trzeba mieć do tego i wyobraźnię, i spostrzegawczość, i wyczucie, no i jak we wszystkim zbieractwie – szczęście. Zbieranie pierwodruków jakiegoś pisarza nie nastęrcza trudności. Albo coś jest pierwodrukiem, albo nie jest! To się wie, gdy się zajrzy do odpowiedniego kompendium bibliograficznego. A kuriozum? Nie ma wyczerpujących bibliografii kuriozów!”²⁷.

Kuriozum to słowo pochodzenia łacińskiego, oznaczające „rzecz ciekawą”, jakąś osobliwość wywołującą zdziwienie. Od zdziwienia blisko jest do ciekawości, a od niej już krok do podejmowania studiów. Krzysztof Pomian w *Zbieraczach i osobliwościach*, na podstawie analizy haseł siedemnastowiecznego słownika Akademii²⁸, przedstawia historię ciekawości²⁹. Michał Paweł Markowski, analizując wątek podjęty przez Pomiana, w zwięzły sposób streszcza wyniki badań autora *Zbieracza i osobliwości*: „Od św. Augustyna do św. Tomasza ciekawość jest występkiem, który tylko dociekliwość może zrekompensować. [...] Od końca wieku XV »ten system instytucjonalnych ram ciekawości zaczyna się kruszyć« [...] przez wtargnięcie w jego granice wiedzy dotąd zakazanej: nauk tajemnych [...]. W konsekwencji pojawiają się kolekcje, gabinety osobliwości, stanowiące dla Pomiana efekt wzorowego »praktykowania ciekawości« [...]. Wiek XVII kładzie jednak kres tej »rozpasanej ciekawości«. [...] Gdy nauka nowożytna zawładnie kultu-

²⁶ J. TUWIM: *O kolekcjonerstwie*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 5: *Pisma proz.*..., s. 162–163.

²⁷ J. CHUDEK: *Tuwim jako kolekcjoner kuriozów...*, s. 188.

²⁸ Zob. K. POMIAN: *Zbieracze i osobliwości. Paryż – Wenecja. XVI–XVIII wiek*. Przeł. A. PIEŃKOS. Lublin 2001.

²⁹ Na temat ciekawości i kolekcjonerstwa w tym samym kontekście pisał także Umberto Eco. Zob. U. ECO: *Szaleństwo katalogowania*. Przeł. T. KWIECIEŃ. Poznań 2009, s. 201–216.

raż europejską, ciekawość – taka przynajmniej, jaką widać w spojrzeniu gości gabinetów – niknie bezpowrotnie, ustępując miejsca ciekawości zdyscyplinowanej i metodycznej³⁰.

Punkt widzenia Markowskiego jest jednak inny niż Pomiana, autor *Anatomii ciekawości* nie zgadza się z opinią przytaczanego badacza, że ciekawość w tej formie bezpowrotnie zniknęła. Markowski pisze: „w momencie, w którym znikają gabinety osobliwości, a pojawiają się pierwsze muzea lub kolekcje oparte na jednolitym kryterium tematycznym, zasada organizująca te pierwsze (a raczej brak zasady) przechowana zostaje w innej sferze kultury. W 1616 roku pojawia się w Londynie dzieło o dość frapującym tytule: *The Rich Cabinet, furnished with varietie of excellent descriptions, exquisite characters, witty discourses, and delightful histories, disgested alphabetically into common places*, co oznacza: *Bogato urządzone gabinet, pełen wspaniałych opisów, wybornych charakterów, dowcipnych opowiadaniek i cudownych historii, ułożony alfabetycznie wedle tematów*. [...] Tu retoryka od czasów antycznych zbierająca wszelkie ciekawe rzeczy pod postacią form sylwicznych, a w wieku XVII: anatomii, różnorodności (*varieties*) czy wszelkiego grochu z kapustą (*farrago*), przyswoi sobie to, co i tak od dawna należało do jej obowiązków (a więc zakreślenia maksymalnie pewnego koła wiedzy), co jednak w pewnym momencie wymknęło się jej na rzecz rozmaitych kolekcji. [...] **Słowem: kultura ciekawości nie zniknęła wraz z narodzinami muzeum, ale przeniosła się – uciekając przed zapędami Rozumu – do gazet, do krytyki, do literatury**”³¹.

Ciekawość przetrwała w literaturze w wielu postaciach. Prowadzona przez Tuwima w rozmaitych formach działalność prasowa byłaby zatem bliska zapisywaniu w literaturze ciekawości. Działy „Wiadomości Literackich” „Camera obscura” (z przerwami w latach 1924–1939), „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” – „Wesołe archiwum” (1929) czy, również na łamach „Wiadomości Literackich”, „Curiosa literackie i językowe” (1933) – to kolekcje kuriozów, które dla Juliana Tuwima były jednocześnie obiektem pożądania i ciekawości. Zamykał te okazy w swojej kolekcji, a potem, przez wiele lat, badał. Antologie poety – w tym rozumieniu – są „wynikiem kuriozum”, efektem zaspokojonej ciekawości.

Gaston Bachelard w *Kształtowaniu się umysłu naukowego* pisze o znaczącej roli myślenia abstrakcyjnego w procesie poznania naukowego³².

³⁰ M.P. MARKOWSKI: *O anatomii ciekawości*. W: IDEM: *Anatomia ciekawości*. Kraków 1999, s. 14–15.

³¹ Ibidem, s. 25–26, wyróżnienie tekstem pogrubionym – E.B.

³² G. BACHELARD: *Kształtowanie się umysłu naukowego. Przyczynek do psychoanalizy wiedzy obiektywnej*. Przeł. i posłowiem opatrzył. D. LESZCZYŃSKI. Gdańsk 2002, s. 8–16.

Wymienia trzy stadia umysłu naukowego: 1) stadium konkretne, 2) stadium konkretno-abstrakcyjne, 3) stadium abstrakcyjne. Odpowiadają im trzy stany duszy, jakie charakteryzują umysł naukowy. Są to: 1) dusza dziecinna, 2) dusza mentorska, 3) dusza odczuwająca brak abstrakcji i subtelności. Tuwim jako kolekcjoner i badacz byłby zatem posiadaczem duszy dziecinnej, łączącej ciekawość (kuriozum) z zabawą: „Dusza dziecinna lub światowa, poruszona przez naiwną ciekawość, zadziwiona najmniejszym wytworzonym zjawiskiem, uprawiająca fizykę w ramach rozrywki, szukająca pretekstu dla poważnej postawy, przyjmująca cechy kolekcjonera, biernie zadowolona z faktu, że myśli”³³.

Poeta we wspomnieniach pisze:

Było ich w moim dzieciństwie dużo; szły nieustannym ciągiem, jeden za drugim; ledwo się który skończył – już był następny. Oddawałem się każdemu z niesłychaną pasją i pracowitością – i to we mnie zostało: nadal bzikuję co pewien czas w innym gwałtownym zainteresowaniu. Coś muszę wertować, w czymś szperać, dłubać, coś zbierać, kolekcjonować... To czary i czarty, to dzieje pijaństwa i słownictwo pijackie, to magazyn „To, To”, to projektowany kiedyś „magazyn staroświecki” – „Dyliżans”, to znów monografia szczurów (mam zebrany ogromny materiał!), potem dzieje żebraków, dziadów i włóczęgów w Polsce, potem zwierzyniec fantastyczny (o fabularnych zwierzętach i potworach), dalej curiosa literackie i poetyckie („Panopticum literatury”), dalej – „Cztery wieki fraszki polskiej” – i tak bez ustanku. „Fraszka” i „Panopticum” wyjdą jeszcze w tym (jubileuszowym) roku, materiał do innych książek wciąż rośnie, a jest i kronika starowarszawska 1840–1870, w zamiarze, i różne słowniki gwarowe, a nawet marzenie o napisaniu historii literatury komicznej i brukowej w Polsce – wszystko to może bardzo miłe i częściowo użyteczne(?), ale zawsze w gorliwości bzikowate i – co bardzo ważne dla „charakterystyki” autora – jakieś nieaktualne, filipokonopowate. To samo było w dzieciństwie³⁴.

Przyjemność płynąca z pracy nad układaniem kolekcji, mająca swoje źródło w bzikach dzieciństwa, doprowadziła do opublikowania przez Tuwima wielu książek. Julian Krzyżanowski w swojej książce *Pegaz dęba w krainie nauki: gawęda o Julianie Tuwimie* napisał o wielkim znaczeniu tych antologii dla nauki i wykazał ich profesjonalny charakter³⁵. Naukowość jako produkt uboczny powstawania antologii jest efektem dziele-

³³ Ibidem, s. 13.

³⁴ J. TUWIM: *Nauka szkolna i zainteresowania pozaszkolne*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 5: *Pisma prozą...*, s. 50.

³⁵ Zob. J. KRZYŻANOWSKI: *Pegaz dęba w krainie nauki: gawęda o Julianie Tuwimie*. „Pamiętnik Literacki” 1955, nr 2, s. 444–477.

nia się swoją ciekawością. Został on przytłumiony i prawie zabity przez zawieruchę dziejową. W obliczu zagłady zabawa zesła na plan dalszy. Poeta na emigracji napisał:

Szanowni państwo – musimy to wszystko znaleźć, wykupić, zebrać, skatalogować, pod szkłem w gabinetach umieścić – i w ten sposób stworzyć pierwsze i jedyne w świecie, tułacze, wygnańcze, nędzarskie i śmieciarskie muzeum naszych drobnych, maleńkich, bardzo prozaicznych przywiązań i pamiątek. Chętnie zostanę jego kustoszem. Ten projekt jest oczywiście tylko żartem – żartem smutnym, tj. jedynym, na jaki nas stać. Ale sprawa, gdy ją przeniesiemy w aspekt wyższy, gdy ją, jak to się mówi, wysublimujemy, jest dość ważna. Jest nawet zagadnieniem. Wytwarza się w nas bowiem, chcemy czy nie chcemy, mądre to czy głupie, jakaś swoista mistyka wspomnień i tęsknot. Ludzie zakłamanymi ubierają te nurtujące ich uczucia i niepokoje w szumne słowa, w jakiś idealistyczny bełkot, gdy tymczasem rzecz, w swej istocie, przedstawia się znacznie prościej – nie można, nie można w żaden sposób wyzbyć się nieprzepar-tej miłości dla tego, co jest swoje, z czym się wzrastało. Te nici ciągną się za nami przez piaski pustyni i oceany³⁶.

W powojennej rzeczywistości sformułował takie myśli:

Zakopano w ziemi tę trumnę z długoletnim dorobkiem pisarskim i najtkliwszymi pamiątkami przeszłości. Nie było dnia na uchodźstwie, aby myśli nie biegnęły ku niej. Gdy po powrocie do kraju odzyskałem ekshumowaną walizę – nie walizę, sześcienne bryłę prochów raczej – znalazłem w niej beznadziejne zbitki, zlepki, bochenki przemoczonego, zbutwiałego papieru. Różnych lat i kolorów atramenty rozlały się wszereż i w głąb papierowej masy, tworząc tęczowe krajobrazy, zacieki i wysięki – widok groźny i fantastyczny; rozcieńczyły się lub jedynie w drugie wpłynęły strofy, z trudem i miłością niegdyś budowane; listy przewartstwowiły się, powłaziły w siebie urywkami, treść nowszych na wylot przebiła starsze, i odwrotnie; pieczołowicie gromadzone wypisy rzadkich dzieł (nieraz unikatów, spalonych w bibliotekach krajowych) zamieniły się w papkę; wszędzie chaos rozkładu. I zaduch mogilny bił z tego cmentarza pracy, uczuć i przywiązań. [...] Wieloletnia lektura sprawiła, że się tych notatek uzbierała ogromna ilość. Wystarczyło usegregować je tematycznie, aby powstała niniejsza kompilacja, przedstawiająca się na zewnątrz jako zbiór artykułów, **w istocie jednak będąca antologią** kuriozów wersyfikacyjnych i ciekawostek językoznawczych. Felietony te (mądrym dla zabawy, głupim na pociechę, że bywali jeszcze głupsimi, a wszystkim dla nauki, że to tylko igraszki, nie twórczość poetycka)

³⁶ J. TUWIM: *Słowo wstępne na wieczorne polskich piosenek*. W: IDEM: *Dzieła*. T. 5: *Pisma prozą...*, s. 145.

można by też potraktować jako przyczynki do dziejów „niepróżnującego próżnowania” i... cierpliwości ludzkiej³⁷.

Pegaz dęba został przygotowany do druku przed wojną. Przedmowa napisana po wojnie znacząco zmieniła kształt zbioru. Motywacją do ułożenia antologii była chęć utrwalenia fragmentów umarłego czasu. Zabawa, wesoły bzik zeszyły na plan dalszy, stały się cieniem przyjemności płynącej z kolekcjonowania, jaką odczuwał Tuwim przed wojną. Walizka, którą z takim zaangażowaniem przez lata starał się odnaleźć poeta, stała się grobem, trupem wygrzebanym z ziemi. Reprezentujący poetycką lekkość pegaz staje się zatem zwykłym koniem, a nawet czymś mniej:

Lecz nie Pegaz-buntownik, nie Pegaz-rebeliant stanął dęba przed naszym panopticum poetyckim i rozgłośnym rzeniem zaprasza publiczność do wnętrza. Inny, łagodniejszy, niczym nikomu nie zagrażający rumak harcuje na stronicach tego dzieła. Rumak? Raczej szkapa, chabeta, stary, ale miły wariat (jak powiedziałby Makuszyński), **Rossynant** [!] **na emeryturze**, z rodu tych, co to „koń by się uśmieł” – on to właśnie rzy wesoło przed pstrokatą budą pseudopoezji, reklamując wystawione w niej dziwotwory³⁸.

Pegaz staje się „Rossynantem [!] na emeryturze”. Wiernym przyjacielem Don Kichota, towarzyszącym mu w jego wszystkich imaginatywnych wyprawach. Melancholijny wierzchowiec, błędzący wraz z rycerzem po świecie wyobraźni, staje się metaforą stanu duszy Tuwima. Jak wiadomo, Don Kichot przestał podróżować w momencie, w którym utracił wiarę w siłę wyobraźni. Po powrocie do domu, pozbawiony romansów rycerskich, a przez to przygód, utracił sens życia. Odstawienie Rosynanta do stajni przez Don Kichota było znakiem końca opowieści, dla Tuwima natomiast zwiastowało śmierć jego ukochanej kolekcji.

Konik w języku polskim oznacza, jak pisze Tuwim, coś, na czego punkcie ma się bzik:

Byłem w Nowym Jorku na niezwyklej wystawie, połączonej z wszechamerykańskim zjazdem *hobby*'istów. *Hobby* to właściwie konik (por. nasze „wsiadł na swojego ulubionego konika”), a w przenośni zamiłowanie, ulubione zajęcie, obiekt kolekcjonerstwa, coś, na punkcie czego ma się tzw. kręćka, namiętność (por. „namiętny zbieracz”)³⁹.

³⁷ J. TUWIM: *Przedmowa*. W: IDEM: *Pegaz dęba. Panopticum poetyckie*. Kraków 1950, s. 6, podkr. – E.B.

³⁸ Ibidem, s. 8.

³⁹ Ibidem, s. 16.

W powojennym świecie nie było miejsca na pegaza. Ciekawość, radość z notowania w antologiach kolekcji została zastąpiona potrzebą zapisania i ocalenia odchodzącego świata. To właśnie z tej potrzeby wyrosła *Księga wierszy polskich XIX wieku*, którą – jak napisał we wstępie Juliusz Wiktor Gomulicki – poeta zaprojektował tak, aby wydobywała twórców zapomnianych.

Tworząc i projektując antologię po II wojnie, Tuwim prowadził morderczą pracę, z rzadka pozwalając Rosynantowi na chwilę stać się pegazem. Konsekwentnie układał książki z resztek świata. Utrwalał, zapisywał, „ekshumował” spalone zwłoki magicznego kuriozalnego świata. Stary świat nie miał jednak być dla poety już nigdy dostępny. Odbudowa nie była możliwa, zbyt wiele bezpowrotnie przepadło. To, co jeszcze całkiem nie zbutwiało w grobie, musiało zostać wypowiedziane. Musiało stać się potencjalnym „kuriozum” dla przyszłego czytelnika.

Po wojnie Tuwim prezentował dwie skrajne postawy kolekcjonera. Pierwsza to podejmowanie karkołomnego zadania opowiedzenia historii swojego świata, jego rozkwitu i upadku. Świadectwem rozkładu oswojonej przez poetę przestrzeni miała być projektowana przez niego *Czarna księga. Materiały do książki o polskim faszyzmie. Wybór cytatów z polskiej prasy nacjonalistycznej z lat 1934–1939 i z czasów emigracji (1940–1946)*⁴⁰. Poeta chciał ją wydać w „ogromnym nakładzie”⁴¹ i gotowy był zapłacić za wszelkie informacje, które mogłyby wykorzystać do jej tworzenia, „najwyższe honoraria”⁴². Chęć opublikowania dzieła w olbrzymim nakładzie świadczy o celu, jaki przyświecał antologię-kolekcjonerowi w trakcie projektowania książki. Upowszechnienie wiedzy na temat tak wielkiej zbrodni, jaką był nazizm. Niepozwolenie, aby to straszne kuriozum „zbutwiało” w świadomości społeczeństwa. Wykrzyczenie, udostępnienie zbiorów dla kolekcjonera może być celowym umniejszeniem wartości kolekcji. Zdaje się, że Tuwim był tego świadom, projektując swoje książki.

Druga postawa kolekcjonera polega na próbie skonstruowania nowych obiektów godnych zainteresowania najwytrawniejszych zbieraczy. Zdaje się, że poeta miał pewność, iż niektóre z jego pozycji staną się w przyszłości najbardziej poszukiwanymi „kuriozami”. Między innymi w tym celu wydał antologię *Tuwim w poezji polskiej*. Janusz Stradecki napisał o niej, że to: Zbiór wierszy do Tuwima, o Tuwimie, przeciw Tuwimowi itd. Peany, paszkwile, satyry, parodie etc. Z lat 1918–1952, Antologia wierszy zebranych przez Tuwima w latach 1946–1952. Maszynopis

⁴⁰ J. STRADECKI: *Julian Tuwim. Bibliografia...*, s. 475.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Ibidem.

został na życzenie Tuwima przepisany w czterech kopiach, a następnie ofiarowany: J. Stawińskiemu (egzemplarz nr 2), J. Stradeckiemu (egzemplarz nr 3 dla IBL), Szymonowi i Danucie Kobylińskim (egzemplarz nr 4). Egzemplarz nr 1 pozostał w archiwum opatrzony następującym dopiskiem: „Utwory zawarte w tym zbiorze przepisane są przeważnie z wycinków, rękopisów i listów ocalałych w sławetnej walizie. (Patrz Przedmowa do Pegaz dęba.) Nie włączono tu wierszy dedykowanych Tuwimowi, a nie mających nic wspólnego z jego osobą lub twórczością [...] *Rarissimum!* W-wa 1952”. Szymon i Danuta Kobylińscy opracowali graficznie egzemplarz opatrzony przez Tuwima numerem piątym. Rękopis ten zatytułowany jest następująco: „Julian Tuwim w parodii, satyrze, pamfletach – peanach, panegirykach etc. 1918–1953. Egzemplarz piąty, W-wa, Wydawnictwo D. i S. Kobylińskich, MCMLIII, s. 113.” Rękopis opatrzony jest również następującym dopiskiem: „Unikat. Napis: »Egzemplarz piąty«, znaczy tylko tyle, że cztery inne istnieją w maszynopisie (1 – u Juliana Stawińskiego, 2 – w IBL-u, 3– u Kobylińskich, 4 – w moich zbiorach). 22.VII 1953.” Wiersze zebrane przez Tuwima pochodzą bądź ze źródeł drukowanych, bądź z autografów znajdujących się w zbiorach poety (wiersze nadesłane przez czytelników, itp.)⁴³.

„Unikatowe” wydanie miało na celu stworzenie ze zbieracza obiektu kolekcji. Zapisania w pięciu egzemplarzach Tuwima kuriozum. Poeta z wielką precyzją zaplanował, komu odda niezwykły nakład. Bibliofilskie wydanie to „druk ulotny”, „cacuszko”. Tuwim, pasjonat rzeczy dziwnych, twórca antologii osobistych, zawieszony między światem zabawy i nauki stał się dzięki tej antologii *preciosum* do postawienia na półce. Podmiotem i przedmiotem kolekcji.

⁴³ Ibidem, s. 476.

Ewa Bartos

The Anthology as a Curiosity Remarks on Julian Tuwim's Collection

Summary: Julian Tuwim was a tireless collector and book-lover. He created anthologies throughout his whole life, augmenting his library of books and curiosities. The author strives to fathom what creating anthologies meant for the poet before World War 2 and how it changed after the war. Julian Tuwim's anthologies constitute a literary representation of a collection. The sketch is also an occasion to look for a link between the passion for collecting and the art of creating an anthology.

Keywords: Julian Tuwim, anthology, bibliophilia, collection, curiosity

Эва Бартос

Антология как курьез
Замечания о коллекции Юлиана Тувима

Резюме: Юлиан Тувим был неутомимым коллекционером и библиофилом. Всю свою жизнь он создавал антологии, увеличивая собрание книг и курьезов. Эссе является попыткой понять, какое значение имело для поэта создание антологии до Второй мировой войны и как оно изменилось в повоенный период. Антологии Тувима – это литературное воспроизведение коллекции. Темой эссе является также поиск связей между увлечением коллекционированием и искусством создания антологий.

Ключевые слова: Юлиан Тувим, антология, библиофилство, коллекция, курьез

Antologia haiku Ryszarda Krynickiego

Joanna Kisiel

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Ostatnia książka poetycka Ryszarda Krynickiego, zatytułowana *Haiku. Haiku mistrzów*¹, zbiera poetyckie formy bliskie haiku, pisane okazjonalnie przez blisko pięćdziesiąt lat, oraz tłumaczenia, a może raczej parafrazy² haiku czterech mistrzów gatunku, które powstawały równie niespiesznie na podstawie porównań tłumaczeń niemieckich, czeskich, rosyjskich i angielskich. W sposób charakterystyczny dla autora tej szczególnej, osobistej antologii³ spotykają się w niej twórczość własna i przekładowa, praktyka lektury i pisania, poetycki głos własny, głęboko wsłuchany w głosy twórców osobiście ważnych i powszechnie uznanych, integralnie połączone z sobą w prywatnym projekcie literatury i życia, w którym mowa mierzy się z milczeniem słuchania, rozumienia i poszukiwania odpowiedzi, a europejska uważność, zakładająca postawę zaangażowaną, spotyka wschodnią *mushin*, stan emocjonalnego spokoju, wycofanie zaangażowania, zaciemniającego ogląd rzeczy⁴.

¹ R. KRYNICKI: *Haiku. Haiku mistrzów*. Kraków 2014.

² Pisze R. Krynicki: „tłumaczenia, chociaż powinienem je może nazwać raczej parafrazami, bo (jak wielu poetów przekładających haiku) nie tłumaczę przecież z oryginału”. R. KRYNICKI: *Zamiast posłowia*. W: IDEM: *Haiku. Haiku mistrzów...*, s. 122.

³ Znawczynie problematyki antologijnej pisze: „Za określeniem antologia osobista kryją się bowiem książki o dwóch – zasadniczo odmiennych – obliczach. Zarówno polscy antologięści, jak i omawiający wybory badacze posługują się wskazaną nazwą, aby określić tomy skomponowane z tekstów różnych pisarzy, ale odzwierciedlające preferencje samych układających, na przykład *Geografia z wyobraźni (antologia osobista): wiersze poetów brytyjskich i amerykańskich* w tłumaczeniu Tadeusza Sławka i Andrzeja Szuby; *Twarde dno snu* Zygmunta Kubiaka; *128 bardzo ładnych wierszy* Leszka Kołakowskiego. Bądź też, postępując ścieżką wytyczoną najpewniej przez Jorge Luisa Borgesa, nazywają tak autorskie wybory (przykład *Antologii osobistej* Czesława Miłosza)”. M. KOKOSZKA: *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*. Katowice 2011, s. 33. Antologia Ryszarda Krynickiego w szczególny sposób łączy te dwie odmiany antologii osobistej.

⁴ A. NASIŁOWSKA: *Poezja Ryszarda Krynickiego wobec tradycji japońskiej*. W: *Pismo chmur. Studia i szkice o poezji Ryszarda Krynickiego*. Red. P. PRÓCHNIAK. Kraków 2014. Badaczka pisze: „Wschodnie inspiracje Ryszarda Krynickiego nie polegają na naśladowaniu gatunku, nie są próbą jego przeniesienia, ale raczej wytworzenia czegoś

Pomysł książki, która zestawia oryginalną twórczość z twórczością mistrzów, wydaje się brawurowy, niesie z sobą możliwość *agonu*, otwiera przestrzeń poetyckiego turnieju, niezależnie od intencji autorskiej zapowiada przystąpienie do egzaminu mistrzowskiego po wielu latach praktykowania w materii miniatur bliskich formom haiku. Ich wydanie w postaci autorskiej antologii ma także wymiar symboliczny, zbiega się w czasie z siedemdziesiątymi urodzinami poety (ur. 1943), czasem jubileuszowym, porą zbierania owoców.

Upodobanie Krynickiego do krótkiej formy wierszowej narastało z czasem, miało charakter swoistego poetyckiego dojrzewania, oczyszczania tekstu z gęstej siatki metafor, odejmowania słów, krystalizacji lapidarnej postaci wiersza. Krótkie liryczne zapisy w pierwszych tomach poety pojawiają się na zasadzie wyjątku, choć ich statystyczna obecność z czasem jest coraz częstsza. W tomie *Nasze życie rośnie* (Paryż 1978), wydanym dziesięć lat po debiucie poety, krótkie formy poetyckie wyraźnie przybierają na znaczeniu, jakby sugerowany w tytule **nadmiar** życia powściągnąć mogła jedynie oszczędność słów. Od tomu *Niewiele więcej* (Kraków 1981) zdecydowanie dominują; w kolejnych, każdorazowo poprzedzanych wieloletnim znaczącym milczeniem, książkach poetyckich jest krótkich form coraz więcej. Praktyka poprawiania wierszy zamieszczanych w autorskich wyborach poezji, antologiach osobistych (*Niepodlegli nicości*. Warszawa 1988; *Magnetyczny punkt*. Warszawa 1996) w przypadku Krynickiego jest ujmowaniem, „sztuką skreślania” – jak mówi sam poeta⁵. Programowa niechęć do nadmiaru słów nieodmiennie towarzyszy autorefleksji autora *Niewiele więcej*. „Opublikowałem niewiele, ale i tak myślę, że o wiele za dużo”⁶ – oświadcza poeta w rozmowie z Katarzyną Janowską i Piotrem Mucharskim i w tym szczególnym przypadku można przyjąć, że mamy do czynienia nie z kokieterią, lecz ze spójną strategią twórcy, konsekwentnie zmierzającego w stronę milczenia. Badaczka przemian poetyki Ryszarda Krynickiego – Alina Świeściak – podkreśla, że owa tendencja do skrótowości, obserwowana wyraźnie od tomu *Nasze życie rośnie*, eksponuje dwa główne tematy: metafizykę i politykę, a także przypisane im formy gatunkowe: „środkiem wyrazu dla problematyki metafizycznej jest haiku, a politycznej – aforyzm”⁷.

porównywalnego do stanu *mushin*. Jest to spokój emocjonalny, wycofanie się z zaangażowania, zaciemniającego ogląd samej rzeczy. To stan obiektywizacji, w której rzeczy istnieją niezakłócone przez ja, jawią się same”. Ibidem, s. 304.

⁵ O milczeniu. Z Ryszardem Krynickim rozmawia Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski. W: *Gdybym wiedział. Rozmowy z Ryszardem Krynickim*. Oprac. A. KRZYWAŃIA. Wrocław 2014, s. 104.

⁶ Ibidem, s. 102.

⁷ A. ŚWIEŚCIAK: *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*. Kraków 2004, s. 150.

Tematyka oraz forma gatunkowa owych zwięzłych tekstów mają zresztą bardzo wyraźny wektor ewolucyjny. Pisze Świeściak: „Aforyzm ostatecznie znika z repertuaru gatunków uprawianych przez Krynickiego, jego obecność kończy się na *Wierszach, głosach* [Poznań 1985 – J.K.], haiku natomiast umacnia swoją pozycję. Przewaga tego gatunku widoczna jest również w tekstach, których nie sposób ze względów formalnych uznać za jego realizacje, ale ujawnia się w nich właściwa dla haiku koncepcja rzeczywistości i zachowane są charakterystyczne środki ekspresji – przewaga wizualizacji nad intelektualizacją oraz oszczędność słowa, eliptyczność i lipidarność”⁸.

Wiele wskazuje na to, że poetycka ścieżka Ryszarda Krynickiego wiedzie do haiku w sposób niemalże konieczny, a jego ostatnia książka, antologia haiku, ważna dla twórczych poszukiwań autora *Niepodległych nicości*, wyznacza w jego biografii moment – jak się rzekło – jubileuszowy. Antologię Krynickiego od cennej antologii *Haiku* w tłumaczeniu znanej japonistki Agnieszki Żuławskiej-Umedy⁹ odróżnia zatem nie tylko zapośredniczenie przekładów, lecz także szczególnie osobisty charakter, wyraźne wpisanie zbioru w porządek przemian poezji oryginalnej i charakterystyczny dla poety i tłumacza gest zacierania granic między twórczością własną i przekładową. Katarzyna Kuczyńska-Koschany mówi wręcz o „twórczości przekładowej (czyli własnej) Ryszarda Krynickiego”¹⁰, stawia też mocną badawczą hipotezę: „Jest to jeden z niewielu żyjących poetów polskich (a może jedyny), którego twórczość przekładową [...] trzeba widzieć jako integralną część jego twórczości poetyckiej. Poeta integralny, poeta niewielu koniecznych wierszy, jest także tłumaczem integralnym”¹¹. Szkic Kuczyńskiej, poświęcony jego tłumaczeniom Paula Celana, poprzedza wydanie antologii haiku, która przynosi dobitne potwierdzenie stawianej przez badaczkę tezy.

Sam poeta mówi o swoich wyborach tłumaczeniowych z ujmującą prostotą:

ja nie tłumaczę na zamówienie, robię to z własnej potrzeby i wybieram bliskie i ważne dla mnie utwory, często takie, które sam chciałbym napisać. Naturalnie nie wszystkie dają się przetłumaczyć¹².

⁸ Ibidem, s. 178.

⁹ *Haiku*. Tłum. i przedmowa A. ŻUŁAWSKA-UMEDA. Posłowie M. MELANOWICZ. Wrocław 1983.

¹⁰ K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: „Wiersz jako etymologiczna hipoteza świata” w *twórczości przekładowej (czyli własnej) Ryszarda Krynickiego*. W: *Pismo chmur...*, s. 189.

¹¹ Ibidem, s. 190.

¹² *O milczeniu...*, s. 103.

Już w tomie *Organizm zbiorowy* (Kraków 1975) ważną, integralną jego część stanowią tłumaczenia wierszy poetów głównie z niemieckiego kręgu językowego, zajmujące blisko trzydzieści procent książki. W autorskich wyborach wierszy Krynicki konsekwentnie znajduje miejsce na wybrane przekłady poetyckie. Z czasem powstaną obszerne wybory tłumaczeń utworów ważnych dla niego poetów: Bertolta Brechta, Nelly Sachs, Paula Celana.

Zapośredniczone parafrazy haiku pojawiają się jednak w poetyckich książkach Krynickiego na prawach wyjątku. W najobszerniejszym dotąd autorskim wyborze wierszy i przekładów *Magnetyczny punkt* znajdziemy subtelną zapowiedź późniejszej antologii w postaci jednego utworu Issy, najbliższego Krynickiemu mistrza haiku:

Nie płacz, cykado!
Miłości bez rozłąki
Dla gwiazd też nie ma¹³.

W antologii ten sam tekst powróci w postaci lekko tylko zmodyfikowanej, lecz niewątpliwie zręczniejszej językowo:

Nie płacz, cykado!
Miłości bez rozłąki
– i dla gwiazd nie ma¹⁴.

Świadectwo fascynacji tekstami jednego z największych poetów haiku pojawia się w poezji Krynickiego jednak wcześniej – w wierszu Issa z tomu *Nasze życie rośnie*, a w nim pierwsza próba tłumaczeniowa, obwarowana komentarzem o nieprzetłumaczalności utworów japońskiego poety. Wersja poprawiona wiersza, dedykowanego „Danusi i Adamowi” (Zagajewskim), ze zbioru *Magnetyczny punkt* brzmi:

Issa, o którym niedawno czytałem,
że choć cierpiał niedostatek i biedę
to szczęśliwie dożył starości,
mówi w jednym ze swoich
nieprzetłumaczalnych wierszy:
„Pnij się ślimaczku,
na górę Fudźi
ale powoli”. Powoli.

Nie spieszcie się słowa i serca¹⁵.

¹³ R. KRYNICKI: *Magnetyczny punkt. Wybrane wiersze i przekłady*. Warszawa 1996, s. 277.

¹⁴ R. KRYNICKI: *Haiku. Haiku mistrzów...*, s. 84.

¹⁵ R. KRYNICKI: *Magnetyczny punkt...*, s. 139.

Słynny wiersz o wspinającym się ślimaczku w antologii haiku powróci w wersji samodzielnej, z fortunną modyfikacją, tym razem przestrzegającą siedemnastozgłoskowej miary wiersza:

Pnij się, ślimaczku,
na sam szczyt góry Fudzi –
ale powoli!¹⁶

Tłumaczenia haiku także wymagają czasu („Nie spieszcie się słowa i serca”), przewyciężenia oporów związanych z przeświadczeniem o nieprzetłumaczalności tych tekstów, niespiesznej gotowości do podjęcia niemożliwego wyzwania. Wygląda na to, że Krynicki dochodzi do nich nie tylko poprzez zapośredniczone fascynacje lekturowe, lecz także konsekwentnie rozwijaną ścieżką przemian poezji własnej, podporządkowanych regułom redukcji, kondensacji, lapidarności poetyckiego zapisu. W kompozycji antologii haiku, w której utwory oryginalne poprzedzają tłumaczenia mistrzów, ta droga dojrzewania do podjęcia prób tłumaczeniowych znajduje wyraźne odzwierciedlenie.

Dwie pierwsze części książki, zbierające wiersze Krynickiego, grupują je w dwóch odstępach: *Prawie haiku* i *Haiku z minionej zimy*. Część pierwsza jest wyborem krótkich utworów poety z czasu rozpiętego pomiędzy latami sześćdziesiątymi a najnowszymi, wierszy – co dla Krynickiego charakterystyczne – wielokrotnie poprawianych, dość niejednorodnych, z których – jak komentuje poeta – żaden „nie był przecież klasycznym haiku. Więcej: świadomie nie chciał nim być”¹⁷. Ten opór przed formą gatunkową namiętnie czytana, admiirowana, duchowo bliską jest być może świadectwem trudno uchwytniej i niechętnie nazywanej niegotowości, przekonania o odbywaniu praktyki w pewnej bliskości wzorca, oswajanego w lekturze i prywatnych próbach przekładowych na własny użytek.

Mój wiersz nie chciał być haiku, pomimo że ze wszystkich rodzajów lapidarnej poezji akurat ono jest mi najbliższe. Zarówno jako wyrafinowana, niezwykle delikatna i precyzyjna forma, jak i szczególny rodzaj ludzkiego doświadczenia i stosunku do otaczającego nas świata¹⁸

¹⁶ R. KRYNICKI: *Haiku. Haiku mistrzów...*, s. 81.

¹⁷ R. KRYNICKI: *Zamiast posłowie...*, s. 122.

¹⁸ Ibidem. W rozmowie z Jarosławem Mikołajewskim poeta mówi: „Od dawna, właściwie od czasów mojej poetyckiej młodości, lubiłem czytać starą japońską poezję, szczególnie haiku. Bronilem się jednak przed pisaniem haiku, bo bałem się popaść w manierę. Za bardzo lubię tę formę. [...] Oczywiście nie tylko formę, również ten uważny sposób bycia i kulturę, która go zrodziła”. *Jak obronić się przed zalewem słów. Z Ryszardem Krynickim rozmawia Jarosław Mikołajewski*. W: *Gdybym wiedział...*, s. 254.

– dopowie Krynicki w szczególnym wyznaniu poetyckiej wiary. Część druga: *Haiku z minionej zimy*, na opór świadomości akcentowany w autorskim komentarzu do *Prawie haiku* odpowie nie tylko wyższym stopniem genologicznej kategoryczności, lecz także udziałem niejasnego, tajemniczego elementu w genezie niespodziewanej gotowości do tworzenia haiku:

Z niejasnych do dzisiaj dla mnie powodów, w czasie szczególnie dla mnie trudnej zimy 2009/2010 zacząłem nagle układać wiersze, które coraz bardziej zaczynały przypominać prawdziwe haiku¹⁹.

Z opowieści wpisanej w układ antologii i autorski do niej komentarz wyłania się rodzaj przeświadczenia, że by powstało haiku, nie wystarczy świadomość gatunku, że haiku się zdarza, powstaje w niejasny sposób na styku z rzeczywistością, intensyfikowaną czasem za sprawą trudnej zimy. W odróżnieniu od formalnej i tematycznej różnorodności części pierwszej, część drugą tomu cechuje rygor rozmiaru wiersza (17 zgłosek) i jednolity znaczeniowo klimat cyklu wierszy.

Część trzecia wreszcie, najobszerniejsza w tomie, to haiku mistrzów, prezentacja w autorskim wyborze utworów czterech największych japońskich twórców tej finezyjnej formy poetyckiej. Są to kolejno, przedstawieni w chronologicznym porządku: Bashō, Buson, Issa i Shiki, przybliżani w krótkich notach biograficznych, eksponujących każdorazowo cierpliwe trwanie poetyckich mistrzów wobec niełatwych kolei losów (trudnej zimy?).

W antologii Krynickiego spotkanie twórczości własnej z przekładową ma integralny charakter, nie tylko dlatego, że w tych przekładach wyraźnie słychać – co oczywiste – głos tłumacza, echo autorskiego wyboru, ślad poetyckich preferencji. Osobisty wymiar tej antologii ma również uzasadnienie w konsekwencji drogi twórczej poety, pełnej zapowiedzi i powrotów do wątków i tekstów, stale oczyszczanych z językowego i intelektualnego nadmiaru, ale też wyraźnie niwelującej granice między twórczością własną i cudzą. Przepisywanie głosu poety z odległego czasu i dalekiej kultury na własny język czyni egzotycznego twórcę bliskim, a w spotkaniu z frapującą „innością” dokonuje się w istocie próba dotknięcia rzeczywistości. „Stan obiektywizacji, w której rzeczy istnieją niezakłócone przez *ja*, jawią się same”²⁰, charakterystyczny dla oryginalnego haiku, jest dla poety Zachodu nie lada wyzwaniem, zwłaszcza wtedy, gdy Krynicki przechodzi do lapidarnej formy gatunkowej od strony peiperowskiej, ścieżką intelektualnej precyzji, drobia-

¹⁹ Ibidem.

²⁰ A. NASIŁOWSKA: *Poezja Ryszarda Krynickiego...*, s. 304.

zgowych, wciąż na nowo podejmowanych korekt. Rozłożona na lata lekcja haiku, konsekwentnie obecna w twórczości Ryszarda Krynickiego, przywodzi na myśl rodzaj artystycznej i duchowej praktyki, w której własne doświadczenia poetyckie nieprzerwanie korespondują z wzorcami mistrzów, a cierpliwie ponawiane ćwiczenia wielokrotnej lektury, zapisywania i medytacji służą spotkaniu z innymi i z sobą samym.

Głęboko osobisty charakter przekładów, wieloletnie (może wciąż niezakończone mimo wydania antologii haiku?) przeświadczenie o ich niegotowości, swoista „podręczność”, służąca częstym do nich powrotom, przypominają nieco znaną od starożytności metodę zapisywania hypomneumatów, utrwalających rzeczy ulotne prywatnych zapisków, o których pisze Michel Foucault: „Używanie ich jako przewodników duchowych było, jak się zdaje, stałą praktyką ludzi wykształconych. Zapisywano w nich cytaty, fragmenty dzieł, przykłady i opisy zdarzeń, których było się świadkiem lub o których czytano, refleksje i przemyślenia, które usłyszano lub które właśnie przyszły komuś do głowy. Tworzyły one materialną pamięć rzeczy przeczytanych, usłyszanych lub przemyślanych; [...]”²¹.

Ciekawe jednak, że ich rola nie ogranicza się do „zwykłej podpórki pamięci”: „nie powinny one spoczywać w studni pamięci, lecz głęboko zapaść w duszę, »wryte w niej«, jak mówi Seneka, i w ten sposób stać się częścią nas samych. Krótko mówiąc, dusza powinna nie tylko je sobie przyswoić, ale się nimi stać. Pisanie *hypomneumatów* jest istotnym narzędziem w upodmiotowieniu wypowiedzi”²².

Integralny zamysł antologii Krynickiego, w której spotykają się oryginalne wiersze w różnym stopniu bliskie haiku i parafrazy japońskich mistrzów gatunku, jeśli unieważnić nie tyle zamiar, ile wspomniany wcześniej możliwy efekt agonu, ujawnia pewną bliskość tradycji hypomneumatów, zwłaszcza w zakresie pisania traktowanego jako doświadczenie osobiste, z różnorodnych elementów budujące tożsamość piszącego podmiotu. Głosy poetów dawnych, osławiane w praktyce wielokrotnej (i wielojęzycznej) lektury oraz ponawianych prób adekwatnej i jednocześnie w pewien sposób intymnej parafrazy, niewątpliwie stają się częścią tej podmiotowości, która przyjmuje je do siebie, wyraża w swoim języku, czyni je swoimi.

Ryszard Krynicki skomentuje zbiór własnych przekładów haiku mistrzów, przywołując słowa Czesława Miłosza z przedmowy do jego antologii: „mój szkicownik prywatny, dany do wglądu czyteln-

²¹ M. FOUCAULT: *Sobąpisanie*. Przeł. M.P. MARKOWSKI. W: M. FOUCAULT: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*. Wybór i oprac. T. KOMENDANT. Warszawa 1999, s. 306.

²² Ibidem, s. 307.

kowi²³. Zapiski prywatne, notatki z lektury, ulotna materia, *hypomneumata*... Haiku, bliskie Krynickiemu jako wyrafinowana forma poetycka i jako szczególny sposób doświadczania świata, w lekturze i w przekładach staje się podstawą swego rodzaju treningu uważności („Nie spieszcie się słowa i serca”) i precyzji, która daleka jest jednak od perfekcjonizmu²⁴, poprzestaje na formie szkicownika, obcy jest tym tekstom syntetyczny zamysł całości. Uważność na drobiny świata, ulotność chwili i subtelność języka nie służą treningowi poetyckich kompetencji, lecz tworzą ramy praktyki duchowej, budowania siebie w relacji do świata i innych.

Pisze Michel Foucault: „Taki jest też cel *hypomneumatów*: sprawić, by zbiór okruczeń logosu przekazany przez tradycję, mówców i teksty stał się środkiem, dzięki któremu możliwe stałoby się ustanowienie maksymalnie adekwatnej i doskonałej relacji z samym sobą. Z dzisiejszej perspektywy dostrzegamy tu pewien paradoks: jak uchwycić pełnię własnej obecności za pomocą wypowiedzi pochodzących skądinąd, z różnych miejsc i czasów?”²⁵.

W antologii Krynickiego ten paradoks zostaje zniwelowany za sprawą języka i wrażliwości autora, jego osobistych wyborów, taktyki zacierania granic między twórczością oryginalną i przekładową. Kategoria przekładu w refleksji metaliterackiej autora *Kamienia, szronu* pełni zresztą rolę szczególną. W rozmowie z Marianem Stalą poeta formułuje swoje przeczucia dotyczące literatury:

mnie się wydaje, że w ogóle literatura jest przekładem, czy tłumaczeniem, i że nasz własny język jest również (mniej lub bardziej) wiernym przekładem jakiegoś głębokiego przeżycia, jakiegoś istotnego doświadczenia, jakiegoś duchowego odkrycia, które domaga się wyrażenia²⁶.

A zatem zawsze przekład, zawsze tłumaczenie, choć przecież dwojakiego rodzaju. W *hypomneumatach* zaznacza się także ruch inny, charakteryzowany przez autora *Sobąpisanie* następująco: „nie chodzi o tropienie niewypowiedzianego, objawianie ukrytego, wypowiedzianie niewypowiedzianego, lecz pochwycenie już powiedzianego, zebranie tego, co można było usłyszeć lub przeczytać i czego jedynym celem byłoby zbudowanie samego siebie”²⁷.

²³ R. KRYNICKI: *Zamiast postowia...*, s. 123.

²⁴ Por. wyznanie Ryszarda Krynickiego w rozmowie z Katarzyną Janowską i Piotrem Mucharskim: „Szczere mówiąc, nie dążę do perfekcji. Uczę się precyzji, a to nie to samo”. *O milczeniu...*, s. 103.

²⁵ M. FOUCAULT: *Sobąpisanie...*, s. 308.

²⁶ *Literatura jest tłumaczeniem (fragment)*. Z Ryszardem Krynickim rozmawia Marian Stala. W: *Gdybym wiedział...*, s. 37.

²⁷ M. FOUCAULT: *Sobąpisanie...*, s. 307.

W antologii Krynickiego spotykają się te dwa tropy: przekład „głębokiego przeżycia”, „istotnego doświadczenia”, „duchowego odkrycia” na własny język i głosy mistrzów, tłumaczone na własną mowę. Nie ma między nimi sprzeczności, gdy u genezy tłumaczeń japońskich poetów leży głębokie przeżycie lekturowe, doświadczenie siebie w słowach innego, otwarcie się na jego prawdę, za której pośrednictwem odkryć można tę własną. Ścieżki poprzedników, droga autorytetu, odkrywanie bliskości w poetyckim doświadczeniu twórców z odległych czasów i miejsc oraz budowanie jej w próbie własnego języka, zarówno w przekładach mistrzów, jak i w oryginalnych *Prawie haiku* i *Haiku z minionej zimy*, współtworzą integralny projekt osobistej antologii. Jest ona czymś więcej niż opisywane przez Foucaulta *hypomneumata*, lecz w jakimś sensie podejmuje ich ideę, przesłanie: „W tym, co się pisze, powinno się stworzyć własną duszę; tak jednak jak na obliczu człowieka odbija się naturalne podobieństwo do swoich przodków, tak i w tym, co się pisze, powinno się dostrzec pokrewieństwo z myślami wyrytymi w duszy. Starannie dobrane lektury i przyswajające pisanie powinny umożliwić ustalenie tożsamości, w której da się odczytać cała duchowa genealogia”²⁸.

Antologia Krynickiego odsłania część jego duchowej genealogii, wschodnie inspiracje nie tyle myślenia, jak chciałaby zachodnia tradycja, ile postrzegania i doświadczenia świata w jego małości, kruchości, znikomości, wiecznej przemianie. Cud istnienia i żal utraty, ulotność chwili i drobiny bytu nie potrzebują wielu słów, trwalszych od spiżu ksiąg, syntezy myśli. Pozostaje „szkicownik poetycki”, lapidarny wiersz, mała książeczka. W zamykającym *Haiku. Haiku mistrzów* lakonicznym komentarzu autorskim pobrzmiewa figura litoty: „Pierwsza część tej książeczki zawiera mały wybór moich krótkich wierszy”²⁹. Książeczka zatem, a nie księga, choć jest w niej miejsce na autorytety mistrzów; czułe, intymne miejsce spotkania, a nie scena rywalizacji, duchowa bliskość odległych w czasie i przestrzeni poetów, waga i powaga poprzedstawiania na małym³⁰.

²⁸ Ibidem, s. 311.

²⁹ R. KRYNICKI: *Zamiast posłowie...*, s. 121.

³⁰ Warto też dodać, że ulotny charakter drobnych form poetyckich niejednokrotnie w dziejach kultury stawał się powodem ich trwania za sprawą antologii. Pisze Zygmunt Kubiak o greckich epigramatach: „Z niektórych innych działów greckiej literatury (zwłaszcza jeśli chodzi o epokę hellenistyczną) przetrwały tylko żałosne strzępy. A epigramaty, miniaturowe utwory – z natury swojej tak ulotne – wyszły obronną ręką. Szczególny paradoks: ocalała je właśnie ich kruchość – i wdzięk właściwy rzeczom małym, który kusił kolekcjonerów i kazał im pilnie troszczyć się o ich przechowanie wśród surowych odmian czasu. Już pod koniec epoki hellenistycznej komponowano duże antologie tych drobnych utworów”. Z. KUBIAK: *Wstęp*. W: *Muza grecka. Epigramaty w „Antologii Palatyńskiej”*. Wybór oprac., przeł. i wstępem poprzedził Z. KUBIAK. Wyd. 2 rozsz. Warszawa 1968, s. 6. Za to wskazanie dziękuję Pani dr Magdalenie Kokoszce.

Joanna Kisiel

Ryszard Krynicki's Haiku Anthology

Summary: Ryszard Krynicki's anthology *Haiku, haiku mistrzów* gathers the poet's original work, close to the haiku form, as well as presents translations (paraphrases?) of the works of the Japanese masters of the genre (Bashō, Busona, Issa and Shiki). The author of the article analyzes the close relation between Krynicki's writing and his translation work as well as the strikingly personal character of his anthology. Its creation stems from the poet's creative path, heading towards short poetic forms, but above all is testimony to a special spiritual practice, wherein reading and writing are inextricably linked in the process of building subjectivity. In Krynicki's anthology the Eastern cultural inspirations meet the Western tradition of creating hypomnemata. The special character of this collection, however, lies in its becoming an intimate place of encounter of poets from different times and distant places, while the record of experiencing the world in its fragility and transitoriness proves to be a deeply personal experience.

Keywords: Ryszard Krynicki, anthology, haiku, *Haiku. Haiku mistrzów*, hypomnema

Иоанна Кисель

Антология хайку Рышарда Крыницкого

Резюме: В состав антологии Рышарда Крыницкого *Haiku, haiku mistrzów* (русск. *Хайку, хайку мастеров*) входят произведения поэта, близкие форме хайку, а также переводы (парафразы?) японских мастеров этого жанра (Басхо, Бусона, Исса и Шики). Автор статьи анализирует тесные связи между собственным и переводческим творчеством Крыницкого, а также необычайно личностный характер его антологии. Ее появление подтверждает последовательность творческого пути поэта, который направляется в сторону малых поэтических форм. Однако прежде всего она свидетельствует об особенной духовной практике, когда чтение и поэтическое творчество неразрывно связываются в процессе создания субъектности. В антологии Крыницкого сталкиваются восточные культурные инспирации и западная традиция создания гипомнем. Особенный характер этого сборника заключается однако в том, что *Haiku, haiku mistrzów* становится интимным местом встречи поэтов разных эпох и отдаленных друг от друга мест, а запись брэнности и суетности мира оказывается глубоко личностным переживанием.

Ключевые слова: Рышард Крыницки, антология, хайку, *Haiku. Haiku mistrzów*, гипомнема

Zestawienie bibliograficzne opracowań na temat antologii i niektórych form pokrewnych (wybór)

- Anthologies of British Poetry. Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies.* Eds. B. KORTE, R. SCHNEIDER, S. LETHBRIDGE. Amsterdam–Atlanta 2000.
- Anthologizing Canadian Literature. Theoretical and Cultural Perspectives.* Ed. R. LECKER. Waterloo 2015.
- Antologie d'auteur. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana. Atti del Convegno (Roma 27–29 ottobre 2014).* Di E. MALATO, A. MAZZUCCHI. Salerno 2016.
- BARTA J., MARKIEWICZ R.: *Dozwolony użytek: antologie i wypisy.* „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2009, z. 2.
- BAUBETA P.A.O. de: *The Anthology in Portugal. A New Approach to the History of Portuguese Literature in the Twentieth Century.* Bern 2007.
- BENEDICT B.M.: *Making the Modern Reader. Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies.* Princeton 1996.
- BLAIR A.: *Le florilège latin comme point de comparaison.* „Extrême-Orient, Extrême-Occident” 2007, hors série.
- BŁESZYŃSKI J.: *Korzystanie z utworów w antologii.* W: *Aktualne wyzwania prawa własności intelektualnej i prawa konkurencji. Księga pamiątkowa dedykowana Profesorowi Michałowi du Vallowi.* Red. J. OŻEGALSKA-TRYBAŁSKA, D. KASPRZYCKI. Warszawa 2015.
- BOROWY W.: *Wstęp.* W: *Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej.* Ułożył W. BOROWY. Lwów 1930.
- BRADDOCK J.: *Collecting as Modernist Practice.* Baltimore 2012.
- CAMERON A.: *The Greek Anthology from Meleager to Planudes.* Oxford 1993.
- CHOJNOWSKI Z.: *Niedocenione strony antologii.* „Forum Akademickie” 2009, nr 4, dodatek: „Forum Książki” 2009, nr 1.
- CSICSILA J.T.: *Canons by Consensus. Critical Trends and American Literature Anthologies.* Tuscaloosa 2004.

- DANA R.: *Flood: Some Observations about Recent Poetry Anthologies*. „The North American Review” 1993, no. 6.
- EUSTACHIEWICZ M.: *Poeta w ogrodzie. Ogród jako motyw ramy renesansowych i barokowych zbiorów poetyckich*. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3.
- FERRY A.: *Tradition and the Individual Poem. An Inquiry Into Anthologies*. Stanford, California 2001.
- FINSLER G.: *Kritische Untersuchungen zur Geschichte der griechischen Anthologie*. Zürich 1876.
- FRAISSE E.: *Les anthologies en France*. Paris 1997.
- GUTZWILLER K.J.: *Poetic Garlands: Hellenistic Epigrams in Context*. Berkeley–Los Angeles–London 1998.
- HAMKAŁO M.: *Antologie zamiast pokoleń*. „Odra” 2001, nr 1.
- HÄNTZSCHEL G.: *Anthologie*. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. K. WEIMAR. Berlin–New York 2007.
- HOPKINS D.: *On Anthologies*. „Cambridge Quarterly” 2008, vol. 37, no. 3.
- International Anthologies of Literature in Translation*. Ed. H. KITTEL. Berlin 1995.
- IWASZKIEWICZ J.: *Antologie*. W: IDEM: *Rozmowy o książkach*. Warszawa 1983.
- JAZOWSKA-GUMULSKA M.: *Dawne i współczesne antologie poezji dziecięcej*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny [Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Krakowie]. Prace Bibliotekoznawcze” 1993, z. 7.
- KACZMARSKI P.: *Dziesięć pomysłów na antologie*. „Gazeta Nagrody Literackiej Gdynia. Dodatek Literacki” 2012, nr 10.
- KAMIONKA-STRASZAKOWA J.: *Magiczne zwierciadło – ustęp z dziejów almanachu*. W: EADEM: *Błękitny kwiat. Almanach romantycznej poezji i prozy dla miłośników literatury na rok 1983*. Kraków 1983.
- KARASEK K.: *Przedmowa*. W: *Współcześni poeci polscy. Poezja polska od roku 1956*. Wybór i oprac. K. KARASEK. Warszawa 1997.
- KASZYŃSKI S.H.: *Die Rolle der Anthologie in der Kulturvermittlung*. In: *Dass eine Nation die ander verstehen möge. Festschrift für Marian Szyrocki zu seinem 60. Geburtstag*. Hrsg. N. HONSA und H.G. ROLOFF. [Chloe. Beihefte zum Daphnis. Bd. 7]. Amsterdam 1988.
- KASZYŃSKI S.H.: *Übersetzungsanthologien als Medienträger im internationalen Kulturtransfer*. In: *Übersetzen, verstehen, Brücken bauen. Geisteswissenschaftliches und literarisches Übersetzen im internationalen Kultur-austausch*. Hrsg. A.P. FRANK und K.-J. MAAß. Bd. 2. Berlin 1993.
- KIBERD D.: *Museums and Learnings*. In: IDEM: *The Irish Writer and the World*. Cambridge 2005.
- KOBUS-ZALEWSKA H.: *Wątki i elementy mityczne w epigramach „Antologii Pałatyńskiej”*. Wrocław 1998.
- KOKOSZKA M.: *Antologia niemożliwa. Przypadek „Słojów zadrzewnych” Tymoteusza Karpowicza*. Katowice 2011.
- KORNHAUSER J.: *Antologia jako projekt historycznoliteracki*. „Pamiętnik Słowiński” 2005, T. 55, z. 1.
- KUBIAK Z.: *Wstęp*. W: *Antologia Pałatyńska*. Oprac. i przeł. Z. KUBIAK. Warszawa 1978.

- KUBIAK Z.: *Wstęp*. W: *Muza grecka. Epigramaty w „Antologii Palatyńskiej”*. Wybór oprac., przeł. i wstępem poprzedził Z. KUBIAK. Wyd. 2 rozsz. Warszawa 1968.
- LACHMAN M.: *Od literatury do muzeum (i z powrotem). Wokół literackich i literaturoznawczych aspektów muzeologii*. W: *Literatura i wiedza*. Red. W. BOLECKI, E. DĄBROWSKA. Warszawa 2006.
- L’anthologie: histoire et enjeux d’une forme éditoriale du Moyen Âge au XIXe siècle*. Dir. C. BOHNERT, F. GEVREY. Reims 2014.
- Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*. Éd. G. CHAMPEAU, N. LY. Bordeaux 2000.
- LECKER R.: *Keepers of the Code: English-Canadian Literary Anthologies and the Representation of Nation*. Toronto 2013.
- LENZINGER F.: *Zur griechischen Anthologie*. Zürich 1965.
- MADEJSKI J.: *Antologie, almanachy, wypisy*. W: *Literatura w Szczecinie 1945–2015. Książki siedemdziesięciolecia*. Red. S. IWASIÓW, J. MADEJSKI, P. WOLSKI. Szczecin 2016.
- MALESZYŃSKA J.: *Staropolskie ogrody literackie. Między topiką a genologią*. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 1.
- MAŁECKI W.: *The Bad Penny of Contingency: Literary Anthologies and the Test of Time*. „Journal of Comparative Literature and Aesthetics” 2008, vol. 31, no. 1–2.
- MATUSZEWSKI R.: *Osobista antologia*. „Nowe Książki” 1997, nr 5.
- MATYWIECKI P.: *Przedmowa*. W: *Od początku. Antologia poezji polskiej od średniowiecza do wieku XX*. Ułożył P. MATYWIECKI. Gdańsk 1997.
- MIŁOŚZ C.: *Antologie*. W: IDEM: *Abecadło*. Kraków 2001.
- NAAIJKENS T.: *The World of World Poetry: Anthologies of Translated Poetry as a Subject of Study*. „Neophilologus” 2006, vol. 90, no. 3.
- NYCZ R.: *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu*. Wrocław 1984.
- On Anthologies: Politics and Pedagogy*. Edited and with an introduction by J.R. DI LEO. Lincoln 2004.
- PAPIÓR J.: *Anthologien sind Textsammlungen und Vermittlungsmedium*. „Studia Niemcoznawcze” 2004, T. 28.
- PFORTE D.: *Die deutschsprachige Anthologie. Ein Beitrag zu ihrer Theorie*. In: *Die deutschsprachige Anthologie*. Bd. 1: *Ein Beitrag zu ihrer Theorie und eine Auswahlbibliographie des Zeitraums 1800–1950*. Hrsg. J. BARK, D. PFORTE. Frankfurt a.M. 1970.
- PIETRYCH K.: *A jednak ciało? Kilka uwag o antologiach*. W: *Cielesność w polskiej poezji najnowszej*. Red. T. CIEŚLAK, K. PIETRYCH. Łódź 2010.
- RANIOWSKI K.: *Jak wydawać antologie?* „Notes Wydawniczy” 2000, nr 7.
- RIDING L., GRAVES R.: *A Pamphlet Against Anthologies*. London 1928.
- ROSIEK S.: *„Ja” między tekstami*. W: *Między tekstami*. Red. J. ZIOMEK, J. SŁAWIŃSKI, W. BOLECKI. Warszawa 1992.
- RZESZUTEK E.: *Stosunek do śmierci na podstawie VII Księgi „Antologii Palatyńskiej”*. Olsztyn 1998.
- SKWARCZYŃSKA S.: *Kariera literacka form rodzajowych bloku silva*. W: *Eadem: Wokół teatru i literatury*. Warszawa 1970.

- SŁOMAK I.: *Poetyckie i prozatorskie „sylwy” – wobec tradycji retorycznej*. „Śląskie Studia Polonistyczne” 2013, nr 2 (4).
- SMULSKI J.: *Antologia*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2010, nr 1–2; przedruk ze zm. w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Red. G. GAZDA. Wyd. 2. Warszawa 2012.
- SMULSKI J.: *Epoka antologii. Pendant do pewnego hasła słownikowego*. W: *Awangardowa encyklopedia czyli Słownik rozumowany nauk, sztuk i rzemiosł różnych*. *Prace ofiarowane Profesorowi Grzegorzowi Gaździe*. Red. I. HÜBNER et al. Łódź 2008; przedruk w: J. SMULSKI: *Przewietrzyć zatęchłą atmosferę uniwersytetów. Wokół literaturoznawczej polonistyki doby stalinizmu*. Toruń 2009.
- SMULSKI J.: [hasło:] *Antologie, almanachy*. W: *Słownik realizmu socjalistycznego*. Red. Z. ŁAPIŃSKI, W. TOMASIK. Kraków 2004.
- SMULSKI J.: *Miejsce antologii w polityce historycznej doby stalinizmu*. W: IDEM: *Rozmaitości socrealistyczne (i nie tylko)*. Toruń 2015.
- SMULSKI J.: *Miejsce Broniewskiego w socrealistycznych antologiach*. W: IDEM: *Rozmaitości socrealistyczne (i nie tylko)*. Toruń 2015.
- STAWARZ B.: *Rosyjska poezja antologiczna XIX wieku*. Kraków 1999.
- STERN D.: *The Anthology in Jewish Literature*. New York 2004.
- STOKES B.R.: *Anthology and Anthologists*. In: *Encyclopedia of Library and Information Science*. Vol. 1. Eds. A. KENT, H. LANCOUR. New York 1968.
- STRAUBEL H.: *Zum Museum der Literatur. Schriftstelleranthologien in Deutschland und Frankreich*. Heidelberg 2015.
- „Sympleke” 2000, vol. 8, no. 1/2 [numer czasopisma poświęcony antologii].
- TATARKIEWICZ W.: *Przedmowa*. W: *Antologia współczesnej estetyki francuskiej*. Wyboru dokonała, wstępem oraz notami o autorach opatrzyła I. WOJNAR. Warszawa 1980.
- ULICKA D.: *Przemoc czytanek. O gatunku antologii*. W: *Współczesne dyskursy konfliktu. Literatura – język – kultura*. Red. W. BOLECKI, W. SOLIŃSKI, M. GORCZYŃSKI. Warszawa 2015.
- ZAWISZEWSKA A.: *Poetki w antologiach*. W: EADEM: *Między Młodą Polską, Skamandrem i Awangardą. Kobiety piszące wiersze w dwudziestoleciu międzywojennym*. Szczecin 2014.

Zestawiły Magdalena Kokoszka, Bożena Szatasta-Rogowska

Indeks osobowy

- Abramowicz Władysław 116
Agatiasz Scholastyk (Agathias Scholastikos), Agatiasz z Myriny (Agathias) 17, 41
Alain (właśc. Émile-Auguste Chartier) 97
Amantius Bartolomeo (Bartholomaeus Amantius) 45
Abramowiczówna Zofia 43
Anakreont z Teos 41
Anders Jarosław 204
Anders Władysław 173
Andler Charles 112
André Jacques 43–44
Andres Zbigniew 179
Antoń Jan 226
Antypater z Sydonu (Antipatros z Sydonu) 41
Archiasz (Archias) 41
Arystoteles 36, 97
Ashbery John 133, 203, 205, 206, 207
Asnyk Adam 54
Asz Szalom 116
Auden Wystan Hugh 210
Augustyn, św. (Aurelius Augustinus, Aureliusz Augustyn z Hippony) 47, 287
Awicenna (Avicenna, Ibn Sina) 97

Babraj Marcin 225
Bachelard Gaston 288
Bachórz Józef 16
Bachtin Michaił 24, 31
Baczyński Krzysztof Kamil 54, 222
Bağajewski Arkadiusz 237, 239
Baka Józef 54
Bakalarz Tomasz 78

Balbus Stanisław 31
Balicki Stanisław Witold 18
Banasiuk Joanna 73
Barańczak Stanisław 178, 187, 197, 204, 210
Barański Paweł 127–128, 131–134, 148
Barczyński Janusz 155
Bargielska Justyna 55
Bark Joachim 8, 307
Bart Sołomon 116
Barta Janusz 62–64, 67, 71, 73–74, 76–78, 80, 82–83, 85, 88, 92–93, 97–98, 102–103, 305
Barthes Roland 31, 138, 150
Bartoszyński Kazimierz 110
Bashō Matsuo 300
Bataille Georges 136–137, 140, 151
Baubeta Patricia Anne Odber de 305
Bazyli Wielki (Basilius Magnus) 39
Beck Józef 273
Benedict Barbara M. 305
Benešová Michala 237, 240
Benjamin Walter 31
Berio Luciano 31
Bernacki Marek 13
Berryman John 203, 205, 210
Białoszewski Miron 173
Bieńkowska Danuta Irena 192, 194, 195, 198
Bierut Bolesław 20
Bijak Jan 260
Billius Jacob (Iacobus Billius) 47
Birkenmajer Wincenty 222
Blair Ann 45, 305
Błachowski Andrzej 238, 242
Błęszyński Jan 62, 84, 86, 90, 93–94, 100, 305

- Błoński Jan 269
Boczkowska Magdalena 133–134, 143, 148
Bogusławski Antoni 164, 264
Boguszewska Helena 236
Bohdanowiczowa Zofia 178, 187, 192, 194, 196, 198
Bohnert Céline 307
Bojmwoł Rachela 116
Bolecki Włodzimierz 8, 15, 18, 307, 308
Bonowicz Wojciech 30
Boraks Jagna 188, 194
Borges Jorge Luis 31, 50, 276, 295
Borkowska Władysława 54
Borkowski Igor 229
Borowski Tadeusz 177, 178
Borowy Waclaw 9, 18, 50, 57, 216, 305
Borsukiewicz Stefan 177
Boy-Żeleński Tadeusz 175
Braddock Jeremy 305
Brandstaetter Roman 116
Brandys Marian 234, 237
Bratkowski Piotr 249
Braun Bartłomiej 73
Brecht Bertold 298
Broniewski Władysław 14, 20, 54, 176, 177, 222, 273, 308
Brotier Gabriel 43
Brückner Aleksander 282
Brudnicki Jan Zdzisław 285
Bryll Ernest 64
Bryła Stefan 260
Brzękowski Jan 174, 178, 217
Brzoska Wojciech 127, 130, 132–135, 140–141, 148–149
Brzoza Jan 236
Brzozowska-Krajka Anna 225
Buber Martin 31
Buczowski Leopold 29, 31
Buczyńska Nadieżda Aleksandrowna
 zob. Teffi
Bugajski Leszek 248, 250
Bujnicki Tadeusz 18, 238
Bullock Michael 188
Bułhak Henryk 285
Bułhak Jan 274
Buon Nicolaus 39
Burchart Mariusz 239, 241
Burghard Andrzej 224
Bursa Andrzej 173
Burzyńska Anna 19, 79
Buson Yosa 300
Busza Andrzej 173, 178, 187–192, 194–196, 198–199
Burszta Artur 55
Cage John 203
Cameron Alan 41, 305
Canter Willem (Gulielmus Canterus) 38, 39
Carlier Margot 237, 241
Celan Paul 297, 298
Cezar, Gajusz Juliusz Cezar (Caius Iulius Caesar) 46
Chamera-Nowak Agnieszka 239
Champeau Geneviève 307
Champs Neufs Pierre des (Petrus des Champs Neves) 46
Chłopek Ryszard 127–128, 130–132, 148
Chłosta Jan 231, 242
Chłosta Joanna 175
Chmel Karel 149
Chmielewski Adam 28
Chojnacki Roman 187, 198
Chojnowski Andrzej 272
Chojnowski Zbigniew 8, 186, 213, 305
Choromański Michał 156, 165
Chouët Jacques (Iacobus Chouët) 47
Chudek Józef 286, 287
Chudziński Leszek 189, 190
Churchill Winston 273
Cieślak Tomasz 307
Clifford James 52
Colombo John Robert 193, 194
Cressolles Louis de (Ludovicus Cresollius) 47
Croce Benedetto 24
Csicsila Joseph T. 305
Cudak Romuald 24
Cummings Edward Estlin 203, 205, 206
Cybulska Maja Elżbieta 192, 195
Cyceron (Marek Tulliusz Cyceron, Marcus Tullius Cicero) 46
Czachowski Kazimierz 114
Czaplicka Barbara 198
Czapliński Przemysław 19
Czaykowski Bogdan 6, 170, 172–184, 186–188, 191, 192, 194–196, 198–199

- Czechowicz Józef 54, 204
Czermański Zdzisław 155, 156, 159, 160, 162–163
Czerwińska Małgorzata 19, 155, 167
Czerniawski Adam 171, 173, 178, 180, 187, 188, 194, 195
Czerniawski Michał 91
Czerska Tatiana 237
Czubernatowa Wanda 225
Czuchnowski Marian 177
Czupkiewicz Dorota 226
Czyżowski Mariusz 51
Czyżycka Magdalena (z d. Płóciennik) 194
- Dana Robert 306
Danilewicz Maria zob. Danilewicz Zelińska Maria
Danilewicz Zelińska Maria 155, 158, 165, 180, 192, 195, 196
Daniłowski Gustaw (właśc. August Daniłowski) 133
Darowski Jan 178, 179
Darwin Charles 25
Dąbrowska Elżbieta 18, 307
Dąbrowski Jan 230, 235, 237, 241, 242
Dąbrowski Mieczysław 53
Degler Janusz 268
Dehnel Jacek 55
Deleuze Gilles 31, 33
Derrida Jacques 24, 31, 33, 59
Dewey John 97
Di Leo Jeffrey R. 7–9, 34, 307
Dindorfius Guilielmus 43
Dindorfius Ludovicus 43
Diogenianos z Heraklei 38
Długosz Jan 215, 222
Dmitruk Krzysztof 114
Dorosz Beata 156
Dr Majewski zob. Tuwim Julian
Dr Pietraszek zob. Tuwim Julian
Dr Zajączkowski zob. Tuwim Julian
Drozdowski Bohdan 172
Dróżdż Piotr 218, 225
Drzymała Michał 168
Du Vall Michał 62, 305
Dudko Bożena 239, 241, 242
Duff David 24
Dunin Cecylia 284–286
Dunin Janusz 284–286
Dunin Kinga 239
Dusiło Jarosław 120–121, 125
Dutka Anna 247
Dutka Elżbieta 65, 188, 272
Dylan Bob 204
Dziewanowski Kazimierz 262
- Eco Umberto 31, 279, 287
Ejmond Julian 264
Eliot Thomas Stearns 28
Estienne Henri Młodszy (Henricus Stephanus) 43
Estreicher Karol 159, 160, 163, 164, 166
Eustachiewicz Maria 14, 306
Eustacjusz (Eustathios) z Tesaloniki 39, 41
Even-Zohar Itamar 114
- Faber Franciscus 39
Faber Jan 149
Facciolati Jacopo 43
Faron Bolesław 19, 236
Fedewicz Maria Bożenna 167
Ferenc-Szydełko Ewa 77–78
Ferry Anne 8, 306
Fiećko Jerzy 19
Fiedler Arkady 261
Fiktus Paweł 99
Filip (Philippos) z Tesaloniki 17, 41
Filoteus (Philotheos) z Opsikion 40
Finsler Georg 306
Flatt Oskar 230, 242
Flisak Damian 67, 71, 72, 75, 78, 79, 81, 87–88
Focjusz (Photios) 38
Fogel Joshua A. 116
Folejewski Zbigniew 171, 192, 194
Forcellini Aegidius 43
Foucault Michel 301, 302, 303
Fraisse Emmanuel 8, 53–54, 306
Frajlich Anna 178
Francuz Piotr 240
Frank Armin Paul 306
Freilicher Jane 204–210
Frejdlích Konrad 230, 242
Fronczek Jerzy S. 226
Froschoverus Christophorus 39
Frye Northrop 24
Fudala Jan 225

- Gabryel Piotr 235, 254
 Gacki Stefan 181
 Gaisford Thomas 38
 Gałczyński Konstanty Ildefons 178
 Gałęcka Elżbieta 225
 Gałuszka Krystian 54
 Garebian Keith 192, 194
 Garlicki Andrzej 272
 Gazda Grzegorz 8–9, 13, 63, 308
 Geliusz (Aulus Gellius) 44–45
 Genette Gérard 31
 Gesner Conrad 39
 Gevrey Françoise 307
 Giedroyc (Giedroyć) Jerzy 173, 179, 270
 Giełżyński Wojciech 261
 Gil Franciszek 235, 236, 257
 Gilberti Jonini (Ioninus Gilbertus) 47
 Ginsberg Allen 203, 205, 206, 208
 Glass Stefan 264
 Głogowski Tomasz Marian 131
 Głowacka Maja 251
 Głowiński Michał 18, 19, 20, 63, 109, 144
 Goetel Ferdynand 222, 234
 Goldbergowa Krystyna 238, 239, 241, 242, 249, 255
 Gombrowicz Witold 7, 29, 197
 Gomulicki Juliusz Wiktor 109, 282, 292
 Gondowicz Jan 222, 226
 Gorczyński Maciej 8, 15, 308
 Gosk Hanna 155, 159, 165, 167, 168
 Górdziałek Józef 119, 124, 145
 Górka Olgierd 157, 158, 160, 161, 166, 167
 Górnicki Wiesław 254
 Górská Halina 236
 Górski Konrad 160
 Grabowski Zbigniew 159, 160, 162
 Graczyk Roman 176
 Graves Robert 307
 Gray Richard 207
 Grochola Wiesława 259
 Grochowiak Stanisław 18
 Grotius Hugo 39
 Grydzewski Mieczysław 155–158, 165, 172
 Grynberg Henryk 178
 Grzela Remigiusz 250
 Guattari Félix 31
 Gunn Verner J. 155
 Gusdorf Georges 155
 Gutenberg Johannes (Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg) 22, 31
 Gutorow Jacek 54–55, 57–60
 Gutzwiller Kathryn J. 41, 306
 Hadrian (Publius Aelius Hadrianus), cesarz rzymski 38
 Haller Józef 167
 Halloix Pierre (Petrus Halloix) 46
 Hałaś Marcin 146
 Hamkało Marcin 306
 Handke Ryszard 238
 Häntzschel Günther 13, 306
 Harasymowicz Jerzy 222, 223
 Harmon Austin Morris 37
 Hartwig Julia 53, 204
 Hase Carolus B. 43
 Heaney Seamus 203
 Hecht Georg 112
 Heck Dorota 18
 Hemar Marian 177, 181
 Henderson John 43
 Hennel Roman 218, 220, 221, 225, 226, 227
 Hense Otto 38
 Herbert Zbigniew 173, 177
 Hertz Paweł 16
 Hertz Zofia 179
 Heska-Kwaśniewicz Krystyna 215, 238, 241
 Higgins Eva 194
 Higgins Iain 194
 Hitler Adolf 178
 Hoffman Hans 207
 Hołda Edward 258
 Homer 17
 Honet Roman 51
 Honsza Norbert 306
 Hopfinger Maryla 31
 Hopkins David 306
 Housman Alfred Edward 191
 Hübner Irena 9, 308
 Hugo-Bader Jacek 237, 250
 Hulewicz Jan (pseud. Adam Ordega) 164
 Ilnatowicz Janusz Artur 192, 194, 195, 196
 Iłakowiczówna Kazimiera 156, 159, 160, 163, 166, 167, 234, 257

- Inglot Mieczysław 175
Iredyński Ireneusz 173
Irzykowski Karol 29
Iwaniuk Waclaw 171, 178, 187, 188, 191–195, 197, 198
Iwasiów Inga 237
Iwasiów Sławomir 14, 307
Iwazkiewicz Jarosław 55, 219, 306
- Jadlicka Wanda 286
Jagielski Wojciech 237
Jagiełło Krystyna 261
Jagiełło Michał 215, 217, 218, 220, 221–224, 227
Jakubowski Jan Zygmunt 19
James Henry 210
Jan II Kazimierz Waza, król Polski 235
Janicka-Krzywda Urszula 226
Janion Maria 18
Jankowska Marlena 72, 73
Janota Wojciech 230, 242
Janowska Katarzyna 296, 302
Janta-Połczyński Aleksander 260
Januszko Stanisław 198
Jaruzelski Wojciech 233
Jasek Piotr 120, 123, 146
Jasiński Bruno (właśc. Wiktor Zysman) 54
Jastrun Mieczysław 177
Jauss Hans Robert 110
Jaworski Lech 76, 77
Jaworski Stanisław 13, 215, 217, 220, 226
Jazowska-Gumulska Maria 306
Jezierski Edmund 282
Jezus Chrystus 53
Jeż Alicja 120, 146, 147
Jędrzejewski Stanisław 240
Jodełka-Burzecki Tomasz 267, 274
Jonek Julianna 249, 250, 251, 252
Jones William H.S. 43–44
Jurkszus-Tomaszewska Jadwiga 187, 192
- Kaczmarek Jacek 54
Kaczmarek Paweł 306
Kajtoch Anna 227
Kajtoch Jacek 18, 227
Kaliszewski Wojciech 180, 181, 182
Kallimachos, medyk grecki 42
- Kalota-Szymańska Maria 222
Kałamacki Stanisław 225
Kałuża Anna 133, 140
Kałużyński Zygmunt 30
Kamieńska Anna 55
Kamiński Marek 30
Kamiński Stanisław 98
Kamionka-Straszakowa Janina 16, 306
Kantor Józef 218, 219, 220, 222, 227
Kapuściński Ryszard 187, 237, 238, 253
Karasek Krzysztof 7, 51, 53, 56, 60, 306
Karpiński Zygmunt 158, 160, 166
Karpowicz Andrzej 93
Karpowicz Ignacy 250
Karpowicz Tymoteusz 13, 14, 32–33, 53, 65, 173, 182, 214, 280, 295, 306
Kasprowicz Jan 54, 222
Kasprzycki Dariusz 62, 305
Kaster Robert A. 37
Kaszyński Stefan H. 306
Kawyn Stefan 21
Kądziała Jerzy 236
Kąkolewski Krzysztof 238, 253, 254, 261
Kefalas Konstantyn (Konstantinos Kefalas) 17, 41, 42
Kennedy John Fitzgerald 273, 274
Kent Allen 308
Kępa Mateusz 99
Kępiński Antoni 275
Kępiński Jakub 103
Kiberd Declan 18, 306
Kicińska Julia 192
Kierc Bogusław 55
Kijonka Tadeusz 145
Kirschner Hanna 257
Kisch Egon Erwin 230
Kisiel Marian 24, 119–122, 123, 125, 126, 133–135, 141, 145–147, 150, 183, 187
Kisielewski Stefan (pseud. Kisiel) 29
Kittel Harald 306
Kittler Friedrich A. 9
Klaffkowska-Waśniowska Katarzyna M. 62, 74, 103
Kleinzahler August 203
Klimaszewski Bolesław 170, 171
Kłosiński Krzysztof 24
Kłosowski Bronisław 225
Kobayashi Issa 298, 300

- Kobierski Radosław 135, 137–138, 140, 149
Kobus-Zalewska Hanna 306
Kobylińska Danuta 293
Kobyliński Szymon 293
Koch Erich 273
Koch Kenneth 133, 203, 205, 206, 209, 211
Kochanowski Jan 9, 18, 50, 54, 57, 222, 305
Kokoszka Magdalena 13, 14, 15, 16, 23, 33–34, 65, 68, 214, 215, 217, 218, 280, 295, 303, 306
Kolbuszewski Jacek 215, 216, 217, 218, 219, 220, 223, 224, 225, 226
Kolumela (Lucjusz Juniusz Moderatus Kolumella, Lucius Iunius Moderatus Columella) 46
Kołakowski Leszek 20, 52–54, 295
Komendant Tadeusz 301
Konfucjusz 97
Konończuk Elżbieta 167, 224
Konopnicka Maria 54, 260
Konstantyn (Konstantinos) z Rodos 42
Kontewicz Waldemar 198, 199
Kooning Willem de 206
Kopolka Gerard T. 192, 196
Korczak Janusz 259
Kornhauser Julian 10, 111, 146, 193, 214, 306
Korte Barbara 305
Kortko Dariusz 231, 241
Korzeniewski Bartosz 232
Koskowski Józef 230, 241
Kostkiewiczowa Teresa 18
Kott Jan 20, 21
Kowalczyk Emil 215, 226
Kowalczyk Ludmiła 220, 227
Kowalczykowa Alina 16, 18
Kozicki Stefan 230, 241, 266, 270, 271
Kozłowski Mieczysław 226
Kozbiel Jan 239, 242
Kožniewski Kazimierz 231, 232, 236, 237, 241
Krall Hanna 234, 237, 238, 249, 251, 253, 258, 260
Kraśniński Zygmunt 160
Krausse Anna-Carola 207
Krawczyk Janusz 225
Kremza Arkadiusz 120, 135, 136, 139, 140, 141, 149
Kristeva Julia 31
Krynicky Ryszard 6, 295–303
Kryszak Janusz 181
Krzeczkowski Henryk 19, 204
Krzywania Anna 296
Krzywicka Irena 234, 260
Krzyżanowski Julian 289
Kubiak Zygmunt 295, 303, 306, 307
Kubin Jerzy 97
Kuciak Agnieszka 55
Kuczok Wojciech 120, 122, 126, 135, 140, 143, 147, 152
Kuczyńska-Koschany Katarzyna 297
Kuhn Thomas 99
Kukiel Marian 158, 160, 161, 163
Kuleczka Pola 226
Kuncewiczowa Maria 159, 161, 162, 166, 167
Kupisiewicz Czesław 97
Kuraś Bartłomiej 30
Kurczus Rufus Kwintus (Quintus Curtius Rufus) 46
Kurek Jalu 219
Kurtyka Wojciech 218
Kurz Iwona 52
Kurzyna Mieczysław 265, 266, 271, 273, 275
Kusiba Marek 187, 192, 198, 199
Kutz Kazimierz 30
Kuźma Erazm 19
Kwiatkowska Paulina 52
Kwiatkowski Jerzy 236
Kwiatkowski Zbigniew 259
Kwiecień Tomasz 279, 287
Kwiek-Osiowska Janina 227
Kwietniewska Małgorzata 59
Lachman Magdalena 18, 307
Lam Andrzej 171
Lam Stanisław 171, 172
Lancour Harold 308
Lang Joseph (Iosephus Langus) 46
Lange Antoni 54
Lascaris Ioannes 42
Laskowski Kazimierz 256
Lau-Gniadowska Anna 21
Laurentius de Alopa 42

- Lec Stanisław Jerzy 176, 177
 Lechoń Jan (właśc. Leszek Józef Serafino-
 wicz) 54, 156, 158, 172, 178, 273
 Lecker Robert 305, 307
 Leitgeber Bolesław 159, 160, 162
 Lekszycki Paweł 127, 129–130, 131, 132,
 133, 134, 135, 140, 141, 144, 145, 146,
 148, 149, 152
 Lem Stanisław 222
 Lenzinger Franz 307
 Leszczyński Damian 288
 Leśmian Bolesław (właśc. Bolesław Les-
 man) 30, 54, 57–60, 173
 Lethbridge Stefanie 305
 Lewandowski Waclaw 181, 182
 Liddell Henry George 43
 Ligęza Wojciech 170, 171
 Linde Samuel Bogumił 281
 Linkiewicz Irena 229
 Liwusz Tytus (Titus Livius) 46
 Lizakowski Adam 181, 182
 Lorentowicz Jan 215, 216, 227
 Lovell Jerzy 260
 Lowell Robert 203, 205, 206, 210
 Lubicz-Luba Anna 173
 Lubina Eilhard (Eilhardus Lubinus) 42
 Lubosz Bolesław 30
 Lukian (Lukianos) z Samosat 36–37, 39
 Ly Nadine 307
- Ładoń Monika 24
 Łapiński Zdzisław 14, 19, 63, 214, 308
 Łasek Agnieszka 247
 Łastik Salomon 111, 113, 116
 Łazarewicz Cezary 255, 262
 Łobodowski Józef 165, 172, 204
 Łopieńska Barbara N. 261
 Łuka Wiesław 251, 252
 Łukasiewicz Małgorzata 110
 Łysak Tomasz 19
 Łysakowski Adam 54
 Łysek Paweł 165
- Maaß Kurt-Jürgen 306
 Maciejewski Janusz 18
 Macierzyński Piotr 65
 Mackiewicz Józef 260
 Mackiewicz Stanisław 157, 159, 160, 161,
 163, 166, 266
- Madejski Jerzy 14, 19, 307
 Main-Van Der Kamp Hannah 189
 Maj Bronisław 55
 Majdanik Piotr 120, 122, 125, 146
 Majerski Paweł 119, 120, 122–123, 125,
 126–127, 129, 130, 132, 133, 134, 135,
 141, 146, 147–148, 150
 Majzel Bartłomiej 120, 121, 124, 126,
 135, 137, 140, 141, 143, 147, 151
 Makhshoves Baal 112
 Makowiecki Andrzej Zdzisław 230,
 242, 273
 Makrobiusz Ambrozjusz Teodozjusz (Am-
 brosius Theodosius Macrobius) 37
 Makuszyński Kornel 291
 Malato Enrico 305
 Malcolm David 24
 Malczewski Rafał 215, 222
 Maleszyk Ryszard 64
 Maleszyńska Joanna 14, 16, 307
 Malewski Henryk 99
 Maliszewski Karol 126, 134, 144
 Mallarmé Stéphane 210
 Małecki Wojciech 307
 Małek Leszek 82, 87–88, 90, 96
 Man Paul de 167
 Mantyka Mieczysław 226
 Maracci Ippolito (Hippolytus Maraccius)
 46
 Marcela Mikołaj 24
 Marcinkowska Joanna 82, 100–101
 Marczak-Oborski Stanisław 18
 Markiewicz Henryk 19, 24, 78
 Markiewicz Ryszard 62–64, 67, 71,
 73–74, 76–77, 80, 83, 85, 88, 92–93,
 97–98, 102–103, 305
 Markowski Michał Paweł 19, 51, 79,
 287–288, 301
 Maroszczyk Grażyna 272
 Marshall Peter K. 45
 Marszał Maciej 99
 Marszałek Edward 227
 Martuszevska Anna 16
 Maskowicz Zofia 230, 241
 Mateja-Torbiasz Maria 226
 Matlak Andrzej 104
 Matuszewski Ignacy Stanisław 264/265
 Matuszewski Ryszard 20–21, 59, 227,
 307

- Matuszyk Andrzej 226
 Matywiecki Piotr 54, 56–60, 307
 Mazzucchi Andrea 305
 Medvedeva Olga 179
 Meineke August 38
 Melanowicz Mikołaj 297
 Melcer Wanda 232
 Meleager (Meleagros) z Gadary 17, 41, 305
 Melecki Maciej 120, 124, 126, 135, 136–137, 140, 141, 143, 144, 146–147, 151, 152
 Mencwel Andrzej 19
 Merecki Jarosław 32, 52
 Miązek Bonifacy 171
 Michalski Bogdan 96
 Michalski Waldemar 227
 Michałowska Teresa 114
 Michałowski Piotr 279, 280
 Michnik Adam 239
 Miciński Tadeusz 165
 Mickiewicz Adam 30, 54, 160, 162, 222
 Międzyrzecki Artur 171, 204
 Migne Jacques-Paul 38
 Mikołajewski Jarosław 299
 Mikucki Krzysztof 218–220, 226
 Miller Marek 258
 Miłosz Czesław 7, 21, 29, 54, 59, 176, 177, 178, 179, 180, 193, 194, 197, 204, 276, 295, 301, 307
 Mirabelius Dominicus Nanus zob. Nani
 Mirabelli Domenico
 Mitzner Zbigniew 235/236, 236
 Mizerska Anna 19
 Mlekodaj Anna 225, 226
 Mnesitheos z Aten, medyk grecki 42
 Montaigne Michel de 116
 Morawińska Agnieszka 167
 Morawska Irena 261
 Morawska-Nowak Barbara 225
 Morsztyn Hieronim 53
 Mortkowicz Jakub 281
 Moszyński Józef 257
 Motyka Krzysztof 223, 226
 Mrowcewicz Krzysztof 27
 Mucharski Piotr 296, 302
 Mularczyk Andrzej 261
 Muszałówna Kazimiera 236
 Naaijken Ton 307
 Nadzin Stanisław 232, 241
 Nałkowska Zofia 232, 257
 Nani Mirabelli Domenico (Domenicus Nanus Mirabelius) 45
 Narutowicz Gabriel 257
 Nasiłowska Anna 257, 295, 300
 Nawarecki Aleksander 7, 10, 24, 33, 55, 58, 280
 Nawrocki Witold 230, 241
 Nelson Ted (właśc. Theodor Holm Nelson) 31
 Neron (Nero Claudius Caesar Drusus Germanicus), cesarz rzymski 41
 Netz Feliks 119, 124, 145
 New William H. 191
 Newton Izaak 99
 Nieciągły Zbigniew 225
 Niemojowski Jerzy 172, 181
 Nienaski Krzysztof 163
 Niger Shmuel 116
 Niżankowska Anna Maria 81
 Nogaj Stanisław 261
 Norwid Cyprian Kamil 54, 109, 117, 173
 Notkowski Andrzej 272
 Nowacka Beata 272
 Nowacki Dariusz 239
 Nowak Krzysztof 54
 Nowak Tadeusz 54
 Nowak Włodzimierz 237, 239, 241, 259
 Nowakowski Zygmunt 159, 160, 164
 Nowicka Anna 78
 Nowosad Jarosław 120, 125
 Nycz Ryszard 15, 19, 29, 167, 307
 O'Hara Frank 133, 135, 203, 205, 206, 209
 Obertyńska Beata 177
 Oczkowski Marcin 120
 Okoń Zbigniew 87–88
 Okopień-Sławińska Aleksandra 16
 Olejniczak Józef 30
 Olszański Grzegorz 24, 120, 124–125, 126, 135, 138, 140, 141, 143, 146, 147, 151, 152
 Olszański Tadeusz A. 224, 225
 Opacki Ireneusz 7, 18, 23–26
 Opala Barbara 191

- Ordega Adam zob. Hulewicz Jan
Orion 38, 41; zob. też Orion Aleksandryjczyk, Orion Tebańczyk, Oros Aleksandryjczyk
Orion Aleksandryjczyk 39
Orion Tebańczyk 39
Orkan Władysław 222
Orkan-Lęcki Maciej 155
Oros Aleksandryjczyk 39
Osiejuk Krzysztof zob. Toyah
Ostałowska Lidia 231, 237, 241
Ostaszewska Danuta 24
Ostaszewski Robert 150
Otwinowska Barbara 114
Owsiany Ewa 259
Ożegalska-Trybalska Justyna 62, 305
- Pacak-Gamalski Bogumił 188–190
Papiór Jan 15, 17, 307
Parandowski Jan 254
Paryska Zofia 223
Paryski Witold Henryk 223
Pasternak Leon 20, 176, 177
Pasterska Jolanta 180
Paszkwicz Mieczysław 178
Paton William Roger 41
Pawelec Dariusz 119, 135–141, 149–151
Pawlikowski Jan Gwalbert 222
Pawlus Marta 13
Perc Georges 57
Perc Icchok Lejb 115–116
Peszkowski Zdzisław 171
Pforte Dietger 8, 307
Piasecka Małgorzata 29, 30
Pieńkos Andrzej 287
Pietrkiewicz Jerzy 165, 177, 178
Pietrych Krystyna 307
Pigoń Stanisław 226
Piłsudski Józef 157, 167
Pindel Tomasz 237, 241
Pines Meyer Isser 111–112, 115–116
Pinkwart Maciej 225
Piotrowska Karolina 189, 190
Pivińska Marta 19
Plantijn Christoffel (Christophorus Plantius) 38
Planudes Maksym (Maximos Planudes) 17, 41–42
Pleśniarowicz Jerzy 227
- Pliniusz Starszy (Caius Plinius Secundus) 42–44
Pluszka Adam 127, 129, 132–134, 148
Plutarch (Plutarchos) 39
Płaczkwicz Artur 198–199
Płóciennik Magdalena zob. Czyżycka Magdalena
Podgórnica Marta 135, 139, 140, 149
Podsiadło Jacek 134
Poe Edgar Allan 204
Pollack Martin 236, 237, 242
Pollak Seweryn 20
Pollock Jackson 206, 207
Pomian Krzysztof 20, 31, 287–288
Popczyk Maria 19, 52
Postawa Monika 120
Poświatowska Halina 204
Potocki Andrzej 220, 222, 223, 224, 226
Pound Ezra 210
Poussin Nicolas 211
Poźniak-Niedzielska Maria 74, 78
Preussner-Zamorska Janina 82, 83, 102, 103
Prokop-Janiec Eugenia 50, 51, 111, 114–115, 116, 117
Propp Władimir 24
Prosper z Akwitania (Prosperus Aquitanicus) 47
Próchniak Paweł 295
Prusiński Tadeusz 231, 241
Pruszyński Ksawery 155, 159, 160, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 232, 234, 260, 273
Przerwa-Tetmajer Kazimierz zob. Tetmajer Kazimierz Przerwa
Przyboś Julian 171, 217, 219
Przybylski Lech 227
Przybylski Ryszard 16, 18
Pustelnik Piotr 218
Pustułka Agata 127
Putrament Jerzy 20, 177
Pytasz Marek 193
- Raczek Tomasz 30
Radziszewski Michał 120
Radwańska-Paryska Zofia zob. Paryska Zofia
Radziwon Marek 269

- Raniowski Krzysztof 62, 81, 307
Rej Mikołaj 54
Renza Louis A. 155
Reusner Jeremias (Ieremias Reusnerus) 46
Reusner Nicolaus (Nicolaus Reusnerus) 46
Rewers Ewa 53, 58
Reymont Władysław 256
Reznikoff Charles 203, 205, 209
Riding Laura 307
Ritterman Stefan 96
Rogalewska Ewa 180
Rogoziński Julian 54
Rokita Jan Maria (właśc. Jan Władysław Rokita) 30
Rolicki Janusz 234, 258
Roloff Hans-Gert 306
Romer Adam 159, 162, 167
Ros Jerzy 258
Rosenfeld Aleksander 116
Rosiek Stanisław 307
Rosner Edmund 226
Rostworowski Karol Hubert 114
Roszko Janusz 258
Rowiński Aleksander 260
Różewicz Tadeusz 29, 54
Rudiuk Maria Magdalena 198, 199
Rudnicki Adolf 236
Rusnak Andrzej 226
Rybczyński Aleksander 187, 198, 199
Rybicka Elżbieta 167, 225, 231
Rydz-Śmigły Edward 273
Rymkiewicz Jarosław Marek 16, 30, 204
Rymuszko Marek 259
Rynkowski Ryszard 186
Rzeszutek Emil 307

Sabelanka Ewa 231, 241
Sabo Roman 178, 180, 187, 190, 198, 199
Sachs Nelly 298
Sainéan Lazare (właśc. Lazăr Şăineanu) 115
Sapota Tomasz 37
Sarbiński Rafał M. 66/67, 71, 74
Sarna Paweł 127, 130, 132, 133, 135, 139, 140, 141, 148, 149
Sarnowska-Temierusz Elżbieta 114
Satława Aneta 225
Sawicka Elżbieta 234, 249
Schneider Ralf 305
Schneidewin Friedrich G. 39
Schuyler James 133
Scott Robert 43
Semik Teresa 144
Seneka Lucjusz Anneusz Młodszy (Lucius Annaeus Seneca Minor) 37, 301
Septymiusz (Septimios), syn Jana Stobajosa 38
Sharratt Barbara 192, 194
Shiki Masaoka 300
Shusterman Richard 28, 29
Siciarek Michał 67
Sidoruk Elżbieta 167, 224
Siemek Marek Jerzy 20
Sienkiewicz Henryk 161
Sieroszewski Wacław 234, 259
Sierotwiński Stanisław 13
Sikorski Rafał 103
Sikorski Władysław 167
Simonides z Keos 41
Sito Jerzy Stanisław 204
Siwczyk Krzysztof 135, 138, 140, 149
Skapski Mieszko Jan 188
Skierski Adrian 120
Skoczylas Adam 215
Skrendo Andrzej 19
Skwarczyńska Stefania 15, 19, 269, 307
Skwarnicki Marek 171, 192, 194
Słabosz-Palacz Katarzyna 226
Sławek Tadeusz 54, 295
Sławiński Janusz 13, 18, 23, 63, 144, 238, 307
Słomak Iwona 54, 308
Słonimski Antoni 157, 171, 172, 257
Słowacki Juliusz 30, 53, 54, 160, 162
Słucki Arnold 110, 111, 113, 114, 116, 118
Smoleński Paweł 30, 237
Smulski Jerzy 8–9, 14, 23, 63–64, 186, 213, 214, 308
Smyk Karolina 214
Snopkiewicz Jacek 260, 261
Sobański Antoni 157, 158, 160, 161, 167
Sokołowska Dorota 62, 74
Sokół Grzegorz 230
Soliński Wojciech 8, 15, 308
Sommer Manfred 7, 31–32, 52–53, 268
Sommer Piotr 203–211

- Sonelski Waclaw 221, 222, 226
Sontag Susan 31
Sowińska Agnieszka 247
Sprusiński Michał 204
Stachniak Eva 187
Stachura Edward 50, 276
Stachura Krzysztof 240
Staff Leopold 9, 18, 50, 55, 57, 173, 305
Staich Tadeusz Marian 226
Stala Marian 302
Stalin Józef 20, 175
Staniewski Tadeusz 257
Stanisławska-Kloc Sybilla 66, 69, 79, 85, 88, 89, 93
Stanosz Barbara 20
Staszic Stanisław 221
Stawarz Barbara 308
Stawiński Julian 293
Stempowski Jerzy 156, 158, 160, 161, 164, 167, 168
Stern David 308
Sterna-Wachowiak Sergiusz 181, 182, 184
Stępień Tomasz 24, 215, 224
Stillner Robert 30
Stobajos Jan (Ioannes Stobaeus) 17, 38, 39, 41
Stokes Roy B. 308
Stokfiszewski Igor 133
Stolarek Zbigniew 230, 241
Stradecki Janusz 152, 156, 157, 279, 281, 283, 292, 293
Straubel Hella 308
Strońska Anna 258
Styś Stanisław 110
Sugiera Małgorzata 19
Sułkowski Tadeusz 178
Surmiak-Domańska Katarzyna 262
Suski Dariusz 54
Suszczyński Zbigniew 31
Szablowski Witold 237, 258
Szałasta-Rogowska Bożena 186, 187
Szcawiej Jan 21
Szczeniowski Maciej M. 119, 145
Szczeniowski Jan Alfred 215, 217, 222
Szczeniowski Jan Józef 222, 234, 258
Szczygieł Mariusz 230, 233–237, 240, 244–262
Szejnert Małgorzata 234, 239, 241, 249, 251, 253, 260, 261
Szemplińska Elżbieta 76, 177
Szenwald Lucjan 176, 177
Szewc Andrzej 78
Sznajderman Monika 247
Szociński Ryszard 223
Szolem Alejchem (właśc. Szolem Rabinowicz) 116
Szpyrkówna Maria Helena 261
Szuba Andrzej 54, 295
Szuber Janusz 223
Szulakiewicz Władysława 56
Szumańska Ewa 261
Szydłowska Joanna 231, 241, 242
Szyliński Piotr 231, 242
Szymborska Wisława 173, 222
Szymel Maurycy 116
Szyrocki Marian 306
Śmieja Florian 171, 178, 180, 187, 188, 192, 193, 194, 195, 196, 198
Świeściak Alina 296–297
Świetlicki Marcin 54, 129, 134
Święch Jerzy 175, 240
Święch Zbigniew 261
Taborski Bolesław 178
Tarnas Barbara 207
Tarnowska Beata 116, 117
Tatarkiewicz Władysław 9, 18, 213, 267, 276, 308
Teffi (właśc. Nadieżda Aleksandrowna Buczyńska) 282
Teofrast (Theophrastos) 43
Terentio (Varro Marcus Terentius) 46
Terlecki Olgierd 271
Terlecki Tymon 155, 159, 160, 162, 163
Tetmajer Kazimierz Przerwa 222
Tischner Józef 30
Tochman Wojciech 237, 261
Todorov Tzvetan 24
Tomasik Krzysztof 233, 241
Tomasik Wojciech 14, 20, 63, 214, 308
Tomasz z Akwinu, św. 287
Tomaszewska Jadwiga zob. Jurkszus-Tomaszewska Jadwiga
Tomaszewski Adam 187, 192
Tomkowski Jan 26–27
Toporowski Marian 286
Torti Francesco (Franciscus Tortius) 45

- Toyah (właśc. Krzysztof Osiejuk) 30
 Traple Elżbieta 90
 Trojanowiczowa Zofia 19
 Trznadel Jacek 175
 Tuan Yi-Fu 166, 167
 Turowski Konrad 261
 Turzańska Nelli 187
 Turzański Władysław 187
 Tuwim Irena 159, 160, 163, 164
 Tuwim Julian (pseud. Dr Majewski,
 Dr Pietraszek, Dr Zajączkowski) 53,
 54, 156–157, 279–293
 Tycjan (właśc. Tiziano Vecelli) 211
 Tylec Grzegorz 78
 Tynianow Jurij 24
- U**
 Ulicka Danuta 8, 14, 15, 308
 Ungar Irena 192
 Uniłowski Krzysztof 24, 239
 Uniłowski Zbigniew 235, 236
 Urban Jerzy 30, 234, 258
 Urbanek Mariusz 157
 Urbaniak Paweł 229
 Urbankowski Bohdan 175
- V**
 Valpy Abraham John 43
 Vermeer Jan 210
- W**
 Wachsmuth Kurt (Curtius Wachsmuth)
 38
 Walas Teresa 19
 Wałęsa Lech 233
 Wańkowicz Melchior 230, 232, 237, 250,
 253, 264–277
 Wańkowicz Zofia 266
 Wasilewska Wanda 259
 Wasilewski Andrzej 233, 241
 Wat Aleksander 178
 Wawrzeńczyk Piotr 251
 Ważyk Adam 20, 177, 179
 Wcisło Stanisław 192
 Weber Karol 239, 241
 Weber Max 28
 Weimar Klaus 13, 306
 Wejs-Milewska Violetta 180
 Wermel S.S. 112
 Westbrook Robert B. 97
 Węgrodzka Jadwiga 155
 Węgrzyniak Anna 24
- Whitehead Alfred North 206
 Whitman Walt 204
 Wieniawa-Długoszowski Bolesław 156,
 158, 160, 161
 Wierzyński Kazimierz 172, 178, 234
 Wilczkowski Andrzej 218, 222
 Wildstein Bronisław 30
 Wiśniewski Radosław 130
 Witkiewicz Stanisław Ignacy (Witkacy)
 264, 268
 Wittlin Józef 53, 54, 172, 204
 Wnęk Antoni 227
 Wojaczek Rafał 173
 Wojciechowski Stanisław 269
 Wojeński Teofil 21
 Wojnar Irena 9, 18, 97, 213, 267, 308
 Wojtkiewicz Aleksandra 127, 132, 133,
 134, 148
 Wojtyła Karol 54, 171
 Wolak Antoni 187, 198
 Wolny Kazimierz zob. Wolny-Zmorzyń-
 ski Kazimierz
 Wolny-Zmorzyński Kazimierz 230, 234,
 237, 238, 241, 249, 256
 Wolski Jan 179
 Wolski Paweł 14, 307
 Woysznis-Terlikowska Grażyna 226
 Woźniak-Łabieniec Marzena 21
 Woźniakowski Jacek 227
 Wójcik Henryk 192
 Wójcik Ryszard 261
 Wójcik Tomasz 53
 Wójcik Wiesław Aleksander 215
 Wójtowicz Tomasz 187
 Wróblewski Andrzej Krzysztof 257
 Wrzos Konrad 232, 258
 Wujek Jakub 110
 Wyczańska Irena 236
 Wyka Kazimierz 236, 280
 Wyspiański Stanisław 53, 54
- Y**
 Yates Michael J. 188–189, 190, 191
- Z**
 Zabłocki Michał 64
 Zadura Bohdan 54, 192, 195, 204
 Zagajewska Danuta 298
 Zagajewski Adam 178, 298
 Zahorska Stefania 257
 Zajkowska Urszula 127, 132–133, 148

-
- Zambrzycka Grażyna 178, 187, 189, 190, 198, 199
Zaremba Łukasz 52
Zaremba Maciej 230, 237, 241
Zawada Andrzej 180, 182
Zawiszewska Agata 14, 308
Zbyszewski Karol 159, 160, 162, 164
Zeler Bogdan 238, 241
Zgorzelski Czesław 18
Zielińska Zofia 127, 132, 133, 148
Ziomek Jerzy 307
Ziółkowska-Boehm Aleksandra 266, 269, 273
Zyman Edward 119, 124, 145, 187, 192, 193, 194, 198, 199
Żak Stanisław 13
Żeromski Stefan 257
Żółkiewski Stefan 114
Żuławska-Umeda Agnieszka 297
Żuławski Jerzy 204
Żuławski Wawrzyniec 222

Zestawiły *Magdalena Kokoszka, Bożena Szalasta-Rogowska*

Redakcja i korekta
Magdalena Starzyk

Projekt okładki i stron działowych
Tomasz Okręgliński

Redakcja techniczna
Małgorzata Pleśniar

Łamanie
Alicja Załęcka

Copyright © 2017 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-3159-1
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-226-3160-7
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 20,25. Ark. wyd. 22,5. Papier
Alto 90 g, vol. 1.5. Cena 36 zł (+ VAT)

Druk i oprawa:
„TOTEM. COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.,
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



