

strzeżanym kontekstem” (Merleau-Ponty 2001, 8). Taka perspektywa wiąże się z fragmentarycznym ukształtowaniem opowieści, realizowanym na różnych poziomach tekstu. W odniesieniu do świata przedstawionego kategorię fragmentu należałoby rozumieć jako „niecałościowość semantyczną” opartą na uwieloznaczeniu przekazu (Bartoszyński 1998, 87–88)⁵. Fragmentaryzm kolejnych „zapisków” pozwala bowiem unaocznic postawę podróżnika, przemierzającego Polskę w poszukiwaniu bliżej nieokreślonej tajemnicy. „Lokalne epifanie” narratora nasuwają skojarzenie z romantyczną poetyką niewyraźności, uznającą prymat fragmentu jako „sprawniejszego w ujawnianiu transcendencji niż wypowiedź semantycznie zamknięta” (Bartoszyński 1998, 89). W ten sposób wyraża Olszewski rozterkę wędrowcy, odbywającego „małe podróże” po kraju wielkich sprzeczności.

Ujawnia się tu kolejny czynnik deformujący reportażowe podłoże tekstu. Eksponowany przez autora „fragmentaryzm poznania” jest bowiem sprzeczny z istotą „poznania dziennikarskiego”, które „dąży do opisu rzeczywistości, wykorzystującego dane statystyczne, syntezy i uogólnienia jako narzędzia obiektywizujące poznanie opisywanych zjawisk” (Urbaniak 2011, 135). Obrona przez Olszewskiego strategia kompozycyjna przeciwstawia reporterskiej obiektywizacji szczegółowość, często niepodpartą konkretną zawartością informacyjną. Tego typu detale pojawiają się w niespełna jednostronicowych „rozdziałach”, rekonstruujących pojedyncze sceny – np. tajemniczą parę wysiadającą z pociągu czy pijanego żołnierza, robiącego pompki na peronie dworca. O fragmentarycznym, dalekim od dziennikarskiej syntezy charakterze *Zapisków...* świadczy ponadto ich tematyczna różnorodność, pozornie odbiegająca od prasowej klarowności wyводу. Analiza układu książki pokazuje jednak, że wybrane teksty łączą się w bloki problemowe – determinowane logicznym następstwem treści, wspólną tematyką lub kryterium przestrzennym. Szczególny związek łączy grupę czterech rozdziałów – kolejno numerowanych i sygnowanych jako *Strzępy* – stanowiących niemal bezpośrednie przełożenie idei „fragmentarycznego poznania”. Tytułowe „strzępy” to zgromadzone w obrębie jednego rozdziału „katalogi” przeżyć autora. Tworzą je wyrwane z szerszego kontekstu fragmenty scen, pojedyncze zdania lub konstrukcje hasłowe. Charakterystyczny dla całej serii zamysł redukcyjny przejawia się najwidoczniej w ostatniej z odsłon cyklu. *Strzępy IV* to zbiór bezpośrednich cytatów: zasłyszanych wypowiedzi, sloganów dostrzeżonych na przydrożnych bannerach oraz naściennych inskrypcji – podpartych swoistymi „didaskaliami” autora:

⁵ Na temat poetyki fragmentu zob. także: Galay 1978.

GOSPODA: TRADYCYJNE JADŁO, HOT-SPOT (Łomża)

MOCZY W SŁOIKACH NIE PRZYJMujemy, KAŁU TYLKO
NA ŁYŻECZKĘ (przychodnia Warszawa Grochów) [...]

Mamo, coś Ci się stało w telefon (Maja usłyszała w Kielcach na
dworcu) [...]

OZAS-ESAB (nazwa zakładów w Opolu) [...]

CHYBA TU BYŁEM – PKP Jaworzno-Szczakowa (Olszewski 2010,
295–297)

Powyższe „cytaty z rzeczywistości” – analogicznie do literackich realizacji wycinków prasowych, określanych przez Nycza jako gotowe *ready-made* (Nycz 2000, 301) – ulegają estetyzacji, współtworząc wykreowany przez autora świat ulotnych wrażeń podróży.

Wykorzystując formę przytoczonego hasła, Olszewski sięga do sfery piśmiennictwa użytkowego. Jego kolejne aktualizacje można dostrzec także w innych partiach *Zapisków...* – pojawiają się tu odwołania do wzorca ustnego raportu, wniosku urzędowego, spisu czy katalogu. Wzbogacenie książki o paraliterackie nawiązania – wraz ze zróżnicowaną tematyką, nieuporządkowanym tokiem wyводу oraz silnie zaznaczoną obecnością piszącego – nasuwa skojarzenie z konstrukcją tekstów sylwicznych. Ich brulionowy charakter wiąże się bowiem ze szczególnym znaczeniem prostych form piśmiennictwa użytkowo-dokumentalnego, aktualizowanych za pomocą konstytutywnej dla sylw poetyki fragmentu. Obecność podobnych wzorców i fragmentaryczna w swej istocie konwencja „zapisku” sytuują książkę Olszewskiego w polu oddziaływań sylwiczności, a co za tym idzie – na gatunkowym pograniczu. Jak bowiem twierdzi Nycz:

Znaczenie bezimiennych prostych form, jak i poetyki fragmentów dla konstrukcji tekstów sylwicznych uzmysławia kierunek ich przeobrażeń: prowadzi on do wymknięcia się spod praw literackiej taksonomii i odzyskania (czy uzyskania na nowo) stanu owego istotnego nienacechowania, bycia wypowiedzią, tekstem – bez przymiottnika (Nycz 1984, 23).

Gatunkową nieokreśloność można przypisać także i *Zapiskom...* – realizującym rozmaite konwencje literackie, lecz przy zachowaniu reportażowego fundamentu. Genologiczna pograniczność stanowi zatem drugą, po semantycznej, odsłonę wykorzystanej przez Olszewskiego kategorii fragmentu. Mamy tu do czynienia z fragmentarycznością strukturalną, która – zdaniem Bartoszyńskiego – wydaje się „możliwa do rozpoznania tam wszędzie, gdzie

tekst odnoszony jest do określonego gatunku, równocześnie jednak wykracza poza określoność gatunkową” (Bartoszyński 1998, 83). W przypadku *Zapisków...* punktem odniesienia – a więc swoistą „całościowością”, której reguły ulegają naruszeniu – byłby zarówno reportaż, jak i wyznaczniki innych poetyk. Należą do nich: gatunki prasowe (stanowiące formalne podłoże książki), konwencja diariuszowa (sygnalizowana tytułowym motywem zapisków z podróży), forma gawędy (realizowana poprzez fatyczną i konatywną funkcję wypowiedzi) oraz – w związku ze specyficzną autokreacją podmiotu – esej.

W powyższym zbiorze szczególnie istotne dla kwestii genologicznego rozmycia *Zapisków...* wydają się elementy dyskursu dziennikarskiego. Świadczy o tym przede wszystkim pozatekstowy status utworu i jego autora. Książka ukazała się nakładem Wydawnictwa W.A.B w serii „Terra incognita”, poświęconej reportażowi literackiemu. Sygnalizacja gatunkowa ze strony wydawcy wydaje się zrozumiała, jeśli prześledzić ścieżkę kariery Olszewskiego – dawniej redaktora krakowskiego oddziału „Gazety Wyborczej”, obecnie odpowiedzialnego za dział reportażowy w „Tygodniku Powszechnym”. Graficzna oprawa tomu odpowiada standardom książek reporterskich o tematyce podróżniczej – opowieść poprzedzają rozrysowane mapy wędrówek reportera, a tekst sąsiaduje ze zgromadzonymi podczas podróży fotografiami. Pośrednim kwalifikatorem gatunkowym mogłaby stać się ponadto nominacja *Zapisków...* do Nagrody im. Ryszarda Kapuścińskiego za Reportaż Literacki 2010. Powyższe spostrzeżenia prowadzą w prostej linii do wniosku, że w obiegu fachowym książka Olszewskiego kojarzona była na ogół z konwencją reportażową – zawężoną typologicznie do odmiany podróżniczej⁶.

Także analiza treści *Zapisków...* pozwala dostrzec elementy typowe dla reportażu. Pojawiają się np. w rozdziale *Koniec świata*, stanowiącym fragment publikowanego na łamach „Tygodnika Powszechnego” cyklu artykułów o zachodniej granicy Polski. Poddany nieznacznym zabiegom redakcyjnym tekst zachowuje wyznaczniki reportażu społecznego: aktualność tematu (masowe emigracje z miasteczka Nowe Warpno, pogrążonego w kryzysie wskutek otwarcia granic po unijnym akcesie), elementy wywiadu środowiskowego (różnicowanie wypowiedzi bohaterów) oraz wymóg obiektywizacji (brak jawnej obecności reportera, warstwa faktograficznych uściśleń).

⁶ Potwierdza to zakreślona na wstępie hipotezę genologicznego „etykietowania” piszących reportażystów.

W tego typu tekstach Olszewski realizuje konwencję reportażową najpełniej, m.in. za sprawą podparcia wywodu elementami o nacechowaniu informacyjnym. Drugorzędne znaczenie zdaje się mieć tematyka, jako że społeczny charakter można przypisać także rozdziałom dalekim od reporterskiej bezstronności. W większości mamy tu do czynienia z publikowanymi przez Olszewskiego tekstami prasowymi, których przekrój z lat 2003–2010 stanowi – zgodnie z zamieszczoną w posłowniu informacją – bezpośrednie podłoże utworu. Pośród blisko stu „zapisków” odnajdziemy przykłady publicystycznych komentarzy lub felietonów, będących subiektywną reakcją autora na bieżące zdarzenia. Pojawia się w nich charakterystyczny ton polemiczny, wyrażany wprost lub poprzez warstwę ironii. Olszewski sięga ponadto po typową dla felietonu, skolokwializowaną stylistykę: „przez te tipsy piszą esemesy kantem kciuka, zastanawiam się do kogo, kurwa, można trzaskać esemesy o czwartej nad ranem i na mrozie” (Olszewski 2010, 298).

Potoczność wypowiedzi wykracza w *Zapiskach*... poza przyjęte dla reportażu granice obiektywności. Utrzymując nieformalną stylistykę, autor ekspozuje bowiem felietonowy subiektywizm poglądów. Wykorzystuje w tym celu konwencję bezpośredniego protoplasty felietonu – gawędy – manifestowaną „licznymi bezpośrednimi zwrotami do odbiorcy, który jest wpisany w tekst i stanowi naturalne dopełnienie dialogowo zorientowanych wypowiedzi narratora” (Mlekodaj 2011, 91). Dialog z czytelnikiem Olszewski podtrzymuje na płaszczyźnie całej książki.

Gawędziarska postawa narratora stanowi przeciwagę dla warsztatu modelowego reportażysty. Tym większą rozbieżność można dostrzec w połączeniu skolokwializowanej narracji i obecnych w niej paraliterackich elementów z mistyczno-transcendentnym uwzniośleniem świata utworu. Strukturalna fragmentaryczność książki przejawia się jednak nie tylko w mnogości pozornie nieprzystających dyskursów – także ich niepełna realizacja świadczy o genologicznej nieokreśloności utworu. Sylwiczna warstwa użytkowo-dokumentalnych form – choć wyraźnie zaznaczona w tekście – niknie pod naporem literackich zabiegów, kształtujących mistyczną przestrzeń opowieści. Te z kolei ulegają „zanieczyszczeniu”, zarówno wskutek reportażowo-publicystycznej tematyki tekstów, jak i gawędziarsko-felietonowej stylistyki. W ten sposób przejawia się obustronne – bo równoważone jednakim napięciem poszczególnych składników – „skażenie” utworu. Zakorzeniony w realiach obraz Polski odpowiada prasowo-reportażowej odsłonie *Zapisków*..., oscylującej wokół opisu paradoksów dnia codziennego. Mistyczna atmosfera obcowania ze świętością odpowiadałaby natomiast literackiemu

wymiarowi książki. W tym aspekcie dostrzegalny staje się emocjonalny charakter podróży reportera.

Autobiograficzny i wartościujący wymiar *Zapisków...* odsyła do kolejnej realizowanej w tekście konwencji – eseju. Fenomenologiczne dążenie podróżnika ku nienazwanej tajemnicy można bowiem uznać za ekwiwalent „próbowania świata”, „w którego centrum jest podejmujący się tej czynności człowiek” (Sendyka 2006, 9). Chcąc uchwycić specyfikę „Nigdzie-krajów”, Olszewski sięga często po formę eseistycznego opisu, który – zdaniem Sendyki – „poprzez zdystansowanie sprawiający wrażenie nieuwikłanego w partykularne zależności, poparty zostaje autorytetami (cytatem) i wiedzą” (Sendyka 2006, 45). Obecne w książce nawiązania do konkretnych utworów literackich i reportaży są podbudową argumentacji, „sposobem umożliwienia czytelnikowi podążania ścieżką, którą wiedzie nas eseista” (Bańkowska 2003, 175). Intertekstualne podłoże utworu (odsyłające ponownie do poetyki sylwiczności) tworzą m.in. aluzyjne nawiązania do tekstów kultury, wzmagające erudycyjność wywodu. Cytując w wybranych rozdziałach m.in. Máraiego, Goethego czy Gaussa, kreuje Olszewski postać eseisty-erudyty, poszukującego ukrytych analogii między światem doświadczanym a poznawanym w drodze lektury. Dygresje motywowane tymi odwołaniami stanowią podbudowę procesów myślowych narratora, konfrontującego zastane otoczenie z własnym światem przeżyć. Tego typu refleksje wpisują się w „eseistyczny stan »koniecznego nieukończenia«, prezentowany przez gatunek krytyczny tryb orzekania nie wiodący w stronę żadnej konkluzji” (Sendyka 2006, 35). Utrwalone w *Zapiskach...* epizody podróżnicze można więc traktować jako źródło samopoznania – medium, za pomocą którego Olszewski próbuje dookreślić swój stosunek do doświadczanej przestrzeni: „Może to tylko mną lub tobą miotają pretensje do znaczenia, strach przed nudą, stemplem szarości na czole i spokojną egzystencją w miejscowości Nigdzie, a inni są od tej zarazy wolni?” (Olszewski 2010, 255).

Książka zbliża się zatem do literatury dokumentu osobistego, realizującej dwie postawy autorskie: naocznego świadectwa i introspekcyjnego wyznania (Czermińska 2000, 15). W pierwszej zawierałaby się płaszczyzna reporterских, lecz mimo to emocjonalnie nacechowanych obserwacji, w drugiej – warstwa osobistych wzmianek, odsyłających do wewnętrznych przeżyć podmiotu i pozatekstowych informacji dotyczących autora.

Intymizacja tekstu wiąże się z jego emocjonalnym wydźwiękiem, widocznym zwłaszcza w wyraźnie wartościujących opisach przestrzennych. Dla przykładu: warszawski dworzec z rozdziału *Spokój centralny* Olszewski opisuje w kategorii prywatnego „mikrokosmosu”, decydującego o poczuciu przyna-

ležności: „Byłem częścią wyświechtanej, poplamionej wizytówki wręczanej długo wypatrywanym gościom. [...] Byłem u siebie” (Olszewski 2010, 91).

Podobne wyznania potwierdzają specyficzną formę bliskości, łączącą narratorkę z opisywaną przestrzenią. Emocjonalizm w nich zawarty odbiega zatem od wyraźnie wartościujących, lecz pozbawionych intymnego charakteru publicystycznych komentarzy bądź felietonów. Daleko bardziej osobiste wydają się te rozdziały, w których Olszewski rezygnuje z postawy zaangażowanego – choćby i emocjonalnie – dziennikarza, odkrywając przed czytelnikiem prywatne informacje z własnego życia. W wybranych tekstach autor zamieszcza wzmianki dotyczące swojej rodziny, wykonywanego zawodu czy epizodów z udziałem anonimowych, zaprzyjaźnionych towarzyszy podróży. Tego typu fragmenty mają charakter kontrolowanych – bo dozowanych w sposób oszczędny – elementów wypowiedzi, uwiarygodniających opowieść i zmniejszających dystans z czytelnikiem. Wyraźnie osobisty ton cechuje natomiast wspomnienia-refleksje, przybierające postać zbliżoną do konwencji literatury małych ojczyzn. W kontekście autobiografizmu *Zapisków...* szczególnego znaczenia nabiera zwłaszcza cykl trzech sąsiadujących tekstów, połączonych motywem rodzinnego miasta autora – Elku. W *Spisie jezior* Olszewski wieńczy wybrane wspomnienia ze swojej przeszłości symbolicznym obrazem pokoleniowej wymiany:

Prawie trzydzieści lat temu ktoś fotografował mnie na tle pomostu, a teraz ja fotografuję swojego syna w tym samym miejscu. [...] Fotografuję i mam nadzieję, że też będzie kolekcjonował jeziora. Że będzie brał je w dłonie i patrzył, jak roztapiają się między palcami (Olszewski 2010, 288).

Myśl o synu powraca w rozdziale *Semafor, góra, czerwona czapeczka*, opisującym powrót do zapomnianego z dzieciństwa i wczesnej młodości „Osiedla”:

I teraz znowu wróciłem na chwilę, po wielu latach, jednocześnie z tarczą oraz na tarczy, tak się często zdarza, te same bloki, ten sam kościół w tle [...]. Czerwona czapeczka wygląda z daleka jak grzybek. Nowy człowiek w pejzażu (Olszewski 2010, 289–291).

Wizję „pejzażu rodzinnego” dopełnia zawarta w *Prawidłach* gorzka refleksja, wywołana wiadomością o planowanej budowie obwodnicy Elku. W beznamiętnym wyliczeniu „korzyści”, płynących z modernizacji lokalnego krajobrazu, przebrzmiewa pozorny ton zgody. W rzeczywistości jednak autor potwierdza szczególny status „miejsc nieistotnych”, zyskujących rangę nieuchronnie traconej „świętości”.

Emocjonalizacja oraz intymizacja przekazu – w połączeniu z wyraźnymi wątkami autobiograficznymi i esejistyczną perspektywą oglądu – stanowią dopełnienie zastosowanych przez Olszewskiego zabiegów. W centrum tak naszkicowanej scenarii sytuuje się postać podróżnika i dziennikarza – skryta za literacką kreacją, lecz potwierdzona reportażową płaszczyzną faktograficznego opisu. *Zapiski...* należy zatem uznać z jednej strony za formę osobistego rozliczenia autora z tematyką bliską i bezpośrednio doświadczoną, z drugiej natomiast – za przykład wiernej (choć naznaczonej subiektywizmem) rekonstrukcji obrazu Polski współczesnej. W pierwszym przypadku książka zbliża się do literatury dokumentu osobistego, w drugim – do literatury faktu, z wyraźnym prymatem konwencji reportażowej. Jako forma po trosze eseju, po trosze pamiętnika, opowieść koncentruje uwagę odbiorcy na wewnętrznym świecie podmiotu. Nawijając z kolei do podróżniczej odmiany reportażu, uwypukla faktograficzny pakt, obligujący autora do minimalnej ingerencji w przedmiot opisu.

W kontekście przemian, jakim na przestrzeni ostatnich lat ulega polski reportaż, *Zapiski na biletach* wydają się pozycją szczególną. Potwierdzają bowiem rosnącą wśród współczesnych reportażyistów tendencję do jawnego wykraczania poza kanoniczne reguły gatunku. Głównym tego przejawem jest eksponowanie postaci reportera – już nie jako skrytego za płaszczyzną faktów świadka, lecz w roli centralnego spoiwa opowieści. Książka Olszewskiego – kojarzona z konwencją reporterską i stworzona przez aktywnego zawodowo dziennikarza – stanowi w istocie emocjonalny zapis przeżyć podróżnych, skierowany do określonego typu odbiorcy. Modelowym czytelnikiem utworu jest bowiem sportretowany w rozdziale *Linia 103* statystyczny „miłośnik kolei”, który – na wzór samego autora – „ma w głowie mapę alternatywnego świata” (Olszewski 2010, 56). *Zapiski na biletach* stają się tym samym formą duchowego łącznika, będącego pomostem pomiędzy emocjonalnie ukierunkowanym reporterem a współodczuwającą odbiorcą. Jako takie wprowadzają zatem nową jakość do tradycyjnej poetyki reporterskiego obrazowania.

Literatura

- Balcerzan E., 1999, *Nowe formy w piśmarstwie i wynikające stąd porozumienia*, w: Kozielski J., red., *Humanistyka przełomu wieków*, Warszawa.
- Bańkowska E., 2003, *Esej – projekcja świadomości*, w: Bańkowska E., Mikołajczuk A., red., *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, Warszawa.
- Bartoszyński K., 1998, *O fragmencie*, w: Markiewicz H., red., *Problemy teorii literatury*, Seria 4, Wrocław.

- Czermińska M., 2000, *Autobiograficzny trójką. Świadeństwo, wyznanie i wyzywianie*, Kraków.
- Eliade M., 2008, *Święta przestrzeń i sakralizacja świata*, w: Eliade M., *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, Warszawa.
- Galay J.L., 1978, *Problemy dzieła fragmentarycznego: Valéry*, przeł. Labuda A., „Pamiętnik Literacki”, z. 4.
- Gierula M., Szostok P., red., 2012, *Konwergencja mediów masywnych i jej skutki dla współczesnego dziennikarstwa*, t. 2, Katowice.
- Kaliszewski A., 1999, *Poeszja faktu. Wpływ gatunków dziennikarskich na gatunki literackie na przykładzie liryki współczesnej*, w: Furman W., Wolny-Zmorzyński K., red., *Poetyka i pragmatyka gatunków dziennikarskich*, Rzeszów.
- Krzyżanowski J., 1984, *Misterium*, w: Krzyżanowski J., red., *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. 1, A–M, Warszawa.
- Merleau-Ponty M., 2001, *Fenomenologia percepcji*, Warszawa.
- Mlekodaj A., 2011, *Gawęda, felieton, opowiadanie? – dylematy genologiczne na pograniczu dyskursów*, w: Wolny-Zmorzyński K., Furman W., Snopek J., red., *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa*, Warszawa.
- Nycz R., 1984, *Współczesne sylby wobec instytucji literatury*, w: Nycz R., *Sylby współczesne. Problem konstrukcji tekstu*, Wrocław.
- Nycz R., 2000, „Cytaty z rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*, w: Nycz R., *Tekstony świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków.
- Nycz R., 2001, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków.
- Olszewski M., 2010, *Zapiski na biletach*, Warszawa.
- Sawicki S., 1981, *Sacrum w literaturze*, w: Sawicki S., *Poetyka. Interpretacja. Sacrum*, Warszawa.
- Sendyka R., 2006, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków.
- Urbaniak P., 2011, *Literackość w twórczości współczesnych polskich reportaży*, w: Wolny-Zmorzyński K., Furman W., Snopek J., red., *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa*, Warszawa.
- Wolny-Zmorzyński K., 2000, *Reportaż*, w: Bauer Z., Chudziński E., red., *Dziennikarstwo i świat mediów*, Kraków.

Between Literariness and Subjectiveness.

The New Dimension of Contamination in Polish Reportage (Based on *Zapiski na biletach* by Michał Olszewski)

The purpose of this article is to redefine the category of “contamination”, entrenched in the tradition of literary reportage. Due to the process of genre blurring, the original meaning of the term (the one connected with the presence of creational elements in the reporter’s writings) has now been replaced by a more complex definition. The author creates the hypothesis that the “contamination” of contemporary reportage is caused also by the increase of subjective and emotional factors in journalistic narration. To illustrate this assumption, the article provides an analysis of the book *Zapiski na biletach*. Written by the Polish reporter Michał Olszewski the book serves as an example of genetic changes of the reportage convention.

Key words: contemporary Polish reportage, literariness, subjectiveness, genre blurring, literary genetics

WYWIADY
ROZMOWY

Bruno Schulz w Drohobyczu

Z dr Wierą Meniok, kierownik
Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego
im. Igora Menioka oraz dyrektorką Festiwalu Brunona Schulza
rozmawia Zoriana Buń

Zoriana Buń: *Na kiedy datuje się początki działalności Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego, kto zainicjował jego powstanie i jakie są jego zasadnicze zadania?*

Wiera Meniok: Tak się składa, że za kilka dni będziemy obchodzić dziesięciolecie Polonistycznego Centrum Naukowo-Informacyjnego jako jednostki Uniwersytetu w Drohobyczu – otwarcie odbyło się 5 listopada 2002 roku. Inicjatorem jego powstania był mój śp. mąż Igor Meniok (z tego powodu dziś Centrum nosi jego imię). Ja, jako osoba zajmująca się teorią literatury i polonistyką, pomagałam Igorowi w tworzeniu koncepcji merytorycznej i w ustaleniu głównych kierunków działalności. Razem z mężem doszliśmy do wniosku, że takie centrum przede wszystkim powinno służyć rozwojowi studiów polonistycznych na uniwersytecie w Drohobyczu. W związku z tym współpracujemy ze studentami, wysyłamy ich na letnie kursy języka i kultury polskiej, organizujemy seminaria studencko-profesorskie, konferencje naukowe dotyczące pogranicza polsko-ukraińskiej literatury i kultury oraz inne projekty edukacyjne i artystyczne. Natomiast ze względu na brak środków finansowych coraz trudniej jest prowadzić taką działalność.

Jednym z priorytetowych kierunków działalności Centrum jest popularyzowanie twórczości Brunona Schulza. Pierwsza duża Międzynarodowa Sesja Schulzowska odbyła się w 2002 roku, tuż po otwarciu Centrum, w rocznicę śmierci pisarza. Co prawda nie przyciągnęła gości z całego świata, ale już wtedy pojawili się przedstawiciele m.in. Polski i Niemiec.

Z.B.: *Z kim współpracuje Centrum?*

W.M.: Współpracujemy z wieloma instytucjami w Polsce, nie tylko naukowymi, ale też z różnymi stowarzyszeniami oraz organizacjami NGOs. Naszym najważniejszym partnerem jest Instytut Filologii Polskiej UMCS w Lublinie. Współpracujemy również z pracownikami naukowymi UMCS i KUL oraz ze Stowarzyszeniem Studio Teatrem Test z Warszawy, z Andrzejem Marią Marczewskim, który pomagał przy organizacji pierwszego Festiwalu Brunona Schulza i ze Stowarzyszeniem Festiwal Brunona Schulza w Lublinie. Naszymi partnerami są także NCK i Instytut Książki. Rzecz jasna, to nie dzięki instytucjom, a dzięki poszczególnym osobom współpraca nie jest „martwa”, to konkretni ludzie współpracują z nami, wspierają nas i pomagają.

Centrum Polonistyczne nie działa według z góry narzuconego planu, mimo iż podobnie jak zakład czy katedra jest jednostką uniwersytecką. Działamy w kierunku, który sami sobie wybraliśmy. Oczywiście, Centrum ma swojego Prorektora i nie możemy w pełni uniknąć formalnych spraw i zależności, które w każdej strukturze takiego typu istnieją, ale staramy się trzymać przede wszystkim tego kierunku, który wybraliśmy sobie samodzielnie.

Z.B.: *Przy Polonistycznym Centrum funkcjonuje również Muzeum Brunona Schulza. Kiedy zostało ono założone i co się w nim znajduje?*

W.M.: 19 listopada 2003 roku, czyli w rocznicę śmierci Brunona Schulza, odbyła się dwudniowa międzynarodowa konferencja naukowo-praktyczna „Schulz i Ukraina”. W tym samym czasie otworzyliśmy z Igozem tzw. wstępną wersję Muzeum Brunona Schulza. Po konsultacjach z schulzologami doszliśmy do wniosku, że izba pamiątek Schulza powinna powstać w jego gabinecie profesorskim, który znajduje się w budynku dawnego gimnazjum im. Władysława Jagiełły, a obecnej siedzibie Rektoratu Uniwersytetu. Nazywamy to Muzeum „wstępną wersją” nieprzypadkowo, mamy bowiem plan, że kiedyś powstanie prawdziwa wersja Muzeum Brunona Schulza w jego domu rodzinnym. Na tym domu znajduje się obecnie tablica pamiątkowa, na której jest umieszczona błędna informacja, że autor *Sklepów cynamonowych* to pisarz żydowski i mistrz słowa polskiego. Pisarze identyfikują się z językiem, jakim się posługują na co dzień i w jakim piszą swoje teksty, a dla Schulza takim językiem była polszczyzna. Np. o Kafce nikt nie powie, że jest on pisarzem żydowskim...

Abstrahując od tej kwestii, myślimy cały czas o tym, żeby takie prawdziwe muzeum powstało. Spotykamy się z różnymi reakcjami władz miasta.

Z obecnym merem, który m.in. brał udział w 2001 roku przy znanym skandalu związanym z wywiezieniem ściennych malowideł Schulza z Drohobycza, odbyło się kilka rozmów na ten temat i to na bardzo wysokim poziomie, ponieważ brali w nich udział także przedstawiciele dwóch ministerstw Polski, mam na myśli MSZ oraz Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Byłam obecna przy tych rozmowach – odpowiedź mera jest poprawna politycznie, ale niekonkretna. Myślę, że idea powstania tego muzeum musi zrodzić się na szczeblu najwyższym, czyli na poziomie porozumienia Polski i Ukrainy. Zresztą sędzę, że władze miasta powinny być zainteresowane takim projektem, ponieważ byłby to ogromny atut turystyczny dla naszego miasta. Tymczasem cieszymy się z tego, co mamy.

Z.B.: *Centrum Polonistyczne w Drohobyczu jest najważniejszym na Ukrainie ośrodkiem promocji twórczości Schulza, organizatorem znanego dziś już prawie na całym świecie Festiwalu Brunona Schulza. Od czego zaczęła się ta inicjatywa i jak się ona rozwijała?*

W.M.: Międzynarodowy Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu to projekt długofalowy, realizowany w cyklu dwuletnim. Pierwszy Międzynarodowy Festiwal Schulzowski rozpoczął się 12 lipca 2004 roku, w rocznicę urodzin Schulza. W 2006 roku natomiast Festiwal był związany z okresem tragicznej śmierci Schulza, czyli z listopadem. Następnie pomyślałam, że ulubioną porą Schulza jako pisarza jest jednak wiosna, sam zresztą deklaruje to opowiadaniem *Wiosna*, w którym zawarte są wszystkie najistotniejsze wątki jego twórczości, od historycznych poczynając i metafizycznymi kończąc. W związku z tym przenieśliśmy Festiwal na wiosnę i jego trzecia oraz czwarta edycja odbyły się na przełomie maja i czerwca. Z kolei tegoroczny festiwal odbył się we wrześniu. Dlaczego? No bo *Jesień, Druga jesień...* Powodem były też względy praktyczne. Wraz z Grzegorzem Gaudenem, dyrektorem Instytutu Książki w Krakowie, doszliśmy do wniosku, że warto spróbować połączyć czasowo Festiwal Schulzowski w Drohobyczu z Targami Książki we Lwowie. Festiwal wyprzedzał Forum Wydawców o kilka dni, a w ramach Targów Książki we Lwowie zorganizowaliśmy część Schulzowską.

Jestem świadoma tego, że łatwiej pojechać, na przykład do Paryża, Sztokholmu czy Nowego Jorku, a trudniej przyjechać do prowincjonalnego Drohobycza, który już prawie nie przypomina bogatego, rozwiniętego kulturalnie i gospodarczo miasta sprzed wojny. Mimo to, mówienie o Schulzu w Drohobyczu jest czymś innym, bardziej autentycznym, niż mówienie o Schulzu, powiedzmy, w Nowym Jorku.

Z.B.: *Co mogłaby Pani powiedzieć o tegorocznym Festiwalu? Czy był on okazją do innego, być może świeższego spojrzenia na twórczość pisarza?*

W.M.: Trudno oceniać to mnie, osobie, która, jako organizator, była w samym środku wydarzeń. Na pewno była to bardzo trudna praca, ale jestem przekonana, że zorganizowaliśmy największą na świecie imprezę szulzowską. Udało nam się zharmonizować dwie części: literacko-naukową i artystyczną, choć było to szalenie trudne. Na szczęście udało się. Konferencja zawierała interesujące głosy naukowe, momentami nawet sami uczestnicy byli zadziwieni ich poziomem. Spotkania literackie, prezentacje książkowe, prezentacje tłumaczy, spektakle, wystawy, wernisaże, koncerty – wszystko to współgrało ze sobą i dopełniało się nawzajem. Nie ukrywam, że najbardziej zależy mi na części naukowo-literackiej, ale na szczęście dołącza do nas coraz więcej wybitnych naukowców. W tegorocznym Festiwalu świetne wykłady wygłosili m.in. Tamara Hundorowa, Maria Mokłycia, Olga Czerwińska, czyli zabrzmiały ważne głosy ukraińskich literaturoznawców, co jest istotne dla wchodzenia Schulza w dyskurs naukowy na Ukrainie.

Podczas konferencji rozmawialiśmy o Schulzu nie tylko jako o pisarzu, którego teksty można interpretować na różne sposoby, ale też jako o myślicielu, który zasłużył na to, żeby jego nazwisko znalazło się obok nazwisk najwybitniejszych teoretyków i filozofów literatury XX wieku, takich jak Roman Ingarden, Roland Barthes, Walter Benjamin i inni. Byłam świadoma, że w ten sposób utrudniam naukowcom zadanie, ale bardzo zależało mi na tym, by szersza publiczność dowiedziała się, iż Schulz poza tym, że był niesamowicie utalentowanym grafikiem, rysownikiem i bardzo oryginalnym pisarzem, to jeszcze stworzył swój własny projekt tekstu literackiego i własny styl interpretacji. Warto zwrócić uwagę na teksty, które pozornie wydają się mniej ważne, jak recenzje tekstów literatury międzywojennej publikowane m.in. w „Wiadomościach Literackich”. Wydaje mi się, że jest to bardzo ciekawe zagadnienie, gdyż pozwala nam dowiedzieć się, jakim czytelnikiem, myślicielem, filozofem i teoretykiem był Schulz. Dzięki temu tegoroczna książka pokonferencyjna będzie tematycznie różnorodniejsza niż poprzednie. Jej wydanie planujemy w połowie przyszłego roku.

Od czwartego Festiwalu poczynając, do udziału zapraszamy – poza badaczami – pisarzy i poetów, którzy w swojej własnej twórczości inspirowali się Schulzem lub czynią z niego bohatera literackiego. Zaskoczył mnie fakt, że Chorwaci i Serbowie bardzo zachwycają się Schulzem. Jest tam cały szereg nazwisk poetów i pisarzy, którzy inspirowani są twórczością tego wybitnego autora. Spośród twórców, w tekstach których autor *Sklepów cynamonowych*

występuje jako bohater literacki, wymienić należy przede wszystkim Dawida Grossmana, jednego z najbardziej znanych współczesnych pisarzy izraelskich, który jeden z rozdziałów swojej powieści *Patrz pod: Miłość* zatytułował *Bruno*. Dzięki takim działaniom Bruno Schulz odzyskuje niejako życie po śmierci.

Bardzo ważne zadanie podczas Festiwalu należy także do tłumaczy. W 2008 roku wymyśliłam eksperyment translatorski. Wybrałam jeden fragment z *Wiosny*, dość obfity, który jeszcze przed Festiwalem został przetłumaczony na dziesięć języków i podczas Trzeciego Festiwalu odbyły się warsztaty translatorskie prowadzone przez poetę Bohdana Zadurę i przez Marię Hadlewicz, przedstawicielkę lwowskiej szkoły tłumaczy. W ramach tych warsztatów rozmawialiśmy o tym, na jakie trudności napotykają tłumacze w tekstach pisarza z Drohobycza. Lorenzo Pompeo, który tłumaczył Schulza na język włoski, napisał nawet esej, w którym porównał proces tłumaczenia prozy Schulza do bólu zęba – nim ten ząb się nie wyleczy, człowiek po prostu wariuje. Podobnie jest z Schulzem: dopóki nie skończy się pracować z jego tekstem, tłumacz nie może uwolnić się od tego zadania, wyzwolić się spod wpływu wyobraźni Schulza.

Przy Centrum Polonistycznym funkcjonuje także Studencki Teatr „Alter”, który został powołany do życia również z inicjatywy śp. Igora Menioka. Teatr ten zadebiutował w lipcu 2004 roku, podczas Pierwszego Festiwalu Schulzowskiego, ze spektaklem *Demiurgos plus* wg Brunona Schulza. Teatr „Alter” bierze udział w każdej edycji festiwalowej oraz realizuje wiele projektów na Ukrainie i w Polsce. W tej chwili ma na swoim koncie jedenaście scenicznych i pozascenicznych projektów inspirowanych twórczością Brunona Schulza, np. *chłopcy*, którzy w tym teatrze działają, stworzyli niewielki spektakl na podstawie eseju Lorenza Pompea, który cieszył się wielkim powodzeniem będąc przedstawiony w kilku już miejscach. Ponadto podczas tegorocznego Festiwalu Teatr „Alter” zorganizował całodniowy projekt artystyczny wg *Wiosny* Brunona Schulza pt. *Zodiak Miasta, albo Historia pewnej Wiosny*, na który uzyskał grant Fundacji Odrodzenie. Bardzo cieszy mnie taka aktywność i zaangażowanie młodych ludzi.

Za tydzień wraz z Teatrem „Alter” jedziemy do Wrocławia, gdzie również odbędzie się Festiwal Brunona Schulza. Począwszy od 2001 roku, 19 listopada odbywa się spotkanie ekumeniczne w miejscu śmierci Schulza. Przez przewodniczącego gminy żydowskiej jest odmawiany Kadisz, modlitwa za zmarłych, później modlą się przedstawiciele kościoła rzymskokatolickiego i już przez sześć lat modli się z nami także ksiądz grekokatolicki. Bruno Schulz pomaga przywrócić wielokulturowość, której już prawie nie ma

w Drohobyczu dzisiejszym. Również od kilku lat na 19 listopada Centrum Polonistyczne przygotowuje program wydarzeń okolicznościowych i kulturalnych pod hasłem *Druga Jesień*. Po tych obchodach, 22 listopada, jedziemy do Warszawy, gdzie profesor Jacek Kurczewski organizuje tygodniowe uroczystości Schulzowskie. Jest to rok Brunona Schulza, 120. rocznica jego urodzin i 70. rocznica śmierci, nic więc dziwnego, że pojawia się tak dużo imprez związanych z jego postacią. Takie wydarzenia mają jednak charakter okazjonalny, a projekt Centrum ma charakter ciągły. Chcemy, żeby Festiwal Brunona Schulza w Drohobyczu odbywał się stale i żeby zawsze miał rację istnienia.

Z.B.: *Dziękuję za rozmowę.*

Wymwiad przeprowadzono w 2012 roku.