

Od Redakcji

Agnieszka Doda-Wyszyńska: Marku, jesteś pomysłodawcą tego numeru „Studiów Kulturoznawczych”. Przyznam szczerze, dawno mnie tak żaden temat nie pobudził do myślenia. *Fabuła* – wydawałoby się, że Arystoteles na ten temat powiedział wszystko, a jednak nie. Skojarzenie fabuły z ciałem poprzez zaadaptowanie Freudowskiej teorii popędów do teorii narracji (artykuł Haydena White’a) komplikuje ten wyjątkowo modny od drugiej połowy XX wieku temat. Dlaczego? Niektórzy uważają fabularyzację po prostu za synonim narracji (vide artykuł Piotra Jakubowskiego) i jest to bardzo uzasadnione utożsamienie, pod warunkiem że nie mówimy o własnym życiu. Co nie znaczy automatycznie, że fabularyzacja miałaby się ograniczać do biografii, czyli fikcjonalizacji swojego życia. Trudne.

Marek Chojnacki: Na ogół jest tak, że jeśli jakieś zakresy słów lub pojęć wywołują dyskusję wśród badaczy, to znaczy, że dynamika zjawisk jest szybsza od leksykografii. I oczywiście nie chodzi o to, aby obserwować porządek słów, ale raczej porządek rzeczy. Utożsamienie narracji z fabułą jest słabo uzasadnione, a przede wszystkim oddala nas od badanej przestrzeni wzajemnych wpływów sztuki i życia. Zakładamy, że każdy z nas ujmuje swoje życie w ramy osobistej historii, wyznacza siebie jako jej głównego bohatera i z tej perspektywy interpretuje zdarzenia w trybie następstw. To, co jest ostatecznym efektem narracyjnej kontroli i samooceny można potocznie nazwać losem lub w pewnych odniesieniach religijnych predestynacją. Fabularyzacja życia codziennego jest zjawiskiem innego rodzaju. Jest to rodzaj kliszy, poprzez którą dostrzegamy, że nasze działania i myśli podlegają presji prezentacji (*quasi-emisji*), co więcej, już w trakcie przeżywania odnotowują się w zapisie mogącym zmienić swój status – z poznawczego na estetyczny, z wewnątrzrozumysłowego na medialny. Chodzi również o strukturę, która inaczej traktuje przewidywalność zdarzeń, ich zapamiętywanie i nadawanie sensów. Umysł utrzymujący kontrolę narracyjną w trybie fabularyzacji tematyzuje obszar życiowych doświadczeń, poszukuje nazwy dla zintegrowanej linii życia, archiwizuje w pamięci długotrwałej tylko te epizody, które tę linię akcentują w postaci wybranych, punktowych zdarzeń. Z kolei to, co nazywasz, Agnieszko, „fikcjonalizacją życia”, może być dziś o tyle interesujące,

że autobiografia w kulturze masowej zyskała cechy „produktu szybko rotującego”, zatem tempo pojawiania się i znikania książek autobiograficznych może rozwijać techniki fikcjonalizacji oparte na doświadczeniach rynku. Opór tej tendencji przynosi nurt „kancerografii” (który przybliżyła nam Małgorzata Okupnik), no i być może cała wymowa rozważań zawartych w tym tomie, zmierzająca do zastanowienia się nad tym, czy żyjemy jeszcze w sąsiedztwie, czy już wewnątrz medialnych wzorców.

A. D.-W.: Piszesz, Marku, w swoim artykule zwłaszcza o kreacjach biofikcyjnych znanych postaci, nie tylko biograficznych, ale także filmowych, gdzie między realnego a fikcyjnego bohatera wchodzi aktor, ktoś, kto pozwala sobą sterować, ale nie do końca. Bo aktor to artysta, który też jest twórczy. Jeśli już nie lubimy Lecha Wałęsy, to nie znaczy, że przestaliśmy lubić Roberta Więckiewicza. Innym przypadkiem jest chyba Maciej Stuhr¹, który nie tylko zagrał w filmie o trudnej fabule (*Pokłosie* Pasikowskiego), ale jeszcze zabrął dość daleko w jej obronie, popełniając słynną pomyłkę historyczną². Wytłumaczył się później z niej, przyznał, że jest mu wstyd, miał szansę znów zwrócić na siebie uwagę przede wszystkim jako na aktora, lecz potwierdzając partyjne sympatie (a raczej antypatie) występem na gali wręczenia Orłów 2016, gdzie dokonując przejęczyń, spodziewał się prawdopodobnie efektu ironicznego echa i zmazania wcześniejszych wpadek, potwierdził rolę aktora politycznie uwikłanego. Niestety dla niechętej mu widowni pozostanie już na zawsze aktorem „biofikcyjnie uwikłanym”, co stanowi przykład negatywnego efektu fabularyzacji. To tak jakby Roman Wilhelmi bronił trudnego charakteru stróża Anioła (postać z filmu *Alternatywy 4*), uzasadniając konieczność bycia taką a nie inną postacią trudnymi warunkami życia w PRL-u, i przy każdej okazji do tego tematu wracał (ciekawym w tym kontekście wydaje się zwłaszcza artykuł Alicji Kisielewskiej). Wielu polskich aktorów, którzy zagraли w kampaniach przedwyborczych, dało się ostatnimi czasy politycznie uwikłać. Czy nie uważasz, że żyjemy dziś pod jakąś szczególną presją fabularyzacji, czy może „celebrytyzacji”? Może coraz mniej ludzi wierzy w twórczość (sublimację) i stąd potrzeba nieustannego odróżniania realiów od fikcji, która ludziom twórczym nie wychodzi na zdrowie, bo wikła ich narracje jakby podwójnie? Nie są już ani sobą, ani „głosem ludu”.

M.Ch.: Maciej Stuhr jest aktorem filmowym oraz aktorem kabaretowym i być może jeśli nie on sam, to może my, jako odbiorcy jego występów, gubimy się

¹ Co ważne, nasza rozmowa toczy się na początku marca 2016 r., chwilę po rozdaniu Orłów 2016.

² Pomyłka dotyczyła przywiązywania dzieci do tarcz, z którego nie zasłynęli Polacy, ale Niemcy, i nie do tarcz, tylko do maszyn oblężniczych, i nie w bitwie pod Cedynią, tylko pod Głogowem w 1109 r.

w tych konwencjach. Ciekawszym przykładem była podwójna specjalizacja wybitnego polskiego aktora Ignacego Machowskiego. Zagrał on Włodzimierza Lenina w sztuce Nikołaja Pogodina *Człowiek z karabinem* w Teatrze Narodowym i w związku z tą kreacją w 1968 r., jako jedyny polski aktor, otrzymał Order Lenina (w tym samym roku przyznano go Wojciechowi Jaruzelskiemu oraz Zofii Dzierżyńskiej – żonie Feliksa Dzierżyńskiego). I także w tym samym 1968 r. Ignacy Machowski zagrał w serialu *Stawka większa niż życie* rolę SS-Standartenführera Maxa Dibeliusa, zresztą w odcinku zatytułowanym *Żelazny Krzyż*, co podobno odebrano jako potwarz rzuconą radzieckiej wrażliwości związanej z dobrem i złem. W tych bowiem czasach w Związku Radzieckim wymagano, aby aktor grający Lenina był nie tylko cieleśnie, lecz również duchowo podobny do odgrywanej postaci. W Polsce, pomimo usilnych prób wdrożenia tej mentalności, nigdy nie dochodziło do przebicia kurtyny i wystawienia aktora w roli „człowieka, który potwierdza rolę”. W Poznaniu w Teatrze Polskim, w tej samej sztuce Nikołaja Pogodina, rolę Lenina zagrał Zdzisław Wardejn, który 8 lat wcześniej został aresztowany w wydarzeniach Poznańskiego Czerwca '56, o czym trudno było zapomnieć lub nie wiedzieć. August Kowalczyk zagrał w serialu *Stawka większa niż życie* bodaj najbardziej zapadającego w pamięć SS-Sturmbannführera. Równocześnie w realnym życiu, jako były więzień obozu Auschwitz, działał społecznie w fundacji „Polsko-Niemieckie Pojednanie”. Zadanie dziennikarskiego pytania „jak to możliwe”, nawet w propagandowej telewizji PRL-u, byłoby nietaktem.

A. D.-W.: W nasze rozważania o fabularyzacji musi wkraść się refleksja o mediach, o roli mediów w kreowaniu życia. Nie możemy już dzisiaj ograniczać się do badania literackich biografii czy metabiografii i udawać, że żyjemy w czasach, gdy oddzielano tzw. życie prywatne od roli czy profesji. I chociaż nie musimy do końca wierzyć w obraz zaprezentowany przez Rafała Ilnickiego, że skończyła się możliwość interpretacji, bo oddaliśmy prywatność maszynom rejestrującym wydarzenia: liczba kroków, jakie robimy, wypowiedanych słów, uderzeń serca, odwiedzanych sklepów, zakupionych produktów i polubień na Facebooku.

Nawet wydarzenia sportowe są dziś reżyserowane, pierwiastki gry z życiem – *agon* (współzawodnictwo) i *alea* (równność wobec losu) schodzą w nich na daleki plan (artykuł Tomasza Michaluka i Krzysztofa Pezdka).

Trudno nie uznać tej dodatkowej komplikacji współczesnej fabularyzacji, polegającej na czystym nadmiarze zewnętrznej pamięci opartej na odwiecznym prawie, choć odkrytym stosunkowo późno: *the medium is a message* (McLuhan). Na nic robienie mapy rzeczywistości przez nas samych (jak mogłaby być rozumiana fabularyzacja), skoro nie ma już komu jej czytać. Na przykład mapy zrobione przez urządzenia monitorujące mogą być przydatne co najwyżej w procedurach dochodzeniowych kryminalistyki lub w sporcie. Nie tylko coraz trudniej czytać cudze mapy, ale przestają być one (poza systemem rynkowym)

komukolwiek potrzebne. Nawet mapy życia znanych osób (to, co się stało z postacią Lecha Wałęsy), odkrycie w nich drastycznych wydarzeń, wypełnienie białych plam, też niewiele zmienia w odbiorze postaci (na temat Wałęsy Polacy wyrobili sobie zdanie, obserwując go – w mediach, ale jednak żywego, w czasie rzeczywistym – przez lata). Zwolennicy pozostają zwolennikami (i np. obrońcami posągu „bohatera”), a przeciwnicy (powołując się na nowe fakty) tylko utwierdzają się w swoich starych przekonaniach. Jedna studentka zapytała mnie po wykładzie z semiotyki, czy uważam, że dziś można cokolwiek obiektywnie udowodnić. Nigdy nie zadałam sobie takiego pytania. Ze smutkiem odpowiedziałam, że moim zdaniem nie, nie można. Relację między znakiem i tzw. faktem można obudować dowolną narracją. Ale pod warunkiem, że ona nas nie dotyczy, że zdystansujemy się do znaków całkowicie, co jest możliwe w narracji, lecz nie w fabularyzacji.

M.Ch.: I co na to studentka? Pytam, bo nie jestem pewien, czy podzielała smutek. Co więcej, podejrzewam, że wspomniane zdarzenie było epizodem rozegranym w Twoim, a nie w jej filmie. Jej rola epizodyczna polegała na „przejściu przez ulicę” w tle toczącego się wykładu. I to jest też niezwykle zajmująca obserwacja; coraz więcej osób porusza się pomiędzy innymi ludźmi ze świadomością uczestniczenia w rolach epizodycznych, tzw. dalekiego planu. To pradawna specjalizacja aktorów filmowych i nowa aktorów społecznych. Polem tworzenia tych ról jest ulica, miasto. Wychodząc na ulicę, wchodzimy w kadr „cudzego życia”, przypadkowych selfie, rejestracji monitoringu, filmików nagrywanych z okazji, jakiejś przyczyny lub bez, ale umieszczanych na portalach społecznościowych. Tego nas nauczyły techniki statystowania w cudzych fabułach życia.

A.D.-W.: To były pytania studentów z wymyślonej przeze mnie serii: im bardziej nauczyciel będzie się męczyć z odpowiedzią, tym wyżej będzie punktowane pytanie. Podawałam przykład pewnego faktu z historii naszego kraju, bodajże katastrofy smoleńskiej, ale nie jestem pewna. Był to przykład zdarzenia, które można różnymi innymi faktami obudować. Chodziło o rolę czynnika wolitywnego. Założmy, że szala faktów „pomniejszych” przeważa na stronę którejś z interpretacji, czyli albo celowy zamach, albo przypadek. Cóż za problem nadbudować szybko drugą szalę interpretacji? W każdym działaniu można wyróżnić udział ludzkiej woli, chociażby w jego późniejszej ocenie, więc są obecne również przypadki – zdarzenia nieprzewidywalne. Nie wiem, czy ostatecznie pytanie studentki nie było ważniejsze dla mnie niż dla niej. Myślę, że umiejętnie statystując w cudzym życiu, możemy przebić się na pierwszy plan. Na tym kiedyś w końcu polegała rola Mistrza, później delikatniej zwanego Autorytetem, który pozwalał uczniowi asystować, ale nie zasłaniał mu pierwszego planu. Peter L. Berger powiedział zdanie, które stało się dla mnie jedną z najważniejszych pry-

watnych mądrości życiowych: „Format osoby ludzkiej mierzymy ilością ról, które jest ona w stanie odegrać”. Chodzi oczywiście o zaangażowanie w rolę, a nie zakładanie masek czy stopienie z rolą, które Berger nazwał „złą wiarą”.

M.Ch.: Na pewno założenie wielości ról tworzy potencjał odtwórcy. Nasuwa się jednak pytanie, jak liczny zbiór odgrywanych ról wyznacza ostateczną granicę możliwości. Czyli wraz z którą kolejną rolą teatralną, filmową lub życiową aktor przestaje właściwie rozpoznawać, co gra i z kim gra. Można być jak Ludwig Wittgenstein żołnierzem artylerzystą, szefem kuźni, nauczycielem w wiejskiej szkole i wreszcie w puencie pełnionych ról jako filozof konsekwentnie wykazywać niedorzeczność uprawiania „zawodu filozofa”. Można być także jak Jean-Jacques Rousseau autorem traktatów pedagogicznych i równocześnie ojcem oddającym piątkę własnych dzieci do przytułku. Taki lub inny, konsekwentny lub sprzeczny układ ról wymaga zapanowania nad całością sensów. W sztuce teatru rozbieżności kreowanych postaci budują świetny wizerunek zawodowy aktora i często bywają źródłem odkrywanych motywacji pracy artystycznej nad rolą. W realnym życiu, gdy dochodzi do sytuacji sprzecznych oczekiwań, mówimy o konflikcie ról, często wywołującym dyskomfort psychiczny. Ratuje nas wtedy samookreślenie swojej sytuacji w kategoriach dramaturgii życiowej. Czasami przychodzi mi do głowy podejrzenie, że Florian Znaniecki, opisując przesłanki budujące analogię roli społecznej z rolą teatralną, miał na uwadze terapeutyczny walor tej koncepcji.

A.D.-W.: Dlatego w naszym numerze sporo miejsca poświęcamy tym zagadnieniom. Artykuł Marceli Kościańczuk mówi o negatywnym wizerunku terapeuty (kreowanym np. przez niektóre filmy), który może narzucić swoją narrację na traumę pacjenta. Bycie świadomym aktorem jest trudne zarówno na deskach teatru, jak i w życiu. Nad aktorem jest reżyser (w życiu np. szef, rodzic lub życiowy partner), autor sztuki (samo życie lub Bóg lub znów szef, rodzic itp.) i są jeszcze inni aktorzy, którzy mogą zepsuć „sztukę”. Są w tym numerze „Studiów Kulturoznawczych” artykuły o zapomnianym polskim psychologu Zbigniewie Pietrasińskim (Teresa Rzepa, Cezary W. Domański). Jego koncepcja polega na rozdzieleniu wiedzy, jaką zdobywamy w trakcie życia: inna jest wiedza o naszym organizmie, inna o społeczeństwie, w którym żyjemy, inna o naszej indywidualności. W dodatku, zdaniem Pietrasińskiego, ten ostatni poziom wiedzy jest najniższy, zdobywamy ją zbyt późno, przeważnie po popełnieniu wielu błędów. Warunkiem „dobrego” życia jest świadomość i tu, myślę, że Pietrasiński byłby zgodny z Peterem L. Bergerem: ratuje nas świadomość odgrywanej roli, jej uwarunkowania zewnętrzne i wewnętrzne, co powoduje, że w kluczowym momencie potrafimy zagrać z wielkim zaangażowaniem lub zejść ze sceny, jak przytaczany przez Bergera sędzia, przeciwnik kary śmierci, który „musi” kogoś

skazać na śmierć (są dowody zbrodni itd.). Co może zrobić? Jest tylko aktorem czy aż aktorem? Jeśli jest aż aktorem, dobrym aktorem, może zrzucić sędziowskie insygnia i zejść ze sceny sądu. Inny zły aktor (czy oficjalna narracja) powie: po co takie gesty? Przecież i tak skazańca czeka śmierć, to tylko powtórzenie gestu Piłata. Tak, ale ten gest zostanie zapisany jako fabularyzacja własnego życia, świadome aktorstwo. Uważam, że tylko takie gesty są w stanie zmienić kulturę.

M.Ch.: Czy to oznacza, że „fabułę życia” łatwiej dostrzegamy u innych, bo sami o sobie wiemy tak wiele, że nic z tej wielości nie da się zamknąć w niesprzeczne ze sobą zdania?

A.D.-W.: Myślę, że fabularyzacja to w dużej mierze projekcja, czyli przypisywanie innym naszych intencji i uczuć (przeważnie negatywnych) i obserwowanie, do czego one prowadzą. Uczymy się na błędach, ale może przede wszystkim uczymy się na błędach innych. Søren Kierkegaard chciał nauczyć się życia od bohaterów wiary: Abrahama czy Hioba, ale kosztem własnego życia, tzw. prywatnego. Poświęcił przede wszystkim ziemską miłość do kobiety, słynnej dzięki filozofowi Reginy Olsen. Opisał ją i w ten sposób pogrzebał albo, jak kto woli, przetworzył w jeden z najbardziej wzniosłych egzystencjalizmów. O innych przetworzeniach własnego życia w sztukę piszą autorzy naszego numeru: Rafał Koschany, Katarzyna Thiel-Jańczuk i Joanna Daszkiewicz.

Adam Skibiński pisze o kolektywnych fikcjach, w które wierzymy, wspólnych projektach symbolicznych, wewnątrz których znajduje się nasze „ja”. Mimo wszystko próbujemy je wyrwać z intersubiektywności. Kierkegaard opisując starą Sokratejską ironię świadomości („wiem, że nic nie wiem”), próbował odzielić ją od ofiary, jakiej od ironisty domaga się społeczność (Sokrates poniósł ofiarę najwyższą, z własnego życia). Dlatego zwrócił się w kluczowym dla siebie momencie, gdy jednocześnie chciał i nie chciał ślubu z ukochaną, do Hioba, który wypowiedział równie ironiczne słowa: „Pan dał, Pan wziął. Niech imię Pańskie będzie błogosławione” (Hi 1,21). To jest coś, czego nauka o narracji nie uchwyci, żywe „ja” wypowiada tego typu słowa. Cieszę się, że kończymy numer „Studiów Kulturoznawczych” poświęcony fabularyzacji dość osobistą przemową wielkiego narratywisty Haydena White’a z okazji wręczenia mu w Berlinie doktoratu *honoris causa*, o problematyczności samej historii, a więc samej formy, medium opowieści, do którego należy również zawsze skromne, zawsze pojedyncze, zawsze jakoś znerwicowane (oby tylko!) „ja”.

M.Ch. Jesteśmy pokoleniem uczestniczącym w dwóch zasadniczych zwrotach historii i żyjąc z dnia na dzień, nie mamy ani przecucia, ani tym bardziej pojęcia o tym, że ten „nasz czas” z uwagi na przemiany będzie nazwany być może „rewolucją krzemową”. Idąc zatem śladami wypowiedzi Haydena White’a, nie

wszyscy możemy doświadczyć filozofii historii, której jesteśmy uczestnikami i świadkami. Naprzeciw temu wychodzi sztuka, zdolność tworzenia opowieści. Niektóre z nich wskazują na „zrządzenie losu”. Gdybyśmy porównali opowieści o Polakach biorących udział w wojnach światowych, to można by odnieść wrażenie, że udział w II wojnie był wyborem, a w I wojnie – zrządzeniem losu. Obraz literacki może nie być spójny z prawdą egzystencji.

A. D.-W.: Na tym dysonansie skupia się Piotr Filipkowski – autor artykułu *Przypadek, wybór, los*. Czy nasze wybory są prawdziwe, czy urojone, czy świat odbieramy jako dany, czy zadany, przypadkowy, czy przeznaczony. Autor stawia tezę, że „poszukiwanie biograficznego sensu wzmacnia się zwykle wtedy, gdy stopniowo (a nieraz skokowo) maleje intensyfikacja życiowych przypadków”, czyli gdy np. bliskość śmierci odwraca naszą uwagę od codzienności i trywialności. Pojawia się wtedy opowieść dla potwierdzenia sensu życia lub jego braku, koncentrująca się na niewykorzystanych możliwościach lub na zdarzeniach, jakiegokolwiek by nie były. Może fabularyzacja jako najważniejsza opowieść koncentrowałaby nas na wyborze samego wyboru? Albo mówimy TAK, albo NIE naszemu życiu.

M. Ch.: Agnieszko, no to szczerze. Jesteś w jakimś „filmie życia”? Może wyjaśnię, o co pytam i dlaczego pytam. Można rozwijać różne dyskusje, trzymając ich sens z dala od własnego życia i jedynie okazjonalnie, np. poznając myśl Artura Schopenhauera, przez moment zastanowić się, czy wola rodząca się w cierpieniu jest tą wolą, którą znamy z własnej świadomości, a cierpienie jest tym cierpieniem, które nas dotyka. O wiele silniejsze implikacje wywołuje temat fabularyzacji życia. Krótko mówiąc, nie wierzę, żebyś sobie tego pytania nie zadała. Pytam też dlatego, że – i to jest mój film życia – przeczuwam nadejście paradygmatu poznawczego, w którym pytanie o to, jak wiedza zmienia życie osobiste, będzie honorowane na równi z pytaniem, co ta wiedza daje światu. Zatem, Agnieszko, w jakim filmie życia występujesz? Pytanie nie niesie ryzyka, ponieważ kieruję je do kogoś, kto wie, czym jest ironia, i posiada własne, charakterystyczne poczucie humoru...

A. D.-W.: Nie wiem, czy poczucie humoru mam własne. Może to jest właśnie najmniej własna cecha? Ale tak, mam poczucie humoru, bo podobno, jak mówi amerykański aforyzm, człowiek przyzna się do wszystkiego, tylko nie do braku poczucia humoru. „Ludzie przyznają się do zdrady, morderstwa, podpalenia, sztucznej szczęki czy peruki. Ilu z nich otwarcie przyzna się do braku poczucia humoru?” (Frank Colby). Moje pochodzi z Danii, jestem wychowana na bajkach Andersena. Gdy tylko zaczęłam łączyć litery, chciałam napisać coś podobnego. W wieku 9 lat, gdy szczęśliwie trafiłam na tydzień do szpitala, nikt nie pytał, co robię, mogłam cały tydzień celebrować swoje pisanie, napisałam bajkę zatytu-

łowaną *Różyczka*. Bardzo chciałam ją usłyszeć, więc próbowałam pod nieobecność rodziców nagrać *Różyczkę* na kasetę magnetofonową, ale za każdym razem podczas czytania wrzeszczałam się i płakałam. Nie zachowała się więc w żadnej formie. Po wielu latach, to już musiało być na studiach filozofii, odkryłam, że Andersen napisał podobną bajkę, pt. *Choinka*. Było to odkrycie równoległe do odkrycia przeze mnie innego Duńczyka – Søren Kierkegaarda i jego interpretacji Hioba, więc nazwałam sobie moją pisaninę do szuflady *Chiobinka*. Tak, to jest najlepszy tytuł dla mojego filmu. Zapytałam męża, jaki on nadałby tytuł mojemu życiu. Powiedział: *Biegnij Doda biegnij*. Ale Tykwer nie jest Duńczykiem, moim ulubionym reżyserem jest oczywiście Lars von Trier, za interpretację *Matej Syrenki* Andersena, czyli *Przetłumając fale*. Myślę, że ci trzej Duńczyki trochę mnie wyreżyserowali.

No to, Marku, czekam teraz na rewanż. Kto Ciebie, Twoje życie, wyreżyserował?

M.Ch.: Powiem prawdę, choć jest dla mnie niewygodna. W jakiejś części moje życie wyreżyserował Krzysztof Zanussi swoim filmem *Barwy ochronne*. Byłem uczniem liceum, zobaczyłem Zbigniewa Zapasiewicza w roli dziekana Wydziału Polonistyki. Jakoś dziwnie ten świat akademicki do mnie przemówił. W kilka lat później Zbigniew Zapasiewicz stał się moim dziekanem na Wydziale Reżyserii PWST. Jako studenci reżyserii, pod okiem mistrza prowadziliśmy próby ze studentami Wydziału Aktorskiego. Po jednej z takich prób usłyszałem, że reżyseruję, ucząc. To trochę tak jakby studentowi malarstwa powiedzieć, że leczy kolorami. Diagnozę talentu nauczycielskiego przyjąłem z bólem, więc profesor szybko dodał parę zdań o tym, jak pięknym zawodem jest nauczyciel, zwłaszcza akademicki...

A.D.-W.: Mnie jeden profesor poeta wyleczył skutecznie z pisania poezji, proponując mi, żebym pisała o malarstwie. Ale czy to nie jest prawda Marku, że zawód nauczyciela jest najpiękniejszym zawodem na świecie? Ja coraz bardziej, z wiekiem, go doceniam, choć studentów „z powołania” jest mniej niż 10%, ale dla nich warto. Reszta dokonuje jakichś projekcji, punktuje nasze słabości, traktuje wiedzę wciąż szkolnie, czyli zapamiętaj – zdaj – zapomnij.

Cieszę się, że nasz tom otwiera również Hayden White. W artykule wstępnym pisze o sublimacji jako jedynej możliwości „wygrania życia”, te „barwy ochronne” naszego rdzenia to instynkty wcielone w fabuły – sama zdolność przekształcania i przedstawiania życia, czyli fabularyzacja, coś więcej niż emocje, które mogą być co najwyżej bodźcem do uruchomienia tych funkcji. Dobrze wcielony instynkt określany jest przez sumę jego efektów, przez „pozytywne” zdeformowanie, zamiast nerwicowego, bezowocnego powtarzania – taką lekcję White wyciąga z Freuda, jeśli go dobrze zrozumiałam. Ciało „pozytywnie”

zdeformowane jest ciałem twórczym, przy czym o cielesności należy myśleć nie fizjologicznie, lecz strukturalnie. Ciało nie tyle należy więc organizować, ile raczej hierarchizować (chodzi zarówno o władze umysłu, zmysły, jak i organy). Jak porusza się człowiek, który otrzymał szczęśliwą wiadomość zmieniającą życie, a jak ten, na którego spadło nieszczęście? Z mojej *Chiobinki* zacytuję: „Hiob był przygotowany na cierpienie, ale wiedział, że cierpienie nie powinno być oczekiwaniem. Nie zbuntował się na cierpienie, lecz na oczekiwanie. Pan dał, Pan wziął, niech Imię Jego będzie błogosławione – powiedział i pozostał wierny słowu przez dni siedem, ale tylko siedem dni”.

M.Ch.: Istotą fabularności jest oczekiwanie. Przeżywając jedno doświadczenie, oczekujemy następnego. A następne jest nieznane. I z takim nastawieniem zapraszamy do lektury całego tomu.