

Pamięć jest formą obrazu: korzenie horroru to opowieści o duchach

— z Grzegorzem Gajkiem¹ rozmawia Magdalena Łachacz

Magdalena Łachacz: Co było pierwsze? Pałacyk czy obraz?

Grzegorz Gajek: Nie wiem, właściwie były prawie na raz. Ale chyba jednak pałacyk.

M.Ł.: Mowa o jakimś konkretnym, który zauważyłeś gdzieś na Dolnym Śląsku, czy była to pewna figura myślowa – wolałeś napisać o pałacyku?

G.G.: To był prawdziwy pałacyk, który widzieliśmy, gdy włączyliśmy się ze znajomymi po Dolnym Śląsku. Nazwy miejscowości może podawać nie będę, ale tak, jak najbardziej... w pewnym momencie powieści pojawia się taki obrazek: główny bohater po raz pierwszy przyjeżdża do tego swojego przyszłego domu i widzi rozwieszane pranie, powybijane okna, zrujnowany budynek częściowo zajęty przez mieszkania komunalne. To jest obrazek zupełnie prawdziwy, który mnie uderzył, został mi w głowie z tamtej wyprawy. Od tego zaczął się cały proces myślenia o książce, zastanawiania się, co to za pałac, kto tam mieszkał, jak to się stało, że obecnie mieszkają tam inni ludzie... a obraz? Moja fascynacja malarstwem ciągnie się długo, sam trochę maluję.

M. Ł.: w większej mierze interesuje Cię malarstwo europejskie czy spoza kontynentu?

G.G.: Europejskie. Przede wszystkim holenderskie, starzy mistrzowie jak Bosch czy Bruegel, ale nie tylko. Również El Greco czy późniejsze malarstwo barokowe – ale nie to

¹ Grzegorz Gajek — pisarz, kulturoznawca, z zamiłowania mitolog; autor opowiadań, powieści grozy *Szaleństwo przychodzi nocą* (2013), powieści science-fiction *Ciemna strona księżycy* (2013) oraz niedawno wydanej powieści grozy *Malowidło* (2016); fan Wielkiej Trójcy: Stanisława Lema, H. P. Lovecrafta oraz J. R. R. Tolkiena.

piękne, grzeczne, tylko właśnie podobne El Grecowi, z szaloną, trochę wypaczoną wizją. Późnodziewiętnastowieczne; impresjonizm zawsze za mną chodzi. Sam zresztą kolekcjonuję obrazy z dziewiętnastego wieku, jednak w tym przypadku bardziej do mnie przemawia aura starodawności niż ich wartość artystyczna. Sam fakt, że posiadam coś, czego ktoś dotykał dwieście lat temu, działa na moją wyobraźnię.

M.Ł.: w istocie wydaje mi się, że ta powieść przypomina martwą naturę z wędzidłem. Jednocześnie sposób oddawania emocji czy nastroju jest niezwykle impresjonistyczny. Podobne mieszanie środków wyrazu było zamierzone?

G.G.: Nie, staram się niczego nie zakładać z góry, nie tworzyć manifestu programowego dla danej historii. Aż tak wiele ich w swoim życiu nie napisałem, żeby mówić tu o jakiejś regule, jednak w tym, co dotąd stworzyłem, nigdy nie próbowałem dokładnie planować, bardziej oddawałem się temu, jak czuję daną opowieść. Myślę, że moje fascynacje malarskie w momencie pisania o obrazie same się odzywały, one jednak odzywają się też w innych moich historiach. Staram się zwracać dużą uwagę na kolor, na grę światła, ale także na inne zmysły, na smak, zapach. Próbuję, żeby moja narracja była – w cudzysłowie – zmysłowa.

M.Ł.: Zmysłowe zwłaszcza wydają mi się opisy wnętrz, w których przebywają znawcy ze świata sztuki. Czy gdzieś w jakichś londyńskich, zakurzonych mieszkaniach czają się na wpół opętani znawcy nieznanymi malarzami? Cały ten światek specjalistów został świetnie oddany. Efekt środowiskowej infiltracji?

G.G.: Na pewno tak, ale jest w tym oczywiście duża doza fantazji. Ten londyński znawca sztuki, którego przyzwałaś – akurat jego postać zrodziła się z mojej wizualnej fascynacji Michaeliem Gambonem. Dla mnie jest to człowiek absolutnie niezwykle pod względem fizjonomicznym. Jest przedziwnie zbudowany, a jednocześnie to wspaniały aktor i wkradł się mimochodem do powieści. Nie chcę zresztą stwarzać fałszywego wrażenia, że na co dzień obracam się w świecie antykwariuszy czy wielkich kolekcjonerów malarstwa; w żadnym razie. Natomiast kiedy zaczynałem zbierać obrazy, otarłem się o nich. Miałem przyjemność spotkać się kilka razy z pewną wybitną panią profesorem z warszawskiej ASP i rozmawiać o starodawnym malarstwie. Zajmowała się między innymi jego restauracją, a te obrazy, które kupowałem, zabierałem do niej właśnie z tego powodu. Nasze rozmowy zawsze toczyły się na tyłach pracowni, gdzie jednym okiem łapałem na to, co oni tam

robią. Jest to troszeczkę przetworzone, bo w powieściowej pracowni wszystko jest sterylne, natomiast u nich panował spory bałagan. Chciałem pokazać inne warunki, innych ludzi zajmujących się tym samym, to jak te rzeczy wyglądałyby gdzie indziej. Była to taka jakby gra wyobraźni. Miało to być też tło dla osobowości przyjaciela głównego bohatera, który sztuką się zajmuje. Chodziło o pokazanie jego inności w stosunku do protagonisty oraz o stworzenie wrażenia wyobcowania. To, co mi bardzo zapadło w pamięć z moich rozmów ze wspomnianą panią profesor, to fakt, że rzucała okiem na obraz i mówiła: „aha, to jest przełom dziewiętnastego i dwudziestego wieku, tutaj woda już jest dwudziestowieczna, ale jeszcze te drzewa bardzo klasycystyczne”. To były czary; ona widziała w tych obrazach tak dużo rzeczy, które nawet nie przyszłyby mi do głowy. Zostało we mnie związane z tym zdziwienie oraz fascynacja tym, jak ci ludzie patrzą na sztukę i jak bardzo są jej oddani, to, jak znają różnych niszowych malarzy, którzy dla nich stają się ważni.

M.Ł.: Czy uważasz więc, że pamięć lub wspomnienia mogą stanowić coś w rodzaju impresjonistycznego obrazu? Czy pamięć może być galerią obrazów?

G.G.: Tak, myślę, że pamięć w ogóle jest swego rodzaju obrazem. Gdy poczyta się o tym, jak pracowali starzy mistrzowie, ile jest zamalowanych warstw w przypadkach bardzo wielu dzieł, wtedy to skojarzenie z pamięcią ludzką staje się dużo wyraźniejsze. w powieści pojawia się, skądinąd, motyw prześwietlania płótna i oglądania właśnie tych kolejnych warstw. Dobrych parę lat temu w Zamku Królewskim w Warszawie wystawiono jakieś znane dzieło Rembrandta. Obraz był wyeksponowany, a za nim znajdowała się ciemnia, w której pokazywano zdjęcie jego prześwietlenia. Było tam widać wszystkie elementy, które autor wyrzucił, zamalował. Podobno uśmiech Mony Lizy też był przemalowywany niezliczoną ilość razy. i tak właśnie działa pamięć. Próbuje stworzyć spójny obraz całego swojego życia, ale jednocześnie ciągle coś zamalowujemy, albo dlatego, że jest niewygodne i nie chcemy na to patrzeć, albo po prostu przypadkiem. Jednak to ciągle tam tkwi – a pewnego dnia ktoś może przyjść i prześwietlić obraz.

M.Ł.: Ta uwaga dobrze podsumowuje przeżycia głównego bohatera. Kojarzy mi się też z zamalowywaniem twojego tekstu, bo przypięto mu łątkę powieści grozy, dla mnie on zaś jest mniej konwencjonalnym horrorem; powieścią o stracie. Uważam, że postać ojca nie mogącego pogodzić się ze stratą dziecka jest w pewnym sensie w naszej kulturze niestereotypowa. z reguły nieuleczalny ból po stracie dziecka

przypisywany jest kobiecie. To miała być powieść o przełamanym stereotypie, o ojcu?

G.G.: Właściwie nie myślałem o konkretnym kontekście socjologicznym. Piękne w pisarstwie jest to, że zawsze pojawia się wiele rzeczy niezamierzonych. Dla mnie punktem wyjścia była po prostu strata, utrata kogoś bardzo ważnego oraz konsekwencje tego wydarzenia z punktu widzenia pamięci; to na ile proces tracenia wychodzi poza sam moment śmierci, straty fizycznej. Natomiast to, co mówisz, że to nie jest w zasadzie klasyczny horror... Ja o tej książce jako o horrorze nie myślałem. Myślałem o niej od początku jako o *ghost story*. To opowieść o duchach, która poniekąd wcale nie musi być straszna.

M.Ł.: Kilka razy ciarki przebiegły mi po plecach...

G.G.: Generalnie miałem wiele pokus, żeby wrzucić tam jakąś mocną scenę, uderzenie, coś wstrząsającego, makabrycznego, ale zawsze to odrzucałem, bo czułem, że coś takiego by tam nie pasowało. Liczyłem raczej na to, że czytelnikowi gdzieś tam załęgnie się niepokój uczuciowy, emocjonalny, ludzki. Wydaje mi się, że korzenie horroru to opowieści o duchach, będące próbą, poprzez u-fantazjowanie, oswojenia się ze śmiercią i ze stratą.

M.Ł.: Ta strata jest właściwie zapisywana na wielu poziomach. Myślę, że można mówić o stracie pewnej historii, zwłaszcza rodzinnej. Mam na myśli baronową Grabińską i jej opowieści, które skojarzyły mi się z opowieściami Alberta Kukułki z *Ciemno, prawie noc*. Czy Dolny Śląsk nie staje się miejscem zapisywania historii utraconych? Czy Historia pozwala wprowadzić też ten ludzki, emocjonalny niepokój do horroru?

G.G.: Śląsk jest, jak każda kraina pogranicza, wylęgarnią różnych historii, ponieważ to miejsce, gdzie krzyżowały się losy bardzo wielu ludzi. Cała jego burzliwa historia, dialog, czy on jest niemiecki, czy on jest polski, czy on jest śląski, potem oczywiście historia walk, powstań, II wojna światowa, przesiedlenia – to wszystko sprawiło, że rozegrało się tam wiele dramatów. Śląsk był dobrym miejscem do umiejscowienia mojej powieści dlatego, że jest to powieść o pamięci, a tam jest dużo pamięci. Natomiast jeśli chodzi o wprowadzanie duchów... No właśnie, gdzie jest pamięć, tam są duchy. Od początku mojej niedługiej jeszcze kariery literackiej fascynuje mnie temat, powiedzmy w cudzysłowie, upiórów narodowych. Polska jest krajem, który ze względu na swoją historię ma bardzo dużo

opowieści i to opowieści strasznych nawet bez wprowadzenia czynników paranormalnych. Na Śląsku czuć to szczególnie, bo tam – z powodu licznie zachowanych zabytków kultury materialnej, pałacyków, domów z murami pruskimi w zapadłych wioseczkach itd. – wszystko mówi obrazami. Tak jak wspominałem, przemawia do mnie wizja dotknięcia czegoś, czego ktoś dotykał dwieście lat temu. Mam wtedy poczucie, że duch przeszłości jakoś się objawia. a to sprzyja snuciu historii z dreszczykiem.

M.Ł.: Masz jakieś swoje ulubione utwory o duchach – zarówno w literaturze, jak i w filmie?

G.G.: Moje ulubione powieści o duchach to przede wszystkim powieści Susan Hill. To specyficzna autorka, ponieważ nie jest pisarką grozy, zupełnie nie wpisuje się w „horrorowy” establishment, który tworzyli, powiedzmy, Stephen King, Dean Koontz, Graham Masterton. Napisała sporo powieści obyczajowych, opowiadań, od jakichś 10 lat pisze długą serię kryminałów, ale gdzieś tam na boku, od czasu do czasu, wypuszcza coś, co ma w tytule „a ghost story”. Najśłynniejsza z nich to *Kobieta w czerni*, która w Polsce zdobyła szerszy oddźwięk ze względu na film, jednak film przeinacza oryginalną historię w tym sensie, że czyni ją horrorem w stylu Kingowskim. Natomiast to są opowieści bardzo melancholijne, smutne, stonowane, które wywołują ten rodzaj niepokoju, jaki lubię, to znaczy wynikający z refleksji o śmierci, pamięci – o duchach.

M.Ł.: Sądysz, że w Polsce odbiór horrorów jest zróżnicowany? Ostatnio w magazynie „Książki” ukazał się artykuł o Stephenie Kingu pod znamienym tytułem „King jest tylko jeden”. Sądysz, że wśród polskich czytelników jest popyt na innego rodzaju horror?

G.G.: Wydaje mi się, że chwilowo dla polskiego czytelnika bardziej zjadliwy jest horror z elementami powieści obyczajowej czy psychologicznej. To siła Kinga, że wszedł do establishmentu, w pewnym sensie go stworzył, pisząc *Miasteczko Salem* czy *Lśnienie*, ale nie daje się wtłoczyć w ramy. Od czasu do czasu wraca do klasycznego horroru, jednak ma dużo wypadów poza grozę. Typowa historia Kinga zbudowana jest tak, że najpierw pokazuje nam postaci i to, co w ich życiu się dzieje, a potem pojawiają się elementy paranormalne będące rodzajem komentarza dotyczącego ich realnego życia. w tym sensie King jest wyjątkowy, gdyż tworzy kanon, jednocześnie wyłamując się z niego. Wydaje mi się też, że wbrew temu, co sam mówi o sobie, podkreślając, że jest rzemieślnikiem, ma dużo

momentów artystycznych i dużą świadomość swojego stylu. Natomiast co do polskich pisarzy... Powiedziałbym, że wielu z nich King już nie interesuje. Szukają nisz, sięgają po autorów bardziej „hardkorowych” jak Edward Lee czy Jack Ketchum. To ich inspiruje i kształtuje, a tymczasem niewielu „przeciętnych” czytelników po takie rzeczy sięga. Mam więc poczucie rozdźwięku między tym, czego chcą odbiorcy, a tym, czego chcą twórcy. Niektórym jednak udaje się wstrzelić. Myślę, że sukces Stefana Dardy polega właśnie na tym.

M.Ł.: Niektórzy twierdzą, że pisanie jest czynnością przynależną nocy. a jak Ty postrzegasz pisanie? Jak szaleństwo, które przychodzi nocą?

G.G.: Bywa różnie. Są momenty szału i natchnienia, kiedy trzeba pisać, i są momenty, które się wypracowuje, zapełniając – poprzez warsztat – luki pomiędzy kolejnymi „natchnionymi” fragmentami. w tym sensie każdemu artyście – nigdy nie miałem i nie mam wątpliwości, że pisarz to artysta, a nie rzemieślnik – rzemiosło jest potrzebne, żeby przebrnąć przez „trudne chwile” i żeby czytelnik nie zauważył potem „dołków”. Jednak od pewnego czasu nie zdarza mi się pisać nocą. Nie wiem, specjalnie czy przypadkiem zacytowałaś tytuł mojej powieści *Szaleństwo przychodzi nocą* – w każdym razie wtedy, kiedy ją pisałem, faktycznie siadałem do tego po zmroku, żeby zbudować sobie nastrój. w ogóle jest to chyba element warsztatu, o którym się rzadko myśli – poszukiwanie natchnienia. Nie jest tak, że wena przychodzi sama. Zdarza się, owszem, ale nie zawsze. Tak czy siak, ostatnio poluję na nią w dzień.

M.Ł.: Jak wyrabiałeś sobie warsztat? Tworzyłeś notatki, pisałeś krótsze formy czy uparcie pracowałeś nad dłuższymi tekstami?

G.G.: Pisanie krótkich form wydaje mi się absolutnie niezbędne w kształtowaniu swojego pisarskiego stylu, chociaż oczywiście są ludzie, którzy radzą sobie bez tego. Na pewno nie ma jednego skutecznego przepisu na wyrobienie sobie warsztatu i nie mnie oceniać, czy mam już warsztat wyrobiony. Ale pisanie krótkich rzeczy z pewnością dużo mi dało, bo to sposób na natychmiastowy kontakt z czytelnikiem, a bez tego nie da się nic osiągnąć. Musiałem mieć ten kontakt, żeby zobaczyć, co robię nie tak, a co dobrze. Poza tym praca nad opowiadaniem pozwala wyrobić dyscyplinę intelektualną. w każdej historii jakąś część muszę zaplanować, a jakąś część musi przyjść spontanicznie. Żeby wyważyć stosunek planu do spontaniczności łatwiej jest prowadzić eksperymenty w małej skali,

stopniowo przechodzić do większych form. Myślę, że dobrym warsztatowym eksperymentem dla pisarzy byłoby pisanie najpierw klasycznych opowiadań w granicach dziesięciu, dwudziestu stron, następnie mini-powieści, a dopiero potem pełnoprawnych powieści. Niestety to niepraktyczne, ponieważ forma mikropowieści w ogóle nie funkcjonuje na polskim rynku. Anglosasi wydają w postaci książkowej rzeczy mające 100-150 stron – w Polsce to nie przejdzie. u nas najpierw opowiadanie w jakimś magazynie czy – częściej – e-zinie, bo, nie oszukujmy się, u nas tego papieru jest mało, a potem od razu gruba powieść. Przynajmniej 250, najlepiej 300-350 stron, ponieważ dopiero wtedy czytelnik to zauważy na półce w księgarni i będzie usatysfakcjonowany długością lektury. Wydaje mi się, że polski czytelnik ma coś takiego, że za swoje pieniądze chce dostać dużą dawkę rozrywki.

M.Ł.: Więc literatura jako nieustający dialog z czytelnikiem, dialog wybrzmiewający na rynku. Czyli – dlaczego piszesz?

G.G.: Jedno mogę powiedzieć: nie dla pieniędzy. Może mała anegdotka. Byliśmy na panelu z Kazkiem Kyrzczem i z Dawidem Kainem, gdy ktoś zadał pytanie, dlaczego piszemy i odpowiedziałem „nie dla pieniędzy, chociaż każdy z nas chciałby móc z tego wyżyć”. Potem przez dużą część tego panelu dyskutowaliśmy z człowiekiem, który zaperzył się, że w ogóle myślimy o pieniądzach w kontekście literatury. Powinniśmy czystą sztukę uprawiać. Mówiliśmy, że właśnie piszemy po godzinach, bo to kochamy, a chcielibyśmy na tym zarabiać tylko dlatego, żeby móc wtedy więcej pisać. Naszą potrzebą nie byłoby zarobienie milionów jak Stephen King, który zresztą sam mówi, że nawet w Stanach to się przestaje robić możliwe i że zarabianie gigantycznych pieniędzy przez pisarzy stanowiło fenomen lat 70. i 80. w Polsce jest kilku wybrańców, którzy są w stanie mieć z tego jakąś przyzwoitą pensję. Dialog o pieniądzach jest w tym kontekście zabawny.

M.Ł.: Jest, ale czysta forma, zwłaszcza w kontekście opowieści o zaczarowanych obrazach, jest jak najbardziej uzasadniona. w końcu *Portret Doriany Graya* otwiera się przemową o programowym braku pragmatycznego celu – bezcelowości – sztuki. a *propos*, kiedy przeczytałam opis książki, miałam wrażenie, że to wszystko już było tysiąc razy. Nie miałeś wrażenia, że możesz polec, próbując opowiedzieć historię o zaczarowanym obrazie? Nie obawiałeś się wpadnięcia w pułapkę powtórzenia?

G.G.: Bardzo się bałem. Nie spodziewałem się, że ta powieść zostanie wydana, bo jak się ją streści w kilku zdaniach, jest ona sztafpą na sztafpie: nawiedzony obraz, dom, bohater dochodzący do siebie po tragedii życiowej, co jest zresztą motywem Kingowskim. w którymś momencie postanowiłem się tym nie przejmować, napisać taką historię, jaką chcę, i liczyć na to, że okaże się ona na tyle ciekawa dla czytelnika, iż w ostatecznym rozrachunku stanie się dla niego świeża pod względem przekazu emocjonalnego. Ciekawe jest to, że pisałem tę powieść równolegle z inną książką, która miała być łatwiejsza, miało być tam więcej akcji, krwi oraz motywów związanych z duchami narodowymi, dosyć nośnym tematem powstania warszawskiego. Tę powieść również wysłałem do wydawnictwa, wcześniej czytał ją Stefan Darda i mu się podobała, byłem więc przekonany, iż będzie to strzał w dziesiątkę. Natomiast *Malowidło* stanowiło projekt poboczny, czułem, że chcę i muszę to napisać, ale nie do końca wierzyłem, że ktoś będzie chciał to kupić. Ostatecznie okazało się, że nikt nie chciał powieści-strzału w dziesiątkę, a *Malowidło* przygarnął Videograf. Trudno wyczuć. Była to dla mnie ważna lekcja z idealizmu: jeśli robisz to, co czujesz, czasami może się udać.