

strony



OPOLSKIE PISMO SPOŁECZNO - KULTURALNE

1 2010
(29)

NOWA FALA

Ambrożewicz • Beska • Borkowski • Huelle • Klíma • Kościów • Kuzmin
• Drski • Rostropowicz • Roszak • Sikorska-Miszcuk • Wierciński

SPONAD

Stanisław Gromadzki Pewność z kapelusza	9
Zbigniew Ambrożewicz Josiah Royce – lojalność i zło a sprawa polska	14

LITERATURA

Tomasz Cieślak Barbarzyńscy poeci „brulionu” wobec Nowej Fali	28
Tomasz Cieślak-Sokołowski Współczesna sytuacja liryczna i poetyki Nowej Fali (Krynicky – Sommer, egzemplum)	40
Adrian Gleń Język epifanii w poezji Juliana Kornhausera	54
Joanna Roszak Zrozumienie nie przyjdzie samo. Celan Juliana Kornhausera	62
Karol Maliszewski Wiersze	66
Tadeusz Ziłtorzycki Sztuka w salonie doktora Turpka	72
Mieczysław Orski Nowe przygody myślącego narratora	86
Paweł Huelle Słowo w słowo	102
Bolesław Polnar Pan Lolek Pana Bolka	105, 157, 227
Bartosz Małczyński Aporie strzałki (w Kosmosie Witolda Gombrowicza)	106
Joanna Roszak Lovepuzzle	118
Ivan Klíma W rajju	124
Ivan Klíma Pralka	131

Michaił Kuzmin Wiersze	140
Zbigniew Dmیتroca Michaił Kuzmin (1872-1936)	148
Adrian Gleń Gęstnienie. Powietrze i czern Piotra Matywieckiego	150
Bartosz Suwiński Wyśpiewać to do końca	158
Łukasz Sawicki Bolero Le Clézia	162
Anna Małczyńska Żniwo Saturna	166
Łukasz Sawicki Pokój ważniejszy niż sprawiedliwość	170

TEATR

Małgorzata Sikorska-Miszczuk Dziennik amerykański	174
Krystyna Nowak-Wolna Rozmowy istotne. Teatr Fieter	188
Zbigniew Ambrożewicz Gombrowicz w Opolu, czyli błazny i demony	200

FILM

Małgorzata Feusette, Michał Czyżewski Dwoje w kinie. A statek płynie...	206
--	-----

SZTUKA

Irena Wyczółkowska To już dwa lata od śmierci Ani	224
--	-----

MUZYKA

Aleksander Kościów Od gorsetu do tiszertu, czyli od kontemplacji dzieła do kultu autora	228
--	-----

HISTORIA

Maciej Borkowski Ciekawa epoka. Opole w latach 1816-1871	250
Adam Wierciński Zagończyk historiografii polskiej	264

STĄD

Joanna Rostropowicz Niezwyczajne dzieje Florentine Jarklowskiej z Olesna	282
Ewa Kostecka Album rodziny człowieczej	290
Małgorzata Zmarlak Kronika kulturalna	294

LISTY Z...

Marta Fox Jak się ma karp do sumienia i zwyczajów	300
Mieczysław Orski Nagrody „Odry”	303
Józef Baran Pielgrzymka polskości	305
Krzysztof Kuczkowski Opera i polityka	310
Krzysztof Feusette Śmiesznie, strasznie, smutno	313

STĄD

Grzegorz Kubiak Raport z obłązonego szpitala	316
---	-----

OGŁASZAMY KONKURS NA ESEJ O TEMATYCE ŚLĄSKIEJ!

REGULAMIN

I. Organizator Konkursu

Organizatorem KONKURSU NA ESEJ O TEMATYCE ŚLĄSKIEJ jest Opolskie Pismo Społeczno-Kulturalne „Strony” wydawane przez Pedagogiczną Bibliotekę Wojewódzką w Opolu, ul. Kościuszki 14, 45-062 Opole, www.strony-pismo.pl.

II. Adresaci Konkursu

Konkurs ma charakter otwarty. Nie wprowadza się ograniczeń wiekowych ani terytorialnych.

III. Nagrody

I – 4 000 zł,
II – 2 500 zł,
III – 1 500 zł.

Redakcja „Stron” zastrzega sobie prawo pierwszeństwa nagrodzonych prac.
Organizator zastrzega dla jury prawo do innego rozdyponowania puli nagród oraz nieprzyznania którejś z nagród.

IV. Termin składania prac konkursowych

Prace konkursowe należy składać do 15 marca 2010 roku (decyduje data stempla pocztowego).

V. Zasady Konkursu

1. W Konkursie udział wezmą wyłącznie prace dotąd niepublikowane i nienagradzane w innych konkursach.
2. Każda praca powinna być podpisana godłem, dane osobowe (imię i nazwisko, dokładny adres z kodem pocztowym, telefon, e-mail) powinny zostać umieszczone w zamkniętej kopercie, oznaczonej tym samym godłem.
3. Rozstrzygnięcie Konkursu nastąpi w maju 2010 roku.
4. Informacje o wynikach Konkursu będą dostępne na łamach pisma „Strony” oraz na stronie internetowej: www.strony-pismo.pl

VI. Warunki techniczne

1. Praca konkursowa powinna być dostarczona w 4 egzemplarzach oraz dodatkowo w nośniku elektronicznym (CD-ROM).
2. Prace z dopiskiem „KONKURS NA ESEJ” należy przesłać na adres:

**Pedagogiczna Biblioteka Wojewódzka
„Strony”
ul. Kościuszki 14
45-062 Opole**

Wydawca realizuje zamówienia numerów „Stron” po wpłacie na konto:

98 1160 2202 0000 0000 4153 4634

(w tytule wpłaty proszę podać tytuł pisma,
zamawiany numer i liczbę egzemplarzy).

Cena numeru pojedynczego: 8 zł, numeru podwójnego 12 zł.

Redaguje zespół:

Jan Feusette (red. naczelny),
Halina Fleger (grafik), Adrian
Gleń, Bartosz Małczyński,
Jan Neuberg, Bartosz Suwiński
(stażysta), Magdalena
Sztandara, Irena Wyczółkowska.

Redakcja:

PBW „STRONY”,
ul. Kościuszki 14,
45-062 Opole;
tel. 077-4541240, wew. 105;
redakcja@strony-pismo.pl

Wydawca:

Pedagogiczna Biblioteka
Wojewódzka w Opolu,
ul. Kościuszki 14,
45-062 Opole;
tel. 077-4541240,
077-4536692;
sekretariat@pedagogiczna.pl

Dyrektor:

Jan Feusette,
dyrektor@pedagogiczna.pl

Red. odpowiedzialny:

Łukasz Sawicki:
tel. 513815645,
wydawnictwo@strony-pismo.pl

Opracowanie graficzne:

Halina Fleger, Studio conTEXT

Łamanie komputerowe:

Studio conTEXT

Druk: DKO Kluczbork

ISSN 1233-1805

Nakład: 750 egz.

www.strony-pismo.pl



Na okładce fragment obrazu
Bolesława Polnara
Sny – część politytyku

Rada programowa:

Danuta Berlińska, Stanisław
Gajda, Jan Goczoł, Jan Krasicki,
ks. Marek Lis, Stanisław
Sławomir Nicieja, Bolesław
Polnar, Janusz Wójcik

Stale współpracują:

Zbigniew Ambrożewicz, Józef
Baran, Maciej Borkowski,
Wojciech Chlebda, Krzysztof
Feusette, Marta Fox, Stanisław
Gromadzki, Aleksander Kościów,
Krzysztof Kuczkowski, Feliks
Netz, Mieczysław Orski, Joanna
Rostropowicz, Joanna Roszak,
Małgorzata Sikorska-Miszczuk

„Życie własne dane mi zostaje do swobodnego rozporządzenia” – tak kończy swój tekst Stanisław Gromadzki. A my chcemy w tym miejscu rozpocząć. Rozpocząć dyskusję, która wydaje się i nierozstrzygalna, i konieczna...

Rozważania autora *Zapisów lekkoducha* mogą wydać się czytelnikowi nieco ekscentryczne. Czy to dobra forma dyskursu o jednym z najdonioślejszych zagadnień? Czy rzeczywiście końcowa teza, którą stawia Gromadzki, sta-

nowić może nieredukowalny już fundament, od którego winna się zaczynać dyskusja o eutanazji? A może należałoby w ogóle, do czego tekst Gromadzkiego także ośmiela, zainicjować inny dialog, metakrytyczny – o metaforach, którymi rozmaicie staramy się opisać, przybliżyć, ośwoić i unaocznic zjawisko „dobrowolnej śmierci”?

A może jeszcze inaczej? Zrezygnować z ujęć dogmatycznych i w duchu współczesnych „studiów przypadku” – opisywać konkretne historie z całym ich niezbywalnym kontekstem, szczegółami, w których nie diabeł wszak (według Bruno Latoura), a anioł się kryje?... Jedną z najbardziej sugestywnych wizji, tajemniczych i bulwersujących zarazem, eutanazji można wszak spotkać... w filmie *W stronę morza* (2004) Alejandro Amenábara (film oparty na prawdziwej historii Ramóna Samperdro, hiszpańskiego mechanika, który po skoku do wody został sparaliżowany i przez 28 lat walczył o prawo do eutanazji) rozgrywa się w dwóch planach: relacji chorego z miłującymi go prawdziwie bliskimi i... na twarzy aktora Javiera Bardema (genialna kreacja! – i czy tylko kreacja?), w której mieści się i ból, i rozpacz, i rezygnacja, i pragnienie, i obojętność, i miłość.

Słowem, jak mówić o eutanazji? Jakim językiem, za pomocą jakich obrazów? Jakiej logiki?

Zapraszamy do dyskusji przedstawicieli rozmaitych dyscyplin humanistycznych: lekarzy, prawników, filozofów, socjologów, teologów. Mamy nadzieję jednak, że i głos ludzi zajmujących się literaturą i sztuką nie będzie tutaj nie na miejscu.

Redakcja „Stron”

PEWNOŚĆ Z KAPELUSZA

NOŚĆ

Stanisław Gromadzki

pelusza★

To nie kwestia samej tylko argumentacji, lecz także – a może i przede wszystkim (włączając w to szereg innych, z gruntu „obiektywnych” czynników) – miłości. Ani argument „za” eutanazją, ani „przeciw” niej – w swej apodyktyczności jednostronny i zwykle infantylny – nie rozstrzyga kwestii.

Najmniej przekonujący i w największym stopniu zwodniczy jest w moich oczach ten, że skoro istnieje jej utajona praktyka, to prawne uregulowanie owej praktyki wpłynie na ograniczenie zjawiska oraz nada mu cywilizacyjne ramy. Zgodnie z zasadą, iż prawo, niezależnie od przewrotności ludzkiej natury, jakoby stanowi całkowitą rękojmnię wszelkich statystyk i sankcjonuje wszelkie praktyki... Taki argument, o ile go przyjąć, można – jak sądzę – z równym powodzeniem odnieść do innych „kłopotliwych” zjawisk: samobójstwa, aborcji, zagwarantowania równych praw par homoseksualnych itp. A nawet do podtrzymywania przy życiu tych wcześniaków, które nie byłyby w stanie przetrwać bez pomocy aparatu

Stanisław Gromadzki,

ur. 1971. Filolog, filozof, aforysta, tłumacz; kierownik Wydawnictwa Wydziału Filozofii i Socjologii UW; założyciel, redaktor naczelny i członek Rady Programowej kwartalnika „Przegląd Filozoficzno-Literacki”. Mieszka w Warszawie.

* Niniejszy tekst stanowi fragment przygotowywanej książki pt. *Zapiski lekkoducha*.

tury medycznej czy osób znajdujących się w stanie nieodwracalnej śpiączki, którym w majestacie prawa odmawia się podawania pokarmu...¹

Można jednak zmodyfikować argumentację „za” eutanazją (by nie rzec: „przeciw” niej): o ile zgodzić się, że jest dopuszczalna, trzeba pomyśleć, jak jej legalizacja uchroni przed staczaniem się po równi pochyłej. Oto przystajemy na dobrowolną eutanazję, na pomoc lekarza w samobójstwie, aż

dochodzimy do zabójstw. Czy nie skończymy wtedy, pomimo najbardziej rygorystycznej kontroli, w takim państwie, jak nazistowskie Niemcy, gdzie zabija się wszystkich, których uznaje się za niegodnych życia?²

Jest to bez wątpienia problem, nawet gdyby nie miał prowadzić do tak radykalnych konsekwencji. Cóż bowiem uchroni nas przed chęcią pozbycia się osób pod jakimś względem niewygodnych, w szczególności obłożnie chorych? Czy nie osłabnie w nas poszanowanie dla ludzkiego życia, czy nie zwycięży płaski pragmatyzm? Czy trzymać będą nas jakiegokolwiek skrupuły, gdy prawo – nowa ludzka świętość – stępi głos sumienia?

Można wtedy argumentować „przeciw”: uznajemy eutanazję za przestępstwo, lecz – o ironio! – dopuszczamy ją w sytuacji „wyższej konieczności”³. Nie chodzi więc o to, żeby pozbywać się wszystkich ludzi uznanych za niegodnych życia, lecz o przyspieszenie śmierci osoby nieuleczalnie chorej, cierpiącej i domagającej się eutanazji. Zbiera się „konsylium” lekarzy, badające wcześniej pacjenta i określa rokowania. Jeśli lekarze jednomyślnie – niepowodowani żadnym moralnie dwuznacznym motywem, a jedynie troską o „dobro” pacjenta (w swej naiwności mogą zakładać, że kiedykolwiek zajdą tak idealne okoliczności) – orzekną, że „[...] cierpienia są dotkliwe, szanse wyleczenia nie istnieją i że pacjent z pełną świadomością domaga się śmierci, której sam sobie zadać nie może, przeprowadzają eutanazję”⁴. Wprawdzie łamią

Jakichże to jeszcze nie
użyjemy wybiegów,
byleby tylko nie
zmierzyć się
z problemem?

¹ Kardynał Joseph Ratzinger, przyszły papież Benedykt XVI, w odpowiedzi na pytanie amerykańskich lekarzy – o czym wspomina w wywiadzie udzielonym Peterowi Seewaldowi – czy mają podawać pokarm pacjentom, którzy znajdują się w stanie nieodwracalnej śpiączki, wykazał się pewną nonszalancją, niewykluczającą jednak ostrożności w zajęciu zdecydowanego stanowiska: „Po długotrwałych studiach musieliśmy odpowiedzieć – na razie na płaszczyźnie lokalnej – że daleko nam w tej sprawie do całkowitej pewności. [...] w sferze etyki medycznej pojawiają się wciąż nowe możliwości, a tym samym i nowe sytuacje graniczne, w odniesieniu do których nie tak łatwo wyjaśnić, jak powinno wyglądać zastosowanie ogólnych zasad etycznych. Nie możemy pewności wyciągnąć z kapelusza. Musimy wówczas powiedzieć: Na razie jakoś się trudzić, tak abyśmy na gruncie waszych doświadczeń mogli stopniowo dojrzeć do w miarę pewnej decyzji”. *Syn Martii i Józefa. Z Josephem Ratzingerem rozmawia Peter Seewald*, „Duży Format” 2005, nr 15/628, s. 6.

² Por. P. Singer, *O życiu i śmierci. Upadek etyki tradycyjnej*, przeł. i posłowiem opatrzył A. Alichniewicz i A. Szczesna, Warszawa 1997, s. 167.

³ Takie rozwiązanie przyjęte było przez jakiś czas w prawie holenderskim. Por. J. Hołówka, *Skazani na los Hioba?*, „Znak” 2001, nr 7 (554), s. 17.

⁴ Ibidem.

wtedy prawo, ale prokurator odstępuje od ścigania sprawców, uznając że działali w sytuacji „wyższej konieczności”⁵.

Nieprawdaż?! Jakichże to jeszcze nie użyjemy wybiegów, byleby tylko nie zmierzyć się z problemem? Na jakie nowe problemy się nie natkniemy, uciekając się do cichego przyzwolenia na łamanie prawa: czyż nie będziemy musieli z góry zabezpieczać sobie wyroków sądowych, w obawie, że lekarze, działając w sytuacji „wyższej konieczności”, zechcą – w pewnym sensie w majestacie zwyczaju – pozbawić życia naszych krewnych i w końcu nas samych... To przecież niepisana zgoda na to, by wyjątek nieopatrzenie stawał się regułą. By przestępstwo, zyskując abolicję prawa, nie pociągało za sobą kary. Jeszcze nie nagradzane, ale już akceptowane...

Co w ten sposób wynosimy z całej tej zawieruchy? Czy nadal poprzez te wybiegi, poprzez „brak sankcji”, nie przyspieszamy staczania się po równi pochyłej, trwając w pełnej hipokryzji wierze, że chodzi tu o dobro pacjenta i szacunek dla jego woli?...

Uważam, że mam prawo pozbawić siebie życia – skoro już szukać pewnej analogii pomiędzy samobójstwem a eutanazją – i to choćby twierdzono, że pochodzi ono od wyższej instancji i zostało mi tylko powierzone na jakiś czas. Nie trzeba do tego szczególnych uzasadnień: niech będzie nim – ażeby już wprawić w osłupienie tępych moralistów – zwykły kaprys albo – mówiąc w bardziej filozoficznym duchu – po prostu moja wola, niepotrzebująca żadnych zewnętrznych odniesień.

Uważam, że mam
prawo pozbawić siebie
życia [...] i to choćby
twierdzono,
że pochodzi ono
od wyższej instancji
i zostało mi tylko
powierzone
na jakiś czas.

Bo i pomyślmy, cóż to za twierdzenie: „powierzone na jakiś czas”! Właśnie: powierzone, a więc – jeśli trzymać się tego słowa – należące do mnie, dane mi, jak się zapewnia, bez fizycznej prolongaty w wieczność. A czy z duchowym horyzontem wieczności? Czy z tym nakazem, że zachować mam swe marne szczątki za wszelką cenę, najdłużej, jak to możliwe, kosztem wręcz niesamowitych cierpień? Ależ naturalnie, tak przecież nadaję sens cierpieniu!... Tyle tylko, że moja wola...

To kwestia autonomicznej decyzji – i jeśli już się decyduję, nie powinienem raczej wymagać, by ktoś mi w tym pomagał

⁵ Dla takiej „wyższej konieczności” poszukuje się – w niezbyt wyszukany sposób i bez wrażliwości na odrębność analizowanego przypadku – analogii np. z interwencją straży pożarnej, która włamuje się do mieszkania w czasie pożaru. Por. J. Hołówka, op. cit., s. 17. Analogia ta nie jest jednak trafna: o ile bowiem celem straży pożarnej powinno być ratowanie życia, a w dalszej kolejności mienia osób podczas pożaru, to najbardziej podstawowym zadaniem lekarzy jest właśnie ratowanie życia. Otwarte pozostaje oczywiście pytanie, czy lekarze powinni to czynić w każdych okolicznościach i czy czasem nie należałoby wykonać kroku „wstecz”.

i zachęcał do tego czynu. Na tym jednak – jak się wydaje – granica mojej wolności albo wręcz samowoli definitywnie się kończy. Jeżeli ktoś – patrząc na rzecz z drugiej strony i po to, aby zrozumieć lepiej własną sytuację – mnie prosi, bym odebrał mu życie, bo cierpi – jak hipotetycznie ja bym cierpiał – okropne katusze, powinienem już szukać innej drogi, ażeby mu pomóc.

Tylko jakiej? Wspierać modlitwą, dodawać otuchy? Nie przeszkadzać – gdy w końcu zawiodą „duchowe” środki – w czynach desperackich?... A może, jak na filozofa przystało, bezproduktywnie zastanawiać się, czy nie zawinił tu właśnie – jak to często zdarza się w naszym świecie – brak miłości?⁶ No cóż, jeżeli ktoś jest tak „desperowany”, by nie chcieć przeciągać swego – wypełnionego bólem i cierpieniem – żywota, to najpewniej – jak ośmielamy się myśleć – nie ma w sobie tego ostatniego filaru, jaki łączyłby go z ludźmi. Odebrano mu wiarę w miłość – i chce umrzeć. Trzeba wszakże – i to już czyni sprawę bardziej realną i przejrzystą, lecz bynajmniej nie prostszą w rozwikływaniu swych trudności – spojrzeć na naszą kwestię także z innej strony: brak odzewu na prośbę o śmierć i zasłanianie się humanitarnymi ideami, które wygrywiają heroizm kosztem niesamowitych cierpień, może być oznaką okrucieństwa.

Znów więc zawodzi nasza miłość bliźniego. Wydaje się, że tam, gdzie trudno podejrzewać nas o egoistyczne pobudki, gdzie chcielibyśmy postępować ze względu na „dobro” drugiego, humanitarne jest jednak skrócenie cierpiącemu życia – nawet gdyby ujawniał się przy tym jego egoizm.

No tak, nie ma łatwej odpowiedzi. Tym trudniejsze jest podejmowanie jakichś działań (decyzja o eutanazji, uśmierzanie bólu *etc.*), które cenić trzeba wyżej od ich zaniechania – aczkolwiek i ono jest już jakimś działaniem...

Jednak zasada chciałaby się bronić: dopóki problem nie jest stworzony przez rozwój technologii, hodujących roślinki, które w „normalnych” warunkach dawno by zwiędły, i dopóki nie opętało nas niezdrowe pragnienie ziemskiej nieśmiertelności, ingerencja w cudze życie jest – czy raczej powinna być – zabroniona. A w każdym razie – wymaga wielkiej ostrożności. Bez względu na to, co głoszą aktualnie obowiązujące kodeksy.

Życie własne dane mi zostaje do swobodnego rozporządzenia.

Życie własne dane mi
zostaje do swobodnego
rozporządzenia.

⁶ „Tak, świat jest chory z powodu niesprawiedliwości. Ale jeszcze bardziej choruje z powodu braku miłości, braterstwa i ludzkich uczuć”. H. Hesse, *Fragmenty listów z lat 1930–1944*, przeł. J. Pabian, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2007, nr 2 (17), s. 70. List ze środka marca 1933 roku.



Anna Beska,
Czerwone kolibry,
tempera, 2005

Redakcja dziękuje
Galerii Sztuki
Współczesnej w Opolu
za udostępnienie fotografii dzieł autorki.

Zbigniew Ambrożewicz

Josiah

– lojalność i zło a sprawa polska

„Po prostu spojrzaleś na niego i czuleś, że jest filozofem; jego wielka głowa wydawała się zbyt ciężka dla reszty małego ciała, a złowieszcze brwi, uwieńczone grubymi, rudymi włosami zdawały się przygniatać dolną część twarzy”. I jeszcze to stwierdzenie: „Ma nieprzyzwoicie wyeksponowane czoło”...¹ Tak o amerykańskim filozofie Josiah Royce (1855–1916) pisali dwaj inni amerykańscy filozofowie: George Santayana i William James. Wreszcie syntetyzujące ujęcie całej postaci: „dobroduszny ogr albo stare dziecko, w którym nadnaturalna przenikliwość umysłu ukrywała się pod groteskową maską”².

Z plastycznego opisu Santayany wyłania się obraz osobnika skłonnego i zdolnego do prowadzenia długich, skomplikowanych i ubranych w filozoficzny kostium wywodów na każdy zadany temat, i w każdej dowolnej sytuacji, obdarzonego głosem „ostrym i bezlitosnym”: „Miałeś uczucie, że wysłużona, standardowa akademicka maszyna, zgrzyta i huczy, czy to z obowiązku, czy z przyzwyczajenia, i nie ma zamiaru oszczędzać siebie i nikogo innego”³. Jednak, jak dodaje Santayana, od czasu

¹ G. Santayana, *Character and Opinion in the United States: With Reminiscences of William James and Josiah Royce and Academic Life in America*, New York 1920, s. 97.

² Ibidem.

³ Ibidem, s. 98.

Royce

do czasu, podczas tych potoków wymowy, ukazywał się na twarzy Royce'a nieśmiały uśmiech, zaś w „małych oczach” rozbłyskały wesołe światełka. Santayana komentuje: „Oto wydobywały się na zewnątrz poczucie paradoksu, ironii, niekonkluzywności całego wywodu, niczym spieniona falka pojawiająca się tu i tam na wielkiej powierzchni rozkołysanego morza”⁴. Bo przecież nawet najrzęczniejszy skonstruowany system filozoficzny daje się podważyć, każdy bowiem stanowi jedynie przybliżoną, niedoskonałą interpretację Absolutnej Prawdy, a właśnie Josiah Royce był niewątpliwie takiej prawdy poszukiwaczem.

Zanim dokładnie przyjrzymy się postaci i myśli Royce'a, zanim dowiemy się, co z tym wszystkim ma wspólnego grzech i polskość, czuję się w obowiązku odpowiedzieć na pełne zdumienia okrzyki niektórych czytelników: „To Amerykanie mają jakichś filozofów?! Na pewno starożytni Grecy, Niemcy, Francuzi i ewentualnie Anglicy, tak, te narody z pewnością wydały kilku wybitnych myślicieli. Cóż jednak mogli wyprodukować dla ducha Amerykanie, twórcy coca-coli, Windowsów, samochodów, Hollywoodu, zmywarek, koszykówki i fast foodów?” Odpowiadam zatem, że filozofia amerykańska istnieje i ma znaczenie nie tylko lokalne. Powszechnie znany jest oryginalny amerykański kierunek w filozofii o nazwie pragmatyzm. Powszechnie znani są jego twórcy, działający na przełomie XIX i XX wieku: Charles Sanders Peirce, William James i John Dewey. Za prawdziwe, zdaniem Jamesa, można uznać nie to twierdzenie, które zgodne jest z rzeczywistością, jak to głosiła filozofia klasyczna. Prawdziwe jest tylko to, co w serii aktów doświadczalnych zostaje zidentyfikowane jako w swych skutkach użyteczne dla podmiotu poznającego. Innymi słowy, kryterium prawdziwości okazuje się użyteczność, to, czym jestem żywo i zainteresowany, a nie niepraktyczne i nieweryfikowalne

Zbigniew Ambrożewicz,

ur. 1960. Doktor nauk humanistycznych, filozof. Autor monografii o eseju filozoficznym Bolesława Micińskiego, artykułów na temat polskiej filozofii (W., Lutosławski, A. Jakubisiak, F. Młynarski, Z. Bauman, F. Koneczny) i obcej (K. Jaspers, J. Royce, J. Jaynes); publikował m.in. w „Arkanach”, „Przeglądzie Powszechnym” i „Stronach”. Mieszka w Toszku.

⁴ Ibidem, s. 99.

abstrakcje konstruowane przez metafizykę jak byt absolutny, niezmienna dusza, prawa historii, wieczność itp. Przedstawicielem współczesnej wersji pragmatyzmu był zmarły niedawny Richard Rorty.

I cóż to za filozofia, ten pragmatyzm, powie ktoś – toż to wyraz typowo amerykańskiej dążności do zysku i sukcesu... Być może tak jest, ale po pierwsze, pragmatyści naprawdę zasługują na miano wybitnych filozofów, a po drugie, amerykańska filozofia to nie tylko pragmatyzm. W pierwszej połowie XIX wieku działała grupa „bardzo” romantycznych pisarzy, tzw. transcendentalistów Nowej Anglii (H.D. Thoreau i R. W. Emerson); później byli inspirowani ideami chrześcijańskimi, Kantem, a nawet Heglem i Fichtem personaliści (B.P. Bowne, G.H. Howison); następnie współcześni nam tacy wybitni myśliciele polityczni, jak J. Rawls, R. Nozick, A. MacIntyre, R. Dworkin czy M. Oakeshott, wreszcie cały legion dwudziestowiecznych filozofów analitycznych i postanalitycznych: J.R. Searle, D. Davidson, W. van Orman Quine, T. Nagel i wielu innych.

Prawdą jest, że w czasach młodości Royce’a, tj. w latach siedemdziesiątych XIX wieku, w Stanach Zjednoczonych zdawano sobie sprawę z kulturalnego dystansu między Ameryką a Europą. Jeszcze mocniej odczuwał intelektualne zapóźnienie swej ojczyzny Royce, który urodził się i studiował w Kalifornii. Poczucie niższości intelektualnej, które doskwierało ówczesnym Amerykanom ze wschodniego wybrzeża wobec środowiska kulturalnego Europy, było? jak uważa jeden z badaczy twórczości Royce’a? podobne do żywionego przez zachodnich Amerykanów uczucia w stosunku do swych lepiej wykształconych ziomków ze wschodu. Royce skarżył się w liście do swego przyjaciela Williama Jamesa: „Nie ma filozofii w Kalifornii – od Siskiyou do Fort Yuma, od Golden Gate do Sierras. [...] Dlatego atmosfera do studiowania metafizyki jest zła i chciałbym stąd wyjechać. Z drugiej strony, jestem u siebie w domu, pośród dobrych przyjaciół; co do mojej pracy, mogę organizować swoje nauczanie, jak mi się podoba i dodawać trochę filozofii. [...] Wymyśliłem w ostatnim semestrze teorię pojęć logicznych i ogłosiłem ją studentom. Była to jakaś hybryda Hume’a i Schopenhauera, doprawiona zapachem Kanta. Było to nieco potworne, a w tej głuszy z nikim nie mogłem porozmawiać i nie miałem najmniejszego pojęcia, czy jest to prawdziwe, czy też nie”⁵. Intelektualne osamotnienie w Kalifornii było tym dotkliwsze, że młody filozof niedawno przybył ze studiów w Niemczech, gdzie poznawał nie tylko Kanta, Fichtego, Schopenhauera i Hegla, ale i niemiecką literaturę w najlepszym wydaniu. Wielkie wrażenie zrobił na nim zwłaszcza *Faust* Goethego, co zaowocowało późnej studiami na temat zła. Głębokie zakorzenienie myśli Royce’a w niemieckim gruncie sprawiło zapewne, że był nazywany najbardziej europejskim spośród amerykańskich filozofów. Sprzeciwiał się jednak stanowczo określaniu swojej filozofii jako „heglizm” lub „heglowska”, co współcześni często czynili. Na-

⁵ J. McDermott, *Suffering, Reflection, and Community: The Philosophy of Josiah Royce*, [w:] *The Basic Writings of Josiah Royce*, ed. J. McDermott, vol.1, Fordham 2005, s. 8–9.

Musiło coś być
w sposobie bycia
i w całej fizjonomii
naszego filozofa, coś,
co łączyło w jednej
osobie kapłana
z błaznem [...].

zwać ją należałoby raczej, jak uważał, mianem postkantyzmu z elementami Schopenhauera i Fichtego oraz sporym dodatkiem empiryzmu i niewielkim Hegla. Inaczej: był to po prostu idealizm absolutny. Równie absolutna była pasja Royce'a do bezinteresownej dyskusji o prawdzie. W latach dziewięćdziesiątych lubił organizować we własnym domu prywatne seminaria, otwarte dla wszystkich chętnych. Jak wspomina jeden z uczestników takiego spotkania, „jeśli miało się rozum, można było uczestniczyć w dyskusji i rzucić wyzwanie mistrzowi”⁶, co z zapałem czynił William Ja-

mes, otwarcie krytykujący idealizm i dogłębnie niezgadający się z Roycem w wielu fundamentalnych kwestiach. Zapału nie zawsze wystarczało do końca dyskusji. Po jednym ze spotkań zebrani usłyszeli mamrotanie wychodzącego i wyraźnie niezadowolonego Jamesa: „Niczego tu nie ma poza intelektualnymi trocinami”⁷. W książce *Filozofia wszechświata* James kilkakrotnie polemicznie przywołuje idealizm absolutny Royce'a, a jemu samemu z delikatną ironią wytyka „piękne i dowcipne rozumowanie”⁸, protekcyjnie nazywając go a to „uczonym kolegą”, a to „dzielnym kolegą”⁹. Z pewnością jednak James cenił Royce'a jako myśliciela, daleko mu wszakże było do zachwytów wygłaszanych przez zwolenników jego filozofii. Peany atoli często szły w parze z prawdziwie groteskowymi opisami postaci Royce'a podobnymi do tego, jaki mogliśmy czytać u Santayany. Musiało coś być w sposobie bycia i w całej fizjonomii naszego filozofa, coś, co łączyło w jednej osobie kapłana z błaznem, choć domniemane błazeństwo skutkiem prawdziwego podporządkowania czynów myślom, odrzucenia beztreściowej konwencji na rzecz nasyczonego w najwyższym stopniu znaczeniem przekazu. Jeden z uczniów Royce'a w poświęconym mu esejowi pisze: „Miał kształt kuli, uzbrojonej od stóp do głów, nieustannie czujnej i gotowej zmierzyć się z każdym chętnym. [...] Był nadzwyczajny i wiedział wszystko, a był trzmielcem – dobroczynnym potworem czystej inteligencji, poruszającym się zygzakiem, nieuchwytnym, swobodnym wędrowcem. Zawsze miałem to odczucie wobec Royce'a – że jest niebiańskim owadem. [...] Czas był dla niego niczym. Tak samo świeży bywał na końcu dwugodzinnej debaty, jak na jej końcu. Myślenie go odświeżało. [...] jego umysł był encyklopedią całej filozofii. [...] Nadzwyczajna przystępność czyniła z niego rodzaj automatu restauracyjnego. Miał stałe godziny, gdy każdy mógł

⁶ J. Clendenning, *The Life and Thought of Josiah Royce*, Vanderbilt University Press 1999, s. 213.

⁷ Ibidem.

⁸ Zob. W. James, *Filozofia wszechświata*, tłum. W. Witwicki, Kraków 2007, s. 33.

⁹ Zob. ibidem, s. 20 i 31.

zwrócić się do niego po inspirację”¹⁰. Ten nieco ekscentryczny opis wiele mówi nie tylko o charakterze Royce’a, ale stanowi znakomite interludium do jego myśli, zakorzenionej nie tylko w filozofii, ale też w specyficznej tradycji religijnej, w której został wychowany, głównie przez matkę i starsze siostry. Ojciec był baptystą, matka zaś i sam Josiah należeli do zgromadzenia Uczniów Chrystusa, protestanckiego wyznania odrzucającego całą tradycję pozabiblijną i pozostawiającego znaczną swobodę dla indywidualnej interpretacji Pisma Świętego, a jednocześnie kładącego nacisk na wspólnotowy charakter życia religijnego.

Amerykański pragmatyzm i niemiecka filozofia i literatura, a także chrześcijańska etyka i metafizyka w wydaniu amerykańskiego protestantyzmu – oto duchowe podłoże, na którym wyrosła myśl Royce’a i jeden z jej zasadniczych problemów: kwestia relacji między jednostką ludzką a wspólnotą. Centrum duchowym ludzkiej jednostki jest jaźń, definiowana przez Royce’a jako nieustający proces. Jaźń nie jest, jak chciał Platon czy Kartezjusz, duszą – niezmiennym, samowystarczalnym bytem; jaźń nieustannie powstaje i tworzy się w relacji z otoczeniem. Pierwszy rodzaj tej relacji opiera się na kontraście. Nie posiadamy bowiem bezpośredniej świadomości własnego Ja, dopiero doświadczenie, które odsyła nas do jakiegoś zewnątrz lub do Innego, budzi w nas niepowtarzalną jaźń. Oto jak wyjaśnia to Royce: „Przed wszystkim kontrast pomiędzy Ja i nie-Ja jawi się nam jako kontrast pomiędzy Wewnętrznym i Zewnętrznym znaczeniem tego oto obecnego, chwilowego celu. Jaźń jest po prostu twoim własnym terażniejszym, niedoskonale wyrażonym pulsowaniem znaczenia i celu – to dążenie, ta miłość, ta nienawiść, ta nadzieja, ten strach, to poznanie, ta wewnętrzna mowa nagłej woli, ta myśl, ten czyn, to pragnienie – krótko: to idea ujęta jako Wewnętrzne Znaczenie”¹¹. Innymi słowy, ja, czyli wewnętrzne znaczenie, jest skutkiem mojego spojrzenia na siebie w kontekście cisnących się w błyskach percepcji, przychodzących z zewnątrz znaczeń. Czym zatem jestem? – pyta Royce, czy tylko odzwierciedleniem mojego otoczenia? Odpowiedź na pozór może wydawać się twierdząca. Powiada bowiem Royce, że świadomość własnego Ja kształtuje się u dziecka tylko jako skutek naśladowania ludzi dorosłych. Imitacja stanowi główny budulec dla wznoszenia gmachu samoświadomości. Dlatego często tak się dzieje, że w skład tej budowli nie wchodzi czynności wykonywane instynktownie, nie naśladowujące działań dorosłych. Moja samoświadomość okazuje się zatem zjawiskiem wtórnym wobec świadomości istnienia moich ziomeków. Moje Ja nigdy nie jest obserwowane przeze mnie w oderwaniu od obecności Innych, nigdy nie jest „pojedynczym, jednoznacznym faktem świadomości”¹².

Ale jaźń, która kształtuje się poprzez kontrast z nie-jaźnią i innymi jaźniami, nie tylko dąży do upodobnienia się w swoich zachowaniach i schematach myślowych do najbliższego otoczenia; zyskując samoświadomość, zdobywa również poczu-

¹⁰ J. McDermott, op. cit., s. 7.

¹¹ J. Royce, *World and the Individual: Nature, Man and the Moral Order*, Norwood Mass. 1901, s. 272.

¹² Ibidem, s. 265.

cie własnej odrębności i niepowtarzalności. W niektórych zaawansowanych cywilizacjach, jak twierdzi Royce, doszło do szczególnego rozwoju poczucia odrębności jednostki. Późne społeczeństwa starożytnego Izraela i starożytnej Grecji odznaczały się stosunkowo wysokim rozwojem samoświadomości jednostek. Ten indywidualizm stał się niezwykle zaawansowany we współczesnych społeczeństwach zachodnich. „Mówimy o moralnej osobistej niezależności, jakby był to właściwy nam duchowy ideał. Ten ideał jest teraz pielęgnowany mocniej niż kiedykolwiek, pielęgnowany jest przez ogrom sił społecznych”¹³. Dochodzi do paradoksu: im wyżej zorganizowane i wykształcone społeczeństwo, tym powszechniejsze i głębsze są postawy indywidualistyczne; ale im skrajniejszy indywidualizm, tym więcej pośród jednostek nastawień antyspołecznych i wrogich wobec innych. „Moja wola, nie twoja, niech się stanie”? tak brzmi maksyma takiej społeczności.

Leszek Kołakowski nazwał to zjawisko „samozatruciem otwartego społeczeństwa”. Royce całą rzecz tłumaczy odwołując się do św. Pawła, który sądził, że grzeszność należy do natury człowieka, obarczony nią jest cały ludzki rodzaj, a naprawa niemożliwa jest ani przez dobre czyny, ani przez odpowiednie wychowanie. Co więcej, wychowanie prowadzi jedynie do pogłębienia i rozszerzenia zła. Czegóż uczyli pedagodzy w starożytnych szkołach Izraela i Grecji, i czego uczą we współczesnych? Royce mówi wprost: tak zwanej niezależności i samodzielności, a te prowadzą do niepokoju i wewnętrznej rozpacz. Uczniom powtarzane są nieustannie słowa węża do biblijnej Ewy: „Będziecie jako bogowie”, a obietnica ta, podkreśla Royce, stanowi istotę współczesnego indywidualizmu. Indywidualizm całkowicie rozgrzesza jednostkę, nie w jej egoizmie widząc zło, lecz wyłącznie w świecie zewnętrznym. Wyznawcy tego poglądu za grzech ogłaszają nie samoakceptację jaźni, lecz jej samoporzucenie. Royce oczywiście nie podziela takiego stanowiska, chociaż nie przeczy, że to z zewnątrz przychodzi pierwszy zły impuls. Z jednej strony widzi bowiem człowieka jako istotę podzieloną i rozdartą pomiędzy Ja egoistycznym, a Ja chętnie poddającym się prawom ogółu; z drugiej zaś podkreśla, że

Czegóż uczyli
pedagodzy
w starożytnych
szkołach Izraela
i Grecji, i czego uczą
we współczesnych?
Royce mówi wprost:
tak zwanej
niezależności
i samodzielności, a te
prowadzą do niepokoju
i wewnętrznej
rozpaczy.

¹³ Idem, *The Problem of Christianity*, New York 1913, vol. 1, s. 147.

obie strony jaźni są skutkiem określonego sposobu wychowania. Royce rozwija tu myśl św. Pawła z listu do Rzymian, w którym czytamy takie oto zadziwiające słowa: „Cóż więc powiemy? Czy Prawo jest grzechem? Żadną miarą! Ale jedynie przez Prawo zdobyłem znajomość grzechu. Nie wiedziałbym bowiem, co to jest pożądanie, gdyby Prawo nie mówiło: Nie pożądaj! Z przykazania tego czerpiąc podniecie, grzech wzbudził we mnie wszelakie pożądanie. Bo gdy nie ma Prawa, grzech jest w stanie śmierci. Kiedyś i ja prowadziłem życie bez Prawa. Gdy jednak zjawilo się przykazanie? grzech ożył, ja zaś umarłem. I przekonałem się, że przykazanie, które miało prowadzić do życia, zawiodło mnie ku śmierci. Albowiem grzech, czerpiąc podniecie z przykazania, uwiódł mnie i przez nie zadał mi śmierć” (Rz, 7,7-11). Czyżby więc to, co dobre – Prawo, miało być przyczyną złego? Paweł temu zaprzecza, ale twierdzi, że stało się ono przyczyną rozdarcia człowieka: „Nie czynię bowiem dobra, którego chcę, ale czynię to zło, którego nie chcę. Jeżeli zaś czynię to, czego nie chcę, już nie ja to czynię, ale grzech, który we mnie mieszka. A zatem stwierdzam w sobie to prawo, że gdy chcę czynić dobro, narzuca mi się zło” (Rz, 7,19-20). Zdaniem Royce’a, nauczanie św. Pawła idealnie oddaje problem współczesnego człowieka i jednocześnie wskazuje sposób jego rozwiązania: jednostka może odnaleźć wewnętrzną spójność jedynie żyjąc w szczególnej wspólnotcie ludzkiej będącej ciałem Chrystusa. Rozdwojenie na Ja naturalne – egoistyczne i Ja wychowane przez Prawo – kolektywne ustępuje miejsca jednej jaźni ukształtowanej przez natchnionego Chrystusem ducha wspólnoty.

Powstanie chrześcijańskiej wspólnoty to decydujący moment w Royce’owskiej etyce i koncepcji zbawienia ludzkości; decydujący, chociaż nie wystarczający, albowiem przemiana rozdwojonej jaźni w jaźń zespoloną nie dokonuje się niczym akt magicznego „niech się stanie”. Bez ciągłego ludzkiego wysiłku pozostaje nieustająca co prawda, ale tylko możliwością udzieloną człowiekowi mocą Bożej łaski. Nawet jednak moc Najwyższego nie jest władna znieść z powierzchni świata tego, co złe. Zło, jak uważa Royce, związane jest z samym istnieniem, podobnie jak dobro, i dlatego człowiek, istota skażona grzechem pierworodnym, pozostawiona samej sobie nieuchronnie staje po stronie zła. W eseju *Problem Hioba* Royce próbuje rozszyfrować sens zła. Pytanie o jego genezę pojawia się jakby przy okazji, ale w gruncie rzeczy nie pochodzenie interesuje Royce’a, lecz sam fakt istnienia. Inspirowany empirystycznie nastawioną filozofią pragmatyzmu nie godzi się rozpatrywać dobra i zła jako „abstrakcyjnych”, czyli oddzielnych i niepowiązanych ze sobą fenomenów. Tylko w abstrakcyjnym świecie platońskiej metafizyki dobro nic nie wie o złu, a zło daje się dość łatwo wyeliminować. Inni z kolei sądzą, iż zło istnieje tylko pozornie, bo podobno dla Boga jest zaledwie iluzją. Zdaniem Royce’a, zło to ani abstrakcja, ani pozór; mocno wplecione w nasz świat, stanowi jego integralny element. Teorie za przyczynę zła uznające wolną wolę nie zadowalają Royce’a. Cóż zawił pobożny Hiob, co zawiłły armeńskie kobiety i dzieci – ofiary tureckich rzezi? Czy z własnej woli wybrały swój los? To raczej wola oprawców była przyczyną ich cierpień, a zatem

– przyczyną zła. Szukanie winy w wolnej woli prowadzi w ostateczności do absurdalnych konsekwencji. Wyobraźmy sobie bowiem, powiada Royce, że A cierpi, a B to obserwuje. A błaga o pomoc, B zaś, kierując się żelazną logiką, odpowiada: „Cóż, cierpisz z powodu swoich złych uczynków. Dlatego nie mogę ci ulżyć. Taka jest Boga sprawiedliwość na ziemi. [...] Jesteś głodny, spragniony, nagi, chory, w więzieniu. Cóż mogę z tym zrobić? Wszystkie twoje czyny powracają do ciebie, Bóg – choć cię karze, nie jest autorem tego zła”¹⁴. Gdy A prosi chociaż o współczucie lub o poradę, jak stać się dobrym, B z niezmaconym spokojem odpowiada, że tylko Bóg mógłby to uczynić, a on, B, nie może, ponieważ to, jakim się jest, i co się robi, wybiera każdy samodzielnie, mocą własnej woli. Nikt nikomu nie może pomóc, nikt nikogo nie może urazić, każdy odpowiada wyłącznie za siebie i żyje w konstytuowanym przez własną wolę, oddzielnym świecie indywidualnych intencji i czynów. Taki przerażający, acz logiczny wniosek, wykluczający jakąkolwiek współpracę i relację między ludźmi, wypływa zdaniem Royce’a, z doktryny o wolnej woli jako źródle zła.

Zdjęcie z wolnej woli ciężaru odpowiedzialności za zło skłania jednak do pytania: jeśli nie człowiek zawinił, to kto? Czyżby Bóg? Royce podchodzi do tego zagadnienia z innej strony – nie przyczyny szuka, lecz celu, dla którego zło istnieje. Przede wszystkim (zapewne pod wpływem Hegła, ale też blisko tradycji wywodzącej się od Ojców Kościoła), podkreśla bliskość natur ludzkiej i boskiej. Ty i Bóg, mówi Royce, jesteście jednością, On jest duszą twojej duszy. Stąd płynie prawda: „Kiedy ty cierpisz, twoje cierpienia są cierpieniami Boga. [...] W tobie cierpi sam Bóg, tak samo cierpi jak ty, i tak jak ty, zainteresowany jest w pokonaniu nieszczęścia”¹⁵. Po cóż jednak Bogu cierpienie? Odpowiedź brzmi na pozór bardzo okrutnie i bardzo po heglowsku: „Ponieważ bez cierpienia, bez krzywdy, bez nieszczęścia, zła, tragedii życie Boga nie mogłoby być doskonałe”¹⁶. Doskonałość Boga karmi się ludzkim cierpieniem i nieszczęściami? Rzecz jednak w tym, iż cierpienie nie stanowi środka do boskiego celu, lecz wypełnia istotę Boga. Tym razem całkowicie w duchu chrześcijańskim Royce wyjaśnia: „Jest rzeczą logicznie konieczną, że Kapitan twojego zbawienia powinien być doskonały poprzez cierpienie”¹⁷. Bóg w tym ujęciu nie jest idealnym bytem, istniejącym poza skończonymi niedoskonałościami, lecz bytem, którego jedność polega na zawieraniu w sobie zarówno ponadczasowych przymiotów, jak i determinowaniu i uczestniczeniu we wszelkich brakach i dysharmonii skończonego świata. Bóg, można by rzec, całym sobą tkwi w świecie doczesnym, ale też całym sobą go przekracza. Cierpienie i grzech są zatem konieczne, by je móc pokonać, bo im głębszy upadek, tym większy triumf. Ciągłe upadanie i ciągłe triumfowanie dobra; im więcej upadków, tym więcej triumfów? na tym ma polegać niepowstrzyma-

¹⁴ Idem, *The Problem of Job*, [w:] *Studies of Good and Evil: A Series of Essays upon Problems of Philosophy and of Life*, New York 1906, s. 12.

¹⁵ Ibidem, s. 14.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

ny pochod do doskonałości – Boga, świata i człowieka. Doskonały człowiek, prawdziwy święty, zdaniem Royce’a, powinien wiedzieć, czym jest zło, powinien być tym, kto poznał jego naturę i zdołał mu się oprzeć, podobnie jak dla prawdziwej wiedzy potrzebne jest wątplenie, o czym widzieli już Sokrates i Kartezjusz. Czymże są moralne potępienia wygłaszane zza biurka? Jak każdy z nas zachowałby się w sytuacji Hio-ba, lub w zgoła innej roli, na miejscu wielkiego tyrana odpowiedzialnego za tysiące istnień? To pytania być może banalne, ujawniają jednak, jak bardzo nasz świat i my sami uwikłani jesteśmy w zło, jak bardzo narażeni są na upadek ci wszyscy, którzy dążąc do świętości i doskonałości, przedzierają się przez grzech, pokusy i cierpienia. Ale nawet sytuacja głębokiego upadku może zaowocować odrodzeniem duchowym. Royce po przykłady sięga do literatury. Raskolnikow ze *Zbrodni i kary*, Faust Goethego – to powszechnie znane postacie literackie próbujące podnieść się z upodlenia moralnego. Ale amerykański filozof, nieustrudzony czytelnik dzieł wszelakich, daje przykład jeszcze jeden, jakże nam bliski: „Błyskotliwy literacki przykład moralnego uzdrowienia i heroicznej odbudowy zgruchotanego życia znaleźć można w wybitnej powieści Sienkiewicza *Potop*, ostatnio przetłumaczonej z języka polskiego przez pana Curtina. Kmita [chodzi rzecz jasna o Kmicica! Z. A.], bohater tej powieści, jest wspaniałym przykładem dla etyka”¹⁸. Kmicic, nawrócony mimowolny zdrajca i wielki grzesznik, a jednocześnie wierny, oddany sprawie rycerz – to postać jakby żywcem wyjęta ze znakomitej rozprawy etycznej Royce’a *Filozofia lojalności*. Niektórzy recenzenci tej książki kręcili nosem na jej zbyt popularny charakter, narzekali a to na kaznodziejski ton narracji, a to na rzekome formalistyczne pustosłowie à la Kant.

Royce czyni cnotę lojalności ośrodkiem swojej etyki.

Dzisiejszy czytelnik może być zdumiony prostotą i jasnością języka autora, nawykłego przecież do lektury splątanych, długich i ciemnych zdań niemieckich klasyków idealizmu. Dzisiejszy czytelnik może też być nieco stropiony patetycznymi apostrofami i „ostentacyjnym” używaniem słów tak niepostmodernistycznych jak prawda, zbawienie,

wierność czy wreszcie lojalność. Polski czytelnik zaś zapewne nie pojmie, dlaczego dzieło niezwykle bliskie naszej wrażliwości nie zostało dotąd przełożone na język polski...

Royce czyni cnotę lojalności ośrodkiem swojej etyki. Dlaczego właśnie lojalność? Samo słowo nazywa „starym, dobrym słowem”, świadomie łącząc je z tradycją rycerską: „wybrać swoją sprawę, a potem służyć jej, niczym samuraj swemu feudalnemu panu, niczym idealny rycerz z romantycznej opowieści służy swojej pani – oto duch wszystkich lojalnych”¹⁹. Powód zainteresowania Kmicicem staje teraz ja-

¹⁸ J. Royce, *The Knowledge of Good and Evil*, [w:] *Studies of Good and Evil...*, s. 118.

¹⁹ Idem, *The Philosophy of Loyalty*, Vanderbilt University Press 1995, s. 47.



rys. Bolesław Polnar

śniejszy... W wolnym akcie lojalności jaźń oddaje się i poświęca sprawie, angażując nie tylko wolę, ale i całą świadomość i nieświadomość. Ale w gruncie rzeczy poprzez akt lojalności jaźń zostaje dopiero budowana, tworzy się osoba jako moralna i egzystencjalna jedność. Lojalność sprawie dostarcza bowiem jaźni cel i podporządkuje mu wszystkie lub prawie wszystkie działania. Opisuując lojalność, Royce silnie akcentuje sprawy już nam znane. Jaźń wybiera swoją sprawę, ale to społeczność, większa lub mniejsza, jednostkę wychowuje, wskazuje i podpowiada jej możliwości wyboru, wreszcie uczy samego sposobu wybierania. Przynależność do wspólnoty, lojalność wobec niej lub wobec jej ideałów konstytuuje nie tylko integralność jednostek, ale oczywiście całych wspólnot. Można wszakże zapytać: czy istotnie każda lojalność wobec każdej sprawy godna jest tego, by uznać ją za prawdziwą cnotę? Cóż począć z lojalnością wobec tyranów i krwawych reżimów niszczących nie tylko inne ludy, ale i własnych obywateli? Cóż z lojalnością przestępców wobec swoich gangów? W odpowiedzi na tego rodzaju zarzuty Royce wprowadza zasadę lojalności wobec lojalności. Ponieważ lojalność jest najwyższym dobrem, pierwszą powinnością człowieka prawdziwie lojalnego staje się dążenie do troski o każdą lojalność, nie tylko własną. Dlatego jeśli „moja sprawa jest drapieżną sprawą, która żyje niszcząc lojalność innych, jest to zła sprawa, ponieważ prowadzi do nielojalności wobec sprawy samej lojalności”²⁰. Zasada lojalności wobec lojalności gwarantuje zatem, że prawdziwa lojalność nigdy nie wyrodzi się w fanatyzm, nietolerancję i agresję.

²⁰ Ibidem, s. 56.

Lojalność ma u Royce'a charakter nie tylko cnoty etycznej, ale staje się zasadą egzystencjalną i metafizyczną. Jest to bowiem oddanie się czemuś, co głęboko tkwi we mnie i jednocześnie znacznie mnie przerasta. Sprawą idealną, która może stać się przedmiotem idealnej lojalności, jest dla Royce'a społeczność chrześcijańska. Taka lojalność nie tylko otwiera przed człowiekiem transcendentną perspektywę, ale pozwala przezwyciężyć uwarunkowane grzechem ograniczenia, wyjść poza proponowane przez współczesne społeczeństwa pedagogiki i osiągnąć duchowo-cieleśną jedność. Nie znaczy to bynajmniej, że niższe poziomy lojalności wobec, jak to Royce określa, naturalnych społeczności, tj. rodziny, stowarzyszeń, regionu, narodu czy państwa, nie powinny być kultywowane. Przeciwnie. Pomimo uwikłania w grzeszną z natury rzeczywistość stanowią one znakomite ćwiczenie cnoty lojalności i Royce sądzi, że muszą one stać się udziałem każdej jednostki, pod warunkiem respektowania zasady lojalności wobec lojalności.

Lojalność dla straconej sprawy to szczególny sposób osiągnięcia najwyższego stopnia lojalności. Stracone sprawy w pełni ujawniają ostateczny cel jednostek i społeczności – transcendentną rzeczywistość. Jako wielkie przykłady lojalności dla straconej sprawy Royce przywołuje sytuację pierwszych chrześcijan, a także losy trzech narodów: Żydów, Polaków i Irlandczyków. Domyślamy się więc, czym może być stracona sprawa... Royce precyzuje nasze intuicje: „to jest coś, co w znacznym stopniu wykracza poza siłę zwykłego przyzwyczajenia”, „to sprawa, której doczesne losy wydają się przegrane”²¹. Słowa te lokują stracone sprawy poza obserwowalną rzeczywistością i wskazują na najistotniejszą inspirację Royce'owskiego pojęcia lojalności: słowa Jezusa w Ewangelii św. Jana „Moje Królestwo nie jest z tego świata”. Podobnie jak chrześcijaństwo, lojalność dla straconej sprawy ma podstawy w silnych emocjach. Royce ujmuje to następująco: „lojalność dla straconej sprawy ma dwóch towarzyszy: żal i wyobraźnię”²². Żal z powodu utraty państwa, zniewolenia narodu, niesprawiedliwego oskarżenia ukochanego wodza; żal za tym, co zostało nagle odebrane, rodzi namiętne pragnienie odzyskania straty, a wraz z nim, mocą marzenia i wyobraźni kreuje fantastyczne obrazy wspaniałej przyszłości, ubarwione dawnymi mitami i legendami. Lojalność osiąga najwyższe natężenie emocjonalne i największą głębię duchową. obrońcy sprawy gotowi są do bezprecedensowych poświęceń, ożywiani niezachwianą wiarą, że ich sprawa została stracona (choć tylko pozornie, w oczach postronnych obserwatorów!) wyłącznie z winy nędzy tego świata, niegodnego przyjęcia sprawy. Tak oto więzi między obrońcami przestają być zwykłymi relacjami społecznymi; stają się związkiem idealnym i duchowym, lojalność bowiem prowadzi do całkowitej przemiany naszej natury. To kontynuacja Chrystusowej drogi zbawienia, drogi do nieba poprzez piekło straconej sprawy, poprzez cierpienie i ból, poprzez żal, upokorzenie i śmierć. Royce wyraźnie powtarza tu znany nam schemat

²¹ Ibidem, s. 129.

²² Ibidem, s. 187.

Royce sądzi, że
społeczność
wychowująca
indywidualistów działa
przeciwko sobie, bo
produkuje grzeszników.
Grzechem jest zatem
egoistyczne
oddzielenie się
od wspólnoty,
grzechem ciężkim
– świadoma zdrada
wspólnej sprawy.

odrodzenia grzesznika poprzez cierpienie,
a narodziny świętego przez poznanie zła.

Czyż jednak myślenie i odczuwanie
Royce'a nie sprawia wrażenia głęboko po-
krewnego emocjonalności polskiego ro-
mantyzmu? Polacy jako obrońcy straconej
sprawy... wygląda to tak, jak gdyby amery-
kański filozof znał dobrze pisma Towiań-
skiego, jakby czytał *Księgi narodu polskie-
go i pielgrzymstwa polskiego* Mickiewicza,
jak gdyby nieobce mu były słowa wybitnej
postaci z okresu Powstania Listopadowego,
niepodległościowego działacza Towarzy-
stwa Demokratycznego Polskiego, Tade-
usza Krępowieckiego: „Na obowiązku opar-
tą społeczność nazywamy chrześcijańską
społecznością. I dlatego nazwaliśmy się
Wyznawcami Obowiązków Społecznych.
Tak postępując, chcemy pozostać wiernymi
Narodowości polskiej. Bo to chrystianizm
z nicości wyprowadził Polskę, bo to on dał
jej działalność na rzecz nowego moralnego
prawa”²³. Rzecz szczególna, Royce nazywał
chrześcijaństwo religią lojalności, a to prze-
cież bliskie nazwania społeczności chrze-

ścijańskiej społecznością obowiązku... I jeszcze słowa o zdradzie, napisane przez in-
spirującego się, podobnie jak Amerykanin, filozofią Hegla, Bronisława Ferdynanda
Trentowskiego: „Zdrajca lub odstępcą ojczyzny jest zarazem zdrajcą i odstępcą czło-
wieczeństwa. Nasz naród jest jednym ogniwem w łańcuchu ludzkości i piastuje
w sobie pewną myśl Bożą. [...] Poświęcenie się bezwarunkowe dla tego ognia jest
tedy służbą dla całego łańcucha”²⁴. Może to już przesada, może nie powinno się trak-
tować poważnie tych romantycznych wynurzeń utożsamiających zdradę narodu ze
zdradą ludzkości? Czy dla Royce'a to również przesada? Royce sądzi, że społeczność
wychowująca indywiduistów działa przeciwko sobie, bo produkuje grzeszników.
Grzechem jest zatem egoistyczne oddzielenie się od wspólnoty, grzechem ciężkim
– świadoma zdrada wspólnej sprawy (chyba że jest to sprawa „drapieżna”, wykracza-
jąca przeciw samej idei lojalności). Co prawda, nie ma ziemskiej wspólnoty, która by-

²³ T. Krępowiecki, *Wyznawcy obowiązków społecznych do emigracji polskiej*, [w:] *Wskrzесиć Polskę, zbawić świat. Antologia polskiej chrześcijańskiej myśli społeczno-radykalnej 1831–1864*, oprac. D. Kalbarczyk, Warszawa 1981, s. 76.

²⁴ B. F. Trentowski, *Wychowanie polityczne (fragment Chowanny)*, [w:] *Filozofia i myśl społeczna w latach 1831–1864*, red. A. Walicki, Warszawa 1977, s. 247–248.

łaby idealna, każda mniej lub bardziej nosi w sobie piętno wszechobecnego grzechu. Ale to właśnie społeczność – co zdaniem Royce’a odkrył św. Paweł – nadaje nieukierunkowanym zrazu pragnieniom i namiętnościom jednostki uporządkowany charakter i cel. Działania społeczności integrują nie tylko osobowość każdej jednostki, ale i charakter samej wspólnoty, w konsekwencji zaś rozbudzając lojalność dla lojalności, stopniowo prowadzą do wzrostu lojalności ogólnoludzkiej. Wielka Wspólnota, a potem Królestwo Boże – taką miał wizję przyszłości amerykański filozof z początku XX wieku. Czy to wizja naiwna, zaściankowa i skażona cierpiętniczym kompleksem? Pewno tak (powie niejeden), skoro zaściankowy i skłonny do cierpiętnictwa amerykański filozof Royce wykazuje tak duże zrozumienie dla polskiej sprawy, skoro w postaci Kmicica potrafi dostrzec coś, czego nie widział w swych błyskotliwych i niszczących krytykach Stanisław Brzozowski. Może jednak kapitalna Ostroga Pycкала i Ciumkały w genialnym *Transatlantyku* Witolda Gombrowicza („Nie zliczę, wiele mnie myśli najdzikszych dręczyło, a już na tych obliczach zarośniętych, zapadłych, jak Chrystus na krzyżu rozpiętych, a tyż Piekłem żywym gorejących, najokropniejsze czytałem wyroki. [...] Ucieczki, ani zdrady żadnej nie próbuj, bo ci Ostrogę zadadzą, a jeżelibyś choć najmniejszą chęć zdrady spostrzegł, jemu Ostrogę masz wrześcić”) nie musi pozostać narzędziem i metaforą zakompleksionej, niezrozumianej w świecie Ojczyzny. Może jednak Ostroga ma sens uniwersalny (zagadany niestety na śmierć i starty na proch przez współczesnych małych gombrowiczów), i, jak tego chce Royce, otwiera przed nami perspektywę Wielkiej Wspólnoty... A trzeba też wiedzieć, że Josiah Royce nie jest jakimś zapomnianym podrzędnym myślicielem na peryferiach historii filozofii. Od lat 50. zeszłego stulecia, gdy u nas – zgodnie z postępowym duchem czasu – drukarnie, wydawnictwa, biblioteki i księgarnie zawałone były dziełami Stalina, Lenina i Marksa, w Stanach Zjednoczonych rozpoczął się, trwający do dzisiaj prawdziwy renesans spuścizny Royce’a. Dzisiejsi interpretatorzy widzą w nim nie tylko myśliciela religijnego, ale i świetnego diagnostyka współczesnego społeczeństwa, bliskiego polemizującym z liberalizmem komunitarianom, choć z nimi nie tożsamego. W jego myśli łatwo odnajduje się antycypacje analiz egzystencjalistów i filozofów uprawiających hermeneutykę. Ale to nie wszystko. Znacznicy jego twórczości stwierdza: „Royce wyprzedzał swój czas jako psycholog, wypowiadając w kwestiach psychologicznych poglądy, które dzisiaj wyglądają całkiem współcześnie. Wiele jego wniosków pokrywa się z wnioskami współczesnych filozofów, psychologów i neurologów, bez wpadania jednak w pułapkę przerysowywania kwestii ściśle naukowych, dotyczących np. mózgu czy teorii ewolucji. To przeciwnie redukcjonizmowi stanowisko czyni jego intuicje jeszcze bardziej znaczące i użyteczne dla współczesnych filozoficznych dyskusji”²⁵.

Twórca posiadający taką opinię pozwala sobie we wstępie do *Problemu chrześcijaństwa* wyznaczyć, że część etyczna tego dzieła napisana została: „(jeśli mogę

²⁵ J.A.K. Kegley, *Josiah Royce in Focus*, Indiana University Press 2008, s. 141.

pożyczyć zwrot od polskiego mistrza powieści, Sienkiewicza) «ku pokrzepieniu serc»²⁶. Tak też chyba widział swoją ziemską misję kalifornijski mędrzec: nie tylko oświecać, ale może przede wszystkim „krzepić serca”. Mimo iż nie miał złudzeń co do siły zła i ludzkiej słabości, nazywał człowieka „niszczycielem zła” i wierzył głęboko w przyszłość Wielkiej Wspólnoty całego oddanego cnocie lojalności rodzajowi ludzkiemu. Nadziei nie pozbawił go nawet wybuch wielkiej wojny w 1914 roku. Wstrząsem stało się dopiero zatopienie w 1915 roku przez niemiecki okręt podwodny brytyjskiego cywilnego liniowca *Lusitani*, podejrzewanego o transport broni. Zginęła wtedy większość pasażerów, ok 1200 osób, w znacznej części obywateli amerykańskich. Royce zaczął wtedy nazywać Niemcy nieprzyjacielem ludzkości i wrogiem lojalności międzyludzkiej, ciągle wszakże przyznawał się do wielu niemieckich przyjaciół, dając Niemcom szansę pokuty i poprawy. W rocznicę zatopienia statku wygłosił, pełną odwołań do Biblii i filozofii, patetyczną mowę, która, jak wspominają świadkowie, porwała słuchaczy. Z wyglądu starszy i słabowity, filozof wystąpił w roli młodego patrioty i jednocześnie proroka. „Był uosobieniem sprawiedliwego gniewu, a jego budowane przez całe życie, potężne metafizyczne idee wyrażone zostały w ogniu palących fraz potępienia”²⁷.

To był ostatni rok jego życia. Przyjacieli i uczniów wspomina, że lata sprawiły, iż wydawał się „bardziej świętobliwy, doskonały, mniejszy i mądrzejszy – coraz bardziej podobny do chińskiego świętego”²⁸. Bardzo szybko tracił siły i zdolność poznawania znajomych twarzy – gasł niczym jego wielki mistrz, Kant. Niektórzy uważają, że wybuch wojny znacznie przyspieszył śmierć Royce’a. Zmarł kilka miesięcy po wygłoszeniu mowy.

George Santayana porównał jego myśl do ogromnej pajęczyny, pełnej tajemnicy i tęsknoty. Sam w niej tkwił, podobny do człowieka związanego lojalnością, a przez to w pełni wolnego. Z pewnością mógłby powtórzyć za Panem Cogito:

idź bo tylko tak będziesz przyjęty do grona zimnych czaszek
do grona twoich przodków: Gilgamesza Hektora Rolanda
obrońców królestwa bez kresu i miasta popiołów
Bądź wierny Idź

²⁶ J. Royce, *The Problem of Christianity*, Preface, s. XIII.

²⁷ J. Clendenning, op. cit., s. 377.

²⁸ Ibidem, s. 373–374.

Tomasz Cieślak

Barbarzyńscy poeci „bruLion” wobec Nowej Fali

Po mniej czy bardziej szczegółowych opisach – zazwyczaj czynionych naprędce i na bieżąco – dokonań tzw. młodej literatury, czym krytyka zajmowała się u schyłku lat 80. i w pierwszej połowie lat 90., najwyraźniej przyszedł czas historyków literatury, czas na próby umiejscowienia dzieł już nie najnowszych w porządku historycznoliterackim, a dokonuje się to w szczególności poprzez wskazanie ich związków z wcześniej ukształtowanymi dykcjami, modelami i modami. Tendencję tę Piotr Śliwiński nazwał „penetracją kontekstu”¹.

W przypadku poetów formacji „bruLionu” i ich młodszych akolitów jej realizacja może nastroić pewną, pozorną w istocie, trudność, jeśli pamiętać o deklarowanym wielokrotnie przez tych twórców dystansie do tradycji literackiej. Pokolenie „bruLionu” starało się zbudować swoją odrębność w świadomości odbiorców poprzez staranne pielęgnowanie „mitu przemiany czy przełomu”, jaki stał się dla tej grupy twórców istotnym (i wygodnym z rynkowego punktu widzenia) znakiem rozpoznawczym. Mitowi temu, który – zauważa Teresa Walas – „opierał się [...] na przeświadczeniu, że upadek komunizmu stworzy radykalnie nową sytuację dla kultury, co spo-

¹ P. Śliwiński, artykuł w: <http://witryna.czasopism.pl/pl/gazeta/1009/1029/1041/>

woduje pojawienie się w niej nowych jakości – nieprzewidywalnych, nieoczekiwanych, ale na pewno różnych od dotychczasowych² – uległa znaczna część krytyki, zarówno towarzyszącej, rówieśniczej, jak i starszej³. Wyimaginowana przemiana – referując dalej rozważania Walas – przeciwstawna obecnemu równolegle mechanizmowi

„

naiwnej regresji, kierującej krok wstecz, ku zmytyzowanej, nienaruszonej tradycji, progresywna, narzuciła myślenie o literaturze, „w którym nowe kojarzyło się automatycznie z młodym, a schemat następujących po sobie generacji w sposób niejako naturalny wyznaczał rytm zachodzących przemian. Społeczne oczekiwanie koncentrowało się głównie na pokoleniu wstępującym”, które nie stroniło zresztą od buntowniczych manifestów i różnych aktów pokoleniowej wrogości w stosunku do „starych”⁴.

Warto jednak od razu zaznaczyć – po pierwsze, że istniały przecież realnie istotne przesłanki „nowego”, o czym pisze Walas⁵ (zanik centrali⁶, rozproszenie, pojawienie się nowych kanałów komunikacyjnych czy wreszcie – bodaj najważniejsze – „zanik wspólnoty dyskursywnej”⁷ i zanik kulturowego kanonu), po drugie – że negacja dokonana starszych twórców przez wkraczających do literatury młodszych to naturalny element autoidentyfikacji tychże. Jednym z utworów programowych „bruLionu” stał się, wielokrotnie następnie analizowany, wiersz Marcina Świetlickiego *Dla Jana Polkowskiego*, wyraźnie odrzucający obowiązujący w połowie lat 80. model lyryki:

Trzeba zatrzaskać drzwiczki z tektury i otworzyć okno,
otworzyć okno i przewietrzyć pokój.
Zawsze się udawało, ale teraz się nie
udaje. Jedyny przypadek,
kiedy po wierszach
pozostaje smród.

Poezja niewolników żywi się idea,
idee to wodniste substytuty krwi.
Bohaterowie siedzieli w więzieniach,
a robotnik jest brzydki, ale wzruszająco
użyteczny – w poezji niewolników.

² T. Walas, *Zrozumieć swój czas. Kultura polska po komunizmie. Rekonesans*, Kraków 2003, s. 105–106.

³ Przypomnieć warto choćby porównanie bruLionowców do skamandrytów, dokonane przez Jana Błońskiego, „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 13, s. 4–5 (głos w dyskusji redakcyjnej pt. „Czarna dziura lat osiemdziesiątych. O literaturze ostatniej dekady”).

⁴ T. Walas, op. cit., s. 106–107.

⁵ Ibidem, s. 136 i n.

⁶ Pisał o nim J. Sławiński, *Zanik centrali*, „Kresy” 1996, nr 2.

⁷ Pojęcie to zapożycza Walas od H. Świdy-Ziemby – por. T. Walas, *Wolność i samotność*, „Znak” 1998, nr 8.

Tomasz Cieślak,

historyk literatury i krytyk literacki. Profesor w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Łódzkiego. Autor m.in. *Literatury polskiej 1990–2000*. Mieszka w Łodzi.

W poezji niewolników drzewa mają krzyże
Wewnątrz – pod korą – z koleczastego drutu.
Jakże łatwo niewolnik przebywa upiornie
długą i łatwą drogę
od litery do Boga, to trwa krótko, niby
splunięcie – w poezji niewolników.

Zamiast powiedzieć: ząb mnie boli, jestem
głodny, samotny, my dwoje, nas czworo,
nasza ulica – mówią cicho: Wanda
Wasilewska, Cyprian Kamil Norwid,
Józef Piłsudski, Ukraina, Litwa,
Tomasz Mann, Biblia i koniecznie coś
w jidysz.
Gdyby w tym mieście nadal mieszkał smok
wysławiałiby smoka – albo kryjąc się
w swoich kryjówkach pisaliby wiersze
– maleńkie piąstki grożące smokowi
(nawet miłosne wiersze pisane by były
smoczymi literami...)

Patrzę w oko smoka
i wzruszam ramionami. Jest czerwiec. Wyraźnie.
Tuż po południu była burza. Zmierzch zapada najpierw
Na idealnie kwadratowych skwerach.

Przesłanie wiersza można ująć tak: „starsi poeci zatajają prawdę, ich twórczość jest synonimem łatwej literackości, niezdolności metaforyzowania życia, które domaga się powiedzenia prawdy o sobie wprost”; to wiersz „przeciw kreacji zastępującej rzeczywistość”. Świadomie dokonałem jednak pewnego nadużycia: przytoczone sformułowania pochodzą z opisu stosunku poetów Nowej Fali (z okresu, gdy jeszcze można było mówić o nich w kategoriach jednolitej formacji, zatem sprzed 1975 roku – i tak na potrzeby niniejszego szkicu postrzegam jej ramy czasowe⁸) do twórców od nich starszych, dokonanego przez Tadeusza Nyczka⁹. Rysuje się oto – pozornie – pierwsza analogia pomiędzy bruLionowymi barbarzyńcami a poetami Nowej Fali: wspólna im niechęć do „literackości”, do mętnych aluzji i niedomówień, postulat mówienia bezpośrednio, zastąpienia symbolu konkretem¹⁰. Pójście jednak drogą takich analogii będzie zejściem na manowce: twórcy obu formacji inaczej rozumieli po-

⁸ Taką cezurę przyjmuję za opracowaniem: M.A. Szulc Packalén, *Pokolenie 68. Studium o poezji polskiej lat siedemdziesiątych*, Warszawa 1997, s. 64.

⁹ T. Nyczek, *Powiedz tylko słowo. Szkice literackie wokół Pokolenia 68*, Londyn 1985, s. 14.

¹⁰ Por. M.A. Szulc Packalén, op. cit., s. 49.

stulaty „prawdy” w poezji, na innym też gruncie okoliczności wewnątrz- i pozaliterackich, społecznych, ich oczekiwania w stosunku do literatury wyrosły. Nowofalowcy – najkrócej – obrócili się przeciw realnemu paktowi, jaki ich zdaniem zawarli z komunistami twórcy pokolenia 56, omijając, dzięki językowi ezopowemu, kostiumowi historycznemu i ironii, wskazania cenzury, ulegając jednak autocenzurze. BruLionowcy byli przeciwni upośledzeniu czy zawłaszczeniu w dziele literackim sfery indywidualnej, intymnej, przez rzeczywistość polityczną i wynikającą z niej polityczną powinność jednostki. Nowa Fala, broniąc indywidualności, nie odwracała się plecami od zjawisk społecznych, pilnie je analizując i usiłując – poetycko – odkłamać.

Stosunek do paradygmatu i kodu romantycznego

Na tym dopiero tle rysuje się zdecydowanie istotniejsza i prawdziwa analogia, a może raczej nieuświadomiona i niecelowa, acz bardzo znamienna więź pomiędzy autorami z roczników 60. i 40. Jest nią stosunek do tradycji literackiej, zwłaszcza zaś – do ciągle ważnych w latach debiutu nowofalowców (i odrzucanych wówczas przez nich) – paradygmatu i kodu romantycznego, które powróciły (w częściowo zdegradowanej formie) w okresie stanu wojennego i latach po nim następujących, gdy pojawił się – i kontestował go – „bruLion”. Należy zresztą doprecyzować, że część twórców konstituujących uprzednio Nową Falę stanęła w latach 80. w swej praktyce twórczej po stronie negowanego wcześniej romantycznego wzorca kulturowego i społecznego, dlatego Jarosław Klejnocki uznał, nie tyle niesłusznie, co raczej nieprecyzyjnie, iż wiersz *Dla Jana Polkowskiego „de facto uderza w ideowe koncepty Nowej Fali, w model literatury interakcyjnie powiązanej z życiem społecznym”*¹¹ – bo przecież w okresie przed 1975 rokiem w poezji nowofalowców często pojawiał się zapis poczucia odrębności jednostki wobec społeczeństwa i jego spraw. W wydanym w 1973 roku tomie *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* Julian Kornhauser zamieścił wiersz o znaczącym tytule *Jak zobaczysz tłum, wracaj szybko do domu* – manifest dość dwuznacznej odrębności i obcości jednostki wobec społeczeństwa. Jak pisze Szulc Packalén: ironia utworu ma być bronią przeciw znieczulicy społeczno-etycznej, ale jednocześnie sprawia, że nie zawsze łatwo określić, po której stronie usytuowuje się ja liryczne, dystansujące się od zwykłego, szarego człowieka¹². Utwór Kornhausera kończą słowa: „[...] Właściwie/ jeśli giną ludzie w jakimś obcym mieście,/ które odwiedzamy podczas wakacji, możemy/ spokojnie zasiąść do demokratycznego obiadu/ i czekać, co będzie. Ewentualnie ogłosić głodówkę”¹³. W dwa-

¹¹ J. Klejnocki, *Poezja samotności (Adam Zagajewski a poeci „bruLionu”)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1996, nr XXXI, s. 93. Głośny wiersz Świątlickiego ciekawie interpretuje J. Gutorow, wskazując, że kończący liryk wers „i wzruszam ramionami” jest gestem naiwnym: „usiłując przeciwstawić się tradycji, Świątlicki powtarza po prostu lekcję romantyzmu i kolejnych awangard – i w tym sensie współtworzy tę tradycję”. Zob.: J. Gutorow, *Pytania estetyczne dzisiaj*, [w:] idem, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 225.

¹² M.A. Szulc Packalén, op. cit., s. 230–231.

¹³ J. Kornhauser, *Jak zobaczysz tłum, wracaj szybko do domu*, za: M.A. Szulc Packalén, op. cit., s. 230.

dzieścia lat później wydanym tomie * Miłosza Biedrzyckiego jest głośny wiersz *Asklop* (tytuł to palindrom słowa Polska), którego bohater liryczny podobnie jak Kornhauser w 1973 roku dystansuje się od spraw społecznych, podobnie ironicznie, z dystansem deklaruje: „jestem tu przejazdem, co prawda na/ nieco dłużej”, „policja parę razy pogoniła mnie po chodnikach”, a w finale: obiecuję/ wam, gdziekolwiek się znajdę, zawsze pamiętać będę/ Askop”¹⁴. Dokonała się oto rzecz paradoksalna: bruLionowcy, zwłaszcza zaś barbarzyńcy, w końcu lat 80. i na początku 90. poszli tropem Nowej Fali z lat 70., odrzucającej romantyczny paradygmat i romantyczny kod porozumienia z odbiorcą. Jednocześnie – występując przeciw Polkowskiemu i Majowi, uznawanym za spóźnionych nowofalowców (oraz przeciw tym byłym nowofalowcom, którzy ulegli w stanie wojennym dyktatowi poezji rozumianej jako patriotyczne zaangażowanie w romantycznym duchu¹⁵) – byli rozpoznawani, nietrafnie i nieprecyzyjnie, w dużym publicystycznym skrócie – jako przeciwnicy Nowej Fali. Faktycznie bruLionowcy zdeklarowali się przeciw kneblowaniu swobody wypowiedzi artystycznej w imię nadrzędnych celów politycznych i społecznych. Na przykład Jacek Podsiadło uczynił przełomowe w najnowszej historii Polski wybory z czerwca 1989 roku zaledwie jednym z elementów tła dla opowieści o relacji dwojga ludzi w wierszu *Piosenka o mojej Warszawie*, datowanym „89.06.05-06”, ponieważ w poezji barbarzyńców bruLionowych perspektywa indywidualna ma prymat nad tym, co tworzy socjospherę. Nie można jednak pominąć faktu, że negacja swoiście i wąsko pojmowanego romantycznego paradygmatu pojawiała się także w utworach dawnych nowofalowców; Stanisław Barańczak w wierszu *Kwestia rytmu* (z tomu *Atlantyda*, 1986) wykreował bohatera, który stoi obok narodowej wspólnoty, nie umie – ale chce! – uczestniczyć we wspólnotowych obrzędach, chociaż nie akceptuje patosu, tanich z jego perspektywy uniesień: „Dlaczego właściwie nigdy nie nauczył się na pamięć/ tekstu tej pieśni, znanej każdemu od wieków?/ Porusza niemo i rytmicznie ustami, aby przynajmniej/ wyglądać jak należy, myśląc z rozpaczą: nieprawda,/ mimo wszystko jestem z nimi, po ich stronie.”¹⁶ (O niebezpieczeństwie nagłego wypłucia knebla zniewolenia totalitarnego w drugim obiegu – o zachłyśnięciu się publicystycznością i doraźnością, porzuceniu spraw uniwersalnych na rzecz lokalnych mówił zresztą

¹⁴ M. Biedrzycki, *Asklop*, [w:] *Macie swoich poetów. Liryka polska urodzona po 1960 r.*, wypisy, wybór i oprac. P. Dunin-Wąsowicz, J. Klejnocki, K. Varga, Warszawa 1997, s. 19.

¹⁵ Inaczej widzi usytuowanie Polkowskiego i Maja D. Pawelec, który analizując debiuty drugiej połowy lat 80., pisze o „odrzuceniu całego [wówczas obowiązującego] paradygmatu wiersza”, zaś „wzorzec odmian zamykał się w realizacjach poetów średniego pokolenia: Krynickiego, Barańczaka, Polkowskiego i Maja. Każdy z tych twórców dopracował się własnej, samostnej formuły wypowiedzi lirycznej, ale w każdej z nich zbiegały się sprzeczne wektory idei ustanowionych przez Miłosza i Herberta. Zawodna okazała się wiara w produktywność wspomnianego paradygmatu”. Por.: D. Pawelec, „Szyk” i „skowyt”. *O poezji debiutantów drugiej połowy lat osiemdziesiątych*, [w:] idem, *Debiuty i powroty. Czytanie w czas przełomu*, Katowice 1998, s. 149.

¹⁶ Nie można przecież pominąć faktu, że negacja romantycznego paradygmatu pojawiała się także w utworach dawnych nowofalowców; Stanisław Barańczak w wierszu *Kwestia rytmu* (z tomu *Atlantyda*, 1986) wykreował bohatera, który stoi obok, nie umiając uczestniczyć we wspólnotowych narodowych obrzędach: „Dlaczego właściwie nigdy nie nauczył się na pamięć/ tekstu tej pieśni, znanej każdemu od wieków?/ Porusza niemo i rytmicznie ustami, aby przynajmniej/ wyglądać jak należy, myśląc z rozpaczą: nieprawda,/ mimo wszystko jestem z nimi, po ich stronie”. (S. Barańczak, *Kwestia rytmu*, [w:] idem, *159 wierszy*, Kraków 1990, s. 143).

Barańczak w jednym z wykładów Towarzystwa Kursów Naukowych w latach 70¹⁷, zaś Czesław Miłosz ubolewał w 1984 roku nad „szlachetnością, niestety” polskiej literatury, nad prymatem jej celów patriotyczno-społecznych¹⁸).

Negatywny stosunek bruLionowców do przykrojonego i zwulgaryzowanego na specyficzne potrzeby komunikacji społecznej w komunizmie paradygmatu romantycznego w latach 80. i nowofalowców lat 70. wpływał jednak z różnych źródeł, choć w przypadku twórców formacji „bruLionu” mógł też być w jakiejś mierze zainspirowany czy nawet przejęty od aktywnych twórczo starszych kolegów. Paradygmat romantyczny – jak słusznie zauważa Teresa Walas – występował „w żywej kulturze wysokiej przede wszystkim w postaci zanegowanej”¹⁹ od przełomu październikowego 1956 roku, potem kod romantyczny stał się częścią oficjalnej kultury socjalistycznej. W stanie wojennym uległ zaś ostatecznej deprawacji. (Za część pokoleniowego doświadczenia „bruLionu” uznał tę deprawację Cezary Michalski w *Powrocie człowieka bez właściwości*²⁰). „Niszczenie romantycznej mitologii powodowało uwolnienie w kulturze polskiej pierwiastka nihilizmu [którego – dodajmy – doszukiwano się w kręgu „bruLionu”]” – pisze Walas; mogło też wytwarzać „różne formy buntowniczego anarchizmu, zwróconego wprawdzie przeciw narzuconemu systemowi, ale kierującego się nie patriotyzmem, lecz całkowicie przeciwstawnymi [...] wartościami” – między innymi aspołecznym indywidualizmem²¹. Jej zdaniem, w poezji nowofalowej „paradygmat romantyczny został przeredagowany”, w liryce tej więź między jednostką a zbiorowością „jest rozjątrzona i sproblematyzowana, nacechowana bolesna dialektyką”²². „Pisaliśmy właśnie po to, by bronić swojego prawa do jednostkowości i pojedynczości” – stwierdził Stanisław Barańczak²³. Nieudana reanimacja romantycznego kodu w kulturowym obiegu nielegalnym lat 80.²⁴ (zwłaszcza negatywnie przyjmowanej przez twórców z roczników 60. wzniosłości i martyrologiczności), jak i ułomna obecność symboliki romantycznej w oficjalnym obiegu państwowym, wywołały prześmiewcze igranie elementami tego dobrze znanego paradygmatu przez członków formacji bruLionowej, powtarzających, w zmienionych jednak okolicznościach, antyromantyczne gesty nowofalowych poprzedników, barbarzyńskie „wypisywanie się” z tradycji, także zatem najbliższej w czasie, nowofalowej, w wierze we własny „dzieworód-

¹⁷ Por. T. Walas, *Zrozumieć swój czas...*, s. 88.

¹⁸ Cyt. za: D. Patkaniowska, *Dyskusje wokół roli i funkcji pisarza w krytyce i publicystyce „drugiego obiegu” (1982–1989)*, [w:] *Stare i nowe w literaturze najnowszej. Z problemów literatury polskiej po 1945 roku*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1996, s. 164.

¹⁹ Pisze o tym obszernie i ciekawie T. Walas (*Zrozumieć swój czas...*, s. 151–225. Przywołany cytat ze s. 180).

²⁰ C. Michalski, *Powrót człowieka bez właściwości*, Warszawa 1997, s. 17 i 18.

²¹ Por.: T. Walas, *Zrozumieć swój czas...*, s. 183. Autorka idzie tropem rozważań H. Świdry-Ziemby (*Człowiek wewnętrznie zniewolony. Problemy psychosocjologiczne minionej formacji*, Warszawa 1998, s. 171 i n.).

²² Por.: ibidem, s. 185 i 186.

²³ S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji 1990–1992*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 48.

²⁴ Należy podkreślić, że akceptacja służebnej wobec powinności politycznych roli kultury niezależnej nie była powszechna, obok promujących ją pism: „Nowego Zapisu”, „Wezwania”, „Karty”, „Obecności”, „Kursu” – były też takie, jak „Arka”, „Kultura Niezależna”, „Wybór”, które podobnie jak „bruLion” oponowały przeciw instrumentalizacji literatury (por. D. Patkaniowska, op. cit., s. 164).

czy” początek²⁵. Tradycja stała się dla tych twórców nie tyle ważnym (jak była dla nowofalowców) – i dlatego wartym przeorania, przeredagowania – dziedzictwem, lecz zaledwie jednym z elementów gry z rówieśniczym czytelnikiem, składową kodu porozumienia. A kod ten był potrzebny wobec odrzucenia przez formację „bruLionu” także „mówienia wprost” (hasła Nowej Fali) – jako „mówienia politycznego”²⁶.

Stosunek do języka

Poruszona powyżej kwestia wiąże się bezpośrednio z kwestią wyboru języka i poetyckiego obrazowania. Wydawać by się mogło, że w tej sferze nie ma większego rozdźwięku między liryką Nowej Fali z końca lat 60. i początku lat 70. a poezją „bruLionu” o dwadzieścia lat młodszą²⁷. Mimo braku – w przypadku obu formacji – jednolitej poetyki normatywnej, jednej dykcji, widać w tych propozycjach formalnych nieufność w stosunku do języka, zwłaszcza oficjalnego, która owocowała w przypadku Nowej Fali przyglądaniem się nowomowie, przekształcaniem – w celu obnażenia – związków frazeologicznych, szukaniem prawdy (społecznej i egzystencjalnej!) wśród zakłamania i manipulacji. Julian Kornhauser w wierszu *Tyle słów* (z tomu *Zasadnicze trudności*, 1979) pisał: „tyle słów ale w tych słowach miód/ ale w tych słowach pęknięcia tyle słów/ ale nie budzą pożądania nie grzmia/ pełzają chowają się po kątach/ są ciche łekliwe nieprzejrzyste/ tyle słów ale dławia/ wchodzą do gardła [...] /tyle słów a żadne nie kocha nie szaleje/ nie trafia w sedno ucieka przed celem”. Kilka-naście lat później podmiot liryczny wiersza *Sen sensacyjny* bruLionowego poety Mar-

Spór bruLionowców
(zwłaszcza tych
barbarzyńskich)
z poetami
niegdysiejszej Nowej
Fali ufundowany był
na przekonaniu
młodszych autorów
o tym, iż etyczne
czy polityczne
zaangażowanie
skutkuje
wyjałowieniem
czy wręcz
zdegenerowaniem
liryki.

²⁵ Pisze o tym P. Śliwiński, *Kariera cudzysłowu*, [w:] *Była sobie krytyka. Wybór tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych*, oprac. i wstęp D. Nowacki i K. Uniłowski, Katowice 2003, s. 240.

²⁶ Piszą o tym J. Klejnocki i J. Sosnowski, *Chwilowe zawieszenie broni. O twórczości tzw. pokolenia „bruLionu” (1986-1996)*, Warszawa 1996, s. 125.

²⁷ Zauważyła to A. Nasilowska w eseju *Kto się boi dzikich?*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, w którym podrozdział poświęcony wzajemnym relacjom bruLionowców i nowofalowców znacząco zatytułowała *Nowa Nowa Fala*.

cina Barana: „Coraz więcej obcych wyrazów dookoła mnie./ Sprawdzam ich znaczenie w komunistycznej/ encyklopedii, więc jeszcze bardziej oddalam się/ od świata”²⁸. Zdawać by się mogło, że nieufność w stosunku do oficjalnego języka łączy obie formacje poetyckie, oba pokolenia. Czy zdevaluowane „słowa” Kornhausera są tym samym co „obce wyrazy” Barana? Otóż nie. W latach 80. i 90. bruLionowcy postrzegali socjospherę także jako domenę zaangażowanych politycznie dawnych twórców Nowej Fali, „mówiących wprost” – zatem „mówiących politycznie”²⁹. Formacja „bruLionu” nie szukała w pokładach języka – czy pod nim – prawdy w wymiarze ponadindywidualnym, lecz prawdy jednostkowego doświadczenia – stąd intymizacja, a często też wulgaryzacja ich języka. Spór bruLionowców (zwłaszcza tych barbarzyńskich) z poetami niegdysiejszej Nowej Fali ufundowany był na przekonaniu młodszych autorów o tym, iż etyczne czy polityczne zaangażowanie skutkuje wyjałowieniem czy wręcz zdegenerowaniem liryki. Krzysztof Koehler, a więc nie barbarzyńca, a klasycysta, zapisał znaczące uwagi na temat poezji Krynickiego: „ponawia (w jakże odmiennej, rzecz można, politycznie odwróconej o 180 stopni sytuacji) gest Majakowskiego, który w imię sprawy „przydeptywał gardło swej pieśni”. Maksymalizm etyczny, kontrola samego siebie, badanie stopnia swej wierności prawdzie, dobru i sprawiedliwości staje się – paradoksalnie – przyczyną tego, że poezja Krynickiego jest jałowa, deklaratoryjna, retoryczna poniekąd, że pełne życiowej prawdy przeżycie przemienia się na oczach czytelnika w teatralną maskę, gest ku pokrzepieniu serc”³⁰. Nowa Fala lat 70., podobnie jak „bruLion” lat 80. i początku 90. były zatem podobne w swoim dystansie do języka oficjalnego i tego, co w nim zafałszowane, jednak postawa ta w obu przypadkach wynikała z różnych przesłanek. Poeci Nowej Fali czynili to w imię prawdy. Jak pisze Jacek Gutorow, „«myślenie według wartości» nie może ignorować kodu, gdyż wówczas staje się pustą tezą. Stąd podstawowy postulat nowocześnieści [czyli, zdaniem autora, Nowej Fali]: baczyc na język, którym się mówi, nadawać sensy rzeczywistości poprzez odwoływanie się do różnych dyskursów [...]”³¹. „bruLionowcy” u swego początku „przyglądali się językowi” nie w imię obrony wartości, lecz – negując kanon – oddawali się karnawałowi na „śmietniku symbolicznym”³² kultury ponowoczesnej, niwelując po części, jak pisze Marek Zaleski, estetyczne wartościowanie³³, eksponując jednostkowość w wymiarze często autobiograficznym (np. tzw. życiopisanie Podsiadły), co zresztą zbliżało ich do nowofalowców³⁴. W głośnym eseju *Nowi dzicy* Julian Kornhauser konstatował – najwyraźniej ze zgrozą: „urodzeni w latach sześćdziesiątych, manifestują przede wszystkim głębo-

²⁸ M. Baran, *Sen sensacyjny*, cyt. za: J. Klejnocki, J. Sosnowski, op. cit., s. 43.

²⁹ Por. przypis 26.

³⁰ Wypowiedź K. Koehlera, cyt. za: A. Franaszek, *Odpowiedź na śmierć. O poezji Krzysztofa Koehlera*, „Polonistyka” 1995, nr 6, s. 405.

³¹ J. Gutorow, *Dlaczego poezja Nowej Fali jest poezją nowocześnie*, [w:] idem, op. cit., s. 21–22.

³² Por. T. Wałas, *Zrozumieć swój czas...*, s. 138–139.

³³ M. Zaleski, *Przygody myśli krytycznoliterackiej*, w: *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, red. A. Brodzka i L. Burska, Warszawa 1998, s. 238.

³⁴ O autobiograficznej kreacji podmiotów lirycznych poezji Nowej Fali pisał S. Chwin: *Literatura a zdrada. Od „Konrada Wallenroda” do „Malej Apokalipsy”*, Kraków 1993, s. 298.

ką pogardę do całej tradycji, nie tylko zresztą literackiej, bo i obowiązkowego kanonu wartości duchowych. Odwracają się od odwiecznych tematów i tradycyjnych powinności. Głoszą brak odpowiedzialności i zanik ideałów, postawy nihilistyczne i egocentryczne³⁵. „Już sam język użyty przez nowych dzikich może świadczyć o przewrocie, jaki dokonał się w polskiej poezji. Nikt przed nimi w takim stopniu nie otworzył poezji dla języka żargonowego (slangu młodzieżowego). Prysnęły ostatnie barier, także autocenzuralne, które nawet dawnym naszym poetom przeklętym, jak Bursa czy Wojaczek, nie pozwalały na zbyt wiele”³⁶. Filipika Kornhausera jest wymierzona przeciw debutantom lat 80., ale faktycznie uderza, gdy mowa w niej o języku ich poezji, nie tyle w nią samą, co w ówczesną mowę potoczną, którą „bruLionowcy” – barbarzyńcy posługiwali się w swojej liryce. Zważyć przecież należy, że i liryka Kornhausera z końca lat 70. zanurzała się w codziennej polszczyźnie. Trafnie ujął to Gutorow, pisząc o znamiennej ewolucji poezji autora *Stanu wyjątkowego*: „Kornhauser coraz uważniej i intensywniej wsłuchiwał się w język ulicy: w to, co i jak się gada. Kiedy pod koniec lat osiemdziesiątych młodzi poeci odkrywali szkołę nowojorską, personizm Franka O'Hary czy poetykę języka mówionego, to odkrycia te nierzadko przekładali na język znany im z tomów Białoszewskiego, Sommera czy właśnie Kornhausera. Taki przekład był nieuchronny, wszak to właśnie w wierszach tych poetów swoje miejsce odnalazła mówiona polszczyzna. W przypadku Kornhausera najpełniejszym wyrazem tej poetyki jest chyba tom *Hurrraaa!* (1981). Ta książka jest fenomenalną, chwilami wręcz lingwistyczną analizą polszczyzny mówionej w latach siedemdziesiątych. [...] Zamiast poezji – miazga mało lub nic nieznaczących frazesów i słów bez pokrycia, strumień świadomości potocznej”³⁷.

Czy wobec tego o'haryści (barbarzyńcy) bruLionowi, pozostając w sporze z byłymi poetami Nowej Fali, czerpali z ich wcześniejszej twórczości, z lat 70., istotną inspirację? Marian Stala, przychylnie towarzyszący tej formacji, stwierdził: „w odczuciu wielu czytelników poeci urodzeni w latach sześćdziesiątych nie zdołali zrealizować swego zasadniczego celu, nie potrafili unieważnić dokonań swoich poprzedników i nadać swemu własnemu stylowi (swym własnemu stylom) piętna czegoś koniecznego, dominującego, nie dającego się ominąć...”³⁸. Trudno w pełni zgodzić się z badaczem – czy raczej z przywoływanymi przezeń odczuciami czytelników – że bruLionowcy stworzyli własny styl poezji, jeśli rozumieć go jako odrębną poetykę. Mieli oni, o'haryści i klasycyści, świadomość niemożności (lub co najmniej brak potrzeby) szukania *novum* w języku liryki. Świetlicki stwierdził dosadnie: „nie da się zrobić czegoś nowego, poszukiwanie nowych form to jest oszustwo”, Koehler dodał: „ganień z wywieszonym językiem za «nowością» mnie osobiście rozśmiesza”³⁹. Po-

³⁵ J. Kornhauser, *Nowi dzicy*, [w:] *Była sobie krytyka...*, s. 65.

³⁶ Ibidem, s. 66.

³⁷ J. Gutorow, *Języki Kornhausera*, [w:] idem, op. cit., s. 51–52. Podobne spostrzeżenia uczynił P. Sommer, pisząc, że Kornhauser w omawianym tomie dokumentuje głosy zwykłych ludzi, „nie ma w tym wszystkim śladu sentymentalizmu, cienia czułościowości” (P. Sommer, *Smak detalu i inne ogólniki*, Lublin 1995, s. 96).

³⁸ M. Stala, *Coś się skończyło, nic się nie chce zacząć*, [w:] *Była sobie krytyka...*, Katowice 2003, s. 103.

³⁹ Oba cytaty za: J. Klejnocki, J. Sosnowski, op. cit., s. 60.

ezja bruLionowa w obu jej odmianach, wykrystalizowanych w latach 90.: barbarzyńskiej i klasycystycznej, nie zerwała z obecnymi we wcześniejszej polskiej liryce wzorcami formalnymi. Analiza wierszy tej formacji wiedzie do wniosku, że warsztatowo są one bardzo bliskie – mimo innych różnic, zwłaszcza w wykreowanej wizji świata i sferze idei – poezji Nowej Fali z lat 70. i 80., dostrzec też można inspiracje ewoluującą poetyką byłych nowofalowców, dokonujące się w ich twórczości w minionej dekadzie⁴⁰. Starannie przygotowany przez Małgorzatę Szulc Packalén rejestr zabiegów formalnych, najbardziej charakterystycznych dla poezji Pokolenia 68, charakteryzuje także warsztat poetów bruLionowych: począwszy od najczęściej stosowanej rozpiętości wersów (12-13 sylab), poprzez tok trocheiczny (według badaczy łatwy i pospolity w ogóle w poezji polskiej⁴¹), sposób wprowadzania do wierszy rymów (w układach nieregularnych, dość rzadkich), powtórzenia leksykalno-składniowe i morfemowe, wyliczenia, parentezy (obecne w wierszach Barańczaka⁴², a wśród bruLionowców zwłaszcza w utworach Majerana, Podsiadły, Senddeckiego, Sośnickiego i Świetlickiego), chętnie stosowane środki „nieufności wobec języka”: kalambury, aprosdoketony czy paragamy (Jaworski, Podsiadło, Tekieli, Świetlicki). Bodaj najbardziej rozpowszechnionym zabiegiem łączącym warsztat poetycki Nowej Fali i bruLionu jest przerywanie ciągu asocjacyjnego przerzutnią.

Wśród wierszy poetów formacji bruLionu niezbyt licznie występują natomiast jawne nawiązania do twórczości Nowej Fali. Jednym z najważniejszych wydaje się twórczość Jacka Podsiadły (i Dariusz Suski⁴³), pozostające w pewnej mierze pod wpływem propozycji poetyckiej Stanisława Barańczaka, jakkolwiek Piotr Śliwiński poddaje w wątpliwość wyrazistość tej zależności odnośnie Podsiadły, dystansując się od nazbyt jednoznacznych rozpoznań Pawła Marcinkiewicza, zapisanych we wstępie do tomu Podsiadły *I ja pobieglem w tę mgłę*. Liryk Jacka Podsiadły *Konfesata*, podejmujący dialog z *Widokówką z tego świata* Stanisława Barańczaka, której fragment został wprowadzony do wiersza jako motto, Śliwiński uznał za zbyt Barańczakowy⁴⁴ (a mało – odpowiedź – Podsiadłowy). W utworze Podsiadły wykreowany został podmiot liryczny równie rozdarty i samotny, powierzchownie tylko i pozornie pogodzony ze światem, a faktycznie nierozumiejący go i nieakceptujący, jak w metafizycznym wierszu autora *Korekty twarzy*. W *Konfesacie* Podsiadło zastosował zabieg, który badaczka poetyki nowofalowej, Szulc Packalén, uznała za jedną z jej nieodzownych składowych do połowy lat 70.: „prowokowanie pamięci odbiorcy” – stylizację na zakodowany w świadomości odbiorcy skostniały, urzędowy sposób mówienia i semantyczne przekształcenia idiomów kontaminujące kilka zwrotów w no-

⁴⁰ Rejestr ten nie wyczerpuje innych inspiracji, zatem m.in. poezja Herberta, Miłosza, Białoszewskiego czy twórców obcych, zwłaszcza ze szkoły nowojorskiej.

⁴¹ Por.: M. Dhuska, T. Kuryś, *Sylabotoniizm*, Wrocław 1957, s. 180.

⁴² Generalnie parenteza występuje rzadko we współczesnej poezji polskiej (por.: S. Bąba, S. Mikołajczak, *Parenteza w polskiej liryce współczesnej*, [w:] *O języku literatury*, red. J. Bubak, A. Wilkoń, Katowice 1981, s. 79–105).

⁴³ Pisze o tym: M. Olszewski, *Elegie peryferyjne Dariusza Suski*, „Studium” 2001, nr 1. Por. też: A. Nasiłowska, op. cit.

⁴⁴ P. Śliwiński, *Nic prócz wiersza (O Jacku Podsiadły, 2001)*, [w:] idem, *Przygody z wolnością. Uwagi o poezji współczesnej*, Kraków 2002, s. 159–162.

wą całość⁴⁵. Należy jednak zważyć, że Podsiadło używa tych środków w dialogu z wierszem z tomu wydanego w 1988 roku⁴⁶, dość odległym już od pierwotnej poetyki nowofalowej, jest jednak bliski poetyce – i kreacji podmiotu, zagubionego w socjoserze – obecnej na przykład w wierszu Barańczaka *Wypełnić czytelnym pismem* (z tomu *Dziennik poranny*, 1972), co świadczyłoby o głębszej refleksji Podsiadły nad liryką niegdyś nowofalowego poety.

Podsumowanie

Barbarzyńskie „wypisywanie się” z tradycji, sugerowanie „dzieworódczego” początku⁴⁷ na tyle zdominowało strategię formacji bruLionowej, że pozaliterackie świadectwa wyrazistych związków poetów roczników 60. z Nową Falą trudno znaleźć, trudno też poprzestać na deklaracjach składanych w reakcji na uproszczone i impulsywne wypowiedzi krytyczne. Marcin Sendecski ironicznie skomentował szkic Kornhausera *Krytyk i amory*: „Wbrew temu, sugeruje krytyk, nie jestem epigonem Jana Polkowskiego, lecz autora *Zjadaczy kartofli* [Kornhausera]”⁴⁸. Bezsprzeczne jednak pozostaje, co zauważyli Rafał Grupiński i Izolda Kiec, że: „wszyscy czytali Miłosza, Herberta, Brodskiego, Venclovę, Audena, Zagajewskiego, Barańczaka, Krynickiego [...]”⁴⁹.

Co zatem łączy barbarzyńców „bruLionu” i poetów Nowej Fali? Najbardziej wyraziste więzi istnieją między poezją roczników 60. a praktyką twórczą Nowej Fali z końca lat 60. i z lat 70. Dostrzec można wspólną niechęć do „literackości”, postulat mówienia bezpośrednio, zastąpienia symbolu konkretem (pamiętając o różnym rozumieniu „prawdy” w poezji – w porządku wartości w przypadku Nowej Fali, w porządku indywidualnym, intymnym u bruLionowców). Obie formacje łączy odrzucenie romantycznego paradygmatu, który w poezji roczników 60. staje się elementem gry z czytelnikiem, dla nowofalowców był zaś nadal istotnym dziedzictwem do „przepracowania” i odkłamania. Brak – w przypadku obu grup – jednolitej poetyki normatywnej, podobna nieufność w stosunku do języka, zwłaszcza oficjalnego. Poeci „bruLionu” nie stworzyli też odrębnej, własnej dykcji lirycznej; barbarzyńcy czerpią w tej sferze przede wszystkim z dokonań Nowej Fali.

Poeci „bruLionu” nie stworzyli też odrębnej, własnej dykcji lirycznej; barbarzyńcy czerpią w tej sferze przede wszystkim z dokonań Nowej Fali.

⁴⁵ M.A. Szulc Packalén, op. cit., s. 161 i 162.

⁴⁶ S. Barańczak, *Widokówka z tego świata i inne rymy z lat 1981–1988*, „Zeszyty Literackie – Cahiers Littéraires” 1988, Paryż.

⁴⁷ Por. przypis 25.

⁴⁸ Wypowiedź M. Sendecskiego cyt. za: J. Klejnocki, J. Sosnowski, op. cit., s. 36.

⁴⁹ R. Grupiński, I. Kiec, *Niebawem spadnie błoto, czyli kilka uwag o literaturze nieprzyjemnej*, Poznań 1997, s. 29.



Anna Beska,
Idzie zima,
tempera, 2005

Współczesna sytuacja liryczna i poetyki

(Krynicki – Sommer,
egzemplum)

Nowa

Spośród wielu możliwych definicji współczesności wybieram tę, która – przy najmniej od opublikowania zbioru „*Najrzykowniej*” – powraca coraz częściej w myśleniu o najnowszej poezji polskiej. Andrzej Sosnowski w szkicu *Współczesność Zadury* pisał:

Czym jest taka dzisiejsza współczesność w poezji (z przyszłością albo i bez przyszłości)? Może przede wszystkim jest to taki klimat, w jakim autor realistycznie wie, co i jak może zasadnie wiedzieć, a wiedząc to – co i jak może realnie powiedzieć. Czyli na pewno jest to sprawa znajomości języka, w którym dzieje się współczesność (słowo „język” byłoby tu bardzo pojemne i obejmowałoby zarazem rozumienie i nierozumienie świata, jednocześnie odbioru świata, nasłuchu i odsłuchu, oddźwięku i wydźwięku, nadawania i odbioru)¹.

Na dwa elementy tej definicji zwrócę szczególną uwagę. Po pierwsze, współczesność w poezji zostaje tutaj skojarzona z samoświadomością poety, ta (samo)świadomość zaś okazuje się „wiedzą” na temat „języka”, „języków”, w jakich wydarza się życie współczesne. Wstawiam dwa kluczowe pojęcia w cudzysłów, ponieważ najlepiej byłoby powiedzieć po prostu o **świadomości poetyki**², w jakiej wydarzyć może się wiersz. Po drugie zaś, by mówić o współczesności w poezji trzeba konkretnych wskazań – Bohdan Zadura okazuje się więc dla Sosnowskiego „najlepszym poetą współczesnym” jako autor konkretnego utworu: *Krok Sitonena*.

¹ A. Sosnowski, *Współczesność Zadury*, [w:] idem, „*Najrzykowniej*”, Wrocław 2007, s. 33.

² Na konieczne złączenie pojęć „współczesności” i „poetyki” zwraca uwagę edytor tomu *Contemporary Poetics* (Evanston 2007) Louis Armand, pisząc: „Termin „współczesne poetyki” nie jest ustanawiany przez żaden konkretny styl lub określoną estetykę, lecz raczej przez konkretne poszanowanie tych uwarunkowań, w ramach których zdarza się język”. Oczywiście, można by powiedzieć, że chodzi tu o szeroko rozumianą poetykę kulturową, z tym jednak zastrzeżeniem, że w zaproponowanej we wspomnianym tomie metodologii nie chodziło o użyteczność społeczną, kulturową i polityczną interpretacji (por. A. Burzyńska, *Kulturowy zwrot w teorii*, [w:] *Kulturowa teoria literatury*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2006, s. 58), lecz raczej o analizę (retoryczną) genealogicznych linii współczesnych poetyk.

Nowej Fali

Nowa Fala

Zaczynam swój szkic o dziedzictwie Nowej Fali w najnowszej poezji polskiej od nazwisk, formuł, definicji niedających się odnaleźć w ramach nowofalowego dyskursu, by postawić tezę zasadniczą. Nowoczesność Nowej Fali okazuje się – paradoksalnie – najsilniejsza w linii zapewne mniej oczywistej niż dominujące zestawienia (Nowa Fala – generacja „bruLion”-u). Chciałbym pokazać w swym tekście, jak nowofalowa świadomość poetycka, jak wypracowywane przez – przede wszystkim poznąską gałąź Nowej Fali (egzemplum stanie się tu poezja Ryszarda Krynickiego) – poetyki zapłodniły „rozumienie i nierozumienie świata” w poezji kluczowego dla zrozumienia najnowszej poezji twórcy – Piotra Sommera. Jest to więc w rzeczy samej zadanie zbudowania istotnej **linii genealogicznej najnowszej poezji polskiej** (jednej – oczywiście – z możliwych takich linii).

Tak sformułowane zadanie wymaga pewnych zasadniczych wstępnych ustaleń. Stąd rozpocznę od przywołania kilku tekstów, które w ostatnich latach próbowały opisać relacje pomiędzy poezją nowofalową i najnowszą twórczością poetycką. Następnie wskażę na konieczność reinterpretacji poetyki nowofalowej. W drugiej części swego szkicu postaram się zaś odmalować ową ważną linię genealogiczną najnowszych projektów poetyckich.

Nowoczesność Nowej Fali

Pytanie o aktualność poezji nowofalowej nie od początku lat 90. było oczywiste. Chciałbym w tym miejscu wskazać na trzy teksty, które przeczytać można jako trzy różne możliwości opisu. Myślę tu o szkicu Anny Nasilowskiej *Kto się boi dzikich?*³, artykule Andrzeja Sosnowskiego „Apel

Tomasz

Cieślak-Sokołowski,

ur. 1980. Adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Krytyk literacki – w kręgu jego zainteresowań znajduje się przede wszystkim poezja współczesna. Autor książki *Mój wszechświat uczyniony. O poezji Janusza Szubera*, zredagował m.in. *Dyskursy krytyczne XXI wieku*. Mieszka w Krakowie.

³ Por. A. Nasilowska, *Kto się boi dzikich?*, „Teksty Drugie” 1996, nr 5, s. 44–54 [dalej – AN].

poległych”: *O poezji naiwnej i sentymentalnej w Polsce*⁴ oraz tekście Jacka Guttora *Dlaczego poezja Nowej Fali jest poezją nowoczesną*⁵.

Artykuł Nasiłowskiej ma charakter wstępnego (prekursorskiego) wskazania (jedynie) na przemilczaną w pierwszej połowie lat 90. zależność pomiędzy poezją Nowej Fali i wstępującą na salony twórczością „bruLionu”. Badaczka stwierdzała:

Najpoważniejszy udział w kształtowaniu stylu tej części młodej poezji miała jednak Nowa Fala. Wydaje mi się to dotąd nie wypowiedzianą i ukrywaną prawdą, która powinna wreszcie skorygować pośpiesznie głoszone opinie [AN 49].

Wskazywała przy tym szczególnie na Barańczakowską kategorię nieufności [AN 51–52]. Pisząc o „Nowej Nowej Fali” przeciwstawiała się więc powszechnie podtrzymywanej tezie zerwania, jakie miało nastąpić wraz z pojawieniem się formacji „nowych dzikich” [AN 53]. W zakończeniu przywoływanego tekstu pisała wprost: „W przewrocie najbardziej przewrotny okazał się pomysł kontynuacji. Mistrzowie dali się sprowokować. Protestują. Więc jednak – udał się przewrót” [AN 54]. Tezy Nasiłowskiej zostały w refleksji na najnowszą poezję polską wkrótce podjęte. W tematycznym numerze „Dekady Literackiej” „Co nam po Nowej Fali?” Joanna Orska już nie w tonie ubiegania się o wypieraną perspektywę pokazywała „zależności łączące wiersze Świetlickiego z wczesnymi tekstami Zagajewskiego czy Barańczaka”⁶.

W tym miejscu, otwierając myśli poświęcone szkicowi Andrzeja Sosnowskiego, chciałbym powtórzyć znaczące stwierdzenie Orskiej – „wczesne teksty”. Wydaje się ono kluczowe dla zrozumienia przeświadczeń wpisanych w artykuł „*Apel poległych*”. Andrzej Sosnowski, opowiadając o poezji polskiej w latach 1968–1993, definiował w nim „poezję naiwną” jako tę, w której: „Język nie powinien stanowić obszaru zabawy lub gry [...], bądź źródła (zbędnej przecież) niejasności, gdyż największą kwestią natury moralnej jest możliwość bezpośredniego dostępu do autentycznej wartości, odnajdywanej w sumieniu, objawieniu lub tradycji uniwersalnej”; jako tę, która: „mieści się w konwencji przezroczystej reprezentacji” [AS 161]. Według autora „*Apelu poległych*”, poezja nowofalowa – mimo obiecującego początku, szczególnie w swym wariacie lingwistycznym – ostatecznie stała się poezją naiwną (Sosnowski mówi o „zwrocie ku »naiwności«”, AS 163). W tym rozumieniu nowofalowa poezja lingwistyczna byłaby niezrealizowanym projektem, niewykorzystaną, zaprzepaszczoną możliwością „pokolenia 68”. Co znaczące jednak, ów projekt „poezji nie-naiwnej i nie-sentymentalnej” został na nowo podjęty [AS 164]. (Sprzymierzeńcem Andrze-

⁴ Por. A. Sosnowski, „*Apel poległych*”: *O poezji naiwnej i sentymentalnej w Polsce*, „Kresy” 1993, nr 16, s. 158–164 [dalej – AS].

⁵ Por. J. Guttor, *Dlaczego poezja Nowej Fali jest poezją nowoczesną*, [w:] idem, *Niepodległość głosu. Szkice o poezji polskiej po 1968 roku*, Kraków 2003, s. 17–24 [dalej – JG].

⁶ J. Orska, *Subtelne rewolucje, czyli o Nowej Fali i niektórych poetach debiutujących po roku 1989*, „Dekada Literacka” 2005, nr 3/4, s. 24 (szkic został następnie przedrukowany w krytycznej książce badaczki: *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006, s. 245–261) [dalej – JO].

ja Sosnowskiego staje się w tym tekście przede wszystkim Bohdan Zadura, z drugiej fazy swej twórczości). Możliwość nie została więc zaprzeczona ostatecznie. W ten sposób Sosnowski zamyka swój tekst w roku 1993.

Od perspektywy, o którą (performatywnie) ubiegał się autor „*Apelu poległych*”, swój szkic rozpoczyna Jacek Gutorow. W dziesięć lat później autor *Niepodległości głosu* jest w stanie wyraźnie wskazać „moment genealogiczny” poezji najnowszej – jest nim nowofalowe otwarcie językowe [JG 18-19]. Przekształcając nieco formułę Anny Nasiłowskiej, Gutorow stwierdza następnie, że „nowość Nowej Fali” polegała właśnie na nowoczesnej intuicji, intuicji, że „rzeczywistość jest korelatem świadomości, a w języku, którym posługuje się świadomość, ukryty jest sens świata” [JG 22-23]. Ten właśnie moment krytyk uznaje za najistotniejszy. Do tych stwierdzeń zasadniczych dopisać trzeba – za samym Jackiem Gutorowem – dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, stwierdzenie istotności momentu nowofalowej świadomości języka nie unieważnia wagi momentów wcześniejszych kształtowania się nowego idiomu poetyckiego. Autor *Niepodległości głosu* wskazuje tu przede wszystkim „pierwsze tomy Iwaszkiewicza, poetykę wypracowaną przez Drugą Awangardę czy strategię poetycką znaną z książek Mirona Białoszewskiego”, dodając zaraz: „To zresztą problem niezwykle złożony, wciąż czekający na rozpoznanie i rozwinięcie” [JG 17]. Po drugie, autor *Niepodległości głosu* wyraźnie zastrzega, że jego szkic dyktowany jest wyborem „krytycznoliterackiego minimalizmu”, wyborem ledwie „wskazania kilku momentów, dla których warto jest czytać wiersze polskich poetów nowofalowych” [JG 17]. W podobnym zasięgu lokują się ambicje niniejszego szkicu. Nim jednak pozwolę sobie wskazać owe istotne momenty (konkretne wiersze i skomplikowane historie ich poetyk), jedną jeszcze rzecz koniecznie muszę powiedzieć.

Na interesujący mnie w tym tekście problem można spojrzeć co najmniej dwójako i dwa takie – retoryczne – stanowiska w ostatnich latach się wykształciły. Joanna Orska w zakończeniu przywoływanego już szkicu *Subtelne rewolucje* zwracała uwagę z jednej strony na „pokrewieństwa poetyk [...] autorów debiutujących po 1989 roku i poezji Nowej Fali” (tym elementem łączącym miał być przede wszystkim „podobny stosunek do języka”, JO 24). Z drugiej jednak strony, wobec znaczącej „zmiany sytuacji literatury w społeczeństwie” w wierszach poetów młodej generacji (Świetlicki, Sendek, Baran) – jak przekonuje krytyczna – „zestaw nowofalowych narzędzi” spełnia już zupełnie inną funkcję: nie służy już budowaniu porozumienia (jak w zaproponowanej przez Orską interpretacji miałyby się dziać w utworach nowofalowców), lecz „stanowi świadectwo braku wspólnoty” [JO 24].

Jerzy Jarniewicz w nieco inny sposób opisuje – jak ją nazywa – „lekcję nowofalową”⁷. Na początku zauważa, że jego debiutancki tomik *Korytarze* uznać można „za dowód [...] zaczytania się w poezji nowofalowej”, wskazuje – i jeszcze niewiele to znaczy – na: „podobny typ ironii, podobny sposób budowy wiersza, no i oczywiście ten sam obszar tematycz-

⁷ Będę tutaj podążał tropem obszernej rozmowy Jerzego Jarniewicza z Michałem Larkiem zatytułowanej „*Te chwile, w których ciało rozsada język*”. Została ona opublikowana w książce *Ślady i więzy. Krytyczna topografia Jarniewicza*, wybór i oprac. Z. Jaskuła, Łódź 2008, s. 12–43 [dalej – JJ].

ny” [JJ 12-13]. Znacznie bardziej interesujące wydają się dwa dopowiedzenia dalsze. W pewnym momencie ową lekcję Jerzy Jarniewicz nazywa wprost „lekcją względności”:

Pociągał mnie w wierszach nowofalowych spłot opisu rzeczywistości z refleksją nad językiem. Uczyłem się, jak ingerencja w opisywany świat dokonuje się poprzez demontaż języków. Ten aspekt inteligentnej, ale i dywersyjnej gry z językiem stał się wkrótce dla mnie najciekawszy [JJ 15].

Wreszcie stwierdza Jarniewicz dość kategorycznie: „Uważam [...], że obecne „nowe” poetyki wiele nowofalowcom zawdzięczają, a przynajmniej wskazują sporo zbieżności; nie jest prawdą, jakoby były ich przeciwieństwem” [JJ 15]. W słowach autora *Korytarzy* zostaje wypowiedziane zasadnicze przeświadczenie, że bez **nowofalowej lekcji**, bez nowofalowego doświadczenia pewnej sytuacji lirycznej trudno sobie wyobrazić nie tylko jego własną poezję, ale także „nowe” poetyki. I tu miejsce na dopowiedzenie drugie – Jarniewicz wskazuje konkretną linię najnowszej poezji, tę którą wyznacza poezja Piotra Sommera.

Zasadnicze różnice pomiędzy ujęciem Joanny Orskiej i Jerzego Jarniewicza widoczne są gołym okiem. Oczywiście, co szalenie istotne – różne są tu zestawy nazwisk. Ale i sam gest retoryczny. Krytyczka, opisując „subtelne rewolucje”, dba o zaznaczenie zerwania, dookreślenie miejsca zasadniczego przejścia, wskazując na „zmianę sytuacji literatury w społeczeństwie” (to wszystko gesty **retoryki zerwania**). Inaczej Jarniewicz – podąża tropem zbieżności, pisząc o Piotrze Sommerze używa metafory „wyrastania” (pielegnuje więc **retorykę ciągłości**).

Oczywiście, bliżej mi do stanowiska Jarniewicza – wynika to z podobnego rozumienia kategorii poetyki, ale i podobnej interpretacji – by posłużyć się określeniem Joanny Orskiej – „zestawu nowofalowych narzędzi”. W tej perspektywie konieczne stają się dwie interpretacje. Czytając wiersz Ryszarda Krynickiego *Jak powstaje wiersz*, postaram się poddać reinterpretacji ów potencjał nowofalowych poetyk. Interpretacja utworu Piotra Sommera *Czym mógłby być* będzie zaś próbą dopowiedzenia owych linii „wyrastania” najnowszej poezji z nowofalowego korzenia.

O tym, jak powstaje wiersz

Twórczość Ryszarda Krynickiego otwiera wiersz *jak powstaje*⁸. Inaczej, poezję autora *Aktu urodzenia* rozpoczyna wiersz o incipicie *** (*jak powstaje...*)⁹. Jeszcze inaczej, twórczość autora *Pędu pogoni, pędu ucieczki* otwiera utwór *Jak powstaje wiersz*¹⁰.

⁸ R. Krynicki, *jak powstaje*, [w:] idem, *Niepodlegli nicości*, Warszawa 1988, s. 6, idem, *Niepodlegli nicości*, Kraków 1989, s. 6, idem, *Magnetyczny punkt*, Warszawa 1996, s. 11.

⁹ Idem, *** (*jak powstaje...*), [w:] idem, *Akt urodzenia*, Poznań 1969, s. 9.

¹⁰ Idem, *Jak powstaje wiersz*, [w:] idem, *Pęd pogoni, pęd ucieczki*, Warszawa 1968, s. 10.

Już na samym początku myślenia o momencie inicjalnym nowofalowych poetyk pojawiają się istotne problemy. Nie ma tu jednego wiersza, jest za to istotny problem w samym centrum struktury wiersza, w jego poetyce. Oto kolejne wersje „pierwszego” utworu Ryszarda Krynickiego (w kolejności chronologicznej):

Jak powstaje wiersz

jak powstaje, z upadku kobiety czy upadku owocu: upadku
dziewcząt na gładkiej drodze siwizny, z upadłego
powstania (z martwych?) niewolników; z martwych przeżyć
czy z przeżycia zmartwień; jak – z upadku deszczu, zarastającego
pierwopis
powstaje ten wiersz, owoc
upadku,
upadku
na
kolana; skoro, szeptać będą: być może, wierząc że powiedzą: prawda, ufając,
że zakrzykną: fałsz, że zakrzyczą ten fałsz, światłość tego (nowego)
świata. Z wiary w nieufność (nieufność zaufanych) czy z nieufnej wierności: przeciwko
komu powstaje i przeciw komu wybiega – ten wiersz, nadzieja
i obawa przed jej spełnieniem, wiersz o tyle nieprzemijający, że nienapisany.

Krzysztofowi Gąsiorowskiemu

jak powstaje, z upadku kobiety czy upadku owocu,
upadku dziewcząt na gładkiej drodze siwizny, z upadłego
powstania (z martwych?) niewolników; z martwych przeżyć
czy z przeżycia zmartwień; jak – z upadku deszczu, zarastającego
pierwopis – powstaje ten wiersz,
owoc
upadku
upadku
na kolana; skoro, poddając się, zgadzasz się na
kolejne zdanie, zdanie
się na łaskę, mając nadzieję, że szeptać będą: być może,
wierząc, że powiedzą:
prawda, ufając, że zakrzykną: fałsz, twoje usta, że zakrzyczą
ten fałsz, światło życia (na wiarę) na ziemi; z wiary w nie-
ufność (nieufność
zaufanych) czy z nieufnej wierności; przeciwko komu powstaje i naprzeciw

komu wybiega – ten wiersz, nadzieja i obawa przed jej spełnieniem. Wiersz o tyle nieprzemijający, że nie-napisany.

1967

jak powstaje

jak powstaje, z upadku? upadku
na kolana? osłabie z lęku czy zgięte
w pokorze? z przerwanego zdania,
które zdaje na łaskę – albo łaskę daje?
z ufnej wiary? z nieufnej wierności?
jak
i przeciw komu,
przeciw czemu powstaje,
przeciw komu wybiega, wiersz? nadzieja?
i strach spełnienia?

1967; 1980

Wiersz ten wydaje mi się szczególnie istotny także z innych, niż wymienione na wstępie, powodów. Stwarza on bowiem możliwość wypowiedzenia wielu istotnych kwestii, spraw kluczowych dla lektury wczesnej poezji Ryszarda Krynickiego. O czym myślę? Przede wszystkim pozwala zauważyć typową dla tego okresu twórczości autora *Aktu urodzenia* konstrukcję sytuacji lirycznej utworu. Nie można w tym wypadku mówić o żadnej formie silnej obecności podmiotu mówiącego. Utwór niejako zwraca się w swoją własną stronę, tematyzuje swoje istnienie. Po drugie, ważna wydaje się forma owego autotelicznego gestu. Wiersz – jeśli mogę sobie pozwolić na wygodną personifikację – jest niepewny swojego istnienia, może mówić o swoim statusie jedynie w serii pytań. Co więcej, owa enumeracja pytańników nie prowadzi do jakiegoś określonego celu (którym mogłaby być choćby forma zdania twierdzącego, orzekająca konstrukcja puenty, jakaś forma odpowiedzi na tytułowe pytanie), wręcz przeciwnie – wyliczenie stwarza sytuację zawieszenia możliwych odpowiedzi (osłabia zatem i spójność, koherencję możliwych interpretacji).

Z perspektywy czasu nie do ustalenia wydają się nawet fakty tak proste: czy wersja pierwsza wiersza z arkusza *Pęd pogoni, pęd ucieczki* powinna być zapisana kursywą (w oryginale czcionka tak właśnie wygląda, ale konsekwentnie taki kształt ma w całym tomiku, we wszystkich utworach); w wersji ostatniej – kursywa niewątpliwie jest wyborem autora. Wskazuję na tak błahy szczegół, by pokazać szalenie

istotne i podstawowe trudności czytelnika tej poezji. Pierwszym, zasadniczym doświadczeniem jest tu problem niestabilności tekstu, rozchwiania jego poetyki. Zwrócić w tym miejscu uwagę tylko na kilka różnic pomiędzy kolejnymi wersjami, ponieważ pokazują one dobrze, w jakim kierunku zmierza praca poety, ale i co stało się podstawowym problemem wewnętrznego skomplikowania struktury utworu. Kilka rzeczy na pewno Krynickiemu pomiędzy rokiem 1967 i 1980 udało się osiągnąć. Po pierwsze, udało się postawić znaki zapytania, czyli doprowadzić strukturę tego wiersza do momentu, w którym ten znak interpunkcyjny dało się osiągnąć także in-tonacyjnie (skomplikowany tok przerzutniowy wersji wcześniejszych na pewno na to nie pozwalał; w wersji ostatniej przerzutnie zostały zaś istotnie zamazane). Po drugie, udało się także ostatecznie doprowadzić ten wiersz do (konceptystycznego) domknięcia. Problem dwóch pierwszych wersji (czyli kwestia nienapisania tego, co zostało napisane) ustępuje miejsca frazie-konceptowi („strach spełnienia”). Po trzecie wreszcie, dzięki wycięciu dużej części wiersza, kulminującej w parentezie „nieufność zaufanych”, wersja ostatnia utworu traci charakter generacyjnego manifestu, zyskuje – powiedzieć by można – uniwersalny charakter (rozważań poety nad możliwościami wiersza). Jednym słowem, podstawowy problem tego utworu, czyli nadmiar wątpliwości (przerzutniowo i w serii homonimicznych rozróżnień konstytuowanych), zostaje osłabiony, może nawet wyeliminowany z tekstowej gry.

Jednego jednak Ryszardowi Krynickiemu zamazać się nie udało – myślę o problemie „zarastającego pierwopisu”. Co prawda fraza ta znika z wersji wiersza z roku 1980, co prawda tytuł zmienia się w eliptyczne niedopowiedzenie – ślad cytato-wości, ślad koniecznego zapośredniczenia swojego własnego głosu (od samego początku tej poezji) pozostaje. To oczywiście ślad Peiperowskiego układu rozkwitania. Utwór Krynickiego jest – Alina Świeściak nazwała go nawet „egzemplifikacją konstrukcyjnych założeń”¹¹ – nowofalową wersją niemożliwego już poematu rozkwitającego. Staje się jednocześnie jednak przykładem – jednym z najciekawszych – podległości głosu poetyckiego (w tym sensie walka o – wedle koncepcji Jacka Gutorowa – „niepodległość głosu” kończy się konieczną porażką) intertekstualnego statusu wiersza nowoczesnego¹². „Jak powstaje wiersz” to tyleż tytuł wiersza otwierającego twórczość Krynickiego, co pytanie postawione przez „Okolicę Poetów” czołowiec polskich pisarzy w latach 1935-1936. (O tym, że była to szalenie ważna pozycja lekturowa w połowie lat 60. dla Krynickiego przekonuje obszerny passus z tekstu *Czy istnieje już poezja lingwistyczna?*¹³). W tejże ankiecie Tadeusz Peiper opublikował tekst *O współczesnej poezji polskiej*, w którym odnaleźć można swego rodzaju wytłumaczenie autotematyczności utworu *Jak powstaje wiersz* („Należy usta ująć złożonymi tubowato rękami i wołać, że bez pracy nad ideami o poezji nie może być dobrej poezji”), ale odnaleźć też można źródło cytatowych odniesień wiersza Krynic-

¹¹ A. Świeściak, *Przemiany poetyki Ryszarda Krynickiego*, Kraków 2004, s. 36 [dalej – AŚ].

¹² Por. R. Nycz, *Poetyka intertekstualna*, [w:] *Poetyka kulturowa...*, s. 153–180.

¹³ Por. R. Krynicki, *Czy istnieje już poezja lingwistyczna?*, „Poezja” 1971, nr 12, s. 48.

kiego. Peiper rozpoczynał swój tekst od pamfletu na „wytwórnienie fałszu” w poezji polskiej i ulegających im krytyków¹⁴. Mógł to być ślad niezbyt czytelny, więc w wersji drugiej swojego wiersza autor *Aktu urodzenia* wzmocnił źródło cytatu zarówno o kontekst Peiperowskiej koncepcji zdania, jak i dopowiedział frazę „zakrzykną: fałsz” bardzo już czytelnym sformułowaniem „twoje usta”. Nie dziwi też w perspektywie wypowiedzianych już hipotez usunięcie, zamazanie śladów w wersji ostatniej.

Próbując podsumować dotychczasowe obserwacje, należałoby powiedzieć, że rekonstruowana tu na przykładzie jednego tylko wiersza Ryszarda Krynickiego poetyka nowofalowego wiersza, w jej wczesnym etapie rozwoju (tym który – przypominam – Andrzej Sosnowski uznał za szczególną szansę rozwoju najnowszej poezji polskiej) byłyby wiązką następujących cech: 1. autotematycznego gestu namyślania się wiersza nad własnym tworzywem; 2. struktura utworu zdradza niepewną, chybotliwą konstrukcję całości, która prowadzi do zawieszania poetyckich orzeczeń; 3. jest to poetyka nadmiaru (instrumentarium stylistycznego), prowadząca do swoistego napięcia pomiędzy wyrażanymi w wierszu – często *explicite* – pragnieniami a możliwością ich realizacji w strukturze poetologicznej wiersza; 4. wiersz jako intertekstualny konstrukt ujawnia swoją zawisłość od swego odniesienia, co powoduje jego niepewną kondycję (brak pewnego, ukonstytuowanego znaczenia). Na biegunie przeciwnym, rzecz jasna, stoi „pewność” konceptystycznego wiersza *Jak powstaje* z roku 1980.

Zaproponowana przeze mnie interpretacja źródłowych cech poetologicznych wczesnego wiersza Krynickiego różni się w sposób zasadniczy od wniosków przedstawionych przez Alinę Świeściak w cytowanej już książce *Przemiany poetyki...* (którą uznać można za wyraz prototypowych konstatacji towarzyszących tej poezji). Badaczka zamykając swą analizę pisała między innymi: „zasady układu rozkwitania zostały tu wzbogacone o środki właściwe poezji lingwistycznej [...], co daje efekt nie tyle tożsamości brzmieniowej, ile paronomastycznego zbliżenia słów lub funkcjonalizacji różnic semantycznych tych samych słów” [AŚ 37]. Próbowałem wykazać w swej **(re)interpretacji**, że nie tyle chodzi tu o zbliżanie i funkcjonalizację gestu poetyckiego, co szukanie konceptu, który byłby w stanie – na przecięciu trudności wpisanych w modulację układu rozkwitania, środków właściwych poezji lingwistycznej oraz konstrukcji intertekstualnych – wyłonić silną (konceptystyczną) metaforę.

Czym mógłby być wiersz

W roku 1980 w tomiku *Pamiętki po nas* Piotr Sommer, w kilku miejscach wspominający, że wczesna poezja Ryszarda Krynickiego była dla niego lekturowym doświadczeniem istotnym¹⁵, zamieścił wiersz *Czym mógłby być*:

¹⁴ T. Peiper, *O współczesnej poezji polskiej*, [w:] idem, *O wszystkim i o niczym*, Kraków 1874, s. 383–385.

¹⁵ Por. choćby wypowiedź poety w rozmowie z Jerzym Borowczykiem i Michałem Larkiem: „ciekawym był wczesny Krynicki” – przy czym kryterium wyróżnienia zostało przez Sommera nazwane „przyjemnością w języku”. O dalszym rozwoju poezji nowofalowców mówi już poeta z nutą rozczarowania – „zdrętwiała im melodia” (*Rozmowa była możliwa. Wywiady z pisarzami*, Poznań 2008, s. 61).

Wiersz musi być tym, czym jest.
 Nie powinien udawać poematu
 ani zastępy naczelnika powiatu,
 ani sklepowej, która ma okres.
 Nie powinien wyrażać ducha czasu
 ani go nie wyrażać, nie powinien
 być dokumentem, ani nim nie być.
 (Od czasu do czasu mógłby zapytać.)
 Powinien umieć sobie wyobrazić
 czym mógłby być, gdyby nie to
 czy tamto¹⁶.

Utwór Sommera jest oczywiście, na pierwszy rzut oka, parodią wiersza Krynickiego¹⁷: jego gestu autotematycznego (wers pierwszy), jego programowości, ale także impasu, w jaki tekst *Jak powstaje wiersz* wpada (nie mogąc nawet zadać, zakończonego odpowiednim znakiem interpunkcyjnym, pytania). W takiej lekturze umykają jednak dwie kwestie dla wiersza Sommera, jak mi się zdaje, kluczowe. Po pierwsze, utwór *Czym mógłby być* wydarza się w tej samej strukturze – w poetyce enumeracyjnego wyliczenia (potęgowanej jeszcze w tym wypadku wersyfikacyjną aluzją do wiersza zdaniowego). Po drugie, autor *Pamiętek po nas* bawi się (choć nie jest to zabawa niewinna) z głównym postulatem Peiperowskiego układu rozkwitania – jego jedyną „sprzączką”, jak rzecz określał autor *Nowych ust* – zasadą rozluźnienia rymów (wers 1 i 4 rymują się asonansowo-konsonansowo, wersy 2, 3 i 5 – asonansowo, wersy 7–9 zaś współbrzmiały wygłosową samogłoską „ć”). W tej perspektywie powtórzenie tej samej sylaby w dwu ostatnich wersach podważa (ośmiesza?) prawidłowość poezjowania spisanej w puencie utworu. Szukający pewności, pewnej poetyki wiersz Piotra Sommera¹⁸ wpada więc – świadomie, jak mi się zdaje, i z pełną premedytacją (tu lokalizować by

Inaczej niż Krynicki,
 Sommer nie przekuwa
 klęski na zwycięstwo
 (na koncept), lecz ją
 pielęgnuje, jest jej
 w pełni świadomy
 – otwiera tym samym
 swój (współczesny)
 wiersz na [...] „przyjemność
 w języku”, trudną
 przyjemność w języku.

¹⁶ P. Sommer, *Rano na ziemi (wiersze z lat 1968–1998)*, Poznań 2009, s. 40.

¹⁷ Sommer znalazł zapewne wersję z *Aktu urodzenia* z roku 1969 (ze szczególnie wzmocnioną wartością programową i uwyraźnionym odwołaniem do poezji i manifestów Peipera).

można punkt rozminięcia się tych dwóch projektów poetyckich) – w siadła identycznych ograniczeń, niemożliwości **poetyk wiersza nowoczesnego**. Inaczej niż Krynicki, Sommer nie przekuwa jednak klęski na zwycięstwo (na koncept), lecz ją pielęgnuje, jest jej w pełni świadomy – otwiera tym samym swój (współczesny) wiersz na – jak sam to określił – „przyjemność w języku”, trudną przyjemność w języku.

Szalenie znamiennej późną realizacją konsekwencji wyciągniętych z tak rozumianej „lekcji nowofalowej” jest pokaźna konstelacja tekstów z najnowszego tomu poety *Dni i noce*. Myślę w tym miejscu o cyklu utworów, jaki otwiera *Wiersz o przecinkach*¹⁹:

Nie oczywiście się nie zdarzyło
w te dwa tygodnie, nie się bez ciebie
nie zaważyło, koniecznie nikt
się nie musiał z tobą widzieć
i nie zostawił bardzo ważnej wiadomości,
przyszły trzy listy, w pracy
odłożono ci stos gazet, które
wychodzą dalej, mimo że pusto w nich
jak nigdy, choć dalej są zadrukowane
tym, czym wypełnia się historia.

Utwór opowiadający o zwykłej, codziennej sytuacji, będący zapisem jednego zdania (które mógł powiedzieć ktokolwiek, kto zwraca się do kogoś, kogo w tym miejscu nie było „w te dwa tygodnie” – ta sytuacja niedookreślona jest w sposób typowy dla poezji autora *W krzesle*). Gdyby nie tematyzujący sytuację liryczną tytuł, nie dałoby się zauważyć chyba niczego szczególnego, ukryta zostałaby retoryczna struktura wiersza. Tytuł nie pozwala jednak pominąć obserwacji, że (nawet) zwykłe zdanie, wyjęte niby rodem z potocznego języka, niesie w sobie retoryczny nadmiar. Nadmiar wyliczenia sprawia bowiem, że trudno – po prostu – uwierzyć w przezroczystość, oczywistość frazy wypieniającej wers pierwszy („Nie oczywiście się nie zdarzyło”). Można zauważyć w strukturze tego zdania (całego utworu) – „rozdzierający język” – asyndeton (czyli bezspójnikowe zestawienie współrzędnych członów zdań)²⁰, a od tego stwierdzenia już tylko krok, by w tekstach kolejno po sobie w tomiku *Dni i noce* zobaczyć szczególne działanie retoryki asyndetonu (począwszy od poematu prozą *nic się nie stało*), który – wedle lekcji Rolanda Barthesa – stoi na biegunie przeciwnym wobec retoryki puenty (a więc i konceptu). Pomyślnego rozwiązania nie niesie tu ani poetyka wiersza, ani same poczynania (uważnego) interpretatora – pozostaje zawieszenie, rozdzierający język asyndeton.

¹⁸ Por. znakomitą interpretację wczesnej poezji autora *W krzesle* pióra Jacka Gutorowa [JG 167].

¹⁹ P. Sommer, *Dni i noce*, Wrocław 2009, s. 11.

²⁰ Por. znamiennej charakterystykę tej nowoczesnej figury pióra Rolanda Barthesa (idem, *Przyjemność tekstu*, Warszawa 1997, s. 20).

Poetyki nieoznaczoności

Jak nazwać poetyki, po terytoriach których interpretacyjnie do tej pory się poruszałem? W jakim miejscu są te interpretacje? Czy istnieje fortunny koncept krytyczny, który pozwoliłby – w koniecznym dużym skrócie – ogarnąć historie poetyk, snutą tu opowieść o kilku wierszach? Tak, wydaje mi się, że odpowiedź na tak postawione pytanie jest możliwa. I byłby to także pewien koncept interpretacyjny, który pozwoliłby pokazać właściwość genealogicznej linii, którą próbuję w tym tekście szkicować.

Myślę tu o klasycznym koncepcie Marjorie Perloff i jednocześnie tytule jej książki *The Poetics of Indeterminacy* (Princeton 1981). Cóż miałyby oznaczać owe „poetyki nieoznaczoności”? Perloff nazywa te poetyki trybem modernistycznej poezji²¹, który miałyby się opierać na produkowaniu przez tekst poetycki swoistej niedosłowności dzięki różnorodnym grom z jego strukturą (pierwszą, założycielską realizacją tak rozumianej poetyki wiersza nowoczesnego miałyby być *Iluminacje* Rimbauda). Inny mi słowy – na co zwraca dalej uwagę Perloff – wiersz może mieć „normalną” konstrukcję zdań, może poprawnie zadbać o łączliwość słów – nie produkuje jednak żadnego łatwego do deszyfrowania sensu. Dzieje się wręcz przeciwnie – wprowadza raczej czytelnika w zakłopotanie, w swej poetologicznej budowie pozostając łamiącą główką nie do rozszyfrowania. Wiersz nowoczesny, w tej linii, jaką wyznaczają poetyki nieoznaczoności, jest więc „wierszem-enigmą”, do której utracono (na zawsze?) zestaw zasad dekodujących.

W ciekawym, niespełna dwa lata temu opublikowanym tekście *The Poetics of Modernism*, stanowiącym próbę opowieści o pewnym „spójnym paśmie” (*one consistent strand*) tychże poetyk, Peter Nicholls zestawia zasadę poetyki nieokreśloności z równie klasycznym konceptem J. Hillisa

Słowa zaczynają
wchodzić w kolizję
z prostymi,
„przezroczystymi”
znaczeniami, jakim
– zdawałoby się
– powinny podlegać.
Retoryczna struktura
wiersza zrywa iluzję
przezroczystej
referencji – poezja
celebryje to
doświadczenie.

²¹ „A jeśli modernizm się nie skończył?” – to pytanie, spisane *explicite* przez Michaela H. Whitewortha (*Modernism*, Blackwell 2007) swoiście podsumowuje czyniony od kilku już lat trud zachodnich studiów modernistycznych, by mało funkcjonalną kategorię postmodernizmu literackiego zastąpić szeroką charakterystyką **późnego modernizmu** (por. choćby Marjorie Perloff, *21st-Century Modernism*, Balckwell 2002 czy Anthony Mellors, *Late Modernism Poetics*, Manchester 2005).

Millera, z jego książki *The Linguistic Moment* (Princeton 1985). Ów „moment lingwistyczny” – jako podstawowa zasada konstrukcyjna wiersza nowoczesnego – oznaczać ma: „moment zawieszenia wewnątrz tekstów wierszy, nie zwykle na ich początku lub końcu, moment, w którym wiersze namyślają się nad lub omawiają swoje własne medium. Nazywam to zawieszenie – dodaje Hillis Miller – momentem lingwistycznym, który rozumiem jako formę parabazy, zerwanie iluzji, że język jest przezroczystym medium znaczenia”. Słowa zaczynają wchodzić w kolizję z prostymi, „przezroczystymi” znaczeniami, jakim – zdawałoby się – powinny podlegać. Retoryczna struktura wiersza zrywa iluzję przezroczystej referencji – poezja celebrytuje to doświadczenie.

To przygoda – śmiem twierdzić – zarówno wczesnej poezji Ryszarda Krynickiego, jak wierszy Piotra Sommera, który z „nowofalowej lekcji” wyciągnął silne konsekwencje. To także – powiem więcej – istotna przygoda wielu poezji, poetów polskiej współczesności. Z opisywanego tu przeze mnie korzenia wyrastają bowiem tak różne wiersze (pozwolę sobie na kilka tytułów), jak poemat Bohdana Zadury *1 VIII 1979 7.45-22.45 [czternaście godzin z Piotrem Sommerem]*, poemat Andrzeja Sosnowskiego *Zoom*, wiersz otwierający debiutancki tomik Eugeniusza Tkaczyszyna-Dyckiego *Nenia i inne wiersze*, świetny utwór Marcina Świelińskiego *Tak, kawiarniany dekadentyzm* (i zapewne wiele innych). To wczesną poezję nowofalową, i doświadczony w jej centrum zasadniczy problem nowoczesnych poetyk, uznać należy za punkt otwarcia opisywanej tu linii genealogicznej. Bez tego punktu orientacyjnego trudno jest mi czytać nie tylko przed chwilą wymienione wiersze.



Anna Beska,
Towarzystwo - gęsi,
tempera, 2005



Beska '05

Adrian Gleń

Język

epifanii

w poezji Juliana Kornhausera

Obecność nowoczesnej epifanii w twórczości Juliana Kornhausera staje się szczególnie zauważalna od lat dziewięćdziesiątych, zwłaszcza zaś w dwóch ostatnich tomikach. Co ważne, doświadczeniu poznawczemu ujawnionemu w poetyckiej epifanii nie towarzyszy już – jak miało to miejsce chociażby w „dyskursywnych” wierszach z późnego okresu nowofalowego – wątpienie w epistemiczną moc poezji.

Strategia epifanii u autora *Zasadniczych trudności* nie jest związana z dylematami Różewiczowskimi. Relacjonując poglądy Ryszarda Nycza, piszącego o doświadczeniu negatywnej epifanii jako znaku niepewności i niemożliwej referencji¹, Andrzej Skrendo zastanawiał się, czy miejscem epifanii jest wiersz czy też prawda odkrytego sytuuje się w poprzedzającym tekst świecie, wiersz zaś jest jedynie jej niejasnym śladem, odbiciem, kopią, pozorem:

Czy u Różewicza epifania to „efekt tekstu”, czy raczej tekst to „efekt epifanii”? Rozważania Nycza chciałbym rozumieć następująco: wiersz jest miejscem epifanii, nie zaś jej śladem. [...] epifania jest negatywna nie tylko dlatego, że przekazuje prawdę o rozpadzie, ale też dlatego, iż kwestionuje samą siebie, ewokuje chwiejność swego własnego istnienia, a nawet własną niemożliwość. Różewiczowskie doświadczenie epifanii negatywnej byłoby w mniejszym stopniu doświadczeniem roz-

¹ Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 108–110.

sypywania się w miazdze słów czegoś, co wydawało się w momencie objawienia rewelatorskie, a większym – doświadczeniem własnego zaniku, własnej chwiejności. W efekcie epifania [...] traci swą domniemaną źródłowość. Jeśli bowiem byłaby wobec języka uprzednia, to nigdy nie znalazłaby w języku miejsca, aby zdeponować swą prawdę. Z tego powodu zamiast mówić, że w wierszu traci swą czytelność, lepiej stwierdzić, iż właśnie ją uzyskuje².

Wiersz – rozumiany jako przestrzeń odkrywania sensu rzeczywistości, miejsce przechowania źródłowego zachwyty – stanowi dla Kornhausera wartość niekwestionowaną. Nie ma epifanii poza tekstem, rozróżnienia na poznanie przed-językowe i (rzekomo) wtórny wobec niego ślad artykulacji są praktycznie tutaj nieobecne. Autor *Było minęło* milcząco akceptuje fakt, iż każde poznanie ma charakter językowy, odsuwając w ten sposób spór o prymarność *modi* ludzkiego rozumienia świata (w tym poglądzie, jak sądzę, krakowskiemu poecie bliskie są epifanijne zapisy Symborskiej i późnego Miłosza). Częstokroć jednak daje się zaobserwować (również z ducha Miłosza wyrastający) motyw milczenia, które domyka, wieńczy językowe poznanie, wskazując tym samym, iż źródło poetyckiego rozumienia i nazywania sytuuje się jednak w tym, co poza-językowe. W zachwycie, zatrzymaniu, chwili szczęśliwości...

Właśnie w duchu epifanijnej poetyki autora *Drugiej przestrzeni* utrzymany jest króciutki wiersz *W lipcu*, rysujący postulat zamilknięcia pojawiający się już za ramą tekstu, wraz z końcem dźwięku ostatniego słowa, proklamację pozasłownej, intuicyjnej koegzystencji człowieka-i-świata:

Klony, dęby i buki
szumiały nade mną w lipcu.
Szumiały, śpiewały.
Szedłem wśród sosnowych szyszek
o niczym nie myśląc.
[*W lipcu*, O, 49³]

Nie mamy tu jednak do czynienia z kontemplacją, lecz raczej chwilową fuzją „ja-i-rzeczywistości”. Zrzeczenie się przedstawieniowego sposobu

Adrian Gleń,

ur. 1977. Krytyk literacki, literaturoznawca. Adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Redaktor prac zbiorowych, autor 3 monografii. Mieszka pod Opolem.

² A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury. Poetyka i etyka transgresji*, Kraków 2002, s. 64–65. Tej, fundamentalnej dla Różewicza, kwestii przyglądałem się w tych wierszach, które posługują się jawnym porządkiem dwóch perspektyw: płaszczyzny jakiegoś, bliżej nieokreślonego teraz, w którym następuje poznanie (epifania) i momentu, w którym dokonuje się spisanie objawienia, zob. A. Gleń, *Pisać, żeby zamilknąć... (o poezji Tadeusza Różewicza)*, „Ruch Literacki” 2007, z. 4–5, s. 478–485.

³ Cytaty z tekstów J. Kornhausera za następującymi wydaniem: ZT – *Zasadnicze trudności*, Warszawa 1979; BM – *Było minęło*, Warszawa 2001; *Orgiami*, Kraków 2007.

myślenia (zrzeczenie się – w tej chwili – myślenia w ogóle) prowadzi do wygaszenia chęci opanowania świata. Oddalam od siebie problem reprezentacji, słyszę *klony, dęby i buki*, nie kłopotzę się nazywaniem, przyjmując nazwę jako deikse. To mi wystarcza. Jestem teraz podmiotem w stosunku do samego siebie, o tyle, o ile werbalizuję mój stan uspokojenia, wygaszenia *ratio*. Nic więcej. Zauważmy, to nie epifania. Jestem, by użyć genialnej metafory Georges'a Bataille'a, jak „woda w wodzie”. Ta nagła inkorporacja w „nie-u-rzeczono”, bez-głośnie istnienie świata stanowi źródło szczęśliwości⁴?

Wiersz Kornhausera – jak go rozumiem – dąży po częstokroć do zaniku, zaistniał, aby być prze-kazem postawy zmierzającej do milczenia. Swoista nie-mowa ujawniająca się w tym wierszu (wyraz odrzucenia przed-stawiającego języka) jest sposobem na istnienie, które pozwala odrzucić lub przynajmniej odsunąć aporie genetyczno-teologicznego myślenia i zakorzeni człowieka we wszechogarniającym tu-i-teraz:

pisać wiersz i nie myśleć
pisać wiersz i patrzeć
dotykać liści i wachać słońce
pisać wyłączać się
nasłuchiwać bicia serca
przeskakiwać na drugą stronę
gdyby jej nie było
stworzyć ją
[*Druga strona*, ZT, 16]

Nie dajmy zwieść się upartemu przeświadczeniu o językowym charakterze bycia. Bycie wyraża byt. Język wyraża bycie. Ale bycie w języku się nie wyczerpuje. Doznawanie, oparte w wierszu na zmyśle słuchu (*szumiały, śpiewały*), jest początkiem i końcem, źródłem naszej tożsamości ze światem. Bo też Kornhauserowi nie idzie o wiedzę w sensie *doxae*, raczej o rodzaj wy-słowienia bycia. Aby stać się, wreszcie, słuchającym!

Epifanii w Kornhauserowych tekstach nie towarzyszy, co ciekawe, gest poszukiwania języka, dostosowania go do rzeczy. Podmiot wierszy autora *W fabrykach udajemy smutnych rewolucjonistów* mówi językiem, nie jest mu podległy – w tym sensie, iż nie oczekuje

Kornhauserowi nie
idzie o wiedzę w sensie
doxae, raczej o rodzaj
wy-słowienia bycia.
Aby stać się, wreszcie,
słuchającym!

⁴ Podobnie w twórczości autora *Pieska przydrożnego*, z zachwyty bierze się „oniemienie”, zamilknięcie wobec fenomenu istnienia, poeta nie czuje już potrzeby nazywania. Wątek ten jednakże skonstrastowany tutaj zostaje z poczuciem odpowiedzialności i zaświadczenia, które domagają się ponownego przekroczenia bez-słowności (zob. np.: *Sprawozdanie z tomu Na brzegu rzeki; To jedno z tomu Kroniki; Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku, dajmy na to w Minneapolis*, z tomu *To*).

na językową epifanię bytu w jego byciu niezależną od własnej działalności sprawczej. Nie konstruuje swoich tekstów na zasadzie ograniczenia perspektywy podmiotowej, przedstawiania czynności samych w sobie, czy świata wyzwolonego spod władzy podmiotu⁵. Ruch poznania nie jest zatem związany z „nastawianiem” języka, podmiot tych wierszy, dokonując epifanicznego odkrycia, nie przekształca mowy, implicytnie przyjmując swoje zanurzenie w języku, nie podważa dokonywanych przez siebie wyborów (języka), ani odkryć (rzeczy).

Czy to oznacza, iż Kornhauser odnalazł własną wersję języka przy-ległego – indywidualny, poetycki logos, który nie podlegałby już prawu wątplenia, zawieszania? Z pewnością trudno byłoby tak sądzić. Romantyczne z ducha przeświadczenie – jak ostatnio przekonująco pisała Joanna Orska – w możliwość zrealizowania w języku autentyzmu i adekwatności mowy⁶ zostaje odsunięte dopiero w jego późnej poezji (począwszy od *Kamylka i cienia*). Zwracam uwagę właśnie na gest świadomego zignorowania problemu poetyckiej/ językowej odpowiedniości słowa względem charakteru napotykanego i odkrywającego bytu, gdyż brak jest w poezji autora

Zabójstwa ujęcia tego problemu w kategoriach współczesnej filozofii języka (np. spod znaku de Mana czy Wittgensteina). Autor *Pojęcia ironii* na przykład dowodził, iż

nie istnieje język, który posiadałby jakąś rzeczywistą, nieironiczną korespondencję z rzeczywistością, którą w ramach narracji traktowalibyśmy jako przyczynę naśladowanych wydarzeń. Struktura poznania równa się strukturze tropów, retoryka równa się epistemologii⁷.

Język, wedle Kornhausera, niczego nie stwarza, nie prokuruje zdarzeń. Zadaniem poety jest przeto podążanie za doświadczeniem, tropienie wizualnych podo-

Język, wedle
Kornhausera, niczego
nie stwarza,
nie prokuruje zdarzeń.
Zadaniem poety jest
przeto podążanie
za doświadczeniem,
tropienie wizualnych
podobieństw
w doświadczeniu
rzeczywistości, wierne
wobec kodu wrażliwości
obserwatora
od-twarzanie
przeżytego.

⁵ Por. A. Gleń, *Nie-przedstawianie. O ograniczaniu podmiotowości w późnej twórczości poetyckiej Mirona Białoszewskiego i Czesława Miłosza*, [w:] *Dwudziestowieczność*, red. M. Dąbrowski, T. Wójcik, Warszawa 2004, s. 455–456.

⁶ Por. J. Orska, *Liryczne narracje. Nowe tendencje w poezji polskiej 1989–2006*, Kraków 2006, s. 78.

⁷ Ibidem, s. 56.

bieństw w doświadczaniu rzeczywistości, wierne wobec kodu wrażliwości obserwatora od-twarzanie przeżytego:

Na gałęzi pobliskiego klonu
papierowa torba wypełniona wiatrem
walczy o przeżycie.
Jej brzuch wydyma się, bije
rączkami o zeszlitoroczne liście.
Nietrudno wpaść w zdumienie!
Małe drobne ciało,
zawieszone bezradnie pod niebem,
próbuję ze wszystkich sił
oderwać się od korzeni.
[*Wiatr i klon*, BM, 38]

Zaskakującą, lecz przy tym i dobrze uargumentowaną, interpretację epifanijnych zapisów Kornhausera znajdziemy w znakomitym esej Piotra Michałowskiego, który umieszcza strategię konstrukcji późnych wierszy autora *Origami* na przecięciu dwóch tradycji genologicznych: haiku i... bajki ezopowej. Krytyk zauważa, iż wiersze-błyski Kornhausera balansują pomiędzy „próbą bezzałożeniowego odkrywania sensu” (w haiku) i zawołowaną, pełną nie-dosłowności, alegoryczną dydaktyką (w bajce)⁸. Projekt interpretacyjny to, istotnie, zadziwiający; Michałowski – może nieco intuicyjnie, jednak trafnie – wskazuje na zasadniczą właściwość późnych tekstów poetyckich Kornhausera, którą jest zatarcie granicy między zaangażowaniem a obserwacją, prawdziwie egzystencjalne bycie pomiędzy podmiotu⁹.

Przywołany wyżej zapis otwiera podobny dylemat interpretacyjny: czy mamy zatem do czynienia tutaj z rodzajem automatycznego, mediumicznego zapisu olśnienia wywołanego momentalnym, efemerycznym doznaniem, czy też cały ów, zarejestrowany w poetyckim widzeniu, obraz ma być reprezentantem czegoś innego, znaczenia, poziomu sensu kryjących się pod wizualną warstwą przedstawienia? Czy możliwe jest wreszcie ściśle określenie podmiotowego nastawienia względem obserwowanej i utrwalanej rzeczywistości – będzież on zatem poszukiwaczem „boskiej obojętności”, bezosobowego bycia poetą-medium (poetą instrumentalnym, wedle określenia Miłosza) poszukującym „języka przezroczystego”, jak chciał tego Michał Larek¹⁰? Trudno jest, jak mi się zdaje, jednoznacznie odpowiedzieć na to pytanie. Oto bowiem obserwacje Kornhausera nie mają jedynie charakteru „obiektywistycz-

⁸ Zob. P. Michałowski, *Od-znaczanie pamięci (O poezji Juliana Kornhausera)*, „Pogranicza” 2007, z. 4, s. 45–48.

⁹ Nie ma to jednak nic wspólnego ze strategią awangardową, w której – jak chce Orska – przenika się i miesza podmiotowa świadomość bycia sobą i nie sobą jednocześnie: tekstowym i nietekstowym, sztucznym i autentycznym, znajomym i obcym, tym samym i różnym [...]” (zob. J. Orska, *Liryczne narracje...*, s. 118).

¹⁰ Zob. M. Larek, „*To, co pierwotne*”. O pragnieniu powrotu do przezroczystego języka w twórczości Juliana Kornhausera, „Kresy” 2006, nr 1/2.

nego”, nie są – by rzecz za Białoszewskim – „prze-pisami na wyrażalność”, istnieje w nich bowiem rezerwuar form i wyobrażeń językowych, które w zasadniczy sposób budują osobowość poznającego podmiotu.

Wracam do przywołanego tekstu, jednego z kluczowych dla poetyki późnych wierszy autora *Origami*. Użyta w tekście specyficzna antropomorfizacja (oparta o *deminutiva*), powoduje, iż pojawiającą się w tekście papierową torbę możemy rozumieć jako metaforę (może nawet metonimię?) dziecięcej inicjacji („bije/ rączkami”, „małe drobne ciało [...] próbuje [...] oderwać się od korzeni”). Jeśli jednak przyjąć tego rodzaju interpretację, należałoby zadać tekstowi Kornhausera pytanie o zasadność przeprowadzonej w wierszu paraleli. Koincydencja tych dwóch rzeczywistości („przypadkowego” obrazu i metaforycznej wykładni) wydaje mi się bowiem i zbyt odległa, i nawet niezbyt trafna... Spięcie odległych od siebie bytów zastanawia, niepokoi, tym bardziej, iż lingwistyczna wykładnia wiersza wsparta jest o ledwie kilka, niespecjalnie wyróżnionych składników językowej warstwy tekstu.

Lecz jednak... Tytuł wiersza odkrywa to, co zakryte, nieobecne. *Wiatr i klon*. Dlaczego nie została stematyzowana „bohaterka” całej poetyckiej akcji, „papierowa torba”? Jej nieobecność zasadza się na nieustannych metamorfozach, kruchy byt zależny jest w równym stopniu od gałęzi, do której została przytwierdzona i wiatru, który kształtuje jej „ciało”. Papierowa torba może być też, jak pamiętamy z egzystencjalnych wykładni przedmiotowości Heideggera, „obrysem wiatru”, tym, co na chwilę nadaje wiatrowi istnienie, pozwala się prze-jawić; w tym przypadku jednak torba nie udziela – jak czynił to dzban, czy mur świątyni, analizowane przez filozofa – przestrzeni do ujawnienia się tego, co inne (wina, bóstwa), nie jest darem, czy racją bycia. Odwrotnie, torba walczy o przetrwanie z tym, co ją konstituuje i więzi jednocześnie...

Niezwykle ważny wydaje mi się jednak porządek zapisu epifanii. Nie mamy tutaj bowiem do czynienia z zaprojektowaną *a priori* i addytywnie realizowaną alegorią, która ujawniałaby się przed epifanijnym doznaniem, raczej z zapisem, podczas którego, *in statu nascendi et scribendi*, niejako mimochodem, powstaje sens metaforyczny. U-rzekający (lecz jeszcze nie-u-rzeczony, nie wypowiedziany, pozostający poza odpowiednim rejestrem języka) obraz efemerycznego bytu domaga się wysłownienia, znalezienia słowa. Podmiot, mimowolnie (wpada w zdumienie, ale akt percepcji przebiega dalej), oswaja „zdumiewające”, inne, które zatrzymuje poprzez sięgnięcie do własnego, prymarnego świata wyobrażeń i języka – tym okazuje się właśnie dziecięce widzenie rzeczywistości, podczas którego zawieszone zostają tradycyjne zasady racji rzeczy („torba ma brzuch”, „bije rączkami o zeszlóroczne liście”). Owa dziecięca percepcja nie jest jednak „zręczną stylizacją”, użyta zostaje tutaj bez dystansu cechującego stylizatora; odwrotnie – stanowi ona rodzaj fundamentalnej świadomości zapewniającej w ogóle rozumienie tego, co Inne (ważne jest również to, iż w pierwszej kolejności niesie w sobie wdzięczny podziw wobec odmienności), jest wreszcie sferą, do której odniesione zostaje to, co obce, co przekracza moje dotychczasowe *status quo* podmiotowości.

To [...], co osadzony w tradycji filozof – pisał Andrzej Falkiewicz – kładzie na początku jako „był” [...] i co wydaje mu się wtedy „dane” i niewzruszone – jest zawsze in statu nascendi, w kolejnych zabiegach, we wciąż rodzących się znaczeniach. A więc jest o tyle, o ile znajduje się w czyimś widnokręgu; o ile ma dla [...] kogoś [...] wartość¹¹.

Epifanijne wiersze autora *Zjadaczy kartofli* ujawniają – w tym ujęciu – pewien charakterystyczny dla tej twórczości rys rozumienia podmiotu poznającego. Przez automatyczny zapis przeziiera fundament osobowości piszącego – dziecięce zdziwienie i otwarcie na różnorodność, złożoność i procesualność każdego bytu, zdziwienie, które – co niezwykle ważne w świecie Kornhausera, poety ironicznego – nie podlega nigdy dezawuacji¹². Późne zapisy autora *Innego porządku* mogą istotnie skłaniać nas do umieszczenia poety wśród poszukiwaczy języka obiektywnego, równie dobrze jednak, jak się wydaje, problem ów możemy rozwiązać, przypisując podmiotowi jego pisarstwa osobnicze, indywidualizujące cechy: dystans obserwatora połączony z przyjmowaniem dziecięcego zadziwienia rzeczywistością.

Wśród późnych wierszy epifanijskich autora *Było minęło* uderzają zatem również i te, które w rewelatorski sposób podejmują kwestię odpowiedniości poetyckiego nazywania względem świata. Oto obserwujemy ptaka, który zjawia się regularnie przed oknem:

Przylatywał kilka dni z rzędu
na ten sam krzak dzikiej róży.
Przechadzał się potem wśród gawronów
jak przybysz z zaświatów.
Nie wiedzieliśmy, jak się nazywa,
zajrzeliśmy więc do Atlasu ptaków.
Kiedy już go rozpoznaliśmy
pośród świergotków i drozdów,
odfrunął i nie wrócił więcej.
Jego pusta nazwa, tytuł do chwały,
zawisła na gałązce jak płatek śniegu.
[Kwiczół, O, 23]

¹¹ A. Falkiewicz, *Metafora zwana istnieniem*, [w:] idem, *Istnienie i metafora*, Wrocław 1996, s. 374.

¹² Por. ibidem, s. 429–430. Głęboko nie zgadzam się z E. Pindór, która widziała w sytuacji nie-poznawalności i nie-wyraźności przedstawianej przez Kornhausera dramat człowieka i „poczucie niespełnienia”. Owszem, dla autora *Origami* poetyckie rozumienie – jak pisze dalej badaczka – stanowi jedynie wiedzę opartą o fragment, przyjęcie jednakże dziecięcej perspektywy chroni podmiot tego pisarstwa przed rozpaczą i nienasyceniem, które autorka krytycznego artykułu umieszcza w centrum świata poetyckiego Kornhausera (zob. E. Pindór, *Słowo a rzeczywistość, czyli o poezji Juliana Kornhausera*, [w:] *Wśród poetów współczesnych. Studia i szkice*, red. W. Wójcik, Katowice 1986, s. 182).

¹³ J. Gutorow, *Tytuł. Na marginesie jednego wiersza Kornhausera*, „Topos” 2006, nr 3, s. 106.

Tajemniczego przybysza udaje się rozpoznać z pomocą systematycznego *Atlasu ptaków*, wykładu wiedzy ornitologicznej, która identyfikuje, ale w istocie nie-nazywa. Wówczas ptak – na przekór usiłowaniom naszego katalogującego rozumu – znika i nie pojawia się więcej. Pozostaje po nim „pusta nazwa, tytuł do chwały”, która zawisa „na gałązce jak płatek śniegu”.

Rozpoznajesz – pisał po lekturze tego tekstu Jacek Gutorow – i nazywasz ptaka, a on wtedy znika. Tak, ale pozostaje ślad czegoś, co wymknęło się językowi. Nie musi to być ślad materialny, znak wyryty na jakimś podłożu. Może to być ślad w formie różnicy – ptak co prawda odleciał, ale pozostała świadomość [...]. Wiersz Kornhausera jest właśnie zapisem i świadectwem takiej różnicy. Nie jest tak, że zostaliśmy z pustą nazwą¹³.

Ślad jest tutaj „tytułem do chwały”. Zastanawiające. Dzięki „pustej nazwie”, znakowi, którego desygnat nie jest nieistniejący, lecz jedynie – w tym przypadku – nieobecny, wypełniona zostaje nasza przestrzeń intencjonalna, posiadamy tylko nazwę (wobec braku ptaka), ale ta nazwa właśnie pozwala nam u-obecniać kwiczoła. Niezwykle to nietrwałe, efemeryczne (a może przez to właśnie piękne...), „jak płatek śniegu”. Ale jakoś jest, zapewnia – przynajmniej w naszym rozumieniu – ciągłość, znosi (lub może bardziej winniśmy rzec: oswaja) skandal nieobecności.

Z drugiej jednak strony zapis ten jednak niesie ze sobą pewien rodzaj tajemnicy. Wszak ptak znika właśnie wówczas, kiedy sięgamy do atlasu. Czy istnieje między tymi czynnościami jakiś związek? Owszem, jest „jak” przybysz z zaświatów¹⁴, lecz w tym kontekście jego nagłe zniknięcie być może nie jest przypadkiem? Byłbyż zatem wiersz Kornhausera gruntovanym poetyckiego paradoksu: przez poznanie i napisanie niszczyliśmy rzecz naszej obserwacji, kontemplacja zmieniona w poznanie staje się aktem agresji skazującym nas na podstawowy brak?

W wierszu *Kwiczoł* daleko posuniętego zwątpienia w poetycką reprezentację zapewne nie ma. Zapis autora *Światła wewnętrznego* sporządzony jest językiem, który sam siebie nie podważa, nie neguje. Wzięta w nawias zostaje natomiast pretensja języka i katalogującego rozumu do nazywania, ale nie sam akt zapisu. Poezja może, a nawet powinna wskazywać na niedoskonałości słowa. I nie jest to żaden paradoks.



¹⁴ Zob. ibidem.

Joanna Roszak

Zrozumienie nie przyjdzie samo

CELAN

Juliana Kornhausera

Nowofalowcem najbardziej zżytym z poezją Paula Celana jest jego niestrudzony badacz i tłumacz, Ryszard Krynicki. Fakt to wielokrotnie zauważany, a problem zbadany. Warto więc odnotować obecność jednego z najbardziej znaczących poetów XX wieku – jak pisał o nim Paul de Man¹ – w prozatorskiej książce Juliana Kornhausera.

Bohater Stręczyciela idei przygotowuje tekst o twórczości Celana. Katarzyna Kuczyńska-Koschany rekonstruuje jego myśli: „W drodze do domu próbuje ułożyć plan, stworzyć koncepcję tekstu”. Zauważa też nowofalowe związanie aktu kreacji z codziennością: „To jednocześnie zabieg bardzo celanowski – być w drodze z jeszcze nie napisanym”². Chłopak, młody, prężnie działający intelektualista, funkcjonuje między wykładami, wernisażami, intensywną lekturą, zaangażowaniem w politykę, romansem z Katją: „[...] mam dla ciebie robotę – mówi do mnie – może być coś napisał o Celanie, wiem, że go czytałeś, krótki szkic, recenzja, sam zdecyduj. Dobrze, odpowiadam [...] chcesz mnie oderwać od rzeczywistości. Co ty, oburza się Wojtek, o Celanie chciałem już dawno z tobą porozmawiać [...]”³.

Umieszczenie tematu poezji Celana między pochłapaniem spodni a zakupem pomidorów i sera przypieczętowanie fuzję poezji i codzienności (Kornhauser to autor szkiców o poezji: *Poezja i codzienność*⁴): „Zrobiło się błoto, spodnie mam już całe

¹ P. de Man, *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York 1971, s. 185.

² K. Kuczyńska-Koschany, *Rilke poetów polskich*, Wrocław 2004, s. 307.

³ J. Kornhauser, *Stręczyciel idei*, Kraków 1980, s. 62.

⁴ Idem, *Poezja i codzienność*, Kraków 2003.

brudne, pochłapane, patrzę na dół, na mankiety, cholera, znowu plama, przechodzę obok sprzętu gospodarstwa domowego, zegarków, lodów i rurek z kremem, idę środkiem ulicy, ruch jest po południu zatrzymany na Szewskiej, wpadam do taniej księżki, ale nic nowego nie ma, listy Manna, [...], myślę, jak tego Celana rozgryźć, czytałem jego wiersze kilka razy, fascynowały mnie, przechodzę na drugą stronę ulicy 1 Maja, zaglądam do samu, czy jest okrągły chleb za 3.30, ale nie widzę [...]. [...] idę na Karmelicką, wstępuję jeszcze do spożywczego, kupuję pomidory, które ledwo pomidory przypominają, ale co będę wybrzydzał, całe życie wybrzydzałam, skręcam potem w prawo w Garbarską, myślę, że trzeba Celana porównać z Rilkiem, ale nie tak nachalnie, raczej tak wspomnieć o ich podobnym wyobcowaniu, to będzie dobre, wchodzę do piekarni, kupuję pół kilo zakopiańskiego [...]”⁵.

Jak tego Celana rozgryźć? Autor *Fugi śmierci* wpędza czytelnika-krytyka w tarapaty? Bohaterowi powieści Kornhausera ani się pomyśli „romans z tekstem”. Przypomnijmy, że na pierwszej stronie *Romansu z tekstem* Jan Błoński snuje refleksję nad *Mandorłą* Paula Celana: „jakie banalne!”. Chwilę później: „Osobliwsze”. Nagle spotyka fragment: „W migdale – co tam stoi w migdale? / Nic. / Nic stoi w migdale. / Stoi tam i stoi”. Oto zawiązek miłosnego uniesienia: „A cóż to takiego? Nic nie rozumiem. Nie rozumiem owego nic, co stoi w migdale” – odtwarza etapy lektury wiersza z tomu *Die Niemandrose*. Stając ku wierszowi, Błoński stosuje się do Celanowskiej dyrektywy, aranżuje sytuację spotkania: „A więc to do mnie? Ten refren? To potrójne wezwanie? Teraz już nie tylko ciekawość, także lęk. [...] I dreszcz: to jest bardzo piękne. [...] Teraz już wiem, że muszę to przeniknąć. Zanim moje oko stanie ku nicości, stanie ku migdałowi – musi stanąć ku wierszowi, musi wtargnąć w jego tajemnicę”⁶.

Niełatwo dorasta się do lektury Antschela nawet uzdolnionemu i odczytanemu studentowi z książki Kornhausera (bo nie jest zapewne bez znaczenia, iż powieść poprzedza aż piętnaście mott). Może przypomina on samego autora, przedstawiciela Nowej Fali. W *Świecie nie przedstawionym* Kornhauser z Zagajewskim opowiadali się za prozą realistyczną. I oto realistyczne, drobiazgowo opisanie inauguracji czynności pisania: „Siadam do maszyny, wkładam kartkę papieru, włączam radio, nastawiam Luxemburg, podchodzę do biblioteczki, sięgam po tomik Celana, otwieram go na pierwszej, potem drugiej, potem na trzeciej stronie, wertuję kartki, wczytuję się w te znane mi dobrze strofy, marszczę brwi, kładę Celana obok maszyny na stole, spostrzegam na obrusie spinacz biurowy, biorę go do ręki, bawię się nim, zginam, wkładam do ust, gwizdzę, ruszam ramionami, prostuję się na krześle, wreszcie uderzam w klawisze. Piszę: Język Celana! (Stawiam wykrzyknik i nie wiem, co dalej pisać. Cofam wałek [...]) Przyspieszony oddech biegnie, który mija

Joanna Roszak,

Krytyk literacki, poetka.
Współpracowniczka redakcji internetowej Polskiego Radia oraz „Toposu”. Autorka tomu wierszy *Tintinnabuli*.
Mieszka w Poznaniu.

⁵ Ibidem, s. 63–64.

⁶ J. Błoński, *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 6.

w zawrotnym tempie przedmioty, ulice pozbawione czasu). [...] O Celanie nie można pisać tak, jak o Rilke, choć spotykają się oni w pewnym momencie, w tej samej strefie symbolizmu, którą wyznacza idea czystej sztuki [...]”⁷.

Odkrywa się świadomość piszącego, że w szkicu „wszystko to mniej, wszystko to więcej”, by użyć wersu Celanowskiej *Wstawki na wiołonczelę*: „wszystko to mniej, niżli / jest, / wszystko to więcej”. Frazę „Alles ist weniger, als / es ist, / alles ist mehr” odnieść można do interpretacji wierszy Antschela. Wszystko, co się o nich powie, to mniej, niżli jest. I wszystko to więcej. Można stale dążyć ku wierszowi, przybliżać do niego, przewycięzać aproksymatywny charakter interpretacji. Może wiersz Celana nie jest zagadką, a polem medytacji (tak pisał o tej poezji Emmanuel Lévinas⁸), gdzie dzięki nieustannemu czytaniu „rozumienie przyjdzie samo”. Po interpretacji pozostaje, jak pisze Kazimierz Bartoszyński, nierozszyfrowalna reszta, czy – jak powie sam Celan – reszta czekająca na wyśpiewanie (*Singbarer Rest*).

Twórca eseju wyczuwa fałszywe zdyscyplinowanie, kiks we własnym myśleniu. Zabrnął w pułapkę przywiązania się do efektownie sformułowanego – acz nieprawdziwego – sądu: „Celan wierzy tylko i wyłącznie językowi, jego nieskończonej formie, niezliczonym kombinacjom, które go wytrącają z równowagi prostoty i jednoznaczności. (Tak, to zdanie jest słuszne, podoba mi się, choć jego ostatnią część trochę zammatwałem. Ale dobre w sumie!). Wiara w magię języka idzie w parze z wiarą we własną wyjątkowość. To nie brak skromności każe Celanowi wybierać ze świata umarłych i żywych własne nieposłuszeństwo. [...] Brnąć po wytyczonych przez siebie ścieżkach prowadzących właśnie do ponadnarodowego milczenia zachowuje dla świata niewielki tylko przywilej: przywilej gromadzenia niedopowiedzeń. [...] Celan pokazuje zatem świat między wiecznym ruchem a martwością, między słowem rozdrganym a słowem nie ulegającym rewindykacji, między „nie” życia a „tak” śmierci. [...] (Nie wiem, czy dobrze to wytłumaczyłem, coś tu nie gra, a może ja tego diabelnego Celana nie rozumiem?)”⁹.

Narasta rozczarowanie i rozdrażnienie piszącego. Ten diabelny Celan sam się tłumaczy, interpretator nie dorównuje mu, coś nie gra, w szkic wkrada się zakalec. Twórczość Celana wymyka się metajęzykowi, nie ułatwia zamknięcia w interpretacji. Bohater Kornhausera pisze o trwodze piękna. I tu znów przypomina się Rilke z frazą *Pierwszej elegii*: „Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang” („Piękno jest tylko / przerażenia początkiem”, przeł. M. Jastrun). Tajemnica stanowi – wedle piszącego esej w *Stręczycielu idei* – panaceum na codzienność i na wszystko, co małe, na ambicje i ambicyjki. Znów pisząc o Celanie przychodzi w sukurs oksymoron – w powieści Kornhausera czytamy o „świadomie zorganizowanej chaotyczności”. Według studenta, Celan nie obraża się na czytelników, nie doprasza się o popularność, a może wręcz z niej rezygnuje. Stwierdza, iż sztuka zaprowadza Celana do sie-

⁷ J. Kornhauser, *Stręczyciel idei...*, s. 66.

⁸ Por. E. Lévinas, *Paul Celan. Między bytem a innością*, [w:] *Imiona własne*, przeł. J. Margański, Warszawa 2000, s. 48.

⁹ J. Kornhauser, *Stręczyciel idei...*, s. 66–67, 68.

bie. To trakt od siebie do siebie, od rozpoznania do poznania głębszego, bezkompromisowego – jak w mowie Celana *Meridian*: „Czy Celan jest mimo zamykania się w sobie rewolucjonistą? Tak jak każdy awangardowy artysta zapominający na chwilę, że jest mieszkańcem świata? (Nieprawda, bzdury, wcale tak nie myślę [...])”¹⁰.

W tym rozpędzie autor szkicu zapomina o samej poezji. Oto finał historii zmagania się z pisaniem o austriackim poecie: „Zaniosłem Wojtkowi Celana, pokazuję mu, czyta, nie podoba mu się, krzywi się, jeszcze raz rzuca okiem na pierwszą stronę, niby dobre, wreszcie mówi, ale myślałem, że inaczej to napiszesz, rozumiesz, bardziej precyzyjnie, a to jest jakieś takie hermetyczne, podoba mi się, ale to nie dla nas, czuję, że to nie pasuje do naszego pisma [...]. Dlaczego on nie chce Celana, myślę sobie w duchu, mówię, że czytam teraz eseje Benjamina [...]”¹¹.

Fragment powieści Kornhausera to sprawozdanie z pisania, zapis subiektywnego doświadczenia lektury, opis intelektualnego dojrzewania wśród książek i dyskusji o przeczytanym. To wreszcie czytanie w obliczu nacisków polityki i historii. Kornhauser pokazuje, jak w tych uwikłaniach szlifowali swoją osobowość on i bohater powieści¹².

¹⁰ Ibidem, s. 81; 69–70.

¹¹ Ibidem.

¹² W powieści autora *Poezji i codzienności* ujawnia się wiara w moc zapisu. Padają w niej zresztą pytania: „czy potrafisz uwierzyć, czy potrafisz zapisać?”. „Zapis” to założone w 1976 roku wymykające się cenzurze czasopismo, z którym współpracowali m.in. Stanisław Barańczak, Jerzy Ficowski, Zbigniew Herbert, Ryszard Krynicki, Adam Michnik i Adam Zagajewski. Stanisław Barańczak tak wyjaśniał wieloznaczność tytułu: „Znaczenie pierwsze nasuwa się w związku z *samizdatowym* charakterem publikacji. Jest to po prostu prezentacja utworów, na których ciąży zapis, jak popularnie określa się zakaz druku. [...] Znaczenie drugie wiąże się z faktem, że mimo wszelkich różnic gatunków, światopoglądów i poetyk zebrane tu utwory wzięły się ze wspólnego źródła: z przekonania, że nie tylko prawem, ale i obowiązkiem pisarza jest zapisywanie, utrwalanie w słowie wszystkiego, co ma dla niego wartość prawdy [...]. Po trzecie wreszcie, „Zapis” chce być – pośrednio – również zapisem sytuacji” – S. Barańczak, *Dlaczego „Zapis”*, [w:] *Poezja i duch. Uogólnienia*, Kraków 1996, s. 94–95.

Ludzie po drugiej stronie

Ludzie po drugiej stronie ulicy,
gdy mi przywożą węgiel
i podnosi się mgła,

z zapartym tchem śledzący
manewry multikara.
Wreszcie wpasowuje się
zmarzniętą dupką w secesyjną bramę,
by wysrać tonę lub dwie
na środku korytarza.

Taki jeden liczący na miał
czai się z workiem.
Niemowa kręcący głową,
przekonany, że gość urwie lustro
na gzymsie, ale jednak nie.

Starsza pani w filcowych botkach
z opieki społecznej
metalicznym głosem dworcowej szczekaczki
coś mu tam oznajmia,

a mnie pyta, kiedy się to wszystko skończy.
Wszystko to się dawno skończyło,
teraz żyjemy w kawałkach wszystkiego,
w bryłach. Nie chce mi wierzyć.

I ten jej uśmiech z przeceny.





Przedwiośnie

Środa. Niektórzy dożyją.
Repatriant z Francji ma się dobrze,
z Sybirakami źle.
Niektórzy dolecą, innych dowiozą,
w klatkach ptasi śpiew.

Całoroczne bociany
z plastiku, śmierć na zagrodzie
równa wojewodzie.

Przerzedzony śnieg.
Spróchniały świerk, przyłóż ucho,
szmer.

Karol Maliszewski

ur. 1960. Poeta, prozaik, krytyk literacki. Pracuje w Instytucie Dziennikarstwa Uniwersytetu Wrocławskiego i Kolegium Karkonoskim w Jeleniej Górze, prowadzi warsztaty poetyckie w Studium Literacko-Artystycznym przy UJ. Opublikował siedem zbiorów wierszy i trzy książki prozatorskie. Ostatnio ukazały się: książka krytycznoliteracka *Po debiucie*, *Dziennik krytyka* oraz zbiór wierszy *Zdania na wypadek*. Mieszka w Nowej Rudzie.

Dziewczyna na poboczu

Rośnie do samotności i nawet rower
nie pomoże, górski i lśniący,
rośnie do pustki za parapetem,
naglej przepaści; rośnie do siebie
i od siebie, a pomiędzy niczego nie znajdzie,

nie znajdzie się chętny, żeby razem szukać,
ale ona jeszcze nie wie, prowadzi i głodzi,
trzyma wysoko głowę, blask słońca
na jej kędziorkach;

rośnie do nieba
jej cień, ciało zostaje w tyle.

Wiersz dla zmotoryzowanych

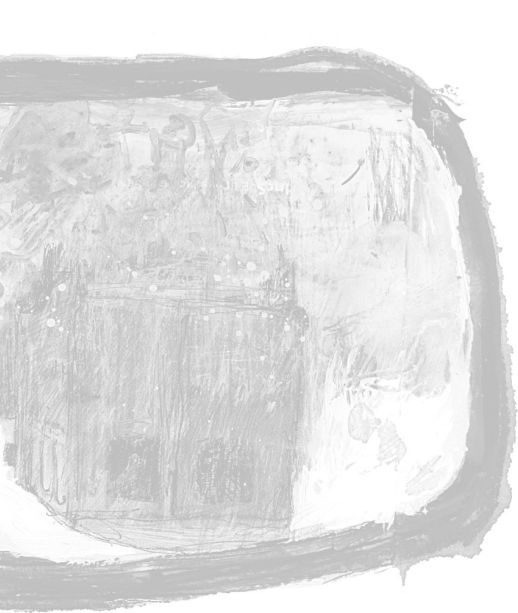
Tiry smutne jak konie,
z opuszczonymi głowami
na poboczach szos,

dolewają im coś, donoszą
akumulator w brudnej folii
(jak obrok),

tu urywa opowieść, swoje patataj
przenosi do następnej zwrotki,
zwraca się w stronę publiczności
zatartej na obrazku, ukrytej,

też ma mokre podwozie
i czeka cierpliwie na ssanie,

został mu tylko jeden cylinder,
trzyma się go jak tonący,
kuśtyka do warsztatu boso;
tam się wszyscy spotkamy przy ogniu,
Hefajstos francuzem wskaże napis, porządek,



Miłość

Cichutko, pod chustką, fuck you pokazuje,
bo nie wie, czy ją rzuci, czy zostawi
w niesławie, w glorii prawa
jak w serialu, sąsiedztwie i licznych przykładach;

złota jesień, pani matka, liście roni
z przepastnego brzucha,
on udaje, że słucha,
że czyta ten szelest
tylko dla niej, spóźnione astry
przyniesie jak kiedyś, w narzeczeństwie,

ona palce pręży, wysuwa paznokcie.
Dobrze mieć widok
na publiczne przedszkole, życie
się odtwarza w zmąconych obrazkach,

kurtyna deszczu ucina rozmowę,
zaganiania aktorów pod daszek z przeplotnią.

Wszystkie grafiki

Halina Flegler,

ur. 1967. Absolwentka Akademii
Sztuk Pięknych w Krakowie.
Uprawia malarstwo, grafikę,
jest związana z Teatrem
im. Jana Kochanowskiego.
Redaktor graficzny „Stron”.
Mieszka w Zawadzkiem.

Obchodzenie

Listonoszom rdzewiały rowery;
marzył mi się duży składak,
bo wreszcie coś się miało złożyć dużego,

ale zawsze jest jakaś lampka,
czyli brak, nie ten błotnik, piach
w piaście, ojciec alkoholik,

bez tego się nie obejdzie;
jeden całe życie próbował, nie obszedł,
oto go macie, kurwa mać

Rondo

Nie miał żadnej gałęzi a śpiewał

Czułem pustkę za całe tysiąclecia
za tych co przede mną i po mnie
o takich ustach mówią gorzkie
w pokoju hotelowym jest telewizor

wyłącz fonie poruszają się usta
przesuwają się cienie wymachują rękami
kręcą jakiś film z życia
ciebie to już nie dotyczy

ty umarłeś wcześniej za nas
nieznany ty poległy bohaterski
róża niesiona przez obsługę
dalej będzie pachnieć i dalej

spotkamy się za milion gestów i poruszeń
coś musi się z nami stać zgorzknieć
miniemy się w hotelu na schodach
i nie będzie miał gałęzi będzie śpiewał

słowik w Kutnie.



Podobna trasa

Było jak wtedy, gdy jechałem na pogrzeb wujka
Adama do Makowa i wieniec telepał się w bagażniku.

Październik rzeński, wyrazisty.

Podobna trasa. Favoritka mruczała czule,
wpadając z wiatrem w głębokie doliny;
jechałem sam i czułem się potrzebnym
ogniwem w łańcuchu wieńców, ciał
i trumien suwanych do przodu.

(Chciałbym widzieć te trumny
z samego początku.

Właściwie nieraz je widzę.

Czemu, głupi, biegasz
w nocy po mieszkaniu –
pytają potem.

Tak jakoś się zrywam.)



Instrukcja obsługi

Co z nią zrobić? Też jest śmiertelna,
błyszcząca na mrozie, idzie do „Tesco”
ogrzać się, ukrąść, ukradkiem wychylić,

małe, drobne ciepło, grudka dwunożnej soli,
nikogo nie obchodzi, nawet nie zaboli.

(Tak jakbym był z wierzchu,
chwilowo wypchnięty na sam środek
sceny, mam mówić w imieniu,
bulgotać razem z lawą, pełznąć
i pisać; kronika gatunku?)

Śmiertelna świadomość,
więc wpełznąć w nią najwięcej,
zostawić zagadki, zaszyfrować rozpacz,

do śmierci mieć upodobanie, do miłości.
To z nią zrobić!

Tadeusz Złotorzycki

Sztuka^w salo dokt

Opowiadanie fantastyczne
(fikcja absolutna; kraina, miejsca, instytucje,
zdarzenia i osoby całkowicie zmyślane)

W wysokie południe, gdym pod karmazynowym baldachimem haftowanym w igrające złote i lazuruwe smoki jeszcze łagodnie drzemał, snując majaki wyciągnięty na antycznym łożu z kości słoniowej, zadzwonił do mnie anatomico-patolog doktor Tristek Turpek i grzecznie, aleć absolutnie stanowczo zobowiązał mnie do wzięcia udziału w najbliższym piątkowym spotkaniu w prowadzonym przez niego salonie naukowo-artystycznym. Jako nowicjuszowi nakazał mi stawienie się co najmniej pół godziny wcześniej. Byłem tam raz i to przed dziesięcioleciem, w szumnych początkach istnienia tegoż ambitnego przedsięwzięcia, ale jako wtórnie odkulturalniony dzikus preferuję otwarte, słabo zaludnione i rozległe przestrzenie. Świetnie czuję się sam ze sobą w pustym pałacu i w bezludnym parku. Samotność jest najlepszą moją przyjaciółką, dlatego niezbyt chętnie wychodzę na pełne nieładu i zgiełku ciemnogrodzkie tłoczne ulice. Tuzin ludzi to już dla mnie tłum, więc – jak pamiętam – nie doznałem wówczas frajdy z nazbyt serio toczonej zabawy z kopą wygarniturowanych poważniaków i białogłowców w dość małym mieszkaniu, w którym osiągnięto zasadnicze stężenie zabójcze dla radości życia, bowiem na każdy metr kwadratowy przypadał co najmniej jeden ponurak, a jedyny w tym towarzystwie szaleniec nie czynił odmiany.

Na dodatek, jako patentowany wiła, mam w głębokim poważaniu powagę i dla zasady nie posiadam w kolekcji urzędniczego stroju czynownika wyższej rangi, choć aby dostać zieloną legitymację rentiera, to pięć lat i tydzień odsłużyłem jako biuralista szóstej klasy. Niestety, dzięki temu epizo-

nie
ora

TURPKA

dowi życiowemu nabrałem wstrętu do wszelkiej oficjalności, sztywności i powagi. To mi śmierdzi ponurą padliną. Chociaż jestem mizantropem i od-ludkiem, to stokroć wolę żywy rozruch, tańce, hulanki, swawole, lulki, śmiechy-chichy i radosne wiłowanie. Otóż i dodatkowe przyczyny, że przez dziesięciolecie ani razu nie odczułem potrzeby nawracania do nudnej za-bawy w salonowca.

Piątkowe spotkanie szykowano z uznanym malarzem, profesorem Do-bromirem Dobrodziejskim, który udaje skrajną naiwność widzenia i zupeł-ną nieumiejętność techniczną, aby swoją twórczością udowodniać przemil-czaną tezę, że w malarstwie współczesnym liczy się jedynie duży format, mocny kolor i pop-anegdota. Precz z finezją szczegółów, miękkim prowa-dzeniem linii i wylizanymi kształtami. Imitacja przestrzeni i perspektywa hańbi płaszczyznę obrazu. Forma to zazwyczaj płótno na drewnianej ramie, lub inna powierzchnia. Czysta forma – coś jeszcze nie pokryte farbą. Do-bromir z przyjemnością śledzi interpretacyjne wysiłki krytyków, usiłujących dotwarzać teorię do każdej bzdury, ale się nie zdradza, zachowując arysto-kratyczną uprzejmość i wysokie maniery.

Wszak jest ostatnim ze starożytnego rodu Dobrodziejskich, herbu Terebesz, piastują-cego już za Ziemowita i jego syna Lestka najwyższe godności palatynów, komesów, wielkich kuropalatesów i majordomusów, nadane za doszczętne zgładzenie potom-stwa, krewnych, powinowatych i wszystkich znajomych tyra na Popiela.

Wieczorem, przerywając mi grę pasaży na harfie, cierpliwie i po wielu próbach do-dzwonił się Dobromir, informując łagodnie

Tadeusz Złotorzycki,

ur. 1952. Pisarz, podróżnik, filmowiec. Autor m.in. trzutomowej powieści pt. *Samopas Wisimir* oraz *Podróżnego dziennika wyrzutka*, będącego zapisem pobytu w Tajlandii, Malezji i Singapurze. Mieszka we Wrocławiu.

o właśnie kończącym się czwartku i że oczekuje mnie za około dwadzieścia godzin w salonie anatomo-patologa Turpka, gdzie dokona autoprezentacji. Zabrzmiało mi to trochę strasznie w ustach kolekcjonera samurajskich mieczy i posiadacza mnóstwa tytułów mistrzowskich z zakresu wschodnich sztuk walki, gdyż Dobromir po przodkach odziedziczył siedmiostopowy z okładem wzrost i nadnaturalną tężyznę, niczym dobrze nam znany z historycznych przekazów dziki Trak, który na krótko został obwołany przez legionistów cesarzem Maksyminusem. Zgodziłem się przybyć, choć lęk budził się we mnie na samą myśl o zetknięciu się z mnogością nieznanym mi Ciemnogrodzian, więc do późna w noc nie mogłem zasnąć, bojąc się koszmarów, dawno też nie miałem kontaktu z rzeczywistością zewnętrzną, z której ostatnie wieści o magicznych przemianach zamieniających zabieralizm w mamonizm, budziły we mnie jakiś niesmak i zażenowanie.

Następnego dnia po miłym przebudzeniu, gdy słońce sunąc na niebios wygiętych błękitach sięgało południa, zjadłem lekkie śniadanko z placków ararutowych, soku brzozowego i ciasta z duriana. Dla poprawy kondycji zażyłem konnej przejażdżki po cudnie rozświetlonym i rozbujnie majowo wyzielenionym parku, wróciłem do pałacu, z kwadrans pływałem w basenie, po czym chwilę odpoczywałem w oranżerii, później trochę poimprowizowałem na fortepianie i w pełni zrelaksowania wybrałem jedwabną, muzułmańskiego kroju, rażąco błękitną (dokładnie: magneta) koszulę w złote i tłoczne wzory, zakupioną na bazarze w ciepłym Georgetown, czyli tam, gdzie chciałbym zamieszkać. Na wierzch zarzuciłem – zgodnie z ciemnogrodzkim obyczajem – czarną, starą i paskudną kurtkę z rozciągniętego polaru, starannie ukrywającą mój stan społeczny i mentalny oraz intensywny kolor spodniego odzienia, nazbyt rażący i drażniący oczy tutejszych mieszczan. Wyszedłem na ulicę i motywując się ekologicznie, zapragnąłem korzystać z komunikacji zbiorowej, zwłaszcza że po mej abdykacji służba ma wolne, a ja ciągle zde gustowany urzędniczymi korowodami nie wymieniłem papierka na plastik i mam nieważne prawko.

Słońce ostatnich kresów nieba dochodziło i niemal poziomymi promieniami jaskrawo ozłacało odrapane fasady stuletnich czynszówek, a odbite od nierównych szyb rysowało w cieniach dziwne i tajemniczo wolniutko pełzające hieroglify, gdy na ławeczce oczekiwałem na autobus. Tuż obok dwóch brudnych i pijanych oprychów usiłowało wymusić pieniądze od elegancko ubranego chłopca we wczesnym wieku licealnym. Rozbój w biały dzień. Gnany poczuciem obywatelskiego obowiązku wyjąłem telefon z kieszeni i wywołałem numer alarmowy. Po kilku minutach chłopcu udało się uciec, przebiegł ryzykownie przez czerwone światła, poleciała za nim butelka, ale niecelnie roztrzaskała się o jezdnię. Wreszcie ktoś odebrał rozmowę, poprosiłem o interwencję, ale najpierw musiałem podać swoje personalia i jak wyglądam:

– Jeszcze normalnie, ale zaraz mogę zostać pobity i leżeć zakrwawiony na chodniku.

Gdy to mówiłem, jeden z rabusiów ruszył na mnie, więc przestraszony – niestety jestem chuderlakiem – poinformowałem rozmówcę:

– Jeden z bandytów się do mnie zbliża i zaraz mnie pobije.

Na to usłyszałem pełne flegmatycznego zadziwienia pytanie:

– A po czym pan tak sądzi?

W tym momencie podszedł zakapior:

– Ty k... na policję dzwonisz!?!

Ja, mocno zestrachany, mówiłem trzymając niezmiennie telefon:

– Ja z kolegą rozmawiam...

I na to bardzo pośpieszny głos w słuchawce:

– Skoro pan rozmawia z kolegą, to do widzenia.

Niestety policja nie zechciała przybyć na moje błahe życzenie, zbóje spokojnie powędrowali dalej, aby szukać ofiar do obrabowania, aleć po chwili telefon zatrząsł się w kieszeni. Numer nieznany, odebrałem, a tu jakiś służbista zaczyna mnie wypytywać o personalia i adres. Nie wytrzymałem:

– Znów się przekonałem, że chronicie bandytów. Wzywani nie przyjeżdżacie. Mam was w dupie!

Tak to nazbyt brutalnie zakończyłem temat i nacisnąłem czerwony guzik. Od tej chwili muszę spodziewać się kilkudniowego zatrzymania w areszcie i doprowadzenia w kajdanach do właściwego sądu, a tam będzie wymierzona tęga grzywna za obrazę prześwieatnej i niezmiennie dręczoludnej służby, dobrej do bicia bezbronnych oraz do łapania rowerzystów i palaczy zakazanej pietruszki. Siedząca obok na ławeczce starsza pani, znająca życie lepiej niż ja, w ten sposób skomentowała incydent:

– Niepotrzebnie pan dzwonił, do policji przyjmują takich samych bandytów i alkoholików. Jeszcze będzie miał pan spore kłopoty. Lepiej czym prędzej zgłosić zgubienie telefonu, że ktoś inny dzwonił. I radzę nie spać w domu, już dzisiaj zmienić adres, bo pierwsze co robi policja, to daje bandziom pełne informacje o donosicielu. Oni bardzo nie lubią, gdy im ktoś przeszkadza w pracy i coś od nich chce. Ale dobrze im pan na koniec powiedział. Duża odwaga. Duża... Ja pana nie widziałam...

Do najbliższego komisariatu, ukrytego w ciemnej uliczce, było trochę ponad sto metrów. To zbyt daleko na szybką interwencję stróżów porządku, zaś obrona przed bandytyzmem jest czynem nadzwyczaj ostro karanym, bo to ciężka antypaństwowa zbrodnia zawłaszczenia kompetencji policji, która – tak jak na powyższym przykładzie – ma bezpieczeństwo biednych obywateli w dupie, bo od bezpieczeństwa zamożnych są licencjonowane firmy ochroniarskie. Samodzielne ujęcie złodzieja jest czynem karalnym, zawsze skutecznie ściganym, ale paradoksalnie to amator cudzej własności musi

wnieść wnioszek o wszczęcie postępowania prokuratorskiego za złamanie monopolu policji w zakresie naruszenia nietykalności cielesnej i ograniczenia wolności osobistej obywatela. Samo usiłowanie kradzieży nie jest przestępstwem, więc lepiej dać się okraść, niż zatrzymać złodzieja i potem się mu wypłacać lub iść do paki. Ja taką policję, a zwłaszcza jej aktualnie awansowanego na generała szefa, który już wcześniej podpadł mi za tolerowanie bandyckich zachowań u podwładnych i za jednocześnie przypisanie mi zdolności jasnowidzenia numerów służbowych agresywnych tajniaków grasujących nocą, też mam gdzieś głęboko.

Minął jeszcze kwadrans, ale przez ten czas nie zauważyłem nawet ćwiartki zabłąkanego radiowozu na tej jednej z głównych arterii miasta. Wreszcie przyjechał autobus, deczko zatłoczony. Przepuściłem kobiety, dzieci i starców, młodzi i tak wsiedli pierwsi, a gdy już byłem ściśnięty, stojąc na wyższym stopniu, ale już w duszno-smrodliwym środku, to w ostatniej chwili wskoczyło czterech wygolonych na niewolniczy styl dwudziestokilkulatków. Jeden z nich ze smrodliwym papierosem w gębie, więc uprzejmie zwróciłem uwagę, że w autobusie nie wolno palić i natychmiast pozostali trzej też sobie zapalili, okrutnie mnie okadzając. Znów popisałem się zbyt dużą odwagą i szaloną głupotą, bo rozum u mnie zawsze nieczynny. Jazda między oddalonymi od siebie trzy kilometry przystankami trwała co najmniej kwadrans, przez który ze spokojem znosiłem obraźliwe zaczepki. Łysi, pijani i agresywni, więc musiałem na najbliższym postoju wysiąść. Miałem szczęście, że tylko sobie na mnie popluli, gdy opuszczałem pojazd, a nie wysiedli, by mnie obić. Głowę i kurtkę wytarłem jednorazowymi chusteczkami, nawet jedna się mi ostała. Resztę drogi pokonałem pieszo, ale energiczny spacer toż to samo zdrowie, szczególnie dla astmatyka po zatruciu toksyczną i cuchnącą nikotyną podłego sortu.

Z wolna dzień przemijał, gaśły cieniowane chmurami niebios a i mroki padały szare, więc szedłem śpiesznym krokiem, częstokroć przeciskając się między stojącymi na chodnikach samochodami. Stale mijałem z reguły pijanych krajan gdzieś dążących nieruchawo razem, ale tak głośno ryczących, jakby dzieliły ich rozległe przestrzenie i w kółko wykrzykujących serie ordynarnych słów, z rzadka przerywane pojedynczym i znacznie ciszej, jakby wstydliwym szeptem wypowiedanym, zwyczajnym wyrazem. Gmin rozumowi bluźnił gromkogośnIE plugawą mową, wychodzącą jednakowo z ust kobiet i mężczyzn, nawet pojedynczo pełną przechoDnie ustawicznie przeklinali, aż czułem się zewsząd ochlapywany chamską obrzydliwością. Zewsząd ich ulubione i ohydne słowo nieprzerwywalnie brzmiało brutalną polologią, tworząc stałe, wielogłosowe tło dla kilku innych wywrzaskiwanych wulgaryzmów. Kiedyś przeczytałem u obcego autora, że ludzie są niewolnikami słów, zaś ja tutaj zaświadczaM na podstawie doświadczenia, że Ciemnagro-

dzianie są ciężko uzależnieni od jednej i to ledwie dwusylabowej jednostki leksykalnej, brzmieniowo zbliżonej do łacińskiego terminu oznaczającego krzywiznę lub zakręt, a tu będące podle poniżającym określeniem kobiety. Czyżby już wszyscy byli emocjonalnymi kalekami i seksualnymi frustratami? Nie istnieje żadna rzeczywistość moralna i jestem widzem nieszczęsnego tłumu, tych co stracili świetny blask rozumu. Kto z tych bluzgaczy pojmie, że agresja zawarta w ich brudnym języku jest odzwierciedleniem biednego stanu umysłu, a marna objętość języka ogranicza obszar pojmowalnego świata. Jak rozumuje człowiek, którego wypowiedź składa się w sześćdziesięciu-osiemdziesięciu procentach z jednego i przez Ciemnogrodzian najbardziej ukochanego wulgarnego słowa; k..., k..., k...?

Cóż to za obłądła mantra? I jakże potężnie niewoląca.

Idąc patrzyłem pod nogi, aby dążąc mrocznym chodnikiem, nie wdepnąć w kałużystą dziurę lubo w psią nieczystość, ale co podniosłem oczy, to wnet widziałem wielką i potężnie oświetloną reklamę pijaństwa lub z kobietą przedstawianą jako towar, czyli jako rozpustną dziwką. Domniemywałem, że nieważne są zachwalane produkty, lecz istotą rzeczy jest propagowanie bydlęcego stylu bycia. Tak jak zwykle gmin się tylko bawi, mało warty. Najszczyrzej te pryncypia zostały wyrażone ponad siedemdziesiąt lat temu, przez pewnego ponuro przegranego wegetarianina i arcyzbrodniarza:

– Ciemnogrodzianie to rezerwuar prymitywnej siły roboczej, a my – ludzie wyżsi – musimy dopilnować, aby byli przesiąknięci niewolniczą mentalnością i zarażeni wzajemną nienawiścią, oraz aby ich wartości były pochodną rynsztoka i kloacznego dołu. Trzeba wymazać wywrotową treść historii i zastąpić ją konsumpcją. Niech się zajmują małymi prywatnymi sprawami, a wszelką inicjatywę należy ukrócać w zarodku i dotkliwie karać za wszelką niesubordynację. Takie konsekwentne postępowanie zapewni nam władzę oraz zabezpieczy nas przed ich buntowniczymi narowami i dziedziczną, zapisaną w genach skłonnością do anarchii, która zaprowadziła ich do najsroźszej niewoli.

Zdyszany, ale bez dodatkowych przygód, dotarłem na kilka minut przed oficjalnie planowanym rozpoczęciem imprezy do zestawionego z betonowych płyt, klasycznego w swojej brutalistycznej formie prostopadłościanu pozbawionego wszelkiego detalu architektonicznego, w którym doktor Turpek ma dwa jednakowe mieszkania, prywatne na przedostatnim i drugie to słynny salon na czwartym piętrze. Przy windzie stał lekko szpakowaty, wygarniturowany na szaro gentelman pod bordowym krawatem, pewnikiem salonowiec. Podeszedłem bliżej:

– Domyślam się, że podąża pan do salonu doktora Tristka Turpka, ja też dostąpiłem zaszczytu bycia zaproszonym, więc pozwoli pan, że się przedstawię: jestem Gateusz Kadawer – i wyciągnąłem rękę.

– Profesor Chemii – godnie odpowiedział garniturowiec i łagodnie ścisnął mi prawicę. Byłem nieco zaskoczony, bo pierwszy raz spotkałem osobę, która na imię ma Profesor, ale wszystko jest możliwe. Zdumienie trwało krótko bo właśnie zjechała winda i po krótkiej chwili wznoszenia się weszliśmy do salonu. W rogu odległym o dwa metry od drzwi, na krzeselku przy stoliczku, siedział władca salonu, doktor Turpek. Spostrzegł mnie i zawołał:

– Panie Kadawer, proszę, proszę zaczekać chwileczkę.

Zdjąłem czarne okrycie, założyłem okulary i spostrzegłem, że doktor był zajęty pobieraniem jakichś pieniędzy, ktoś tam pokornie wykladał po kolei małe, szare banknoty na stolik, a szef salonu powtarzał za każdym razem:

– Mało.

Aż wreszcie został zaspokojony i wręczył płatnikowi kilkunastostronicową ankietę do wypełnienia. I przyszła kolej na mnie. Najbardziej przerażały mnie te papieruchy, gdyż zawsze starałem się chronić swoją prywatność, nawet w okresie, kiedy uzurpowałem sobie byt publiczny, a tu z kilkaset rubryk do wypełnienia ściśle osobistymi, poufnymi i wręcz tajnymi informacjami. Widząc moją nietęgą minę i tępe niezdecydowanie, sławny anatomo-patolog przystąpił do ataku:

– Dziękuję, że przyszedł pan tak pięknie ubrany. Od profesora Dobrodziejskiego dostałem pana numer telefonu, ale potrzebny jest mi pański adres.

– Adres? Ciemnogród 1, skrytka 1968.

– Ale gdzie pan mieszka?

– Wszędzie, mi to bez różnicy...

– Hmm... Data urodzenia?

– To było tak dawno, zresztą nic z tego już nie pamiętam...

– A czym się pan zajmuje?

– Szczerze mówiąc staram się niczym nie zajmować, tylko po prostu sobie żyję...

– Osiągnięcia życiowe? Sukcesy?

– Coś takiego? Nic z tego, same klęski i wszelkie możliwe porażki, jestem absolutnie skończonym durniem i na zawsze przegranym uzurpatorem oraz wykluczonym społecznie wyrzutkiem ze swego stanu...

– Dobrze, to może wypełni pan ankietę i wpłaci wpisowe.

– Chętnie, ale nie noszę ze sobą gotowizny. Płacę kartą kredytową. Mogę prosić o terminal?

Doktor Turpek straszliwie się skrzywił, jakby przełykał na raz dwa tuziny nadgniłych cytryn, i obszerny wniosek personalny na salonowca, zawierający już wykaligrafowane moje nazwisko, imię, numer telefonu i skrytki pocztowej, zamasyście wyładował z powrotem na stoliku, a mi został dany znak, żebym już sobie poszedł głębiej do salonu. Posłusznie i niebacznie postąpiłem dwa kroki, a tam kłębił się nieznośny tłok zdominowany przez roz-

maicie blaknące czernie oraz inne smutne nie-kolory zamknięte w białym wnętrzu. Do toalety kolejka potrzebujących, więc chcąc nie chcąc zrezygnowałem z pokomunikacyjnych ablucji. Najpierw nie mogłem odnaleźć nikogo znajomego, wreszcie z trudem dostrzegłem skrytego w ciemnym rogu miniaturowego i odzianego w jednolitą czerń (ale był to egzystencjalny sweter i płócienne spodnie) znanego mi artystę poligrafa Jana Ładnogórskiego, który wygląda jak Immanuel Kant, ale wszem i wobec twierdzi z pełnym przekonaniem, że jest awatarem Johanna Gutenberga, czyli ma w posiadaniu duszę tego krzepkiego drukarza od ruchomej czcionki, przejściowego wynalazku już okrytego historyczną niepamięcią.

Jako wsteczny ogłupialec staram się powstrzymywać od wszelkiego mniemania i wyrokowania, gdyż nie mogę zdobyć wiedzy za pomocą zbyt słabych zmysłów, myślenie jest mi obce, a co gorsza, duszy u siebie nigdy nie dostrzegłem, rozumu jako patentowany wiła z definicji nie mogę posiadać i nie mam takich aspiracji, wszelka ezoteryka jest mi obca, zaś wiara nie została mi dana, więc tylko mogę pozazdrościć, że ktoś ma używaną duszę dobrej jakości. Religie niegdyś wydawały się mi zbawiennymi iluzjami dla słabnących na umyśle, ale przenigdy nie zaprzeczyłem istnieniu świętego Mikołaja, który ani razu nie zechciał mnie odwiedzić, ani także zapelniających kolejne nieba przelicznych świętych wraz z zastępami aniołów, serafinów, cherubinów i diabłów, oraz wszelkich dusz, demonów, demiurgów i bogów. Podziwiając ludzi wiary, jako ciemny profan zawiesiłem moje sądy, aby ich zrozumieć, ale pojęcia bez możliwości wskazania odpowiadającego im desygnatu są dla mnie dźwiękami, których tajemne znaczenia beznadziejnie mieszają się w mojej tępej mózgownicy w monotonną paplaninę glosolaliów. Starając się czynić dobry użytek z wyobrażeń, odrzucam wszelkie słowne dekoracje, korzystając z referencyjnej teorii prawdy (poświadczanej przez nauki Arystotelesa ze Stagiry, Williama Ockhama i Alfreda Tarskiego), a także podpieram się metodologicznym operacjonizmem permanentnej falsyfikacji i wciąż się przekonuję, że zmysłowy ogląd świata jest antytezą prawd odkrywanych przez każdą naukę posługującą się matematyką. Uczyłem się tego języka formalnego, aż dotarłem do rachunku planetarnego i transformanty Fouriera, zgłębiałem zasady kompozycji muzycznej, czytam znaczki i równania logiczne, ale mimo wszelkich dociekań, wielu lektur i ogromnych starań, nie zdobyłem poznania materii zjawisk niematerialnych i nie doznałem z nimi styczności, w odróżnieniu od miłego kolegi uprawiającego obcą mi dziedzinę sztuki telepatycznej, opartej na pozazmysłowym transferze metafizycznych wartości estetycznych, a dostępnej tylko posiadaczom odpowiednio nastrojonych dusz.

Paskudne, jednakowe krzeselka dające się łatwo zestawiać jedno na drugie, wydobyte z jakiegoś demobilu, wąskie i pamiętające czasy wiel-

kich przywódców przewodniej siły narodu, tapicerowane niegdyś rudym bistrorem, gęsto nasyconym zastarzałym brudem, aż miejscami wypolerowana czerń nabrała tłustego połysku, stały ściśnięte jedne przy drugich, bez najmniejszego odstępu. W głąb pokoju, w stronę okna, tłoczyły się w dwóch naprzeciwległych, pięciokrotnych i ciasno zsuniętych szeregach, plecami zapartychi o ściany, z wąskim przejściem pośrodku, a wiodącym do obszernego, ustawionego w okiennej niszy fotela. Tam siedział z wygładzonym botoxem obliczem uśmiechnięty Dobromir Dobrodziejski, odziany w paradny kostium teksańskiego kowboja, skomponowany bez grama nocy, choć poza ciemnoturkusową, połyskliwą koszulą pozostałe elementy stroju, łącznie z klasycznym kapeluszem o szerokim, po bokach podwijanym rondzie, tworzyły harmonię miękko rozjaśnionych, beżowych kolorów. Jedynym akcentem czerni były ufarbowane na kruczy kolor profesorskie włosy. Środkowe szeregi krzeseł były już zajęte, chyba ze względu na miejsce dla nóg, więc tylko z daleka wymieniłem ukłony i to nader zdawkowe z gwiazdorem wieczoru.

Pod ścianą najdalej od okna stał pojedynczy szereg krzesełek, a na ostatnim, w samym kącie – tak drobniutki jakby prawie go nie było – kułił się Ładnogórski, czyli duch Gutenberga, a obok niego – czy może nich, choć widziałem tylko mego drobniutkiego kolegę Jasia – było dokładnie jedno wolne miejsce. Postanowiłem usiąść obok rówieśnego mi człowieka z kilkusetletnią duszą, w nadziei na jakieś małe oświecenie w kwestii ewentualnego nabycia lub wypożyczenia duszy dla osoby nieposiadającej tego rarytasu. Wykonałem trzy małe kroczki, przywitałem się z Jasiem i zapragnąłem przysiąść się, niestety, spotkała mnie łagodna odmowa:

– Proszę cię, Gatku, zostaw mi to miejsce wolne, ja tak nie lubię, jak ktoś mnie dotyka albo jest za blisko.

– Dobrze Jasiu, pójdę zaraz i coś sobie znajdę, ale najpierw może zadam ci jedno pytanie?

– Oczywiście, słucham, o co chcesz zapytać?

– O duszę, gdzie to nabyć i za ile?

– Każdy ma duszę.

– Ja chyba nie, a bardzo chcę dołączyć do elitarnego grona odbiorców twojej sztuki telepatyczno-metafizycznej, więc co mam zrobić?

– Ale na pewno masz duszę, jak byś nie miał duszy, to byś nie żył.

– Niemożliwe...

– Wszystko co żyje, ma duszę...

– Prawdziwek też?

– Oczywiście że też, a jeśli chcesz odbierać mój przekaz telepatyczno-metafizyczny, to musisz odpowiednio ją nastroić. Jasną duszę nieś w niebo trzecie.

– Ponieważ nie mogę znaleźć u siebie żadnej duszy, może pomożesz mi z tym strojeniem, zapłacę ci, bo lepiej się na tym znasz i masz aż dwie dusze do dyspozycji...

– Co takiego?

– Przecież posiadasz duszę Gutenberga i chyba też własną, aby żyć, boć ten Gutenberg od dawna nie żyje...

– To wszystko jest zupełnie inaczej, dusza jest niematerialna i nieśmiertelna...

– A czy przynajmniej obdarzona jest wieczną młodością?

– Czas nie ma żadnego znaczenia, to tylko liczby...

W tym momencie przerwał nam doktor Turpek i nakazał zajmowanie miejsc, gdyż godzina już wybiła i wepchał mnie w głąb wewnętrznego szeregu krzesełek. Natomiast wolne miejsce obok Jasia Ładnogórskiego zajęła słusznej postury, okazała tęgi mężczyzna, wgniatając do rogu chudziutkiego artystę-awatara, który cicho i nieskutecznie zaprotestował zza potężnego ciała. Za to anatomo-patolog był w swoim żywiole i energicznie upychał zgromadzonych salonowców, dbając o wypełnienie wszystkich krzesełek tak, aby żadne nie zostało puste. Wreszcie większa część uczestników piątkowego spotkania została upakowana jak przysłowiowe sardynki. Z obu stron napierały na mnie sąsiednie ciała, nogi miałem wbite w tył krzeselka przede mną, a na zadku czułem cudze kolana, tak że byłem doskonale unieruchomiony i uwięziony w gęstym tłoku. Pojedynczy szereg, do którego nie wpuścił mnie Ładnogórski, w porównaniu z moim miejscem był wygodną łóżą, ale najlepiej wyszli ci, dla których zabrakło krzesełek, otóż stali wygodnie, podpierając ściany w zakamarkach, w bufecie i w przedpokoju, ale za to niewiele mogli zobaczyć.

Doktor Tristek Turpek triumfalnie ogłosił rozpoczęcie osiemset piętnastego spotkania salonowego, profesor Dobrodziejski wstał z fotela i kłaniając się, zahaczył kapeluszem o sufit. Posypały się gromkie oklaski i wnet na dany znak ucichły, a zaczęły się przemowy poświęcone osobie i sztuce Dobromira. Laudacje brzmiały klasycznie i zawierały wszelkie możliwe pochwały artysty oraz jego bogatego opusu.

– Obrazy profesora Dobromira Dobrodziejskiego, kawalera orderu świętego Jerzego i złotego krzyża zasługi, to sceny dramatyczne, podług mnie najciekawsze i najpoetyczniejsze dzieła naszej epoki, gdyż wielki jest nasz artysta i teraz pierwszy w świecie sztukmistrz, co z pełną mocą ulatuje w strefy ideału. [...] Żywa imaginacja miarkowana jest przez delikatność uczuć i dojrzałość rozsądku, więc w dziele sztuki wydaje wielkość. [...] Nasz wspinały malarz głębokim nad sztuką rozmyśleniem i instynktem właściwym wielkiemu talentowi przeczuł potrzebę i przesłanie wieku, a prezentowane za chwilę obrazy okażą w najwyższym blasku jego bezwzględnej wielkość,

ogromny talent i najtęższy artyzm. [...] Kierując się sympatią dla najlepszego artysty naszych czasów, dla nieklamanego giganta sztuki, mówię dłużej niż tego wymaga proza.

Po bezliku zachwytów profesor Dobrodziejski wstał i dodał, że jego twórczość opiera się na dialogu międzykulturowym (czy to nie nowa nazwa dla wstydliwie wzgardzonych pojęć – synkretyzmu i eklektyzmu) i po kolejnym artystycznym ukłonie zasunięto rolety. Półmrok zagęstniał w doskonałą noc i bohater wieczoru wyświetlał na suficie reprodukcje swoich obrazów, które niczym nisko sunące plafony nabierały nowych, zdeformowanych proporcji. Dobromir przy każdej zmianie rzuconej ponad głowami fotografii sumiennie informował publiczność o nadanym tytule i o anegdotycznej treści, dzięki czemu osoby nie mogące nic ujrzeć, pośrednio dowiadywały się o wprowadzonych do prezentowanego dzieła rekwizytach świata przedstawianego. Motywy nowoczesne mieszały się z martwymi symbolami; po suficie płynęły siedmiomilowe telewizory, Indianie w pióropuszech, samoloty powbijane w ziemię, smutna myszka Miki, dymiące parowozy, złote rybki, rozchwiane drapacze chmur, polujące tygrysy i wielomasztowe żaglowce.

Zadzieranie głów trwało z trzy kwadranse, a w salonie rozpaczliwie rosło stężenie dwutlenku węgla. Wreszcie zapalono światła, podniesiono żaluzje, otwarto okna i doktor Turpek ogłosił część dyskusyjną, zapraszając zebranych do zadawania pytań artyście, który będzie odpowiadać dopiero wtedy, gdy się ich uzbiera dostatnia porcja. Chwilę trwała cisza, aż pierwszy odważny podniósł rączkę i z szarą miną rzekł bardzo poważnie:

– Jestem ekonomistą i jednocześnie wielkim amatorem sztuk pięknych. Nie zgadzam się z wypowiedziami krytyków. Nie widzę żadnej wspaniałości ani w osobie, ani w pracach tu przedstawionych. Dla mnie jest to naśladowca dziecięcych bazgrołów i nie ukrywam, że ta wielka mądrość, wielkie imię i wielkie tytuły to jest wielkie nic.

Druga wypowiedź również nie była pytaniem:

– Jestem profesorem geografii. Byłem w Texasie i widziałem kapelusze o jeszcze większych rondach.

Następnie zabrała głos starsza pani:

– Jestem profesorem pediatrii i chcę się zapytać, dlaczego w pana obrazach nie ma dzieci?

Zaraz po niej rezolutnie wystąpił poznany przy windzie gentelman:

– Jako profesor chemii chciałbym zapytać, czy używa pan barwników naturalnych, czy nowoczesnych farb?

Czyżby Profesor Chemii był daltonistą? Gdzież w naturze występują trwale jaskrawe i fosforyzujące kolory, które dominowały na obrazach profesora Dobrodziejskiego. Kolejny poważniak zabrał głos:

– Jestem antropologiem i widzę, także i po stroju, że odwołuje się pan do fałszywie pojmowanej tradycji. Czy wie pan, że to biali cofnęli Indian z gospodarki kopieniackiej do łowieckiej?

Inni białogłowcy odzywali się następująco:

– Czy potrafi pan sporządzić dokładny portret? Albo coś z natury?

– Dlaczego prawie na każdym pana obrazie jest telewizor? Czy to pana Muza, czy to z telewizji czerpie pan natchnienie i wizję świata?

– Uważam, że nie jest możliwe uprawianie sztuki w czasach całkowitej desymbolizacji i wszechwładzy mediów, oferujących mnogość strumieni obrazów atrakcyjniejszych w swej dynamice i wylizaniu od grubo zasmarowanych farbą sztywnych, nieporęcznych i nieruchomych płócien. Artysta to oszust, pasożyt żyjący na koszt klas pracujących i nowobogackich snobów.

– Jaka jest pana produktywność? Ile czasu zajmuje panu namalowanie jednego obrazka? A ile tych obrazków maluje pan w ciągu miesiąca? Czy może pan to przeliczyć na metry kwadratowe?

– Czy są chętni do kupowania pańskiej twórczości?

Nagle z odległego kąta, gdzieś koło drzwi, odezwał się zniecierpliwiony redaktor ważnego czasopisma:

– Panowie! Potrzeba rozsądku! Takich pytań nie można zadawać artystcie. Za mało w nich sensu!

Na to głośno klasnął doktor Turpek w ręce i ogłosił:

– Na zgłoszone kwestie profesor Dobrodziejski odpowie po przerwie, a teraz proszę nie uciekać, bo po przerwie będzie ciekawa dyskusja. Zapraszam do bufetu.

Przyznaję, że myślałem tylko o ucieczce i jak się zorientowałem, pragnęła tego dość liczna grupa salonowców, lecz doktor Turpek już czatował przy drzwiach i zawracał gości do środka. Podjęta pierwsza próba ucieczki nie powiodła się zupełnie, a co więcej, słynny anatomo-patolog wymierzył we mnie palec i autorytatywnie rzekł:

– Po przerwie pan zabierze głos!

Przestraszony tym kategorycznym postulatem wycofałem się na przeciwny koniec salonu, do bufetu. Na niewielkim stoliku leżał nadkrojony bochenek chleba, otwarty słoik ze smalcem i trzy mocno zielone banany. Nie zauważyłem chętnych do korzystania z tego poczęstunku i cichcem przeciskając się przez zwarty tłum, podjąłem drugą próbę ucieczki. Tym razem doktor Turpek mocno trzymał dwóch poważniaków za guziki coraz to bardziej sterczące z czarnych garniturów, więc obie ręce miał zajęte i nie zdążył mnie pochwycić, więc udało mi się wymknąć i prześpiesznie zbiegłem co tchu schodami w dół. Wybiegłem w nocny pociemek i odruchovo, bez zastanowienia, ruszyłem przed siebie.

Nabłakawszy się w marnych ciemnościach po smętnych uliczkach, w końcu wszedłem na główny plac Ciemnogrodu, zamieniony w jedną wielką piwiarnię. Ściany dostojnych kamienic zawieszono ogromnymi fotografiami upijających się ludzi, chodniki zastawiono stolikami i krzeselkami, bruk lśnił się drobnym szkłem, a każda brama była miejscem wyszynku. Przerzedzały się chmury, a wrzask o gwiazdy bił, bo taki to obyczaj nocny. Przechadzka modna była o tej godzinie. Pod repliką dziewiętnastowiecznego pręgierza leżało kilka postaci bez czucia i woli, zaś huczący wulgarnymi przekleństwami tłum kłębił się po trece, rozpaczliwie szukając rozrywki, pragnąc czym prędzej wyrzec się ostatnich resztek rozumu, aby doznać olśniewającej głupoty szaleństwa i całkowitego upojenia do utraty przytomności. Zastanawiający jest stan świadomości, aby niegdyś operetkową żądzę trwonienia i nieustannej zabawy teraz z pełną powagą uczynić jedyną treścią i podstawową wartością życia.

Poczułem, że i tu nie jestem na swoim miejscu, więc ruszyłem w stronę tramwajowego przystanku, aby dostać się bliżej pałacu. Po przejściu tunelem wyszedłem na peron długi jakby dla składu pociągu dalekobieżnego, ze słupkiem oznaczającym miejsce zatrzymania najdalej od schodów, czyli ponad dwieście metrów. Ku mojemu szczęściu na widnokręgu pojawił się tramwaj, więc biegiem pognałem do słupka i do mety przybyłem równo z elektrycznym pojazdem. Drzwi otworzyły się z trzaskiem i jako pierwsza wsiadła starsza dama, ubiegając młodzieńca, który zdumiony jej beczelnością ulżył sobie puszczając głośną i długą wiązaną wulgaryzmów z nawracającym refrenem „stara k...”. Ale na nic zdało się pani po sześćdziesiątce energiczne wejście. Wszystkie miejsca były zajęte. Część przez grupę sportowców siedzących w szerokich rozkrokach, jakby im gniły genitalia, a część miejsc przez ich wielkie torby. Młodzieńcy o atletycznych korpusach przekrzykiwali się chamskimi słowami, ale jeden widząc swego rówieśnika tak bardzo urażonego i poniżonego przez starą kobietę, zdjął z siedzenia torbę, robiąc tylko dla niego wolne miejsce. Nagle dotarło do mnie w otoczce ohydnych blazgonień zdanie, że należy mnie obić, bo się im za bardzo przyglądam. Tramwaj właśnie dojeżdżał do następnego przystanku, otworzyły się drzwi, ale czujnie powstrzymałem się od natychmiastowego wyjścia, czując wzrok chętnych do obicia słabeusza. Motorniczy zadzwonił, zapaliły się lampki nad drzwiami, które już wydały z siebie pierwszy zgrzyt, a ja wykorzystałem ten moment i wyskoczyłem w sekundzie zamknięcia. Kilku poderwało się za mną, ale już za późno. Mimo to uciekałem przerażony i choć jestem patentowanym wiłą, jeszcze bardziej owileć nie potrafiłem, a zewsząd dostrzegałem nieklamana grozę, ciężki absurd i ponure szaleństwo, trzy straszne niebezpieczeństwa mnie osaczające w naszym przeciwnym kimmeryjskim kraju. Ale już wiedziałem, co powinienem powiedzieć w salonie Tristrka Turpka:

– Sensy i prawdy to chwilowe oczywistości, zaś doszukiwanie się sensu w sztuce jest nieporozumieniem, bo sztuka jest po to, abyśmy nie wymarli od nudy nadmiaru prawdy i chłodu rozumu. Sztuka jest ważniejsza od prawdy i rozsądku, bo sztuka jest nadmiarem, sztucznym wytwarzaniem czegoś ponad...

...czegoś ponad...

...czegoś ponad...

...czegoś ponad...

Nagle coś zadygotało i jakieś piski, szumy, zgiełki zaczęły mącić i burzyć mą rzeczywistość. To dzwonił ktoś do drzwi, budząc mnie z sennego koszmaru.

Czyżby wszystko było tylko wizją i złudzeniem?

Tylko wizja i złudzenie?

Tylko senna zmora?

Tylko?

...

To jest nad rozum człowieka.



Obrachunki narratorskie

W potoku na ogół miernej twórczości prozatorskiej, jaką zalewają nasze księgarnie wydawcy – wspierani marketingiem i lobbieniem działów kulturalnych gazet i mediów, ceniących nade wszystko w literaturze doraźną sensację, obyczajowy wybryk i chwilową popularność autorów – pojawiło się ostatnio kilka tytułów prozy znaczącej, włączającej się w nurt tekstualnych, mówiąc najkrócej i ogólnie, „obrachunków narratorskich”, dokonywanych z perspektywy najnowszych doświadczeń autorów. Wśród nich książki m.in. Jarosława Marka Rymkiewicza, Olgi Tokarczuk, Mar-

Nowe przygody NARRA

ka Bieńczyka, Eustachego Ryłskiego, Małgorzaty Tulli, Zbigniewa Kruszyńskiego, dawniejsze m.in. Adama Wiedemanna, Aleksandra Jurewicza, Wojciecha Kuczoka. Jedną z takich zwracających uwagę nie tylko treścią, ale i sposobem jej przekazu książek jest *Dziennik dla dorosłych* (Gdańsk 2008) Stefana Chwina. Nie do końca to prawda, co głosi tytuł podany na okładce, gdyż składające się na dość „mobilną”, kapryśną zawartość tomu zapisy typowo dziennikowe, opatrzone datami, ułożone są tu w nawiasach, występując najczęściej przed kolejnymi segmentami narracji – jakby mało ważąc czy odstawiając na uboczny tor przemyśleń ziemskie sprawy samego piszącego. Przedstawiają one obserwowanego jakby z góry przez „Kogoś” osobnika („Człowiek, o którym chcę opowiedzieć... nie wyróżnia się właściwie niczym”), oznaczanego tu kryptonimem S., zasiadającego do swojego biurka w mieszkaniu przy ulicy Amundsena w Gdańsku, naprzód pokrótce streszczającego w nawiasach „didaskalia” towarzyszące akcji kolejnego opisywanego zdarzenia czy wywodu np.: („Środa. Godzina 10.32. S. wraca pociągiem Intercity z Krakowa do Gdańska. Siedzi przy oknie. Za szybą widzi oddalające się wieże miasta. Ołówkiem zapisuje coś

w kalendarzu”), a potem podejmującego temat dnia. W książce dochodzi niejako do podziału uświęconego tradycją podmiotu narracji, który występuje równocześnie w trzech oddzielnych, choć oczywiście komplementarnych rolach: naprzód wykładającego i analizującego swoje racje komentatora i interpretatora perypetii przeżywanych przez owego „S.”, potem kamuflującego się pod taką konstrukcją domyslną pisarza Stefana Ch., jako owego bohatera traktowanego przez „wykładowcę” z non-szalancją, podejrzliwością, a niekiedy rezerwą – a nad nimi jakąś nadświadomość autorską, mrużącą do nas oko, dającą nam do zrozumienia, o co idzie ta gra w literackiego „chowanego”. Rozdział zadań narratorskich na barki „trzech w jednym” wykuwa się w tej książce niejako na naszych oczach na obszarze dotychczas zarezerwowanym dla innych branż literatury, głównie dla prozy ściśle artystycznej – miałowicie objawia się w literackim „dzienniku”, a więc gatunku do tej pory raczej

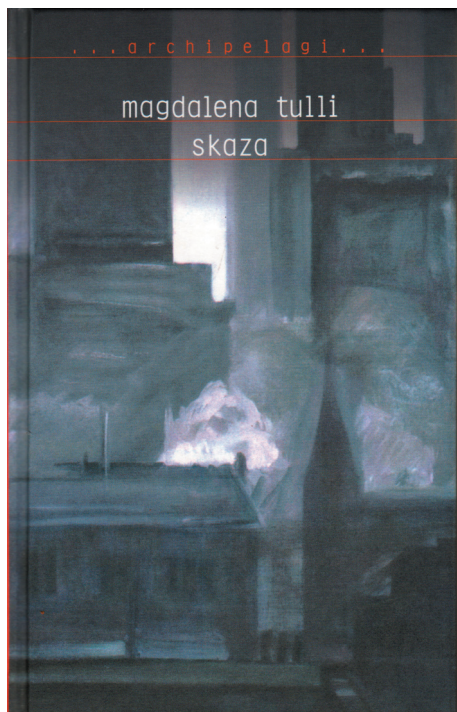
dy myślącego o ATORA

mniej ryzykującym tak daleko posunięte eksperymenty warsztatowe (jakich mieliśmy nadmiar w dotychczasowej beletrystyce XX wieku), stawiającym głównie na autentyzm i bezpośredniość przekazu.

Narrator staje się tu niejako i przekornie delegatem, krytycznym i ironicznym „kontrolerem” postępowania, światopoglądu i planów swojego „mocodawcy”, czyli pisarza, intelektualisty angażującego się w „dziennie” sprawy Polaków i często przegrywającego w tej roli, w swoim przekonaniu, w starciu z realiami zbiorowego życia. Mimo tej gry personalnej i tekstualnej, częstych uników i zmyłek, owego „S.” należy traktować jako poważną i wiarygodną figurę narracji, szczególnie gdy postawimy go obok innych „wodzirejów” współczesnych polskich opowieści, porów-

Mieczysław Orski,

ur. 1943. Poeta i krytyk literacki. Redaktor naczelny miesięcznika „Odra”. Autor esejów poświęconych współczesnej literaturze, m.in. *Autokreacje i mitologie*; *Lustratorzy wyobraźni, rewidenci fikcji...*; *Rozbite zwierciadło*. Mieszka we Wrocławiu.



nując go choćby z narratorem-bohaterem jednej z wybitniejszych, choć lokowanych wciąż na marginesie opinii krytycznej, powieści *Tryby* Magdaleny Tulli – w której wyśmiewany przez domniemaną, wirtualną „widownię” czytelniczka nieszczęśnik ten zostaje w trakcie rozwoju akcji sprowadzony do parteru „areny cyrkowej”, i mimo usiłowań, nie może się uwolnić od „gęby” kłowna (o czym później). Albo zestawiając go z „wyłowionym” z laptopa autorskiego gdzieś na parkowej ławce przewodnikiem literackiej wyprawy w przeszłość w – równie zaniedbywanej przez krytyczną opinię – powieści *Twórki* Marka Bieńczyka (o którym także dalej). Intencją narratora *Dziennika dla dorosłych* jest przy tym nie tylko opiniowanie i ocena zachowania oraz postępowania obserwowanego na żywo „S.”

w ironicznym kontekście, lecz także i szczególnie – diagnoza egzystencjalna, rozbiieranie fundamentów aksjologicznych świata okalającego tegoż „S.”, recenzowanie i dochodzenie pożytku i sensu jego istnienia, jego przydatności w doczesnej rzeczywistości, a przede wszystkim chęć zgruntowania fenomenu tej jego epizodycznej „nawet-nie-sekundy” w kosmicznej wieczności. Wstępne rozdziały książki stawiają pytania natury ontologicznej i metafizycznej, roztrząsają motywacje, które skłoniły „S.” do poddania analizie swoich przypadków ziemskich, do niekiedy wręcz ekshibcjonistycznych zwierzeń czy – „donosów na samego siebie”: „Więc i mnie Ktoś wyciągnął za uszy z nicości i zmusił do istnienia? Ale właściwie po co? [...] Ktoś chciał się zabawić moim kosztem, stwarzając żywą, czującą istotę, która przez całe życie miała wspinać się przez krwawy, kolczasty tor przeszkód, by zasłużyć sobie na Niebo? Prawdziwa zagadka.” „Wyciągnięty za uszy” składa swe „donosy” także na podobnie wyciąganych (przez siebie) za nie Innych, czyli wszystkich tych żyjących tu i teraz, których określa w tytule „dorosłymi”. A z tą „dorosłością”, jak się okazuje, nie taka oczywista sprawa – boć dotyczy przecież także niepewnych, pełnych zwątpień, znękaných jak „S.” polską teraźniejszością reprezentantów pokolenia tzw. inteligencji, dogorywającego, pokiereszowanego w Polsce przez wojnę, potem „komunę” i ostatnio przez szczególnie fazę kapitalizmu w rodzimym wydaniu.

Poświęcając na początku dużo miejsca rozważaniom natury etyczno-eschatologicznej, autor zajmuje się w dalszej części tomu – i to najżywiej, często z ostro po-

lemicznymi akcentami (co pewnie przyczyniło się do nienajlepszego odbioru książki przez wielu jej recenzentów) – wieloma aspektami życia zbiorowego, determinującymi u nas kondycję i sytuację „dorosłego”. Bez ogródek wkracza w sedno sporów nękających dziś świadomość zbiorową Polaków, porusza drażliwe kwestie społeczne, polityczne (np. rozprawiając się trzeźwo z kombatancko-lustracyjnym przegięciem polskiej prawicy) czy historyczne (np. ważąc się na niekanoniczną i dla wielu z pewnością bardzo kontrowersyjną minorową ocenę realnego sukcesu Solidarności w obalaniu PRL-u). Ekspozowaną pozycję w tych autorskich filipikach zajmuje celna, umotywowana, a przy tym skreślona z felietonową swadą analiza mechanizmów naszego pożałuj Boże życia literackiego, jego rażących niedostatków, pozorów, mitów, uchybień, działań niekontrolowanych przez autorytety i jakieś społeczne sankcje, których to autorytetów albo nie ma, albo które nie umieją i nie mogą zaistnieć w ferworze sporów, kłótni, nienawistnych konfrontacji itd.

Podobnie na cienkiej granicy pomiędzy sferą osobistych przeżyć a publicznych doświadczeń, poruszając się zręcznie między konwencjami prywatnego notesu twórczego a fabularyzowanego eseju balansuje narrator najnowszej książki pt. *Przezroczystość* (Kraków 2007) Marka Bieńczyka. Bieńczyk jako pisarz już wcześniej przyzwyczał (bardzo elitarnego) czytelnika do proteuszowej zmienności swych literackich prac i mobilności pasji twórczych, dzielonych pomiędzy literaturę, historię kultury, psychologię, a także np. historię gastronomii (*Kroniki wina*); niedługo po debiucie powieściowym pt. *Terminal* poświęcił się m.in. analizom przedmiotu melancholii i jej literackich „projekcji” (*Oczy Dürera: o melancholii romantycznej; Książki wobec śmierci*). *Przezroczystość* podobnie jak *Dziennik dla dorosłych* wdaje się z mocnym personalnym akcentem w różne aspekty współczesnego świata, głównie świata kultury. Bieńczyk percypuje i interpretuje ten świat poprzez obrany przez siebie specyficzny (może trochę idąc tropem narracji eseistycznej Italo Calvino), wyłoniiony w trakcie refleksji nad sobą, nad swoimi predyspozycjami, fascynacjami i idiosynkrazjami, filtr pojęciowo-percepcyjny: „przezroczystości”. Tak pisze o tym najistotniejszym drogowskazie swojego specyficznego systemu przyjmowania, dociekania i doznawania świata: „Dlaczego przezroczystość, od najwcześniejszych lat? [...] W obcych miastach do obiadów wybierałem restauracje z panoramicznymi szybami [...] szkło było moim fiksum-dyr dum, chodziłem do sklepów zoologicznych gapić się w akwaria [...] Dlaczego przezroczystość, przejrzystość, *transparence*, *transparencia*? [...] Drzemała więc przez długie lata, niekiedy podsycala skryte marzenie samotności, ciszy, nieobecności; była wizualną projekcją życia [...] aż wreszcie wybuchła w pełni swej nazwy [...] jako uchwytne poręcz, o którą można oprzeć własne istnienie.” Stosując taką miarę percepcji i oceny rzeczywistości, Bieńczyk prześwieśla przede wszystkim siebie, jako człowieka i twórcę, dociera do rudymentów swojej osobowości, bada jej specyfikę i ograniczenia, wadzi się na swój sposób z koncepcjami i konceptami współczesnej myśli i sztuki. Pisząc czy to o architekturze, czy malarstwie, czy „szklanych” figurach w tekstach poetów, czy też o swoich podróżach i do-

rażnych perypetiach w wybieranych, zawsze hojnie szklonych, restauracjach, czy wreszcie o polityce, w gruncie rzeczy rozpatruje swoją historię, użytek, jaki z tego czyni, jaki z tego zostaje w jego pamięci, umyśle i fantazji, analizuje siebie, odsłania, stawia przed owym wyrafinowanym medium „przezroczystości”. Włącza się tak też w globalny, aktualny dyskurs cywilizacyjny XXI wieku – diagnozując i porządkując swe pasje, przekonania, fantazje. Z wypisami z pamięci i szkicami eseistycznymi sąsiadują w tym tomie publicystyczne filipiki dotyczące (często krytycznie jak u Chwina postrzeganej) współczesnej polityki społecznej, jak i liryczne impresje snute wokół epifanii „przejrzystości”; są też mini-rozprawy eseistyczno-dokumentalne z rzetelną naukową podbudową, wnikające w szerokie spektrum kulturowej „piramidy” przeszłości, odkrywające w niej, czasem nowatorsko, transparentność jako ideę filozofów, obsesję pisarzy, oś sztuki malarskiej (Hopper), wyzwanie wyobraźni architektów i budowniczych (szklane domy Chareau, van der Rohdego, wielokrotnie przywoływany tu londyński Crystal Palace i ileż innych konstrukcji), „aerofanie” Mallarmégo, Brodskiego i tylu innych, Panopticum Benthamu *etc. etc.* Tyle że lektura to dla wypróbowanych, elitarnych wielbicieli dobrej i ważnej literatury.

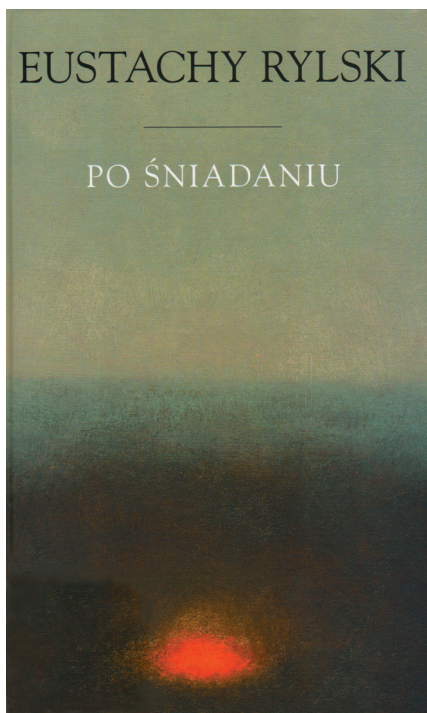
Refleksy „smugi cienia”

Podobnie wiele fundamentalnych i inspirujących pytań kieruje do siebie w najnowszej książce, która podobnie jak u poprzedników – choć w stylu apelującym do szerszego już grona odbiorców – łączy elementy zapisków prywatnych z warsztatem fabularyzowanego eseju, Eustachy Ryłski. Zatytułowana, jak się okazuje w trakcie lektury, metaforycznie i aluzyjnie (poprzez odniesienie do patronującego młodzieńczym olśnieniom autora *Śniadania u Tiffaniego*): *Po śniadaniu* (Warszawa 2008), jest ona kolejną podejmowaną przez polskiego autora – przekraczającego swą „smugę cienia” – próbą autoanalizy, „prześwietlenia” siebie, przyjrzenia się sobie jako „autorowi”, czyli dość specyficznemu i może anachronicznemu z punktu widzenia społeczeństwa epoki elektroniczno-medialnej wytworowi cywilizacji, przechodzącemu już chyba do historii kultury oryginałowi. Ta książka Ryłskiego – odróżniającą się od innych w jego dotychczasowym dorobku (zainicjowanym, przypomnijmy, przez dwie wydane w roku 1984 krótkie powieści *Stankiewicz. Pourót*, które w rzucający się w oczy sposób odbiegały od ówczesnych wzorców i priorytetów pisarskich, a ostatnio ukoronowanym przez m.in. *Człowieka w cieniu* i *Warunek*) – wpisuje się w nurt „obrachunków narratorskich”, znajdujących odzwierciedlenie w twórczości niektórych pisarzy debiutujących jeszcze w PRL-u, których najlepsze książki ukazały się jednak już w tym dwudziestoleciu.

Otóż, mówiąc językiem autora, po obfitym, wypełnionym aktami aklamacji bytu i smakowania doczesnych dóbr, zarówno materialnych, jak wirtualnych, „śniadaniu”, czyli prologu stażu życia, a krótko przed „wieczerzą” (a nadchodząca spiesznymi krokami nielaskawa starość przypomina autorowi o swoich prawach...), Ryłski

układa na swój i nasz użytek zestaw wiarygodnych, literacko sformułowanych odpowiedzi na obchodzące go jako piszącego pytania o sens i motywację swojej twórczości (acz nie pisarstwa w ogóle). O to, czemu i skąd znalazły się w jego życiu pisane przez niego dopiero w wieku lat czterdziestu pięciu książki (w trakcie „śniadania” wystarczały mu czytane pasjami książki innych) – i czemu ich powstawaniu towarzyszyły wciąż wielkie rozterki, niepewność, wahania, powodujące duże luki w biografii twórczej. Pytania te zadaje Ryłski sobie – jakby zaskoczony cudem swej afirmacji świata poprzez uprawianie literatury – teraz, kiedy to los, wcześniej dla niego łaskawy i hojny, przechylił go „w sferę mizantropii, niespełnienia, i jakby się przed tym słowem nie bronić, pustki. Wiek dojrzałego nie rozświetliła żadna idea, pasja, namiętność.” Czyżby pojawiający

się impuls twórczy wynikał z wyzwani nadchodzącej starości? Z tego, że dawno minęły iluminacje czasu „śniadania”, kiedy ulegało się „niespożytej młodości z jej impetem, egoizmem i nadziejami na wszystko”, zajeżdżało rowery na „zielonych wzgórzach”, czekało na „słodkie” dziewczyny na werandach, słyszało „harfy traw”? I kiedy pojawiały się przyjmowane z entuzjazmem jako remedium na wyzwania życia lektury, szczególnie wczesne książki Hemingwaya i Capote’a z owym *Śniadaniem u Tiffany’ego*. Na rzeczy jest zatem u Ryłskiego – bardziej dosadnie niż w omawianych wyżej utworach Chwina czy Bieńczyka wyłożone, udokumentowane, uzasadnione szczerem do bólu wyznaniem – *iunctim* między literaturą i życiem. Bo że taka zależność istnieje, że ona wytycza komuś takiemu jak narrator tej obrachunkowej opowieści szlaki na ziemi, co do tego nie ma wątpliwości: tu dowodem na to jest przeżyte kilkadziesiąt lat autora i wybrane z jego przepastnej biblioteki kilkanaście książek rozpatrywanych przez piszącego jako klucz do rozumienia życia i swojego w nim miejsca. Wśród nich wspomniani Hemingway i Capote, i wybrani inni: Turgieniew, Malraux, Camus, ale tylko z *Dzumą*, i także trochę niespodziewany Iwaszkiewicz, którego prozy przypomnienie i rehabilitacja w wykonaniu Ryłskiego jest warta uważnej lektury. Uprawianie literatury stawałoby się więc konsekwencją przechodzenia z „zielonych wzgórz” wiary, nadziei, optymizmu za „cień” nieodległej ciemnej „rzeki”, w rejony ludzkiej mizantropii i niespełnienia? Literatura okazuje się w tym ujęciu jakąś specjalną misją i zarazem kontrą stawia-

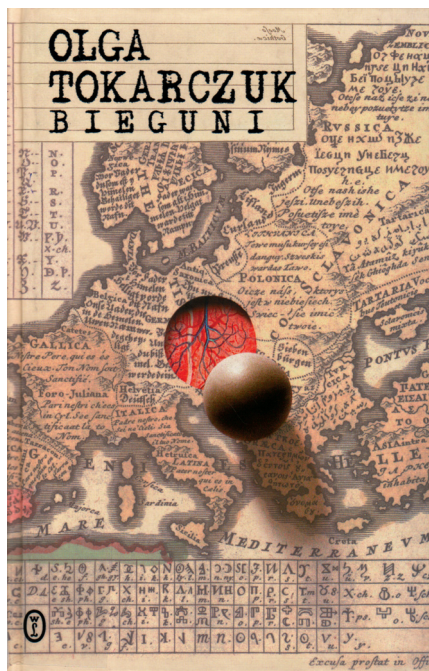


na życie, które – jak wiadomo – „nie gra z nami fair”, bo też: „Wieki mijają, a my nie mamy sposobu na tę cholerną nadaremność istnienia poza zapisywaniem jej we wszelkich możliwych wariantach.”

Literaturę Eustachy Ryłski, jak widzieliśmy, zaczął uprawiać w późnym wieku, już jako mocno poturbowany przez życie czterdziestopięciolatek, aczkolwiek i przedtem nic mocniej go w życiu nie obchodziło, nie „ustawiało” wobec bytu niż ona. Inna autorka z tego cyklu nowych polskich porachunków literackich, Olga Tokarczuk, już od młodych lat i od początków swej twórczości piórem wadziła się ze światem, poszukiwała w nim dróg umożliwiających akceptowane przez siebie, satysfakcjonujące przeżycie. Szukała pułapu jakiejś instancji metafizycznej, motywującej byt ludzki. Ponieważ wszelkie racjonalne instrumenty poznania w jej przekonaniu zawodzą, pisarka od swych najwcześniejszych książek (pomijając może „czeladniczy” debiut *Podróż ludzi Księgi*) odwoływała się do narzędzi poznawczych, można powiedzieć, bliższych naturze: do archetypicznej wyobraźni, ludowej wiary, mitów, poezji. Układ odniesień zapośredniczony między innymi w ludowych wierzeniach, przesadach, rytuałach wyznaczał szlak jej literackiej wyprawy w przeszłość w *Prawieku*; następny w dorobku autorki *Dom dzienny, dom nocny* dzielił opisywany świat na dwa poziomy czy dwie warstwy: na ciemne, oniryczne, nieświadome podglebie – i jasną, poddaną prawom i obrządkom dnia strefę świadomego życia, choć i ta okazywała się spojona magicznym „klejem”. Obraz świata w powieściach pisarki wypełniony był „podpowierzchniową” stymulacją spirytualną, wyposażającą

w specyficzne wartości i skryty sens ulotną, zmienną błonę teraźniejszości.

W najnowszych *Biegunach* Tokarczuk oddala się od magii i metafizyki, przechodzi na inne kreacyjne „fale” nadawcze. Jest to, najkrócej mówiąc, opowieść inspirowana globtroterstwem autorki. Identyfikując się we wstępnych rozdziałach ze swą analitycznie i często racjonalnie nastawioną do wyzwań życia narratorką, czerpiącą siły żywotne z niemal nieprzerwanych podróży, traktującą własny dom jak hotel, deklaruje ona: „Historia moich podróży jest tylko historią niedomagania. Cierpię na syndrom, który bez trudu można odnaleźć w każdym atlasie syndromów klinicznych [...]. Pojęcie syndromu jak ułaj pasuje do psychologii podróży.” Reflektor intencji i inwencji twórczej przenosi się teraz z magicznych i mitycz-



nych „podziemi” – na terytoria, gdzie zaczynają obowiązywać już bardziej bezpośrednio, naocznie doznawane na sobie i doświadczane wokół siebie prawa ziemskiej logiki, często przygnębiającej i przykrej, i gdzie wszystko w ostatecznym rachunku powinno znaleźć swoje społeczne, psychologiczne czy wręcz fizjologiczne wytłumaczenie. Kierunek tej swoistej rewizji światopoglądowej i twórczej wskazywały już poprzednie *Ostatnie historie* (Kraków 2004), które rejterują z dawnych „zaklętych” rewirów wyobraźni w obszary, w których obowiązują raczej prawa ziemskiej grawitacji i gdzie wszystko, co wykracza poza ludzki rozsądek, w ostatecznym rachunku zdaje się mieć swoje racjonalne wytłumaczenie. Te „historie” są opowieściami o losie trzech kobiet, babki, matki i córki, nie znajdujących satysfakcji w życiu, borykających się z permanentną udręką cierpień i ciągłych rozczarowań, z niewidzialnym, lecz cały czas odczuwalnym nad głową mieczem śmierci, przypominającym im o sobie nawet w krótkich iluzorycznych chwilach szczęścia. W *Biegunach* w sposób jeszcze bardziej spektakularny z „domu nocnego” przenosimy się (moim zdaniem z pewną szkodą dla tej twórczości) na parter i piętra „domu dziennego”. Wdajemy się wraz z narratorką, pielgrzymującą niestrudzenie po globie ze swym plecaczkiem, w problemy, trudy i zawiłości doświadczanego na ziemi bytu, w otaczane zasłoną tabu w ludzkiej mentalności rejony fizjologii i medycyny prosektoryjnej. Poznajemy z detalami na przykład historię sztuk konserwacji ciała, od najdawniejszych technik po wyrafinowane sposoby utrwalania szczątków ludzkich w słojach przez nowoczesnych wynalazców; doznajemy dość mrozących spotkań z cielesnymi powłokami dawniejszych pielgrzymów, zakonserwowanych w preparatach muzealnych. Narratorka szuka uzasadnień, jak i analogii, porównań dla swego impulsu podróźniczego, dla tej jej gonitwy po długościach i szerokościach geograficznych, zapewne stanowiącej remedium na ograniczenia, stagnację czy wręcz martwość życia osiadłego w wielkim mieście. Jednym z takich porównawczych, kompensacyjnych odniesień staje się opowieść o rosyjskiej sekcji biegunów. Annuszką, bohaterką tej noweli wchodzącej w skład książki i dającej jej tytuł, dotknięta lawiną nieszczęść, skrajnie zmęczona opieką nad niedołężnym synem Pietią, ucieka w przystępie rozpaczony ze swego domu w Moskwie; szuka pocieszenia w cerkwi, lecz Bóg z ikony, przed którym staje, nie ma spodziewanych kojących „łagodnych oczu pełnych miłości”, tylko „wzrok przenikliwy”, który „wkręca się bolesnym śrubokrętem do wnętrza jej głowy”. Ten Bóg jest słaby i przegrał, konstatuje kobieta: prawdziwe miejsce Boga jest więc nie w cerkwi, ale w „najgłębszej ciemności”. Annuszką szuka tej „ciemności”, krąży po mieście, zostawiając Pietię na łaskę pielęgniarek. Poszukuje ratunku duchowego, przemieszczając się na szlaku podziemnych podróży – ale nie będą to dawne, nasycone akcentami mistyki i mitopoetyki podziemia, tylko po prostu nieprzerwane jazdy moskiewskim metrem, uzupełniane noclegami w tunelu u boku poznanej na jednej ze stacji właśnie biegunki, która wtajemnicza Annuszkę w ideologię swojej sekty starowierców. Ci uważają, że zło opanowało świat i że tylko będąc w ciągłym ruchu można mu umknąć. Radzą: „Kiwaj się, ruszaj się, ruszaj. Tylko tak mu umkniesz. Ten, kto rzą-

dzi światem, nie ma władzy nad ruchem [...] tylko wtedy mu uciekasz, kiedy się poruszasz. On sprawuje rządy nad tym, co nieruchome i zmartwiałe...” Jednak An-nuszka, kiedy zabraknie jej ostatnich drobniaków na bilety w metrze, wróci do swo-
jego mieszkania i Pietii i nowela znajdzie swoje zakończenie, oczywiście racjonalne. Ale nie jest ono po myśli narratorki, która się „rusza i rusza”, ucieka i wcale nie umy-
ka temu, co ją wciąż gna przed siebie – którą pochłania bezpowrotnie to „kiwanie”. Tokarczuk wpisuje swój „pielgrzymi” los w metaforę niespokojnej dynamiki ludzkiej
egzystencji – permanentnej naszej (nas myślących) ucieczki od męczącej rutyny i udręki „swojego świata” i ciągłego poszukiwania jakiejś bardziej trwałej, przyjaznej
niszy bytu.

Wszystkie wątki, epizody, nowele, notatki odautorskie łączą się w narracji *Bie-
gunów* w stylu, można rzec, almanachu z dawnych wieków, w którym było miejsce
i na opowiadania, baśnie, i dokumenty, relacje podróżników, i porady, przepisy ku-
charskie *etc.* (Tokarczuk w pewnym miejscu odwołuje się do *Nowych Aten* Chmie-
lowskiego). Podobnie niezborna, kapryśna, sylwiczna kompozycja cechuje wiele in-
nych współczesnych literackich prób diagnozowania świata. Mnożący stawiane sobie
pytania okresu „smugi cienia” *quasi-notes* autorski *Popiół i wiatr* (Gdańsk 2005)
Aleksandra Jurewicza, autora kilku książek, w tym nagrodzonej przez Czesława Mi-
łosza *Lidy*, lokuje się w granicach podobnie „mobilnej” gatunkowo konwencji literac-
kiej. Ten zestaw zapisów złożony jest z literackich ingrediencji najróżniejszego auto-
ramentu – od przywoływanych, apelujących z różnych aktualnych powodów do świa-
domości narratora błysków wspomnień, obrazków z dzieciństwa spędzonego na Bia-
łorusi czy młodości w Łodzi, i od realistycznych, obyczajowych opowiadań z Wrzesz-
cza, dzielnicy gdańskiej, którą także, jak się dowiadujemy, zamieszkiwał kiedyś
Grass, po eseistyczne komentarze do lektur, w tym częste cytaty z wybranych na ten
dzień „czytań”, wspierające rusztowanie tych komentarzy, wreszcie wpasowane
w treść wiersze w czystej postaci lirycznej. Samotność, gorycz autorskiego samopo-
czucia, pasmo zawodów osobistych i rozczarowań publicznych zachęcają Jurewicza
– podobnie jak Rylskiego – do pytań o siebie i o sens swojej twórczości; inicjują też
wątki konsolacyjne, wyciągane z zamierzchłej epoki „zaczątków” świadomości: „Ży-
ję z tym i obok tego. Piszę, czyli zapisuję pamięć. Lecz nie mogę dotknąć tamtych
saneł ręką [...] nie mogę dotknąć tamtego pierwszego domu, jeszcze nie naszego.
Czasami budzę się przerażony albo z rozpaczą nie mogę zasnąć, albo nie mogę iść,
kiedy dopadnie mnie to na ulicy...” Temat czy arkadyjski mit dzieciństwa jest istot-
nym wątkiem tej odtwarzanej na wielu „bębenkach” (jak to kiedyś w tytule swego to-
mu opowiadań nazwała Olga Tokarczuk) partytury literackiej; nabiera on tu wagi za-
sadniczego katalizatora, wehikułu dochodzenia prawdy, a może prawdy i własnej wi-
ny za swoją nieciekawą sytuację w życiu i oplakaną kondycję. Ten temat pojawia się
w „obrachunkach” Jurewicza jako ważne odniesienie refleksji autotematycznej, kry-
terium samopoznania, jako jeden z istotnych sprawdzianów tożsamości i szansa do-
tarcia wreszcie do jakiejś rudymenarnej prawdy bytu.

Fantomy na czacie

Rachowanie się z sobą w literaturze, naruszanie i badanie zakresu omnipotencji kreacyjnej i tradycyjnych uwarunkowań narracji i narratora, rewizje kompozycyjno-stylistyczne dostarczały od początku „paliwa” prozie Zbigniewa Kruszyńskiego – od jego pierwszych *Schwedenkräuter*. Od początku swego pisarstwa pisarz mniej daje nam odczuć swoją obecność w świecie przedstawionym, niż dzieje się to w narracjach Chwina, Bieńczyka czy Tokarczuk; kryje się z autoironicznym grymasem za „gardą” rozwijanego przed naszymi oczyma światooobrazu oraz idiosynkrazji, rojeń czy fantazji swoich bohaterów. Wciela się w oryginalne, często bardziej wykoncypowane niż odwzorowane ze znanej rzeczywistości postaci fabuły, przekazując im często bagaż swych doświadczeń, ale tuszując tę swą rolę. W *Powrocie Aleksandra* (Kraków 2006) narrator wchodzi w skórę swych podopiecznych, czy może, stosując adekwatnie do jego postępowania narzędzia „operacyjne” ery elektroniki, z ironiczną intencją niejako włamuje się w „plik” ich świadomości, mentalności; wielu z nich jest za pan brat z Internetem, czasem przenosi się do niego z problemami i wyzwaniem swego życia. Niektórzy stają się fantomami prowadzonych przez siebie „czatów”. Specyfika językowej strategii i stylu opowiadań jest w *Powrocie Aleksandra* – podobnie jak w tekstach z wcześniejszego zbioru Kruszyńskiego zatytułowanego *Na lądach i morzach* – funkcjonalnym wykładnikiem finezyjnego, czasem przewrotnego konceptu autorskiego. W tym poprzednim tomie narrator poświęcał uwagę między innymi reliktom dziejowym: usuniętym po 1989 roku na marginesy rzeczywistości rzetelnym, posłusznym, nieczułym na zmiany ustroju wychowankom PRL-u. Patrzył ich oczami na dokonujące się teraz przemiany kraju, dla nich niepojęte, grożące narodową katastrofą; dostosowywał swój punkt widzenia do ich światopoglądów i kodeksów wartości. Doświadczaaliśmy wraz z tymi przegranymi bohaterami dziejów smaku ich osobistej klęski, stawaliśmy się świadkami ich reakcji i podejmowanych różnego rodzaju interwencji, inicjatyw, które w ich przekonaniu pozwoliłyby uświadomić podlegającemu kapitalistycznym przeobrażeniom społeczeństwu polskiemu, że brnie w nieuchronny kolejny kryzys. Spektakularnym przykładem buntownika pod banderami *ancien regime’u* staje się tu na przykład były cenzor, który zakupując w księgarniach książki i czasopisma, na swój (jak sądzi, na razie) użytek skreśla w nich ołówkiem nadal wszystko to, co narusza geopolityczne bezpieczeństwo kraju, zakłóca jego status quo, grozi polityczną awanturą.

Podobna ironiczna i prowokacyjna logika narracyjna stoi za konceptami opowiadań *Powrotu Aleksandra*. W *Spisie respondentów* domokrażca-ankieter, typowy wytwór nowej epoki, dzieli się z nami krytycznymi spostrzeżeniami, które uzasadniają jego profesję i sankcjonują rolę w społeczeństwie. Oto, nawołuje ankieter, powszechne morale spada, fakty są zakłamywane przez media, a więc konieczne trzeba je weryfikować – a żeby ustalić prawdę, potrzebny jest wysiłek osób na żywo je sprawdzających, porządkujących i katalogujących te fakty; a zatem najbardziej pożą-

dani w kraju są teraz podobni do niego „wywiadowcy o dużym doświadczeniu”. Podana tu z typową dla dawnych, peerelowskich reguł współżycia, „behapowską” sumiennością analiza warunków pracy ankietatorów od początku daje nam odczuć nutę satyrycznej intencji narratora: „Pracujemy w warunkach szkodliwych dla zdrowia. Pracujemy w cudzych mieszkaniach [...] wdychając resztki nie spalonego gazu, emisje z płytek azbestowych i swądy [...]. Jesteśmy narażeni na alergie i wielkie ilości herbat – ich picia nie możemy odmówić, choć nerki i pęcherz błagają o wytchnienie...” itd. Efekt satyrycznej paraboli w opowiadaniu wzmacnia się, kiedy przychodzi do streszczenia dalszych działań ankietera, który w jednym z nawiedzanych

mieszkań z typową dla siebie sumiennością sprawozdawczą opisuje stosunek erotyczny z samotną jego mieszkanką, do którego dochodzi podczas „aktualizowania informacji” przez gościa. Postaci prozy Kruszyńskiego mają wyznaczone swoje role w życiu – a rzeczywistość ludzka jest agregatem, zbiorowym magazynem takich ról – tyle że wywiązując się sumiennie ze swoich misji, obowiązków, projektów ludzie nie potrafią stawić czoła wyzwaniom stawianych przez samo powszednie życie. Gubią się, marnują, trwonią swój czas na niepotrzebne akcje, misje, we wspólnocie odbijają się od siebie, ich związki się rozpadają, zwłaszcza jeśli mają to być związki impregnowane sankcją i obyczajem, takie jak małżeństwo. Taki los czeka też narratora, tytułowego Aleksandra, próbującego po powrocie z wygnania do rodzinnych pieleszy ułożyć sobie na nowo puzzle swej egzystencji – bezskutecznie; w relacji perypetii Aleksandra – z którym autorowi najbardziej po drodze – Kruszyński dokonuje obračunku z tym wszystkim, na co ostatnio sam stawiał w życiu.

Podobnie w prozie Wojciecha Kuczoka (niestety najnowsza jego *Senność*, bezlitośnie krytykowana przez recenzentów, wydaje się w istocie przespana) – postaci jego opowiadań zamieszczonych w wydany po głośnym *Gnoju* tomie *Widmokrąg* (Warszawa 2004) zachowują się i poruszają po torach codziennych obowiązków i czynności koniecznych dla wegetacji zgodnie z ustalonym harmonogramem i rytuałem, są jakby projektami – a może „widmami” – przyjętych wcześniej i zaakceptowanych przez siebie ról. Tak naprawdę przebywają w świecie ułudy, imaginacji, swo-



ich idiosynkrazji i czasem traum psychicznych. Zajmują się na co dzień już tylko tym, co niezbędne dla kontynuowania mitręgi bytowania, a żyją pełną duszą tylko w świecie swoich fantomów, fobii, urazów, halucynacji towarzyszących nałogom itp. czy w skrajnym wariancie – swoich psychoz. Są widmami rzucanymi przez twórcę tekstu – który analogicznie jak Kruszyński, a odmiennie od Chwina czy Bieńczyka minimalizuje swą obecność, ogranicza swój udział w narracji – niejako na „ekran” podmiotu, stającego się obiektem zainteresowań i gier narratora.

Są pogrążeni głęboko w sobie. Często zajęci wewnętrzną rozgrywką ze swoimi domniemanymi przeciwnikami w życiu czy sporami ze swoimi zmarłymi bądź rozwiedzionymi najbliższymi członkami rodziny, albo zanurzeni do imentu w rutynie cierpienia i żalu (jak Regina po utracie męża w *Królowej żalu*) czy też zaatakowani ujawniającymi się raptem, nie dopuszczanymi wcześniej do głosu swoimi inklinacjami (np. homoerotycznymi, jak w otwierających tom *Zebrach Adama*) znajdują się w stanie psychicznej hibernacji i społecznej absencji. Jadwiga, której po wylewie dopadającym ją w dojrzałych latach wydaje się, że urodziła syna, ciągnie ciężki wóz swego żywota już tylko z względu na to swoje urojenie, a prawdziwe, dorosłe dzieci dla jej dobra utrzymują ją w wierze, że urodzony w jej mózgu syn wyjechał na zbiory truskawek do Szwecji i pisze do niej listy; lekarz tłumaczy, że Jadwiga stanowi przypadek „skutków udaru mózgu á rebours” i zamiast zwykłych w takim wypadku ograniczeń w „rozpoznaniu”, przeciwnie, „cierpi na patologiczny nadmiar”. Więc „widmokrąg” jako „patologiczny nadmiar”? Taką diagnozą można by też objąć niektóre inne postaci Kuczoka – jak choćby bohatera opowiadania *Doktor Haust*, porzuconego przez małżonkę psychoterapeutę, alkoholika, który leczy samego siebie poprzez (mało skuteczne, ale obfitujące w reperkusje dla niego) leczenie innych objętych podobnym cierpieniem. Tacy jak on trwają tu w nie zakończonyj i niedostatecznie zwerbalizowanej we właściwym czasie (o co się sami oskarżają) wymianie argumentów ze swoimi nieżyjącymi albo dezերterującymi kiedyś od nich partnerami ich życia.

To jakby berkeleyowski w swojej ontycznej podstawie realizm – który podważa reguły „rzeczywistości przedstawionej”, sprowadzając ją często na poziom intertekstualnych manipulacji narratora. Przeglądamy się z poręczenia autora już nie w „zwierciadłach” postaci, ale „widmach” przechadzających się po słynnym balzakovskim „gościńcu”. Widmach wytworzonych w tyglu ludzkich nerwic, ułud, fobii, fantasmagorii – wypełniających w zasadniczym stopniu „kościół międzyludzki”, jak formułował tę wspólnotę okiełznanego ducha Gombrowicz. Czasem groteskowe zabiegi autora, który w stylu gombrowiczowskim chciałby pewnie wystrychnąć nas na dudka (sygnalizując swoje szydercze intertekstualne manewry nawet w tytułach tekstów: *Doktor Haust*, *Żebry Adama*, *Cielęce tańce*; wcześniej, w poprzednich tomach, np. *Malizm reagiczny* czy ów różnie przez krytyków interpretowany *Gnój*) ogółającą te hipostazy ludzkie całkowicie z ziemskiej cielesności; pozostawiają je żywymi tylko w owej oderwanej od życia intencjonalnej świadomości.

Oczywiście toczy się tu gra, gra w żywe i wyobrażone, gra w literaturę i z literaturą. Gra narratora z – zainfekowaną szablonami myślowymi, kliszami artystycznymi, ukształtowanymi na lekcjach polskiego nawykami – wyobraźnią czytelniczą. Albo z oszołomioną medialnym spektaklem seriali i klonów Big Brothera wyobraźnią widza. Toczyła się ona u Kuczoka od początku. Świadomość jego bohaterów zawsze była wypadkową ich idiosynkrazji, uprzedzeń, fobii, iluzji – i świata „naczytanego” w książkach. Rzeczywistości banalnie doczesnej przydawał on z upodobaniem grymas ironicznego wykrętu lub nawias mityczny; drażył literackie „kłącza” tropów w tym, co uchodzi za mimetyczną reprezentację rzeczy. *Widmokrąg* w wielu miejscach nabiera cech persyflazu, wyrafinowanego, przemyślanego, ożywczego w swym szyderczym geście pastiszu znanej twórczości; znamiona zintensyfikowanej realności uzyskują „widma”, często wywodzące się z kart naszego kodeksu edukacji, szczególnie literackiej. Opowiadanie *Żebry Adama* jest przełożonym na współczesność, krytycznym i żartobliwym, gombrowiczowskim studium o formach ludzkiej zależności, współzależności, niewoli obowiązków i wolności instynktów; co konstytuuje człowieczeństwo, wypełnia jego ramy? – pyta narrator sadzając na ławce w parku wchodzącego w mieszczańskie życie statecznego biznesmana, wychowanego z myślą o swojej odpowiedzialnej publicznej roli, i uświadamiającego sobie raptem sztuczność, obcość tej roli oraz naturalną prawdę o sobie, kiedy obok niego siada na ławce zaczepiający go bezczelnie bezdomny i pozbawiony ubrania młodzieniec (nagi „Albertyn” – nowe wcielenie Albertynki z *Operetki*). W *Cielęcych tańcach* dojrzewający inteligent, miejska mimoza wysłana na „zmężnienie” do podhalańskiej rodziny Hrubego Józusia, staje przed zadaniem zbratania się już nie z parobkiem, lecz góralską dziewczką, na dodatek córką bacy-„niedźwiedziolaka”, który w górach zatracił się na dobre i do wsi już prawie nie zachodzi. W czasie lektury tych opowiadań może nas wszakże dopaść wrażenie, że narrator przeholowuje, zanadto bawi się swymi konceptami i intertekstualiami, podporządkowując im przebieg fabuły. Jednak i to daje do myślenia.

W trybach konwencji

Najbardziej wyrafinowaną, dopracowaną, pointowaną z mistrzowską ironią wersję nowych obrachunków autorsko-narratorskich zaproponowała wspomniana już Magdalena Tulli. *Skaza* (Warszawa 2006), najnowsza powieść pisarki, która debiutowała w 1995 roku głośną balladą prozą *Sny i kamienie*, jest z pewnością książką dla czytelnika wyrobionego. W poprzedniej powieści Tulli, *Trybach* (Warszawa 2003), bohaterem akcji – jak nadmieniałem na początku tego szkicu – jest biorący udział w kolejnych jej epizodach sam narrator, porównywany tu do nieszczęsnego, nieporadnego kłowna, nieumiejącego rozbawić widowni swoimi opowiastkami. Książka ta jest wartościowym, finizejnym przyczynkiem do ponowoczesnej dyskusji o „wyczerpaniu” fikcji czy „śmierci powieści”, w której swoimi dziełami uczestniczyli wcześniej m.in. John Barth, Italo Calvino czy Milan Kundera.

W *Skazie* stanowisko protagonisty intrygi powieściowej obsadza mniej niż w *Trybach* zdefiniowana i skonkretyzowana instancja. Przyjmując zaproponowaną przez autorkę teatralną symbolikę struktury jej powieści, można określić tę instancję „reżyserem”, przyglądającym się ze swego stanowiska gdzieś w mroku widowni pracom „inscenizatora” i jego ekipy technicznej na scenie. „Zacznie się od strojów” – tak brzmi pierwsze zdanie książki i bardzo istotne jest tu to nabrzmiałe znaczeniem w dyskursie narracyjnym „s i ę”: czyli to nie ktoś, czy coś, nie jakieś kokietujące nas alter ego autora snuje opowieść, przystępując do oprawy spektaklu, do przymiarek, dobierania i przycinania strojów dla zaangażowanych postaci, ale t o zaczyna „s i ę” samo – od zagospodarowania sceny, sztafażu, od budowania scenografii, dobierania stosownych materiałów i rekwizytów, od ich szczegółowej inwentaryzacji i analizy przydatności do początkowych epizodów. „Nocą rozbrzmiewa cichy terkot maszyny do szycia, z początkiem dnia wszystko będzie gotowe. Nożyce krawieckie beznamiętnie tną sukno i podszewkową tkaninę. Igła je przekłuwa raz po raz...” Wi-szące w witrynie manekiny postaci, czyli przyszłych bohaterów, czekają na „swój czas”; nie wiedzą jeszcze, jaki ich los dojrzał „na arkuszach wykrojów”. Akcja rozpoczyna się więc od opisu prac technicznych (podawanego wszakże z komentarzem, niekiedy uszczypliwym), od konstrukcji „makiety” świata. Szybko otrzymujemy pierwsze sygnały, że przystępujący do rutynowych działań „inscenizator” podlega tu ścisłej i nie zawsze życzliwej kontroli śledzącego rozwój akcji z tylnych rzędów – „reżysera”. Ten, mnożąc swe zalecenia, sugestie i napomnienia, coraz jawniej, z ironicznym akcentem, dyskredytuje zabiegi inscenizatora. Głównie są to z jego strony bezosobowo formułowane uwagi i opinie typu: „Jeśli komuś zależałoby na..., to powinien...” lub: „Jeśli rzeczy mają potoczyć się dalej, trzeba by zacząć rozglądać się za...” albo bardziej wyrozumiale, zwalając winę na służby administracyjne: „Jeśliby nawet pominięto to, co najważniejsze, nie kryje się za tym żadna decyzja ani żadna idea. Zawsze tylko pokrętne sprawy fałszowania faktur [...]”. Po krzątaniu na scenie krawców, malarzy i innych osób „w drelichach”, przed którymi „nie sposób ukryć, że fakty dokonane prawie natychmiast stają się bezcielesne, co w ich oczach czyni daremny trud przygotowań”, następuje casting, dobieranie postaci do ról, jak i ról do postaci, przymierzanie ich do wydobywanych z magazynu strojów.

W *Trybach* narrator jest bohaterem kolejnych wątków fabuły. W *Skazie* staje się on kreatorem akcji na „scenie” powieściowej, owym inscenizatorem, wszakże nadzorowanym, poddanym inspekcji „reżysera” – i jest jednym ze sprawców zawiązywanej intrygi. Intryga ta bazuje na epizodach dziejów, głównie wybranych z kronik minionego wieku.

W tym miejscu, przygotowując grunt dla dalszych analiz powieści, warto powołać się na twierdzenia filozofa i badacza historii, cieszącego się dziś wielkim prestiżem wśród teoretyków literatury, Haydena White’a – który dowodzi, że świadomość ludzka wszystko, co dociera do niej z magmy zbiorowej pamięci, fabularyzuje. „Przeszłość jest krainą fantazji, na którą rzutujemy nasze pragnienia i nadzieje

na przyszłość. Dotyczy to zarówno przeszłości badanej przez zawodowych historyków, jak i przeszłości wyobrażanej przez pisarzy [...]” – zauważa White w przedmowie do *Poetyki pisarstwa historycznego*, Kraków 2000); i dalej: „Uważam, że historiografia uzyskuje efekt wyjaśniania po części dzięki zdolności przetwarzania materiału kronik w opowieści, które z kolei powstają na podstawie kronik na drodze operacji nazywanej przeze mnie «fabularyzacją»”. Sięgając do historii, postrzeganej i określonej (w *Trybach*) jako „magazyn historyjek”, więc przecież „kraina fantazji”, Tulli podkreśla i wydobywa na plan pierwszy w narracji *Skazy* rzucającą się w oczy powtarzalność szablonów tych „historyjek”, ciągle, zastanawiające repliki treści ludzkich kronik dziejowych. Autorka zestawia, konfrontuje z sobą, a w końcu dekonstruuje i kompromituje treść tych wychodzących jakby z tego samego rzutnika i zachodzących na siebie „przeorczy” przeszłości. Takich jak często upodabniające się do swych wzorów czyny rewolucyjne, jak następujące po rewolucjach i wszelkich burzach dziejowych migracje uchodźców, czy też jak permanentne kontestacje kolejnych młodych pokoleń, czy to będzie przełom romantyczny w XIX wieku, czy marzec ‘68 w Warszawie, czy maj ‘68 w Paryżu – *nb.* akurat te właśnie wyłoniłone z magmy dziejów paradygmaty: buntu, przełomu ustrojowego i wywoływanego przez nie exodusu uchodźców stają się zwornikami wątków akcji fabularnej w *Skazie*. To na potencjale „fabularnym” tych, powtarzalnych, podporządkowanych określonym regułom oraz schematom, zjawisk i procesów przeszłości funduje zręby swojej – ludycznej w strukturze – konstrukcji powieściowej Tulli.

W związku z tym nie ma żadnej gwarancji, że opisywana w *Skazie* któraś z „historyjek” odnosi się do konkretnych zdarzeń. Czyli że np. wątek buntu społecznego przeciw skostniałym instytucjom państwa zamieszkiwanego przez obywateli *Skazy* może znajdować konkretne odniesienia akurat w faktografii francuskiego maja ‘68 czy wcześniejszych rewolt europejskich, czy też choćby polskiego zrywu Solidarności. Bo może odnosić się do wszystkich tych koincydencji dziejowych. Gromadzący się na głównym placu miejskim w *Skazie* tłum uchodźców wywołuje oczywiście skojarzenia, ale nie muszą się one wiązać z aluzją np. do Umschlagplatzu czy też do gehenny „wypędzonych” po wojnie. Wszystko w tym „widowisku”, traktującym przeszłość jako teren zamyślonych operacji fabularnych, jest możliwe, prawdopodobne. Zależne przy tym od przypadkowych aktów, reakcji czy jakichś idiosynkrazji, fantazmatów. Czasem „[...] jedna kulka wystarczy, by pchnąć sprawy do przodu w najmniej oczekiwanym kierunku”.

Stan permanentnego zawieszenia, niepewności, impuls swobodnej podróży wyobraźni po orbitach czasu zamierzchłego (choć dla nas niewygasłego) są motywowane w prozie Tulli poczuciem owej imaginacyjnej, m i t o t w ó r c z e j s k a z y ludzkiego umysłu, jego podatności na efekt fabularyzacji, skłonności do fikcji: „[...] kiedy schemat stworzony przez historyka osiąga pewien poziom uogólnienia, w znaczeniu formalnym staje się mityczny i w ten sposób po względem struktury zbliża się do poezji” (White). W związku z owym stanem niejednoznaczności, przypadkowo-

ści i fikcyjności narracja *Skazy* podawana jest w trybie, który można nazwać p r z y p u s z c z a j ą c y m p r z e s z ł y m – wydobywającym na „scenę” fabuły *constans*, czyli pewne istotne, powtarzalne elementy komentowanych procesów dziejowych, lecz nie nadającym tym elementom klauzuli ostatecznych rozstrzygnięć. Obraz wyśiadających na placu zdeorientowanych, zagubionych, nie budzących z początku zainteresowania władz uchodźców – „[...] tych ofiar nieznannej zapaści, które pod wpływem nagłego zwrotu fabuły utraciły, razem z dachem nad głową, wolną rękę do prowadzenia własnych spraw” zakłóca porządek, „małą stabilizację” budowanej pracownice sceny. Wtargnięcie „obcych” jednak stanowi tylko jedno z licznych, przejściowe zakłócenie rytmu życia obywateli; napływają oto informacje o równoczesnej niemal rewolcie studentów w mieście, mobilizacji niektórych oddziałów wojsk, w tym lotników, o aresztowaniach popleczników miejscowej władzy *etc.* „Upragniony powrót do punktu wyjścia nie jest już możliwy...” Zaczynamy, zgodnie z intencją „reżysera”, rozumieć, że z jednej strony opanowujący ulice i wolne przestrzenie miejskie tłum obcych, a z drugiej chroniący się za ścianami swoich szczelnie zamkniętych domostw mieszkańcy pochodzą z tego samego rozdziału Historii, jednak – historii XX wieku. Razem stają się dowodem na niepewną, nietrwałą, iluzoryczną – przecież „tekturową”, opartą na wyciąganych z lamusa historii kruszących się makietach i zwietrzałych strojach – konstrukcję wyimaginowanego świata, wyobrażonego z myślą w jakimś stopniu i sytuacji oraz kondycji naszego realnego świata. Są argumentem dowodzącym wiotkości wyczelowanej w fasadach, a kruchej w fundamentach naszej budowli cywilizacyjnej... „Winna jest natura całości, to ona nie zna równowagi. Brukowany dobrymi chęciami, podpierany złamanymi nakazami sumienia świat zawsze w końcu zaczyna się walić tu albo tam”. Bieg dziejów postępuje zgodnie z wypunktowaną przez narrację zasadą ruchu kołowego, owej „replikowalności” paradygmatów.

Narracyjna gra autorki *Skazy* tropami, mitami, terminami, podręcznikowymi szablonami cywilizacji końca XX wieku kończy się epizodem groteskowej apokalipsy – z dochowaniem wierności konwencji metafory „teatralnej”, ale i z coraz bardziej jawnymi odniesieniami do naszej rzeczywistości, naszego psychologicznego i kulturowego „tu i teraz”... W końcu i tubylców, „lokatorów”, i obcych obejmuje ten sam paradygmat uwieńczenia ich losu – typowy dla finałów wielu europejskich burz dziejowych: otóż na drogach wylotowych z państwa *Skazy* pojawia się długa kolumna takśówek, które – „na obciążonych ponad miarę resorach jadą prosto do Ameryki. I tak oto uchodźcy trafiają w końcu do ziemskiego raju, a może i pośmiertnego: w tej kwestii nie będą mieli całkowitej pewności”. Tak zamyka się spektakl zadanej nam do myślenia i delektowania się opowieści Magdaleny Tulli. Tak pozwolę sobie też zamknąć ten rekonesansowy przegląd nowej prozy odchodzącej od dominujących na rynku literatury stereotypów i doraźnych marketingowych zamówień.





fot. Łukasz Sawicki



(Wypowiedzi zarejestrowane podczas spotkania autorskiego, które odbyło się w Pedagogicznej Bibliotece Wojewódzkiej w Opolu 24 września 2009 roku)

O melancholii północy

Dopiero mając pięćdziesiąt lat zdałem sobie sprawę, że jestem człowiekiem północy, zacząłem zapadać na głęboką melancholię północy. Polega to na tym, że pułap chmur nad Bałtykiem jest niski przez osiem miesięcy, są takie okresy, że przez trzy miesiące nie ma w ogóle słońca. Jak człowiek jest młody, to nie zwraca na to uwagi – po prostu żyje. A w moim wieku zacząłem popadać w ciężką melancholię i książka *Opowieści chłodnego morza* jest zapisem świadomości kogoś, kto mieszka na północy, jest związany z północą, ale marzy ciągle o południu. Największym mitem północy jest pragnienie ucieczki na południe. Wykonali to zresztą perfekcyjnie Goci, którzy z wyspy Oland przewędrowali między innymi przez Polskę i powędrowali na południe, aż do Morza Czarnego, po czym rozplynęli się w rozmaitych innych ludach. Marze-

nie wędrówki na południe jest obecne w tekstach z *Opowieści...* jako brakująca część duszy. Życie na północy to Bergman przeciwko Felliniemu. Gdy oglądamy film Felliniego, to w ciągu minuty pada od sześćdziesięciu do stu słów, a u Bergmana kadr jest długi, płonie kominek, wieje wiatr i pada jedno słowo na pięć minut.

Oczywiście, historyk literatury wytknąłby mi, że na południu także jest melancholia. Na przykład włoski pisarz, Claudio Magris, autor między innymi *Dunaju*, pisząc o tamtych krajach, mówi o melancholii południa, ale według mnie melancholia północy jest o wiele poważniejsza.

O próbach malarskich

Nie chciałem być pisarzem. Zacząłem pisać jak każdy młody człowiek, który mając naście lat pisze liryk miłosny bądź opowiadanie, by zaimponować koleżance na polonistycie. Gdybym miał możliwość wyboru dziedziny sztuki, w której mógłbym się wypowiadać, wybrałbym malarstwo. Moi rodzice, ulegając moim prośbom, opłacili starszego profesora z Akademii Sztuk Pięknych, który miał mi udzielić pierwszych lekcji rysunku. Miałem wtedy chyba szesnaście lat. To był bardzo uczciwy stary profesor (dziś już takich niewiele), bo po dwóch lekcjach powiedział: „nie da rady”. To tak, jak ktoś chciałby tańczyć, a miałby drewnianą nogę. Wtedy po raz pierwszy w życiu zrozumiałem, że można czegoś bardzo pragnąć, można nad czymś pracować, ale jak się nie ma tej drobnej iskry, to nic nie wyjdzie.

Język malarstwa, język plastyki jest bardziej uniwersalny niż język, którego używa pisarz. Nie trzeba przekładu, ponieważ jeśli obraz jest dobry i ciekawy, to dociera do wszystkich. Można powiedzieć, że w tym sensie u mnie pisanie jest „zamiast”.

Inną dziedziną sztuki, którą chciałbym wybrać, gdybym mógł, jest komponowanie muzyki. Ale to jest najwyższa szkoła jazdy i tego bym nie potrafił.

O byciu poetą

Mogę też powiedzieć o sobie, że jestem prozaikiem, któremu się nie udało być poetą. Gdybym częściej „miewał natchnienie”, to pisałbym wiersze i w ogóle bym się „nie mordował” prozą. Poezja ma to do siebie, że jest esencją. Poeta czasami jednym określeniem, jedną metaforą czy jednym zdaniem trafia w coś, co my ogarniamy dużą częścią naszego doświadczenia, a nie potrafimy tego nazwać. Tak było na przykład, gdy Eliot napisał *Ziemię jałową*. Wszyscy w dwudziestym wieku czuli, że pewien typ kultury i cywilizacji się kończy. Wszyscy to czuli, ale tylko jeden Eliot na-

Paweł Huelle,

ur. 1957. Pisarz i poeta.
Autor m.in. powieści: *Weiser Dawidek* oraz *Castorp*, a także zbiorów opowiadań, m.in. *Opowiadania na czas przeprowadzki*; *Pierwsza miłość i inne opowiadania* oraz *Opowieści chłodnego morza*.
Uhonorowany wieloma prestiżowymi nagrodami.
Laureat Paszportu Polityki.
Mieszka w Gdańsku.

zwał to trafnie „ziemią jałową”. Było to potem cytowane w ogromnej ilości opowieści, opowiadań, referatów, filmów i tak dalej. Ale on jeden to nazwał. To jest zupełnie niebywałe.

Gdybym był udanym poetą, to bym pisał wiersze i bym się w ogóle nie trudził toceniem tych wielu zdań. Ale poetą się bywa, a prozaikiem trzeba być bez przerwy. Poeta to arystokrata literatury. Należę do, powiedziałbym, dobrego klubu z pretensjami do arystokracji. Nie jestem arystokratą, ale czasami bywam na salonach i udaje mi się udawać szlachetnie urodzonego.

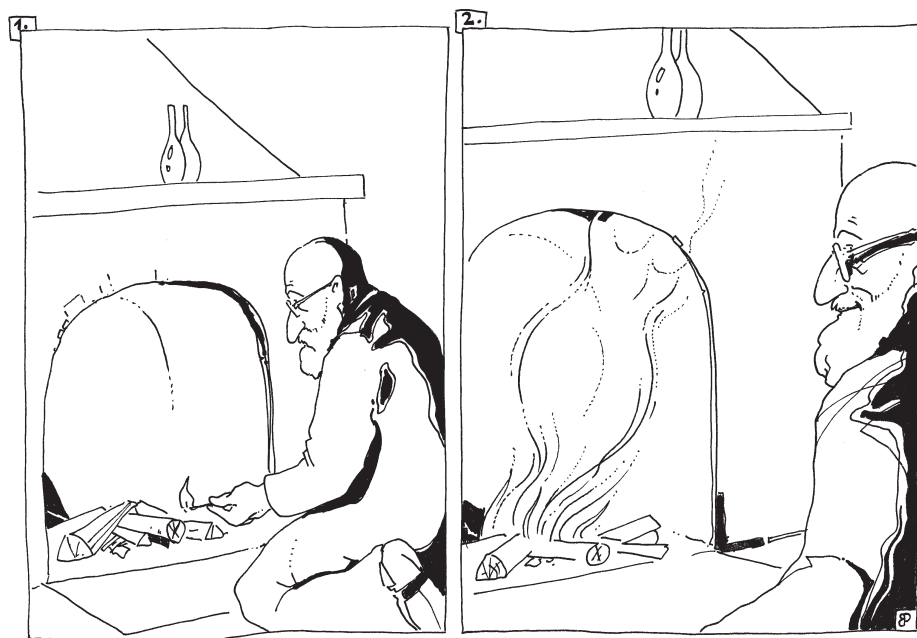
Wydałem wprawdzie jeden tom wierszy, na który namówili mnie moi koledzy, ponieważ widzieli w gazetach kilka moich utworów i uznali je za ciekawe. Umówiłem się z koleżanką z wydawnictwa, że czymś absurdalnym byłoby żądać za ten tom kilkaset złotych honorarium. Spisaliśmy jednak umowę, którą mam do dziś: „jako honorarium butelka whisky, nie mniejsza niż dwa litry i nie młodsza niż dziesięć lat”. W przypisie napisaliśmy, że zostanie spożyta na wieczorne promocyjnym tomu z wszystkimi obecnymi i chętnymi. Tak się stało. Mogę powiedzieć, że wydałem tom wierszy za flaszkę bardzo dobrej whisky. Wiersze nadal pisuję. Ponieważ jednak zostałem zakwalifikowany jako prozaik i z tego się utrzymuję, wiersze wkładam do szuflady albo czytam na spotkaniach. Nie mam przymusu publikowania ich w gazecie literackiej czy wydawania tomu wierszy. Zresztą, gdybym się po raz kolejny objawił jako poeta, to krytycy by mi tego nie darowali.

O dialogu z ulubionymi pisarzami

Oczywiście mam kilku swoich mistrzów – ulubionych pisarzy. Niektóre moje książki celowo i z premedytacją wchodzą w dialog. Dlatego między innymi napisałem *Castorpa* – ten pomysł chodził za mną ponad dwadzieścia lat. Jak byłem szesnasto- czy siedemnastolatkiem, przeczytałem po raz pierwszy *Czarodziejską górę*. Gdy trafiłem na zdanie, w którym pojawia się informacja, że Castorp spędził cztery semestry na Politechnice Gdańskiej, to dla mnie było to jak wyzwanie. Tak mnie to zafascynowało, że przez wiele lat chodziłem po Gdańsku, po Politechnice, bo tam studiowali mój ojciec oraz stryj i wyobrażałem sobie: „Może Hans Castorp szedł tu, pewnie na tym przystanku by wysiadał, tak, jeżeli jechał z Wrzeszcza, jeżeli mieszkał na stacji we Wrzeszczu, to na tym przystanku by wysiadał. Ale przystanek był przesunięty dwadzieścia metrów, ach..., czyli tam musiał wysiadać. Tą aleją musiał iść. A gdzie jadł? Tu była restauracja, więc pewnie w tej garkuchni...”, itd. Moja książka nie jest oczywiście próbą naśladownictwa, ale jest dialogiem z pisarzem, którego bardzo lubię. Podobnie jest z *Mercedesem*, tyle że ta książka jest hołdem złożonym Hrabalowi.



Bolesław Polnar



Bolesław Polnar,

ur. 1952. Grafik i malarz.

Projektuje także plakaty oraz scenografie teatralne. Jego prace znajdują się w zbiorach polskich i zagranicznych. Twórca uhonorowany prestiżowymi nagrodami artystycznymi.

Jego obrazy były wielokrotnie eksponowane na wystawach indywidualnych i zbiorowych w Polsce i zagranicą.

Mieszka w Opolu.

Bartosz Małczyński

Aporie

s t r z a ł k

(w *Kosmosie* Witolda Gombrowicza)

Słowo *aporos*, o czym powiadają już pierwsi filozofowie, nie oznacza li tylko przeszkody na drodze do prawdy, lecz najpierw bezdroże, odmawiające ruchu naszemu poruszaniu się, a spoczywaniu – miejsca i stateczności. Kiedy napotykamy coś, co na słowo *aporia* reaguje jakby na własne imię, musimy się zatrzymać nie dlatego, że nie jesteśmy w stanie iść dalej po owej drodze, ale że droga ta się urywa, a nawet staje się wysoce wątpliwe, iż kiedykolwiek była sobą. Należy stanąć, choćby w pół kroku, albowiem to, po czym chodziliśmy, okazuje się jedynie tym, co samo i tylko w nas za drogę zaledwie uchodzi.

M. Żarowski, *Tarcza Arystotelesa*

Chciałbym myśleć o sobie (swej lekturze) jako o astronomie (obserwacji literackiego nieba), ukrytym w cichym prowincjonalnym i zapomnianym przez wszystkich zakamarku świata, w zatopionym w tysiącletnim śnie (lub przynajmniej echu jego marzeń) obserwatorium astronomicznym, w którym dokonują się bezszelestne i nie-nie-znaczące, niejasne odkrycia na informacyjnej opończy literackiego nieba. Cóż (Któż) przeszkodzi mi śnić, że tak właśnie jest? [...] Przyciąganie semiograwitacyjne dokonuje się zawsze wokół pewnego *atomu* znaczeniowego [...]. Materia tekstualna krąży bowiem zawsze wokół swego niewidocznego centrum, które ja (swym teleskopem) próbuję wyłowić i przyswoić dla oka.

Sz. Wróbel, *Galaktyki, biblioteki, popioły*

Dla Witolda Gombrowicza *Kosmos* to powieść, której bohater „jest na tropie” rodzących się powoli i w mękach kształtów rzeczywistości. Jego dramat polega między innymi na tym, że „już, już, wydaje mu się, że coś wyłoni się określonego, że rebus będzie odczytany” [T 37]¹, podczas gdy każdorazowo kształt rzeczywistości „zapada się w chaos”, i tak bez końca. Bohater dostrzega wokół siebie wiele nic nie znaczących anomalii, których układy i kombinacje zdają się coś oznaczać czy też wyrażać. Dostrzega on, na przykład, „coś jak strzałki na suficie, wskazujące kierunek, dyszel, który też jakby coś wskazywał...” [T 38], których status (bycia znakami) jest tyleż niepewny, co tajemniczy. W *Kosmosie* pragnął Gombrowicz, jak sam mówi [T 37-39], ukazać embrionalne kształtowanie się rzeczywistości, jej dziwne organizowanie się w imię często urojonych, ludzkich reguł. *Kosmos* to dla niego utwór „czarny”, „coś jak czarny rozbeltany nurt pełen wirów, zahamowań, rozlewisk” [T 89], literacka „czerń, groza i noc”, która ukazuje rozpad świata na elementy formy oraz reakcje człowieka na tę ponurą rzeczywistość; to „czarna woda unosząca tysiące odpadków, a w nią zapatrzony człowiek – zapatrzony w nią i nią porwany – usiłujący odczytać, zrozumieć, powiązać w jakąś całość...” [T 89].

Kosmos jest ponadto zagadką, rebusem, „mroczną szaradą”, która domaga się swego sensu i rozwiązania, „po trosze” romansem kryminalnym, stanowiącym próbę zorganizowania chaosu w oparciu o nigdzie nie spisane zasady logiki „wewnętrznej” i „zewnątrznej” tekstu, a nade wszystko – logiki „podstępnej” [D III 203], aporetycznej, paradoksalnej. Logiki „podziemnej” [K 140], infernalnej w swym zagmatwaniu.

Warto w tym miejscu postawić zasadnicze pytanie: jak zatem należałoby czytać *Kosmos*? Przede wszystkim, jak już wspomniałem, powieść ta – pojmowana przez Gombrowicza jako ponura szarada ufundowana na niepewnych podstawach „podstępnej logiki” – wzywa do swego rozwiązania, do ustalenia pewnego sensu, dotarcia do „wyjaśniającej, porządkującej idei”. (Dla mnie „idea” tą będzie tajemniczy wątek strzałki, na który wskażę i który wyodrębnię spośród nieskończoności tekstualnych zjawisk.) Roszczenie to prowokuje do tworzenia rozmaitych pomysłów interpretacyjnych, „domysłów, skojarzeń, poszlak” i każdorazowo wiedzie na „intelektualne manowce”, gdyż lektura tekstu Gombrowicza to permanentne tworzenie (się) „bocznych odnóg... ciemnych jam... zatorów... zahamowań, wirów... skrętów... Etc. etc. etc.” [D III 203-204]. Z takowym stanem rzeczy mamy do czynienia

Bartosz Małczyński,

1978. Pracuje jako adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Jest redaktorem naukowym książek na temat pisarstwa Jacquesa Derridy, Michaiła Bachtina, Tymoteusza Karpowicza, Franza Kafki, Brunona Schulza. Przygotowuje do druku monografię poświęconą późnej poezji Tymoteusza Karpowicza. Mieszka w Opolu.

¹ W dalszej części stosował będę następujące skróty odnoszące się do dzieł W. Gombrowicza: [D] *Dziennik*, t. I–III, posłowiem opatrzył W. Karpiński, Kraków 2004; [K] *Kosmos*, Kraków–Wrocław 1986; [T] *Testament*, Warszawa 1990.

również dlatego, że „minął czas czytania zwykłego” [T 90], takiego mianowicie, które dawałoby się sprowadzić do „jednego języka”, przemawiającego w imieniu każdego czytelnika czy też obowiązującego wszystkich badaczy literatury. Píše Gombrowicz: „nie mamy już wspólnego świata [...]. Różne rzeczywistości, inne widzenie, inne odczuwanie. I w tych przeróżnych panoramach wyżywa się cała różnorodność naszych temperamentów” [T 90]. Jest i drugi powód: *Kosmos* „nie jest zwykłą powieścią, która opowiada jakąś historię – dajmy na to – tragicznej miłości. Ta powieść jest o samym stwarzaniu się tej historii, o stwarzaniu się historii, o stwarzaniu się rzeczywistości, o tym, jak ona niezdarnie, kulawo rodzi się ze skojarzeń naszych... jakżeby takie formowanie nie miało wywołać zgrzytów, oporów, fałszów, co chwila niezdarna konstrukcja zapada się w chaos. *Kosmos* jest powieścią, która sama się stwarza, podczas pisania” [T 91-92].

„Minął czas czytania zwykłego” – zdanie to jest tym bardziej wymowne i uderzające, gdy trzymamy przed sobą tak niezwykłą książkę: historię historii, opowieść o opowieści. Początkowe „Opowiem inną przygodę dziwniejszą” [K 5] można bowiem pojmować nie tylko jako zapowiedź kolejnej, numerycznie, opowieści, ale także jako ostrzeżenie przed bardzo swoistą podróżą: opowiem wam „inną” przygodę, taką, jakiej nikt wam przedtem nie opowiadał, przygodę niezwykłą, niesprowadzalną do żadnej innej przygody, przygodę idiomatyczną, dającą się powtórzyć tylko jeden raz. Czy należałoby więc wobec powyższego – starając się dochować wierności Gombrowiczowskiemu wskazówkom – pokusić się o „inną lekturę”, lekturę lektury, komentarz komentarza, nieustanne odczytywanie sposobów odczytywania, przepisywanie pisania, pełne „zgrzytów, oporów, fałszów”? A jeśli tak, to jak tego dokonać? Jak czytać i pisać w sposób niezwykły? Jak czytać i pisać inaczej? Jak czytać i pisać?

Odpowiedź (niekoniecznie może w pełni pomocną, aczkolwiek na pewno skierowaną w dobrą stronę) odnajdujemy w *Dzienniku*: „o mnie nie wolno mówić w sposób nudny, zwykły, pospolity. Zabraniam tego stanowczo” [D I 116]. I jeszcze inna wskazówka lekturograficzna Gombrowicza: „Wejść w sferę snu. [...] Zasada twoja w tym względzie ma być następująca: nie wiem, dokąd dzieło mnie zaprowadzi, ale gdziekolwiek by mnie zaprowadziło, musi wyrażać mnie i mnie zaspokajać. [...] W rezultacie: pomiędzy tobą a dziełem powstaje walka, taka jak pomiędzy wóźnicą a końmi, które go ponoszą. Nie mogę opanować koni, lecz muszę dbać, abym się na żadnym zakręcie tej jazdy nie wywrócił. Dokąd zajadę – nie wiem, lecz muszę zajechać cało. Więcej – muszę przy sposobności wydobyć całą rozkosz z tej jazdy. I w ostatecznym rezultacie: z walki pomiędzy wewnętrzną logiką dzieła, a moją osobą (gdyż nie wiadomo: czy dzieło jest tylko pretekstem, abym ja się wypowiedział, czy też ja jestem pretekstem dla dzieła), z tego zmagania rodzi się coś pośredniego, coś jakby nie przeze mnie napisanego, a jednak mojego” [D I 124-125].

Oto zatem wchodzę w sferę snu, „za kulisy świata” [T 92]. Kto przeszkodzi mi śnić, że tak właśnie jest? Tam napotykam je: aporie strzałki.

Strzałka, albo i nie strzałka

Geografia.
Gdzie jestem?

[D I 311]

Brak mi kierunku, nie wiem, w jakim kierunku mówić,
nie mogę, bo brak mi kierunku, który wyprzedza głos.

[D III 33]

Początkowo bohaterowie *Kosmosu* nie mają problemu z wyznaczeniem i obraniem odpowiedniego kierunku drogi. Pełne otuchy „niedaleko” [K 5] oraz wielokrotnie powtarzane „chodźmy” zdają się w zupełności wystarczać jako znaki peregrynacyjnej sensowności, celowości i pewności. „Niedaleko” oraz „chodźmy” napawają razem optymizmem co do dalszych perypetii, „dalszego pochodu po drodze” [K 7], a także – co do dalszej lektury. Wędrowcy sami sobie służą za znaki, a nawet więcej: sami są znakami do odczytania, co daje im zdradliwy asumpt do lekceważenia wszelkich mijanych po drodze informacyjnych tabliczek. Wystarczy, że jeden z nich jest w stanie wskazywać palcem [K 7].

Poważne problemy z orientacją – wszystkie te metafizyczne podchody, „buszowania nocne” oraz aporetyczne pytania typu „dokąd poszedł?” lub „ale co teraz?” [K 12] – rozpoczynają się, paradoksalnie, już u celu, u kresu podróży, na miejscu: w domku z ogródkiem, w samym centrum kosmosu. Nadawanie sensu, szukanie wyrazistych układów, wzajemnych zależności („jedno względem drugiego”) i analogii (jedno „jak” drugie), całe to „narzucanie mapy” na bierną rzeczywistość, czynienie jej na wskroś oswojonym kosmosem, przestrzenią uporządkowaną, w pełni oznakowaną – staje się w pewnej chwili czymś męczącym i całkowicie pozbawionym sensu [K 12-13]. Głównie dlatego, że zawsze pozostaje coś „poza”, jakaś reszta, która się każdorazowo „wymyka”, „coś ważnego”, co – będąc czymś niewidocznym i transcendentnym – nie podlega władzy znaku i pozostaje mimo wszystko nieprzekładalne na to, co „widome” i wiadome jednocześnie [K 14-15].

I właśnie w sytuacji „męczącego zagubienia”, w której zawieszone zostają wszelkie pytania o źródło, przyczynę, nieodgadnioną genezę zjawisk i w której wzrok zaczyna błądzić i kierować się w stronę tego, co niedostępne, co „po tamtej stronie”, tuż za metafizycznym progiem – bohater *Kosmosu* dostrzega strzałkę:

- Ta kresa, tam w rogu, za wyspą, i ten jakby trójkąt... Obok przesmyku.
- Co?
- Nic.

– No to co?

– Tak...

Po dłuższej chwili zapytałem:

– Co ci przypomina?

– Ta smużka i kreska? – podjął chętnie [...] – To? Zaraz ci powiem. Grabie.

– Może i grabie.

Lena wmieszała się do rozmowy, a to dlatego, że bawiliśmy się w odgadywanie, gra towarzyska, rodzaj nietrudny, w sam raz dla jej nieśmiałości.

– Jakie tam grabie! Strzałka.

Fuks zaprotestował: – Jaka tam strzałka! [...]

– Może i strzałka.

– Strzałka, albo i nie strzałka – zauważyłem.

[K 22-23]

„Jakby trójkąt”, „nic”, „smużka i kreska”, „grabie”, „strzałka” – w każdym razie coś, co „przypomina” coś innego w trakcie zabawy w odgadywanie, w ontologiczną ciuciubabkę. „Strzałka”, która nie jest na pewno i bezwzględnie strzałką (jest nią bowiem jedynie potencjalnie, warunkowo), zdaje się wymykać sygnalizowanej alternatywie albo-albo, dialektycznej logice „tak, lub nie” (coś/nic, obecne/nieobecne, strzałka/grabie itp.). Strzałka Gombrowicza jest i zarazem nie jest strzałką. Jest czymś w rodzaju nierozstrzygalnego *tertium datur*, które wykracza poza to, czym rzeczywiście (bądź nierzeczywiście) jest co do swej istoty. Strzałka jest właśnie tym, co się nieustannie „wymyka”. Jest „czymś ważnym”, najważniejszym, wysuniętym na samo czoło opowieści [K 24], a więc i – z konieczności – na samo czoło komentarza do tej historii. Autor opowieści wskazuje na strzałkę, która w ten sposób staje w centrum fabuły i która jednocześnie owo centrum wyznacza, wskazując nań. A innymi słowy: strzałka wskazuje kierunek, w którym podążać ma opowieść o strzałce. Bo przecież, chwilowo bez wątpienia, aksjomatycznie:

– Jeśli strzałka, to na coś wskazuje. [...]

– A jeśli nie strzałka, to nie wskazuje.

[K 26]

Bohaterowie *Kosmosu* mają spory problem z ustaleniem statusu tego, co jawi im się „jako” strzałka. Stają bowiem przed istotną kwestią: jak – dla świętego spokoju, aczkolwiek metodycznie – zbadać, „czy strzałka na coś wskazuje” [K 26]? Brakuje rozstrzygającego kryterium, które prawomocnie uczyniłoby strzałkę strzałką; a dopóki takie uprawomocnienie nie istnieje, nie można mieć pewności, czy percypowany wskaźnik nie jest jedynie iluzją. „Zadanie nie było łatwe” [K 27] – trzeba było najpierw wyznaczyć kierunek wskazywania. Oto trudna do przeprowadzenia procedura badawcza: „Strzałka nie wskazywała na nic w naszym pokoju, to od razu rzucało

się w oczy, należało więc przedłużyć jej kierunek poprzez ścianę, zbadać, czy nie odnosi się do czegoś na korytarzu i potem z korytarza przenieść jak najściślej tę linię w ogród – to wymagało dość skomplikowanych zabiegów” [K 27].

W tym miejscu pojawia się jednak Gombrowiczowski demon zwodziciel. Jeden z bohaterów doznaje wrażenia, iż okna spoglądają na niego ludzkim wzrokiem, a za szybami stoją niewidoczni sprawcy całego zamieszania: ci, którzy (istnieje przecież takie prawdopodobieństwo) zakradli się nad ranem do jego pokoju i wyłobili strzałkę, nie do końca wiadomo nawet, w jakim celu: „Aby zakpić? Dla hecy? Aby coś dać do zrozumienia?” [K 27]. Taką możliwość należy, ciągle po kartezjańsku, brać pod uwagę, a następnie w jakiś sposób zredukować, aby zachować sensowność analitycznego postępowania.

Bohaterom udaje się ustalić kierunek, jaki wskazuje strzałka. Przedłużona linia poprowadziła ich „aż za budkę z narzędziami przy murze, tam gdzie kończył się teren” [K 28]. Strzałka wskazała więc na kres, na granicę centrum. Doświadczenie tej granicy to zarazem oniryczne doświadczenie odległości, wobec której bohaterowie stają całkiem bezradni. Próg podwórza okazuje się progiem metafizycznym, kątem „żyjącym osobno”, oddalonym od znaku, który nań wskazuje, i od ludzi, którzy ów znak próbują rozpoznać. Oddalonym „o sto tysięcy mil”, całe miesiące żmudnej wędrówki donikąd [K 29]. Granica tego podwórza-kosmosu wydaje się jednak celem pośrednim strzałki. Gombrowiczowski wskaźnik wskazuje bowiem znacznie dalej, tzn. tam, gdzie pośród gmatwaniny „zielsk, drobin, śmieci” i całej tej „przytłaczającej obfitości powiązań, skojarzeń”, jawi się owo znaczące „nic więcej”, patyk na nitce, kąt, wnęka, jaskinia platońska pozbawiona metafizycznego światła u góry, absolutny kres sensownego panowania znaków. To sama rzeczywistość, reszta, która się każdorazowo „wymyka”, „kształt syntetyczny”, spójny, którego doświadczenie zdaje się redukować wszelkie semiotyczne zapośredniczenia i umożliwiać powrót do normalnego życia, pojmowanego między innymi jako nie zadawanie zbędnych pytań: „Ja się odwróciłem i popatrzyłem na dom, lśniący szybami. Już owiewała świeżość, zwiastująca wieczór, oddech wyprowadzający liście i trawy z zastygnięcia w spiekocie. Drgnęły listki drzew, stojących rzędem, podpartych palikami, pomalowanych wapnem. Wróciliśmy do pokoju” [K 29].

Można jednak pytać dalej. Po odpowiedzi na pytanie, „czy strzałka na coś wskazuje?” („Jak by nie było, strzałka do czegoś doprowadziła” [K 29-30]), można zapytywać o to „coś” („Niby do czego?”) – czym mianowicie ono jest co do swej istoty oraz jakie jest. Można także w dalszym ciągu zapytywać o cel i intencję wskazywania, o jego podmiotowe uwarunkowania. Możliwość istnienia demona zwodziciela zostaje wyeliminowana z tych analitycznych dociekań dość niepewnym argumentem z przypadkowości. Z „setek chwastów, grudek i innych drobiazgów” można przecież wyprowadzić całą obfitość znaczeń [K 29]. Z drugiej jednak strony, patyk na nitce nie mógł wisieć we wnęcie „z tysiąca przyczyn” [K 30]. Możliwe, że – zastanawiają się bo-

haterowie – doszło do wyolbrzymienia jego znaczenia *ex post*, gdyż ukazał się on u samego kresu poszukiwań „jako ich rezultat”, w rzeczywistości nie będący żadnym rezultatem, a jedynie zwykłym rzeczywistym patykiem wiszącym na nitce, czystym znaczącym, znakową atrapą pozbawioną sensu [K 30]. Jak to rozstrzygnąć? Za pomocą jakich narzędzi? Rzecz komplikuje się jeszcze bardziej, jeśli weźmie się pod uwagę pewną (naturalną?) „skłonność do składowości”, dającą się odczuć w szeregu współwystępujących zdarzeń, jakieś silne „parcie ku sensowi”, pojmowane także jako parcie nadające sens. Wciąż aktualne pozostaje tutaj pytanie o podmiotowe uwikłania znaków i znaczeń: kto odpowiada za owo „parcie”, kto je konstytuuje czy też prowokuje? „Tak, wydawało się jednak, że wszystko chciałoby sprawować się w myśl jakiejś myśli... Jakiej? Jaka myśl? Czyja myśl? Jeśli była to myśl, to ktoś musiał być za nią – ale kto? Komuż by się chciało?” [K 30-31].

Pozostaje domniemywać. Fuks? Kasia? Leon? Kulka? Kto w końcu? Czy w ogóle ktoś? A jeśli tak, to po co? Być może po nic, dla żartu. Nieuchwytność wszelkich odpowiedzi na te dręczące pytania zmusza bohaterów do odwrotu, chwilowej rezygnacji. Chwilowej i pozornej, gdyż mało jest właściwie takich momentów, w których nie nawiedzałyby ich inne jeszcze możliwości [K 33].

Inne jeszcze możliwości

[...] gdy raz pójdzie w drzazgi fasada zwyczajności, umieszczenie nasze
w kosmosie
staje się tym, czym jest w istocie, mianowicie czymś bezdennie niepojętym,
a więc zawierającym możliwość wszystkiego.
[D II 289-290]

Świat jest absurdem i potwornością dla naszej niezniszczalnej potrzeby sensu.
[D II 17]

Oto jedna z takich możliwości, wyartykułowana w pierwszych zdaniach rozdziału trzeciego: „Któż mógłby zaręczyć, że oprócz strzałki odkrytej przez nas, jakieś inne znaki nie kryją się na ścianach, lub gdzie indziej, na przykład, w kombinacji plamy nad umywalnią z kołkiem, leżącym na szafie, w poharataniach podłogi... Na jeden znak, przypadkiem odcyfrowany, ileż mogło być niezauważonych, zaszytych w naturalnym porządku rzeczy? [...] W każdym razie rzeczywistość otaczająca była już jak zakażona możliwością znaczeń i to mnie odrywało, ciągle od wszystkiego mnie odrywało, przy czym wydawało się komiczne, że takie coś, jak patyk, zdołało w tym stopniu mnie poruszyć” [K 33].

Brak poręki co do istnienia lub nieistnienia „innych znaków” gdzieś w otaczającym świecie oraz niemożność dookreślenia podmiotowych uwikłań aktów znakowania (cel, intencja itd.) deprecjonują wszelkie starania bohaterów *Kosmosu*. Sytu-

acja staje się tym bardziej komiczna, im głębiej penetruje się niepokojące intelekt zagadnienia ontologiczne i im trudniejsze stawia się problemy. Przynajmniej jedno wydaje się pewne (choć nie do końca pocieszające): znaki, niczym wirusy jakiejś tajemniczej choroby, mogą czaić się wszędzie, a to ich pierwotne ukrycie może należeć do „naturalnego porządku rzeczy”. Cała rzeczywistość cierpi nieustannie na bolesną – bo nie do zdiagnozowania i zniwelowania – przypadłość bycia sferą naznaczoną semantyczną potencją. Wszystko może stać się znakiem, wszystko może znaczyć. Jedno (cokolwiek) może odsyłać, odnosić się do drugiego pod warunkiem, że się to dostrzeże i praktycznie zastosuje. Użycie i iteracja mogą nawet „takie coś, jak patyk” uczynić znakiem czegoś nieskończenie innego. Jeśli strzałka *dokądś* zaprowadzi – jest strzałką. (Co nie zmienia faktu, że „takie coś, jak patyk” może równie dobrze przeistoczyć się – w dowolnej sytuacji – w cyrkiel do kreślenia map albo znaczącą sugestię skierowaną w stronę domniemanego sprawcy całego zamieszania [K 37].)

Bohaterowie *Kosmosu* są więc nieprzerwanie przepełnieni rozmaitymi wątpliwościami. Kiedy patrzy się na strzałkę bez owej intencji dostrzegania w niej własności „czegoś więcej”, walorów znaku, znamion odsyłacza do innej rzeczywistości – cały semiologiczny czar pryska. Nie do wiary wydaje się fakt, że w tym, co jeszcze nie tak dawno mogło prowadzić w jakąś stronę, wskazywać i określać kierunki epistemicznej peregrynacji, można było „dopatrzyć się” strzałki. Zależnie od sytuacji (a zależność ta nigdy nie jest i nie może być do końca dookreślona) plama na suficie rozlewa się i niczym się nie różni od innych elementów rzeczywistości empirycznej [K 35], w której wszelkie pytania o genezę („Skąd?”) oraz sposób istnienia znaków („Jak?”) jawią się jako nedorzeczne [K 38] i paradoksalne. W tym świecie rozświetlonym „dziwnym światłem” możliwości bohaterowie Gombrowicza czują się wyobcowani i zagubieni, rzuceni w ciemność albo labirynt, wyrzuceni na margines tajemniczo (nie) oznakowanego kosmosu, rozproszeni, „zaduszeni”. Oto kilka przykładów: „znajdowałem się na korytarzu obcego domu w nocy” [K 13]; „za dużo, za dużo, bez składu ni ładu, fala za falą, bezmiar w roztargnieniu, rozproszeniu. Roztargnienie. Meczące zagubienie” [K 19]; „Błądziłem. Spacerowałem sobie na peryferiach. W świetle lampy była ciemność krzaków za drogą. Spać” [K 41]; „Ja wałęsałem się... o nauce,

Rzeczywistość cierpi
nieustannie na
bolesną – bo nie
do zdiagnozowania
i zniwelowania
– przypadłość bycia
sferą naznaczoną
semantyczną potencją.
Wszystko może stać się
znakiem, wszystko
może znaczyć.

oczywiście ani mowy, wyszedłem na drogę, wróciłem, chodziłem po ogródku. [...] w tych miejscach i rzeczach, w zestawieniu tych rzeczy i miejsc, kryła się ścieżka, która zawiodła mnie do zaduszenia, gdybym zdołał właściwie odczytać zespół tych rzeczy i miejsc, dowiedziałbym się może prawdy o moim zaduszeniu. [...] Ale bieda, że tego było tak dużo, labirynt rozrastał się, mnóstwo przedmiotów, mnóstwo miejsc, mnóstwo zdarzeń, czy nie jest tak, że każda pulsacja naszego życia składa się z miliardów drobin, co robić? Otóż to, nie wiedziałem, co robić? Nie miałem nic zupełnie do roboty. Byłem bezrobotny” [K 74]...

Niemożliwość odnalezienia stabilnych podstaw znakowania i znaczenia wpędza główną postać *Kosmosu* w aporetyczną pułapkę. Ontologia oraz epistemologia uwikłane zostają w szaleństwo drogowskazów, których semiologiczny status pozostaje niepewny. Kosmos – pojmowany jako przestrzeń zogniskowana, zorganizowana wokół jakiegoś centrum – rozrasta się w obcy bezmiar „bez składu ni ładu”, bez punktu, który byłby w stanie w taki czy inny sposób

spolaryzować, a przez to uporządkować przestrzeń ludzkiej wędrówki. Nic nie kontroluje i nie równoważy spójności świata, nic nie ogranicza (do) wolnej gry elementów rzeczywistości, układających się we wszelkie możliwe kombinacje, gdyż nie istnieje przecież „kombinacja niemożliwa”, czyli ograniczona [K 139-140]. Nic nie wytycza dróg. Ścieżki, jeśli w ogóle istnieją, wiodą do „zaduszenia” – są zaułkami, ślepyimi uliczkami, po których przyszło się człowiekowi wałęsać w tę i z powrotem, bez ściśle określonego i pewnego celu. Wszystko dzieje się z co najmniej tysiąca powodów i na tysiąc sposobów, co czyni z kosmosu przestrzeń nieprzyjazną człowiekowi i martwą, uporządkowaną jedynie przez zwisającego „centralnego trupa”: „och, glob umarły, jaśniejący światłem pożyczonym – a to jaśnienie wtórne, osłabione, nocne, kaziło i zatruwało, jak choroba. I konstelacje gwiazd, nieprawdziwe, wymyślone, narzucone, obsesja błyszczących niebios!” [K 140-141]. (Nie mogę oprzeć się w tym miejscu pokusie przywołania przejmującego i korespondującego z powyższymi słowami Gombrowicza fragmentu *Fabuli rasy* Edwarda Stachury: „Na ziemi – trupy, trupy, trupy; nad ziemią i nad niebem – gwiazdy, gwiazdy, gwiazdy”.)

Nic nie kontroluje
i nie równoważy
spójności świata,
nic nie ogranicza
(do) wolnej gry
elementów
rzeczywistości,
układających się
we wszelkie możliwe
kombinacje, gdyż nie
istnieje przecież
„kombinacja
niemożliwa”,
czyli ograniczona.

Kosmos Gombrowiczowski to miejsce każdorazowo „nie moje”, od którego człowiek nieustannie się oddala, odchodzi; to miejsce obojętne, bo przypadkowo mu narzucone („mogłem być i gdzie indziej” [K 100]) i równie przypadkowo, niepewnie oznakowane. Nieokreśloność celu czyni z życia swoiste „bezrobocie”: nie ma nic do zrobienia, a raczej „*nic* to jest właśnie to coś, co się robi przez całe życie” [K 103]. Cała mnogość „wątków, powiązań, insynuacji”, „tuman rzeczy i spraw niedorysowanych, nie dość trzymających się kupy”, coraz to nowe „inne kierunki”, wyznaczające wątpliwy sens egzystencji, której istota polega na przypadkowym wybieraniu tego lub tamtego z wielkiego „worka wypełnionego śmieciem” [K 103-104]... Człowiek wybiera z niego tylko to, co się nadaje do budowy jego „domku”, prywatnego, „wsobnego” centrum („swój do swego po swoje” [K 104]), to, co może się kiedyś przydać do konstruowania fundamentów „tylko mojego” kosmosu. Problem jedynie w tym, że przydać może się nieomal wszystko. Kupa śmieci. Miazga. Kosmos-chaos. Chaosmos. A rezultat zawsze ten sam: „*nic*. *Nic*” [K 103]. I tak bez końca.

I tak bez końca

Kosmos nadal mnie będzie pochłaniał
[D II 95]

Człowiek Gombrowicza to tragiczny *homo significans*, którego fatalizm polega na niemożności dotarcia do ostatecznego celu oraz rozpoznania sytuacji, w jakiej przyszło mu żyć. Człowiek ten żyje pośród znaków, których możliwościowa wielość w jednej i tej samej chwili przeraża go, frapuje i zanudza. Każdy „następny dzionek” [K 42] może przynieść „coś nowego”, coś, co trzeba proceduralnie przeanalizować, by móc odpowiedzieć sobie na podstawowe pytania: czy to właściwie coś znaczy, czy to jest ważne dla mnie, czy też, przeciwnie, w ogóle nieistotne i bez znaczenia?

Człowiek Gombrowicza
to tragiczny *homo
significans*, którego
fatalizm polega
na niemożności
dotarcia do
ostatecznego celu
oraz rozpoznania
sytuacji, w jakiej
przyszło mu żyć.
Człowiek ten żyje
pośród znaków, których
możliwościowa wielość
w jednej i tej samej
chwili przeraża go,
frapuje i zanudza.

- Przyjrzyj się temu – wskazał na kupę rupieci w otwartych drzwiczkach budki
- Widzisz coś?
- Nic.
- Nie?
- Nic.
- Zupełnie nic?
- Nic.
- Stał przede mną i nudził – mnie, siebie.
- Popatrz na ten dyszel.
- Co?
- Zauważyłeś go wczoraj?
- Możliwe.
- Czy leżał akurat tak samo? Czy od wczoraj nie zmienił położenia? [...]
- Przypatrz się, w co ten dyszel celuje.
- W co?
- W pokoik Katasi.
- Tak. Dyszel był wycelowany wprost w jej pokoik przy kuchni, w tej przybudówce, obok domu.
- Aa...
- Właśnie.

[K 43-44].

W tym miejscu wszystko zaczyna się od nowa, tak jak zaczynać się będzie jeszcze niejednokrotnie (w powieści i oczywiście poza nią). Możliwe, że ktoś skrycie skonstruował tę „jakby nową strzałkę”, ale co do tego pewności znowu nie ma („coś mi tak wygląda” [K 44]). Zamiast niej jest za to nieustanne znudzenie tą jałową i czczą rzeczywistością, w której brakuje jakiegokolwiek punktu oparcia, choć punktów możliwego odniesienia jest aż nadto. Strzałka, patyk na nitce, dyszel, popielniczka, ale także ślad na trocinach, który przedtem „inaczej leżał”, „trzy kamyki”, „trzy kołki”, „trzy trawki wyrwane”, „trzy guziki” [K 44]... – wszystkie te elementy świata, ułożone być może celowo, a być może przypadkiem (jest to wciąż problem najistotniejszy i nie do rozwiązania), wpędzają jednego z bohaterów w obsesję, podczas gdy drugi z nich nie uczestniczy w tym szaleńczym entuzjazmie i zaczyna wszystkie te „rzekome znaki” uznawać za puste, do cna wyjałowione z sensu, „nieznaczne” [K 43 i 44]. Demon zwodziciel okazuje się nie do wyminięcia: skąd wiadomo, że nie ma w pobliżu nikogo, kto wszystkie te znaki fabrykuje? Co więcej: skąd wiadomo, że „ten ktoś ma klepki w porządku” i nie śledzi nas z ukrycia [K 44 i 50]? Któż da nam uprawomocniającą nasze domniemania gwarancję, skoro wszelkie obserwacje, śledztwa i rewizje zawodzą? Puenta tej spekulacji nie jest radosna: „Tu może roi się od znaków...” [K 44].

I wystarczy tylko, że coś („pewien szczegół, bagatelny, owszem, całkiem trzecioplanowy”) powtórzy się więcej razy [K 65], aby popaść w przepaść epistemologiczną

nej aporii, pogłębianej na przykład pytaniem o zależność jednego zdarzenia od innego lub o sposób konstytuowania się takiej iterowalnej regularności. Marzenie o tym, że cała rzeczywistość daje się „wyświetlić, wyjaśnić”, że możliwe jest dojście do sedna, do samej istoty rzeczy [K 48], do tej „naczelnej melodii, trzonu jakiegoś”, „podstawowego tonu” [K 75] – jest jedynie pobożnym, płonnym życzeniem. Znakowe zapośredniczenie rzeczywistości zdaje się być czymś niezbywalnym, tym bardziej, że za jego ukonstytuowanie odpowiada w dużej mierze wyobraźnia [K 140], której nie da się tak po prostu wyłączyć jak latarki elektrycznej [K 52]. Znaki nie są narzędziami, którymi można się poręcznie posługiwać w trudnych sytuacjach, mimo że w podobny do latarki sposób „działają”, wydobywając z mroku jeden przedmiot kosztem innych. Porządek znaków nie jest porządkiem intelektualnej jasności, lecz raczej – tak jak na przykład „porządek” sztuki – koligacją światła i ciemności [D I 288]. Co w tej sytuacji robić? „Udać, że się niczego nie widziało, zostawić sprawę jej własnemu biegowi...” [K 141]? Nie mieszać się, nie ingerować, oszukiwać samego siebie? Nie jest to zapewne rozwiązanie najbardziej zadowalające. A może po prostu IŚĆ dalej [K 117] i pozwalać, aby chaosmos znaków pochłaniał bez końca?

Zmierzch – i olbrzymie sklepienie pampy wyrzuca z siebie gwiazdy, jedną po drugiej, roje ich ukazują się wydobyte nocą – a świat namacalny drzew, ziemi, liści, ten jedynie przyjazny i wiarygodny, rozplynął się w jakimś nie... niewidzeniu, nieistnieniu... zatarł się. Mimo to idę, brnę i brnę, ale już nie drogą, tylko w kosmosie, zawieszony w astromicznej przestrzeni. Czyż glob ziemski, sam zawieszony, może zapewnić grunt pod nogami? Znalazłem się w bezdennej otchłani, w łonie wszechświata i, co najgorsze, nie było to złudzenie, tylko właśnie najprawdziwsza z prawd. Więc można by oszałeć, gdyby się nie było przyzwyczajonym... [D I 312]



lovepuzzle 1

gdy pada deszcz łowimy ryby puszczamy łódki na śniegu
każdy na swoim moście każdy w swoim wielkim porcie
wypatrujemy który patyk wypłynie który kamień

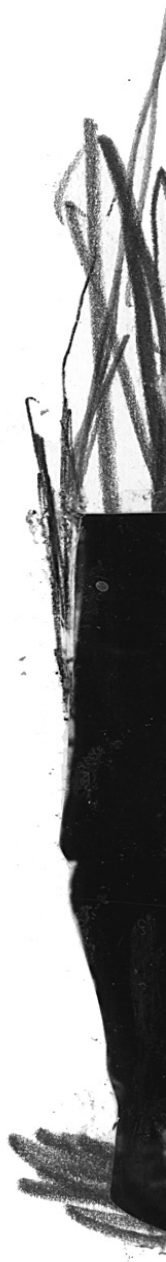
lovepuzzle 2

boczne drogi po brzegi pełne od brzegów puste w nowych i starych jorkach
na dwóch łódkach słuchamy gershwiną w zimowym tunelu
płyną dni i my płyniemy topimy się i ucinamy falę
inne końce na pewno jeszcze przyjdą przy tobie przytomnie
tak spełnia się krajobraz coraz gładszy i głuchszy
koniec dopiero się zaczyna wraz z pierwszą gwiazdką
śni mi się że toniesz w kałuży woda wpływa ci do nosa wypływa ustami
wiesz z kim jem dzisiaj śniadanie

lovepuzzle 3

kiedy ręka i ręka budują tęczę w zawiłym lecie czarnych czereśni
kiedy nie zgadzają się pierwsze litery naszych imion w porze suszy razem
w porze deszczu w jednym kierunku jak płynąca woda
cieknie kruszy nie liczy sylab bo nic się nie zgadza
szukaj mnie po czasie kiedy twoje kiedyś jest teraz
a twoje gdzieś tutaj
co weźmiesz z równika twoja rzecz
ale alpy na tin pan alley czekają otworem
tak umierają ptaki spadają saltami w zapadnię
mały twist pod jabłonią
siwujemy w godzinę śpimy i pływamy na stojąco stoimy na kwadratowo
dziewczynka na rowerku jedzie prosto na nas przejeżdża przez nasze plecy brzuchy
liście ząbkują i bołą rześisty śnieg odbija się od poręczy
czytam wiersz w którym jest napisane że czytam wiersz

jak możesz mnie nieść skoro cię tu nie ma?





lovepuzzle 4

to jest moja stopa to twoja
 kraulem wejdziemy w wiosnę wtedy powiemy coś serio
 dobranoc do białego rana po marcu po styczniu
 części ciała mieszają się z częściami mowy zorza i polanka na samym skraju styku
 dotrzyj z wodą pełną ust marszcz się masz mnie
 zawsze kiedy w snach wychodzę na spacer to w twoim mieście to z twojego domu
 rzucamy kamienie by uzyskać wróżbę wyjeżdżam sama tym pociągiem
 śpiąc w poniedziałek można przespać środę rozsypać ją w drobny mak puzzli
 nie znam dalszych słów tej piosenki piosenki to twoja rzecz



loveluzzle 5

śpiewamy tylko poranne piosenki śpiewamy tylko nieznane piosenki
wymawiamy samogłoski marzną jabłka lka sitowie pachną goździki gwoździki
przy śpiewaniu kołysanek zabieraniu na sanki horyzont pocięty na cienkie paseczki
niebo to smutne miasteczko w niedzielę w białym krwotoku śniegu tną skrzypce
odlatują ptaki patrz: apacje chmur śpią na wyspie ciche polarne i ciepłe
gęste wonne i lekkie połykają nas otwarte bańki powietrza i duszą
mówię wtedy czekaj kaj twoja sprawa gdzie tracisz pamięć nie tylko dzień po dniu
po dniu dzień ranni przez poranne zorze za padamy za dnia za nocy za émione
morze
lato spakowałeś w jednym zdaniu kuśtykasz w nim w swoich szalonych wersach
niech no tylko zakwitną z tego co niewiele wiem jak mam na imię

lovepuzzle 6

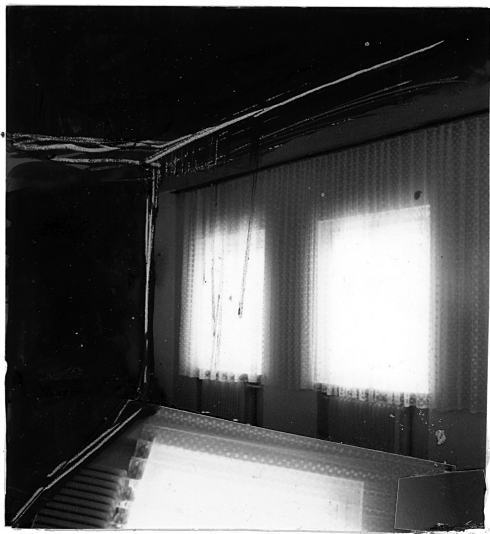
choć goni nas wiatr troszeczkę mniej umieramy od kiedy jesteś
po drugiej stronie kuli ziemskiej trwa noc po tej stronie kuli ziemskiej trwa nic
zawiesza się krzyk trucht wiatru lekkiego jak piana na chederze
ten ptak omija macierzyńskie brzegi tu zawisła flotylla żurawi
sutra to serbskie jutro sutra to inna modlitwa
z sutrą na otwarcie trzy razy powiedzieć amen
love is the place love is the place love is the place

lovepuzzle 7

jednak klasnąć można tylko przy udziale drugiej ręki wilga i pustułka wiją puste
gniazda
odpływają mlekiem i miodem pikują w dół w nieświęte królestwa
powiedz co już powiedziałeś z objaśnieniami strzałki mrozu powiedz coś nowego
miłość to miejsce przy czasie na pustyni w innym języku
w kałuży po śniegu w płatkach mrozu
miłość to opis miejsca ty masz dokąd z niego wrócić
śnieg wysycha dopalmy światła dobranoc
ruchomy piasek zrywa się do lotu odbieramy tę lekcję przyrody
nim zgaśnie rozpalone jezioro żaglem pierwszego śniegu
staranna zimowa baśń płoszy wielkie pęknięcie odchyła się gdy oddychasz
każdego świtu wypadasz z przerażenia

lovepuzzle 8

patrzmy na alfabet braille'a z kropek układamy swoje obrazki ty inne ja inne
przełajami śródziemi śródmórz śródstopi gdy bono zakłada na czoło opaskę
w międzynarodowy dzień ptaków śpiewaj hymny o jaskółkach
nadal nie rozumiem i nie rozumiem z większym sensem
gaszę światło – chce się spać zapalam – nie można zasnąć
runą mieszkanka zbudowane z lekarskich wiatrów
składane z zawilców papieru pełne latawców statków i samolotów
nienocmimiłośćlądoll



lovepuzzle 9

po ostatniej będzie jeszcze jedna naturalna jak wiatr na południe od wiatru
dawno wyszła pustka przepustka do śmierci (zrobię tobie ładną z zimnych zięb)
nie ma sił by pracować na tej plantacji (szanghaj to takie ładne słowo)
pomyłone kroki podczas pory monsunowej w tych miłosnych opłotkach
coraz mniej mamy dostępu do morza
połamane zabawki dla umierających zanim za nim jeszcze nigdy tak
giną dzwonki w zamieci powierzam powietrzu
chciałbym z tobą zatańczyć ale nie powinienem cię dotknąć
tańcz tak żebyś nie musiał dotknąć
oto południowa godzina srebrne druciki piorunów rozkładają się na klepisku dachu
przetaczają się wielkie i małe południa najdalsze odchodzą najbliższej
pięć minut później słodkie figi znów spadają z drzew znów pęka ich czerwona skóra
dalej już proste się wykrzywia
szkoda mój na zabawę w chowanego w dwóch strefach czasu
zbyt stąd daleko by napisać coś z pamięci
słodka woda zalewa morze słona woda piąstką wstrzymuje pustkę
mały czarny piesek jednak pogryzł światło
i jednak chodzę z wiatrem ze znanym imieniem na ustach

lovepuzzle 10

jeszcze nie wiesz ale mam dla ciebie nowy wiersz
wanna pełna powietrza głowa pod wodą
wanna know what love is trzecia i piąta strona świata
nieszpory upału wiem że to od ciebie chrzciny trzcina
koronki na ranki koronę na ranę to nie jest rozmowa na telefon
ty chodzisz z dwoma imionami na ustach na jednym peronie tak płytko
oddycham jak wtedy na obwodnicach kuchni
ustępują góry lgną do morza do cmy która znalazła światło

paciorki paciorka przesuwane jak choroba i lek zarazem
znajdujemy pracę za barem bo w nocy nie da się spać liczymy odległość oddaleniem
od nowego jorku kaju latawcu masz jakieś imię
przechodzę drogą w najszerszym miejscu furkot fal noc spragniona innych deszczów
za długo zostałam do rana w czterech ścianach tej nietrwałej ulewy
w trzech ścianach tego poranku jedną głową w ścianę gongiem głośno
nawet nikt nie mówi gdyby nie było jutra gdyby nie puszczać na jedwabiu łódek
z kory tylko puch porzuconych poduszek

W raju

Autokar stanął przy nabrzeżu. Blažena nawet nie pomyślała, by zapytać, jak się nazywa to miejsce. Dowodząca wycieczką kierowniczką działu kadr oznajmiła, że teraz mają dwie godziny wolnego, można pozwiedzać zabytki albo wybrać się na zakupy – w Pradze czasem miewają rzeczy, jakich w naszym pedecie nigdy nie uświadczy. Zbiórka tutaj o piątej i po wspólnej kolacji odjazd do Teatru Narodowego. „Dziewczyny, tylko żebyście mi nie zabłądziły albo nie zasiedziały się w knajpie!”, dodała z podniesionym ostrzegawczo palcem.

Blažena wykluczyła wariant z knajpą, ale pobłędzenie wchodziło w rachubę. Przyjechała do Pragi dopiero drugi raz w życiu, wcześniej była tu jako uczennica piątej klasy ze szkolną wycieczką, tuż przed wakacjami. Już wtedy, jadąc tramwajem, czuła się oszołomiona ogromem miasta.

Tak samo jak jej matka pracowała przy krosnach w fabryce włókienniczej, produkującej na północy Czech wełniane materiały, ponoć sprzedawane potem po całym świecie jako prawdziwa angielska wełna. Miała dziewiętnaście lat i nadal była panną, mimo że wszyscy podkreślali jej urodę. Być może właśnie dlatego nie wyszła za mąż – sądziła, że na razie może przebierać. Kiedy dziewczyna zdecyduje się na jednego faceta, zamyka sobie drogę do innych. Sakrament małżeństwa zawiera przysięgę wierności, z takiej przysięgi nikt już nie zwolni. A co będzie, jeśli się pomyli i przyrzecze wierność niewłaściwemu? Poza tym mężczyźni budzili w niej lekki strach, sprawiali wrażenie nieokrzesanych, cuchnęli smarem albo piwem i składali obleśne propozycje. Chociaż, bo ja wiem, chyba to lepsze, niż gdybym zostawała niezauważona.

Dołączyła do grupy prowadzonej przez jej brygadzystkę, która mając w Pradze brata, orientowała się w tutejszej gmatwaninie ulic i uliczek, ba, знаła nazwy kościołów. Obiecała pokazać im miejsce, gdzie robi się świetne zakupy.

Może uda mi się zdobyć markowe kosmetyki czy nawet kostium, w jakim chodzi Jeanne Moreau, albo strój kąpielowy, jaki nosi Claudia Cardinale, rozmarzyła się Blažena. Prędko jednak skarciła siebie, bo przecież oddawanie się

próżnym myśлом jest grzechem. Ojciec Bernard, do którego wraz z dwiema dziewczynami z wyższych klas chadzała przed laty na plebanie, gdzie wolno mu było wpajać naukę Jezusa Chrystusa, zawsze ostrzegał przed próżnością. Diabeł stale krąży wokół, a najchętniej, skacząc za ladą, z przymilnym uśmiechem kusi dziewczęta marnościami, takimi jak złote łańcuszki czy bluzeczki z dekoltem. I choć od tamtej pory wiedziała, że próżność jest grzeszna, jednak nie potrafiła jej całkowicie stłumić. Tak więc na tę wycieczkę, już od Bożego Narodzenia zapowiadaną przez zakładową gazetkę ścienną jako prezent przedsiębiorstwa dla pracownic z okazji Międzynarodowego Dnia Kobiet, odłożyła dwie miesięczne pensje.

Brygadistka przekazywała jeszcze jakieś szczegóły o miejscu znakomitych zakupów, lecz Błażena już tego nie dosłyszała. Właśnie mijały niesamowity kościół, jakby zakleszczony między domami. Była to jednak prawdziwa świątynia z ozdobnym portalem i strzelistymi kolumnami; z wewnątrz dobiegał słaby dźwięk organów.

Upewniła się, czy wyprzedziły ją wszystkie kobiety z grupy. Teraz pewnie z wytrzeszczonymi oczami patrzą przed siebie albo na witryny, nie ogląda się żadna, a więc nikt nie zauważy, jakież to niestosowny przybytek zamierza zwiedzić.

Pokonawszy parę stopni, weszła przez masywne drzwi. Owionął ją znajomy zapach kadzidła i topiącego się wosku. Kościół ział pustką, natomiast ściany były obwieszone obrazami. Na pierwszym, zaraz przy wejściu, rozpoznała świętego Antoniego. Krążące wokół czarty oraz inne stwory z imperium zła usiłują porwać jego duszę; we wnękach stały posągi świętych płci obojga i w ekstatycznym uniesieniu zwracały swe kamienne oczy ku wymagowanym niebiosom. Błażenę ogarnął podniosły nastrój, a zarazem poczuła ulgę – dotknęła świętości. Przeżegnawszy się, uklękła i zaczęła odmawiać Zdrowaś Mario. Zaraz jednak uzmysłowiła sobie, że może zgubić pozostałych. Wybiegła ze świątyni. Naprawdę zniknęli. Puściła się biegiem. Na pierwszym skrzyżowaniu zwątpiła. Ulica w prawo wyglądała na ruchliwszą, dostrzegła też parę sklepów. A więc tam. Przebiegła jeszcze kilka skrzyżowań, wszystko na nic. No tak, zabłądziłam. Była przerażona. Znalazła się w ogromnym labiryncie, dokądkolwiek pójdzie, będzie się czuła jeszcze bardziej zagubiona.

Odmówiła w duchu Ojczy nasz i zaraz było jej lżej. Przecież autobus czeka przy nabrzeżu. Człowiek może pobłądzić, ale rzeka nie, popytam i znajdę. Lecz na szukanie rzeki jest jeszcze czas.

Chwilę snuła się wzdłuż okien wystawowych, za nią hurkotały tramwaje, wokół sunął tłum mieszkańców wielkiego miasta. Jakiś facet w zielonym tyrolskim kapelusiku zagadał po niemiecku, zapewne pytał o drogę. Uśmiechnawszy się, wzruszyła ramionami i na wszelki wypadek skrzyżowała w spokojniejszą ulicę, chociaż poza spożywczym i księgarnią nie było tam nic ciekawego. Naraz na jednej z kamienic dostrzegła mały szyld z napisem:

Nie jesteśmy zwyczajnym sklepem, jesteśmy handlowym rajem

W małej, łatwej do przeoczenia witrynie przyciągał uwagę kobiecy manekin ubrany w oliwkowozielony kostium, z naszyjnikami z dużych bursztynów, nogi w kozaczkach identycznego koloru jak kostium. Błażena kochała zieleń, ten kolor działał kojąco, a prócz tego najbardziej pasował do jej rudawych włosów. Weszła do środka. Dziwne, zamiast w sklepie znalazła się w brudnej klatce schodowej; przed okienkiem budki stał portier w szaroniebieskim mundurze, podobnym do tego, jaki nosiła straż zakładowa w jej fabryce. Właśnie dyskutował z klientką opatuloną w karakuły.

Dotarła do schodów. Duża, skierowana w górę strzałka kierowała chyba do obiecywanego raju. I rzeczywiście, zbliżając się do pierwszego piętra, usłyszała cichą, choć na pewno nierajską muzykę, ponadto stukot obcasów oraz niezrozumiałe strzępy rozmów.

Gdy tylko wkroczyła do pomieszczenia, ogarnęła ją dobrze znana woń wełny. Zanim zdążyła się rozejrzeć, przyplątał się młokos o poźółkłej cerze, który z miną cwaniaka zapytał:

– Bony?

– Ja tylko chcę sobie popatrzeć.

Odskoczył, jakby była parszywa.

Materiały nie zrobiły na niej wrażenia, przeszła więc szybko do działu perfumeryjnego. Stojąc przed pierwszą gablotką, patrzyła w zachwyceniu na kolorowe pudełeczka z flakonikami, na których polyskiwały złotawe nazwy światowej sławy firm, o których dotąd ledwie słyszała. W następnym dziale była wystawiona bielizna, bezszwowe rajstopy, haleczki z jakiejś cieniutkiej materii, nieprzyzwoite biustonosze, majteczki z obcojęzycznymi napisami, z pewnością także nieprzyzwoitymi.

Błażena niczym w transie sunęła wzdłuż witryn i gablot. Widziane tu i ówdzie ceny były tak niewiarygodnie niskie, że aż się zlekła, czy wszystko nie jest tylko snem.

Tam, gdzie to było możliwe, dotykała owych cudownych, przeważnie zagranicznych rzeczy, zarazem rachując w myślach, co z tych wspaniałości mogłaby sobie sprawić. W dziale obuwniczym przymierzyła zielone kozaczki. Ekspedientka w ciemnoczerwonym kitlu stwierdziła, że prezentują się świetnie, wygląda w nich jak prawdziwa dama.

Obliczyła, że pieniędzy starczy na botki, sweter z angory, perfumy Chanel, kilka par rajstop i jeszcze może kupić mamie mały, połączany model wieży Eiffla, a tacie pudełko papierosów z wielbłądem.

Kiedy doszła z paragonami do kasy, kasjerka nie przyjęła jej uczciwie zarobionych pieniędzy, wyjaśniając, że tutaj płaci się wyłącznie bonami. Po czym, wskazawszy dyskretnie głową młodzika o wyglądzie kanciarza, która wciąż stał przy drzwiach, pisnęła:

– Tego niech pani zapyta.

Błażena poczuła, jak jej policzki płoną, żołądek się kurczy, a ręce drżą; było tak zawsze, gdy dopadała ją choroba z wysoką gorączką. Po co ja tu wchodziłam? Chyba sam diabeł skusił mnie na swoje błyskotki.

Wyszła za młokosem na korytarz. I tam, w ciemnym kącie przy ubikacji za wszystkie swoje pieniądze dostała kilka niepozornych papierków.

Bonów starczyło na model wieży Eiffla, dwie pary rajstop, flakonik wody kołońskiej, nylonowy sweterek oraz figurkę myszki Miki zamiast drobnych, których kasie rzekomo brakowało.

Nadal otumaniona wyszła z pomieszczenia, minęła portiernię i gdy znalazła się na ulicy, odetchnęła z ulgą.

Tymczasem zrobiło się chłodniej, w powietrzu fruwały płatki śniegu. Zadygotała z zimna. Na szczęście w torbie, którą dostała w prezencie, miała nowy sweter. Przynajmniej sprawdzę, czy jest twarzowy. Weszła do pierwszej lepszej bramy i wsunęła rękę do torby. Co, nie ma go? Gmerała po omacku w tych paru niewielkich pakunkach, ale swetra tam nie było; prawdopodobnie przejęta niezwykle zakupami za niezwykle pieniądze zapomniała go przy kasie.

Wartujący przed budką portier tym razem ją zatrzymał.

– A bony pani ma?

Próbowała wytłumaczyć, że wydała wszystkie, natomiast pod kasą zostawiła jeden zakup.

– Bez bonów wpuścić nie mogę. Tutaj, proszę pani, jest Peweks. – Ostatnie słowo wypowiedział z nabożnym szacunkiem.

– Zapomniałam tam sweter.

– I ja mam w to uwierzyć?

Nagle utkwił wzrok w kimś za nią i wyprężył pierś:

– Dzień dobry, towarzyszu dyrektorze.

Obejrawszy się, zobaczyła grubego, łysego karła z długą kosią bródką. Był chyba o głowę niższy od niej. Krawat ze złotą spinką, a na zaciśniętych na uchwycie teczek palcach sygnety.

– Borys, o czym dyskutujesz? Czy ty aby przykrości pani nie sprawiasz?

– Nie ma bonów, a pcha się do nas. Ponoć tam czegoś zapomniała. Takich mam tu co chwila... – rzekł portier.

– Przecież dzisiaj jej święto – przypomniał mu karzeł. – Szanowna pani, proszę za mną, bez obawy.

Jan Stachowski,

Absolwent bohemistyki UJ. Długoletni pracownik Ambasady RP w Pradze. Obecnie wykonuje wolny zawód tłumacza. Publikacje w pismach krajowych (m.in. „Literatura na Świecie”, „Odra”, „Czas Kultury”), w latach 80. także – jako Maciej Prażak lub Jakub Waniek – w obiegu niezależnym (m. in. „Kontur”, „Arka”, „Obecność”). W dorobku przekładowym proza B. Hrabala, J. Škvoreckiego, I. Klimy, O. Filipa, M. Viewegha, I. Obermannovej, J. Pelca, E. Hakla i in., eseje J. Kroutvora, P. Ouředníka. Mieszka w Katowicach.

Kulał na jedną nogę, którą okrywał duży, nieforemny but.

– Przykro mi, naprawdę – powiedział, kiedy Błażena dowiedziała się od ksjerki, że nie mają tam jej swetra. – A co z paragonem? Wiadomo, bywa różnie – pocieszył ją po obejrzeniu kwitu – człowiek coś zostawi i zanim się połapie, już to ktoś złapie – parsknął jak żrebak. – A przecież dzisiaj wasz wielki dzień. Bez obawy, wymyślimy coś, żeby nie była pani stratna. Proszę za mną.

Ruszyła więc za kuśtykającym chłopiną na wyższe piętro. Szli mrocznym korytarzem. Zatrzymawszy się przed drzwiami, zza których dobiegały donośne wrzaski, zapukał trzy razy.

Otworzyła wypacykowana brunetka w rozchełstany czerwonym kitlu. Jej piersi, sterczące ostro dzięki jednemu ze sprzedawanych tu nieprzyzwoitych biustonoszy, były bezwstydnie odsłonięte.

– Czekamy już na was, towarzyszu dyrektorze.

Weszli do pomieszczenia wypełnionego ładami. Na kilku leżały bele materiałów, które wydały się jej jakby znajome, kto wie, może niektóre z nich sama utkała. Na bardziej oddalonych ładach siedziały lub polegiwały przytulone do siebie parki. Niektórzy jeszcze nie zdjęli czerwonych kitlów, innych osłaniała już tylko bielizna. W środku królowało parę gąsiorków wina oraz beczka piwa. Część blatów była zastawiona półmiskami z jedzeniem, pod jednym dostrzegła parkę kotłującą się w miłosnym uniesieniu.

– Pani rozumie, Dzień Kobiet – dyrektor zwrócił się do Błażeny – mamy tu małą uroczystość.

Objąwszy czarnulkę, pocałował ją w usta, co jednak wymagało, żeby stanął na palcach.

W tym momencie mężczyźni i kobiety, zarówno ci ubrani, jak i nie, zeskoczyli z blatów i zaczęli skandować:

– Prze-mó-wie-nie, prze-mówie-nie!

– Piwo czy wino? – spytała brunetka.

– Czego się pani napije? – zwrócił się chłopina do Błażeny.

– Sama nie wiem. – Błażena zaczęła się bać.

– Wino – zdecydował chłopina, po czym przy pomocy młodzieńca w czerwonym kitlu wgramolił się na ladę, zdeformowaną stopą odsunął półmisek z kanapkami i stanął w szerokim rozkroku.

– Towarzysze i towarzyszki, dziś mamy wielki dzień, kiedy wręczamy kwiaty wszystkim towarzyszkom, naszym matkom, siostram, szwagierkom, teściowym, żonom i kochankom. – Pochyliwszy się nad czarnulką, pocałował ją znowu. Wszyscy zaczęli klaskać. – Przyprowadziłem wam nową towarzyszkę – wskazał Błażenę – przyjmijcie ją życzliwie. Skradli jej sweter.

Schylił się ponownie, chcąc tym razem pocałować Błażenę, lecz ona się odsunęła i chłopina stracił równowagę. W ostatniej chwili przytrzymała go brunetka. – No nie, coś takiego już dawno mi się nie przytrafiło. I to w takim dniu.

– Zszedłszy z lady, objął Blażenę ramieniem i nakazał wszystkim: – A teraz odśpiewamy „Międzynarodówkę”.

– Na mnie już czas – powiedziała Blażena.

– Teraz śpiewaj – polecił, po czym zaintonował: „Wyklęty powstań, ludu ziemi...”

Pozostali, najwyraźniej kierowani obawą, dołączyli do niego. Nawet spod blatu z kanapkami dobiegał głos pary kochanków: „Powstańcie, których dręczy głód!”

Kiedy skończyli, karzeł podniósł kieliszek z winem i zawołał:

– Napijmy się za nową towarzyszkę, niech dobrze się czuje w naszym kolektywie, w naszym walutowym raju!

Do Blażeny przypętał się jeden z rozochoconych gości i podając jej udko kurczaka, szepnął:

– Aleś ty ładna. Jakby co, robię na spożywcym. Właśnie przyszła dostawa daktyli i belgijskich pralinek.

Zauważyła, że pod krawatem ma rozpiętą koszulę, do tego popuszczony pasek.

– No, nie wiem. Nigdy nie jadłam daktyli.

– Kocham rude włosy – kontynuował facet – na pewno jesteś namiętna!

Próbował ją objąć, ale został odepchnięty przez karla, który podszedł do Blażeny i krzyknął:

– A teraz w imieniu nas wszystkich przyjmę całusa od nowej towarzyszki. Witamy w miejscu uczęszczanym przez nasze władze, sultana Kataru i prezydenta czarnego Konga!

– Muszę już iść – odparła, czując narastający strach – autobus na mnie czeka.

– Coś ty, przecież nie będziesz od nas uciekać na autobus, do tego bez swetra. A może tutaj go zostawiłaś? – powiedział, podnosząc wymięty sweter, który walał się między półmiskami z plastrami zeschłej pieczeni rzymskiej.

Spod lady wynurzyła się obnażona kobieca ręka i wyrwała mu sweter.

– On jest mój, ty ochlaptusie!

Oślupiały karzeł chyba się zastanawiał, do jakiego stopnia urażono jego godność, w końcu jednak powiedział tylko:

– Dobra, rozejrzymy się za jakimś innym. – I skinąwszy na Blażenę, dodał:

– Proszę za mną, towarzyszko!

Znów wyszli na korytarz. Po chwili stanęli przed oszklonymi drzwiami, które tym razem chłopina otworzył sam.

– A tutaj ja urzęduję.

W pokoju było biurko, stolik, trzy fotele i biblioteczka pełna rozmaitych dzieł zebranych.

– Rozgość się, towarzyszko.

Usiadła w fotelu, stawiając torbę obok.

Chłopina podszedł do biblioteczki i otworzywszy dolne drzwi, wyjął stamtąd butelkę, literatki oraz jakiś pakunek.

– Napijemy się?

– No, nie wiem. Muszę już iść.

– Prawdziwa szkocka – mlasnął. Nalał dwie literatki i zaproponował: – Za to święto. I za twój sweterek, żebyś go gdzieś znalazła.

– Dziękuję.

– Siedmioletnia, takiej w domu nie masz.

– To prawda, my czegoś takiego nie pijemy. Czas już na mnie.

Wstała.

– Siedź i nie marudź – popchnął ją z powrotem na fotel, po czym wziął zawiniątko i rozwiązał sznurek. – Zapomniała to tutaj jakaś podobna do ciebie. Wiesz, u mnie łąduje wszystko.

Wypakował zielony trykot z białym nadrukiem, składającym się bezsensownie niemal wyłącznie z samogłosek: I LOVE YOU. Ale sama koszulka podobała się Blażenie.

– Jak będziesz grzeczna, jest twoja.

– Zawsze jestem grzeczna. Mogę ją wziąć?

– Najpierw buzi – zażądał.

Nie chcąc widzieć twarzy wstrętnego karła, pocałowała go w policzek, klując sobie wargi kozią bródką, która cuchnęła owczym łojem i dymem z papierosów.

Usiłował ją objąć, ale zdołała się wywinąć.

– O nie! – krzyknął. – Na co ty sobie pozwalasz? Wiesz, kim ja jestem?

Pchał się z łapami, co wyglądało tak, jakby chciał ją udusić swoimi upierścienionymi paluchami. Kopnęła go w gołeń. Facet zawył, a potem zaczął miotać chamskie wyzwiska. Tymczasem ona, dotarłszy do drzwi, szarpnęła za klamkę, lecz ta została w dłoni. No cóż, miała przynajmniej dobre narzędzie do rozbicia szyby. Zrobiwszy to, rzuciła nią w tego łajdaka i przecisnęła się wśród odłamków na korytarz. Na moment ogarnęło ją przerażenie: Jezu, właśnie spotkałam się z samym diabłem, który dzięki sile nadprzyrodzonej zawsze może mnie dopaść albo sprawić, że dosięgnie mnie piorun. Ale nikt jej nie gonił, tylko spoza drzwi, gdzie trwała huczna uroczystość, dobiegały coraz donośniejsze wrzaski.

Dotarła do teatru w ostatniej chwili. Dwie miesięczne pensje przepadły; najbardziej było jej przykro z powodu utraty złotej wieży Eiffla, chociaż na pewno nie była ani ze złota, ani pozłacana. Niemniej czuła się głupio, że z Pragi nie przywiezie mamie kompletnie nic.

– A ty gdzieś się włóczyła? – przywitała ją burkliwie kadrowa. – I w co żeś się wpakowała? Z tyłu masz rozdartą kurtkę.

– Ja... ja... byłam... – zacięła się. Słowo Peweks uznała za niestosowne, może wręcz niebezpieczne, nie wiedziała więc, jak inaczej nazwać tamto miejsce. – Byłam w piekle. Naprawdę!

– Dajże spokój, co ty wygadujesz – skarciła ją kadrowa – przecież żadne piekło nie istnieje!

(2005)

Pralka

Gmerała w stercie brudnej bielizny, aby dociażyć pojemną pralkę, która miała ważną zaletę: mieściło się w niej sześć kilogramów prania. Nie musiała więc pracować więcej niż raz w miesiącu, co robiła zwykle w niedzielę, lecz tym razem zabierała się do tego dzień wcześniej. Dawniej, kiedy dzieci były jeszcze w domu, oczywiście prala częściej, niemniej zawsze niechętnie. Nienawidziła prac domowych z powodu ich beznadziejnej nieskuteczności oraz dolegliwej daremności. Wytarty kurz w ciągu paru dni osiadł znowu, potrawy, do których składniki kupowała zawsze w tym samym markecie, znikwały w żołądkach, wyprana odzież znowu się zabrudziła, podobnie jak umyte statki, a rzeczy, które położyła na swoim miejscu, chwilę potem zawsze zjawiały się tam, gdzie ich być nie powinno. Wszyscy byli bałaganiarscy. Nigdy nie zdołała nakłonić Filipa, by brudne naczynia odnosił do zlewozmywaka.

Córki powychodziły za męża – a Filip, gdzie jest teraz? Kiedy widziała go ostatni raz?

Odpędziła natrętną myśl. Ale w hałdzie brudnego prania walały się jego skarpetki. Wrzucała je pojedynczo do bębna. Jedna była nie do pary. Ciemnoczerwona – przecież Filip nigdy nie nosił takich skarpetek. Wzięła ją w dłoń i zmięła w palcach: była z gęstej, nieco sztywnej tkaniny. Prawdziwa wełna. Bóg wie, skąd się tu wzięła. No, chyba że dostał od którejś ze swoich studentek, tych dziwek. Ale on zawsze wszystkiego się wyparł. Dostawał od nich skarpetki, krawat albo szalik, a dawał im za to... No właśnie, co? Pewnie biżuterię, pieniądze, drogie ciuchy albo przynajmniej lepszą ocenę w indeksie. Nigdy się nie troszczyła ani o rzeczy, ani o pieniądze. Nie wiedziała, ile mąż dostaje w łapę od pacjentów. Nie chciała tego wiedzieć, co sprawiało, że czasem wpadał w irytację, uważając, że jest niewystarczająco doceniany za swoją obrotność oraz sukcesy.

Zamknęła pralkę, ustawiła program i wcisnęła guzik. Woda z szumem nappełniała bęben, ona zaś patrzyła przez szybkę, jak porywa z sobą białe grudki proszku. Cichy, monotonny ruch wody przynosił ulgę. Mogłaby teraz wrócić do pokoju i zakosztować trochę wolnego czasu, wiedziała jednak, że nic z tego nie będzie. W całym dorosłym życiu czy raczej od chwili, kiedy związała się małżeństwem, tłumiała chęć dysponowania czasem podług własnej woli, robiąc to, co uważała za swe obowiązki.

A życie przynosiło ich bez liku. Obowiązek wobec żyjących rodziców; później, gdy zmarli, opieka nad ich grobami. Obowiązki wobec męża, dzieci, przyjaciół. Obowiązki służbowe wobec przełożonych i podwładnych. Obowiązki wobec kwiatów rosnących w donicach na balkonie oraz na rabatce przed letnim domem. Obowiązek dbania o ten drewniany pałac, który sterczał na skale tuż obok zapory, miał pięć zbędnych pokoi, werandę, dwie łazienki, kominek i był pełen pajaków, mrówek oraz szczypawek. Obowiązek wobec porzuconych dzieci i zwierząt.

Niekiedy, półżywa ze zmęczenia, zamykała się wieczorem w łazience i łkając, dawała głośny upust rozpacz. Plusk wody zagłuszał głos, dzięki czemu jej żale nie przeszkadzały nikomu.

Jednak z upływem czasu ubywało obowiązków. Córki wyszły za mąż, przyjaźnie zanikały. Także Filip bywał w domu coraz rzadziej, ostatnio niemal wcale. A mimo to wciąż tkwiło w niej przekonanie, że nie ma prawa do własnych przyjemności. Bo jak tu odpoczywać, kiedy trzeba załatwić mnóstwo rzeczy, wywiązać się z tylu zadań? Czyż mogła zasiąść przy pianinie albo oddać się w łóżku lekturze wierszy miłosnych, wiedząc, że w tym samym czasie tyle osób zdradza się nawzajem, że się zwyczajnie gzi zamiast kochać? Czyż mogła się cieszyć fikcją serialu telewizyjnego, skoro tak wiele istot żyje w cierpieniu?

Z pralki dobiegł rumor. Wydała metaliczny jęk, bęben jakby się zaciął, przeraźliwie zawył silnik; poczuła swąd spalonej gumy. Pospiesznie wyłączyła pralkę. Chwilę przyglądała się bezradnie ucichłej maszynie, po czym znowu wcisnęła start. Silnik jęczał, nadaremnie usiłując wprawić bęben w ruch, swąd był coraz silniejszy, a z tylnej ścianki zaczęły się wydobywać smużki niebieskiego dymu.

Na wszelki wypadek wyjęła wtyczkę z gniazdka. Nagła cisza spadła na nią niczym szczelna płachta. Wzdrygnąwszy się, przez chwilę z trudem łapała oddech. Że też coś takiego musiało się mi przytrafić akurat dzisiaj, kiedy to pranie jest konieczne. Kto w sobotę przyjdzie do naprawy pralki? Gdyby zjawił się Filip, gdyby przynajmniej istniała nadzieja, że się pojawi. Tak, ale ilekroć w życiu potrzebowałam go naprawę, zawsze był nieosiągalny.

Może by zadzwonić do któregoś z zięciów? Nie, na pewno znaleźliby jakąś poważną wymówkę, byle nie musieli przychodzić. Zresztą i tak by nie pomogli, córki wybrały sobie wzorcowe oferny.

Podsłyszszy do telefonu, chwilę wertowała zeszyt z adresami. Przyjaciół miała niewielu, natomiast mnóstwo znajomych, w większości lekarzy, geografów czy innych fajtłapowatych specjalistów. Nagle zauważyła kompletnie obce nazwisko: Duszek. W nawiasie uwaga: Majster, dobrze wychowany. Majster od czego? Niestety, tego nie zanotowała.

Wybrała numer.

– Łaskawa pani, przecież dzisiaj sobota – zauważył obcy głos po wysłuchaniu prośby.

– Bardzo pana proszę, to pilne!

– Wszyscy zawsze mówią, że pilne. No i wszyscy piorą w soboty albo w niedziele.
– Jutro muszę... Wyjeżdżamy z Pragi na dłuższy czas. Dobrze zapłacę.
– Nie może to poczekać do poniedziałku?
– Wie pan, w pralce mam mokre pranie.
– Łaskawa pani, w takim razie pranie trzeba wyjąć i wysuszyć. Po powrocie zadzwoni pani, a ja zjawię się tam piorunem.
– Nie, nie. Naprawdę nie zawracałabym panu głowy, gdyby to nie było tak pilne.
– Dobrze, wpadnę, ale bez żadnych zobowiązań. Bo jeśli wysiadła jakaś część, dzisiaj magazyn jest zamknięty.
– Dziękuję, dobry z pana człowiek. – Powiedziała mu jeszcze coś miłego, ale się rozłączył.

Usiłowała sobie wyobrazić twarz tego człowieka. Być może nigdy go nie widziała, ktoś tylko podał nazwisko, numer telefonu oraz informację, że gość jest przyzwoity. A przyzwoitych na świecie ubywa. Kiedyś wierzyła, że Filip jest człowiekiem przyzwoitym i dobrym, zorientowała się jednak później, że to samolub, sybaryta i kłamca. Nigdy nie dociekla, z iloma dziewczynami ją zdradził. Ponadto kolekcjonował niepotrzebne kłopoty: stare obrazy, medale, monety, naczynia apteczne z łacińskimi nazwami, kradzione dla niego przez niegodziwe aptekarki. Na to wszystko znajdował czas, tylko nigdy nie miał go ani dla niej, ani dla dzieci. Niekiedy nachodziła ją myśl, że lepiej nie żyć wcale, niż pędzić tak wredne życie jak on.

Córki wdały się w niego. A tak usilnie próbowała wychowywać je w atmosferze miłości, żeby widziały wokół siebie ludzi, nie rzeczy, żeby szanowały wszystko, co żyje, a nie to, co je przygniecie i udusi. Bezskutecznie.

Jak długo potrwa temu człowiekowi, zanim tu dotrze? I czy w ogóle przyjedzie?

Przeszła się po pokoju. Na stojących w gablotce naczyniach znowu osiadł kurz. *Betonica*, *Serpentina*, *Valerianum*, *Pyrethrum*. Ile pieniędzy na to wyrzucił i po co, komu w ten sposób wyświadczył przysługę? Medale wylegiwały się na aksamitnych poduszkach – ile godzin strwonił ze zdzirami, które je dla niego kradły? Jak się z nimi pieścił? Kiedy ostatni raz obdarzył ją pieśczętą? Kiedy ostatni raz powiedział jej coś czułego?

„Mój słodki pyszczku, miłości moja bezbrzeżna”, tak zwracał się do ostatniej. Nie wysłał tego listu pełnego lubieżności. Znalazła go wśród jego papierów. „Z radością myślę o tym, że znowu zaprosisz mnie do swego cudnego ogródka”. Co za banał, zupełnie jak przepisany z byle erotycznego piśmiidła.

Otarła łzy. Z okna widziała ulicę, szary, kamienny rynsztok, gdzie nie rośło żadne drzewo. Wszędzie tylko cień, bruk, brud i blaszane wehikuły. A ona kocha przebywać na łonie przyrody. Jeśli pralka zostanie naprawiona, jutro pojedzie do letniego domku.

Ten drewniany pałac sterczał na urwisku tak stromym, że jak człowiek wyjrzał z okna, miało się wrażenie, że wisi tuż nad taflą jeziora.

Mała Kobra wymyśliła sobie taką zabawę: ciskała przez okno kamienie, czekając, aż znad toni dobiegnie ciche, zarazem nieco upiorne pluśnięcie. Z kolei jej zdarzało się wyrzucać resztki jedzenia oraz inne odpadki. Zazwyczaj lądowały bezgłośnie, wywołując na wodzie kręgi, które potem znikwały i zostawiała niczym niezmacona, spokojna gładź. W tym zamykaniu się powierzchni i opadaniu rzeczy w głębinę było coś pociągającego. Niekiedy musiała odejść od okna z poczuciem lęku, że mogłaby dać okazję tafli, by zamknęła się również nad nią.

Już dawno nie odwiedziła pałacu nad wodą, bez dzieci tamto miejsce straciło sens.

Telefon. Kobra, starsza córka.

– Cześć, mamó. Nie przeszkadzam? Bardzo jesteś zajęta?

– Wiesz, że zawsze mam coś do roboty. A do tego pralka mi się zepsuła.

– Możesz przywieźć pranie do mnie.

– Przecież to mokre, waży pewnie z kwintal. Poza tym otworzenie pralki wypełnionej wodą jest niemożliwe.

– Nie wiedziałam, że masz ją załadowaną. Zamówiłaś sobie kogoś, żeby to obejrzał? – spytała Kobra z udanym zainteresowaniem.

– Tak, powinien być w każdej chwili.

– To dobrze.

Czego ona może chcieć? Nigdy nie dzwoni o tej porze, odzywa się albo rano, albo wieczorem i zawsze tylko wtedy, gdy ma jakąś sprawę.

– A co z tatą? Już długo się u nas nie pokazał.

– Nie wiem, w domu też.

– Wyjechał?

– Chyba tak, przecież go znasz.

– I nie powiedział, kiedy wróci?

– Takich rzeczy nie mówi mi od dawna.

– Przepraszam. Tylko wiesz, w szpitalu powiedzieli ...

– Co ci nagadali w szpitalu? – nastawiła uszu.

– Miał być z początkiem tygodnia, ale się nie odezwał.

– Pewnie go nie wypuściła.

– Niby kto?

– Co ja ci tu będę opowiadała, powinnaś wiedzieć, jakiego masz ojca. Do mnie też dzwonili ze szpitala z pytaniem, czy nie choruje. Powiedziałam im: jeśli tak jest, to ja o niczym nie wiem. I niech się o niego nie martwią, bo na pewno jakoś się podleczy.

– Przykro mi, mamó. Wiem, że czasem nie układa ci się z tatą. Kiedy przyjedzie, powiedz mu, żeby do mnie zadzwonił.

Pożegnała się z córką prędko, ponieważ zabrzmiał dzwonek.

Przez wizjer ujrzała nieznaną ceglastą twarz. Wrzecionowata głowa z kozią bródką sterczała na długiej szyi, pośrodku jakby przeciętej czerwoną blizną. Spod świńskich rzęs zerkają na drzwi małe niebieskie oczka.

Otworzyła.

– No to jestem, łaskawa pani. – Głos miał wysoki, odrobinę piskliwy. W jednej ręce trzymał pękatą torbę, w drugiej zaś jakąś szmatkę. – Czy to przypadkiem nie pani? – podał jej to coś.

Skarpetka. Wzięła ją z obrzydzeniem: gruba skarpetka z prawdziwej wełny, ta brakująca do pary. Tyle że w innym kolorze, jasnoszara.

– Gdzie ją pan znalazł?

– Przez pomyłkę wszedłem piętro wyżej, aż na poddasze. Tam się walała – wyjaśnił.

– Dziękuję panu.

Zauważyła, że mężczyzna wbija wzrok w coś za jej plecami. Przestraszyła się. Co też tam może widzieć?

– Łaskawa pani ma super cacuszka – wskazał na gąbłotkę – pewnie bardzo wiekowe.

– To męża. Zbierał, co popadnie. – Złakłszy się swoich słów, dodała pośpiesznie: – Głównie rzeczy związane z medycyną. Te moździerz i słoiki pochodzą ze starych aptek. Mąż... – urwała – jest lekarzem.

Pokiwał głową. Fryzurę miał rzadką, rozczochraną, podobnie jak zarost na brodzie. Przypominał fauna

Włosy Filipa wciąż były gęste, pachniały mieszanką dymu papierosowego i karbolu, Filip zalaatywał szpitalem, ten zapach podniecał ją od lat.

– Też bym zbierał – rzekł mężczyzna – bo piękne rzeczy znaczą dla życia tyle samo, co przyprawy w kuchni. Ale brakuje mi czasu i pieniędzy.

Zaprowadziła go do łazienki i poszła zrobić kawę, nadal trzymając skarpetkę w ręce. Skąd się tam wzięła? Skąd wzięły się obie i dlaczego każda ma inny kolor? Czyje nogi je nosiły? Odrzuciwszy wreszcie skarpetkę, długo opłukiwała dłonie nad umywalką.

Gdy przyniosła faunowi kawę, pralka była już odsunięta od ściany i miała zdjętą tylną pokrywę. Klęcząc na kafelkach, facet oświecał latarką wnętrze maszyny.

– Da się to zrobić? – spytała z obawą.

Kiedy był pochylony, blizna na szyi wyglądała tak, jakby nabiegła krwią.

– Łaskawa pani, programator szlag trafił – oznajmił.

– Co to oznacza?

– Trzeba wstawić nowy, a wspominałem, że z magazynu dzisiaj nici.

– A nie da się tego załatwić gdzie indziej?

– Łaskawa pani naprawdę uważa, że programatory walają się na drodze?

– Ale ja... ja... muszę dokończyć to pranie jeszcze dzisiaj.

Wzruszył ramionami, wstał, wziął od niej kubek z kawą i pociągnął łyk.

– Dobra – mlasnął – mocna. Taką lubię. Kawa musi być jak namiętność.

Wyjęła z portmonetki banknot ze szlachetnym obliczem od dawna nieżyjącej pisarki.

– Bardzo proszę!

Spojrzał na banknot.

– Może u mnie coś by się znalazło. Czasem ludzie wyrzucają pralkę z dziurawym bębnem, podczas gdy programator wciąż jest na chodzie. Ale dziś i tak nie zdążę, musiałbym najpierw skoczyć do siebie, potem wrócić do pani. Mój gruchot ledwie jeździ, trzeba mu wymienić świece, tylko czy ja mam na to czas? A wie pani, po ile jest teraz benzyna?

– Sama pana zawiozę.

– To by nam ułatwiło sytuację.

Mieszkał na skraju miasta w jeszcze nie całkiem dokończonym, dwupiętrowym pudełku z ogródkiem.

– Poczekam na pana w samochodzie – zaproponowała.

– Nie, proszę ze mną. Przynamniej coś pani pokażę!

Miała wrażenie, że obrzucił ją pożądliwym spojrzeniem. Mimo to wysiadła i zamknąwszy auto, ruszyła za nim.

Minęli hol i weszli do pokoju, który wydał się jej niespodzianie rozległy. Przednią ścianę zdobiła tapeta jeziora, którego strome brzegi porastała brzezina zalana słońcem.

W pomieszczeniu stały tylko dwa fotele, na stoliku królował ogromny telewizor.

– Nie usiądzie pani? – Wcisnął jakiś przełącznik, pod sufitem rozbłysła rampa, a gdzieś z tyłu rozległa się cikliwa melodia. – I co pani powie?

– Ładnie tu u pana, naprawdę. – Starła się, żeby jej głos brzmiał jak najwiarygodniej.

– Dziesięć lat pracy – pochylił się, aż poczuła jego oddech. – Piątek świątek, wieczór w wieczór. Nie powiem, pomagała mi kobita, ale naraz straciła rozum i przygruchała sobie szczawika, miał wszystkiego siedem lat więcej niż nasz najstarszy. Teraz gadają do siebie: braciszku! No i zostałem sam. Wieczorem przychodzę, siadam, włączam muzykę i patrzę na jezioro. Całkiem jak prawdziwe, nie? – Znów coś przełączył i światła rampy osłabły, a zarazem poczerwieniały. Białe ściany pokryły się krwistymi, spływającymi na ziemię płatkami. – Jest efekt, nie?

Przytaknęła. Czuła na ramieniu obcą dłoń, która coraz mocniej wciskała ją w fotel.

– Na chwilę zostawię tu panią samą i pójdę się rozejrzeć.

– Światło – wykrztusiła, kiedy stał już przy drzwiach – zapomniał pan zgasić światło.

– Niech zostanie – machnął ręką.

Patrzyła na ścianę, po której ciągle spływały krwawe krople. Zamknęła oczy. Słodkawa muzyka szczerze oblepiała policzki, ściekając za szyję. Wyjąwszy z torebki chusteczkę higieniczną, przetarła czoło, a potem długo czyściła nią dłonie.

Gdzieś buchnęły drzwi.

Gdzie on się podział? Naprawdę szuka tej części czy dzwoni do kogoś, kto mógłby ją załatwić? A może zamierza coś całkiem innego? Po co zaprosił mnie do środka? I po co ja tu weszłam? Powinnam wstać i szybko wrócić do auta.

Dlaczego jestem taka samotna? Dlaczego mąż przestał mnie kochać? Dlaczego córki wpadają nie częściej niż raz w miesiącu? Dlaczego między ludźmi jest tak mało miłości, a tyle chłodu, kłamstw i fałszu?

Siedzę w obcym domu, wysłuchując opowieści o cudzych nieszczęściach, jakbym nie miała własnych. Czemu tu siedzę? Powinnam być u siebie i czekać, aż wejdzie Filip i mnie przytuli.

Jakże dawno nie byłam w jego objęciach. Czemu?

Dlaczego nic mi w życiu nie wyszło? Kto mnie karze i za co? Przecież tak bardzo starałam się być dobrą, przydatną, wykonywałam wszystkie obowiązki. I czy w ogóle nadeszła już kara – ta prawdziwa, ostateczna?

Skuliła się w fotelu, po jej policzkach ciekły łzy.

Facet zjawił się znowu.

– Na razie nic – zameldował. – Zerknę jeszcze na górę. Gdyby łaskawa pani chciała się pofatygować, coś bym pokazał.

Wstała, otarła lepkie palce w chusteczkę i ruszyła za nim.

Weszli schodami na piętro, a potem wyżej. Obejrzał się:

– Proszę uważać! Na górze nie ma poręczy.

Otworzył wąskie metalowe drzwi i wtedy między jego postacią a futryną ujrzała belki dachowe. Z jednej zwisał sznur z dużą pętlą.

Po co mnie tu zaciągnął? Kim jest ten człowiek? Jakie ma wobec mnie zamiary? Nie powinienam z nim chodzić. Poczowała dreszcz lęku. Nie wolno mi tam wejść. Ani kroku dalej. Tak łatwo się nie poddam, przecież nie zasługuję na to, żeby skończyć na obcym strychu otoczona rojem ścierwic.

Na podeście przed drzwiami nie było poręczy. Spojrzawszy w dół, zobaczyła studnię między schodami. Zdawała się być głębsza, niż można by oczekiwać po takim pudełku. Zrobiła krok w tył i przywarła do ściany.

– Łaskawa pani pozwoli – powiedział, stojąc w uchylonych drzwiach. Dziwne, że się nie uklonił.

Boże mój, Ojcie wszechmocny, ochraniaj mnie. Weszła.

Wysprzątany strych dyszał gorącem. W kącie obok drzwi leżała sterta worków, później ją nimi przykryje. O ścianę komina opierała się szafa.

– Łaskawa pani pozwoli dalej, pokażę coś! – Minąwszy szafę, doszli do sznura z pętlą. – Kiedyś próbowałam to zrobić, ale mi nie wyszło. – Podniósł dłonie i ścisnął gardło, jakby chciał oderwać głowę od tułowia i złożyć ją u jej

stóp. – Ale nie żałuję. Życie jest jak kawałek sznurka, więc po co je skracać? A teraz, łaskawa pani, uwaga!

W najbardziej oddalonym kącie, na niziutkiej ścianie wisiało coś okryte workiem. Czyżby jego niewierna żona?

Podszedł i zerwał worek.

Z trudem powstrzymała się od okrzyku.

Przed nią wisiało duże lustro weneckie. Bogato zdobiona rama skrzyła się jak wysadzana diamentami.

– I co pani powie?

Widziała swoją twarz. Żółtą, niemal bezkrwistą i gwałtownie postarzałą. Stał za nią z rękami założonymi do tyłu, jego facjata fauna zastygła w napięciu.

A jeśli nie jest to nikt ze świata żywych? Nikt rzeczywisty, tylko fantom, martwy cień. Może to Filip, który przybrał właśnie tę odrażającą postać, będącą odbiciem jego prawdziwej duszy – duszy fauna?

Pewnie to kara, jaka spotkała go za pychę, próżność i zarozumialstwo, którymi traktował każdego, w kim tliło się jakieś ludzkie uczucie.

Jak będzie wyglądała moja kara?

Zbliżył się do niej od tyłu. Cóż to takiego ma w ręce?

Przymknęła oczy. Podłoga pod nią falowała.

– Bombowe, co? – domagał się pochwały.

– Wspaniałość – szepnęła.

– Trochę kosztowało, ale w końcu mi je sprzedała. Była stara i prawie ślepa. Mówiła, że jest księżną. Tylko po co jej lustro, skoro nie widzi?

Słyszała jego głos już z oddali. Otworzyła oczy. Właśnie grzebał w szafie, zapewne szukając narzędzia śmierci.

– Mam coś – oznajmił. Nie jest całkiem nowy, ale jakiś czas posłuży. Czyli, łaskawa pani, możemy jechać.

W domu zaparzyła mu jeszcze jedną mocną kawą. Później, stojąc w przedpokoju, przez otwarte drzwi przyglądała się, jak pracuje. Pogwizdywał. W pewnym momencie wstał, podłączył wtyczkę, wcisnął guzik; usłyszała cichy szum silnika i obroty bębna.

Wyjął wtyczkę z kontaktu, zamocował tylną pokrywę i ustawivszy pralkę przy ścianie, umył ręce.

– Ile jestem winna?

– Jeszcze chwila, łaskawa pani! – Znowu włączył pralkę, po czym przestawił pokrętko programów. Pompa czknęła znajomo i maszyna zaczęła wypuszczać wodę.

Wpatrywali się oboje w różowawy strumień wyciekający z gumowego węża.

– Łaskawa pani, dziwna jakaś ta woda.

– To przez skarpetkę, źle zafarbowaną skarpetkę – bąknęła.

– Ach tak. – Patrzył z upodobaniem, jak czerwonawa ciecz wiruje w białej wannie. – Należą się jeszcze trzy setki. Programator nie był nowy – dodał.

Podawała mu trzy zielone banknoty.

– Dziękuję, łaskawa pani. – Na moment utkwiał wzrok w czymś za jej plecami, prawdopodobnie w jakimś starym naczyniu aptecznym, a potem ujął torbę. – Jakby coś, mój numer pani ma.

– Tak. Dziękuję, bardzo dziękuję. Dobry z pana człowiek, naprawdę.

Odprowadziwszy go do drzwi, wróciła do łazienki. Dosypała jeszcze jedną miarkę proszku. Na praniu nie może zostać choćby jedna kropla krwi. Przynajmniej to będę już miała za sobą. Potem jakoś muszę przenieść ciało Filipa, przecież nie zostawię go na strychu gołego, okrytego workami. Tylko jak je przenieść do auta, a później wciągnąć na górę letniego domu? Taszczyć zwłoki tego lubieżnika, by w końcu podnieść je na wysokość okna? Czy starczy mi sił, żeby je dźwignąć i ostatecznie zrzucić w głębinę ten gładz mojego życia?

Usiadła na brzegu wanny, słuchając regularnych obrotów bębna. Pompa czknęła znowu i zaczęła wypluwać wodę.

Była już prawie oczyszczona, niemalże przezroczysta. Jak łzy, jak potok łez, pomyślała i wybuchła płaczem.

(1982)



Pieśni aleksandryjskie

III

Ona

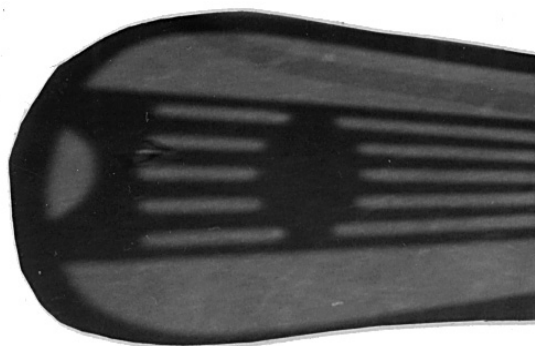
1

Nas było cztery siostry, cztery siostry nas było,
wszystkie cztery kochały, ale każda dla innej przyczyny:
jedna kochała, dlatego że tak jej kazali rodzice,
druga kochała, dlatego że luby jej był bogaty,
trzecia kochała, dlatego że on był sławnym malarzem,
a ja kochałam, dlatego że pokochałam.

Nas było cztery siostry, cztery siostry nas było,
wszystkie cztery pragnęły, ale każda miała inne pragnienie:
jedna pragnęła wychowywać dzieci i gotować kaszę,
druga pragnęła codziennie stroić się w nowe sukienki,
trzecia pragnęła, by wszyscy stale o niej mówili,
a ja pragnęłam kochać i być kochaną.

Nas było cztery siostry, cztery siostry nas było,
wszystkie przestały kochać, ale każda z innego powodu:
jedna przestała kochać, dlatego że mąż ją odumarł,
druga przestała kochać, dlatego że luby się zrujnował,
trzecia przestała kochać, dlatego że malarz ją porzucił,
a ja przestałam kochać, dlatego że przestałam.

Nas było cztery siostry, cztery siostry nas było,
a być może nas było nie cztery, ale pięć?





2

Na wiosnę liście zmienia topól,
wiosną powraca Adonis
z królestwa zmarłych...
A ty dokąd wiosną odjeżdżasz, radości moja?

Na wiosnę wszyscy wybiorą się pływać
po morzu bądź w gajach podmiejskich jeździć
na rącznych koniach...
A ja z kim mam pływać lekką łódką?

Na wiosnę wszystkie założą piękne suknie
i parami pójdą na kwietne łąki
fiołki zbierać...
A mnie cóż – w domu siedzieć nakażesz?

3

Dzisiaj święto:
 wszystkie krzewy w kwiatkach,
 dojrzały porzeczeki
 i lotos pływa w stawie jak ul!
 Chcesz,
 pobiegniemy na wyprzódki,
 drózką, obsadzoną żółtymi różami,
 nad jezioro, gdzie płyną złote rybki?
 Chcesz,
 pójdziemy do altany,
 podadzą nam słodkie napoje,
 bułeczki i orzechy,
 chłopiec będzie machać wachlarzem,
 a my będziemy patrzeć
 na dalekie ogrody z kukurydzą?
 Chcesz,
 zaśpiewam grecką pieśń przy wtórze harfy,
 tylko umowa:
 „Nie wolno zasnąć,
 a na koniec pochwalić śpiewaka i muzykanta?”
 Chcesz,
 zatańczę „osę”
 sama na zielonej łączce
 dla ciebie samego?
 Chcesz,
 poczęstuję cię porzeczkami, nie biorąc ich rękoma,
 a ty weźmiesz wargami z warg
 czerwone jagody
 razem
 z pocałunkami?
 Chcesz, chcesz,
 będziemy liczyć gwiazdy,
 a kto się pomyli, zostanie ukarany?
 Dzisiaj święto,
 cały ogród w kwiatkach,
 przyjdź, ukochany,
 i święto uczyni świętem także dla mnie!





Czyż nieprawda,
że perła topnieje w occie,
że werbena odświeża powietrze,
że czule jest gołębi gruchanie?

Czyż nieprawda,
że jestem pierwsza w Aleksandrii
wedle przepychu drogich strojów,
wedle wartości białych koni i srebrnej uprzęży,
wedle długości czarnych warkoczy zmyślnie splecionych?
że nikt nie umie
podkreślić oczu piękniej ode mnie
i każdy palec nasycić
innym zapachem?

Czyż nieprawda,
że od czasu, gdy ciebie zobaczyłam,
niczego już więcej nie widzę,
niczego już więcej nie słyszę,
niczego już więcej nie pragnę,
jak tylko widzieć twoje oczy,
szare pod brwiami gęstymi,
i słyszeć twój głos?

Czyż nieprawda,
że sama dałam ci pigwę, odgryzłszy kąsek,
posyłałam doświadczone kochanki,
płaciłam twoje długie tak długo,
że sprzedałam majątek,
i wszystkie stroje
oddałam za napoje miłosne?
i czyż nieprawda,
że wszystko to było daremne?

Lecz choć to prawda,
że perła topnieje w occie,
że werbena odświeża powietrze,
że czule jest gołębi gruchanie –
będzie prawdą,
będzie prawdą
i to,
że ty mnie pokochasz!

5

Naśladowanie z Pierre'a Louÿsa

Ich było czterech w tym miesiącu,
lecz tylko jeden był tym, kogo kochałam.

Pierwszy do cna dla mnie się zrujnował,
słał co godzina nowe podarunki
i sprzedał ostatni młyn, by kupić bransolety,
które brzęczały, gdy tańczyłam – zabił się sztyletem,
ale nie był tym, kogo kochałam.

Drugi napisał na moją cześć trzynaście elegii,
znanych aż po Rzym, gdzie powiadano,
że moje policzki są jak zorze poranne,
a warkocze – jak firanka nocy,
ale nie był tym, kogo kochałam.

Trzeci, ach, trzeci był tak urodziwy,
że rodzona siostra udusiła go warkoczem,
ze strachu, że się w nim zakocha;
stał dniem i nocą u mojego progu,
błagając, żebym powiedziała: „Wejdz” – lecz ja milczałam,
dlatego że nie był tym, kogo kochałam.

Ty nie byłeś bogaty, nie mówiłeś o zorzy i nocy,
nie byłeś urodziwy,
i kiedy na święcie Adonisa rzuciłam ci goździk,
popatrzyłeś obojętnie swoimi jasnymi oczami,
ale byłeś tym, kogo kochałam.





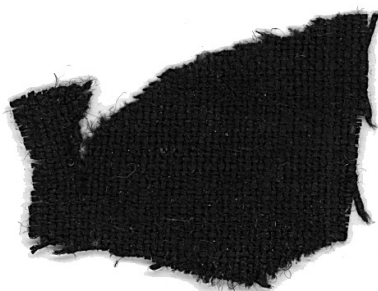
6

Nie wiem, jak to się stało,
matka poszła na bazar;
zamiotłam dom
i usiadłam przy krośnie.
Nie przy progu (przysięgam!), nie przy progu
siedziałam,
lecz pod oknem wysokim.
Tkałam i śpiewałam;
co jeszcze? więcej nic.
Nie wiem, jak to się stało:
matka poszła na bazar.

Nie wiem, jak to się stało:
okno było wysoko.
Na pewno przytoczył kamień
albo się wdrapał na drzewo,
albo wszedł na ławkę.
Powiedział:
– „Myślałem, że to raszka,
a to – Penelopa.
Dlaczego siedzisz w domu? Witaj!”
– To ty jak ptaszek po okapach chodzisz,
zamiast kaligrafować ukochane zwoje
w sądzie. –

„Pływaliśmy wczoraj po Nilu –
jeszcze boli mnie głowa”.
– Jeszcze za mało boli,
skoro nie oduczyła cię od nocnych hulank. –
Nie wiem, jak to się stało:
okno było wysoko.





Nie wiem, jak to się stało:
myślałam, że nie dosięgnie.
„A co mam w ustach, widzisz?”
– A co ma być w twoich ustach?
Mocne zęby i niewyparzony język,
głupstwa ci w głowie.

„Różę mam w ustach – zobacz”.
– Jaka tam róża! –
„Chcesz, to dam ci ją,
tylko dosięgnij sama”.
Stałam na palcach,
weszłam na ławeczkę,
weszłam na mocne krosno,
dosięgłam szkarłatnej róży,
a on, niegodziwiec, powiedział:
„Ustami, ustami,
z ust tylko ustami,
nie rękami, bez wykrętów, nie rękami!”
Być może moje wargi
musnęły go, sama nie wiem.
Nie wiem, jak to się stało:
myślałam, że nie dosięgnie.

Nie wiem, jak to się stało:
tkalam i śpiewałam;
nie przy progu (przysięgam), nie przy progu siedziałam,
okno było wysoko:
kto by dosięgnął?
Matka, wróciwszy, rzekła:
„Czemuż to, Zoju,
różę zamiast narcyza utkałaś?
co ty masz w głowie, dziewczyno?”
Nie wiem, jak to się stało.

1905–1908
przełożył Zbigniew Dmitroca

Zbigniew Dmitroca

Michaił Kuzmin

(1872–1936)

Był jedną z najbarwniejszych i najbardziej wszechstronnych postaci srebrnego wieku literatury rosyjskiej. Poeta, prozaik, dramaturg, tłumacz, kompozytor, a nawet śpiewak! Jego życie otaczała legenda, którą sam po części inspirował i współtworzył. „Jedni pisali o Kuzminie, jakoby był Żydem, drudzy nazywali go staroobrzędowcem znad Wołgi, jeszcze inni przypisywali mu asyryjskie pochodzenie; ktoś mówił, że pracował w sklepie z mąką i kaszą, ktoś zapewniał, że był wychowankiem włoskich jezuitów. Tylko w niektórych z tych zapewnień jest odrobina prawdy...” – podsumował to jeden z autorów popularyzatorskiej edycji *Rosyjscy poeci XX wieku*.

Pochodził z rodziny starowierców. Studiował kompozycję w klasie Rimskiego-Korsakowa. Nazywany jest „Oscarem Wildem literatury rosyjskiej”. Swój homoerotyzm zadeklarował w opublikowanej w 1907 r. powieści *Skrzydła*, dzięki której zyskał złą i dobrą sławę. Autor wielu tomów wierszy, powieści, opowiadań, dramatów i librett. Kompozytor muzyki do przedstawień teatralnych, m.in. do sztuki Aleksandra Błoka *Buda jarmarczna*. Mistrz stylizacji, zarówno w poezji, jak i w prozie. Twórczość poetycka bardzo różnorodna i nierówna, co przyznawał sam autor. Za najwybitniejsze osiągnięcie poetyckie uznawany jest wczesny cykl *Pieśni aleksandryjskie* oraz tom *Pstrągi rozbijają lód*, wydany w 1929 r., ostatnia książka, jaka ukazała się za życia autora. Późne utwory poetyckie noszą wyraźne znamię ekspresjonizmu. Od 1924 roku znalazł się na marginesie życia literackiego; zajmował się przekładami, od Homera, poprzez Szekspira, po Brechta. Zmarł w nędzy w Leningradzie.

Jego twórczość została w Związku Radzieckim skazana na zapomnienie ze względu na odmienność seksualną autora. Do obiegu kulturalnego przywrócono Kuzmina dopiero podczas pierestrojki. Od tamtego czasu ukazały się liczne wydania jego wierszy, korespondencji oraz dwa tomy *Dziennika*, przez wiele lat uznawanego za zaginiony. O tym, że był w pewnym okresie postacią znaczącą w petersburskim środowisku literackim, niech świadczy choćby fakt, że opatrzył wstępem pierwszy zbiór wierszy Anny Achmatowej – *Wieczór*.

W Polsce nie doczekał się do tej pory osobnej książki poetyckiej. Niniejsze wiersze pochodzą z wyboru *„Pieśni aleksandryjskie i inne wiersze”*, który ukaże się w przyszłym roku nakładem wydawnictwa Pogranicze w przekładzie piśiącego te słowa.

Zbigniew Dmitroca,

ur. 1962. Poeta, bajkopisarz, dramaturg, ceniony tłumacz poezji rosyjskiej. Jest autorem ponad 20 książek poetyckich, opublikował przekłady wierszy m.in. Achmatowej, Błoka, Brodskiego, Jesienina, Wysockiego. Mieszka w Lublinie.



Anna Beska,
Sekretarz,
tempera, 2005

Adrian Gleń



Piotr Matywiecki, *Powietrze i Czerń*,
Wydawnictwo Literackie,
Kraków 2009.

Gęstnienie. *Powietrze i czerń* Piotra Matywieckiego

Przestrzeń gęsta. Wędrowka pośród niejasności. Każdy wiersz z najnowszego tomu Piotra Matywieckiego jest próbą rozsunięcia zasłony, która spowija to, co napotkane. Co zadziwia, daje do myślenia. Wytrąca z raz ustalonego duktu. Odbiera pewność widzeniu i pisaniu. To ostatnie jest tutaj otwarte na ciemność zapadającą z nagle, do której wszystko chce powracać. Ale zadaniem czulego oka i pióra musi być również odważne przeciwstawianie się gęstniejącej nad głowami czerni. Pisanie rozcina ciemną zasłonę nieba, sposobi źrenicę, aby patrzyła ostro. Aby rzucała snop światła. Na świat, który świecić dla człowieka nie chce.

1. Język i rzeczywistość

Paradoksalnie jednak dzięki ciemności, czerni, wszelkim niejasnościom w ogóle możliwy jest nasz zachwyt. Rozumienie i pisanie zawsze zrodzone zostają z pierwotnej od-mowy świata. „Wielbię świat, bo on nie chce być wielbiony,/ i wielbię sło-

wo „świat”, bo nie chce znaczyć.// Dlatego mogę żyć i mówić” – pisze podmiot wiersza *Adoracja*¹.

Świat nie chce ludzkiego światła. Jest obojętny wobec wysiłków człowieka, które zmierzają do oswojenia, nazwania i zadomowienia (w) rzeczywistości. Nie ma jednak w tym tomie ironicznego wyrzutu pod adresem nieznanych bogów urządzających *ordo naturalis*, nie ma zawodu, jaki towarzyszy np. podmiotowi poezji Symborskiej (przypomnijmy sobie „ciekawość czystą”, z którą przychodzi człowiek do bezdusznego kamienia, wybuchającego – na widok usiłowań tego, który pozbawiony jest „zmysłu udziału” – śmiechem, jakim „śmiać się nie umie”). Nie, wiersze Matywieckiego nie są niemyim oskarżeniem Boga i Natury. Samotność – ów, jak czytamy, „złodziej uczciwy” – jest naszym udziałem. Nic tego nie zmieni. Możemy jedynie z godnością stawiać czoło napierającemu kosmosowi. Gdyż mowa nasza niczego nie dodaje do „życia”. Obraca się jedynie wokół milczenia, banału, niemoty [*** *od powtarzania słowa...*, 21].

Nie język jednak jest winny, nie on jest przekleństwem naszego nie-rozumienia. Ale... – sam pęd właśnie do pojmowania, które wyczerpuje (*sic!*) rzeczywistość, zamyka ją nieodwołalnie w klatce słów. Stało się tak niepostrzeżenie. Dawniej rzeczy „przedstawiały się imionami/ jak ludzie” [*** *Dawniej...*, 18]. Dzisiaj zaś

świat słyszy że mowa mówi o nim prawdę
bezwzględna
więc chowa się za dobrze powiedziane
zasłony
rzeczowników i czasowników.

Świat ma spokój
a nas prawda zabija.

Dlatego dzisiejsze
wiersze i powieści
są bezludne
i celne.
[*** *Dawniej...*, 18–19]

Nie-ludzkość dzisiejszej mowy. Na czym polega? Czytamy – „na celności”. To słowo z pogranicza metafizyki i batalistyki. Pragniemy adekwatności języka i rzeczy, lecz w ten sposób, osiągając ją właśnie, zamierzamy się (celujemy) na (w) świat. „Zestrzelamy” tajemnicę, zdejmujemy zasłonę – ostatnią. Której zedrzeć nie mamy prawa, gdyż

¹ P. Matywiecki, *Powietrze i czerń*, Kraków 2009, s. 20. Kolejne cytaty pochodzą z tego tomu. W nawiasach kwadratowych podaję tytuł i stronę dla odnośnych, przywoływanych fragmentów.

– w przeciwnym razie – przestalibyśmy po prostu opowiadać. Jeśli mimo to, język współczesnej nauki i metafizyki wypierać będzie mówienie metaforyczne, nie będzie już słów, które będą „osobami/ o własnych charakterach” [*** *nie ma już słów...*, 17]. Słowa dzisiejsze nie istnieją, bo nie budują, nie stwarzają, nie starają się tłumaczyć, nie przekraczają nas ku –... Nie, dzisiejsze słowa „są mniejsze od ludzi/ bez reszty mieszczą się w ludziach” [tamże].

Podmiot wierszy Matywieckiego nie zmierza jednak do negacji współczesnego języka, nie dręczy go problem, *skąd* bierze się jałowość dzisiejszej gadaniny. Nie stara się ironicznie wnikać w „tkankę zgiełku”, jak dzieje się to w poezji Różewicza, w której (począwszy chyba od wiersza pt. *Od jakiegoś czasu* pochodzącym z tomu *Twarz trzecia* z roku 1963) dewaluacja słowa² biorąca się z politycznego, instytucjonalnego i medialnego uwikłania i zużycia języka znajduje o(d)pór w głębokim protestie poety, który wszak – podobnie jak autor *Ta chmura pouraca* – przeciwstawia erozji współczesnego języka mowę intymną, mowę dzieciństwa, mowę, która była najwyższym wyrazem etycznej postawy człowieka [zob. np. wiersz *Słowa* z tomu *Wyjście*].

Trudno chyba o bardziej drastyczne i gorzkie obraz współczesności, niż te, które wychodzą spod pióra autora *Szarej strefy*. To już nawet nie czas marny, w którym ludzie nie są świadomi swej zmarniałości³, lecz czas, który nadchodzi po nim. Nawet poeci, którzy przekazywać mieli pamięć o „świętych wskazaniach”, teraz po prostu odchodzą, nie pragnąc – wbrew konsolacyjnemu charakterowi tradycji – ocalającej (bo cóż miałoby ocalić?) pamięci, wybierając żywot poza tekstem, poza mistyfikacją.

U Piotra Matywieckiego perspektywa wydaje się i skromniejsza, i prawdziwsza. Podmiot jednego z wierszy przyznaje: „nie znam języków/ nie wiem nawet czym jest mowa/ dlatego tłumaczę/ sobie wszystko” [*** *nie znam języków...*, 22]. Celem milczenia nie jest tutaj, nieosiągalna wszak, prawda, lecz wolność, którą odnaleźć można pomiędzy książkami, oknem i mną [*** *Zawartość pokoju...*, 6]. Na nic eksperymenty bez-ludzkiego widzenia (jakże chętnie ulegali im w swym późnym piśmarstwie i Miłosz, i Białoszewski). „Równina która nas przetrwa/ będzie ślepa” [*** *wymrzemy...*, 14]. Trzeba więc, gdy tylko kontury rzeczy się wyłaniają, nieruchomieją – „ryzykować obrazy” [*Obrazy w dolinie*, 52].

Dany nam język służyć ma istnieniu. Pozwalać rzeczom wy-dobywać się pełniej. „Dolnie Białego dano imię białe/ dlatego kolorowe i wyraźne/ są jej ziemie rośliny zwierzęta” [*Obrazy w dolinie*, 51]. Jak jednak i co ma ujawniać język poetycki? Tak, aby być widzeniem, aby sprzęgnięty z widzeniem język pozwolił odsłonić fenomenalny byt rzeczy, aby oddał ich niecodzienność, niezwykłość. Rozplenione, złożone i tajemnicze bycie:

² Zob. M. Orski, *Mit śmierci świata, czyli tropem pewnych wątków w twórczości Różewicza*, „Odra” 1987, nr 7/8, s. 32–33.

³ Zob. J. Krasicki, *Chleb i wino. O boskiej pełni, czasie marnym i ostatnim człowieku*, „Strony” 1991, nr 5, s. 111; M. Stala, *Czas, który nastał po czasie marnym. O jednym wierszu Tadeusza Różewicza*, [w:] idem, *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej*, Kraków 1997.

piorun wielostronny
wokół ochronna pustka czasu
nieograniczona równina

i echa jego gromów
jakby był
poza sobą

i ktoś za horyzontem
odbiera
go
[62]

Odsłonięcie i zostawianie śladu nie jest jednak bez reszty celem zapisu. „Światło/ nie jest warte/ wstydu skały” [*Obrazy w dolinie*, 51] – czytamy. Nie wszystko może być rozświetlone. Natura nie powinna być jedynie biernym przedmiotem, świadkiem czy też medium dla ludzkiej zuchwałości wyrażania. Nawet słowo może naruszyć – w istocie kruchą – tkanę bytu:

Fanatyk własnego „ja”
zapisał się monogramami farby
na głazie stojącym
przy ulicy.

[...]

Deszcze zmyły napis.
Nie czuję satysfakcji. Wiem,
że kamień jest już czysty,
ale zaraził się moim spojrzeniem
patrzącym na twoje „ja”.
[*Zniszczenie*, 12]

2. Zwierzę i miejsce

Odnajduję kilka wierszy poświęconych spotkaniom ze zwierzętami. Każde z nich, z owych zbliżeń, stanowi swoistą lekcję na temat zamieszkiwania. Znamienne, że cały tom otwiera wyznanie: „chciałem istnienia”, które pada po fantasmagorycznym rojeniu o „bezciesnych zwierzętach powietrza” [*Obiektyw*, 5]. Zwierzęta opisane dalej są jednak realne. Ich obecność otwiera za każdym razem rozważa-

nie o przestrzeni i miejscu. Co znamienne, z obserwacji tych wynika konkluzja raczej przewrotna. To nie my potrafimy prawdziwie zamieszkiwać, oswajać miejsca. Człowiek, patrząc na zajęte własnym istnieniem zwierzę, doznaje stanu rozpadu, rozproszczenia, roz-niesienia siebie. Znika pewność bycia tu-oto. Oto złapana przypadkiem „w otwarte okno przedziału” mucha wylatuje z pociągu „tysiąc kilometrów dalej”,

strzepuje z siebie podróż i jej przestrzeń –
i już jest
czarnym punktem tu. A ja się nigdzie nie potrafię
pozbiierać.

[*** *Mucha...*, 10]

Zwierzęta są doskonale. Nie wybierają miejsc. Są w nich. Na trwałe zanurzone. Są ciągle tutaj. Przypominają nam o istocie bycia. Umiejętności odnajdywania się w miejscach. Za-siedlania. Dyskretnie wypominają nam naszą nieuważność. Bytują w sposób, który wymyka się ograniczonemu językowi.

„Oto ptaki, które krążą nad wysypiskiem, będąc całe w sobie (p)oddane naturze, „[...] nie znają wnętrza ani zewnątrz./ ani przestrzeni, ani rzeczy w niej –”. Ich głód my nazywamy niebem [*Natura*, 11]. Co ciekawe, obraz ten stanowi jak gdyby swoistą kontynuację – znanego z *Elegii Duinejskich* – Rilkeowskiego motywu. W ósmej elegii czytamy:

Wszystkimi oczami widzi zwierzę otwartą przestrzeń.
Tylko nasze oczy są jak odwrócone i szczelnie otaczają
jak sidła wokół jego nieskrępowane wyjście.
Co tam na zewnątrz jest,
wiemy jedynie z twarzy zwierzęcia, bo nawet
małe dziecko odwracamy i zmuszamy, by wstecz
patrzac widziało kształt świata, nie ów obszar otwarty
tak głęboki w oczach zwierzęcia!
[*Elegia VIII*, s. 47⁴]

Zwierzę jest bezustannie uczestnikiem życia, częścią bytu, nie potrzebuje sprawdzania i poszukiwania własnego miejsca, jest zawsze wewnątrz – by powtórzyć za Gergesem Bataille'em – jak „woda w wodzie”. Ma rację Jerzy Szwed, pisząc, iż różnicę pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem Rilke

pojmuje nie jako wartość, lecz jako odmienność doskonałości. Człowiek jest najbardziej niestały i chwiejny z kręgu istot, bo nigdy nie jest w środku zdarzenia.

⁴ R. M. Rilke, *Elegie Duinejskie*, tłum. B. Antochewicz, Wrocław 1973.

[...] Nie możemy nigdy całkowicie wnikać u fakty, które przychodzą z zewnątrz. Żyjemy oddaleni⁵.

Autor *Sonetów do Orfeusza* jest zatem sceptyczny wobec aksjomatu Heideggerowskiego bycia-w-świecie; w rozumieniu egzystencji nie zawsze obecne jest ujmowanie siebie samego jako istoty włączonej do rzeczywistości (nie zaś pierwotnie z niej wyizolowanej, wyobcowanej). Ta, fundamentalna kategoria egzystencjalna stanowiąca dla filozofa trwałą podstawę rozumienia, jest tutaj dopiero celem poznawczych peregrynacji, prawdziwym za-daniem dla człowieka.

Podobnie i mucha, i ptaki. Nic nie wiedzą na temat swojego bycia. Są wszędzie tu, u siebie. Są w świecie. A rozważania człowieka o zamieszkiwaniu przezeń przestrzeni świata w ogóle nie wydają się ani trafne, ani potrzebne. Niczego nie dodają. Jesteśmy bezradni wobec prze-bywania, które jest udziałem zwierzęcia. Bezradni ze swoim językiem, który nic tylko kawałkuje to, co w istocie Jednym się zdaje.

Nie potrafimy pomyśleć tego, co poza nami. Niepewne nasze braterstwo z wszelkim stworzeniem. Wszakże nie ma innego widzenia – to my wyznaczamy miejsce (ponieważ potrafimy je wskazać) wszystkiemu. Bez naszego skrzętnego porządkowania „miejsce znika”. Podniesiony z ziemi ślimak, nie wraca już więcej do siebie [*** *Z trotuaru...*, 15]. Ten właśnie wiersz Matywieckiego dedykowany jest Ryszardowi Krynickiemu, który również opisał przeniesionego ze ścieżki „brata w niepewności istnienia”⁶. U-kradkiem (i nie dyskretnie), choć chcieliśmy ślimaka ratować „żeby go nikt nie nadepnął” (to u Krynickiego), ukradliśmy miejsce, w którym ślimak przebywa(ł) (to już podpowiada Piotr Matywiecki). I teraz nie wiemy, gdzie go położyć. Nagle nic nie jest pewne.

Czyż nie jest tak, że zbyt wiele w naturze zmieniamy. Nieuważni, gubimy miejsca. A bez nich – gdzież jesteście?

3. Ubywanie i Bóg

Zresztą, zbliża się chwila, kiedy nazwy stają się zbędne [*** *na szlaku turystycznym...*, 54]. A śmierć zdaje się zewsząd nas otaczać. „Czy nawet w fikcji śmierć jest prawdziwa?” – pyta i naiwnie, i trwożliwie zarazem podmiot jednego z wierszy [*Ubi sunt*, 74].

Czy w tym świecie, „po stworzeniu zagłady/ po zagładzie stworzenia” [69] znajdziemy oparcie? Skoro Bóg – a wszak tylko on mógłby nas uratować... – „nie wie po kim płacze/ i dla kogo Jest” [tamże]? Istnieje jednak ła. Enigma cierpienia. Wskazująca na zmartwiałego z przerażenia Boga, który się waha... Na razie skrył swoje oblicze i „jest płaczem/ samym” [tamże].

⁵ J. Szwed, *Doświadczenie Rilkego*, [w:] *Do Polski przyjadę... Antologia polskich prac o poezji Rainera M. Rilkego*, red. M. Zybura, Wrocław 1992, s. 235.

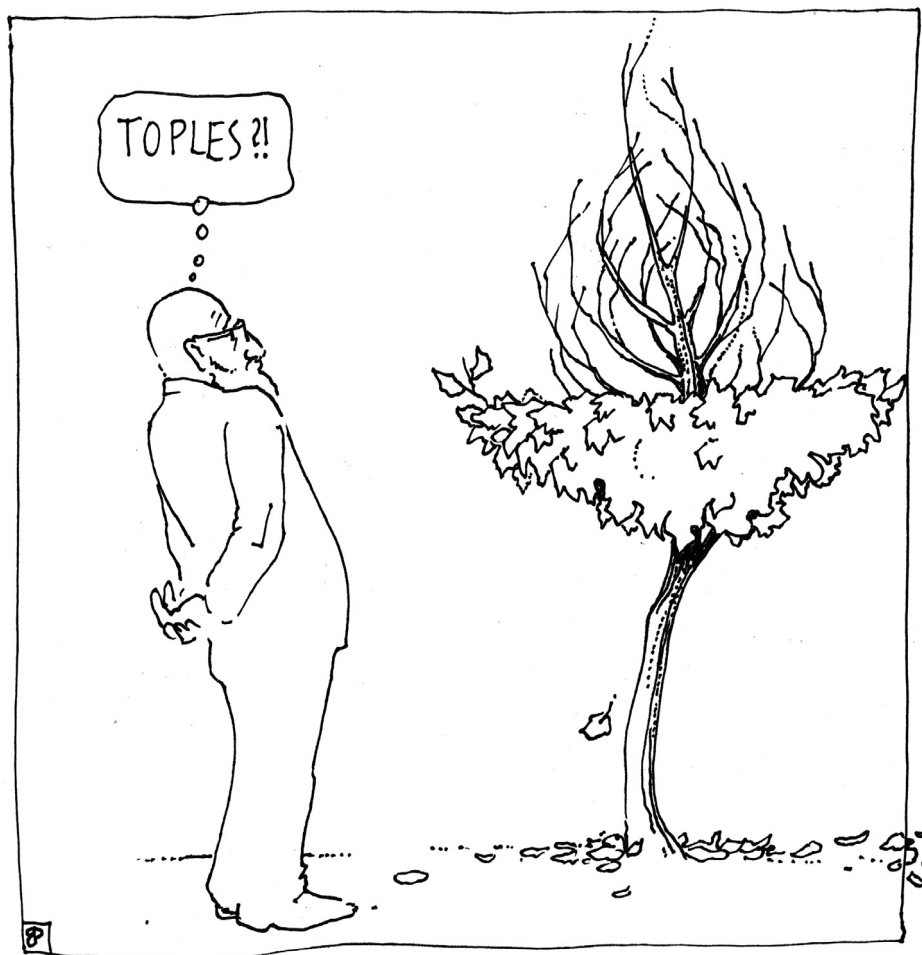
⁶ Zob. R., *Ukradkiem*, [w:] idem, *Kamień, szron*, Kraków 2005, s. 47.

Człowiek i Bóg. Rozłączeni. Pozostaje modlitwa. Trudna. Na przekór własnej niewierze i niewiedzy. „Modlę się/ i nie wiem co to znaczy” [32]. To słowo, wyszeptane przeciw rozumowi, zrodzone z naszej tęsknoty – nigdy nie zaspokojonej.

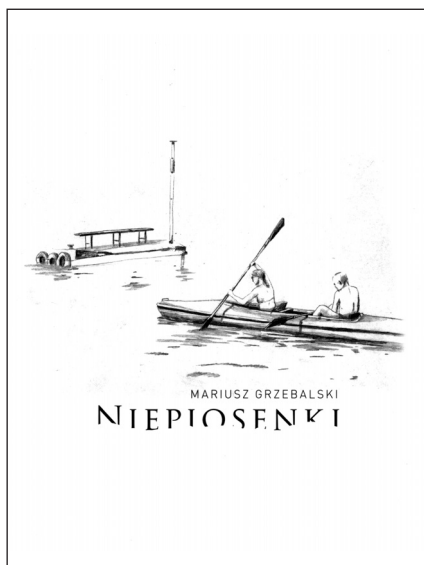
Modlitwa otwiera jednak przestrzeń możliwego spotkania. Jedynie w niej ustanowiony zostaje i Bóg, i człowiek. Rozdzieleni, lecz zwrócenii ku sobie. W słowie owej modlitwy są, czym są. Wyznaczone im zostają miejsce, forma bytowania i określona, ścisła relacja. Obiecuje rozmowę „twarzą w twarz”, poza porządkiem ludzkich wyobrażeń i zapośredniczeń. Czyż pragnienie obecności nie jest najsilniejszą naszą potrzebą? „Chciałbym widzieć/ samo niebo” [*** z *nieba...*, 28].

I naprawdę niczego więcej nie można już dodać. Nie trzeba.





Bartosz Suwiński



Mariusz Grzebalski, „*Niepiosenci*”,
Biuro Literackie, Wrocław 2009

Wyśpiewać to do końca

„Jakkolwiek godny pogardy byłby świat, potrzebuję go, aby o nim mówić”.

Milan Kundera

1.

Wyśpiewać do końca. Strach, który nigdy się nie boi. Oko strachu lypiące na nas w pokoju, pod drzwiami, we śnie – w przestrzeniach rzekomo oswojonych. Poezja niepokoju (egzystencjalnego), gdzie obserwator wycofuje się na margines, byśmy mieli wrażenie, że pozostaliśmy sami, by zobaczyć „na własne oczy”.

Co ważne: kontrastowanie ciepła z zimnem, współczucia z obojętnością, inercji z ruchem. Prozaiczne sytuacje, w których liryczne napięcie stopniują kolejne odsłony codzienności – konwencja, za którą jest coś jeszcze: smutek wobec bylejakości opisywanego świata. Narracja filmowej etiudy i nawleczone na poetycką igłę obrazy. Tak dobrze znane, że staliśmy się wobec nich obojętni.

Ukazanie relacji między poetą a światem (również bliskich), z bolesnym akcentem kładzionym na skomplikowaną naturę międzyludzkich relacji. Trudność komunikacji i brak empatii względem drugiego człowieka. Co znamienne: powściągliwość zostaje wpisana w porządek wiersza, zaś sytuacje z pozoru konwencjonalne nie

tracą nic z trzeźwego oglądu poetyckiego rejestru – oko ześlizgujące się po chropawych obrazach rzeczywistości (*Czerwona pogoda, Stan skupienia*).

Ulice toną w mroku,
choć wstaje nowy dzień.
życie nie ma środka –
najpierw wiele się dzieje,
potem dni toczą się
przez niegasnącą ciemność
twardo jak kule do kęgli

2.

Współczesny obraz świata – powiada poeta – to ubogi obraz świata. Widzimy blokowiska jak kostki domino, na moment przed „upadkiem”. Bezrefleksyjne zachowania ludzi z „beemki” (*Układ*), odrapane kamienice, zaaferowanych przechodniów na chodnikach ze swoją historią, ze swoją udręką. Śmietniki pełne żelastwa, pchanego zaraz na wózkach.

Gra tych samych gestów prócz nudy może budzić politowanie. Podobieństwa, co przerażają niezmordowaną powtarzalnością. Sytuacje z pozoru nie wymykające się konwencji, opis krzątania z pozycji beznamiętnego obserwatora – dokumentalisty. Życie – ot tak. Życie, które osuwa się w rutynę – to ćwiczenie oddechu (*Jacyś ludzie, Wesele*).

Panna młoda, ani zbyt zmęczona, ani zbyt pijana,
zmywa w łazience makijaż z taką siłą,
jakby chciała zrobić sobie krzywdę,
jakby w lustrze miał się odbić ktoś inny albo nikt

3.

W poetyckiej ciemni Grzebalskiego przypięte do sznurków wiersze – kadry momentami potrząsa wiatr – przeciąg, który nadaje nieco świeżości, może nadziei. Zdrada jak zadra, rana na więzi, gdy po wszystkim, niezabliźniona (*Koniec wakacji*).

A jednak: jasne plamy; światło tych wierszy. Jedno słowo o miłości to o jedno słowo za dużo – uczy poeta, a – jedno słowo o rozpacz, to już rozpacz? (*Pierwszy dzień, Raz jeszcze mały*).

Bartosz Suwiński,

ur. 1985. Doktorant na Uniwersytecie Opolskim. Szkice literackie i krytyczne publikował m.in. w „Kresach”, „Frazie”, „Toposie”, „Ricie Baum”, „Red.”. Mieszka w Opolu.

Również najbliższe nam otoczenie domaga się poetyckiego zapisu i choć rzeczy są niezmiennie, przypominają nam naszą skończoność, to ich trwałość wobec naszej zmienności może budzić „reistyczne” uwrażliwienie. To punkty oparcia: „Tylko one. / Spójrz na krzesła. / Wychylone za okna, / jakby oddychały, / w coś zapatrzone”.

Pierwsze wzruszenia, spojrzenia w przeszłość, tak realne, aż nieprawdziwe. Czułe wzruszenie na pamięć tamtych dni, co odeszły, jak odchodzi wszystko jedno i to samo (i tak w kółko, by mogło w końcu zrobić się pusto).

Moje wiersze – powiedział kiedyś autor *Ulicy Gnostycznej* – to żegluga po spienionym morzu dni. Zatem ostatni raz spójrzmy na brzeg, niech oddala się z każdą stroną, kartką:

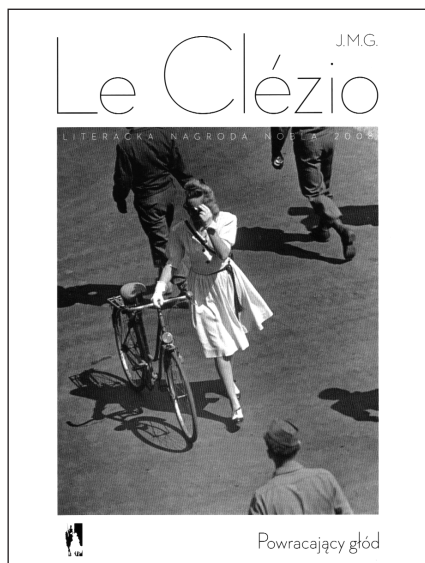
Nie mam wnętrza. Patrzę w fale,
ty płyniesz przeze mnie, morze,
wpatrując się od środka





Anna Beska,
Koguty,
tempera, 2005

Łukasz Sawicki



Jean-Marie Gustave Le Clézio,
Powracający głód,
przekład Hanna Igalson-Tygielska,
Wydawnictwo W. A. B., Warszawa 2009.

Bolero Le Clézia

Le Clézio na ostatnich kartach *Powracającego głodu* pisze:

Bolero nie jest utworem muzycznym takim jak inne. Jest proroctwem. Opowiada historię pewnego gniewu, pewnego głodu. Kiedy gwałtownie się urywa, dla oszołomionych, którzy przeżyli, następująca potem cisza jest straszna.

Nic więc dziwnego, że pierwszą rzeczą, jaką zrobiłem po zakończeniu lektury, było pospieszne sięgnięcie po płytę z tym arcydziełem Ravela. Nie można wyobrazić sobie lepszego dopełnienia dla najnowszej książki francuskiego noblisty. *Bolero* jest dla *Powracającego głodu* zwierciadłem, żywym zwiercia-

dłem. Nieustająco i regularnie wzbogaca się o kolejne brzmienia. Losy rodziny Ethel Brun to historia powolnego upadku rodu, narastającej biedy, coraz większych, bywa, że i dramatycznych, kłopotów. Ale u Ravela po ostatnich dźwiękach pozostaje pustka może i niepewność, a u Le Clézio ostatnie wersy są zapowiedzią odrodzenia, nadziei.

Bezlitosne jest tempo, w jakim noblista prowadzi narrację. Kilkoma stronami powieści często obejmuje kilka dni, tygodni czy nawet lat. Tu nie ma miejsca na zbędne słowa. Zdaje się, że autor gdzieś się śpieszy. Ale ów pośpiech jest walorem tekstu. Narracja jest oszczędna. Czytelnik musi śledzić losy Brunów bardzo uważnie, aby nie prze-

oczyść tego, co istotne. Jednocześnie Le Clézio opowiada bardzo klarownie, nie każe się tu czytającemu snuć przypuszczeń, które mogłyby zakłócić odbiór dzieła.

Wspomniane tempo narracji i oszczędność słów czynią z *Powracającego głodu* niezwykle esencjonalną sagę rodzinną. Na stosunkowo niewielu stronach poznajemy trzy pokolenia francuskiej rodziny (a w zasadzie cztery, ponieważ w ostatnim rozdziale mowa o tym, że główna bohaterka spodziewa się potomka). Rodzina to majątna i ciesząca się uznaniem. Jedna z tych przedwojennych rodzin paryskich, u których należało bywać. Pojawiają się tam arystokraci, wpływowi, wysokiej rangi urzędnicy, ale też spryciarze, którym właściwie nie wiadomo kiedy, nie wiadomo jak i (na razie) nie wiadomo po co, udało się wkraść na salony. To tu, w domu Brunów, mają miejsce bardziej i mniej poważne dyskusje na tematy gospodarcze i polityczne, czasem mówi się też o kulturze. Lepiej zresztą rozmawiać o polityce niż na przykład o muzyce, bo jak mówi Alexandre Brun: „[...] nie ma co się kłócić o muzykę, to zbyt poważna sprawa, mówmy dalej o polityce, to przecież... znacznie prostsze!”.

Dysputy salonowe widzimy z dwóch perspektyw. Pierwsza to ta zarysowana w głównej narracji powieści, natomiast druga to zapiski w notatniku małej Ethel. Choć dziewczynka niewiele może pojąć z rozmów dorosłych, to jednak skrzętnie zapisuje ich treść. Uciekając się do takiego zabiegu, Le Clézio uzyskuje ciekawy efekt. Oto dziecko, które nie rozumie jeszcze zachodzących przemian politycz-

nych w kraju i na świecie, nie zna takich nazwisk, jak Hitler czy Stalin, ale wyczuwa swym dziecięcym instynktem, że padają słowa na tematy istotne, mowa o wydarzeniach, które mogą zmienić świat, choć jeszcze nikt tego nie przeczuwa, nie dostrzega pojawiających się ważnych znaków.

Jednak owego instynktu brakuje Ethel, gdy spotyka Ksenię, małą Rosjankę przybyłą do Paryża. Jest to spotkanie dwóch światów, dwóch kultur, specyfiki odmiennych grup społecznych. Ethel Brun, rzecz można od pierwszego wejścia, zakochuje się w Kseni. Chce z nią przebywać, rozmawiać, być jej prawdziwą przyjaciółką. Rodzi się szczególnego rodzaju fascynacja, a nawet absurdalna zazdrość: młoda Francuzka żałuje, że nie jest w tak złej sytuacji materialnej, jak jej przyjaciółka. Powstaje w niej, nieuzasadniona przecież, chęć bycia kimś innym, może nawet gorszym – to też jest głód, który będzie w przyszłości powracał. Będzie także kształtował charakter głównej bohaterki, która stanie się stanowczą, świadomą swojej wartości kobietą.

Na kartach *Powracającego głodu* z przejmującą sugestywnością mowa jest także o Holokauście. Przyniesione

Łukasz Sawicki,

ur. 1982. Ukończył filologię polską na Uniwersytecie Opolskim. Pracownik Pedagogicznej Biblioteki Wojewódzkiej. Mieszka w Opolu.

na wstępie słowa powieści są metaforą obrazującą okrucieństwa wojny – nie cierpią już ci, którzy zginęli, ale ci, którzy przeżyli. Le Clézio, stroniąc od patosu, dokonuje tu rozrachunku z wojennymi oprawcami. Budzące grozę wydarzenia sprzed kilkudziesięciu lat są wciąż żywe w ludziach i nieustannie ich kształtują. Mimo upływu czasu nie przestaje zdumiewać, że w ludzkim umyśle może powstać idea wymazania z map, historii czy języka wielomilionowego narodu. Choć nie możemy tego cofnąć, to jednak musimy o tym pamiętać, a wiecznym przypomnieniem będzie, jak określa to francuski noblista, „geografia potworności”: Ravensbrück, Treblinka, Lublin-Majdanek, Płaszów, Auschwitz-Birkenau, Dachau... Bardzo długa lista.

Książka Le Clézio to powieść emocji. Emocji, które zdają się gromadzić przede wszystkim w narracji poświęconej kobietom. Ale cóż to za kobiety! Oczywiście, przede wszystkim Ethel, której zazdrość, przeradza się w bunt, którego źródłem jest złość narastająca w dziewczynce po śmierci jej dziadka. Ale też Ksenia – biedna, a jednocześnie pełna dumy i chłodnego wyrachowania Rosjanka. Czy wreszcie matka Ethel, Justine, oraz Maude, śpiewaczka, która jest częstym gościem Brunów i z którą mąż Justine ma romans. Obie mają wszelkie podstawy do tego, aby się nienawidzić. Jednak przewrotny los na skutek wielu tragedii styka je ze sobą – Justine po wojnie pomaga nędzarce i żebraczce Maude.

Powieść *Powracający głód* mogła by nosić jeszcze inny tytuł – „Dom Koloru Malwy”. Taką właśnie nazwę otrzymuje ów dom, który na początku powie-

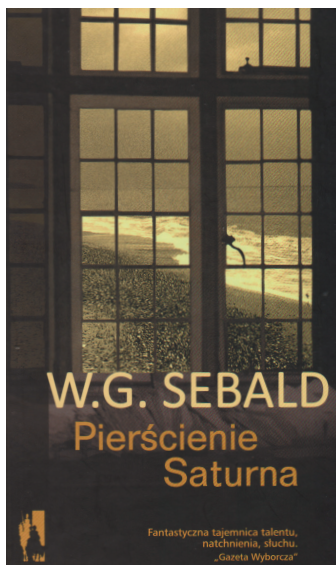
ści nabywa dziadek Ethel, pan Soliman. Przypomina mu on idylliczne czasy spędzone w Indiach Francuskich. Rozebrany na części dom niszczy jednak pod brezentową plandeką i nie udaje się go wznieść ani panu Solimanowi, ani jego wnuczce. Dom Koloru Malwy to bez wątpienia symbol pewnej nie do odzyskania przeszłości i świata, który musi przeminąć i odejść w zapomnienie, bo po takim kataklizmie jak II wojna światowa nic nie może być już jak dawniej. Choć świat ten to wspomnienia beztraskich lat dzieciństwa czy młodości, jednak obraca się wniwecz pod naporem niszczących sił wojny – i czasu.





Anna Beska,
★★★,
tusz, tempera,
1977

Anna Małczyńska



W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*, przeł. M. Łukasiewicz, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009.

Żniwo Saturna

Niegdyś wierzono, że planeta nazwana imieniem Saturna i zarazem siedziba tego boga jest najbardziej złowieszcym ze wszystkich obiektów na niebie. Już Babilończycy mówili o niej „czarne słońce”. Niesławę zawdzięczała głównie swej ołowianej, chorobliwej barwie i wyjątkowej powolności, które przywodziły na myśl starość, brak sił vitalnych i przygnębienie.

Fabuła opowieści W. G. Sebaldą sięga co prawda zamierzchłej przeszłości, akcja przypada jednak na sierpień roku 1992 – miesiąc Saturna, czas „pusty i bezdźwięczny”, kiedy to – jak pisze autor – „wszystko więdnę, tylko zielsko

rośnie dalej, powój polny dławi krzewy, żółte korzenie pokrywają pełną pod ziemią, łopiany przerastają człowieka o głowę, plenią się rdze i roztocza” (s. 207).

Czytelnicy wiedzeni piórem Sebaldy odbywają wraz z nim pielgrzymkę po zapuszczonych miejscowościach wschodnioangielskiego hrabstwa Suffolk – niszczonego od wieków przez kryzysy gospodarcze, wojny, eksplozje gazu i bomb, epidemie oraz trudne warunki atmosferyczne – susze, porywające wiatry, powtarzające się w nieskończoność sztormy i erozję wybrzeża, w wyniku której jedna z miejscowości już dawno poddała się morzu; poruszają się pośród

budowli i przedmiotów w stanie rozkładu – zrujnowanych klasztorów, butwiejących łodzi i rdzewiejących lin.

Bezmiar zniszczeń, jakie na przestrzeni lat dokonały się na tym niewielkim terenie, ich rozmaite przyczyny, przebieg i konsekwencje wielokrotnie przekraczają – jak przekonuje autor – ludzką wyobraźnię, której braki kompensują w pewnej mierze zamieszczone w książce fotografie. Możemy więc zobaczyć przepyszną, robiącą kiedyś ogromne wrażenie posiadłość Somerleyton, resztki wiatraka, wystającą ponad plażę wieżę zatopionego kościoła, brzydkie fasady budynków w mieście, które stanowiło przed laty jeden z najprężniej rozwijających się portów rybackich, kikuty drzew powalonych wiatrem, nadmorskie pejzaże spowite przez dym wojny oraz trupy. Wszystko to, z osobna i razem wzięte, składa się na niemożliwy – wydawać by się mogło – obraz pustki, intrygującej, zasysającej próżni (s. 183). Uderza zwłaszcza znikoma liczba ludzi – jakby pomarli albo wyjechali. Nie ma nawet kogo zapytać o drogę. Nielicznym, przypadkowym spotkaniom towarzyszy natomiast poczucie skrepowania.

Wnikliwa analiza zniszczeń zdaje się prowadzić Sebalda w stronę przekonania, że pierwszym i nieodzownym ich winowajcą jest Czas – grecki Kronos, rzymski Saturn – który z sierpem w ręce ścina wszystko, co napotka na swej drodze, zataczając powoli coraz szersze kręgi. W *Pierścieniach Saturna* również i on starzeje się oraz niszczeje, a wraz z jego rozpadem dezintegracji ulegają wszelkie stosunki (s. 172). Zanim jednak wszystko upadnie i wypali się do reszty, prze-

chodzić musi okropne mutacje. Przemiana, jakiej doświadczają przywołani przez Sebalda bohaterowie – Gregor Samsa z opowiadania Franza Kafki czy Coraz-Inny z podręcznika zoologii fantastycznej Jorge Louisa Borgesa – wydaje się nieunikniona. To ona właśnie stanowi zasadniczy temat *Pierścieni*. Przykładem wziętym z życia są natomiast samice pewnych gatunków ryb, u których, za sprawą ogromnych ilości kadmu, rtęci i ołowiu spływających do morza, wykształcają się męskie narządy rozrodcze, co sprawia, że rytuały godowe przyjmują raczej smutny charakter tańca śmierci, aniżeli święta życia. Także łuszcząca się farba na wagonikach starej kolejki wąskotorowej zdradza słabo skrywaną tajemnicę o innym niegdyś, bardziej szlachetnym przeznaczeniu pojazdu, uwracając czytelnika na palimpsestowy, mutacyjny charakter opowiadanych przez autora historii.

Świat, w którym „bez ustanku zmieniają się dekoracje” (s. 294), nabiera czasem pod piórem Sebalda rysów teatru, spektaklu, spektakularnego, cyrkowego charakteru. Stale towarzyszące pielgrzymce poczucie swobody i paralizującej grozy zarazem oraz zainteresowanie groteską, anomalią, patologią,

Anna Małczyńska,

ur. 1979. Absolwentka filologii polskiej i filozofii.

Przygotowuje pracę doktorską poświęconą twórczości

Edwarda Stachury.

Mieszka w Opolu.

a przy tym wrażenie, że „świat naprawdę wyrócił się na opak” (s. 307), przywodzą na myśl monstrualne, oparte na improwizacji widowisko bez rampy – karnawał, w którym, czy chcemy tego, czy nie, „jesteśmy naraz poetami, aktorami, maszynistami, scenografami i publicznością” (s. 92). Julia Kristeva pisała o karnawałowym placu, że nie jest „ani sceną prawa, ani sceną parodii prawa, lecz czymś innym niż prawo (innym prawem)”. Także rzeczywistość, którą widzi i opisuje Sebald – nasza rzeczywistość – rządzi się własną, w dużej mierze nieuchwytną logiką. Autor nie usiłuje jej nawet wyjaśniać, albowiem zdaje sobie sprawę z daremności takiej próby. Przyjmuje postawę bezradnego obserwatora, który jednak, podobnie jak Joseph Conrad w Kotlinie Konga (s. 139), przeczuwa, że nic nie uwalnia go od winy, jaką obarcza go już sama obecność w tym rozkładającym się świecie. Być może dlatego mottem do swojego utworu czyni fragment listu Conrada do Marguerite Poradowskiej mówiący o tym, by wybaczać wszystkim nieszczęśliwym ludziom, którzy pielgrzymują na peryferiach i przyglądają się bez zrozumienia koszmarowi walk oraz głębokiej rozpacz czy pokrzywdzonych. Także czytelnik wytracony zostaje z wygodnej pozycji dystansu i utwierdza się w przekonaniu, że uczestniczy, mniej lub bardziej odpowiedzialnie, w niespokojnej, skarnawalizowanej rzeczywistości wojen, wyzysku, patologii, chorób i klęsk żywiołowych.

Karnawał, którego szczególnie intensywne obchody przypadły na okres średniowiecza i renesansu, stanowił milknące powoli echo Saturnaliów – sta-

rożytnego, orgiastycznego święta płodności i równości. Ambiwalentny śmiech karnawałowy odsyłał jeszcze do dwoistej postaci Saturna, którego atrybuty – sierp i kosa – symbolizować mogły nie tylko kastrację dokonaną na ojcu, ale też urodzaj oraz obfitość sierpniowych zbiorów, i który oprócz tego, że był ojcobójcą oraz bogiem-kanibalem żywiącym się mięsem własnych dzieci, patronował też złotemu wiekowi, czasom najlepszym.

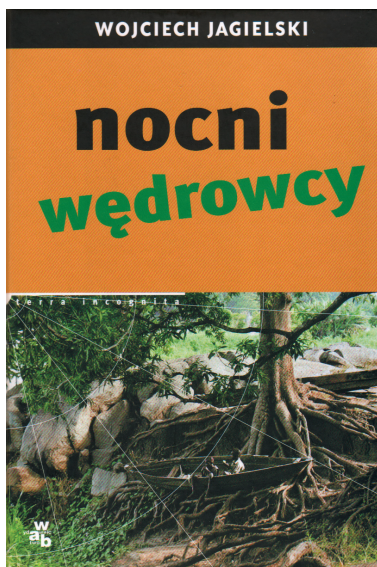
Okres dobrobytu w hrabstwie Suffolk to przeszłość dawno już przebrzmiała, słabo pamiętana, wspominana z nostalgią. Znajdując upodobanie we wszystkim, co ułomne, Saturn przygarbia tu pod swoją marną opiekę ludzi przegranych, samotnych, rybaków wpadających się w nicość, skazańców i włóczędzy. Wśród tak kuriozalnych protegowanych znajdują się również melancholicy. Dla wielu spośród nich Sebald uczynił miejsce na kartach swojej książki. Jak na melancholijne pisarstwo przystało, *Pierścienie Saturna*, wypełnione bez reszty dygresjami, charakteryzuje tempo iście saturniczne. Autor opowiada kolejne życia François-Renégo de Chateaubrianda, Edwarda FitzGerala, Algernona Charlesa Swinburne’a, cesarzowej Chin Cixi, Josepha Conrada i innych, których w jakiś sposób kojarzy z nadmorskimi terenami wschodniej Anglii; przepisuje i obszernie parafrazuje cenne fragmenty ich myśli. Popada przy tym w zadumę nad figurą powtórzenia, która stanowi jeden z najbardziej zajmujących tematów książki. Kiedy jednak orientuje się, że jest to zarazem temat najbardziej niebezpieczny, zagrażający popadnięciem w błąd, postanawia go zarzucić. W świadomości czy-

telnika zdąży jednak pozostawić nieodparte wrażenie, że posępne wydarzenia z przeszłości, uznane już za niemożliwe, a mimo to z niepokojem wyglądane, prędzej czy później ziszczą się i powtórzą.

Leitmotivem opowiadanych przez Sebalda historii są jedwabne tkaniny intrygująco wplecione w materię tekstu: kobierzec, szal, purpurowy strzępek z urny Patroklosa, sznur używany podczas egzekucji... W ostatnim, wieńczącym książkę eseju-paraboli o życiu, przepoczwarzaniu się i śmierci jedwabników oraz przemyśle tekstylnym przywołuje autor znaną analogię między czaso-chłonną i uważną pracą tkacza oraz wysiłkami pisarza, tłumacząc przy tym genezę charakterystycznej dla tych zawodów melancholii.

Trudno jednoznacznie rozsądzić, co sprawia, że opowieść Sebalda przyciąga, zajmuje i zachwyca. Powiedzieć, że jest jak drogocenna jedwabna tkanina, misternie spleciona i po mistrzowsku skrojona, to powiedzieć zbyt mało. Przejmująca zawartość ideowa, sugestywne opisy i piękne, długie, kunsztowne frazy, za które w języku polskim podziękować należy Małgorzacie Łukasiewicz, to wciąż jeszcze nie wszystko. Może zatem rzeczywiście jest tak, jak mówi jedno ze zdań *Pierścieni*, że „nie możemy widzieć, ani pojąć tego, co nas porusza” (s. 25).





Wojciech Jagielski, *Nocni wędrowcy*,
Wydawnictwo W. A. B.,
Warszawa 2009.

Łukasz Sawicki

Pokój ważniejszy niż sprawiedliwość

Nocni wędrowcy, najnowsza książka Wojciecha Jagielskiego, rozpoczyna się sceną jakby zaczerpniętą z powieści grozy. Oto wieczorem na ulicach Gulu – ugandyjskiego miasteczka – pojawiają się dzieci:

Pojawiły się nagle, prawie niepostrzeżenie. Wyłaniały się z ciemności, spod ziemi jak zjawy. Zmierzwały pieszo, dziesiątkami, ze wszystkich stron, do niemal wymarłego, pogrążonego w przedburzowej ciszy miasta.

I choć *Nocni wędrowcy* powieścią grozy nie są, to jednak na ich stronach

strach pojawia się bardzo często. Z jedną małą różnicą – powieści grozy straszą czytelnika najczęściej wytworami fantazji, natomiast książka Jagielskiego opisuje rzeczywistość. A musi to być rzeczywistość przerażająca, skoro niepokój w dorosłych wzbudzają właśnie dzieci.

Jagielski stara się nakreślić obraz afrykańskiego państwa początku XXI wieku możliwie obiektywnie. Jednak czytelnikowi będzie trudno pozostać obojętnym i niewzruszonym, gdy pozna losy jednego z bohaterów *Nocnych wędrowców*, dziecka-partyzanta – Samuela. A jeszcze bardziej wstrząsającą będzie świadomość, że podobny los spotyka w Ugandzie setki (tyśiące?) dzieci. A los to tragiczny. Party-

zanci toczący wojnę z armią państwową, aby pozyskać rekrutów, porywają kilku lub kilkunastoletnie dzieci i zmuszają je do zabijania.

Pierwsza część książki przedstawia pobyt w ośrodku dla dzieci, którym udało się uciec z partyzantki. Ośrodek ten pomaga im wrócić do normalnego (albo raczej zbliżonego do normalności) życia. Jagielski, znając stan wiedzy przeciętnego Europejczyka na temat krajów afrykańskich, przybliża dzieje Ugandy. Niejednokrotnie odbiega od głównego wątku tego sfabularyzowanego reportażu, by wytłumaczyć – niewytłumaczalne często na pierwszy rzut oka – intencje polityków, partyzantów czy zwykłej ludności.

Choć reporter dobrze wie, że tłumaczenie owo jest potrzebne, to jednak spotyka się z zarzutem ze strony Jacksona, afrykańskiego dziennikarza, który mówi o przyjeżdżających do Afryki:

Nazywacie po swojemu to, co u nas zastajecie, i jesteście przekonani, że mając wszystko ponazywane, będziecie też wszystko rozumieć. Ale my mamy własne nazwy i patrzymy po swojemu.

Ale czy patrzy Afrykańczyk, czy Europejczyk, to mimo wszystko niezrozumiałe będzie to, dlaczego rocznie ginie tak wielu ludzi (a zwłaszcza dzieci) i to w wojnie, której przyczyny już prawie nikt pamięta. Stan wojny staje się stanem permanentnym i, co przeraża, normalnością.

Próbując jednak wnikać w sposób myślenia Ugandyjczyków, można nagle

zauważyć, że w istocie od Polaków, Niemców, Anglików czy Amerykanów mentalnie różni ich niewiele. Bo choć mają inną tradycję, kulturę, często wierzą w innych bogów, to jednocześnie kierowani są podobnymi żądzami, namiętnościami. Przytoczone przez Jagielskiego fragmenty z afrykańskiej historii są dowodem na to, że niezależnie od szerokości geograficznej i koloru skóry ludzie ulegają tej samej pokusie władzy, pieniędzy, luksusu. A więc na przykład prezydent Museveni, najpierw rewolucjonista i ideowiec, gdy nadchodzi koniec jego kadencji, zaczyna postępować jak jego poprzednicy, z którymi walczył. Za wszelką cenę (oszustwa i spekulacje prawem wyborczym) chce utrzymać sprawowany urząd. Można się domyślać, że podobnie zachowywałby się Joseph Kony, przywódca partyzanckiej Bożej Armii, gdyby udało mu się zdobyć władzę.

Samemu Kony'emu zresztą Jagielski poświęca też wiele uwagi. Jest to ten typ rewolucjonisty, jakich światowa historia zna wielu. Przekonany o swoim posłannictwie, misji, którą musi wypełnić, nie cofa się absolutnie przed niczym w partyzanckiej walce. To właśnie Kony każe porywać z wiosek dzieci i – poddać szczególnej edukacji:

Wybrali spośród jeńców kilku chłopców. Weisnęli im w ręce drewniane lagi i rozkazali załuc płaczącego. Zapowiedzieli, że ci, którzy nie posłuchają rozkazu, zginą razem z nim. Albo zamiast niego.

Najpierw Samuel starał się bić chłopca lekko, po nogach, po ramionach i plecach, by zadawany

ból był jak najmniejszy. Ale ten ciągle się poruszał, wciąż łkał. Zaczął więc bić na osłep, coraz mocniej, żeby przestał. Dopiero po jakimś czasie, po kolejnych egzekucjach, pojął, że litując się nad Wilsonem, pragnąc oszczędzić mu bólu, przedłużał tylko jego mękę. [...] Mógł mu wyświadczyć tylko tę jedną przysługę – uderzyć go jak najpotężniej w głowę i jak najszybciej zabić.

Ale Afrykańczycy boją się Kony'ego nie jedynie ze względu na jego metody walki, lecz przede wszystkim dlatego, że ogłosił, iż wstąpił w niego Lakwena – Duch Święty i za sprawą owego uświęcającego nawiedzenia jest wybrańcem mającym zaprowadzić w Ugandzie porządek. A wśród tamtejszej ludności wiara w siły nadprzyrodzone jest bardzo silna. Duchy gniewają się, gdy ktoś przekroczy w niewłaściwy sposób rzekę, gdy bezmyślnie zapuści się do buszu lub wyrządzi krzywdę sąsiadowi. Wiarą w duchy można wytłumaczyć właściwie wszystko. Co ciekawe, tego typu wierzeń nie neguje nawet pojawiający się na kartach *Nocnych wędrowców* katolicki ksiądz Remigio.

Wojciech Jagielski stara się spojrzeć na Ugandę z dwóch perspektyw. W pierwszej i trzeciej części przygląda się życiu ludzi w miasteczku i ośrodku dla dzieci-partyzantów, natomiast w drugiej wyrusza do Kampali, stolicy kraju, aby obserwować wybory prezydenckie. Taki sposób oglądu pozwala zachować obiektywizm i prześledzić zależności między różnymi grupami społecz-

nymi, poczynając od biednej ludności wiejskiej, a skończywszy na najwyższym urzędniku państwowym – prezydencie.

Jak wspominałem wcześniej, autor ucieka się do zabiegu fabularyzacji reportażu. I tak np. Samuel (mały były partyzant), Nora (opiekunka z ośrodka) czy Jackson (miejscowy dziennikarz) są bohaterami, którzy, jak czytamy na wstępie, zostali „skonstruowani” z kilku rzeczywistych postaci. Dzięki temu rozwiązaniu bohaterowie stają się „bardziej skonkretyzowani”, a Jagielski może pokusić się o isticie powieściowe wątki. I tak Jackson jest pewnego rodzaju przewodnikiem-duchem, postacią zagadkową, która pojawia się wtedy, gdy jest potrzebna, by za chwilę zniknąć niepostrzeżenie (reporter nawet w pewnej chwili zaczyna zastanawiać się, czy Jackson naprawdę istnieje), natomiast Nora to młoda kobieta, która (choć nie jest to powiedziane wprost) zakochuje się w Jagielskim i ma mu za złe, gdy ten chce wyjechać do Polski. Także Samuel darzy olbrzymią sympatią reportera. Tego rodzaju powieściowe „chwyty” uatrakcyjniają narrację, jednocześnie nie odbierając jej znamion literatury faktu.

Lektura najnowszej książki Wojciecha Jagielskiego nasuwa jeszcze jedną (być może najważniejszą, ale i zarazem chyba najsmutniejszą) konstatację. Bardzo często wspominamy największe kataklizmy XX wieku – pierwszą i drugą wojnę światową. Wyliczamy ich zbrodnie i miliony ofiar, a jednocześnie rzadko zdajemy sobie sprawę, jak ogromna liczba ludzi (w tym dzieci) do dziś ginie w Afryce w wyniku nieustających działań wojennych (a nie tylko z nędzy, glo-

du i chorób). Tym bardziej potrzebne są książki takie, jak *Nocni wędrowcy*. Bo choć zatrważająca jest świadomość, że w XXI wieku na świecie mają miejsce tak niewyobrażalne tragedie, to jednocześnie cenne jest to, że są ludzie, którzy nie boją się o nich pisać i w ten sposób uświadamiać, że wielkie zło to nie tylko to, co wokół nas, blisko. I że wobec tak potwornych przejawów owego zła nie można pozostać obojętnym.

Staramy się rozumieć, choć nie przychodzi nam łatwo, to, co mówią żyjący w ciągłym stanie wojny Ugandyjczycy. A twierdzą oni, że nie należy rozpamiętywać przeszłości i bezustannie domagać się ukarania winowajców, bo przecież pokój jest ważniejszy niż sprawiedliwość. Nawet za cenę zapomnienia o dawnych winach.



Małgorzata Sikorska-Miszcuk

DZIENNIK

amerykański

Wszystkie zdjęcia: Małgorzata Sikorska-Miszcuk

15 października 2009 roku Podróż Nowy Jork – Minneapolis: spełniony koszmar podróżnika

Powiem to od razu: nie jestem starym wyjadaczem, wilkiem morskim lub globtroterem, dla którego lotniska w Nowym Jorku, Tokio czy Frankfurtach to bułka z masłem. Wręcz przeciwnie: perspektywa przemieszczania się między terminalami za pomocą tramwajów powietrznych jest dla mnie nowa i niepokojąca. Kurczę, ile może być terminali i dlaczego tak daleko od siebie? Ruchome chodniki ciągną się po horyzont, gejty na końcu świata, obsługa lotniska mamrocze coś pod nosem – i tak dobrze, że nie grozi użyciem broni za zakłócanie roboczości.

Więc jestem w tramwaju powietrznym na lotnisku Newark w Nowym Jorku, podróżuję z Terminalu C na Terminal A. Naprzeciwko siedzi staruszek, taki staruszek, o którym się pisze „jak gołąbek”. Mały, kruchy, siwy, w starym garniturze. No co on robi? Rozgląda się *niepewnie*, poza tym obowiązkowo *kurczowo* ściska małą walizeczkę. Tak mi go żal troszkę, że taki biedny i zagubiony, ale jakoś też mi bliski – bo ja też sama, daleko od domu, też zagubiona, ale przecież dzielna, młoda, nowoczesna i ucywilizowana. Nadążająca za czasami, z komórką, laptopem, z torbą na kółkach w żółtym.

Pach, koniec rozmyślań, drzwi się rozsuwają, ruszam przed siebie, o staruszku nie pamiętam. Zaraz kontrola, pasek zdejmuję, spodnie niebezpiecznie zjeżdżają, bo z tych nerwów schudłam; nic nie wyje, nic nie pika, mijam bramkę, pasek nawlekam,

spodnie podciągam, ruszam dalej. Oto i mój gejt upragniony, wyświetla się na nim napis: Minneapolis 11: 30 am, Continental Express, wszystko jak powinno być. Wyświetla się? Przestało! Gdzie się podziało? Co jest? Co tu jest napisane? Cancelled. Cancelled – to jest bardzo brzydkie słowo na lotnisku. Na lotnisku nikt takiego słowa nie lubi. To słowo gorsze niż „dupa”, choć znaczy w sumie to samo. Lot odwołany.

Co teraz? Tam czekają na mnie w Minneapolis. Jak im dać znać? Gdzie komórka? Jest. Nie działa. To polska komórka, europejska, patriotycznie się zawiesiła. Gdzie laptop? Jest. Ale nie ma darmowego Internetu na lotnisku. Idę do mojej linii lotniczej. Już mnie przebukowali. Na 20.00. Cały dzień czekania. Jak to? – pytam. – Nie ma nic wcześniej? – A to spróbujemy – mówią. Dostaję kartę pokładową, na której zamiast numeru miejsca jest napis jak na kamerze: „stand by”. Co to, do cholery, znaczy „stand by”? Mam wizję mnie samej wciśniętej w jakiś samolotowy kącik na szczotki albo w samolotową piwnicę, gdzie trzymają popsute kamizelki ratunkowe i stare śmietanki do kawy. Pytam, co znaczy napis „stand by”? No, że mam czekać. Mam się dowiadywać. Może tak koło drugiej. Albo trzeciej. Albo czwartej. Ale nie wiadomo dokładnie. Więc idę sobie. Siadam. Potem wstaję. Patrzę na tablicę. Znowu siadam. Kątem oka widzę... mojego *kruchego* staruszka. On chodzi niespokojnie. Trzyma swoją kartę pokładową. Pyta o coś. Nie rozumie. Odchodzi. Siada. Wstaje. Ogląda tablicę. Znowu siada. Wstaje. Podchodzi. Pyta.

I tak, oboje na stand-by’u, chodzimy, patrzymy, wysłuchujemy komunikatów, śledzimy tablicę, męczymy obsługę sto razy pytając o to samo, po prostu tacy sami oboje: gołąbki, jeden siwy, drugi w żółwiki.

Piąta po południu. Lecimy. Jest samolot, ja, staruszek, pilot, niebo, chmury, Ameryka pode mną. Siódma po południu. Lecimy. Skład ten sam. Siódma trzydzieści.

Pół godziny temu mieliśmy lądować, a kręcimy kółka w powietrzu.

PILOT (do pasażerów) Pół godziny temu mieliśmy lądować, ale – jak zauważyliście, drodzy pasażerowie – kręcimy kółka w powietrzu.

JA (do siebie) No właśnie. I jest mi nie-dobrze do tego.

Małgorzata Sikorska-Miszcuk,

ur. 1964. Dramatopisarka
i scenarzystka.

Jest autorką sztuk *Szajba*; *Śmierć Człowieka-Wiewiórki*; *Katarzyna Medycejska*; *Burmistrz*; *Walizka* (Grand Prix za słuchowisko na Festiwalu „Dwa Teatry” – Sopot 2009); *Człowiek z Polski w czekoladzie*; *Zaginiona Czechosłowacja*; *Żelazna Kurtyna* oraz *Niezwykła podróż Pana Wieszaka* (dla dzieci). Jej sztuki zostały przetłumaczone na wiele języków, otrzymały również liczne nagrody i wyróżnienia (ostatnio Jury Festiwalu R@port 2009 w Gdyni przyznało *Szajbie* w reż. Jana Klaty II nagrodę oraz wyróżnienie dla *Walizki* w reż. Piotra Kruszczyńskiego. *Szajba* uzyskała także Nagrodę Dziennikarzy).

PILOT Kręcimy się, bo czekamy na zgodą na lądowanie. Niestety, jeden pas jest w remoncie, a na drugim stoi AirForce One, z prezydentem Barakiem Obamą, który złożył niezapowiedzianą wizytę w Minneapolis.

JA *(do siebie)* Niezapowiedzianą, gospodarską wizytę w Minneapolis. Już to widzę: Barak Obama wychodzi z samolotu ze słowami „Obrzucam ten kraj gospodarskim okiem. Mam cały zapas gospodarskich oczu, bo przecież nie obrzucałbym swoimi...” Stop! Tak mówił Mister Ble, dożywotni prezydent Polski i to było w sztuce, a teraz jestem w rzeczywistości.



Frederick R. Weisman Art. Museum – muzeum sztuki położone na urwisku nad rzeką Missisipi. Budynek zaprojektowany przez Franka Gehry’ego, absolutnie kosmiczny, lśni i wygląda jak rakieta Obcych

PILOT *(do pasażerów)* Nie będziemy już więcej kręcić kółek nad Minneapolis, drodzy moi, bo skończyło się nam paliwo. Postanowiłem, że wylądujemy sobie w Rochester, a potem coś się wymyśli.

Jak powiedział, tak zrobił. Lądujemy w Rochester. Ha, kto myślał, że to wszystko pozmyślane, ten niech się teraz zastanowi nad sobą i zada sobie pytania: kim jestem? Czemu nie wierzę w cuda? Dlaczego sędzę, że świat nie jest miejscem magicznym? Co jest ze mną nie tak?

Noc, lotnisko w Rochester wygląda jak lotnisko-widmo. Trawa pokryta pierwszym śniegiem, który przypomina mi o wiecznym cyklu zmiany pór roku, o zimie, o głodnych zajęczkach przycupniętych w bruzdzie na polu. Takie mam myśli, ale również takie: i co teraz, do cholery, będzie z nami w Rochester?

PILOT *(odpowiada na moje myśli)* Kochani moi, wylądowaliśmy w Rochester. Nie martwcie się, zajmiemy się wami najlepiej jak się da. Wsiądzicie w autobus i pojedziecie sobie tym fajnym busem do Minneapolis.

JA *(do sąsiada)* Ile jest stąd do Minneapolis?

SĄSIAD Półtorej godziny.

PILOT Ci, co wstali, niech usiądą. Wynegocjowałem z lotniskiem w Rochester, że należą nam paliwa i polecimy sobie do Minneapolis samolotem. Fajny pomysł, co? sobie do Minneapolis samolotem. Fajny pomysł, co?

No, fajny, fajny. Widzę przez okienko zbliżający się samochód z paliwem. Za mną podekscytowana pasażerka relacjonuje całą sytuację narzeczonemu.

Brzmi to tak: „Paul, och Paul, to takie niesamowite, och Paul, będą nas tankować, och, och, jestem taka podniecona, to jest niesamowite, och Paul, nigdy czegoś takiego nie przeżyłam, och Paul, och!”

PILOT *(do pasażerów)* Dobra wiadomość jest taka, że zatankowaliśmy paliwo a prezydent Obama opuścił zatankowaliśmy paliwo a prezydent Obama opuścił lotnisko w Minneapolis. Zła jest taka, że wypadliśmy z grafiku lądowań i nie wiem, czy nas tam wpuszczą. A przecież nie chcielibyście, żebym znowu latał nad Minneapolis i kręcił kółka, prawda?

Dobrze, już dobrze. Wiem, że choć jest to historia prawdziwa i urodziwa, ale ile można ją ciągnąć? Powiem tylko, że w końcu wylądowaliśmy w Minneapolis.

16 października 2009 roku Minneapolis – American Trio Lofts, 250 Park Avenue, apt. 415.

To jest mój nowy adres. Z okien widzę stadion Minnesota Vikings, przystanek tramwaju, który jest bardziej „pociąg tramwajem” i kursuje co 10 minut, wożąc ludzi do największego centrum handlowego w Ameryce, który nazywa się odpowiednio Mall of America.

Zrobiłam pierwsze amerykańskie zakupy: Jumbo-jajka z fermy Larrego Schultza, mleko, pomidory z Włoch, bagietki, sól, cukier, jabłka, jeden owoc granatu na spróbowanie. Co do jajek, to tu też mają jajka od szczęśliwych kur biegających na wolności, czyli niefermowe.

W moim mieszkaniu wciąż nie wiem, jak się otwiera okna i co robić z młynkiem do mielenia odpadów organicznych. Pralka jest tak wielka, że musiałabym tu chyba najpierw się obkupić, a potem utyłać w błocie, żeby mieć co wrzucić do tak wielkiego bębna.

Piszę pierwsze mejle, rozmawiam przez Skypa. Dostaję wiadomość od syna Michała, pisownię pozostawiam nietkniętą: Zamach na prezydenta zrub tym granatem. Kup mi komurkę i ipoda. mi też pszyniesjablka i 2 plastry miodu papapapapapapapapapapa Michał.

17 października 2009 roku Pierwsze wyjście do teatru

Stypendium, które otrzymałam od CECARTSLINK, zapewnia mi zakwaterowanie, pieniądze na utrzymanie i drobne wydatki, bilety do teatrów, przeloty w obie strony, jakieś niewielkie zakupy związane z teatrem. W tym roku stypendia z różnych dziedzin otrzymało 18 osób: 2 z Polski (ja i Dominika Knapik – jako choreografka, tancerka i performerka) oraz artyści i menadżerowie kultury z Serbii, Chorwacji, Rosji, Kazachstanu, Uzbekistanu, Armenii, Gruzji, Węgier, Bułgarii. Każdy może aplikować – ja zobaczyłam ogłoszenie o przyjmowaniu wniosków aplikacyjnych na stronie portalu e-teatr, ale warto zaglądać bezpośrednio na ich stronę: www-cecartslink.org. Dla Amerykanów ważne jest, aby z wniosku aplikacyjnego jasno wynikało, co się chce robić podczas pobytu w USA, gdzie i dlaczego chciałoby się znaleźć oraz to, co z tego wynika pożytecznego dla obu stron.

Dzisiaj szykuję się na pierwsze wyjście do teatru. Kupiłam tu sobie telefon komórkowy, bo polski telefon kategorycznie odmówił współpracy. Umówiona jestem z Christine Ham. Christine prowadzi w tutejszym Playwright Center (Centrum Dramatopisarskim) warsztat dramatopisarski dla początkujących i zaawansowanych autorów. Żeby się nie zgubiła, Christine przyjeżdża do mnie pod dom i zabiera samochodem do Pillsbury House Theatre na przedstawienie *King of Shadows* (Król Cieni) Roberta Aquirre-Sacasa. To współczesny dramatopisarz amerykański, rocznik 1973, autor sztuk, ale również komiksów.

Wieczór. Podobało mi się. Scenografia dość symboliczna, sztuka ciekawa, zakończenie niejednoznaczne. Po spektaklu dyskusja z widzami. Zostałam na dyskusji, ciekawa jej przebiegu. Czy będzie dźwięczała w uszach głucha cisza, która zawsze towarzyszy naszym dyskusjom pospektaklowym? Albo wręcz przeciwnie, ktoś zabierze głos i będzie zadawał niekończące się pytanie, na które będzie sobie sam udzielał, a zarazem nie



Riverside Avenue w sobotnie popołudnie – idę na przedstawienie do Rarig Center na Uniwersytecie Minnesota, a ci dwaj za chwilę znikną w knajpcie na rogu

udzielał odpowiedzi, komplikując je coraz bardziej, groteskowo i piętrowo, aż nagle zawiesi głos i poprosi o udzielenie odpowiedzi... Więc tu tak nie było: widzowie pytali bardzo konkretnie, aż może za konkretnie: o czym jest sztuka? Co to jest za problem, o którym opowiada? Ile dzieci ucieka z domu w Minnesocie i kto im pomaga?

Miałam wrażenie, że to, co mi się najbardziej podobało, czyli niejednoznaczne zakończenie, budziło u widzów mieszane uczucia. Czy to prawda, przekonam się jeszcze. Na razie jeszcze mało mogę powiedzieć o widzu amerykańskim. Na tym przedstawieniu zresztą widzów było niewielu; jakaś starsza para powiedziała, że jest w tym teatrze po raz pierwszy, ponieważ gra tu córka ich przyjaciół.

Zawieszam na Picassie pierwsze zdjęcia z Minneapolis. Klony kwitną na czerwono, idę mostem zawieszonym nad Missisipi, jest ciepło, świeci słońce. Trochę tęsknię za domem, ale tłumaczę sobie, że jeśli mam tęsknić, to po co wyjeżdżałam? Dobra, ale składać aplikację to jedno, a wyjechać to drugie, to chyba jasne, nie? Napisałabym się czegoś. Szkoda, że nie zabrałam z Polski jakiejs małej żółdkowej gorzkiej. Robię kawę. Kawę na noc? Tak, kawę na noc i do wanny. Do głębokiej amerykańskiej wanny. Wszystko tu jest inne. Nawet wanna.

18 października 2009 roku Playwright Center – Franklin Avenue

Dzisiaj jadę pociagotramwajem po raz pierwszy. Hiawatha Line, Route 55. Ale emocje. Czuję się jak przedszkolak, który miał się trzymać sznurka, tak jak wszyst-



Playwright Center, czyli Centrum Dramatopisarskie. W świetle dnia ten neon jest znacznie mniej atrakcyjny – tak jak pisanie dla teatru

kie dzieci, ale się zagapił i zgubił. Z tym sznurkiem to jest wspomnienie z mojego dzieciństwa, dziś grupy przedszkolaków tak chyba nie chodzą? Studiuję w Internecie trasę z mojego domu do Playwright's Center, a to przecież tylko dwa przystanki! Już wiem: właśnie dlatego człowiek tęskni za krajem – bo wie, jaką trasą jeździ tramwaj, który ma przystanek tuż przed jego domem.

Wieczór. No, to było naprawdę cool. Pięcioro autorów czytało fragmenty swoich sztuk. Ale jak! Siedziałam zdumiona talentem scenicznym każdego z nich. Ostatni, Dominic Orlando, po prostu odstawił pod ścianę pulpit, na którym tutaj kładzie się tekst, odwrócił się do widowni i powiedział: – Moja sztuka opowiada o rodzinie, która siedzi właśnie przy stole i rozmawia o zmarłym niedawno ojcu. I tu Dominic odwrócił się do czterech siedzących na scenie dramatopisarzy i wskazał na nich palcem. Siedzą i rozmawiają o ojcu. Ojciec – duch – staje obok nich i słucha. I wydaje się, że zaraz coś do nich powie, ale zamiast tego ojciec odwraca się do widowni.

W tym momencie Dominic odwraca się do widowni – czyli nas, widzów siedzących w Playwright Center – i rozpoczyna monolog ojca (z pamięci). Monolog dorosłego człowieka, który wciąż nie może sobie poradzić z traumą z dzieciństwa – matka chciała popełnić samobójstwo odkręcając gaz, a on był przy tym (jako dziecko) i dusił się razem z nią.

To, co Domnic wyprawiał z tym monologiem, ile emocji, szaleństwa, rozpacz doświadczałam słuchając – trudno opisać. Ale najbardziej zdumiewało mnie, że dramaturg, człowiek pióra, jest w tym wypadku człowiekiem sceny, rasowym aktorem, a jednocześnie szalejącym reżyserem spektaklu pt. „Miało być tylko czytanie fragmentu tekstu, ale zrobiłem to inaczej, niż się spodziewaliście”.

22 października 2009 roku

Granat

Miałam zjeść owoc granatu i ciągle zostawiałam na *specjalny moment*. W końcu prawie się popsuł i połowka poszła do śmieci. Ciekawe, skąd się bierze we mnie to cholerne odkładanie na później?

23 października 2009 roku

Zakupy

Tyle się wydarzyło ostatnio, że nie miałam czasu prowadzić Dziennika. Dzienniczku, czy mi wybaczysz? Byłam na kolejnych czytaniach sztuk w Playwright Center i jedna z autorek przedstawiając swoją sztukę, reinterpreting mit Demeter i Persefony, zaczęła pierwszą scenę inwokacją do Dzienniczka:

Persefona Drogi Dzienniczku, poznałam niedawno faceta. To mroczny typ, ma na imię Hades. Jedzie od niego czymś trupim, ale jestem już po trzydziestce i wiem, że nie powinnam dalej wybrzydząć...

Wysłuchałam pięciu krótkich sztuk na podstawie tego samego mitu, a napisanych przez pięciu różnych autorów. Każdy z autorów miał czas, by zapoznać się z mitem, obejrzeć słynne obrazy przedstawiające porwanie Persefony, przeczytać inne interpretacje tej historii itd., a później – w ciągu 48 godzin – pełna mobilizacja i pisanie.

...Każdy sposób jest dobry, by otworzyć ludzi na nowe tematy i rozbić banie z poezją.

Pamiętam, że na warsztacie dramatopisarskim w TR Warszawa mieliśmy zadanie polegające na stworzeniu postaci, opierając się tylko na wiedzy o tym, co sobie kupiła. Wymyślaliśmy fikcyjny wydruk z karty kredytowej, a potem dopisywaliśmy postać i jej historię. Więc moje ostatnie zakupy wyglądały tak:

Książka ze zdjęciami-pocztówkami amerykańskich pisarzy, fotografowanymi przez Jill Krentz.

Książka, która składa się z najlepszych scen ze sztuk różnych autorów w USA – rok 2008 („The Best Stage Scenes 2008”).

CD ze sztuką Tennessee Williamsa *Tramwaj zwany pożądaniem* – czytają aktorzy Lincoln Center w Nowym Jorku.

Magiczna linijka: jak się nią porusza, to biegną po niej tancerze.

Karty z rybami i opisem, jak się je łowi i gdzie.

Wino Pinot Noir, rocznik 2007, Wilamette Valley w Oregonie.

Jajka od wolnych, szczęśliwych kur.

Trzy gruszki.

Amerykańskie pomidory.

Twarożek.

Zupa z puszki Campbella: krem z kurczaka, koncentrat.

Zielone listki drobnej sałaty, zwanej „Baby Arugula”.

Sól do kąpieli o zachęcającej nazwie „Inspiracja”.

Wino białe, hiszpańska Rioja.

Makaron.

Kawa.

Herbata Darjeeling Muscatel.

Moja propozycja postaci: polska stypendystka w Minneapolis. Mało oryginalne?

24 października 2009 roku Mejle, mejle

Jagoda,

więc byłam wczoraj w teatrze na Uzdrowicielu („Faith Healer”) w Guthrie Theater. Teatr nowy, ogromny, dizajnerski. Oczywiście dość konserwatywny w repertuarze, wczoraj ten Brian Friel po bożemu, ale dobra dwójka aktorów, więc się oglądało. Trzeci aktor to dyrektor, więc taki bardziej średni był.

Marta,

wyślij mi proszę PILNIE! (pliz) streszczenie Wiewiórki po angielsku oraz info, gdzie i kiedy była wystawiana. Chyba masz też mój życiorys zawodowy po angielsku, to też wyślij. ale najpilniejsze jest streszczenie i info o samej sztuce.

Dana,

Pewnie jesteś zajęta, wysłałam ci trochę zdjęć do obejrzenia, niedużo. Tutaj wczoraj deszcz, szaro, klasyczny melancholijny listopad w październiku. W planie jest czytanie, mam coś powiedzieć o sobie i moich tekstach (oni też mają swoją sprawozdawczość).

Marysiu,
wysłałam ci linki do fotek stąd zawieszonych w sieci. Wszystko dobrze, chodzę do teatrów, mam super mieszkanie, zimno tu i szaro jak w Polsce.
Jak ci idzie w Ateneum?



Mixed Blood Theatre – za chwilę rozpocznie się sztuka Lynn Nottage „Ruined”,
która w 2008 r. dostała nagrodę Pulitzera

Agata,
mam pytanie językowe – jak powiedzieć prawidłowo po angielsku:
– Jeśli nie zadzwonię, to znaczy że jednak poleciałam.

Gosia

Gosiu,

Powiedz: If you don't hear from me (albo: If I don't give you a call) it means that I managed to get on this flight.

Agata

Marian,

wysłałam, poprawiłam jakieś przecinki:-)

Jak zwykle to, co piszesz o ludziach, jest najciekawsze.

Całość ok.

Tatiana,

Już chciałam zacząć list od „Dear Tatiana”, gdym nagle (żem się) opanowała, że nie muszę się gimnastykować i pisać w lengłydu.

Marian,

Masz rację, oto przykład koronkowej dyplomacji. Imponujące indeed. Tutaj pada śnieg cały czas, ale się roztopia. Idę dzisiaj na „Ruined”, tę sztukę która dostała Pulitzerza. No i dzisiaj mam plany pisarskie (Dziennik amerykański – cd.)

Dzwoncie, jak Michasio przyjdzie. Czy Michasio widział fotki ostatnie?

Marek,

wysłał ci na razie zaproszenie do 3 albumów zdjęć na Picasie, to trochę daje pocucia, co tu jest grane. Ściskam, bo już się kładę spać, dzień był długi.

PS. A w ogóle to pierwsze dni były trudne, tyle wrażeń, jetlag, migrena, odwołali lot do Minneapolis, następnego dnia siedziałam w wannie 3 h żeby się odstresować.

Michasiu,

Mate mówił, że byłeś z nim i Jadzią na imprezie. Fajnie było? Wyjmuj kocie kupy!!!!

Gdy nie było Internetu, ludzie pisali dzienniki podróżne, wysmakowane dzieła literackie. Było lepiej czy gorzej? czy gorzej?

25 października 2009 roku Co robić, żeby nie zwariować?

Największym teatrem w Minneapolis jest Guthrie Theater. Powiedzmy, że jest to taki warszawski Teatr Narodowy: dostojny, marmurowy, z nimfą Echo błakającą się po korytarzach i krzyczącą „Sztuka, uka, uka”. Guthrie Theater ma ogromny budżet, stabilność finansową, widownię zjeżdżającą tłumnie na przedstawienia.

Ale co mają robić wszyscy tutejsi młodzi artyści: młodzi aktorzy, reżyserzy, dramatopisarze, którzy ciemną nocą zastanawiają się, czy kiedykolwiek ich nazwisko pojawi się na plakacie z logo Guthrie Theatre? No więc, żeby nie zwariować, niektórzy, z nich wymyślili coś, co daje upust zdrowej energii życia. W knajpie – właściwie jest to jednocześnie knajpa oraz miejsce, gdzie gra się w bowling – utworzony jest teatr z niewielką sceną. Widownia może pomieścić ok. 70 osób w rzędach, ale są też miejsca ze stolikami tuż przed sceną. Podczas przedstawienia można jeść i pić. Teatr nazywa się Arlo i składa się z grupy entuzjastów, którzy skierowali swój „celownik artystyczny” właśnie na Guthrie. Co to znaczy? To znaczy, że wszystko, co pojawia się w repertuarze Guthrie Theatre, zostaje triumfalnie przeniesione na scenę teatru Arlo w formie... parodii.

Wszystko, co tam jest wysokie, tu staje się niskie, co tam jest bombastyczne, tu staje się śmieszne, co jest nadęte, zostaje przekłute. Publiczność ma się bawić.

Wspominałam (chyba nie?) o Kevinie S. McLaughlinie, który w Playwright Center jest m.in. moim osobistym aniołem stróżem, zajmuje się planowaniem spraw, załatwia bilety, uzgadnia terminy, jest odpowiedzialny za newsletter itd. – więc za dnia pełni ważną, formalną funkcję. Jest też aktorem, prawdopodobnie też pisze lub reżyseruje, co jest tu typowe. Tu ludzie robią wszystko: można być aktorem i jednocześnie uczyć się pisać. Jak choćby Dominic Orlando, który recytował monolog ojca na początku mojego pobytu. On jest właśnie i pisarzem, i aktorem, i reżyserem. U nas panuje znacznie większa specjalizacja, która oddziela od siebie wszystkie te światy (aktorski, reżyserski, dramatopisarki) – tutaj zaś ta granica jest ewidentnie zatarta. Ludzie nie mają oporów: aktor w każdej chwili sięga po pióro, choć ma świadomość swojej niedoskonałości – uważa jednak, że wszystkiego się można nauczyć. Więc to robi. Zapisuje się na kurs, stara się o grant, a jednocześnie gra, może reżyseruje.

Uwaga: teraz będzie przez chwilę zupełnie nie na temat!

Włączyłam tv i pokazują właśnie faceta, który prowadzi program „Człowiek kontra jedzenie”. Prowadzący wchodzi do knajpy, która serwuje od 1974 roku skrzydełka z kurczaka (z różnymi sosami). Rocznie „schodzi” tu 70 milionów skrzydełek! Już ta informacja jest niezła sama w sobie. Ale co się za chwilę wydarzy? Zobaczymy pokaz jedzenia skrzydełek w sosie Atomowym, który składa się na najostrzejszych na świecie, najbardziej palących podniebienie, zabójczych papryczek *jalapeno*.

PRACOWNIK *(do Prowadzącego Program)* Zatrudniłem się tu 10 lat temu. Wtedy raz spróbowałem sosu Atomowego. I nigdy więcej już tego nie zrobiłem.

PROWADZĄCY Dlaczego?

PRACOWNIK Potrafię uczyć się na swoich błędach. Człowieku, gdy się raz oparzysz, nie wsadzasz potem ręki do ognia, prawda?

PROWADZĄCY *(jedząc skrzydełka w sosie Atomowym)* Och, och! A ja nie tylko wsadziłem do ognia rękę, ale i cały tam wszedłem! Palę się! Palę się! To Siódmy Krąg piekła... Ale udało się!

Bywalcy knajpy biją brawo. Koniec. Pojawia się reklama programu, na którym inny facet zjada surowe serce świeżo złowionej ryby. „To jest dopiero wyzwanie, a nie jakiś tam sos Atomowy!” – mówi.

Wracam do tematu. Guthrie Theatre to piękny teatr, wspaniale zaprojektowany, nowoczesny, lecz – rzecz jasna – ma on zupełnie inną atmosferę niż teatr offowy. Nie oglądałam jeszcze przedstawienia, które zostało sparodiowane, może je zdążę zobaczyć, a jest to sztuka Oskara Wilde’a *The Importance of Being Earnest*, która w Polsce funkcjonowała pod wieloma tytułami: „Birbant”, „Brat marnotrawny”, „Mój brat niepoprawny”, „Lord z walizki”, „Gdzie niemowlę?”.

Grupa teatralna Arlo stawia sobie za cel nie tylko sparodiowanie wszystkiego, co pojawi się w sezonie artystycznym GT, lecz również przestrzega pięknej zasady, aby wydatki, które zostały poniesione na przedstawienie, nie przekroczyły 50 dolarów. Są to pieniądze, które przeznacza się na wszystko: przebrania, rekwizyty sceniczne lub cokolwiek innego. W parodii Wilde’a aktorzy grali w pożyczonych ciuchach, a za wszystkie rekwizyty służyły cztery krzesła, stolik, a kokainę zawsze może udawać cukier-puder... Zaraz, co ja piszę? W wysokobudżetowym teatrze kokainę t e ż udaje cukier-puder... Do rzeczy. Oczywiście, nie ma sensu streszczać przedstawienia-parodii. Cała jej istota polega na szalonej zabawie: dwaj główni bohaterowie są gejami, cały tekst jest przeniesiony w nasze czasy, czyli współczesne realia życia w Ameryce, a konkretnie w Minneapolis. Oglądając spektakl, miałam bardzo odświeżające poczucie uczestniczenia w czymś, co po prostu pomaga upuścić parę z gotującego się garnka z wodą. Pozwala zdrowo ulotnić się frustracji, niepokojowi, zazdrości – wszelkim tym trudnym emocjom. Publiczność je, śmieje się, bawi, zresztą, chyba po raz pierwszy w życiu, zdarzyło mi się jeść w tak zupełnych ciemnościach. Wprawdzie wiedziałam, co zamówiłam: po pierwsze, zupę dnia, która miała być zupą kurczakowo-imbrową i mogę w ciemno potwierdzić, że to właśnie dostałam. Na drugie danie miał być lekko grillowany tuńczyk... Jedząc w ciemnościach, miałam jednak wrażenie, że jest on surowy, i gdy zapaliło się światło, okazało się, że słusznie. Zasada jego lekkiego grillowania polegała na tym, że plasterki tuńczyka były zgrillowane tylko z boku, natomiast środek pozostawał surowy... Nie powinnam więc śmiać się z facetów, którzy robią programy o tym, że jedzą surowe ryby, bo sama – do wtóru duetu Wilde/Arlo – spałaszowałam surowego tuńczyka.

Wracając do domu, rozmawiałam z jedną z tutejszych dramatopisarek i kolejny raz wróciło do mnie pytanie: w jaki sposób można dać upust niepokojowi, frustracji, temu wszystkiemu, co jest związane z wyborem takiej, a nie innej drogi życiowej. Drogi dramatopisarza. Tutaj to oznacza, że poświęca się wiele. System grantowy (stypendialny) umożliwia przemieszczanie się po całej Ameryce i korzystanie z pieniędzy i możliwości pisania. Na przykład konkretne miasto funduje grant. Grant polega na tym, że spędza się w tym mieście rok. Więc zostawia się swoje miasto rodzinne i jedzie się gdzieś na rok, pracuje nad sztuką, może nie jedną, poznaje się ludzi, może dochodzi do wystawienia, a może nie, potem zdobywa się kolejny grant i znowu gdzieś



Xperimental Theatre – studentki-aktorki Wydziału Dramatu po zakończeniu sztuki Ntozake Shange „For Colored Girls Who Have Considered Suicide When The Rainbow Is Enuf” (z 1975 r.)

się jedzie. Trzeba pamiętać, że tutaj sztuka jest często grana przez trzy tygodnie – i to jest wszystko. Znika z afisza i nie ma po niej śladu. Rzecz jasna, można ją wpisać do artystycznego CV i jest to osiągnięcie, ale jeśli ktoś oczekiwał sukcesu? Ważne jest pytanie: czego się oczekuje? I czy my tak do końca wiemy, czego oczekujemy? Co nas nakarmi? A jeśli oczekujemy Sukcesu przez duże „S”? I co, jeśli go nie ma? Jeśli jest się ciągle obiecującym dramaturgim, aktorem, reżyserem? Nie jest się w Nowym Jorku, nie jest się sławnym, a minęło już sporo czasu. Słyszałam już od kilku osób to samo zdanie „ja poświęciłem/am tyle: nie mam rodziny, nie mam dzieci, nie mam miejsca, w którym się zakorzeniłem/am i...” No właśnie – co się stało? Coś się poświęciło – ale, czy to w ogóle było poświęcenie? Może dopiero teraz nazywamy to poświęceniem, bo żałujemy, że nie zrobiliśmy czegoś innego? Ja nie mam na to odpowiedzi. Dzisiejsze przedstawienie teatru Arlo też nie daje odpowiedzi wprost. Ono tylko mówi, że możemy bawić się naszymi marzeniami, możemy bawić się tworzeniem i tworzyć, bawiąc się – choćby przez godzinę.

Ale naprawdę dobrze się bawić.

■

Rozmowy *istotne*

TEATR

Teatr Fieter powstał na przełomie kwietnia i maja 1991 roku. Jego twórcą jest Robert Konowalik, absolwent dwuletniego pomaturalnego Studium Lalkarskiego działającego w latach osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych przy Uniwersytecie Ludowym w Błotnicy Strzeleckiej. Po ukończeniu studium w 1990 roku Robert Konowalik wraz z żoną Iwoną pracowali w Ozimku, początkowo w klubie osiedlowym Gelender istniejącym przy Opolskiej Spółdzielni Mieszkaniowej „Przyszłość”. Rozpoczęły tam działalność dziecięce teatrzyki amatorskie, które prowadziła Iwona Konowalik, a następnie Robert Konowalik. Teatr Fieter powstał w rok później przy Domu Kultury w Ozimku, gdzie do dziś jest jego siedziba. Założyli go Robert Konowalik, Jan Spólny i Witold Sułek.

Nazwa pochodzi od angielskiego słowa *theatre*, jak wspomina Robert Konowalik: „została naprędce wymyślona, ale utrwaliła się i pozostała”. W ciągu osiemnastu lat istnienia zespół wystawił wiele przedstawień, które były nagradzane na przeglądach teatrów amatorskich, m.in. w Nysie oraz Horyńcu¹. Repertuar teatru ewolu-

¹ K. Nowak-Wolna, *Teatr „Fieter”*, „Kwartalnik Opolski” 2003, nr 2–3, s. 139–146.

ował od przedstawień typowych dla „alternatywy”, a więc nie opartych na literackim tekście lub też traktujących swój literacki pierwowzór bardzo swobodnie, do spektakli, w których słowo pełni pierwszorzędą funkcję.

Na pytanie, co skłoniło go do założenia Teatru Fieter, Robert Konowalik odpowiada, że przypadek: nie dostał się na wydział produkcji filmowej PWSTiF w Łodzi, znalazł się w Błotnicy Strzeleckiej. Zainteresowanie teatrem, początkowo stanowią-

FIETER

ce jedynie zawodową konieczność, stało się jego pasją: „...po kilku spektaklach zacząłem się utwierdzać w przekonaniu, że zabawa w teatr, choć z założenia tak niepoważna i śmieszna, może stać się czymś więcej (nie piszę »sztuką«, bo ze sztuką Teatr Fieter niewiele ma wspólnego, czasem się o nią ociera, najwyżej). Możliwe było to tylko w przypadku poznania właściwych ludzi (początkowo zaledwie kilku), ale to akurat się szczęśliwie udało”². Wypowiedź ta pobrzmiewa leciutką nutą autoironii tak charakterystyczną dla Roberta – widoczną już choćby w samej nazwie teatru.

Długoletni członek zespołu, Jerzy Sagasz, teatrem zainteresował się dzięki Robertowi Konowalikowi, który wydał mu się fascynującym człowiekiem o ogromnej wyobraźni. Sagasz jest instruktorem muzycznym w Domu Kultury w Krapkowicach. Ukończył filologię polską w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Opolu.

Tomasz Huras, z zawodu ratownik medyczny, jeden z liderów zespołu, reżyser o uzdolnieniach literackich, ukończył, nieistniejące już niestety, Studium Animatorów Kultury w Opolu. Pracuje w Pogotowiu Ratunkowym w Nysie. Od 1994 roku jest członkiem zespołu. Wspomina, że współpracę z Fietrem podjął ze względów towarzyskich, ważne tu były także istniejące wię-

Krystyna Nowak-Wolna

Doktor nauk humanistycznych – adiunkt w Instytucie Nauk Pedagogicznych Uniwersytetu Opolskiego. Autorka prac o teatrze, w tym alternatywnym i amatorskim, a także o sztuce recytacji, m.in. książek: *Dzieje sztuki recytatorskiej w Polsce* oraz *W kręgu edukacji, teatru i sztuki żywego słowa*. Mieszka w Opolu.

² Wywiad z Robertem Konowalikiem przeprowadzony przy Justynie Tobias, studentkę pedagogiki UO, w kwietniu 2002 r.

zi przyjacielskie. Marzyła mu się możliwość artystycznego rozwoju, „smakowanie teatru”, a w Teatrze Fieter spotkał wielu utalentowanych ludzi³. Witold Sułek, z zawodu księgarz, na pytanie o motywy podjęcia działalności teatralnej, mówi: „Nie potrafię odpowiedzieć precyzyjnie. Najprościej rzecz ujmując, po prostu bliskie kontakty z Robertem Konowalikiem i Jankiem Spólnym, którzy zrobili pierwszy spektakl, co niewątpliwie musiało się podobać i imponować. Na pewno też wrodzona chęć do szukania nowych wrażeń, przygód, ekscytacji etc.”⁴.

Inni rozmówcy, członkowie „starego” Fietra, również podkreślają, jak istotna była znajomość z Iwoną i Robertem Konowalikami, wspólne zainteresowania, przyjaźnie. Jedna z moich rozmówczyń, absolwentka polonistyki, obecnie bibliotekarka, mówi o potrzebie „wyżycia się” artystycznego, wcielania w różne postaci.

Teatr Kto? (zwany „nowym Fietrem”) powstał w 2002 roku jako kontynuacja dziecięcego teatryku Tup Tup, który założyła jeszcze Iwona Konowalik w 1996 roku. Teatr Kto? można uznać za kontynuację Fietra. Uczestniczy w nim głównie młodzież:



Spektakl Teatru Kto? *Wizyta* na motywach dramatu Friedricha Dürrenmatta *Wizyta starszej Pani*. Scenariusz i reżyseria Robert Konowalik. Premiera: 2006 r. Autor zdjęcia: Wojciech Siudeja

studenci i uczniowie szkół ponadpodstawowych. Większość spektakli reżyseruje Robert Konowalik. W 2006 roku powstała *Wizyta*, przedstawienie oparte na dramacie Friedricha Dürrenmatta *Wizyta starszej pani*. W roku 2007 teatr wystawił nową wersję *Gombrowiczurke* – spektaklu zrealizowanego wcześniej przez Teatr Fieter; i jest to

³ Na podstawie wywiadu przeprowadzonego przez autorkę z członkami Teatru Fieter, październik 2007 r.

⁴ Rozmowa autorki z Witoldem Sułkiem, wrzesień 2007 r.

„spektakl znacznie przewyższający swój pierwowzór”, jak zaznacza Konowalik. W tym samym roku grupa wystawia również *Siostry* – przedstawienie oparte na tekstach Altusa Meyera. W listopadzie 2008 roku Teatr Kto? po raz drugi realizuje wraz z Teatrem Fieter *Biesy*. W tym samym roku grupa przygotowuje *Postmodernizm 3. Fatman Lorewer*; natomiast w 2009 roku po raz drugi powstaje kolejna inscenizacja oparta na tekście Meyera – *Herbata*.

Główne motywacje dotyczące uczestnictwa w zespole, które młodzi ludzie wymieniają w rozmowie, to własny rozwój – chęć bycia aktywnym, „stania po drugiej stronie na scenie”; pokonywanie swoich słabości.

Często jest tak, iż nie spełniają się nasze oczekiwania, ale i bywa, że uczestnictwo w jakimś przedsięwzięciu nie tylko urzeczywistnia marzenia, ale znacznie je przekracza. Tak też jest w wypadku teatrów Fieter i Kto?

Tomasz Huras uważa, że teatr to ludzie, którzy go tworzą: „Po prostu jesteśmy i to nasze bycie wykracza daleko poza teatr, który nie bywa wcale najważniejszy. To nasze bycie składa się z gadania, z wnoszenia mebli, z pilnowania dzieci, z kłócenia się, godzenia, z myślenia o innych, o sobie – tak normalnie plus teatr właśnie”⁵. W pięć lat później Huras podtrzymuje swoją opinię, że najważniejsze są przyjaźnie. A ponadto uczestnictwo w teatrze zapewnia mu poczucie wyjątkowości; świadomość tworzenia czegoś nowego, wartościowego; możliwość „równoległego” życia; nadawania artystycznego kształtu temu, co się myśli, przynajmniej chwilowy „rząd dusz”, intensywność przeżywania. Za pośrednictwem teatru można, jak powiada, przekazać widzom „10 przykazań w różnych kontekstach”. Najwyższą wartością jest dobre życie, świadome dążenie do tego: uczestnictwo w Fietrze umożliwia osiągnięcie tego celu. Przyjacielskie kontakty, najważniejsze rozmowy o życiu i sztuce – wszystko to zawdzięcza ludziom tworzącym ten właśnie teatr⁶.

Witold Sulek, podobnie jak Tomasz Huras, na pierwszym miejscu stawia przyjaźń. Widzów pragnie poruszyć, zmusić do refleksji.



Spektakl Teatru Fieter *Herbata*

wg tekstu Altusa Meyera.

Scenariusz i reżyseria Robert Konowalik.

Premiera: 17 maja 2009 r.

Autor zdjęcia: Wojciech Siudeja

⁵ Wywiad z Tomaszem Hurasem przeprowadzony 24 kwietnia 2002 przez Justynę Tobias.

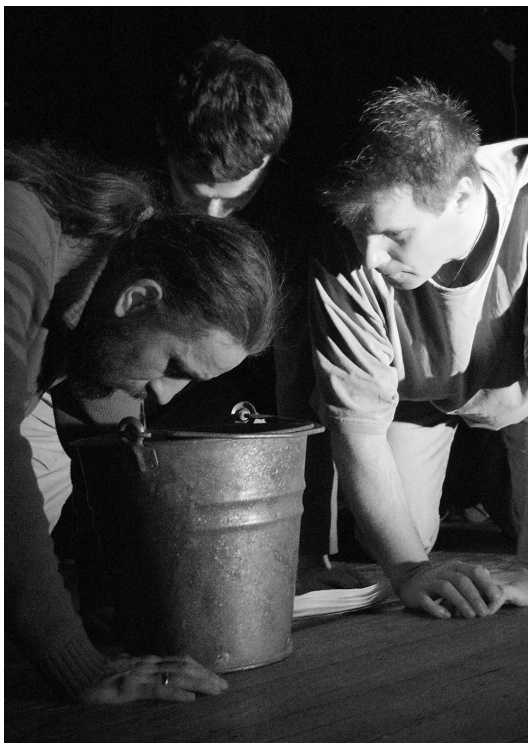
⁶ Na podstawie wywiadu autorki z członkami Teatru Fieter, wrzesień 2007 r.

Jerzy Sagasz podkreśla, że człowiek całe życie się uczy i całe życie rozwija. Pewne cechy usposobienia są eliminowane. Uważa, że praca w teatrze wpływa na wzrost systematyczności. Przyczynia się do tego chociażby nauka tekstu czy regularne próby. Praca nad rolą porusza sferę emocjonalną, także intelektualną i moralną. „Na pewno działa to w obie strony; na aktora – i na widza”⁷. Sagasz wysoko ceni zabawę, która jest wartością uczestnictwa w teatrze. Jego zdaniem, zabawa jest „rzeczą jak najbardziej poważną”.

Inni uczestnicy mówią, że działalność w teatrze pozwala przełamać ograniczenia: treść, nieśmiałość. Skłania do pracy nad środkami wyrazu, co przydaje się również w życiu. Zawdzięcza się jej także możliwość twórczego spędzenia wolnego

czasu, akceptację siebie. Przynosi to poczucie szczęścia, wiarę, że wiele rzeczy może się udać. Nie bez znaczenia będą też wartości towarzyskie, przyjaźń, poczucie wspólnoty, świadomość, że to, co się robi, ma znaczenie i daje satysfakcję.

Dla członków Teatru Kto? zespół, działalność w nim, stają się z czasem nieodłączną częścią życia, która daje dużo radości i satysfakcji. Gra na scenie rozwija wrażliwość i refleksyjność. Można przekonywać widzów, że oprócz codziennych rutynowych czynności istnieje możliwość robienia czegoś innego – twórczego. Student animacji Uniwersytetu Opolskiego, Radosław Czupryński, uważa, że gra w teatrze wpłynęła na jego życie, a nawet w jakiś sposób zmieniła jego samego: „Gra w teatrze wpłynęła na zwiększone zainteresowanie tą formą twórczości. Zmieniła również częściowo sposób, w jaki patrzę na siebie. Teatr, w którym uczestniczę, stał się nieodłączną częścią mojego życia. W teatrze odnalazłem również tę formę działalności artystycznej, która najbardziej mi odpowiada i daje mi najwięcej satysfakcji”⁸.



Spektakl Teatru Fieter Skurdal na motywach dramatu *Wyprawa na biegun południowy*. Autor: Manfred Kriege. Scenariusz i reżyseria Robert Konowalik. Premiera: 2006 r.
Autor zdjęcia: Wojciech Siudeja

⁷ Wywiad z Jerzym Sagaszem przeprowadziła Justyna Tobias 11 kwietnia 2002 r.

⁸ Na podstawie wywiadu autorki z członkami Teatru Kto?, sierpień–wrzesień 2007.

Bardzo podobne będą wypowiedzi innych członków zespołu. Niektórzy uważają nawet, że gra w teatrze umożliwia im spojrzenie z dystansu na wiele spraw w życiu nie dotyczących teatru.

Robert Konowalik podkreśla, że do teatru trafiają ludzie, „których coś w rozbiciu teatru pociągało, jakieś młodzieńcze pasje, osoby, które bardzo prędko zorientowały się, że w tej grupie nie tylko mogą je sobie realizować, ale na dodatek mieć z tego powodu satysfakcję”. Jego zdaniem, twórcze życie pokazuje, iż wartościowe rzeczy nie muszą powstawać wyłącznie w instytucjach do tego celu powołanych. Człowiek dorosły i poważny może dopełnić swoje życie jakąś częścią poza ustalonym kanonem⁹.

Metoda twórcza jest taka sama w „starym” Fietrze, jak i w „nowym” – czyli w Teatrze Kto? Nie jest to typowa metoda pracy z zespołem amatorskim¹⁰. Najpierw powstaje pomysł – jest on najczęściej dziełem reżysera i twórcy spektaklu Roberta Konowalika. Następnym etapem jest rozdzielenie ról, czym także kieruje Robert. Każdy dostaje kopię scenariusza do domu, aby mógł się zapoznać z fabułą oraz postacią, którą przyjdzie mu zagrać. Następnie rozpoczynają się działania sceniczne, bez prób czytanych. Kreowanie postaci scenicznej to zadanie aktorów – od początku do końca. Tworzenie postaci, nadawanie jej cech własnej osobowości wymaga wyobraźni, dyscypliny i leży u podstaw wartości etycznych.

W czasie pracy reżyser wymaga skupienia, nie toleruje rozmów – nawet wówczas, gdy ktoś nie pracuje nad rolą. W ten sposób rodzi się poczucie odpowiedzialności za siebie, za innych i dzieło, które powstaje. Zdarzają się spektakle oparte na improwizacji, np. *Henryka Sienkiewicza Krzyżaki*.

Tomasz Huras uważa, że scenariusze Roberta są świetnymi scenariuszami, ale przede wszystkim filmowymi, gdyż twórca Fietra „myśli bardziej filmowo niż teatralnie”. Poświadczą to również Witold Sulek, który podkreśla, iż Konowalik wyprzedził swoją epokę, ponieważ łączył elementy poetyki filmu z poetyką teatru już we wcześniejszych latach dziewięćdziesiątych¹¹.

Tomasz Huras sam wyreżyserował wiele spektakli Teatru Fieter. O swojej metodzie mówi: „Jestem perfekcjonistą, ja mam każde zdanie, każde słowo rozpisane, poukładane, każda pauza wyliczona co do sekundy, tego wymagam. I dlatego robię przez rok jedno przedstawienie. Mam zeszyt A4 w połowie zapisany scenopisem, inaczej nie robię przedstawienia. Nie zdarzyło się, żeby ktoś się zbuntował. Uważam, że kto gra w moim przedstawieniu, ma szansę pokazania się naprawdę. Bo ja robię małoobsadowe przedstawienia, które trwają długo i jest okazja, żeby się pokazać; co prawda ja nie zostawiam aktorom żadnego luzu, oni mają grać jak w zegarku, no ale jeśli nadają na tych samych falach co ja, to nie czują się zmuszani do robienia cze-

⁹ Wywiad z R. Konowalikiem przeprowadzony przez Justynę Tobiasz, kwiecień 2002 r.

¹⁰ Pojęcie „teatr amatorski” jest tu rozumiane jako – najogólniej – niezawodowa forma twórczej aktywności artystycznej ludzi, którzy na co dzień parają się innymi zajęciami, jako zamilowanie.

¹¹ Rozmowa autorki z Witoldem Sulkim, październik 2007 r.

goś, czego nie czują”¹². Huras jest otwarty na sugestie, ale ogólny klimat, konwencja, muszą zostać zachowane. Stąd dbałość o każdy szczegół. Interesuje go praca z tekstem oraz to, co mieści się między słowami: „W moich przedstawieniach, całe tzw. „dzianie się” mieści się w tym, co słyhać. Cały dramat rozgrywa się w głosach: natężeniu, pauzach, interwałach, akcentach. Nie chodzi mi już o to, żeby ktoś biegał, skakał, przewracał się. Tekst odpowiednio podany to jest wszystko. Ale to jest tylko moja osobista opinia. Dlatego tak bardzo podobał mi się spektakl Roberta *Woda w płucach*, bo on jak gdyby nawiązał do tego. Ja osobiście jestem wrogiem improwizacji w swoich własnych przedstawieniach oraz w moim wykonaniu, ponieważ nie umiem improwizować, od razu się gubię. W moich spektaklach nie dopuszczam nawet takiej możliwości, wszystko ma być wykute na blachę, według scenariusza, planu, specjalnej rozpiski”¹³.



Spektakl Teatru Fieter *Którzy upadają. Słuchowisko*. Autor: Samuel Beckett. Spektakl według projektu Tomasza Huras. Reżyseria: Robert Konowalik. Autor zdjęcia: Wojciech Siudeja

Jerzy Sagasz uważa, że instruktor to jest ktoś, dla kogo człowiek w teatrze jest ważniejszy od spektaklu: „To znaczy głównym celem instruktora jest doskonalenie ludzi. Natomiast sztuka, przedstawienie, scenariusz są narzędziami do tego celu. Instruktorowi chodzi o to, żeby się ten człowiek jak najwięcej tego teatru nauczył, żeby mu dostarczyć środków wyrazu itd. Robert pracę w teatrze Fieter traktuje bardzo poważnie i niezależnie od tego, co on mówi na ten temat – bo mówi nie zawsze poważnie – on tym żyje, w tym się realizuje i spełnia. W teatrze Fieter nie jest instruktorem, na pewno. Jest twórcą i przedstawienie jest dla niego rzeczą najważniejszą. Ludzie są środkiem, narzędziem do realizacji jego zamierzenia. (To nie jest, broń Boże, zarzut).

¹² www.fieter.art.pl 17 maja 2009 r.

¹³ Ibidem.

Natomiast doskonalenie ludzi – raczej nie. On obsadza ludzi, którzy mu pasują. Może i dlatego ja w tym z przyjemnością uczestniczę, bo mnie akurat taki układ odpowiada”¹⁴.

Długoletnie istnienie Teatru Fieter (od roku 1991) oraz fakt, że Teatr Kto? liczy obecnie około 30 osób, świadczą, że jest to atrakcyjna forma działalności twórczej, przyciągająca ludzi do zespołu.

Pora na omówienie wybranych przedstawień Teatru Fieter i Teatru Kto?, przygotowanych w trzech ostatnich latach: *Gombrowiczurke*, *Biesy* oraz *Którzy upadają*.

Zespół Kto? zrealizował spektakl *Gombrowiczurke* w 2007 r. według scenariusza i w reżyserii Roberta Konowalika. „Nowa wersja spektaklu Teatru Fieter, niby podobna, ale o niebo lepsza...” – uważa reżyser. Za to przedstawienie zespół otrzymał Grand Prix nyskiego Proscenium, a Robert Konowalik nagrodę za reżyserię, poza tym Złotą Maskę¹⁵ w kategorii „Wydarzenie sceny offowej w 2007 roku”. Scenariusz został skomponowany z fragmentów następujących utworów Witolda Gombrowicza: *Ferdurke*, *Trans-Atlantyk*, *Tośka*, *Listy* oraz na podstawie książki Joanny Siedleckiej *Jaśnie panicz*. Obsada: Radosław Czapryński, Tomasz Biskup, Łukasz Buda, Patryk Stańczyk, Wojciech Siudeja, Urszula Ciszek, Oriana Janerka, Małgorzata Sękowska, Małgorzata Błońska.

Spektakl ma formę epicką. Bohater będący jednocześnie narratorem i postacią działającą, Witoldo, wspomina swoje życie. Najpierw dom rodzinny i czasy szkolne, następnie podróż do Argentyny w sierpniu 1939, pobyt w Argentynie, powrót do Europy. W miarę opowiadania pojawiają się postaci dramatu, słyszymy strzępki rozmów, widzimy osoby, które to biegają, to tańczą, to znów zastygają nieruchomo. Narrator może je w każdej chwili zatrzymać – jak w filmowym kadrze. Stwarza ten świat. Zdarzenia powracają, jak we wspomnieniach, fragmentarycznie. Scenariusz



Spektakl Teatru Fieter *Rzeczy*. Autor: Altus Meyer.
Scenariusz i reżyseria Robert Konowalik.
Premiera: 13 grudnia 2008.
Autor zdjęcia: Wojciech Siudeja

¹⁴ Wywiad z Jerzym Sagaszem przeprowadzony przez Justynę Tobiasz.

¹⁵ Doroczna nagroda przyznawana przez marszałków województw śląskiego i opolskiego w dziedzinie teatru. Przyznanie nagrody Robertowi Konowalikowi było wydarzeniem bez precedensu, ponieważ do tej pory nagradzano wyłącznie twórców teatru zawodowego.

jest „filmowy”. Zarówno wspomnienia, jak i taśmę filmową możemy dowolnie prze-wijać: do przodu i do tyłu. Ten sposób prowadzenia narracji tworzy nastrój to liry-zmu, to znów grozy, a nad nimi unosi się szkicowana cieniutką linią atmosfera ab-surdu. Nastrój spektaklu buduje muzyka. Muzyka wyznacza też rytm kolejnych scen. Wszystko to służy uwypukleniu poruszającego przesłania: współczesny czło-wiek nie jest w stanie uciec od pytań o siebie i o sens tradycji. Robert Konowalik podjął się bardzo ambitnego zadania przeniesienia na scenę – i to teatru amator-skiego – *Biesów* Dostojewskiego. Pierwsza trudność jest oczywista: wszak *Biesy* to powieść, a nie dramat. Sięgnął więc Konowalik do adaptacji Alberta Camusa i An-drzeja Wajdy. Słynna inscenizacja Wajdy z 1971 roku jest wzorem, z którym każdy następny twórca *Biesów* musi się zmierzyć – i to jest źródłem kolejnej trudności. Warto zaznaczyć, że 17 września 2007 roku wystawił *Biesy* Krakowski Teatr Sce-na Stu w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego. *Biesy* to wspólny spektakl Teatru Kto? oraz Teatru Fieter. Obsada: Radosław Czupryński, Małgorzata Błońska, Wojciech Siudeja, Oriana Janerka, Małgorzata Sękowska, Patryk Stańczyk, Hanna Pogorzelska, Justyna Mehl, Robert Konowalik, Michał Rogacki, Michał Misiura, Sandra La-lik, Tomasz Mehl, Bartosz Głęb, Igor Purwin, Katarzyna Chodak, Urszula Ciszek. Obsługa techniczna spektaklu: Natalia Batkowska (muzyka) i Agnieszka Jarocka (światło). **Premiera:** Opole, Teatr Lalki i Aktora, 16 listopada 2008.

Przedstawienie ma strukturę koła – zarówno jako dzieło, jak i jego nośnik ma-terialny: inscenizacja („podstawa bytowa” zgodnie z terminologią R. Ingardena). Na pierwszym poziomie akcja toczy się w kręgu wyznaczonym na scenie przez światło reflektora. Widz dostrzega jedynie ten krąg, pozostałe części sceny pozostają poza zasięgiem wzroku. Na te kręgi nakła-da się „kołowość” fabuły (poziom drugi).

Scenografia jest oszczędna, niemal ascetyczna. Niemniej widać dbałość o każ-dy szczegół. Wysmakowana kolorystyka operująca czernią oraz różnymi odcieniami szarości. Tylko jedna postać, młoda kobieta, ubrana jest – dla kontrastu – w czerwoną sukienkę. Postać to bliżej nieokreślona; to bierze udział w zebraniach tajnego stowa-rzyszenia, to znów jest tylko służącą, która przygotowuje herbatę i podaje ją. Obok czerni, szarości oraz czerwieni, pojawia się, rażąca w świetle reflektora, biel koszul, w które ubrani są zarówno Mikołaj Stawro-gin, jak i Piotr Wierchowieński.



Spektakl Teatru Kto? & Sekta Plastyczna: *Smok*.
Autor: Robert Konowalik. Scenariusz i reżyseria
Robert Konowalik. Premiera: 2007 r.
Autor zdjęcia: Wojciech Siudeja

Jak zwykle w spektaklach Konowalika bardzo ważną rolę odgrywa muzyka. Jest to muzyka filmowa Wojciecha Kilara oraz Patricka Doyle'a. Muzyka wyznacza rytm przedstawienia. Zamiast kurtyny, po każdej scenie zapada ciemność, podczas gdy kolejna odsłona pojawia się wraz z rozbłyskiem światła.

Fabula składa się z trzech części, z których każda mogłaby stanowić oddzielne przedstawienie. Część pierwsza toczy się wokół „sprawy” Stawrogina i Piotra Wierchowieńskiego – podczas gdy pozostałe wątki mają znaczenie drugorzędne.

Część druga – epicka, wielowątkowa – skupiona jest wokół osoby Stiepana Trofimowicza Wierchowieńskiego, nauczyciela Stawrogina, ojca Piotra Wierchowieńskiego. Pojawia się tu wiele postaci, które w części pierwszej były zaledwie wspomniane. Barbara Pietrowna Stawrogin, wdowa po generale, matka Mikołaja, Dasza Szatow, jej wychowanka, Liza Drozdow, z którą Barbara Pietrowna chciałaby syna ożenić, oraz Maria Lebiadkin, kaleka kobieta, żona Stawrogina.

Część trzecia koncentruje się wokół wątku Iwana Szatowa, byłego rewolucjonisty, obecnie nawróconego chrześcijanina i rosyjskiego patriotę.

Powieść Fiodora Dostojewskiego *Biesy* ma wymiar uniwersalny; porusza kwestię granic ludzkiej wolności. Czy człowiek może być wolny od wszelkich powinności? Zobowiązań? I gdzie należy wyznaczyć granicę? Robert Konowalik podjął ten trudny temat, pokazując w swoim przedstawieniu „siedem grzechów głównych”, z których największym jest brak miłości. Stawrogin w jego przedstawieniu jest człowiekiem głęboko nieszczęśliwym, ponieważ nie potrafi kochać ani też nienawidzić – jak Piotr Wierchowieński. Stawrogin zdaje sobie z tego stanu rzeczy sprawę. Niszczy wszystkich, którzy go kochają. Nawet wówczas, gdy pragnie kogoś ocalić, nic z tego nie wychodzi. Zabija go Nuda nabierająca w przedstawieniu wymiaru transcendentnego.

Kolejna sprawa to odpowiedzialność za słowa. Słowo stwarza, ale ma też moc niszczącą. Przykładem jest tu Stiepan Trofimowicz Wierchowieński, dziewiętnastowieczny liberał, którego słowa jego syn, Piotr, pragnie zamienić w czyn. (Ludzie żyjący sto lat później wiedzą już, że to się udało). W tej sytuacji jego wypowiedź spajająca drugą i trzecią część przedstawienia nabiera wymiaru groźnej groteski.

Narrator opowieści – jest nim Stiepan Wierchowieński grany przez Roberta Konowalika – zwraca się do widza wprost; jest to jego spowiedź przenikająca się i splatająca ze spowiedzią Mikołaja Stawrogina. Odsłania ona znikomość uroszczeń



Spektakl Teatru Fieter Orte. Autor: Altus Meyer.
Scenariusz i reżyseria: Robert Konowalik.
Premiera: 21 sierpnia 2008 r.
Autor zdjęcia: Wojciech Siudeja

rozumu wobec „praw serca”, wiary i uczuć, przejmujące bezradnością wyznanie współczesnego człowieka.

Spektakle Roberta Konowalika, choć często wysmakowane wizualnie i muzycznie, opierają się na słowie (w tym kierunku ewoluował Teatr Fieter). Akcja zawiera się w słowach oraz „pomiędzy nimi”. Szczególnie wyraziście uwidacznia się ten styl w *Którzy upadają* według dramatu Samuela Becketta¹⁶. Ten ostatni spektakl ma formę klasycystyczną – żadne gwałtowne wydarzenie nie jest unaocznione, lecz o wszystkim się opowiada – nie stawiając „kropki nad i”. Pełno tu niedomówień, które pozostawiają pole dla refleksji widza. Zachowana zostaje zasada trzech jedności: czasu, miejsca oraz akcji. Konowalik i Huras niewiele zmienili w stosunku do pierwowzoru literackiego. Jest to niewątpliwie nowość, jeśli chodzi o teatr alternatywny czy też raczej offowy – jak się współcześnie mówi. Warto w tym miejscu przypomnieć, że twórcy teatru alternatywnego lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych bardzo swobodnie traktowali literacki tekst. Po 1989 roku ich następcy interesowali się raczej pozostałymi tworzywami dzieła teatralnego, a więc muzyką, plastyką, ruchem, reżyserią przestrzeni – gdy tymczasem słowo schodziło na dalszy plan. Jest to – między innymi – pokłosie Wielkiej Reformy, która postawiła sobie zadanie uwolnienia teatru od literatury.

A jak jest dziś? Pod koniec pierwszej dekady XXI wieku? Aby choć częściowo odpowiedzieć na to pytanie, przytoczę opinię twórcy wrocławskiego Teatru Pieśń Kozła, Grzegorza Brała, który po przedstawieniu *Macbeth* Shakespeare’a powiedział, że odchodzi od „alternatywy”, znanej z tego, że „kompletnie pozbawiona jest umiejętności mówienia tekstu”. W związku z tą nieumiejętnością, spektakl zostaje pozbawiony znaczenia, jakie niesie ze sobą słowo. Dla Brała „każdy tekst jest muzyką” – znaczenie mieści w sobie zarówno treść, jak i forma, a jeśli chodzi o słowo mówione, to znaczenie zawiera się również w jego warstwie „muzycznej”, w jego melosie.

Aktorzy Teatrów Fieter i Kto? nie wcielają się w role, nie ma tu gry metodą Grotowskiego. Słowo podawane jest na sposób epicki, rzadko pojawia się pełna ekspresja. Jest to rodzaj stylu „rapsodycznego”, jak w teatrze Mieczysława Kotlarczyka, gdzie o wydarzeniach się opowiada, a nie przeżywa się ich.

W ostatnich spektaklach Konowalika (m. in. *Gombrowiczurke*, *Biesy*, *Którzy upadają*) słowo „działa”: wprowadza w akcję, posuwa ją do przodu, przynosi informacje o postaciach, a przede wszystkim niesie sensy i „daje do myślenia”. To nie są przedstawienia, o których można by szybko zapomnieć. Nie są „robione pod publiczność”. Słowo współistnieje z dźwiękiem, z muzyką, wzajemnie się uzupełniając. Zwłaszcza w spektaklu *Którzy upadają* tekst Becketta potraktowany jest jak partytura będąca postawą sceniczną realizacji, zgodnie z intencją autora, który akcję sceniczną, poza sensem, poza tym, że coś ona znaczy, traktował jak partyturę mu-

¹⁶ Premiera spektaklu *Którzy upadają* według dramatu Samuela Becketta miała miejsce 31 maja 2009 r. w Domu Kultury w Ozimku. Scenariusz: Tomasz Huras i Robert Konowalik, reżyseria Robert Konowalik. Obsada: Małgorzata Sekowska, Radosław Czupryński, Tomasz Mehl i Robert Konowalik.

zyczną. „Istotą muzyki – pisze tłumacz Becketta, Antoni Libera – jest podział czasu przy pomocy dźwięków według rozpoznawalnych słuchem reguł”¹⁷. Przewodnim motywem muzycznym jest w *Którzy upadają* pieśń Schuberta *Śmierć i dziewczyna*, pieśń kościelna *Prowadź boskie światło/Pod Twą obronę* oraz „odgłosy” otaczającego świata. Metrum sztuki jest trójka: trzy postaci pojawiają się na początku, trzech aktorów stale znajduje się na scenie, trzy motywy „muzyczne” wprowadzają w świat przedstawiony, istnieje jedność czasu, miejsca i akcji (1+1+1).



Spektakl Teatru Fieter *Józef Ka*. Autor Robert Konowalik,
Scenariusz i reżyseria Robert Konowalik.
Premiera: 26 października 2008 r.

Konowalik każdorazowo dostosowuje formę spektaklu do sensu, który chce przekazać. W *Gombrowiczurke* akcja toczy się linearnie, w *Biesach* ma kształt koła, w *Którzy upadają* – formę trójki.

Przejdźmy do konkluzji. Jaki jest sens uczestnictwa w teatrze amatorskim? Dla członków Teatru Fieter oraz Kto? uczestnictwo w działaniach teatru jest czasem pracy nad sobą, czasem poznawania oraz uświadamiania sobie, że się bierze udział w czymś ważnym. Wynika to z wypowiedzi uczestników. Choć teatr Konowalika nie jest z zasady zespołem środowiskowym, to można go nazwać zespołem „rodzinnym”. Powtarzają się takie nazwiska, jak: Mehl, Spólny, Spólna, Siudeja, Feliks, Szwankowska, Szwankowski.

Nader istotną sprawą są wartości artystyczno-estetyczne przedstawień. Moim zdaniem – pisałam o tym w 2003 roku na łamach „Kwartalnika Opolskiego” (porównaj opis przedstawienia *Woda w płucach* oraz *Telefony w ostatniej nowelce*) – czasy, gdy teatr amatorski postrzegany był jako swego rodzaju „ubogi krewny” teatru zawodowego, minęły. Spektakle wielu teatrów amatorskich, w tym tworzonego przez Roberta Konowalika i jego współpracowników, są dziełami sztuki teatralnej w pełnym znaczeniu tego słowa i jako takie powinny być przyjmowane i oceniane. Być może właśnie dlatego należałoby mówić raczej o teatrze otwartym, offowym, niż o amatorskim. Przyznaję: uważam teatr Roberta Konowalika za jeden z najciekawszych teatrów w Polsce.



¹⁷ A. Libera, *Wstęp do: S. Beckett, Dramaty. Wybór*, tłum. A. Libera, Wrocław-Warszawa-Kraków 1995, s. LXXIX.

Zbigniew Ambrożewicz

Gombrowicz w Opolu, czyli

błazny

Gombrowicz w teatrze lalkowym?! Dziwne, ale prawdziwe... Oto Opolski Teatr Lalki i Aktora przygotował Iwonę księżniczkę Burgunda Witolda Gombrowicza, a słowacki reżyser **Marián Pecko** zrobił to w taki sposób, jak gdyby nasz wielki mistrz pióra niczym innym nie zajmował się przez całe życie, jak tylko pisaniem dla teatrów lalkowych...

Dramat powstał w 1938 roku i jest banalną na pozór historyjką o księciu, który popełnia mezalians, zaręczając się z wyjątkowo nieatrakcyjną panną z nizin społecznych. Gombrowicz temat potraktował po swojemu, czyniąc z niego traktat o sile i słabości międzyludzkich konwencji. Niewchodząca z nikim w wyraźną relację Iwona wywołuje na dworze królewskim najpierw wesołość, potem panikę i strach. Opolski spektakl zaczyna się bardzo gombrowiczowsko: aktorzy siedzą na scenie, wpatrując się w widzów. Kurtyna podnosi się i ukazuje się przed nami nie tylko scena, ale i dotąd niewidoczna druga część widowni. Kto tu jest widzom? A może i my, i aktorzy znaleźliśmy się na scenie? Oczywiście, że zabieg rozbicia tradycyjnego podziału na oglądanych i oglądających nie został wymyślony w opolskim teatrze. Pierwsze świadome eksperymenty w tym względzie dokonano w ramach tzw. Wielkiej Reformy Teatralnej z przełomu XIX i XX wieku. Na dobre jednak wyimaginowaną czwartą ścianę sceny obalono w połowie XX wieku. Widz coraz częściej stawał się uczestnikiem zdarzeń teatralnych. Ale też zamiarem **Mariána Pecko** nie jest, jak sądzę, spóźniony eksperyment burzenia pudełkowej sceny i zapraszanie publiczności do wspólnych działań. Chodzi przede wszystkim o gombrowiczowskie „oglądanie” i „bycie oglądanym”, o wzajemne międzyludzkie stwarzanie się, o to (jak to ujmuje Gombrowicz, pisząc o *Ślubie*), co odbywa się w „kościelce ziemskiej”, gdzie „duch ludzki uwielbia ducha międzyludzkiego”. Od początku zatem wprowadzeni zostajemy w samo centrum królestwa autora *Ferdydurke*, a gdy zaraz potem pojawiają się

y i demony

aktorzy z lalkami, przedziwny, ale i codzienny świat ludzkich zmagają z Formą ogarnia nas całkowicie. Reżyser bowiem traktuje lalki nie jako surogat aktora i proste uosobienie postaci dramatu, lecz jedynie jako ich pewien aspekt. Każda postać jest podwójna, odgrywana przez lalkę i animującego ją aktora, i zaiste, jest to podwójność prawdziwie gombrowiczowska. Lalka – czy to Król, Królowa, czy Szambelan, to zawsze Forma, rola odgrywana na użytek społecznej, „międzyludzkiej” konwencji. Odgrywamy nasze role tak długo jak wymaga tego sytuacja, ale czasami – zdają się mówić twórcy spektaklu – zdobywamy się na szczerość i wtedy Król staje się Ignacym, Królowa – Małgorzatą. Dlatego widzimy na scenie nieustanną żonglerkę między ludzką prawdziwością a lalkową sztucznością, między Ja autentycznym, nagim, a Ja ubranym w gorset dworskich konwencji. Dlatego w jednej chwili lalki mogą kroczyć z wdziękiem po drewnianej podłodze sceny, by za moment frunąć w powietrzu, niepotrzebne, odrzucone przez aktorów, niczym zbędna maska utrudniająca komunikację. A to ostatnie staje się coraz częstsze, gdy zaczyna działać zatruta „bezforemność” Iwony.

I tak dochodzimy do centralnej postaci spektaklu. Iwona, ta budząca uśmiech politowania nieudana wersja kobiety, ta nijaka „Cimcirimci”, pokazywana w teatrach na ogół jako ofiara i bezwolne popychadło, w spektaklu **Mariána Pecko** wykreowana zostaje na prawdziwą siłę sprawczą wszystkich zdarzeń. Reżyser uczynił z Iwony demona wyzwającego w zdawałoby się kulturalnym dworze królewskim prawdziwie szatańskie i krwiożercze instynkty. Czy jednak takie ustawienie tej postaci nie może być uznane za nieuprawnioną nadinterpretację, za nadużycie dalekie od intencji Gombrowicza? Pytanie stawiam tylko retorycznie. W *Iwonie*... następuje przecież nie tylko całkowity rozkład tradycyjnych relacji międzyludzkich, zburzona zostaje także integralność każdej postaci scenicznej, polegająca na względnej równowadze między byciem lalką – istotą społeczną, a byciem żywym człowiekiem – istotą prywatną. Rzecz kończy się morderstwem – dzieją się więc sprawy ostateczne, których bezpośrednim powodem jest oczywiście pojawienie się Iwony. Reżyser



Od lewej: Łukasz Schmidt, Łukasz Bugowski, Aleksandra Mikołajczyk

rozdyma jej postać do rozmiarów apokaliptycznej bestii, owej budzącej już u starożytnych przerażenie bezkształtnej nicości, odzierającej ludzi z powierzchownych, wyuczonych zachowań i zasad. W 2 tomie *Dziennika Gombrowicz* pisze: „Godzina zmierzchu jest nieprawdopodobna... to tak nieznaczące a nieuchronne ulatnianie się kształtu... [...] Po czym pomieszanie wszystkiego, czerń wylewa się z dziur, zagęszcza się w samej przestrzeni i materia staje się ciemnością. Nic. Noc”. A człowiek, obcy ciemnej naturze, wchodzi w bezforemny, chaotyczny mrok... Spektakl opolski kroczy właśnie w tę mroczną stronę, w stronę wskazaną przez ostatnie interpretacje twórczości Gombrowicza (mam tu na myśli głównie M. P. Markowskiego), Gombrowicza ciemnego, pełnego nihilistycznych lęków i bełkotliwych wizji. Takie odczytanie *Iwony*... pozwala wyraźniej postawić obecne przecież w dramacie pytanie: kto w istocie jest ofiarą, kto oprawcą? Bo chociaż lalka Iwony ma twarz wyrażającą paniczną grozę i obłęd, animująca ją aktorka w żadnej mierze na ofiarę nie wygląda, konsekwentnie i bezwzględnie prowadząc wszystkich do zbrodni. I znowu podwójność: to co lalka – Iwona wywołuje pośród innych lalek, czyli w sferze towarzysko-konwencyjonalnej, a wywołuje zaledwie zdziwienie i politowanie, dosadne uwagi i rubaszny rechot, to samo na poziomie autentycznej egzystencji staje się szaleństwem i rozkładem. Niezapomniane pozostaną brawurowo rozgrywane za tiulową zasłoną sceny aktu czwartego, gdzie błazeństwo, absurd i nieestosowność osiąga apogeum. Kogóż tam widzimy? Oto Królowa – podstarzała wierszokletka z zatrutym flakonikiem, pełna grafomańskich tęsknot (prawdziwa aktorska szarża Marioli

Ordak-Świątkiewicz), Król – niby dobroduszny, ale i prostacki głupol, Szambelan – przebiegła i najlepiej rozumiejąca powagę sytuacji kanalia (bardzo pomysłowe sekwencje z pestkami!), Księżę – oszołomiony i skrajnie przerażony zarazem, może nie tyle zły, ile tchórzliwy, przepięknie miotający się w farsowych podrygach z koszem i z nożem, w towarzystwie swojego zuchowatego totumfackiego, Cyryła, wreszcie Iza, niezbyt rozgarnięta dama dworu. Ale tak naprawdę, w szalonej scenie za firankami, nie ma już ani rzeczywistego Króla, ani Królowej, ani Szambelana i Księcia... Pozbawieni lalek prezentujących ich właściwe miejsce w porządku międzyludzkim, tworzą istne panopticum opętanych jedną zbrodniczą myślą, żalonych, „pornograficznych” parodii Makbetów, lady Makbet, Hamletów, Kordianów, rzucających się w bezradnych konwulsjach w takt idiotycznych (ale za to szczerych, prawdziwych i naturalnych jak Parobek z *Ferdydurke*) ludowych rytmów. Wszyscy oni wypadli już z ram cywilizowanego świata, stanęli po stronie mroku i chaosu, gdzie zabójstwo to czynność prosta i niewinna, niczym przecięcie nożyczkami sznurków marionetki. Konwencja lalkowa znakomicie ujawnia niepokojący problem dzieła Gombrowicza: czym stajemy się po odrzuceniu konwencji i granych w teatrze życia codziennego ról, czym jesteśmy bez masek, w których pokazujemy się sobie nawzajem? Czy pod układnymi twarzami nie ukrywamy paskudnej, monstrualnej mordy zdolnego do wszystkiego potwora, podobnego do postaci z naszego spektaklu? Oczywiście, trochę w tym wszystkim pesymizmu Hobbesa, szczypta Schopenhauera, nieco egzystencjalizmu i Freuda, ale przede wszystkim, i najczęściej



Anna Jarota

– Gombrowicza, i to nie tylko tego z *Iwony...*, ale Gombrowicza późnego, z *Pornografii*, *Kosmosu*, *Ślubu* i *Operetki*, tropiącego ukryte pod warstwami kultury amorficzne, podziemne siły natury, amoralne i mroczne.

Na uwagę zasługuje jeszcze jeden aspekt opolskiego spektaklu. Oto Iwona nie tylko została uczyniona właściwą przyczyną wszystkich zdarzeń całej historii, ale postawiona niejako ponad nimi. W usta Iwony **Marián Pecko** wkłada *Uwagi o grze i reżyserii* oraz *Komentarz*, czyli streszczenie, jakie Gombrowicz zamieścił w pierwszym wydaniu dramatu. Iwona zatem informuje nas o tytule i autorze sztuki, poucza, że należy „uwydadnić wszystkie elementy groteski i humoru” oraz „pełną świadomość osób działających”, a także, że „bohaterzy sztuki są ludźmi zupełnie normalnymi, a tylko znajdującymi się w anormalnej sytuacji”. Przed każdym aktem zaś dowiadujemy się, co w nim nastąpi, i wreszcie w finale słyszymy, że tak oto Witold Gombrowicz kończy swój utwór... Rozbijający czar teatralnej iluzji Brechtowski „efekt obcości”? Ale znowu, nie dla czystego eksperymentowania, lecz by osiągnąć sens do głębi GOMBROWICZOWSKI. Może powinniśmy bowiem pojąć, że nawet gdy lalki odchodzą i autentyczne mordy się ukazują, to i wtedy nadal bierzemy udział w grze, w jej kolejnej odsłonie, bo jak czytamy w *Ferdynardzie*, „nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę, a przed człowiekiem schronić się można jedynie w objęcia innego człowieka. Przed pupą zaś w ogóle nie ma ucieczki”. Czyż już od początku nie podkreślał tego nierealistyczny makijaż – wręcz maski – na twarzach aktorów? A my widzowie, ale i jednocześnie niewidzowie, braliśmy w tej farsie i tragedii udział, bo... patrzyliśmy. I jeszcze na zakończenie striptiz Księcia w obliczu śmierci Iwony, Księcia, jedy-



Od lewej: Mariola Ordak-Świątkiewicz,
Łukasz Bugowski, Andrzej Mikosza

nej postaci próbującej w imię prawdy (a może tylko nowej gry?) przełamać konwencje. Striptiz jako akt rewolucyjny, ale akt poroniony, bo tak jak domniemana rewolucja księcia Filipa zamienia się w krwawą obronę fałszu, tak też striptiz okazuje się tylko striptizem niepełnym, nieudanym, przerwany w połowie w swym dążeniu do ujawnienia całej prawdy. Czyżby była to przewrotna polemika ze spełnioną nagością Albertynki, „cud dziewczynki”, która w *Operetce* stanowi objawienie prawdy i autentyczności?

Znakomite, naładowane po brzegi Gombrowiczem przedstawienie, śmieszne, ale i straszne zarazem. Świetnie zarysowana przestrzeń, zbudowana jedynie z ludzi i lalek poruszających się na nagiej, drewnianej podłodze, pozbawionej zbędnych sprzętów, bo przecież rzecz dotyczy wyłącznie międzyludzkich relacji. Sugestywna muzyka. Doskonała, miejscami wręcz kapitalna gra całego zespołu aktorskiego, jakby zaprogramowanego przez instrukcje samego Gombrowicza, zalecającego w „Uwagach o grze i reżyserii” pogodzenie groteski ze stylem naturalistycznym (sic!).

I te lalki, najpierw mniejsze, potem spotworniałe, wielkie... Po obejrzeniu spektaklu Pecki pojawiło się w mojej głowie niedorzeczne pytanie: czy po tym przedstawieniu realizacja *Iwony, księżniczki Burgunda* wyłącznie w żywym planie będzie miała jakikolwiek sens?

Witold Gombrowicz,
Iwona, księżniczka Burgunda,
Opolski Teatr Lalki i Aktora,
premiera 24 maja 2009,
reżyseria: Marián Pecko,
kostiumy i lalki: Eva Farkašová,
dekoracje: Pavol Andraško,
muzyka: Robert Mankovecký.
Obsada:
Iwona: Anna Jarota,
Król Ignacy: Andrzej Mikosza,
Królowa Małgorzata: Mariola Ordak-Świątkiewicz,
Księżę Filip: Łukasz Schmidt,
Szambelan: Łukasz Bugowski,
Iza: Aleksandra Mikołajczyk,
Cyryl: Krzysztof Jarota.



Małgorzata Feusette
Michał Czyżewski

A statek

Tegoroczny 25. Warszawski Międzynarodowy Festiwal Filmowy, który przez Międzynarodową Federację Stowarzyszeń Producentów Filmowych (FIAPF) uznany został za jedną z najważniejszych tego rodzaju imprez na świecie – wypełnił 10 październikowych dni (9–18 X) i 10 sal kinowych. Wszystkie 117 krótkometrażowych i blisko 150 pełnometrażowych filmów z 57 krajów pokazywano u nas po raz pierwszy (wyjątek stanowią cztery polskie fabuły) i – w przeważającej mierze – po raz ostatni. Tylko nieliczne filmy znajdują w Polsce swoich dystrybutorów.

Naszą uwagę przykuły obrazy spoza konkursu, wyświetlane w sekcji „Mistrzowskie dotknięcie”, która gromadziła największe wydarzenia sezonu oraz najnowsze dzieła gigantów kina. Rozmowy, do jakich nieuchronnie dochodziło po każdym seansie, zainspirowały nas do napisania tego tekstu. Naśladuje on i uzupełnia tamte wymiany zdań.

MICHAŁ: Wygląda na to, że na skutek pewnych ograniczeń czasu i przestrzeni oraz paru spontanicznie dokonanych wyborów większość spośród festiwalowych filmów, na które trafiliśmy, opowiada o dziecku lub dorastaniu.

MAŁGORZATA: Możemy nawet mówić o swego rodzaju filmowej *bildungsroman*, której centralnym motywem jest młodość doświadczana pierwszymi trudami życia. Zaczynamy więc od dwóch tego typu produkcji zza oceanu.

– Nagrodzony na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Toronto (Nagroda FIPRESCI) debiutancki film Dericka Martiniego *Lymelife* oraz *Mama jest u fryzjera* Lei

DWOJE W KINIE

płynię...

Pool – Szwajcarki wielokrotnie docenionej przez krytykę – to w zasadzie dwie wariacje na temat „amerykańskiego snu”.

– Tyle że druga produkcja dotyczy jego kanadyjskiej wersji.

– To prawda, lecz poza tym większość elementów się zgadza: wkraczamy w świat lat 60.-70. i oglądamy idealne ognisko domowe, gnieźdzące się na sielskich przedmieściach w domu skrojonym na miarę, rodziców otaczających miłością dorastające pociechy...

– I wreszcie to, co jest głównym tematem obu opowieści, czyli pogłębiająca się, choć usilnie maskowana rysa na tym doskonałym obrazie. Pojawiająca się w *Lymelife* makieta uroczego osiedla jest chyba najlepszym komentarzem do życia ówczesnej klasy średniej. Nienaganny wizerunek jest tylko deklaracją, modelem, do którego bohaterowie bez skutku aspirują. Wśród czterech ścian rozgrywają się dramaty i nieuchronnie od-ciskają piętno na wrażliwości dzieci.

– Należy jeszcze dodać, że scenariusz *Lymelife* wyszedł spod pióra dwóch braci – jego kanwę stanowią ich wspomnienia z dzieciństwa przy Long Island. Narracja wprawdzie podąża tutaj w równiej mierze za dorosłymi, jak za ich potomstwem – jednak ci drudzy wydają się ważniejsi. Natomiast w filmie *Pool* mamy do czynienia z następ-

Małgorzata Feusette

ur. 1985. Absolwentka polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Współpracowała m.in. z miesięcznikiem teatralnym „Foyer”, tygodnikiem „Wprost” i opolską telewizją regionalną. Mieszka w Warszawie.

Michał Czyżewski

ur. 1984. Student polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Współautor tomu *Duma Sowiżrzalska*. Mieszka w Warszawie.



Mama jest u fryzjera, reż. Léa Pool

nym stadium tej narracyjnej „infantylizacji”, gdyż w zasadzie za jedyną obowiązującą perspektywę przyjmuje się tu punkt widzenia trójki rodzeństwa: kilkuletniego Benoît, jego brata Coco (Élie Dupuis, również wykonawca dwóch piosenek ze ścieżki dźwiękowej filmu) i przede wszystkim ich starszej siostry Élise.

– Za tę kreację szesnastoletnia Marianne Fortier otrzymała od Vancouver Film Critics Circle nagrodę za najlepszą rolę żeńską w filmie kanadyjskim.

– Moim zdaniem co najmniej tak samo dobrze spisał się Hugo St-Onge-Paquin, przejmująco odgrywający postać chłopczyka, który, dotknięty niewytłumaczalną nieobecnością matki (Céline Bonnier), zamyka się w intymnym świecie, gdzie choć na moment może zapomnieć o stracie.

– I chyba nie tylko on. Coco całe dni spędza w garażu, budując gokart, Élise ucieka nad rzekę, gdzie głuchoniemy wędkarz uczy ją swego fachu. Ojciec (Laurent Lucas) nie radzi sobie ani z nimi, ani ze sobą.

– Bo to za jego sprawą matka odchodzi z domu, opuszcza swoje dzieci, jedzie do Paryża. Czyni to, dowiedziawszy się o romansie męża z innym mężczyzną. Tajemnica jej nagłego wyjazdu skrywana jest przez domowników. Pytania pań z sąsiedztwa zbyszają gotową formułką: „mama jest u fryzjera”.

– Także w *Lymelife* głowa rodziny (znakomity Alec Baldwin) zdradza żonę (Jill Hennessy) z innymi kobietami. Ona, najwyraźniej wyznając zasadę, że samiec to nie monogamista, przez lata cierpliwie znosi swe upokorzenie. Jakby sądziła, że taki jest porządek rzeczy. Dopiero bunt synów i ich wstawiennictwo wyzwala w niej dramatyczną prawdę i doprowadza do rozbicia fikcji. W filmie Lei Pool jest inaczej, nie ma czasu na dojrzwanie do prawdy. Wiadomość o homoseksualnym romansie męża spada na przykładną panią domu jak grom z jasnego nieba. Czuje się podwójnie oszukana.

– A okazuje się, że podwójna jest tu przede wszystkim mieszczańska moralność, która w taki sposób wartościuje zdradę i która nie pozwala kobiecie zaprotestować, kiedy jej mąż ulega namiętnościom.

– Pojawiają się jednak dzieci ze swoją moralnością – pozornie naiwną, idealistyczną, lecz właśnie najbardziej rozsądną i konkretną. W *Lymelife* Scott (Rory Culkin) prowokuje matkę prostymi pytaniami, na które ona, uwięziona w sytuacji, nie umie mu odpowiedzieć. Z kolei Élise, gdy za jej pośrednictwem wychodzi na jaw prawda o ojcu, zostaje przez matkę spoliczkowana. Świat dorosłych w oczach dzieci wydaje się nielogiczny i sztucznie skomplikowany.

– I to jest powód, dla którego twórcy wykorzystali ich punkt widzenia. Taka perspektywa znakomicie nadaje się do wskazania i wypunktowania życiowego fałszu, fasady, za którą próbuje się ukryć prawdziwe uczucia. Dziecko to jedyna osoba, która, nie obawiając się kary, mówi: „król jest nagi”. Dlatego nie ograniczałbym tematu obu filmów do krytyki postaw przedstawicieli zachodniej middle-class. Ważniejsze jest chyba zderzenie dorastających nastolatków z rzeczywistością, w której niedługo się znajdą.

– Albo już się znaleźli. W końcu w *Limelife* jest już pierwszy seks, pierwsze bójki, palenie marihuany.

– Ale to są tylko znaki czasu. Scott i Adrianna (w tej roli Emma Roberts, siostrzenica Julii) pozostają niewinni, autentyczni. Owszem, przez uchylone drzwi zajrzeli do pokoju o nazwie „dorosłość”, lecz jeszcze nie przekraczają jego progu. Choć już na pewno stracili złudzenia...

– I na tym właśnie zasadza się podstawowa różnica między tymi obrazami, choć być może odzwierciedla ona jedynie kulturową odmienność. W *Lymelife* seks nastolatków jest po prostu jednym z naturalnych elementów inicjujących związek – zostajemy parą, więc idziemy do łóżka. Młodzież jest bezpruderyjna. Adrianna do Scotta mówi wprost: „myślę, że twój tata pieprzy moją mamę”. Zresztą na zabawie pijany ojciec Scotta, nie zważając na obecność swojej żony, obściskuje się z matką Adrian-

ny w zgoła niedwuznaczny sposób. Inna natomiast jest obecność seksu w *Mama jest u fryzjera* – Élise widzi przypadkiem, że kolega ojca usiłuje czule objąć go na pożegnanie, a ten się przed tym broni. Seks stanowi tu coś w rodzaju podziemnego źródła, które napędza wiele motywacji bohaterów, ale o którym się nie mówi. Nastolatki są w pełni uświadomione, lecz mimo tego nie zrywają zakazanego owocu, jakby chciały pozostać dziećmi jak najdłużej, jak gdyby własna niewinność była dla nich zbyt cenna. Jedyne zachowania seksualne, na jakie sobie pozwalają, to pocałunki, jak choćby w świetnej scenie zbiorowego całowania.

– W ogóle film *Pool* jest wielką pochwałą dzieciństwa i dziecięcego sposobu odczuwania, jest sentymentalnym wspomnieniem dojrzałej kobiety, próbą powtórzenia czasu, który z perspektywy osoby dorosłej był czasem magicznym, nawet jeśli musiał być dzielony z tragedią.

– To kurczowe trzymanie się dziecka, uporczywe trwanie w dzieciństwie bohaterów *Mama jest u fryzjera* kontrastuje z odrzuceniem dziecięcej wrażliwości, o którym mowa w innym ważnym filmie – ***Fish Tank*** Andrei Arnold. Ten, wyróżniony podczas tegorocznego festiwalu w Cannes Nagrodą Jury, obraz życia w podmiejskim blokowisku, wyraźnie nawiązuje do brytyjskiej tradycji kina społecznego spod znaku Mike’a Leigh czy Kena Loacha. Tutaj – inaczej niż w *Lymelife* czy *Mama jest u fryzjera* – „dewiacyjność” świata, jego niedoskonałość, za niczym się nie kryje, podana jest wprost, bez iluzji harmonii, ułudy bezpieczeństwa i konieczności ich stopniowego demaskowania.

– Znów mamy do czynienia z perspektywą kogoś do niedawna niewinnego, a krzywdzonego przez świat. 15-letnia Mia (Katie Jarvis, nagrodzona za najlepszą kobiecą kreację aktorską na festiwalu w Edynburgu) mieszka wraz z matką i młodszą siostrą. W zasadzie cała zbudowana jest z tego, co ją otacza. Jest wulgarna i ekscentryczna, ale też potrafi przejąć się losem więzionego konia. Biję po twarzy koleżankę, przeklinam matkę (zresztą z wzajemnością), potajemnie tańczy hip-hop, marząc o karierze breakdance’owej, i jeszcze odkrywa w sobie kobietę.

– W tym ostatnim niewątpliwie dopomaga jej potencjalny ojczym, nowy facet matki, Connor (Michael Fassbender), który od początku fascynuje dziewczynę, również seksualnie.

– Pojawienie się w życiu młodej matki i jej dwóch córek kogoś „trzeciego”, kto mógłby zapełnić pewien brak, silnie oddziałuje na stosunki rodzinne, przegrupowuje układy i w istocie odświeża relacje.

– Tyle że tutaj wszelkie przemiany w bohaterach dokonują się w sposób nienachalny i nieschematyczny. Powoli, stopniowo, niemal niewidocznie, a nawet bez przy-



Cory Culkin, Alec Baldwin, Jill Hennessy: *Lymelife*, reż. Derick Martini

zwolenia samych obiektów tych przemian. Connor zabiera dziewczyny na wycieczkę za miasto, pożycza Mii pieniądze na wino, otwarcie krytykuje fakt, że wyleciała ze szkoły, ale też pyta o plany na przyszłość, zauważa jej talent taneczny.

– No i, żeby przypadkiem nie było za cukierkowo, okazuje się totalnym draniem, facetem, który ma dom, żonę i dziecko, a całą tę patologię, w której na chwilę zagościł, traktuje jak przelotną przygodę, niezobowiązujący skok w bok, przypieczętowany rozdziewiczeniem zafascynowanej nim 15-latki.

– Rozumiem, że dla Ciebie to jest dowód na schematyczność tej historii – ja jednak odnoszę wrażenie, że to po prostu oskarżenie bezwzględnej rzeczywistości. Jedyna osoba, która mogła jeszcze cokolwiek zmienić w Mii na lepsze, okazała się zwykłym oszustem.

– Moim zdaniem Arnold, usiłując uniknąć banału – wpadła we własne sidła. Wszystko, co dotyczy Mii, znajduje swoje uzasadnienie w jej otoczeniu. Jest emocja, pewne działanie – jest przyczyna, źródło. To nie mówi za wiele o człowieku. Za dużo tu uogólnień, za mało indywidualizacji. A już wspomniany wątek z koniem, którego Mia kilkakrotnie usiłuje uratować przed uwięzieniem, jest tendencyjny, ilustracyjny. Ma być metaforą losu dziewczyny – stopień wyszukania tej metafory pozostawia jednak wiele do życzenia, nie sądzisz?

– Nie przywiązywałabym do tego takiej wagi. Owszem, wątek ten wydawał mi się nieco zbyt nachalny, ale bardziej interesuje mnie metafora zawarta w tytule tego filmu. Fish tank to oczywiście akwarium albo też staw rybny. Koń to nic, ale ryba – to już jest coś. Zwłaszcza jeśli przypomnimy sobie scenę, w której Connor uczy Mię, jak ła-

pać ryby z płynącej rzeki. Potem pokazuje, jak się je szybko zabija. W tym samym momencie, gdy widać krew zwierzęcia, Mia rani się w kostkę.

– Tak, ta animalistyczna symbolika zupełnie do mnie nie przemawia. Wolę ukryte znaki niż pseudosymbole bijące po oczach, wolę *Sekrety i kłamstwa* Mike’a Leigh, a nawet jego *Życie jest słodkie*. Już czas, by kino będące potwierdzeniem z góry powziętej tezy odeszło do lamusa.

– A jednak kiedy Mia w akcie zemsty porywa córkę Connora – trudno oprzeć się wrażeniu, że ją zabije albo co najmniej skrzywdzi.

– Bo już wiemy, czego można się po tym filmie spodziewać.

– Ale wciąż nie wiemy, czego spodziewać się po Mii. I ona sama też tego nie wie. Kiedy dziewczynka wpada do morza i zaczyna się topić – Mia jest przerażona, ratuje jej życie, odprowadza do domu. Dojrzewa też do decyzji, by opuścić matkę. Sprawia wrażenie pogodzonej z losem.

– Ta kwestia pozostaje akurat otwarta. Mia na końcu filmu wciąż ma 15 lat. O pogodzeniu z losem można mówić w przypadku bohatera *Pechowców*, belgijskiej produkcji wyreżyserowanej przez Felixa van Groeningena. Film otrzymał prestiżową Prix Art et Essai na festiwalu w Cannes, a także będzie kandydować do Oscara. W Warszawie wyświetlany był w Konkursie Wolny Duch, który – zgodnie z zapewnieniami organizatorów – gromadzi „filmy inne, trudne do sklasyfikowania, idące pod prąd”.

– To jeszcze jedna rozprawa o trudnym dorastaniu, z tą różnicą, że tutaj przeplatają się dwa plany czasowe – współczesna dorosłość bohatera i jego dzieciństwo we flamandzkiej wiosce. Istotne jest, że film powstał na podstawie autobiograficznej powieści *De helaasheid der dingen* Dimitrija Verhulsta, nagrodzonej jedną z ważniejszych belgijskich nagród literackich De Gouden Uil Literatuurprijs. Tym, co najbardziej w *Pechowcach* zachwyca, jest, potęgowany kręceniem z ręki, szorstki realizm oraz ironiczny dystans, poetyka oparta na nieustannym oscylowaniu między cynizmem i poezją, ohydą i wzniosłością.

– To jest opowieść o dorastaniu do sztuki. Ale też o rozliczeniu ze wszystkim, co kształtuje tożsamość. To przede wszystkim historia 13-letniego Gunthera Strobbe (znakomity debiutant Kenneth Vanbaeden), chłopaka wychowywanego przez ojca alkoholika (Koen De Graeve), prymitywnych wujów i babcię, która jako jedyna usiłuje stwarzyć mu namiastkę normalnego domu. Co ciekawe – członkowie klanu Strobów – mimo że są alkoholikami i łajdakami, dają się lubić. Mają taki rodzinny etos, honor, dumę. Ogromnym szacunkiem darzą też matkę, która wielokrotnie łagodzi najróżniejsze konflikty.



Pechowcy, reż. Felix Van Groeningen

– Zastanawia mnie stopień przynależności chłopca do rodzinnego klanu. Z jednej strony wydaje się pełen fascynacji tą potworną dorosłością, męskością zorientowaną na genitalia, alkohol, mięśnie. Jednak nie ulega wątpliwości, że jednocześnie w jakimś stopniu do tego świata nie przystaje. Kieruje nim potrzeba porządku, spokoju, stabilizacji. Osiąga ją dzięki szkole z internatem, z której nie rezygnuje nawet w chwili, kiedy jego ojciec – w trakcie odwyku – zdaje się stawać na nogi.

– Chłopak ma dystans. Mimo że nieraz bawią go wybryki wujów, mimo że czasem imponuje mu świat knajpianych zakładów, rowerowych wyścigów nago i libacyjnych gier planszowych opartych na schemacie Tour de France, albo bicie rekordu Guinnessa w ilości wypitego piwa, to jednak w końcu ucieka z tego świata, wydostaje się z niego z własnej woli i to niemal bez szwanku.

– Nie powiedziałabym, że bez szwanku. Jako dorosły mężczyzna panicznie boi się ojcostwa, nie potrafi stworzyć prawdziwego związku. W zasadzie dopiero wiadomość z wydawnictwa o przyjęciu jego powieści do druku w pełni zdejmuje z niego fatum ojca alkoholika, matki, która się go wyparła, i domu z niezamykanym wychodkiem w podwórku. Co więcej – regularnie wraca w rodzinne strony, chyba więc jakoś tam czuje się z nimi związany.

– A może to właśnie im zawdzięcza to, że został pisarzem?

– Najwięcej zawdzięcza nowej szkole, w której za spóźnienia na lekcje czekała go zawsze ta sama kara – napisać opowiadanie, a nie, jak to miało miejsce w poprzedniej, czyszczenie szkolnych toalet.



– W ogóle chłopak jest zawsze na uboczu. Przyjaźń z nowym kolegą z klasy szybko zostaje zerwana, bo według rodziców chłopca Gunther nie jest dla niego odpowiednim towarzystwem. Kilkutygodniowy pobyt ciotki i kuzynki – troskliwej matki i wrażliwej dziewczynki, którą wujowie przy łada sposobności poją alkoholem i uczą sprośnych piosenek – kończy się równie szybko i spektakularnie.

– To niezwykle, że Gunther w zasadzie nie ma żadnych wzorców, a mimo tego wychodzi na ludzi. Końcowa sekwencja, w której uczy kilkuletniego synka jazdy na rowerze, świadczy o jego zwycięstwie.

– Niekoniecznie świadczy o zwycięstwie, bo on z tym synem nie mieszka. To zakończenie jest otwarte. Ojciec Gunthera też był do niego przywiązany. Nie mogąc się pogodzić z faktem, że chłopak woli internat od domu, rzucił się na niego z nożem.



Sasha Grey: *The Girlfriend Experience*, reż. Steven Soderbergh

– W odróżnieniu od *Pechowców*, portretujących świat marginesu społecznego, rzeczywistość brudną i naturalistycznie ukazaną, niskobudżetowa produkcja Stevena Soderbergha *The Girlfriend Experience* opisuje współczesny świat amerykańskich ludzi biznesu, zblazowanych snobów, poruszających się w wypieszczonej scenografii rodem z katalogu. Można by się spodziewać, że ze względu na taki temat na ekranie zaroi się od gwiazd. Jednak laureat Oscara i twórca takich przebojów, jak *Ocean's Eleven*, zaangażował do filmu samych naturszczyków, zachęcając ich nawet do improwizowania.

– Najwięcej emocji wywołał udział w filmie 21-letniej gwiazdy filmów porno – Sashy Grey, znanej w kręgach amatorów hardcore'u.

– Wydaje mi się, że to jest taki ironiczny gest Soderbergha w stronę branży pornograficznej. Gwiazdka porno zagrała Chelsea, ekskluzywną damę do towarzystwa

– prostytutkę z wyższej półki, którą najpierw zabiera się do hotelu, restauracji, którą się ubiera w markowe ciuszki i zarzuca tekstami o kryzysie, kredytach, inwestycjach. Jak starą przyjaciółkę, jak koleżankę z pracy, żonę, kochankę...

– A ona traktuje ten zawód jak każdy inny. Bo dla niej to jest *deal*, to jest robienie kariery. Chelsea dba o swój PR, prowadzi stronę internetową, zatrudnia specjalistów od reklamy i tzw. marketingu szeptanego. Sprzedaje się fachowo. Nie przeszkadza jej to być w stałym związku. Jest taka scena: Chelsea siedzi z chłopakiem w barze i zwierza się mu, że widziała jednego ze swych stałych klientów z inną dziewczyną. Obawia się konkurencji. On jej powtarza, że jest najlepsza we wszystkim, co robi.

– Ten film to jest przede wszystkim opowieść o współczesnym konsumpcjonizmie. Każdy może robić to, na co ma ochotę, niezależnie od uczuć innych, niezależnie od prawa.

– No właśnie, ze swoim klientem Chelsea idzie do kina na *Człowieka na linie*. To kolejny ironiczny komentarz Soderbergha do współczesnej cywilizacji i kultury. Dokument o łamiącym prawo akrobacie dostał przecież Oscara.

– Jednak skrajny indywidualizm prowadzi do stopniowego oddalania się od rzeczywistości.

– A zatem doświadczenie, o którym mowa w tytule, to doświadczenie fikcji. I nie tylko chodzi tu o personologię, czyli pseudonaukową religię, którą wyznaje Chelsea, ale także na przykład instytucję związku otwartego czy ideę kupowania bliskości, uczuć, spotkania z drugim człowiekiem. Iluzja, wewnątrz której poruszają się bohaterowie, gdzieś tam miejscami szwankuje u nich samych. Chelsea w pewnym momencie przekracza zawodową granicę, przeżywa chwilę załamania – traci rozeznanie, przestaje odróżniać to, co realne, od tego, co na niby.

– Tej historii nie można sobie łatwo złożyć w głowie ze względu na nielinearną, mocno pokawałkowaną narrację. Do niektórych scen powraca się tu wielokrotnie, wręcz refrenicznie. Takie rozrzucenie kompozycji wydaje się jednak nie do końca uzasadnione.

– A ja uważam, że taki zabieg miał służyć pokazaniu fragmentaryczności istnienia – bez źródła, bez punktów odniesienia. Człowiek jest tak rozrzucony, pozbawiony ciągłości, jak ta historia. Chelsea bez przerwy jest z kimś innym gdzieś indziej.

– Wśród tych powracających sekwencji szczególnie utrwalają się w pamięci obrazy z samolotu, kręcone z ręki, stanowiące coś w rodzaju filmu w filmie.

– Paru kumpli, w tym chłopak Chelsea, leci do Las Vegas, żeby się zabawić. Mają ze sobą kamerę. Po drodze dyskutują o polityce, ekonomii i seksie, o wszystkim, o czym mogą wyczytać w gazetach.

– Co ciekawe, poza jakością taśmy i sposobem operowania obrazem – kręcenie z ręki – pewna atmosfera filmu pozostaje w tych scenach niezachwiana.

– Bo dominantę tego filmu stanowią same dialogi postaci, a nie fabuła. Zmieniają się tylko konfiguracje bohaterów. Rozmowa w zasadzie trwa jedna i ta sama – trochę chaotyczna, spontaniczna. Wypowiedzi urwane w pół zdania brzmią jak żywe rozmowy. W ogóle Soderbergh, również jako operator, bawi się skłonnością ludzi do podglądactwa. Tak komponuje kadry, by miało się wrażenie obserwacji prawdziwego życia w wersji glamour. Umieszcza kamerę gdzieś za kanapą, za stołem. Zdarza się, że aktorzy odwracają się do niej tyłem, bokiem.

– Soderbergh prowadzi swoistą grę z oczekiwaniami widzów, zwłaszcza tych, których przyciągnęła do kina Sasha Grey. Ani razu nie daje prawdziwym podglądaczom pełnej satysfakcji, bo niemal brak w filmie nagości, nie mówiąc o scenach seksu. Ostatnia sekwencja jest pod tym względem znamienna – żydowski jubiler, jeden z wielu stałych klientów Chelsea, przytula się do niej jak do matki, kiedy oboje są jeszcze w białizinie. Momentalnie wpada w niepokojące drżenie, gwałtowne sapanie i dyszenie, które wieńczy cichy orgazm.

– Obrazek ten ma jeszcze jedną, filozoficzną wymowę: w świecie odhumanizowanych wartości doszczętnie samotny człowiek przeżywa uniesienie nawet w spotkaniu z substytutem drugiego człowieka. O zupełnie innej samotności opowiada nowy film Elii Suleimana, laureata wielu prestiżowych nagród za *Chronicle of a Disappearance* (najlepszy debiut fabularny na festiwalu w Wenecji w 1996 roku) i późniejszy *Divine Intervention* (Nagroda Jury w Cannes i Nagroda Europejska w Rzymie). **Czas, który pozostał** to kolejne dzieło, w którym reżyser niezwykle przejmująco, z właściwym sobie poetyckim dystansem, pokazuje tragizm i groteskę losu tzw. Izraelskich Arabów (Les Arabes-Israéliens), czyli Palestyńczyków, którzy w 1948 roku zdecydowali się nie opuszczać swojej rodzinnej ziemi. Opowiada tym samym własną historię i historię swojej rodziny, w centrum wydarzeń umieszczając postać ojca. Ta rozbudowana autobiograficzność, przywołująca na myśl filmy Nanni Morettiego, ujawnia się na kilku poziomach. Suleiman przede wszystkim gra we własnym filmie postać, która nosi jego imię i nazwisko, i wszelkie znamiona jego osoby.

– Ten film to niewątpliwie rozprawa o utraconej, zachwianej, kalekiej tożsamości... Bo Palestyńczycy żyjący w Izraelu, oddzieleni od swych rodaków mieszkających w Autonomii Palestyńskiej wielkim murem, tzw. murem bezpieczeństwa, znajdują się w dziwnym zawieszeniu. Mieszkają tam, gdzie mieszkali od wieków, ale jednocześnie jest to teren innego państwa, wrogo nastawionego. Obraz Suleimana niezwy-



Elia Suleiman: *Czas, który pozostał*, reż. Elia Suleiman

kle gorzko ukazuje ten paradoks bezdomności niespowodowanej opuszczeniem rodzinnej ziemi, ale właśnie pozostaniem u siebie.

– To jest widoczne już w pierwszej scenie filmu, kiedy główny bohater powracający po latach do rodzinnego domu jedzie taksówką przez miasto. Nagle zrywa się ulewa, wichura, kierowca traci orientację w terenie, zatrzymuje samochód na środku drogi, nazywając burzę trzynastą plagą egipską, o której nie było mowy w Biblii. Wtedy wypowiada znamienne słowa: „sam już nie wiem, gdzie jestem”.

– To też jest trochę taki film o ludziach bez oparcia, bez punktów odniesienia, ale im – w odróżnieniu od bohaterów *The Girlfriend Experience* – owe punkty zostały odebrane przez politykę międzynarodową.

– Chciałbym zwrócić uwagę na sposób obrazowania. Kamera u Suleimana w przeważającej mierze pozostaje nieruchoma. Aktorzy pojawiają się w kadrze i wychodzą z niego, jak ze sceny. Niezwykłe plastyczne, obrazkowe wnętrza, bogate scenografie pełne symetrii, starannie skomponowane kadry – wszystko to niemal celebrować się wzrokiem.

– To prawda. Szczególnie zapadł mi w pamięć widok sadu położonego na malowniczym wzgórzu, w którym, porozrzucani między drzewami, mężczyźni palestyńscy klęczą skrępowani i z zawiązanymi oczami, czekając na wyrok śmierci. Tutaj też przyprowadzony zostaje ojciec Suleimana, oskarżony o produkcję broni dla bojowników palestyńskich.

– Równie ciekawe są w tym filmie zabiegi, jakim poddano narrację. Wiele scen, sytuacji, rozmów, powtarza się tutaj refrenicznie. Na przykład scena, z której kadr umieszczono też na plakacie filmu: dyrektor szkoły, grożąc palcem małemu Elii, pyta: „kto ci powiedział, że Amerykanie to imperialiści?”. W ogóle szkoła jest dla małego chłopca trudnym miejscem, w którym nieustannie przeczy się temu, o czym uczy dom. Ten szczególny rodzaj wynaturzenia pokazuje jeszcze inny obrazek: roześmiane dzieci palestyńskie śpiewają z zaangażowaniem pieśni pochwalne na cześć nowego państwa izraelskiego. I wymachują przy tym chorągiewkami z gwiazdą Dawida.

– No właśnie. To moment, w którym jedna kultura wkracza w obręb innej kultury, nie uznając jej prawa do inności. W nieco innej odsłonie widoczne jest to także w drugiej części filmu, kiedy dorosły już Suleiman konfrontuje świat, który porzucił jako młody chłopak, z jego obecnym stanem. W domu panoszą się obcy ludzie, mówiący łamaną angielszczyzną, którzy w dodatku zdążyli już tutaj zaprowadzić własne porządki.

– Opiekują się jego matką, znają jej zwyczaje, dawkują leki i jedzenie. Stawiają choinkę i puszczaają amerykańskie piosenki świąteczne. Biegają po mieszkaniu tam i z powrotem, z odkurzacami. Pełna homogenizacja, lecz i tak specyficzna, bo nie wynika ona ze zwykłego przenikania się perspektyw kulturowych, lecz jest pochodną zagniatanej sytuacji społecznej ukształtowanej przez politykę międzynarodową. Z właściwym sobie poczuciem humoru umieścił Suleiman na końcowych napisach utwór francuskiego duetu DJ'ów – Alberkam, będący remiksem przeboju Bee Gees *Stayin' alive* w wersji innego duetu o nazwie Y. A. S., którego połowę stanowi Mirwais Ahmadzaï, Francuz pochodzenia afgańsko-włoskiego...

– Dlatego dla mnie najważniejsza okazała się zawarta w tym filmie diagnoza stanu ducha młodego pokolenia współczesnych izraelskich Arabów. Dla nich konflikt właściwie pozostaje niezauważalny. Sam stan wojenny traktują jak konwencję. Nie zważają na historię swych ojców i dziadków. I chyba także nie hodują w sobie wrogości wobec przeciwnika. Chłopak, który wychodzi z domu wyrzucić śmieci, rozmawia w najlepsze przez komórkę – nic sobie z tego nie robiąc, że każdy jego krok śledzi luźna czołga. Zamieszki na ulicy, które najwyraźniej wrosły w miasto, coraz częściej wywoływane są przez zwykłych chuliganów, a nie przez patriotów.

– Świetny jest moment, kiedy w samym centrum rozruchów pojawia się nagle matka z dzieckiem. Wszystko staje, ucicha, jakby to był tylko film, jakby wszystko, co się tu wydarza, było udawane. „Idź do domu” – mówi jej żołnierz izraelski. – „Sam idź do domu” – odpowiada dziewczyna. Nie obawia się o życie swego dziecka. Innym razem pod dyskotekę podjeżdża wóz opancerzony. Żołnierze przez megafon ogłaszają, że jest godzina policyjna i nakazują się wszystkim rozejść. Tymczasem impreza trwa dalej, a sami interweniujący kiwają się w swym wozie w rytm muzyki.

– Suleiman zdaje się twierdzić, że w tym konflikcie wszyscy trwają jakby z rozpędu, bezrefleksyjnie. I że już może nikt nie pamięta, o co poszło.

– *Czas, który pozostał* to – podobnie jak opisani wcześniej *Pechowcy* – opowieść quasi-biograficzna. Znów mamy do czynienia z retrospekcją, ze zderzeniem dzieciństwa z dorosłością, z rozliczeniem z przeszłością i przewartościowaniem dotychczasowego życia. Zupełnie jak w ***Półtora pokoju***, opowiadającym o prawdziwym i zmyślnym życiu Josifa Brodskiego...

– Którym 69-letni Andrey Khrzhanovskiy, uznany w Rosji twórca animacji, zadebiutował w pełnometrażowej fabule.

– *Półtora pokoju* oznacza przestrzeń domu i nawiązuje oczywiście do parcelacji mieszkań w powojennym ZSRR. Taki tytuł nosi też przejmujący esej Brodskiego poświęcony pamięci rodziców, w którym czytamy: „Na siedemdziesiąt osiem lat jej życia i osiemdziesiąt jego, spędziłem z nimi jedynie trzydzieści dwa. Nie wiem prawie nic, jak się poznali, nie wiem o ich załotach, ani nawet, w którym roku się pobrali. Nie mam pojęcia, jak żyli przez ostatnie jedenaście czy dwanaście lat, które spędzili beze mnie”.

– Podczas spotkania festiwalowego reżyser przyznawał, że to właśnie ten tekst stanowił dla niego podstawowe źródło inspiracji. Wielokrotnie też cytował i ilustrował w filmie jego fragmenty.

– Mnie się wydaje, że film ten powstał z empatii, z jakiejś próby kompensaty niedysiejszego cierpienia Brodskiego związanego najpierw z rozłąką z rodzicami, a potem z ostateczną ich utratą. Reżyser stwarza artystyczną przestrzeń, w której dokonują się alternatywne zdarzenia. Wskrzesza dawne wypadki i modyfikuje ich przebieg. Tutaj np. rodzice dożywają chwili, w której ich syn otrzymuje nagrodę Nobla. W rzeczywistości oboje zmarli kilka lat przed 1987 rokiem. Ten film to rodzaj pocieszenia, ale także manifest możliwości kina i sztuki w ogóle.

– Sam pomysł podróży pisarza do wolnej kapitalistycznej ojczyzny ma charakter hipotetyczny, fantastyczny i stanowi coś w rodzaju dopisku do biografii. Specyfika rejsu, tego staroświeckiego nieco sposobu podróżowania, sprzyja refleksji i uruchamia pamięć bohatera. Retrospekcje z dzieciństwa i wczesnej młodości – miejscami stylizowane na stare kino bądź zdjęcia archiwalne, a nawet kronikę filmową (sceny słynnego procesu, w którym Brodski, pytany o źródło swojej poezji, odparł: „Myślę, że to od Boga”) – przeplatane są także autentycznymi obrazami z filmów dokumentalnych. Co więcej, pojawia się fragment amatorskiego filmu, w którym podczas spotkania z przyjaciółmi prawdziwy Brodski wykonuje *Oczy czarne*. Kilkakrotnie też słyszymy jego głos, z charakterystyczną emfazą recytujący poezję.



Alisa Freindlich, Siergiej Jurskij: *Półtora pokoju*, reż. Andrey Khrzhanovskiy

– Jest w tym filmie kilka scen zapadających w pamięć. Na przykład ta, w której ukrywający się za stołem mały Brodski obserwuje swoich tańczących rodziców przez lornetkę. Albo w szkole, podczas próby chóru, tuż po tym jak dwoje uczniów upuszcza popiersie Stalina, dyrektorka wbiega przerażona do sali, obwieszczając jego śmierć. Kiedy wszyscy klęczą, zanosząc się od płaczu, 13-letni wówczas Brodski zwraca jedynie uwagę na wypięte pośladki nauczycielki śpiewu.

– No i bodaj najbardziej poruszająca scena rozmowy telefonicznej między dorosłym już przebywającym na emigracji Josifem a jego matką. On dzwoni podczas spotkania z przyjaciółmi Rosjanami – emigrantami, niepewny słów piosenki znanej z dzieciństwa. Do śpiewu matki, której oczy zanoszą się łzami, dołącza zaraz ojciec, a za nim kilkoro sąsiadów. Widać tu niezwykłą paralelę między tymi, którzy opuścili kraj, a tymi, którzy w nim zostali. Tęsknota jednych i drugich jest w zasadzie ta sama.

– Świetne są w tym filmie animacje, które wyskakują nagle z obrazka, z zeszytu albo nakładają się na zdjęcia fabularne. Obraz wyrzucanych przez bolszewików instrumentów: waltorni, skrzypiec, harf, fortepianów, unoszących się nad ulicami Leningradu w takt muzycznych akordów – to barbarzyńskie niszczenie sztuki ujęte w metaforę lotu odchodzących instrumentów – niewątpliwie przejdzie do historii kina.

- Niewątpliwie.
- I tak oto wraz z Josifem Brodskim powróciliśmy w słowiańskie strony...
- Przez Petersburg do Warszawy, która ugościła widzów festiwalu w socrealistycznym pałacu noszącym niegdyś imię Stalina.
- I w najnowszej galerii handlowej, w której bez trudu odnalazłaby się postać grana przez Sashę Grey w najnowszym filmie Soderbergha.
- Dzięki festiwalowi choć na moment te dwa architektoniczne potwory zamieniły się w centrum prawdziwej sztuki i dobrego smaku. Polubiłam te miejsca.
- W tym roku podobno padł rekord popularności festiwalu, odwiedziło go ponad sto tysięcy widzów.
- Ta frekwencja pokazuje, że filmy niebanalne i o wysokim poziomie artystycznym wciąż znajdują u nas duże zainteresowanie. Na wiele projekcji brakowało biletów już kilka dni wcześniej, sale podczas większości seansów pękały w szwach. Chętnie brano również udział w spotkaniach z twórcami.
- To jakie zatem jest to współczesne kino?
- Bywa niepokojące, wzburzone, choć nie zawsze oskarża wprost. Raczej pokazuje, jak jest, pozostawiając resztę widzowi. Zajmuje się odwiecznymi problemami – fałszem i zagubioną w nim jednostką, tęsknotą człowieka do czasu, który nieodwracalnie minął, badaniem ludzkiej patologii.
- I chyba też koncentruje się w głównej mierze na przywoływaniu realnych historii, pozostawiając blisko niezmyślonych biografii. Stanowi coś w rodzaju laboratorium pamięci, w którym dokonuje się rekonstrukcji wydarzeń, osób, sytuacji, w którym to, co niemożliwe, na swój sposób się uobecnia.
- Czemu zatem tak się dzieje? Czemu wciąż królują w kinie „autofikcje”? Czy legitymizowanie sztuki własnym doświadczeniem zwiększa jej wartość?
- Mistrz Federico Fellini zwykł mawiać „Gdybym miał zrobić film o życiu zelówki, skończyłbym opowieścią o mnie”. I tak ten statek płynie...





Anna Beska,
Feniks,
akryl, 1984

AB
81

To już dwa lata od śmierci

ANT

(Wspomnienie o Annie Beskiej)

Podobno prawdziwy nudziarz to ktoś, kto opowiada swoje sny. No trudno, zaryzykuję – mam nadzieję, że owa zasada nie dotyczy snów ważnych, tych, które się długo pamięta. A więc śniła mi się Ania Beska. Może i dlatego, że niedawno, przechodząc obok bloku na Placu Teatralnym, zerknęłam na domofon i zobaczyłam, że jest tam nadal jej nazwisko. Cieniutka, cieniuteńka niteczka życia...

Ale wracam do owego snu. Był tam wielki, stary dom. Duuużo, dużo okien. Ogród stromo schodzący w stronę ulicy. I Ania, z jakąś nieznaną mi koleżanką (może to koleżanka już z Zaświatów?) szyły suknie, należałoby raczej powiedzieć – szaty, z poprutych, sfatygowanych gałganków. Te byle szmatki zmieniały się w coś zjawiskowo pięknego, może to były kostiumy teatralne – kreacje, które kroczą dostojnie, w całym swym szeleszczącym majestacie, lub, leciutkie jak piórko, fruwały sobie tanecznie. Wiele się w tym śnie działo, ale poprzestanę na tym, co opowiedziałam – najistotniejszym. Po raz któryś uświadomiłam sobie, że sny podsuwają, powiedzmy sobie szczerze: niekiedy z nie najlepszym literacko gustem, symbole-określenia, jakąś obrazkową esencję osądu. Bo Ania, którą znałam jeszcze z czasów szkoły podstawowej, to była właśnie Czarodziejka, szast-prast, czary-mary, coś – z niczego. Zaskakujące pomysły: te artystyczne i te „na siebie”, na swoje życie takie, a nie inne, pomysły odważne. Niekonwencjonalne.

Należała do osób, których broń Boże nie wolno osądzać po pozorach: jeśli ktoś nieznający Ani zobaczyłby, że wstaje niekiedy koło godziny dwunastej, trzynastej, i jeszcze zastał ją w stroju, hm, nazwijmy to mało kokietyreryjnym, w zapuszczonym mieszkaniu, byłby skłonny myśleć wiadomo co. Tymczasem była to osoba o ogrom-

nej energii, świetnym zmysłem organizacyjnym, co pewnie potwierdzą oddane jej koleżanki z ZPAP. Ach, jak cudownie gotowała, jakie piekła ciasta! Szyła, robiła na drutach, szydełkowała. Była prawdziwą mistrzynią haftu. Dziesiątki nieoczekiwanych talentów, imponujących umiejętności. Ale żyła własnym rytmem, po swojemu, nie chciała, a może nie potrafiła się nagiąć do powszechnie przyjętych norm, zwłaszcza tych o prowincjonalnej proveniencji. Wiele sobie tym w życiu napsuła, wiele, ale i równie wiele jej niezależności duchowej zawdzięczała.

Pamiętam czasy, kiedy Ania, uczennica liceum, chodziła na zajęcia do Ogniska Plastycznego. Jeden z pierwszych obrazów: kwiaty wazonie. Ale te kwiaty to ryby. Tkwią wazonie, a jakby wypływały na zewnątrz. Ruchliwa giętkość. Kiedy wskutek splotu różnych nieprzychylnych okoliczności zawałiła studia plastyczne w Łodzi, wydawało się, że teraz przykładowie się ustabilizuje, porzuci marzenia o malarstwie. Małżeństwo, dom, macierzyństwo. Przetwory, spotkania z przyjaciółmi, gra w brydża i modną wówczas kanastę. A tymczasem chęć malowania przyczaiła się tylko, przycupnęła sobie gdzieś w kącie, patrząc na wszystko wokół, jak to z prawdziwymi chęciami bywa, uważnym okiem. I po kilku latach WYSKOCZYŁA! Najpierw, jeśli dobrze pamiętam, były to ptaki. Bajecznie kolorowe feniksy, pawie, ptaki-strojonisie, przybysze z planety wolności i fantazji. Egzotyczne, wyraźnie nawiązujące kolorystyką i rysunkiem do sztuki Orientu. (Może warto tu dodać, że początkowo było to jakby nawiązanie do sztuki perskich miniatur: wykwinna dekoracyjność, świat jako urzekający ogród, jako baraszkujące barwne plamy, roztańczone linie. Obrazy prezentowane wiele lat później bliższe były, skoro mówimy o sztuce Wschodu, lirycznym i subtelny japońskim wizerunkom przyrody, a zwłaszcza ptaków). Pojawiały się nowe cykle obrazów: kwiaty. Motyle. Morze. I smoki! Pamiętam, że w tym samym czasie, och, nieomal dwadzieścia lat temu, jakaś nas obie ogarnęła sympatia do smoków. Ania rysowała smoka, który oplótł mój tomik *Smocza samotność*, marzyło nam się wspólne stworzenie smokologicznej książeczki. Potem nam to jakoś się odwidziało, i dobrze, bo nagle popkultura zawłaszczyła sobie smoki. Ale te Ani były prześliczne! Każdy z nich miał swój smoczy charakterek. Widziało się od razu, który złośliwie zasyczy, który, uwaga, uwaga, bywa podstępny, niektóre z bestii ani chybi grzeszyły pełną buty megalomanią. Była też, przepyszna!, smocza diatwa, trudno tym smoczym maluchom było udawać groźne stworzenia, ale bardzo się starały, bardzo. Wszystko to zachwycało swoją wytwornością, elegancją pomysłu i... poczuciem humoru.

Napisałam: w zapuszczonym mieszkaniu. A tak. Ale ów bałagan był najzupełniej nietypowy. Na przykład wszędzie gromadziły się sterty papieru, kolorowych bibułek. I opakowania po serkach homogenizowanych, jogurtach – Ania dzwoniła nawet do znajomych, by zbierać je dla niej. Potem

Irena Wyczółkowska,

ur. 1941. Poetka. Pracowała w Wydawnictwie Uniwersytetu Opolskiego, współpracuje z Radiem Opole. Autorka ośmiu tomików poetyckich, z których ostatni to *Ulica Równoległa*. Mieszka w Opolu.

w tych plastikowych pojemnikach mokły posegregowane starannie strzępki. A następnie zaczynało się przecieranie, przecieranie i – wymagające nie lada precyzji i cierpliwości „malowanie papierem”. Pracowitość suszenia. Mówię o tym jak laik, być może i coś pokręciłam haniebnie, Aniu, wybaczone. Było to bliskie produkcji papieru czerpanego. Efekt urzekający: ptaki, pejzaże, kompozycje abstrakcyjne, ale tym razem bez owej efektownej gry kolorów, spokojne, „pełne powietrza”, powściągliwe harmonie bieli i pastelów, form obłych, miękkich, wizerunki nowo odkrytego świata łagodności. Spokojny wdzięk, może i nieco melancholijny.

Ale niech o dziełach Ani wypowiedzą się specjaliści. Niech wyliczą wystawy indywidualne i zbiorowe, niech przypomną, jakie nagrody – bo trzeba, bo warto pamiętać. Mój głos to zaledwie wspomnienia. Oto jeszcze jedno. Ania całe życie chorowała. Przeszła zawał, dwukrotnie zmagając się z chorobą nowotworową. A prócz tego dopadały ją złośliwie, bo często udaremniając różne jej plany, dolegliwości skórne, na pewno mniej groźne, ale bolesne i przykre, wymagające pracochłonnych starań pielęgnacyjnych, no i oczywiście rezygnacji z wychodzenia z domu. I kiedyś zjawiałam się u Ani, właśnie takiej cierpiącej biduli. Malowała. Poruszył mnie dostrzegany na pewno już i dawniej, ale teraz zobaczony z jakąś odzyskaną nagle świeżością widzenia, bardzo wyraźnie, kontrast między marnością ludzkiej kondycji, brzydotą chorób i – niepokonaną cudownością ducha. Bo oto osoba udręczona zgoda nie romantycznym chorobskim umieszcza w przestrzeni nasyconej złocisto-różowym światłem szczęśliwe ptaki, bujnie rosnące, jak im się tylko zachciewa, kędzierzawe kwiaty. I zaraz, bo nie mogło być inaczej, przypomniła mi się myśl Ortegi y Gassetta o graniczącej z czarami potędze metafory i o tym, że jest ona „jak narzędzie stworzenia, które Bóg przez zapomnienie zostawił we wnętrzu stworzonych przez siebie istot, niby roztargniony chirurg swój instrument w ciele operowanego”. Metafora, czyli sztuka. Sztuka, czyli możliwość panowania nad sprzecznościami ducha i ciała, zbliżenie odległych bytów, i więcej, stwarzanie ich wedle swej woli.

Anna Beska (1942–2007)

Urodzona w Brześciu nad Bugiem. Mieszkała w Opolu od 1945 roku. Studiowała w PWSSP w Łodzi. Zajmowała się malarstwem (tempera, akryl, pastel), rysunkiem (tusz, ołówek, kredka), technikami papierowymi.

Nagrody i wyróżnienia: Salon Jesienny, Opole (nagroda) 1992; „Opolskie Plastyczki Prezentują”, Opole (wyróżnienie) 1993; Salon Jesienny, Opole (Nagroda Prezydenta Miasta) 1994.

Artystka wzięła udział w ponad 60 wystawach indywidualnych i zbiorowych, m.in. w kraju: Opole, Kraków, Wrocław, Moszna, Łańcut, Rzeszów, Grodków, Krosno, Brzeg, Świnoujście, Szczecin, Bytom, Prudnik oraz za granicą: Węgry – Pecs, Peru – Lima, Cusco, Niemcy – Ahlhorn, Mainz, Szwecja – Malme, Czechy – Krnov, Włochy – Tarranto.



Od gorsetu do tiszertu

czyli od kontemplacji dzieła do kultu autora

Weźmy podobiznę Herr Bacha. Najlepiej od razu cały – kilkustronicowy zaledwie – album, jakim dysponuje ikonografia tego kompozytora, i spójrzmy.

Johann.

Zawsze Johann. Czasem spoglądający z dystansu, czasem lekko kpiąco, ale prawie zawsze surowy (fantastycznie oddaje ten rys inscenizacja *Kolacji na cztery ręce*, ta z 1990 roku, gdzie pierwsze, czego Bachowi-Gajosowi brak, to poczucie humoru) i zawsze dorosły. Oczywiście – to tylko odbicie ówczesnych kanonów portretu; przecież Bach nie zawsze ma tam te same rysy twarzy; no trudno. Trzeba uwierzyć, że to on. Niezmiennie poważny i odpowiedzialny. Otrzymał w spadku po licznych utalentowanych muzycznie przodkach obowiązek talentu, przekazali mu zakład pracy na całe życie, jak warsztat kowalstwa artystycznego: „Kuj, Johann; ma być tyleż piękne, co pożyteczne i trwałe”. I Johann kuł, przez całe życie.

I, zaiste, można na chwilę odsunąć etos jego uznanego powszechnie geniuszu i skonstatować bez złośliwości: kuł zawsze to samo. To znaczy – tak samo. To znaczy – zawsze tak samo pięknie i użytecznie. Przez wszystkie swoje opusy (1080

numerowanych niechronologicznie dzieł oznaczanych skrótem BWV) wedle tej samej miary. Czy kształty zawile i formy skomplikowane, czy dziełka proste, niemal zabawkowe. Można by rzec – od klamki poprzez furtkę aż po ołtarz metalurgia o tym samym nasyceniu stylistycznym i jakościowym. Johann to Johann, inaczej *kann es nicht sein*.

Czy to znaczyłoby, że J. S. Bach nie rozwijał się jako artysta? Według współczesnego spojrzenia na zagadnienie osobowości twórczej – właśnie tak. Nie rozwijał się w tym sensie, że jego styl nie ewoluował. Bo oprócz tego, że był to jego styl (jego ręka), był to również styl jego epoki – i to przede wszystkim w tym sensie styl nie ewoluował (lub robił to na tyle powoli, że w skali jednego pokolenia niezauważalnie). Bach urodził się i przeżył swe pracowite życie w prawie niezmiennym krajobrazie estetycznym, bo w jego czasach krajobraz estetyczny nie zmieniał się szybciej niż żywot pokolenia. Wracając do kowalstwa artystycznego – przez całe życie Sebastiana wszyscy prosili go o dość podobne klamki, furtki i ołtarze, a on musiał zarobić na swą liczną rodzinę. Nikt nie oczekiwał od niego tej artystycznej furii, jaką nasycił nasze wyobrażenie wizerunek romantycznego geniuszu, a i Bach, pozwólmy sobie na konfabulację, sam chyba też nie planował wielkich przewrotów w swojej stylistyce.

Moim celem nie jest bynajmniej odzieranie Johanna z purpury geniuszu – dobrze na nim leżącej, a nałożonej mu przez ponad trzysta lat tradycji naszej sztuki. Chcę tylko pokazać, że dla jego dzieła paliwem był tyleż talent i praca, co niebędąca bynajmniej obiektem buntu stylistyczna konieczność. W jego czasach kompozytor realizował przede wszystkim styl, i przede wszystkim styl realizował kompozytora.

Bo gdyby był Johann Sebastian realizował *s i e b i e* i swój artystyczny wizerunek względem publiczności (jak to miało miejsce w przypadku na przykład Paganiego, który grał jak sam bóg i epatował jak sam diabeł), to może nie zniknąłby na głucho z kart historii na tyle dziesięcioleci po swej śmierci. Zniknął jednak nie dlatego, że przestał się podobać: to po prostu skończyły się jego czasy, a z nimi – ich styl i realizująca go metoda. Kiedy geniusz z Eisenach umarł – dzieci tych, którzy korzystali z jego dzieł opatrzonych maksymą „Piękne, Pożyteczne i Trwałe” (jakże bardzo zorientowaną na duchowość twórcy i dzieła), nie potrzebowały już takich klamek, furtok i ołtarzy. Dzieła te spotkał los sprzętów przestarzałych: popadły w zapomnienie, a niektóre nawet prawie zostały przetopione. Można pomstować na beztroską głupotę synów Bacha, wyśmiewających się z osiągnięć ojca i pakujących ryby w partytury jego kantat, ale ta bezrefleksyjna negacja była jednym z kluczy otwiera-

Aleksander Kościów,

ur. 1974. Kompozytor, altowiolista, pedagog. Pisarz. Wykłada na Akademii Muzycznej w Warszawie. Laureat wielu konkursów kompozytorskich. Autor powieści *Świat nura* oraz *Przeproś*. Opolanin. Mieszka w Warszawie.

jących dworskie wnętrze klasycyzmu. Tam zaś nic się w interesującym nas aspekcie nie zmieniło. Więcej nawet – etos stylu muzycznego klasycyzmu wydaje się wręcz czystszy, to znaczy przejrzystszy, a więc bardziej bezwarunkowy i jednoznaczny. Biorąc pod lupę dzieła muzycznego baroku z jednej strony i klasycyzmu z drugiej, zauważmy być może, że różnice – na poziomie podstawowych elementów dzieła muzycznego (harmonia, rytm i agogika, orkiestracja) – między reprezentatywną grupą utworów barokowych są większe, niż między taką grupą utworów klasycystycznych. Można by rzec, iż klasycyzm dawał dla realizacji swego stylu tak wąską drogę, że kompozytorzy tej epoki mieli w efekcie do dyspozycji wyraźnie mniej dozwolonych środków niż ich koledzy w baroku. Był więc w pewnym sensie klasycyzm wiekiem utworów jeszcze bardziej zrównanych w swojej ogólnej charakterystyce i nastrojowości; i choć ucho specjalisty rozróżnia język poszczególnych kompozytorów tej epoki (choć pewnie nie wszystkich z taką samą łatwością), to kompozytorzy ci sprawiają wrażenie, jakby tłoczyli się na niewielkiej dozwolonej przestrzeni, z pewną bezradnością wydeptując te same układy harmoniczne, te same figury rytmiczne i te same niezbyt zróżnicowane formy (zgięte pod dyktando tzw. *formy sonatowej*). Być może – w najbardziej ogólnym zarysie – wynika to z przebiegunowania potrzeb adresatów tej muzyki: o ile w baroku pojęcie koncertu (w sensie imprezy muzycznej) odczytywane było w kontekście bardziej religijnym niż dworskim, co wzmacniało duchową sferę potrzeb tworzenia i słuchania muzyki, o tyle właśnie przeniesienie ciężaru społecznego w przestrzeń dworską zmusiło muzykę klasycyzmu do rezygnacji z głębi przeżycia na korzyść filuternej ulotności ornamentyki i bezwarunkowej przejrzystości klasycystycznej koncepcji formy.

Kościół baroku dawał muzyce wspaniały (a przynajmniej mistyczny) pogłos, sprawiedliwie obdarzając swą echorodną przestrzenią zarówno muzykę solową, jak i wielkie oratoria. Natomiast zamknięte i wytłumione wnętrza dworów wiek później zmuszały do poważnych ustępstw w kwestii siły oddziaływania muzycznego: składy instrumentalne uległy zmniejszeniu, pociągając za sobą zmniejszenie skali dynamicznej, a w konsekwencji spolaryzowanie dynamiki do koncepcji kontrastu „głośno-cicho” (w opozycji do barokowej retoryki emocjonalnej, idącej równolegle z realizacją dynamiczną dzieła przy jednoczesnej obecności tegoż prawa kontrastu dynamicznego). Zmniejszenie liczby wykonawców jest tyleż jedną z przyczyn, co jednym ze skutków porzucenia barokowej polifonii, umożliwiającej misterną grę wynurzających się, spętających i rozwiązujących linii melodycznych, i (przy wydatnej pomocy rosnącej z dnia na dzień roli nowego instrumentu, fortepianu) dość nagłego przejścia na homofonię, realizowaną – w dużym uproszczeniu – przez układ typu „melodia (czyli ‘to, o co chodzi’) z akompaniamentem (czyli ‘nie przeszkadzać’)”. Dodatkowo dwór z definicji nie jest miejscem kontemplacji i muzyka nie może tu przykuwać uwagi dla samej siebie i pociągać duszę słuchacza w głębinę przeżyć. W dworskich komnatach toczy się życie, a muzyka, jeśli gra, to w tle (por. syndrom włączonego telewizora).

Nie w tym rzecz, czy uznajemy barok za bardziej szlachetny, a klasycyzm za tak prosty, że nieraz infantylny, czy też odwrotnie – cenimy klasycyzm za przejrzystość i pewną percepcyjną płynność, zniechęceni do bachowskiego baroku przez jego zawilgość i ciężar (zresztą barok, jak już powiedzieliśmy, niejedną ma twarz, choć chyba żadną nie tak poważną jak oblicze Johanna Sebastiana). Nie w tym nawet rzecz, by rysować granice estetyczne dla dwóch sąsiednich epok. Przeciwnie – rzecz w tym, co je łączy, bez względu na antytetyczne pozycje wybranych elementów dzieła: otóż łączy je wciąż to samo, co czyniło Bacha Bachem: ciągła, przemożna wszechobecność zjawiska **stylu**; obecność zewnętrznego kanonu, określającego zasięg tego, co przyzwolone – i w efekcie tego, co jest.

Bo styl dla tamtych czasów można chyba rozumieć jako obowiązek. Obowiązek twórcy, przycumowany krótko, więc bezpiecznie, do twardego gruntu społecznych przyzwyczajęń (a zatem, w efekcie, potrzeb). U Bacha kantaty zamawiał i biskup i książę (słuchał ich zaś również zwykły lud wiernych), ale żaden z nich nie sugerował Johannowi eksperymentów, których ten i tak nie przedsięwbrał. Haydn – czy dla tej, czy innej orkiestry dworskiej, nie testował pioniersko nowych możliwości materii muzycznej. Styl był nie tyle realizowaną przez kompozytora prywatną receptą na wprowadzenie utworu do repertuaru epoki, co danym kompozytorowi bez pytania, zastanym przez niego naturalnym środowiskiem estetycznym, z którym w zasadzie nie bardzo da się dyskutować. Dyskusja nie tyle mogła być niemile widziana, co raczej w większości przypadków nie przychodziła nikomu do głowy. Jeśli zamawiano u Haydna kolejny tuzin symfonii, to nie po to, żeby wniosły do jego biogramu parę odkrywczych wykrzykników, lecz właśnie po to, by jeszcze raz napisał coś takiego, co książę już zdążył polubić w poprzednim sezonie. Czy pocziwy Haydn nie marzył przez sto osiem symfonii o jednym jedynym stylistycznym skoku w bok? Trudno powiedzieć – tak czy owak nie uczynił go. Na takie decyzje trzeba poczekać jeszcze bez mała pół wieku, bo nie zmienił tego nawet Mozart, choćby naprawdę pomysłowy (*Don Giovanni*), to wciąż klasyczny, a kiedy już naprawdę głęboki, to głównie dlatego, że barokizujący (*Requiem*).

Może i mały Wolfl szybko wyrósł z mannheimskiej prostoty sonatin, którymi ćwiczył go wymagający papa, ale również ten wiedeński mistrz nie wskoczył na piedestał, żeby wykrzykiwać o swoim niezależnym artystycznym „ja” (w tamtych czasach nikt nie śledził żywotu artysty ze względu na jego „ja”, a pomysł na ożenienie istoty artysty z istotą piedestału dopiero się rozpędzał).

Może po prostu nie zdążył. Z małego Wolfiego szybko zrobił się wielki Mozart, a wielki Mozart miał już wszystko, co mogłoby go było uczynić bohaterem romantycznym i wsadzić w dłoń romantyczne Coś (np. sztandar) do wskazywania Nowego Kierunku – prawie wszystko, łącznie z rysem cierpiącego biedę i niezrozumienie geniuszu oraz z dramatem śmierci za młodu – ale pewnie właśnie przez tę śmierć nie zdążył i umarł w klasycyzmie. Gdybyż ten sympatyczny chłopak nie odchodził tak młodo, wyrósł z młodzieńczego rozchichotania i młodzieńczych łez, i rozwinął

doświadczenia zdobyte na swych mediolańskich operach oraz *Requiem*! Może czasy dorosłyby do niego, on zaś do tego, by grzmotnąć batutą w pulpit, zerwać perukę i zakrzyknąć wszystkim swoim mecenasom, wszystkim operom, librecistom i wielbicielom: „Koniec z tym! *Mi dispiace*, ale uważam, że trzeba teraz pisać inaczej!” (bo, na przykład „doświadczenia, tak – m o j e p r y w a t n e doświadczenia z pracy nad *Don Giovannim* oraz *Requiem* sugerują nową drogę!”). Ale tak się nie stało, a na odezwy podobnej treści trzeba było znów chwilę poczekać.

Ale już nie tak długo; gardło, z którego po raz pierwszy podniesie się głos niezależnego kompozytorskiego „ja” narodziło się dwadzieścia lat przed śmiercią Mozarta, sam zaś płomień pierwszych zmian w podejściu do stylu jako bezosobowego krajobrazu estetycznego zapłonął mniej więcej wtedy, kiedy gasł Wolfgang Amadeusz. Rodząca ten płomień iskra nie pochodziła zresztą z zewnątrz, gdzie gorset stylu wciąż nie popuszczał, lecz z wnętrza kolejnego wyjątkowego młodzieńca, z jego osobistego dramatu. Mozart umiera w 1791, a pół dekady później stwierdzono u dwudziestosześcioletniego Ludwiga pierwsze objawy głuchoty.

Historia muzyki kazała przeżywać kompozytorom wiele dramatów – dramat umierającego młodo Mozarta czy Mendelssohna, dramat podejmującego próbę samobójczą Schumanna, podszyty lekką schizofrenią dramat nowatorskiego w swej straceńczej gigantomanii Berlioza, dramat jednoosobowej awangardowości Ivesa, wreszcie liczne dramaty Wagnera (te akurat mogą przeżywać sami melomani, zwłaszcza w teatrze w Bayreuth) – ale w moim odczuciu chyba największy wpływ na redefinicję istoty sztuki muzycznej miał dramat sławnego już w tym czasie, tracącego słuch Beethovena.

Nie będziemy teraz wnikać w medyczną naturę tego dramatu – dla historii muzyki (a zatem również dla naszych obserwacji roli stylu w kształtowaniu osobowości kompozytora i – w efekcie – w formowaniu postaci estetycznej przekazu muzycznego) istotna jest ewolucja psychiki wielkiego Wiedeńczyka, tym bardziej, że tłem dla tej osobistej tragedii były zjawiska o znacznie szerszym oddziaływaniu. W Beethovena uderzyła potężna fala przemian historycznych – w dziejach europejskiej idei wykiełkował etos rewolucji, ogromne płyty społecznych klas zaczęły się z drżeniem przesuwac, w tej historycznej tektonice wynosząc warstwy środkowe ku górze (oczywiście kosztem tych do tej pory wierzchnich), co z kolei zaczęło zmieniać status adresata sztuki, czyli w efekcie również jej treść. Trzeba przyznać, że Ludwik wydawał się z urodzenia dobrze do tego ciosu przygotowany, ale cierpienie na pewno bardzo go w jego przyjęciu wzmocniło. Więcej – nadało temu zderzeniu pierwsze kolory zbliżającego się romantyzmu, który jest przecież przede wszystkim (i po raz pierwszy w interesującym nas tysiącleciu historii) okresem coraz mniej stylu, a coraz bardziej – **idei**. Styl należało realizować tak a tak, i raczej nie inaczej,

idea zaś to pytanie o prywatną postawę, uzyskuje więc ona w realizacji (zwłaszcza artystycznej) wyraz dalece bardziej osobisty. Beethoven, naładowany i targany konstruktywną wściekłością na okrutny los, przyjął to uderzenie całym sobą, a jako że postępująca głuchota odcinała go powoli od świata zewnętrznego, musiał zwrócić się tam, dokąd każe już niebawem się zwracać etos Romantyzmu: do własnego wnętrza.

W efekcie wyrósł dla historii muzyki na giganta dostatecznie silnego i umotywowanego, by, zaparłszy się mocno w przekonaniu o swym geniuszu, wziąć dyktat stylu za rogi. I choć z piedestałami dla kompozytorów było jeszcze niedawno dość kruch – sam sobie wznosił swój własny, wkroczył na niego bez sprzeciwów słuchaczy, adorujących go przez jego sztukę, i zakrzyknął z mocą: „Ja – to ja! Beethoven! I jeśli ktoś lub coś mówi, że tędy, a ja mówię, że tamtędy – to JA mam rację!”. Ten moment jest kulminacją tzw. drugiego okresu w jego twórczości, zwanego – *nota bene* – okresem **h e r o i c z n y m**.

W moim odczuciu przypadek Beethovena jest tu kluczem do zrozumienia przemian roli i funkcjonowania zjawiska stylu w dziejach nowożytnej muzyki europejskiej. To moment zwrotny, po którym kompozytorzy, rozpędzeni dodatkowo przez konstytutywne składniki idei romantycznej, podejmą rozłożoną na pokolenia podróż w bok, schodząc krok po kroku z wygodnego gościńca **stylu** stanowiącego zewnętrzny kanon i brnąc poprzez pobocza **idei**, dalej – poprzez gąszcze **koncepcji**, aż na współczesne bezdroża, gdzie każdy twórca nie tylko może, ale czuje, że powinien pójść w swoją stronę, bo w tym dzisiejszym krajobrazie twórców (przecież nie tylko kompozytorów) bodaj najważniejszym czynnikiem sztuki zdaje się być **pomysł**.

Przespacerujemy się więc i my wraz z nimi tą trasą przez historię muzyki i nie tylko – trasą od sztuki uwarunkowanej odzewnie, poprzez sztukę zrodzoną z burzliwego (konfliktowego w swej naturze – lecz konfliktowego twórczo) związku postaw indywidualnych z postawami hulającymi w przestrzeni społeczeństwa, dalej poprzez sztukę odkrywającą dla siebie labirynty koncepcji (i nieraz gubiącą się w nich sromotnie) aż po sztukę wyekstrahowaną z dialogu „autor-odbiorca”, bo uświęconą przez samego autora arbitralną wartością jego jednostkowego pomysłu. Może podróż ta pozwoli dojrzeć pewną ewolucyjną ciągłość między Bachem a współczesną sztuką kompozytorską i tym, co o jakości tych muzycznych światów decyduje; pozwoli dojrzeć ciągłość między sposobem podejścia do materiału dzieła muzycznego w baroku i w ostatnich dziesięcioleciach. Przespacerujemy się od czasów, w których kompozytorem, mecenasem, słuchaczem i percepcją dzieła rządził bezosobowy (depersonalizujący) **styl** – od czasów *gorsetu*, który kazał wciągać brzuch (może więc sztuka była wtedy sztywna, ale też przy okazji w efekcie nie była tak, jak to widzimy dziś, rozchełstana) do czasów, w których rządzi prywatny **pomysł** – czasów *ubrań na wagę*, czasów kładących nacisk na prywatny dizajn z wyboru (bo można) lub za wszelką cenę (bo patrzą/słuchają), a więc niwelujący podstawy społecznego prawa do istnienia pojęcia gustu.

Wydaje mi się, że taka wycieczka pozwoli lepiej naświetlić niejedno istotne dla sztuki zjawisko i na obydwu biegunach tej historycznej linii znaleźć może nawet podobną ilość plusów i minusów.

Zatrzymaliśmy się na Beethovenie – i bardzo dobrze, bo od niego teraz należy zacząć. Młody Beethoven galopuje już na grzbiecie idei: w górę i w dół, od uniesień do upadków. Znamy go z namiętnych miłości, rzucających nim od euforii do rozpacz, znamy go z zaangażowania politycznego, wiodącego go od poparcia dla Napoleona i jego rewolucyjnego przywództwa do gwałtownego odwrócenia się odeń i wykreślenia dedykacji Bonapartemu z bohaterskiej (*Eroica*) Trzeciej Symfonii, znamy go wreszcie z dzikiego charakteru, każącego mu oczekiwać i żądać od odbiorców ślepego uwielbienia i zaraz pomstować na nich i przeklinać przy pierwszym przecuciu niezrozumienia. Wedle mody idącej z Francji, rozedrganej misją przywództwa narodów, zrzuca perukę, a splątanych przez wichur szaleństwa włosami nie tylko się nie przejmuje, ale obnosi je po salonach i *Konzerthausach* razem z niechlujnym nieraz strojem, dając się w ten sposób zapamiętać jako pierwszy w naszej historii kompozytor z udokumentowanym faktograficznie w ł a s n y m i m a ż e m. Ale oczywiście to tylko opis osoby w kronikarskim duchu. To, co nas interesuje, to ów drugi, zwany heroicznym, i trzeci, zwany już po prostu romantycznym, okres jego twórczości.

W twórczości i sposobie *bycia kompozytorem* Beethoven też bardzo się już różnił od swych poprzedników. W przeciwieństwie choćby do znanego z lekkiego pióra Mozarta, nie pisało się Ludwigowi łatwo, a wręcz coraz ciężiej. I nic dziwnego: niejechał już sobie wygodnie ubitym traktem powszechnego, oczywistego stylu poprzez statyczną w swej estetyce epokę, lecz właśnie z tego traktu skręcał, podejmując dramatyczne i rozkoszne zarazem wyzwanie nieznanym i przeczuwanym cudów nowych odkryć. Pracował ciężko, przekopując przez zwarte masywy tradycyjnych orkiestr tunele ku nowej symfonice, demontując zastane i uświęcone tradycją formy, wykrzywiając je i amputując im elementy wedle swej woli, by przypasować je do swej nowatorskiej myśli. I to, że w efekcie stworzył muzyce europejskiej warunki dla nadejścia romantyzmu, to oczywiste; dla nas zaś co najważniejsze, to fakt, że dokonał tego mocą realizowanej indywidualnie idei; bo tak czuł, tak chciał i tak właśnie miało być, jak on wskaże. Nie tylko więc wprowadził historię muzyki w Romantyzm, ale również wprowadził kompozytorów w nową filozofię własnego „ja” twórcy. Od tej pory miał być kompozytor samodzielnym bytem twórczym, wybierającym swój język dla idei, a nie tłumaczącym na niego zadaną z zewnątrz retorykę stylu.

Oczywiście warunki muzyczne romantyzmu nie są na tyle odmienne, by kompozytorzy mogli w ramach podstawowych elementów dzieła muzycznego dowolnie eksperymentować. Ale nas najbardziej interesuje fakt, że na niebie romantyzmu – w przeciwieństwie do poprzedniej doby – nie świeci już dla wszystkich tak samo



rys. Bolesław Polnar

słońce stylu, lecz w tej chmurnej epoce na każdego indywidualnie wiązka olśnienia może padać pod innym kątem. Jest więc sens czasem się przesunąć o krok, innym razem przebiec przez blaski i cienie, bo o podobnych ruchach można teraz decydować samemu. Prawo do tego daje wyniesiony przez Europę, drżącą od napiętych rewolucyjnie mięśni, dogmat idei w miejsce dogmatu stylu. Idea to decyzja, a decyzja to aktywność, podczas gdy styl karmi się mocą tradycji, a tradycja jest statyczna. Historia ruszyła już jednak z nieznanym przyspieszeniem i to, co chciało stać, chcąc nie chcąc zostawało z tyłu – a zwróćmy uwagę, że owo napięcie „współczesność/przestarzałość” w baroku jeśli było, to bardzo słabe, w klasycyzmie zaś, jako wręcz konieczne, stanowiło o zwróceniu się sztuki ku wzorcom *klasycznym*, a więc *poprzednim*.

Tak zatem, wędrując przez Romantyzm w muzyce, widzimy ogromną rolę etosu idei, co w efekcie nie może przecież dotyczyć wszystkich kompozytorów jednakowo, lecz wymaga zajęcia przez nich indywidualnego stanowiska. Nie czas już, nie następstwo dekad, lecz prywatna twórcza deklaracja stanowiła o tym, czy dany kompozytor opowie się po stronie bardziej klasycznego wyrazu, czy przejdzie na pozycję romantyka odsuwającego ciekawie nowe kurtyny, za którymi czekają niezbrane możliwości wykonawcze i orkiestracyjne. Jeśli Berlioz łądował do instrumentarium opery *Trojanie* dziesięciu kotlistów i dziewięć helikonów (instrument dęty blaszany), to przecież nie dlatego, że tak się wtedy robiło, tylko dlatego, że uznał, iż bez tego się nie obejdzie. Jeśli tytułuje części swej pięcioczęściowej *Symfonii fantastycznej* 1. *Marzenia – namiętności*, 2. *Bal*, 3. *Wśród pól*, 4. *Marsz na miejsce stracenia*, 5. *Sabat czarownic*, to dlatego, że chce nas zaprosić do królestwa swej własnej (niedzielonej przecież z nikim ani z epoką) wyobraźni i opowiedzieć opowieść, zarówno muzyczną, jak i tekstowo-fabularną, której nikt poza nim nam nie opowie. A napisał ją nie dlatego, że pisało się wówczas symfonie o balach, egzekucjach i sabatach, lub że ktoś ją u niego zamówił, lecz to jego indywidualne podejście do romantycznej idei zrodziło potrzebę napisania takiego utworu, z całą świadomością, że następny może być już całkiem inny, bo będzie już dzieckiem innej idei twórczej. W czasach powstania tej symfonii (1830) jedni szybowali przez oceany swych fantastycznych wizji, inni popełniali młodociane samobójstwa z miłości, inni walczyli za niepodległość, inni jeszcze kontestowali święte dotąd prawa natury – wszyscy jednak aby móc to robić, musieli widzieć się jako indywidualne, samostanowiące jednostki, bo te czynności to kwestia postaw, a postawę przybiera jednostka dla samej siebie, bo tylko takich może przyjąć na swe łono taka czy inna idea. Styl nie pyta o narodowość czy zapatrywania; idea, jak ją znamy z tych czasów, pożera jednostkę, każdego z osobna wraz z najgłębszymi poziomami ducha, gdy tylko taki ktoś zbliży się i trafi w zasięg jej oddziaływania.

Gdy artystyczne „ja” zostaje tak pogłębione, a następnie wywleczone na zewnątrz i publicznie upowszechnione w duchu dzieła jako a k t u artystycznego – nic dziwnego, że dają się obserwować postawy, których poprzednie epoki nie znały. W naszej wycieczce chciałbym zwrócić uwagę przede wszystkim na takie „ja” artyści, które w efekcie podkreślonej niepowtarzalności staje się samo w sobie powodem (pretekstem) do pewnego „uartystycznienia”. Artysta romantyczny nie może tworzyć inaczej, jak przez pryzmat swego *ego*, może jednak ponadto ukazać to *ego* jako zjawisko artystyczne do tego stopnia, że stanie się ono nawet jednym z powodów istnienia dzieła. W płaszczyźnie muzyki dobrym przykładem będzie **wirtuozostwo**.

Zjawisko to (ale nie pojęcie) istniało wcześniej – już młody Mozart obwożony był po dworach jako dziecko fascynujące jakością swej sztuki pianistycznej – ale dawniej wykonawca, choćby zaiste mistrzowski, pozostawał na usługach dzieła, płacąc kompozytorom bezimienny trybut za ich własną bezimiennność wobec stylu. Teraz zaś może wykonawca, razem ze swym konkretnym wykonaniem, sam być obiektem

aktu artystycznego, a zatem i obiektem zainteresowania odbiorcy – a więc i obiektem jego uwielbienia bądź negacji. Na scenę wkracza oto wysoki, chudy jak miotła Włoch i staje z opuszczonymi skrzypcami w teatralnej pozie. Publiczność (zgromadzona już w specjalnie dla takich okazji wzniesionej sali koncertowej) milknie, a milknie w oczekiwaniu nie tylko wobec mającej zabrzmieć muzyki, lecz i wobec stojącego na scenie wykonawcy. On tymczasem, odegrawszy swe niemal czysto aktorskie *entrée*, osiągnąwszy zamierzoną reakcję na swoją osobę, przykłada gwałtownym ruchem skrzypce do szyi i zaczyna wyprawiać takie cuda, że trudno uwierzyć, jakoby nie miała za tym stać siła jakaś nieczysta. Ludzie nie wytrzymują, dają ujście swym skrajnym reakcjom jeszcze podczas grania, z koncertu – wydarzenia z natury artystycznego – robi się wydarzenie socjologiczne, panie mdleją, panowie krzyczą „*Incroyable!*”, a skrzypek opuszcza instrument tak nagle, jak go wcześniej podjął i toczy ognistym wzrokiem po rozentuzjasmowanej publiczności, nie kryjąc na swej diabolicznej twarzy kłębiących się w nim myśli: „Tak, właśnie tak; płoń, odbiorco. Nie jestem jak inni... Jestem Paganini!”

W naszej relacji z wyprawy od sztuki stylu do sztuki pomysłu jest to bardzo ważny kadr. Widoczny tu młody człowiek bodaj jako pierwszy tak głęboko i z tak niebywałych, często pozamuzycznych powodów, wygospodarował na kartach historii miejsce na imię wykonawcy (a jeśli nie pierwszy dla historii, to na pewno pierwszy dla świadomości słuchaczy, która jest historią recepcji dzieła). Jeśli wspominałem o Beethovenie, który zmierzwił włosem i rozpiętym surdudem manifestował niezależność swego „ja” ze strony kompozytora, to Paganini może grać z powodzeniem rolę pierwszego wykonawcy, który nie tylko ze swej sztuki, ale i z samej swej osoby świadomie uczynił przedmiot manifestacji wyjątkowości, przyłączając na sztywno do przekazywanej przez siebie sztuki sam fakt, że był Paganinim.

Takie zjawisko ma już pewne punkty wspólne ze współczesnym idiomem wykonawcy i jego rolą dla kultury muzycznej, bo oprócz tego *co gra* (np. *Pory roku Vivaldiego*) i *jak gra* (z niezłym zacięciem), jest już istotne *kim* i *jaki jest* (Nigel Kennedy ostrzyżony na punka). Na korzyść mojego przekonania działa chyba fakt, że pojęcie wirtuozostwa w zasadzie nie zmieniło się do naszych czasów – i tu jakoś dziwnie kusi mnie, by przenieść całego Paganiniego tak, jak stoi, o półtora wieku w przyszłość. A tam, gdyby Niccolò mógł udzielić wywiadu na współczesną modłę, wyobrażałbym to sobie mniej więcej tak:

Reporter: Opowiedz swoim fanom i tym, którzy po dzisiejszym show na pewno nimi zostaną, jak doszedłeś do tego momentu w swoim życiu, w swojej karierze...

N. P. Swoje życie zacząłem w miejscu, w którym inni przeważnie je kończą [śmiech]. Poważnie – w wieku dziesięciu lat zapadłem w letarg, więc zapakowali mnie do trumny i już mnie chcieli pochować, a tu nagle, tuż przed zabiciem wieka, poruszyłem palcami... (Zasadniczo chodzi o moje palce) ... i w ostatniej chwili uniknąłem pogrzebania żywcem!

R.: Wow! A jak doszedłeś do tej niebywalej techniki? Ponoć ojciec zamykał cię w komórce i kazał ćwiczyć po dziesięć godzin dziennie?...

N. P.: To też, ale... [pokazuje dłonie]. Urodziłem się z taką chorobą, w której rosną człowiekowi wielkie dłonie i długie palce, a stawy wyginają się na wszystkie strony. Do tego dochodzi zresztą parę innych, już nie tak pożytecznych, elementów. Pewnie chcesz zapytać o te konszachty z diabłem, o które mnie posądzają, i o to, co robiłem od 1800 do 1805, kiedy zniknąłem jakbym się zapadł pod ziemię... ale nie będę o tym mówił [zapala cygaretkę].

R.: Faktycznie, wszystko to jest bardzo tajemnicze. Ludzie to ubóstwiają...

N. P.: Wiem. Wracając do kariery – muszę też oddać wdzięczność pewnemu bogatemu kupcowi, który sprezentował mi fantastyczny instrument, mojego Guarneriego del Gesù, z 1741. Ale to, jak gram, to przede wszystkim talent, praca, technika, jeszcze raz technika – no i po prostu fakt, że to gram ja!

R.: Oczywiście. A teraz na czym grasz?

N. P.: To jest taki specjalny instrument, jedyny na świecie, bo zrobiony na moje zamówienie, specjalnie dla mojej ręki. Gram też na altówce, na przykład „Harolda w Italii” Hectora Berlioza. Hector to też jest naprawdę niesamowity facet! [śmiech].

R.: Najpierw długo grałeś tylko we Włoszech, ale i tak cała Europa o tobie słyszała. A teraz?

N. P.: Teraz dużo jeżdżę i koncertuję gdzie się da. Mam duże wydatki...

R.: No tak, wszyscy znają twoje zamiłowanie do hazardu i hulaszczego trybu życia...

N. P.: [wzruszenie ramion].

Jakoś trudno mi nie ulec pokusie i zamiast zamówionych na własny rozmiar skrzypiec nie włożyć Paganiniemu w dłonie gitary elektrycznej (najlepiej od razu czterogryfową *quad guitar* Michaela Batio), pociągnąć lekko gotyckim glamour'em i wyrzucić na scenę w strugach świateł i dymów...

No dobrze, może trochę się zagalopowałem (choć oczywiście żadne podniesione w wywiadzie fakty z życia N. P. fikcją nie są) – zostawmy już w spokoju tonącego w długach i uwielbieniu mistrza z Genui, tego bohatera negatywnego, który nie tylko mimo cech społecznie potępianych, ale i w znacznej mierze dzięki nim utrzymuje się na powierzchni publicznego zainteresowania i do dziś może z powodzeniem odcinać kupony od swej ówczesnej wyjątkowości. Paganini nie miał zresztą bezpośrednich naśladowców – nawet w romantyzmie trudno o taki życiorys i zespół wyjątkowych uwarunkowań – ale na pewno stoi na początku epoki wirtuozów tj. instrumentalistów, którzy przyciągają zainteresowanie kompozytorów i publiczności **swoim scenicznym „ja”**. Publiczność, ulegająca czarowi już nie tylko muzyki, nie tylko nawet wykonania, ale samego wykonawcy (w tym – swych o nim wyobrażeń, czyli pewnej mitologii heroicznej), przykładą się wydatnie do wtórnego

kreowania jego historii, tj. historii swoich idoli (gdyby można było w wiek XIX przenieść to pojęcie), rozkładając ciężar zainteresowań sztuką (muzyczną) z samej sztuki na idiom konkretnej osoby – wybieranej przez tę publiczność, a nawet już przez tę wtórną mitologiczną historię muzyki, z określonych (nie zawsze czysto artystycznych) powodów.

Zaczynają powstawać koncerty wirtuozowskie, gdzie obok samej muzyki wielce istotnym elementem jest to, że są piekielnie trudne, zatem mierzący się z tymi trudnościami solista staje się takiego wydarzenia bohaterem – wręcz, powiedzmy, zwycięzcą. A dla zwycięzców są laury i pamięć z dedykacją na okaziciela, bohaterowie zaś tworzą nie tylko swoją kronikę wiktorii, wznosząc z dokonanych sukcesów swój piedestał, lecz „adresują się” w przyszłość: *zawieszają poprzeczkę*, inicjują współzawodnictwo, czyli niezaspokojony (a zatem rosnący) głód. Taka sytuacja to już nie tylko *r u c h*, znany ze wskazywanej wyżej różnicy między statycznością okresu stylu i dynamicznością okresu idei. To już *p r z y s p i e s z e n i e*.

W nadchodzących dziesięcioleciach owo przyśpieszenie rośnie zgodnie ze wzrastającą siłą grawitacji ku kolejnemu istotnemu zjawisku, które musi w naturalny sposób być efektem zarówno etosu wirtuoza, jak i zorientowania sztuki na ideę. Tego zjawiska – nazwijmy je orientacyjnie *e f e k t e m* – póki co nie trzeba piętnować; efekt wyrzucić chce każdy, kto zabiera się za działanie. Ale ponieważ mówimy o grawitacyjnym przyśpieszeniu, ów „efekt” zaczyna stawać się motywem o rosnącym popycie. Do tego dochodzi nieopuszczające Wielkiego Romantyzmu (a nawet upowszechnione w nim) zamiłowanie do głębi, czy może po prostu złożoności [(kult jednostki + kult głębi) x „schyłek Europy królestw” = „nigredo”?]. Predylekcja ta jest ostatecznie współodpowiedzialna za inicjację epoki niemieckiej giga-symfoniki, Wagnera, nasycenia muzyki treściami i przekazami filozoficznymi, mistycznymi i ogólnie „postępowymi”.

To są właśnie czasy – koniec XIX wieku – w których sztuka idei tak już obrosła w masę, że zbliża się do punktu krytycznego, grawituje sama do siebie, wysana przez swą Osobliwość – czyli dąży do samounicestwienia. W takim kataklizmie nie można już łapać się przeszłości, konto ulega wyczyszczeniu, a sztuka, odchodząc od zbiorowej mogiły idei, trafia na rozdroże i musi znaleźć dla siebie nowe kierunki i rozwiązania. Aby zaś poszukiwania były skuteczne, trzeba uradzić, co jest ważne, określić nowe dogmaty, wspólnie je wymyśleć i usprawiedliwić. Nadchodzą dla sztuki czasy **koncepcji**.

O ile styl się *z a s t a j e*, a ideę *p r z y j m u j e* (tę czy tamtą), o tyle koncepcję można sobie znaleźć – i wtedy się ją *m a*. O ile habitatem stylu jest społeczność (i gust) epoki, a habitatem idei określona grupa „jednomyślnych” (w opozycji



rys. Bolesław Polnar

do innej)), o tyle habitatem koncepcji jest wąski, bynajmniej nie ogólnodostępny, obszar pewnego kontekstu, który – odkrywszy – można tyleż udostępnić i rozwijać, eksplorować wspólnie, co zatrzymać i rozwijać od siebie. Jest to swoista mentalna pronacja, gest od siebie ku adresatowi, jakby rzec „mam koncepcję, chyba jest niezła, zresztą oceńcie sami”.

Kompozytor wychodzący do publiczności, zdezorientowanej po kolapsie romantyzmu, z takim gestem, już na wstępie tę publiczność dla siebie (i swej koncepcji) partykularyzuje i rozbija na adresatów i nie-adresatów. Koncepcja to zjawisko prywatne, nie uderza więc w ogół odbiorców falą zdolną ogarnąć oczekiwania (i może w efekcie zrozumienie) publiczności *en masse*; oddziałuje strumieniami o szerokości proporcjonalnej do intensywności pewnych indywidualnych cech twórcy,

wśród których wymieniałbym jego charyzmę (to przecież cecha wyłącznie indywidualna, osobnicza), a zatem swoistą artystyczną siłę perswazji, nośność merytoryczną danej koncepcji i może jeszcze odrobinę „ślepego szczęścia”, by trafić w jedną z lokalnych (w sensie czasowym i geograficznym) mód. W chaosie poromantycznym, gdy ani odbiorca, ani autor dzieła nie bardzo wiedzieli, dokąd pójść, rolę przewodników przyjmowali ci twórcy, którym ów zespół cech pozwalał wziąć odbiorcę za rękę i poprowadzić tam, gdzie sobie upatrzyli. Eskapady takie są z konieczności chwilowe, bo teraz to, co nazywamy gustem, nie ewoluuje w ramach stuleci stylu, lecz w ramach grupowych preferencji, które są przecież zmienne, bo w tym krajobrazie artystycznym notorycznie poddawane naciskom sąsiednich koncepcji i oprowadzających przez nie twórców.

W efekcie o wielu kompozytorach tego czasu można powiedzieć, że „mieli koncepcję, a potem ją zmienili”, o koncepcjach zaś można orzekać, że są (z punktu widzenia bardziej powszechnej akceptacji, zapisanej w historii) „słuszne lub niesłuszne”, czy wręcz dobre lub złe. Historia muzyki przełomu XIX i XX wieku zna wielu kompozytorów, którzy zapisali się przez swe koncepcje na jej kartach, ale nikt za nimi nie poszedł – koncepcje jednoosobowe – oraz wielu tych, którzy zdołali do swej koncepcji zgodzić jakieś grono, zainteresowane eksploracją dawanych przez nią możliwości.

Sztuka uwarunkowana koncepcją zwiększa dodatkowo możliwości i prawa do przeżycia tym twórcom, których koncepcje wyrzuciły na jakiś samotny brzeg. Przechadzali się tam sami ze sobą, już społecznie uniezależnieni od napięcia „jesteś sławny i brylujesz – nie jesteś sławny i się załamujesz” (np. Satie). Nie musieli się też zamartwiać żywotnością swych koncepcji. Jeśli bowiem żywot tej czy innej nagle się kończył, to często – również za sprawą samych obrabiających ją twórców – można było po prostu w wybranym przez siebie momencie z m i e n i ć k o n c e p c j ę. W konsekwencji życie muzyczne od strony odbiorcy zaczęło być określane przez – nazwijmy to – **ruch** rozmaitych **koncepcji**. Tak jak kompozytorzy, tak i słuchacze mogli je sobie wybierać, wedle swych celów, ciekawości i preferencji. To tłumaczyłoby powstanie tego niezwykłego w historii muzyki zjawiska współlistnienia różnych języków muzycznych – niekoniecznie w parach walczących przeciwieństw. Bo koncepcja nr 7 może merytorycznie nie mieć nic wspólnego z koncepcją nr 31 (mogą być koncepcjami nieznanymi się osób, idących w swych poszukiwaniach ku zupełnie nieodnośnym względem siebie celom), co wraz z innymi nie przeszkadza im wspólnie tworzyć krajobrazu tych czasów.

Koncepcja jest efemeryczna. Wyłania się, utrzymuje jakiś czas i rozwiewa, nasycając wybranymi pierwiastkami inne, koaguluje z nimi lub się wytrąca. Tworzy to w historii muzyki obszar o niewielkiej powierzchni i znacznym urozmaiceniu terenu, gdzie – można by rzec (w tym przedagonalnym stadium mitu o powszechnej wolności) – *każdy może znaleźć coś dla siebie*, a jeśli nie, to kierunków jest jeszcze do obrania wiele.

Jednym z bardziej reprezentatywnych kierunków na tym obszarze jest impresjonizm, ale z kompozytorów kroczących tą ścieżką wiernie wymienić można w zasadzie tylko Debussy'ego. Inni związani z impresjonizmem pożyczali go sobie na chwilę lub dwie, w wybranych przez siebie aspektach, przecinając tę ścieżkę z tej czy tamtej strony. Można znaleźć impresjonistycznego ducha u Ravela, Szymanowskiego czy de Falli, ale z różnych powodów, w różnych ilościach i w kolorowym chórze z innymi koncepcjami.

Inna z kolei koncepcja poprowadziła dojrzałego już twórczo Schönberga ku dodekafonii. Kompozytor ów kroczył przez tę niespokojną epokę w asyście dwóch swych wiernych uczniów (Weberna i Berga), i w tym składzie włączyli koncepcję dodekafonii w obieg historii. Ale zachęcony nowatorstwem dodekafonii Schönberg pozwolił sobie na przeinwestowanie, wygłaszając słynny osąd, według którego „za dziesięć lat nawet mleczarze będą gwizdali podczas pracy dodekafoniczne melodie”. Cóż – żaden mleczarz nie zdążył nauczyć się tej trudnej sztuki, bo koncepcja do tego czasu wypaliła całą swą nośność i mniej więcej po dekadzie właśnie przestano ją uprawiać; sam Schönberg nawet porzucił ją, zresztą dla romansu z duchem przeszłości. To byłby właśnie przykład wspomnianej wcześniej cechy koncepcji: może być „słuszna” (nośna) lub „niesłuszna”, skazana przez swój własny kod merytoryczny na niełączliwość z duchem chwili. Bo, skądinąd, dała dodekafonia podstawy i materiał do wielu istotnych przemian w sferze języka muzycznego. Nawet dziś koncepcja ta (w zasadzie – technika, czy może koncepcja techniki) kusi jeszcze kompozytorów, lecz nie są już oni bezpośrednimi spadkobiercami, kontynuatorami Schönberga, lecz znów sięgają po ten czy ów składnik, wpisując go w koncepcje własne (dwunastotonowość, jak choćby u Lutosławskiego, czy serializm Bouleza).

W takiej sytuacji historia muzyki zaczyna mieć kłopoty z przeprowadzeniem najbardziej podstawowych dla siebie procesów: periodyzacji i terminologii. Co do kłopotów z periodyzacją – czy jeśli napiszę teraz (2010) utwór z zauważalną liczbą cech impresjonistycznych, będę impresjonistą? Czy jeśli zorganizuję cały materiał wyśkościowy utworu w dwunastodźwiękowe układy, to czy będę dodekafonikiem? Czy jeśli włączę w realizację sceniczną utworu dodatkowe efekty, a w percepcję dodatkowe zmysły, to czy będę nieodrodnym potomkiem skriabinowskiej wizji synkrezji sztuk i bodźców? Co do kłopotów z terminologią – czy tak samo i tym samym ekspresjonizmem jest skriabinowska koncepcja *katharsis* poprzez uniesienie ku absolutowi oraz „drugowiedeńska” (Schönberg-Berg-Webern w latach dwudziestych XX w.) koncepcja wyrazistości odczuć i wszelkich (pozytywnych i negatywnych) uczuć bez względu na estetyczną cenę (czy mimo niej)? Wspólna nazwa „ekspresjonizm” dla tak odmiennych przesłanek i zjawisk muzycznych wydaje się albo wyrazem bezradności terminologicznej, albo (lub jednocześnie) dowodzi oderwania pojęcia koncepcji od tożsamości języka artystycznego, wynosi to pojęcie ponad kwalifikatory czasu czy ośrodka (tj. „szkoły kompozytorskiej”).

Kolejną istotną cechą rządów koncepcji jest fakt, że ta – jako produkt prywatnych rozmyślań – jest też w jakimś sensie podczepiona pod całość oddziaływania świata zewnętrznego i przeżywanego; a więc jej paliwem, wtłaczanym przez kanał indywidualnego sposobu rozumowania danego twórcy – jest bardzo często inspiracja. Trudno zaprzeczyć, że najbogatszym źródłem inspiracji jest takie, które posługuje się najbardziej konstytutywnym dla percepcji zmysłem człowieka: wzrokiem. W tym kontekście zwraca uwagę mnogość wspólnych nazw dla koncepcji muzycznych i plastycznych, ale w ogóle należałoby przyjrzeć się choćby skrótowo zagadnieniu kariery, jaką robi inspiracja. Wzrokowość, a przynajmniej zmysłowość inspiracji muzycznych, znajduje wyraz w zupełnie nowym słowniku tytułów. Kończy się w tym okresie ciągłość gatunków znanych dotąd i umocnionych przez tyle wieków (sonata, koncert, symfonia, poemat muzyczny). Utwory można już koncyptować i budować nie do ram gatunku czy formy, lecz wedle inspiracji, zgodnie z duchem tego, co mieliśmy w głowie, gdy rodził się pomysł na utwór. A świat zmieniał się w tych czasach w odpowiednio większym tempie (zgodnie z wcześniejszą tezą o przyśpieszeniu), codziennie dostarczając umysłom różnych bodźców z rozmaitych sfer. Na przykład – w roku ogłoszenia przez Schönberga dodekafonii (1923) pisze francuski kompozytor z tzw. Grupy Sześciu, Arthur Honegger, utwór symfoniczny pt. *Pacific 231*, który zmyślnie egzemplifikuje i bez ogródek uświadamia inspirację... maszynową potęgą lokomotywy (o tejże nazwie). Ot, inspiracja na miarę tego, co w określonej chwili było dobrą pożywką dla koncepcji. Był więc parowóz nie tylko źródłem pomysłu na utwór, ale również koncepcji na muzyczne przedstawienie zgoła nie muzycznych konotacji, jakie niósł ze sobą. Byli wreszcie kompozytorzy, którzy zamiast szukać inspiracji w galopującym progresie cywilizacyjnym i regresie etycznym, odnaleźli na powrót Haydna, Bacha czy Palestrinę (neoklasycyzm) – ale nie dlatego, że nie wiedzieli jak pisać, tylko pewnie dlatego, że jakieś elementy stylów dawnych epok niosły dla nich treści godne przeniesienia na grunt współczesności.

Kultura muzyczna okresu koncepcji przypomina zderzające się cząsteczki rozmaitych gazów, poddawanych ustawicznemu sprężaniu, rozprężaniu i mieszanii. Impresjonizm, ekspresjonizm ten czy tamten, witalizm, neoklasycyzm, cała galeria tzw. szkół narodowych, więc folkloryzm – zatem, można by dodać, hispanizm, francyzm, rusyzm, polonizm, hungaryzm, a nawet neoorientalizm, blisko- i dalekowschodni – a obok tych wszystkichizmów również postacie nie dające się ująć w żadną jednoznaczną taksonomię jak Szostakowicz, Messiaen, czy na samym początku tego zamętu Satie – biegają po tym półwieczu w tę i z powrotem wpadając na siebie, gubiąc składniki, by zaraz przyłączyć sobie inne, siejąc ferment i sprawiając, że bezradna wobec tych spazmów historia rozkłada się, rozwarstwia – staje się, być tak rzec, rozhisteryzowana.

W naturalny sposób ta wyodrębniona tu przeze mnie na próbę epoka koncepcji nie mogła trwać długo. Z jednej strony – ciągła możliwość zerwania kontraktu ze swą koncepcją, z drugiej strony – ogromne ciśnienie sąsiednich, tzn. równoczesnych

koncepcji, z trzeciej zaś – wciąż przyśpieszające tempo reakcji na linii „wymyśleć–stworzyć–przedstawić–odebrać” pchnęło twórcę w kierunku zupełnie nowej ekonomiki dzieła. Okazało się, że wartości dającej się przedstawić odbiorcy można (a wręcz ekonomicznie jest) szukać jeszcze wcześniej, jeszcze przed koncepcją. A przed koncepcją na dzieło jest **pomysł** na dzieło.

Czym jest dla aktu twórczego pomysł? Upierałbym się, że początkiem. Tworzywem. Pomysł nie żyje – jest tylko jądrem komórki, z której dzieło przy sprzyjających warunkach może wyewoluować. Niesie informacje genetyczne dla dzieła, ale ma się do niego o niego jak głód do potrawy: jest p o t r z e b ą dzieła. To moje zdanie – tymczasem w naszej klasyfikacji/periodyzacji „epokę pomysłu” w sztuce charakteryzuje fakt, że pomysł byłby jednocześnie początkiem i k o ń c e m aktu twórczego. Zaś najbardziej dramatyczne jest to, że w efekcie tej sytuacji bohaterem sztuki przestaje być dzieło, a staje się autor pomysłu.

Mam świadomość, że od przedstawionej wyżej „sztuki rządzonej koncepcją” niewiele różni tak ujętą „sztukę rządzoną pomysłem”. Zostawmy na boku kwestię, czy koncepcja może być pomysłem (nieraz – owszem), podkreślmy zaś tę niewielką, ale ważną między między nimi różnicę: koncepcja wymagała od twórcy przemyslenia i opracowania, zanim osadzał na niej swe dzieło sztuki; mogło być ono przez koncepcję zdominowane, mogło być wręcz dla egzemplifikowania danej koncepcji powołane do życia, ale dzieło w okresie sztuki rządzonej koncepcją musi wciąż być dziełem artystycznym. Natomiast w sztuce rządzonej pomysłem na pomysłu proces artystyczny może się z powodzeniem skończyć, a pomysł przy najlepszej woli dziełem nie jest z definicji – i to jest nie tylko wielkie zwycięstwo jednostki, która odtąd nawet zwielokrotnioną odbitkę butelki coca-coli będzie w efekcie mogła nazwać dziełem, ale i wielka klęska pojęcia dzieła, a w zasadzie całego systemu pojęć rozpiętego na linii „twórca–wykonanie–dzieło–odbiorca–percepcja”. Od tej pory będzie można się obywać nie tylko bez dowolnie wybranego elementu tego systemu (tak tak, nawet bez dzieła, tj. bez obiektu, który mielibyśmy artystycznie percypować), ale i bez wszystkich ich naraz. Z danego systemu „twórca–wykonanie–dzieło–odbiorca–percepcja” pozostaje tylko „- - -”. Samo jądro. Bez organizmu.

Na przykład czarny kwadrat na białym tle. Gdybym w 1915 w Petersburgu zobaczył na wystawie ten obraz Malewicza, zapytałbym pewnie z nieśmiałym uśmiechem: „No dobrze, i co dalej?” Dziś nie muszę pytać – odpowiedź jest już dostępna nawet na ulicy.

Podana data jest wcześniejsza niż początek naszej kultury pomysłu w chronologii muzycznej, ale nic dziwnego, że inspiracje rodzą się wcześniej w świecie zmysłu wzroku. Teraz zaś – kiedy na pomysłu kończą się nie tylko płótna, lecz i utwory czy książki – dobrze wiemy, że słucha się ... (*tu wstaw nazwisko*), czyta się ...

(*tu wstaw nazwisko*), nosi się ... (*tu wstaw nazwisko*) i ogólnie mówi się o ... (*tu wstaw nazwisko*). Dzieła sztuki od nazwisk różni również to, że wobec pierwszych w naturalny sposób chce się orzekać o pięknie, zaś wobec tych drugich parametr taki w ogóle przestaje być zasadny. Wydaje się, że w miejsce piękna postawiono swoją istotą idolatrię, krótko mówiąc – kult idola, z ekonomicznej konieczności tym bardziej intensywny, że tak przecież chwilowy.

Oczywiście również teraz, jeśli będę chciał, mogę sobie na ścianie zawiesić gigantyczny czarny kwadrat na białym tle (będę mógł mówić, że *mam w domu Malewicza*), mogę nawet powiedzieć, że był mi tutaj potrzebny (co usprawiedliwi mój wybór, nie każąc mi być estetą), ale nie mogę o nim powiedzieć, że jest **pięknie wykonany**. Ten aspekt dzieła sztuki nie jest już niezbędny. Czyż choć raz nie przeszło człowiekowi przez myśl, że „taki kwadrat (a nawet dwa) namalować mogę sam”? Więc nie kwadrat tu mamy, a pomysł na obraz; ten pomysł kupilem w galerii, a dokładniej kupilem..... (*tu wstaw nazwisko*, w tym przypadku – Malewicza). Daję głowę, że kwadraty istniały również w poprzednich etapach naszej drogi od sztuki stylu do sztuki pomysłu (choćby kasetony na sufitach), ale po pierwsze nawet te kasetonowe kwadraty można było wykonać piękniej lub mniej pięknie, a poza tym nie aspirowały one do poziomu estetycznego zawieszonych pod nimi dzieł mistrzów pędzla i wykonywanych pod nimi dzieł mistrzów dźwięków. Bo jeśli mam pomysł na X, a wręcz *pomysł X*, i już sam ten fakt miałby być dla mnie artystycznie ważny i usprawiedliwiający, to mogę X wydobyć choćby z, *pardon le mot*, bakutilu i jeśli tylko moje nazwisko (czyli JA) jest medialnie dostatecznie nośne, ani się obejrzę, a zostanę autorem. Pomysł może mieć każdy (*I ty możesz mieć naprawdę świetny pomysł!!!*). A zatem – należy zburzyć do fundamentów i postawić od nowa definicję a r t y s t y. Co więcej – nie zabiorą się za to krytycy, analitycy, artyści, „artyści” i odbiorcy zwrócenii wstecz; zrobią to ci, którzy – dzięki określonym narzędziom emisji komunikatu we współczesnym świecie – znajdują się na placu budowy pierwsi. Czyli media. W takiej sytuacji muzyka musiała się rozdzielić na dwie postacie: jedna zajęła pozycję **na** taśmociągu, z turkotem tępych mechanizmów wiozącego bez wytchnienia produkty *pop*, druga utkwiała **pod** jego taśmą, próbując zawrócić jej napędzany potrzebą ludu przesuw. Obie (z niewielkimi przerwami po obu stronach taśmy) wykrzykują granice swych terytoriów, ale obie przy użyciu podobnej retoryki, będącej po prostu językiem mediów i współkreowanego przez nie odbiorcy. Bo odbiorca, który z dworu książęcego przeniósł się na ulicę, nie jest w swej masie zdolny wnioskować o artystycznej jakości konkretnego „dzieła”, mięśnie gustu (wyrobite podczas dźwigania stylu i rozruszane w epoce idei) wiotczą i nikną, i brakuje powodów, by nie nazywać już – na wszelki wypadek – każdego autora artystą.

W takiej sytuacji – gdy odbiorca nie wie, co jest *artystyczne* (i w swej zbiorowości nie widzi powodu, by się dowiedzieć), a autorem jest każdy, komu uda się wtłoczyć swój pomysł w obieg społecznej świadomości – chcąc pochwalić współczesne dzieło sztuki, nie musimy mówić „piękne”, to już nierzadko nie ma sensu; mówi się:

„o, bardzo ciekawe!” albo „naprawdę oryginalne” (by nie wspomnieć tych najszerzej funkcjonujących określeń). Bo niewyspecjalizowana publiczność nie będzie nigdy mieć pojęcia dlaczego i na jakiej technicznej (*techné* – „sztuka, rzemiosło”) zasadzie funkcjonuje współczesny utwór i jeśli przychodzi po koncercie do kompozytora słuchacz i mówi „Bardzo piękne”, to może się faktycznie zachwycił, ale najbardziej prawdopodobne, że nie ma racji i wie o tym nawet sam kompozytor. „Piękne, powiadasz? – myśli sobie. – Kolejny, który nie zrozumiał...”. Nic dziwnego, że sytuacja, w której odbiorca nie podejmuje trudu konfrontacji z dziełem (choćby miało się okazać wartościowe) po prostu nie tylko nie orzeka, ale wręcz nie idzie na koncert, czyli po prostu odrzuca, kontestuje zasadność takiej konfrontacji. Chyba że należy do grona ciekawskich miłośników nowoczesności (i ponowoczesności), okopanych za nader kruchymi zasiekami snobizmu. Ktoś taki przynajmniej nie martwi się, że i jemu twórca nieraz przekaże dzieło, którego treścią lub formą jest p o m y s ł (niech będzie – tylko pomysł i aż pomysł): pomysł na treść lub pomysł na formę.

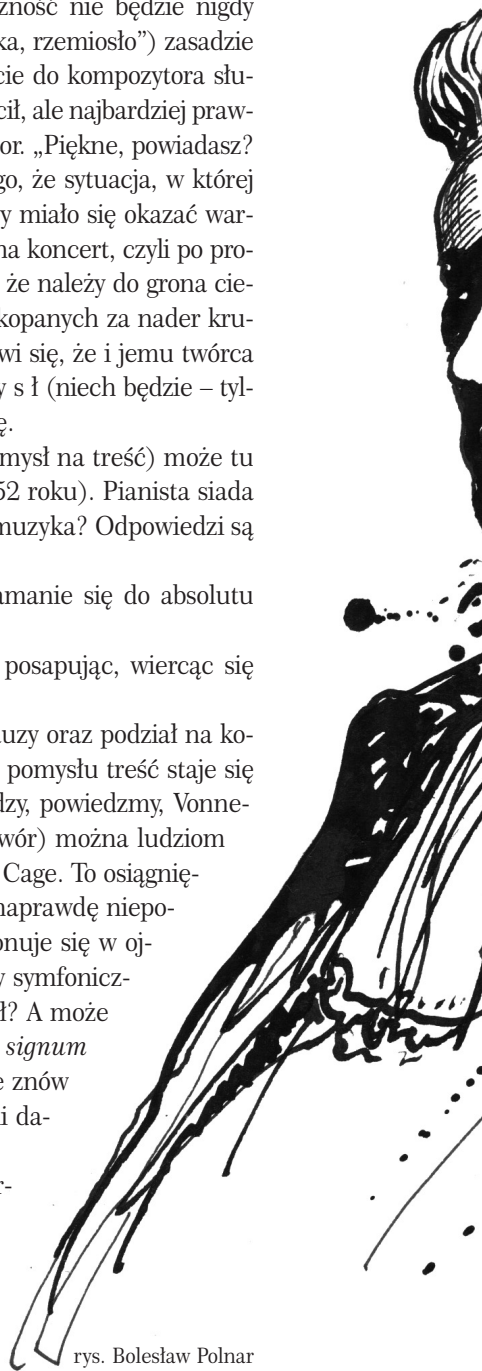
Klasycznym przykładem tego pierwszego (utwór = pomysł na treść) może tu być choćby słynne 4'33" Johna Cage'a (prawykonane w 1952 roku). Pianista siada do fortepianu, ale nie gra ani jednej nuty. Gdzie zatem jest muzyka? Odpowiedzi są dwie:

1. w ogóle jej nie ma (genialne w swej prostocie włamanie się do absolutu pod jego nieobecność),

2. muzyka jest, owszem – produkuje ją publiczność, posapując, wierząc się i wreszcie komentując w reakcji na fakt, że p. 1).

Utwór bez muzyki, a do tego w partyturze rozmaite pauzy oraz podział na kolejne sekcje – gag iście amerykański, gdzie w krótkim fleszu pomysłu treść staje się metodą, sadzający Cage'a na herbatce u kapelusznika między, powiedzmy, Vonnegutem, Malewiczem a Beuysem. Taki pomysł (a zatem i utwór) można ludziom zaaplikować tak naprawdę tylko jeden raz w historii – brawo Cage. To osiągnięcie większe niż człowiek na księżycu, bo, można by sądzić, naprawdę niepowtarzalne. Tymczasem – niespodzianka: do dziś 4'33" wykonuje się w ojczyźnie Cage'a z dużym powodzeniem, i to na całe orkiestry symfoniczne. Czy dlatego, że to dobry utwór? Czy raczej dobry pomysł? A może chodzi o uczestnictwo w pewnej idolatrii? To już nawet nie *signum temporis*; to wręcz *psikus temporis*, bo utwór wykonano, ale znów nikt niczego nie zagrał i pozostaje tylko zapytać, w jakiej sali dane wykonanie brzmiało lepiej.

Przykładem na sytuację, w której utwór = pomysł na formę, może być *II kwartet smyczkowy* (1983) Mortona Feldmana. Utwór ten trwa bez przerwy około sześciu godzin, ale partytura zawiera jedynie niezwykle rzadko rozmieszczone pojedyncze dźwięki (lub pogrupowane w krótkie odzwuki) niemal wyłącznie ekstremalnie ciche,



rys. Bolesław Polnar



rozdzielone całymi minutami kompletnej ciszy. Ponad trzysta sześćdziesiąt minut. Obrońca *II kwartetu* (i wielu podobnych dzieł Mortona Feldmana) słusznie jednak zauważył, że jakkolwiek jawi nam się takie ekstremum, to na pewno udało się kompozytorowi namieszać w naszej percepcji czasu. Zgoda, nie da się ukryć, że blisko stąd do jakiejś nirwany, a przynajmniej do rozbicia percepcji na atomy, krążące luźno poza strzałką czasu. Rzecz w tym, że to jest właśnie p o m y ś l, i t o ó w pomysł wymusza taką a nie inną materię utworu (i w konsekwencji naszego o nim orzekania). Widzę tu też okazję do innej tezy: w obliczu pomysłu w swej istocie naprawdę ekstremalnego trudno o analizę treści, trudno nawet o wyniesienie jej na poziom dyskursu estetycznego. Ekstremum pomysłu ma w podobnych razach takie ciężenie, że w jego zasięgu bodaj nic więcej się nie utrzyma. Pomysł wchłania treść, s t a j e s i ę po prostu treścią takiego dzieła.

Niestety, aby w krótkiej formie przedstawić system kilku tez, niezbędne jest generalizowanie, a o całym tym zamieszaniu można dyskutować przy jak najbardziej okrągłym stole, pod transparentem w rodzaju „jest źle, ale nieraz jest też dobrze, czyli ogólnie jest tak, jak trzeba” – aktualnym, jak chcą konformiści, w każdej epoce. Zarówno obok sztuki szybującej na wolności pomysłu, jak i poza nią, można znaleźć zjawiska same w sobie cenne, i to cenne w sensie obiektywnym na tyle, na ile to możliwe. To nie tu jest problem, lecz w intensywności wtórnego formowania pewnych postaw, wobec masowości których żaden już chyba artystyczny manifest nie wybrzmi w pełni, jeśli nie będzie jednocześnie manifestem socjologicznym. Zresztą po co komu manifesty, skoro pękł gorset stylu, wypaliły się idee, a koncepcje wyparła idolatria? W sensie ogólnym sztuka – zjawisko genealogicznie duchowe – stała się coraz bardziej umysłowa, aż wypchnięta przez nowotworowe dwudziestolecie rewolucji przelała się na płaszczyznę społeczną, gdzie lud (tu: ogół adresatów sztuki i jej odbiorców) potrzebuje jednostek, najlepiej z samego ludu się rekrutujących, a więc nie niezwykłych, a więc poddanych pośpiesznemu, zastępczemu apoteozowaniu, dopuszczalnemu wskutek ideologizacji kontekstu, w którym akurat wstąpili z megafonem na jakieś podwyższenie. I to już ten czy tamta z megafonem mogą się sami obwołać sztu-

ką, nierzadko prowadząc z tego miejsca tych czy tamtych ku ważnym przyczółkom, ale po gruzach, i to najczęściej celowo.

Jeśli sztuka epoki stylu w baroku sterczała sztywno w gorsecie, w klasycyzmie siadła grzecznie, by lepiej amortyzować ciężar peruki, w epoce idei zerwała ją, bo było jej już za duszno, a w poszukiwaniach koncepcji przebierała się, zdezorientowana, gubiąc większość tego, co przed chwilą miała na sobie – to teraz stoi przed nami nagusienka, za to w makijażu i z garścią błyskotek w dłoni, i mówi, że to nie dlatego, że nie ma w co się ubrać, tylko dlatego, że tak można. I będzie musiała albo tę nagość jakoś wytłumaczyć, albo ją usprawiedliwić wkładając jakiś ti-szert z nadrukiem, a do tego najpewniej – jako że najlepszą obroną jest atak – będzie mi wmawiać, że tak teraz się nosi i żebym jej nie sztorcował, bo występuję wówczas przeciwko jej wolności; że jak nie z nią to przeciw niej i w ogóle koniec z dyktaturą.

Tak. Dyktatura źle się kojarzy i nikt nie chce nawet o niej słyszeć, również w sztuce, podczas gdy Wolność zwłaszcza w Sztuce wydaje się koniecznością, i tak nam teraz obie do siebie pasują.

Ale to nie jest takie proste. Dyktatura, jeśli dobrze ją stosować, to porządek, zaś wolność, jeśli źle ją stosować, to chaos. Rzecz w tym, że twórcy (tj. najczęściej autorzy pomysłów) i inni decydujący o postaci współczesnej kultury aby utrzymać się na swych pozycjach nie mogą tego chaosu napiętnować (przez to jakby przyznając, że źle zrozumieli tę wolność), więc muszą awansować go do poziomu kontekstu, odziać w społeczne przyzwolenie, a najlepiej jeszcze owo przyzwolenie narzucić. I taka sztuka, wyrwana z napięcia między artystycznym „my”, a tym, co duchowe, i przeniesiona w napięcie między artystycznym „ja” a tym, co społeczne, z coraz większym trudem będzie w stanie sama decydować o swej (ewentualnej) ewolucji.

Niestety, naszkicowany powyżej kryzys po muzyce widać chyba najdotkliwiej. O ile w innych dziedzinach sztuki wciąż można przynajmniej dyskutować z przekazem, zając miejsce w dyskursie o jego obiektywnej wartości (a nawet w dyskursie o zawartym w nim napięciu między dobrem i złem), o tyle muzyka (na poziomie swej materii, czyli dźwięku), nie mogąc komunikować własnych treści (dla ich braku), najłatwiej przyjmuje narzucone jej arbitralnie treści lub niby-treści tego, kto się pod nią podpisze. Żyć bez niego nie chce i chyba nie może, bo gdyby wyjąć z niej wkład chwilowego pomysłu (choćby dobrego), firmowanego nazwiskiem swego „artysty” (w przypadku muzyki poważnej – kompozytora, w przypadku muzyki pop – wykonawcy i jego sztabu) i tylko nim dającego się nieraz usprawiedliwić – to istnieje obawa, że się nie utrzyma. Że wystarczy jedno żelazne spojrzenie Johanna Sebastiania i opadnie jak pusta suknia – strój pozbawiony sensu i znaczenia, skoro nikt go nie nosi; zamiast pieśni, zharmonizowanej na poziomie świadomości między kompozytorem, wykonawcą i słuchaczem – wyjdzie na jaw niejasny bełkot czyjejś apoteozowanej samoświadomości, zajętej wyłącznie artykułowaniem, w coraz dzikszych amplitudach, jednej sylaby „ja”.



Anna Beska,
Żuraw w towarzystwie,
akryl, 2005

Ciekawa e

Opole w latach 1816–1871

W maju 1816 roku Opole zostało stolicą nowo utworzonej rejencji opolskiej. Opole nie było wówczas miastem ani rozległym, ani ludnym – na początku XIX stulecia było jeszcze otoczone murami, liczyło niewiele ponad 800 hektarów powierzchni, a w roku 1816 mieszkało w nim zaledwie 4050 osób. Opole ustępowało w tym czasie wyraźnie liczbą mieszkańców Nysie (7187) i tylko nieznacznie wyprzedzało Racibórz (3511). Stolica rejencji miała wówczas 3 place targowe, pięć głównych ulic i 27 uliczek, a w obrębie murów miejskich znajdowało się 219 zamieszkałych domów (poza obwarowaniami miejskimi naliczono 193 domy).

Najliczniejszą społecznością wyznaniową miasta byli katolicy (w roku 1816 było ich 3069), którzy wyprzedzali ewangelików (w roku 1816–866) i wyznawców judaizmu (98). Ciekawym zjawiskiem występującym wówczas w mieście była duża przewaga liczebna kobiet nad mężczyznami – w roku 1816 mieszkało w Opolu 2330 kobiet, a tylko 720 mężczyzn. Opis miasta w pierwszych latach XIX wieku zawdzięczamy miejscowemu lekarzowi. Johann Georg Stock pisał między innymi: „Są w Opolu jeszcze uliczki, w których zalegają nieczystości, nie mogą one spływać z powodu zagłębień i wklęsłości, oczyszczane są dopiero mocnymi deszczami. W tych okolicznościach można by sądzić, że Opole jest miejscowością niezdrową. Jednakże zabudowa tego miasta przyczynia się do jego zdrowia, a to dlatego, że kierunek tej zabudowy biegnie z miejsc wyżej położonych w dół ku Młynówce, co miastu daje czyste powietrze. Wymienione niżej okoliczności są potwierdzeniem faktu, że Opole można uznać za miejscowość zdrową, leży bowiem ona na podłożu mocnego kamienia wapiennego, podzielona jest regularnymi uliczkami, które po stronie wschodniej

Opoka

położone są wyżej, znacznie obniżając się w kierunku Odry, przez co przy umiarkowanych deszczach wszystkie nieczystości zostają splukane i dlatego właśnie utrzymuje się w Opolu czyste powietrze”. Oceniając kondycję miasta na początku XIX wieku, Stock podkreślał, że: „Opole ma się obecnie stosunkowo dobrze, [co] potwierdza poziom życia całej jego społeczności. Służąca ubiera się dzisiaj tak dobrze jak przed pięćdziesięciu laty córka mieszczanina, a córka mieszczanina jak córka urzędnika lub szlachcianka. Puste place, których przed pięćdziesięciu laty było bardzo wiele, nawet przy rynku, zostały teraz zabudowane, a budynki niegdyś zaniedbane – naprawione. I dlatego bardzo mało można znaleźć miejsc pustych”.

Opole było w tym czasie miastem przede wszystkim rzemieślniczym – w roku 1815 mieszkało w nim między innymi 33 szewców, 18 krawców, 15 piekarzy, 14 masarzy, 9 stolarzy i 8 kuśnierzy. Rozwinięte było także tkactwo – w roku 1815 tkacze użytkowali 96 krosien – oraz handel detaliczny na 14 kramach jarmarcznych. Większość rzemieślników oraz kupców była w tym czasie dwujęzyczna, władając, jak podaje Franz Idzikowski, językiem niemieckim i gwarą śląską.

Sytuacja finansowa Opola nie była w owym czasie dobra. W roku 1816 miasto uzyskało 5787 talarów przychodu przy zadłużeniu sięgającym sumy 30 705 talarów (w tym 8700 talarów długu powstałego w czasach wojen napoleońskich). Władze miejskie spłacały jednak dług stosunkowo szybko i w roku 1820 zmalał on do 17 500 talarów. Znana jest struktura budżetu Opola w roku 1816 – najwięcej dochodu przynosiło wówczas miejskie cło mostowe (1200 talarów), podatek od warzenia piwa (910 talarów), myto miejskie (901 talarów), dodatkowe dotacje mieszczan – Franz Idzikowski określa je jako *extra Zuschuesse der Buerger* – (731 talarów), podatek od bud jarmarcznych (230 talarów) i podatek od cegielni (110 talarów). Miasto czerpało również dochód z wapienników (80 talarów) oraz z podatku od uzyskania obywatelstwa miejskiego (50 talarów). Wydatki miejskie w tym okresie

Maciej Borkowski,

ur. 1972. Historyk, pracownik naukowy Instytutu Śląskiego, wykładowca na Uniwersytecie Opolskim, publicysta. Laureat nagrody im. Wojciecha Wawrzynka. Mieszka w Opolu.



Opole – widok na most na rzece Odrze i zamek

obejmowały przede wszystkim kwoty przeznaczone na uposażenia (w roku 1815 było to 1579 talarów), 1434 talary wydatków publicznych, 850 talarów opłat za remonty, 757 talarów odsetek i 110 talarów na utrzymanie ratusza. A ratusz doczekał się w tym czasie gruntownej przebudowy – nowy gmach siedziby władz miejskich (ponad 2 tysiące talarów na przebudowę uzyskano z pożyczki rozpisanej wśród zamożnych mieszkańców miasta) oddano do użytku w roku 1824.

Władze miejskie (od 1818 roku burmistrzem zdominowanego przez katolików Opola był ewangelik Wilhelm Leopold Augustini, a przewodniczącym rady miejskiej w latach 1815–1818 kupiec Kapuscinski) rozumiały, że rozwój miasta uzależniony będzie przede wszystkim od zburzenia zbędnych już obronnych obwarowań, baszt i bram miejskich. Pod koniec grudnia 1819 roku magistrat opolski uzyskał zgodę od władz rejencji na stopniowe usuwanie obwarowań. W roku 1822 zburzono bramę Bytomską wraz z częścią murów i basztą, co umożliwiło rozwój miasta w kierunku dzisiejszej ulicy Krakowskiej, a w roku 1826 z krajobrazu miasta zniknęła brama Gosławicka. Stopniowe usuwanie obwarowań miejskich umożliwiło rozwój budownictwa – na początku lat dwudziestych XIX wieku władze miejskie zobowiązane były do wypłacenia przedsiębiorcom budowlanym bonifikat w wysokości 30 procent kapitału przeznaczonego na budowę (wypląt tych bonifikat zaprzestano w roku 1830). Pojawiło się wówczas w mieście sporo nowych, w dużej części dwukondygnacyjnych, domów. Stare domy, z reguły drewniane, były systematycznie wyburzane. Zaczęto dbać także o dobre oświetlenie miasta – w roku 1816 na oświetlenie miejskich ulic wydano 363 talary, natomiast w roku 1820 już 400.

Znane są wysokości wynagrodzeń pobieranych przez członków władz miejskich – w roku 1816 burmistrz Opola otrzymywał rocznie 500 talarów, skarbnik 200 talarów, a sekretarz miejski 190 talarów.

Historyk miasta Franz Idzikowski pozostawił w swej spuściźnie opis dnia codziennego ówczesnych mieszkańców Opola. W karnawale i w dni świąteczne opolanie bawili się w licznych w mieście lokalach z wyszynkiem, popularna była także gospoda w Żerkowicach, słynąca z dobrych alkoholi i smacznego jedzenia. Dzięki Idzikowskiemu sporo wiemy o zabawach i zwyczajach rzemieślniczych, takich jak obnoszenie przy muzyce wkóło ratusza okazałego naczynia wypełnionego alkoholem czy zbieranie podarków. Zamożniejsze towarzystwo bawiło się w droższych lokalach i gospodach, między innymi w hotelu „Pod Czarnym Orłem”. Popularnym miejscem wycieczek była znajdująca się wówczas poza granicami miasta wyspa Bolko. W dni targowe (w pierwszej połowie XIX wieku targi odbywały się w Opolu dwa razy w tygodniu, jarmarki – sześć razy w roku) oraz w niedziele do Opola napływała mówiąca gwarą śląską ludność z okolicznych wiosek, nadając miastu, jak pisał Franz Idzikowski, polski charakter. Mieszkańcy spragnieni rozrywek lepszego gatunku mogli oglądać występy wędrownych trup aktorskich i śpiewaczych – w lutym 1835 roku występował w Opolu zespół operowy Karla Burghausera. Od roku 1824 funkcjonowała w mieście wypożyczalnia książek.

Lata dwudzieste XIX wieku przynoszą systematyczny wzrost liczby mieszkańców – w roku 1825 w Opolu mieszkało 5978 osób, a w roku 1828 już 6309. Ustaliła się także w tym czasie, na ponad stulecie, struktura wyznaniowa miasta – dominującym wyznaniem był katolicyzm (w roku 1828 było w Opolu 4651 katolików), stosunkowo liczna była także społeczność ewangelicka (w roku 1828 – 1405 osób), która wyprzedzała mozaistyczną (w roku 1828 w Opolu mieszkało 253 Żydów, którzy od roku 1822 użytkowali własny cmentarz zlokalizowany na terenie Nowej Wsi Królewskiej). Miasto miało już wówczas zdecydowanie niemiecki charakter – w roku 1828 na 6309 mieszkańców tylko 255 zadeklarowało władanie wyłącznie językiem polskim. Dominujący niemiecki charakter Opola zauważył już na początku XIX wieku Johann Georg Stock, który pisał: „Obyczajowość i charakter mieszczan znacznie się poprawiły. Przed pięćdziesięciu laty mieszczanin mówił po polsku, oprócz tych, którzy przybyli do Opola z miast niemieckich. Zauważyć można było wówczas uprzedzenia i przesady. Teraz każdy mówi po niemiecku, a to rozciąga się nawet na najlepszych służących, chociaż ci ostatni mają jeszcze w użyciu zasadniczo język polski”.

Nieziemna pozostała w tym czasie struktura budżetu miejskiego – w roku 1825 miasto dysponowało 8120 talarami dochodu, z czego aż 3781 talarów uzyskano z dotacji mieszczan, cła mostowego i myta miejskiego. Znana jest struktura handlu i rzemiosła opolskiego w roku 1824: w mieście było w tym czasie 128 różnego rodzaju firm, sklepów i zakładów handlowych, 71 zakładów rzemieślniczych, 25 gorzelni, 20 rzeźni, 15 piekarni, 5 browarów i 2 młyny. Funkcjonowały wówczas w mieście 3 piece wapiennicze oraz wytwórnia alunu. Opole zamieszkiwało 41 szewców, 27

tkaczy płótna, 26 krawców, 12 stolarzy, 9 garncarzy, 7 garbarzy i 5 wypłacaczy koszy. Rejestry podatkowe z tamtego okresu wykazały także rzemieślników trudniących się transportem – 24 flisaków i 8 woźniców. O względnej zamożności mieszkańców Opola świadczyć może istnienie w mieście w roku 1824 aż 60 gospód i szynków (wśród nich znajdowały się 4 winiarnie i 2 kawiarnie z bilardem), których właściciele wpłacili do miejskiej kasy 480 talarów podatku. W roku 1824 mieszkało w mieście 519 właścicieli warsztatów przemysłowych i firm, jednak tylko 311 (59,9%) z nich płaciło do kasy miejskiej podatki – było wśród nich 188 kupców i szynkarzy oraz 123 rzemieślników, posiadaczy przedsiębiorstw transportowych oraz handlarzy domokrażnych. Spory był w ówczesnym Opolu odsetek ludności niezamożnej i biednej – w sprawozdaniach miejskich z pierwszej połowy XIX wieku przeczytać można, że żebracy i bezrobotni wystawali w poszukiwaniu zarobku na mostach i przed bramami miejskimi. Zauważalna stała się także dysproporcja między dochodami mieszczan opolskich a zarobkami urzędników rejencji – w roku 1821 urzędnicy państwowi zapłacili ogółem 1361 talarów podatku, podczas gdy mieszczanie tylko 431.

W mieście panował dość ożywiony ruch budowlany: w latach 1816–1825 przebudowano nawierzchnie głównych ulic miasta, w latach 1823–1824 powstał nowy most przed bramą Odrzańską, w latach 1828–1830 nowy budynek gimnazjum (liczba uczniów gimnazjum zwiększyła się ze 107 w roku 1811 do 183 w roku 1832), a także, w latach 1830–1833, budynek rejencji. W połowie lat trzydziestych XIX wieku dokonano kolejnego remontu i przebudowy ratusza. Władze Opola dbały także o bezpieczeństwo w mieście – w roku 1827 zainstalowano 17 nowych latarni ulicznych. Dbano również o dostateczną ilość wody pitnej – w latach 1833–1834 wybudowano w mieście trzy baseny na wodę a w południowej części rynku wykopano głęboką studnię.

Miastu dokuczały wówczas powodzie, zwłaszcza te z lat 1826 i 1830. Rozwinęła się w tym czasie wśród bogatszych mieszkańców Opola działalność charytatywna – w roku 1828 mistrzyni krawiecka Haumann ofiarowała szpitalowi św. Aleksego 100 talarów, tyle samo przekazał szpitalowi skarbnik miejski Appel. W roku 1833 rada miejska ustanowiła coroczną dotację w wysokości 130 talarów dla ubogich i chorych, a w mieście rozpoczęło działalność kobiece stowarzyszenie pomagające ubogim. Do najbogatszych ówczesnych mieszkańców miasta należał między innymi wspomniany już kupiec Bartłomiej Kapuscinski (1767–1833), który w roku 1807 sprzedał miastu różnego rodzaju towary, m.in. kawę, za niebagatelną sumę 1 465 talarów.

Opolem zarządzili wtedy burmistrz oraz rada miejska licząca 24 członków (jedną trzecią członków rady była wymieniana co roku). Znane są nazwiska niektórych ówczesnych radnych miejskich – byli to między innymi Anton Appel, Franz Kurek, Gottlob Galle, Wilhelm Sowade, Murmann, Ignaz Herink, Heinrich Grabowski, Franz Hulwa i Kalus. Przewodniczącymi rady miejskiej byli między innymi: w roku 1820 Ernst Kleer, w 1821 Beer, a w 1822 Jekel. Kompetencje rady miejskiej były szerokie: rada uchwalała budżet miasta, nakładała daniny komunalne, miała prawo nadawania obywatelstwa miejskiego (*Buergerrecht*) i wybierała magistrat złożony



Opole – widok na most na rzece Odrze i katedrę

z burmistrza i skarbnika, a także od czterech do sześciu rajców. Do kompetencji magistratu należało prowadzenie finansów miejskich, obsadzanie stanowisk urzędniczych oraz udzielanie zgody na działalność przemysłową, handlową i rzemieślniczą. Magistratowi podlegała także władza policyjna kontrolowana przez państwo. Magistrat powoływał również specjalne komisje, nazywane deputacjami, do zarządzania między innymi sprawami kościelnymi, szkolnictwem miejskim, opieką społeczną czy budownictwem. W drugiej dekadzie XIX wieku funkcjonowało w Opolu dziewięć deputacji: szkolna, do spraw ubogich, kościelna, ubezpieczeniowa, przeciwpożarowa sanitarna, budowlana, kwaterunkowa i graniczna. Od roku 1828 władze miejskie wydawały czasopismo urzędowe „Stadtblatt fuer Oppeln”.

Miasto, którego dochód systematycznie rósł (z 8120 talarów w roku 1825 do 13 754 talarów dekadę później), borykało się ciągle ze spłatą zadłużień – dług u schyłku 1834 roku wyniósł jeszcze 12 506 talarów. Dzięki przekazom źródłowym można odtworzyć strukturę wydatków miejskich w roku 1835. Członkowie władz miejskich pobierali wówczas 1420 talarów wynagrodzenia (burmistrz – 800 talarów, sekretarz 420, a skarbnik 200). Dbający o bezpieczeństwo w mieście stróże nocni (w roku 1835 było ich ośmiu) otrzymywali z kasy miejskiej łącznie 288 talarów. Na budowy i remonty wydankowano 1690 talarów, opieka nad chorymi pochłonięła 1157 talarów, oświetlenie ulic kosztowało 500 talarów, natomiast 919 talarów wydano na publiczne koszty miasta. Najmniej w roku 1835, bo zaledwie 29 talarów, władze Opola wydały na dotacje dla kościoła i szkół. W latach trzydziestych Opole podzielone zostało na cztery dzielnice: dzielnicę Odrzańską, świętego Sebastiana, świętego Wojciecha i Królewską. Zaodrze, nazywane wówczas Przedmieściem Odrzańskim,

stanowiło odrębną jednostkę terytorialną, a Pasieka znajdowała się jeszcze przez kilkadziesiąt lat poza granicami miasta.

Pod koniec trzeciej dekady XIX wieku władze miejskie podjęły decyzję o połączeniu centrum miasta z Zaodrziem stałym mostem. Most ten, wybudowany w latach 1840–1842, w poważnym stopniu usprawnił komunikację miejską. W latach 1832–1842 likwidacji uległa znaczna część istniejących jeszcze wałów, fos i murów miejskich, a od roku 1838 wyburzano sukcesywnie, do roku 1855, mury zamku na Ostrówku. Niezadawalający był stan sanitarny miasta – w roku 1831 Opole nawiedziła epidemia cholery, która spowodowała konieczność powiększenia cmentarza przed bramą Odrzańską. U schyłku lat trzydziestych XIX wieku, jak wykazuje ano-



Opole – gmach poczty (ok. 1908 r.)

nimowy plan miasta z roku 1838, zabudowa miejska Opola ciągle jeszcze skoncentrowana była w obrębie dawnych murów miejskich.

Na początku lat czterdziestych XIX wieku (od września roku 1841 burmistrzem, po śmierci Wilhelma Leopolda Augustyniego, był Franz Goretzki) Opole było wciąż miastem niezbyt dużym – w roku 1843 liczyło 7562 mieszkańców i w dalszym ciągu ustępowało liczbą ludności Nysie i Raciborzowi. Miasto przeżywało wówczas trudności finansowe – w roku 1840 zanotowano deficyt budżetowy w wysokości 4101 talarów (dochody wyniosły 6830 talarów, natomiast wydatki sięgnęły kwoty 10 931 talarów). Budżet miasta w roku 1840, tak jak i w latach poprzednich, opierał się na dochodach z myta miejskiego (1561 talarów), dotacjach od mieszczan (1070 talarów), podatku od bud jar-marcznych (606 talarów) i od składnicy miejskiej (550 talarów) oraz na dotacjach od urzędników rejencji (510 talarów). Zmalały znacznie w tym czasie wpływy miasta

z podatku browarniczego – w roku 1835 uzyskano jeszcze z niego 400 talarów, a w roku 1840 już tylko 90. Stały dochód przynosił miastu podatek od cegielni (w roku 1840 było to 120 talarów) i od nabycia praw miejskich (w latach 1830–1840 wyniósł on 100 talarów). Wśród wydatków miasta stałą pozycję stanowiły wynagrodzenia magistrackie (w latach 1820–1845 burmistrz Opola pobierał rocznie 800 talarów), wydatki na oświeślenie miasta (w roku 1840 520 talarów) i koszty funkcjonowania miasta (w roku 1840 – 809 talarów). Znacznie zmalały w tym czasie wydatki na opiekę nad biednymi i chorymi (z 1 157 talarów w roku 1835 do zaledwie 360 talarów w roku 1840) oraz na budowy i remonty (z 1690 talarów w roku 1835 do 1000 talarów w roku 1840). Zmianom nie uległa kwota dotacji dla szkół i kościoła: w latach 1816–1845 wynosiła ona 29 talarów. W roku 1835 zaprzestano płacenia wynoszącej 105 talarów daniny dla starosty królewskiego. Miasto systematycznie likwidowało swoje długi – w roku 1839 było zadłużone jeszcze na sumę 10 931 talarów, kilka lat później, w roku 1842, zadłużenie zmalało do zaledwie 900 talarów, by całkowicie zniknąć w roku 1843.

W sierpniu 1840 roku Opole odwiedził wybitny sławista rosyjski Izmaïł Sriezniewski. W listach do matki uczony z uznaniem pisał między innymi o fizycznej urodzie mieszkańców miasta – w liście z 7 sierpnia 1840 roku zanotował: „Á propos ładniutkiej kelnerki: i w Opolu, i w okolicy ludzie są bardzo ładni – szczególnie kobiety. Przepiękne, regularne, delikatne i pełne ognia twarze, figury zgrabne, jak u Hanaczek; dzieci to prawdziwe aniołeczki”.

Znana jest struktura ludności Opola z roku 1843 – w mieście dominowali katolicy (było ich 5 369, co stanowiło 71% ogółu mieszkańców), wyprzedzając liczebnie społeczność ewangelicką (1 697, czyli 22,4%) i Żydów (496, a więc 6,6%). Ta ostatnia społeczność była już wówczas grupą mocno zasymilowaną w szeroko pojętym otoczeniu niemieckim i finansowo samodzielną – od schyłku 1841 roku opolscy starozakonni dysponowali własną synagogą, a od 1847 zatrudniali rabina. W mieście naliczono w owym czasie 469 domów mieszkalnych. W drugiej połowie lat trzydziestych w Opolu dochodziło do częstych podpaień – wiele komentarzy wywołał pożar, który w roku 1837 rozproszył procesję Bożego Ciała. Podpalacza ujęto dopiero w roku 1842 – okazała się nim akuszerka Malig.

Ważnym wydarzeniem w dziejach miasta było uruchomienie, wiosną 1843 roku, połączenia kolejowego z Brzegiem i Wrocławiem. Opole stawało się w ten sposób ważnym węzłem komunikacyjnym. Otwarcie linii kolejowej (budynek dworca wzniesiono w roku 1853) umożliwiło rozwój przestrzenny Opola na południe od dawnych obwarowań miejskich i powstanie prowadzącej w kierunku dworca ulicy Krakowskiej. Miasto było już wtedy stosunkowo bezpieczne i nieźle oświetlone – w roku 1843 oświetlało je 27 latarni z reflektorem, 4 latarnie dwuramienne i 23 jednocyldrowe. Znane są nazwiska przewodniczących opolskiej rady miejskiej z czwartej dekady XIX wieku: od roku 1841 do 1844 był nim Froehlich, w latach 1844–1846 znany w mieście drukarz Erdmann Raabe, w latach 1846–1847 Theodor Koch a od 1847 Witzenhuseen.

W połowie czwartej dekady XIX stulecia dochody miasta przekroczyły sumę 10 tysięcy talarów, zaobserwowano także znaczny wzrost wydatków na budowy i remonty (z 1000 talarów w roku 1840 do 3000 talarów w roku 1845), poważnie wzrosły także wydatki na koszty publiczne (z 809 talarów w roku 1840 do 1444 pięć lat później). Miasto dbało o finanse mieszkańców – w roku 1843 utworzono kasę oszczędnościową, a w rok później lombard miejski. Władze Opola dysponowały także kwotą 1600 talarów, zdeponowaną w pomocniczej kasie oszczędnościowej. W połowie tej dekady miasto opanowała drożyzna – między majem a lipcem 1847 roku korzec żyta zdrożał z trzech i pół talara do czterech i pół.

Zły stan sanitarny Opola był przyczyną wybuchu, w roku 1849, kolejnej epidemii cholery. Po ustaniu epidemii w grudniu 1850 roku zaludnienie zmniejszyło się z 7809 osób w roku 1846 do 7699 w 1849. Na początku lat pięćdziesiątych XIX wieku zaobserwować można zmiany w strukturze budżetu miejskiego: w roku 1850 dochody wyniosły 13 993 talary, z czego aż 6094 talary uzyskano z podatku od mieszczan, 1275 talarów z podatku od cegielni (w 1845 uzyskano z tego podatku tylko 700 talarów dochodu – taki wzrost świadczyć może o dużym ruchu budowlanym w Opolu), a 1084 talary miasto zarobiło na opłatach mytowych (w roku 1845 było to 2400 talarów; spadek dochodu z myta spowodowany był likwidacją trzech miejsc poboru myta). Wydatki miasta w 1850 obejmowały świadczenia publiczne (2 590 talarów), wydatki na budowy i remonty (2468 talarów), publiczne koszty miasta (1635 talarów), wydatki na opiekę nad biednymi i chorymi (1582 talary w porównaniu z 630 talarami w roku 1845), uposażenie burmistrza (819 talarów), skarbnika miejskiego (500), sekretarza (439), wydatki na oświetlenie miasta (600 talarów) oraz 141 talarów dotacji na kościół i szkoły. W roku 1855 budżet Opola wzrósł do sumy 23 860 talarów. Tak znaczny wzrost dochodów miasta miał związek z wykupieniem kapitału w wysokości 7700 talarów. Rosła też w tej dekadzie systematycznie liczba ludności Opola: w 1852 mieszkały w Opolu 8293 osoby (katolików było 5961, ewangelików 1 799, a Żydów 533), w roku 1855 – 8333, a w roku 1858 już 8877. Poprawiła się w tym czasie również struktura ruchu naturalnego ludności – jeszcze w roku 1849 na 279 urodzeń przypadło aż 376 zgonów, ale już w roku 1852 na 291 urodzeń przypadło tylko 180 zgonów. W roku 1855 na terenie miasta naliczono 481 domów mieszkalnych. W roku 1857 Friedrich Wilhelm Grundmann założył na terenie miasta pierwszą fabrykę cementu, w której rok później zatrudniano 23 robotników. Znana jest wysokość produkcji tej cementowni: w pierwszym roku funkcjonowania produkowano w niej 900 ton cementu, a w roku 1865 już sześć i pół tysiąca ton.

Historycy dysponują szczegółowymi danymi dotyczącymi Opola w roku 1858: na terenie miasta znajdowało się 481 budynków prywatnych, 250 stajni, obór, szop i stodoł oraz 24 budynki fabryczne i młyny. W mieście było wówczas 6 kościołów i domów modlitw (w tym synagoga), 11 budynków urzędowych, 5 budynków szkolnych i 2 wojskowe. Dość dobrze rozwinięty był już wówczas przemysł: w roku 1858 funkcjonowało w Opolu pięć browarów zatrudniających 21 robotników, cztery wypalarnie

wapna, trzy fabryki cygar, w których pracowało 124 robotników, i dwie cegielnie. Oprócz tego działały dwie drukarnie, jeden zakład litograficzny, trzy księgarnie i wypożyczalnia książek (najzasobniejsza wypożyczalnia należąca do Ackermanna liczyła 5300 woluminów), istniało także sześć gospód i cztery hotele. Dobrze rozwinięte było opolskie rzemiosło – w 1858 było w Opolu 16 cechów, które liczyły łącznie 445 członków, w mieście pracowało 129 szewców i 96 czeladników szewskich, 42 krawców i 32 czeladników krawieckich, 32 tkaczy, 24 masarzy, 20 stolarzy i 55 czeladników stolar-



Opole – panorama miasta. Widok z wieży Piastowskiej (ok. 1910 r.)

szych. Plagą Opola w roku 1858 była ogromna liczba lokali z wyszynkiem, bo aż 59 (skrupulatny Franz Idzikowski wyliczył, że jeden lokal z wyszynkiem przypadał na 160 mieszkańców Opola), pito w nich przede wszystkim alkohol miejscowej produkcji – w roku 1858 warzeniem piwa zajmowało się w Opolu 39 piwowarów. Spora była już w tym czasie liczba pracujących w Opolu urzędników: w roku 1858 Franz Idzikowski naliczył ich w Opolu 232, w tym 24 radców administracyjnych i 18 urzędników sądowych. Dysponujemy danymi z roku 1858, dotyczącymi struktury ludności Opola czynnej zawodowo poza przemysłem: 1053 (35,9%) osoby trudniły się rzemiosłem, 706 (24,1%) służbą wyrobniczą, 298 (10,2%) służbą publiczną, 230 osób (7,8%) transportem i komunikacją, a 210 (7,1%) handlem. Naliczono także wówczas 75 osób trudniących się rolnictwem oraz 367 właścicieli domów nieposiadających zawodu. W roku 1858 miasto uzyskało z podatków 20 993 – 15 248 talarów uzyskano z podatku od uboju i mielenia, 3641 talarów z podatku przemysłowego, 2 004 talary z podatku dochodowego i 100 talarów z podatku klasowego (*Klassensteuer*). Autor dziewiętnastowiecznej monografii Opola, Idzikowski, ustalił, że w roku 1858 na jednego miesz-

kańca Opola przypadały ponad 4 talary podatku. Ciekawa była struktura gruntów miejskich Opola – na grunty orne przypadało 2500 mórg, na ogrody 82 morgi, na łąki 74, a na pastwiska – 63 morgi. Właściciele gruntów było wówczas w Opolu 128, piętnastu z nich posiadało łącznie 1550 mórg ziemi, 58 – 1007, a 55 było właścicielami 162 mórg. Znana jest także struktura innych gruntów: 282 morgi zajmowały drogi i ciągi wodne, 259 – domy i podwórza, a 23 morgi – kamieniołomy. Ówczesny wygląd miasta można odtworzyć na podstawie planu z roku 1859 – widać tam wyraźnie rozbudowę Opola poza granicami dawnych murów miejskich. Gęsto zabudowana była już wówczas dzisiejsza ulica Krakowska, nazywana jeszcze Przedmieściem Krakowskim (Krakauer Vorstadt), podobnie było także na ulicy Ozimskiej (wówczas Malapanerstrasse). Charakterystyczną cechą zabudowy tej ulicy były w roku 1859 ciągnące się na tyłach domów ogrody. Wyspa Pasieka w roku 1859 nie miała, poza zamkiem i Ostrówkiem oraz browarem należącym do rodziny Friedlaenderów, prawie żadnej zabudowy – przeważały na niej ogrody i łąki, domów mieszkalnych naliczono tylko 12. Nie inaczej było na Zaodrze. Jedną z późniejszych głównych ulic miasta, Zimmerstrasse (obecnie



Opole – Rynek i dzisiejsza ulica Br. Koraszewskiego (1906 r.)

ul. 1 Maja), także nie była jeszcze wówczas zabudowana. Na planie miasta wyróżniały się budynki publiczne: ratusz z kramami kupieckimi, gmachy sądu powiatowego, poczty, dworca, szkoły położnych i cementowni, a także budynki popularnych w ówczesnym Opolu lokali z wyszynkiem – gospody „Eiskeller”, „Goldener Stern” i „Erholung”. Na litografii Opola wykonanej około 1860 roku widać najważniejsze ówczesne budynki miejskie: ratusz, budynek rejencji, kościół ewangelicki, parafialny kościół katolicki, synagogę (to najstarszy znany jej wizerunek), gmach gimnazjum i naddyrekcji poczty,

pierwszy budynek dworca kolejowego, gmach sądu powiatowego oraz zamek. Rynek i główne ulice miasta otrzymały, w latach 1852–1858, chodniki. Od roku 1858 rozpoczęto planowe zagospodarowywanie wyspy Pasieka – w ciągu dziesięciu lat stworzono na niej sieć dróg i uporządkowano zabudowę.

W roku 1853 weszła w życie nowa ordynacja miejska. Prawa wyborcze mieszkańców miast uzależniono w niej od spełnienia trzech warunków: posiadania w mieście nieruchomości, zamieszkiwania w mieście co najmniej przez rok oraz płacenia odpowiednio wysokich podatków. Wszyscy obywatele miasta (*Stadtbuergern*; kobiety nie miały wówczas praw politycznych) podzieleni zostali na trzy klasy majątkowe (*Abtheilungen*), z których każda opłacała jednakowo wysokie podatki i wybierała 1/3 rady miejskiej. Taki system powodował, że najliczniejsza, trzecia grupa majątkowa wybierała tylu radnych co najmniej liczna grupa –pierwsza. Mieszkańcy miasta niespełniający wymogów cenzusu majątkowego nie mieli, aż do roku 1918, praw politycznych i nie mogli ani kandydować, ani głosować w wyborach. System praw politycznych oparty na cenzusie majątkowym powodował, że w Opolu prawa wyborcze posiadało tylko kilka procent mężczyzn. Rada miejska corocznie wybierała przewodniczącego, sekretarza i zastępców. Magistrat miejski został rozbudowany – wprowadzono stanowiska zastępcy burmistrza, syndyka, radcy szkolnego i skarbnika. Ordynacja miejska wzmacniała nadzór państwa nad samorządem, dając landratowi, prezydentowi rejencji i nadprezydentowi prowincji prawo zatwierdzania niektórych uchwał władz miasta.

Opole było w tym czasie ważnym centrum transportowym – w roku 1858 przewieziono do Opoli 331 tysięcy ton towarów, a wywieziono 369 tysięcy. Obok transportu kolejowego rozwijał się także transport rzeczny: w roku 1859 w Opolu funkcjonowało 41 przedsiębiorstw transportowych, które dysponowały 52 barkami o nośności 818 ton. Rozwijał się także przemysł tytoniowy i browarniczy, w roku 1860 pracowało w mieście 5 browarów (m.in. browary Pringsheima – wartość piwa produkowanego w tym browarze wyniosła 10 tysięcy talarów – Friedlaendera, Boronowa i Bobreka), a w roku 1863 cztery fabryki tytoniu i cygar. Przemysł browarniczy i tytoniowy był wówczas zdominowany przez przedsiębiorców żydowskich: w latach 1860–1863 posiadali oni 4 z 5 browarów oraz 3 z 4 fabryk tytoniu w mieście.

Historycy dysponują szacunkowymi danymi dotyczącymi ludności polskiej: w latach 1828–1861 osoby deklarujące znajomość wyłącznie języka polskiego stanowiły od 3,7% w roku 1831 do 7,1% w roku 1853. Specyfikę stosunków językowych w mieście i jego okolicach zauważył profesor medycyny Uniwersytetu Jagiellońskiego, Fryderyk Skobel, który przebywając w Opolu w roku 1853 zanotował: „Opole jest stolicą regencji Śląska Górnego, który po dziś dzień wskroś jest polski, bo tylko ziemczona szlachta, Niemcy skądinąd przybyli, i Żydzi mówią po niemiecku”.

Początek lat sześćdziesiątych XIX wieku to czas spokojnego rozwoju Opoli. W roku 1860 rozpoczął stacjonowanie w mieście 4. Górnosłański Pułk Piechoty nr 63, który pozostanie w Opolu aż do wybuchu I wojny światowej, w roku 1862 uruchomio-

no gazownię miejską, a w roku 1864 rozpoczęto wydawanie pierwszej w dziejach miasta gazety codziennej „Wochenblatt fuer Stadt und Land Oppeln”. Struktura budżetu Opola w roku 1860 przedstawiała się następująco: 7675 talarów miasto uzyskało z podatku od mieszczan, 2645 z podatku od cegielni, 1009 talarów z odsetek, 797 talarów z podatku od bud jarmarcznych, 576 z myta miejskiego, 450 ze składnicy miejskiej i 211 z wapienników. Łączny budżet miasta w roku 1860 wyniósł 20 600 talarów. Wśród wydatków miejskich w roku 1860 dominowały wydatki na budowy i remonty (6492 talary), wydatki na pensje dla urzędników magistratu (2300 talarów); w roku 1860 burmistrz pobierał 1200 talarów, skarbnik 600, sekretarz 500, a stróż nocni 384 talary), 3108 talarów wydano na świadczenia publiczne, podatki i obciążenia, 2124 talary pochłonęły wydatki na biednych i chorych, 1880 talarów wydano na publiczne koszty miasta, natomiast 737 na oświetlenie. W roku 1860 Opole nie miało zadłużenia – różnica między dochodami a wydatkami wyniosła 750 talarów (20 600 talarów dochodu wobec 19 850 talarów wydatków). Historycy ustalili że w latach 1816–1860 budżet miasta wzrósł ponad trzykrotnie: z 5787 talarów w roku 1816 do 20 600 w roku 1860.

Miastem w tym czasie rządził, z przerwą w latach 1853–1855, burmistrz Franz Goretzki, który w latach 1852 i 1855 wybierany był do parlamentu pruskiego. W połowie lat sześćdziesiątych o sprawach miasta decydowała nieliczna grupa mężczyzn posiadających prawa wyborcze – w roku 1864 prawa polityczne miało w Opolu, liczącym wówczas 10 378 mieszkańców, 821 mężczyzn (7,9% ogółu ludności) zgromadzonych w trzech klasach wyborczych – w klasie pierwszej było ich 65 (7,9%), w drugiej 160 (19,5%), a w trzeciej 596 (72,6%). Każda z klas wyborczych płaciła w roku 1864 6656 talarów podatku. Można w tym czasie zaobserwować wyraźny wzrost znaczenia ekonomicznego i politycznego mieszkającej w Opolu społeczności żydowskiej – w roku 1863 wśród 786 mężczyzn posiadających prawa polityczne było 57 Żydów (7,3%); w roku 1864 w Opolu mieszkało 664 Żydów, którzy stanowili 6,3% ogółu ludności.

W połowie lat sześćdziesiątych XIX wieku (w roku 1861 naliczono w Opolu 488 domów mieszkalnych) przygotowano kolejny urbanistyczny plan rozbudowy Opola, który jednak nie został zaakceptowany. W roku 1867 Opolem nadal rządziła nieliczna elita finansowa – prawa polityczne posiadało 816 mężczyzn (na 11 330 mieszkańców – 7,2%).

Dość intensywne było w szóstej dekadzie XIX wieku opolskie życie teatralne: w roku 1860 grano między innymi przedstawienie pod tytułem *Eine Nacht in Oppeln*, w czerwcu 1864 roku w sali ratuszowej wystąpił z zespołem baletmistrz Carlo de Pasqualis z Rzymu, a we wrześniu tego samego roku opolanie mogli wykupić abonament na 16 spektakli wystawionych przez zespół teatru z Głogowa, który pokazał opolskiej publiczności między innymi *Wesołe kumoszki z Windsoru* oraz *Cyrylika sewilskiego* Rossiniego. Mieszkańcy miasta chętnie uczestniczyli w tym czasie w licznych uroczystościach i obchodach państwowych – w roku 1868 z okazji

urodzin króla pruskiego Wilhelma I miasto zostało udekorowane flagami, a w kościołach katolickich, ewangelickim oraz w synagodze odprawiono uroczyste nabożeństwa. Ludność zamieszkująca przedmieścia Opola gustowała w rozrywkach niższego lotu – podziwiano wędrownych sztukmistrzów, muzykantów i śpiewaków. Charakterystycznym elementem „przedmiejskich” ulic byli także wędrowni handlarze i rzemieślnicy. Pochodzący z Zaodrze Szymon Koszyk zanotował w swych wspomnieniach: „Entuzjastycznie witaliśmy każdego katarzyniarza, towarzysząc mu gromadnie niekiedy przez długie godziny. Włosi byli dobrze znani na Zaodrze. Najczęściej jako



Opole – ulica Ozimska. Widok od strony dzisiejszego pl. Wolności (1904 r.)

domokrażni handlarze oferowali figury gipsowe. Handlarze zaś z Czarnogórza, odziani w barwne stroje narodowe, wychwalali swe noże, toporki i piły. Wrzaski i okrzyki radości towarzyszyły włoskim muzykantom odwiedzającym przedmieście z małpimi wózkami, klatkami z papugami. Małpy i papugi popisywały się różnymi sztuczkami przy wtórze ogłuszającej muzyki. Najwięcej imponował nam pewien wędrowny muzykant, który umiał pracować za trzech: grał na fagocie, obsługując równocześnie prawą nogą bęben, a prawym łokciem talerze instrumentu perkusyjnego. Gdy na ulicy odezwał się głos dzwonka, wiadomo było, że pojawił się szlifierz ze swym kołem do ostrzenia noży i noży. Schodziło się do niego całe sąsiedztwo. Szczęśliwy był ten malec, któremu udało się docisnąć ze swym «żabipitwokiem» i nakłonić szlifierza do wyostrzenia nożyka. Mile widziane były również wózki muzyczne, jaskrawo pomalowane, napędlające ulicę modnymi melodiami. Przy najpopularniejszych słuchacze wtórowali śpiewem”.

Ilustracje pochodzą ze zbiorów Bogusława Szybkowskiego oraz Muzeum Śląska Opolskiego.

HISTORIA POLSKA Zagończyk

Najsławniejszym historykiem w Polsce stał się w ostatnich latach Norman Davies; jego książki o historii Polski (*Boże igrzysko*), o Europie (*Europa. Rozprawa historyka z historią*), o wojnie polsko-bolszewickiej (*Orzeł biały, czerwona gwiazda...*), o Wrocławiu i jego dziejach (*Mikrokosmos. Portret miasta środkowoeuropejskiego*), o powstaniu warszawskim (*Powstanie '44*) i o II wojnie światowej (*Europa walczy 1939–1945*) cieszą się dużą popularnością. Znają je miłośnicy historii, amatorzy i specjaliści, nauczyciele, uczniowie i studenci. Powołują się na nie politycy i publicyści. Mówił niedawno Bronisław Komorowski: „Wszyscy jesteśmy dumni z książek pana Normana Daviesa” („Gazeta Wyborcza” 2007, nr 210, s. 18).

HISTORIOGRAFII SKIEJ

Pisarstwo Daviesa stało się nawet argumentem w sporach o przyszłość nauki polskiej, również w sprawie habilitacji. Kiedy ogłoszono list czterdziestu czterech profesorów nauk humanistycznych do pani minister (*Bez habilitacji nauce grozi za-
paść*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 90, s. 9), minister wyjaśniała: „W dziedzinie nauk humanistycznych lub historii problem jest bardziej złożony, ale pragnę zwrócić uwagę, że włączenie tak wybitnych uczonych jak np. Norman Davies do procesu recenzowania prac naukowych z historii Polski chyba niespecjalnie szkodziłoby jakości rozwoju nauki w tej dziedzinie” (Barbara Kudrycka, *Bez habilitacji nowoczesniej*, ibidem, s. 9). Znana publicystka pokpiwała przy okazji: „no, chyba że się uzna, że Norman Davies albo amerykańscy nobliści nie są wybitnymi specjalistami w swoich dziedzinach” (Katarzyna Kolenda-Zaleska, *Rząd zapadł się w fotelach*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 95, s. 23).

Niechby tak ktoś się ośmielił powiedzieć, że Davies to nie wybitny specjalista! Zapomniała autorka felietonu, że nobliści amerykańscy i sławny

Adam Wierciński,

ur. 1948. Historyk literatury, krytyk, publicysta. Pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Opolskiego. Autor licznych tekstów naukowych i krytycznoliterackich publikowanych w książkach zbiorowych, czasopismach krajowych i zagranicznych. Jest autorem kilku książek, ostatnia to tom szkiców literackich *O nijaczeniu języka*. Mieszka w Opolu.

pisarz historyczny należą do dwóch różnych formacji. Znakomity pisarz i historyk posługujący się tak udatnie językiem literackim wcale nie musi być wybitnym specjalistą. Poczytny pisarz historyczny, jakiego nie było w Polsce od czasów Pawła Jasienicy, z talentem i przekorą ożywiający przeszłość (a jeszcze sztuka opowiadania, humor, ironia, swobodne przenoszenie się w różne czasy i przestrzenie), a wybitny uczony, który tyle wie i rozumie, to czasem dwie różne postacie. Nie każdy historyk może być Tukidydesem.

Książki zajmujące, napisane z talentem, językiem żywym, nie stroniącym od żartu i kpiny (czasem język ponosi autora, ale to już inna sprawa), dalekim od napszonego, ale często i drętawego języka niektórych współczesnych dziejopisów; książki powszechnie czytane, budzące spory, tyle tam wtętów polemicznych i dopowiedzeń, tyle oryginalnych i zaskakujących opinii, tyle prób rewizji. I humoru. Zdarza się też i humor mimowolny. Sztuka ożywiania przeszłości, zmysł odczuwania historii. Sztuka opowiadania. Tyle wykorzystanych na nowo źródeł (potrafi Davies posłużyć się cytatem z mniej znanego utworu literackiego i fragmentem przewodnika turystycznego sprzed lat), dokumentów z tyłu dziedzin, na które nikt dotąd nie zwrócił uwagi. I tyle za szybko napisanych stronic, tyle pomyłek rozpowszechnianych po całym świecie w kolejnych, dużych nakładach.

Pisał dawno temu, kiedy nie było jeszcze polskiego przekładu *Bożego igrzyska*, życzliwy Daviesowi Stefan Kieniewicz: „Rezultat byłby znacznie jeszcze więcej wart, gdyby go nie osłabiały faktograficzne pomyłki” („*Boże igrzysko*” Normana Daviesa..., „Przegląd Historyczny” 1984, z. 2, s. 303). Wielostronicowe omówienie Kieniewicza uznał Davies za „eleganckie”, ale większości wytkniętych błędów nie poprawił w polskich przekładach swojej historii Polski. Kto by się tam dzisiaj ścisłością przejmował. O *Europie* pisał Jerzy Serczyk: „Gdyby się chciało wskazać na wszystkie błędy i nadto jeszcze je skorygować, trzeba by chyba napisać nową książkę...” (*Europe. A History*, „Przegląd Humanistyczny” 1998, nr 2, s. 146). O polskim przekładzie *Europy* pisał krytycznie Henryk Markiewicz w swojej sławnej rubryce *Camera obscura* („Dekada Literacka” 1999, nr 7–8). Dziwił się Janusz Tazbir: „Choć zaś tenże autor w swych zarysach dziejów Polski nie poskapił, delikatnie mówiąc, wielu nieścisłości, ocierających się o śmieszność, to jednak są one regularnie wznawiane z dumną opaską »Lektura zalecana do szkół średnich«” (*Długi romans z muzą Klio*, Warszawa 2007, s. 84). Tylko w opisie prowokacji gliwickiej w *Bożym igrzysku* znalazł Andrzej Jarczewski kilkanaście (!) błędów (zob. *Wzorzec prowokacji*, „Śląsk” 2008, nr 9). Tomasz Szarota, autor znakomitych książek o czasach wojny i okupacji, w recenzji z ostatniej książki Daviesa (*Europa walczy 1939–1945*) napisał: „Przyznaję, że mimo zajmowania się od przeszło czterdziestu lat dziejami Polski pod okupacją niemiecką, zupełnie nie mogłem ustalić, skąd autor zaczerpnął podawane przez sie-

bie informacje”. Przykładów znalazł sporo i dodał: „Autor stanowczo zbyt niefrasobliwie przytacza liczby oraz szacunki liczbowe” (*Czy „wydarzenie roku”?*, „Nowe Książki” 2009, nr 2, s. 40).

Ukazało się po polsku szóste już, poszerzone wydanie głośnej książki Normana Daviesa – *Boże igrzysko. Historia Polski* (przekład autoryzowany Elżbieta Tabakowska, Kraków 2006, dodruki: 2007, 2008, Wydawnictwo Znak). W przedmowie do pierwszego polskiego wydania I tomu (Kraków 1989) Davies przypomniał, że od 1981 roku: „na kilku kontynentach ukazało się drukiem ponad sto recenzji, a zaledwie trzy czy cztery miały wydźwięk zdecydowanie negatywny”¹. Przytoczył też opinię Naela Aschersona, który napisał, że „Norman Davies dał nam zarówno melodię, jak i libretto” historii Polski, „zarówno namiętność, mit i anegdotę, jak i fakty”², przypomniał, że Leszek Kołakowski nazwał *Boże igrzysko* – „jedyną prawdziwą książką o Polsce”, a Stanisław Barańczak uznał za „najlepsze z dostępnych w języku angielskim wprowadzenie w ów niewiarygodny galimatias, jakim jest polska historia”³.

Po latach, minęło przecież ćwierć wieku z górą od pierwszego wydania w języku angielskim (grudzień 1981), przyznał się autor, że czyta własną książkę i odnosi czasem wrażenie, jakby napisał ją ktoś inny: „Kiedy redaktorzy w Znaku przedstawiają mi strony do sprawdzenia, czytam je z przyjemnością, jakby odkrywając coś nowego. »Nieźle – mówię sobie – nieźle«” (*Boże igrzysko*, wyd. VI, Kraków 2008, s. 6; dalsze cytaty według tego wydania).

Norman Davies rozprawia z dużą znajomością rzeczy o historii narodu i państwa, uczy i bawi, sprzecza się i polemizuje z mitami; dba o tło szerokie, opowiada ze swadą, przypomina raz po raz, że Polska historyczna była tworem polietnicznym, nie zapomina o wielostopniowym poczuciu narodowym wielu mieszkańców dawnej Rzeczypospolitej: „W sytuacjach krańcowych – tak jak to miało np. miejsce w przypadku pewnego siedemnastowiecznego kleryka – można było spotkać takie określenia jak: *canonicus cracoviensis*, *natione Polonus*, *gente Ruthenus*, *origine Judaeus* (kanonik krakowski, narodowości polskiej, z urodzenia Rusin, z pochodzenia Żyd)” (s. 519).

Pisarz eseista i historyk łączy z powrotem kilka ról, zna dzieje Polski i Europy, potrafi opowiadać atrakcyjnie o zdarzeniach sprzed lat, próbuje wciągać czytelnika do sporu, sam też nie stroni od polemiki. Kpi i żartuje. Spiera się z innymi badaczami, tropi ślady megalomanii narodowej, porównuje Polskę z innymi krajami. Używa kilku języków: naukowego, publicystycznego i eseistycznego, umie posłużyć

¹ Norman Davies, *Przedmowa* do: idem, *Boże igrzysko. Historia Polski*, przekład Elżbieta Tabakowska, t. 1, Kraków 1989, s. 11.

² Ibidem.

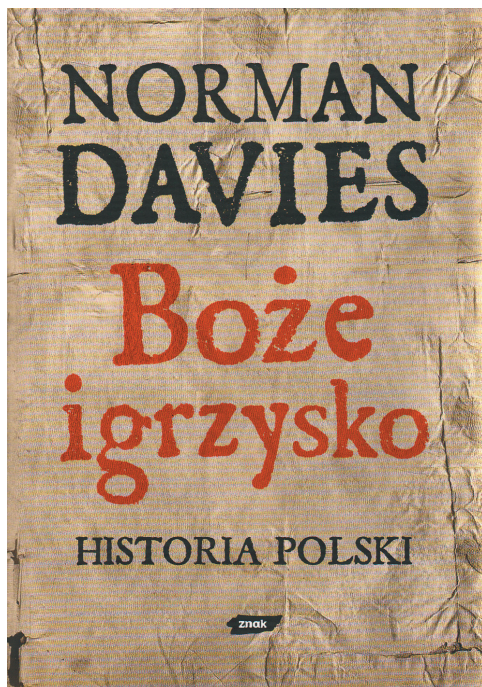
³ Ibidem, s. 12.

się i potocznym. O tym, jak to było w Polsce po roku 1717, napisze tak: „Dopóki rosyjscy gangsterzy dostawali swoją dolę, a polscy naiwniacy i frajerzy przyjmowali ich opiekę, panował spokój” (s. 477). Stanisław Stadnicki, sławny Diabeł Łańcucki, został też nazwany „gangsterem”, i to „notorycznym” (s. 333)! O Michale Korybucie Wiśniowieckim zechce napisać: „Wielka magnacka góra urodziła królewską mysz” (s. 438). I dopowie z ironią: „Bardzo trudno dociec, czym właściwie zajmował swój umysł. Zmarł 10 listopada 1673 r. podobno na skutek przejedzenia korniszonami – zapewne u szczytu sił i możliwości” (s. 439). A że „korniszonów” jeszcze wtedy nie było, to przecież nie takie ważne... Pisanie barwne i treściwe: „Nastąpił rozłam między dwiema częściami dziedzictwa Jagiellonów. Wojna wisiała w powietrzu. Ale w 1430 r. Witold umarł. Długowieczność Jagiełły nie była najmniej istotną z jego zalet” (s. 143).

Niczym swawolny Dyzio napisze o kochliwym Auguście Mocnym, który w roku 1693 powrócił do Drezna: „do kobiecych wdzięków swej małżonki, [...], do obowiązków elektorskiego urzędu oraz do trudów zdobywania sobie względów licznych zastępów konkubin – oficjalnych, mniej oficjalnych i bardzo nieoficjalnych” (s. 459). I dopowie: „W Polsce nowy król także nie szczędził damom dowodów swej męskości” (s. 460).

Zdziwi się, że ani jednemu Habsburgowi nie udało się zdobyć polskiego tronu podczas elekcji. Mimo zasług Habsburżanek: „Narzeczone z domów Habsburgów aż siedem razy przybywały założyć domowe ognisko w Polsce – w okresie od r. 1548 do 1795 – dostarczając małżeńskich rozkoszy pięciu spośród dwunastu królów Rzeczypospolitej” (s. 372).

Ale czasem znakomitego autora język poniesie. Rozprawia Davies o handlu zbożem w szesnastowiecznej Polsce i – dla porównania – wspomni, jak było wtedy w innych krajach: „O ileż lepiej powiodło się Anglii, której owce wcześniej zdołały się przegryźć przez feudalizm, czy Szwecji, której maleńki naród wykuł ze swego żelaza miecz ambicji obejmujących cały kontynent!” (s. 275). Ach, te wielopiętrowe metafory! To zdanie może kiedyś zacząć żyć życiem własnym, językoznawcy mogliby je cytować jako przykład stylu bombastycznego.



Można się też natknąć na karkołomne interpretacje i uogólnienia: „Dla Polaków Rosja była pustynią, gdzie wołanie o to, co było im drogie, nigdy nie zasłużyło sobie na uwagę. Podróżując w 1825 r. przez tereny południowej Rosji, Adam Mickiewicz odnalazł obraz, który stał się dokładnym wyrazem uczuć:

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi;
Śród fali łąk szumiących, śród kwiatów powodzi,
Omijam koralowe ostrowy burzanu.
[.....]

Rosja rzadko pozwalała Polakom usłyszeć choćby echo tego, co chcieliby usłyszeć. Dla nich była pod wieloma względami pustynią” (s. 603).

Mickiewicz w *Stepach akermanskich* pisał o pięknie stepowego krajobrazu (stepy te rozciągały się na południowy zachód od Odessy, jechał przez nie poeta w lipcu 1825 roku) i o tęsknocie do ziemi dalekiej, do domowej ojczyzny; w *Pielgrzymie*, osadzonym już w krymskich realiach, przyzna: „Litwo! piał mi wdzięczniej twe szumiące lasy / Niż słowiki Bajdaru, Salhiry dziewice”.

I po co ta nadinterpretacja? Mickiewicz w dalszych sonetach podziwiał orientalną przyrodę, z melancholią i zadumą szukał śladów przeszłości. A także: „Swoju Litwu wspominał”. Aleksander Puszkina lepiej rozumiał pisanie Mickiewicza. Co innego *Dziadów części III Ustęp*, a co innego *Sonetów krymskie*.

Gdzie indziej przytoczył Davies fragment znanego wiersza Gustawa Ehrenberga *Szlachta w roku 1831* i wyjaśniał: „Do cytowanego powyżej wiersza skomponowano muzykę i w ten sposób powstała jedna z ulubionych pieśni ruchu komunistycznego” (s. 564–565)!

Ruch komunistyczny czy ludowy, kto by się tam przejmował różnicami. Czy to czerwień, czy zieleń, proletariat czy lud. Tylko niegdysiejsi przywódcy chłopscy pewnie się w grobach przewracają; nie przewidywali chyba, że pieśń *Gdy naród do boju...* zostanie w wolnej Polsce przypisana komunistom.

Encyklopedyści galicyjscy, Mieczysław Czuma i Leszek Mazan, zauważyli: „W programach rozrywkowych TVP prezentuje utwór G. Ehrenberga jako »starą pieśń komunistyczną«” (*Austriackie gadanie czyli Encyklopedia galicyjska*, Kraków 1998, s. 153–154).

Twórcy programów rozrywkowych czytali zapewne w szkole *Boże igrzysko*.

Jeszcze jedno nawiązanie do znanego wiersza: „Jak powiedziano w 1918 [sic!] r., można było wreszcie pisać o wiosnie nie robiąc z tego politycznej deklaracji” (s. 1133).

Jan Lechoń pisał w roku 1917 z przekorą: „A wiosną – niechaj wiosnę, nie Polskę zobacze” („Pro arte et studio” 1917, z. 7). Znaczyło to coś innego niż „polityczna deklaracja”. To była tęsknota do poezji uwolnionej od pozaliterackich obowiązków.

Czasem autor błądzi. Rozprawia Davies o drobnej szlachcie na przykład i myli określenia: „Nadawano im mnóstwo pejoratywnych przezwisk – nazywano ich paniami, szaraczkami (ponieważ nie było ich stać na karmazynowe kontusze [sic!], będące tradycyjnym strojem szlachty), zagończykami [sic!] (ponieważ musieli sami obrabiać własne zagony), chudopachołkami...” (s. 225).

Kogo nazywano pankiem czy chudopachołkiem, długo by o tym pisać. Czasem słowa te miały zabarwienie ironiczne, czasem żartobliwe, „panek” to był również młody pan. Czytelnicy *Pana Tadeusza* pamiętają przecież, jak to dwukonną bryką „wjechał młody panek”. Nie karmazynowe kontusze, ale żupany były tradycyjnym strojem szlachty. Kolor kontusza nie był tak ważny (w XVIII w. noszono je w barwach województwa). I nie wszyscy mogli nosić karmazynowe żupany. Tylko starożytna szlachta; panowie z panów mogli w nich paradować. Stąd i znane określenie – karmazynowa szlachta. Wyjaśniał Zygmunt Głogier: „Karmazynami nazywano starą szlachtę, która nosiła uprzywilejowane zwyczajem narodowym żupany tej barwy” (*Encyklopedia staropolska*, III, s. 14).

Z „zagończykiem” wyszło jeszcze gorzej. Davies pomylił „zagonowca” z „zagończykiem”. Zagonowiec to drobny szlachcic uprawiający własny zagon, a zagończyk dowodził oddziałem kawalerii operującym samodzielnie, w oderwaniu od sił głównych, na tyłach nieprzyjaciela; zagończyk to doświadczony żołnierz podchodzący wroga (jak Michał Wołodyjowski tatarskie czambuły, jak Kmicic podchodzący Chowańskiego).

Davies pisze ciekawie. I szybko. Może czasem za szybko. Niekiedy myli czasy i przestrzenie. Czasem – mimo woli zapewne – śmieszy. W *Bożym igrzysku*, w rozdziale poświęconym szlachcie (*Rozdział 7: SZLACHTA. Raj*), można znaleźć tyle żenujących i śmieszących jako tako zorientowanego czytelnika wzmianek. Ileż tam niezamierzonego humoru. W dworach panowie szlachta siedzieli ponoć przy wierzbowych (sic!) stołach, mężczyźni mieli chodzić po domu z kordelasami (sic!) u boku. Dzielni zagończycy mieli uprawiać zagony! Szlachcie zaściankowej kazał autor mieszkać za ogrodzeniami, jak za murem: „Niektórzy z nich – szlachta zaściankowa – mieszkali we własnych wsiach, otoczonych murem (»ściana«), odgradzającym ich od plebejskiego świata zewnętrznego,» (s. 219).

Ta „ściana” nie była wcale ogrodzeniem, „ściana” to granica między polami należącymi do dworu a tymi, które należały do zagonowców. Żadnych murów ani ścian tam nie było. Gdyby Davies przeczytał uważnie pracę Władysława Smoleńskiego o drobnej szlachcie, to by się domyślił, że trudno byłoby wsie drobnoszlacheckie otoczyć zmyślnym murem. Niech Klio wybaczy za szybko piszącemu historykowi polonofilowi. Smoleński pisał o różnicach między wsiami chłopskimi a drobnoszlacheckimi, szlacheckie były luźno zabudowane (zob. *Drobna szlachta w Królestwie Polskim*, Warszawa 1885).

Myli się czasem autor, kiedy pisze o sprawach militarnych: „O losach bitwy [pod Racławicami – A. W.] przesądziła szarża [sic!] kosynierów Kościuszki, którzy przechwycili armaty wroga. [...] Wojciech Bartosz – chłop, który pierwszy dotarł

do stanowisk artylerii i ku osłupieniu Moskali własną czapkę zatkał lufę [sic!] armaty..." (s. 500).

Szarża to atak kawalerii w szyku konnym. Bartosz nie zatykał czapkę lufy armatniej, ależ skąd! Jeszcze rozerwałoby armatę i poraniło atakujących. Bartosz zakrył czapkę zapal armaty – otwór, którym przeskakiwała iskra od lontu do ładunku. I działo zostało unieszkodliwione⁴.

O dawnych obyczajach wspomina też Davies: „W Boże Ciało strzelano z pistoletów, a jeśli kto miał działo – wystrzelał [sic!] z niego salwę” (s. 242).

Salwę można by było oddać, gdyby właściciel działła pożyczył od sąsiadów ze dwie armatki czy moździerze; salwa to wystrzał z wielu luf. I to na komendę.

O tych i podobnych wypadkach autora i tłumaczki można by było pisać długo. Za dużo nieścisłości na tych stronicach. Czasem tylko śmiesznych, ale czasem i żenujących.

W roku 1984 Stefan Kieniewicz napisał obszerną recenzję *Bożego igrzyska* (Davies przyzna, że i „elegancką”); wybitny historyk swoje sprawozdanie z lektury (ze szczególnym uwzględnieniem tomu 2) kończył tak: „Dobiegając końca tej pasjonującej lektury, przykuwającej uwagę polskiego czytelnika, wypada jeszcze raz wyrazić wdzięczność autorowi za trud włożony w przyswojenie tak bardzo szczegółowego okresu polskich dziejów, a bardziej jeszcze za samodzielne ich przemyślenie. Rezultat byłby znacznie jeszcze więcej wart, gdyby go nie osłabiały faktograficzne pomyłki. [...] Z całego serca życzę autorowi dalszych, licznych dodruków, w których owe pomyłki zostałyby sprostowane”⁵.

Życzenie Kieniewicza częściowo się spełniło; książka Daviesa doczekała się wielu wydań (tylko w języku polskim ukazało się aż 150 tys. egzemplarzy), książka uczy i bawi tylu wdzięcznych czytelników (niektórych drażni, a nawet oburza, ale to już inna sprawa, autor, widać, rzadko bywa letni); młodych historyków uczy, że o przeszłości można opowiadać barwnie, pisać ciekawie, żywym, literackim językiem, z emocjonalnym zaangażowaniem, że można posłużyć się celną anegdotą czy

⁴ Wyjaśniał Bartłomiej Szynkler, że Wojciech Bartosz „widząc, że kanonier rosyjski zamierza ją [armatę] odpalić, zerwał z głowy krakuskę i przykrył nią zapal armaty, uniemożliwiając oddanie strzału” (*Powstanie kościuszkowskie 1794*, Warszawa 2001, s. 81).

⁵ Stefan Kieniewicz, „*Boże igrzysko*” *Normana Daviesa*..., „Przegląd Historyczny” 1984, z. 2, s. 303. Dwa lata wcześniej pisał Emanuel Halicz: „Praca Daviesa jest bezspornie największą objętościowo i najciekawszą napisaną na Zachodzie próbą naświetlenia dziejów narodu polskiego”. I zapewniał: „Ilość tzw. potknięć faktologicznych jest doprawdy [sic!] minimalna”. („*Zeszyty Historyczne*” 1982, z. 60, s. 215). Jerzy Holzer we wstępie do wydanego w podziemiu fragmentu *Bożego igrzyska* przypuszczał, że dla polskich czytelników Davies będzie „inteligentnym i kontrowersyjnym inspiratorem refleksji, będzie pobudzał dyskusję przez swe sądy często zaskakujące oryginalnością”. O rzetelności faktograficznej pisał też: „Największej jego słabości szukać natomiast trzeba w pewnej nonszalancji, z jaką Norman Davies podaje daty, nazwiska, konkretne opisy wydarzeń. Mówiąc wprost: zbyt wiele w jego dziele bardzo prostych błędów wynikających z nieuwagi, niedbalstwa, braku sprawdzania nawet w pozycjach powszechnie znanych i łatwo dostępnych” (*Wstęp do wydania polskiego*, [w:] N. Davies, *Boże igrzysko* [fragment 2 tomu], tłum. Anna Ponarska i Józef Piwko, Warszawa 1987, Wydawnictwo Przedświt, s. 6).

przywołać literackie świadectwo. A jeszcze ta oprawa, te świetnie dobrane i wkomponowane mapy, te tablice, diagramy wspomagające słowo. Niektórzy drętwojęzyczni historycy nie mogą się nadziwić, skąd ta nieustająca popularność *Bożego igrzyska*. Może czasem i wiedzą więcej, ale tak pisać nie potrafią. Nie doceniają sztuki opowiadania, talentu narracyjnego. A jeszcze te wielojęzyczne lektury Daviesa, dociekliwość, zmysł syntezy, oryginalne pomysły interpretacyjne.

Ale życzenie Kieniewicza spełniło się tylko częściowo; autor nie sprostował nawet wszystkich błędów, o których wspomniał wnikliwy i życzliwy recenzent. A zestawiona przez niego lista grzechów przeciwko faktografii była naprawdę długa. Dziwne to, a jeszcze dziwniejsze, że w takim dobrym wydawnictwie jak Znak powieła się zwyczajne wmówienia. W tyłu wydaniach i dodrukach. Czy naprawdę nie można było (choćby małą czcionką, na dole stronicy) przypomnieć, że tu i tam było inaczej, niż napisał Davies? Autor może się przecież mylić, to jego prawo. Czyżby zabrakło już kastygatorów i redaktorów z prawdziwego zdarzenia?

O niektórych powtarzanych błędach – spoza listy Kieniewicza – w skrócie. Na s. 127 rozprawia Norman Davies: „14 sierpnia 1385 r. w Krewie na Białorusi [sic!] podpisano umowę, na mocy której polscy możnowładcy uzyskiwali zgodę Jagaiły na szereg bardzo korzystnych posunięć. W zamian za rękę Jadwigi księżę litewski zgadzał się przyjąć chrzest, nawrócić wszystkich swoich poddanych [sic!] na wiarę rzymskokatolicką...”

Krewa leży na terenie dzisiejszej Białorusi, to prawda, ale w czasach Jagiełły była to jeszcze Litwa właściwa (*Lithuania propria*). Wschodnia część Aukštoty. Wyjaśniał Jerzy Ochmański: „Kraina ta raczej rozciągała się na wyżynie oszmiańskiej od Wilna po Krewa, niegdyś w całości przez Litwinów zaludnionej”⁶. Jagiełło nie zobowiązał się do nawrócenia „wszystkich swoich poddanych” na katolicyzm. Większość jego poddanych to byli przecież Rusini, wyznawcy prawosławia. W Krewie Jagiełło mówił o chrzcie pogan, czyli etnicznych Litwinów (stanowili oni wtedy 10–20% ogółu mieszkańców ówczesnej Litwy). Jeszcze dziś zasięg katolicyzmu na pograniczu litewsko-białoruskim wskazuje na wschodnią i południową granicę dawnego osadnictwa litewskiego. Zobowiązywał się księżę, że skłoni do wiary katolickiej cały naród litewski, ale nie wszystkich swoich poddanych; dwa lata później określi to tak: *omnes nacione Lithuanos utriusque sexus... in nostris dominiis Lithuaniae et Russie*⁷.

W oryginalnym tekście angielskim było dobrze; Jagiełło miał nawrócić *all his pagan subjects to Roman Catholicism*, ale tłumaczka opuściła przymiotnik „pogański” (*pagan*) i w tyłu wydaniach *Bożego igrzyska* powtarza się ten błąd.

⁶ Jerzy Ochmański, *Historia Litwy*, wydanie trzecie poprawione i uzupełnione, Wrocław 1990, s. 15.

⁷ Cyt. za: Ks. dr Jan Fijałek, *Kościół rzymskokatolicki na Litwie*, [w:] *Chryścianizacja Litwy*, red. Jerzy Kłoczowski, Kraków 1987, s. 142.

Tak jeszcze napisał Davies o Jagielle: „W 1387 r., prosto z uroczystości ślubnych w Krakowie, Władysław Jagiełło udał się do Wilna, gdzie ogłosił zniesienie kultu pogańskich bogów. Wycięto święte gaje dębowe, zagaszono wieczny ogień, powywracano posągi Perkuna. Vilnius [sic!] przemianowano na Wilno” (s. 133). A wcześniej o Litwie: „Ośrodkiem władzy centralnej była starodawna stolica Vilnius [sic!], a w państwie dominowała elita pogańskich wojowników...” (s. 125).

Ośrodkiem władzy była starodawna stolica Vilnius! A w roku 1387 „Vilnius [sic!] przemianowano na Wilno! (Vilnius became »Wilno«)”. Miał to być zapewne skrót myślowy. Prowokacyjny, a jakże. A to brzmi tylko humorystycznie. Zawiódł autora tym razem zmysł odczuwania historii. Przecież to zwyczajne zmyślenie. I historyczne, i lingwistyczne. Takiej nazwy miejscowej nie było w ówczesnej litewszczyźnie. Wilno było nazywane po łacinie *Vilna*, po rusku *Wilnia*, a po litewsku *Wilniuja*. Kiedy w 1599 roku ukazało się tłumaczenie *Postylli* Jakuba Wujka na język litewski, na stronie tytułowej podano miejsce wydania: „w Wilniui”. Maciej Wołonczewski (1801–1875), biskup żmudzki, wydał dwutomową książkę o swoim biskupstwie – *Žemajtiu wiskupiste*. Czas i miejsce wydania: „Wilniuj 1848”.

Nazwa miejscowa *Vilnius* ma niedługą metrykę i nie można jej przenosić w odległe czasy. Stało się tak, że kilka wieków po układzie w Krewie Wilno przemianowano... na Vilnius! Paradoxy historii. A wszystko to przez panów małopolskich, którzy pod koniec XIV wieku wymyślili unię polsko-litewską. I powstało tyle zawężeń, które tak trudno dziś w pełni zrozumieć. Rozumiał to dziedzictwo Adam Mickiewicz, później próbowali je przenosić w czasie – Józef Piłsudski, Jerzy Giedroyc, Stanisław Vincenz, Czesław Miłosz.

O ostatnim Jagiellonie na tronie polskim wspomina Davies: „Zmarły król rządził jako monarcha dziedziczny dwoma odrębnymi księstwami [sic!]. Pozostawiał je zjednoczone w obrębie jednej rzeczypospolitej elekcyjnej” (s. 159). Zygmunt August nie rządził dwoma odrębnymi księstwami, podlegało mu królestwo i księstwo, był królem polskim i wielkim księciem litewskim, ruskim, żmudzkiem, etc., etc.

O plemionach i narodach rozprawia tu i tam Davies. Czasem myli je, czasem przeinacza dzieje. I tak, wspomina o tym, że „niektórzy działacze białoruskiego ruchu narodowego w XIX wieku przywrócili do życia dawną plemienną nazwę Krywicianie [sic!]; etykieta ta została zakazana zarówno przez cenzorów carskich, jak i sowieckich” (s. 570).

Ci „Krywicianie” to zapewne znani w polskim piśmiennictwie historycznym Krywiche.

Zaskakująca wiadomość: „Do zamieszkujących Polesie prymitywnych Poleszków, którzy mieli niewielkie poczucie jakiegokolwiek przynależności narodowej, przyznawali się zarówno Białorusini, jak i Litwini” (s. 570–571)!

Do Poleszków przyznawali się Białorusini i Ukraińcy, ale nie Litwini. Gdzie Rzym, gdzie Krym? Polesie leży na pograniczu białorusko-ukraińskim; na południu Po-

leszucy mówią gwarami bliskimi językowi ukraińskiemu, na północy – gwarami zbliżonymi do białoruskich. Duża część Poleszuków podtrzymywała odrębność regionalną.

Wzmianka o Żmudzinach w czasie powstania listopadowego: „Wieśniacy na Żmudzi śpiewali: »dabar Lenkai naprapule kol Zemaitiai żyi« [sic!] – Polska nie zginęła, póki żyje Żmudź” (s. 796).

Śpiewano nieco inaczej: „Dabar lenkai ne prapuolė / Kol žemaičičiai gyvi!” Znaczyło to: nie zginą Polacy, dopóki żyją Żmudzi.

Miało być tak, że w 1947 roku: „Rozpędzono góralską ludność – Łemków i Bojków. Tych, którzy mieli polskich krewnych [sic!], rozproszono na terenie Ziem Odzyskanych; resztę deportowano [sic!] do ZSRR” (s. 1019).

Przesiedlenia ludności ukraińskiej do ZSRR zakończyły się latem 1946 roku. A Łemków (także z rodzin mieszanych) przesiedlono na Ziemie Odzyskane od kwietnia do lipca 1947, w czasie tzw. akcji „Wisła”.

Tłumaczy Davies, że po zmianie granic wschodnich: „podjęto decyzję o przesiedleniu wszystkich [sic!] Polaków z obszarów położonych na wschód od nowej granicy na teren Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej [ta nazwa powstała później, zaczęła obowiązywać dopiero w 1952 roku! – A. W.] oraz o deportacji [sic!] całej ludności nie-polskiej zamieszkałej po stronie zachodniej do ZSRR” (s. 968).

To nie było tak. Wymiana ludności na podstawie umów polsko-sowieckich miała charakter dobrowolny; wiadomo skądinąd, że do wyjazdu nakłaniano mieszkańców dużych miast, szczególnie Wilna i Lwowa, ale na pograniczu litewsko-białoruskim, gdzie Polacy stanowili większość mieszkańców, utrudniano ludności wiejskiej wyjazd do Polski w nowych granicach. To dlatego dziś w południowo-wschodniej Litwie, w powiatach wileńskim i solecznickim, Polacy ciągle dominują. Nawiasem: prawo do osiedlenia się w Polsce o zmienionych granicach mieli mieszkańcy dawnych województw wschodnich narodowości polskiej i żydowskiej.

Po co żartować z czytelników i wmawiać im, że król Jan III Sobieski urodził się w dwóch miejscowościach, nie tylko „w Olesku niedaleko Lwowa” (s. 440), ale i w Żółkwi (s. 378)? I po co przenosić Grodno na Podlasie (s. 52)?

Rewelacje o Stanisławie Augustie Poniatowskim: „Zaprosiwszy carową Katarzynę wraz z księciem Potiomkinem do królewskiego pałacu [sic!] w Kaniowie nad Dnieprem, zaproponował im niedwuznaczną polityczną umowę handlową” (s. 490).

Ale w Kaniowie nigdy nie było królewskiego pałacu. Spotkanie króla z imperatorem w maju 1787 roku odbyło się na galerze, na wodach granicznego Dniepru. Nie król polski był tam gospodarzem. Marian Brandys zauważył przytomnie: „Statek cesarzowej nie wpływa do przystani, lecz zarzuca kotwicę na Dnieprze w odległości kilku kilometrów od polskiego brzegu. Po króla i ks. Stanisława przysyłają szalupę. Podróż do galery carskiej trwa przeszło półtorej godziny, wskutek czego gospodarze zmieniają się w gości, a goście w gospodarzy”⁸.

⁸ Marian Brandys, *Nieznany książę Poniatowski*, wydanie szóste, Warszawa 1973, s. 106.

O Bibliotece Załuskich: „Biskup Józef Andrzej, który wraz z Konarskim spędził pewien czas na wygnaniu w Lunéville, był założycielem [tak?] zbioru książek, który w r. 1747 został w Warszawie udostępniony jako pierwsza biblioteka publiczna w Europie. Zbiór umieszczono w Pałacu Błękitnym [sic!], który został wybudowany w pobliżu Ogrodu Saskiego dla jednej z nieślubnych córek zmarłego króla, Anny Orzelskiej. [...] Zgromadzone w Pałacu Błękitnym skarby stały się celem pielgrzymek...” (s. 473).

Było inaczej. Biblioteka Załuskich mieściła się przecież w Pałacu Daniłowiczowskim, zakupionym przez Andrzeja Stanisława Załuskiego w 1736 roku. Sprawa to powszechnie znana. Rymował dawno temu Or-Ot (Artur Oppman):

Więc zacny biskup myśli sobie:
„Nie lada kłopot masz, biskupie!...”
Aż wreszcie krzyknął: „wiem, co zrobię!
Dla swoich książek pałac kupię!
[.....]”.
W Daniłowiczów starym dworze
Dziwne się rzeczy dzieją ninie:
Tu leżą księgi w wielkim worze,
Tu rękopisów całe skrzynie⁹.

W Pałacu Błękitnym, w bocznym skrzydle, mieściła się inna biblioteka, ale to późniejsza historia: w 1811 roku przywieźli tam z Zamościa Bibliotekę Ordynacji Zamojskiej właściciele. Załuscy, Zamojscy, kto by ich tam rozróżniał. Nawet w ambitnym wydawnictwie.

Kilka nieścisłości w opisie szarży pod Somosierrą (nazywaną wcześniej przez tłumaczkę, nie wiadomo dlaczego, „Samosierrą”, a przez autora zamiennie: „Samosierrą” i „Somosierrą”): „Po kilku próbach przebicia się przy pomocy piechoty rozkaz »do ataku« wydano pierwszemu oddziałowi [sic!] szwoleżerów. Trzystu [sic!] jeźdźców z Księstwa Warszawskiego pod wodzą Jana Kozietułskiego posłuchało rozkazu. W osiem minut później ci, którzy ocalili, ukazali się trzysta metrów wyżej u szczytu wąwozu [sic!] w odległości dwóch kilometrów od pełnego podziwu cesarza” (s. 777).

Ten tajemniczy „pierwszy oddział” to trzeci szwadron pułku lekkokonnego (szwoleżerów) gwardii, który tego dnia pełnił służbę przy cesarzu. W popularnej kiedyś piosence (do słów Marii Konopnickiej) większa dbałość o fakty niż w niektórych dziełach historycznych:

[.....]
Skoczył Kozietułski,
w czwórki szwadron zwinął.

⁹ Cyt. za: Andrzej Kempa, *Bibliofilskie silva rerum. Szkice, notatki, wypisy*, Warszawa 2002, s. 113.

W sławnej szarży, która trwała prawie 10 minut, wzięło udział ok. 200 kawalerzystów; wbrew legendzie Somosierra (Puerto de Somosierra) to nie wąwóz, ale przełęcz; doliną, wąskim kamiennym gościńcem, pod górę, wśród wzgórz, na których Hiszpanie ustawili armaty (cztery baterie), i wśród zwężeń, pędzili galopem 30 listopada 1808 roku lekkokonnymi pod Koziętulskim, potem pod Krzyżanowskim i Dzięwanowskim. Cena zwycięskiej i efektownej szarży: poległo czterech oficerów i dwudziestu szwoleżerów (zob. Robert Bielecki, *Somosierra*, Warszawa 1989).

Bałamutne zdania o majorze Walerianie Łukasińskim: „Łukasiński przeżył, ale nie został objęty amnestią [z 1855 roku – A. W.]; ślepy [sic!] i zakuty w łańcuchy, należał do grupy więźniów, których wielki książę Konstanty ewakuował w grudniu 1830 r. z Warszawy. Umarł wreszcie w 1868 r. w twierdzy w Schlüsselburgu, po czterdziestu sześciu latach przeżytych w absolutnej ciemności [sic!] – ostatni tragiczny symbol umarłego Królestwa Polskiego” (s. 807).

Łukasiński nie stracił wzroku, nie przeżył czterdziestu sześciu lat „w absolutnej ciemności”. Był przetrzymywany w podziemiach tzw. sekretnego zamku twierdzy szlisselburskiej, „w celi wilgotnej, ciemnej, bez podłogi”¹⁰ przez wiele lat, ale w marcu 1862 roku, dzięki staraniom nowego komendanta twierdzy, gen. Józefa Leparaskiego, Polaka z pochodzenia, został przeniesiony do lepszej, widnej celi; rodzina generała otoczyła niezwyklego więźnia troskliwą opieką, mógł korzystać z biblioteki, zaczął też wtedy pisać wspomnienia (zob. *Pamiętnik*, opracował i wstępem poprzedził Rafał Gerber, Warszawa 1960; wydanie drugie, poprawione i uzupełnione, Warszawa 1986).

Romuald Traugutt według Daviesa: „Pochodził z rodziny drobnej szlachty na Podlasiu..”. (s. 829). O tej „drobnej szlachcie” zamilczę, ale dla czego autor z uporem wywodzi Traugutta z Podlasia, to już trudno zrozumieć. Dawno temu, w Londynie, ks. Józef Jarzębowski, marianin, przygotował do druku książkę *Traugutt. Dokumenty. Listy. Wspomnienia. Wypisy* (wydana w 1970 roku, po śmierci ks. Jarzębowskiego). Został tam przedrukowany również pamiętnik dyktatora powstania. Pierwsze zdanie brzmiało tak: „Urodziłem się d. 16/4 stycznia 1826 r. we wsi Szostakowie gub.[erni] grodzieńskiej, pow. brzeskim” (s. 21).

Szostaków leżał na Polesiu, nie na Podlasiu, ale encyklopedyści krajowi (zob. hasło Traugutt w *Wielkiej encyklopedii powszechnej PWN* sprzed lat i w *Wielkiej encyklopedii PWN* czy *Encyklopedii Polska*) wmawiają, że wieś leżała koło Wysokiego Mazowieckiego (!); na północ od Brześcia było też Wysokie, ale Litewskie i niedaleko tego Wysokie (na wschód) należy szukać miejsca urodzenia Traugutta. Encyklopedyści pomylili Wysokie Litewskie z Mazowieckim, a pewnie za nimi Davies – Polesie z Podlasiem.

¹⁰ Hanna Dylągowa, *Łukasiński Walerian*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 18, Wrocław 1973, s. 334; Zob. też: Wiktoria Sliwowska, *Zesłańcy polscy w Imperium Rosyjskim w pierwszej połowie XIX wieku. Słownik biograficzny*, Warszawa 1998, s. 350–351.

Na jednej z map (s. 581) objaśnienie: „Okręg Chełmski, przeniesiony do guberni wołyńskiej [sic!] w 1912”. A w tekście o tym samym inaczej: „Cesja okręgu chełmskiego na rzecz guberni kijowskiej [sic!] miała wyraźnie na celu ułatwienie rusyfikacji...” (s. 844).

To nie było tak. W 1912 roku, na mocy ustawy o wyodrębnieniu Chełmszczyzny, z kilku powiatów guberni siedleckiej i lubelskiej utworzono nową gubernię – chełmską właśnie; był to długi pas między Wieprzem a Bugiem, obszar o wiele większy niż na mapie w książce Daviesa. Gubernię chełmską wyłączono spod zarządu warszawskiego Generał-Gubernatorstwa i podporządkowano Generał-Gubernatorstwu kijowskiemu¹¹. Okrojono i tak już niewielki *Privislinskij Kraj*.

Powtarzane w tylu wydaniach wzmówienia o Konstantym Rokossowskim, „który urodził się w Warszawie [sic!] jako syn polskiego maszynisty kolejowego i wstąpił do armii rosyjskiej podczas I wojny światowej, był zaledwie ostatnim z długiej listy oficerów [sic!] w służbie cara, na której znaleźli się także Władysław Anders (1892–1970), Józef Dowbór-Muśnicki (1867–1937), Zygmunt Piłsudski, Roman Łągwa (1891–1938) i Lucjan Żeligowski (1865–1947)” (s. 748).

Dobór nazwisk imponujący, to prawda, ale w tym towarzystwie nie było miejsca dla późniejszego *dwaždy marszała* Rokossowskiego, nie był on „zaledwie ostatnim z długiej listy oficerów w służbie cara”. Był tylko kapralem w 5 Kargopolskim Pułku Dragonów. Oficerem, dowódcą dywizjonu, potem pułku, brygady i korpusu kawalerii został dopiero w Armii Czerwonej. I nie urodził się w Warszawie; metryka warszawska została sfabrykowana dla celów propagandowych (kiedy Rokossowskiego mianowano marszałkiem Polski). Rokossowski urodził się w Wielkich Łukach, w guberni pskowskiej (zob. też: Wiesław Bialkowski, *Rokossowski. Na ile Polak?*, Warszawa 1994).

Po co powtarzać, że „Pieśń [Mazurek Dąbrowskiego] – z cytowanym tu tekstem – jest hymnem narodowym od zamachu Piłsudskiego w 1926 r.” (s. 527)? Pieśń ta stała się oficjalnym hymnem w 1927 roku dopiero. Hymnem państwowym, należałoby dodać, hymnem narodowym była przecież od czasów powstania listopadowego. Po co przenosić obronę Lwowa z 1918 roku na 1919 (s. 1074)? Po co Wołożyn przezywać „Wołoszynem” i przenosić miasteczko na zachód (mapa na s. 724)?

I po co tak pisać: „Jest także prawdą, że Armia Krajowa nie przeciwstawiała się budowaniu [sic!] gett w latach 1939–40...” (s. 742)?

Historycy już dawno ustalili, że późną jesienią 1939 r. istniało w Generalnym Gubernatorstwie jedno getto – w Piotrkowie Trybunalskim. A Armii Krajowej jeszcze przecież nie było ani w 1939, ani w 1940 roku.

Tłumaczy Davies, że w latach 80. XX wieku: „Najbardziej szanowanym [może cenionym? – A.W.] czasopiśmie historycznym były niewątpliwie »Zeszyty Histo-

¹¹ Andrzej Wrzyszczyński, *Gubernia chełmska. Zarys ustrojowy*, Lublin 1997, s. 55–62; Antoni Czubiński, *Historia Polski XX wieku*, wydanie drugie poszerzone, Poznań 2003, s. 42; Andrzej Garlicki, *Historia 1815–2004. Polska i świat*, Warszawa 2005, s. 179.

ryczne» (1947), przez ponad czterdzieści lat wiernie wydawane przez Instytut Literacki w Paryżu” (s. 43).

W latach osiemdziesiątych XX wieku było tych lat dopiero dwadzieścia, nie czterdzieści; pierwszy numer „Zeszytów Historycznych” ukazał się w styczniu 1962 roku; w 1947, jeszcze w Rzymie, wydano pierwszy zeszyt „Kultury”.

O Ukraińcach w Polsce między wojnami: „Blisko pięćmilionowa ludność ukraińska była najliczniejsza spośród mniejszości narodowych; jej największe skupiska rozciągały się wzdłuż pasma Karpat po rzekę Poprad; bardziej rozproszone grupy zamieszkiwały południowo-wschodnie tereny w okolicach Przemyśla, Rawy Ruskiej, Kowla, Łucka, Równego, Krzemieńca, Drohobycza i Kołomyi” (s. 872).

Kołomyja i Drohobycz leżały właśnie „wzdłuż pasma Karpat”, a nad Popradem mieszkali Łemkowie, którzy nie w pełni się identyfikowali z nowoczesnym narodem ukraińskim. W okolicach Kowla, Łucka, Równego i Krzemieńca Ukraińcy wcale nie mieszkali w rozproszonych grupach, zamieszkiwali tam zwarte terytoria, przecież na Wołyniu i południowym Polesiu mieszkało ich ponad półtora miliona. Różnili się od galicyjskich Ukraińców wyznaniem, byli w większości prawosławnymi.

To tylko niektóre wmówienia powtarzane w polskim tłumaczeniu ważnej i głośnej książki, wydawanej w dobrej i zasłużonej oficynie.

W szóstym polskim wydaniu *Bożego igrzyska* znalazły się też zdania uzupełniające, m.in. o emigracji Żydów z Polski: „W wyniku zamieszek z marca 1968 r. przeważająca większość Żydów, którym udało się przeżyć wojnę [sic!], została zmuszona do emigracji. W ciągu kilku zaledwie miesięcy [sic!] społeczność żydowska w kraju skurczyła się z około czterdziestu tysięcy [skąd te dane? Żydów w Polsce było przed Marcem ok. 25 tys. – A. W.] do zaledwie czterech czy pięciu” (s. 1048).

Było inaczej. Davies zapomniał, zdaje się, że „przeważająca większość Żydów, którym udało się przeżyć wojnę”, wyemigrowała z Polski wcześniej, w latach 1946–1950 (wyjechało wtedy ok. 120 tys. osób)¹² i po 1956 (47 tys.)¹³. Wymuszona emigracja pomarcowa objęła ok. 13 tys. Żydów i Polaków żydowskiego pochodzenia. Przypominał Dariusz Stola: „W ramach emigracji pomarcowej, w latach 1968–1971, wyjechało 13 tysięcy osób. W literaturze podaje się różne, czasem większe liczby, ale to skutek mitologizacji”¹⁴.

Norman Davies liczbę emigrantów pomarcowych z wielokrotności, prawie potroił; redaktorzy księgi nawet tego nie zauważyli.

¹² Wielka encyklopedia PWN, t. 30, Warszawa 2000, s. 571.

¹³ Najbardziej polska ze wszystkich żydowskich emigracji [Rozmowa Andrzeja Kaczyńskiego z Dariuszem Stolą], „Rzeczpospolita” 2005, nr 56, s. 2.

¹⁴ Ibidem, s. 2. Zob. też: Dariusz Stola, *Kampania antysyjonistyczna w Polsce 1967–1968*, Warszawa 2000 (tu: rozdział IX: Emigracja, s. 207–233); Krzysztof Lesiakowski, *Emigracja osób pochodzenia żydowskiego z Polski w latach 1968–1969*, „Dzieje Najnowsze” 1993, nr 2, s. 117–133.

Przekład też czasem budzi zdziwienie. Tłumaczka myli filistrów z Filistynami, husarzy z huzarami, chorągwie z pułkami, eskadry ze szwadronami. Na s. 418: „pod Kircholmem w pobliżu Rygi litewscy husarzy [sic!] Chodkiewiczza rozbili w perzynę wojska szwedzkie...” Tam byli husarze, a husarzy odmienia się inaczej niż huzarów. Nawiasem: husarzy pojawili się w wojsku polskim w XIX wieku dopiero, w czasach Księstwa Warszawskiego. Po co pisać, że Jan Sobieski, jeszcze nie król, w 1660 roku: „Najechał dom wdowy z oddziałem 300 huzarów [sic!], wdowę wyrzucił na drogę, a dom zajął” (s. 332).

Inne wpadki: „W r. 1655 szlacheckie szwadrony [sic!] Rusi Czerwonej nie uczestniczyły w kampanii przeciwko Szwedom...” (s. 232). To były chorągwie, nie szwadrony (ang. *squadron* to po polsku nie tylko „szwadron”, ale i „chorągiew” właśnie). Za króla Sobieskiego „regimenty [sic!] kozackie zostały wyposażone w kolczugi i zaklasyfikowane jako »zbrojna kawaleria«” (s. 444). Te regimenty były nazywane w dawnej Polsce chorągiewami, a ta „zbrojna kawaleria” to była „jazda pancerna” („Ptaku, mój ptaku z pancerneho znaku”), służyli w niej towarzysze pancerni, na Litwie zwano ich petyhorcami.

Jan Gniński, wojewoda chełmiński, nie był pod Wiedniem „z własnym pułkiem huzarów” (s. 370), wojewoda pociągnął tam z wystawioną własnym sumptem chorągwią husarii! Król Jegomość pod Wiedeń prowadził 25 chorągwi husarskich (ponad 2,5 tys. jezdnych), ale nie „pułków” (s. 447). Zygmunt Zbierchowski był husarzem, a nie „porucznikiem husarów” (s. 449).

Polski szlachcic nie nosił w domu „kordelasa u pasa” (s. 241), kordelasy noszono w czasie polowania. Świątynia Karaimów to „kienesza”, kto się domyśli, co znaczy „Kenessah Karaimów” (s. 191). A ten masywny (!) stół „z wierzbowego drzewa” (s. 241) i „szable drewniane” (s. 225) włóżmy między bajki.

Po co umierającego króla Jana III nazywać „starym wiarusem” (s. 454)? U Daviesa brzmiało lepiej: *old champion*. Po co Radoszkowicze zmieniać na Radoszkowice (na s. 153 dwa razy i w indeksie nazw geograficznych)? Po co powtarzać, że delia to kamizela bez rękawów (s. 241)?

Czasem przydarzy się tłumaczce rymowanka: „Tymczasem triumfalne fanfary wzywały Polaków pod wojenne sztandary” (s. 776), kiedy indziej pojawiają się drażniące wytrychy językowe: „Proletariat miejski również miał swoje problemy, choć były one mniej zasadnicze od problemów chłopskich” (s. 879).

Można się też czasem natknąć na tajemnicze sformułowania: „Na tej samej zasadzie ów niezależny duch, któremu popuszczono cugli w latach dwudziestych i trzydziestych, stanowi w znacznej mierze wyjaśnienie niezwyklej wytrwałości, jaka cechuje kulturę drugiego obiegu w kontekście filistyńskich [sic!] rządów komunistycznych okresu powojennego” (s. 892).

Zdaje się, że rządów komunistycznych nikt jeszcze „filistyńskimi” nie nazwał. A wszystko to przez zawiloci językowe; po angielsku i Filistyn z Kanaanu, i filister

(prostak, kołtun, drobnomieszczanin) brzmi tak samo: *Philistine, philistine*. I tak z prostackich, filisterskich rządów komunistycznych u Daviesa wyszły w polskim tłumaczeniu rządy... filistyńskie.

Na s. 241 wzmianka o pałacu Ogińskich w „Słonimiu”, powinno być: w Słonimie (Cześnik z *Zemsty* mówił o swojej szabli: „Pod Słonimem, Podhajcami, / Berdyczowem, Łomazami, / Dobrze mi się wysłużyła”), gdzie indziej wzmianka o dawnej szkole rabinów: „słynna Yeshivot (jesziwa) w Wołożyniu...” (s. 726). Ta miejscowość nazywa się Wołożyn, szkoła była w Wołożynie. Na marginesie: ceniono tę szkołę kiedyś, stąd powiedzenie z XIX wieku: „Uczony (albo: mądry) jak rabin wołożyński”.

Na s. 569: „Adomasa Mickiievičiusa”, powinno być: „Adomasa Mickievičiusa”. Na s. 125 wzmianka o nadbałtyckich sąsiadach Litwinów: „Prusowie i Jaćwingowie (Sudowianie)”. Sudowianie to plemię jaćwięskie, jedno z wielu. Sudowianie byli Jaćwięgami, ale nie wszyscy Jaćwięgowie byli Sudowianami (to tylko w nauce niemieckiej Jaćwięgowie są nazywani Sudowianami).

O bitwie pod Komarowem w 1920 roku: „Szarże i przeciwsharże [sic!] polskiej i sowieckiej kawalerii pod Komarowem uznano za ostatnią wielką bitwę wojsk kawaleryjskich [sic!] w historii Europy” (s. 866). Te przeciwsharże były nazywane kontrsharzami (piechota kontratakowała). Są konie kawaleryjskie, siodła, szable, płaszcze, może być szyk kawaleryjski, bitwa kawaleryjska, fantazja i brawura, ale „wojska kawaleryjskie” to dziwolak językowy. Po polsku – kawaleria, jazda, konnica, wojska jezdne. Pod Komarowem stoczono ostatnią w dziejach Europy wielką bitwę kawaleryjską.

I jeszcze takie dziwaczne zdania o królu Janie III: „Odbiciem stanu spraw państwowych był pogarszający się stan zdrowia króla. Mięśnie przemieniły się w sadło [sic!], muskularne ciało przybrało monstrialne proporcje” (s. 453). Ciało przybrało pewnie monstrialne kształty, a proporcje zostały naruszone.

O literaturze, która pozbyła się ograniczeń, o ważnych książkach, jakie się ukazały na początku lat dziewięćdziesiątych, wspominał też Davies w ostatnim rozdziale *Bożego igrzyska*. O pisarzach i tematach nie zawsze dotąd obecnych. Napomknął też, że „Jedną z książek, które doczekały się swojego czasu, było *Boże igrzysko. Historia Polski*, uznane pod koniec tego dziesięciolecia za jedną z »książek tysiąclecia«. Był to antynacjonalistyczny i nieideologiczny przegląd wydarzeń z dziejów Polski, z dużym naciskiem na czynnik kulturowy. [...] Pełna wersja, która ukazała się w r. 1990, została zalecona do użytku w polskich szkołach i na uniwersytetach. W świetle obsesyjnego podejścia Polski do historii fakt, że to szczególnie wyróżnienie przypadło autorowi, który jest cudzoziemcem, zakrawa na ironię. Dystans to niezła rzecz” (s. 1134).

Jaka szkoda, że w jednej z „książek tysiąclecia” znalazło się tyle niedoróbek i niedopatrzeń. Czasem zawinił za szybko piszący autor, kiedy indziej zawinił tłumacz i łatwowierni redaktorzy.



Anna Beska,
z cyklu *Liście*,
2000

Joanna Rostropowicz

Niezwykłe dzieje *Florentine* **Jarklowski** **z Olesna**

Urodziłam się 14 września 1826 roku w Oleśnie, w prowincji śląskiej, jako córka rzemieślnika Franza Jarklowskiego. Gdy miałam pięć lat, ojciec sprzedał mnie za 30 talarów Bredowowi, dyrektorowi teatru wędrownego. Pamiętam dokładnie, jak w mojej obecności odliczono monety...

Tak rozpoczęła swą autobiografię Florentine Jarklowski, słynna niegdyś aktorka, żona dyrektora wiedeńskiego Burgtheater, Augusta Förstera, bywalczyni najświetniejszych salonów w naddunajskiej stolicy. Podyktowała ją pod koniec życia za-przyjaźnionemu adwokatowi, Heinrichowi Modernowi, który wkrótce po jej śmierci zamieścił ów tekst w poczytnym wiedeńskim dzienniku „Neue Freie Presse”. Opowiedziana z dużą prostotą historia życia córki skromnego rzemieślnika z Olesna – choć nieco upiększona i uduchawiona – wciąga czytelnika niczym najlepsza powieść. „Już w piątym roku życia występowałam na scenie – ciągnie swoje wspomnienia Florentine Jarklowski – grałam rolę dzieci. Nigdy nie uczęszczałam do szkół, nie miałam nauczycieli. Wszystko, czego się nauczyłam, zdobyłam sama. Przez długie lata z dyrektorem Bredowem jeździłam z miejsca na miejsce; uchodził za mojego ojca”. Angażowanie nieletnich w teatrze nie było wówczas czymś nadzwyczajnym, bo niemal każda wędrowną trupą aktorską zatrudniała ich do ról dziecię-

cych. Biografowie Jarklowskiej są zdania, że Bredow, wytrawny aktor i reżyser, zobaczywszy dziewczynkę, od razu dostrzegł w niej wielki talent¹. Postępek ojca oceniano różnie – na pewno nie zmusiła go do tego kroku bieda, gdyż jej młodszy o cztery lata brat, Franz, otrzymał staranne wykształcenie: ukończył Matthiasgymnasium (gimnazjum św. Macieja) we Wrocławiu, a następnie od jesieni 1851 roku do wiosny 1854 roku studiował na uniwersytecie wrocławskim filologię, specjalizując się w języku francuskim i angielskim. Może Bredow przekonał ojca przyszłej aktorki, że jego córka właśnie na deskach teatru znajdzie szczęście i sławę?

Wczesnie wyszła za mąż – nie miała wtedy jeszcze pełnych 16 lat! Jej mężem został Julius Joly, dwudziestojednoletni aktor grający w teatrze Bredowa. Niestety, małżeństwo trwało krótko. Po trzech latach mąż umarł na gruźlicę, a ona, w wieku dziewiętnastu lat, została sama z dwoma synami. Na domiar złego chłopcy odziedziczyli chorobę po ojcu. Jeszcze w tym samym roku umarł jeden z nich, a drugi, również chory na gruźlicę, doczekał wprawdzie dorosłości, ale zmarł przedwcześnie jako 35-latek.

Podczas gdy w życiu osobistym spotykały ją same nieszczęścia, na scenie odnosiła wielkie sukcesy. Znana była szczególnie z tego, że znakomicie grała rolę „pierwszej naiwnej”. Szczególnie wysoko ceniono ją w Halle, gdzie teatr Bredowa zatrzymał się na dłużej. Julius Grosse, pisarz niemiecki, a także autor recenzji teatralnych, żyjący wówczas w mieście nad Soławą, zapisał w swoich pamiętnikach *Ursachen und Wirkungen* (Przyczyny i skutki, wydane w Braunschweig 1896), że Florentine Joly z domu Jarklowski należała do grona najznakomitszych ówczesnych aktorów.

W Halle życie Florentine nagle się odmieniło. Poznała tam swojego przyszłego, drugiego męża, młodszego od siebie o dwa lata Augusta Förstera. Wywodził się ze skromnej rodziny, jego ojciec był urzędnikiem sądowym. Odebrał znakomite wykształcenie: w 1847 roku ukończył z wyróżnieniem słynne wówczas w Europie protestanckie gimnazjum humanistyczne w Schulpforta, a następnie studiował teologię ewangelicką i filologię na uniwersytecie w Halle. Förster był serdecznie zaprzyjaźniony z Bredowem i jego rodziną. Bardzo interesował się teatrem i już jako uczeń szkoły średniej często wy-

Joanna Rostropowicz.

Profesor zwyczajny w Instytucie Historii Uniwersytetu Opolskiego, kierownik Katedry Cywilizacji Śródziemnomorskiej. Autorka wielu artykułów i książek, opublikowanych w kraju i za granicą, m.in. książek *Apolloniosa z Rodos epos o Argonautach*; *Król i poeta, czyli o Fajnomenach Aratosa z Soloj i Królowie i Charytki*. Prowadzi badania nad kulturą grecką epoki hellenizmu oraz śląskimi tradycjami kultury antycznej.

¹ O Florentine Jarklowskiej pisali: H. Fuhrmann, „*Fern von gebildeten Menschen*”. Eine oberschlesische Kleinstadt um 1870, München 1989, s. 105–106; idem, *Der Kreuzburger Maler Boguslaw Jarklowski und seine Familie*, „*Oberschlesisches Jahrbuch*” 1992, Bd. 8, s. 91–105; K. Schindler, *Florentine Jarklowski. Der ungewöhnliche Lebensgang einer Oberschlesierin*, „*Jahrbuch der Schlesischen Friedrichs-Wilhelms-Universität zu Breslau*” 1986, Bd. 27, s. 131–144; J. Rostropowicz, *Jarklowski Florentine*, [w:] *Ślązacy od czasów najdawniejszych do współczesności*, Łubowice-Opole 2006, t. II, s. 121–126.

stępował na scenie. Przyjaźń z Bredowem i bliska znajomość z Florentine Joly skłoniły Förstera do przyjęcia roli i pojawienia się na scenie. Florentine zapisała w autobiografii, że razem z nim studiowała role, w których obok niej występował – pod pseudonimem – w Naumburgu i Merseburgu. Zadebiutował 25 maja 1851 r. w Naumburgu nad Saalą. Odegrał wtedy rolę Grafa Seckendorfa w sztuce Gutzkowskiego *Zopf und Schwert* (Warkocz i miecz). Odniósł wówczas wspaniały sukces. Nie porzucił jednak swoich zainteresowań naukowych i latem 1851 roku uzyskał stopień doktora na podstawie dysertacji *Der Einfluss des Lessingschen Dramaturgie auf die Einführung Shakespeare in Deutschland* (Wpływ dramaturgii Lessinga na wprowadzenie dramatów Szekspira do Niemiec). Julius Grosse, który zapisał wiele ciekawych informacji na temat aktorów teatru Bredowa, wspominał m. in., że Förster gorąco pokochał piękną wdowę Joly, odznaczającą się niebywałym urokiem osobistym: „zakochał się w córce Bredowa, uroczej pani Joly, grającej role pierwszych naiwnych”. Wpływ pięknej aktorki na Förstera był ogromny, podjął więc ostateczną decyzję: dla niej wyrzekł się pracy naukowej, dotychczasowego, uporządkowanego życia i postanowił rozpocząć nowe na scenach teatru, nie będąc pewnym, czy ma wystarczająco dużo talentu. 26 listopada 1851 r. w Halle Florentine Joly z domu Jarkłowski, katoliczka, i August Förster, wyznania protestanckiego, zawarli związek małżeński. W grudniu 1852 r. słynna aktorka urodziła syna Hansa.

Po zamążpójściu Florentine na zawsze opuściła scenę i całkowicie poświęciła się karierze Augusta Förstera. Teraz jej mąż, w którym to ona odkryła talent i pomogła mu się rozwinąć, zaczął osiągać coraz większe sukcesy. Pilnie śledziła każdy jego krok, zapisywała w pamięci etapy dochodzenia męża do sławy. Jak podaje jej autobiografia, przełomowym momentem w karierze aktorskiej męża był jego występ w roli Fausta, bohatera dramatu Goethego, w Meiningen. Florentine dokładnie opisała to wydarzenie:

Tak jak dr August Förster przypadkowo, dzięki znajomości ze mną dostał się na scenę, tak teraz dzięki przypadkowi zagrał pierwszą wielką rolę przed znanym audytorium. W Meiningen odbywały się właśnie wielkie uroczystości dworskie. W teatrze miano grać „Fausta”. Na krótko przed rozpoczęciem spektaklu aktor grający tę rolę został wraz z kochanką zaaresztowany za nieludzkie traktowanie własnego dziecka. Powstał wielki problem, kto go zastąpi. Dr Förster znał rolę na pamięć. Szybko zarządzono próbę, i mój mąż w czasie przedstawienia głównego odniósł wielki sukces. Książę wysłał na scenę swego adiutanta z gratulacjami dla odtwórcy Fausta. Dziecko maltretowane przez owego aktora przejęła księżna i powierzyła je nadwornemu duchownemu, który miał się zająć jego wychowaniem.

W 1853 roku udali się do Poznania, gdzie mąż Florentine święcił wielkie triumfy. Zwrócił na niego uwagę sam Heinrich Laube, dyrektor Burgtheater we Wiedniu, i zaprosił go w maju 1855 roku na występy gościnne. Następnie grał

w Szczecinie, Gdańsku i znowu w Poznaniu. W 1857 roku para aktorska była we Wrocławiu. Förster, grając tam rolę Konrada Bolza w sztuce Freytaga *Journalisten* (Dziennikarze), odniósł kolejny sukces. Miarą powodzenia było m. in. ponowne zaproszenie uzyskane od Heinricha Laubego, dyrektora Wiener Burgtheater, do występów gościnnych. Dr Förster zagrał w Wiedniu rolę Perina w sztuce Moreta *Donna Diana*. Jego gra była tak wspaniała, że otrzymał tam stałe zatrudnienie. Od 1870 roku był także reżyserem. Heinrich Laube, jego przełożony, pisał o nim w słowach najwyższego uznania. W 1876 roku spotkało go kolejne wyróżnienie: otrzymał stanowisko dyrektora teatru miejskiego w Lipsku. Swoje sukcesy w dużej mierze zawdzięczał Florentine. Jej biograf, słynny wówczas aktor wiedeński Hugo Thimig (1854–1944), napisał:

Wszystkie decyzje, które Förster podejmował będąc na stanowiskach kierowniczych, przemyślała najpierw ta osobliwa kobieta. To jej pierwszej przedstawiał projekty do oceny, jej intuicyjnemu wyczuciu sceny, doświadczeniu teatralnemu, krytycznemu wzrokowi; to ona wszystkiemu nadawała ostateczny kształt. Tak jak najpierw doprowadziła do tego, że Förster poświęcił się scenie, tak potem była powierniczką w jego sprawach teatralnych. Miała głos decydujący, chociaż sama zrezygnowała z zawodu aktorki w chwili, gdy mąż wzniósł się wysoko w karierze teatralnej.

Gdy z przyczyn zawodowych Förster przebywał z dala od żony, korespondował z nią, niezmiennie pytając o radę. Florentine mogła ze spokojem powiedzieć, że jej instynkt artystyczny nigdy jej nie zawiódł i sukcesy oraz sława męża były jej osobistym osiągnięciem. Służyła mężowi radą i wsparciem także wtedy, gdy w 1883 roku, wraz z kilkoma innymi wybitnymi aktorami, założył „Deutsches Theater” w Berlinie, jedną z najważniejszych scen w Niemczech. Jej wpływ na życie teatralne epoki jest niezaprzeczalny.

1 listopada 1888 roku urzeczywistniły się najbardziej ambitne marzenia małżonków: Förster został mianowany dyrektorem Hofburgtheater we Wiedniu. Dla 62-letniej wówczas Florentine były to chwile największego triumfu. Była żoną dyrektora najsławniejszego teatru całego obszaru niemieckojęzycznego. O jej względy zabiegały tłumy. Jej salony były pełne znakomitych gości.

Ale szczęście nie trwało długo. Zdrowie Augusta Förstera było bardzo nadzarpięte. Można by zaryzykować stwierdzenie, że zżerał go zapał, z jakim wykonywał swoje obowiązki. Rok później, na dzień przed Bożym Narodzeniem, w czasie spaceru umarł na zawał serca.

Florentine Förster w swej dzielności daleka była od głośnego okazywania swego bólu – jej postawę uznawano więc w tamtych czasach za co najmniej niekonwencjonalną. Jak zanotował jej biograf Hugo Thimig, „Pogrzeb rozpoczął się o godzinie drugiej po południu. Wdowa po Försterze zachowuje się w swoim bólu nazbyt trzeźwo. Oglądała kondukt pogrzebowy męża z foyer teatru”.



Od tego czasu Florentine żyła samotnie. W chwili śmierci męża z jej dziewięciorga dzieci (dwoje miała z pierwszym mężem – siedmiorgo z Augustem Försterem) żyło tylko dwóch synów, z których jeden kilka lat później również zmarł. Jedyny pozostały przy życiu, Heinrich Förster, poszedł w ślady rodziców i został znanym aktorem. Ale i ten zmarł jeszcze za życia matki. Według Hugona Thimiga wdowę odwiedzały tylko dwie przyjaciółki: słynna niegdyś śpiewaczka operowa Marie Geistinger i aktorka Alexandrine von Schönerer. Nie miała bowiem zbyt wielu przyjaciół; podobno przyczynił się do tego jej zwyczaj bezpardonowego mówienia prawdy. Biograf pisze, że Florentine, dotąd otoczona tłumem ludzi, których na jej salony przyciągała pozycja męża, dzielnie znosiła osamotnienie. Nigdy nie skarżyła się na zmianę losu. Obdarzona fenomenalną pamięcią, chętnie opowiadała o minionych czasach. Według relacji Thimiga żyła w małym mieszkaniu, w którym wszystkie ściany usiane były pamiątkami z życia teatralnego. Podobno podzieliła posiadane środki finansowe z taką matematyczną dokładnością, że z wystarczyło jej do ostatniego dnia życia. Umarła 20 stycznia 1905 roku, mając niespełna 80 lat. Hugo Thimig dokładnie opisał, jak wyglądały ostatnie chwile tej niezwyczajnej kobiety:

Świadoma, że zbliża się koniec, z pogodą ducha właściwą filozofom położyła się do łóżka. Nikogo do siebie nie wpuszczała. Dokładnie obliczyła, kiedy wybije jej ostatnia godzina. Nie mając spadkobierców, swój kapitał podzieliła w taki sposób, aby wystarczyło jej do końca, co też jej się udało. Gdy poczuła, że śmierć jest już blisko, kazała sobie podać strudel jabłkowy. Upomniła służącą, aby ta się pośpieszyła, bo jej czas jest już odmierzony. Gdy tylko zjadła swoje ulubione ciasto, wydała ostatnie tchnienie.

Nie można wierzyć tym zapiskom. Hugo Thimig, będąc aktorem, miał szczególne zamięrowanie do efektów, podobnie zresztą jak sama Florentine Förster, dlatego też sporo informacji o jej życiu, zapisanych czy to w jej autobiografii, czy też przez Hugona Thimiga jest wyraźnie przerysowanych. Trudno na przykład uwierzyć jej słowom, kiedy to zapewniała, że jest analfabetką. Czyżby tak inteligentna osoba nie była w stanie nauczyć się czytania i pisania? Zresztą jej twierdzeniu zadają kłam listy, jakie pisała do męża, przechowane w Österreichische Nationalbibliothek we Wiedniu.

Z całą pewnością pod koniec życia Florentine nie była osobą biedną, jednakże dokładała wielu starań, aby stworzyć o sobie taką opinię. W tym celu np. oddała do lombardu w Wiedniu dwie srebrne spinki i srebrną miszkę, aby uzyskać 48 koron pożyczki. Dla porównania dodajmy, że jej roczne dochody wynosiły 5 tysięcy koron, co stanowiło wówczas naprawdę pokaźną kwotę. Pozostawiła też po sobie niemały spadek. Jej mieszkanie także wcale nie było skromne – zajmowała cztery wykwinnie urządzone pokoje w eleganckiej dzielnicy Wiednia.

Choć w autobiografii nic o tym nie mówi, w 1860 roku, czyli po trzydziestu latach od chwili opuszczenia przez nią domu rodzinnego, jej młodszy brat, Franz, zdołał ją odnaleźć. O tym, jak doszło do tego, informuje nas jeden z listów przechowywanych w spuściźnie Augusta Förstera. Napisał go Franz Jarkłowski w Gorzowie Śląskim, 16 maja 1860 roku:

Wielce Szanowny Panie!

Przed kilkoma dniami powiedziałem w obecności aktora Bauera, który bawi tu wraz z towarzystwem Conrada, że mam siostrę, która również jest aktorką, ale jej nie znam, nie znam też jej nazwiska, bo wyszła za mąż i owdowiała. Gdy w dalszej rozmowie wspomniałem, że moja siostra była wychowanicą Bredowa, a młody Moserius nazwał ją Schelli lub Schalli, okazało się, że Bauer zna ją bardzo dobrze; [dowiedziałem się], że mąż mojej siostry też był aktorem i to było powodem, dla którego opuściła trupę Bredowa. Wraziłem życzenie, że chciałbym się dowiedzieć, czy żyje, gdzie przebywa itd., a Bauer obiecał mi dostarczyć możliwie dokładnych wiadomości. Następnego dnia poinformował mnie, że moja siostra jest znowu zamężna, że dwa lata temu wyszła za doktora Förstera, cesarsko-królewskiego aktora nadwornego w Burgtheater we Wiedniu.

Wielce Szanowny Panie! Pozwalam sobie zatem zwrócić się do Pana z prośbą, aby mnie Pan łaskawie powiadomił, czy Pańska szanowna małżonka jest wychowanicą Bredowa, i czy jej panieńskie nazwisko brzmi Florentine Jarkłowski.

Proszę przyjąć wyrazy największego szacunku – uniżony sługa Franz Benjamin Jarkłowski, nauczyciel gimnazjalny.

Rodzeństwo zaczęło utrzymywać z sobą żywy kontakt. Najpierw pisali do siebie listy, a później odwiedzali się. W korespondencji Augusta Förstera, przechowywanej w Österreichische Nationalbibliothek we Wiedniu, znajduje się ciekawy list mówiący o pobycie Florentine w Kluczborku, gdzie brat Franz był nauczycielem w Höhere Bürgerschule (Wyższa Szkoła Mieszczańska). List ten ujawnia też temperament i pewne słabości Florentine Forster:

Drogi Augustcie – pisze z Kluczborka do męża w liście z 21 września 1872 r. – przyjechaliśmy szczęśliwie, w okropną pogodę, którą odczułam w brzuchu [sic!]. Budynek szkolny, cały czarny, zastaliśmy pusty, na nic się zdało nasze wołanie i stukanie. Przeklinałam tak głośno na ulicy to małomiasteczkowe gniazdo, w którym ludzie już o ósmej idą spać, że słyhać mnie było w sąsiednim domu. Znalazł się tam pewien uprzejmy starszy pan z lampą, który przeprowadził mnie przez swoje mieszkanie do budynku szkolnego. No i okazało się, że jeszcze nie śpią...

W Kluczborku Florentine nie omieszkła dać ludziom do zrozumienia, że przyjechała z Wiednia i należy do znakomitego towarzystwa. W jednym z jej listów do męża czytamy:

Adresuj listy do mnie tak: Pani Dr Förster, mimo że tutejsi ludzie, widząc taki długi tytuł, robią wielkie oczy, a mój brat uważa to za śmieszne, gdy mąż pisze w ten sposób do żony...

Nie był to jej jedyny pobyt w Kluczborku u brata. Zachowały się fragmenty innych listów, w których opisuje mężowi atmosferę panującą w mieście – była dla niej nie do zniesienia! Podobno ludzie nie zajmowali się tam niczym innym, jak tylko plotkami. Florentine do końca życia utrzymywała bliskie kontakty z rodziną na Śląsku. Jedna z córek brata, Flora, przebywała w Wiedniu pod opieką ciotki i pobierała naukę śpiewu i aktorstwa. Dowiadujemy się o odwiedzinach innych krewnych ze Śląska. Swoją majątek, bardzo okazały, zapisała dzieciom jednej z bratanic.

Nie byłby to pełny obraz tej niepospolitej kobiety, gdybyśmy nie wspomnieli o kilku jej przymiotach. Jedną z jej wielu zalet był talent kucharski. Podobno była mistrzynią kuchni i potrafiła przyrządzać najwspanialsze dania, co bardzo odpowiadało jej mężowi, był on bowiem wielkim smakoszem. Była osobą energiczną, o jasnym, klarownym umyśle. Wiedziała, czego chce! W swoim testamencie zapisała m. in., jak należy postąpić po jej śmierci. Poleciała, aby jej serce przebić nożem, co wykluczało pochowanie jej jako pozornie zmarłej. Dodajmy, że w tamtych czasach wielu przed śmiercią wyrażało takie życzenie. Udzieliła zgody na obdukcję jej ciała dla celów naukowych. Swoje zwłoki kazała spalić w krematorium. Dlatego też jej grób znajduje się na cmentarzu w Gotha, gdyż tam był jedyny zakład, który wówczas się tym zajmował.





Ślązacy od czasów najdawniejszych do współczesności,
pod red. Joanny Rostropowicz, Górnośląskie Centrum Kultury
i Spotkań im. Eichendorffa w Łubowicach.
Fundacja Nauki i Kultury na Śląsku,
Łubowice–Opole 2009.

Album rodziny człowieczej

Ślązacy od czasów najdawniejszych do współczesności – tak brzmi tytuł leksykonu, którego trzeci tom pojawił się właśnie na rynku wydawniczym. To ważna książka, i nie wystarczy jedynie odnotować jej obecności. Materiały zawarte w leksykonie ukazującym się pod redakcją znanej opolskiej uczonej, prof. Joanny Rostropowicz z Instytutu Historii Uniwersytetu Opolskiego, to wynik żmudnej pracy i poszukiwań, które wzbogacają wiedzę o Śląsku, stanowiąc

cenne źródło informacyjne nie tylko dla historyków, ale i dla tych wszystkich, którzy chcieliby poznać losy i dokonania tu urodzonych. (Jak się przekonaliśmy – niezbędna to pomoc także dla młodzieży biorącej udział w konkursach historycznych!). Będą to więc sylwetki ludzi wybitnych, twórców, uczonych, polityków – ale nie zabraknie także miejsca dla tych, którym nie stawiano pomników, nie uwieczniano ich nazwisk w encyklopediach, ale zyskali sobie wdzięcz-

ność i szacunek działalnością dobroczynną, osiągnięciami zawodowymi przyczyniającymi się do rozwoju postępu – mowa tu o lekarzach, inżynierach, duchownych, przedstawicielach wielu profesji, ludziach często z pozoru popolitych, wiodących zwykle, przyzwoite życie. W słowie wstępnym prof. Rostropowicz wyraźnie zaznacza, że celem leksykonu jest przede wszystkim przedstawienie właśnie postaci nieznanych lub znanych tylko lokalnie. We wprowadzeniu do pierwszego tomu powiada również: „Uważamy, że zaprezentowanie postaci z różnych okresów może być bardzo interesujące: pokazuje, że Ślązaków z dawien dawna charakteryzowały pewne szczególne cechy, pokazuje, jak sobie radzili w tak często na ich terenach zmieniających się stosunkach politycznych [...]”.

Warto tu wspomnieć, że dla przedstawicieli młodszego pokolenia istnienie tej książki i wielu tak licznych (wystarczy spojrzeć na witryny księgarskie!) albumów i wszelkiego rodzaju kompendiów ukazujących przeszłość Śląska jest czymś oczywistym, naturalnym, a przecież całe lata dzieje tych ziem zaczynały się w roku 1945... Jakby przed tym okresem szumiała tu bujna puszcza lub rozpościerała się szeroko pustynia. Współczesność polityczna na szczęście przywróciła oddech normalności, szacunek dla historii, chęć zrozumienia jej, bezstronnie, uczciwie, z czym łączy się empatyczne spojrzenie na ludzi, którzy ją tworzyli. Można więc ukazać sylwetki osób pomijanych dotąd ze względów cenzuralnych, przybliżyć epokę, w której nierzadko odgrywały one znaczącą rolę,

a co najistotniejsze – prawdę o ziemiach, gdzie przez wieki w dużej harmonii kształtowała się różnorodność etniczna, religijna i kulturowa.

Historyk oceni trafność wyboru postaci, spojrzy okiem znawcy na przyjęte tu zasady ich prezentacji, wreszcie – oceni kompletność bibliografii. Na pewno jednak i dla niego, i dla każdego z czytelników leksykon to lektura barwna i zajmująca – niemal tak, jakby się miało do czynienia ze zbiorem opowieści o niezwykłych kolejach ludzkiego losu. Bo oto otwieram na chybił trafił omawiany tu trzeci tom i spotykam znaną jako „Matka lalek”, utalentowaną twórczynię ówczesnych przytulaneek, Kathe Kruse. Jej lalki mają dzisiaj wysoką wartość kolekcjonerską, a burzliwe i pełne romansów dzieje owej aktorki i producentki mogłyby posłużyć za inspirację do scenariusza o dziewiętnastowiecznej *businesswoman*. Światowej sławy okulista Alfred Bielschowski, organizator instytucji kształcących niewidomych i bibliotek dla nich. A tuż w pobliżu – pionier nowoczesnej produkcji lin. Dalej: górnik. Historyk literatury. Szesnastowieczny poeta, autor kunsztownych strof w języku łacińskim. Szlachetna postać niemieckiego arystokraty, który popadł w konflikt z gestapo, wyrażając otwarcie swoje oburzenie z powodu zbrodni dokonanych w okolicach Lwowa. I jeszcze fizyk, wybitny specjalista w dziedzinie telekomunikacji. Zakonnica, malarz, architekt – każdy biogram to oryginalna historia, niepowtarzalna jak życie każdego z nas. Naszą wyobraźnię wspierają tu reprodukcje portretów i dagerotypów ukazujących rysy omawia-

ných postaci, ryciny, na których widnieją dawne krajobrazy i architektura.

Staranne przygotowanie tej książki, w języku polskim i niemieckim, jej popularnonaukowy charakter, dostępność, przesądzą zapewne o trwałej obecności w społecznym odbiorze, przyczyniając się do pogłębienia wiedzy o tradycjach i kulturze Śląska.

I jeszcze jedno: gdy ze stron leksykonu zdają się przemawiać do nas ludzie o najrozmaitszych pasjach i dorobku życiowym, często o losach powikłanych i gorzkich, wręcz cała galeria postaci godnych upamiętnienia, przypomnieć się mogą słowa Michała Sprusińskiego, który wiersze amerykańskiego poety (Edgar Lee Masters, *Umarli ze Spoon Rive*), ukazujące społeczność małego miasteczka, nazwał „albumem rodziny człowieczej”. Leksykon jest nim także – albumem śląskiej rodziny człowieczej.





Anna Beska,
z cyklu *Liście*,
2000

Gorączka w bibliotece

9 października w Miejskiej Bibliotece Publicznej w Opolu odbył się wieczór autorski kubańskiego pisarza Leonardo Padury. Spotkanie poprowadził Tomasz Białek, z hiszpańskiego na polski tłumaczyła Aneta Urbanik. Słowo wstępne wygłoszone przez Białka było omówieniem twórczości autora oraz tradycji kubańskiej literatury. Prowadzący zainicjował także kilka konkursów, w których nagrodami były książki Padury.

Autor *Gorączki w Hawanie* przyznał, że jego zwrot ku powieści kryminalnej był przeciwstawieniem się utrwalonemu w ludzkiej świadomości schematom kryminału kubańskiego. Stąd zamysł sylwetki bohatera – przestępca, który jest wysoko postawionym i szanowanym obywatelem. Nakreślenie postaci, która dotąd w tym nurcie nie miała racji bytu, naraziło Padurę na kłopoty z wydaniem tego rodzaju książki.

Czytelników zaintrygowała kontrowersyjna fabuła stanowiąca w dużej mierze sprzeciw wobec polityki kubańskiej. Padura stwierdził, że stara się, w miarę możliwości, zmieniać myślenie ludzi właśnie poprzez literaturę – wielkie ruchy i protesty uliczne w koszulce

Che Guevary nigdy go nie interesowały. Literatura musi sięgać głębiej.

1:0 dla pisarza

21 października Pedagogiczna Biblioteka Wojewódzka w Opolu gościła poetę, publicystę i od niedawna autora książek dla młodzieży – Jacka Podsiadło. Na spotkaniu prezentowana była wydana niedawno książka *Czerwona kartka dla Sprężyny*. Pojawienie się tej książki jest o tyle istotnym wydarzeniem, iż, jak to podkreśliła prowadząca, Dorota Różycka, „to pierwsza taka pozycja od czasów *Do przerwy 0:1* Adama Bahdaja”.

Sam autor nadmienił, iż uczynienie bohaterami członków drużyny piłkarskiej i osadzenie akcji „na boisku” było okazją do ukazania problemów dzieci, ich relacji z rodzicami, przyjaciółmi. W ten sposób, nie rezygnując z konwencji dobrej rozrywki, lekkiej drwiny, Podsiadło dotknął naprawdę istotnych spraw. I co bardzo ważne – bohaterowie zachęcają młodych odbiorców do czytania, gdyż sami chętnie zanurzają się w fikcyjne światy literatury, udowadniając, że tradycyjna książka jest nadal warta uwagi.

Spotkanie z pisarzem było połączone z konkursami, w których młodzi czytelnicy mogli wygrać książki i gadżety sportowe.



Paweł Huelle i Tomasz Różycki, fot. Łukasz Sawicki

Melancholia człowieka północy

Do takiej melancholii przyznał się Paweł Huelle podczas spotkania autorskiego w Pedagogicznej Bibliotece Wojewódzkiej, 24 września 2009. Melancholii, która wynurza się z chłodnego Bałtyku i wraz z niskim pułapem chmur osiada nad miastem, osiem miesięcy w roku. Kwintesencją takiego stanu był zbiór opowiadań *Opowieści chłodnego morza* zawierający historie pełne odpływów i przyływów fal, przetaczających się między epokami; ludzi stąd i stamtąd, fal niosących tajemnicę i nadzieję.

Autor odczytał obszerny fragment opowiadania „Do kresu”, które miało

zwieńczać tom *Opowieści...*, ale ostatecznie zostanie wydane jako część antologii „z duszą” pod koniec roku.

Dorota Różycka, prowadząca spotkanie, podkreślała, iż Huelle to pisarz wielowymiarowy, „grający na wielu fortepianach” – prozaik, poeta, scenarzysta. Autor *Ostatniej wieczery* wyznał, że najbardziej ceni poetów, których nazwał „arystokratami literatury”, gdyż nierzadko poeta w jednej frazie zamyka to, co prozaik na kilkunastu stronach. Na za-

Małgorzata Zmarlak,

ur. 1981, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Opolskim. Pracuje na Politechnice Opolskiej. Mieszka w Opolu.

kończenie Paweł Huelle wraz zaproszonym przez niego poetą Tomaszem Różyckim odczytali kilka wierszy, tworząc tym samym dwugłos liryczny.

Ewy Lipskiej *Moment nieuwagi*

Prezentacja pierwszej powieści Ewy Lipskiej, *Sefer*, stała się okazją do spotkania autorki z czytelnikami w Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej w Opolu (17 września 2009). Lipska wypowiadała się na temat nie zawsze pochlebnych opinii o swojej nowej książce, udzielając odpowiedzi na pytania prowadzącego spotkanie, Krzysztofa Ogioldy. *Sefer* z założenia miał być me-

taforyczną podróżą i jakby celowym „wymknięciem się fabule w kierunku poetyckości”. Niedomówienia, niedokończenia wątków są tu jak najbardziej celowe i służą pobudzeniu wyobraźni czytelnika. Autorka *Drzazgi* podkreśliła jednak, iż nie jest to powieść z kluczem, zatem wszelkie próby jego poszukiwania prowadzą donikąd.

Mówiąc o tematach nowych wierszy, poetka wyznała: „inspiracje same mnie szukają”. To świadczy jak najlepiej o twórcy, bo świat ciągle go zaskakuje, dostarcza nowych wrażeń i daje nadzieję na przynajmniej jeden dobry tomik w przyszłości. Warsztat poetki jest pozornie prosty: notatki i... praca nad tekstem, co pozwala zrozumieć, że sam talent nie wystarczy, nie obędzie się bez ogromnego wysiłku. I ta uparta chęć pisanania, mimo słów:



Ewa Lipska, fot. Łukasz Sawicki

Nie opłaca się inwestować w poezję.
Liczy się krzem, złoto, może jeszcze nieruchomości...

„Szpak” (wiersz niepublikowany)

VII Opolska Jesień Literacka

O wierszach prawdziwych

3 listopada rozpoczęła się organizowana przez Miejską Bibliotekę Publiczną w Opolu VII Opolska Jesień Literacka. Cykl imprez zainaugurowali Danuta Łuczak, pracownik MBP oraz Aleksander Karbowski, wiceprezydent Miasta Opola.

W sali Miejskiego Ośrodka Kultury spotkali się: Ewa Lipska, Jerzy Jarniewicz, Antonina Turnau oraz Agnieszka Wolny-Hamkało, by rozmawiać o poezji pod hasłem „Bez makijażu? czyli o prawdzie w wierszu”.

Zarówno Lipska, jak i Jarniewicz stwierdzili zgodnie, iż wiersze dzielą się na dobre i złe, a te pierwsze są zawsze prawdziwe. W dyskusji mowa była o roli czytelnika – autorka *Drzazgi* podkreśliła, że poezja bez niego nie może istnieć, a Jarniewicz dodał, iż od momentu opublikowania tekst żyje własnym życiem, stąd wielość interpretacji, tajemnica i magia poezji. Podczas wieczoru więcej czytano wierszy niż o nich mówiono, i dobrze, bo uczestnicy mieli okazję posłuchać, jak sami autorzy interpretują własne teksty.

W drodze ze Stachurą

Drugi dzień VII Opolskiej Jesieni Literackiej poświęcono Edwardowi Stachurze. 4 listopada w Galerii „Na Cyplu” przy Miejskiej Bibliotece Publicznej w Opolu otwarto wystawę „Opolskim Szlakiem Edwarda Stachury”. Gościem honorowym była Monika Stachura, bratanica poety.

Ukoronowaniem tego dnia był spektakl *Stachura*, czyli piosenki autora *Siekierzady*, z muzyką Jerzego Satańskiego, w wykonaniu Piotra Machalicy. Scena na czas przedstawienia zamieniła się w mały bar z nocnymi grakami, kelnerem podającym wódkę oraz to pojawiającym się, to znikającym Michałem Kątnym – literackim *alter ego* Steda (w tych rolach – kelnera oraz Kątnego – Robert Dorosławski). Motywem



Piotr Machalica, fot. Bartłomiej Wołkowicz

przewodnim była droga, od narodzin do śmierci, ale także wędrowanie jako sposób na życie, nawet bez wyznaczania sobie celu. Nowe aranżacje nadały známym utworom zupełnie inny charakter, a dynamiczna, aktorska interpretacja ukazała w nowym świetle piosenki znane dotąd z nastrojowych wykonań chociażby Starego Dobrego Małżeństwa.

Janda prywatnie

9 listopada Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu gościł Krystynę Jandę z recitalem „Piosenki z teatru”. Aktorze na scenie towarzyszyli: Wojciech Borkowski (fortepian, aranżacje), Andrzej Łukasik (kontrabas), Marek Wroński (skrzypce) oraz Adam Lewandowski (perkusja). Wielką nieobecną była Magda Umer, która przyczyniła się do powstania koncepcji recitalu, o czym Janda wielokrotnie wspominała.

Wieczór był bardzo intymny, kobiecy, ukazywał różne odcienie kobiecości. Począwszy od Elki, bohaterki *Białej bluzki* Agnieszki Osieckiej, która toczy walkę z samą sobą i często po powrocie z nocnego baru rozmawia z lustrzanym odbiciem siebie samej – lepszej, uporządkowanej. Poprzez Monikę z *Kobiety zawiedzionej* Simone de Beauvoir, która przechodzi różne etapy radzenia sobie ze zdradą męża: próbę przeczekania, tęsknotę, rozpacz i pogodzenie się z sytuacją. I w końcu ekscentryczna Marlena Dietrich, która bawiła się mężczyznami niczym cygaretką w dłoni.

Wszystkie role, choć trudne, były świetnie odegrane.

Widzowie usłyszeli piosenki Osieckiej, m.in. *Tak się urodzić*, *Wariatka tańczy*, a także piosenki francuskie w przekładach Młynarskiego i Przybory.





Anna Beska,
z cyklu *Liście*,
2000

Jak się ma karp do sumienia i zwyczajów?

– On ma sumienie czyste, bo nieużywane – mawiała o mężu-tyranie czytelniczka opowiadająca mi o przemocy w swojej rodzinie.

Ludzi „używających” sumienia czasem ono gryzie, czasem czyni wyrzuty. Bo sumienie to zdolność pozwalająca człowiekowi ujmować swoje postępowanie pod kątem moralnym i oceniać je jako dobre lub złe. Wyrzuty sumienia to sygnał ostrzegawczy, że w postępowaniu coś źle działa.

Mam na swoim sumieniu życie dwóch karpia. To sprawka sprzed wielu lat, której konsekwencje procentują do dziś i niech procentują do nadal. Dobrze, że ryby głosu nie mają, bo bym wtedy usłyszała więcej niż sumienie mi gadało. Z dzieciństwa pamiętam ryby pływające w wannie. Z konieczności przez co najmniej trzy dni rodzina myła się w miednicy. Kiedy miałam już swój dom, postanowiłam dziewczynkom zrobić frajdę, kupiłam żywe karpie i też pozwoliłam im pływać w wannie. Byłam już wtedy posiadaczką pralki automatycznej, podłączonej prymitywnie, bo wąż odpływowy wychodził do wanny. Biedne rybki, krótki był ich żywot.

Od tej pory nie kupuję żywego karpia, mam więc swoje prywatne pobudki, nie mające nic wspólnego z akcją „uwolnić karpia”. Bardziej przemawia do mnie hasło „uwolnić słonia”. Zawsze byłam na odwrót. Przekonałam się, że rola skrzętnej gospodyni nie dla mnie. Tradycję hołubię okazjonalnie i po swojemu, żadna tam ze mnie strażniczka. Bardzo lubię karpia i tylko dlatego z niego nie rezygnuję w wigilię, smażę go też na wiosnę, w jesieni, czemu nie.

Przed tegorocznymi świętami znów rozprawiano w mediach, że karp jest tradycyjnym daniem wigilijnym, a Michał Smolorz w felietonie „Wyborczej” po raz któryś się temu sprzeciwiał, udowadniając, że jeśli to tradycja, to zaledwie półwieczna, sięgająca czasów rzekomego komunizmu, który wmówił społeczeństwu, że bez karpia nie ma prawdziwych świąt. Być może karp był jakimś rozwiązaniem, skoro trudno było o inne wiktuały.

Uwierzyłam w wigilijnego karpia, nadającego barwy mojemu dzieciństwu, polubiłam go i teraz byłoby mi dziwnie bez niego. Pewne smaki z dzieciństwa są zapamiętywane na zawsze i przechodzą z pokolenia na pokolenie. Moje córki więc i dziś czekają na smak mojego karpia „po żydowsku”. Prawdziwą chałkę drożdżową potrafi upiec tylko młodsza córka, która towarzyszyła babci przy jej przygotowaniu. Teraz jej syn podpatruje kuchenne szaleństwa i cieszy się, kiedy mama potrafi z pięciu kurzych białek wyczarować cały garnek słodkiej piany.

Młodsze pokolenie nie przyjmuje bezkrytycznie zwyczajów. Jest bardziej świadome swoich potrzeb i potrafi stawiać granice, strzegące własnej niezależności. Tak samo jak kiedyś rodzice stawiali je im, tak teraz oni stawiają rodzicom. I to bardzo ważne, bo granice dają poczucie bezpieczeństwa, tak samo jak miłość, poczucie wartości. Bezkolizyjnie udaje się to pogodzić tylko tam, gdzie istnieje bezwarunkowa miłość. Gdzie rodzice nie odwołują się do własnego poświęcania się i wypruwania żył. Poczucie obowiązku jest szlachetne, to prawda, ale lepiej kiedy idzie ono w parze z miłością. To znaczy – wynika z miłości.

Wiadomo jednak, że nie zawsze w z pozoru szczęśliwych i układnych rodzinach miłość jest bezwarunkowa. Często przypomina niepisany kontrakt, w którym dziecko ma spełnić oczekiwania rodziców. Oni wszystko czynią dla jego dobra, co podkreślają, a ono przejęte lękiem, wynikającym z czwartego przykazania, nie ma odwagi się zbuntować, choćby nawet czuło i myślało inaczej. Powiedzonko w stylu: co wolno wojewodzie... ma się dobrze w każdym kolejnym pokoleniu i zamyka drogę do jakiegokolwiek rozmowy, w której rodzic mógłby zobaczyć swój ewentualny błąd i przyznać się do niego.

Jaki związek mają te refleksje z karpem i świętami?

Taki chociażby, że nasze dorosłe dzieci mają inną wizję świąt. Wolą łososia od karpia, grzybową od czerwonego barszczu – i mówią o tym wprost. Chcą spędzić wigilię tylko we własnym gniazdku lub w gronie przyjaciół, a niekoniecznie rodziców, ciotek i kuzynów. I tutaj czasem pojawiają się zgrzyty.

Po świętach sąsiadka zapytała mnie, czy nie jest mi przykro, że nie spędzałam wigilii z dziećmi. Nie jest mi przykro, odpowiedziałam. Nie uwierzyła, podniosła głowę na znak wyższości i „lepszości” jej rodziny, trzymanej w karchach, czyli na smyczy tradycji.

Córki wigilię przygotowują u siebie od czasu, kiedy mają swoje dzieci. Rozumiem, że chcą tego i nie muszą nic tłumaczyć. Jeśli zapragną inaczej, nasz dom jest otwarty, póki sił starczy. Jestem pewna, że będzie na odwrót, kiedy sił nie

Marta Fox,

ur. 1952. Poetka, powieściopisarka, eseistka. Jest autorką 22 książek: zbiorów wierszy oraz popularnych wśród młodzieży powieści o problemach dojrzewania. Ostatnio wydane powieści: *Święta Rito od Rzeczy Niemożliwych*, *Kaśka podrywaczka*. Książka *Magda*. doc została umieszczona na liście lektur szkolnych. Mieszka w Katowicach

starczy. Kiedyś i ja marzyłam, by spędzać wigilię tylko z mężem, a potem z mężem i dziewczynkami, ale nie miałam odwagi tego powiedzieć ani teściom, ani mamie. Rodzice odebraliby nasze zachowanie jako niewdzięczność, czuliby się samotni i odrzuceni. Nasi rodzice nas kochali, ale nie rozumieli, że dzieci nie są ich własnością i że każdy ma prawo korzystać z życia po swojemu, przynajmniej dopóki rodzice są sprawni i nie potrzebują pomocy. Być może nie doświadczyli od nikogo bezwarunkowej miłości i mieli kłopoty z okazaniem jej dzieciom.

Próbowali na siłę wpoić w nas przekonanie, że wigilię trzeba zawsze spędzać z rodzicami i dziadkami, póki żyją i nie ma zmiłuj się. Nie mieli też wyrozumienia dla argumentów, że w życiu dzieci pojawili się inni ważni ludzie. Czy ta wspólna wigilia była ich prawdziwą potrzebą, czy też wynikała z poddania się stereotypom, obyczajowej presji sąsiadów, dla których życie było na pokaz i miało wymiar zastawionego stołu, prezentów i uśmiechów maskujących uczucie złości? Jak było, już się nie dowiem, bo nie miałam odwagi ani się zbuntować, ani rozmawiać, ani walczyć o swoje chęćstwa.

W życiu widocznie tak jest, że trzeba się sparzyć i odmrozić sobie uszy, może także mieć na sumieniu karpia, by zrozumieć, że dorosłość trzeba sobie wypracować, bo ani jej dostać nie można, ani kupić. Dzieciom trzeba pozwolić odrzucić, a jeśli dało im się wiele miłości, relacje będą prostsze, bo szczere i bez niepotrzebnego wzbudzania poczucia winy.

Najważniejsze to nie nudzić się z sobą. Wszak tylko nudni ludzie się nudzą. Jeśli mają własne pasje, korzystają z „wolności” od dorosłych dzieci. To przecież bardzo krótki okres, kiedy zarówno rodzice, jak i dzieci mogą sobie dać przestrzeń tylko do własnej dyspozycji.

Jedna rzecz w mojej śląskiej (z racji miejsca urodzenia, a nie korzeni) rodzinie przechodzi na kolejne pokolenie. Okna muszą się błyszczeć, choćby mróz i śnieg, ale trzeba je tuż przed świętami raz jeszcze przetrzeć, tym bardziej muszą być czyste, im mniej firanek się w nich zawiesza, zgodnie z modą na przestrzeń i piękne widoki, czykolwiek są.



Nagrody „Odry”

Pisałem w felietonie zamieszczonym w poprzednim numerze „Stron” o niedocenionych, a czasem w ogóle niezauważonych przez naszą krytykę i opinię publiczną polskich pisarzach mieszkających dziś i tworzących w zachodnich krajach – których trudno określać już tradycyjnym mianem emigrantów, skoro często bywają w ojczyźnie i jedyny ich kłopot polega chyba na tym, że nie mogą zdobyć w naszych rankingach krytycznych takiej pozycji, na jaką zasługują zważywszy wysokie oceny ich utworów za granicą. Tyle że to może bardziej nasz rodzimy, typowy kłopot. W międzyczasie jedna z bohaterek mojego tekstu, Ewa Stachniak, kanadyjska imigrantka (już, jak sama uważa, nie emigrantka) przybywa na zaproszenie swego wydawcy, Świata Książki, do Polski; ponieważ jej wspomniana przeze mnie książka *Ogród Afrodyty*, opowiadająca o niezwykłych dziejach Zofii Potockiej, czyli „pięknej Bitynki”, po sukcesie odniesionym w kilkunastu krajach została sprzedana już w Polsce w nakładzie 25 tysięcy egzemplarzy, wydawca postanowił opublikować i promować w kraju następną książkę wywodzącą się z Wrocławia pisarki. Również Janina Katz, zmuszona do wyjazdu z Polski w 1968 autorka powieści zatytułowanej *Pucka*, wyróżnionej tegoroczną Nagrodą „Odry”, przygotowuje do wydania w przekładzie na polski pióra Bogusławy Sochańskiej swą kolejną opublikowaną po duńsku książkę; a warto przypomnieć, że jej wzbudzająca zainteresowanie za granicą, obsypana ważnymi nagrodami literackimi w Kopenhadze, twórczość w dużej mierze odnosi się do problemów oraz tematów polskich i staje się – co podkreślił w swej laudacji wygłoszonej na uroczystości wręczenia autorce „odrzańskiego” wyróżnienia Michał Jagiełło – istotną „częścią współczesnych dziejów polskiej inteligencji i polskiej kultury”.

Jak często bywało w historii „Odry” i Wrocławia, oficjalna ceremonia uhonorowania przybywającej na pięknie odrestaurowany dziedziniec Ossolineum laureatki była jednym z punktów programu, który przybrał później charakter mniej oficjalnych wartościowych spotkań, rozmów, wymiany doświadczeń. Dzięki instytucji przyznawanych co roku od ponad czterdziestu lat nagród zawieraliśmy bliższą znajomość z wybitnymi postaciami naszej literatury i kultury, często przybywającymi do Wrocławia z zagranicy; i co ważniejsze, gościliśmy ich teksty na łamach pisma. Zbigniew Herbert, którego władze peerelowskie nie pozwoliły nam nagrodzić w krytycznym dla kraju czasie, opublikował w końcu lat 60. w „Odrze” m.in. swój głośny, symbolicznie komentujący sytuację Polski w bloku komunistycznym esej pt. *Sprawa Samos*

i z tej okazji wystąpił na czwartku literackim, odczytując i komentując ten tekst. Jan Józef Szczepański, nagrodzony w 1975 roku, w jeszcze bardziej krytycznym dla kraju czasie zawiązującej się opozycji i narodzin KOR-u, otrzymał przyznany mu przez jury redakcyjne dyplom z rąk nieżyjącego już ówczesnego naczelnego pisma, Zbigniewa Kubikowskiego, i m.in. niżej podpisanego w kawiarni „Monopol”. Kiedy po powstaniu Solidarności w 1980 roku reżim nieco odpuścił, powtórzyliśmy zebranie kapituły i autor *Polskiej jesieni* otrzymał oficjalnie trofeum już w bardzo podniosłej atmosferze, z udziałem elit wrocławskich, z reprezentantami opozycji, w sali Muzeum Architektury; mieliśmy okazję gościć w tym dniu w tymże Muzeum kilkunastu wybitnych przedstawicieli słynnego wówczas Konwersatorium „Doświadczenie i Przyszłość”, którym władza łaskawie pozwoliła nam przyznać równoległą w tym roku, tym razem zbiorową, nagrodę. Jan Strzelecki, Jerzy Szacki, Klemens Szaniawski, Zbigniew Zalewski i inni prominentni badacze i pisarze z DiP-u (zabrakło chorego prezesa Stefana Bratkowskiego), ucieszeni niespodziewanym dla nich w PRL-u wyróżnieniem, przyjechali do Wrocławia na swój koszt i wzięli udział w pasjonującej dla słuchaczy konferencji, w której z uczonymi wdał się w dyskusję m.in. młody robotnik Władysław Frasyniuk. Równo dziesięć lat później, w 1990 roku, zawitał do Wrocławia po odbiór Nagrody „Odry” Leszek Kołakowski; ponieważ zastanawialiśmy się, czy wielkiego autora wydanego wówczas nakładem „Res Publiki” eseju pt. *Horror metaphysicus*, od lat przebywającego w Anglii, uraduje nasz laur i czy zechce go w ogóle odebrać, wykonaliśmy wstępny „wywiad”, zasięgając opinii będącego w zażyłym kontakcie z przyszłym laureatem a zaprzyjaźnionego z nami Wiktora Woroszyńskiego – który dał nam znać, że Kołakowski czyta i wysoko ceni „Odrę” i że chętnie przyjedzie do Wrocławia na ceremonię wręczenia, co nastąpiło w czerwcu 1990 na Uniwersytecie; uczony wykreślił się jednak z czynnego udziału w zaplanowanej konferencji, godząc się na rolę jej „moderatora” – szczerze i do późnych godzin dyskutowaliśmy wszakże z nim następnego dnia w kawiarni hotelu „Zaułek”, a w spadku zostało nam kilka tekstów Kołakowskiego, z których jeden, o Jańcie, nie tracący aktualności mimo upływu prawie dwudziestu lat od tamtego czasu, przypomnieliśmy w tegorocznym wrześniowym numerze po śmierci filozofa i pisarza. Również Gustaw Herling-Grudziński, indagowany wcześniej potajemnie przez bliskich nam pośredników, zapłonął chęcią nie tylko osobistego udziału w uroczystości wręczenia nagrody – także na Uniwersytecie – ale przede wszystkim bliższego poznania Wrocławia; uczestniczył w kilku publicznych, tłumnie nawiedzanych, spotkaniach, na których cierpliwie odpowiadał na wiele, czasem prowokacyjnych, pytań i zwiedzał z nami Wrocław w towarzystwie ówczesnego prezydenta Bogdana Zdrojewskiego oraz zaprzyjaźnionej z nami Wisławy Szymborskiej. Tak to się działo w „one lata”, by podsumować ten krótki wypis z kronik „Odry”, zapewne godnych, by wypełnić je wciąż jeszcze żywą, barwną treścią, bo to przecież część dziejów nie tylko wrocławskiej kultury.



Pielgrzymka polskości

Przez chwilę mam wrażenie jakby to był sen. Bo co ja tu właściwie robię zabłąkany jak nietutejszy śnieg w upale na innym kontynencie, wtopiony w tłum pielgrzymów i udający jakby nigdy nic pielgrzymy...

Jest poranek, 30 sierpnia, południe Brazylii, koniec bezśnieżnej zimy; wiosna nadaje telegramy za pośrednictwem zakwitających na różowo i biało krzewów ipż, że jest tuż-tuż. Po obu stronach drogi pola sojowe, kukurydziane na wyżynnych, wypchnych jak poducha pagórkach i wzgórzach. Krajobraz egzotyczny z palmami, kokosami i piniorami. Do sanktuarium Matki Boskiej Częstochowskiej w Linha Bom Jardim mamy 16 kilometrów. Wyszliśmy o świcie z miasteczka Guarani das Missoes.

I skąd wśród modlitw w języku brazylijskim pojawiają się od czasu do czasu polskie modlitwy śpiewane przez kobiety, tu niedaleko granicy z Urugwajem i Argentyną? W tłumie pielgrzymów natykam się na swoje słowiańskie gęby i płowe czupryny. Ba, udaje mi się z rzadka zamienić z niektórymi słowa i zdania po polsku. „Z rzadka”, bo w ogniu pielgrzymki, gdzie maszerują rażno dzieci i młodzi, niewielu z nich potrafi dziś już sklecić choćby zdanie w języku przodków, którzy przepłynęli przed stu laty ocean za chlebem do tych południowych stanów Brazylii: Rio Grande do Sul, Santa Catarina i Parana.

W pierwszej, drugiej i trzeciej fazie gorączki brazylijskiej (od 1890 do 1938) zwała się do tego obiecanego raj, który dla niektórych okazał się piekiełkiem, ogromna fala – w sumie ponad 140 tysięcy chłopów polskich z trzech zaborów, których wypędził z kraju głód. Obecnie szacuje się potomków pierwszych osadników w Brazylii nawet na 1 do 2 milionów. Jest to oczywiście już trzecie, czwarte, piąte czy szóste pokolenia po tamtych. Większość nie ma zielonego pojęcia, z jakiego regionu Polski pochodzili ich antenaci. Z Polo-

Józef Baran,

ur. 1947. Poeta, publicysta, autor ponad 30 książek (poezja, proza), tłumaczonych na wiele języków, ostatnio (w roku 2008) ukazał się obszerny wybór jego wierszy w Hiszpanii. Laureat m.in. Nagrody im. Kościelskich w Genewie, wyróżnienia Pen West w Los Angeles (za polsko-angielski tom wierszy *W błysku. In a Flash*), Nagrody Stołecznego Królewskiego Miasta Krakowa. Wiersze Barana były publikowane w antologiach polskich i zagranicznych, trafiły do podręczników szkolnych. W 2008 roku ukazał się jego kolejny tom dzienników *Przystanek Marzenie*. Mieszka w Krakowie.

nii. Ot i wszystko! Zresztą o dalekiej Polonii też niewiele wiedzą, bo mówią, że nie stać ich na to, by tam polecieć i spotkać się z krewnymi... A po prawdzie, choć ich ciekawi ta mityczna Polonia przywieziona tu dawno temu w sercach dziadków i pradziadków, to przecież nie jest ona już ich ojczyzną; ich ojczyzną jest Brazylia, ten najdziwniejszy pod słońcem ogromny kraj-eksperyment ludzkości: pomieszanie ras (i religii) do tego stopnia, że w żyłach niektórych mieszkańców Terra Brasileira płynie nierzadko mieszanina indiańsko-murzyńsko-europejsko-azjatycka. Na północy i w środkowej Brazylii twarze są w najróżniejszych odcieniach kawy.

Kiedy przesuwam się coraz bardziej do przodu pielgrzymki, oświeca mnie myśl, że choć jest konkretna i dosłowna – można ją też oczami wyobraźni zobaczyć jako pielgrzymkę metaforyczną. Z pokolenia na pokolenia polonusi przekazują sobie w sztafecie: słowa z zakonserwowanej gwarowej polszczyzny, nieraz sprzed stu lat, przedziwnie pomieszane i skrzyżowane z portugalskimi, odmienianymi zgodnie z zasadami gramatyki polskiej (np. jeździ się tu „bisyklą” lub „karem”, wkłada mięso do „żeladeli”, czyli lodówki, mieszka się na „Bondziarni”, a nie w Linha Bom Jardim), przygrywki i przyśpiewki na weselach, zwyczaje i obyczaje świąteczne-rodzinne, takie jak choćby święconka, przełamywanie się opłatkiem w wigilię, co jest nieznanne w Brazylii; wycinanki, tańce z XIX wieku... Tak, ta sztafeta pokoleń to też jakiś rodzaj pielgrzymowania polskości. Im dalej w lata, w pokolenia, tym mocniej wrastają korzeniami w Brazylię i tym bardziej ta polskość coraz bledsza, coraz bardziej zanika, ulatuje... zdarza się, iż w końcu pozostają z niej tylko słowiańskie rysy wlepione w twarze migające mi ciepłą swojskością na ulicach Kurytyby, nazwiska... Nazwiska zresztą coraz bardziej przeinaczane przez urzędników brazylijskich; ot choćby parę drobnych przykładów zaczerpniętych przeze mnie z książki telefonicznej w Guarani: nazwisko Falkowski raz pisane poprawnie, u kogoś innego, pewnie kuzyna, przeinaczone już na Fallkowfki, u jeszcze innego na Falkosfski. Albo nazwisko Juchniewski sportugalszczone na Iuhnisseki... Gołębiewski na Golombiewski... Z polskości pozostaje niekiedy bardzo mało i jest to nieuchronny proces, trudny do zatrzymania, tym bardziej że mityczna Polska gdzieś za stoma górami i kilkoma morzami...

Tak, tak. Z polsnością jest podobnie jak z tą dzisiejszą pielgrzymką, prowadzoną przez brazylijskich księży pochodzenia polskiego, na czele której stare kobiety z obrazami Matki Boskiej Częstochowskiej intonują jeszcze z rzadka stare polskie pieśni, przeplatając je modlitwami brazylijskimi, ale w ogonie pochodu maszerują żwawo, pogadując po portugalsku, młodzi, dla których ten śpiew brzmi równie egzotycznie, jak dla mnie antyfony brazylijskie...

Zresztą do zaniku znajomości języków etnicznych doprowadziła też wieloletnia polityka rządów brazylijskich. Dopiero od kilkunastu lat radykalnie zmieniona, na tyle, że dziś w niektórych szkołach brazylijskich w stanie Parana czy Rio Grande do Sul można się uczyć jako jednego z przedmiotów języka polskiego, co zresztą idzie bardzo kulawo, bo dzieci nie palą się do nauki, choć dziadkowie ich z serca namawiają...

Mimo wszystko pielgrzymka polskości wciąż trwa. Jest kultywowana i ponawiana rokrocznie, dziś już po raz osiemnasty...

Posuwamy się wolno, a czasem przyśpieszamy kroku eskortowani przez policję drogową, karetki pogotowia, lokalne ptaszki quero-quero i bem-te-vi przefruujące z krzewu na krzew i nawołujące wesoło „widzę cię, widzę cię!” Pielgrzymkę filmuje też ekipa tutejszej stanowej telewizji. Upał trzydziestoparostopniowy, ale na razie do wytrzymania, potem będzie jeszcze goręcej...

Feretrony, napisy, wyhaftowane na sztandarach białe orły, z wizerunkami Matki Boskiej i napisem: „Matko Boska Częstochowska módl się za nami” albo „Santuario Nossa Senhora de Częstochowa”.

Idą w pielgrzymce Kolankiewiczowie, Świdzikiewiczowie, Grzibowscy, Gonsior-kiewiczowie, Górcy, Jabłońscy, Nowakowscy, Wyżykowscy, Wiśniewscy, Kowalscy, Lewandowscy, Wojciechowscy, Wontroby, Klidziowie, Kluczuki, Kisiele i Karasie...

Ale oprócz nich oczywiście polonusi z brazylijskimi nazwiskami odziedziczonymi po ojcach, tzw. mieszańcy. Po paru godzinach pielgrzymka wlewa się w brukowaną uliczkę Linha Bom Jardim. Z przodu bucha znowu śpiew polski: „Bogurodzica Dziewica”, „Ave Maria”, „Gwiazdo śliczna Maryjo” „...do ciebie wołamy wygnańcy Ewy” i modlitwy „Zdrowaś Mario”, „Wieczne odpoczywanie”, „Serdeczna matko”... Wystrzelają w górę race. Trudno się przy tym nie wzruszyć, choćby się było nie wiem jak obojętnym religijnie. Msza, a potem przemówienia, m.in. biskupa niemieckiego, który po portugalsku opowiada o Matce-Królowej Polski, narodu tak długo niewolonego, cierpiącego zabory. Szrama na jej policzku ma symbolizować współcierpienie z Polakami, których sobie ulubiała...

Na placu około półtora tysiąca ludzi; niektórzy przyjechali autobusami nieraz setki kilometrów z miast i kolonii, takich jak: Nova Prata, Nova Branca, Porto Alegre, Santa Rosa, Cerro Largo, Sete de Setembro, Frederico Westphalen, a nawet z odległej o 12 godzin jazdy autobusem stolicy polskości – Kurytyby. Większość pielgrzymów to potomkowie Polaków, ale nie wszyscy, bo „Bondziarnia” to kolonia zamieszkała głównie przez kolonistów poniemieckich, też katolików.

Po nabożeństwie piknik pod ogromnym namiotem, churrasco, czyli najlepsza w świecie wołowina z rusztu i inne smakołyki, piwo, rozmowy, spotkania, szum, gwar, muzyka o posmaku gauchos, ciżba ludzka taka, że trudno się swobodnie poruszać i zdradziecka myśl, że jeśli człowiek ma się zarazić świńską grypą, w której Brazylia przoduje, to na pewno tutaj, gdzie człowiek przy człowieku, oddech przy oddechu. Siedzę na ławie obok prefekta Guarani das Missoes Casemira Warpechowskiego i jego siostry Marii. Łamaną kresową polszczyzną dziadków prefekt opowiada mi o swoich problemach i zapewnia o chęci nawiązania kontaktów z jakąkolwiek polską fabryką produkującą wódkę albo... rowery, nieważne co. I tak sobie roimy różne nierealne, bo przedzielone oceanem, plany.

W tym pięknie położonym na falujących wzgórzach miasteczku Guarani das Missoes zawsze zresztą prefektem był ktoś o polskich korzeniach, polskim nazwisku,

bo na 5 tysięcy mieszkańców mało jest takich, którzy by tych korzeni nie posiadali. Są dwa piękne polskie domy kultury, muzeum, zespół pieśni i tańca „Orzeł Biały”, stroje polskie, niestety, coraz bardziej zetłale, rozpadające się: korale, buciki i trzewiki w skrzyniach, też już pamiętające czasy naszego głębokiego Peerelu... One też biorą od lat udział w pielgrzymce polskości.

– Nazywam się Albin Golembiewski – przedstawia się zasuszony staruszek z wyraźnym akcentem śląskim, choć nie wie, „kajsi” jego pradiadowie mieszkali w Polsce i jest zdziwiony, gdy mu „gadam”, że rozpoznaję w nim po wymowie... Ślązaka.

– A moje nazwisko Eugeniusz Hamerski, panie. Mam 17 hektarów, to „niewiele”, bo średnia kolonia liczy i sto hektarów, a fazendy nawet po 1000. Moi pradiadowie z Polski, spod Łodzi tu się znaleźli...

Gdy pytam go o genezę tej pielgrzymki do sanktuarium, odpowiada: – Przecie, gdy nasi dziadowie tu dotarli, to każdy trzymał pod sercem obrazek Matki Boskiej Częstochowskiej, a oprócz tego nie miał prawie nic; dostali topory, motyki, namiot i gęsty, nieprzyjazny las ze żmijami i kabokłami, który trza było wykopać, wytrzebić. A ile niebezpieczeństw, malarii, pcheł czyhało wokoło... Jakby nie wiara i modlitwa do naszej Matusi, to by niejeden nie wytrzymał i zdechł z tęsknoty. Zresztą i tak dużo poumieralo. Pierwsze, co budowali wspólnie, to była kaplica albo kościół, no i szkoła. W tym miejscu, gdzie dziś pielgrzymka, też została kaplicę pobudowano, bodaj w 1914. I wokoło tego kościoła toczyło się całe wspólnotowe życie kolonii. Żeby nie ta wiara, oj, panie, to oni by nie wytrzymali strasznej bdy i poniewierki...

No i mam już wytłumaczenie, skąd ta pielgrzymka, która dziś jest nie tylko manifestacją wiary, ale i okazją do spotkania się ze sobą potomków polskich z różnych regionów i upamiętnienia tamtych trudnych początków: gdy wyrwało się pazurami drzewa araukariowe, przedzierało przez karłowate, kolczaste zaskie nieprzyjaznego lasu, walczyło z żywiołami natury, cieszyło z pierwszego dachu nad głową, z pierwszych plonów na wykarczowanej ziemi... Tak, oni byli naprawdę robinsonami. Iluż ich zginęło, umarło z głodu, zanim doszli do swojego, zanim stali się wolnymi gospodarzami na tej gościnnej-niegościnnej ziemi. Nim pozakładali pierwsze kolonie, fazendy, obsiali pola soją, zbożem, kukurydzą, trzciną cukrową, zaparli się korzeniami, pokoleniami w tej ziemi, nauczyli się mówić po portugalsku i to tak, aż stał się on w końcu ich pierwszym językiem...

PS. Czytelnikom „Stron”, którzy chcieli poczytać sobie o Krakowie, a znaleźli się za sprawą tego tekstu w dalekiej Brazylii, należy się wyjaśnienie. Otóż Kraków za pośrednictwem krakowian też się w Brazylii trzyma krzepko. Mój przyjaciel profesor Henryk Siewierski, dzięki któremu wojażowałem po Brazylii przez 5 tygodni, to doktor polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Mieszka od ponad 20 lat w stolicy kraju – Brasili, jest znaczącą postacią w tamtejszym życiu kulturalnym, profesorem teorii literatury na Universidade de Brasilia, tłumaczem na portugalski polskiej literatury, m.in. prozy Brunona Schulza, wierszy Miłosa, Herberta, Szymborskiej

i Różewicza, autorem wydanej niedawno pierwszej Historii Literatury Polskiej w języku portugalskim. Z Brasílii po 2 tygodniach mojego tam pobytu poleciliśmy razem z Henrykiem do Porto Alegre, potem nocnym autobusem do Santo Angelo, a następnie zostałem „doręczony” jego bliskim znajomym z południowym stanów (moim duchem opiekuńczym była odtąd pani doktor Natalia Klidzio), gdzie zorganizowano mi spotkania autorskie z Brazylijczykami na uniwersytetach w Santo Angelo, Ijuí i Kurytybie. Spotkania owe to zresztą jedna z dziwniejszych przygód w moim poetyckim życiu, ale to już temat na odrębną opowieść.

Moi przyjaciele podpowiedzieli mi również Guarani das Missoes, stolicę polskości w stanie Rio Grande do Sul, gdzie mieszkając na plebanii u misjonarzy polskiego pochodzenia, duszpasterzy tej parafii (ojca Mario i ojca Antoniego), trafiłem na wyżej opisaną pielgrzymkę.



Opera i polityka

W czasie Kongresu Kultury Polskiej 2009 przez moment pańskie oko (tak, tak, to samo oko, które „konია tuczy”) spoczęło na twórcach i animatorach kultury, nie wydaje się jednak, żeby ci ostatni poczuli się przez to dowartościowani. Może dlatego, że moment to za krótko, żeby postanowić cokolwiek. Trzeźwi komentatorzy zwrócili uwagę, że skoro przy Kongresie nie powołano komisji wniosków i uchwał, to i wniosków końcowych trudno się spodziewać. Pozostało kilka ogólnych postulatów, jak te: „Kongres Kultury Polskiej domaga się uznania przez władze państwowe zobowiązań wynikających bezpośrednio z artykułu 6. Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej, domagamy się zapewnienia obywatelom należnego im dostępu do kultury, materialnym tego wyrazem jest podniesienie nakładów na kulturę do wysokości 1 proc. w budżecie państwa”. No i pięknie! Postulaty zostały zapisane i podkreślone wężykiem. Z pewnością będą wysłuchane. Zrealizowane z pewnością nie zostaną. A jeśli nawet tak, to z pewnością nie prędko.

Tak w Peerelu, jak i w wolnej i samorządnej RP, karty rozdają politycy. W Peerelu pisarze służyli politykom do tego, żeby legitymizować ustrój (i sojusz) robotniczo-chłopski, w stanie wojennym, żeby legitymizować stan wojenny, w ustroju liberalno-demokratycznym niczego już legitymizować nie muszą, więc przypomina się ich głównie wtedy, kiedy dostają nagrody, najlepiej międzynarodowe, najlepiej Nobla, i wtedy, kiedy umierają. Ale nawet kiedy umierają, politycy żrą się nad ich trumnami.

Od Kongresu Kultury Polskiej 2009 politycy raczej stronili. Bo i co mieliby z tym fantem robić? Kultura, zwłaszcza zaś tzw. kultura wysoka, będzie interesować ich w jednym jedynym przypadku – kiedy zacznie przynosić dochody. Bo wtedy trzeba je będzie sprawiedliwie dzielić, a politycy znają się na dzieleniu jak mało kto. Z pewnością jednak jeszcze długo nie będzie czego dzielić, a są dziedziny, które prawdopodobnie nigdy nie przyniosą wymiernego zysku! Zgroza!

Na Kongresie Kultury zaprezentowano piętnaście raportów. *Raport o finansowaniu i zarządzaniu instytucjami kultury* przygotowany przez Jerzego Hausnera z zespołem potwierdza, że miasta, które postawiły na kulturę, na jej wszechstronny rozwój (wszechstronny, a więc nie tylko kultura festynów i masowych igrzysk), zyskują coś więcej niż tylko wpływy do miejskiej kasy, zyskują bowiem opinię miasta przyjaznego, dynamicznego i otwartego, a taki wizerunek sprzyja przyciąganiu kapitału. Oczywiście, to co sprawdza się we Wrocławiu, Łodzi, Toruniu i Poznaniu, nie-

koniecznie sprawdzić się musi w dziesiątkach innych miast i miasteczek. Chociaż... Na początku września br. wraz z kilkoma innymi autorami „Toposu” czytaliśmy wiersze najpierw w Wiedniu i Grazu, na koniec w liczącym trzy tysiące głów austriackim miasteczku Wies, z którego widać góry po słoweńskiej stronie. I właśnie w słynącym ze Święta Dyni Wies czekała nas największa niespodzianka: ekspozycja kilkunastu profesjonalnie wydanych książek z miejscowej oficyny, spotkanie z pisarzami, również miejscowymi, urządzony w nowoczesnej remizie strażackiej profesjonalnie wyposażony teatrzyk na 70 miejsc siedzących, gdzie na premierze *Nocy Helvera* naszego rodaka Ingmara Villquista w wykonaniu miejscowej trupy krzesła trzeba było dostawiać, na koniec urządzona w olbrzymiej stodole sala widowiskowo-kinowa. Skąd takie zainteresowanie kulturą? Kilka lat temu odbyła się w Wies ważna publiczna dyskusja z udziałem miejscowych władz i posłów do parlamentu na temat funkcjonowania kultury. Zdecydowano wtedy, że ważniejsza od masowości kultury jest jej jakość, a że po jakimś czasie, zwłaszcza w miesiącach kiedy zupa z dyni smakuje najlepiej, Wies stało się miejscem modnym, do którego turyści ściągają nawet z odległego Grazu, to już inna sprawa. Liczyła się odwaga i decyzja podjęta w odpowiednim momencie. Wies zyskało nowy, atrakcyjny wizerunek i opinię miejsca, w którym warto bywać, a to przekłada się na Euro.

I to w zasadzie tyle. Pozostaje jeszcze kwestia tytułowej opery. No właśnie, to miał być felieton o sopockiej Operze Leśnej, która obchodzi stulecie istnienia. Jednak w trakcie lektury monografii Wojciecha Fułka pt. *Od Huzarów Śmierci do Eltona Johna. 100 lat Opery Leśnej w Sopocie* zwróciłem uwagę na towarzyszące sztuce wątki polityczne i tak już poszło. Bokiem poszło. Bokiem wyszło. Ale po kolei. Zaczęło się wszystko w roku 1909. Premierowym przedstawieniem na Naturalnej Scenie w Sopockim Lesie był *Obóz nocny w Grenadzie* Conrada Kreutzer. Wszystkich – i wykonawców, i publiczność – zachwyciła naturalna sceneria i akustyka Doliny Prątki. Jeszcze na początku lat 20. na widowni spotykali się gdańszczanie i sopocianie, Niemcy i Polacy, kuracjusze i autochtoni. Do „nowego Bayreuth” przyjeżdżali goście z całej właściwie Europy, żeby słuchać Wagnera. Jednak wraz z narastającymi tendencjami nazistowskimi pojawił się nowy język polityczny, który Zoppoter Waldoper przekształcił w świątynię sztuki. Na jej deskach odbywać się miał teraz rytuał odrodzenia germańskiego ducha. Monumentalne akordy oper Wagnera wspierała gigantyczna scenografia i wystrój sceny. Ot, choćby taka kurtyna długa na 125 metrów, wysoka na 8, którą przesuwano 60 chłopów. Całą scenografię przygotowywało 450 osób, a za szybką przebudowę wystroju sceny w trakcie spektaklu odpowiadało 150 pracowników. Toż to prawdziwa fabryka! W latach trzydziestych, a zwłaszcza po dojściu Hitlera do władzy, była to fabryka w całości podporządkowana nordyckiemu duchowi

Krzysztof Kuczkowski,

ur. 1955. Poeta. Założyciel i redaktor „Toposu”. Autor kilkunastu zbiorów wierszy, ostatni z nich to *Dajemy się jak dzieci prowadzić nicości*. Mieszka w Sopocie.

i nazistowskiej ideologii. No i ideologia pogrzebała Richard Wagner Festspiele. A niewiele brakowało, żeby ideologia, choć już spod innego znaku, nie pogrzebała samej Opery czy nawet Sopotu. Po wyzwoleniu patronem ulicy prowadzącej z drewnianego mola niemal wprost na leśną scenę został marszałek Rokossowski. Zdemolowany i splądrowany przez hordy wyzwolicieli obiekt znowu stał się przestrzenią ścierania się polityki i sztuki. Najpierw należało zatrzeć i zdemontować opinię Opery Leśnej jako miejsca kojarzonego z ideologią nazistowską. W ten sposób na długie lata z publicystyki (i historii Opery Leśnej) wykreślono nazwisko Richarda Wagnera, chyba że z doklejoną łatką „wyznawcy rasizmu”, z lasu zniknął ogromny kamień z nazwiskami budowniczych opery. I dobrze, że tylko kamień, mogło być gorzej, bowiem w czasie kiedy sejm wybrał Bolesława Bieruta Prezydentem Polski, partyjne władze wojewódzkie poważnie zastanawiały się, czy nie przyłączyć Sopotu do Gdańska, jako „miasta pasożytniczego, nie produkującego żadnych dóbr materialnych i posiadającego samowystarczalność koniunkturalną”. Dalibóg nie wiem, o co chodziło z tą „samowystarczalnością koniunkturalną”, ale dociekać nie zamierzam. W 1961 roku miał miejsce I Międzynarodowy Festiwal Piosenki w Sopocie, który odbył się w... Hali Stoczni Gdańskiej (dopiero czwarty kolejny Festiwal odbył się naprawdę w Sopocie i naprawdę w Operze Leśnej). Według pomysłodawców (Władysław Szpilman) chodziło o umożliwienie polskiej piosence startu na arenie międzynarodowej, według towarzyszy partyjnych o podkreślenie polskości Wybrzeża. No i tak zaczęły się wieloletnie zmagania w tym, kto kogo okpi. Tow. Witold Skrabalak z ramienia Wydziału Kultury KC czuwający nad decyzjami (!) jury festiwalowego, konsultował sprawy najwyższej wagi państwowej w sposób następujący: „Ruski w tym roku kiepski, a kto może utłuc Amerykankę?”. Okazało się, że w 1966 roku Amerykankę utłukła „piękna córa Hellady”. Narzędziem tow. Skrabalaka był aktyw stoczniowy, który każde pojawienie się Greczynki na estradzie witał tak niesamowitym aplauzem, że w końcu jury nie miało nic innego do roboty, jak tylko zaakceptować wybór publiczności. Stare dzieje!

Wydaje się, że wielka polityka wyniosła się z Opery Leśnej raz na zawsze (?) i że nikt za nią nie tęskni. Po okresie peerelowskiej ekonomii politycznej, wielkimi widowiskami festiwalowymi zawładnął rachunek ekonomiczny i logika zysku. Masowa kultura kształtuje masowego odbiorcę. Rażno cofają się do tyłu. Do czasu igrzysk.

A poszczególny twórca? Poszczególny twórca ma poszczególną historię i „samowystarczalność koniunkturalną”. Co znaczy, że najczęściej klepie biedę.



Śmiesznie, strasznie, smutno

Jedni kochają Warszawę miłością ślepą, inni w zaślepieniu jej nienawidzą. Ci pierwsi to najczęściej rdzenni mieszkańcy, ubóstwiający miasto własnego dzieciństwa i młodości. Ci drudzy bywają w stolicy rzadko albo wcale. Odrzucając obie skrajności, dostrzeżemy grupę największą – realistów, dla których idiota warszawski nie będzie idiotyczny bardziej od idioty krakowskiego, a piękna warszawska kobieta w niczym nie przewyższa pięknej kobiety opolskiej. Dla takich ludzi Warszawa pozostaje miejscem frapującym, niezależnie od smrodu na Dworcu Centralnym i tysiąca szarych budowli z epoki socjalizmu, które dziś mieszą się z nowymi szklanymi wieżami. „A co się dziwisz?” – zapytałaby rezolutna dziewczynka z *Jasminum* Kolskiego. Nie dziwię.

Warszawę trzeba traktować z dystansem. Tylko wtedy można dostrzec to, co pozostaje niewidoczne dla jej wielkich miłośników i wielkich wrogów. Na przykład – że jest miastem bardzo śmiesznym. Z jednej strony gigantyczne wieżowce, wielkomiejskie Citty (jak Boga kocham, nie wiem, gdzie to jest, ale ludzie pod krawatem mówią, że jest), wielki biznes, Sejm, Pałac Prezydencki i jedyna w Polsce linia metra. Z drugiej – potwierdzenie znanej myśli Konfucjusza, że człowiek nie potyka się o góry, ale o kretowiska. Setki, tysiące, miliony małych absurdów przesypują się przez setki, tysiące, miliony urzędniczych okienek, biurek, faksów, e-maili i esemesów. I łączą się, zlepiają w pagórki, pagórki tworzą góry, góry rosną i rosną. To o co w końcu ten człowiek się potyka? Człowiek o kretowisko, ale miasto o góry.

Takie metro. Ile było radości z każdej nowej stacji, ile euforii. Cena metra przy metrze poszła w górę o sto procent. Nastął czas na drugą linię, łączącą Wólę z Pragę (tak, tak, metro przetnie Wisłę!), a w zasadzie część Woli z częścią Pragi. Projektowanie i budowa mają potrwać 4 lata. Pewnie, że chciałoby się żyć w kraju, w którym można napisać „potrwają” zamiast „mają potrwać”, ale, jako się rzekło, nie rozdierajmy szat. A ile trwał wybór wykonawcy, państwa zdaniem? Pan mówi, że pół roku, pan siada, pała. Pani uważa, że ponad rok? Proszę pani, ponad rok to może

Krzysztof Feusette,

ur. 1971. Poeta, dziennikarz „Rzeczpospolitej”, uprawia publicystykę kulturalną i reportaże, autor scenariuszy filmowych. Mieszka w Warszawie.

potrwać wybór wykonawcy nowej piramidy Cheopsa w centrum Nowego Jorku. A tu chodzi tylko o metro. Ludzie zbudowali tunel pod Kanałem La Manche już 15 lat temu (po trzech latach uruchomiono pierwsze połączenie!). Ale i pani jest w błędzie. Ponad rok to jest odpowiedź zbyt pojemna, wybór wykonawcy drugiej linii metra potrwał... dwa i pół roku. W tym czasie mieszkańcy Woli i Pragi, a także tysiące tych, którzy dzięki drugiej linii mieliby w życiu znacznie łatwiej, zgniecieni w tramwajach i autobusach przemierzali drogę dom-praca-dom jak ostatnie dziady. Czemu aż tyle to trwało? Nie bardzo wiadomo. Próbuje się zrzucić winę na Chińczyków, którzy złożyli w lipcu 2009 roku skargę na wyniki przetargu. Ale od lipca minęły trzy miesiące. A pozostałych 27?

Cieszymy się jednak. Przy okazji wyroku sądu, który odrzucił weto Chińczyków i umożliwił budowę drugiej linii, wyszło na jaw, że gdyby sprawa ciągnęła się w sądzie jeszcze przez miesiąc, wyniki przetargu stałyby się nieważne. I przepadłyby, bagatelka, 2 miliardy 700 tysięcy złotych, które mają popłynąć do nas z Unii Europejskiej. To tyle, ile w całym 2009 roku władze Warszawy mają wydać na inwestycje. I znowu „mają popłynąć”, „mają wydać”... Ile niezbudowanych obiektów już się tutaj kryje. Drugie miasto, tyle że na papierze. Prawda, że śmieszna ta Warszawa?

Ale i straszna. Wystarczy przejrzeć newsy z kilku dni, by dowiedzieć się, że wieczorami bywa niebezpiecznie. Jeden pijany młodzieniec w tramwaju ostrzelał z broni palnej kabinę motorniczego. Inny siedł torami tramwajowymi, a gdy tramwaj zaczął na niego dzwonić, poczekał, aż się zatrzyma, wsiadł, wyzwał motorniczego, wysiadł, i kamieniem rozbił przednią szybę.

I znowu śmieszna. Dworzec Centralny przejdzie remont, gotowy jest już projekt przebudowy hali głównej. Ale na razie „warszawiacy muszą zadowolić się poprawkami na dachu oraz drobnymi porządkami w hali dworcowej, która będzie umyta” – jak informuje TVP Warszawa. Hala będzie umyta, ho ho, trzeba by to jakoś uczcić, może specjalnym koncertem pod Pałacem Kultury z udziałem gwiazd i pani prezydent miasta? Podobno PKP ma też wyremontować przejścia podziemne. Za dwa lata. O ile, oczywiście, uda się wybrać wykonawcę szybciej niż w przypadku metra...

Te trzy kropki, które kończą poprzednie zdanie, wstukałem wczoraj. A dziś rano wiadomość, że nie żyje Maciej Rybiński. Ile kropek trzeba by postawić jedna za drugą, żeby oddać smutek. Czytałem każdy wydrukowany w „Rzeczpospolitej” tekst pana Macieja. Raz były krótsze, raz dłuższe, zawsze mądre. Czasem śmieszne do łez, kiedy indziej przecinające rzeczywistość na wylot. Nie ma w Polsce takich piór, Rybiński był z innej planety. Widywałem go często, gdy pracował jeszcze w „Rzeczpospolitej” na stałe. Kłaniałem mu się w pas, mówiąc „Dzień dobry”, teraz też się uklonię. Do widzenia, panie Macieju. Proszę pisać.





Anna Beska,
z cyklu *Liście*,
2000

Raport z oblężonego szpitala

1859 to początek historii szpitala św. Anny w Oleśnie, obiektu silnie związanego ze społecznością miasta. Tu jego mieszkańcy rodzili się, tu umierali. Architektura budynku na trwałe wpisała się w pejzaż. Charakterystyczna wieżyczka była jednym z ważniejszych punktów topograficznych. Była.

W grudniu 2006 roku budynek został sprzedany. Nowi właściciele postanowili doprowadzić obiekt do ruiny, by na jego gruzach zbudować pawilon handlowy. Trafili jednak na opór. Garstka mieszkańców miasta postanowiła ratować zabytkową kaplicę, przylegającą do szpitala.

Gdy patrzę na ten gmach pozbawiony dachu i na tę grupkę ludzi, którzy postanowili go bronić, na myśl przychodzi mi „Raport z oblężonego miasta” Zbigniewa Herberta. Ktoś powie: – Przesada! A ja jednak będę powtarzał z uporem: „ci których dotknęło nieszczęście są zawsze samotni / obrońcy Dalajlamy Kurdowie afgańscy górale”.

Oblężenie trwa, ale obrońcy zyskali przewagę. W grudniu neogotycka kaplica św. Franciszka została wpisana do rejestru zabytków, dzięki czemu prace remontowe przy budynku szpitala będą prowadzone pod nadzorem konserwatora. Może przyjdzie taki dzień, gdy w panoramę miasta powróci wieżyczka ze szpitala św. Anny? Obrońcy w to nie wątpią, powtarzając z uporem: „pozostało nam tylko miejsce przywiązania do miejsca / jeszcze dzierzmy ruiny świątyń widma ogrodów i domów / jeśli stracimy ruiny nie pozostanie nic”.











W następnych numerach:

**Czechy
Brycz
Czyżewski
Holub
Lisowski
Machnicki
Natkaniec**

cena – 8 zł (0% VAT)

www.strony-pismo.pl

