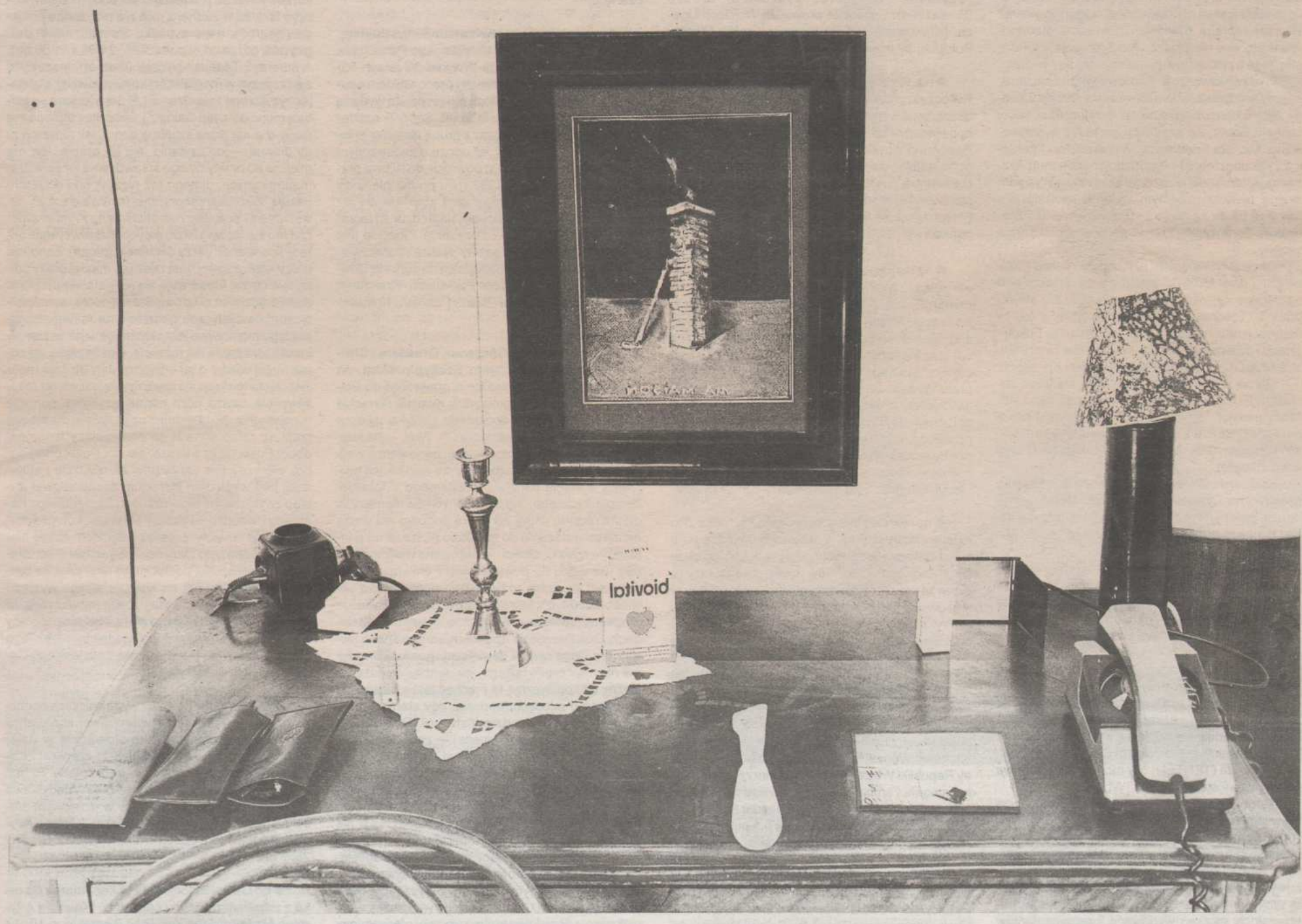
ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

DEKADA Literacka

Nr 4 (106) Rok V
30 VI 1995 Kraków
Cena 1,5 zł (15 000 zł)

Rozmowa z Izabelą Filipiak ■ Wiersze Miry Kuś i Jurko Pozajaka ■ Esej Wojciecha Ligęzy: Mieszkańcy miasta popiołów ■ Proza Agnieszki Dutki i Adama Sikory



Pracownia-Galeria Tadeusza Kantora, Wystawa *Wszystko wisi na włosku*, Kraków ul. Sienna 7/5. Fot. Jan Bujnowski

Marta Wyka

Prywatna historia pokolenia

1 Mamy teraz do czynienia ze wzmożoną aktywnością generacji; trwają zatem dyskusje międzypokoleniowe, które zapewne po latach odczytywane będą jako jeden z wyróżniających znaków naszych czasów kulturalnych. Chciałabym tutaj spisać pewną historię, pojedynczą i zbiorową jednocześnie (taką mam nadzieję), związaną z duchowymi przeżyciami raczej niż z tekstami literackimi, chociaż często to właśnie teksty przeżycia te stymulowały.

Duchowe przeżycia... Czy nie brzmi nuta anachroniczna w takim sformułowaniu? Bo przecież ten duch wywoływany był przez historię i pierwszy zapewne objaw niemożności pogodzenia pragmatyki czasów z pożądaniem jakiejś bliżej nieokreślonej uniwersalności stąd się wywodzi...

2 Chodzimy do szkoły powszechnej. Moja znajduje się przy placu Kleparskim (starym); rozpoczynam co prawda nauki w szkole prywatnej, ale ta rychło zostaje zamknięta. Tak więc razem z innymi dziewczynkami z dzielnicy przenosimy się na Kleparz. Z pozoru wszystko wydaje się normalne i zwyczajne, chociaż są pewne punkty niejasne. Pani katechetka, która nas uczy religii znika — choć jeszcze wszystkie jesteśmy bierzmowane w kościele św. Floriana. Punkt drugi, o wiele bardziej niepokojący, wiąże się z koleżanką z klasy, Gizą R. Przyjaźnię się z nią i absolutnie nie mogę pojąć tego, co Giza oznajmia mi któregoś dnia: że mianowicie ona i cała jej rodzina wyjeżdżają do Izraela. Na zawsze, ależ dlaczego? Giza jest świetną uczennicą, miłą niedużą brunetką i w ogóle nie rozumiem, co to znaczy, że Giza jest Żydówką (mamy chyba 49 rok); jej mama może mówi z takim trochę śmiesznym akcentem i to wszystko, co mnie uderza jako inne. Giza wyjeżdża wraz ze swoim rudym bratem, obiecuje pisać i nigdy nie napisze. Przypominam sobie o tym dopiero w roku 1968, kiedy już wiem na pewno, dlaczego Giza wyjechała. Szkoła toczy się dalej po tym wydarzeniu i my żyjemy normalnie. W gimnazjum niewidoczna presja nasila się. Trudno ją właściwie nazwać, ale punktów nacisku jest coraz więcej. Nie wolno się ubierać — również poza szkołą — w zachodnim stylu. Mamy dosyć słabe pojęcie o tym, czym może być zachodni styl, modę dyktują dziewczyny z ASP: np piękna Elżbieta A., niedościgniona brunetka w kolorowych spódnicach i balerinach. Ale zaczynamy sobie zdawać sprawę z tego, że nasza rzeczywistość jest szczelnie zamknięta. W jej hermetycznej

CIĄG DALSZY NA STR.4

Ewa

Lipska

SEKWENS

Zawsze na zdjęciach wyglądaliśmy jak sekwens.
AS wywiadu. Strategiczna Fabryka Komiksów.
Chluba narodu.
Agent politycznych konferansjerów.
Obsceniczny KRÓL. Nieustanna dygresja
naszych nocnych spotkań. Z hałaśliwym
tatuażem języka.
DAMA. Oszustka okradająca nas z uczuć.
Strusie pióro na zmysłowej równinie.
WALET. Impregnowany statysta w powodzi
teatrów.
Dziedziczny entuzjasta. Umarł nagle w obcym
języku.

Wszyscy w jednym kolorze.
Spotkać nas można
w papierowym uzdrowisku
kiedy deportujemy swoje myśli do pijalni wód.

Warszawskie Targi Książki, czyli Wharton

Czterdzieste Międzynarodowe Targi Książki w Warszawie, odbywające się w Pałacu Kultury w dniach 17 - 22 maja br. niewątpliwie zdominowała, niezwykle intensywnie zapowiadana przez media, obecność Williama Whartona. Byli — jak co roku — inni znakomici pisarze, politycy, dziennikarze, sławni aktorzy, bohaterowie poprzedniej mrocznej epoki, lecz Wharton przyciągnął swym pojawieniem się, możliwością uzyskania autografu na najnowszej książce *Niezawinione śmierci* (Wydawnictwo ZYSK i S-KA) tysiące osób.

Wydawcy zachodni prezentowali głównie literaturę fachową (lekarską, medyczną, encyklopedie), krajowi i polskojęzyczni pokazywali swe nowości, z których warto wymienić pomnikowe wydanie TENTEN-u: dwutomowego Kawafisa, monografię jego pisarstwa pt. *Kawafis Aleksandryjczyk* oraz *Wiersze zebrane*. Całość to dzieło interpretacyjno-translatorskie niestrudzonego Zygmunta Kubiaka; plon jego trzydziestoletniej fascynacji tym twórcą.

Wydawnictwo Dolnośląskie wypadło nieźle ze swym *Dwudziestoleciem literackim* Andrzeja Zawady, *Słownikiem dzieł i tematów literatury francuskiej* Michała Bouty, *Ze skarbnicy midraszy* w opracowaniu Michała Friedmana. Wydawnictwo Literackie zyskało uznanie nagrodzonym albumem *Kraków miastem snów i widziadeł* Stanisława Wyspiańskiego, pierwszym pełnym wydaniem polskim *Kotów* T.S. Eliota na nowo spolszczonym przez Stanisława Barańczaka, juveniliami poetyckimi Karola Wojtyły.

Oficyna NOIR sur BLANC opublikowała kolejne tomy dzieł Mrożka, ostatnią wielką (także pod względem objętościowym: tomy = 492+331 stron!) powieść Teodora Parnickiego *Opowieść o trzech Metysach* oraz następne powieści Charlesa Bukowskiego i dwa pierwsze wydania utworów Henry Millera *MOLOCH czyli ten gojowski świat* i *Kur zapiał*.

Marnie wypadł „Czytelnik" i PIW, średnio – zasłużony PULS, który nie miał żadnej nowości z literatury pięknej. Przyzwoity poziom utrzymał nadal poznański REBIS z serią „Salamandry" i – znów – z Whartonem (*Ptasiek, Stado, Werniks, Spóźnieni kochankowie*).

Krakowski ZNAK prezentował nową książkę eseistyczną Czesława Miłosza pt. *Metafizyczna pauza*, świetny wybór wierszy Julii Hartwig, książkę Balcerowicza, nowe tytuły z serii *Mity.Obrazy.Symbole*.

Wielu przyciągała buduarową czerwienią swego bogatego stoiska MUZA, „tradycyjnych" wydawców przerażała nieco ekspansywność „Świata Książki", oferującego – na modę zachodnią – ładnie wydane i stosunkowo tanie książki „z katalogu".

Ubożuchno prezentowały się wydawnictwa zza naszej wschodniej granicy.

Na koniec wypada wspomnieć o rzeczach zapowiadanych i poszukiwanych, których z takich czy innych względów nie udało się wydawcom na targi wyprodukować – autentycznym „Dzienniku" Leopolda Tyrmanda (TENTEN) czy monografii pisarstwa Eliota pióra Petera Acroyda (WL).

Targi cieszyły się może mniejszą frekwencją niż w latach ubiegłych, należały jednak do udanych i pożytecznych imprez kulturalnych, służyły wymianie doświadczeń, podglądaniu konkurencji, zawieraniu umów; towarzyszyło im wiele imprez dodatkowych: promocji (np. *Sonetów. Magnifikatu* Karola Wojtyły) konferencji prasowych, bankietów, koleżeńskich spotkań wydawców i reprezentantów środowisk twórczych.

Krzysztof Lisowski

Zaproszono nas

● na spotkanie z **Adamem Czerniawskim,** poetą, prozaikiem i tłumaczem; od 1947 roku mieszkającym w Londynie; autorem antologii polskiej poezji: *Ryby na piasku*. Londyn 1965 oraz słynnej, chyba jedynej antologii nowoczesnej poezji polskiej bez Czesława Miłosza — *Płonący las* (*The burning forest*, Modern Polish Poetry translated and edited by Adam Czerniawski, Newcastle upon Tyne, 1988). Spotkanie prowadził Bronisław Maj (jest w Antologii). [Krakowski Oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, 29 maja, Kanonicza 7]

● na spotkanie z **Anną Frajlich,** poetką, od 1969 roku zamieszkałą w Nowym Jorku, współpracowniczką RWE, laureatką Nagrody Kościelskich (1981); autorka promowała dwa ostatnio wydane w Polsce tomiki wierszy: *Ogrodem i ogrodzeniem* (Czytelnik 1993) oraz *Jeszcze w drodze* (Nowa1994). Spotkanie prowadził Wojciech Ligęza. [Krakowski Oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, 30 maja, Kanonicza 7]

● na „literacki czwartek na Kanoniczej" z **Anną Potoczek**, prozaikiem, autorką mini-powieści *Pora deszczowa w mieście Hue*, (Katowice, 1992) oraz opowiadań drukowanych w „Dekadzie Literackiej". Pani Anna zjawiła się z bohaterem jednego z jej opowiadań — kapeluszem, staromodnym, w kolorze intrigué. Biesiadę prowadziła, jak zawsze, Elżbieta Zechenter-Spławińska. [Krakowski Oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, 1 czerwca, Kanonicza 7]

● na rozmowę o „zjawisku nadprzyrodzonym", „demiurgu zapoznanym" czyli **Stanisławie Barańczaku** z udziałem: bohatera, Teresy Walas (prowadząca), Magdy Heydel (rozsądny krytyk-anglista), Stanisława Balbusa (nierozsądny bałwochwalca) oraz Wojciecha Klagi (dociekliwy anglista-akademik). Spierano się w oparciu o nowo wydane przez Wydawnictwo Literackie *Koty* T.S. Eliota oraz *150 wierszy (Poems)* E.E. Cummingsa w tłumaczeniu „drugiego Boya translatoryki polskiej". Pomimo przedłużających się melorecytacji krytyków, wiersze Barańczaka wyrecytować zdążyła aktorka scen krakowskich Dorota Segda. [Wydawnictwo Literackie, ul. Długa 1, Sala Mehoffera; 2 czerwca]

● na biesiadę literacką w Jamie Michalika **„Poezja, gwiazdy i tokaj"** w doborowej obsadzie (poeci krakowscy i węgierscy) i wyszukanej oprawie. Degustacji ośmiu rodzajów tokaja oraz wierszy recytowanych przez samych autorów i aktorów scen krakowskich — Halinę Zaczek, Tadeusza Malaka, Henryka Giżyckiego — przygrywał Kameralny Zespół Smyczkowy z Krakowa i Kapela Węgierska. Przybyli m.in. Wisława Szymborska, Czesław Miłosz, Konrad Sutarski (specjalnie na tę uroczystość zjechał aż z Budapesztu, gdzie przewodniczy mniejszości polskiej na Węgrzech i nadal pisze wiersze), prezydent M. Krakowa Józef Lassota, Konsul Republiki Austrii Emil Brix, Gábor Hárs — Ambasador Republiki Węgier, Istán Kovaćs — Konsul Generalny Republiki Węgier i poeta oraz inni zaprzyjaźnieni konsulowie i ambasadorowie. Wykład na temat winiarstwa wygłosił lord winny — Bondar Sándor. Poezją najwyższych lotów okazał się 6,5-puttonowy (20 letni!) tokaj darowany: W.Szymborskiej, Cz. Miłoszowi i J. Lassocie. Z okazji tej biesiady przygotowano w formie książkowej, smakowite menu — zestaw ulubionych, wybranych przez samych autorów, wierszy. [Krakowski Oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Węgierskiej; Jama Michalika: 3 czerwca]

● na wystawę fotografii **Andrzeja Kramarza**, młodego fotografika związanego z „Gazetą Krakowską", „Przekrojem"; autorem urokliwych portretów kobiet-pisarek w „Dekadzie Literackiej". Tytuł wystawy, zaczerpnięty z wiersza Roberta Frosta *Droga nie wybrana* — doskonale oddaje frenetyczny upór i dystans, a jednocześnie łapczywą otwartość na wszystko osobowości Andrzeja. Bohaterem wystawy były dzieci, niemowlęta, wyrostki, kalekie, samotne, ufne, nad rzeką, w sieniach swoich podwórek, swoich światów, pokojach, wyglądające ze skrzyń, podczas zabawy chytrze podglądające dorosłych. Nietrudno było zauważyć, że prawdziwym bohaterem tej opowieści była chłopięcość — czupurna, chuda, zadrapana, niepewna. Polecamy uwadze katalog, m.in. ze zdjęciem autora z czasów młodości i jego artystycznym, życiowym credo. [Fundacja Judaica, Centrum Kultury Żydowskiej; Galeria „Labirynt", ul Meisselsa 17, 4-18 czerwca]

● na spotkanie z **Jewhenem Swerstiukiem**, do 1994 roku prezesem Ukraińskiego Pen-Clubu. Urodzony 13 XII 1928 na Wołyniu. W latach 60-tych był wykładowcą literatury i pracownikiem naukowym Instytutu Psychologii w Kijowie. Za wydaną w Paryżu w 1970 roku książkę pt. *Sobór w rusztowaniach*, aresztowany wraz z grupą ukraińskiej inteligencji i skazany na 7 lat obozu o zaostrzonym rygorze i 5 lat zesłania. Po powrocie do Kijowa pracował jako stolarz. W 1993 roku po raz pierwszy wydano na Ukrainie jego książkę, zbiór esejów pt.: *Marnotrawni synowie Ukrainy*, nagrodzoną Nagrodą Państwową imienia Szewczenki. Obecnie jest redaktorem naczelnym gazety „Nasza Wiara" związanej z prawosławną autokefaliczną cerkwią ukraińską. [Krakowski Oddział Pen-Clubu, Krakowski Oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, 10 czerwca, Kanonicza 7]

● na spotkanie z **Günterem Grassem** i **Christą Wolf** oraz **Andrzejem Szczypiorskim**, na którego zaproszenie pisarze ci przyjechali do Polski, i który spotkanie prowadził. Kwestie literackie zdominowała, a może dookreśliła, polityka. „Nie ma od tego ucieczki — stwierdziła Ch. Wolf — siadam, piszę, to, co chcę, a potem widzę, napisałam o zjednoczeniu Niemiec". Rozprawiano o warunkach tworzenia w cieniu państwa totalitarnego i „totalnie" demokratycznego. „Należę do krytyków niemieckiej demokracji, to ustrój na dobrą pogodę; nie widzę nic złego w dążeniu do rozdziału Kościoła od państwa" — rzekł G. Grass. Analizowano wielkie struktury ustrojowe i... powieściowe: Porównajmy, dodał autor *Blaszanego bębenka*, amerykańską powieść lat 30-tych, która potrafiła udźwignąć wielkie problemy społeczno-polityczne (Faulkner, Steinbeck, Dos Passos) a dzisiejszą amerykańską literaturę college'ów. W dzisiejszej, polskiej literaturze nie ma czegoś takiego, jak „ważny" temat społeczny czy polityczny; ta niechęć jest szczególnie widoczna u młodych, podczas gdy starsi pisarze rekonstruują klimaty dzieciństwa (A. Bolecka, A. Jurewicz, St. Chwin, P. Huelle) — zauważył Julian Kornhauser. Taka sytuacja jest wg Jana Józefa Szczepańskiego wynikiem pewnej „dezorientacji", jakiej ofiarą padł pisarz — usunięcia motywu sprzeciwu, zachwiania równowagi, nie bardzo wiadomo kogo i jak atakować. Młodemu pisarzowi nigdy nie uda się uniknąć problemu totalizmu (dość przypomnieć ciągle elektryzujący nas problem Jugosławii). Dyskusję mistrzów i akademików przeciął dogłębnie analitycznym pytaniem dotyczącym twórczości poetyckiej G. Grassa i jego współczesnych, ciekawski i dociekliwy krakowski żak i niespełniony poeta, znany w wielu kręgach — Hieronim Szczur — przenosząc tym samym, dyskusję do Instytutu Goethego. [Krakowski Oddział Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Willa Decjusza, Instytut Goethego, Kanonicza 7, 22 maja]

● na cykl wykładów dr hab. **Ewy Bieńkowskiej**, tłumaczki, eseistki, mieszkającej we Francji, współredagującej „Zeszyty Literackie"; pt.: *Między historią a transcendencją: chrześcijaństwo wobec rzeczywistości świeckiej w XVIII i XIX wieku.* [PAT, ul. Franciszkańska 1, kwiecień — maj]

● na ogłoszenie wyników oraz wręczenie nagród laureatom **Drugiej edycji Konkursu Literackiego Młodych Twórców, Kraków '95** zorganizowanego przez „Tygodnik Powszechny" i „Stowarzyszenie Promocji Kultury Młodych Lepsi". Przedstawiono urywki prac nagrodzonych w trzech kategoriach: poezji, prozy, dramatu. Czy o poziomie konkursowych prac (nadesłano ich 850) może świadczyć fakt, że w żadnej z nich nie przyznano pierwszej nagrody, a w przypadku dramatu, nawet drugiej (kto, co i za co — patrz „T.P." 24/95 z 11.06.br.). A Jurorzy? Tadeusz Nyczek (dramat) doszukiwał się przyczyn w mentalności kultury polskiej, stawiając ryzykowne twierdzenia („Polska kultura — kulturą monologu, nie dialogu"), choć niewątpliwie ma rację, iż autor pisze sztukę w domu, jak romantyczny dramat — do czytania, nie do grania. Nie ma miejsca do praktycznego sprawdzania tekstów dramaturgicznych, dlatego też niezbyt one do teatru pasują. Wyobraźni scenicznej trzeba się uczyć, nawet Mrożek pracując nad *Miłością na Krymie*, zwierzył mu się, że tęsknił do natychmiastowej konfrontacji scenicznej. Jerzy Jarzębski (proza): kondycja prozy konkursowej, jest taka, jak młodej prozy polskiej w ogóle. Obserwuje się niewątpliwy przełom, dużą zręczność w opowiadaniu historii, autoanalityczne, narcystyczne podejście do materii. Pomimo tego niemożliwe jest określenie w jakim kierunku ta nowa proza się rozwinie, tym bardziej, że coraz mniej wiemy o jej odbiorcy. Jan Błoński (poezja), zastanawiając się czym dzisiaj jest wiersz (osobliwością, czymś poza normą językową, pomaga w pewnym wieku zaistnieć obiektywnie dla siebie) rzekł, iż zafascynował go następujący fenomen: dobry Polak pisze wiersze, ale czy Polak pisze dobre wiersze? Nie ukrywamy, że redakcję najbardziej pod względem literackim zainteresował występ zwyciężczyni tegorocznego Studenckiego Festiwalu Piosenki — Barbary Stępniak, kompozytorki i autorki tekstów, często poetyckich, czego niestety nie dane było zauważyć Marianowi Stali, znakomitej większości poetyckiego jury, jako że Barbara omotała go już na wstępie swego występu sznurem czerwonych korali. Żałujemy wszyscy, że nie było na sali Bronisława Maja. Niektóre aspekty występu dr hab. Mariana Stali godne były tylko jego pióra. [6 czerwca; Galeria Jacka Łodzińskiego Camelot, ul. św. Tomasza 17]

● na promocję nowości wydawniczych opublikowanych z okazji międzynarodowej konferencji **„Związki kulturalne polsko-słowackie w dziejach"** zorganizowanej w dniach 8-11 czerwca: Zdzisława Niedzieli, *Słowacja znana i nieznana. Szkice z dziejów literatury słowackiej* oraz Władysława Semkowicza, *Polacy i Słowacy w dziejowym stosunku* (reprint wydania z 1938 roku). [Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury, Rynek Główny 25, 7 czerwca]

● do Galerii Potockiej na pokaz **Adama Garnka** z udziałem maszyn i pojazdów. [Kolekcja Artystów, Muzeum Artystów, Plac Sikorskiego 10; 13 czerwca]

Andrzej Szczypiorski laureatem literackiej Nagrody im. Andreasa Gryphiusa

Tradycyjną już (istnieje od 1957 r.) Nagrodę Andreasa Gryphiusa za rok 1995 przyznano polskiemu pisarzowi **Andrzejowi Szczypiorskiemu**.

Nagrody Honorowe otrzymują **Edith Silbermann** i **Hans Cibulka**, laureatem Nagrody Młodych jest pochodzący z Chorwacji poeta **Marian Nakitsch**.

Literacka Nagroda im. Andreasa Gryphiusa niemieckiej Gildii Artystów (Die Künstlergilde) jest corocznie przyznawana przez niezależne jury złożone z literaturoznawców i krytyków literackich. Przyznawana jest ona autorom zajmującym się w swej twórczości problematyką dawnych niemieckich krain kulturalnych na wschodzie i południu Europy, bądź tym, którzy poprzez swoją twórczość ułatwiają proces porozumiewania się Niemiec i Niemców z ich wschodnimi sąsiadami.

W uzasadnieniu decyzji jury czytamy „Powieści Szczypiorskiego to wielka, poruszająca literatura. Niepoprawny optymista i rzecznik sprawy pojednania i porozumienia osiąga w swej twórczości to, co na pozór niemożliwe: prototypy ludzkich słabości i namiętności stają się autentycznymi, z krwi i kości, postaciami w których losach odzwierciedla się otaczająca ich i dziejąca się Historia"

Tę wielką literaturę honoruje niemiecka Gildia Artystów.(Die Künstlergilde) Nagrodą im. Andreasa Gryphiusa w wysokości 15.000 marek. Wręczenie nagrody nastąpiło 30 czerwca br. na terenie Uniwersytetu H. Heinego w Düsseldorfie.

Fundator nagrody, Gildia Artystów skupia zarówno literatów jak i muzyków, artystów-plastyków, fotografików, ludzi teatru i dziennikarzy angażujących się w wymianę artystyczną i kulturalną między Wschodem a Zachodem.

W latach 1992 i 1994 uroczyste wręczenie nagrody miało miejsce w Głogowie, rodzinnym mieście jej patrona, barokowego poety Andreasa Gryphiusa (1616-1664).

Konkursy

XI Ogólnopolski Konkurs Literacki im. J. I. Kraszewskiego

REGULAMIN

— Celem konkursu jest konfrontacja i upowszechnianie twórczości literackiej.

— Konkurs ma charakter otwarty (mogą brać w nim udział amatorzy oraz członkowie profesjonalnychstowarzyszeń twórczych).

— Konkurs rozgrywany jest w kategoriach poezji i prozy.

— przyznane zostaną następujące nagrody:
I, II, III w obu kategoriach
nagrody specjalne za tematykę podlaską, za utwór związany z twórczością i biografią J.I. Kraszewskiego.

— Na nagrody przewiduje się ok. 2000 zł. O ich podziale zadecyduje jury konkursu.

— Teksty nadesłane na konkurs nie będą zwracane. Mogą być one zamieszczone w publikacjach organizatorów i prasie bez dodatkowego wynagrodzenia.

— Na konkurs należy nadesłać zestaw 3 do 5 wierszy, a 3 egzemplarzach maszynopisu, opowiadania do 20 stron maszynopisu również w 3 egzemplarzach.

— Do każdej pracy opatrzonej godłem (pseudonimem), należy dołączyć zaklejoną kopertę z tymże godłem na zewnątrz, w której powinny znaleźć się dane o autorze (imię, nazwisko, dokładny adres, telefon, przynależność do klubów i stowarzyszeń literackich).

— Prace konkursowe należy przesyłać do dnia 31.08.1995 na adres

Klub Kultury „PIAST"
ul Spółdzielcza 4
21-500 Białą Podlaska

z dopiskiem „konkurs" — **im. J.I. Kraszewskiego**

— Rozstrzygnięcie konkursu nastąpi w październiku 1995 r. podczas XI PODLASKICH SPOTKAŃ LITERACKICH.

Uwaga!
Prace nie spełniające wymagań regulaminowych nie będą uwzględniane w Konkursie.

■

Redakcja „Czasu Kultury" przyznała po raz trzeci **NAGRODĘ LITERACKĄ „CZASU KULTURY"**. Za najlepszą książkę poetycką roku 1994 uznano ***Przed wierszem* Krystyny Miłobędzkiej** (wyd. Fundacja „brulionu" przy wsparciu finansowym Fundacji Kultury, Kraków - Warszawa 1994).

Za najwybitniejszy debiut roku 1994 nagrodę otrzymał **Dariusz Sośnicki, autor tomiku *Marlewo*** (wyd. Oficyna Wydawnicza Ostrołęckiego Ośrodka Kultury, Ostrołęka 1994).

W dziedzinie prozy i krytyki literackiej nagrody za rok 1994 postanowiono nie przyznawać.

Uroczyste wręczenie nagród odbyło się w Poznaniu 22 czerwca br. o godz. 18.00 w CK AM „Eskulap" przy ul. Przybyszewskiego 39.

KRAKOWSKA FUNDACJA KULTURY
dziękuje Ministerstwu Kultury i Sztuki za pomoc finansową przy wydawaniu
DEKADY LITERACKIEJ

Niech się stanie sztuczność

Z Izabelą Filipiak rozmawia Agnieszka Kosińska

A.K. Z okładki Twojej pierwszej książki *Śmierć i spirala*, wydanej w 1992 w Bibliotece feministycznej, patrzy młoda kobieta, brunetka, o ostrych rysach i makijażu. Uderza kolorystyka książki: na czarnym tle, Twoja czarno-biała grafika niby nekrolog, biel i czerwień liternictwa. Mając w pamięci również Twoje brulionowe „wystąpienia" — istne zloty czarownic — dochodzę do wniosku, że te wszystkie etykietki, role, szminki, twarze to świadomie dobrane maski. Czy wiesz, że tytuł *Śmierć i spirala* kojarzył się (kojarzy się) u nas jednoznacznie, bynajmniej nie z filozoficzną spiralą życia i śmierci? Był to czas dyskusji antyaborcyjnych, kampanii prowadzonych przez rozmaite kobiece i feministyczne organizacje polityczne. Zresztą, by pomnożyć przykłady, fragment *Absolutnej amnezji* zamieściłaś w pierwszym numerze „społeczno-kulturalnego pisma feministycznego" (tak go określiły same redaktorki), periodyku „Pełnym głosem" (lato 1993). Nie dziw się zatem, że nazywa się Ciebie „pierwszą damą polskiego feminizmu" (to cytat).

I.F. Pierwsza dama to przesada, oczywiście. Jest wiele innych kobiet, zwłaszcza krytyczek, które zasłużyły już sobie na to miano. Ale to ciekawe, co w polskim, kulturowym slangu znaczy feministka. Coś znaczy. Chyba coś niemiłego, jeśli kobieta-pisarka, legitymująca się wypowiedziami w tonie feministycznym, a każda prawie tak czyni, zapytana o swój feminizm, odpowiada, iż nie ma z tym nic wspólnego. Pomyślałam, że taka postawa oznacza: „Nie będę konspirować przeciwko mężczyznom". Niby jedenaste przykazanie. Można jeszcze zapytać, dlaczego taka deklaracja, w pewnym sensie deklaracja lojalności, jest oczekiwana i kogo ma uspokoić. Dlaczego pisząca kobieta automatycznie uznaje, że lepiej będzie się w ten sposób osłonić, albo nawet asekurować, jeśli tak, to przed czym. Oczywiście chodzić może tylko o to, że kobiety bardzo często są świadome własnego człowieczeństwa. Kobiety piszące bywają równie świadome własnego człowieczeństwa, co własnej kobiecości. W tym sensie, że te dwa obszary zdają się nakładać na siebie, ale niezupełnie, pośrodku tworząc jakąś część wspólną. Wyobraź sobie wywiad, w którym pisarz tak się broni; ale ja nie jestem żaden macho, żaden ze mnie pożeracz kobiet, żaden chłop. Niemożliwe, gdyż tam jest tożsamość obszarów, brak dylematu. Tym zresztą może tłumaczyć się fakt, że mężczyźni już wszystko napisali, a teraz co najwyżej mogą się powtórzyć. Te same pytania, te same odpowiedzi, co dziesięć, dwadzieścia lat, pokoleniowe zmiany warty i ogólne robienie min. Z drugiej jednak strony, trudno nie dostrzec, że w polskim kontekście etykietka „feminizm" mogłaby — gdyby krytyka była w stanie jakoś istotnie ograniczać recepcje talentu — mogłaby więc okazać się dla pisarki zabójcza. Jeśli ktoś pisze w poczytnej gazecie, że fakt, iż wydałam książkę w „Wydawnictwie Feministycznym" „nie wzbudza, oczywiście zaufania" to oczywiście... pokazowo ostrzega on też inne pisarki przed nieodpowiedniością podobnego kroku. Jak po wierzchu nie wzbudza zaufania, więc może jej lepiej nie otwierać. Jeszcze co wyskoczy. Tylko, że mnie chodziło właśnie o takie przekroczenie, taką prowokację. Gdyż ja wciąż lubię feminizm. Myślałam, że już nie. Gdyż feministki w praktyce za bardzo zmuszone są pokazywać, że naprawdę nie chcą nikogo skrzywdzić, że naprawdę są konstruktywne, by taka konieczność nie ograniczała. A jednak wciąż jest to jedyna znana mi formuła krytycznego myślenia, która zmusza nas do weryfikacji tego, co rozumiemy przez istotę twórczości, jak postrzegamy język, kanon literacki, w którym chcemy tworzyć, kontekst społeczno-historyczny, w którym literatura niegdyś powstawała i do którego teraz się odnosi. Nie zapisałam się do żadnej organizacji i właściwie nie brałam czynnego udziału w feminizmie jako ruchu politycznym. Nie wiem nawet, czy feministki chciałyby teraz mówić o mnie jako o jednej z nich. W momencie, gdy okazało się, że oznacza to dla większości odbiorców wyłącznie polityczną, a nie literacką identyfikację, przeraziłam się, gdyż to, co naprawdę chciałam zdefiniować w ten sposób było stanem absolutnej, pierwotnej, twórczej anarchii, w której żyję i piszę i przebywam. To jest mój kraj. Lubię przechodzić od jednego światopoglądu do drugiego, żeby odświeżyć sobie widzenie. To mi dobrze robi. A co do koloru włosów, to nie były czarne, tylko rude. Były rude w czasie pisania *Śmierci i spirali*. Czarne były tuż przed wyjazdem i na początku emigracji. A jak zaczęłam pisać książkę o dzieciństwie, zrobiły się blond.

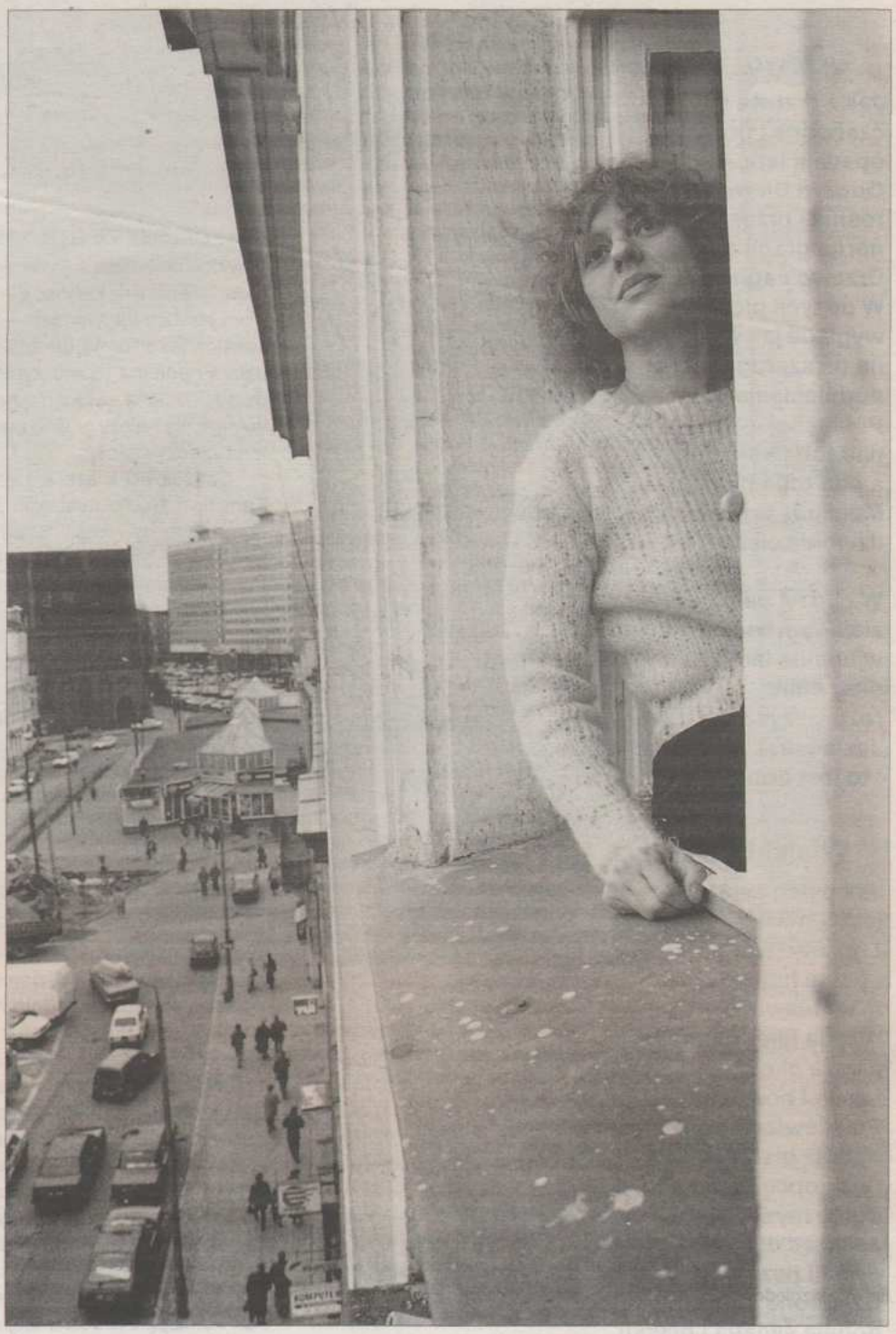
A.K. Ale, prawem przeniesienia, chyba, choć taki zabieg nie zwalnia od przeczytania tekstów, Twoje opowiadania zyskały sobie również „złą sławę" prozy feministycznej. Podczas gdy nie są one ani nachalnie feministyczne, ani nowoczesne, ani afabularne, nie robisz uciążliwych eksperymentów formalnych, językowych; są spokojne, klasyczne, dobrze „się" je czyta. Rasowy opowiadacz się rodzi.

I.F. Być może sama sprowokowałam takie widzenie, ale prowokacja rzeczywiście nie może zawieszać przyzwoitego oglądu. Po pierwsze, jak słusznie zauważasz, posługuję się w tych opowiadaniach zastanymi przeze mnie i dobrze już spożytkowanymi sposobami narracji. Do tego, żeby przedstawić napięcia powstające między trzema osobami jedzącymi obiad i próbującymi zrobić na sobie nawzajem wrażenie, nie trzeba było od razu wyciągać feministycznej armaty. Zrobiłam to z pewnego, określonego powodu. Chciałam, żeby te teksty były czytane twórczo. Gdyż po lekturze wielu artykułów z kanonu feministycznej krytyki, twórcze odczytywanie tekstu zaczęłam kojarzyć jak najbardziej z zawartą w nich metodą. Myślę, że takiego, wnikliwego, wielopoziomowego odczytania oczekiwałam, pisząc tamtą książkę. Tym samym dałam wyraz mojej wierze w człowieka, gdyż zdawało mi się, że jak krytyk czegoś nie wie, to sobie szybko doczyta. Albo też posłuży się własną intuicją. W wielu przypadkach tak się stało, w innych — oczywiście, nie. Skądże znowu. Jak śmiałabym sugerować lektury dodatkowe? Łatwiej posługiwać się odruchem obronnym. Rozsiewać te swoje uprzedzenia. A mnie żal. Dlatego, że chociaż pozwalam sobie na kpiny, krytyka jest mi potrzebna. Bez względu na szkoły, orientacje, bez względu na to, jak nieczęsto się zdarza, iż czuję, że mój tekst został naprawdę odczytany. Ale jestem gatunkiem po mutacji i żywię się też odpadkami. Nawet z najdziwniejszej recenzji, przewrotnie, coś dla siebie wyzyskuję. To jest rozmowa, pisanie książek, rozmowa na wiele głosów.

A.K. Swoje bohaterki często ukazujesz w kontekstach samotności, mozolnie wypracowanej wolności, uwolnione od jakiejś kalki kulturowej, „niewolnictwa". Masz nawet takie opowiadanie w tomie *Śmierć i spirala* pt. *Nieporozumienie* — wariację na temat podległości odgrywaną między czarnym mężczyzną a białą kobietą...

I.F. To opowiadanie jest czystą grą formalną. Co to znaczy wolność, niewola, kto nad kim dominuje; ona chce być zdominowana, on tego nie rozumie, chce być dla niej łagodny, więc sama staje się „dominująca", a potem znów liryczna. On wywodzi się „z pokoleń czarnych niewolników", ale to ona chce się uwolnić — dla niego. Zmienne oczekiwania tej kobiety są dla niego zagadką i to on w końcu uwalnia się — od niej. Oboje wyszukują sobie przebrania, pojawia się wśród nich z jednej strony Malcolm X, z drugiej habit KKK. Sposób, w jaki oboje wymieniają się rolami, w jaki wynajdują sobie wciąż nowe, jest bardzo płynny. To sprawia, że znajdują się nieustannie w stanie przejścia z jednego stanu świadomości w drugi. I to jest najważniejsze. Bo jeśli wrócimy na chwilę do mistrza „gry w podległości", de Sade'a, to trudno nie dostrzec, że tam prześladowca i prześladowany mają ściśle przypisane sobie formuły istnienia. Nie mogą tych ról ominąć, nie mogą zamienić się na role, są na nie skazani, bez możliwości uwolnienia, czy nawet spojrzenia na siebie z boku. Dlatego te pisma w końcu zieją nudą. W dziejach Justyny nikt nikomu nie daje dobrych rad, jak to można uwolnić się od samej siebie. W tym natomiast opowiadaniu rola staje się czymś zewnętrznym, czym można się bawić. Ale jeśli wrócisz do opowiadania *Maska*, to dostrzeżesz zmianę, bo tam bohaterkę, która na chwilę zechce uwolnić się od roli, jaką sama dla siebie wybrała, spotyka dość przykre doświadczenie. Pomiędzy *Maską* a *Nieporozumieniem* coś się stało, coś okazało się możliwe. To, co wcześniej było tragedią, teraz jest zabawą, grą...

A.K. I do tego bardzo plastyczną, bo czarno-białą. Do mojego pytania dorzucę jeszcze wypracowanie dwunastoletniej Marianny (*Absolutna amnezja*) pt. „Wyobrażam sobie moją przyszłość", która jest dowcipną i tragiczną zarazem rekapitulacją wszelkich możliwych scenariuszy kobiecości, tylko o pozornie różnych zakończeniach. Opowiedziane historie, wynikające jedna z drugiej, na zasadzie spirali, wypluwają w końcu autorkę poza śmiertelne zwoje. „(...) Bo chociaż wiem, że jestem w każdej z nich po trochu, to jeszcze bardziej znajduję się poza nimi" — pisze Marianna.



Izabela Filipiak

Fot. Andrzej Kramarz

I.F. Mam nadzieję, że nie są to wszystkie możliwe scenariusze kobiecej egzystencji. Są to natomiast wersje pewnego typu kobiecej egzystencji. Dlaczego myślisz, że ich zakończenia są różne tylko pozornie? Mam wrażenie, że najlepiej wychodzą z tych historii kobiety, które tworzą. Te, co mimo różnych, czasem nieprzychylnych okoliczności pozostają wierne sobie. Bo na przykład Eliza de domo Pawłowska, a wkrótce Orzeszkowa, może obawiać się, że *maman* znalazła jej mały kajecik, ale wiemy, że napisała później wiele książek, „a każda z nich była lepsza od poprzedniej". Podobnie Veronique w tej przewrotnej mini-recenzji. Gdyż prywatnie nie mogłam darować Kieślowskiemu tego, że Veronique przestała śpiewać. I co z tego, że bała się śmierci? Wielkie rzeczy. Taki lęk, który zawsze wydaje się bardzo realny, paraliżuje tylko na początku. Jeśli przeciwstawimy się mu, to siła wyzwolona w tym akcie, będzie wspierać nas przez długie lata. Ale zgadzam się, że Marianna pod koniec swojego wypracowania dochodzi do odwrotnych wniosków niż te, które chciał zasugerować dobry Murzyn swojej białej kochance. Mówi: „Ale to, czego szukam, jest we mnie". Pomogłaś mi zauważyć, że Marianna odkrywa to, czego nie mogła pojąć tamta biała kobieta. Jest w każdej z tych opowieści, ale jeszcze bardziej poza nimi. Co to jest, to, co znajduje się jeszcze bardziej poza nimi? Czy nie to, czego ona szuka, a zatem to, co w końcu odkrywa w sobie? Jakaś niezbywalna cząstka ludzkiej — ludzkiej, a zatem też kobiecej — istoty, która, raz odnaleziona, niby miejsce na prywatnej mapie, takie własne Argos, pozwala... No właśnie, na co pozwala? Pozwala do siebie wracać. W sobie osiąść. By tak, rzec. Chociaż mam wrażenie, że w wypracowaniu Marianny co nieco musiała dopisać Prządka... Jakoś nie wierzę, że ta „krótko ostrzyżona dziewczyna od noży" dołączyła je do całej historii w nienaruszonym kształcie. A może Lisiak też coś dopisała. Nie wiem.

A.K. Często posługujesz się motywem , rekwizytem lalki. Lalka — jako zabawka dziewcząt, kobieta-lalka, lalki jako rekwizyty w męskich zabawach...

I.F. ... lalka jako zabawa dorastających kobiet. Ktoś, a była to chyba Alicja dawniej Gollnikowa, zwróciła mi uwagę, że w polskich podręcznikach szkolnych do nauki czytania są takie ilustracje: Dziewczynka z lalką, a potem dorosła kobieta z wózkiem. Taki obrazek zapada w podświadomość, zresztą zarówno oglądających go dziewczynek, jak i chłopców. Wspomniałaś o zdjęciu na okładce *Śmierci i spirali*. Coś przyciągnęło w nim twoją uwagę. Ciekawe co to było... Przecież tak nie wygląda twarz żywej kobiety. To jest twarz lalki. Moja, oczywiście. Jako lalki. Kobieta, jak i mężczyzna na pewnym poziomie funkcjonują jako społeczny kod, nic więcej. Chodzące ulicami kody społeczne. Ale właśnie w magazynach dla kobiet znajdziesz mnóstwo porad, jak zrobić z siebie idealną kobietę. Dla odmiany, w magazynach dla mężczyzn, takich jak „Playboy" znajdziesz wiele opowiastek o idealnych kobietach. Natomiast w moim opowiadaniu (*Przytul mnie*) pojawia się mężczyzna, który chce **zrobić z siebie** idealną kobietę. Bo cóż innego ma zrobić z siebie chłopiec, który pragnie być ideałem piękności? Z tym, że on wybiera, ma prawo wyboru. Mógłby być

CIĄG DALSZY NA STR.10

Mira Kuś

Drzewo

Jak z drzewa liście
czerwone i pożółkłe
opadają lata.
Odczyn Biernackiego
rośnie i przekracza
górną granicę.
Drzewo nagie zamiera.
W pozycji pionowej
wygląda jak wykrzyknik
na tle szarego nieba,
podniesienie milczenia.
Posłuchaj –
nad tobą korzenie
a pod tobą niebyt.
Molekuły fioletowych dzwonków
dzwonią ciszę.

W cudzej pamięci spłyniesz
zielonym liści strumieniem
w upalne lato zaszumisz z wiatrem
dasz cień
rozproszysz zapachy...
Jesteś drzewem.
I to jest dobre.

Wiejski cmentarz

Jak pełen życia
jest ten wiejski cmentarz.
Łopiany lepnice
i polne łubiny
maki bławatki
rezeda lilie i maciejka
cieszą oko
i zmysł powonienia.
Ptaki świergocą w lipach
hodują pisklęta,
ryją kopce krety,
polne myszy biegają na sąsiednie pola
znacząc drogę ziarnkami
owsa i pszenicy.
Czerwone jarzębiny
dodają światła i blasku.

Tu odpoczywam,
nabieram chęci życia.

Kiść akacji

Ociężałą powieką czasu
jest kiść akacji
w ciętym krysztale wazonu.
Ciepły, letni powiew
w przenicowanej przestrzeni.
Rzut
na urojoną oś czasu.
Spuszczone oczko w siatce nerwów
wypełnia się zapachem.
Pamięć najczulszych drgnień
zachowana w mózgu.

Rozpaczliwie chcę dotknąć
chwil z zeszłego czasu,
przenieść stamtąd
wiatr, zapach i przestrzeń
do szklanego powietrza
w którym ciało więźnie
a płuca są pełne piasku.

Co mnie schwytało
na gorącym uczynku
i w szkle zatopiło?
Chłód.
Chłód mnie tu trzyma.
Dławi oddech i w oczy zagląda
szklanym milczeniem.
Szkło nie topnieje.
Jestem twarda. Jestem.

Marta Wyka
Prywatna historia

CIĄG DALSZY ZE STR.1

powłoce pojawiają się pęknięcia, na różnych poziomach. Doświadczenia i ciekawość gimnazjalistki zwracają się ku sprawom pustym i frywolnym — muzyka jazzowa, udział w jam-session jako forma buntu i niezgody, zadymione salki przy ulicy Friedleina i Zwierzynieckiej. Ale jest też poziom inny: dziadek słucha wyłącznie radia BBC, o tym, że brat ojca żyje w Anglii nie należy głośno mówić, wyłania się jakaś inna, szeptana rzeczywistość.

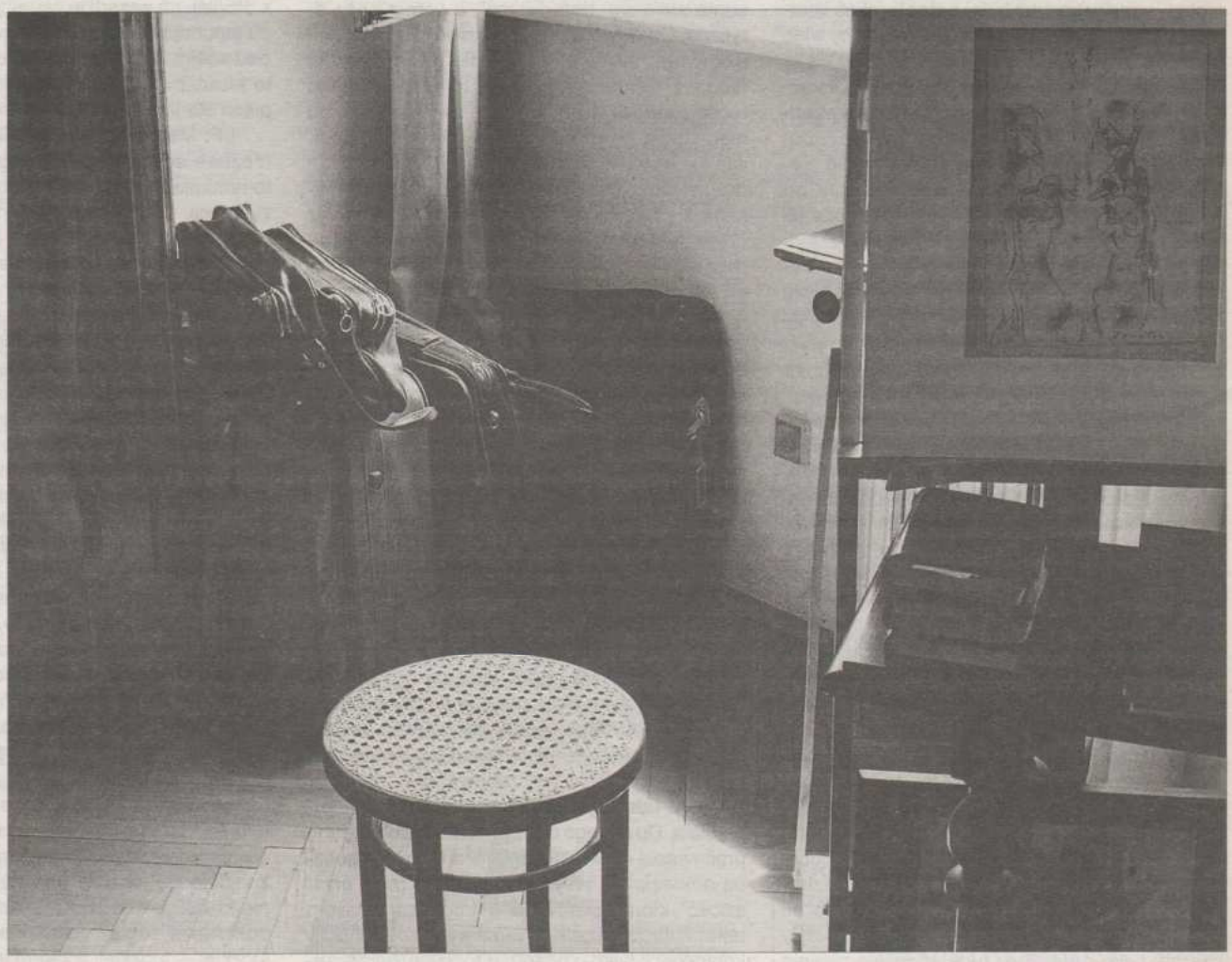
Częściowo wiąże się ona z tym, co było przed wojną. Tam tkwi źródło nostalgii: piosenki nucone na przyjęciach domowych, opowieści, wspomnienia. Ponieważ !życie zewnętrzne tkwi w miejscu, w tamtą przeszłość przenosi się dynamika uczuciowa. Wszyscy znamy na pamięć repertuar Ordonki i Miry Zimińskiej, a także piosenki legionowe, zbieramy stare płyty ze starymi tangami, tańczymy je na prywatkach, zaś szkoła wciąż ma nam do zaofiarowania *Kawalera złotej gwiazdy* jako film wielu sezonów. Idziemy całą klasą i nawet dosyć nam się podoba Bondarczuk w roli bohatera Związku Radzieckiego. Zachodni styl reprezentuje *Serenada w dolinie słońca*, bo jeżdżenie na łyżwach (gwiazdą jest Sonja Henje) wciąż uważa się, i słusznie, za raczej apolityczne.

Kiedy umiera Stalin, mamy już w sobie pewną dozę przezorności; szkoła celebruje żałobę, zaś my oczekujemy końca gimnazjalnych nauk, myśląc, że otworzy się przed nami nowy świat. Nie używamy koturnowych słów i nie mówimy o wolności. Wolność wciela się w różne osoby i wydarzenia, związane z tamtym innym światem. Czy odczuwamy psychiczne osaczenie? W domu nie rozmawia się zbyt obficie o polityce, ale któregoś dnia w szkole pojawiają się dwaj mężczyźni. Zostaję wywołana z klasy i dyrektorka zamyka mnie z nimi w gabinecie. Pierwszy raz w życiu jestem obiektem przesłuchiwanym: chcą wiedzieć z kim spotyka się ojciec, kto przychodzi do domu, o czym się rozmawia. Moje przerażenie równa się zapewne przerażeniu dyrektorki, która zgodziła się na to, aby jedną ze swoich uczennic pozwolić indagować niższym pracownikom UB. Dopiero w domu mówią mi jasno, z kim miałam do czynienia. Ojciec chce mnie wypisać ze szkoły, ale to już matura, więc zostaję. Mamy apogeum systemu.

3 Egzamin na studia zdaje się przed bardzo rozbudowaną komisją. Zwraca w niej uwagę chudy mężczyzna z fanatycznym czarnym okiem: szybko można się zorientować, iż jego rola jest szczególna i różna od pozostałych uczestników komisji. Bada on mianowicie stan naszej wiedzy o Polsce współczesnej sprawdzając w gruncie rzeczy nie tyle wiedzę, ile umiejętność przestrzegania reguł określonej gry. I my też umiemy już grać w tę grę: wiemy jakim ruchem odpowiedzieć na zaczepkę przeciwnika, nie dopuszczając do autokompromitacji. Kształtują się pierwsze zarysy ezopowego języka — po naszej oczywiście stronie. Ten, który pyta, otrzymuje odpowiedź pozornie tylko zgodną z intencją pytania. Strategia polega na omijaniu sedna indagacji. Nikt więc, tak naprawdę, nie odpowiada na pytanie typu: co nam dała Polska Ludowa?, chociaż wydaje się, iż to czyni. Nie kłamiemy bynajmniej. Uczymy się ukrywania własnej prawdy, co potem ma doprowadzić do jakże rozpowszechnionych i rozgałęzionych strategii biernego oporu i specyficznego bezruchu. Bo przecież nie wszyscy zostaniemy w przyszłości — my, młoda inteligencja — filarami opozycji czynnej czy też choćby jej ruchliwymi pionkami.

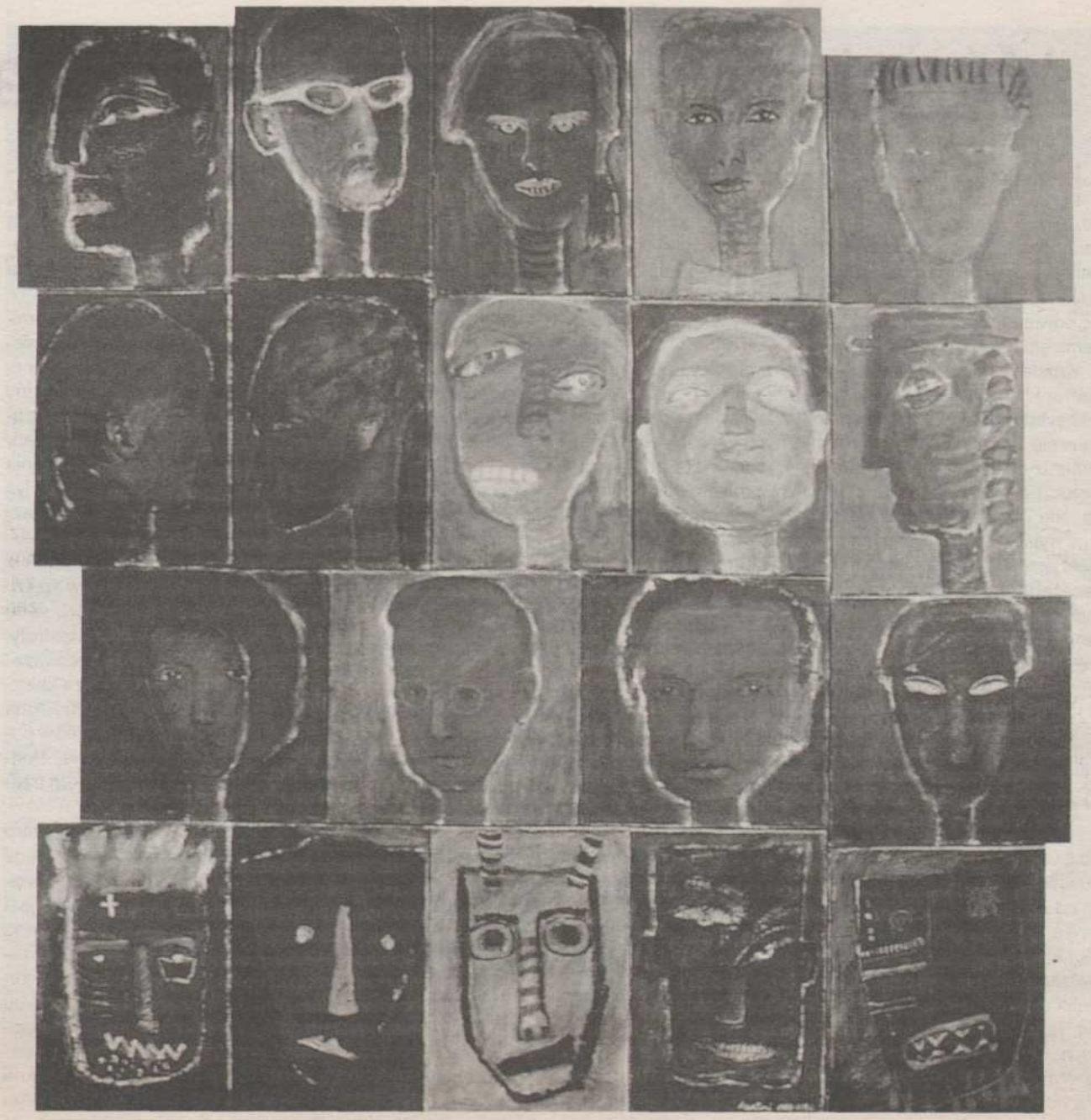
Ale nasza odmowa wewnętrzna zaczyna się już kształtować — czy będziemy kiedykolwiek pożądali stanu afirmacji? Chyba tak i co gorsza, rzadko możemy sobie na nią pozwolić.

Na razie — zbieramy, kolekcjonujemy. Butelki po wytwornych alkoholach przez nas wypitych; włocławskie fajanse, koniecznie niebieskie; płyty z muzyką zachodnią; książki, gazety, choć nie jest to jeszcze czas „Kultury". Książki dzielą się na te, które są przywożone i sekretnie pożyczane oraz te, które wystoimy w ogonku do księgarni. W znajomych kręgach wyrabia się i utrwala pewien obowiązujący wspólny gust: wszyscy mamy na półkach te same książki i wszyscy czytamy podobne książki zakazane. Poczucie wtajemniczenia i wspólnoty jest zapowiedzią kształtowania się inteligenckich enklaw (bo chyba nie elit?); tkwiąc w nich radzimy sobie lepiej z propagandą, z ustrojem, słowem, z PRL-em. Wytwarzamy własne napięcia, które uczynią nas z czasem niezmiernie interesującymi partnerami rozmów dla ludzi z Zachodu: nasze emocje zdają się nigdy nie wygasać, nasze konwentykle podprawiane alkoholem, piosenką i satyrycznym bluźnierstwem skierowanym przeciw realiom otaczającej nas rzeczywistości nie mają sobie podobnych. A na dodatek, nie chcemy być Słowianami, chcemy być Europejczykami. Wiemy dobrze, jakie książki tam się czyta, znamy tytuły ostatnich filmów. Doprawdy, wszechstronni z nas rozmówcy.



Pracownia-Galeria Tadeusza Kantora, Wystawa *Wszystko wisi na włosku*, Kraków ul. Sienna 7/5. Fot. Jan Bujnowski

pokolenia



Dorota Martini, *Komuna upadła, ale czy na pewno chcemy być normalni?*, 1990, akryl na płótnie, 130×135 cm. Fot. Paweł Zechenter

4 Po raz pierwszy bodaj historia tej części świata zahacza nas w październiku 1956. Ale wciąż jeszcze jesteśmy wówczas bliżsi młodzieńczym zabawom niż polityce. Październik mija i wszystko wraca do normy. Ale tak naprawdę historia dopadnie nas dopiero w marcu 1968. Uwiarygodni się niezrozumiała w dzieciństwie sprawa Gizy R. Ale też rozpadnie się pewna pokoleniowa wspólnota, nieodwołalnie. Przechodzimy z wieku zabawy w stan biernego oporu. Kończą się — również w mentalnym sensie — pokojowe potańcówki u docenta Romana Z. Jakoś się na nich dobrze wszyscy dopasowywali — choć przeszłość Romana Z. nie była bynajmniej świetlana. Nie wypierał się jej i chyba już wtedy próbował stworzyć — choćby towarzyskie, porozumienie ponad podziałami. Podziały miały się okazać nieuchronne, Roman Z. nie żyje, z nim zaś odeszła umiejętność sceptycznego spojrzenia, autoironii, cierpkiego humoru. Ale i on miał miejsce sekretne, o czym dowiedzieliśmy się później, gdy opisał Lwów swojego dzieciństwa. Zaczynają się zresztą pojawiać różnorakie, do innych należące, sekretne miejsca.

Wyśpiewujemy z szubieniczną werwą: „poranek marcowy jak cicho..." deptając tym samym Broniewskiego i Waryńskiego jednocześnie, ale poza aluzją są też fakty: przesłuchania, więzienia, donosy najbliższych przyjaciół, rozpadające się pary, strach, zażenowanie, smutek dwuznaczności.

Spoza płaskiej fasady PRL-u, papierowej i monotonnej, wyglądają upiory. Tkwiły tam zawsze, zniewolone i stłumione, teraz wkraczają do języka i pewne słowa mają wagę symbolu, zakazanego owocu i wieloznacznej aluzji. Są nimi nazwy miast: Wilno, Lwów, jest nim Katyń, NKWD, podobnym szeptem rozmawia się o AK i Legionach, a później nieco o Żydach. Elementy polskiego życia przedwojennego nabierają szczególnego waloru, funkcjonują jako wartości, nie realia epoki, którymi przecież faktycznie były.

Ale życie współczesne też ma swoje prawa. Przez Europę przesuwają się młodzieżowe bunty, po ulicach Paryża, jeśli nie ma na nich manifestacji, podrygują w pokojowym tańcu buddyści pierwszej generacji. Wyjeżdżam tam po raz pierwszy na dłużej i przeżywam dwa wtajemniczenia, rzec by można, antynomiczne wobec siebie. Oto wybucha jakaś uliczna ruchawka, pędzę pod górę Boul-Michem, bo za plecami uciekających słychać już twarde uderzenia kopyt policji konnej, która nadciąga od Chatêlet. Z bocznych uliczek wypadają zapalając się koktajle Mołotowa, bramy i kraty kawiarni zamykają się błyskawicznie, a my z Michałem S. wyrywamy w kierunku Ogrodu Luksemburskiego, głównie w strachu o nasze beznadziejne, ludowe paszporty i kłopoty, które mogłyby wyniknąć z ujawnienia naszej obecności przy takich wydarzeniach. Widzimy oczyma wyobraźni deportację, albo coś jeszcze gorszego: ponurą, ubecką ambasadę polską, gdzie ciągnięto by nas za języki. Ale wszystko się dobrze kończy, umykamy skutecznie, aby paść na ławkę w osiągniętym szczęśliwie parku i w podnieceniu omawiać niesłychane doznanie. Europa wrze i nam potrzeba tego fermentu, krzyku, wygrażania przeciwnikowi. Nasz olimpijski spokój to pozór.

Ale możliwe jest też — obok fermentu — pojednanie w duchu miłości bliźniego i w rytmie ekstatycznego tańca. W Paryżu odbywa się właśnie w teatrze St. Martin europejska premiera *Hair*. Przeżywam to jak cudowne wtajemniczenie, wreszcie nadchodzi ostatnia odsłona: młodzi artyści przyzywają na scenę odważnych widzów do wspólnej zabawy. Widzę jak Andrzej W., stypendysta jak ja, wpada na podium, by wdać się w pląsy z półnagimi, pięknymi dziewczynami. Ten akt uczestnictwa w hippisowskiej wspólnocie wydaje mi się nagle bliski i oczywisty. Zatańczyć z tym cudownym, nowym światem, być w nim, nie tylko jako nieśmiały widz, lecz również jako animator jego życia. Przy tanim winie arabskim nie przestajemy jednak prowadzić nocnych rozmów rodaków, inni, mający swoją tajemnicę, której mimo wszystko nie chcemy się pozbyć.

Na ten sam czas przypada inauguracja mojej znajomości z Olą W. Otwiera się trzeci, przeczuwany tylko świat, najbardziej dojmujący: Łubianka, Kazachstan, cierpienia i przekonania. W półmroku małego mieszkania niedaleko Jardin des Plantes wysłuchuję z drżeniem taśm *Mojego wieku*. Niewyraźny głos Aleksandra i przeciągający jego rozmówcy dochodzą do mnie jak ze świątyni Nieznanego, którą trzeba czcić i podziwiać. Odtąd będę wiernym słuchaczem Oli przez dwadzieścia lat.

„Nocne rodaków rozmowy" — to podczas ich nieustających, kolejnych wcieleń kształtował się nasz światopogląd, coraz bardziej odległy od rutyny i doktryny PRL-u, która była obezwładniająca i usypiająca. Zdawało się, że tak będzie zawsze, zaś my, coraz starsi, siwi i doświadczeni, pogrążymy się, już do końca — w gorzkiej świadomości, iż coś ominęło nas nieodwołalnie.

Co prawda Jan P. obiecująco zapowiada, że „bestia zdycha", ale zdawało się to być raczej żartem niż zapowiedzią ostatecznego upadku Wielkiego Brata. Orwellowski język nie opuszcza nas — porozumiewamy się z jego pomocą czujni na wszelkie drgania rzekomo coraz słabszej bestii.

5 Skóra świata zmienia się niespodziewanie. Stan wojenny i jego trwanie uruchamia głębokie pokłady patriotyczne, którym daje się wyraz w zbiorowych — znowu — aktach solidarności i sprzeciwu. Kluby Inteligencji Katolickiej i kościoły — umowne już tylko kruchty — pękają w szwach gromadząc tych samych ludzi podnieconych i wyzwolonych ze sztucznych języków. Zbiorowe śpiewy dotyczą „zielonej wrony", mnożą się bardowie obalający mury, tandeta miesza się z autentykiem. Moje pokolenie jest trochę sceptyczne. Ukształtowane Piwnicznym humorem i reprodukujące go, gdzie tylko się da, bywa nieco zażenowane prostolinijnością zapalonej młodzieży. A także początkiem — już wówczas się rysującym — podziałów, które spowodują rozpad wspólnot inteligenckich, zjednoczonych zdawałoby się, na długo, poprzez tak długie trwanie w odmowie.

A więc zmienia się skóra świata. Postawy relatywistyczne, z którymi często się identyfikowaliśmy, zostają poddane krytyce pokoleń wstępujących; młodzi liberałowie też będą się musieli tłumaczyć, filozofia yuppies fascynuje kręgi dosyć wąskie. Rysuje się wszakże horyzont New Age — czy widzimy się na jego tle? Czy nowa Era Wodnika nas również przyzywa? Wydaje się, że czas obrócił się po kole, aby znaleźć się znowu w miejscu Marca, hippisów i pierwszych eksploracji Nieznanego Świata. Więc chyba starzejemy się i nie umiemy odnaleźć właściwej repliki na różne twarde twierdzenia, jak chociażby to: „nie lubię tolerancji". Za nami jest za dużo życiorysu — przed nami zbyt mało możliwości dla osobników tak chimerycznie ukształtowanych. Nieliczne wyjątki potwierdzają regułę.

Jednocześnie rozpada się, jak domek z kart, wielki imperatyw Zbiorowych Gustów. W głębi duszy zawsze byliśmy pluralistami. Teraz wydaje się młodzieży, która raźno usadawia się w nowej rzeczywistości, iż byliśmy oportunistami. Młodzież nie jest nazbyt starannie wykształcona, zresztą kiedy miałaby się kształcić? „Świat jest taki ciekawy" — jak pisał po wojnie Gałczyński (wkładając, notabene, to zdanko w usta Jerzego Turowicza...)

Czy zawsze tak się działo, iż zmiana historyczna zapowiadała nieuchronną zmianę pokoleniowej warstwy? Zastanawiam się, czy zmogła nas reguła oraz historyczne konieczności: jeszcze zupełnie dobre pokolenie, może nie najmłodsze, ale umysłowo sprawne, wymazać z dziejowej i kulturalnej sceny? Rozwiązanie pytania jest bardziej skomplikowane. Istnieją momenty historyczne, gdzie posiadanie biografii oznacza kwalifikację ujemną. Są to oczywiście momenty rewolucyjne i widzimy w pomieszaniu i popłochu, iż jesteśmy ofiarami rewolucji... Dziwne uczucie... Przecież chcieliśmy sami rewolucjonizować świadomość, pokazywać niedozwolone, umieliśmy tak wiele, ach jak dobrze przez lata ćwiczyliśmy się w tym rzemiośle!

Rodzi się zupełnie nowa mentalność. Inteligent staje się na powrót „nabolały", bezrobotny, marginalny? Ale który właściwie inteligent? Bo my byliśmy trochę przedwojenni, nieco w PRL-u, debiutujący w III Rzeczypospolitej...

Otaczają nas nowe głosy, nowe artykulacje. Nasi niegdysiejsi, z prowincji i ze wsi przybyli na studia koledzy wybijają się i obejmują stanowiska. Czyżby nadszedł czas kolejnych „obrachunków inteligenckich"? Tylko nie to, błagamy, zanurzeni w naszym świecie, pełnym względności, niepewności, nie wiadomo czy odpowiadającym katońskim normom moralnym. Ale wciąż prześladuje nas niemodne i nie używane od dawna słowo: „imponderabilia". Lubimy je i myślę, że rozumiemy. Może dlatego nie lustrujemy przyjaciół i nie wciskamy nikomu na siłę naszych dekalogów.

Kiedy spoglądam na Kraków mojego zasłużonego wieku średniego, widzę miasto dziwne. Urodziłam się, wychowałam i wyrosłam w nim i ze zdumieniem patrzę na śródmieście, pełne życia, dawno zdawałoby się stąd wytrzebionego, na bramy, które się nagle otwarły i wciągają w swoje handlowe sienie. Niegdyś stały w nich kubły ze śmieciami i grasowały szczury. Na płycie Rynku rytmicznie bębni kolejne pokolenie wyznawców Kriszny. Rada miejska dyskutuje nieustannie — jak czytam w gazetach — kształt obywatelskiego etosu i jego krój moralny. A więc stamtąd będą teraz szły sugestie co do aparycji Zbiorowego Modelu? Myślę sobie, że to dosyć śmieszne i zmierzam w kierunku domu. Drugie Planty zwane Alejami tętnią towarowym ruchem. Czyżby cały Wschód zamierzał przemieścić się ku nam? Czyżby Kraków stał się miastem szczególnego duchowego pogranicza? Poza obrębem Alej wiodą szlaki ku wielkiej płycie. Tam żyją dzieci i wnuki krakowian przyjezdnych. Jakie to zastanawiające zrobiło się miasto, ile w nim refleksyjnych bodźców — myślę sobie, niezbyt odkrywczo, i nerwicowo krążę po bliższej okolicy. Widzę z niej kształt tej Trzeciej. Tkwimy na jej obrzeżu jak niewygodne dekoracje. Styl nasz bowiem jest eklektyczny, niezdecydowany, raz pełen polotu, to znów ku ziemi nisko ciążący.

Staram się odsuwać od siebie tę eschatologiczną myśl — ale może faktycznie, nieodwołalnie, „przychodzimy, odchodzimy, cichuteńko, na paluszkach"?

Wojciech Ligęza **Mieszkańcy miasta**

Historia toposu miasta w liryce wojennej i powojennej emigracji rozpoczyna się od świadectw o Warszawie, Lwowie, Wilnie, Krakowie, od poetyckich opowieści o innych miastach, pozostawionych w ojczyźnie, utraconych, powracających w zbiorowych i prywatnych mitach. Takie zapisy poetyckie mają najwyższą wartość dla tych wszystkich, którzy, jak powiada Stanisław Barańczak, „uprawiają niewidzialne rzemiosło wygnania".

Każde z miast posiada w poezji emigracyjnej odrębne wizerunki zawieszone pomiędzy istnieniem a nieistnieniem, obsesyjną obecnością szczegółów a znikaniem, rozpraszaniem się urbanistyczno-mnemonicznych całości, wreszcie: pomiędzy skrystalizowaną (i niekiedy zbanalizowaną) wizją społeczną a indywidualnym poetyckim zapisem doświadczenia. Nie obejdzie się bez oczywistych uwag, iż ważny jest czas wyjścia i symbolicznych powrotów do miasta, czyli perspektywa historyczna i biograficzna, istotna — osobowość piszącego, która rozpoznaje nowy, ustanowiony przez wygnanie rodzaj związków pomiędzy poetą i miastem, wcale nie drugorzędna — rola literackiej przeszłości razem z zaczerpniętymi stamtąd wyobrażeniami.

Formy przepadających miast

W jaki sposób zabite bądź zawłaszczone przez obcy żywioł polityczny miasta przedłużają swe istnienie w poetyckiej wyobraźni? Otóż odpowiedzi może być wiele w zależności od tego, gdzie usytuowane zostanie symboliczne centrum. Dzieje Warszawy przypominają o zachowaniach pełnych heroizmu, Wilno — „miłe miasto" nie daje się skazać na przymusową niepamięć, opustoszały Lwów domaga się wierności od swych dawnych rozsianych po świecie mieszkańców.

Te ogólne ramy, wypełnione są konkretnymi obrazami. I tak Lechoń „przymusza" do trwania w słowie przedwojenną Warszawę, natomiast zniszczenie stolicy odczytuje poprzez wielki dramat romantyczny: wydobyty zostaje tragizm dziejów, język kultury przenosi tę historię w obszar mitów polskich. U Wierzyńskiego miasteczka galicyjskie (niekiedy tylko wymieniane z nazwy) przynależą do krajobrazu Karpat Wschodnich — ojczyzny prowincjonalnej, która znalazła się na drodze niszczących sił historii. Miasteczka te nawiedzają sny wygnańców, ale to nie wszystko, Wierzyński łączy bowiem, jak na przykład w wierszu *Zasypywanie Morza Śródziemnego*, własne „peryferyjne" doświadczenie biograficzne z losem ginącej kultury europejskiej.

Wilno Czesława Miłosza — konkretne do najdrobniejszych szczegółów i zarazem nieistniejące, zaginione, bo odeszli ludzie, zmieniły się nazwy, obecne w obrazach, które odsyłają do wzruszeń inicjacyjnych oraz historycznych kataklizmów — staje się miastem zapamiętanym i wyobrażonym. To, co w sposób oczywisty umarło, z dobrą, a także złą wiarą wskrzeszone jest w słowie wyrażającym triumf i lament: złudne panowanie nad czasem, rozpad rzeczy w czasie.

Czy miejsca coś znaczą? W oderwaniu od indywidualnej świadomości — nic. Nie sposób kierować świadectwa o mieście do nikogo. Przestrzeń komunikacji jest tutaj niepewna, nieokreślona. Odeszli inni świadkowie. Przekazy o mieście zawieszone są między nadmiarem znaczeń a ich utratą. „Potrzeba szczegółu", filozoficzny dystans i podmiotowa, silnie autobiograficzna weryfikacja wyobrażeń miasta to w wierszach Miłosza trzy czynniki prowadzące ze sobą dialog. W tej poetyckiej optyce żaden ze wskazanych parametrów ostrości, odległości i sposobu kadrowania nie może być ustawiony na stałe. Na przykład w *Bernardynce* przeczytamy: „Unoszę się gnany wiatrem nad błyszczącą ziemią / I razem ze mną formy przepadających miast".

Wizja Czesława Miłosza jest w tym sensie pojemna, że siatka orientacji geograficzno-mitycznych składa się z wielu wyznaczanych wciąż na nowo linii. Inaczej dzieje się wówczas, gdy myśl poetycka wyznacza jeden kierunek — od teraźniejszości ku przeszłości, gdy powrót staje się „zawieszonym", bądź niemożliwym, lecz jedynie sensownym wyjściem. Maria Pawlikowska-Jasnorzewska nicią Ariadny wiążąca kraj z angielskim labiryntem wojennego wychodźstwa, rodzinny Kraków, przestrzeń naocznie oczywistą, postrzega jako obraz senny, „fatamorganę", egzotyczną pocztówkę, badając w ten sposób istotę oddalenia. Dla Józefa Łobodowskiego imaginacyjny powrót do Lublina jest tym samym, co przechadzka po cmentarzu...

Wreszcie Lwów — miasto-etos, wsławione bohaterską obroną w listopadzie 1918, które kształtuje w lirykach i satyrach Hemara nieprzejednaną postawę wobec skutków jałtańskiej decyzji. Mianowicie duchowa obrona polskiej tożsamości miasta (na wzór tamtej — militarnej) winna trwać nieustannie i przeciwstawiać się krajowemu konformizmowi. Sprawa Lwowa nie może być zapomniana i przemilczana (*Strofy lwowskie, Trzy powody*).

Pozostawiłem na uboczu problem chronologii, czyli rozwijającego się w czasie porządku obrazów i opracowań retorycznych. Za każdym razem, w zależności od momentu historycznego, terapia, samopoznanie i nauka dziejów przybierają inne kształty. Sugestywne wizerunki Warszawy, Wilna, Lwowa, innych miast są punktami odniesienia walki i wojennej wędrówki, towarzyszą polskim poetom w łagrach, kształtują styl myślenia emigracyjnych zbiorowości, biorą udział w refleksji człowieka o samym sobie. Bez takich odwołań nie można skonstruować mitycznych uzasadnień bycia emigrantem.

Wojenny exodus różni się od powojennego wyboru emigracji. W niezliczonych apelach i wyznaniach poetów-żołnierzy walka na obczyźnie toczy się o Warszawę, Lwów, Wilno, w poezji łagrowej wspomnienia miast przywracają naruszony ład świata. Przywołana topografia musi być ścisła i znacząca. Nakładają się tutaj na siebie dwie mapy miast: sentymentalna i patriotyczno-ideologiczna. Natomiast po zakończeniu II wojny światowej zwiększa się poczucie wykorzenienia, gdyż emigrant nie może zaakceptować nowej przestrzeni, w której przebywa, oswoić jej do końca i polubić.

Zwykła nostalgia, polityczny uraz, ale również, przykre przedzierzgnięcie się z przedwojennego inteligenta w sprzątacza, domokrążcę, czy rzeźnika, co obejmuje sporą serię przypadków, konfrontowane są z życiem sprzed katastrofy. Na przykład w *Szpiku egzystencji* Czuchnowski przeciwstawia antyestetyczny konkret fizycznej pracy — kulturze książkowych mądrości, zaś w wierszu *Moje pokolenie* Krystyna Bednarczykowa opowiada o zamianie heroicznej walki w powstańczej Warszawie na brytyjskie kuchnie i szwalnie. Podniosłą retorykę misji oraz poświęcenia zastępują zatem trzeźwe i płaskie nazwy, z repertuaru codzienności.

Powroty tematu miast heroicznych i utraconych, które widziane są już z innej, wygnańczej perspektywy, zajmują ważne miejsce w wierszach emigrantów. Etos nieprzejednanych rządzi poetyckimi wypowiedziami. Akcentowane jest właśnie to wyzwanie historyczne, jakiemu została poddana zbiorowość polska. Przykład miast — a szczególnie Warszawy niezwyciężonej i umierającej — wytycza cel walki na zachodzie, uczestniczy w powstawaniu etycznego kodeksu wygnańców, określa na nowo związki wspólnoty oraz jednostki z utraconym centrum.

Pojawia się tu zarazem konflikt pomiędzy otwarciem na nową rzeczywistość na obczyźnie a zamknięciem w kręgu przeżyć z przeszłości. Pamięć ruin promieniuje niezwykle mocno, nie sposób się od niej wyzwolić. Pisarz-emigrant, zaledwie tolerując swą prowizoryczną egzystencję, w wymiarze duchowym często pozostaje mieszkańcem „miasta popiołów". Jak gdyby absolutyzuje katastrofę, z katastrofy wydobywa istotne pierwiastki doświadczenia.

Żywioły, wojna i miasta

Każda cywilizacja rozpoczyna się od tętniącego życiem *polis*, zaś kończy rozpadem, obróconymi w popiół i cmentarz milczącymi śladami czegoś, co kiedyś istniało. Żywioły oraz wojny niszczą miasta. Dzieje miast układają się w rytm bezpiecznego bytowania i nagłych katastrof. W omawianych wierszach ten styl refleksji jest dość częsty: przestrzenne oddalenie przemienia się jakby w dystans czasowy. Oko poety staje się okiem archeologa. Postrzega on ruiny „cywilizacji warszawskiej" w ten sam sposób jak zwęglone, czy skamieniałe ślady życia miast sprzed tysiącleci. Niczym właściwie współczesna historia się nie różni. Może tylko skalą zniszczeń. Los zabitych, los wygnanych mieszkańców pozostaje taki sam.

Pawlikowska-Jasnorzewska nadaje Warszawie miano Pompei (*Wenecjo...*). Jest to raczej skojarzenie odosobnione, gdy weźmiemy pod uwagę standardy i stereotypy liryki wojennej, natomiast w tym systemie poetyckim tłumaczy się ono doskonale. Można tylko pobieżnie przeglądnąć metafory i okaże się, iż wojna to „tylko straszliwy kwiat / Rośliny, która jest Życiem", „ludzkość dzisiejsza — to zły nastrój ziemi", utracona Polska to księżyc „poorany setkami kraterów". „Blackout" wojennego Londynu poetka porównuje z życiem ryb głębinowych. W tej liryce czasów wojny gatunek ludzki, wyrzekając się rozumu, „owadzieje", osobnicy doń należący pożerają siebie nawzajem. Wojna jak rozrzutna natura tworzy „monstra", ale o wiele straszniejsze. Metafory wskazują na wyzwolony, ślepy instynkt destrukcji, który przewyższa najbardziej groźne żywioły, a równocześnie stanowi zaprzeczenie natury niewinnej, idyllicznej i opiekuńczej. Stąd właśnie Pompeja — miasto zniszczone przez przyrodniczy kataklizm.

Inny „wzór archetypowy" jest bardziej powszechny: Troja. W wierszu Wacława Iwaniuka pod tym tytułem „terytorium ruin" obejmuje i bardzo stare wykopalisko (może Homerowy Ilion — „Troję VIIa"?) i zburzoną Warszawę. Poeta postępuje jak Schliemann własnej wyobraźni — w warstwach głębinowych odkrywa ślady dawnej inwazji, która zabiła miasto. Uderza tu dwoiste nastawienie: estetyzacja popiołów oraz elegijny smutek. Artysta jest wywyższony i porażony, słowo poetyckie nie nadaje się do tego, by określić istotę zagłady, ale to samo słowo kreuje mit heroicznego miasta, który staje się ważnym składnikiem mowy ocalonych.

Analogia z zabitymi miastami racjonalizuje i zarazem mitologizuje tragedię. Nie ma powodu, by wyłączać Warszawę, której dzieje są emocjonalnie bliskie, z trudnych do przyjęcia konieczności, z pewnej zasady potwierdzanej przez przeszłość: obłędna logika dziejów zawsze wydaje miasta na zagładę. Przy czym heroizm i poświęcenie obrońców nie mogą pozostać bez nazwy. Imiona mityczne, takie jak Pompeja, czy Troja gwarantują tym czynom trwałe miejsce w kulturze.

W poetyckich rachunkach wygnania „miasta popiołów" zajmują niezwykle ważne miejsce. Niewiarygodna wiadomość o zniszczeniu stolicy nie daje się przełożyć na jakieś dostępne kategorie. Antoni Słonimski (choć przed wojną opisał ruiny Warszawy w fantastycznej antyutopii *Dwa końce świata*) zadaje pytanie retoryczne o niewyobrażalną pustkę: „I jakżeż w to uwierzyć? [...] Że został tylko popiół, zgliszcza i świst wiatru...", by następnie tę pustkę szczelnie zabudować i tłumnie zaludnić przechowywanymi w pamięci obrazami (*Popiół i wiatr*).

W *Balladzie lubelskiej* Łobodowskiego motyw popiołów powraca w wielu postaciach — snów o katastrofie, pamięci o żydowskim i polskim męczeństwie, rozpadania się wspomnień o Lublinie oraz okolicy, obsesyjnych rytuałów poety-emigranta, które mają przywrócić do istnienia to, co nieodwołalnie minęło.

Jeszcze inne ujęcie pojawia się u Henryka Grynberga. Poeta, jeden z wielu, którzy przeżyli zagładę, wyznaje: „U stóp wielkiego kapitolu / spotykamy się w życiu pozagrobowym [...] nad głowami łopocą nam miasta / popiołów" (*Ocaleni*, 1983). Takie naznaczenie osoby, albo inaczej: obowiązek dawania świadectwa nie znajduje oparcia w przestrzeni trzeźwego, cywilizowanego i bardzo obcego Waszyngtonu. Dlatego „miasto popiołów" — podobnie jak w *Umschlagplatz* J.M. Rymkiewicza kopuła obłoków nad „Największą Synagogą na kuli ziemskiej" — jest napowietrzne i niewidzialne.

Niemożliwe powroty

Bardzo szybko, bo już w wojennym Londynie polscy poeci z kręgu Skamandra rozpoczęli rekonstrukcję zniszczonej Warszawy — widzialnej topografii i ukrytego „ducha miasta". Takie założenie znajdziemy też w liryce żołnierskiej na obczyźnie, chociaż tutaj często akcent bywał przesuwany na symboliczny związek idei walki z martyrologią Warszawy. Powracała wizja powrotu — nagrody za wierność, zwycięstwa dobrej i świętej sprawy.

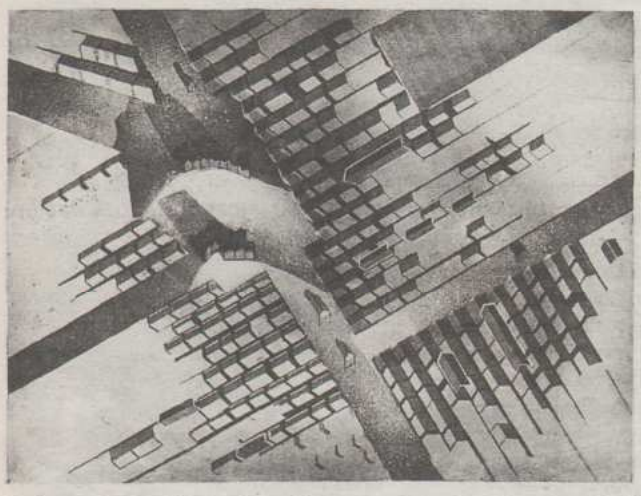
Miasto nie przestawało „mówić do poetów". Tam pochowana została przeszłość i zdeponowana niewiadoma przyszłość. Zadziwiające „miasto niepokonane" na przekór zgliszczom obdarowane zostało niezwykłą żywotnością w obszarach literackiego mitu. W poematach Stanisława Balińskiego (*Poranek warszawski, Panorama Warszawy, Wieczór w Teatrze Wielkim*, 1940-1943) i Antoniego Słonimskiego (*Popiół i wiatr*, 1942) powtórka sentymentalna przeprowadzona została z niezwykłym pietyzmem. Ilość odwiedzanych w pamięci, czy we śnie, miejsc, nagromadzenie nazw topograficznych, nazwisk zasłużonych warszawiaków, anegdot rodzinnych, wnętrz, osobliwości — stołecznej egzotyki, drobiazgów codziennych, czarowanie impresjami pejzażowymi, rozczulenie szczęśliwą młodością nie wpisują się wyłącznie w porządek memuarowej opowieści. Tutaj każdy szczegół ma znaczenie magiczne, każdy drobiazg odgrywa ważną rolę w zbiorowym zmartwychwstaniu ludzi, domów, rzeczy. Sens tych zabiegów poetyckich wydaje się przejrzysty. To właśnie archeologia pamięci ma ocalić miasto. Żadna realna odbudowa nie sprosta tak zakreślonym celom. Nie osiągnie tej aury emocjonalnej, nie wytworzy na powrót nieuchwytnej magii miejsca.

Życie po katastrofie nie mogło w zwykłym rytmie rozpocząć się od nowa, gdyż wypełnione było doświadczeniem cierpienia i śmierci. Dokonującą się stopniowo i uwarunkowaną oddaleniem poetów od kraju przemianę miasta w słowie określa aforystyczne sformułowanie Wacława Iwaniuka. Warszawę-Troję: „Czas [...] pomniejsza a słowo wyolbrzymia" (*Troja*). Zniszczone miasto po latach odczytywane jest jako „lepsze" miejsce męczeństwa, niż inne w czasie wojny unicestwione miasta (np. *O prawdziwej miłości* z tomu *Nocne rozmowy*, 1987)

Miasto jest „ruchome". Przenosi się na obczyznę. Prawdziwym, czy mitycznym — to już obojętne — miejscem rozpoczęcia emigracyjnej „księgi wyjścia" staje się zniszczona Warszawa. Testament stolicy czeka na wypełnienie, prawda ludzka — na odkrycie, zdarzenia — na zapisanie w poetyckim słowie. Ale autorefleksja poetycka podąża dwoma torami. Swoista estetyka ruin odsłania przeszłość w dwóch wymiarach. Jest upamiętnieniem heroizmu, a równocześnie wyrazem skażenia świadomości. Sny katastroficzne ujawniają zatrzymanie wyobraźni w martwym punkcie. Martwym — dosłownie. Mówią o nieprzydatnych naukach, odsłaniają degradującą obsesję. Bo przecież: „mądrość wzięta z popiołów / nie uczy niczego oprócz umierania" (W. Iwaniuk, *Dwa miasta*).

O ile wizerunek Warszawy w poematach pisanych w czasie wojny zachował wyrazistość, o tyle w liryce emigracyjnej po 1945 r. miasto pozostało w stanie destrukcji, gdyż pamięć ruin była wciąż odnawiana. Kiedy „zabrakło empirii" pojawiły się pustka, oddalenie, wygasająca pamięć. Albo „rana świadomości". Polityczny emigrant nie mógł bowiem zamieszkać

popiołów



Agnieszka Dutka, *Miasto VI*, akwatinta. Fot. Krescenty Głazik

w mieście, którego plan pokrywał się w wielu miejscach z planem komunistycznej ideologii.

Znamienne dla liryki emigracyjnej jest zatrzymanie czasu. Historyczny zegar miasta doszedł do godziny powstania Polski Ludowej. Na przykład Lechoń, który w drugim wykładzie wygłoszonym w Polskim Uniwersytecie za Granicą ułożył „warszawską historię literatury", w utworach poetyckich odwracał się od powojennej Warszawy w sposób nader ostentacyjny. Uczucia opiekuńczego ciepła według poety doznać można jedynie pod dachami miasta młodości. Schronić się tam należy przed samotnością, emigracyjną pustką, egzystencjalnym lękiem (*Mokotowska piętnaście, Stara Warszawa, Piosenka*). W powstających w Nowym Jorku utworach, w których wykorzystana zostaje poetyka marzenia i snu, Warszawa zmienia się w celowo naiwną, wzruszającą baśń. Bezpieczną dlatego, że umieszczoną poza czasem historii (*Naśladowanie Or-Ota, Bajka warszawska*).

Poetę interesowała Warszawa Or-Ota, nie Bieruta. W trenie poświęconym Tuwimowi posłużył się Lechoń odwróconą optyką. Sam zamknięty w Warszawie własnych wyobrażeń, niezmiennej i dobrej, bo tak opracowanej przez pamięć, swego byłego przyjaciela określał jako wygnańca, samotnika, obłąkanego maga, więźnia obcej przestrzeni: „Snujesz oto się nocą, a nieszczęsny Cagliostro, / Pustymi ulicami nie swojej Warszawy" (*Tuwim*).

Znamienne, że „nowa Warszawa" — nieudany powojenny duplikat stolicy, nie posiada tutaj wyrazistej topografii. Poza ogólnikowo wspomnianymi ulicami i latarniami niczego tu właściwie nie ma. Jedynie to, co „stare", czy „dawne" zachowuje jakąś wartość. W rozumieniu Lechonia magiczne oddziaływanie słowa i „alchemiczny warsztat" Tuwima w kulturze czasów stalinizmu nie mogły być wykorzystane. Zagubiony wędrowiec z innego czasu skazany był na wskrzeszanie przeszłości. Zmieniły się znaczenia przypisywane miastu. Totalitarna władza wypełniła tę przestrzeń zniewoleniem i strachem. Uleciała z miasta istotna treść życia: dla Lechonia zniknęły przede wszystkim skamandryckie przystanki przyjaźni.

Próby powrotu pojmowane jako projekcje marzeń lub badania własnej dyspozycji psychicznej kończyły się klęską. Na przykład Marian Czuchnowski w poetyckim zapisie snu *Szary ranek 25 sierpnia 1968 r.* przypominającym kartkę wyrwaną z diariusza skarży się na „zarastającą pamięć". Oniryczna podróż do Warszawy kończy się na przedmieściach i Powązkowskim cmentarzu. Powstają więc granice wyobrażalnego. Poza nimi nie da się miasta „zobaczyć", ani odtworzyć w słowie poetyckim.

W przekazach poetów emigracyjnych PRL-owska Warszawa jawi się jako scena gry pozorów, sztuczności, aktorskich popisów na średnim poziomie. Przykrych przemilczeń i kłamstwa. Tożsamość miasta została zredukowana i ocenzurowana. W migawkach poetyckich z odbytych naprawdę podróży do kraju sentymentalne wzruszenie zwykle skonfrontowane zostaje z przytomnym sceptycyzmem. Weźmy na przykład fragment „reportażu poetyckiego" Jana Winczakiewicza *Wycieczka do Polski* z roku 1959 (tom *Czarne wino*), gdzie „Warszawa udaje Warszawę" i to wrażenie zdaje się mocniejsze od „prawdy cmentarzy / i ruin Zamku Królewskiego".

Zmiana polityczna radykalnie przekształciła styl mówienia (lub milczenia) o mieście w poezji emigracyjnej. Warszawa w dobrze zakonserwowanym stanie sprzed roku 1939 zamieszkała w niezależnych krainach snu i wyobraźni poetyckiej. Jej powojenna odbudowa nie została przyjęta do wiadomości. Przekazy o nowej stolicy są dość skąpe i pretekstowe, ale z magmy bylejakości i blagi wydobyć można niezaprzeczalnie istniejące strefy polskiego sacrum. Możliwy jest tylko pobyt, nie powrót. Miasto wymazało ze swych pejzaży dawnych mieszkańców.

Korekcie życia wprowadzonej przez historię i los przeciwstawia się w sztuce wzory idealnego miejsca. Ale ze sporządzanych rachunków nie można przecież wyłączyć katastrofy. Tak się złożyło, że ważnym składnikiem mitycznej wyobraźni poetów emigracyjnych jest „miasto popiołów".

Jurko Pozajak

Prawdziwe nazwisko: JURIJ ŁYSENKO, ur. 1958 w Kijowie. Ukończył slawistykę na tamtejszym uniwersytecie. Należy do grupy poetyckiej „Propała hramota", która pod koniec lat 80-tych zadebiutowała na jednej fali z grupami „Bu-Ba-Bu" i „LuHoSad". Twórczość najmłodszego wtedy pokolenia poetów wniosła zdrowy ferment do najnowszej literatury ukraińskiej. Ich nowatorska poetyka utrzymana w lekko skandalizującej atmosferze została entuzjastycznie przyjęta przez młodzież, natomiast wśród starszych czytelników wywołała oburzenie.
W odróżnieniu od karnawałowej maskarady w twórczości Bu-Ba-Bu, członkowie „Propałej hramoty" skupiają się na realistycznym opisie teraźniejszości ukraińskiej z perspektywy jej mieszkańca, który albo nigdy nie akceptował absurdu rzeczywistości totalitarnej znajdując dla siebie miejsce w formach działalności kontrkulturowej, albo wyrażając zgodę na panowanie ideologii tym samym przekreślał siebie jako niezależną i odpowiedzialną jednostkę. Z całej trójki Jurko Pozajak (oprócz niego członkami grupy są Semen Łyboń oraz Wiktor Nedostup) daje chyba najbardziej paraliżujący opis pustki świata bez wartości, w jakiej znalazł się człowiek, który w takim kontekście ulega stopniowej dezintegracji.
Wszystkie tłumaczenia pochodzą z tomiku Propała hramota; *Kijów 1991*

Obierki

1.
(o naszym pokoleniu)

Spod śniegu dziki kwiatek
Wyrósł
i kurwami rzuca.

2.
Słońce wschodzi — zachodzi,
Leniwie płynie Ziemia.
Na Ziemi żywa biomasa,
W biomasie żyje kropla — ja.

3.
Bezzębna żaba wśród chaszczy
Komarowi szykuje trumnę.
Ach, losie! W czyjej to paszczy
Ja niespodziewanie umrę?!

4.
Przejechał psa autobus,
Z psa wylazły ekskrementy.
Ale i tak się życia nie boję —
Bywają w nim milsze momenty.

* * *

Jeśli ptaka trzymać w niewoli,
Jeśli ptakowi podciąć skrzydła
I jeśli odrąbać mu nogi,
a do tego jeszcze wyskubać mu pióra,
I w kuper napchać mu jabłek,
I to wszystko upiec w piecyku —
To wtedy wyjdzie nam pieczona kaczka,
Ozdoba świątecznego stołu.

Ostrzeżenie

Każdego, kto tonie i nie wie
Za co się złapać,
Kto już ostatnich
wyzbył się sił:
Ostrzegam — ja nie jestem kłoda
Ostrzegam — ja jestem krokodyl.

Alkohaiku

Dopiero co usiedliśmy
Napić się razem,
A na dworze już jesień.

Wczoraj się zalałem,
Dzisiaj w pień pijany,
A może to miłość?

Dziś już drugi raz
Idę po Chreszczatyku
I nie ma z kim wypić

Pięciogwiazdkowy koniak
Astrolog mi przypomniał —
I śmieję się i płaczę.

Kiedy kwitną kasztany
I kiedy kasztany spadają,
Wciąż jestem u „Francois".

Ach, jak gra
cykada w trawie —
Tylko rubla brakuje...

Zadzwonił telefon,
Nie podnoszę słuchawki —
Zostało jeszcze pół flaszki.

Ach, jak śpiewa ptaszek,
Ach, jak sobie śpiewa!
Zamówię jeszcze jedną setkę.

Objąłem czule drzewo.
Ach, kto mnie dzisiaj
zaprowadzi do domu?!

Jak śmiesznie wszyscy z dołu
Zadzierają główki —
Z balkonu wyskoczyłem...

Wciąż ten straszny sen —
Szampan i bimber
Plus vermut i ciepłe piwo.

Tłumaczyła **Lidia Stefanowska**

Redakcja „Dekady Literackiej" przypomina, iż istniejącą od 1985 r. ukraińską grupę poetycką Bu-Ba-Bu wraz z wierszami jej założycieli (Ołeksandra Irwaneca, Jurija Andrychowycza, Wiktora Neboraka) przedstawił „Czas Kultury" w swych kolejnych numerach: 5/6/94 oraz 1/95.

Okruchy rzeczy

Adam SIKORA

Siedzieliśmy — ponad trzy tysiące filozofów — w amfiteatrze hali sportowej. Przed nami, na parkiecie, bogato zastawione stoły, obok, skrzynie alkoholu. Przy nich kelnerzy w pozycji na baczność, zwróceni ku wschodowi. Od tamtej właśnie strony miał nadejść sam Żiwkow. Niestety, spóźniał się. Trwaliśmy więc w męczącym oczekiwaniu, w bezruchu, cali w oczach. Pracowały jedynie ślinotoki. Miałem wrażenie, że za chwilę uformuje się powodziowa fala...

Ten monstrualny bankiet miał zatrzeć złe wspomnienie. Tutaj, w Warnie, przed rokiem odbył się kongres socjologów. Na jego zakończenie zaproszono na przyjęcie przewodniczących delegacji. Ci ze wschodu słusznie uznali, że mają bankietować w imieniu i dla dobra swojej drużyny, przyszli więc sami; ci z zachodu osądzili, że za ich pośrednictwem zaproszono wszystkich kongresowiczów. Milicja szybko wyjaśniła nieporozumienie, przystępując do pałowania. Część delegatów — zwłaszcza zwolennicy Szkoły Frankfurckiej — mogła kontynuować w celach aresztu kongresowe dyskusje o historycznej roli przemocy, przekrzykując się przez kraty...

Teraz zatem zaproszono na przyjęcie pożegnalne wszystkich, prawie w pełnym składzie dywizję filozofów. Ja znalazłem się na samym dole amfiteatru, przy parkiecie, i byłem cały w nerwach. Jeśli za chwilę — myślałem sobie — nie zmyje mnie powodziowa fala, to przecież później stratuje i stłamsi prawdziwa lawina, kiedy całe to towarzystwo runie do stołów. Trzeba się więc przygotować! Rozglądnąłem się uważnie, wybrałem sobie bezpieczne miejsce, w wąskim przesmyku, między jednym ze stołów a proscenium, na którym znajdowała się wojskowa orkiestra, lewą nogę wysunąłem do przodu, prawą podkuliłem pod siebie, nieco się uniosłem i sprężyłem niczym sprinter przed strzałem startera. Tak już pozostawałem w pełnej gotowości...

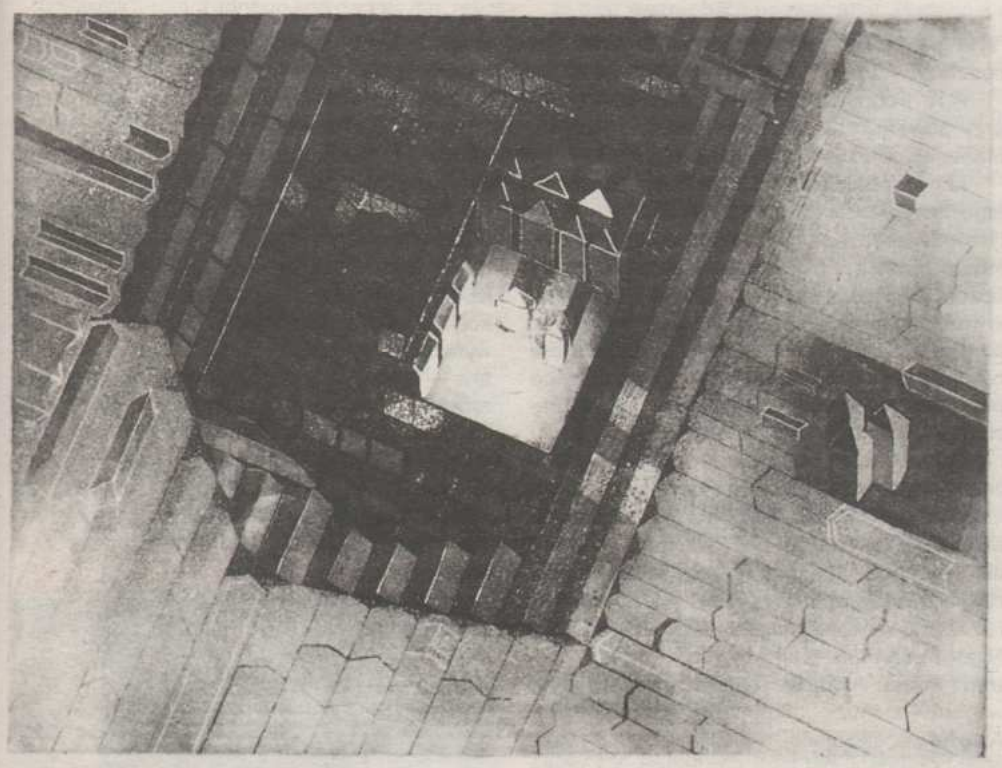
W poszumie sali otworzyły się drzwi. Pojawiła się w nich szpica, potem zwarta grupka osiłków, w środku której przesuwał nogi, nie odrywając ich od parkietu, towarzysz Żiwkow. Dotarł do honorowego stołu i tam się zatrzymał. Zabrzmiały stosowne dźwięki. Kiedy ucichły, Żiwkow wziął do ręki kielich, a wtedy z otaczającego go kręgu wyskoczył na środek parkietu taki jakiś czarniawy konus, pochylił się, rozkładając ręce w proszalnym geście. Filozofowie runęli w dół. Byłem przygotowany. Udało mi się uskoczyć i zająć upatrzone miejsce. Popatrzyłem w osłupieniu na tę niebywałą wprost sprawność fizyczną mózgowców. Nawet paru żywych klasyków, których zwykle prowadzono pod rękę, teraz demonstrowało swoją żywość w pędzie godnym zawodowych sportowców. Po kilku chwilach amfiteatr opustoszał, wszyscy stłoczyli się na parkiecie przy stołach. A wtedy zagrały grdyki, słychać było już tylko ciamkania, postękiwania, przełykania, pojękiwania... Przetrąciłem i ja co nieco, lecz zniesmaczony postanowiłem się oddalić, wyłażąc ze swego kąta. Szedłem sobie z opuszczoną głową przez salę myśląc o samotności w tłumie bankietowiczów, o roli motywacji w wydolności organizmów, o drodze z krainy ducha do świata materii i dóbr doczesnych, o przejściu od abstrakcyjnych kategorii oraz strzelistych idei do bankietowego konkretu, o ascetycznej pozie, praktycznej rehabilitacji ciała i faktycznej dominacji zmysłowych łaknień... W trakcie tych deliberacji niespodziewanie ktoś pchnął mnie tak mocno, że aż się zatoczyłem i broniąc przed upadkiem wykonałem ze trzy piruety. Był to bułgarski filozof, autor dzieła pt. *Leninowska teoria odbicia*. Znalazłem się bowiem na trasie towarzysza Żiwkowa, który szurając nogami, opuszczał bankietową salę...

Pracownia-Galeria Tadeusza Kantora, *Wystawa Wszystko wisi na włosku*, Kraków ul. Sienna 7/5. Fot. Jan Bujnowski

Agnieszka DUTKA

Urodzona w 1959 r. Zajmuje się prozą (debiutowała w „Dekadzie Literackiej" 3/92); uprawia również grafikę. Mieszka w Krakowie.

O otwieraniu i nieotwieraniu



Agnieszka Dutka, *Miasto IV*, akwatinta. Fot. Krescenty Głazik

Do domu przyszedłem jak zwykle, dopiero wieczorem. Po wyjściu z biura zazwyczaj spaceruję, siadam na ławkach, a gdy zaczyna się ściemniać wcześniej, tak jak teraz, w jesieni, idę do kawiarni, gdzie mam pewność, że nie nadejdą oni. Choć prawdę powiedziawszy takiej pewności nigdy nie mam. To znaczy, gdy jestem poza domem pewność polega na tym, że nie nadejdą w tym celu, by mnie spotkać. Zawsze jest prawdopodobne, że nadejdą przypadkiem i na mój widok zmienią cel swojej wędrówki. Znów pójdą za mną. Więc właściwie nie opuszczają mnie. Bo nawet, gdy ich nie ma, muszę być czujny, czy nie nadchodzą ulicą z naprzeciwka. Są przy mnie cały czas.

Do domu przyszedłem wieczorem, żeby nie natknąć się na tych, którzy czyhają po południu, ale nie uniknąłem ich przez to. Przecież cały czas myślałem, że być może tam są, w moim domu. Nie otworzyłem drzwi od razu. Stałem pod nimi chwilę i nasłuchiwałem. Padał deszcz, a na betonowej posadzce nie było żadnych mokrych śladów. Przez taflę drzwi słyszałem ciszę. Ta cisza nie oznaczała, że ich tam nie było. Mogli siedzieć milcząco, albo słuchać którejś z płyt w ostatnim pokoju. Mogło być tak i tak, to wszystko przeleciało mi przez głowę. Potem włożyłem klucz do dziurki i pomyślałem, że jeśli tam są, to na dźwięk przekręcanego klucza w zamku ucieszyli się i zapewne któryś z nich powiedział: „O, idzie". Postanowiłem, że nie witając się pójdę do łazienki od razu, a potem zamknę się w swoim pokoju i to postanowienie dodało mi otuchy.

Otworzyłem drzwi. Nie było ich. Zgodnie z postanowieniem wszedłem do łazienki, zatkałem wannę korkiem i wsypałem opakowanie ciemnozielonej soli do kąpieli. Odkręciłem kran. Na dnie wanny zaczęła powstawać biała piana w zielonej kałuży, która w miarę napełniania się wanny stawała się mniej zielona, za to coraz bardziej pachnąca lasem. Usiadłem na spuszczonej klapie od sedesu i czekałem. Potem rozebrałem się, ubranie rozrzucając po podłodze. Wyciągnąłem się wygodnie w wannie, lekko zgiąłem nogi, zanurzyłem głowę i uszy. Słyszałem dźwięk jakbym wszedł do muszli. To właśnie ona była schronieniem. Choć nie było ich. Są. Gdy wyjąłem głowę z wody, właśnie dzwonili do drzwi. Otworzył brat. Było ich paru. Szeleścili przesuwając się na szmatkach do podłogi w stronę pokoju. Serce zamarło mi na chwilę, gdy byli pod drzwiami do łazienki. Za moment klamka ugnie się, a w otwartych drzwiach zobaczę ich uśmiechnięte, zawsze z siebie zadowolone twarze. Przecież drzwi są zamknięte na klucz. To może nie mieć znaczenia. I tak spróbują nawiązać ze mną kontakt. W napięciu czekałem na pukanie albo na jakiś żart wtłoczony w szparę nad podłogą. Puściłem strumień ciepłej wody, jednocześnie wyciągając z wanny korek. W ten sposób lejąc się równocześnie do wanny i do kanału była w stanie zagłuszyć wszystko. Więc tak czy siak mogłem milczeć i było to usprawiedliwione. Nawet gdyby śpiewali pod łazienką. Lecz słychać skrzypnięcie drzwi wejściowych nie poprzedzone dzwonkiem. A więc wychodzą. Wyszli wszyscy, mój brat też. Gdy wystawiłem głowę przez częściowo otwarte drzwi i jak zwykle powiedziałem: „Ej", nie odezwał się tak jak zazwyczaj takim samym „Ej". W ogóle się nie odezwał i to oznaczało, że wyszedł razem z nimi. Po raz pierwszy tego dnia, a może po raz pierwszy w tym tygodniu lub miesiącu poczułem gwałtowne odprężenie. Coś takiego, jak... Trudno mi to nazwać teraz, bo jest ulotne i akurat w tej chwili nie czuję tego. Tkwi tylko we mnie wspomnienie tamtego stanu i na pewno nie jest z nim ścisłe. To składa się z etapów. Najpierw jest ulga, potem dziwna, bo niczym nie spowodowana radość. Potem ta radość miesza się z nie nazwaną jeszcze nadzieją. To szczęście. Teraz przez kilka chwil będę sobą. Kłopot zaczyna się, gdy usiłuje się tę plątaninę uczuć sprecyzować. Już właśnie uczucie odprężenia ustępuje, a pojawia się strach, że jeśli nie zachowam się właściwie w danym mi na własność czasie, minie on bezpowrotnie i długo będę czekał następnej okazji. Zdawało mi się, że w tym przypadku chodzi o to, by po prostu dopasować się do sytuacji, stać się jej fragmentem, być w stanie, w którym sytuacja przenika przeze mnie i nie mieć przy tym uczucia niweczenia moich emocji. To nie jest takie *po prostu*. To trudne. Więc żeby zyskać na czasie nastawiłem wodę na herbatę. Usiadłem w fotelu. Doskwierał mi lęk, że brat może wrócić zanim zrozumiem ten czas. Gdybym wiedział, na jak długo wyszedł, mógłbym te chwile zaplanować i przeżyć w pełni. Nawet gdyby to miało być tylko głupie pół godziny. Pół godziny. To bardzo dużo. To jest tyle, ile oczekuję od każdego dnia, więcej nie śmiem, to i tak dużo. Przez takie pół godziny czuję się wyróżniony. Nie wiem przez kogo, ale mam świadomość wyróżnienia.

Woda się zagotowała, zrobiłem herbatę. Znowu usiadłem w fotelu. Lecz zaraz wstałem, by pogasić światła. W ten sposób mogę ich powstrzymać przed zadzwonieniem do drzwi, bo jeśli się nie świeci, to wiadomo, że nikogo nie ma w domu. Więc się nie dzwoni. Nawet jeśli ich nie powstrzymam, to po prostu wyobrażę sobie, że mnie tu nie ma i nie otworzę drzwi. Przez zgaszenie świateł daję sobie to prawo. Prawo wyboru. Choć wiadomo, że wyboru nie ma. Nie mogę ich wpuścić i już. Siadając w fotelu znowu byłem spokojny, bo postanowiłem, że nie otwieram. Więc takie pół godziny to dużo. Gdyby to trwało dłużej i częściej, nie to, że nie ceniłbym sobie tego tak bardzo, ale z czasem czułbym ciężar powinności. Wobec siebie. Wobec czasu. Wobec innych. Herbata wystygła. Wypiłem ze dwa łyki i odstawiłem na podłogę. Może dobrze by było poczytać książkę, najlepiej jakąś ulubioną, z tym, że nie miałem takiej. W każdym razie nie mogłem sobie w tej chwili przypomnieć, że mam. Do czytania musiałbym zaświecić lampę, a wtedy przyszliby oni. Albo bym cały czas myślał, że przyjdą, więc wyszłoby na jedno. Czytałbym, ale przede wszystkim nasłuchiwał, czy nie nadchodzą. To nie miałoby sensu. Tak samo, jak teraz zaczynałem wątpić w sens...

Dźwięk dzwonka. Wrogi. Przerażający. Rozległ się. Gdzieś się świeci. Nie. Dzwonią mimo tego. Nie otworzę. Mam prawo.

Dzwonią drugi raz. Chwyciłem się rękoma poręczy fotela. Może powstrzyma mnie przed ruszaniem się. Bo po tym drugim dzwonku poczułem siłę odśrodkową, która, byłem pewien, za chwilę miała mną pokierować. Sprzeciwiała się temu, co postanowiłem, co chciałem. Nakazywała mi wstać i otworzyć drzwi.

Dzwonek. Tym razem długi. Nie zdejmowali palca z przycisku. Podkurczyłem nogi i z całej siły wcisnąłem się w oparcie fotela. Chciałem stać się fotelem. Wtedy ta siła, ta moc nie zagrażałaby mi, nic nie byłoby w stanie ruszyć mnie z miejsca. Podkurczyłem nogi, wcisnąłem się w oparcie i jak na sprężynie wyrzuciło mnie do przodu. Zrobiłem krok w kierunku drzwi i wtedy dzwonek urwał się. Stanąłem, ale pchało mnie dalej. Zrobiłem parę kroków i wtedy nie czułem żadnej walczącej z moją wolą siły. Byłem w zgodzie z nią, więc staliśmy się jednym. Zmagałem się z tą mocą, próbowałem w ten sposób, kiedy działa, a kiedy nie. Wciąż miałem prawo wyboru: otworzyć lub nie. Choć wiadomo, że wyboru już nie ma. Otworzę. Jeszcze chwilę mogę się opierać, ale tylko po to, by uznać, że zrobiłem wszystko, co w mojej mocy, by nie otworzyć. Zaraz tu będą.

Dzwonek zawołał czwarty raz, podwójnie, raz za razem. Byłem przy drzwiach. Stali za nimi. Czułem ich oddech, ich ciepło, tak jakbym prześwietlał drzwi oczyma, widziałem zarys ich postaci. Sięgnąłem ręką do klamki wiedząc, że oni też czują mój zapach i widzą pomimo drzwi. Klamka była zimna. Owinąłem palce wokół niej i ten przyjemny chłód poczułem całą dłonią. Dodało mi to otuchy. Otwieram. Drugą ręką przesunąłem zapadnię zamka. W czeluści otwartych drzwi było czarno. Trzasnęła brama. Mój wzrok zaakomodował się i teraz widziałem już nie czerń, a ciemność, w niej przestrzeń do przeciwległej ściany i drzwi mieszkania naprzeciwko. Zamknąłem drzwi i wróciłem na fotel. Było mi na nim niewygodnie. Zacząłem spacerować, lecz raptem poczułem niepokój o losy świata. To nie przesada. Wydarzenia ostatnich dni, te w kraju i te na świecie nie wiadomo dlaczego właśnie teraz obudziły we mnie lęk. A może wiadomo. Może codzienne zmaganie się z materią tak mnie absorbuje, że sprawy nie dotyczące imiennie mojej osoby pozostają ukryte głębiej. Tam drążą wysyłając impulsy zawsze gotowe przedrzeć się na pierwszą linię w odpowiednim momencie. Takim jak teraz, gdy wreszcie nie ma nikogo i niczego przed czym muszę się bronić. Teraz trzeba zrobić coś, by fakty, które w żadnym stopniu nie zależą ode mnie, ale od których mogę być uzależniony ja (jestem), nie zaczęły działać destrukcyjnie na to, na co mam wyraźny wpływ. W ten sposób wdarli się jednak do mojego życia. Ach... Uodpornić się choć na te lęki. Nie wynikają z mojej natury, są mi narzucane. Może jest na to jakiś sposób, a może nie. Może po prostu nie myśleć o tym. Może to jest ten sposób: nie myśleć jeśli się nie ma wpływu. I powtarzając to sobie próbuję się uspokoić. Tak, jakbym nie mógł sobie tego postanowić na początku. Początek, który początek... Gdy siedziałem w fotelu. Gdy byłem w łazience. W drodze do domu. Rankiem. Wczorajszego wieczoru, gdy o tym myślałem. Rok temu. Na początku. A może jeszcze dawniej... Gdy byłem lwem? zającem? muchą?... Leżąc liczyłem możliwe wcielenia. Lęki odpłynęły. Lecz wtedy pojawiły się niezależne od mojej woli obrazy, których cechą było to, że równocześnie uczestniczyłem w nich i obserwowałem z boku. Sceny z różnymi osobami, przepływające z jednej w drugą na tyle często, bym jeszcze resztkami impulsu z jawy pomyślał: „to przecież nie ma sensu". Wtedy postacie z obrazów przemówiły. Prowadziły dialogi czasem w obrębie jednego obrazu, a czasem kwestia wygłoszona podczas jednego uzyskiwała odpowiedź podczas trwania następnej sceny. Dziwny dialog trwał.

„Sowińcu! Zaświeciła plaża!"
„Patrz na tym tle wirujące płaszczyki"
Przerwa na chichot płaszczyków, a potem:
„Roznegliżuj się dookólnie"
„Wiwo futatos! Słowo play pochodzi od słowa planeta"
„Prawem tekarzy rekonspira zbiera"
„Inforlegant przekraczasz w stanie żałoby"
„Scoszło"
Wmieszały się wielbłądy mówiące ludzkim głosem:
„Będą krzyczeć «Bokota», oni też uciekli"

Narastał zgiełk głosów przekrzykujących się. Jako osoba uczestnicząca zapewne też coś wykrzykuję. Jako obserwator nie rozumiem, co się dzieje. Raptem pada zdanie, które chyba wszystko wyjaśnia. Nie całkiem do mnie dotarło, więc powtarzam je, ale nie mogę go zakończyć, bo nie pamiętam ostatniego słowa. Więc powtarzam jeszcze raz, ale tym razem nie pamiętam całego członu. Już wiem, że zaczął się etap zapominania. Chciałbym pamiętać, więc powtarzam i powtarzam, ale w końcu nie pamiętam, jakie zdanie, jakie słowo, ani, że cokolwiek powtarzałem. Następuje chwila luki w pamięci, nieprzyjemna, męcząca, bo pełna wysiłku przypominania, choć już nie wiadomo czego. Dopiero narzuca się jakieś nowe zdanie, potem forma krótkiego dialogu, między nie wiem kim, chyba mną, ale kim jeszcze. Te rozmowy i krótkie zdania czy słowa, nabierają szalonej prędkości w następowaniu po sobie. Każde z nich pozostawia energię, która wraz z energiami pozostałymi po wszystkich majakach tworzy materię snu. Jest rzeczywista. Ma przestrzeń, kolor, dźwięki. Oddziałuje na mnie budząc emocje. Jest prawdą. Ku horyzontowi pod słońce, lekko pod górę pnie się gęsto zabudowana po obydwu stronach ulica. Kamienice proste, czynszowe, komplikują się w sennym tego słowa znaczeniu: bramy wśród płaskorzeźb portali, tarasy i balkony z kamiennymi balustradami zaczynają wypełniać się zielenią. Zieleń w oknach, na balkonach, przed bramami w ogromnych donicach. Robi się cieplej. Okazuje się, że ulica jest z piasku. Zaczyna dominować uczucie zmęczenia. Przez mury kamienic słychać głosy, płacz, trzaski i szepty. Śmiech. Nikogo nie widać. Lecz przecież wiadomo, że tam są wszyscy. Przez mury przenikają na zewnątrz sygnały ich życia. Piaszczysta droga zapada się coraz głębiej, ażury cudzych istnień wypełniają przestrzeń ulicy. Zgiełk narasta. Tu i ówdzie słychać wołanie i krzyk. Ogromny wysiłek brnięcia przez tę gęstniejącą materię rekompensuje towarzyszące uczucie aprobaty mojej osoby. Rękoma rozgarniam powietrze i raptem dotykam przyjemnie chropowatego drzewa. Zobaczyłem je dopiero teraz. Stoję na szczycie niewielkiego wzgórza. Od moich stóp w dół, a potem nieskończenie daleko rozciąga się łąka pełna żółtych kwiatów. Puszczam się pędem po trawie szczęśliwy, pełen nadziei. Biegnę i biegnę, lekki, między krokami frunę.

Potem szedłem po gruncie twardym, po chodniku zbudowanym z płyt. Ta ulica, w przeciwieństwie do tamtej była pełna ludzi. Aż mogło przez ten kontrast zastanawiać, jak to możliwe, że tylu ich się mieści. I w takim ruchu. I w takich ruchach. Każdy w innym tempie, kierunku, w innym kołysaniu. Podobało mi się to, naprawdę podobało, a nawet śmieszyło. Radość i nadzieja z tamtej łąki wciąż trwały, pracowały na moje świetne samopoczucie. Powodowały uczucie ciągłości przeżyć tamtej ulicy i łąki z tą chwilą. Choć sen skończył się. To jawa. Nie bałem się po raz pierwszy od dawna, nie bałem się nikogo. Bo nikt na mnie nie patrzył, nikt nie zwracał uwagi, w ogóle nikt na nikogo nie zwracał uwagi na tej ulicy. Nie zwracał... inni na siebie, może inni nigdy wcześniej nie patrzyli na siebie, ale na mnie zawsze ktoś się gapił, czegoś chciał, atakował dwuznacznym uśmiechem. A tu nic. Nawet nikt nie potrąca, chociaż tłok wielki. Nawet nie czuć wirów powietrza. Brak kontaktu, jakby nikogo nie było. Oni byli. Więc to ja. Byłem niewidzialny, a może w ogóle mnie nie było. Istniało coś takiego jak myśli i wrażenia, które identyfikowałem jako swoje, gdy spojrzałem w dół widziałem nogi, które wykonywały polecenia odbierane przez świadomość jako moje, ale poza tą świadomością nikt nie okazywał, że wie o moim istnieniu.

Powszechna ignorancja tak doskonała, że żadne spojrzenie nie zahaczało bodaj o moją osobę, że przechodzono przeze mnie jak przez powietrze, wrażenie zmowy na ten temat przerodziło się w pewność, że to jest niewiedza o mnie. Gdyby mnie tylko lekceważono, omijano by mnie łukiem, wstydliwie uciekając wzrokiem w bok. Tymczasem wchodzono na mnie patrząc wprost, niczego nie udając. Po prostu mnie nie było. A te myśli i przeżycia należały do wszystkich, krążąc w sferze, z której istoty czerpią swoje myśli. Nie było mnie. Był tylko ogromny zbiór emocji dostępny wszystkim. A to, co odczuwało jakość bycia, jako bycie mną, było po prostu czyimś doznaniem. Nie było mnie. Ze zbioru doznań ktoś wybrał rozpacz, potem rezygnację. Potem niedowierzanie i nadzieję. Znów rezygnację. I gdy już napływała akceptacja swojego nieistnienia, zauważyłem, że facet, który szedł przede mną obejrzał się, popatrzył na mnie i przyspieszył kroku. Odruchowo przyspieszyłem kroku i ja. Facet przyspieszył jeszcze bardziej. Więc zwolniłem. Facet oddalił się ode mnie o jakieś dwa metry, obejrzał za siebie i zwolnił. Wtedy rozpędziłem się ja. Wyprzedziłem go, a on, wyraźnie zły, próbował odrobić stratę. Pędziłem jeszcze parę metrów, aż nie pamiętając powodu gonitwy, zwolniłem. Lecz oto zaraz przypomniałem sobie o tamtym facecie, bo właśnie przebiegł obok i gnał dalej, pewny tego, że będę się z nim ścigał. I gdy tak szamotaliśmy się i niepokoili nawzajem, gdy żaden z nas nie mógł iść tak jak chciał, a jednak pędziliśmy w tym kierunku, o który nam chodziło, zrozumiałem. Pragnienie świętego spokoju... Nie mogłem go oczekiwać. I gdy przemknęło mi to przez myśl, nabrałem głęboko powietrza. Przez krótką chwilę poczułem go. Spokój...

Niech się stanie sztuczność

CIĄG DALSZY ZE STR.3

wciąż mężczyzną, a podoba mu się zostać kobietą. Ale co to znaczy **zrobić z siebie idealną kobietę**, gdy jesteś kobietą? Coś więcej zrobić z siebie niż kobietę, a zatem podwoić to, kim jesteś? A zatem znowu — szminka, makijaż, maska. W *Zdobyczy* lalka jest odbiciem bohaterki...

A.K. ... taką eksterioryzacją — uzewnętrznieniem i jednocześnie bałamutną personifikacją relacji, jakie zachodzą między bohaterką a jej narzeczonym czy światem. Bałamutną — bo lalka-rzecz — podkreśla reifikację dziewczyny-podmiotu/przedmiotu miłości/sposobu bycia w świecie?

I.F. Oczywiście. Bohaterka jest przerażona tą nagłą erotyzacją swojej osoby, erotyzacją w stronie biernej, czuje się jak „rzeźbiarz, któremu nagle kazano wyplatać koszyki". Nagle stała się przedmiotem pożądania. Oczywiście, jej narzeczony też mógłby być przedmiotem jej pożądania, lecz umówiliśmy się już wcześniej, że to kobieta jest pożądana, a mężczyzna pożąda. Ta bohaterka jest bezimienna podobnie jak lalka, którą znajduje na ulicy — bo każdy ma swoje prywatne widmo, Don Juan ma Comandora, a nasza była uwodzicielka ma lalkę, której lepiej nie pytać o imię. Niektóre przedmioty nie chcą być nazwane. W ten sposób mogą jeszcze pokazać swój bunt przeciwko nieodwołalnej reifikacji. Dziewczyna ogląda więc siebie jako uprzedmiotowioną kobietę, no właśnie lalkę, może jej nawet pożądać, szkoda tylko, że nie potrafi się z nią porozumieć. Nie wiem, czy przypuszczenie, że lalka nosi w sobie tajemnicę nie jest kolejnym poziomem tego uprzedmiotowienia, które narzuca jej tym razem sama narracja. Bo przecież kobiety są tajemnicze, kiedy oglądają je mężczyźni. Nie wiem, co to jest, ta wyszarpana w końcu z wnętrza lalki rzecz. Skrzyżowanie wielkiego owada z pociskiem, bomba zegarowa. Nasza bohaterka wychodząc z czymś takim pod pachą w głęboką noc staje się terrorystką. Tak sądzę. Odnajdziemy ją przy okazji zamachu na papieża, w jednej historii wypracowania Marianny.

A.K. Sekretarz — z *Absolutnej amnezji*, po aktywnym okresie tworzenia „blokowej" historii zbiera lalki, by dokonać na nich swoistego samosądu...

I.F. Pierwsze skojarzenie to chyba ogród koncentracyjny — zwozi je na taczkach do swojego ogrodu, urządza komorę gazową, kopie doły i wypełnia je wapnem... Ja przepraszam poetę Świetlickiego, ale ogrody koncentracyjne śniły mi się w 84 -tym, nawet o nich pisałam. Może to jakiś archetyp pokolenia. Albo też możliwe wydaje się, idąc tropem odbić, że te lalki są odbiciem samego Sekretarza. Czy on w ten sposób, w jedyny znany sobie sposób, na granicy obłędu, a może nawet od dawna obłąkany, nie opowiada, co z nim zrobiono, a przede wszystkim, co sam ze sobą zrobił? Tak myślę, że Sekretarz w tej scenie chce nam coś o sobie opowiedzieć. ale nie wolno mi przedwcześnie sugerować jej odczytania. Mam wrażenie, że dowiem się o niej jeszcze wielu ciekawych rzeczy. Nie mogę się doczekać.

A.K. Wracając do opowiadania *Zdobycz*, to jeden z niewielu bardzo smutnych i bardzo zabawnych zarazem tekstów, jakie ostatnio czytałam.

I.F. Właśnie. Dialog tej dziewczyny z narzeczonym zawsze wydawał mi się komiczny. Po przeczytaniu kilku recenzji ogarnęło mnie jednak wrażenie, że muszę mieć bardzo wysublimowane poczucie humoru, bo mało kto je dostrzega. Dziwiło mnie, że krytycy znajdowali tylko tę smutną stronę. Jeden czy drugi przyjaciel z Nowego Jorku powiedział mi zaraz po lekturze: Wiesz, pośmiałem się. A ja tu czytam jakąś recenzję o bólu istnienia. Więc może jednak, pozwolę sobie odetchnąć z ulgą, sądząc po twoim odbiorze, udało mi się to połączenie, tragikomiczne, trochę na zasadzie groteski.

A.K. Ta niemoc krytyki bierze się może z braku narzędzi. Jeśli ktoś czegoś nie widzi lub jedynie niejasno podejrzewa obecność pewnych tonacji bezpieczniej mówić o bólu istnienia.

I.F. Okrutna prawda.

A.K. Zresztą ten termin „ból istnienia" (weltschmerz) pochodzi z bliskiego Ci romantycznego lamusa. Krytycy ignorują również takie Twoje częste motywy jak: rozpracowywanie romantycznego ideału patriotyzmu (*SKA*) czy przedziwne dekonstrukcje i filiacje romantycznego wątku wampirycznego. W opowiadaniu pt. *Nic się nie stało* znajdziemy dokładne cytaty, kalki wampirycznej klasyki, z *Drakuli* Brama Stokera czy jego filmowych adaptacji. Do czego potrzebna Ci jest ta romantyczna rekwizytornia? Czyżbyś była jeszcze jednym owocem hermeneutycznej roboty Marii Janion. Sama Mistrzyni obecna jest duchem w części *Absolutnej amnezji* poświęconej Prządce .

I.F. Jest obecna ciałem. Ciałem literackim. A sama Prządka to owoc tej hermeneutycznej pracy. Zwróć uwagę, jak ona myśli. Prządka myśli teoriami literackimi. Stara się następnie dopasować te zawieszone na wyżynach teorie do własnego życia. Jest postacią tragiczną z wielu powodów, między innymi też stąd, że w jej życiu następuje powtarzający się konflikt między literackim pomysłem na życie, a sposobem, w jaki te pomysły się spełniają. A same romantyczne rekwizyty są świadectwem tego, że niegdyś pewne, inaczej nieuchwytne stany ludzkiej świadomości przyjęły byt fantomów. Mam wrażenie, że starałam się ich pozbyć. A starając się, ożywiałam je, dokładnie tak, jak Katarzyna ze *SKI*. To, że nikt dotąd nie nawiązał do gry z romantyzmem w tym opowiadaniu, łatwo jest wytłumaczyć. To mężczyźni zajmują się patriotyzmem, żyją nim, omawiają i definiują. Kobietom nic podobnego nie powinno przychodzić do głowy. A nawet jeżeli im przyszło, to zachowujmy się tak, jakby nic się nie stało. Przemilczmy, a nie zostanie śladu. No właśnie, o co chodzi w tym opowiadaniu, na czym polega ta różnica między stwierdzeniem „Polska Chrystusem narodów, a „Polska Frankensteinem narodów"? Ten pierwszy, to mit romantycznej ofiary. Polska cierpi za inne narody, za wolność. Jest Odkupicielem. Kiedy spełni się ofiara, zostanie wskrzeszona i nagrodzona,. Ale nawet zanim to nastąpi, jeszcze zanim doszło do tej cudownej przemiany, Polska jest piękna. Jako Frankenstein Polska jest okropna. Wskrzeszona, więc nie ma na co czekać. Nie będzie interwencji boskiej, nie będzie zbawienia, bo człowiek już wszystko zrobił sam. To, co widzisz, takie jest. Połatane, posklejane, opuchnięte, brzydkie. Patrząc na to cudo, ma się ochotę, by znowu położyło się do grobu. A czy tak, spójrzmy, Polska dziś nie wygląda? Trudno ją przecież porównać do zmartwychwstałego Chrystusa. To coś niby żyje, niby się porusza, niby ma rząd, dyplomację ma jak niby-nóżki, niby ma oświatę i kulturę. A my, tutaj, prowadzimy tę rozmowę, jakby było to coś więcej, niż niby-życie literackie. Ale może Frankenstein to nie jest Polska, lecz właśnie tradycja romantyczna, która zjawia się po to, żeby zarządać prawa do dziecka Katarzyny. Jakiego dziecka? Niby Katarzyna ma pełne prawo zajść w ciążę, a jednak mam wrażenie, że chodzi tu o coś innego. Załóżmy, że Katarzyna nosi pod sercem tekst, książkę. Romantyczny potwór mówi: To jest moje dziecko. Zachłanność mąci widzenie potwora, dlatego można podrzucić mu kukłę na pożarcie. Taki prosty, magiczny zabieg, trochę ryzykowny, ale uwalniający bohaterkę. Zakończenia jednak w całości nie rozumiem. To już jakiś wyższy poziom magii, przybysz, który rozdaje szklane kuleczki, jezioro w tle. Może za kilka lat, jak się coś stanie. Wciąż jest to dla mnie zagadką. Studia polonistyczne na Uniwersytecie Gdańskim, to był romantyzm. Dwa pierwsze lata to przygotowanie do romantyzmu, a potem już tylko ten wyczekany — romantyzm. Epoka, która się nie kończy. Wszystkie późniejsze tylko do niej się odnoszą. Tak przynajmniej wyglądało to na gdańskiej uczelni. Dlaczego więc i ja nie miałabym się do niej odnieść? Nie musiałam nawet świadomie podejmować tej decyzji. Samo przyszło, samo przypełzło. Co jednak wyróżnia opowiadanie *Nic się nie stało* z romantycznego toposu, to to, że bohaterka sama wywołuje zjawę. Mówi: Niech się stanie. Co się stanie? NIech stanie się sztuczność. Ona od początku świadoma jest gry. Ogląda siebie okiem kamery filmowej. Wywołuje go, bo ma ochotę zobaczyć, jak to będzie z wampirem. Ogląda śnieżne szczyty, słucha wycia wilków i nudzi się. Te dekoracje już oglądała, to dla niej za mało. Schodzi więc do podziemi, ogląda sadomasochistyczne maszynerie. A tam najkrwawsze szczątki wyglądają jak manekiny. Nawet zabity przez nią w końcu wampir też trochę jak rekwizyt w filmie o zaniżonym budżecie, razi oczy ten plastik. Jedyne, co okazuje się ważne i prawdziwe, to jest własne przeżycie. To przeżycie byłoby czytelniejsze, gdyby podwojona narracja została, tak jak zamierzałam, zaznaczona kursywą. Ale w pewnym stopniu korekta współtworzyła *Śmierć i spiralę*. Taki miałam z tą książką postmodernizm.

A.K. Podobną inwencję wykazała korekta przy powstawaniu *Kabaretu metafizycznego* Manueli Gretkowskiej.

I.F. Jeśli żałuję czegoś z okresu studiów, to tego, że w ciągu pięciu lat nieustannego romantyzmu ani razu nie zobaczyłam rozbioru tradycji romantycznej z punktu widzenia kobiet wówczas obecnych. Przedstawienie szalonej nauczycielki Lisiak o Gustawie Słowackim trochę się więc do tego odnosi. Oczywiście zrobiłam to bardziej na poziomie pokazania języka, ale czy trzeba poważniej? Jest taki fragment prozatorski Żmichowskiej, pt. *Capriccio*, doskonały ze względu na użycie ironii. Miłość romantycznego poety. Jego wiersze, bardzo namiętne, bardzo byronowskie w stylu. Pierwsza chyba dekonstrukcja tego modelu kochanka, poety, dokonana, co zjadliwsze przez kilka przyjaciółek, które, co bardziej niebywałe, spotkały się, żeby porozmawiać. I to, rzecz jasna, nie może znaleźć się w romantycznym kanonie. Tego by nasza tradycja nie wytrzymała. A topos romantycznej kobiety, wzgardliwej muzy, której dedykuje się książki? Albo tej współczującej, o wielkim sercu. Zawsze wyobrażałam sobie taką romantyczną kobietę w krynolinie i z zawijasami na głowie. Nie wiedziałam, że były w tym czasie, w Polsce, kobiety, które obcinały włosy i paliły cygara. Ale dla nich toposem romantycznej kobiety nie była Zosia ani Emilia Plater, była nią George Sand. A my, przykładnie, na seminariach odpowiadaliśmy chórem na pytanie jakie kolczyki ta Zosia miała na swoim ślubie. Takie to były moje hermeneutyczne przeżycia. Lecz oczywiście, były w tym doświadczeniu naprawdę wielkie momenty. Maria Janion skupiała się w swoich badaniach na tych modelach literackiego istnienia, które nie mieściły się w powszechnej świadomości, w kanonie normalnego, literackiego doświadczenia. *Śmierć i spirala* po części wyrasta więc z tej tradycji. Kobiety, które pragną wolności, to odmieńcy. Kobiety, które pragną poznawać, które nie znają granic w swoim pragnieniu poznania, których nikt i nic nie zatrzyma, nawet śmierć, bo śmierć może być co najwyżej ukojeniem... Nie ma takich kobiet w tym uznanym i bezpiecznym kanonie literackim, nie powinno być. Tego niepohamowania nauczyłam się od Marii Janion, lecz ono też właśnie zostaje ironicznie skomentowane przez Prządkę w *Absolutnej amnezji*, gdy zauważa, że szaleństwo Lisiak „mieści się w seminaryjnym kanonie literatury kobiecej". Kobiecie wystarczy dobrze zwariować, jak Żona w *Nie-Boskiej komedii*, jak Komornicka, żeby znaleźć się w literaturze. A ten kanon, to oczywiście — romantyzm. I nie żartuję — widziałam dziewczyny, bardzo twórcze, ale też bardzo młode, z nie dość wykształconą osobowością, by różne fantazmaty przyjmować z dystansem, które wpadały w podobną pułapkę. Zapewne dlatego, że zabrakło nam w tym czasie dla równowagi jakiejś nauki, która proponowałaby rozszerzanie własnych granic w podobnie fascynujący sposób, raczej niż przekraczanie ich, żeby spaść w przepaść. Poza romantyzmem, niestety, Gdańsk był w tym czasie intelektualną Saharą. Można było jeszcze chodzić do duszpasterstwa akademickiego. Tak mi się zdawało, może minęłam się z czymś, nie wiem.

A.K. Ochłońmy po tych „romantyzmach" Janionowych. Opowiadanie *Przytul mnie* mówi o niewykrystalizowanych rolach, zamianach ról i quasi-ról, nie wiadomo, kto, kim jest, w czyim ciele. Kończy się sceną, w której po dość chłodnej narracji padają słowa: Przytul mnie. Jedynie ludzkie słowa w tym wielkomiejskim krajobrazie.

I.F. Bohaterem jest po prostu transseksualista. Mężczyzna, który chce być kobietą; bardzo się stara, a jednocześnie bardzo się boi, że zostanie zdemaskowany, dlatego bez przerwy sprawdza na ile jest, na ile nie jest kobietą. Obserwując „wzory kobiecości", odkrywa własne braki — w porównaniu z tymi doskonałymi dziewczynami, które wiedzą jak siadać, jak zapalać papierosa. To jest sztuka, tak samo jak sztuką niegdyś był język wachlarzy. Nasz transwestyta (on nie zmienił płci, tylko się przebiera, więc kim jest?) dostaje swojego klienta, wchodzą do gabinetu, tańczą i w tym momencie przestrzeń opowiadania zaczyna się rozsypywać. Jedna z dziewcząt ulatuje do nieba, sufit trzeszczy. Tymczasem nieświadoma tego, tańcząca para wymyśla sobie, że są w windzie, więc są tam naprawdę, bo wypowiedziane słowa tworzą przestrzeń, winda staje między piętrami, i nagle z tej sztuczności wyłaniają się naiwne, proste słowa „przytul mnie". Magiczne słowa, przyspieszające rozpad tej przestrzeni. Totalna destrukcja. Wygląda na to, że sztuczność i tak się odbuduje, gdyż jest jej po prostu więcej. Lecz nie nachalnie, tylko subtelnie, przenikliwie. Łagodnie.

A.K. Właśnie. Te Twoje zakończenia. Są bardzo baśniowe. Twoje bohaterki są unoszone do nieba, znikają ściskając w dłoni świetlistą kulkę, zamieniają się w robaki. Krzątają się wokół nich Aniołowie, wilkołaki. Ta baśniowość jest wyraźnie nie słowiańska, raczej iberoamerykańska — to jakby skrawki innego krajobrazu literackiego. Realizm magiczny? Nie chcę tu wytaczać wielkich nazwisk (Marquez chociażby), ale na przykład taka meksykańska pisarka Laura Esquivel ze słynną powieścią *Przepiórki w płatkach róży*. Te codzienne wniebowstąpienia, branie żywcem do nieba, naturalne, z gracją.

Fot. Andrzej Kramarz

I.F. Moja matka zawsze wierzyła w sny. Teraz, kiedy nie spotykamy się często, rozmawia ze mną w snach, ogląda mnie sobie, patrzy, jak tam sobie radzę i wyciąga z tych snów daleko idące wnioski. Kiedy coś jej się przyśni na mój temat, to na tej podstawie interpretuje sobie moje przeszłe i przyszłe losy. Albo napisze do mnie z wymówkami, bo źle się jej przyśniłam. A czasem mnie chwali. Listy czyta, ale chyba od niechcenia. Rozumiesz chyba, że mając taką matkę, nie wyrasta się w przekonaniu, iż rzeczywistość oglądana przy świetle dziennym jest jedyna i niepodważalna. Albo też raczej rozwinąć można w sobie swoistą pewność, że codzienna, dostrzegalna przestrzeń rozszerza się o tyle, by zrobić miejsce na jakiś mały cud. Możliwe, że pisarze latynoscy dorastali w podobnym poczuciu, w podobnej świadomości istnienia jakiejś nad-rzeczywistości magicznej, W *Śmierci i spirali* były to baśnie raczej wielkomiejskie. Chodziło o to, żeby skontrastować taki magiczny typ świadomości z krajobrazem miasta-molocha. W *Absolutnej amnezji* ten krajobraz magiczny jest bardziej jednorodny. Zaczyna się od trzepaka, na którym „zawisnąć można głową w dół i zobaczyć wszystko odwrotnie". Anioł jest tam najpewniej wcieleniem Turka — tego tragicznie zmarłego chłopca, chociaż sama popieram Mariannę w jej naiwnej i niczym nie uzasadnionej wierze, że Turek żyje. Podobnie zresztą jak zmartwychwstała babka Aldona, staje się on szybko jakimś udomowionym cudem, wywołującym zainteresowanie mieszkańców, lecz również po prostu tolerowanym. Wyobraź sobie, że na sąsiedniej ulicy wydarzył się cud, a ty dalej chodzisz do pracy, tą właśnie ulicą, mijasz cud, wracasz wieczorem, sprawdzasz, czy cud jeszcze jest... Cud staje się wówczas naturalną cząstką twojego życia, podobnie jak wstępowanie po drodze do piekarni, żeby kupić chleb. Takie wrażenie przynajmniej próbowałam stworzyć w tych dwóch książkach. Naturalności cudu. Świętości dostępnej dla nas, małych ludzi. Lecz taką też świadomość mieli romantycy. Słowacki wierzył w anioły, sam z nimi rozmawiał. Romantyczny świat ducha był dla niego bardziej doświadczalny, niż jakakolwiek empiria. Słowacki był dla mnie najpiękniejszym z romantyków. Nie wiem, jak to się stało, że utrwalił się w świadomości czytelniczej jako poeta od wpisów do sztambu-

cha i przez niemal dwieście lat nie udało się tego zmienić. Za młodu jeszcze starał się być chłopcem światowym, ale krótko. Później było to już czyste oddanie literaturze, jedność pisania i doświadczenia, żadnego komercjalizmu, religijno-literacki zakon, który sam stworzył, sam napisał Księgę, sam ją wyznawał.

A.K. Wydana w tym roku *Absolutna amnezja* jest powieścią, na którą w Polsce z niecierpliwością czekało „kilka" osób. „Kilka osób" to znaczy pokolenie trzydziestolatków; nałogowo robiące notatki ze swej przeszłości, w tajemnicy piszące powieści, wiersze do każdego posiłku i przy wyłączeniu światła, marzące o „własnej" epopei, którą napisze „nasz" człowiek; doceni „nasz" krytyk. Taka zmowa trzydziestoletnich. A Twoje „przenoszone dziecko"?

I.F. Jeszcze zanim *Śmierć i spirala* została wydrukowana, wiedziałam, że następną będzie książka o dzieciństwie. Znałam już jej tytuł *Absolutna amnezja*, lecz wydawało mi się, że będzie nią pamiętnik Marianny. W końcu zostało w tej książce wiele fragmentów z pamiętnika dziewczynki i kilka, będących pierwotnie jego

Fot. Andrzej Kramarz

częścią, fragmentów dramatycznych. Tak więc, ta stratosferyczna wizja dorastania, ta czysta projekcja stanu umysłu znalazła się u początku powieści. Pisałam o tym w listach do wielu ludzi. Byłam szczęśliwa, uszczęśliwiona, że coś takiego mi wychodzi. Czytałam każdą dostępną książkę o dzieciństwie, prozę, wspomnienia, a do tego wiele pozycji z dziecięcej psychologii, a później wszystko to musiałam wyrzucić do kosza, wszystko czego się nauczyłam. Po pewnej przerwie zaczęłam znowu pisać, rozwijać tę epicką narrację, która złożyła się na historię Marianny w pięciu częściach. Rok temu książka została skończona, lecz zakończenie rozczarowało mnie. Wyrzuciłam sto stron. Po pół roku, kiedy już odnowiłam się duchowo, zaczęłam pisać od nowa piątą część, zmieniałam poprzednie części. Podejrzewam, że gdybym zostawiła sobie teraz jakieś pół roku, powstałaby zupełnie inna książka. Zupełnie nowa. Ta powieść do ostatniej chwili chciała być poprawiana, nie chciała mnie opuścić. W końcu musiałam powiedzieć dość, wystarczy tego. *Absolutna amnezja* jest książką o dzieciństwie. Jest to bardzo fascynująca przygoda, ale niekiedy dzieje się tak, że dzieciństwo, jeśli mu na to pozwolić, chwyta nas za kark i nie pozwala dorosnąć. Pod koniec pracy nie mogłam doczekać się, żeby znowu zacząć pisać o dorosłych. To pisanie o dorosłych zaczęło wydawać mi się jakąś igraszką, czymś niezmiernie łatwym. Przychodziły mi do głowy pomysły na doskonałe powieści. Takie kuszenie św. Antoniego, wszystko, byle tej książki nie skończyć.

A.K. Grażyna Borkowska w swoim eseistycznym cyklu „Emigrantki cz.II", zastrzegając się, że czytała *Absolutną amnezję* tylko w ówczesnym maszynopisie, określiła ją jako „rozrachunek z peerelowską przeszłością, poznawaną oczyma dziecka".

I.F. Właśnie. I cóż uczynić z tą definicją. Pani Borkowska znała tylko dwie części tej książki, w wersji sprzed dwóch lat. Tak więc, mogła wysnuć podobne wnioski. Lecz jeśli chodzi o formułę powieści rozrachunkowej, to czuję się bezradna. Rozliczenie się z PRL-em. Dla mnie to za dużo, ale jeśli ktoś chciałby rozwinąć podobną interpretację, to bardzo dobrze, to znaczy, że powieść zostaje jakby wypchnięta na szerokie wody. Chciałam po prostu napisać powieść o dzieciństwie, o doświadczeniu dorastania w PRL-u; fakt ten został wpisany w nasze czy moje dorastanie. A jednak impresje na temat, co to znaczy dorastać w społeczeństwie totalitarnym, to było ważne tylko na początku. Podobnie jak doświadczenie dziecięcej traumy. Później ważniejsze okazały się ryty wyzwalania się z niej, ryty dorastania, które same w sobie są też traumatyczne. Ogień Feniksa, historia Ifigenii. Do tego dochodzi poziom ironicznego przekrzywienia, niemal groteski, a wreszcie zmiana planów, oddalania się zbliżania od i do czegoś, co może być bardzo poważnym stwierdzeniem, wyniesieniem na światło dzienne pewnego istotnego problemu czy też... żartem. Tak, że czytelnik może poczuć się w pierwszej chwili niepewnie. Bo jak właściwie mamy to brać? Mamy to brać poważnie i mamy to brać żartem.

A.K. No właśnie. Wreszcie książka o dzieciństwie obserwowanym z pozycji kosmicznej (uniwersalnej) oraz historycznej (Polska, lata 70-te). O wysokim dramacie rodzinnym dziewczynki Marianny i zwyczajnym, politycznym, niskim dramacie tamtych lat. O bezużyteczności szkoły w tamtych czasach. O schizofrenii ulicy, telewizji, domu, podwórka. To powieść, która transferuje przede wszystkim niegdysiejsze dziecięce odczucia, pustkę, nijakość. Sączy to wszystko gęstym językiem, migotliwością form bliskim trzydziestolatkom.

I.F. A co ja mam komentować, jak już wszystko tak ładnie powiedziałaś? Dziękuję, ale to nie ja napisałam tę książkę. Jest wspólnym wysiłkiem kilku występujących w niej postaci. Spójrz na tył okładki, a tam dziewczynka zrobi ci zdjęcie.

A.K. Bohaterką „wiodącą" jest dwunastoletnia Marianna, panienka z dobrego domu wstępująca do bandy chłopców. Marianna nie chce dorosnąć, brzydzi się dorosłymi, postanawia zamilknąć, „nie miała bowiem nikomu nic do powiedzenia", jest okrutnie dojrzała i... prawa.

I.F. Tak, oczywiście. Marianna ma poczucie wewnętrznej moralności. Bardzo głębokie. To świat wokół niej jest niemoralny. Ten świat nie ma jej czego nauczyć, jej i innych dzieci. Panuje w nim inercja, chłód, nawet wrogość. Żadnych wartości. W takim klimacie dzieci dojrzewają szybko, za szybko. A wystarczyłoby przyzwolić im tylko na zachowanie, na rozwój ich naturalnych , kreatywnych zdolności, z którymi się narodziły. Dziecko przychodzi na świat z jakimś jądrem dobroci — nieprzypadkowo mówi się przecież, że dziecko jest darem od Boga — rodzi się pełne wewnętrznego światła, które potem ulega, choć nie powinno, zmatowieniu, zaćmieniu. Ktoś powiedział, skąd ta moralność, przecież sławni pisarze uczą nas inaczej. Ale ja wierzę raczej Korczakowi, jego walce o godność dziecka. Cenię jego baśnie o dzieciach okrutnie samotnych, anarchistycznych do szpiku kości, tworzące własnych światy. To jest kwestia na której osadzają się podstawy etyczne — lub ich brak. Gdyż przekonanie, że pewna wyodrębniona grupa charakteryzuje się wewnętrzną skazą, wewnętrznym złem, usprawiedliwia następnie wszelkiego rodzaju postępowania „korekcyjne". Wina za takie postępowanie zostaje równocześnie przeniesiona na tę grupę. Dzieci są złe, więc trzeba je wychować. Szkoła, ten niezrozumiały system nakazów, zakazów rodziców i nauczycieli zaprzeczających sobie nawzajem, jest, niestety, wciąż po latach wysiłków światłych nieraz pedagogów, fabryką przyszłych niewolników, w której młodzi ludzie „uczą się życia". Wtedy, w miarę dorastania, to światło zaczyna się brudzić. Tak nie musiałoby się dziać, gdybyśmy traktowali dzieci jako tych, od których sami możemy się czegoś nauczyć. Ale też nie chciałam uczynić Marianny zupełnie czystej, dobrej, świętej. Marianna staje się moralna również na przekór dorosłym, nie ma innej możliwości, jeśli nie chce być podobna do nich. Jej moralność, wewnętrzna czystość jest wszystkim, co posiada, a jednak wstępuje ona do bandy oberwańców, bierze udział w kradzieżach i zaczyna kłamać, a po śmierci Turka traci wiarę nawet w wartość własnego przetrwania. Jej powrót do życia, odzyskanie mowy, to wielki wysiłek dorastania, podjęty nawet kiedy my, jako bezstronni obserwatorzy, dostrzegamy, że Marianna tak naprawdę nie ma po co dorastać. Obawiałam się najbardziej, że pozwalając przeżyć Mariannie, skażę ją na pozostanie w tym domu. Ja skończę tę moją książkę, bo jestem pisarką, a ona tam zostanie. Nie mogłam na to pozwolić, a jednak długo nie znajdowałam wyjścia. Bo jak też pozwolić dziecku, by w wieku dwunastu lat uciekło z domu? Też niedobrze. Inne możliwości wydawały mi się jeszcze bardziej drastyczne, niemożliwe, jako bagaż, który miałaby nosić przez resztę życia. Dopiero później okazało się, że rozwiązanie było przez cały czas gotowe, czekało cierpliwie w kieszeni tej, co najmniej dwuznacznej postaci babki Aldony. To ona ustanawia i warunkuje plan duchowy. To ona przynosi ocalenie, choć również dwuznaczne. Na szczęście *Absolutna amnezja* jest bardziej skomplikowana niż ja.

A.K. Myślę, że jest to również piękna baśń o swoistej zemście dzieci i dzieciństwa. Taka oto sentencja prześladuje polonistkę Lisiak: „Jedna z korzyści z tych wczesnych lat jest taka, że siła i poniżenie mogą być użyte...". Można właściwie rzec trawestując nie bez powodu słynny kiedyś cytat z Miłosza: „Nie bądź bezpieczny dziecko pamięta."

I.F. O tak, teraz mogę się tylko uśmiechać, ale chciałam, żeby ta książka była również swego rodzaju przestrogą. Alice Miller, analizując XIX-wieczne, niemieckie podręczniki pedagogiczne — w celu wykazania z czego naprawdę zrodził się faszyzm — podkreśla jak często ich autorzy powołują się na zjawisko tak zwanej amnezji dziecięcej. Autorzy polecają tam na przykład terroryzowanie dziecka jeszcze w kołysce, gdyż w ten sposób wychowywać można jak najskuteczniej posłusznego manekina. Dziecko, a później dorosły człowiek, nie będzie miał pojęcia, skąd bierze się w nim potrzeba posłuszeństwa, paraliżujący lęk przed karą, a czasem, z drugiej strony, chociaż nie przewidują już tego nastawieni na bezpośrednią gratyfikację pedagodzy, niepohamowana agresja. Rodzice, którzy wychowują dzieci używając przy tym metod gestapo, sami zostali w ten sposób niegdyś wychowani. I zapomnieli. Nikt nic nie pamięta. Nikt niczego nie jest świadomy. Historia powtarza się, a wychowanie znajduje swe odbicie w wielkich politycznych, społecznych, czy tylko małych, rodzinnych okrucieństwach. Ileż to dzieci umiera rocznie, a ile zostaje upośledzonych w wyniku przemocy rodzinnej? Lecz gorsza jeszcze jest śmierć duchowa. Gdyż później trzeba z nią żyć. Istotnie, dziecko zdaje się zapominać najbardziej traumatyczne momenty. Tylko, że odtworzą je później, na pół świadomie, przez resztę życia. Co jednak staje się, kiedy dziecko pamięta? Co dzieje się, kiedy zapisuje? W ten sposób, tylko w ten sposób, dojść może do przerwania łańcucha nieświadomości. Oczywiście, zauważyłaś chyba, że pod koniec książki Marianna porzuca swoje notatki, gdyż nie są już jej potrzebne. Odtąd stanowiłyby balast w tej podróży, ale najpierw musiała je zapisać. Nie mogłaby opuścić domu, nie napisawszy ich. Gdyby zabrała je ze sobą, obciążyłyby ją po drodze. Jedno i drugie było konieczne. Zapisanie i porzucenie. A przy tym, oczywiście, nie porzuciła ich tak zupełnie, jeśli znalazły się w *Absolutnej amnezji*. Ktoś musiał się nimi zająć, zachować je. A może tak naprawdę są niezniszczalne, gdyż okazało się, że przetrwały nawet próbę ich zniszczenia. Tekst jest nieśmiertelny. Tak, ta książka jest ostrzeżeniem. Ktoś patrzy. Ktoś obserwuje. Ktoś jest świadomy tego, co się z nim dzieje. Ktoś zapisuje, więc może przypomnieć.

A.K. Jakie dla Ciebie znaczenie ma tożsamość zakorzenienia, osadzenia? Od 1986 mieszkasz poza krajem, pewną część swego pisarstwa poświęcasz traumie emigracji. Bohaterka opowiadania *SKA* czyta *Frankensteina* Mary Shelley, a jest to opowieść o człowieku uciekającym — homo fugens. Uciekasz?

I.F. To jest opowieść o osobie, która ucieka, do czasu, aż zostanie skonfrontowana z koniecznością powrotu. A ja? Zatrzymałam się przecież. Chciałam jechać do Australii. A tak poważnie, to trzeba się zatrzymać, żeby pisać, przynajmniej w moim wypadku. Żeby zobaczyć miejsce, w którym się jest, trzeba się zatrzymać. Nawet jeśli to wbrew mojej naturze. Moja natura poddaje się tutaj wyższej konieczności. Ucieczka to świadomość pogoni, brak bezpieczeństwa. Żeby pisać, poruszać te różne niebezpieczne tematy, muszę mieć swoje legowisko, być osadzona w miejscu, nawet jeśli jest to tylko miejsce wewnętrzne. Nie, miejsce wewnętrzne, to jest najważniejsze.

A.K. A zakorzenienie w języku? *Absolutna amnezja* napisana jest, by tak rzec, językiem myśli, potokiem ówczesnej świadomości, poczuciem niestyczności z jakimkolwiek kodem zewnątrz. Co dał Ci język angielski? Myślę też o *Świętej ladacznicy* napisanej w języku angielskim.

I.F. Język angielski umacnia we mnie przekonanie, że posługuję się polskim z wyboru, że nie jest dla mnie pułapką. Nie zostałam skazana na język polski, wybrałam go. Bardzo to ważne. Potrzebuję takiego przekonania o własnej wolności, jak powietrza. W pamiętniku Marianny język jest w istocie potokiem swego rodzaju fantomicznej świadomości, używającej często struktur tamtejszej nowomowy, żeby wypełnić ją własnymi znaczeniami. Jeśli ktoś pisze ciałem, to Marianna w swoim pamiętniku. Jej przeżycie, doznanie, odczuwane najpierw we wnętrzu jej samej, jej doświadczenia, znajdują swe natychmiastowe odbicie w zmianach przestrzeni tekstu. Natomiast język narracji głównej buduje wobec tych doznań dystans. to już tylko nieco prześmiewcza kalka narracji epickiej. Mam wrażenie, że coś rozsadza tę potoczystą opowieść od środka, kawałkując ją. Jeszcze chwila, a dojdzie do wybuchu, takiej absolutnej destrukcji, jak pod koniec *Przytul mnie*. Świadoma jestem tych cudzych struktur, ich sztuczności, a także siły, która wnika tam przez narracyjne szpary. To jest książka, która udaje, że jest książką. Język angielski zmusza do uproszczeń. Sięgania do sedna sprawy, jeśli chcę, by to co mówię, zostało odebrane tak, jak pragnę. Tę metodę przenoszę do języka polskiego, do jego powikłań. Synteza tych dwóch, jest być może prawdziwym językiem, językiem, którym chcę mówić. *Świętą ladacznicę* napisałam wcześniej, w przerwie między dwiema książkami, z entuzjazmem, podobnym do tego, który nosił mnie po świecie przez pierwsze dwa lata emigracji. I podobnie też, przy pisaniu kolejnego tekstu entuzjazm opadł, pojawiło się wrażenie osierocenia, tym razem w języku. Musiało się pojawić. Było naturalne. W pewnym sensie wszyscy jesteśmy obcokrajowcami. Rozpięci między tym, co było, co nie jest dłużej osiągalne, a tym, co jest, lecz jest też w jakiś sposób nieprzystawalne do naszego wewnętrznego paradygmatu. Uświadomienie sobie tego w konkretnej sytuacji, w sytuacji miejsca, języka, może prowadzić do zamilknięcia. Lecz ja uczyniłam coś egzystencjalnie niemożliwego. Pozwoliłam sobie wrócić, aby okazało się, że język, który zostawiłam za sobą, żeby napisać ten monodram, też nie jest mój. Język angielski, którego używam we wszystkich celach poza tym jednym, twórczym, przypomina mi, że wciąż, nieustannie, w każdym momencie, posługuję się językiem cudzym. Wydaje się to oczywiste. Nie mój język . Cudzy. Kiedy jednak powiem, że język polski, jakiego używam, też nie jest moim językiem, to można się zdziwić. A jednak jest to wyjaśnienie, najczytelniejsze z możliwych. Jak mogłabym pisać dalej w języku angielskim, jeśli wciąż nie mam swojego języka? Używam tutaj słowa „język" niemalże w rozumieniu „styl", ale tylko na pozór. To raczej pole, na którym ujawnia się rozziew między tym, co własne a tym, co zapożyczone. Język polski to również zbiór przejętych skądinąd form wypowiedzi, a do tego gramatyka, odmiana, wszechobecny rodzaj męskoosobowy, który, nawet jeśli staram się to ukrywać, przeszkadza w pisaniu i tych doświadczeniach, których poszukuję. Od tego wolny jest język angielski. W tym sensie język angielski nie wyrzuca mnie poza swój obszar. To bywa wielka ulga. Ale chodzi też o poświatę, jaką rzucają słowa, temu chcę się przyjrzeć, Światło, to samo, które znajduje się w ludziach. I nagle przejścia do ciemności. Migotliwość bytu możliwa jest do uchwycenia w słowach, częściej w słowach tego języka, gdyż jego obcość oswoiłam już niemal, w procesie wielu lat. On jest mi obcy, ale ja znam go lepiej. Angielski jest językiem powszechnym, a polski — tajnym, dla wtajemniczonych. Jest to jeden ze sposobów, w jaki język polski staje się mój. Jest moją tajemnicą.

A.K. Uprawiasz również grafikę. Jedną ze swoich prac umieściłaś na okładce *Śmierci i spirali*. Przypomina jaskiniowe ryty, zabawę człowieka pierwotnego.

I.F. Na nich również pojawia się tajemnicze pismo. Na jednej z pierwszych, zrobionych jeszcze w Polsce pojawia się jakby wirujący Wszechświat, cały zapisany tym dziwnym alfabetem. Tajny język galaktyk. Jakże piękne są rysunki na ścianach groty pod Vallon-Pont-d'Arc, we Francji, niedawno odkryte. Tak precyzyjne, że badacze mogli zidentyfikować bez trudu wymalowane na nich zwierzątka. Prawie wszystkie, poza kilkoma, dla których nie ma nazw. Moje grafiki to było zejście do pierwotnej jaskini, do początku. Gdyż tylko u początku formy roślinne i zwierzęce, modlące się postaci i anioły mieszają się ze sobą. Jeszcze nie oddzielone od źródła. Te prace powstawały w stanie natchnienia, który mogłabym porównać z jakimś pierwotnym doświadczeniem świętości. Mogłyby zostać świętymi obrazami, gdyby istniała taka religia. Podobne wrażenie kontaktu z czymś, co wydawać się mogło jakąś najczystszą, gwałtowną, kreacyjną siłą, pojawiło się przy pisaniu moich wczesnych wierszy. Pamiętam to wrażenie — że jestem dla niej za słabym instrumentem, i

DOKOŃCZENIE NA STR.12

DOKOŃCZENIE ZE STR 11

tak zapewne było. Proza — nie. Proza wymaga innej formy skupienia, przynajmniej dotąd. Proza domaga się życia, ofiary krwi.

A.K. Czym dla ciebie jest uprawianie literatury? Zdaje się, że to, w Twoim przypadku, adekwatny termin „uprawianie" — w sensie pierwotnym, trochę rzemieślniczym, trochę sakralnym.

I.F. Budowniczowie katedr wznosili je w sensie trochę rzemieślniczym, a trochę sakralnym. Podobnie anonimowi mistrzowie gotyku malowali swoje obrazy. Jest to więc rzecz, którą wykonuje się z całkowitym oddaniem i w stanie pokory. Z pokorą następnie się ją oddaje. Ale do tego pojawia się, bardzo często, uczucie dumy. A do tego, dla równowagi, uczucie minięcia się z tematem. Pisanie staje się coraz bardziej wyraźnie praktyką duchową. Jest to kilka czynności, których wartość pogłębia się w miarę codziennego powtarzania. Ich cel, a raczej brak celu, jakim byłoby nastawienie na doraźną, natychmiastową korzyść sprawia, że nie staje się rutyną. Stawiasz to pytanie w momencie, gdy sama zaczęłam je sobie zadawać. Nie wiem, lecz ta niewiedza czyni mnie tylko po części bezradną. Tak samo, jak pytanie o życie/śmierć, ponieważ dotyczy ono czegoś, co się staje i czegoś, co się jeszcze nie dokonało. Powtarzanie tych samych pytań, tych samych czynności ma wiele sensu. Tylko w ten sposób pogłębia się widzenie. Pojawia się nowe pytanie, nowa niewiedza, wreszcie, nie ostateczna odpowiedź. W *Śmierci i spirali* określona została osoba. W *Absolutnej amnezji*, miejsce. Miejsce wewnętrzne, w sensie pewnego zakorzenienia w sobie, które sprawia, że fizycznie mogę mieszkać gdziekolwiek, zawsze będąc u siebie w domu. Te książki sprawiły, że przestałam wydawać się sobie postacią fikcyjną. Wrażenie jest takie, jakby kształt wypełnił się esencją. Nabrałam wagi. Mogę więc być niepoważna, w wolnych chwilach zachwycać się życiem. W tekście, który zaczynam układać, w *Miłości*, chcę zapytać o własny język. Zacząć od słowa. Nie nastawiam się na nic wielkiego, będzie to raczej początek, podobnie jak w ostatniej książce nastąpił powrót do jakiegoś początku, odszukiwanie śladów, znaków. Wykopaliska. Tak nazywało się pierwotnie opowiadanie *Zdobycz*, które jest też próbą, a raczej zapisem porażki odczytania tego języka, który, jak zaczynam wierzyć na nowo, ukrywa się we wnętrzu znalezionego w brzuchu lalki pocisku. Należy go tylko delikatnie rozbroić. Z czułością. A przecież nie musiałabym sobie pozwalać na podobne ryzyko. Możliwe, że nie muszę, nie powinnam już szukać nowych formuł, ponieważ to, co stosuję w *Absolutnej amnezji*, odwracanie do góry nogami i cząstkowanie zastanych struktur, to już jest wszystko. Nie wierzę. Marguerite Duras mówi, że pisanie to metafora samobójstwa. Że ona z każdą swoją książką umiera po trochu, tak że nie zauważy nawet faktu swojej fizycznej śmierci. Może. Możliwe, że Prządka znalazłaby w tym wyznaniu coś dla siebie. Ja jednak nie mogę się oprzeć myśli, że literatura jest raczej dopełnieniem. Rozszerzeniem. Polem kontaktu z innymi. Formą przekazu czegoś, czego inaczej nie ośmieliłabym się powiedzieć. A słowo, które jest zaledwie tworzywem tego przekazu, jest też pewną formą miłości.

A.K. Dziękuję za rozmowę.

Rozmowa autoryzowana.

Izabela Filipiak Fot. Andrzej Kramarz

Klucz do przestrzeni

Natasza Goerke,
Fractale
Obserwator, Poznań 1994.

Magdalena Tulli
Sny i kamienie
Wydawnictwo OPEN, Warszawa 1995.

Dwa niezwykle interesujące książkowe debiuty — zeszłoroczny Nataszy Goerke i tegoroczny Magdaleny Tulli — doczekały się już wielu recenzji. Trudno się temu dziwić, bowiem są to teksty tyleż ważne, co trudne. Te niewielkie objętościowo książeczki zazdrośnie strzegą dostępu do swojego „wnętrza"; piętrzą przed czytelnikiem wiele przeszkód, jak gdyby chcąc go zwieść na fałszywy trop, zmęczyć, zniechęcić do siebie. Zdają się wręcz mówić doń: „możesz się mną zachwycić, albo rozczarować — lecz nawet nie próbuj mnie zrozumieć!" Tak więc teksty te można chwalić, bądź ganić — lub też, rezygnując z wartościowania, podjąć wyzwanie i postarać się zrozumieć ich wewnętrzną logikę. Ta druga możliwość jest ryzykowna, ale i znacznie ciekawsza, zarówno dla recenzenta, jak i czytelnika.

Fenomen *Fractali* Nataszy Goerke polega na uczuciu przesytu, jakiego czytelnik doznaje po lekturze już pierwszego cyklu krótkich opowiadań. Okazuje się, że tego, co wypowiadają teksty Goerke, nie sposób objąć ani uporządkować. Mówią one w tak chaotyczny sposób o tak wielu rzeczach, że czytelnik zmuszony jest zrezygnować z dociekań, o czym właściwie jest mowa i chcąc nie chcąc koncentruje się na samym medium komunikacji. Lekkość i giętkość języka, początkowo intrygująca, szybko zaczyna drażnić. Bo jakiż to jest język? Czy homogeniczny, jednorodny? I jaki kryje się za nim podmiot? Wydaje się, że podmiot ten jest nieuchwytny. Nieustannie zmienia role i maski, wciąż udaje: to autorkę, to jej kochanka, to znów kogoś do nich podobnego, to nagle kogoś zupełnie się od nich różniącego. Podobnie rzecz ma się z językiem. Wypowiada on chaotyczny świat *Fractali*, ani na moment się z nim nie utożsamiając. I nie zadaje on sobie nawet tyle trudu, aby być przekonywującym w stylizacjach i pastiszach. Właściwie udaje on samego siebie — język *Fractali* Nataszy Goerke. Być może to ona właśnie przemawia przez usta jednej z bohaterek, wyznając: „Żadnym językiem nie mówię". Żadnym, czyli również wszystkimi naraz, ponieważ tylko tak można wypowiedzieć chaotyczny, wyczerpany, wyeksploatowany semantycznie świat. Bowiem istotą tego tekstu jest wciąż coś wypowiadać i ciągle się dystansować — zarówno od wypowiedzi, jak i samego wypowiadania. Tematem *Fractali* jest wolność i ruch. Goerke kreuje w swych opowiadaniach trzy typy bohaterów; są więc ci, którzy nie chcą być w ruchu, ci którzy nie mogą być w ruchu, i ci, którzy są już w ruchu. We *Fractalach* nie ma właściwie niczego stałego, bo każda wartość, każda klisza słowna jest relatywizowana. Siddhartha oddala się od „Siddharthy", Szopen od „Chopina" a narrator od „Narratora". Ważne jest, by nie dać się usidlić, unieruchomić schematom, formom, stylom, retoryce. Teksty Goerke zrzucają balast literackości, są rodzajem «infinite talk", bez jakichkolwiek metafizycznych pretensji. Hołdują one najbardziej negatywnej, anarchistycznie pojętej wolności. Zasada ta jednoczy wiele dziwnych i zdawałoby się niepozornych fabuł. Szopen dąży tutaj do tej samej wolności co niejaki Jan Prążek — pragnie „wyrosnąć poza kontekst własnego życia", poza historyczne, czy też genetyczne uwarunkowania, wyzwolić się z ich zamkniętej przestrzeni. W opowiadaniu *Syberyjska palma* pada znamienne pytanie: „Czy klucz do przestrzeni tkwi w słowie?" — i odpowiedź: „Tkwi (...) pod warunkiem, że wypuścisz słowo na wolność". To ważna metafora. Przestrzenność znaczy wolność, niezdeterminowanie, które osiągnąć można tylko wtedy, gdy wciąż przekraczać się będzie to, co „dane", wszelkie istniejące konteksty, werbalne schematy. Przestrzeń, w której chce poruszać się Goerke niektórzy określają mianem „postmodernistycznej".

Sny i kamienie Magdaleny Tulli również tematyzują przestrzeń. Lecz tym razem jest to przestrzeń architektoniczna miasta. Książka Tulli opowiada właściwie historię jednego, szczególnego miasta — Warszawy — a może raczej nieuchwytnego desygnatu pojęcia „Warszawa". Bo owo miasto właściwie nie istnieje poza wielością naszych postrzeżeń, wyobrażeń, snów. Poza nimi jest tylko kamienną pustynią. Tak więc opowieść, którą snuje Tulli jest historią pewnej heroicznej wizji — idei miasta obiektywnego, przezwyciężającego wielość przestrzeni, jednością transcendentalnego porządku. Odbudowana z wojennych zniszczeń Warszawa miała więc zostać królestwem idei. Fakt, iż była to idea socjalizmu, nie ma tu większego znaczenia, bowiem sam problem jest głębszy i dotyka płaszczyzny archetypów. Magdalena Tulli pisze o mieście-maszynie i mieście-drzewie, dwóch modelach symbolicznego myślenia, związanych z kluczowymi dla naszej kultury opozycjami chaos/kosmos i organizm/maszyna. Szalony projekt miasta-maszyny wyrastał z marzenia o społeczeństwie doskonale zamkniętym, które dumnie stawia czoła naturze, jej ciągłym przemianom, amorficzności i entropii. Projekt ten powstał na deskach kreślarskich architektów idealistycznej awangardy. To właśnie Le Corbusier, van der Rohe czy Gropius spopularyzowali metaforę miasta jako maszyny do mieszkania; „Maszyna jest, par excellence, fenomenem dyscypliny duchowej" — pisał Theo van Doesburg. Ten sam *Zeitgeist*, który miał poprowadzić do ostatecznego zwycięstwa rewolucyjną, bohaterską architekturę idealistów, w najbardziej bezlitosny sposób objawił jej nędzę. Heroiczna machina, nazwana „W-wą" ulegała ciągłej dysocjacji; jasną początkowo ideę z biegiem czasu rozmywały wątpliwości, dezintegrowały sny i marzenia o miastach prywatnych. Pojawiła się melancholia i zmęczenie rzeczy — one to właśnie rozsadziły od wewnątrz mury kamiennej twierdzy, tak, iż wdarło się doń „przeciwmiasto" ze swymi niezliczonymi straganami, labiryntem ulic, setkami dziko koczujących nomadów.

Ale czy ów zgiełk odradzającego się organizmu jest dla Tulli upragnionym wyzwoleniem, przejściem z zamkniętej do otwartej, wolnej przestrzeni? Otóż nie! Kodą *Snów i kamieni* jest niezwykła apostrofa do pustego, niezłomnego trwania kamieni. Rację ma Kinga Dunin twierdząc, iż tekst Magdaleny Tulli jest rodzajem medytacji, której celem jest osiągnięcie wyzwolenia, buddyjskiego *satori* (*Ex libris* Nr 68, styczeń '95). To prawda, dąży on do jedności (podkreśla to nawet typografia ostatniego fragmentu), która uspokoi chaos myśli, zgiełk przemieni w ciszę, a wielość rzeczywistości w jedno „niezłomne, wolne od nazwy trwanie". Paradoksem jest jednak, iż w milczących kamieniach, uwalniających umysł od natłoku myśli, emanujących pustkę idealnej formy, wcale nie kryje się buddyjska *śunyata*, ale raczej sen o bezruchu: obecnym, choć nieuchwytnym trwaniu. Tak właśnie rodzi się metafizyka obecności. Tulli potrzebuje swej pustki po to, by zamknąć w niej chaos rzeczywistości, udrękę snów i pragnień. Chcąc pozbyć się agorafobii, przywołuje magiczne pojęcie jedni, która jest zarodkiem transcendentalnego porządku miasta.

Końcowa partia tekstu Tulli przypomina mi fasadę nowojorskiego Seagram Building Miesa van der Rohe, widzianą z żabiej perspektywy. Brązowe linie podziału fasady celują w pustkę nieba, przeglądającego się w setkach idealnie do siebie podobnych szyb. Mimo swej potęgi konstrukcja sprawia wrażenie lekkiej, ale zarazem trwałej i jednolitej na wzór platońskiej idei. Magdalena Tulli zdaje się śnić modernistyczny sen o pustce, bezruchu „odjętej" przestrzeni. Dla Nataszy Goerke nie ma chyba nic bardziej przerażającego niż milcząco nieruchoma brązowa fasada wieżowca. „Ciszy nie ma" — mówi bohaterka jednego z fractali — i szybko zmienia płytę gramofonową. W innym opowiadaniu Christian Pst ciągnie za sobą balast, który skutecznie zamyka przed nim przestrzeń. Ów balast to: „a) marzenie o kierunku, b) marzenie o celu, c) marzenie o marzeniu".

Proszę mnie źle nie zrozumieć. Wcale nie przeciwstawiam zafascynowanej „moderną" Tulli „postmodernistycznej" Goerke. Być może — jak twierdzi wielu literaturoznawców — postmodernistyczny przełom jest złudzeniem i nadal jesteśmy świadkami metamorfoz modernistycznych tematów. Nie chodzi mi o teorię literatury, lecz o praktykę tekstu. A teksty Goerke i Tulli zmuszają wręcz czytelnika do podjęcia próby mniej lub bardziej intuitywnego badania ich poetyckiej przestrzeni. Czytając te dwa ciekawe i trudne debiuty odniosłem wrażenie, iż opisane w nich jest intymne, osobiste doświadczenie przestrzeni; dążącej ku coraz szerszemu otwarciu we *Fractalach*, bądź sukcesywnie zwężającej się w *Snach i kamieniach*. Aby odnieść to wrażenie wcale nie trzeba dogłębnej retorycznej analizy tekstów, bo wystarczy tylko spojrzeć na ich zakończenia. „I co ja mam wiązać, jak nie ma końca, załkała Janina Prążek; w Ghanie wybuchła dżuma, odparł Jan Prążek senior. Innej Puenty nie będzie" — czytamy w ostatnim z *Fractali*. Zaś u Magdaleny Tulli jest w ostatnim wersie tekstu tylko jedno słowo, umieszczone dokładnie w centrum przestrzeni; „trwanie".

Piotr Bukowski

Książki nadesłane

Zygmunt Kubiak
Kawafis Aleksandryjczyk
Wydawnictwo TENTEN, Warszawa 1995.

Monografia o życiu i twórczości Konstandinosa Kawafisa, jaką zawiera niniejszy tom, jest owocem przeszło 30 lat studiów i pracy. Zygmunt Kubiak rekonstruuje dzieje poety, jego rodziny i przyjaciół, a wokół nich roztacza panoramę fin de siécle'owej Aleksandrii, która w wierszach istnieje i współcześnie, i w nieskończonej rozległości czasu.

Tom zawiera ponadto sporą kolekcję prozy Kawafisa, u nas dotychczas bardzo mało znanej i ukazującej się po raz pierwszy w wydaniu książkowym.

Konstandinos Kawafis
Wiersze zebrane
Wydawnictwo TENTEN, Warszawa 1995.

Konstandinos Kawafis (1863 — 1933), największy grecki i jeden z najciekawszych europejskich poetów XX wieku zadomowił się już w polskiej literaturze. Tom niniejszy to całkowity i opatrzony bogatym komentarzem zbiór wierszy poety, zawierający jego „idealną księgę".

William Wharton
Niezawinione śmierci
Wydawnictwo ZYSK I SK-A, Poznań 1995.

Najnowsza, wzruszająca i wstrząsająca książka Whartona. Powieść o charakterze autobiograficznym, w której autor *Ptaśka* i *Taty* opisuje przeżycia związane z tragiczną śmiercią swojej córki, zięcia i dwóch wnuczek. Dzieli się miłością, smutkiem, gniewem oraz pragnieniem doskonałej sprawiedliwości. To także książka o życiu pogodzonym ze śmiercią, o duchowej przemianie i pogłębionym rozumieniu naszych codziennych zmagań.

Michał Kaczyński
Wiek szkolny
Warszawa 1995.

Debiutancki zbiorek wierszy — o pomysłowej kompozycji i starannym kształcie edytorskim młodego poety (rocznik 1974) z Warszawy. Jego tematyka wiąże się z okresem dojrzewania i kształtowania się osobowości młodego człowieka. To rzecz — pisana wyrazistym, klarownym językiem — o poznawaniu miłości, przyjaźni, erotyki, doświadczaniu świata z jego tajemnicami i zawiłościami.

Porzucić pragnienie doskonałości

Magdalena Tulli
Sny i kamienie
Wydawnictwo OPEN, Warszawa 1995.

Książka opowiada o pewnym mieście; jest zapisem historii, poetyzowanym traktatem, rozbudowanym esejem. Przez siedemdziesiąt stron płynie opowieść oparta na systemie metafor dendrologiczno-urbanistycznych, wielopłaszczyznowa, wieloznaczna, raz bardzo konkretna, za moment bardzo symboliczna, już to zbliżająca się ku szczegółom, już to posługująca się szeroką perspektywą.

Można ją odczytywać jako zapis czasów niedawno minionych. Będzie to wówczas historia powojennej Warszawy od entuzjazmu jej odbudowy, przez czasy stalinowskie, gierkowskie — z purpurowym pluszem i złoceniami, po współczesność z dworcami pełnymi „śniących o stepach Kazachstanu lub pagórkach Transylwanii". Jest to historia marzenia o zbudowaniu nowego wspaniałego świata. Historia rozczarowania, upadku, zniszczenia. Zapis nieudanego eksperymentu narzucenia miastu pewnego idealnego porządku (tutaj po prostu architektonicznego), który okazał się utopią — usiłował ze świata zrobić maszynę, lecz świat „pod tyloma względami przypomina drzewo".

Co jakiś czas włącza się głos „traktatu", wypowiadający prawdy ogólne i wyjaśniający równolegle płynącą „historię". Główną zasadą miasta — powiada ów głos — może być „kąt prosty, meander albo gwiazda". Pierwszy typ to miasto o nastawieniu praktycznym, drugi jest siedliskiem „pokrętnych myśli i względnych prawd", trzeci zaś stawia sobie za cel idealną kontrolę jego mieszkańców (z centralnego punktu można bowiem miasto „przejrzeć na wylot") i narzucenie im „jedynej słusznej drogi". Ten bardzo sugestywny obraz ucieleśnienia totalitarnych idei w architekturze przywodzi na myśl nie tylko czasy niedawno minione, lecz także Benthamowski model osiemnastowiecznego więzienia-panoptikonu, o którym pisał Michel Foucault. Bo w naturze człowieka bodaj zawsze leżało dążenie do porządkowania, kontrolowania, nadzorowania...

Można więc tę książkę odczytywać szerzej — jako próbę uchwycenia rozwoju myśli i jej wpływu na formowanie rzeczywistości. Zmagania się racjonalizmu dążącego do ustrukturawiania, zmechanizowania świata z naturalną jego tendencją do „drzewiastości", chaotyczności, rozproszenia. O mieście mówi się jako o „bastionie porządku" zwróconym przeciwko „oceanowi chaosu", czyli przeciwmiastu. Miasto nie jest wówczas metaforą porządku totalitarnego, lecz znakiem właściwego człowiekowi kształtowania świata, próbą uchwycenia jego zmiennej, „nielogicznej" natury.

Przestrzeń miasta mieści w sobie niezliczoną ilość różnych, współistniejących przestrzeni. Zanim pojawiło się miasto właściwe, istniało inne — w formie idealnej — na płaszczyźnie projektu. W czasach odbudowy Warszawy sąsiadują ze sobą świat „rzeczywistości" z przestrzenią rzeczywistości przedstawianej w gazetach, „stykając się powierzchnią zdjęć". We współczesnym mieście zupełnie odrębną, samodzielną przestrzeń stanowią myśli i „wspomagające pamięć" napisy. Pamięć mieszkańców miasta zawiera zupełnie inną przestrzeń — miasto przedwojenne, z niemym kinem i czynszowymi kamienicami. W przestrzeni miasta właściwego tkwią także miasta dodatkowe, subiektywne, jak miasto policjanta „zbudowane z tablic rejestracyjnych" i szereg miast emigrantów. Wszystkie te przestrzenie są w ciągłym ruchu, przeplatają się „drzewiasto" i rozrastają w nieskończoność w różnych kierunkach.

Ale najważniejsza i najbardziej rozbudowana jest przestrzeń „miasta snów", które wyrasta każdej nocy przewyższając kilkakrotnie miasto rzeczywiste. Te sny niewiele różnią się od jawy, są bardziej realistyczne niż oniryczne; ucieleśniają zaledwie marzenia, nie przynosząc jednak żadnej (nawet ukrytej w symbolu) odpowiedzi na pytania o naturę świata. Chociaż jest jeden sen, z którego mieszkańcy miasta mogliby czegoś się nauczyć: sen o tym, że podczas porządkowania świata, układania każdej rzeczy na swoim miejscu, zawsze „pięć innych w tym samym czasie rozprasza się i gubi".

Rozproszenie, chaos, „przeciwmiasto" ostatecznie zalewa „bastion porządku". Książka kończy się apokaliptycznym potopem, zapoczątkowanym ponoć przez Pałac Kultury, który „był za wysoki i zrobił pierwszą rysę na niebie". Racjonalistyczne porządkowanie świata przynosi zgubę. Czy zostaje coś na pocieszenie? Czy istnieje inny sposób na życie w takim świecie? Chyba tak. Należy wystrzegać się jasnych snów, dręczyć się coraz to innymi pytaniami, ciągle szukać. Trzeba „porzucić pragnienie doskonałości", nie dążyć do tego, by za wszelką cenę oddzielać myśli jasne od ciemnych, wizję świata-maszyny od wizji świata-drzewa, a nauczyć się żyć z dialektyczną świadomością, że jedna wizja nie może istnieć bez drugiej, i że to i tak tylko sny w niemetafizycznym wymiarze świata pustych kamieni. *Niewidzialne miasta* Italo Calvino, książka, którą wiele łączy z tą opowieścią, kończy się podobną propozycją: ponieważ świat jest piekłem, można tylko zaakceptować je i „stać się jego częścią, aż przestanie się je dostrzegać".

Mimo iż książka Magdaleny Tulli jest bardzo ciekawa, precyzyjnie skonstruowana (składa się z 137 krótkich akapitów — „cegiełek") pisana jest oryginalnym stylem, to jednak ładunek mało zróżnicowanej metaforyki, jaki ze sobą niesie, bywa nużący. Odnosi się wrażenie, że gdyby opowieść była dłuższa niż 71 stron, na kolejny raz użytą przenośnię z dziedziny architektury, botaniki lub mechaniki reagowalibyśmy coraz większym zniecierpliwieniem. Metafora jako taka jest ponadto środkiem niebezpiecznym: pozwala wprawdzie otworzyć tekst na różne interpretacje, zarazem jednak ma działanie epistemologicznie szkodliwe. Powtarzana tyle razy, tym bardziej kusi, żeby tkwiące w niej niebezpieczeństwa wskazać. Wbrew temu, co sugeruje książka, „drzewo" i „maszyna" nie są swoimi całkowitymi przeciwieństwami. Botanicy nie powiedzieliby prawdopodobnie, że wśród gałęzi drzewa panuje „nieposkromiony zamęt" a jego funkcjonowanie nie przypomina precyzyjnej maszynerii. Natomiast maszyna jest wprawdzie tylko pozbawionym życia narzędziem, jednakże Murphy twierdził, że ma w sobie coś z żywego organizmu, ma na przykład swoją naturę i to nawet szczególnie złośliwą...

Michał Rusinek

Ogólnopolski XXI Konkurs Poetycki o nagrodę „JESIENNEJ CHRYZANTEMY"

STOWARZYSZENIE „CIVITAS CHRISTIANA" w Płocku ogłasza XXI Konkurs Poetycki „Jesiennej Chryzantemy" na debiutancki **Tomik wierszy**. Tematyka wierszy dowolna. W konkursie mogą wziąć udział poeci będący przed debiutem książkowym.

Organizatorzy pragną promować młodych poetów, którzy nie wydali jeszcze żadnej swojej książki w wydawnictwach państwowych lub prywatnych.

Główną nagrodą w konkursie jest druk debiutanckiego tomiku. Jurorzy przewidują także przyznanie kilku wyróżnień pieniężnych.

Na konkurs należy nadsyłać utwory **w 3 egzemplarzach maszynopisu** (minimum 20 wierszy). Utwory powinny być opatrzone godłem z dołączoną do nich kopertą, również opatrzoną godłem, zawierającą wewnątrz imię i nazwisko oraz dokładny adres, nr telefonu. Zestawy wierszy należy nadsyłać na adres:

STOWARZYSZENIE „CIVITAS CHRISTIANA"
ul. Sienna 8
09-402 Płock
skr. poczt. 36

z dopiskiem „Jesienna Chryzantema" w terminie do 30 września 1995 r. (decyduje data stempla pocztowego)

W dniu spotkania laureatów odbędzie się **Turniej Jednego Wiersza**. Wyniki Konkursu ogłoszone będą w: „Słowie — Dzienniku Katolickim", „Tygodniku Płockim", „Nowym Tygodniku", „Kurierze Mazowieckim", „Petro-Echu", radiowych rozgłośniach płockich oraz Radiu dla Ciebie. Wszelkich informacji dotyczących konkursu udziela sekretariat Stowarzyszenia „Civitas Christiana" w Płocku tel/fax 63-60-78.

Organizatorzy nie przewidują zwrotu nadesłanych zestawów wierszy.

Książki nadesłane

Wojciech Karpiński
Fajka van Gogha
Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1994.

Wojciech Karpiński, znany i ceniony eseista i członek zespołu „Zeszytów Literackich" obdarza nas własnym, niezwykle osobistym, studium na temat van Gogha, jego życia i malarstwa.

Michel Bouty
Słownik dzieł i tematów literatury francuskiej
Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1995.

Celem *Słownika* jest przybliżenie czytelnikowi polskiemu głównych dzieł literatury francuskiej. Obejmuje on podstawowy zrąb klasyki tego piśmiennictwa, poczynając od *chanson de geste* i wierszowanej powieści średniowiecznej aż po współczesną powieść, poezję i dramat.

Henry Miller
Kur zapiał !
Noir sur Blanc, 1995.

Autor powieści *Kur zapiał !* Henry Miller (1891 — 1980) w Polsce znany jest głównie jako twórca *Zwrotnika Raka* i *Zwrotnika Koziorożca.*

Kur zapiał ! jest powieścią napisaną przed wyjazdem Millera z Nowego Jorku do Paryża w 1930 roku, po burzliwym małżeństwie z June Smith. To historia małżeństwa Tony'ego Bringa; jego żona Hildred oznajmia mu pewnego dnia, że jej serdeczna przyjaciółka Vanya zamieszka razem z nimi.

Teodor Parnicki
Opowieść o trzech Metysach
Noir sur Blanc, 1995

Pierwsze wydanie ostatniej dwutomowej powieści znakomitego pisarza, zmarłego w roku 1988. *Opowieść...*, pisana w latach 1982-1986, jest powieścią niezwykłą w tym bogatym dorobku. O jej niezwykłości stanowi rozbudowany wątek osobisty, a właściwie cała ogromna warstwa autobiograficzna utworu. Przez karty *Opowieści o trzech Metysach* przewijają się postaci z odległego dzieciństwa pisarza, z jego młodości i lat studenckich we Lwowie, z lat wojny i pobytu w więzieniach NKWD, z okresu służby dyplomatycznej, z Kujbyszewa, Moskwy, Jerozolimy, z Meksyku i w końcu Polski po powrocie do kraju.

Lew Tołstoj
Sonata Kreutzerowska
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.

W bogatym dorobku twórczym Lwa Tołstoja znaleźć można wiele stronic poświęconych miłości. Prezentowany tom jest wyborem utworów pochodzących z różnych okresów twórczości wielkiego pisarza. Poczynając od *Dwóch huzarów* (1856), opowieści ukazującej zafascynowanie Tołstoja życiem i obyczajowością szlachty rosyjskiej z początku XIX wieku, czy *Szczęścia rodzinnego* z 1859 roku po *Sonatę Kreutzerowską*, będącą genialnym studium literackim stanu zazdrości.

Karol Wojtyła
Sonety. Magnificat
Wydawnictwo Literackie, Kraków 1995.

Pięknie wydany i starannie opracowany graficznie przez Beatę Barszczewską-Wojdę zbiór juveniliów poetyckich 19-letniego Karola Wojtyły, opatrzony wspomnieniem Zofii Kotlarczykowej i posłowiem Stanisława Dziedzica, który odczytał odnaleziony tekst z rękopisów i podał do druku.

Marek Adamiec
Bez namaszczenia
Stowarzyszenie Literackie KRESY, Lublin 1995.

Ósmy tom z Serii Krytyki Biblioteki „Kresów" zawiera szkice, eseje i recenzje znanego krytyka, dotyczące także mniej znanych, emigracyjnych dzieł polskich pisarzy, literatury rosyjskiej; opisujące nowe zjawiska i trendy w literaturze współczesnej.

Camera obscura

W ślicznej książce *Przymknięte oko Opaczności* Jeremi Przybora przypomina z czasów swego dzieciństwa trzy ulubione piosenki swej mamy: „Matyska", „Dobycie wąwozu pod Somosierrą" i „Legunów w niebie". W „Legunach w niebie" (wymieniając ich autora — Adama Kowalskiego) dostrzega „cechy pióra wytrawnego", natomiast — „Dobycie wąwozu pod Somosierrą" i „Matyska" nazywa „klejnotami twórczości naiwnej". Z tm trudno się zgodzić: nie był „twórcą naiwnym" autor „Somosierry", którego nazwisko Przybora podaje — poeta legionowy i bajkopisarz — Antoni Gorecki. Nie był także „twórcą naiwnym" autor „Matyska", którego nazwiska Przybora nie zna — a mianowicie: Ludwik Kondratowicz (Władysław Syrokomla). Przybora zresztą (lub jego matka) nie zapamiętali pierwszej zwrotki „Matyska" („Był Matysek chłop przed laty / Jak drugiego nie znajdziecie, / I przystojny i bogaty, / I szczęśliwy na tym świecie") — którą z kolei piszący te słowa poznał z recytacji swego ojca; „Matysek" widocznie znajdował się także w galicyjskich czytankach szkolnych. Żeby było zabawniej: z książki Przybory dowiadujemy się, że pochodzi on z rodziny, która podobnie jak Kondratowicz, pieczętowała się herbem Syrokomla. (hm)

■

Jan Gondowicz („Gazeta Telewizyjna" z 22-28.IV.) w komentarzu do programu telewizyjnego o Stanisławie Piaseckim pisze, że ok. r. 1934 Jan Alfred Szczepański „był już zażartym stalinowcem". Wyssał to sobie Gondowicz z palca. Przed wojną Jaszcz nie przejawiał żadnych sympatii dla komunizmu, w ogóle zresztą nie zajmował się polityką — znany był tylko jako alpinista i redaktor pisma „Taternik" i „Wierchy". (hm)

■

Gustaw Herling-Grudziński („Tygodnik Powszechny" nr 19) twierdzi, że Annę Świrszczyńską znała na pewno „Wisława Szymborska, warszawska polonistka przed wojną", bo „Świrszczyńską wielbiono wtedy w pewnych kołach polonistycznych w Warszawie". Sęk w tym, że Szymborska studentką warszawskiej polonistyki nie była i być nie mogła: uczęszczała wtedy do gimnazjum Urszulanek w Krakowie. (hm)

■

Mariusz Janicki (Polityka" — „Kultura" nr 17) pisząc z aprobatą o francuskich skrótowych adaptacjach powieściowych, przeznaczonych dla licealistów, doradza pół żartem pół serio m.in., by z *Lalki* wyrzucić wreszcie „nudziarstwa «starego subiekta», które mają się do historii Wokulskiego i Łęckiej jak pięść do nosa". A nam się wydaje, że kto ma takie pomysły, ten o lekturach klasyków w ogóle nie powinien pisać. (hm)

■

Aż trzech wybitnych znawców przedmiotu, z tytułami profesorskimi, w roli redaktorów książki *Nurt religijny w literaturze polskiego średniowiecza i renesansu* (wyd. Towarzystwo Naukowe KUL), w środku m.in. rozprawa o charakterze bardzo erudycyjnym — na temat przemijania życia w *Psalmach* — a w tytule i żywej paginacji (przeszło 50 stron!) niewybaczalny byk: „Paralelizm przemijania życia ludzkiego i nietrwałości przyrody w P s a ł t e r z u D a w i d ó w przekładania Jana Kochanowskiego. Autorka, Teresa Podgórska, nie wie, że przydawka „Dawidów" nie jest dopełniaczem liczby mnogiej, lecz mianownikiem liczby pojedynczej w staropolskiej odmianie tzw. prostej, równoznacznym z formą „Dawidowy". Należało więc w tytule napisać: „w P s a ł t e r z u D a w i d o w y m". Dawniej za takie błędy otrzymywało się dwóję z gramatyki historycznej na II roku polonistyki. (hm)

■

Tadeusz Chrzanowski („Tygodnik Powszechny" nr 21) przetłumaczył hitlerowskie określenie „Entartete Kunst" jako sztuka „odartystyczniona". Jest to przekład co najmniej eufemistyczny. „Entartung" — to degeneracja, zwyrodnienie, a więc „entartrete Kunst" to „sztuka zwyrodniała" — i tak zresztą zawsze wyrażenie to po polsku oddawano. (hm)

Malarstwo Doroty Martini

Po blisko czteroletniej przerwie w promowaniu dokonań twórczych współczesnych artystów krakowskich galeria autorska Mariana Gołogórskiego mieszcząca się przy ul. Grodzkiej 58 wznowiła tego typu działalność prezentacją indywidualnej wystawy malarstwa Doroty Martini. Jest to pierwszy pokaz z zapowiedzianego cyklu „Goście Mariana Gołogórskiego".

Do tej pory, zwłaszcza w latach 80. Gołogórski, wtedy jeszcze wspólnie z Dominikiem Rostworowskim, zorganizował szereg znaczących wystaw artystów, którzy cieszyli się już dużą renomą (Panek, Mucha, Obrzydowski) a także tych rozpoczynających swoje artystyczne kariery (Sroka, Oramus, Grazda, Folfas). Powrót do dawnej formuły promocji ciekawych indywidualności wydaje się więc być optymistycznym przejawem konsekwencji w pokonywaniu skostniałego rynku sztuki w Polsce, a także kamuflażowej polityki kulturalnej państwa i władz miejskich.

Malarstwo Doroty Martini należy do niezwykle oryginalnych i specyficznych zjawisk w krakowskim środowisku twórczym. Na tę wyjątkowość i osobliwość składają się zarówno cechy stylistyczne jej obrazów, jak i te wyrazowe, których wartość w ogromnej mierze opiera się na kreacji archetypicznych doznań i skojarzeń.

Operując świadomie uproszczoną, wręcz „naiwną" formą, zmienionymi w proporcjach kształtami zbliżającymi się niekiedy do abstrakcyjnego ideogramu czy znaku, Dorota Martini maluje obrazy bliskie i bezpośrednie w odbiorze, osiągając niejednokrotnie wrażenie pewnej groteskowej komiczności, aż po egzystencjalny dramatyzm i monumentalizm.

Wyrazistą ikonografię malarską Martini niewątpliwie można odnieść do sztuki kultur i cywilizacji pierwotnych, może tkwi ona także w urokliwej ekspresji i wyobraźni dziecka, ale w większym stopniu wydaje mi się, że jest ona rezultatem emanacji naturalnych atrybutów wrażliwości artystki i jej wewnętrznej, psychologicznej konstrukcji osobowości oddziaływujących na wizję oraz sposób interpretowania i przekazywania kontaktu ze światem zewnętrznym. W myśl teorii, że artysta zachowuje na stałe w swej naturze coś z dziecka, z jego cudownej zdolności zadziwiania, Dorota Martini jest tego autentycznym przykładem i nie zniszczyły w niej tego akademickie studia i kształtowana przez lata profesjonalna świadomość pozwalająca jej korygować rzetelnie bardziej ślepe i złudne intuicje.

W jednej z wypowiedzi Martini wyznaje, że zależy jej na wydobywaniu z rzeczywistej sytuacji tego, co w niej najbardziej istotne, co ją uogólnia, podsumowuje, a także to, co jest poza nią, co nią kieruje. Głównym impulsem do powstania obrazu jest jakieś silne doznanie, zainteresowanie czymś. „Wtedy opanowuje mnie wrażenie, że poprzez to coś widać zupełnie coś innego".

W niewielkim stosunkowo wnętrzu galerii Mariana Gołogórskiego można obejrzeć 20 płócien Martini różnego formatu, poczynając od dużych rozmiarów zbiorowego portretu znanych osobistości z życia politycznego w Polsce o „solidarnościowym" rodowodzie, a skończywszy na miniaturowym płócienku przedstawiającym jakąś konstelację abstrakcyjnych drobin.

Do obrazów szczególnie przyciągających uwagę i udanych należą *Łódź oszołomów*, *Braciom Litwinom*, *Ptaki podsłuchują*, *Król wszystko może*, *Motyle pod słońcem*, a także niektóre portrety namalowane w mrocznych tonacjach ze świecącymi migdałami oczu i bioenergetyczną poświatą wokół konturów postaci.

Dorota Martini maluje także sceny figuralne ze zwierzętami, ptakami o zgeometryzowanych kształtach, oniryczne sceny z aniołkami, diabłami, ptakami, jeźdźcami, kotami, i psami lecącymi przez granatowe niebo. Do bardzo charakterystycznych dzieł Martini należy obraz *Sceny z życia*, w którym kontynuuje od dawna podejmowany motyw uszeregowanych w poziome rzędy postaci ludzkich, nawiązujący jak gdyby w kompozycji do metody obrazkowego pisma.

Stanisław Tabisz

Fot. Paweł Zechenter

Dorota Martini, *Ptaki podsłuchują*, 1993, olej, 54×49 cm

Pracownia

Na ostatniej kondygnacji kamienicy przy ul. Siennej 7 w Krakowie, pod numerem 5, znajduje się Pracownia. Właśnie tam przez lata pojawiały się myśli, idee, projekty, szkice, rysunki i obrazy, które znalazły później wielbicieli w bardzo nieraz odległych od Krakowa miejscach. To chyba w tych ścianach po raz pierwszy wyświetlano „klisze pamięci". Ich widzami byli zapewne wybrani i wtajemniczeni goście. Pewnie dlatego widz postronny, mogący od 10 marca 1995 roku odwiedzać atelier Tadeusza Kantora, czuje się w nim jak intruz, wchodzący w świat, który wciąż nie może uwierzyć w odejście demiurga. Pracownia przy Siennej 7/5 pozostawiona została bowiem w takim stanie, w jakim pożegnał ją artysta 8 grudnia 1990 roku. Te same sztalugi, meble, drobiazgi na stole i parapecie, towarzyszyły kiedyś nieodgadnionemu procesowi kreacji. Jego świadectwem są pozostawione w Pracowni obrazy. Temat jednego z nich to stojący na pobliskim dachu prozaiczny komin, odporny na upływ czasu symbol „Ma maison" — pracownio-domu artysty. Opierające się na południowej ścianie słońce wciąż wypełnia wnętrze ostrym światłem. Dawniej oszukiwało ono twórcę, zmieniając malowane nocą obrazy. Ale lampa, która miała uwolnić malarza od słonecznej złośliwości, jest teraz bezużyteczna. To znak końca pewnej epoki.

O wadze tego zamkniętego okresu zawsze będą świadczyć dzieła artysty. Przypomina je mała wystawa, prezentowana w towarzyszącej Pracowni, specjalnie zaprojektowanej jeszcze przez twórcę, galerii. Kolejne pomieszczenie przebudowanego strychu staje się swoistym suplementem do atelier — miejsca powstawania sztuki. Tam eksponowana będzie plastyczna twórczość Tadeusza Kantora. Teraz do sali obok Pracowni przeniesiono — z pewnymi modyfikacjami — wystawę, która odbyła się w Galerii Foksal w marcu 1973 roku. Na ulicy Siennej cykl „Wszystko wisi na włosku" reprezentuje siedem obrazów. Oddziałują one swą specyficzną strukturą. Jej głównym elementem jest naciągnięte na blejtram surowe płótno. Do materiału lub ramy przytwierdzone są przedmioty, np. parasol, koło czy rzeźbiarsko-iluzjonistyczne przedstawienie gołębia. W obrazach tej serii artysta wykorzystał swe doświadczenia z indywidualnie wypracowywaną i przekształcaną ideą collage'u. „Płótno opakowane" wyraźnie nawiązywało do koncepcji amballage'u — opakowania. Zestawienie przysposobionych malarsko blejtramów z „przedmiotami znalezionymi" przypominało assamblage — nagromadzenie i montaż. Lecz Kantor szedł tu dalej. Eksponując czyste, surowe płótno, tworzył swoistą odmianę tendencji zerowej. Odmianę — oczywiście — ironiczną. Niezagruntowany nawet materiał malarskiej powierzchni to przecież minimalizm „najniższej rangi". Co więcej, wypychane poza obraz lub rozmyte w szarym tle przedmioty-figury pozostawały jednak w obrębie struktury dzieła. Ich obecność skutecznie łamała pozornie metafizyczny monumentalizm jednolitej płaszczyzny. Ślad pozostawiony przez gołębia stawał się niemal szyderstwem z panującej na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych skrajnej abstrakcji Carla Andre i Franka Stelli. Nie koniec na tym. Andrzej Przywara, autor tekstu komentującego wystawę w Galerii Foksal, twierdzi mianowicie, że wysunięcie przez Kantora na pierwszy plan płótna było reakcją artysty na sztukę konceptualną, która ówcześnie kwestionowała wartość tradycyjnego malarskiego blejtramu.* Przyjmując, że cykl „Wszystko wisi na włosku" był ironicznym opowiedzeniem się artysty wobec panujących w światowej sztuce kierunków, zaryzykować można twierdzenie, że w taki właśnie, krytyczny sposób, twórca kończył ten etap swojej działalności, który był indywidualnym przerabianiem kolejnych lekcji współczesnych artystycznych poszukiwań. Tendencja zerowa, która w pracach Tadeusza Kantora pojawiła się jeszcze na początku lat sześćdziesiątych (również w teatrze, w *Wariacie i zakonnicy*), stała się z czasem procesem „oczyszczania" własnych idei z obcych wpływów. Dlatego „Zero. Nic" głoszone przez artystę ośmieszało minimalizm i konceptualizm. Dlatego „Ambalaż Hołdu Pruskiego" z 1975 roku kończył epokę „opakowań" i zdawał się pytać o wagę sztuki w ogóle. Pytanie to wtórowało wyrażanej przez czyste płótna „Wszystko wisi na włosku" kwestii „co dalej?". Okazało się, że swoiste ironiczne katharsis przygotowało pole dla najpełniejszej realizacji definitywnie już autonomicznej sztuki Kantora — cyklu „Teatru Śmierci".

Wystawa „Wszystko wisi na włosku" pozwala przypomnieć sobie ten tak ważny dla całej działalności artysty moment. Każe też wrócić w przeszłość, po to, aby prześledzić różne etapy twórczej kreacji Mistrza. Dlatego jest znakomitym uzupełnieniem i komentarzem do wnętrza atelier.

Tadeusz Kantor pragnął, aby jego Pracownia stała się kiedyś miejscem, w którym znów wyświetlane będą „klisze". Pamięci już nie jego, lecz o nim. Przy tym nigdy nie przestał być reżyserem. Sam bowiem zaprojektował Pracownię-Galerię, jako miejsce wspomnień o artyście i jego sztuce. Fundacja im. Tadeusza Kantora i współpracująca z nią Cricoteka zrealizowały właśnie wizję artysty. Udostępniono widzom fragment życia i kreacji twórcy, godząc eksponowanie sztuki z prawem intymności. Dzięki temu Tadeusz Kantor, pozostając do końca niezbadanym i tajemniczym demiurgiem, stał się jednocześnie nieco bliższym nam człowiekiem.

Rafał Solewski

*A. Przywara, Wystawa obrazów Tadeusza Kantora *Wszystko wisi na włosku*, tekst powielany, dostępny w Pracowni-Galerii Tadeusza Kantora, Kraków

Pracownia-Galeria Tadeusza Kantora, Wystawa *Wszystko wisi na włosku*. Kraków ul. Sienna 7/5, czynna w godz. 10-14 za zgłoszeniem w Cricotece, tel. 22-83-32, 21-28-40.

FAX ART w Krakowie

Pomiędzy sztuką a techniką zawsze trwała swoista rywalizacja. Odkrycia naukowe i techniczne stawały się ważnym czynnikiem odnowy języka artystycznego. Nie inaczej było ze sztuką najnowszą. Od początku epoki modernistycznej, czyli od zarania naszego wieku, wszelkie innowacje techniczne natychmiast były wprowadzane do sztuki.

W historii oddziaływania techniki na sztukę ma również udział pewien sprytny wynalazek współczesności - fax. Wydarzenia artystyczne z faxem w roli głównej są na świecie częstym zjawiskiem. Może warto więc odnotować, że także i w Krakowie miała miejsce wystawa Fax-Artu.

Odbyła się ona w galerii Konsulatu Austriackiego i była związana z otwarciem nowego pomieszczenia Austriackiego Atelier Artystycznego. Pobyt w Atelier jest formą stypendium Austriackiego Ministerstwa Kultury przyznawanego artystom z Austrii. Ideą przedsięwzięcia było przesłanie do galerii za pomocą faxu prac przez tych artystów austriackich, którzy byli w Krakowie w ramach stypendium oraz wybrane przez nich osoby z Polski, a następnie wspólna ich ekspozycja.

Okazało się, że nowoczesne środki techniczne demokratyzują sztukę. W faxowanej sztuce nie widać dyplomów i doświadczenia artystycznego. Spełnia się więc dada — surrealistyczne marzenie, iż każdy jest artystą.

Sztuka faxu zarówno przez artystów jak i organizatorów była traktowana nie do końca serio. Jest to zarazem słuszne i niesłuszne. Słuszne; gdyż technika upraszczając życie, odbiera ludzkiej działalności, także artystycznej, pewne uwznioślenie

związane z towarzyszącym tej działalności wysiłkiem. Poza tym, każda, związana z techniką innowacja artystyczna, przechodzi przez okres małpiego się nią posługiwania, i tak właśnie dzieje się z faxem, co nie odbiera małpom szczerej radości.

Niesłuszne; gdyż jak uczył nas Johan Huizinga, należymy do gatunku Homo Ludens, z czego wynika, że każda, nawet małpia zabawa w naszym wykonaniu ma, choćby ukryte, poważne konsekwencje. Każda zabawa przynosi z sobą poznanie, świadomość siebie i świata w jakim żyjemy.

I może tyle artystycznych uwag na marginesie Fax Artu w Krakowie, na razie, gdyż ciąg dalszy zapewne nastąpi.

Łukasz Guzek

Piotr Wyrzykowski w Galerii QQ

Przyjmowanie, gromadzenie i przekazywanie informacji jest jednym z podstawowych wyznaczników cywilizacyjnych. Można go określić mianem zdolności komunikacyjnej. Stopień jej posiadania jest stopniem przynależności do współczesności. Zaistnienie w tej współczesności oznacza wejście w obieg informacyjny, mówiąc inaczej — bycie informacją. Nie ma w tym tekście miejsca na rozpatrywanie kwestii czym jest człowiek zmieniony w informację, i jak ten sposób bycia w świecie różni się od np. marksistowsko czy egzystencjalistycznie zdeterminowanego. Dość będzie powiedzieć, że jest to cecha kultury w jakiej jesteśmy zanurzeni i stąd jest ona obecna we wszelkich naszych poczynaniach.

Odstąpiwszy z konieczności od ogólnego rozpatrywania problemu, spróbuję uchwycić go na terenie tak szczegółowej aktywności człowieka jak sztuka współczesna. Przykładem będzie performance Piotra Wyrzykowskiego w Galerii QQ. Określiłbym go właśnie jako performance komunikacyjny. W swej konstrukcji formalnej było to działanie niezwykle proste. Artysta łączył się telefonicznie z wybranymi przypadkowo z książki telefonicznej osobami. Rozmowy były nagłośnione na całą galerię, tak że uczestniczyła w nich publiczność, a osoba po drugiej stronie słuchawki zyskiwała status „elektronicznej" obecności. O tej sytuacji rozmówcy Piotra Wyrzykowskiego byli informowani na wstępie. Dalej rozmowy przebiegały rozmaicie, idea performance nie zawsze spotykała się ze zrozumieniem. Zawsze jednak kończyły się pytaniem artysty o potwierdzenie nawiązania kontaktu. Jak to bywa w wypadku, gdy kusi się los, pewna młoda dama chciała wiedzieć konkretnie gdzie i kiedy ten kontakt może potwierdzić, inna osoba odrzekła, iż jest trwale przykuta do łóżka i telefon jest jedynym jej kontaktem ze światem.

W trakcie działania informacja wprowadzana w system komunikacyjny powodowała, że ujawniał on swoją naturę sieci bez centrum lub z centrum wszędzie, gdzie możliwe jest każde połączenie. Jednak połączenia celowe nie pozwalają uchwycić fenomenu sieci i wykorzystują niewielki procent możliwości systemu. Dopiero przypadek wydobywa jego cechy i cechy naszej w nim obecności. Jesteśmy podłączeni do sieci nie tyle z naszej woli (czy wbrew niej), co z natury świata, w jakim żyjemy. Sieć jest modelem istnienia we współczesności. Zajmuje się tym cała nauka (inkontrologia czyli teoria spotkań).*

Po każdym połączeniu Piotr Wyrzykowski wycinał fragment ubrania i zapisywał na swoim ciele numer telefonu swojego rozmówcy, a na planie Krakowa znaczył miejsca ich zamieszkania. Ostatnią czynnością „performera" było narysowanie linii łączących miejsca uzyskanych połączeń z galerią QQ i zapisanie pointującego działanie zdania: MOJE CIAŁO TO INFORMACJA Z KTÓRĄ SIĘ UTOŻSAMIAM. W ten sposób powstawała mapa komunikacyjna z centrum wyznaczonym miejscem fizycznej obecności artysty. Dzięki sieci komunikacyjnej jego cielesna obecność została elektronicznie przedłużona poza granice jego skóry. Z drugiej strony, osoby, z którymi udało się w sieci spotkać, zyskały rodzaj elektronicznej obecności w galerii, uczestniczyły w dziejącej się tam sztuce.

Uczynienie przez Piotra Wyrzykowskiego z własnego jestestwa psycho-fizycznego centralnego zagadnienia sztuki wpisuje się w długi ciąg następstw faktów artystycznych z historii sztuki współczesnej. Dzięki nim jest ono możliwe i ugruntowane jako sztuka. Od tradycji dadaistyczno-surrealistycznej począwszy, artyści starają się uwolnić sztukę od obowiązków wobec materialnej formy dzieła. Pierwotnie dążenie to było wymierzone w rygory sztuki akademickiej, później, wraz z następowaniem kolejnych awangard, służyło za hasło ekspansji sztuki na coraz to nowe obszary realności. W końcu na placu boju pozostał tylko artysta. On stał się jedyną formą sztuki, a nawet stał się od sztuki ważniejszy. Życie zlało się ze sztuką. Innym wątkiem ciągnącym się przez historię sztuki współczesnej, a obecnym w performance Piotra Wyrzykowskiego, jest stała fascynacja artystów najnowszymi osiągnięciami nauki i techniki. Na tym polu szybkość i dogłębność zmian dorównywała zmianom w sztuce. Warto jednak podkreślić pewną istotną różnicę w postawie artysty Piotra Wyrzykowskiego wobec techniki. Otóż nie jest to już postawa fascynacji i radosnego odkrywania dla sztuki nowych możliwości. Życie w świecie przesyconym techniką jest dla niego stanem naturalnym, organicznym. Sztuka jest odbiciem tej świadomości i świadczy o poczuciu zadomowienia. Wejście w sieć komunikacyjną i przemiana w informację jest wolnością bycia w dzisiejszym świecie i sposobem wyzwalania sztuki.

Łukasz Guzek

**Inkontro* — z włoskiego: spotkanie, zderzenie (za Słownikiem Wyrazów Obcych M. Arcta, Warszawa 1937), w handlu oznacza „pomyślny zbieg okoliczności przy podaży i popycie". Wyszło z użycia i nie ma go w późniejszych słownikach.

Małgorzata Ruda

Czy można zatańczyć malambo?

O życiu prostym, radościach płynących z zaspokajania niezbędnych potrzeb marzymy rzadko; zazwyczaj — w chwilach pokory i zachwytu nad urodą świata. Już tylko w operetce schroniły się miłość, kobieta i śpiew. W życiu bardziej potrzebny jest dobry komputer, dobre auto, dobra praca, dobre ubranie i szykowny partner lub partnerka, w zależności od upodobań.

Dziewiąta sztuka Tadeusza Słobodzianka, autora rozpieszczanego przez krytykę, nosi tytuł *Kowal Malambo* i opowiada o niemożności zaspokojenia głodu życia. Egzotyczny rodowód tej historii, dziejącej się w Argentynie w XIX i XX wieku, pozwolił autorowi stworzyć baśniowego bohatera, marzącego o rzeczach najprostszych, najniezbędniejszych i najtrudniej osiągalnych. Słobodzianek właściwie udramatyzował fragment opowieści Ricardo Güiraldes'a. Kowal, nazywający siebie panem Nędzą, zapisuje swoją duszę diabłu, aby zapewnić sobie odrobinę pieniędzy na tinto, lekkie wino hiszpańskie albo włoskie, grę w truko, taniec z Lolą i kość dla psa, pana Biedy. Kowal Nędza żyje dzięki temu kontraktowi niemal tak długo, jakby chciał przeżyć „miłość na Krymie". U schyłku XIX wieku może, spełniając swoje proste pragnienia, słuchać w barze orkiestry grającej malambo (argentyńskiego hopaka) na gitarach i bombo (wielkim bębnie). Kowal może też tańczyć ukochane malambo lub słuchać Loli, zapewniającej, że „jej serce czeka". Może także kłócić się grając w truko.

W latach dwudziestych, znowu odmłodzony, w barze spotyka gangsterów, smakuje chrzczone tinto, by zaś zabrać psa, musi przekupić barmana. Malambo gra się już bez bombo, fasola wciąż drożeje. Lola tańczy tango i nie wiadomo, czy jest to objaw degradacji, czy sublimacji.

Kiedy kowal zechce pod koniec XX wieku odwiedzić bar, musi zostawić psa przed luksusowym disco pełnym punków, którzy już nie grają w truko. Fasola osiąga horrendalne ceny, a Lola się farbuje. W dodatku śpiewając używa mikrofonu. Oto kataklizm cywilizacyjny widziany okiem naiwnego prostaczka, który kocha dawne dobre czasy, gdy „tak" znaczyło „tak", „nie" — „nie". Prostaczek czuje się oszukanym; nie tylko przez Czarta, ale i Boga. Więc i nasz prostaczek mniej prostym się staje, wyznaje manicheizm i zaczyna wygrażać Panu Jezusowi:

Panie Jezu Chryste,
Zanim przyszedłeś
Na tę ziemię Ty,
A za Tobą, Panie Jezu,
Te wszystkie diabły,
Ta ziemia była rajem.

Kowal w finale sztuki Słobodzianka zapomina, że spotkał się był już na swojej drodze życia z Panem Jezusem i nie rozpoznał go, choć po ludzku, jak biednemu bratu, mu pomógł. Za przysługę, podkucie Pana Jezusowego osiołka, mógł zażądać raju — wybrał jednak, jak to prostaczek z baśni, siodło zaczarowane, drzewo zaczarowane i tabakierę zaczarowaną. Obdarzone cudowną mocą przedmioty pozwoliły mu trzykrotnie przedłużyć kontrakt z diabłem. Uświadomiły Boską Moc.

Gdy Pan Jezus zmiłowania prosi dla zła wszelkiego, które kowal w tabakierce zamknął, chytry pan Nędza taktownie nie mówi mu „idź i nie wracaj więcej". Uwalnia demony poruszony pokorą Słobodziankowego Chrystusa, proszącego:

Przebacz kowalu,
bo nie wiedziałem,
co czynię ja,
i wszyscy ci,
Co przyszli
na tę ziemię
w Imię moje...

Ten Chrystus przyznaje się do winy, broni nawet zła, ofiarowuje kowalowi nową duszę. Jednak ani obrażony święty Piotr, ani przerażone chytrością kowala diabły nie chcą nowej kowalowej duszy w niebie ani piekle. Cóż więc pozostało kowalowi, jak nie szaleńczy taniec malambo, od którego „drży niebo i szaleje piekło"? Ten taniec jest wyznaniem miłości i życia, mimo piekła ziemskiego zgotowanego ludziom przez niebo.

Zapomniał jednak kowal, że na ziemi nie ma już lokali, gdzie gra się malambo. Podobno tylko w teatrze da się to zrobić, oczywiście jeśli aktorzy sprostają wymaganiom bardzo nieteatralnej sztuki Słobodzianka. Autor każe aktorom tańczyć, śpiewać, robić gagi. W zamian ofiaruje sztukę, której baśniowa schematyczna fabuła ugina się pod ciężarem problemów ukazanych za pomocą metafory, szczerze mówiąc, dość banalnej. Świat jawi się w sztuce *Kowal Malambo* jako coraz bardziej ordynarna knajpa. Na jednym dialogu Chrystus — kowal i nostalgicznym poszukiwaniu starego świata poprzez smakowanie wina i grę w karty trudno zbudować sztukę. Chrzczone wino jest dość marnym dowodem na marność świata.

10 czerwca w Teatrze Ludowym wystąpił Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego, prezentując krakowskiej publiczności *Kowala Malambo*, którego prapremiera odbyła się w Koszalinie 26 marca 1995 roku. Mam świadomość, że teatr podjął się zadania karkołomnego. Udramatyzował tekst, który w moim pojęciu dramatyczny nie jest. Autor wierzy w teatralną magię powtórzeń, zaklęć i stylizacji. Trzykrotnie każe odmładzać się kowalowi i trzykrotnie wchodzić do baru na partyjkę truko i szklaneczkę tinto. Południowoamerykański klimat sztuki wzbogaca niemiecko-włoskim słownictwem. Nie dość, że pies i osioł gadają po psiemu i oślemu, że pije się tinto, gra w truko lub na bombo, to klnie się po hiszpańsku. Słowem oglądamy prostą przypowieść, co chwila zerkając do słownika. Rytmiczność tego tekstu jest porywająca, ale zachwyca tylko na początku. Potem wyliczania, nieskończone powroty śpiewanych i mówionych dialogów męczą. Jak długo można śmiać się z dowcipu na temat rosnących cen fasoli?

Reżyser Marek Pasieczny poradził sobie z niektórymi niejasnościami tekstu wprowadzając postać narratora (Zbigniew Kułagowski) z wielkim bębnem, wywołującego postacie, mówiącego tekstem didaskaliów. Oto jesteśmy na scenie wśród ułomków starej, drewnianej kuźni. Resztki budynku łączą się z wyschłym drzewem orzecha, na którym wisi jeden listek. Czerwone płócienko malowane w płomienie, zawieszone w rogu „ściany" jest miejscem piekielnym, zza niego będą się wyłaniać diabły. Przewrócone na drugą stronę przykryje pieniek, który stanie się stolikiem w barze.

Kowal, Jezus, Lola noszą ze sobą lalki psa, osła, psicy. Diabły wbiegają z maskami. Maska Belzebuba, lśniąca cekinami, hieratyczna, pojawia się nad czerwonym płótnem z piekielnymi językami.

Stary kowal zdejmuje nakrycie głowy obszyte białymi frędzlami i młodnieje. Pan Jezus, młody, lękliwie uśmiechnięty chłopiec, jeździ na osiołku-kiju, który ma tylko zieloną, poduszkowatą głowę. Lola na patyku nosi niezwykle erotyczną psinę, której oczy mają kształt piersi. Ale nie wiedzieć dlaczego ta psica nie interesuje się panem Biedą, psem wyjmowanym przez kowala zza cholewy. Reżyser Marek Pasieczny i scenograf Janusz Pokrywka akcentują w przedstawieniu nie tylko jarmarczną poezję baśniowego teatru, ale i ludzką przygodę człowieka prawego, który kocha życie, świat i Boga, i dlatego właśnie nie chce się pogodzić z ich niedoskonałością. Wciąż łaknie zwycięstwa i przyzwyczaja się do porażek.

Umowność daje w przedstawieniu koszalińskiego teatru efekty nie tylko humorystyczne: przejazd przez pampę wzdłuż piaskowego płóciennego parawanu — świętych postaci — ma w sobie nie tylko wdzięk teatralnego żartu; jest rzeczywiście poetycki. W początkowych scenach kowal i pies (Wojciech Rogowski) mają w sobie energię, radość i trochę smutną mądrość. Później nużą się, męczą światem, najwyraźniej aktorowi nie wystarcza sił i pomysłu na rolę. Zamienia się „w znak", wbrew literze tekstu dość nieruchomy. Trudno uwierzyć, że taniec jest jego żywiołem. Po prostu nie tańczy malambo. I choć nie ma *Kowala Malambo* bez szalonego, radosnego tańca, wyznania nieokiełznanej radości istnienia, to właściwie owa niemożność zatańczenia malambo wydała mi się nagle zgodna z ogólną niemożnością. Jakże dzisiaj tańczyć radosne malambo w teatrze i w życiu?

Tylko diabły, zwłaszcza Lili (Gabriel Wąsiński), są ruchem, żywiołem. Diabeł „pucha digo" śmieje się, płacze, wywija koziołki, podskakuje, tańczy. Naiwny Jezus (Włodzimierz Pohl) z nieśmiałym i gapowatym uśmiechem ledwie radzi sobie z zrzędliwym świętym Piotrem (Romuald Michalewski), a co dopiero z diabelskim światem, nic więc dziwnego, że Kowal „podkuwa" Jezusa zamiast osiołka. Lola (Magdalena Woźniak), tandetna i diabelska, wydaje się w owych trzech światach i czasach tym samym zimnym i tajemniczym wcieleniem rozkoszy. Zespół koszaliński przekonał mnie do czegoś, co uważałam za niemożliwe. Da się z *Kowala Malambo* zrobić przedstawienie, choć można mieć wątpliwości, czy stylizacja na naiwność nie staje się naiwna, aczkolwiek twórcy zrobili wszystko, by z niekonsekwencji i banalności tego tekstu uczynić zaletę.

Młody zespół słabiej wypadł w śpiewanych „barowych" sekwencjach przedstawienia, mimo że muzyka sugerowała zmianę klimatu. Moim zdaniem także scenograf nie zdołał, pochłonięty budowaniem świata teatralnego prymitywu, wyraziściej rozróżnić czasów gauchos od czasów gangsterów.

Bałtycki Teatr Dramatyczny im. Juliusza Słowackiego w Koszalinie. **Tadeusz Słobodzianek, *Kowal Malambo*.** Reżyseria Marek Pasieczny. Scenografia Janusz Pokrywka. Muzyka Jacek Gałuszka. Choreografia Krzysztof Jędrysek. Prapremiera 26 marca 1995.

WYDAWNICTWO NAUKOWE PWN *poleca:*

WYDAWNICTWO NAUKOWE PWN
ul. Miodowa 10,
00-251 WARSZAWA
Dział Sprzedaży:
tel (0-2)635-09-76
fax (0-2)26-09-50
ODDZIAŁ w Krakowie
31-037 KRAKÓW
ul. św. Tomasza 30

Anna Radziwiłł, Wojciech Roszkowski
HISTORIA 1789-1871. PODRĘCZNIK DLA SZKÓŁ ŚREDNICH
Wyd. 1, podr., 19,3 × 12,3 cm, ark. wyd. 30, brosz.,
ISBN 83-01-11781-8

Po podręcznikach historii z lat 1871 - -1945 i 1945 - 1990 Anna Radziwiłł i Wojciech Roszkowski podjęli próbę napisania analogicznego podręcznika, obejmującego okres wcześniejszy, od roku 1789. Ich bogate doświadczenie dydaktyczne i profesjonalny warsztat dają gwarancje niewątpliwie pełnej interpretacji zdarzeń, nowoczesnego ujęcia merytorycznego i dydaktycznego dzieła w pełni zawierającego obowiązujący w szkole średniej materiał. Ponadto przystępny charakter narracji ułatwia lekturę wykładu. Podręcznik został wyposażony w bogaty zestaw map i ilustracji.

HISTORIA 1789 - 1990. WYBÓR TEKSTÓW ŹRÓDŁOWYCH DLA SZKÓŁ ŚREDNICH
Opr. J. Eisler , M. Sobańska-Bondaruk
Wyd. 1, podr., 24 × 16,5 cm, ark. wyd. 24, brosz.,
ISBN 83-01-11768-0

Pierwszy na polskim rynku wydawniczym wybór źródeł z lat 1795 - 1990 przeznaczony dla nauczycieli i uczniów szkół średnich skorelowany ściśle z podręcznikami A. Radziwiłł i W. Roszkowskiego *Historia 1871 - 1945, Historia 1945 - 1990 i Historia 1789 - 1871*. Autorzy na przykładzie różnorodnych typów źródeł, takich jak np. nota dyplomatyczna, traktat międzypaństwowy, konstytucja, przemówienie, ale też fragment wspomnień, wywiad, relacje, pokazują, w jaki sposób źródła mogą być wykorzystane w pracy w szkole i jak powinna być przeprowadzana ich analiza.

Zbigniew Landau, Wojciech Roszkowski
POLITYKA GOSPODARCZA II RZECZPOSPOLITEJ I POLSKI LUDOWEJ
Wyd. 1, pop. nauk.
ark. wyd. 22, brosz.
ISBN 83-01-11736-0

Praca napisana jest przez dwóch znanych naukowców, którzy na ten sam okres historyczny mają inne spojrzenie. Czytelnik może się w jednej pracy zapoznać z różnymi opiniami na temat polityki gospodarczej II Rzeczpospolitej i Polski Ludowej, a przez to sam wyrobić sobie własne zdanie. Praca napisana jest żywym językiem, z zacięciem publicystycznym. Powinna zainteresować nie tylko studentów wydziałów ekonomii, historii, nauk politycznych i dziennikarstwa, ale także szerszy krąg czytelników.

Zbigniew Wójcik
HISTORIA POWSZECHNA XVI - XVII WIEKU
Wyd. 5, podr., 24 × 16,5 cm, ark. wyd. 58, tw. + obw.,
ISBN 83-01-08912-1

Książka wchodzi w skład serii podręczników akademickich z serii Historii Powszechnej. Jej walory poznawcze czynią książkę interesującą także dla grona czytelników o zainteresowaniach problematyką historyczną i humanistyczną. Wciąż aktualizowana przez Autora zawiera najnowsze ustalenia badawcze. Książka wyposażona została w mapy czarno-białe i kolorowe, w bardzo wiele interesujących ilustracji, bibliografię i indeksy.

Andrzej Paczkowski
PÓŁ WIEKU DZIEJÓW POLSKI 1939 - 1989
Wyd. 1, podr.
ark. wyd. 40, brosz.,
ISBN 83-01-11756-7

Jest to synteza najnowszej historii Polski, oparta na obszernej literaturze oraz własnych badaniach archiwalnych autora (szczególnie ostatnich lat istnienia PRL). Obejmuje cały, zamknięty już okres w dziejach narodu i państwa, wyjaśnia wiele nie znanych dotychczas faktów, przedstawia nowe interpretacje, zwłaszcza postaw i zachowań zbiorowych oraz procesów decyzyjnych na najwyższych szczeblach władzy. Może być wykorzystywana zarówno w dydaktyce na poziomie uniwersyteckim, jak i w różnych formach kształcenia nauczycieli.

POLSKA NA PRZESTRZENI WIEKÓW
Pod red. Janusza Tazbira
wyd. 1, nauk.
ark. wyd. 58, tw.,
ISBN 83-01-11693-5

Nowe syntetyczne bardzo interesujące ujęcie dziejów Polski pod redakcją naukową prof. Janusza Tazbira, napisane przez grono najwybitniejszych historyków: Henryka Samsonowicza (do roku 1506), Andrzeja Wyczańskiego (1506 - 1586), Janusza Tazbira (1586 - 1696), Jacka Staszewskiego (1696 - 1795), Tomasza Kizwaltera (1795 - 1904), Tomasza Nałęcza (1904 - 1939) i Andrzeja Paczkowskiego (1939 - 1989). Pracę uzupełniają - bogata bibliografia, mapy, indeks nazwisk. *Polska na przestrzeni wieków* jest adresowana do studentów, uczniów szkół średnich, historyków, miłośników historii.

Zapraszamy do naszych księgarń promocyjnych na terenie całego kraju, w których można kupić i zamówić wszystkie publikacje naszego Wydawnictwa.

STWARZANIE ŚWIATÓW

Antologia współczesnego dramatu polskiego
Seria: Lektury szkolne

Wyd. 1, format B5,
Cena 18,00 zł
ISBN 83-02-05614-6

Na treść tej publikacji składa się osiem sztuk teatralnych:

Dwa teatry **Jerzego Szaniawskiego,**
Kosmogonia **Jarosława Iwaszkiewicza,**
Niemcy **Leona Kruczkowskiego,**
Wysoka ściana **Jerzego Zawieyskiego,**
Operetka **Witolda Gombrowicza,**
Dzień gniewu **Romana Brandstaettera**
Kartoteka **Tadeusza Różewicza,**
Tango **Sławomira Mrożka.**

W jednym tomie skonfrontowane zostały ze sobą dramat realistyczny i symboliczny, mieszczański i oniryczny, teatr groteski i absurdu. Reminiscencje czasu wojny, „zarażenie śmiercią", ambiwalencja bohaterstwa i tchórzostwa, rachunku krzywd i urazów czy przejmująca wizja rozpadu osobowości współczesnego człowieka to tematyka utworów antologii.

Uzupełnieniem całości jest zarys powojennej historii rodzimego teatru.

Utwory zebrał Bohdan Urbankowski — eseista, dramaturg i poeta.

Większość z prezentowanych dramatów znajduje się w zestawie lektur dla szkół ponadpodstawowych. Warto jednak tę pozycję polecić nie tylko młodzieży szkolnej, ale wszystkim miłośnikom literatury, dramatu, teatru.

Zamówienia z podaniem dokładnego adresu prosimy nadsyłać pod adresem:
Dział Marketingu, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne
00-696 WARSZAWA, ul. Pankiewicza 3.
Podatnicy VAT proszeni są o podanie numeru identyfikacyjnego firmy oraz wyrażenie zgody na wystawienie faktury bez podpisu odbiorcy.

*Jerzy Szaniawski * Dwa teatry*
*Jarosław Iwaszkiewicz * Kosmogonia*
*Leon Kruczkowski * Niemcy*
*Jerzy Zawieyski * Wysoka ściana*
*Witold Gombrowicz * Operetka*
*Roman Brandstaetter * Dzień gniewu*
*Tadeusz Różewicz * Kartoteka*
*Sławomir Mrożek * Tango*

ANTOLOGIA WSPÓŁCZESNEGO DRAMATU POLSKIEGO 1

Wybór i opracowanie Bohdan Urbankowski

WSiP
WYDAWNICTWA SZKOLNE I PEDAGOGICZNE

00-950 WARSZAWA,
Plac Dąbrowskiego 8,
tel. 26-54-51 (centrala),
fax 27-92-80, telex 816132 WSiP pl.

ZAPRASZAMY DO KSIĘGARŃ FIRMOWYCH

w WARSZAWIE
ul. Kredytowa 9, pl. Dąbrowskiego 8,
tel. 26-54-51 w. 170,
26-75-70, 26-01-76

w KRAKOWIE
ul. Sławkowska 11,
Księgarnia Literacka, tel. 22-47-73

Dział Marketingu
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. 628-24-91 wewn. 246, 283;
tel/fax 628-95-73

Dział Akwizycji,
Kiermaszy i Wysyłki WSiP
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. 628-24-91 wewn. 230, 214

Hurtownia WSiP
04-186 Warszawa, ul. Grochowska 21
tel. 610-69-06; tel/fax 610-67-95

Szanowni Wydawcy

Jesteśmy najnowszą drukarnią prasową w Polsce, wyposażoną w sprzęt i urządzenia poligraficzne renomowanych firm.

Dysponujemy wysoko wydajną maszyną rotacyjną Man-Plamag oraz doskonale oprzyrządowaną przygotowalnią offsetową.

Nowoczesny park maszynowy, starannie dobrana kadra specjalistów gwarantują wykonanie usług na wysokim poziomie. Uzyskiwana przez nas jakość druku, w tym także kolorowego z pewnością zadowoli Wasze ambicje wydawców, a także usatysfakcjonuje ogłoszeniodawców, którzy będą zamieszczać reklamy w Waszych gazetach i czasopismach.

Zapraszamy Was do stałej współpracy!

Polecamy również druk wydań specjalnych i ololicznościowych oraz dodatków tematycznych, promocyjnych i reklamowych.

Krakowska Drukarnia Prasowa
Sp. z o.o.
31-580 Kraków
ul. Nowohucka 50

centrala: 25 90 86
fax: 44 51 34

Prezes Zarządu
44 50 29

Dyr. d/s techn.:
44 47 07

Dyr. d/s Produkcji:
44 27 41

Dział Marketingu:
44 10 04

Gwarantujemy wysoką jakość druku, sprawną obsługę i fachowe doradztwo!

Druk
Press
Press
Press
Press
Press

DEKADA LITERACKA — miesięcznik literacki. **Wydawca:** KRAKOWSKA FUNDACJA KULTURY, ul. Kanonicza 7, 31-002 Kraków, tel. 22-47-73. **Adres redakcji:** ul. Kanonicza 7. **Redakcja:** Marta Wyka (redaktor naczelny), Krzysztof Lisowski, Włodzimierz Maciąg, Agnieszka Kosińska, Aleksander Pieniek (grafik), Bogdan Rogatko, Teresa Walas (sekretarz redakcji). **Współpracują:** Stanisław Balbus, Anna Baranowa, Jarosław Fazan, Julian Kornhauser, Maria Niemojowska (Londyn), Stanisław Rodziński, Małgorzata Ruda, Jan Józef Szczepański, Witold Turdza.

Skład i łamanie: Jan Szczurek; **Druk:** Krakowska Drukarnia Prasowa - Kraków, ul. Nowohucka 50; *Redakcja nie zwraca materiałów nie zamówionych i zastrzega sobie prawo skrótów.*

Warunki prenumeraty: Prenumerata roczna krajowa wynosi 24,00 zł (240 000 zł), I półrocze - 9,60 zł (96 00 zł) II półrocze - 14,40 zł (144 000 zł). Prenumerata roczna zagraniczna wynosi 15 USD: I półrocze - 6 USD, II półrocze - 9 USD. Prenumeratę prosimy wpłacać na konto Krakowskiej Fundacji Kultury, BPH IV o/Kraków nr 323415-709987-132-3