ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

DEKADA Literacka

Nr 12 (136) Rok VII
31 XII 1997 Kraków
Cena 1,50 zł

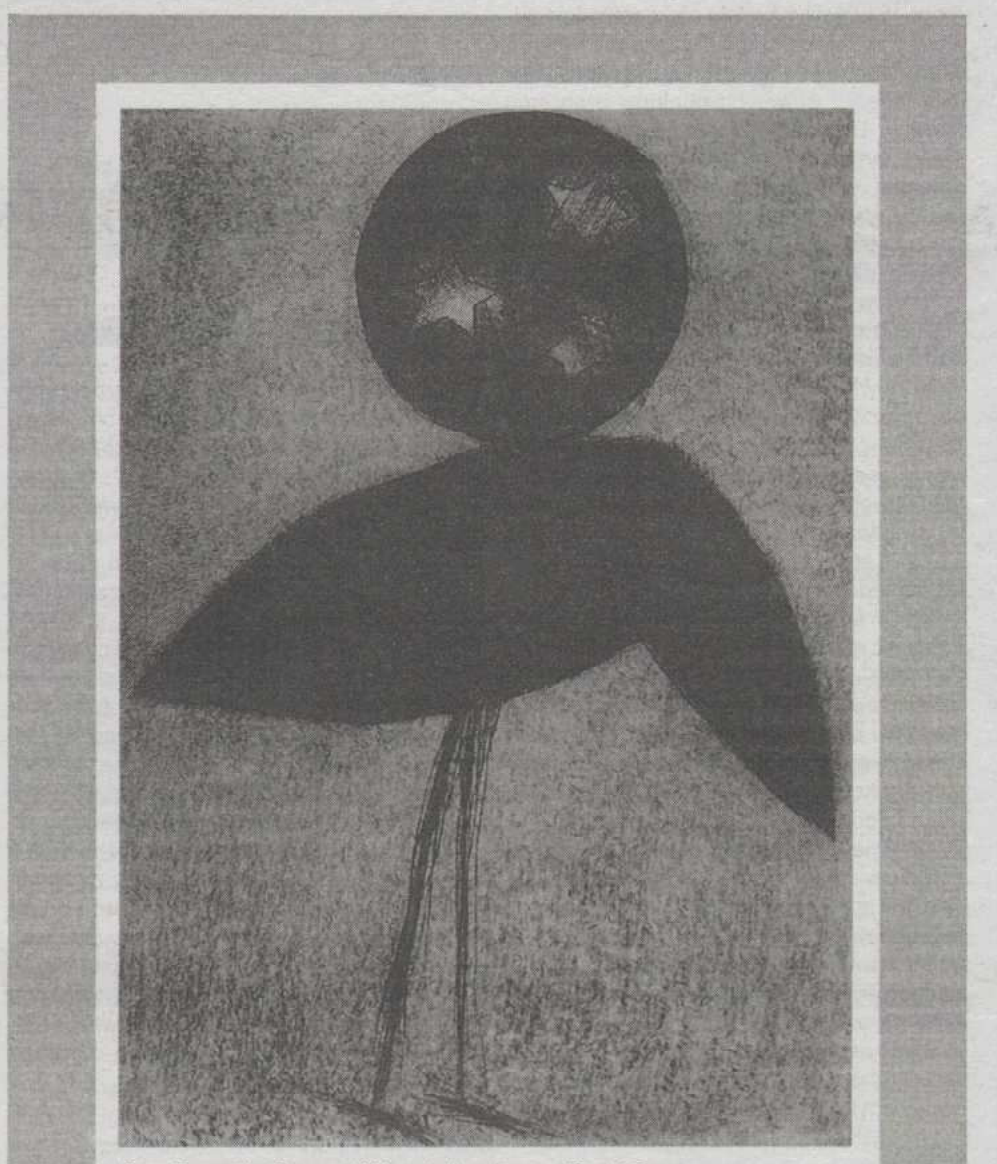
W numerze pisarze kilku pokoleń: Javier Tomeo, Juan Manuel de Prada, Quim Monzó, Gustavo Martín Garzo i inni; poeci „doświadczenia" oraz eseje o teatrze, prozie, prasie, rynku wydawniczym w Hiszpanii końca drugiego tysiąclecia

Kultura hiszpańska wchodzi w wiek dwudziesty pierwszy

Chociaż nie włączamy się do obchodów dwu wielkich rocznic: stulecia modernistycznego „Pokolenia 98" i urodzin poety i dramaturga Federico Garcii Lorki (1898-1936), uważamy, że jest to znakomita okazja, aby pokazać, co się **teraz** dzieje w hiszpańskiej kulturze literackiej. „Teraz" w znaczeniu jak najbardziej dosłownym. Nie wiadomo, jakie będzie trzecie tysiąclecie i jakie wyroki historii, ale już widać ten bagaż, z którym kultura hiszpańska wchodzi w nieodgadnioną przyszłość. To, co chcemy przedstawić, to dzień dzisiejszy, dzień powszedni Hiszpanii literackiej.

Panoramę literacką otwiera najstarszy z pisarzy, **Javier Tomeo** (ur. 1932), który teraz dopiero zaczyna być znany we własnym kraju, choć od kilku lat jego utwory są prawdziwym wydarzeniem teatralnym i wydawniczym poza granicami Hiszpanii. Jego żywiołem jest surrealizm, groteska i czarny humor; mistrzami – Szekspir, Cervantes i Baudelaire. Dramatyczny i teatralny, choć nie dramaturg – a prozaik. Debiutował w latach sześćdziesiątych, ale ani cenzorzy (na szczęście), ani (co gorzej) odbiorcy nie rozumieli wtedy, o co chodzi w jego dziwnych powieściach. Oszczędny w słowach, zwięzły, odkryty został przez Francuzów i Niemców. Mistrz małej formy, monologu i dialogu, czasem gawędy, z powodzeniem adaptowanej na scenach kameralnych. Zachowuje dużą rezerwę w stosunku do narodowej giełdy wartości i świętości – z wzajemnością.

Nieco młodszy **Álvaro Pombo** (ur. 1939) jest obecnie bardzo ceniony w Hiszpanii. W 1997 roku otrzymał prestiżową nagrodę przyznawaną przez środowisko literackie: *Premio Nacional de Narrativa* za opublikowaną rok wcześniej powieść *Donde las mujeres* (Tam, gdzie kobiety). Debiutował w 1977 roku zbiorem opowiadań *Relatos sobre la falta de sustancia* (Opowieści o braku substancji). Pomimo pozorów narracji klasycznej, poprawnej i uporządkowanej chronologicznie, pisarz traktuje czytelnika z przymrużeniem oka. Kiedy już osłabi jego czujność realistycznym początkiem, szybko zmienia konwencję, stawiając pod znakiem zapytania własną wiarygodność jako wszechwiedzącego narratora. Jego narracje są grą: pozbawione są substacji i kręgosłupa jednoznaczności.



Rosa Tarruella *Chronos*, 1990, technika mieszana, 70 x 105 cm.

Późno debiutował również **Gustavo Martín Garzo** (ur. 1948), psycholog z zawodu. W wieku 45 lat udało mu się wydać pierwszą książkę, *El lenguaje de las fuentes* (Mowa źródeł), która stała się prawdziwą rewelacją: w tym samym, 1993 roku uhonorowana została nagrodą *Premio Nacional de Literatura*. Martín Garzo pisze o niespełnionej miłości tak, jakby snuł opowieści symboliczne. Opowiada baśnie. Jego zdaniem jedynym sposobem na zachowanie miłości jest odmowa posiadania, bierność kontemplacji. Interesuje go partnerstwo z natury nierówne: kontakty z istotami upośledzonymi, dziećmi, zwierzętami. Ogląda świat z zewnątrz, świadom, że nie da się go doznać i posiąść.

Jednym z często powracających motywów w aktualnej literaturze hiszpańskiej jest autotematyzm. **Juan José Millás** (ur. 1946) proponuje jego nową wersję w przewrotnym opowiadaniu o twórczej impotencji, *Powołanie średniej klasy*. Pojawia się w nim również stały w twórczości Millasa, autora *Trilogía de la soledad* (Trylogia samotności), motyw wymijania się postaci, braku wzajemnego zrozumienia.

Ciekawą propozycją konfrontacji klasycznego, posągowego piękna ze współczesnym barbarzyństwem i szukającą intelektualnych wymówek biernością jest opowiadanie najmłodszego w tym gronie, choć cieszącego się już uznaniem krytyki i popularnością wśród czytelników pisarza. Juan Manuel de Prada (ur. 1970) jak przystało na młodego

CIĄG DALSZY NA STRONIE 2

Juan Carlos Hiszpania – postmodernizm, Vidal którego nie było

Od początku czułem głęboką niechęć wobec wszystkiego, co kryło się za słowem „postmodernizm". Zawsze wierzyłem w ideę Europy i w pozytywne wartości jej historii, zarówno w te, które moglibyśmy określić mianem pierwszoplanowych, a więc w demokrację, tolerancję, samokrytycyzm, przekonanie o prawomocności powszechnej teorii praw człowieka, jak i w te drugoplanowe, pochodne tych pierwszych, to znaczy w inwencję twórczą i zdolność unowocześniania, w ducha solidarności, talent do kreślenia zbiorowych zamierzeń. Jednak to, co bez wątpienia w idei Europy najistotniejsze, to, co inaczej nazwałbym jej matrycą, jej najwyraźniejszą kanwą, to świadomość przynależności do tysiącletniej cywilizacji ukształtowanej przez idee Chrześcijaństwa i Oświecenia. Chociaż jest to świadomość wykolejona w procesie marksistowskiej sekularyzacji owych dwóch prądów myślowych, wciąż odwołuje się ona do wartości transcendentalnych, akceptowanych przez nas lub nie, ukazując człowieka jako uniwersalny, odpowiedzialny podmiot, w społeczeństwie i w historii. Z perspektywy kultury europejskiej, takiej przynajmniej, jaką ja chciałbym ją widzieć, człowiek jest bytem obdarzonym pamięcią, który choć nie może pozostawać na usługach Bogini Historii, nie może również zostać odarty ze swej źródłowej historyczności, jak chcą tego postmoderniści.

POSTMODERNIZM POD LUPĄ

Jednakże, gdy mówię o niechęci do post-modernizmu, postawa ta nie wynika z wewnętrznego odczucia, lecz opiera się na analizie zjawiska kulturowego, które, przyznaję, wzbudziło moje zainteresowanie. Dekada lat osiemdziesiątych to okres kiedy wszystkie „post" stały się modne. W połowie lat siedemdziesiątych zaczęliśmy używać terminu „społeczeństwo postindustrialne", a potem doszły inne „post", jak „postmodernizm" czy „postkomunizm". Dzisiaj, być może, w obszarze życia prywatnego mamy do czynienia z epoką „postmałżeńską".

Moje zainteresowanie postmodernizmem koncentruje się przede wszystkim na filozofii tego zjawiska, bardziej na jego wersji włoskiej (Vattimo) niż francuskiej (Lyotard, Baudrillard). Z Vattimo zetknąłem się z powodów zawodowych około roku 1988, z okazji seminarium pod tytułem „El Cuerpo" („Ciało"), które skupiło w Circulo de Bellas Artes de Madrid (Towarzystwo Sztuk Pięknych w Madrycie) wielu europejskich intelektualistów. Hiszpania przeżywała wówczas apoteozę „postmodernistycznej kondycji".

Wyliczanie elementów myśli tak zawiłej jak myśl Gianniego Vattimo byłoby nużące, ale spróbuję nawiązać do niektórych kategorii, które znalazły się w epicentrum „myślenia nomadycznego". Wielokrotna, pogłębiona lektura Heideggera i Nietzschego, zrodziły u Vattimo pokusę obalenia wszystkich koncepcji, na których wzniosła się współczesna myśl europejska. „Myślenie nomadyczne" głosi, że nie istnieje nic stałego ani ahistorycznego, co mogłoby zostać zamknięte w przestrzeni rozumu. Byt nie jest już silnym racjonalnym podmiotem, ani też protagonistą znającym cel swojej drogi. Jest podróżnikiem, który nie wie dokąd idzie, podąża jedynie ku śmierci i myśli o sobie wyłącznie jako o akcydensie aktu komunikacji. Według tej koncepcji „ja" nie istnieje w świadomości, rozumiane jest jako gra słów, fikcja, funkcja stosunków społecznych. A zatem prymat hermeneutyki nad metafizyką.

Wprawdzie postmoderniści dostrzegają wszędzie ślady przeszłości, ślady innych społeczeństw, ale historia jako taka uległa dla nich samorozpuszczeniu, zniknęła jako substancja, sens i sposób legitymizowania władzy. Tradycyjną zaś moralność, opartą na rozróżnieniu między dobrem i złem, złożono na ołtarzu jakiegoś Boga, który przestał już istnieć. Przetrwała być może ograniczona do

CIĄG DALSZY NA STR. 9

Niniejszy numer sponsorowany jest przez AMBASADĘ HISZPANII w Polsce

DEKADA Literacka
miesięcznik

Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY

Adres redakcji:
ul. Kanonicza 7
31-002 Kraków
tel./fax 422-47-73

Redakcja:
Marta Wyka *redaktor naczelny*
Krzysztof Lisowski
Włodzimierz Maciąg
Agnieszka Kosińska
Aleksander Pieniek *red. graficzny*
Bogdan Rogatko
Teresa Walas *sekretarz redakcji*

Współpracują:
Stanisław Balbus
Anna Baranowa
Piotr Bukowski
Jarosław Fazan
Julian Kornhauser
Maria Niemojowska (Londyn)
Stanisław Rodziński
Małgorzata Ruda
Jan Józef Szczepański
Witold Turdza

Skład : *SRJS*

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 28,80 PLN
półroczna - 14,40 PLN
kwartalna - 7,20 PLN
Prenumerata roczna
zagraniczna wynosi 18 USD
półroczna - 9 USD
kwartalna - 4,50 USD
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie krajowej
wynosi: 2,40 PLN
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie zagranicznej
wynosi:1,5 USD*
Cena za egzemplarz archiwalny
(nie z roku bieżącego)
wraz z wysyłką wynosi 2 PLN
Płatników VAT-u prosimy
o podawanie NIP-u.
Potwierdzeniem
przyjęcia prenumeraty
jest wystawienie przez KFK
rachunku uproszczonego
lub faktury VAT.

*w przypadku wpłaty w PLN
– wg aktualnego kursu NBP

Prenumeratę prosimy wpłacać
na konto KRAKOWSKIEJ
FUNDACJI KULTURY
BPH IV O/Kraków
10601389-709987-27000-500101

Hiszpańska wieża Babel

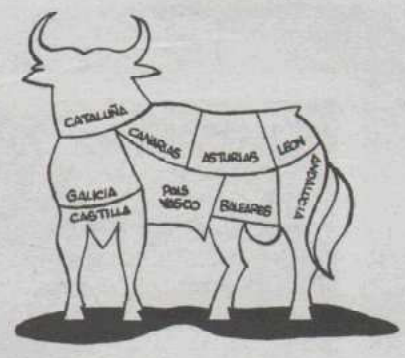
Kultura

Chociaż hiszpańska monarchia konstytucyjna nie jest federacją, to jednak wprowadzony w konstytucji z 1978 roku podział na Regiony Autonomiczne to coś więcej niż zwykły podział administracyjny. Duże odległości między poszczególnymi prowincjami, ich odmienna historia, a zwłaszcza różnice językowe wytyczają faktyczne granice wewnątrz państwa.

Za czasów frankistowskiego reżimu sytuację językową najlepiej oddawało hasło propagandowe: „Mów językiem imperium!" W imię tradycji imperium kolonialnego odmawiano prawa bytu językom mniejszościowym. Ta represyjna polityka miała efekt dokładnie odwrotny w stosunku zamierzonego: walka o prawo do używania rodzimego języka stanowiła jeden z głównych punktów programu opozycji. Było ono utożsamiane z prawem do stanowienia o własnej tożsamości narodowej. Obecnie, w demokratycznej od dwudziestu lat Hiszpanii, język stanowi o odrębności Galicji, Krajów Katalońskich i Kraju Basków – regionów mających dwa języki urzędowe: państwowy i terytorialny.

Liczba mieszkańców regionu nie jest tożsama z ilością osób posługujących się językiem innym niż państwowy, czyli kastylijskim. Na trzy miliony Galicyjczyków około 80% zna język terytorialny; ludność katalońskojęzyczna to siedem z jedenastu milionów zamieszkujących Kraje Katalońskie; na dwa miliony mieszkańców Kraju Basków nieco ponad siedemset tysięcy osób używa na co dzień języka *euskera* (który nie jest językiem romańskim ani nawet indoeuropejskim). Ta rozbieżność statystyczna ma dwie przyczyny. Po pierwsze, bogata Katalonia i Kraj Basków w czasie rewolucji przemysłowej na przełomie wieków i później, w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych obecnego stulecia, stanowiły atrakcyjny rynek pracy dla całej Hiszpanii, co spowodowało duży ruch migracyjny. Po drugie, w regionach pozbawionych u schyłku średniowiecza własnej struktury państwowej język stolicy i dworu stał się językiem wszechobecnym: językiem administracji, szkolnictwa i sądownictwa. Języki rodzime zachowały się w formie nieskontaminowanej tylko na wsi i... w literaturze.

Stąd hiszpańska dwujęzyczność nie jest ani indywidualna ani terytorialna: jest zjawiskiem społecznym. Polega na tym, że starsi mieszkańcy wymienionych regionów, wykształceni w jednolitym do końca lat siedemdziesiątych, centralnie sterowanym systemie edukacyjnym, innego języka używają w mowie (rodzimego), a innego w piśmie (kastylijskiego), co często prowadzi do zjawiska hybrydalności leksykalnej i gramatycznej. Poza walką z tą anomalią polityka językowa rządów autonomicznych (tzw. „normalizacja") ma też inny cel. Chodzi o pozyskanie dla własnego języka prestiżowych sektorów życia społecznego, o obecność w środkach masowego przekazu i w nauce, o zapewnienie własnej, bogatej kulturze i literaturze należnego im miejsca.

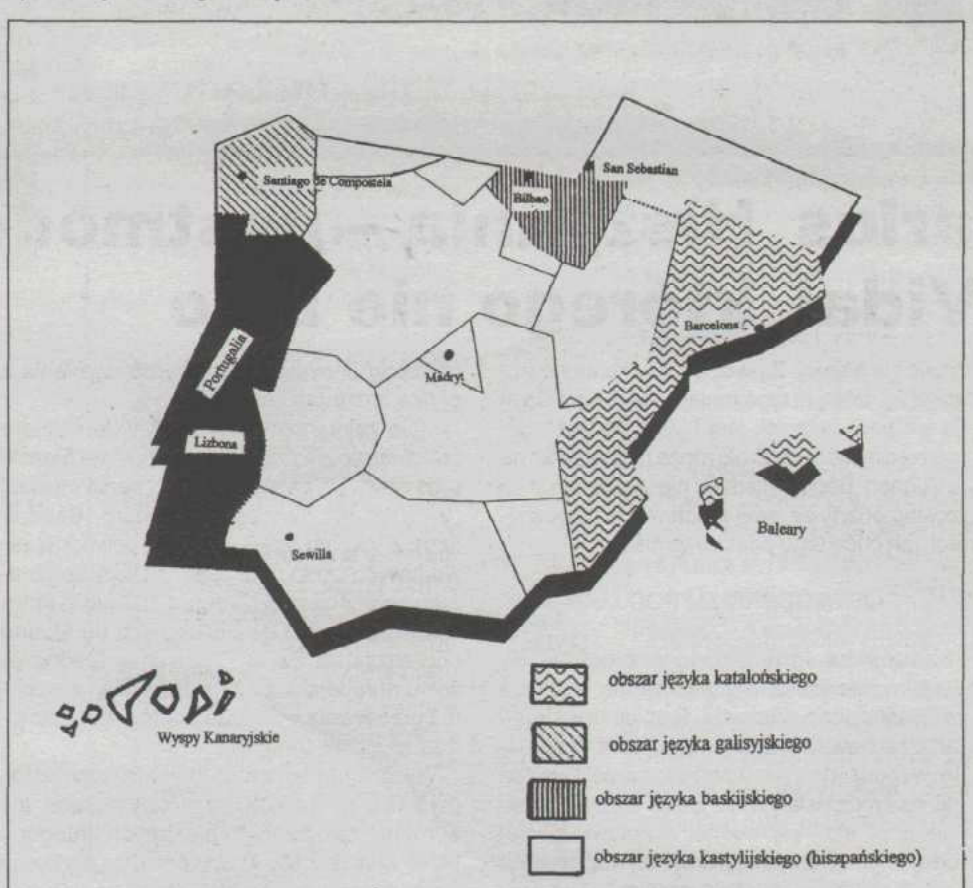


© Lateral, n. 29(1997)

Ubocznym efektem polityki „normalizacyjnej" jest podporządkowanie prawom terytorialnym ludności hiszpańskojęzycznej zamieszkałej w regionach dwujęzycznych. Na przykład w Katalonii zasada równości wszystkich obywateli rozumiana jest w ten sposób, że w szkole nie dzieli się dzieci na dwie grupy językowe: wszystkie objęte są nauczaniem w języku katalońskim.

Katalońscy, a zwłaszcza baskijscy ekstremalni nacjonaliści za ostateczny cel stawiają sobie oderwanie od Hiszpanii i utworzenie własnego państwa. W imię zdrowego rozsądku Fernando Savater, filozof, odżegnuje się od takiego programu: „O wolność narodu baskijskiego walczą nie tylko ci, którzy demokratycznie postulują jego niezależność, ale również tacy jak ja, powtarzający za Hobsbawnem to, co nam też podpowiada nasze własne doświadczenie: że zachowanie wolności i kulturalnego pluralizmu skuteczniej gwarantują duże, wielonarodowościowe i wielokulturowe państwa niż państewka małe, zbudowane w oparciu o zasadę czystości kulturowej, językowej i etnicznej".

A.S.



Zespół redagujący:
Anna Sawicka, Maria Filipowicz-Rudek, Jadwiga Konieczna-Twardzikowa

CIĄG DALSZY ZE STR. 1

gniewnego debiutował w 1994 roku zbiorem opowiadań pod mylącym w stosunku do treści, wulgarnym tytułem, który był zwykłą prowokacją, uzasadnioną trudną drogą do debiutu. Po kolejnych dwu zbiorach opowiadań i dwu powieściach dał się poznać jako autor głęboko osadzony w hiszpańskiej tradycji literackiej, chętnie i ze swobodą poruszający się wśród rekwizytów historycznych i mitologicznych.

W chętnie uprawianych teraz w Hiszpanii opowiadaniach bardzo krótkich mieści się wszystko. Również refleksja o rozmytej tożsamości (Raúl Ruiz, 1947-1987).

Literacką, konceptualną zabawę słowem uprawia w proponowanych tu opowiadaniach autor kataloński, Quim Monzó (ur. 1952). Pochodzą one z jego najnowszego zbioru, *Guadalajara* (1996), którym zaskoczył czytelników przyzwyczajonych do stałej obecności motywów erotycznych w jego twórczości. Monzó z wdziękiem i humorem pisze tym razem o sprawach błahych, doraźnych, ulotnych, bez pretensji odkrywania istoty rzeczy.

Dlaczego właśnie ci, a nie inni pisarze, dlaczego nie Camilo José Cela? Czy hiszpański noblista nie wejdzie do następnego tysiąclecia? Odpowiedź brzmi: owszem, ale w dużym tłoku. On już zagwarantował sobie miejsce w leksykonach i podręcznikach szkolnych. Dla innych to, czy potomni zechcą o nich pamiętać, ciągle pozostaje problemem otwartym.

W tej chwili nikt nie jest w stanie ustalić hierarchii ważności w aktualnej literaturze hiszpańskiej. Ilu krytyków, tyle opinii. Tych „najważniejszych" prozaików jest ponad trzydziestu. Pewne jest jedno: panorama jest bardzo urozmaicona, wzbogacona jeszcze przez publikujących w Hiszpanii pisarzy latynoamerykańskich i literatury mniejszościowe. Zamiast ocen proponujemy różne teksty, różnych autorów. Według jednej z definicji sztuka jest świadomą działalnością ludzką, zmierzającą do przekazywania uczuć tym, którzy w ten sam sposób owych uczuć doświadczają. Z bogatej oferty autorów przekazujących swoje uczucia na wiele różnych sposobów, dokonujemy wyboru według własnego gustu.

Na obecną literaturę koniecznie trzeba spojrzeć z perspektywy rynku. Hiszpańskie wydawnictwa publikują przeciętnie jeden tytuł dziennie (co daje ponad 50 tysięcy w skali rocznej, z czego na publikacje w języku katalońskim przypada blisko 6 tysięcy tytułów, ponad tysiąc na język galisyjski i nieco poniżej tysiąca na publikacje baskijskie). Nakłady są niewielkie: z reguły dwa tysiące egzemplarzy, w wyjątkowych przypadkach pięć tysięcy, a i tak rynek czytelniczy nie jest w stanie wchłonąć takiego dobrodziejstwa urodzaju. Po trzech miesiącach nowości schodzą z księgarskich lad i jeśli księgarz nie podejmie ryzyka zatrzymania książek na przepełnionych półkach, wracają do hurtowni wydawnictw, gdzie są magazynowane i oficjalnie po dwóch latach, a czasem od razu przeznaczane na przemiał. Każdy nowy tytuł to wyrok dla poprzednich. Ten mechanizm nie stosuje kryteriów wartościujących, nie wyróżnia autorów uznanych już za klasyków. Książka jako towar traktowana jest podobnie jak inne dobra konsumpcyjne, z reklamą, ofertą sezonową i przeceną włącznie. Rolę reklamy spełniają coraz to liczniejsze konkursy i stale ogłaszane listy rankingowe.

O przetrwanie w dobie kultury masowej walczy z natury elitarna poezja, wszelkimi sposobami starając się dotrzeć do czytelnika. Jej podstawowym środkiem przekazu, obok antologii i trudno sprzedających się tomików autorskich, są małonakładowe czasopisma. Poeci poszukują też innych dróg rozpowszechniania swojej twórczości. Ciągle aktualna jest tradycja poezji „ulicznej",

recytowanej przez samych autorów w różnych, często bardzo dziwnych miejscach. Organizowane są recitale poetyckie, spotkania i konkursy. W maju wydarzeniem w Barcelonie był trzynasty już międzynarodowy festiwal poezji, w którym między innymi wziął udział Adam Zagajewski. Festiwal rozpoczął się recytacjami w poczekalni metra, a zakończył w ekskluzywnej sali Pałacu Muzyki. Widząc wypełnioną po brzegi widownię polski poeta stwierdził, że po raz pierwszy ma tak liczną publiczność, która go niestety nie może zrozumieć. Dodał, że czuje się jak na Polach Elizejskich: publiczność zaopatrzona w maleńkie latarki śledziła recytacje poetów korzystając z programu, w którym obok tekstów w oryginale był przekład na kataloński. Z perspektywy sceny sala sprawiała niesamowite wrażenie...

Najbardziej żywotną – poza powieścią – dziedziną kultury jest niewątpliwie zawsze obecny w hiszpańskiej tradycji teatr. Nieco gorzej przedstawia się kondycja prasy, która po upadku frankizmu przestała być postępową trybuną polityczną i pełnić misję naprawiania świata i dyktowania opinii. W tej chwili do przeciętnego czytelnika prasa kulturalna dociera w postaci tygodniowych suplementów wielkich dzienników, które przede wszystkim nastawiają się na recenzowanie aktualności: filmów, wystaw czy książek i to one, wspólnie z telewizją, stają się wyrocznią gustów. Bogata i zdecentralizowana panorama prasy kulturalnej i literackiej daje szansę każdemu, komu sprawy kultury są bliskie, na odnalezienie odpowiadającej mu orientacji. Ale są to czasopisma o małym zasięgu społecznym, elitarne, choć często o długiej tradycji, i coraz bardziej zawężają zakres tematyczny do ścisłego grona wyspecjalizowanych odbiorców.

Nie celebrujemy rocznic, ale też nie uciekamy przed pytaniem: jaki u schyłku tysiąclecia jest w Hiszpanii stosunek do tradycji? Juan Carlos Vidal, pisarz, tłumacz i dziennikarz w jednej osobie pisze w swoim artykule o amnezji historycznej, która była reakcją na przełom polityczny w latach 1975-1982, po śmierci generała Franco. Otwarcie na zewnątrz nastąpiło kosztem deprecjonowania wartości własnych. Fascynacja postmodernizmem niosła w sobie niebezpieczeństwo oderwania się od korzeni. Autor, podobnie jak wielu intelektualistów w jego kraju, jest zwolennikiem kontynuacji i broni dziedzictwa kultury narodowej, od której odejść się nie da. Jeśli nie pełni ona w sztuce roli świadomej inspiracji, i tak staje się dla niej pożywką. Jak w przypadku kina Almodovara.

Jak ustosunkowuje się do tradycji nowa szkoła? W myśl ostatniej reformy w szkolnictwie średnim przeprowadza się teraz utylitaryzację przedmiotów humanistycznych. Jej mechanizm jest następujący: historia została wchłonięta przez nauki społeczne i naukę o środowisku; literatura schodzi na drugi plan na rzecz języka, w ujęciu czysto pragmatycznym. Uczeń powinien umieć napisać podanie i życiorys; jeszcze wypada, żeby wiedział, kim był Cervantes, ale już nie musi go czytać. Nie wiadomo, co gorsze: trywializacja tradycji czy jej odrzucenie?

Na zakończenie akcent hiszpańsko-polski. Szata graficzna numeru to dzieło dwu zaprzyjaźnionych z naszą kulturą artystek z Barcelony. Rosa Tarruella jest autorką monografii na temat współczesnej grafiki polskiej, którą przedstawiła w maju 1997 roku jako rozprawę doktorską. Antónia Vila, zafascynowana od dawna liczbą π, odkryła w wierszu Wisławy Szymborskiej tekst, który najlepiej współgrał z jej odczuciami i pokusiła się o jego plastyczną interpretację w w swojej książce artystycznej. Obie panie są graficzkami; wielokrotnie brały udział w organizowanych w Polsce wystawach i plenerach.

Redakcja

hiszpańska...

z JAVIEREM TOMEO
rozmawia Anna Sawicka

Usidlić czytelnika

W ciągu dwu lat, w 1989 i 1990 roku, opublikował Pan aż pięć utworów. Kiedy one powstały?

Problemas oculares (Problemy ze wzrokiem, 1990) to antologia opowiadań, które pisałem od dawna, bez pośpiechu, ale i bez przerwy, publikując je wreszcie pod tym tytułem w 1990 roku. *El mayordomo miope* (Krótkowzroczny kamerdyner, 1989) powstał w roku 1988; *El discutido testamento de Gastón de Puyparlier* (Sporny testament Gastona Puyparlier, 1990) w pierwszej połowie roku 1989; *El gallitigre* (Kogutotygrys, 1990) w drugiej połowie tego samego roku. Przypuszczam, że pozostałe utwory opublikowane między 1989 i 1990 rokiem to reedycje tekstów wcześniejszych. Nie wiem. W każdym razie, wszystkie te tytuły razem wzięte nie obejmują nawet pięciuset stron. Trochę więcej niż przeciętna powieść normalnej objętości.

A więc nie wyciągnął Pan tych tekstów z dna szuflady?

Nie, to były nowe rzeczy, powstałe pod wpływem chwilowego uniesienia, natchnienia, entuzjazmu. To krótkie książki, więc nie nastręczały trudności natury technicznej.

Dlaczego wybiera Pan tak zwięzłą formę wyrazu?

Nie wybieram, tak mi wychodzi. Kiedy siadam do pisania, nie wiem, czy książka będzie krótka czy długa, ale stosuję zasadę oszczędności środków wyrazu: nie lubię niepotrzebnie piętrzyć słów, choćby były piękne i dźwięczne. Wolę zwięzłość niż słowną ekwilibrystykę. Nie lubię, gdy literatura staje się grzechotką, nie lubię pustosłowia, choć tak właśnie się pisze w Hiszpanii. Po to tylko, żeby się samym sobą zachwycać, nie, żeby inni czytali.

Moi bohaterowie rodzą się pod wpływem impulsu. Mają z góry określone role i wytyczoną przez los własną drogę. Nie zajdą dalej, niż mnie się wydaje, że zajść powinni. Kiedy zaczynam pisać, można przewidzieć, że powieść nie będzie długa również dlatego, że to są sytuacje absurdalne, dramatyczne, gdzie właściwie nic się nie dzieje. Kiedy nie ma akcji, nie można się ciągle powtarzać, krążyć bez końca po spirali, bo to by było zwykłe bicie piany. Dlatego arbitralnie przerywam, gdzie uznam za konieczne. Nie ma dla mnie znaczenia, czy te powieści są długo-, krótko- czy średniodystansowe. Wydawcy też przestali na to zwracać uwagę. Kiedy zaczynałem pisać, trzeba było przynieść do wydawnictwa maszynopis co najmniej dwustustronicowy. Teraz wydawcy przestali się bać tekstów krótkich.

Czy opowiadanie to szkic powieści?

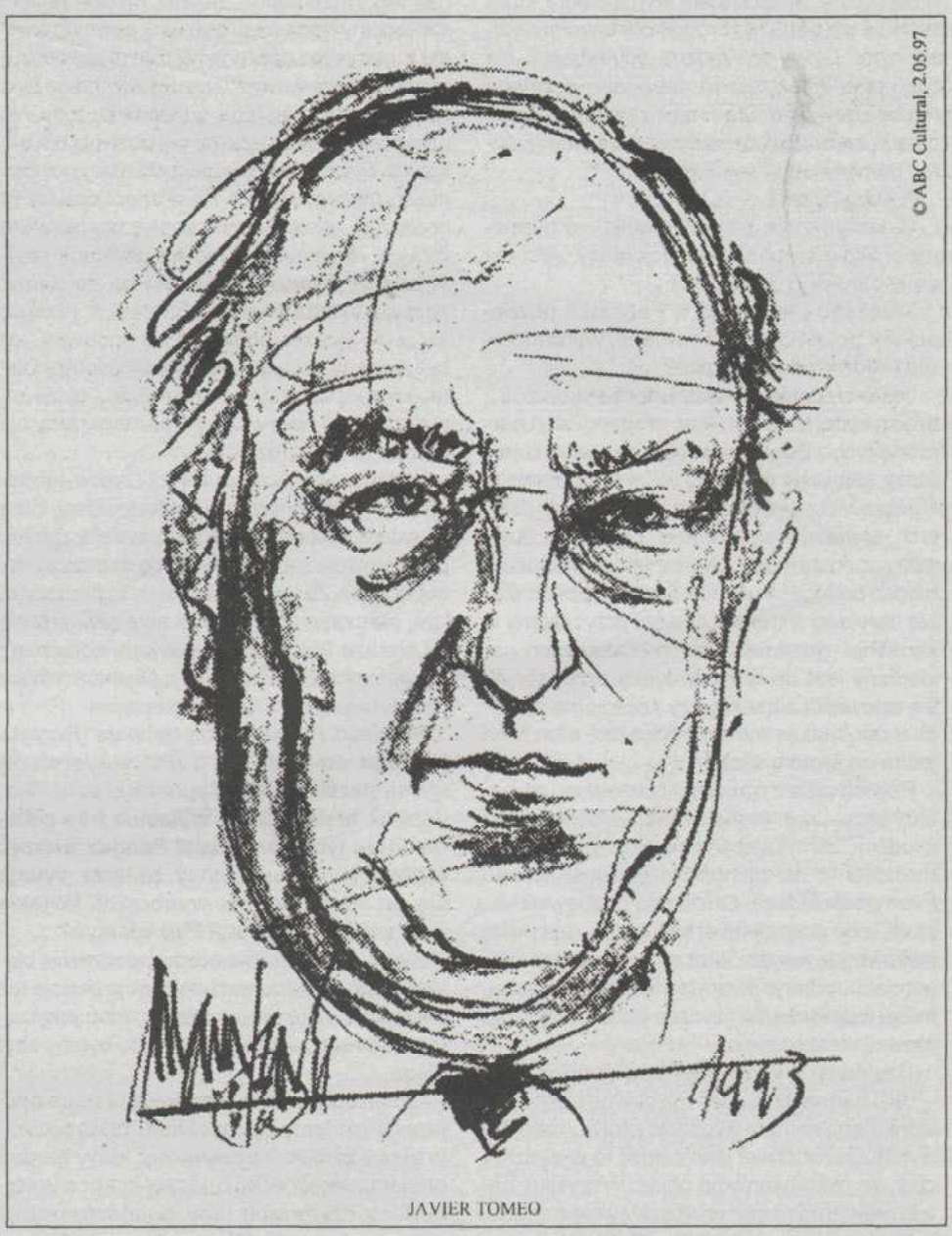
Są dwa rodzaje karłowatości. Pierwsza to karłowatość przysadkowa, *ateleiosis*, polegająca na recesji genetycznej, która powoduje redukcję wzrostu przy zachowaniu harmonijnych proporcji. Druga to achondroplazja, wynikająca z zaburzeń gruczołowego wydzielania wewnętrznego. Karły tego typu mają krótkie, pałąkowate kończyny i nieproporcjonalnie dużą głowę. Wydaje mi się, że opowiadanie jest zredukowanym wariantem powieści, z zachowaniem proporcji członków i wszystkich organów wewnętrznych. To karzeł atelejozyczny, który w powiększeniu wyglądałby jak człowiek normalnego wzrostu. Karzeł achondroplazyczny zawsze będzie monstrualny.

Ale opowiadanie ma też cechy specyficzne...

Musi być krótkie.

Można je ogarnąć, od razu przeczytać w całości.

Ale powieść też powinno się dać ogarnąć w ciągu jednej lektury. Wydaje mi się, że tradycyjne, ciągnące się bez końca powieści, powieści-źródła, powieści-rzeki, dochodzące do ośmiuset stron, które czyta się przez tydzień, to gatunek przestarzały, nie odpowiadający wymogom współczesnym. Uważam, że powieść powinna dać się przeczytać maksymalnie w ciągu dwu, najwyżej trzech sesji. Dlaczego? Bo wtedy oddziaływanie na czytelnika, wrażenie, jakie wywiera, jest o wiele silniejsze niż kiedy się rozprasza przy lekturze



JAVIER TOMEO

dorywczej. Nie mówię o takich utworach jak *Wojna i pokój*, *Bracia Karamazow*, *Zbrodnia i kara* czy *Don Quijote*, ale mało jest utworów tej klasy. Wszystkie inne to czytadła w sam raz na podróż metrem do pracy, czy na dłuższą podróż pociągiem. Czyta się dziesięć stron, potem człowiek się odrywa od lektury, żyje czym innym, po jakimś czasie znów wraca. Nie podoba mi się coś takiego. Ja wolę usidlić czytelnika, zniewolić go.

W opowiadaniu wszystkie elementy narracji są zminiaturyzowane. Trzeba się bardzo skoncentrować, żeby je odczytać. Powieść nie nastręcza tego typu problemów.

Cios zadany kopytem muła jest o wiele silniejszy i gorszy w skutkach niż kopnięcie przez konia. Muł ma krótsze nogi, dlatego jego uderzenie jest silniejsze, siła jest bardziej skoncentrowana.

Opowiadanie wywołuje ulotne wrażenie; powieść skłania do refleksji. Moje opowiadania to w gruncie rzeczy małe poematy prozą. Nie mają akcji. Przekazują coś ulotnego, jak na przykład *Astronom*, opowiadanie, które zostało przełożone na język polski. To taka króciutka historia z nieoczekiwaną pointą.

Małe formy nie są popularne w Hiszpanii. Ten gatunek nie jest ceniony ani przez czytelników ani przez wydawców. Hiszpanie są zarozumiali. Tu się pisze, żeby zademonstrować wiedzę i inteligencję, pochwalić się podróżami, że ktoś był w Ohio czy w Indiach, że myśli o problemach społecznych. Wszyscy powtarzają: ja, ja, ja... To, co najbardziej rzuca się w oczy w literaturze hiszpańskiej to indywidualizm, egzaltacja w stosunku do własnej osoby, brak dystansu do postaci, do sytuacji. Pisarz mówi: „Popatrzcie, jaki jestem wspaniały, ja, równy bogom, a muszę się tu z wami męczyć, w tym społeczeństwie, w tym niesprawiedliwym świecie". O tym się pisze w Hiszpanii.

***Historias mínimas* (Maleńkie historie, 1988) to opowiadania, poezja czy teatr?**

Wy to wiecie lepiej niż ja. Tyle tylko mogę powiedzieć, że kiedy je pisałem, nie przypuszczałem nawet, że kiedyś będą wystawione na scenie. Nazwałem je „Mikroteatrem psychopatycznym", bo miały formę dialogu z didaskaliami, jak sztuki teatralne. Wtedy szukałem nowych, zwięzłych, bezpośrednich form wyrazu.

Niektóre *Maleńkie historie* to piękna proza poetycka...

Być może. Chcę tylko poruszyć czytelnika tym, co mu mam do powiedzenia, a forma narzuca się sama.

Pierwsza Pana książka nie była tekstem narracyjnym. *La brujería y la superstición en Cataluña* (Czary i zabobony w Katalonii, 1963) to esej o magii. Tam wśród katalońskich czarów i zaklęć pojawia się w pewnym momencie refleksja autora, jak nieszczęśliwi musieli czuć się ludzie u zarania czasów nowożytnych, skoro czuli potrzebę wspomagania swoich modlitw siłą magii. Czy widzi Pan postęp w tej dziedzinie?

Roman Polański w filmie *Rosemary's baby* (w wersji hiszpańskiej: *Szatańskie nasienie*) mówi o potrzebie wiary w szatana, jaką odczuwają niektórzy ludzie należący do wysoko rozwiniętych społeczeństw, chociaż z drugiej strony te same osoby są zdeklarowanymi agnostykami czy wręcz ateistami. Nie wierzą w Boga, ale wierzą w szatana i w siłę zła. W świecie, w którym żyjemy, łatwiej im uwierzyć w Diabła niż w Boga; łatwiej im wierzyć w Zło, którego mamy w nadmiarze, niż w Dobro.

Jakkolwiek by było, skłonny jestem sądzić, że człowiek w naszych czasach, podobnie jak jego średniowieczni przodkowie, też czuje potrzebę wiary w magiczne zaklęcia, które pozwoliłyby mu uciec od odwiecznych lęków i uwierzyć, że jest panem swojego losu. Zmieniają się formy, ale cel jest ciągle ten sam.

W jakim stopniu inspiruje Pana Średniowiecze?

Intryguje mnie Średniowiecze, bo to epoka potworności: żygacze, gryfy, kult fantastycznych zwierząt, które średniowieczne katedry przejęły z ikonografii starożytnej... Średniowie-

CIĄG DALSZY NA STR. 4

CIĄG DALSZY ZE STR. 3

cze to epoka mroczna, demoniczna, fascynująca. Niesłusznie pomawiana o oskurantyzm ekscytuje, pobudza zmysły. To zaczyn Renesansu.

Magia i czary interesują mnie jako przykład społecznego zachowania wykraczającego poza normę. Studiowałem kryminologię, która zajmuje się genezą zbrodni, postawami anormalnymi. Czary też można potraktować nie tylko jako kult Szatana, ale i jako pewnego rodzaju dewiację. Stąd moje zainteresowanie całą tą średniowieczną ostentacją: wiedźmami, demonologią, smokami...

A klasycyzm?

W klasycyzmie proporcje stają się harmonijne. Wolę świat nieproporcjonalny. Jest dla mnie bardziej inspirujący.

Dlaczego tak często w Pańskich powieściach pojawiają się anomalie, wynaturzenia i ułomności fizyczne?

Jestem zdania, że w dziedzinie twórczości artystycznej trzeba unikać proporcji zbyt harmonijnych. Doskonałe piękno paraliżuje i może zamknąć drogę do refleksji. Indianie w Nowym Meksyku twierdzą, że w swoich dziełach, w malarstwie, rzeźbie, ceramice, tkactwie, pozostawiają zawsze jakąś niedoskonałość po to, aby wyprosić w ten sposób diabła ukrytego w materii. Diabeł przyczajony w kamieniu, drewnie i innych materiałach nakłaniany jest do wyjścia, kiedy przedstawia się człowieka z trzema czy sześcioma palcami u rąk, maluje mu się troje oczu, albo tylko jedno na środku czoła.

Pewien pisarz francuski powiedział, że narody szczęśliwe nie mają historii. Podobnie jest z ludźmi, zamykającymi się w granicach normalności (a normalność często jest synonimem pospolitości). Oni też są pozbawieni historii, albo przynajmniej ich historia jest mniej ciekawa niż innych, istot o zachwianych proporcjach, przerysowanych. Oczywiście rozumiem wynaturzenia fizyczne przenośnie, jako symbol nieszczęścia.

Czy świat wydaje się Panu harmonijny?

Jest harmonijny, choć ma pewne pęknięcia, które mogą się nam wydawać spotworniałe czy wynaturzone. Świat jako całość to prawdziwy cud, ale nie możemy go objąć. Wszystko, nawet monstrualność, ma w nim swoje miejsce.

W *Zoopatías y zoofilias* (Zoopatie i zoofilie, 1992) jest takie opowiadanie, *Człowiek-mól*, o miłości niemożliwej pomiędzy dwojgiem istot oddzielonych od siebie milionami lat ewolucji. Czy sądzi pan, że jesteśmy w stanie zrozumieć przyrodę?

Spojrzenie zwrócone na przyrodę: na owada, kwiat, góry czy morze, zawsze podnosi na duchu. Kiedy dostrzega się codzienną mądrość praw, jakimi rządzi się natura, łatwiej jest uporządkować trochę nasz chaos wewnętrzny. Okazuje się, że wszystkie nasze niedoskonałości i indywidualne „wynaturzenia" tworzą CAŁOŚĆ kompletną i harmonijną, która może nas uwolnić od naszych własnych ograniczeń.

Dlaczego utrudnia Pan sobie zadanie powierzając narrację najmniej inteligentnemu spośród bohaterów, jak na przykład w powieściach *Diálogo en Re Mayor* (Dialog w tonacji D-Dur, 1980) czy w *El crimen del cine Oriente* (Zbrodnia w kinie Orient, 1995)?

Wolę dać tym „mniej inteligentnym" szansę opowiedzenia we własnym imieniu o krzywdach, których doznają. Przynajmniej tyle im się należy, mają do tego prawo. Byłoby niebezpiecznie, gdyby opowiadali o nich ci, którzy są winni ich nieszczęść. Być może udałoby się im nas przekonać, że to oni mają rację.

W Pańskich powieściach są oskarżyciele, ale brak obrońców. Dlaczego?

Zapewne dlatego, że w naszym społeczeństwie więcej jest winnych niż niewinnych.

Kim pan był, kiedy pisał pan swoją pierwszą powieść, *El cazador* (Myśliwy, 1967)?

Nie miałem wtedy poważniejszych problemów jako obywatel, zresztą nie szukałem problemów. W Hiszpanii dało się żyć całkiem wygodnie, nie przejmując się polityką. Katalończycy takich jak ja nazywają kulinarnymi sybarytami. Nie byłem aktywistą, jak inni moi koledzy. Kiedy pisałem tę powieść, inni, jak Vázquez Montalbán, bracia Goytisolo czy Carlos Barral, buntowali się przeciwko ustrojowi, tworzyli opozycję polityczną w podziemiu. Ja nie. Studiowałem na uniwersytecie, traciłem mnóstwo czasu, trochę się włóczyłem, grałem w bilard, jak przeciętny mieszczuch. Polityka mnie nie zajmowała.

Jaka była reakcja krytyki na Pana pierwszą wielką powieść, *El castillo de la carta cifrada* (Zaszyfrowany list z zamku, 1979)?

Krytycy przyjęli ją bardzo dobrze, ale nic z niej nie zrozumieli. Czasami myślę, że mój szczególny typ narracji wynika w pewnym stopniu z lęku przed cenzurą. Nie tyle może cenzurą oficjalną, co wewnętrzną. Pisząc trzeba było sobie narzucić kryteria cenzorskie: tego nie mogę powiedzieć, tego mi nie pozwolą opublikować. Być może absurdalność, marginalność moich utworów bierze się z chęci oszukania cenzorów, obojętnych na poezję czy literaturę elitarną, skupiających się na utworach realistycznych, gdzie wszystko jest tak dosłowne, że może to zrozumieć każdy robotnik. Pisałem tak a nie inaczej, bo tak mi się podobało, ale być może maskowałem się podświadomie. Dlatego Markiz w *Zaszyfrowanym liście*... pisze „m" w miejscu „n" i robi wszystko co może, żeby nie można go było zrozumieć.

Krytycy niemieccy dopatrzyli się w tej powieści metafory Hiszpanii frankistowskiej, która po czterdziestu latach izolacji, życia w zamku, przygotowuje się do powrotu do demokratycznej Europy. Zdziwiłem się, kiedy to przeczytałem, ale czasem lepiej widzi się z zewnątrz niż od środka. Piszemy powodowani odruchem, a potem przychodzą krytycy, psychoanalitycy naszej twórczości. Oni wiedzą lepiej.

Powieść *Preparativos de viaje* (Przygotowania do podróży, 1986) w pierwszej wersji nazywała się *Ceguera al azul* (Ślepota na błękit, 1969). Wyjaśnia Pan zmianę tytułu tym, że przestał Pan już wierzyć w błękit jako koniec nocy, że teraz wydaje się on Panu tworem wyobraźni. W jakie inne wartości przestał Pan wierzyć?

Kiedy ktoś przestaje wierzyć w istnienie błękitu, koloru piękna i duchowości, przestaje też wierzyć w wiele innych rzeczy. Albo przynajmniej je relatywizuje. Pełna lista byłaby zbyt długa.

Golibroda-krótkowidz w *Problemas oculares* (Problemy ze wzrokiem, 1990) pozwala ujść z życiem człowiekowi, który bardzo chciał umrzeć; w bliźniaczej scence w *Maleńkich historiach* inny golibroda zabija zdesperowanego klienta. Dlaczego?

Reakcje moich bohaterów objawiają mi się nagle. Często sam jestem zaskoczony ich zachowaniem. Nigdy nie wiem z wyprzedzeniem, co mogą zrobić. Ogólny pejzaż powieści czy opowiadania, w którym poruszają się moje postaci to moje dzieło, ale one same wybierają następnie własną drogę. Ja jestem oczywiście odpowiedzialny za ich wybór, ale często nie umiałbym go uzasadnić.

Czy wyobraża Pan sobie plastycznie swoje postaci w trakcie pisania?

Tak, oczywiście. Zaraz wyjaśnię, dlaczego. Droga od punktu wyjścia do punktu dojścia w moich powieściach jest bardzo krótka. Posługuję się niewielu elementami. Każdy z nich ma swoje miejsce i nie wolno mi się pomylić. W ograniczonej przestrzeni rozgrywam grę przesuwając po szachownicy kilka pionków. Muszę wiedzieć, gdzie je postawiłem.

Toż to matematyka!

Wszystko jest matematyką: sztuka, muzyka, wszystko. Muszę kontrolować proces twórczy, ruch moich postaci, żeby nie popaść w sprzeczność, blagę. Dlatego rysuję szkic.

Na przykład powieść *Patio de butacas* (Loża, 1991) rozgrywa się w teatrze. Tu jest przejście, w fotelach jest piętnastu widzów, z tyłu osiemnaście osób z obsługi. A tu jest kurtyna. O dziesiątej w nocy wchodzą do małego teatru na przedmieściu. Nie znają się między sobą. Kurtyna się nie podniesie i spektakl nigdy się nie zacznie. Od czasu do czasu pojawia się aktor, uosobienie tajemnicy, obserwuje ich i znika. A tu, na scenie, jest kot. Widzowie nie protestują, zastraszeni przez tych dziwnych bileterów, po których wszystkiego można się spodziewać. Milczą, boją się z czymś zdradzić, może nie mają czystego sumienia. Tak upływają godziny, mija noc. To temat do którego wracam, wcześniej pisałem o podobnej sytuacji w *El unicornio* (Jednorożec, 1972).

W trzydziestym szóstym rzędzie, w pierwszym fotelu siedzi twardogłowy konserwatysta. Nie mogę zapomnieć, gdzie on jest. Dlatego rysuję plan. Albo rysuję zamek, do powieści *Zaszyfrowany list*... Tu jest zamek, droga, drugi zamek po przeciwnej stronie, las, most i krzyż. Muszę pamiętać, że najpierw jest most, a potem krzyż, a nie odwrotnie. W tym świecie poruszają się moi bohaterowie.

Wiem, że zawsze mówię o tym samym. Nie szukam innych światów, nie zmieniam tematu. Obsesyjnie krążę w tym samym zamkniętym uniwersum.

Pańska ostatnia powieść, *Los misterios de la Ópera* (Tajemnice Opery, 1997), ma strukturę muzyczną, wzorowaną na *Bolerze* Ravela. Jakie znaczenie ma dla Pana muzyka?

Muzyka, rozumiana jako uporządkowana struktura dźwięków, czasem służy mi za wzór, jak w przypadku słynnego *Bolera* Ravela, a czasem pomaga uporządkować słowa w sposób bardziej intensywny i harmonijny.

A inne sztuki?

Przede wszystkim muzyka. Malarstwo w ogóle mnie nie interesuje. Na pierwszym miejscu jest literatura. Ona pozwala nam zrozumieć inne sztuki. Może się tak zdarzyć, że Chopin czy inny wybitny, chociaż nie polski kompozytor zachwyci analfabetę, ale z reguły to właśnie literatura odgrywa rolę pługa otwierającego ziemię pod zasiew. A więc najpierw literatura, za nią muzyka – muzyka jest wspaniała – później długo nic i wreszcie malarstwo, rzeźba, architektura. Malarstwo jest piękne, ale...

Rzadko, prawie nigdy nie chodzę na wystawy. Nie lubię galerii malarstwa. Do tego oczywiście nie wolno się przyznawać, żeby się nie narazić na zarzut o brak kultury. Ale nie jestem wrażliwy na to, co ma mi do powiedzenia Antoni Tàpies, pozostaję obojętny wobec wielu dzieł Picassa. Wydaje mi się, że malarze odgrywają rolę błaznów w społeczeństwie konsumpcyjnym. Malarze angażują się politycznie, ich przesłanie nie może być politycznie obojętne. Z socjologicznego punktu widzenia to może być ciekawe, jeśli chcemy trochę zrozumieć chaos, w którym żyjemy od jakiegoś czasu, społeczeństwo konsumpcyjne, kryzys wartości, wojny... Z tej perspektywy tak, owszem, sztuki plastyczne mają coś do zakomunikowania.

Co czuje Autor widząc różne adaptacje teatralne swoich powieści?

Mogę powiedzieć, że adaptacja teatralna powieści odkrywa przed autorem nowe aspekty jego postaci, jeśli tekst został odczytany w sposób inteligentny. W skrajnych przypadkach autor widząc stworzone przez siebie postaci fikcyjne przekształcone w istoty z krwi i kości może wręcz uwierzyć, że jest czymś w rodzaju demiurga.

Rzeczywiście, wszystkie adaptacje teatralne nauczyły mnie czegoś nowego o moich własnych powieściach, o moich postaciach, ujawniając w nich coś, czego nie zauważyłem. Szanuję swobodę twórczą autora adaptacji.

Jeden z krytyków oceniając Pański humor jako „groteskowy i drapieżny, po hiszpańsku dziki i stylizowany na modłę środkowoeuropejską" porównał Pana z naszym rodakiem, Sławomirem Mrożkiem. Czy odnajduje Pan coś bliskiego sobie w sztuce polskiej?

Zafascynowały mnie spektakle Tadeusza Kantora. Nawet nieznajomość języka polskiego nie przeszkodziła mi w pełnym odbiorze jego teatru.

Wydał się Panu egzotyczny?

Bardzo mi się podobał. Wydał mi się fascynujący, nie egzotyczny. Egzotyczny może być teatr chiński. Teatr Kantora jest bardzo bliski poetyce Kafki. To teatr wrażliwości środkowoeuropejskiej, głębokiej, gęstej, tajemniczej, groźnej a zarazem poetyckiej. Był fascynujący, pomimo niezrozumiałego tekstu: przemawiały same postaci, choreografia, operowanie ciszą i światłem, kostiumy... To był wielki artysta, ktoś jedyny w swoim rodzaju. Widziałem go dwa razy. To prawdziwy teatr: nie spektakl bulwarowy, nie chwila rozrywki czy trybuna poglądów... po prostu teatr. Wymagał od widza ogromnego zaangażowania. Tworzył wyjątkowy klimat misterium. Jest mi bardzo bliski.

Artysta abstrakcyjny daje innym to co czuje, nie to, co widzi. Taki właśnie był teatr Kantora. Pokazał to, co istotne. Umiał stworzyć magiczną przestrzeń tak realną, że prawie można ją było dotknąć ręką. To wrażenie niepokojące i niebezpieczne.

Określając Pańskie koligacje intelektualne zazwyczaj porównuje się Pana z innymi słynnymi Aragończykami, z Goyą i Buñuelem. Czy utożsamia się Pan z tradycją hiszpańskiej groteski?

Tak, utożsamiam się.

Pańskie wzory literackie?

Podoba mi się Poe, również Kafka, ale przede wszystkim Poe. Lubię autorów, z którymi nie mam nic wspólnego, jak na przykład Jack London. Jest ich tak wielu... Podoba mi się Pär Lagerkvist, Szwed. Ale więcej jest tych, których nie lubię. Nie podoba mi się wielka powieść francuska XIX wieku. Wiem, że to świętokradztwo nie podziwiać Stendhala, ale ja go nie podziwiam. Flaubert nudzi mnie. To literatura nie dla mnie, nie jestem na nią wrażliwy.

A Faulkner?

Faukner? Bardzo mi się podobała jego powieść *As I Lay Dying*, inne mniej. Z Hemingwaya tylko *Stary człowiek i morze*. Ale już na przykład *Komu bije dzwon* uważam za literaturę brukową, do czytania w metrze.

Ta literatura dotrzymuje towarzystwa, nie wymaga wielkiego zaangażowania.

O to właśnie chodzi. Z tego powodu moje utwory nie są *best-sellerami*. Czytelnik chce, żeby go zabawiać, żeby mu schlebiać, opowiadać mu o innym świecie, ale bez najmniejszego wysiłku z jego strony. Ja dużo wymagam od odbiorcy, a to odstrasza tłumy.

Pisze Pan bez zahamowań?

Sam nie wiem.

Nie ułatwia Pan czytelnikom lektury?

Trochę tak. Pewne rzeczy powtarzam. Nie ufam czytelnikowi, nie ufam sekretarkom, nikomu. Sam muszę wszystko sprawdzić, nie wierzę, że ktoś może właściwie odczytać moje intencje. W relacji autor-czytelnik obawiam się, że pod koniec powieści czytelnik zapomniał już, co było na początku i powtarzam, z pełną świadomością, demonstracyjnie, przypominam: „Jak mówiłem wcześniej..." i wracam do początku.

A potem wypuszcza Pan czytelnika na bezdroża i manowce, każąc mu błądzić po labiryncie wraz z bohaterką powieści *Tajemnice Opery*.

Tam chodzi o niemożliwość komunikacji, o to, jak znaleźć właściwą drogę, jak dotrzeć tam, gdzie tak naprawdę chcemy dojść... Stąd ten labirynt.

Na czym polega spojrzenie literackie?

Powiedzmy, że to jest pejzaż literacki. Coś tam jest, na przykład drzewo. Trzeba to zobaczyć i oddać ten obraz w tekście. Oddać w sensie fizycznym to by znaczyło odbić, tak jak odbija się światło. Ale nie zawsze proces twórczy przebiega w ten sposób. Promień światła może zmienić kierunek, może ulec załamaniu. Wtedy odbity obraz zmienia kształt. Tak właśnie dzieje się ze mną. Kiedy piszę, obserwacja poddana procesowi transformacji w moim wewnętrznym laboratorium zmienia się, nie nakłada się na obraz oryginalny. To już coś zupełnie innego. Nie kopiuję. Nie jestem obserwatorem-realistą ani świadkiem. Widzę wszystko odbite w krzywym zwierciadle, zniekształcone, wyolbrzymione...

Jak w groteskowych *esperpentos* Valle-Inclana.

Dokładnie tak. Mówią mi: rzeczywistość jest inna. Ale rzeczywistość to tylko pretekst. Mnie interesuje to, co jest poza nią. Na tym właśnie polega spojrzenie literackie. W terminologii fizycznej to nie odbicie, a załamanie. Obejmuję spojrzeniem pejzaż, drzewo, to, co widzę i opowiadam komuś, kto jest nieobecny w tym świecie: „Popatrz, to tak wygląda". Ale nie imituję rzeczywistości, bo ona jest nie do podrobienia. Kiedy słyszę opinię o filmie na przykład, że to „samo życie", nie wierzę. Nie wierzę w realizm. Trzeba dążyć do istoty rzeczywistości, wykraczać poza nią.

W antologii *El fin del Milenio* (Koniec Tysiąclecia, 1990) bohater Pańskiego opowiadania zatytułowanego *El artefacto* (Machina) marzy o urządzeniu latającym. Kończy się kolejne tysiąclecie. Czy w tym długim okresie zmieniła się kondycja ludzka?

Nie sądzę, żeby się tak bardzo zmieniła. Nie jesteśmy ani mniej ani bardziej odważni niż w Średniowieczu. Zmieniają się cele i środki, ale zachowujemy bez zmian naszą kondycję marzycieli.

Dziękuję za rozmowę.

Rozmawiała **Anna Sawicka**

Anna Sawicka **Wielki teatr świata według Javiera Tomeo**

W kwietniu 1997 roku w *Comédie Française* w Paryżu odbyła się premiera sztuki *La lettre codée*, według powieści Javiera Tomeo *El castillo de la carta cifrada* (Zaszyfrowany list z zamku, 1979). To już siódmy utwór tego hiszpańskiego pisarza na teatralnej scenie od jego debiutu w roku 1989, kiedy Théâtre de la Colline wystawił adaptację *Amado monstruo* (Kochany potwór, 1985). W przeciągu ostatnich lat utwory Tomeo wystawiane były w Stuttgarcie, w Berlinie i w Zurichu, a także w Szwecji, w Portugalii, w Danii i we Włoszech. W końcu również trafiły na sceny hiszpańskie. Tłumaczony, wydawany i wystawiany za granicą Javier Tomeo nie jest prorokiem we własnym kraju: tu autor krótkich, zwięzłych tekstów ciągle pozostaje zagadką na tle pisarzy-krasomówców.

Hiszpański Kafka? Punkt wyjścia często jest podobny. W powieści *Preparativos de viaje* (Przygotowania do podróży, 1969, 1986) skromny komiwojażer staje się igraszką biurokratycznej machiny. Dostaje polecenie służbowe: ma reklamować towar, którego się już nie produkuje, w kraju, o którym nie wiadomo, czy istnieje. Benuchistan wymyślony przez Tomeo, podobnie jak Lailonia Kołakowskiego z *Bajek różnych* jest trudny do znalezienia na mapie. Otacza go tajemnica, zmowa milczenia; jego nazwa jest czymś w rodzaju społecznego tabu. Nie sposób dowiedzieć się o nim czegokolwiek nie popełniając świętokradztwa wobec Instytucji. Tomeo widzi wszechwładną Instytucję podobnie jak Kafka, jako nierzeczywiste uniwersum abstrakcyjnych spraw i zautomatyzowanych, bezsensownych czynności. Jego bohater podporządkowuje się rządzącej w tym świecie zasadzie ślepego posłuszeństwa. I na tym kończą się analogie z Kafką. Luis z *Przygotowań do podróży* doprowadza posłuszeństwo do granic absurdu. Wycofanie paranoicznego zlecenia przyjmuje wzruszeniem ramion, co pozwala mu wreszcie znaleźć się poza systemem. Tam też obiecuje sobie odnaleźć to, czego pozbawieni byli bohaterowie Kafki: wolność samotności.

Dialog z Kafką rozpoczął się już w pierwszej powieści, *El cazador* (Myśliwy, 1967, 1993), gdzie inspiracja właściwie ogranicza się tylko do pomysłu. Pewien niepozorny urzędnik w dniu swoich trzydziestych piątych urodzin podejmuje decyzję: koniec z bezsensowną pracą, po czym zamyka się w swoim pokoju i odmawia wyjścia. Jednak od momentu, kiedy Julián oświadcza także: „Nigdy więcej urodzin!", powieść traci swoje odniesienia społeczne i staje się kroniką walki z czasem. Z czasem fizycznym, odmierzanym zegarami, wschodem i zachodem słońca, wymiernym w liczbach. Z czasem mitycznym, w którym bajeczny raj miłości nieuchronnie przeistacza się w wojującą epokę żelaza. Z czasem ewolucji, który wzniósł nieprzekraczalne bariery pomiędzy ogniwami ewolucji i podzielił świat na minerały, insekty, ptaki, zwierzęta i ludzi – z ich językiem konwencji i strojów – aż po abstrakcyjną duszę. Z czasem sakralnym, domagającym się ofiary krwi. Z czasem metamorfozy i transformacji. Z czasem sztafety pokoleń, przekazujących sobie nawzajem śmierć. I wreszcie, z nieubłaganym czasem biologicznym, odmierzanym pulsowaniem krwi w żyłach. Nie pomaga zatrzymanie zegara i zasłonięcie okna: dopóki bije serce, czas płynie. Po dokonaniu tego odkrycia, Julián odnosi wreszcie w swojej walce pyrrusowe zwycięstwo, o którym on sam już się nie dowie.

Jak widać, bardziej niż o wpływach poprzedników w przypadku Tomeo należałoby mówić o kontynuacji, o polemice czy, w niektórych przypadkach, o parodii.

Tomeo polemizuje z tradycją literacką, która przekazała nam budujący obraz filozoficznej dysputy między dwojgiem nierównych sobie partnerów. Był Kubuś Fatalista i jego Pan, a wcześniej Sanczo Pansa, rubaszny giermek Don Kichota. Różne wizje świata, jakie reprezentują partnerzy w dialogowych powieściach Javiera Tomeo są wprawdzie filozoficznie komplementarne, ale dyskutanci utożsamiają się z nimi w drapieżnych dialogach do tego stopnia, że konfrontacja racji przeradza się w otwarty konflikt dwu osób mówiących różnymi językami, skazanych na brak zrozumienia. Dywagacje na temat dialogu prowadzą czasem bardzo daleko. Na przykład we wspomnianym już *Zaszyfrowanym liście z zamku*, powieści bez akapitów, zawikłany monolog bohatera zamkniętego w świecie swoich wizji i fobii jest odmową kontaktu ze światem z lęku przed brakiem akceptacji. Jest to też powieść autotematyczna, sceptyczna refleksja o bezsensie pisania, skoro z góry wiadomo, że nie ma nadziei na dotarcie do nieodgadnionego „ja" odbiorcy.

Zabawną parodią innej tradycji, tym razem ikonograficznej, jest wegetariański *El gallitigre* (Kogutotygrys, 1990), współczesna wersja gryfa, w powieści o totemicznych zwierzętach wyrażających ludzkie tęsknoty i frustracje. To drugi nurt w twórczości Tomeo. Jego miniatury poświęcone „młodszym braciom" człowieka, królom ogrodu i zwierzyńca, efekt fascynacji autora światem fauny i flory, to erudycyjne perełki rodem ze starożytnych i średniowiecznych bestiariuszy.

Narracje Tomeo nawiązują do onirycznego nurtu w kulturze hiszpańskiej, reprezentowanego przez Goyę, Quevedo czy Buñuela. Czas w jego krótkich utworach, z pogranicza powieści i noweli, ma rozciągłość snu, w którym zawieszone zostają prawa rzeczywistości. Świat zostaje zredukowany do rozmiarów zamkniętego pomieszczenia. Ten mikrokosmos staje się metaforą uniwersum, gdzie w przestrzeni mitycznej, w strefie cienia, rozpoczyna się podróż w poszukiwaniu sensu. „Jest tylko jedna droga, żeby dojść do celu i tysiąc prowadzących na manowce". Bohaterowie Tomeo skazani są na błądzenie po bezdrożach, za co autor ich nie potępia. Chyba zresztą sam nie wierzy w istnienie jednej, prostej drogi. Nie wierzy też w szczęśliwe zakończenia. Bohaterka powieści *El crimen del cine Oriente* (Zbrodnia w kinie Orient, 1995), współczesna Maria Magdalena, ucieka ze swego wykolejonego świata, ale trafia w następną ślepą uliczkę. Zabrakło tego kogoś, kto by jej dał jeszcze jedną szansę. Nie znajduje przebaczenia.

Tomeo tworzy świat konceptualny, świat świadomości i podświadomości wyrażanych przez słowo w monologu lub dialogu. Jego świat jest dramatyczny *par excellance*, ale jest to dramaturgia słowa, nie obrazu. O ile wszystkie adaptacje teatralne jego utworów oddawały ich nastrój i sens, o tyle przetłumaczony na język filmowy (film Pedro Costa *El crimen del cine Oriente*,1997) Tomeo przestaje być sobą. Pozostaje fabuła, która zwykle jest banalna, codzienna. Punktem wyjścia może być dowolna życiowa sytuacja: ktoś pisze list, ktoś inny stara się o przyjęcie do pierwszej w życiu pracy; w operze odbywa się premiera; kobieta popełnia morderstwo z miłości; dwaj mężczyźni spotykają się w pociągu... Nic by nie było w tym niezwykłego, gdyby nie to, że prawdziwa przygoda czeka czytelnika dopiero po odczytaniu tej pierwszej płaszczyzny, za którą jeden po drugim ujawniają się kolejne poziomy literackiej rzeczywistości. Jeden z krytyków proponuje odczytywanie utworów Tomeo na zasadzie palimpsestu, poprzez odkrywanie kolejnych warstw gęstego tekstu, który na pierwszy rzut oka sprawia wrażenie przezroczystej prostoty. Realistyczna logika zdrowego rozsądku przestaje obowiązywać w momencie wprowadzenia elementów absurdalnych, nie przystających do realistycznej konwencji. Wszechobecne zegary mierzą mityczny czas; uporczywy deszcz każe myśleć o potopie; dochodzący z oddali śmiech niewidocznych kobiet przypomina cyniczny chichot szatana...

Pomimo sukcesów teatralnych na scenach i w telewizji Tomeo nie jest autorem dramatycznym we właściwym tego słowa znaczeniu. Pisze powieści i opowiadania, a także miniatury paraliterackie. Jedynie jego *Historias mínimas* (Maleńkie historie, 1988, 1996) to utwór formalnie teatralny, z didaskaliami i dialogami, chociaż pierwotnie nie przeznaczony na scenę. Są to poetyckie, ulotne miniatury na progu podświadomości, trochę w stylu surrealistycznego teatru Federico Garcii Lorki. Tomeo określił je jako „Mikroteatr psychopatyczny". W czterdziestu czterech obrazach wszystko jest możliwe: gwiazdy gasną od jednego dmuchnięcia; stare zamki utykają na pustkowiu; rozkoszny staruszek, *prałat morski*, zatapia żaglowiec, bo taki ma kaprys; młodziutki torreador prosi byka o litość...

Podobnie jak Teatrzyk Zielona Gęś w Polsce, pisane w latach siedemdziesiątych *Maleńkie historie* powstały z potrzeby odreagowania szarzyzny i dosłowności literatury zaangażowanej, która chciała być wiernym świadectwem epoki, na przekór triumfalistycznej propagandzie frankistowskiej. Tomeo w odróżnieniu od innych pisarzy swego pokolenia nie wierzył w misję społeczną literatury. Jego *Maleńkie historie* czytane przyjaciołom przy kawie to był „autorski teatr protestu" przeciw nadmiarowi powagi i rozsądku. Opublikowane zostały dopiero w 1988 roku, gdy w Hiszpanii odmieniły się gusty krytyków i wydawców, a od dwu lat wystawiane są też na scenach teatralnych, ostanio po katalońsku podczas międzynarodowego festiwalu teatralnego w Sitges (9-10 czerwca 1997).

Trudno jest precyzyjnie określić gatunek, jaki uprawia Javier Tomeo. Powieść dialogowa, teatr narracyjny, literatura przeznaczona do głośnego czytania? Jego powieści zachowują trzy klasyczne jedności: akcji, miejsca i czasu. Zredukowana do minimum liczba postaci i uboga sceneria w zamyśle autora mają sprzyjać koncentracji czytelnika. Bohaterowie, śmiesznie mali wobec zasadniczych pytań, z którymi się borykają, ukrywają się pod przebraniem, maskują się, utożsamiają z rolami, które niweczą ich tożsamość. Z oddali dochodzi głos chóru niewidocznych kobiet... Zbieżności z teatrem antycznym nie są przypadkowe. Cień Jokasty pada na wynaturzoną postać zaborczej matki w *Kochanym potworze*; w tragikomicznym dwudziestym wieku Tomeo każe pojawiać się Prozerpinie... Po teatrze absurdu i po wizjach Kafki hiszpański pisarz powraca do tragedii.

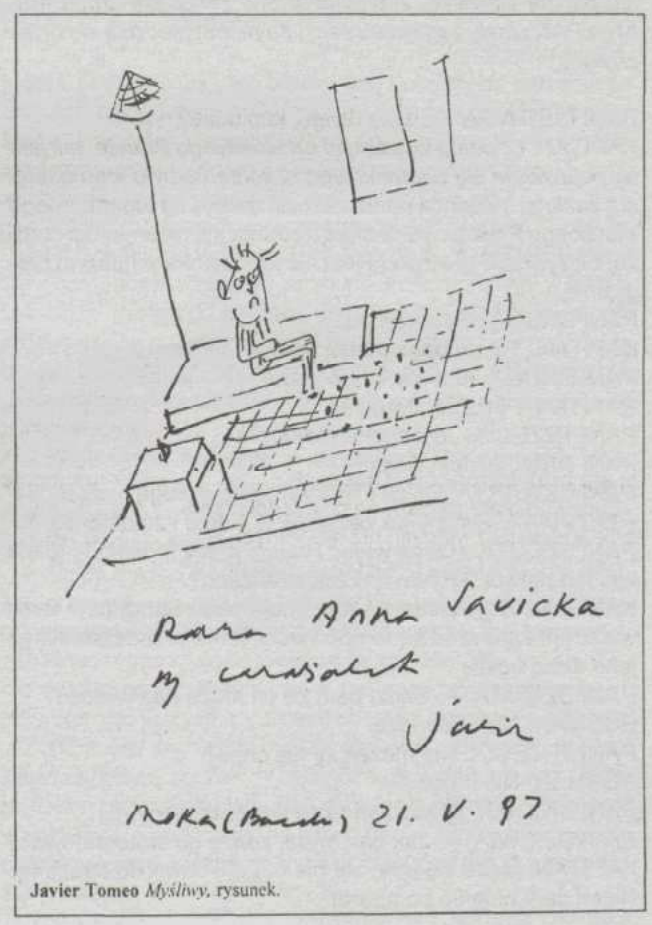
Sam autor nie ułatwia interpretacji swoich utworów. Wręcz przeciwnie, czasami z premedytacją utrudnia lekturę, wpuszczając pośpiesznego czytelnika w niejedną ślepą uliczkę. Nie protestuje, kiedy dziennikarz doszukuje się w jego najnowszej powieści aluzji do polityki językowej wielojęzycznej Hiszpanii. Spokojnie przyznaje mu rację. Autor, poliglota i wszechstronny erudyta przyznaje, że „tylko filologów może bawić współistnienie wielu języków". Czy można mu wierzyć?

Javier Tomeo, *Kogutotygrys*, rysunek.

Ostatnia z opublikowanych powieści nosi tytuł *Los misterios de la Ópera* (Tajemnice Opery, 1997), gdzie pisana z dużej litery Opera to najwyraźniej świątynia, świątynia sztuki. Bohaterką jest śpiewaczka, a może po prostu kobieta dojrzała (dusza?), którą w połowie drogi życia przytłoczyło pytanie: Kim jestem i dokąd zmierzam? Nie jest przygotowana, kiedy w końcu zostaje wezwana na scenę, aby odegrać swoją życiową rolę, chociaż bezużytecznie strawiła całą swoją egzystencję w oczekiwaniu na tę chwilę.

Brygida miała wystąpić w roli walkirii Brunhildy w *Zmierzchu Bogów*. Nie przypadkiem autor przywołuje tę właśnie operę Wagnera. Właśnie teraz, u progu nowego tysiąclecia, kiedy w milczeniu odchodzą w niepamięć kolejni bogowie, pozostawiając nas samym sobie na granicy cienia.

Powieść współczesna, nad którą góruje wieża Babel, to zapętlający się labirynt dróg, z których wiele prowadzi donikąd. Zdecydowanym na podjęcie wędrówki po bezdrożach odniesień z dziedzictwa kultury europejskiej Javier Tomeo po raz kolejny proponuje intelektualną przygodę.



Javier Tomeo *Myśliwy*, rysunek.

Javier Tomeo
Maleńkie historie

VI

Bosman i marynarz, oparci o burtę małego żaglowca, zakotwiczonego w zatoce Czekolokolo. Milczą dobrą chwilę, zastygli w oczekiwaniu.

MARYNARZ. (*Wskazując coś palcem.*) Tam! Tam jest! Żywy i prawdziwy!
BOSMAN. Gdzie?
MARYNARZ. Tam! Trochę bardziej na prawo!
BOSMAN. Tak, teraz go widzę!
MARYNARZ. Sądzi pan, bosmanie, że on też może nas zobaczyć?
BOSMAN. Nie, myślę, że nie. O ile wiem, te stwory są na wpół ślepe.
MARYNARZ. Niech mu pan pomacha, może nam odpowie.
BOSMAN. Mówi pan, że warto?
MARYNARZ. Myślę, że tak. Pierwszy raz w życiu widzę Morskiego Prałata. Niechże go pan pozdrowi, pan jest wyższy rangą. Ja bym mu pomachał, ale mnie zlekceważy i nie odpowie.

Cisza. Bosman wymachuje ręką. Obaj mężczyźni na próżno czekają na reakcję.

BOSMAN. Nie, nie reaguje. Jestem pewien, że nie może nas widzieć.
MARYNARZ. Szkoda.
BOSMAN. Tak, szkoda.

Cisza. Z prawej strony zbliża się KAPITAN, który też opiera się o burtę.

BOSMAN. Dzień dobry, panie kapitanie.
KAPITAN. Dzień dobry, Sandoval. Co panowie tu robią?
BOSMAN. Podziwiamy Morskiego Prałata, panie kapitanie.
KAPITAN. Gdzie on jest? Już dawno słyszałem o tym osobniku, ale nigdy nie miałem okazji go zobaczyć.
BOSMAN. Tam, na grzbiecie tej fali.
KAPITAN. Gdzie?
BOSMAN. Trochę bardziej w lewo.
KAPITAN. Tak, teraz go widzę. Wydaje mi się nawet, że się do nas uśmiecha. Myślicie panowie, że on też może nas widzieć?
MARYNARZ. Nie, nie może, panie kapitanie. Sprawdziliśmy to przed chwilą. Prałaty morskie są na wpół ślepe.
KAPITAN. Prawdę mówiąc nie wygląda tak groźnie, jak go przedstawiają niektórzy podróżnicy francuscy.
MARYNARZ. (*Którego najświętsze uczucia patriotyczne zostały właśnie obrażone.*) Kto by się tam przejmował tym, co mówią cudzoziemcy!
KAPITAN. Faktycznie, wydaje się być nastawiony pokojowo.
BOSMAN. Tak, wygląda bardzo łagodnie.

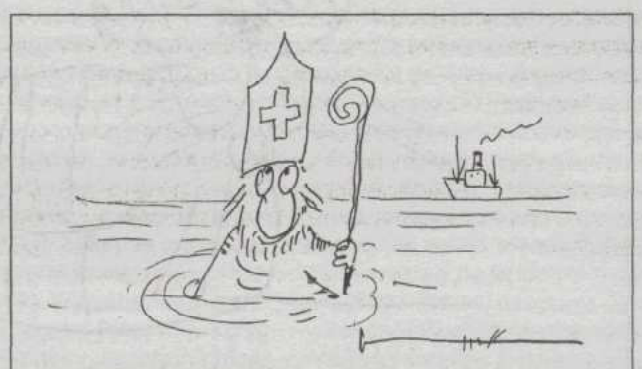
Cisza. Przez kilka minut trzej mężczyźni obserwują w milczeniu piękne zjawisko. Z prawej strony zbliża się grupa grubych PAŃ i mały żaglowiec zaczyna niebezpiecznie się przechylać.

PANI PIERWSZA. Co się dzieje, kapitanie?
KAPITAN. (*Z dumą wskazując na Morskiego Prałata, tak jakby pojawienie się tajemniczego stworzenia było jego osobistą zasługą.*) Zechcą panie zwrócić uwagę na legendarnego Morskiego Prałata. Taka okazja zdarza się niezmiernie rzadko. Oczywiście ta atrakcja jest niespodzianką w naszym programie.
PANI DRUGA. Gdzie on jest?
KAPITAN. Tu, po pani prawej stronie.
PANI DRUGA. Ach tak, tu go mamy!
KAPITAN. Patrzcie! Patrzcie!
PANI TRZECIA. Jest zachwycający!
PANI DRUGA. Jaki słodki!
PANI CZWARTA. Co za miły staruszek, z długą białą brodą!
PANI PIĄTA. Śliczny jak obrazek, w mitrze i z pastorałem!
PANI SZÓSTA. (*Obserwując Prałata przez monokl.*) I to ma być ten potwór, którym nas tak straszono?
KAPITAN. We własnej osobie, moja pani. Sama pani teraz widzi, jak śmieszne są te opowieści, które przedstawiają go jako dziką bestię.
PANI DZIEWIĄTA. Sądzi pan, że on może nas widzieć?
BOSMAN. Nie, nie może.
PANI TRZECIA. Nie może czy nie chce?
BOSMAN. Nie może.
PANI SIÓDMA. W każdym razie jest rozkoszny.
PANI DZIEWIĄTA. Jak pan myśli, zdążę go sfotografować?
KAPITAN. Może się uda, ale nie ma ani chwili do stracenia. Niech pani biegnie po aparat.

Po chwili nadchodzi następna grupa tłustych PAŃ i stateczek przechyla się jeszcze bardziej.

PANI DZIESIĄTA. Tu masz ten cud, kochana Rozamundo! Morski Prałat!
WSZYSTKIE, CHÓREM. Ach, Morski Prałat!

Zjawia się kolejny tuzin pasażerek – dobra tona, jak nie więcej – i mały żaglowiec robi półobrót i przewraca się do góry dnem. Nic już nie da się zrobić. Nieszczęsne damy wpadają do wody i pogrążają się w mgnieniu oka. Wbrew temu, co twierdzą niektórzy, tłuszcz nie posłużył im za koło ratunkowe. Załoga natomiast usiłuje utrzymać się na powierzchni, rozpaczliwie wymachując rękoma, ale Morski Prałat, nie przestając się uśmiechać ani przez chwilę, zbliża się do rozbitków i wali ich po głowie swoim wielkim pastorałem ze szczerego złota.



Javier Tomeo, *Morski prałat*, rysunek.

XVI

Zakład fryzjerski w peryferyjnej dzielnicy. KLIENT z twarzą namydloną i patrzący spode łba GOLIBRODA z orlim nosem.

GOLIBRODA. (*Bardzo dokładnie ostrząc brzytwę na rzemieniu.*) Pierwszy raz pana tu widzę.
KLIENT. Tak, to pierwszy raz.
GOLIBRODA. A dlaczego?
KLIENT. Nigdy tędy nie przechodzę. Mieszkam po przeciwnej stronie miasta.
GOLIBRODA. Rozumiem.
KLIENT. Dziś rano wyszedłem z domu nieogolony. Przechodząc tędy pomyślałem sobie, że pan mógłby być tym fryzjerem, którego szukam.
GOLIBRODA. Często obdarza pan zaufaniem nieznajomych balwierzy?
KLIENT. Tak, chociaż potem tego żałuję.
GOLIBRODA. (*Pochylając się nad namydloną twarzą KLIENTA.*) Ma pan tu parę krostek.
KLIENT. To całkiem możliwe, nie będę się kłócił.
GOLIBRODA. (*Przecinając pierwszą krostę, która zaczyna krwawić.*) Nic dziwnego. To normalne w pewnym wieku. Zwykła reakcja skóry.
KLIENT. Tak mówią. Chociaż w moim wieku za późno już na trądzik.
GOLIBRODA. (*Przecinając następną krostę*). O cholera! Bolało?
KLIENT. Nie bardzo.
GOLIBRODA. (*Powiększając ranę.*) Nie uwierzy mi pan, jak bardzo mnie pociąga widok krwi.
KLIENT. Owszem. Dlaczego miałbym nie wierzyć?
GOLIBRODA. To może byśmy to załatwili raz a dobrze?
KLIENT. Wydaje mi się, że nam obu jest to na rękę.
GOLIBRODA. Nie obrazi się pan na mnie?
KLIENT. Nie, skądże znowu. Może pan doprowadzić swoje dzieło do końca.

Pauza. GOLIBRODA zakrywa sobie oczy lewą ręką i fachowym ruchem odcina zmęczoną głowinę KLIENTA, który umiera cichutko.

XIX

Kobieta w czerni i smutne dziecko w samym środku stepowych kręgów, na przystanku kolejowym. Szary, długi, hermetyczny pociąg gotowy jest do dalszej drogi.

DZIECKO. Mamo.
MATKA. Co.
DZIECKO. Dlaczego pociąg jedzie?
MATKA. Bo dymi.

Krótka przerwa.

DZIECKO. Mamo.
MATKA. Co.
DZIECKO. Domy też dymią.
MATKA. Tak.
DZIECKO. Ale domy nie jadą.
MATKA. Nie.
DZIECKO. A dlaczego nie jadą?
MATKA. A widziałeś kiedyś, żeby jechało coś, co nie ma kół?

Przerwa. Pociąg wreszcie rusza, a smutny chłopiec, trzymając ciągle matkę za rękę, podąża za lokomotywą swoją dużą głową biednego dziecka.

DZIECKO. Mamo.
MATKA. Co.
DZIECKO. Ja też chcę odjechać.
MATKA. (*Z westchnieniem.*) Jutro, jutro wszyscy odjedziemy. Dzisiaj nie.
DZIECKO. Dlaczego nie?
MATKA. Bo będzie padać.

Cisza. Pociąg już jest czarnym punktem w oddali. MATKA i DZIECKO powoli wracają do domu. Wiatr unosi kurz, który dostaje się do wielkich oczu smutnego chłopca.

XLII

Salon w pałacu KSIĘCIA M. Książę siedzi naprzeciwko okna, za którym omdlewa jesienne popołudnie, zabarwione na czerwono odległą łuną zachodu słońca. KSIĄŻĘ jest mikroskopijny, arystokratycznie filigranowy. Musi nosić ołowiane buciki, żeby wiatr go nie porwał. W jego obliczu można dostrzec zmęczenie i słabość dawnych ras, zatrutych krwią zatęchłą, mimo wszystko jednak zazdrośnie przekazywaną z pokolenia na pokolenie. HRABINA K., spoczywająca u stóp księcia jak pokojowy piesek, wzdycha głęboko, nie przerywając przy tym podziwiania zachodu słońca.

KSIĄŻĘ. Genowefo, proszę mi powiedzieć: Czy istnieje miłość?
HRABINA. Ach, książę! Oczywiście, że istnieje!
KSIĄŻĘ. Naprawdę ludzie mogą się kochać?
HRABINA. Oczywiście, książę. Kochają się ludzie i kochają ptaki.
KSIĄŻĘ. Ptaki też?
HRABINA. Całą swoją duszą. Kochają się ptaki i kochają motyle.
KSIĄŻĘ. A mrówki? Też się kochają?
HRABINA. Do szaleństwa, mój książę. Miłością nudną i drobnomieszczańską, składającą się z rutyny i nawyków, ale też się kochają.
KSIĄŻĘ. A stonogi?
HRABINA. Kochają się.
KSIĄŻĘ. A kuropatwy? A piżmowce? A bazyliszki o zabójczym spojrzeniu, które rodzą się z jaj kogucich?
HRABINA. Kochają.
KSIĄŻĘ. A wilki z wyszczerzonymi kłami?
HRABINA. Kochają miłością dziką i do niczego nie podobną, ale jednak kochają.

W tym momencie przerwała, zamyśliła się i nagle, zbierając się na odwagę, wzniosła ku KSIĘCIU płomienne spojrzenie.

HRABINA. A gdybym ci wyznała, książę, że ja też cię kocham? Gdybym odważyła się powiedzieć ci, panie, że od pierwszego spojrzenia moje serce należy do ciebie?
KSIĄŻĘ. Żarty na bok, hrabino. Nie jestem dziś w humorze.
HRABINA. (*Obłapiając KSIĘCIA pod nogi, szlocha.*) A gdybym ci wyznała, książę, że za jeden twój pocałunek gotowa jestem umrzeć?
KSIĄŻĘ. (*Zasłania się rączkami przed brutalną lawiną miłości, mruga i broni się jak może.*)Przerażasz mnie, hrabino. Jestem bardzo nieśmiały!
HRABINA. O mój najdroższy! Kochany!
KSIĄŻĘ. Hrabino, przesadzasz.
HRABINA. Czy przesadza marynarz, opowiadający o potędze oceanu? Albo ci, którzy wysławiają ogrom firmamentu?
KSIĄŻĘ. Nie mylisz się przypadkiem, Genowefo? Miłość to czy może raczej jakiś dziwny przypadek seksualnej psychopatii?
HRABINA. (*Ciągle tak samo namiętnie.*) O, kluczu mojego życia! My, hrabiny, nie potrzebujemy psychopatii. Nasze dusze są wielkie i wyjątkowe, książę! Czy mogłaby nas pociągać ta sama uroda, którą podniecają się wieśniaczki?
KSIĄŻĘ. Powiedz, hrabino, jeśli cię na to stać, co za urodę odkryłaś w mężczyźnie takim jak ja.
HRABINA. Czyżbyś książę jeszcze tego nie wiedział? O, mój najdroższy! A te króciutkie rączki jak kiełbaski? A to spojrzenie smutne i niegdysiejsze, spojrzenie króla jakiejś dawno wygasłej rasy? A ten tyci nosek, co go prawie nie widać? A boski łuk twoich nóg?

HRABINA GENOWEFA, zaślepiona namiętnością, ponownie rzuca się KSIĘCIU do stóp.

KSIĄŻĘ. Hrabino, zostaw mnie natychmiast! To rozkaz!
HRABINA. Kocham cię, kocham!

KSIĄŻĘ. Gwardia, do mnie!
HRABINA. (*Wstaje, zrezygnowana.*) Nie trzeba, książę. Zostawiam cię w spokoju. Ale powtórzę to raz jeszcze: granicą mojej miłości może być tylko wieczność mojej nieśmiertelnej duszy.

Wychodzi szlochając przez drzwi po lewej stronie. KSIĄŻĘ, pogrążając się w swoim tronie, wzdycha głęboko.

KSIĄŻĘ. Ta nieszczęsna naprawdę straciła zmysły. Mówi się, że kiedy ogarnia kobiety szał miłości przestaje się dla nich liczyć ich dobre imię, nie mówiąc już o dobrym wychowaniu.

Zsuwa się z tronu i wspinając się na palce usiłuje wyjrzeć przez okno. Nad wzgórzami zabłysła już pierwsza gwiazda. Przez chwilę zastyga w bezruchu, jakby zafascynował go Vesperus. Wreszcie oddala się od okna i zaczyna przemierzać scenę.

KSIĄŻĘ. W każdym razie dobrze zrobiłem odrzucając Genowefę. Ulec jej i dać się zaciągnąć do łóżka? Nie, to byłby niewybaczalny błąd. Taki liliput jak ja, wciśnięty pomiędzy jej dwie monstrualne piersi! To prawie dzieciobójstwo! Nie, nie i jeszcze raz nie! My, mali mężczyźni, musimy obywać się bez miłości. Nie dla nas ona! (*Po chwili, kręcąc głową.*) Gorzej, że nie pozostaje mi nawet na pociechę nauka, którą tak zachwalają. Astrologię uważam za zbędną, bo nie możemy być pewni jej sądów. Co z tego, że sowa, wrona, fretka i kot są poświęcone Saturnowi? Czy mam wierzyć w to, że my, urodzeni pod tym znakiem, mamy za mały żołądek? Też mi pociecha! Astrologia nie ma lekarstwa na wszystko. W przyszłości ludzie przekonają się, że chociaż odkryli krążenie krwi, ruch planet i tajemnicę zaćmienia słońca, aerostatykę, piorunochron i sztukę ustawiania nosów, wcale nie wiedzą o sobie więcej.

Przerywa wędrówkę po scenie i wraca do okna, gdzie tymczasem na parapecie przysiadła jaskółka.

KSIĄŻĘ. Bo w sprawach duszy, drodzy przyjaciele, dobre intencje są na nic. Nie chodzi o zwykłą higienę umysłu. Mamy tu na przykład tę wspaniałą jaskółkę, która spadła z dachu. Kiedy diabeł chciał stworzyć swoją własną, wyszedł mu nietoperz.

Zamierza się na jaskółkę pięścią. Ktoś jednak pociąga za sznurek (niewidoczny dla widzów) i szmaciany ptak znika w porę. KSIĄŻĘ odwraca się w stronę publiczności i uśmiecha się zażenowany.

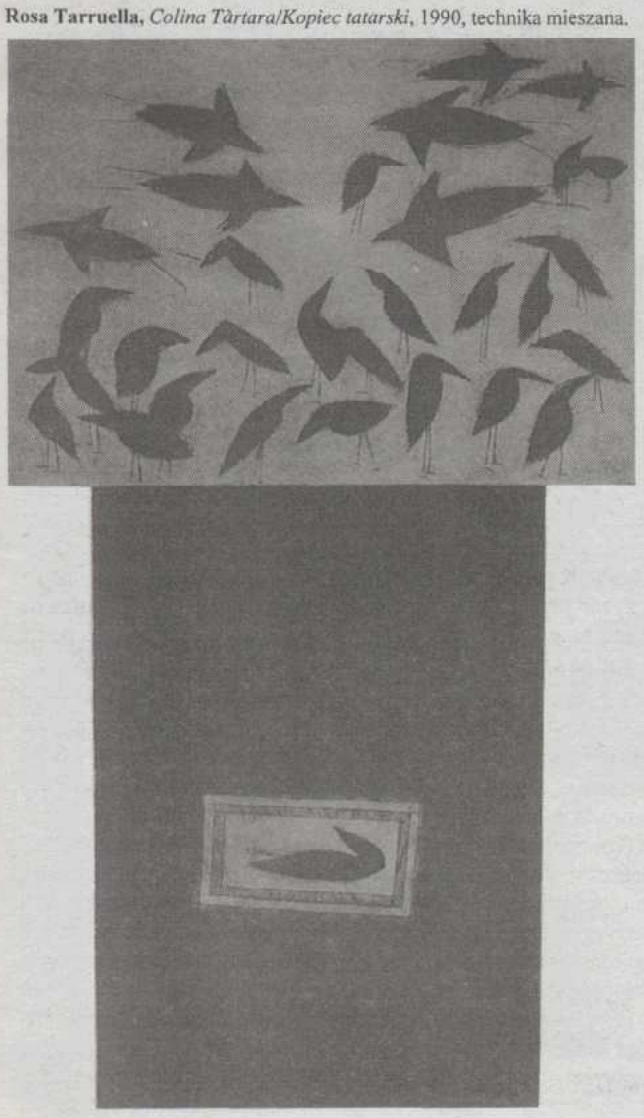
KSIĄŻĘ. Czy uwierzycie mi państwo, że gdybym trafił, pierwszy bym opłakiwał śmierć tego radosnego stworzenia?

Znów siada na tronie i kręci głową, nie przestając się uśmiechać. Powoli opada kurtyna w heraldyczne esy-floresy, a z oddali dobiegają dźwięki fanfar.

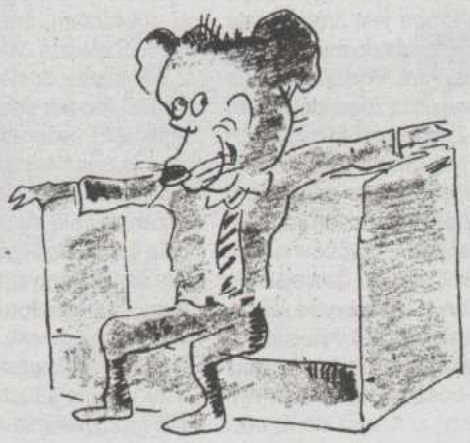
Tłumaczyła **Anna Sawicka**

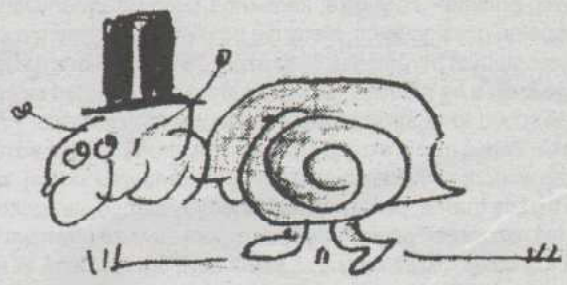
© Javier Tomeo, *Historias mínimas*, Anagrama, Barcelona, 1996

Rosa Tarruella, *Colina Tàrtara/Kopiec tatarski*, 1990, technika mieszana.



Javier Tomeo *Zoopatie i zoofilie*





Rysunki **Javier Tomeo**

Człowiek Mysz

Człowieczek ten o wystraszonym spojrzeniu i długich szczeciniastych wąsikach rościł sobie pretensje do bycia myszą. Co wieczór przychodził do baru, siadał przy stoliku w rogu, blisko drzwi i obserwował nas błyszczącymi, wytrzeszczonymi oczami nie przestając wymuszać na swej górnej szczęce tego charakterystycznego ruchu, jaki można zobaczyć u autentycznych gryzoni.

Wszyscy w dzielnicy znaliśmy jego prawdziwą historię i mogliśmy sobie wyobrazić, przez co przeszedł, gdy jego żona uciekła z listonoszem. Jak jednak przekonać człowieka, że nie jest bezbronną myszką, za którą się uważa, wyposażoną jedynie w parę małych, ciągle rosnących siekaczy? Jak go przekonać, że mimo wszystko warto dalej żyć? Jak pomóc mu odzyskać ufność?

– No więc dobrze – powiedziałem pewnego dnia, gotowy przyznać mu rację. – Niech mi pan powie coś o serach. Jeżeli rzeczywiście jest pan myszką, za którą się podaje, zapewne potrafi je pan rozróżniać bez najmniejszego problemu, wszak wszyscy wiemy, że myszy wprost przepadają za serem.

Zapytałem, czym różni się ser w krążku od sera gruyere, a on, myśląc, że się z niego nabijam, wpatrywał mi się w oczy, nie wiedząc co odpowiedzieć. Powtórzyłem pytanie i odpowiedział w końcu, że sery w krążku to te okrągłe, a gruyere to ten z dziurami.

– Nie trzeba nawet próbować tych dwóch gatunków sera, żeby je rozróżnić – powiedział cieniutkim głosikiem, usiłującym naśladować pisk myszy. – Można je rozpoznać na pierwszy rzut oka.

– A co mi pan powie w takim razie o serze manczeńskim? – spytałem nie poddając się.

– Jest to ser produkowany z owczego mleka, twardy, o bardzo charakterystycznym zapachu i smaku. Może być spożywany świeży, podsuszony lub namoczony w oliwie. Osobiście preferuję mocno podsuszony.

– A z jakiej to przyczyny? – zapytałem.

– Kiedy ser jest bardzo twardy – odparł, otwierając usta i wskazując palcem zęby – te dwa siekacze, które widzi pan tak rozwinięte, nabierają całego swego znaczenia.

– A ementaler? – zapytałem. – Co pan powie o ementalerze?

– To ser krowi – odpowiedział. – Twardy, zbity, z dużymi dziurami. Niełatwo go znaleźć w tutejszych spiżarniach.

Stwierdziłem, sądząc po tych odpowiedziach – przy których ani przez moment się nie zawahał – że faktycznie mógł być człowiekiem myszą, ale nie chciałem poddać się tak łatwo i przyszedł mi do głowy inny sposób przywrócenia go do rzeczywistości. Pewnego przedpołudnia razem z kilkoma bywalcami baru przytrzymaliśmy go i jednym pociągnięciem zgoliliśmy mu wąsy. Prawdę mówiąc to właśnie ja dzierżyłem brzytwę. Potem podsunąłem mu lusterko pod sam nos i spytałem czy dalej uważa się za człowieka mysz.

– Tak bez wąsów to bardzo trudne – stwierdził ze smutkiem, przeciągając palcem wskazującym nad górną wargą.

Tamten dzień był początkiem jego powrotu do zdrowia. Nadal przychodzi do baru co wieczór i siada przy stoliku w rogu, ale stopniowo zarzucił zwyczaj poruszania górną szczęką, a kilka dni temu zdecydował się rozegrać z nami partyjkę domino.

Człowiek Ślimak

Ślimaku – zawołałem na tamtego człowieka z obrzydzeniem, widząc jak bezwstydnie porusza dwoma malutkimi, srebrzystymi różkami, które wyrosły mu na czole.

Rogi nie są wyłącznością ślimaków. Równie dobrze mogłem go nazwać bawołem, bykiem, kozłem, wołem albo nosorożcem, aczkolwiek nosorożce mają tylko jeden róg. Uznałem jednak za właściwsze nazwanie go ślimakiem nie tylko ze względu na jego sposób poruszania się. ale także przez olbrzymią plastikową skorupę, którą dźwigał na plecach, podpierając ją dwiema rękami.

– Ślimaku – powtórzyłem, podnosząc nieco głos i zwijając dłonie w trąbkę.

– Z całym szacunkiem – odpowiedział. – Każdy jest tym, kim jest, a nie kim chciałby być, albo kim inni chcieliby go widzieć.

Zrobił sobie przystanek, położył skorupę na ziemi, usiadł na niej i przetarł czoło chusteczką.

– Nie sądzi pan, że lepiej pogodzić się bez narzekania z tym, czego nie można zmienić?

– Musi być niewygodnie chodzić po tym bożym świecie z taką skorupą – powiedziałem.

Mężczyzna schował chusteczkę do górnej kieszeni marynarki – pomyślałem sobie, że nie jest to kieszeń przeznaczona do noszenia chusteczki, którą dopiero co wytarło się czoło – i założył nogę na nogę.

– Tak to już jest – westchnął, ani na chwilę nie przestając poruszać swymi delikatnymi różkami.

I zaczął mi tłumaczyć, że jest zwykłym ślimakiem winniczkiem i, podobnie jak jego bracia, jest skazany na pełzanie po drogach całego świata. Wyznał mi również, że jest obojnakiem, aczkolwiek niedoskonałym, gdyż nie jest w stanie sam się rozmnażać i potrzebuje współpracy innego ślimaka, aby zachować ciągłość gatunku.

– Gdyby moi przodkowie naprawdę się postarali – powiedział – mogliby się tego nauczyć. Po coś w końcu i oni urodzili się z komórkami męskimi i żeńskimi umieszczonymi w wątrobie. Doszli jednak do wniosku, że to sprytne oszustwo natury i zrozumieli, że najlepsza miłość to nie ta, którą niektórzy czują do swych własnych członków, lecz ta, którą możemy rozbudzić w innych. Moi przodkowie nie chcieli zatem zrezygnować z miłosnych zalotów i rytuałów godowych.

– Więc chyba wszystko w porządku – wyszeptałem, zdumiony tym, co przyszło mi usłyszeć. Rzuciłem okiem wkoło, czy czasem nie ma w pobliżu kogoś jeszcze, kto mógłby być świadkiem tego fenomenu.

– Minus miłości we dwoje – westchnął mężczyzna po krótkiej przerwie – to fakt, że skazuje nas ona na żmudne pielgrzymowanie w poszukiwaniu ukochanej drugiej połowy. I, zapewniam pana, wcale niełatwo ją znaleźć. Wy, ludzie, macie dużo prościej. Przynajmniej nie musicie biegać w tę i z powrotem po wszystkich ulicach miasta z domem na plecach.

Zorientował się, że już miałem zawołać policjanta i pokiwał kilka razy głową, rozżalony być może, że wziąłem go za wariata. Znów zarzucił na plecy swą skorupę z plastiku i oddalił się w dół ulicy obwieszczając na cztery strony świata, że czuje się samotny i pilnie poszukuje ślimaka, z którym mógłby połączyć się w ciszy.

Tłumaczyła **Justyna Okólska**

© Javier Tomeo, *Zoopatías y zoofilias*, Mondadori, Madryt 1992

Javier *Zaszyfrowany* Tomeo *list z zamku*

Czemu drżysz, Janie Baptysto, czego się boisz – powiedział mi tego ranka pan Markiz. – To, co masz zrobić, jest proste. Nie żądam od ciebie rzeczy niemożliwych. Popatrz, tu jest list. Na pozór nie ma w nim nic szczególnego. Ale dla mnie ten list jest bardzo ważny. Masz go doręczyć panu Hrabiemu do rąk własnych. Oczywiście mam na myśli Hrabiego X., pana Demetriusza López del Costillar. Słyszałeś już o nim nie raz i nie dwa. Jego zamek jest po drugiej stronie doliny. Masz dwie drogi do wyboru. Pierwsza z nich prowadzi przez topolowy zagajnik i koło młyna skręca w stronę miasteczka. Druga idzie prosto aż do kamiennego mostu, gdzie przecina rzekę i dalej wspina się serpentyną pod górę. Druga droga jest krótsza, ale wolałbym, żebyś wybrał tę pierwszą. Wybierz więc pierwszą. Gdy już dojdziesz do miasteczka, nie daj się tam wciągnąć w przyjacielskie pogawędki ze starymi kompanami. Wyślij do diabła wszystkich ciekawskich, jacy ci staną na drodze. Idź przed siebie główną ulicą zdecydowanym krokiem. Za pałacem Baronowej O. skręć w pierwszą ulicę na prawo. Znasz posiadłość Baronowej, prawda? To wielka, kamienna budowla zwieńczona przedziwnym okapem. Byłeś tam niespełna miesiąc temu, kiedy cię posłałem z pytaniem o zdrowie mojej czcigodnej przyjaciółki po jej ostatnim poronieniu. Nieważne. Jak już miniesz pałac Baronowej idź dalej, aż do kamiennego krzyża na rozstaju. Stań pod krzyżem i stamtąd skieruj się na Wschód. Przypominam ci, że Wschód to ta strona świata gdzie wschodzi słońce. Przynajmniej tak było do dzisiejszego ranka. Żebyś mi nie skręcił w przeciwną stronę! Wytęż wzrok. Naprzeciwko, na szczycie jednego ze wzgórz zamykających dolinę od strony wschodniej, zobaczysz zamek pana Hrabiego. To nie będzie trudne, ponieważ jest to jedyny zamek, jaki pozostał w tych stronach. Będziesz mógł go też rozpoznać po zielonej fladze, jaka zawsze powiewa na szczycie baszty. Odpocznij chwilę i idź dalej. Jeżeli będziesz szedł szybkim krokiem, w niecałą godzinę dotrzesz do murów obronnych. Wejdź przez bramę i idź dalej drogą, która zygzakiem biegnie przez park. Po kilku minutach staniesz przed głównymi drzwiami. Bądź przygotowany na silne wrażenie, jakie te drzwi mogą na tobie wywrzeć. Pamiętam ich masywne zawiasy i zamki... Za moich czasów wywoływały we wszystkich przybyszach uczucie trwogi. Musisz przezwyciężyć wszystkie lęki i uderzyć w kołatkę. Zrób to zdecydowanie, ale nie natarczywie, a za niedługą chwilę odpowiedzą na twoje wezwanie. Nie wiem, czy w czasie, jaki upłynął, pan Hrabia nie zmienił lokaja. Dwadzieścia lat temu mógłbyś być pewien, że wyjdzie ci na spotkanie chwiejnym krokiem najbardziej ponure w całej okolicy indywiduum, sługa o pogardliwie wydętych wargach, mówiący zawsze szeptem. Wtedy ten człowiek miał jakieś sześćdziesiąt lat, więc jeśli jeszcze żyje, ma już ich z osiemdziesiąt. Za stary, żeby jeszcze służyć. Nieważne, ktokolwiek by to był, na pewno otworzą ci drzwi. Jesteś już pod gotyckim sklepieniem sieni. Powiedz nazwisko Hrabiego i czekaj. Teraz pojawi się drugi służący, który poprowadzi cię przez ciemne i kręte korytarze do gabinetu Hrabiego Demetriusza. Uprzedzam cię, że droga będzie długa. Będziecie przechodzić przez salony, schodami schodzić w dół, to znów wspinać się w górę, skręcać w prawo, potem w lewo i może wreszcie po półgodzinnym błądzeniu dojdziecie do małej komnaty, oświetlonej lampkami oliwnymi, na której ścianach zobaczysz piękne chińskie jedwabie. Stamtąd wyjdziecie wąskimi drzwiami, ukrytymi za zasłoną, i dalej będziecie podążać korytarzami, skręcając w prawo i w lewo, aż zrozumiesz, jak trudno jest dotrzeć do osoby, której szukamy. Serca tych, którzy są nam potrzebni, zawsze ukrywają się w samym środku labiryntu. Ale podczas tej wędrówki zobaczysz prawdziwe cuda: heraldyczne trofea, ponure gobeliny, magiczne rzeźby, wspaniałe obrazy. Służący uchyli przed tobą wreszcie ciężkie mahoniowe drzwi i pozwoli ci wejść. Znajdujesz się teraz w wielkim, wysoko sklepionym salonie. Przez kolorowe szybki długich i wąskich witraży przenikają słabe promienie słońca. Pan Hrabia spoczywa na kanapie. Podnosi rękę i od niechcenia kiwa palcem na znak, żebyś się zbliżył. Podchodzisz posłusznie, wręczasz mu list i prosisz, żeby go przeczytał w twojej obecności. Wypowiedz tę prośbę z należytą pokorą, podkreślając, że bardzo mi zależy na tym, żeby to się właśnie tak odbyło. Kiedy już życzenie to zostanie przyjęte do wiadomości (a nie sądzę, żeby pan Hrabia miał jakieś zastrzeżenia), powstrzymaj oddech i czekaj. Pokaż, że umiesz być cierpliwy. Wiem, że w ostatnich latach wzrok Hrabiego bardzo osłabł. Jest więc możliwe, że przeczytanie tych dwu odręcznie napisanych kartek, jakie mu wysyłam, zajmie mu więcej niż dwie godziny. Na dodatek Hrabia jest człowiekiem nieufnym i będzie czytał list ze trzy albo i cztery razy, doszukując się w tekście ukrytej zniewagi, nie wprost wyrażonej obelgi. Dopóki będzie czytał, czekaj stojąc w pobliżu kanapy, ze spuszczonym wzrokiem. Twoja postawa ma być uniżona i pełna szacunku. Nie wolno ci się rozglądać. Powiem ci teraz, żebyś później nie był zaskoczony, co tam można zobaczyć. Wśród mnóstwa mebli prześcigających się między sobą w ekstrawagancji i ścian obitych wzorzystymi tkaninami jest zegar imponujących rozmiarów, który w najbardziej frywolnym momencie wybije godzinę sądu ostatecznego. O ile oczywiście w tym czasie pan Hrabia nie zdecydował się zmienić wystroju swojego sanktuarium. W każdym razie udając obojętność bądź czujny. Nie zapominaj się ani na chwilę. Wiedz, że Hrabia Demetriusz lubi zaskakiwać rozmówcę niespodziewanym pytaniem. Może być na przykład tak, że ledwie zacznie czytać list, pozornie zainteresowany lekturą, nagle podniesie wzrok znad kartki i zapyta cię, ni stąd ni zowąd, co sądzisz o parcelacji gruntów. Przed laty tak zwykł był postępować w podobnych okolicznościach. Nie daj się wciągnąć w pułapkę. Masz być przeciwny jakimkolwiek reformom rolnym. Tak masz mu odpowiedzieć, jakbyś był właścicielem narażonym na skutki owej parcelacji. Weź pod uwagę, że jeśli pan Hrabia odkryje w tobie przeciwnika prywatnej własności, podrze list na strzępy, a ciebie wyrzuci precz. Jego postępowanie nie byłoby pozbawione pewnej logiki. Rozumowałby tak: „Co może mieć mi do powiedzenia pan, którego lokaj, nie dość, że kulawy, jeszcze na dodatek nie jest odpowiednio uświadomiony co do kwestii własności, tak nam, ziemianom, bliskiej?" Uważaj więc, co mu odpowiesz, Janie Baptysto. Pamiętaj, że reakcje pana Hrabiego są nieprzewidywalne. Podobnie jak jego upodobania. W młodości na przykład interesowały go wyłącznie, podkreślam, **wyłącznie** kobiety z rozłożystą miednicą, okazałe matrony, które jednym ciosem mogłyby zwalić z nóg najsilniejszego mężczyznę. Którykolwiek z kompanów jego libacji może potwierdzić, że nigdy jego spojrzenie nie spoczęło na kobiecie ważącej mniej niż sto pięćdziesiąt funtów. Wszystkie jego kochanki musiały obstalowywać sobie specjalne łóżka. Wiesz, ciągle nie mogę się nadziwić tej jego obsesji. Jakie powody mogą usprawiedliwić słabość do takich kobiet u mężczyzny, który ważył wtedy niewiele ponad czterdzieści kilo: subtelna czułość czy szalona potrzeba miłości kosmicznej? Jak sądzisz, Janie Baptysto? Hrabia Demetriusz miał też wtedy inne słabostki, jak na przykład obsesję na punkcie liczb nieparzystych. Pasjonował go też kolor zielony, we wszystkich odcieniach. „Kolor zielony to odpoczynek dla wzroku", wzdychał na widok sałaty. Tak, wiem, że zieleń to kolor młodości, a Hrabiemu wtedy było jeszcze daleko do trzydziestki. Nie sądzę jednak, żeby jego przesadne zainteresowanie tym kolorem wynikało li tylko z wieku. Jak wiesz, niektóre upodobania towarzyszą nam aż po grób. Jestem przekonany, że Hrabia Demetriusz w kwestii kolorów nie zmienił gustów. Bo jak inaczej wyjaśnić obecność szmaragdowej flagi powiewającej w dzień i w noc na szczycie jego zamku? Skoro tak się sprawa przedstawia, ty, Janie Baptysto powinieneś ubrać się na zielono, kiedy pójdziesz do niego z listem. Włóż zielone spodnie i zielony kaftan, zielone pończochy i zielone buty. Czemu nie spróbować? Niewykluczone, że pan Hrabia odmówiłby przeczytania listu, gdybyś zjawił się inaczej ubrany. Źle dobrany kolor może obrócić wniwecz wszystkie plany. Zastanawiasz się, przyjacielu, czemu Hrabia wybrał właśnie kolor zielony, a nie czerwony, niebieski, czy żółty? Nie wiem! Rzecz gustu. Pamiętaj, nie dyskutuje się o gustach i o kolorach. Tak przynajmniej twierdzili scholastycy. Ja ci tylko mówię, jak przestawiają się fakty i radzę ci, jak się najlepiej zachować. Misja, jaką ci powierzam, ma dla mnie kapitalne znaczenie, dlatego wytyczam ci główne linie strategii. Sam ci zresztą daję przykład. Popatrz na ten list i kopertę. Też są zielone. Trzeba było odesłać z pół tuzina dostawców, żeby móc w końcu wysłać list napisany na zielonym papierze do kogoś, kto tak sobie w tym kolorze upodobał. Wyobrażasz sobie, jaką odczuwam teraz satysfakcję? Powtarzam ci, Janie Baptysto: *de gustibus non est disputandum*. Nikt nie odważył się skrytykować Nerona za to, że najdziksze walki gladiatorów oglądał przez szmaragd. Pewien jestem, że kryło się za tym coś więcej, niż zwykła krótkowzroczność. Może odczuwał potrzebę przeniesienia się wzrokiem w świat przyjemniejszy, choć nie chciał się przyznać do tej słabości i nie chciał się wyrzec widoku krwi. Idź więc do zamku Hrabiego Demetriusza ubrany na zielono, Janie Baptysto. Nie ma się co dłużej nad tym zastanawiać. A weź też do kieszeni ze dwie żaby. Dwie **zielone** żaby, ma się rozumieć. Wyobraź sobie taką scenę. Pan Hrabia przyjął cię bez zbytniego entuzjazmu. Zaczyna czytać list i napotyka pewne trudności, jakie, o tym później. Ponadto jego wzrok osłabł ponad miarę. Zirytował się. Przerywa czytanie, podnosi wzrok znad listu i nagle spostrzega dwie piękne żaby, które ty przezornie wypuściłeś chwilę wcześniej. Niespodziewanie odczuwa ulgę. Wtedy wyjaśniasz mu, że te żaby to był mój pomysł. To go nastawia do nas przychylnie. „Zobaczmy, zobaczmy, co też takiego ma mi do powiedzenia ten twój uprzejmy pan". Wzdycha i powraca do przerwanej lektury. Masz więc schwytać parę żab, Janie Baptysto. To, co teraz słyszysz, to nie jest tylko sugestia, to rozkaz. W stawie znajdziesz ich pod dostatkiem. Wybierz najweselsze. I żeby nie były ani za małe, ani za duże. Takie, które najwdzięczniej kumkają. Trzymaj je w kieszeni i wypuść, kiedy pan Hrabia zbliży zapisane karteluszki pod sam nos, na odległość dwu palców, pochłonięty lekturą, czy zdecydowany właśnie porzucić czytanie. Pytasz, czemu powiedziałem: „zdecydowany porzucić czytanie"? Mam powody, Janie Baptysto, żeby tak myśleć. Mam wiele powodów.

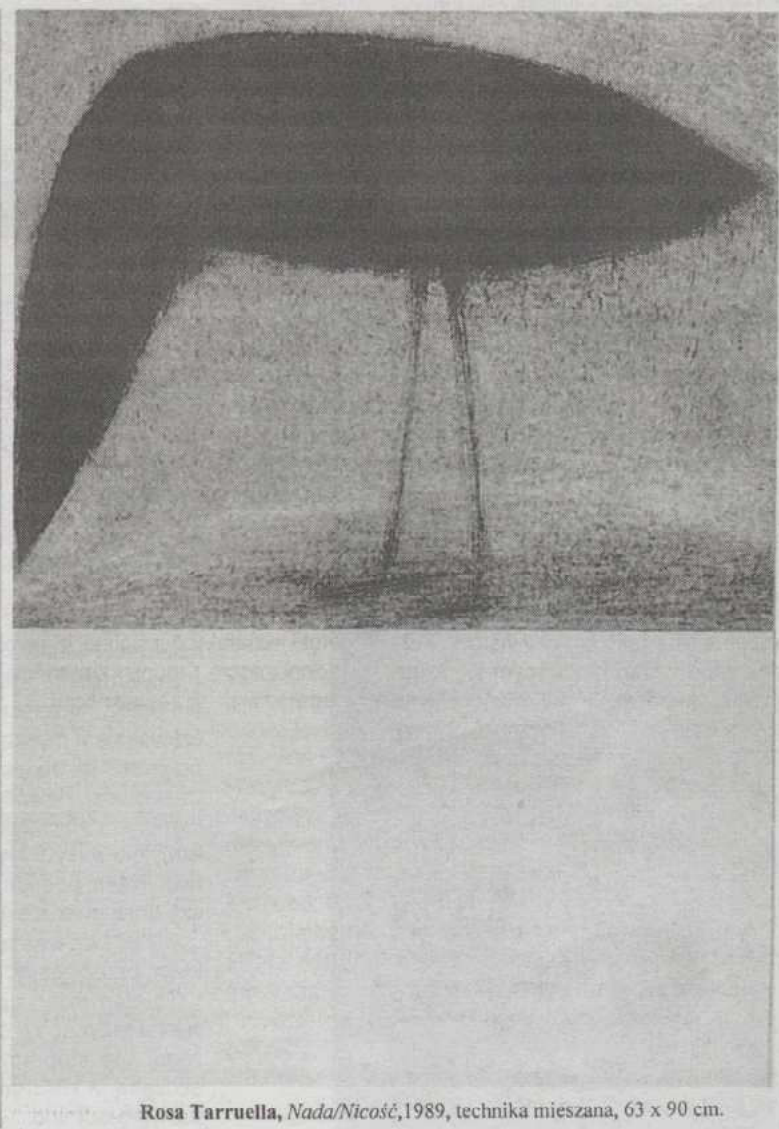
Tłumaczyła **Anna Sawicka**

© Javier Tomeo, *El castillo de la carta cifrada*, Anagrama, Barcelona, 1988

JAVIER TOMEO – (ur.1932 w Quincena w prowincji Huesca). Jest dyplomowanym kryminologiem. Swoją pierwszą powieść *El cazador* opublikował w 1967. Po niej nastąpiły *Ceguera al azul* (1969) i *El Unicorno* (1971). W 1979 r. wydał powieść *El castillo de la carta cifrada*, uważaną przez niektórych krytyków za arcydzieło, natomiast w 1985 r. *Amado Mónstruo*, która doszła do finału konkursu organizowanego przez wydawnictwo Anagrama o nagrodę Herralde. Wiele z jego utworów doczekało się adaptacji teatralnych m. in *Amado Mónstruo, Diálogo en Re-Mayor* oraz *Historias mínimas*. W 1989 zaprezentował w Madrycie powieści *La ciudad de las palomas* i *El mayordomo miope*, które w scenerii wyimaginowanej przyszłości ukazują problem braku porozumienia pomiędzy mieszkańcami środowisk miejskich.

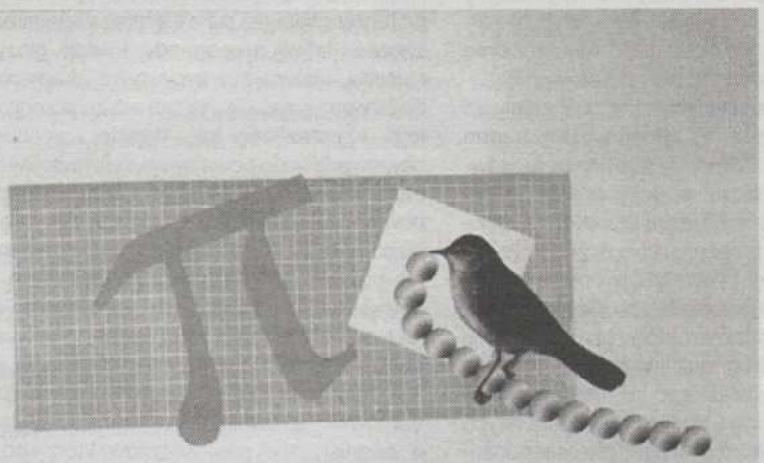
W 1993 wydał tom *Zoopatías y zoofilias* zbierający teksty publikowane w dzienniku „ABC", a także powieść *La agonía de Proserpina*.

Jego powieści tłumaczone były w Niemczech, Holandii, Brazylii, Francji, Włoszech, Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Dwa z jego opowiadań w przekładzie na polski zamieszczono w *Antologii współczesnych opowiadań hiszpańskich* (Świat Literacki, Warszawa 1997). Na wydanie czekają przełożone już teksty *Agonia Prozerpiny, Ukochany potwór, Maleńkie historie*.

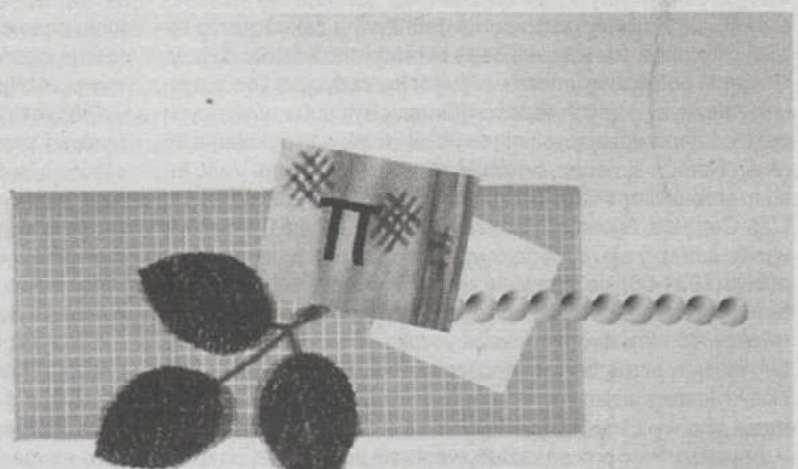


Rosa Tarruella, *Nada/Nicość*,1989, technika mieszana, 63 x 90 cm.

Hiszpania – postmodernizm, którego nie było



Antònia Vila, *Liczba π*, collage.



Antònia Vila, *Liczba π*, collage.

CIĄG DALSZY ZE STR. 1

minimum etyka, etyka na użytek domowy, rozumiana jako etyczny wariant hermeneutyki, czy też jako przyjęta w danej epoce kultura. Albo w sposób bardziej banalny jako język i obyczaj, więzy solidarności, zarówno integrujące jak i wykluczające, w obrębie różnych grup społecznych.

Cała rzeczywistość, na której człowiek odcisnął swój ślad, cała rzeczywistość kulturowa (jeśli wyłączymy krwawą rzeczywistość totalitaryzmów) posiada, bez wątpienia, swoje dobre i złe strony, swoje blaski i cienie. Podobnie jest z postmodernizmem. Biorąc pod uwagę, że jego istnienie było tak efemeryczne (dziś Vattimo jest autorem poszukującym w religijnych odniesieniach uniwersalnego uzasadnienia etyki) teraz stajemy przed możliwością dostrzeżenia jego jaśniejszych, bardziej pozytywnych aspektów, przed możliwością dokonania bilansu, z nadzieją, że nie wypadnie on najgorzej.

W roku 1990 rozmawiałem z Danielem Bellem, słynnym amerykańskim socjologiem, na temat postmodernizmu w Stanach Zjednoczonych, a konkretnie na temat jego przejawów w literaturze i architekturze. Bell utwierdził mnie w przekonaniu, że na gruncie amerykańskim postmodernizm już przeminął. Sądzę, że to samo stało się również w Europie Zachodniej. I jeśli ten fakt nas niezwykle cieszy, to jeszcze bardziej powinien ucieszyć nas fakt inny, że odchodząc nie pozostawił po sobie spalonej ziemi. Postmodernizm tak radykalny w swych planach zniszczenia, miał również działanie uzdrawiające. Między innymi zaprzągł wyobraźnię do sztuki opowiadania Historii i przyczynił się do jej osłabienia jako kategorii filozoficznej, pojmowanej jako rozwój dialektyczny, zmierzający ku jakiemuś celowi. Nie można także pominąć roli, jaką postmodernizm odegrał w rozpadzie „rozumnej" rzeczywistości, czego konsekwencją była na pewno utrata prymatu owej rzeczywistości w racjonalnym porządku świata i jej pogrążenie, już jako rzeczywistości niższej rangi, w porządku rządzącym się regułami chaosu, skazanie jej na równoprawne współistnienie z mnóstwem innych rzeczywistości, z ich odłamkami i kopiami, w środku magmy, gdzie trudno mówić o jakimkolwiek wartościowaniu.

Teoretyczne modele niezwykle rzadko odpowiadają rzeczywistemu ukształtowaniu rzeczy, rzeczywistej inscenizacji ludzkich problemów. W tym sensie, w moim przekonaniu przesadą będzie nazwanie serii zjawisk społecznych i kulturowych tamtych lat w Hiszpanii mianem „postmodernizmu", choćby nawet przykrywała je postmodernistyczna piana. Obstaję przy tezie, że w Hiszpanii myśl filozoficzna o profilu postmodernistycznym była mało rozwinięta i raczej nieistotna. I to był fakt o fundamentalnym znaczeniu. Przypomnijmy, że dla Vattimo postmodernizm był myślą kontaminacji, którą właśnie filozofia rozprzestrzenia na inne obszary kultury, takie jak nauka, technologia czy środki masowego przekazu. Filozofia, która niesie nowinę, rozlewa się i zatraca, tworząc jedność ze wszystkimi pozostałymi przestrzeniami, otwartymi a zarazem z natury podatnymi na generowanie, w szybkim tempie, procesów fragmentacji i/lub reprodukcji.

W ten sposób pozbawiona swego rdzenia koncepcja postmodernistyczna mogła być przyswajana w Hiszpanii jedynie jako rodzaj wrażliwości, uczucia czy wyobrażenia, co jednak jest równoznaczne z kategorycznym zakwestionowaniem jej korzeni i jej znaków tożsamości.

NIEŁATWA HISZPAŃSKA RÓWNOWAGA HISTORYCZNA

Koniec dekady lat siedemdziesiątych i lata osiemdziesiąte charakteryzowały się w Hiszpanii inwazją nowych realiów. Wyliczanie przyczyn tej eksplozji byłoby nużące. Nie da się jednak uniknąć krótkiej refleksji historycznej. Myślę, że możemy nazwać prawie normą historyczną fakt, że kraje, w których późno doszło do wielkich przemian historycznych, sytuują zazwyczaj swoje bodźce rozwojowe w ramach dialektyki: ciągłość - brak ciągłości, której bieguny są od siebie dosyć odległe. W krajach o bardziej zrównoważonym rozwoju historycznym, harmonia pomiędzy przeszłością a teraźniejszością wytwarza prawdziwie autokreatywną dynamikę, a tradycja jest tam czymś, co nabiera życia w trakcie wysiłku modernizacyjnego i w zapowiedzi odnowy.

Raymond Carr przypomina, że na przestrzeni wieków Hiszpania zawsze z trudem zbliżała się do nowoczesności i że to zbliżenie dokonywało się w większości wypadków dzięki działalności ściśle określonych elit. Jednocześnie procesy zmian na lepsze pociągały za sobą zawsze bardzo wysokie koszty, powodując równocześnie poważne zachwiania równowagi w regionie.

Ów rozziew między tradycją i nowoczesnością, stanowiący istotny element hiszpańskiego rozwoju historycznego, ową przepaść między intrahistorią (w sensie unamunowskim) i historią bieżącą pogłębiła się jeszcze w nadmiernie wydłużonym okresie frankizmu. Frankistowska retoryka odwołując się zbyt ostentacyjnie do ciemniejszych wątków hiszpańskiej tradycji przyczyniła się do wyostrzenia tego jej języka, a w efekcie do jej zdezawuowania i odrzucenia przez młode pokolenia. Przełomowy moment tego okresu nastąpił u schyłku frankistowskiej dyktatury, kiedy to starły się dwie odmienne koncepcje. Jedna z nich głosiła, że koniecznym elementem programu narodowego pojednania jest potrzeba odnowy hiszpańskiej tradycji. Miała ona polegać zarówno na ujawnieniu i przezwyciężeniu jej aspektów negatywnych, niechlubnych, jak i na zrehabilitowaniu i przyswojeniu wkładu kulturowego II Republiki i powojennej emigracji hiszpańskiej.

Jednak obok tej orientacji, którą moglibyśmy nazwać tendencją „ciągłości historiozoficznej" - pojawiła się inna tendencja, dla której jedyną możliwą drogą było budowanie od zera.

Dzieje kultury hiszpańskiej lat osiemdziesiątych to kronika triumfu tego drugiego sposobu myślenia nad pierwszym. Przełomowy etap tego procesu nastąpił między końcem epoki frankistowskiej a pierwszymi latami demokracji, i chociaż trudno jest wyodrębnić przyczyny, które sprawiły, że życie potoczyło się właśnie tym torem, pozwolę sobie zaryzykować własną hipotezę. Tendencja wspomniana powyżej jako pierwsza, proklamująca chęć integracji i odtworzenia rzeczywistości hiszpańskiej jako całości, która zaistniałaby jednocześnie jako teraźniejszość i obecność historii, wymagałaby bezwzględnie bytu obdarzonego pamięcią, skłonnego do odtworzenia zerwanej ciągłości. Społeczeństwo jednak postawiło na amnezję. W przemowie z okazji odebrania Nagrody Pokoju Wydawców Niemieckich Jorge Semprún głosząc pochwałę hiszpańskich przemian politycznych zaznaczył również, że w trakcie owego procesu przemian Hiszpania poniosła bardzo wysokie koszty: zapłaciła utratą pamięci i tożsamości.

Tak oto radykalny brak ciągłości, jaki ukształtował hiszpańską panoramę lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wynikał z tendencji zachowawczych istniejących już grup społecznych i klas politycznych szukających dla siebie miejsca, a z drugiej strony z wymagań nowego, prężnego pokolenia pragnącego przełamać społeczną izolację, pragnącego poznać, skonsumować i zasymilować we własnym, stworzonym przez siebie państwie, wszystko, co pochodziło z zewnątrz.

W takim właśnie kontekście doszło do inwazji nowości, i tak jak na ringu, radykalna teraźniejszość, opowiadając się przeciw frankizmowi, zawsze wygrywała z tradycją, nawet tą najświeższą.

ALMODÓVAR JAKO PATOLOGIA

Jeśli istnieje jakiś produkt kulturowy, który mógłby być reprezentatywny dla hiszpańskiej współczesności, to jest to właśnie kino Pedro Almodóvara. W wielu krajach jest ono w gruncie rzeczy częścią kultury masowej. W Polsce na przykład spotkali się z uznaniem tylko czterej hiszpańscy filmowcy. Na pierwszym planie znajdują się Buñuel, Saura i Almodóvar; Víctor Erice zajmuje miejsce odleglejsze i mniej eksponowane. Muszę wyznać, że zawsze zadziwiała mnie ta kombinacja i szczerze mówiąc, nie udało mi się dotąd rozstrzygnąć, z jakich powodów doszło do utworzenia tej grupy. Znajduje się w niej bowiem trzech reżyserów dużej klasy i czwarty, Almodóvar, wybitny jedynie na pozór.

Uważnemu czytelnikowi moich poprzednich rozważań nietrudno będzie przewidzieć wewnętrzną niechęć jaką żywię do cukierkowego, zrobionego z papier maché świata, jaki wyłania się z filmów Pedro Almodóvara. Bo to on właśnie, w moim przekonaniu, zadał najdotkliwszy cios temu co najlepsze w naszej tradycji. To on zafałszowując hiszpański barok przekształcił go w czysty kicz, a słynne „esperpento" Valle Inclana w płytką farsę.

Istnieje, jednak, pewien interesujący aspekt w twórczości Almodóvara. Jego „sztuka" dowodzi, że radykalny brak ciągłości nie jest możliwy, że zawsze musi się pojawić jakieś ogniwo łączące teraźniejszość z przeszłością. I tak oto właśnie dochodzimy do wielkiego paradoksu, ponieważ Almodóvar, twórca, który praktycznie zmonopolizował obraz hiszpańskiej współczesności, jest produktem, którego korzenie tkwią w estetyce społeczeństwa frankistowskiego. Almodóvar jest jak herbatnik, który uzyskał nowy zapach. Jest on po prostu owocem kultury frankistowskiej, w której kręgu sytuują się słuchowiska radiowe z lat sześćdziesiątych, komedie intrygi Miguela Mihury i melancholijne piosenki Sary Montiel.

Almodóvar jest zatem patologią, której źródła tkwią w tym, co gorsze, słabsze, niefortunne.

Kiedyś zdefiniowano madrycki postmodernizm jako epokę, w której ulica nabrała życia i kolorów. Nie wiem, czy w Hiszpanii kiedykolwiek istniał postmodernizm i czy ta uliczna i nocna eksplozja nie była zwykłym katharsis, pragnieniem wolności, które w wielu wypadkach samobójczo zaprzeczyło sobie, zmieniając się w ten sposób w negację wolności. Ja sam tego nie przeżyłem. Ale owoce owego pragnienia wydają mi się dziś dość marne. W moim przekonaniu to, co powstało, to nie był ruch, ale raczej galopujący bezruch. A owym „bytom barowym", późnym obrońcom Nietzschego i Ciorana, którzy wypełnili noce pustym dźwiękiem a dni pianą, napisano już zbyt wiele nekrologów. Bitwa o autokreację trwa.

JUAN CARLOS VIDAL

Tłumaczyły **Joanna Róg, Dagmara Ślusarczyk**

JUAN CARLOS VIDAL – dyrektor Instytutu Cervantesa w Warszawie, pisarz, dziennikarz i tłumacz.

Maria Filipowicz-Rudek Dzień dzisiejszy poezji

Najnowszy etap w dziejach hiszpańskiej poezji ma swój początek około roku 1977, w którym to wydarzenia kulturalne splatają się z politycznymi i społecznymi, otwierając jej nowe horyzonty. Pierwsze demokratyczne wybory zdawały się gwarantować, że proces demokratyzacji kraju nie może zostać już zatrzymany. Zniesienie cenzury i utworzenie Ministerstwa Kultury dawało nadzieję na definitywne zakończenie fatalnych praktyk frankistowskiego reżimu w dziedzinie kultury. Otwarcie polityczne umożliwiło zwrot ku tradycjom liberalnym i niezależnym, których reprezentantami byli autorzy słynnych pokoleń poprzedzających okres wojny domowej: pokolenia 98 (Juan Ramón Jiménez, bracia Machado, Ramón del Valle Inclán) i republikańskiego pokolenia 27 (Federico García Lorca, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti). Wszelkie wysiłki zdawały się jednoczyć wokół próby wskrzeszenia II Republiki (1931-36), co sprawiało wrażenie wyjątkowego momentu estetycznego, politycznego i społecznego, a co zostało tak gwałtownie i krwawo przerwane w roku 1936. Równocześnie ten właśnie okres będzie idealizowany w okresie frankistowskiej dyktatury przez intelektualistów sytuujących się na marginesie albo wyraźnie opowiadających się przeciwko reżimowi.

Aby zrozumieć proces kształtowania się powojennej hiszpańskiej sceny poetyckiej, proces dążenia do „poetyckiej normalizacji", trzeba jednak sięgnąć do końca lat sześćdziesiątych, do okresu schyłkowej już, choć jeszcze silnej dyktatury. W tym to bowiem czasie poeci należący do pokolenia 68, identyfikowani z nurtem *novísimos* – nazwę tę zawdzięczają opublikowanej w 1970 roku antologii *Nueve novísimos poetas españoles* (*Dziewięciu najnowszych poetów hiszpańskich*) – ignorując frankistowską politykę kulturalną, postanowili przekroczyć ją i położyć fundamenty, na których oparłby się system demokratyczny. Jednak, mimo że autorzy ci dokładali wszelkich starań, aby radykalnie zerwać z poezją (kulturą) epoki Franco – której uosobieniem była dla nich pierwsza powojenna fala twórczości obejmująca także poezję zaangażowaną społecznie i politycznie, i aby zacieśnić wyraźne związki z literaturą przedwojnia, ich wyraźna odmowa podjęcia walki z dyktaturą była, w gruncie rzeczy, ostatnim rezultatem polityki kulturalnej reżimu. Ci młodzi potwierdzali przepowiedziany wcześniej przez teoretyków frankizmu *koniec epoki ideologii*. Z takiej perspektywy, ruch *novísimos* nie może być postrzegany (jak sam chciał) jako pierwsze pokolenie postfrankistowskie, lecz raczej jako ostatnie pokolenie, które wydała dyktatura. Miano poezji (kultury) postfrankistowskiej zatem, można nadać temu wszystkiemu, co urodziło się po 1975 roku, czyli po śmierci generała Franco, i co zaczęło nabierać wyraźnych kształtów dopiero od roku 1977. W którym to roku zresztą Literacką Nagrodę Nobla przyznano Vicente Aleixandre, wybitnemu poecie pokolenia 27, właśnie tego pokolenia, do którego najchętniej nawiązywali *novísimos*.

Niemniej jednak, nie da się mówić o najnowszej poezji bez odwoływania się do tego nurtu, stanowi on bowiem ważny punkt odniesień, ważną cezurę, do której na wiele sposobów nawiązuje się do dziś. Już od momentu powstania i pierwszego zdefiniowania swoich założeń, estetyka *novísima* przyjęta została krytycznie, i to nie tylko przez autorów, którzy około roku 1970 nie chcieli się z nią identyfikować uważając ją za już obumarłą, lecz także przez poetów jej własnego pokolenia, którzy polemizowali z nią zarówno na gruncie teoretycznym jak i formalnym. W tym sensie polemiki i wewnętrzne walki, jakie rozgorzały w łonie pokolenia 68 w pierwszej połowie lat 70., przygotowały teren i przyśpieszyły pojawienie się około 1977 roku zupełnie nowej estetyki, wtedy jeszcze do końca nie zdefiniowanej.

Pierwsze deklaracje estetyczne i teoretyczne pochodziły od samych przedstawicieli *novísimos*. W takiej sytuacji trudno mówić o radykalnym zerwaniu. Mimo to, publikowane wówczas tomiki oraz refleksje teoretyczne, budując pomost w kierunku nowego typu liryki znacznie bardziej otwartej na emocje, starają się nakreślić wyraźną cezurę. Luis Antonio de Villena, jeden z czołowych poetów i teoretyków pokolenia 68, rozróżnia dwa etapy w łonie swego pokolenia: „pierwszy nurt" – o charakterze bardziej awangardowym, który rozwija się mniej więcej w latach 1966-1975; i „drugi nurt", w którym tradycja zmienia się w „drogę poznania własnego ja". Jeśli w pierwszym nurcie pokolenie poszukiwało tradycji awangardowych jako elementu definiującego, w swoim drugim okresie poszukiwało tradycji jako awangardy, nowa poezja charakteryzowała się wyraźnym neoklasycznym tonem i powrotem do intymizmu. Jednak owe vota separata poetów pokolenia 68, ich ciągła zmienność, nie była niczym innym jak tylko potwierdzeniem kontynuacji ich własnych założeń estetycznych, a otwarcie się na innych autorów służyło podtrzymaniu hegemonii pokoleniowej i gwarantowało jej przetrwanie. Dobrym na to dowodem jest fakt, że antologie publikowane w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych zdominowane są przez autorów pokolenia 68, i że główne linie estetyczne charakteryzujące okres do roku 1984 zakładają realizację założeń, których nie można odnieść wyłącznie do najmłodszych poetów.

Jose Luis García Martín w wydanej w 1980 r. antologii poezji współczesnej *Las voces y los ecos* mówi o kontynuacji jako jedynym wspólnym głosie wśród zebranych przez niego poetów, w gruncie rzeczy, bardzo od siebie odległych. Tę samą kontynuację proklamuje również dwoje innych antologistów z tego okresu (*Segunda antología del resurgimiento*, 1980 i *Florilegium. Poesía última española*, 1982). Bo to właśnie wielogłosowość i pluralizm poetyk jest jednym z elementów, które uniemożliwiły radykalne odcięcie się od estetyki poprzedniego pokolenia.

Opublikowana przez Villenę w 1986 roku kolejna antologia poezji najmłodszej (zawierająca w przeważającej większości nazwiska nowe) pod znamiennym tytułem *Postnovísimos*, już nim samym nawiązywać miała do żywego w tym czasie w Hiszpanii zainteresowania postmodernizmem, sprowokowanego lekturą dokonanych właśnie wtedy przekładów pism Gianniego Vattimo. I chociaż autor wyboru usilnie stara się znaleźć wzajemne koneksje, przyznać musi w pewnym momencie że: „choć wiadomo, że postmodernizm jest myśleniem słabym, wielu z naszych młodych poetów zdaje się posługiwać myśleniem mocnym, innymi słowy zdaje się posiadać całkiem spójną wizję świata".

W tej atmosferze niezwykle aktualna stała się dyskusja wokół adekwatności, na gruncie hiszpańskim, metody systematyzacji pokoleniowej. Mówi się, że to co na początku stanowiło kryterium kulturowe wywodzące się z myśli idealistycznej od Dilthey'a po fenomenologię, stało się teraz pretekstem do głębokich uproszczeń i łatwej propagandy. Padają głosy, że ta niezgrabna metoda, ułatwiająca życie tylko akademikom, którym trudno byłoby poruszać się inaczej niż za pomocą podręcznika i antologii w przestrzeni tak i wąskiej i niejasnej, jaką jest poezja, doprowadziła do poważnych deformacji w historii literatury. Słupami milowymi hiszpańskiej rzeczywistości poetyckiej stają się bowiem na przestrzeni ostatniego dwudziestolecia, publikowane co parę lat przez uznanych krytyków antologie, bezskutecznie poszukujące wspólnego mianownika dla poetów, których łączy jedynie przybliżona data urodzenia. Wadą ich bywa to, że głos autorów cichnie w nich wobec głosu antologisty, będącego często odbiciem jego prywatnych gustów, zamiłowań albo fobii. Nie dziwi więc fakt, że przeciwko tej klasyfikacyjnej gorączce buntowali się również sami poeci. Julio Llamazares mówił więc o „onanistycznej pasji krytyków, którzy po długim namyśle odkrywają (!), że jedynym wspólnym mianownikiem dla twórczej działalności młodszych poetów jest jej różnorodność". Felipe Benítez Reyes skarżył się że: „od młodych poetów wymaga się nie tylko tego, żeby pisali dobre wiersze, lecz również tego, by wymyślali pokoleniowe wyznaczniki", a Manuel Vázquez Montalbán ironizował: „ ... antologie, oczywiście, że się czytają. Myślę, że od dziś zacznę pisać tylko antologie".

Wszystko wskazuje na to jednak, że mówić o hiszpańskiej „normalizacji poetyckiej" , nie poruszając się w świecie antologijnych realiów, to mówić jednak tylko pół prawdy. Innymi słowy mówić o pokoleniach i antologiach to, jak zgrabnie za Larkinem ujmuje jeden z krytyków, mówić „mniejsze kłamstwo" („the less deceived"). Tradycja subiektywnej pokoleniowej systematyzacji stawia opór coraz silniejszej krytyce, układając co parę lat hiszpański widnokrąg poetycki w nowe konfiguracje.

Koniec lat osiemdziesiątych w poetyckiej panoramie Hiszpanii to początek intensyfikacji niektórych poprzedzających prądów, z wyraźną dominacją, wręcz hegemonią, jednego mianowicie „poezji figuratywnej", przez innych krytyków zwanej też :"poezją realistyczną" albo „poezją doświadczenia" (*poesía de la experiencia*). Luis Antonio de Villena w kolejnej przygotowanej przez siebie antologii *Fin de siglo* (1992) prorokował – całkiem, jak się dziś wydaje, niesłusznie – schyłek tej poetyki, stwierdzając, że antologię *Fin de siglo* zamiast antologią początku, ponad wszelką watpliwość, nazwać należy antologią zamknięcia. Tymczasem dla młodych poetyka ta okazała się atrakcyjna. Interesujące są również przepowiednie Villeny dotyczące dalszej drogi poezji. Jego zdaniem poeci, którzy będą chcieli dotrzymać wierności tradycji klasycznej zostaną zmuszeni do zmiany kierunku. Przyszły kierunek według Villeny wyznaczą: intensyfikacja realizmu i kolokwializm, czyli innymi słowy nowa poezja społeczna, poezja o spojrzeniu bardziej kolektywnym, poe-

José Luis Piquero

ROMEO W INTERNACIE

Kochałem tę niewinność, ciepły dotyk
przypadkiem, podczas zabawy,
promienny uśmiech, co pewnie też zniewolił
od pierwszej chwili Pana Dyrektora.
Chłopcy, nawet ci niegrzeczni dawali mu cukierki
i wszyscy chcieliśmy go mieć w swej drużynie.

Kochałem jak szalony jego lenistwo w popołudnia
upalne kiedy, wpół śpiący,
ociężały, zdawał się rozmywać
w ogrodzie, w oddali za wielką ramą okna,
A pan od przyrody był tylko zbędnym ornamentem.

Kochałem go kiedy sweter opadał mu
od pasa prawie do kostek,
albo gdy z powagą deklarował obrzydzenie do zupy,
i gdy nie łapał nieprzyzwoitych aluzji w dopcipach.

Kochałem ponad wszystko całą tę bezbronność i łzy,
co tak rozświetliły jego oczy pewnego razu,
gdy zranił się na patio w nogę i prowadziłem go
wspartego na mym ramieniu na opatrunek.

I ten cudowny moment, kiedy mu dali
- za śliczną buzię - rolę Julii,
i mogłem wreszcie powiedzieć, że kocham go, kocham,
głośno, patrząc mu prosto w oczy,
przed całą szkołą, przed moimi rodzicami.

Tłumaczyła **Monika Szumilak**

Aurora Luque

WYDMY

Do J.M. Caballero Bonald

Nigdy tam nie byłam. Ale dotknęłam
tego delikatnie pozłacanego piasku,
tej pijanej, oceanicznej roślinności.
Nie byłam tam, nie wrócę stamtąd
Zgaduję popołudnie, lasy na drugim brzegu,
szafranowy pierścień nad zielenią
nieomal pływającą i czarną,
rzeki bez mgły, wody z bezkresnymi
tajemnicami, błoto moich kroków,
zapach życia, patrzenie znów w słońce
jak w dostojnego i silnego boga
i dostrzeganie ławic unoszących coś mojego
w nieskończoność.
Życie mieści się we wgłębieniu pomiędzy wydmami
i odchodzą rozpraszając się zmysły
ponieważ już tylko proszą o zapach: ten morski,
ten, który przysyłają nieruchomi bogowie głębin.
Nigdy tam nie byłam. Nigdy nie wrócę z tej Atlantydy.

Ze zbioru *Carpe noctem*

Tłumaczyła **Beata Mirek**

Antonio Manilla

SZYBA

Trwa na przekór strachowi obnażając się
w samotności podczas gdy moje oczy piją
potajemnie wino jej kształtów.
Kiedyś tak się zdarzyło: na pół skryta
za prawie przezroczystym woalem
powoli przenika w głąb mego pożądania.
Któregoś dnia się odważę i jej to powiem.

Łagodnie pada deszcz gdy przyglądam się
chciwie jej sylwetce otulonej
zasłoną. To deszcz sprzed lat.
Między mymi oczyma a jej domem tkwi
stracona młodość: tam na mnie czeka.
Trwa na przekór strachowi i pamięci.
Któregoś dnia pokochałem, nie znając jej.

Tłumaczyła **Joanna Róg**

Wszystkie wiersze pochodzą z: José Luis García Martín, *Selección nacional. Última poesía española*, Universos, Guijón 1995

hiszpańskiej, czyli świat antologii

zja, która odnowi *topoi* literackie: powie o smutku i żalu bez obrazów jesiennego morza i deszczu za szybą.

I znów przepowiednia antologisty, przynajmniej na razie, okazuje się chybiona. Lata dziewięćdziesiąte bowiem w hiszpańskiej poezji zdają się potwierdzać niezachwianą pozycję estetyki figuratywnej. Potwierdza ją z całą pewnością antologia najnowszej poezji hiszpańskiej *Selección nacional. Última poesía española* przygotowana przez José Luisa Garcíę Martina w 1995 roku. Zaprezentował tu Martín piętnastu najmłodszych poetów urodzonych pomiędzy rokiem 1962 i 1975, którzy zadebiutowali w pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych.

Ale jak właściwie można opisać ową dominującą tendencję? Niektórzy trywializując, utożsamiają „poezję doświadczenia" z poezją, która opowiada po prostu o tym, co poecie przydarzyło się w jego codziennym życiu. Jednak nie jest to z całą pewnością, wyłącznie poezja autobiograficzna. Jaime Gil de Biedma – bezsprzeczny mistrz poetów lat osiemdziesiątych – pisał: „wiersz to coś powiedzianego przez kogoś, w pewnej sytuacji i w pewnym momencie. Kto mówi, do kogo, gdzie, kiedy i dlaczego, to dzisiaj coś więcej niż zewnętrzne symulacje, dopisane, by nadać literackiej manifestacji ludzkich uczuć błysk realności: to czynniki determinujące wartość wiersza, względem tego, co mówi i czym jest". Lecz dlaczego nie można by włożyć do tej samej przegródki wierszy Juana Luisa Panero, w których autor dokonuje serii projekcji fikcyjnych, fantastycznych doświadczeń, jakich nigdy nie przeżył?

W takim kontekście etykietka „poezja doświadczenia" rozprzestrzenia się jednak na tak ogromne obszary poetyckich dokonań, że w efekcie traci jakiekolwiek znaczenie.

Warto przytoczyć może wypowiedzi samych młodych poetów obecnych w *Selección nacional*, które autor wyboru pomieścił w tej samej antologii, jako prologi do wyboru wierszy każdego z nich. Z wypowiedzi tych właśnie wyłania się pewna spójność, której dostrzeżenie rzuca nieco światła na interesujący nas problem. Centralnym pojęciem tych minipoetyk, słowem kluczem jest c o d z i e n n o ś ć. Niezupełnie jednak tożsama z potocznym rozumieniem tego słowa. Tak rozumie ją Aurora Luque: „Błędem poezji lat osiemdziesiątych wydaje mi się nacisk, jaki położyła ona na kartonową retorykę codzienności. Była to bardzo ograniczona wizja doświadczenia. Dziś wszystko jest codzienne, nie oszukujmy się: godziny, które ktoś spędza na czytaniu japońskiej książki nie są mniej codzienne od godzin spędzonych na autostradzie czy w restauracji". A tak wypowiada się José Luis Piquero: „Ja sam uważam się za poetę-realistę. W poezji jak w życiu interesują mnie relacje między ludźmi, małe i wielkie historie codzienne, wszystko to, co mogę zaobserwować, patrząc z pozycji, która nie różni się od pozycji wielu innych ludzi".

Ta właśnie codzienność staje się tożsama z doświadczeniem, w taki sposób, że codzienność pisania stanowić zaczyna płynną jedność z codziennością doświadczania: „...piszę cztery wersy w zeszycie albo oglądam chmurki. Wolę to drugie". – wyznaje Emilio Quintana. Słowo-klucz estetyki doświadczenia w pełni odnosi się też do języka, jakim posługuje się jej poezja. „Każda epoka ma swoją tonację, nasza zdaje się gustować w szepcie zwierzeń, zawstydzeniu i skromności" – dodaje José Mateos, uzupełniając ten obraz.

Inną ciekawą propozycją jest hipoteza, jaką stawia José Luis García Martín, analizując we wstępie do wspomnianej wcześniej antologii, hiszpańskie dokonania poetyckie ostatnich dwudziestu lat. Chodzi mianowicie o to, że owo dwudziestolecie należałoby przedstawiać jako koegzystencję dwóch odmiennych sposobów rozumienia poezji, języka poetyckiego, funkcji poety, celu literatury. Takiego, który on sam określa mianem p o e z j i p r z e d s t a w i a j ą c e j (*figurativa*) i takiego, który można zdefiniować jako poezję języka albo c i s z y (*poesía del lenguaje o del silencio*). Dychotomię ową definiuje jeszcze inaczej za Eliotem i Luisem Antonio de Villeną jako przeciwstawienie poezji komunikatywnej, informacyjnej, zrozumiałej oraz poezji hermetycznej, iluminacyjnej, niezrozumiałej. *Selección nacional* jest opowiedzeniem się antologisty za tym pierwszym sposobem pojmowania i realizowania poetyckich wyzwań, głosem za poezją figuratywną, poezją doświadczenia.

Głos ten, choć subiektywny, świadomie uzmysławia pewien obiektywny fakt, że ocena współczesnej poezji, a nade wszystko poezji hiszpańskiej, zważywszy nieprzemijający pluralizm jej estetycznych preferencji, jest możliwa tylko w oparciu o subiektywizm, mający swe źródło w osobistych gustach. W świetle dyskusji na temat przydatności „antologizowania", autor wyboru przyznaje, że nie należy oczekiwać od antologii naukowego obiektywizmu, bo nie o to przecież chodzi. Teza, że literaturę współczesną da się opisać z podobnym obiektywizmem, co literaturę np. wieków średnich, jest, jego zdaniem, z gruntu fałszywa. Lecz czy nie brzmi podobnie głos Mariana Stali w wstępie do wydanej właśnie przez niego książki *Druga strona. Notatki o poezji współczesnej* ?

Konsekwencją takiego stanu rzeczy, jest jednak w wypadku *Selección nacional. Última poesía española* inny fakt, taki mianowicie, że wielu ważnych poetów, ujawnionych w ostatnich latach, pozostaje poza panoramą antologii. Rodzi się więc podejrzenie, że taki właśnie wybór jest w pewnym sensie próbą zaprojektowania przyszłej sytuacji poetyckiej i że oto właśnie powtarza się od nowa literacka historia Hiszpanii sprzed 25 lat, kiedy to opublikowano antologię *Nueve novísimos*, w której można było przeczytać, jak zapewniano, „poezję przyszłości". Innymi słowy, na usta ciśnie się całkiem realne pytanie, czy przypadkiem kolejny raz nie próbuje się tworzyć wymyślonych bytów, nie istniejących obrazów i postaci, których życie rozpięte jest pomiędzy jedną a drugą antologią, i w których jedynym prawdziwym głosem jest głos antologisty.

W dzisiejszych zmiennych i niepewnych czasach dałoby się powiedzieć, że to jeszcze jedna próba doświadczenia i uchwycenia codzienności.

(na podstawie: **Juan José Lanz**, *Nombres consagrados, nombres nuevos*; **José Luis García Martín**, *La guerra literaria*; „Scriptura", n.10, numer monograficzny pt. *Poesía actual)*

JUAN JOSÉ LANZ – wykładowca współczesnej literatury hiszpańskiej na Uniwersytecie w Bilbao, autor prac z dziedziny teorii poezji.

Emilio **Quintana**

JAGIELLOŃSKA 5

Mija rok odkąd wrócił
z Hiszpanii
Patrzy jak chmury
zatapiają wieczór
a ja
piję kawę z mlekiem
przy jednym ze stolików
ogródka
pod jednogłośną
wrzawą
jaskółek ***kursywą***

Rozbite szyby
okien
odbijają czasami
płochliwy cień
kruka
Milczący
Siedzący w fotelu
Peiper rozkłada
numer *Ultry*

Obok
na stoliczku
list od Huidobra
oraz
kilka kartek
z wierszami
Rivasa Panedas:
"Pasterz
pasie
dale..."
Ta scena to obraz Pankiewicza
w świetle kwaśnych pomarańczy

Mijają minuty
w wielkim domu koloru ochry

Dziewczyna z kawiarni
czyta gazetę
turyści przeglądają przewodniki
drzewa broczą
żywicą
latem w Krakowie

Kończę moje urojone spotkanie
płacę rachunek
i zostawiam Peipera
czytającego raz jeszcze list Huidobra

Tłumaczyła **Liliana Niemiec-Lutley**

José **Mateos**

FOTOGRAFIA Z 1983

Ten w pokoju to ja,
czytający filozofię,
o siódmej tego dnia
sprzed lat.
Rozpoznaję siebie
w mroku przeszłości,
studenta,
z pytaniami do nicości,
klatka w czasie cofnięta:

Jakieś meble, lustra drżenie,
– jego lśnienie –
A w wazonie kwiat bez zapachu,
dalej łóżko grząskie.
Kawałek zmierzchu
przez okno wsuwa się wąskie:
rzeczywistość i pragnienie.
I wszystko jest, jak napisano,
jak kopia źle wykonana.

To ja, uciekam
przed życiem,
ja, spojrzenie zgubiłem:
To ja, facet z książką,
pogrążony,
roztargniony,
nie wiem dokąd pędzę.

To ja,
czy tylko tak sądzę?

Tłumaczyła **Magdalena Mirecka**

Pelayo **Fueyo**

ATLAS

Lata, które wypełniły kontury historii
nakreśliły oblicze każdego kraju.
Mimo to, jeszcze czujesz oszołomienie dziecka,
które zasnęło przeglądając atlas,
a sen zaniósł je bardzo daleko od domu.

CZARNA RÓŻA

Byłem dzieckiem zauroczonym czerwoną różą,
która więdła w rękach młodzieńca.
Czasami w nocy marzę, że oddycham jej wonią
i budząc się płaczę nad czarną różą,
która, by mnie pocieszyć, odrodziła się z popiołów.

Tłumaczyła **Jolanta Rzegocka**

Javier Rodriguez **Marcos**

BRZEG

Erdre to rzeka, która przepłynęła przez moją wioskę
najsurowszą zimą jaką pamięta najstarsza Europa.
Erdre to palindrom i rzeka,
rodem z legend,
najmniejszych, mniejszych, znajomych.
Statki leniwie przemierzające jej wody
pisały historie dawnych królestw,
królewien pięknych i wiecznie zakochanych,
które nigdy nie były nasze.
Jeżeli życie jest rzeką, chcę być Erdre,
gdy zamarza zimą
– i może w zamarzniętej rzece czas już nie płynie,
a chwila ulotna, przemijająca wraz z latem,
zatrzyma się w tak zachowanym wspomnieniu –.
Jeżeli śmierć jest morzem,
niech śmierć będzie oceanem,
który zna mój bosy ślad grudniowy
na pustej plaży.
W życiu każdego człowieka jest jakaś znajoma rzeka,
a Erdre znała dni mojego dzieciństwa.
Jak rzeki tamtych czasów jestem powolny i ufny,
czasem leniwy. Niech dla innych zostanie
wieczna chwała i dym wielkich statków.

Tłumaczyła **Agnieszka Szwajca**

José Luis Piquero (ur. 1967)
Aurora Luque (ur. 1962)
Antonio Manilla (ur. 1967)
Pelayo Fueyo (ur. 1967)
Javier Rodríguez Marcos (ur. 1970)
Emilio Quintana (ur.1964)
José Mateos (ur.1963)

Juan José Millás
POWOŁANIE średniej klasy

Wincenty Niekonieczny zajmował się pisaniem popularnych powieści, których nikt nie chciał wydawać, wobec czego żył na łasce brata żony, paralityka o ciężkim charakterze, którego przyjęli do siebie, żeby ciągnąć zyski z jego renty inwalidzkiej. Wincenty pożądał sukcesu, który pozwoliłby mu uwolnić się od szwagra i urządzić w zajmowanym przez niego pokoju, najlepszym w całym domu, jak na prawdziwego pisarza przystało. Ale wydawcy zwracali mu rękopisy, mimo że dopuszczał się w nich niezliczonych ustępstw o charakterze komercyjnym, które z jakiegoś niezwykłego powodu nie przynosiły upragnionego rezultatu. I nie w tym rzecz, żeby brakowało mu ambicji literackich, tylko, że postanowił odłożyć pisanie swojego mistrzowskiego dzieła aż do osiągnięcia mniej uciążliwej sytuacji ekonomicznej.

Na razie pracował w kuchennym kącie prześladowany przez warzywne wyziewy i warkot elektrycznego wózka, na którym inwalida gwałtownie przemieszczał się z jednego końca mieszkania na drugi. Jego żona również nie zajmowała się niczym produktywnym, bo wkrótce po tym jak spadła na nich manna braterskiej renty stała się fanatyczką filmów przyrodniczych i poświęciła życie ratowaniu żółwia słoniowego z Galapagos, o którym w krótkim czasie zgromadziła wspaniałą dokumentację.

Pewnego dnia szwagier Wincentego zademonstrował nowy wózek z oponami wzmocnionymi specjalnym stopem metali i podczas kolacji zafundował pokaz swojej operatywności pod urażonym spojrzeniem małżonków. Za połowę ceny tego urządzenia Wincenty mógłby przez rok pisać bez przeszkód, a ona założyłaby jakąś fundację na rzecz żółwia słoniowego z Galapagos. Po deserze rodzeństwo poszło razem na telewizję, a Wincenty został w kuchni, by zamienić kilka słów ze swoim niewidzialnym przyjacielem, jedynym jakiego udało mu się zachować od czasów szkolnych.

– Masz pojęcie – powiedział – Jedni mają wiele tak, że drugim brak.

– Powiedziałeś „tak, że" czy „także"?

– Powiedziałem „tak, że", „tak, że"!

– Wybacz, myślałem, że chcesz ułożyć grę słów. Twój szwagier, koniec końców, skazany jest na życie w wózku. Chciałbyś być sparaliżowany?

– No dobrze, skoro już o tym mówisz, to tak. Weźmy takiego Cervantesa.

– Cervantesowi brakowało ręki, a poza tym nie dostawał żadnej renty inwalidzkiej. Czasem myślę, że nie chcesz napisać mistrzowskiego dzieła, tylko dostać polisę ubezpieczeniową na życie. Prawdziwy pisarz nie powinien przedkładać wygód materialnych nad swoją misję.

– Mów dalej. Jestem dziś akurat w nastroju, żeby się kłócić.

Niewidzialny przyjaciel Wincentego Niekonieczne go był krytykiem literackim i nie akceptował sposobu, w jaki ten uzależniał napisanie swojego dzieła od dobrej kondycji finansowej. Nawet gorzej: od pewnego czasu insynuował, że trudności ekonomiczne stanowią w rzeczywistości wspaniałą wymówkę, żeby nie dostrzegać własnego braku talentu.

– W gruncie rzeczy wygodnie jest obwiniać okoliczności zewnętrzne za własne braki – dodał.

Wincenty ugryzł się w język, żeby nie odpowiedzieć mu tak, jak na to zasłużył. Potem, zmęczonym gestem, wyciągnął z lodówki porcję papieru, wyjął długopis z szuflady na sztućce i usiłował skupić się na pisaniu *bestsellera*. Ale nie mógł: zachowanie krytyka wyzwoliło w nim falę żalu. I zawiści: poza wszystkim innym, z tego co wiedział, jego przyjaciel zatryumfował jako niewidoczny krytyk, podczas gdy on widocznie ponosił klęskę jako pisarz, i to codziennie.

– A ty? Zostałeś krytykiem. Kiepsko, jeśli pomyśleć ile ciekawszych rzeczy można robić w życiu! – wykrzyknął w końcu ze złością, odkładając długopis na stół.

– Powiedziałeś „że czy" czy „rzeczy"?

– Powiedziałem „rzeczy", „rzeczy"!

– To znaczy, patrząc na to z tej strony, mógłby mi przeszkadzać ten zbieg okoliczności, że jesteś pisarzem.

– Ale ty zostałeś krytykiem wkrótce po tym jak ja zostałem pisarzem, specjalnie po to, żeby mnie prześladować. Przyznaj, że spędziłeś życie rywalizując ze mną.

— Nie powinieneś się skarżyć. Mimo że nic nie wydałeś, zawsze pisałem doskonałe krytyki o twoich książkach. Przecież je czytałeś.

– I co mi przyjdzie z twoich niewidzialnych krytyk w niewidzialnych czasopismach, które docierają jedynie do niewidzialnych czytelników? Poza tym, to nieprawda, że dobrze mnie traktowałeś: nie dobijałeś mnie, a to nie to samo. Nigdy o tym nie rozmawialiśmy, ale skoro już o tym mowa, powiem, że wolałbym zniewagi i wyzwiska niż ten protekcjonalny ton, z jakim odnosisz się do mojego dzieła.

– Robię co mogę.

– Czasem myślę, że jestem otoczony przez wariatów: szwagier ze swoją namiętnością do wózków inwalidzkich; ty z twoimi nieustającymi wątpliwościami moralnymi, tak że bardziej mi przypominasz mniszkę niż krytyka; i moja żona ogarnięta obsesją ratowania żółwia słoniowego z Galapagos.

– Twoja żona jest uczciwsza niż ty.

– Ale przecież ta biedaczka nie wie, gdzie są Wyspy Galapagos i nigdy w życiu nie widziała żółwia, ani nawet słonia. Sam zresztą wiesz, że jedyne co można spotkać w tym domu to karaluchy, które ona osobiście wykańcza środkiem owadobójczym wywołującym straszliwe bóle. Nie dalej jak wczoraj musiałem dobić jednego, który konał w boleściach za bidetem, z płucami zniszczonymi przez ten napalm, którym je skropiła.

– Nie bądź sofistą. Karaluchy nie mają płuc.

– No to... tym co tam mają. Nie rozumiem dlaczego wydaje ci się bardziej stosowna obrona żółwia słoniowego z Galapagos, którego znamy tylko z telewizji niż obrona pospolitego karalucha, który koniec końców stanowi część rodzimego ekosystemu i, według Japończyków, wydziela przy zmianie skóry jakiś związek rakotwórczy...

– No pewnie, łatwiej walczyć o coś, co się już zna, w końcu sam nie robisz nic innego, tylko powtarzasz w kółko ten sam schemat w twoich tanich powieściach. Ryzykiem jest postawienie na coś nieznanego, czyli innymi słowy, zdobycie się na pisanie powieści, jakich dotychczas nie pisano. W dniu, kiedy włożysz w literaturę tyle samo ambicji i ryzyka, co twoja żona w ekologię, zaczną myśleć, że masz jeszcze jakieś szanse. Choćbyś chciał napisać żółwia słoniowego, a wyszedł jaszczurowaty.

Wincenty machnął ręką uznając rozmowę za skończoną. Potem znowu wziął długopis i zabrał się za wypisywanie alfabetu w skupieniu mającym robić wrażenie twórczego napięcia. Wypełniwszy tym sposobem siedem stron, zaczął się uspokajać i spróbował wyobrazić sobie jak by wyglądała powieść w formie żółwia słoniowego. Treść musiałaby wyłaniać się pomarszczona, lub może ułożona w łuski, ze swego rodzaju gigantycznej osłony. W ujęciu literackim byłaby to oczywiście pewna nowość. Intryga znajdowałaby się zatem w środku i stanowiła strefę miękką powieści, podczas gdy rolę formy pełniłaby skorupa. W razie gdyby powieść poległa (Bóg na to nie pozwoli, powiedział sobie), a intryga zanikła wskutek gnicia właściwego mięsu, przetrwałby zewnętrzny szkielet jako formalne świadectwo owego mistrzowskiego dzieła. Gdy sobie uzmysłowił, że z żółwich skorup robi się grzebienie i klamry do włosów, przestraszył się, że jego książka mogłaby zyskać sławę pośmiertną przekształcona w obiekt drogeryjny, ale od razu zauważył, że ten pomysł ma także swoją powabną stronę, zanotował go więc, do rozwinięcia następnego dnia i doszedł do wniosku, że tej nocy poświęcił nieśmiertelności wystarczająco dużo czasu. Od dłuższej chwili nie słyszał już telewizora, a zatem szwagier i żona poszli spać.

Wstał, schował kartki do lodówki, a długopis do szuflady na sztućce i podekscytowany skierował się do sypialni. Projekt napisania powieści naśladującej formalnie i tematycznie model wymierającego gada wydał mu się absolutnie rewolucyjny. W przyszłości będzie się mówić, że Wincenty Niekonieczny przyjął za model literacki żółwia słoniowego z Galapagos, podobnie jak Joyce zainspirował się Homerem, żeby napisać swojego *Ulissesa*. „Innowacja Niekonieczne go", wyobrażał już sobie wypisane w encyklopediach przyszłości, „polega na skonstruowaniu powieści z pazurem, by tak rzec, w taki sposób, że ta rogowa powłoka spełniać będzie wiecznie swą funkcję jako odlew lub forma strefy cielesnej opowiadania, podatnej na rozkład z samej swej natury".

Żona spała; gdyby nie to, obudziłby ją (co za bzdura, ugryzł się w język), żeby jej powiedzieć, że ma w ręku ważny projekt, którego sukcesem gotów jest się z nią podzielić, jeśli udzieli mu pewnych informacji o żółwiach lądowych dalekiego archipelagu. Potrafił już wyobrazić sobie stronę tytułową: „Mojej żonie, bez której wiedzy o żółwiu słoniowym z Galapagos powieść ta nie ujrzałaby światła dziennego". Być może taka dedykacja to przesada: można by z niej wywnioskować, że część literackiej zasługi nie należy do niego. Poza tym, zaraz pomyślał, że nawet gdyby zaproponował jej tak wspaniałomyślną wymianę, ona raz jeszcze rzuciłaby mu w twarz,

Anna Sawicka

Źle czy dobrze dzieje się obecnie w literaturze hiszpańskiej? Optymiści uważają, że świetnie: pisze kilka pokoleń równocześnie; nie można narzekać na brak zainteresowania ze strony czytelników; to, co się wydaje, a wydaje się bardzo dużo, dalekie jest od monotonii. Dlaczego więc sceptycy, pomimo urodzaju na piszących i czytających, roztaczają apokaliptyczne wizje głoszące śmierć literatury?

DŁUGI OKRES PRZEJŚCIOWY

Kłopoty z ferowaniem jednoznacznych ocen rozpoczęły się w 1978 roku po definitywnym zniesieniu cenzury, która przez blisko czterdzieści lat rzucała cień na życie literackie w Hiszpanii. Krytycy i czytelnicy przeżyli zawód, kiedy okazało się, że wbrew ogólnym oczekiwaniom pisarskie szuflady nie kryły żadnych rewelacji. Tyle tylko, że mogły się wreszcie oficjalnie ukazać w Hiszpanii książki, które wcześniej krążyły „w drugim obiegu". Miejscowe ograniczenia nie były bowiem tak dotkliwe dla kultury dzięki możliwości wydawania na zewnątrz, w Ameryce Łacińskiej czy w Paryżu.

Pierwsze „jaskółki", które ukazały się w Barcelonie kilka miesięcy po publikacji w Meksyku, to: *Recuento (Obrachunki*, 1973) Luisa Goytisolo (ur. 1935), (przekład polski: J. Konieczna-Twardzikowa, 1985); *Si te dicen que caí* (*Jeśli powiedzą ci, że padłem*, 1973) Juana Marsé (ur. 1933), (przekład polski: T. Marzyńska, 1978) oraz *Juan sin tierra* (Jan Bez Ziemi, 1975) Juana Goytisolo (ur. 1931). Co ważnego mieli w tym momencie do powiedzenia ci trzej autorzy?

Obrachunki to wielowątkowa kronika okresu dojrzewania pokolenia rozczarowanego przekazanym mu systemem wartości religijnych i społecznych, odnajdującego swój sposób na życie z dala od wszelkich ideologii. W drugiej z wymienionych powieści Marsé w imieniu tego samego pokolenia dokonuje rozrachunków z niedawną przeszłością, na którą przypadło jego dzieciństwo: z okresem totalnej degradacji po wojnie domowej, widzianym przez pryzmat dziecięcej chorej wyobraźni. Trzecia książka też jest w pewnym sensie rozrachunkowa, choć na innej płaszczyźnie. Jest powieścią eksperymentalną, w której pojawia się Hiszpania zagubiona w swoich własnych odniesieniach kulturowych, sięgających arabskiej przeszłości. Zagubienie wzmocnione zostało pomieszaniem języków (hiszpański, arabski, włoski, francuski, angielski...) i gatunków (od eseju po nieuporządkowany syntaktycznie monolog). We wszystkich tych powieściach autorzy, świadomi odpowiedzialności za słowo, z całą powagą traktują aktualny temat i jego uwarunkowania historyczne i społeczne; z podobnym szacunkiem podchodzą do bohatera, zagubionego, ale poszukującego sensu, i do samego czytelnika, uważając, że jest zdolny podjąć wyzwanie trudnej lektury.

Wiadomo było, że po upadku dyktatury rozpocznie się nowa epoka, która zatrze wiele szlaków przemierzanych dotąd przez literaturę, że muszą pojawić się też szlaki nowe. Spodziewano się, i słusznie, odpolitycznienia treści, zastanawiano się też nad kontynuacją poszukiwań w dziedzinie formy, przebiegających pod znakiem francuskiego *nouveau roman*, neorealizmu włoskiego, a później również „brudnego realizmu" amerykańskiego. W okresie przejściowym (1975-1980) formalne nowatorstwo przestało być wyznacznikiem kontestacji w stosunku do błahej, triumfalistycznej kultury oficjalnej poprzedniej epoki: zostało przeniesione na grunt własnych tradycji literackich, dowartościowanych, od kiedy przestały być wykorzystywane przez narzucony system polityczny.

Już na początku lat siedemdziesiątych pod wpływem *boomu* powieści iberoamerykańskiej nastąpił powrót do powieści ludycznej, opartej na akcji i wyobraźni; podobnie też jak to miało miejsce w tym samym okresie we Francji czy we Włoszech, w Hiszpanii zaczął zdobywać wyznawców realizm magiczny, hedonistyczne zamiłowanie do opowiadania zmyślonych, pasjonujących historii, bez żadnych dodatkowych motywacji i ukrytych podtekstów czy intertekstualnych wycieczek dla wtajemniczonych.

Z drugiej strony nie bez znaczenia dla „nowej powieści" były docierające w tym samym czasie do Hiszpanii głosy tych spośród postmodernistów (Umberto Eco, John Barth), którzy uważali, że czas najwyższy znieść bariery pomiędzy sztuką i rozrywką. Zdobycie masowego czytelnika staje się celem nowej awangardy. Przeszłość narodowa? Jak najbardziej, ale traktowana ironicznie, zabawowo, egzotycznie. Bawmy i wzruszajmy, a czytelnik już się nam nie wymknie – proponuje

że będą musieli żyć z pieniędzy sparaliżowanego brata, jak zawsze kiedy próbował zaangażować ją w jakiś awangardowy projekt. Szaleństwo na punkcie rzadkich zwierząt nie zdołało stłumić jej pragmatycznego temperamentu, któremu pozwalała błyszczeć w tego rodzaju artystycznych sporach. Właściwie to lepiej nic jej nie mówić.

Położył się patrząc w sufit, lecz myśl o trudnościach ekonomicznych wprawiała go od nowa w zły humor, kiedy pojął, że będzie musiał odłożyć pisanie tej powieści aż do czasu osiągnięcia stabilizacji, której horyzont co dzień bardziej się oddalał. Wówczas, nie dodając nic od siebie, jakby chodziło o cudzą myśl, która przez pomyłkę trafiła do jego głowy, tak jak nietoperz, który pewnej nocy wpadł przypadkiem do sypialni, zaczął planować śmierć szwagra. Można by z nim skończyć, kalkulował chłodno, dodając mu codziennie do jedzenia porcję środka stosowanego przez żonę przeciw karaluchom. W stanie, w jakim biedak się znajdował, z częstymi kryzysami oddechowymi i sercowymi, jego lekarz podpisałby świadectwo zgonu, nie wnosząc o autopsję. Jak długo by to trwało? Cztery, pięć miesięcy? Nieważne: może czekać rok albo półtora. Chodzi o to, żeby działać powoli, tak aby nie wzbudzać podejrzeń.

Szwagier posiadał, oprócz renty inwalidzkiej, bliżej nie sprecyzowaną sumę oszczędności i mieszkanie przyznane w formie odszkodowania za wypadek przy pracy, który skazał go na życie w wózku. Między innymi, kiedy już raz wreszcie umrze, kalkulował, będzie mógł żyć z żoną bez problemów przez czas niezbędny, żeby zahaczyć się w świecie literackim. I w świecie żółwim.

Zasnął z tym pocieszającym planem, a rano, gdy tylko się obudził, zamknął się w łazience, żeby o wszystkim opowiedzieć swojemu niewidzialnemu przyjacielowi. Ten wcale się nie zachwycił, co zirytowało Wincentego. W dzieciństwie zawsze byli wspólnikami we wszelkiego rodzaju wariactwach, ale potem, w miarę jak dorastali, miał coraz więcej moralnych skrupułów, które sięgnęły szczytu, od czasu gdy został krytykiem literackim. Dla Wincentego emocjonalne wsparcie byłoby nieocenione w tak ryzykownej przygodzie kryminalnej. Nie mówiąc o tym, że niewidzialnemu krytykowi także nie pasował brat jego żony i po wielekroć razem krytykowali jego sknerstwo i ciężki charakter.

– Przecież to pasożyt – usprawiedliwiał się – Kogo to obejdzie, że zniknie? Pomyśl, w jakich warunkach pracuję. Potrzebuję jego pokoju i trochę gotówki, żeby zabrać się na serio do pisania. Właśnie, mam akurat pewien pomysł na opowiadanie ułożone z łusek, w którym intryga wyłania się ze środka szylkretowej skorupy, niczym głowa żółwia słoniowego.

– To jednak istota żywa. To niemoralne, że próbujesz oprzeć swoją sławę literacką na zbrodni.

– A co literatura ma wspólnego z moralnością?

– Ceną twojej niewiedzy w tym względzie są te tanie powieścidła, którymi mnie dręczysz i których żadne wydawnictwo nie chce opublikować.

Wincenty uznał zachowanie niewidzialnego przyjaciela za niesprawiedliwe, podniósł się gwałtownie z sedesu, spojrzał mu w oczy i zarzucił brak solidarności:

– Zawsze kiedy mnie potrzebowałeś, miałeś mnie u swego boku! A moja przyjaźń nie przyniosła ci jak dotychczas żadnych powikłań. Za to przez ciebie od dziecka ciągali mnie po psychologach!

– To przez ciebie! Tysiąc razy cię prosiłem, żebyś rozmawiał ze mną po cichu. Poza tym podczas trzeciej wizyty przyznałeś rację psychologowi, nauczycielom i rodzicom. Powiedziałeś, że nie istnieję, że nie istnieję i że nie istnieję, bardzo dobrze to pamiętam, nie potrafię o tym zapomnieć. Myślisz, że nie było mi przykro, kiedy zaparłeś się mnie w ten sposób po trzykroć. Judasz! Tym właśnie jesteś, Judaszem!

– A co chciałeś, żebym zrobił? Cały dzień stali nade mną, a w końcu by mnie zamknęli, gdybym im nie przyznał racji.

– Jedno jest pewne, że od tej pory nie odważyłeś się nikomu o mnie powiedzieć, nawet twojej żonie, kiedy chodziliście ze sobą i zwierzałeś się jej ze wszystkich swoich sekretów.

– Czy ty chcesz, żeby myśleli, że zwariowałem, czy co?

– To cię właśnie wykańcza: co też inni powiedzą. Powiem ci w trzech słowach: jesteś zasranym mieszczuchem. Wprost nie wiem, jak mogłem wierzyć, że zdołasz napisać coś o minimalnej choćby wartości z tym powołaniem rodem z klasy średniej!

– A ty masz gębę pełną honoru, ale wiem, że jesteś recenzentem trzech czy czterech niewidzialnych wydawnictw, co wcale ci nie przeszkadza pisać pochlebnych krytyk o książkach, które wydają. I dowiedziałem się też, że kiedy wybrali twojego ojca Dyrektorem Generalnym Niewidzialnej Książki, wykorzystałeś jego stanowisko, żeby dawać niewidzialne wykłady we wszystkich niewidzialnych ośrodkach kulturalnych twojego wymiaru. Więc spójrz też na siebie.

– Słuchaj Wincenty, od dziecka robiłem, co mogłem, żeby nie przejmować się tymi nędznymi przedstawieniami, którymi mnie codziennie raczysz. Ale mam już dosyć i ani minuty dłużej nie będę ukrywał, co o tobie myślę: nie tylko brak ci talentu, ale ponadto jesteś żałosny. Żałosny. I możliwe, że to pierwsze jest konsekwencją tego drugiego, tak że lepiej zapomnij o literaturze i zajmij się czym innym.

Niewidzialny przyjaciel zamierzał jeszcze coś dodać, ale nie zdążył, bo Wincenty wziął z umywalki mydelniczkę z kryształu górskiego i wbił mu ją z wściekłością w głowę rzucając zarazem na cały głos przekleństwami wszelkiego kalibru.

– Stało się coś, Wincenty? – zapytała zza drzwi zaniepokojona żona.

Niekonieczny zatrzymał się na chwilę dysząc i odpowiedział, że nie, że próbował zaśpiewać piosenkę, którą słabo zna. Później przyjrzał się niewidzialnemu ciału swego martwego przyjaciela, na którego czole otwierała się rana, a z niej wypływał strumień niewidzialnej krwi, świadczącej, że wszystko stracone. Odruchowo umył mydelniczkę i przetarł podłogę wilgotnym ręcznikiem. Ale co zrobić z trupem? Oczywiście, nikt go nie zobaczy, nawet gdyby go porzucił tutaj, u stóp umywalki; nikt, oprócz niego, który musiałby całymi miesiącami być świadkiem rozkładu części miękkich (kości są chyba zbudowane z tkanki mięśniowej?). Myśl ta wydała mu się nieznośna, otworzył więc okienko, które wychodziło na ciasne podwórko, i wyrzucił trupa na zewnątrz, usłyszał, jak niewidocznie uderza o ziemię akurat w momencie, gdy szwagier walił w drzwi, wrzeszcząc, że minęło pół godziny, od kiedy się zamknął i że inni też mają potrzeby.

– Poczekasz sobie! – krzyknął rozeźlony. I zamknął okno, tłumiąc odgłosy ręką owiniętą w ręcznik.

Tej samej nocy, po dniu wielkiego wzburzenia, zaczęły się wyrzuty sumienia. A może i strach. W niewidzialnym wymiarze przyjaciela, mimo że był samotny i nie miał żadnej niewidzialnej żony, która by za nim tęskniła, już zapewne została zauważona jego nieobecność, albo niebawem zostanie. Z pewnością potrwa trochę, nim znajdą trupa, ale kiedy się na niego natkną, rozpoczną się poszukiwania. Niekonieczny nie miał najmniejszego pojęcia, jaki jest tryb postępowania policji tamtego wymiaru, ale włosy stawały mu dęba na myśl, że któregoś dnia po wstaniu z łóżka spotka w przedpokoju oczekujących go dwóch niewidzialnych śledczych. Spędził najgorszą noc swego życia zastanawiając się, czy przypadkiem między organami policyjnymi sfer widzialnych i niewidzialnych nie ma jakiegoś porozumienia, podobnie jak między policją hiszpańską i francuską. Przez chwilę próbował oddzielić winę od strachu, żeby poznać rozmiar każdego z tych odczuć i pokonać je z osobna, ale były ze sobą tak mocno splecione, że nie zdołał odróżnić jednego od drugiego. W końcu popadł w obezwładniającą manię prześladowczą, która nie dała mu zasnąć przez resztę nocy.

O świcie, z przyspieszonym pulsem i roztrzęsiony od gorączki, poszedł do łazienki, zbliżył się do okienka i spojrzał na niewidzialnego krytyka literackiego; leżał jak upadł, ze skręconym karkiem i martwymi oczami wpatrzonymi w niebo, jak gdyby starał się ocenić wysokość, z jakiej został zrzucony. Chmara niewidzialnych much brzęczała wokół niego, przysiadając na tych partiach twarzy, gdzie pozostała zakrzepła krew. Stwierdzenie, że zbrodnia nie była koszmarem sennym, w jednej chwili zwielokrotniło gorączkę i nerwowe dreszcze. W tym momencie usłyszał, że żona coś krzyczy, nie panując nad sobą, coś o swoim bracie, ale nie był w stanie tego słuchać przyłapany na własnej desperacji. Zamknąwszy okno, żeby niewidzialne trupie zapachy nie przeniknęły do domu, opuścił łazienkę, skierował się biegiem do telefonu i zadzwonił na policję.

– Popełniłem zbrodnię – oświadczył wycieńczony, podając swoje nazwisko i adres funkcjonariuszowi, który przyjął telefon.

Kiedy odłożył słuchawkę i poczuł pierwszą falę ulgi spowodowanej wyznaniem, zwrócił uwagę na żonę, która patrzyła na niego z przerażeniem z drugiego końca pokoju.

– Zabiłeś mojego brata? To ty, kanalio?

Wincenty przeszedł z jednego wymiaru do drugiego z twarzą pełną zgrozy i zaczął mgliście pojmować, że jakaś intryga pomarszczona, mglista, wymykająca się kontroli wyłania się ze skorupy rzeczywistości.

– O co chodzi z twoim bratem? Nigdy w życiu go nie tknąłem.

Pobiegł do pokoju szwagra i, faktycznie, leżał martwy na łóżku, ze zwykłym u niego wyrazem niezadowolenia na zielonkawej twarzy. Chciał wyjaśnić nieporozumienie, ale ledwo zdołał nakłonić żonę, by przestała krzyczeć i usiadła na kanapie, żeby go wysłuchać, przyjechała policja i aresztowano go.

– Proszę wziąć pod uwagę – bronił się słabo, kiedy zakładali mu kajdanki — że to nie ten; mój trup leży na podwórku.

Policjanci wychylili się przez okno w łazience i niczego nie zobaczyli.

– Tam na dole nie ma nikogo.

– To dlatego, że jest niewidzialny — przekonywał jeszcze ostrożnie.

Począwszy od tej chwili wszystko odbyło się z zawrotną szybkością. Sędzia polecił zrobić autopsję zwłok, w czasie której wykryto we włosach i paznokciach zmarłego zwiększoną ilość arszeniku, pochodzącego, według specjalistów, z powszechnie używanego środka owadobójczego. Wywnioskowano więc, że intoksykacja była powolna, w celu uniknięcia typowych objawów zatrucia, a zatem gdyby nie samooskarżenie, zbrodnia przeszłaby niezauważona, zwłaszcza jeśli wziąć pod uwagę stan zdrowia ofiary.

CIĄG DALSZY NA STR. 14

Nowe znaki tożsamości prozy hiszpańskiej

jeden z pisarzy. Wojnę domową można przedstawić na modłę powieści bizantyjskiej; kastylijska meseta może być egzotyczna. Źródła inspiracji? Te same co zwykle, ciągle jeszcze niewyczerpane: od mitologii i historii po relacje z podróży do dalekich krajów.

I tak na przykład w pasjonującej powieści detektywistycznej *La verdad sobre el caso Savolta*, 1975, (polski przekład: Prawda o sprawie Savolty, Z. Chądzyńska, 1980) Eduardo Mendoza (ur. 1943) przemyca w tle zawikłanej fabuły świetną analizę problemów społecznych w Barcelonie w okresie kryzysu w latach 1917-1919. Tymczasem jego młodszy kolega, Jesús Ferrero (ur. 1952), publikuje w 1981 roku powieść *Bélver Yin* osadzoną w realiach chińskich, której oryginalność polega na tym, że nic w niej nie jest oryginalne: wykorzystując technikę collage'u konsekwentnie odwzorowuje (nie przetwarzając) estetykę komiksu, powieści brukowej, scenariusza filmowego, harlekinowego pomieszania idylli z erotyzmem... I znajduje czytelników; udało mu się wyjść naprzeciw ich oczekiwaniom.

Na początku lat osiemdziesiątych szybko rozwijająca się Hiszpania, kraj wielkich możliwości, przeżywa swoje pięć minut na scenie europejskiej. Moda na kraj objęła też literaturę, obecną na międzynarodowych targach książki, przekładaną i nagradzaną poza granicami. Świeżo odzyskana demokracja i pomyślna sytuacja ekonomiczna eliminuje ton niezadowolenia i krytyki, typowy dla kultury opozycyjnej. Środowisko literackie przyłącza się do ogólnego nurtu optymizmu. Pisarze zwolnieni z pełnienia funkcji społecznych, po okresie wspólnych celów i wspólnych frontów mogą sobie pozwolić na indywidualizm i prywatność. Porzuciwszy służbę dla narodu literatura przechodzi do sektora usług dla ludności, odkąd nastrój powszechnej euforii stworzył nowy typ biernego czytelnika, szukającego łatwej rozrywki. Zaczęto mówić o literaturze *light*.

Pierwszą demokratyczną dekadę zamyka wielkie wydarzenie: w 1989 roku Camilo José Cela (ur. 1916) zostaje laureatem nagrody Nobla. Hiszpański noblista, który debiutował jako prozaik w 1942 roku powieścią *La familia de Pascual Duarte*, (polski przekład: *Rodzina Pascuala Duarte*, Zofia Szleyen, 1963), należy do najstarszego z piszących pokoleń, pokolenia klasyków, zajmującego już należne im miejsce w podręcznikach i leksykonach. Osiemdziesięcioletni autorzy piszą nadal, ale ich dzieła są traktowane na rynku według tego samego kryterium, co utwory debiutantów. O ich randze decyduje poczytność, a nie opinia środowisk literackich.

Lata dziewięćdziesiąte nie poskąpiły rozczarowań i gorzkich doświadczeń w życiu społecznym. W społeczeństwie bezklasowym pieniądz ustala nowe hierarchie i nową etykę konsumpcyjną; wielu odczuło na własnej skórze dotkliwe skutki bezrobocia; narkomania stała się plagą społeczną. Czy w związku z tym kryzysem wartości coś się zmieniło w literaturze?

Na początku obecnego dziesięciolecia w krytyce literackiej wyszły z użycia dwa terminy. Przestano odwoływać się do wojny domowej i do pokoleniowości. Dopóki cezurę wyznaczała wojna, sytuacja w literaturze hiszpańskiej była mniej więcej jasna. Mówiono o autorach trzech pokoleń: o tych, którzy ją przeżyli, o tych, którzy dorastali w okresie powojennym i o młodych i obiecujących autorach trzydziestoletnich, dla których była ona już tylko historią. Najstarsze pokolenie powoli odchodzi, a wraz z nim jasne kryteria oceny. Po krótkim okresie, kiedy każda ciekawa książka była wydarzeniem, ale rewelacje nie były częste, rozpoczął się boom prozy hiszpańskiej, wywołany profesjonalną polityką wydawniczą.

NOWA POWIEŚĆ

Jaka jest ta nowa literatura? Krytycy narzekają na wątłość narracji, opierającej się z reguły na jednym pomyśle. Zamiast porządnie opowiedzieć jakąś historię, pisarze gubią się w błahych detalach, tworząc teksty fragmentaryczne, pastiszowe. Odkurzają własne wspomnienia z dzieciństwa, piszą o pryszczatej młodości, ale tak płytko i prywatnie, żeby naprawdę nic z tego nie wynikało. Dziennik i pamiętnik są sposobem na odbieranie świata. Fabule brak konsystencji a postaciom wigoru, ale jednocześnie autorzy piszący o nikim i o niczym demonstrują solidne rzemiosło, dobrze świadczące o ich oczytaniu, nieco gorzej o oryginalności.

Literatura przestaje być świadectwem epoki, nie ma wizji całości, nie sili się na krytykę, nie wyciąga wniosków z codziennego do-

CIĄG DALSZY NA STR. 14

CIĄG DALSZY ZE STR. 13

Podczas pierwszego spotkania z sędzią Wincenty upierał się, że bierze na siebie odpowiedzialność jedynie za zbrodnię na niewidzialnym przyjacielu.

– Nieskazitelny krytyk literacki, który zawsze wątpił w mój pisarski talent.

Wobec takiego stanu rzeczy, sędzia nakazał badania psychiatryczne, co według adwokata z urzędu otwierało obiecującą linię obrony.

– Powinien pan przede wszystkim – doradził Wincentemu – cały czas mówić o swoim niewidzialnym przyjacielu, kładąc nacisk na jego bezwzględność przy ocenie pańskich utworów.

– Nic z tego nie rozumiem – odparł Niekonieczny – od dziecka mnie zapewniali, że najlepszym sposobem uniknięcia problemów jest wypieranie się go, a teraz pan mi wmawia coś wręcz przeciwnego. Naprawdę, nie wiem, co robić.

– Niech pan zrobi, jak mówię, a wszystko pójdzie dobrze. Jeśli zdobędziemy świadectwo niepoczytalności, zamkną pana w szpitalu psychiatrycznym, a stamtąd wychodzi się łatwiej niż z więzienia. I szybciej.

– Ale dlaczego przedtem działało na moją szkodę kiedy zachowywałem się jak wariat, a teraz wyjdzie mi na korzyść?

– Słuchaj pan, jeżeli nie podobam się panu jako adwokat, proszę sobie poszukać innego i już.

Wincenty postanowił go posłuchać i upierał się na badaniach psychiatrycznych, że ma niewidzialnego przyjaciela, ale robił to bez przekonania, mając w pamięci korzyści, jakie przyniosło mu w szkole zaprzeczanie jego istnieniu. Efektem była opinia lekarska stwierdzająca, mniej więcej, że chodzi o osobowość ze skłonnością do kłamstwa, ale świadomą swoich czynów, wskutek czego dostał dwadzieścia lat i jeden dzień, na co adwokat rutynowo choć bez entuzjazmu wniósł apelację.

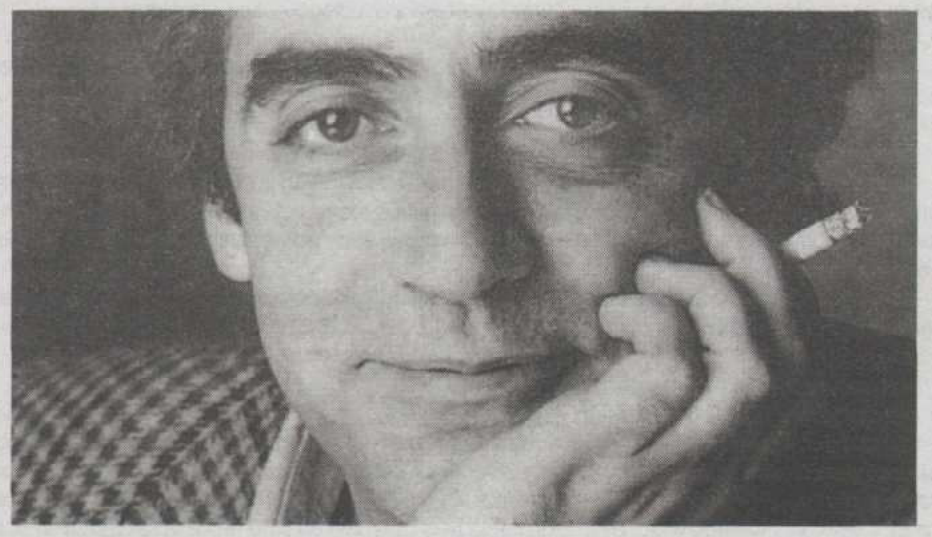
Już po ogłoszeniu wyroku odwiedziła go w więzieniu żona, przyniosła pozew rozwodowy i poinformowała, że ma zamiar zamieszkać na wyspach Galapagos, żeby być bliżej żółwi słoniowych. Wincenty potulnie podpisał dokumenty i życzył wszystkiego najlepszego żonie i w ogóle żółwiom. Później, kiedy został sam w ciszy celi i ponownie przypomniał sobie ze zdumieniem perypetie swojego życia, po raz pierwszy uzmysłowił sobie, że to ona była niespieszną trucicielką (co za głupiec ze mnie, powiedział sobie trochę rozżalony). Zbieżność pomiędzy śmiercią brata i zamordowaniem niewidzialnego przyjaciela tylko dopomogła jej pozbyć się ich obu za jednym zamachem.

Bardziej niż urazę odczuł podziw dla swojej żony i dla jej uporu w obronie tego, co nadało sens jej życiu, mimo że chodziło o żółwia, a nie o powieść. Co do swego mistrzowskiego dzieła pojął, że pisanie go miało sens tylko przeciw niewidzialnemu przyjacielowi, a może właśnie dla niego. Od kiedy raz na zawsze zniknął, mógł zrezygnować z tej odpowiedzialności. Zapewne na tym będzie polegało wyzdrowienie. Najgorsze, że jego ceną miało być dwadzieścia lat i jeden dzień.

– Co za życie – powiedział na głos, choć bez emfazy, odwracając się na sienniku, aby zjednać sobie sen na tę noc.

Tłumaczyła **Magdalena Olejnik**

© Juan José Millás, *Una vocación de clase media*, El País Semanal, n. 1091, 24 sierpnia 1997



© *Fotografia* **Anna Loscher** (Santiana), S.A. 1995)

JUAN JOSÉ MILLÁS – (ur.1946 w Walencji). Mieszka w Madrycie. Opublikował wiele powieści, wśród których warto wspomnieć: *Cerebro son las sombras* (1974), za którą otrzymał nagrodę "Sésamo", *Volver a casa* (1990), *La soledad era eso* (1990), nagrodzoną nagrodą "Nadal". Jest także autorem zbioru opowiadań pt.: *Primavera de luto* (1992). Na polski tłumaczony po raz pierwszy.

Juan Manuel de Prada

Jest w tym
trochę okrucieństwa
i wiele gruboskórności duszy -
zauważył.
ADOLFO BIOY CASARES

Los jest okrutny i drwi z nas, każąc nam być świadkami wydarzeń, z którymi dobrowolnie nie chcielibyśmy mieć nic wspólnego; stawia nas wobec sytuacji ekstremalnych , wobec odrażających zbrodni , które później niepamięć lub nieczyste sumienie przysypują ziemią i pokrywają patyną nierealności. Przez ponad czterdzieści lat starałem się wymykać podobnym igraszkom losu, asekurując się na tysiąc sposobów, nawet za cenę prowadzenia żywota, w którym nie było miejsca na radość i choćby cień improwizacji. Postawa bezustannej czujności okazała się jednak nieskuteczna, ponieważ całkiem niedawno musiałem chcąc nie chcąc przyzwolić na dokonanie podwójnego zabójstwa, co w pewnym sensie czyni ze mnie wspólnika. Być może poniższe słowa służą tylko temu, by ulżyć mojemu poczuciu winy, kosztem zrzucenia ciężaru odpowiedzialności na los, ową instancję mglistą i wszechobecną.

Nigdy bym nie pojechał do kurortu Melchinar, gdyby nie zachęta ze strony Ovidia Vidala, jednego z uczestników spotkań naszego klubu. Dopisywałem wówczas ostatnie rozdziały eseju o życiu gromadnym oraz atawistycznych zachowaniach we współczesnym społeczeństwie, który później zatytułowałem „Tragedia statysty". Wówczas jeszcze nie udało mi się wejść do żadnej z grup plemiennych, których dotyczyła moja praca. Bez własnych doświadczeń nie mogłem tchnąć odrobiny życia w nużące stronice tego, co powoli przekształcało się w traktat socjologiczny. Podzieliłem się moim problemem na spotkaniu Klubu Kawalerów działającego w naszym mieście, w którym spędzam wszystkie wieczory przy gorącej herbacie i ciasteczkach. Ovidio Vidal, stary podróżnik i obieżyświat, podrzucił mi ów zgubny pomysł.

– Nie wahaj się przyjacielu, jedź do kurortu.

Zdziwiła mnie jego propozycja, słyszałem bowiem pogłoski, że uzdrowisko Melchinar straciło sporą część klienteli na rzecz innych bardziej „światowych" miejsc, z plażą, kasynem i Szwedkami *topless*. Skrzywiłem się i przedstawiłem swoje obiekcje.

– Te pogłoski nie mijają się z prawdą – przerwał mi Ovidio – ale właśnie teraz, gdy kurort opustoszał, będziesz mógł poddać badaniom zachowania plemienne. Jest tam teraz grupa tłuściochów, którzy wykorzystując odosobnienie miejsca, zawładnęli basenem hotelu Hermes, by oddać się beztroskim kąpielom i pluskom. Wyobraź sobie ten widok: basen i tylko oni samiuteńcy.

Uznałem, że basen hotelu Hermes może być doskonałą pożywką dla eseju „Tragedia statysty". Ovidio Vidal przełamał ostatecznie me opory zapewniając, że o tych grubasach wiedział z dobrego źródła – jego krewny, który pracuje w tymże hotelu jako stróż wyjawił mu ów sekret, ryzykując własnym życiem.

– Zdaje się, że te pieprzone grubasy dały w łapę personelowi hotelu, pragnąc uniknąć obecności obcych na basenie. Grubasy kupiły swoje szczęście; chcą żyć w raju otyłości i dyspepsji, nie życząc sobie, żeby jakiś zasrany chudeusz wtykał tu nos.

W mojej wyobraźni zrodził się przeuroczy obraz: dziesiątki, setki grubasów zbierających się na basenie hotelu Hermes, przybywających z najróżniejszych miejsc świata na zlot tłuściochów. Badaczowi zachowań gromadnych nie mógł się trafić lepszy kąsek. Postanowiłem udać się do Melchinar, rzucając wyzwanie milczącemu zakazowi ze strony grubasów.

– Ostatnia uwaga – przestrzegł mnie Ovidio Vidal, kiedy już miałem opuścić nasze spotkanie, by rozpocząć przygotowania – przytyj trochę, jeśli nie chcesz rzucać się w oczy. W przeciwnym razie licz się z konsekwencjami.

Przytaknąłem nieco przestraszony. Przez czas, jaki pozostał do końca tygodnia, jadłem jak wieprz, odmawiałem sobie gimnastyki (co nie wymagało ode mnie wielkiego poświęcenia), aż wyhodowałem pokaźnych rozmiarów brzuch oraz pyzate, zaróżowione policzki. Czułem się jak kameleon, co zmienia kolor skóry na taki, jaki mu najbardziej odpowiada, by upodobnić się do otoczenia.

Hotel Hermes posiada basen, który nie mając olimpijskich rozmiarów, może jednak zadowolić każdego amatora nurkowania i relaksu. Poza brodzikiem dla dzieci, jego użytkownicy dysponują trampoliną, prysznicami, szatnią i ogrodem, gdzie niewiele jest cienia i gdzie to tu to tam wyłaniają się strategicznie usytuowane leżaki. Ledwie zająłem jeden z nich, zza krzaków wychynął ogrodnik: wątły, bojaźliwy człowieczek o płochliwym spojrzeniu i haczykowatym nosie. Szedł na palcach, lekko podskakując, jakby ćwiczył numer baletowy.

– To przez grubasów, wie pan? – usprawiedliwił się. – Ponieważ jestem taki chudy, robią sobie ze mnie jaja, jak tylko mnie zobaczą.

Nowe znaki tożsamości

CIĄG DALSZY ZE STR. 13

świadczenia. Ucieka od dogmatów, nie angażuje się politycznie ani ideologicznie. Nowy system wartości obywa się bez pamięci historycznej. We współczesnej prozie hiszpańskiej nie ma tendencji dominujących; jej panorama jest chaotyczna i rozproszona, czyli innymi słowy, bogata i niejednoznaczna. Każde zjawisko, które daje się w niej zaobserwować, z reguły ma swój rewers. Na przykład przeciętna długość tekstu.

Pośpiech i powierzchowność sprzyjają formom krótkim, nie narzucającym się zbyt ostentacyjnie zabieganemu czytelnikowi, w sam raz na nieco dłuższą sjestę przy kawie czy lekturę w drodze do pracy. Stąd się bierze renesans opowiadań. Nie brak jednak epigonów, dzięki którym na księgarskich ladach obok cienkich książeczek spoczywają powieści-rzeki i powieści-oceany. Mogą to być interteksty unikające bezpośredniej refleksji o świecie, gdzie tyleż zapatrzenia w tradycję literacką co wsłuchania we własne ja, wymagające samopotwierdzenia w metabycie. Jeśli jednak czytelnik oczekuje tylko ciekawej narracji, pozwalającej mu żyć cudzym życiem, ale niekoniecznie problemami męki twórczej autora, też znajdzie w bogatej ofercie powieści historyczne, przygodowe czy sagi rodzinne, z dobrze skonstruowaną akcją i wyrazistymi postaciami na swój sposób poszukującymi sensu.

Nadal funkcjonują z powodzeniem tematy stare jak świat, a pisarze piszący o miłości czy o samotności skutecznie konkurują z fachowością psychologów piszących o tych samych problemach, tym bardziej, że dochodzą do nieoczekiwanych wniosków. Nowością w literaturze jest przewartościowanie samotności, która staje się wartością pozytywną. Jest to naturalną konsekwencją wyboru prywatności i pojedynczej, subiektywnej prawdy wobec inwazji imperium komunikacyjnego lansującego sto różnych recept na szczęście, przemieszanych z szumem informacyjnym pozbawiającym głębi i ludzkiego wymiaru losy społeczeństw i zbiorowości.

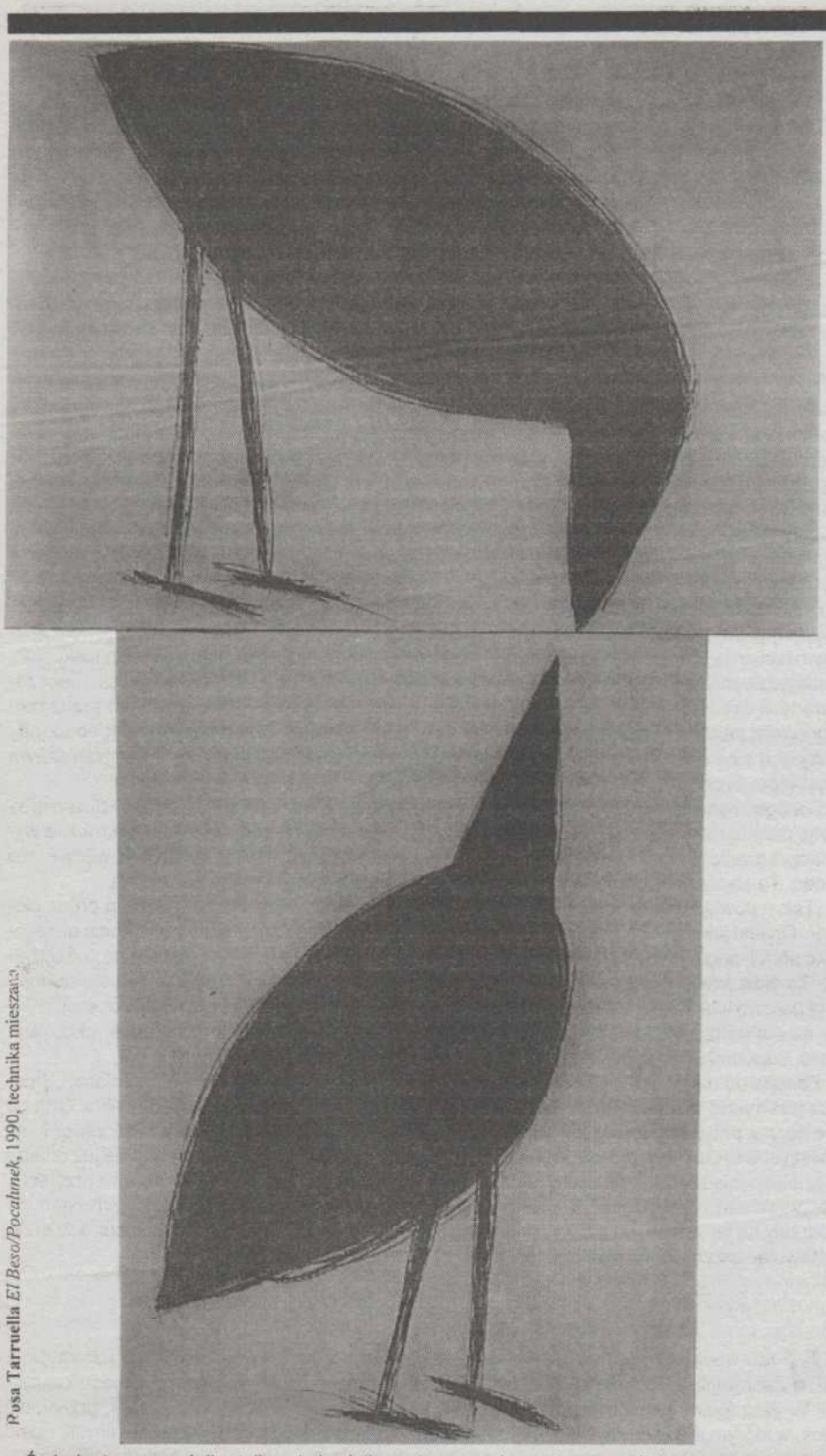
Inni, najmłodsi, szukają natchnienia na ulicy, wkładając cały swój kunszt w jak najwierniejsze oddanie jej języka. Czasem udaje im się oderwać się od pożywki literackiej i jakby mimochodem zauważyć dramat tej bezsensownej, płaskiej codzienności, o której piszą, i dostrzec w niej konkretne problemy żywych ludzi, wiarygodnych i wielowymiarowych, a także przełożyć na język literacki myślenie obrazami filmów czy videoclipów i fascynację muzyką rockową. Udaje im się nawet pozyskać dla książki przedstawicieli ich własnego pokolenia, wychowanego w kulcie obrazu tworzonego przez środki masowego przekazu.

Jednym ze znaków czasu jest popularność powieści, najbardziej poczytnej spośród form literackich, co sprawiło, że ten gatunek, w którym mieści się wszystko, jest coraz bardziej rozmyty. Uprawiają go sfrustrowani poeci, dramaturdzy, eseiści, dziennikarze, prezenterzy telewizyjni, filozofowie czy naukowcy, którzy utracili czytelników unikających tematów nieco głębszych i tekstów wymagających pewnej kultury literackiej w odbiorze: beletrystyka ma im zapewnić komfort lektury łatwej.

RYNEK, CZYLI ZŁO (?) KONIECZNE

Tego, co obecnie dzieje się z powieścią, nie da się zrozumieć bez perspektywy socjologicznej czy wręcz ekonomicznej. Nie można dziś mówić o literaturze nie wspominając o handlu, a ściślej o rynku i jego prawach. Być może to dzięki pisarzom, którzy potrafili w odpowiednim momencie podjąć problemy nurtujące czytelników rynek zainteresował się literaturą, a może było odwrotnie: może obecny rozkwit powieść zawdzięcza promocji rynkowej. Tak czy inaczej związek muz z handlem stał się już faktem, którego ignorować nie można, ponieważ to dzięki niemu książka stała się dobrem konsumpcyjnym, a literatura – zjawiskiem kultury masowej. Jako towar książka jest dziś ekspansywna, narzuca swoją obecność w supermarketach, kioskach czy w sprzedaży obnośnej. To wydawcy i specjaliści od marketingu, a nie pisarze, decydują o tym, czego chce czytelnik. Publikowane są tytuły dające gwarancję średnich nakładów, co powoduje ogólne uśrednienie poziomu i skazuje na ostracyzm pisarzy naprawdę oryginalnych, których promocja się nie opłaca.

Co tydzień podawane są do wiadomości w prasie i na widocznych miejscach w księgarniach listy rankingowe, narzucające kryterium statystyczne jako zachętę do lektury. Nawet najdłuższa obecność na takiej liście (jest to skrzętnie odnotowywane) jest w końcu przejściowa; w zalewie nowości po kilku tygodniach musi przepaść każdy, nawet najlepiej sprzedający się tytuł.



Rosa Tarruella *El Beso/Pocahinek*, 1990, technika mieszana.

Ślicznotki do wody

Świadectwo ogrodnika tylko utwierdziło mnie w przekonaniu o tym, iż byty gromadne wtapiają się w masę, by popisać się swą śmiałością i tupetem (fałszywymi, rzecz jasna). Godziny poranne spędziłem pod osłoną wierzby płaczącej, robiąc notatki w notesie i nastawiając magnetofon, żeby był gotowy, jak przyjdą grubasy. Przyszli dopiero po obiedzie, a ponieważ nieco się zdrzemnąłem, przegapiłem początek ich triumfalnego wejścia. Stadko grubasów wtoczyło się do ogrodu, nie zważając na żwirową ścieżkę, depcząc klomby tulipanów i rzucając na ziemię niedopałki (grubasy bezustannie ćmiły hawańskie cygara, nigdy nie natknąłem się na nich kurzących fajkę, czy zapalających papierosa). Na czele pochodu kroczyły kobiety w apoteozie sadła, harde i zadziorne – to wybuchały śmiechem, to znów ukazywały swe rozkołysane podbródki; z tyłu szli mężczyźni zaaferowani jednocześnie cygarami, ręcznikami, koszykami z jedzeniem i trzódką grubasków, które drapały się, biły i tarzały po ziemi jak grudki łajna. Ze zdziwieniem, z niedowierzaniem, z entuzjazmem zrozumiałem, że stadko grubasów rządziło się według zasad matriarchalnych. W przeciwieństwie do tego, co ma miejsce w naszym społeczeństwie – tam mężczyźni pełnili domowe funkcje tragarza i niańki, zostawiając kobietom trud wyboru obozowiska. Właśnie na tym polu zderzyły się moje interesy z interesami stadka. Na widok intruza rozłożonego w cieniu wierzby płaczącej, grubaski urwały swe ploteczki, stłumiły śmiech, zbiły się w gromadę tworząc figurę, która skojarzyła mi się z młynem w rugby i po kilku groźnych pomrukach postanowiły wykorzystać spadek terenu, tuż przy bukszpanowym żywopłocie, by tam rozbić swój obóz.

Do pomruków dołączyły później wściekłe spojrzenia i kilka wyzwisk pod moim adresem. Szczególnie drażniło ich, że kombinowałem coś przy magnetofonie oraz że robiłem notatki. Czuli się śledzeni, znieważeni, nagle pozbawieni prywatności, a to, bez wątpienia, odbierało im spokój. Parę razy próbowałem zbliżyć się do nich z zamiarem zbratania się (nie zapominałem o wyginaniu pleców, by uwypuklić rozmiary mego brzucha), ale oni przyglądali mi się jak obcemu, którego otyłość była owocem wielkiego żarcia, a nie złożenia ślubów. Nieufna postawa oraz pewne reakcje (jak na przykład tej grubaski z brodawkami, która na moje pozdrowienie odpowiedziała donośnym beknięciem) wystarczyły, bym zrezygnował z jakiejkolwiek próby zbliżenia. Po wytyczeniu ręcznikami swego terytorium, stadko grubasów rozkładało swoje leżaki, dobierało się do koszyków z jedzeniem i rozpoczynało ucztę, która miała coś z grabieży, łakomego obżerania się, zakłócanego graniem kiszek i rytmicznym odgłosem, który skojarzył mi się z siorbaniem zwierząt w czasie pojenia. Wyjadali wszystko z garnków, a później, by przynieść ulgę ociężałym żołądkom, powalali się na ręczniki jak gady zniewolone przez ospałość po wyśmienitym podwieczorku. Ich brzuszyska rysowały się w popołudniowym słońcu niczym ciastowate pagórki, lub raczej jak pancerze pulsujące z powodu mozolnego procesu trawienia. Około piątej, kiedy przepływ ich soków żołądkowych dochodził do normy, wracali do życia. Mężczyźni zapalali cygara i oddawali się partyjce musa, którą przeważnie kończyły obelgi i gwałtowne gesty. Kobiety puszczały kasetę Manolo Escobara (ogłuszający ryk magnetofonu płoszył muchy) i trajkotały jak papugi czy kwoki. A dzieci – ach, dzieci! – zabawiały się improwizując konkurs na pierdnięcia. Punktualnie o szóstej wszyscy przerywali swoje zajęcia i zajmowali basen, popychani wrodzoną niszczycielską siłą. Każdy znajdował dla siebie odpowiednie zajęcie. Latorośle wybierały brodzik, gdzie dalej toczyły boje (teraz przybierały one formę bryzgania i chlapania); mężczyźni ostrożnie ześlizgiwali się po metalowej drabince, a potem będąc już w wodzie, urządzali zawody w pływaniu, w czasie których demonstrowali patetyczne style: pieskiem i kotkiem; a kobiety z kolei wciskały się w koła do pływania (jako takich używały opon traktora) , pluskały się i oklaskiwały swych współmałżonków, którzy napuszeni musieli czuć się wcieleniem Johnny'ego Weissmullera. Ja natomiast, podchodziłem ukradkiem nad brzeg basenu i stamtąd oniemiały kontemplowałem ewolucje owej szkoły morskich krów. Zauważyłem, że co niektórzy przemieszczali się dzięki napędowi odrzutowemu. Najpierw podejrzewałem, że współdziałają z kałamarnicami, ale żółtawy odcień wydzielanego płynu szybko wyprowadził mnie z błędu – te świnie po prostu sikały do wody.

Stadko grubasów stworzyło zatem swój własny ekosystem na basenie hotelu Hermes, z dala od wrogiego świata, który nie szanował ich potrzeb. Kataklizm nastąpił, kiedy na ten sielski obszar wtargnęły Imma i Natalia, dwie dziewczyny około dwudziestki, o łagodnej, helleńskiej urodzie, doskonałych kształtach, zgrabnych nogach, jędrnych piersiach, subtelnej talii, jakby dopiero co wyszły z reklamy jogurtu czy kosmetyków. Natychmiast wiedziałem, że nazywały się Imma i Natalia (czy też Natalia i Imma– były obie tak bliskie ideału doskonałej urody, że ich imiona można byłoby stosować wymiennie) , ponieważ rozmawiając stale zwracały się do siebie po imieniu, czyniąc to z narcystyczną nonszalancją, kryjącą arogancję osóbek świadomych tego, że są młode, piękne, doskonałe: Immo, podaj mi krem do opalania; Natalio, zapal mi papierosa; Immo, pomasuj mi plecy; Natalio, masz bardzo ładne okulary słoneczne. Ja, rzecz jasna, nie odważyłem się przedstawić; po pierwsze dlatego, że dzieliła nas nie dająca się pokonać bariera pokoleń; a po drugie dlatego, że Imma i Natalia przez cały czas zachowywały dystans. Jednoznaczna i zdecydowana postawa lekceważenia chroniła je przed otaczającym prostactwem, pozostawiając je nieskalane i niedostępne pod szklanym kloszem. Imma i Natalia bezustannie paliły papierosy w lufce zdobionej szylkretem, podtrzymując je w palcach o długich paznokciach i przykładając do ust pomalowanych na karminowo; szeptały sobie żarciki i kładły się na trawniku, żeby słońce przydało brązu ich niemal bosko znieruchomiałym ciałom. Tymczasem stadko grubasów patrzyło ze źle po-

CIĄG DALSZY NA STR. 16

prozy hiszpańskiej

Pisarz w roli gwiazdy lansowanej przez środki masowego przekazu zajmuje pozycję autorytetu, z którego opinią liczy się czytelnik, ale dopiero wtedy, gdy wystąpi on w roli publicysty. Na łamach prasy komentują bieżące wydarzenia pisarze, którzy unikają podejmowania aktualnych problemów w świecie fikcji literackiej. Pozostaje jednak pytanie, czy publicystyka literacka, błyskotliwa, ale z natury powierzchowna, jest w stanie ogarnąć wielkie problemy współczesności: przemiany świadomości w cywilizacji technokratycznej, alienację mieszkańców wielkich miast, kontrasty świata zamienionego w wielką wioskę, dyskryminację kobiet walczących o równe prawa w społeczeństwie, problem tożsamości seksualnej i wiele innych.

Postmodernistyczny relatywizm i hedonizm oraz przesyt realistyczną literaturą opozycyjną, do znudzenia eksploatującą motyw bohatera zbiorowego sprawił, że powieść przestała pretendować do ogarnięcia konfliktowego wymiaru świata, wybierając formę rozmytą, gdzie czas i miejsce są bliżej nieokreślone, a relatywizm pozwala uniknąć jakichkolwiek deklaracji moralnych czy światopoglądowych, które autorzy wolą teraz składać we własnym imieniu.

Pozaliterackim, rynkowym wabikiem jest często nowość (nie mylić z nowatorstwem), czy wręcz nowinkarstwo, na przykład aktualny temat z ostatniej chwili. W 1996 roku Manuel Vázquez Montalbán (ur. 1939) rozbawił czytelników pełną podtekstów i smaczków dla wtajemniczonych powieścią detektywistyczną *El premio* (*Nagroda*), której głównym atutem były aluzje do postaci ze sceny politycznej i świata artystycznego. Pomimo sukcesu czytelniczego ktoś sceptycznie zauważył, że nie minie pięć lat, a już tego tekstu nie da się zrozumieć bez szczegółowych przypisów.

W myśl tej samej dewizy (nowość) promuje się młodych, tak jakby razem z książką sprzedawano jeśli nie eliksir wiecznej młodości, to przynajmniej klucz do przyszłości, wyprzedzając wyroki następnych pokoleń.

Młodzi autorzy mają jednak coś do przekazania. Zdarza się nawet, że mówią wspólnym głosem, że tworzą grupy pokoleniowe, takie jak „Nirwana" czy pokolenie „X". Buntują się przeciw temu, co stabilne. Afirmują nietrwałość, a to, co tworzą, z założenia przypomina opakowania jednorazowe. W powieści *Matando dinosaurios con tirachinas* (Celując do dinozaurów z procy, 1996) Pedro Maestre (ur.1967) wkłada w usta swego bohatera słowa: „Teraz odmawiają nam przyszłości i każą na nią czekać jakieś dziesięć lat, ale wtedy będziemy przedwcześnie postarzali i zmęczeni niewiarą we wszystko". Czy przejdą do historii ci, którzy się przeciwko niej buntują i nagrody oczekują tu i teraz, wymiernej i policzalnej? Trudno o tym przesądzać z góry, ale już wiadomo, że to nie tylko negacja, ale również nowa jakość.

W kulturze literackiej (krytyce i recepcji) musi dojść do przewartościowań. Tak jak kiedyś cenzura, tak teraz rynek, demonizowany przez zagubionych krytyków czy niezaradnych autorów, określa twarde prawa rzeczywistości, z którymi należy się liczyć, żeby istnieć w życiu publicznym. Przesadą by było przekonywanie o dobroczynnym wpływie cenzury na twórczość literacką, ale zważywszy na osiągnięcia pisarzy zręcznie wymykających się cenzorskim cięciom, nie należy teraz przeceniać negatywnego działania rynku.

Nowa literatura, która zostaje na placu boju i narzuca swoje pluralistyczne prawa, stopniowo traci tożsamość, o ile pojęcie to ma jeszcze sens, we wspólnej Europie i zamerykanizowanym świecie. W *Znakach tożsamości* (*Señas de identidad*, 1966, przekład B. Babad, 1983) wspomniany już Juan Goytisolo wędruje wraz ze swoim sfrustrowanym bohaterem wracającym z emigracji po drogach i bezdrożach Hiszpanii, przed- i powojennej, w poszukiwaniu odpowiedzi na dręczące go pytanie: Dlaczego nie wiem, kim jestem? W 1990 roku bohater jednego z opowiadań José María Merino (1941) twierdzi, że *„Tożsamość istnieje już wyłącznie w mrzonkach ajatollachów i baskijskich nacjonalistów"*, stawiając pod znakiem zapytania pozytywny wymiar tej jakości, po czym znika, fizycznie rozpływa się w nicości. Pozostawia po sobie tylko zaraźliwy lęk i smutek opuszczonego domu.

Anna Sawicka

(Na podstawie: **Enrique Turpin** (Universitat Autònoma de Barcelona): „Nuevos nombres en la literatura española de los últimos veinte años (1975-1995)" oraz *Insula*, numer monograficzny 589-590 z 1996 roku.)

ENRIQUE TURPÍN - wykładowca współczesnej literatury hiszpańskiej na Uniwersytecie Autonomicznym w Barcelonie, stale współpracujący jako recenzent z wieloma czasopismami literackimi

CIĄG DALSZY ZE STR. 15

wstrzymywanym gniewem na ruinę swych obrządków. Już nie jedli jak stado świń, już nie pochrapywali ani nie czkali, nie zanurzali się w wodzie ani nie sikali podczas kąpieli... ograniczali się (z zaciśniętymi pięściami, z oczyma nabiegłymi krwią) do obserwowania ruchów Immy i Natalii – mężczyźni pobudzeni przez całkiem zrozumiałe lubieżne pożądanie, kobiety poruszone czymś w rodzaju zawodowej zazdrości. Taka sytuacja trwała całymi dniami: Imma i Natalia na jednym krańcu basenu, nęcące i subtelne, opalające się w słońcu; grubasy na drugim krańcu (z posępnymi obliczami, naburmuszeni) przyglądający się to z nienawiścią, to z obawą dwóm ślicznotkom, które nie zwracały na nich najmniejszej uwagi. A pośrodku, niczym ogromne lustro falującej i złowieszczej wody, basen, nie przyjmujący do swego łona żadnego z dwóch stronnictw.

Pewnego popołudnia Imma (czy Natalia, co za różnica), znużona skwarem palącym jej złociste ciało odkopała topór wojenny. Wstała z trawnika i przeciągnąwszy się (można by powiedzieć, że zrobiła to niepotrzebnie, po to tylko, by pokazać stadku grubasów cudo swojej anatomii), długimi krokami podążyła ku basenowi. Zauważyłem (jestem nałogowym obserwatorem), że kiedy szła, jej kostium kąpielowy marszczył się i zagłębiał między pośladkami, odkrywając w okolicach łona smugę białej skóry, jeszcze nie tkniętej przez słońce. Przyglądając się w zachwycie temu ciału bez skazy, pomyślałem, nie bez odrobiny nostalgii, że w młodości wszystko jest możliwe, ale i tak zbyt mało wobec ogromu naszych aspiracji. Imma (czy też Natalia) weszła po schodkach prowadzących na trampolinę i stanęła na brzegu wąskiej deski, która miała rzucić ją ku głębinom basenu. Stadko grubasów uczestniczyło w widowisku rozparte na swoich leżakach, w pozie jakby modlitewnej, jakby prosili Boga, żeby Imma (czy też Natalia) skacząc rozbiła sobie głowę. Dziewczyna rzuciła się w otchłań, a jej ciało nimfy wodnej, czy starożytnego posągu zakreśliło w powietrzu nieprawdopodobny piruet zanim dotknęło wody. Grubasy wlepiły wyczekująco źrenice w powierzchnię basenu, skąd zaczęły wydobywać się drobne bąbelki; zdawało się, że wyostrzyły się krawędzie ciszy. Gdy minęło pół minuty, w duchu pochwaliłem ślicznotkę za umiejętności nurkowania; pół minuty później nie wahałem się jej porównać do Esther Williams. Grubasy cisnęły się na brzegu basenu, stłoczeni jedni popychali drugich; na twarzach niepewność mieszała się z satysfakcją, a ich wargi zaczęły mamrotać niewyraźne słowa. Przeraźliwy pisk drugiej ślicznotki wyrwał mnie z zadumy, przywracając do rzeczywistości.

– Imma! – krzyknęła w napływie histerii (być może krzyknęła „Natalia!", ale w tym wypadku to nie ma znaczenia) i pobiegła w stronę basenu wciskając się między sforę grubasów. Tknięty złym przeczuciem, rzuciłem się w kierunku Natalii zmuszając ją, by nie patrzyła na dno basenu – ponieważ tam, z otwartą czaszką (czerwona aureola spowijała jej martwe ciało) i oczyma zasnutymi mgłą śmierci leżała jej towarzyszka. Sfora grubasów westchnęła jednogłośnie, powiedziałbym, że z ulgą, i wróciła na swoje leżaki; mężczyźni z rezygnacją godzili się z faktem, wiedząc, że nigdy nie posiedliby nieboszczki; a kobiety narażone wcześniej na ośmieszenie i upadek własnej reputacji (one same były świadome, że zestawienie ze ślicznotkami wychodziło na ich niekorzyść), teraz odzyskały gadatliwość i gotowość rządzenia. Natalia (czy też Imma) dławiła szloch wsparta o mój brzuch (w tym momencie, niezbyt odpowiednim do kokieterii, przyznaję, że poczułem do siebie nienawiść przez to, że przytyłem) i mamrotała nie wiem jakie niedorzeczności, zapewniając, że grubasy przez swój zgubny wpływ spowodowały śmierć jej przyjaciółki, która dotąd zawsze doskonale kalkulowała odległość, kiedy skakała z trampoliny. Pocieszałem ją, poklepując po ramieniu – czułem się nieco głupio pod kpiącymi spojrzeniami grubasów. Oschłym głosem, chrypnąc prawie, przywołałem ogrodnika, który w końcu nadszedł ukradkiem, przestraszony, że rozbudzi złość w tych gburach. Ściskając w dłoni grabie z długim uchwytem spojrzał oniemiały na trupa na dnie basenu, na otwartą czaszkę zsiniałą i nieco lepką; potem tłumacząc się przede mną, że on o niczym nie wie, uchwycił grabiami ciało zmarłej i pociągnął je aż do brodzika. Wydała mi się tak żałosna ta nowa metoda wyławiania, że miałem ochotę dać upust złości, zwyzywać ogrodnika od idiotów i wymierzyć mu parę policzków. Nie zrobiłem tego, ponieważ byłem już wystarczająco zajęty uspokajaniem zrozpaczonej Natalii (czy też Immy, nie pozwalając jej, by odwróciła głowę w stronę wykrwawionego ciała przyjaciółki).

* * *

Po tym jak ucichły karetki pogotowia, po spuszczeniu z basenu tej krwawej wody i zastąpieniu jej przez inną pochodzącą z kurortu Melchinar, do hotelu Hermes powróciła normalność. Grubasy dalej codziennie przychodziły na basen, a ich ciała tęgie jak baniaki z powrotem zawładnęły tym terytorium, jak tylko populacja intruzów została zdziesiątkowana. Teraz ich zabawy stały się jeszcze bardziej obsceniczne – choć wydawałoby się to niemożliwe – czknięcia pełniejsze, taśmy Manolo Escobara wrzaskliwsze, kąpiele w basenie hałaśliwsze i dłuższe. Natalia (czy też Imma, chodzi mi o tę, która przeżyła całe to nieszczęście) również nie zmieniła zwyczajów – każdego popołudnia, z uporem maniaka rozkładała się naprzeciw tej bandy durniów, drażniąc ich swym milczeniem, urodą i ciałem pozbawionym podbródków, wałków, celulitis i innego sadła. Zawziętość dziewczyny sięgnęła szczytu w pojedynku o podbój wody basenu. Pewnego dnia przyszła parę godzin wcześniej i w teatralny sposób rzuciła się do wody (idąc kołysała biodrami, co było prawie jak obelga), przerywając sjestę tych barbarzyńców. Obudzili się wszyscy jednocześnie, zaskoczeni pluskaniem się Natalii (czy Immy) i niechętnie, nawet nieco zmęczeni, zgromadzili się parę metrów od basenu, piętnując zuchwałą dziewczynę morderczymi spojrzeniami. Ona, obojętna na groźby, pływała w nienagannym stylu, tak że niejedna zawodowa pływaczka nabawiłaby się kompleksów. Nagle jej ruchy rąk zaczęły tracić na sile, usta otworzyły się spazmatycznie, a nogi zaczęły kopać w wodzie, jak gdyby jakiś niewidzialny rekin ciągnął ją w głąb. Zanim jej oczy zniknęły na zawsze wśród małych bąbelków, rzuciły grubasom spojrzenie pełne pogardy, a ona sama nie uległa słabości i nie błagała o pomoc. Podziwiałem stoicyzm młodego pokolenia, ową chęć przedłożenia własnej zuchwałości nad koleje losu, odmowę poddania się, nawet w samym akcie kapitulacji. Zanim utonęła, Imma (czy Natalia) jeszcze raz wyłoniła się z wody, przesłała mi porozumiewawczy znak ręką i niezdecydowanie pomachała na pożegnanie. Moje oczy napełniły się łzami wobec profanacji takiej urody.

Grubasy sapnęły skruszone niczym zbolałe psy, wzruszyły ramionami, niechcący ukazując swą obłudę. Kiedy patrzyłem na ciało Natalii (czy też Immy) na dnie basenu skurczone na skutek uduszenia i już nieco obrzękłe, postanowiłem nie zostawać dłużej w tym miejscu. Zabrałem mój notes, wyłączyłem magnetofon i odszedłem, nie ubierając się nawet, z niejasnym poczuciem winy nie drążącym mojej duszy. Za moimi plecami wybuchnął gromki śmiech i ekstatyczne okrzyki. Grubasy znów były wolne – intruzi w końcu zostali wyeliminowani. Przerażony odwróciłem głowę. Dzieci grubasów, ten plugawy miot, bawiły się w brodziku, topiły osy, które latały tam w pobliżu, i brały je do buzi. Powstrzymałem grymas obrzydzenia – dostrzegłem jak je żuły i jak później wypluwały pogryzione odwłoki. Potem się oblizywały, oblizywały i dłubały w zębach.

Tłumaczyła **Joanna Róg**

© Juan Manuel de Prada, *Cuentos de verano*, Que leer, Madryt, 1997

JUAN MANUEL DE PRADA – (ur. 1970 w Baracaldo). Debiutował w 1994 r. zbiorem opowiadań (*Coños*). Jest krytykiem literackim i autorem dwóch zbiorów opowiadań i dwóch powieści, z których ostatnia *La tempestad* (Burza) zdobyła w 1997 r. jedną z najbardziej liczących się nagród literackich, "Premio Planeta". Na polski tłumaczony po raz pierwszy.

Gustavo Martín *Zapiski*

Zakochany złodziej

Dość ma już mężczyzn! Ich konfliktów, zawziętości, uporczywego potwierdzania własnych racji. Tacy zarozumiali, pewni siebie, ich życie może przebiegać tylko tak, jak sami zdecydują. Ten ich świat, taki hałaśliwy, zatwardziały, ślepy, obojętny na dyskretne aluzje ciała. Robi wrażenie, jakby istniał tylko sam dla siebie, miłość jest w nim jak akt rozboju, jak rachunek, który trzeba natychmiast spłacić. Świat mężczyzn, tak jak świat wielkich tenorów w kulminacyjnych scenach oper, jeleni zajadle walczących o samice, rugbystów w szatni, jest nadęty i próżny, pełen wrzawy, tu liczy się tylko zwykła demonstracja siły. Tu przedmioty nie istnieją same przez się, ale w świetle pożądania albo dzięki roli, jaką mają do spełnienia w scenach przemocy.

Przeciwnie, jakże lubi świat inny, świat delikatnych kochanków, niezwykłych łani, co, przechadzając się po lesie wstrząsanym walkami potężnych jeleni, zanurzają się w swym własnym istnieniu, świat smutnych kontratenorów, muzyki wiolonczeli i delikatnych ciemnoskórych, świat gdzie miłości nie wypisuje się na wielkich kamiennych tablicach, świat ognisk, nieoczekiwanych spotkań. Tu miłość jest zawsze gotowością do zgody, przekraczaniem przez rzeczy swojej celowości, co sprawia, że – jak runo zmoczone ros przed oczyma Gedeona, gdy wszystko inne pozostało suche – nabierają one wyrazistości, co łączy się z bezgranicznym rozkwitem życia.

Dlatego kocha taniec, bo w tańcu ciała nie poruszają się wiedzione chęcią dominacji, a wspólnoty, pragną nie tego, co utracone, a tego co zupełnie inne, nieznane, czemu nie można wyznaczyć granic, czego nie można wziąć w posiadanie. Bo tańczyć to jak kroczyć po wodzie i nie tonąć. To złączenie z czymś niezwykłym, czego się nie pojmuje i pojąć nie można.

„Tak – powiedziała, spoglądając nań czule – mam dość wszystkich mężczyzn prócz ciebie". On jest jak dziecko z twarzą wypełnioną światłem, jak złodziej, który przychodzi obrabować dom i, pogrążywszy się w kontemplacji znalezionych przedmiotów, zapomina o kradzieży. Zawsze wraca z pustymi rękami. Zatrzymuje się, przygląda się rzeczom z tą samą bolesną gotowością, z jaką zakochany, gdyby mógł, obserwowałby śpiące ciało ukochanej. „Kiedy na nią patrzy – dodała z uśmiechem – to tak, jakby wpatrując się w uśpione, ukochane ciało, zapomniał, co zamierzał zrobić".

Zbliżyła do niego usta i całowali się długo. Przypomniał sobie *Pieśń nad pieśniami,* „Słodsza jest miłość twa nad wino". Wiedział, mimo wszystko, że nie tak jest między nimi. Ona go nie kocha, przynajmniej nie tak, jakby chciał, miłością silną i szaloną, która każe zapomnieć o wszystkim. On jest tylko jak ptaszek, co fruwa wokół stołu, kiedy wszyscy goście już odejdą i, dziobiąc między talerzami ściąga na siebie wzrok pani domu. Zmęczona wrzawą przyjęcia, spogląda nań oczarowana i szczęśliwa. On pomógł jej zgromadzić bogactwo tych zdań, co zadrżały na jej ustach, co mogły zostać wypowiedziane, nowych słów miłości, czułości, przygotowując przybycie Nieznajomego.

Sens rzeczy

W ten weekend wybrała się na koncert kontratenorów (dawniej zwanych kastratami). Zachwycił ją. Rzadko jej się zdarzało takie wzruszenie pod wpływem zwykłego koncertu. W szczególny sposób przemówił do niej śpiew jednego z nich. Ten dziwny, przesłodki głos, w którym jednakże było coś niepokojącego i przeraźliwego, jakby w jednej chwili, mimo radosnego nastroju, jakim napełniał scenę, artysta miał paść martwy. Był niziutki, miał rumiane policzki i śpiewał jakby pod wpływem tajemniczej wesołości, jakby w tym właśnie momencie, wzgórza, zaklęte jego śpiewem, zaludniały się słodkimi dziewczętami i smukłymi młodzieńcami z wiejskich zagród, co wyłaniają się spośród winnic w blasku księżyca. Światło reflektorów spryskiwało mu twarz, zderzało się z piersią i sprawiało, że skóra dłoni, które wyciągał śpiewając, stawała się tak żółta i jasna jak pszenica. A ona była gotowa wspiąć się ze swego pierwszego rzędu na scenę, aby go uściskać.

Była uosobieniem tego, co najbardziej podziwiał w stworzeniach: sensu rzeczy. Uśmiechała się, widząc pary całujące się w bramach, przygnębienie dzieci albo nerwowe przywiązanie, z jakim psy podążają za swymi właścicielami. Nikt z nich nie zamierzał umierać. Życie toczy się w teraźniejszości: jego sens w aktywności i w tej niewyczerpanej i radosnej wymianie.

Pewnego dnia jakaś dziewczyna szła ulicą, z włosami spiętymi na głowie, podrygującymi z wdziękiem z prawa na lewo, jak zwierzęcy ogon: spostrzegła je śmiejąc się. „Jest doskonała". Kiedy indziej wystarczyło, że jakaś staruszka weszła nagle, jakby wdarłszy się prosto przez ścianę, do bramy, gdzie właśnie się całowali, a ona spojrzała na nią oczami pełnymi oślepiającego światła, jakby ta zachwycająca staruszka była istotą nieświadomą, kwiatem. Kiedy szła z matką do kina sposób w jaki kobieta usadawiała się w fotelu przywodził jej na myśl pisklaki i kłębki wełny.

Nasycała każdą rzecz, krzesła, na których siadali, kieliszki, w których podawano im wino, gałązkę, którą spostrzegali zwisającą nad swymi głowami, takim rodzajem niepewności i pokory, która zmuszała go, by zatrzymał na nich wzrok, jakby w tej jednej chwili, wskazując je, odkrywała przed nim ich prawdziwe kształty, te sekretne kształty świata, gdzie jeszcze przetrwał ślad raju. Ona wskazywała, miała jedno zadanie – choćby nieświadomie, nie wiedząc jaką pełni misję – kształtować tak każdą chwilę, by ta nić świeżości i szczęścia, która ożywia ziemię nie zniknęła w ostatecznych czeluściach.

Upragnione oczy

Kiedy otworzysz ten list (jak ustaliliśmy), będziesz już siedzieć w pociągu. Jakże bym chciał, z jaką rozkoszą zostawiłbym to wszystko – pracę, nazwisko, życie osobiste – by pędzić u twego boku. Byłoby ci cudownie. Nie chcę wyjść na zarozumialca, ale jestem przekonany, że nikt na świecie nie potrafiłby uczynić cię tak szczęśliwą, jak ja.

Opiekowałbym się tobą przez wszystkie godziny tej długiej podróży wśród nocy. Z jaką radością pomógłbym ci znaleźć miejsce przy oknie, umieściłbym twą torbę z ubraniami na półce, a obok niej skórzaną kurtkę, od razu położyłbym ci na kolanach książki, które czytalibyśmy złączeni głowami, pochylając się nad stronicami, jak owoce, co zwisają, szczepione, z tej samej gałęzi.

Z jakim staraniem pomógłbym ci usadowić się wygodnie, zabezpieczył od chłodu, poszedłbym po wodę mineralną, kiedy poczułabyś pragnienie. Ależ korzystałbym z tych chwil, gdy nasi współpasażerowie wyjdą na korytarz albo zapadną w drzemkę, by napełnić twoją twarz pocałunkami, głaskać nagi brzuszek, zwieńczony liliami, twymi wonnymi i miękkimi piersiami, by pieścić twe usta skąpane w miodzie.

Garzo *przyrodnika*

Ile ja mam o tobie wspomnień. Ależ mocno dokucza mi, że odeszłaś, twój brak. Jak bolesne mi się zdaje kroczyć ulicami opuszczonego miasta. Wystarczy, że cię nie ma, a wszystko jawi mi się w nim obce i bez znaczenia, jakby ciężar historii, tysiące obietnic cywilizacji zniknęły wraz z tobą. Chciałbym móc o niczym nie pamiętać, nic nie wiedzieć, żebym nawet stracił wzrok, był ślepcem (no dobrze, żebym nie widział nic prócz ciebie), a ty musiałabyś prowadzić mnie pod rękę, ostrzegać przed niebezpieczeństwami, słowami chronić przed niepokojem. Jak tego dnia w kinie, gdy ściskałem twą dłoń, pośród mandarynek, pośród czasu, co płynął wolno i nieprzerwanie, jak piasek w klepsydrze i nikt nam go nie mierzył. Ile razy myślałem o tym skromnym szczęściu: siedzę obok ciebie, rozświetlony ekran na wprost naszych oczu, jakbyśmy podróżowali dookoła świata, jakbyśmy zasnęli w tej samej chwili i śnili ten sam sen.

Idę ulicą jak ślepiec, nie odważając się podnieść wzroku z chodnika, jak więźniowie w nie kończących się szeregach, jak biedni mnisi w zrujnowanych klasztorach. Żebym już zawsze wszystko widział twoimi oczami, byś musiała pomagać mi w najprostszych czynnościach, tak jak opiekuje się chorymi, dziećmi, roślinami doniczkowymi, domowymi zwierzętami, a gdybyś mnie opuściła, musiałbym nieodwołalnie zginąć.

To jest jak straszliwy obłęd małego jelonka, co już nie może przebywać między swoimi. Widok dziewczyny kazał mu odejść od gwarnego i ciepłego stada i dalej może żyć już tylko w oczekiwaniu na tę chwilę, kiedy znowu spotka ją w lesie. Pobiegł za nią aż do jej chaty i całe życie ograniczyło się mu do nie kończącego się strażowania przed wonnym progiem jej drzwi. Jelonek może już tylko żyć w oczekiwaniu długich dni spędzanych z dziewczyną, pieszczot, pocałunków, co sprawią, że powoli wyłoni się to bliźniacze jej ciało, które ona będzie w końcu mogła przyjąć bez strachu i wstydu. To ciało – kształt jego szczęścia – co pomieści (jakie dziwne to wszystko!) zgubę i zbawienie.

Pieśń nad pieśniami

Nie było nigdy potężniejszego wyrazu pożądania, niż ten, co objawił się w tej Pieśni. Woń jabłek, zakwitające winnice, kapiące mleko, przelewające się wino i miód, trzody radujące się nowym życiem, sarny, jelenie, śpiewające ptaki, pękające jabłka granatu, nabrzmiałe figi, mandragora, płodne zwierzęta, owce mające po dwoje jagniąt. Obrazy płodności tak się kumulują, że czytelnik staje oszołomiony w obliczu tej zmysłowej atmosfery. Sens jest jasny: „mocna jest jak śmierć miłość" i „wody mnogie nie mogły ugasić miłości i rzeki nie zatopią jej".

W jednej z ostatnich części tego ognistego dialogu Oblubienica prosi kochanka, by zaopiekował się jej siostrzyczką. Jest bardzo młoda i trzeba chronić ją od niebezpieczeństw świata, wziąć ze sobą, oddać jej we własnym pałacu najpiękniejsze komnaty, odziać i uczynić szczęśliwą. Ten olśniewający fragment nie sprawił kłopotu biblijnym komentatorom. Widzieli w tej prośbie wyraz tradycji starożytnych ludów, wedle której małżonek przyjmował na siebie obowiązki ojca oblubienicy i jej sióstr, kiedy tego zabrakło.

On miał inną teorię. Pamiętał stary, obejrzany w telewizji dokument o pewnej osadzie w Kapadocji. Szczególnie utkwiły mu w pamięci sceny z wiejskiego wesela. Przed wprowadzeniem narzeczonej do domu przeznaczonego jej na resztę życia, gdzie oczekiwał małżonek, wszystkie kobiety ze wsi gromadziły się wokół niej przed progiem i śpiewały przez całą noc. Były to śpiewy przepełnione smutkiem, opowiadające o długich chwilach, które razem spędziły, a które teraz miały się skończyć. O świcie, tuż przed rozstaniem, wręczały pannie młodej zwierciadło, by, odchodząc, pożegnała się ze swą panieńską częścią, która miała pozostać wśród swych dawnych towarzyszek.

Nie mógł myśleć o siostrzyczce, o której mówiła Pieśń – a już na pewno nie po tym, jak poznał ją – jak o kimś różnym od Oblubienicy. Jawiła mu się jako ta część, która zostaje na zewnątrz, zagubiona pośród dawnych towarzyszek. Część panieńska, co – jak odbicie, które widzi panna młoda w zwierciadle zanim opuści swój dom – należy do czasu minionego – do dzieciństwa, do wszystkich chwil, jakie upłynęły zanim go poznała – ale również wiąże się z pragnieniami, których ten wyjątkowy związek, związek z mężem, z tym, co realne, nie pozwala jej ujawniać.

Wiele myślał o tajemnicy tej postaci, leżąc u jej boku. Myślał o milczącej odpowiedzialności wobec czegoś nieuchwytnego, od czego zdawało się zależeć wszystko: wysokie i lekkie wzloty słów, miłość rozpalająca serce, prostota pocałunków. Ileż razy obejmując ją wyczuwał tuż obok siebie, ukrytą za kotarą, albo szpiegującą ich rozkosz ze schodów, ową siostrzyczkę, o której mówiła Pieśń. Wydawało mu się, że słyszy przyspieszony oddech, gwałtowny bieg, śmiech, że zaskakuje ją, jak bawi się z kimś, kogo przyłapać nie może. Wyczuwał je w swym pokoju, rozbawione, przymierzające ubrania, jakby mu mówiły, że gdzieś tu jest coś nieopisanego, wspaniałego, innego niż ich codzienne życie.

Nigdy nie odczuł tak silnie czyjegoś towarzystwa, drżącej obecności tej drugiej, zuchwałej siostrzyczki. Nigdy do tego stopnia nie doświadczył tak zawrotnego przyciągania, takiego niebezpieczeństwa. Ale także nie czuł nigdy wcześniej, że, jak to dzieje się w Pieśni, miłość można napotkać w upragnionej bliskości, że aby się wypełnić nie potrzebuje ona ofiary tych, co pozostali za nami, że sama jest promiennym przygotowaniem ich powrotu.

Tłumaczyła **Monika Szumilak**

© Gustavo Martín Garzo, *Los cuadernos del naturalista*, Alianza, Anagrama, Madryt 1997

Panorama Dubrownika

Raul Ruíz

Gabinet Figur Woskowych w Dubrowniku

Księżyc, zwierciadło ziemi
i blask nieba.
LOPE DE VEGA, *El amor enamorado*

Luisowi Rodriguez, to wspomnienie z Jugosławii, jego ulubione.

Gdyby nie ten facet, nigdy bym nie zwiedził tego tak dziwnego muzeum. Nie wiem, jak udało mu się mnie przekonać. Może swym uporem, może przez to, że pociąga mnie to, co niezwykłe, a może uwiodła mnie jej włoska przesada (*to najlepsze muzeum na świecie, prawie tak dziwne jak paw o dwóch ogonach*). Czy mógłbym się oprzeć takiej pokusie?

Dotarliśmy do drzwi muzeum i facet zadzwonił. Otworzyła kobieta: gruba, znudzona, z maską służalczej uprzejmości na twarzy. Skierowała mnie do poczekalni, gdzie jakiś mężczyzna kartkował bezmyślnie przewodnik po Jugosławii. Podniósł wzrok i przywitał mnie z obojętną uprzejmością. Miałem właśnie usiąść, gdy z drzwi znajdujących się na końcu sali weszła kobieta trzydziestoparoletnia, bardziej zniszczona przez nudę i marazm niż przez czas. Mężczyzna wstał i podszedł do niej „Warto, kochanie?" „Nie, lepiej nie wchodź". „Ale..." „Chodźmy, chodźmy już, nie nalegaj". Małżonek podążył za nią nie stawiając większego oporu.

„Pana kolej" – powiedziała gruba kobieta. Jak widać zwiedzanie musiało być indywidualne. Gdy para wychodziła na ulicę, ja wkraczałem do jedynej sali tego intrygującego muzeum. Zdumienie o mało nie doprowadziło mnie do wybuchu śmiechu: na środku sali woskowa postać rządziła absolutną pustką. Gdzie był urok tego muzeum? Gdzie paw o dwóch ogonach?

Zaledwie przemknęły mi przez głowę te pytania, kiedy zdałem sobie sprawę, że zmrużenie tych powiek, błyszczące źrenice i grymas ust sugerują rysy jakiejś kobiety, kobiety, która opowiada mi o zdradzieckim życiu codziennym, o nieznośnej dobroci jej męża, o niezastąpionym wizerunku jej pierwszego narzeczonego, któremu ofiarowała swój pierwszy miłosny pocałunek, pocałunek kobiety w noc świętojańską, kiedy już się rysowało pożegnanie, rozstanie i ta podróż, przy której obstawał, by uzupełnić studia, stać się wielkim architektem, największym... Potem ani nie wyjechał za granicę, ani nie został najlepszym: po prostu jednym z wielu, którzy biorą pieniądze za sam podpis, którzy uginają się wobec interesów konstruktorów.. i, może, od czasu do czasu, okazuje cechy bardziej ludzkie na wspomnienie tamtej nocy świętojańskiej, tamtego nieoczekiwanego pożegnania..., którego ona nigdy nie zapomni pomimo spokojnego życia, męża, dzieci, czasu...

Nagle zimne, woskowe oblicze zaczęło rozmywać się jakby wskutek ciepła, którego w gruncie rzeczy nie było. Moje zdumienie wzmogło się, gdy przyjrzałem się dokładnie owej twarzy... która nie była już twarzą kobiety, lecz przejęła moje rysy.

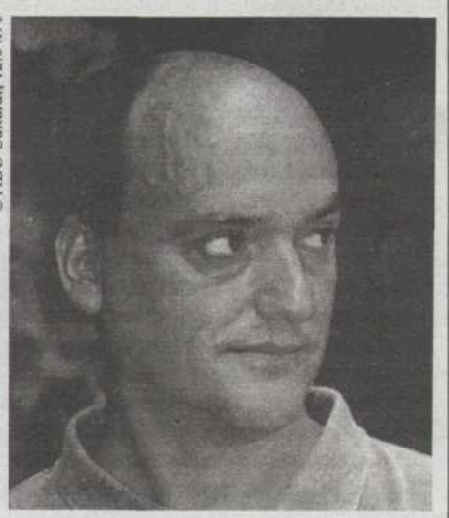
Po chwili oszołomienia, nie będąc w pełni świadomym tego, co się dzieje, wyzwoliłem tajemne, niewyznawalne sekrety mojej intymności.

Czuję się niezręcznie, kiedy pomyślę, że jakaś nieznajoma, lub nieznajomy, już się o nich dowiedzieli przechodząc przez Gabinet Figur Woskowych w Dubrowniku.

Tłumaczyła **Joanna Sobczyk**

© Raúl Ruíz, *Alfabeto de la luna*, Montesinos, Barcelona, 1992

RAÚL RUÍZ – (ur.1947, zm.1987). Przedwcześnie zmarły, autor trylogii powieściowej o tematyce historycznej *Ciclo de Taormina* (1980-1986). Był poetą, prozaikiem (*Hay un lugar feliz lejos, muy lejos*, 1987), pisywał także eseje o tematyce filmowej. Pośmiertnie wydano zbiór krótkich tekstów narracyjno-poetyckich *El alfabeto de la luna* (1992). Na polski tłumaczony po raz pierwszy.



© ABC Cultural, 12.04.96

GUSTAVO MARTÍN GARZO – (ur. 1948 w Valladolid). Debiutował w 1993 powieścią *El lenguaje de las fuentes*, za którą otrzymał nagrodę państwową „Premio Nacional de Literatura". Jest też autorem powieści *La vida nueva* (1996), zbiorów opowiadań: *El amigo de las mujeres* (1991), *Ideas extrañas* (1997), *Los cuadernos del naturalista* (1997). Pisze także książki dla dzieci: *La princesa manca* (1995), *Ña y Bel* (1997), *El pequeño heredero* (1997).

WYDAWNICTWO WACŁAW BAGIŃSKI
50-950 Wrocław 2
skr. poczt. 204
tel. 62-29-81, fax 44 74 19

Juan Ramón Jiménez
Platero Srebroń y yo i ja

Przełożył **Florian Śmieja**
Wstępem opatrzył **Piotr Sawicki**

Wydanie dwujęzyczne

Álvaro Pombo *Wuj Eduardo*

Szaruga zamazuje jeszcze bardziej tamte wieczory, szyby w oknach jadalni, świat. Deszcz we wszystkich zakątkach owego miasta, w dzielnicach bogaczy i na wzgórzach, w dzielnicach biedoty zwróconych ku portowi. Pamiętam służące w domu wuja Eduarda, wypłowiałą czarną satynę liberii, białą pikę fartuchów, niewzruszone tik tak zegara z sąsiedniego pokoju, nijakie i natrętne, przenikające do jadalni w porze herbaty, wśród konwersacji, w tych samych jej miejscach, wśród przerw w rozmowach.

Podczas owych spotkań towarzyskich zawsze rozmawia się przez chwilkę o ciotce Adeli, żonie wuja Eduarda, która zmarła trzydzieści lat temu, dwa lata po ślubie. "Biednej Adeli tak smakowały kandyzowane owoce!" mówiło się na przykład przy okazji jakiejkolwiek wzmianki o tych owocach. Zdanie to przywraca niespodziewanie utraconą melancholię wieczoru i pomaga dostrzec przyczynę, dla której tu jesteśmy dziś i we wszystkie minione i przyszłe wieczory, towarzysząc niepocieszeniu wuja Eduarda.

Dobre imię i cnoty zmarłej małżonki rozkwitają jak wyspy w srebrnych ramach, w jakie ujęta jest ciotka Adela, wyglądająca jak dojrzała reneta bez względu na wiek, w kołysce, podczas Pierwszej Komunii, na loterii, gdy niezgrabnie podtrzymuje wygraną kaczuszkę, jako pensjonarka, na wycieczce (widać za nią niewyraźny lasek sosnowy, łagodny jak poranek letni w pobliżu plaży), jako narzeczona, i na koniec, nierzeczywista i przestraszona, namalowana farbą olejną, w niebieskiej sukni wieczorowej (która czasami wydaje się niebieska, a czasami zielona), niezbyt szczęśliwie wyróżniona i zawieszona bardzo wysoko nad marmurowym kominkiem, gdzie nigdy nie rozpalało się ognia, w owej prostokątnej sali, do której nigdy się nie wchodziło.

Wuj Eduardo był od dziecka lękliwy i bardzo bogaty. Spadkobierca Naviery (wystarczyłoby powiedzieć tylko tyle), jedyny syn, siedzący na zdobionym krześle na tej fotografii artystycznej z początku wieku, wciśnięty w swe marynarskie ubranko i jakby nie na miejscu. Mówią, że był najbogatszym dzieckiem swego pokolenia, z jachtem, własnym szoferem, już w wieku osiemnastu lat, lokajem, drugim samochodem, krawcem na Saville Row, podróżą dookoła świata przed ślubem w towarzystwie niejakiego Geralda, o którym później słuch zaginął, a który znikał i pojawiał się, nierzeczywisty, w nudnych anegdotach wuja Eduarda. Elegancki ślub. Nowa podróż wuja rok później, gdy urodziła się Adelita. Rozbudowana legenda o nieprzebranych bogactwach: "ci mają całe złoto Indii" , mówi się w mieście, "i posiadłości, które mają tysiące kilometrów i Navierę, która nie wyobrażasz sobie nawet jakie musi dawać dochody i bank, który należy do rodziny, a oni są głównymi udziałowcami...". i tak nieprzerwanie, aż zimny dreszcz przeszywał opowiadających owe historie na myśl o luksusach i możliwościach, jakie mieli ich bohaterowie. Tak naprawdę, to sam bohater opowieści mało skorzystał z życia, gdyż już we wczesnej młodości przestraszył się swej własnej fortuny i zaczął chować się jak ślimak w skomplikowanych i drobiazgowych zwyczajach. W wieku lat czterdziestu kultywował swoje przedwczesne odosobnienie, tak jak poeci kultywują nagłe przypływy natchnienia. Dzięki temu wyizolowaniu się – które miało hedonistyczny urok odosobnienia w dobrym tonie zdaniem „odwiecznych dziedziców" w okolicy –oraz lekkiej bełkotliwości, z jaką witał panie, za wujem Eduardo ciągnęła fama jego rzekomej erudycji (choć w rzeczywistości czytywał jedynie gazety). Zarówno jego mądrość, jak i bogactwo, które nie powiększane, a używane, z biegiem lat znacznie się pomniejszyło, osiadło na jego publicznym wizerunku i stało się jednym z frazesów miejscowej klasy wyższej oraz towarzyską ozdobą dla wielu osób, które korzystały z przywileju przyjmowania go u siebie lub też składania mu wizyt.

Doña Maria przybyła do domu wuja Eduardo jako guwernantka, w chwili, kiedy urodziła się Adelita i było bezsprzecznie oczywiste, że zajmowanie się dzieckiem, domem i zszarpanymi nerwami wuja Eduarda było nie do pogodzenia z głęboką apatią ciotki Adeli. "Naprawdę, ta doña Maria, taka wielka, zawsze o wszystkim pamięta, jest błogosławieństwem!" oświadczyła ciotka Adela po dwóch dniach jej pobytu w domu.I od tego momentu zaczęła spokojnie umierać tracąc najpierw szpilki do włosów, a potem, bardzo szybko, pamięć, śpiesząc w ten sposób w bladość śmierci z nerwowością pensjonarki. I umarła ciotka Adela z rozpuszczonymi włosami, jak mole, i rzeczywiście pachnąc naftaliną, kto wie na mocy jakiego dziwnego skojarzenia idei w zmyśle powonienia Ducha Świętego. Opowiadają zawsze, że znaleźli ją martwą rano, wyglądającą jak na rycinach, z tym samym wyrazem zaskoczenia na twarzy – tak to sobie wyobrażam – jak na ślubnej fotografii. Wyglądała na kogoś, kto chciałby wiedzieć na pewno, czy po śmierci są przeciągi, aby zabrać ze sobą niebieski szal.

Była to śmierć, jak mówią, bardzo czysta i bardzo punktualna (tak jak śmierć Adelity dwa miesiące później) w czasie dogodnym dla wszystkich, dokładnie dziesięć minut po przybyciu pielęgniarki. Śmierć sama w sobie była więc niezauważalna i subtelna, lecz przyszła w zawiłych meandrach i to jej zagmatwane i przedłużone przebywanie rozstroiło zupełnie wuja Eduarda. Śmierć żony onieśmielała go tak, jak czasem nas onieśmielają obce nam uczucia. W ostatniej chwili, gdy nie mógł już tego znieść, wyruszył w podróż pozostawiając donę Marię z chorą. Wrócił w dzień pogrzebu. Potem umarła Adelita. Doña Maria, która wówczas straciła swoje dotychczasowe zajęcie, została klucznicą i zajęła się w domu wszystkim już na stałe. "Wszystko" nie było to jednak wiele w rzeczywistości, ale nawet i to niewiele bardzo szybko stało się nieskończenie skomplikowane. W domu było troje służących i szofer (który tam nie sypiał). Wuj Eduardo wstawał późno i ubierał się powoli. Od dwunastej do pierwszej czytywał gazety w gabinecie. O pierwszej zjadał obiad. O drugiej wracał do gabinetu i pozostawał tam w błogim spokoju aż do czwartej. O czwartej wychodził na spacer – zawsze na ten sam spacer, w trakcie którego zatrzymywał się zawsze w tych samych miejscach. O piątej trzydzieści była herbata i spotkanie towarzyskie do ósmej. O dziesiątej słuchał wuj Eduardo wiadomości radiowych. I tak wyglądał jego dzień, prawie bez żadnych zmian, przez trzydzieści lat. Pamiętam go jak wychodził z domu, bardzo dobrze ubrany, lub jak spotykałem go wracając ze szkoły. Wszyscy, oczywiście, kłaniali mu się, ale niewielu ludzi odważyło się zakłócać mu spokój lub odezwać się do niego. Nam, swoim bratankom, miał zwyczaj podawać rękę lub klepać po policzku dwoma palcami, patrzył wtedy na nas jakby nie wiedząc, co powiedzieć lub nie całkiem rozumiejąc, co my do niego mówimy. Życie tych wszystkich ludzi, którzy obwarowują się przyzwyczajeniami, wydaje się być zwierciadłem. Nawyki, pory roku, pomyłki, śmierć, są kolistymi królestwami, które odzwierciedlają w każdym punkcie koła jego całość. Odmierzają czas i, jednocześnie, pozostają poza nim. Czas wuja Eduarda był czasem nie na miejscu i czasem straconym, który nie poruszał się w przód ani w tył – jak czas dzieciństwa – i z tego powodu sprawiał wrażenie stojącego bez ruchu, jak laguny. Wszystko, co dzieje się w domu wuja Eduarda – tych niewiele rzeczy, które się zdarzały – dzieje się jakby upotrójnione i poczwórne i zawsze w taki sposób, że niebezpieczna czasowość zdarzeń łagodniała i słabła, łagodząc i osłabiając, mimochodem, jednorodność świata. Jedną z rzeczy, którą unieszkodliwił i zneutralizował wuj Eduardo była śmierć ciotki Adeli.

Śmierć jest czysta i niewzruszona, ostateczna i jasna. Nieskalana nawet wtedy, kiedy jest brutalna i anormalna, prosta nawet wtedy, kiedy jest zawiła i złożona. Jest ponad zdarzeniami, które prowadzą do niej, ponad zabójcami i ofiarami, ponad obłudą, bo jest nieodwracalna i ponieważ nie ma w niej miejsca dla Boga, ani żadnej innej rzeczy, która by nas czekała czy osłaniała czy myliła. Wielka, niewyobrażalna, osobista, niepowtarzalna i prosta. Taka jest również śmierć psów i ptaków. A także ryb i nawet much. Taka właśnie była, zgodnie z własnym prawem, śmierć ciotki Adeli. Nauczyć się umierania to nauczyć się dorastać do abstrakcyjnej wielkości śmierci. Wuj Eduardo, wbrew wszelkim przewidywaniom, prawdopodobnie przytłoczony mylną chęcią zadośćuczynienia, uczynił ze zmarłej małżonki obiekt czci. Pamięć podsunęła wujowi jeden ze swych obiektów, obiekt-Adelę, i było między nimi takie samo podobieństwo kulturowe, jak między obiektami heterogenicznymi połączonymi ze sobą w metaforze. To Adelę-obiekt pamiętał wuj Eduardo, a nie swoją żonę, po części dlatego, że pamiętanie o obiekcie rzeczywistym jest niemożliwe, a po części dlatego, że gdyby było to możliwe, wuj Eduardo prawdopodobnie nie chciałby pamiętać.

Właśnie to stworzenie „zastępcze" jeszcze bardziej uległe, jeśli to możliwe, niż pierwowzór (ale z uległością wymyśloną, a nie rzeczywistą), reprezentowało zmarłą żonę, o której mówiło się codziennie w porze herbaty, i która, z biegiem lat, dopasowywała się do gustów wuja Eduarda, do jego wstrętu do hałasu, do psów, kompotu z jabłek i niepunktualności. To przeobrażenie zachodziło przez wiele lat poprzez kolejno następujące po sobie pozytywne i negatywne atrybuty nadawane słowu „Adela". I w ten sam sposób, w jaki powieść lub biografia jest, czasami, jedynie złożonym i rozgałęziającym się epitetem, tak też przetwarzanie i kultywowanie obiektu – Adeli było odpowiednikiem przetwarzania skomplikowanego, wręcz labiryntowego, systemu przymiotników określających.

Doña Maria była jedyną rzeczywistą rzeczą, jaką wuj Eduardo posiadał w domu. A przynajmniej jedyną, która nie całkiem wpasowywała się w kolistość jego czasu, i która (na co nigdy nie pozwoliliby sobie krewni, służący czy przyjaciele) pozwalała sobie czasem kwestionować życie wuja.

„To dziwactwa don Eduardo!" mawiała doña Maria za każdym razem, gdy wuja napadały myśli o raku rdzenia kręgowego. "Jeszcze nas pan wszystkich pochowa!". Wuj Eduardo zarażał się wszystkimi chorobami, o których się mówiło. Opowieść o epidemii grypy kładła go do łóżka na piętnaście dni, a jego niedyspozycję powodowały nawet choroby niemożliwe w jego wieku. Historia o porażeniu dziecięcym sprawiła, że utykał na lewą nogę. A wszelkie objawy reumatyzmu doni Caroliny Herrera odbijały się echem w głuchych bólach i nieustannych kłuciach w kościach wuja. "I zawsze jest tak samo – myślała doña Maria – choruje od słowa, historii, które mu się, jak dziecku, opowiada". Minęło wiele lat, zanim przyzwyczaili się do siebie. Na początku doña Maria ograniczała się do wypełniania w sposób bezosobowy i sumienny swych obowiązków klucznicy. Gdy wuj Eduardo był sam, jadała z nim posiłki, a wycofywała się dyskretnie do siebie, gdy zjawiali się goście. Lecz z czasem doña Maria stała się tak bardzo częścią domu i tak nieodzowną dla spokoju ducha wuja, że zamieniła się nieodczuwalnie w część postaci wuja Eduarda. Wszyscy pamiętamy ją siedzącą tutaj, na honorowym miejscu przy stole, ubraną na czarno i z pozłacanym motylem – broszką, która była jej jedyną biżuterią, podającą herbatę i potrząsającą siwą głową, gdy nie podobało jej się to, co się mówiło, gdy wuj Eduardo stwierdzał, że Caudillo „biedak, jest osobą bardzo mało wytworną" lub kiedy wuj potajemnie zażywał dwie niedozwolone aspiryny na nagły i przejściowy ból głowy.

Doña Maria, samotna od młodych lat, wdowa po komendancie Oddziałów Regularnych, który zginął podczas pełnienia służby w Barranco del Lobo, miała zawsze dość zdrowego rozsądku i dostojeństwa, aby nie mieszać się do historii rodzinnych, które docierały do wuja Eduarda jeszcze świeże, choć przesiane przez sito i rozpuszczone w tysiącu miodopłynnych omówień, i została (nie wiadomo czy wbrew swej woli, czy z wielką chęcią) zaufaną osobą całej rodziny. Doña Maria doglądała wszystkich rzeczy „jak za Pani" lub, jak zawsze upierał się wuj Eduardo, konstruując niezmiennie zdanie w czasie teraźniejszym, „jak podoba się Pani", co miało ukryte znaczenie, że tak podobało się wujowi. Czasami doña Maria zapytywała się w głębi duszy, czy don Eduardo zdaje sobie sprawę ze znaczenia i zasięgu podobnych anachronizmów. Pamiętała ona słabiutkie ciało i suchy kaszel doni Adeli, jej omdlenia i martwe godziny, gdy, rozciągnięta na szezlongu w sypialni, nieuważnie kartkowała ilustrowany egzemplarz *Robinsona Cruzoe*. Umierająca kobieta pozbawiona jakiegokolwiek romantycznego uroku: choroby i śmierć są drażliwie rzeczywiste, tak że zawsze burzą realizm pisarzy realistycznych. Doña Maria często myślała o swym małżonku i za każdym razem bulwersował ją brak czułego tonu tych rozmyślań. Myślała o nim bez miłości, myślami czystymi i neutralnymi, jak myśli się „stół" lub „jabłko" lub o dacie odkrycia Ameryki. A jako że była pobożna – lecz nie dewotka – codziennie troskliwie wymieniała chrzestne imię swego męża na mszy podczas modlitwy za zmarłych, popychając jak gdyby na właściwe mu miejsce w porządku rzeczy ów obiekt ejdetyczny, Fernanda rodzajowego i niezmiennego, jakim stał się komendant.

Doña Maria w wieku lat sześćdziesięciu ośmiu wyglądała tak, jak musiała wyglądać , gdy miała czterdzieści, ogromna, w gorsecie, majestatyczna i poważna, zręcznie utrzymywała porządek domu, harmonię i jednorodność wśród częściej lub rzadziej zmieniającej się różnorodności służących, łatwo schodzących na złą drogę i szoferów – postrzeleńców, którzy przewijali się przez dom wuja Eduarda. Sama uwikłana, wbrew swej woli, w mdły czar powtórzeń i przyzwyczajeń, który spowijał i strzegł owego domu.

Wuj Eduardo interesował się z oddalenia miłosnymi historiami służby. A zawsze było ich na pęczki, nasyconych – jak szeptał sam wuj Eduardo przy jakiejś pamiętnej okazji – w równej mierze sokiem gwałtowności i zapachem stóp. Wyjątkowość tego zdania ukrywała dziwną mieszaninę fascynacji i lęku, jaką w nim wywoływały oswojone miłostki domowników. Na początku doña Maria wspominała o owych rzeczach, kiedy nie było innej rady (trzeba było przygotować wuja Eduarda, zanim jakaś nowa postać miała pojawić się w domu) z pewną pobłażliwą surowością; ale z biegiem lat, częściowo, aby mieć o czym opowiadać, a częściowo, żeby zobaczyć, jaką minę ma don Eduardo, doña Maria nabrała zwyczaju zdawania mu krótkich relacji po obiedzie, na chwilę przed spacerem. „Chłopak, który chodzi z Jesusą– referowała na przykład – nie wydaje mi się zbyt robotny i sprowadzi na złą drogę tę naiwną biedaczkę, która zawsze nabiera się na każdego przystojnego bezwstydnika, mówiącego jej jakie masz piękne oczy. I oczywiście potem staje się, co się ma stać". Doña Maria zauważyła, że don Eduardo nigdy nie zapominał owych historii i że zapytywał od czasu do czasu: "Co się stało z narzeczonym Jesusy, doña Maria, z tym chłopcem, który nie wzbudzał zaufania?"

Wiały w owym mieście dwa wiatry, jeden z prawej, a drugi z lewej. A miasto pozostawało pośrodku, wątpiące, ogłupiałe i oszołomione przez obydwa i przez obydwa zabawiane. Je-

den był mokrym wiatrem częstych mżawek i księży, który psuł potrawy z fasoli we wszystkich kuchniach niziny. Drugi był wiatrem wielkim, nie zepsutym, zielonym i starym, wywrotowym i pijackim, który dął w szczelinach tylków i wyciągał na ulicę smród ubikacji. Z wszystkich okien Gimnazjum widać było, jak męczy gigantyczne platany, nienawidzi spokojnych stawów, kaczek, kapeluszy i książeczek do nabożeństwa oraz liści wszystkich pór roku. Był to wiatr heretycki, który powodował dziwne zaburzenia w krystalografii szyb tarasu widokowego w porcie. Nastroszony, szorstki, gorący, wymiatający dzielnice miotłą z suchych gałęzi. Pamiętam, że igły i wszelkie inne przedmioty metalowe cieszyły się w owe dni słysząc ten suchy i gwałtowny wiatr, ryczący ni stąd ni zowąd w klapach, ucinający głowy kapeluszom. Lśniły szpilki, które wciąż dręczyły najdelikatniejsze opuszki palców służących. Wuj Eduardo nienawidził tego wiatru z całego serca i gdy on dmuchał kładł się do łóżka z katarem, w oparach eukaliptusowych, dręczony skomplikowanym bólem głowy, przez który nie chciał widzieć ani słyszeć nikogo, ani żeby otwierano lub zamykano drzwi, zasłaniano zasłony, podawano mu rybę lub ruszano z miejsca sprzątając – nawet tysięczną milimetra – nieskończoną ilość przedmiotów w gabinecie.W kuchni , w czapce na głowie,musiał siedzieć szofer, na wypadek, gdyby trzeba było jechać do apteki. Jadło się lekkie rosoły, gotowaną kurę i ziemniaki bez soli. Gdy wiatr się uspokajał, pojawiał się wuj Eduardo, w lepszym stanie, z podkrążonymi oczyma famme fatale, a drżenie siwej głowy mówiło „kruchy".

Latem wuj Eduardo zmieniał dom , ale nie miasto i nie przyzwyczajenia. Jego letnią rezydencją był biały dom z trójkątnym ogromnym ogrodem i warzywnikiem w dolnym rogu. Ponad parkanem ogrodu i ze wszystkich pokoi na tyłach domu widziało się morze. Wuj Eduardo spędzał poranki na tarasie patrząc na przepływające statki, które gubiły się w głębi horyzontu, jakby uciekając jego lornetce. W czasie, gdy wiało wietrzysko z lewicy, aż do ogrodu podchodziło zielonkawe i rozwścieczone morze, z pijanym łoskotem, ciągnięte za włosy przez wiatr, który wlókł za sobą rozproszone mewy i bezkształtne chmury.

Pewnego dnia na początku lata – pamiętam, że było to tuż przed wakacjami, bo właśnie poszliśmy zobaczyć, jak ustawiają cyrk Price i strzelnice – przybył do domu wuja Eduarda jeden z jego bratanków, Ignacio.Pojawił się bez uprzedzenia w porze herbaty. Gdy była ładna pogoda podawano herbatę na tarasie salonu, twarzą do morza, lśniącego i nieruchomego, jak olbrzymia źrenica. Ignacio wjechał do ogrodu na motorze i zatrzymał się dokładnie naprzeciw siedzących: przywitał ich zdjąwszy kask tonem i gestem osoby, na którą wszyscy czekali. Tego popołudnia byli tam tylko Mati Orrueta, bardzo oddana wujowi, doña Maria i wuj Eduardo. Dłuższą chwilę zabrało wujowi rozpoznanie go – było to jakby rozplątywanie labiryntu imion, małżeństw i twarzy i gmatwanina ta była jakby zaczarowanym lasem w głębi portretu, a może jedynie lasem na gobelinie, który widzi się w jego tle. W każdym razie zawsze zastanawiałem się, co Ignacio opowiedział na wstępie w momencie tego początkowego zmieszania. Potem wszyscy w trójkę rozpoznali go jednocześnie. Ignacio spędził w domu noc, a potem cały tydzień i nie było okazji, aby zapytać go, co zamierza robić lub jak długo chce tu zostać. Doña Maria i owszem, pomyślała o tym, zdziwiona, że don Eduardo, który nie znosił zmian w przyzwyczajeniach (i, oczywiście , gości) nie przejawiał niepokoju lub niezadowolenia. W rzeczywistości, wuj Eduardo wydawał się zachwycony Ignaciem .Spędzali razem wiele godzin gawędząc, zagłębieni, jak się wydaje, w złudnej przeszłości, którą wuj Eduardo konstruował podczas całego swego życia. I wuj opowiadał, z rzadkim u niego ożywieniem, o Londynie i swej nieciekawej młodości, wtrącając tych niewiele angielskich zdań, które pamiętał (choć wuj Eduardo cieszył się sławą mówiącego po angielsku jak Anglik, prawda jest taka, że ledwie pamiętał więcej niż pół tuzina zdań w tym języku). Z biegiem lat wuj doszedł do perfekcji we wtrąceniach angielskich zwrotów do tego stopnia, że sprawiał wrażenie, że mógłby swobodnie rozmawiać po angielsku.

Zawsze podczas lata wuj Eduardo zapraszał większą ilość gości, być może dlatego, że ładna pogoda i herbata na tarasie ożywiały go i mógł znieść większe towarzystwo. Ale wtedy wydawało się, jakby wielki tłum – ryzykując nawet chwilę nieprzyjemności, gdyż wuj Eduardo potrafił być zimny i niemiły kiedy ktoś pojawiał się nieproszony – zbierał się w domu.

Było to lato bez końca, żeby to tak ująć, pełne, egzystencjalne, jak trafne zdanie. Miałem wtedy czternaście lat i pamiętam , że było takie lato, jak pamięta się samo bycie czegoś lub kogoś, podczas gdy konkretne szczegóły uległy zatarciu lub całkiem zatraciły się. Tak samo, jak przypominam sobie to, co robił Ignacio, choć zupełnie nie pamiętam samego Ignacia. Pamiętam, że trawa była wilgotna, nasłoneczniona i zielona. Wuj Eduardo, bardzo elegancki i kruchy w swych ubraniach z jasnej flaneli,wydawał się zadowolony. Miało się wrażenie, że ten ogród i biały dom o dużych pustych pokojach od zawsze należały do Ignacia. Dla reszty rodziny Ignacio przestał być rozrywką, a stał się nierozwiązywalną zagadką. Jego pokrewieństwo z wujem Eduardo było dalekie. Jego ojciec, który należał do mniej majętnego lub bardziej awanturniczego odgałęzienia rodziny, spędził wiele lat za granicą, w Ameryce Południowej, jak opowiadał Ignacio, robiąc i trwoniąc (jednocześnie, jak się wydaje) ogromną fortunę, a po powrocie do Europy, znowu zubożały, zamieszkał w Paryżu, gdzie wziął cywilny ślub z pewną Francuzką z wyższych sfer, cokolwiek szaloną, kolaborował z okupantem, a w ostatniej chwili uciekł do Argentyny łodzią podwodną z grupą wysokich rangą nazistów. Ignacio opowiadał, że w jego domu często mówiło się o wuju Eduardo i że był on dla wszystkich Starym Światem ze swym sennym czarem deszczy i krawców.

Historia przygód ojca Ignacia powtarzała się tego lata aż do przesytu. Chciałoby się powiedzieć, że wszyscy po jej usłyszeniu nabierali wątpliwości – jeśli to możliwe, jeszcze większych niż przed jej usłyszeniem – jakby opowieść, która pełna była malowniczych, a nawet pikantnych, szczegółów – przeplatana epizodami z II wojny światowej i okupacji Paryża – była tak naprawdę bajką , a nie rzeczywistością. Później doszedłem do wniosku, że Ignacio do perfekcji opanował sztukę snucia opowieści, gdzie tak naprawdę nie jest ważna oryginalność czy głębia treści, lecz zręczny splot pospolitych zdarzeń i miejsc. Klasyczne tematy polityczne, społeczne lub filozoficzne ograniczają się w literaturze do punktów odniesienia i kolorytu lokalnego. Wszystko to miało nadmiar baśniowych szczegółów i gładkość precyzyjnego kłamstwa. Ignacio opowiadał historię lub raczej serie historii i kiedy nagle zauważał, że opowieść jest niespójna, wydawało się, że puszcza wodze fantazji i wymyśla nową z marszu. Trudno było jednak złapać go na tym, częściowo dlatego, że historia zdawała się nie mieć końca i z tego powodu słuchacze uważali, że lepiej jest poczekać przynajmniej do zakończenia epizodu, zanim odważą się zadać stosowne pytanie, a częściowo dlatego, że finał opowieści zbiegał się zawsze, jakby sam z siebie, z końcem jaki narzucało mu zakończenie podwieczorku, i nagle przerwana historia następnego dnia była wznawiana przed częściowo odmienną niż poprzedniego wieczoru, publicznością, która dzięki temu nie mogła sprawdzić autentyczności – ani nawet spójności – wszystkich szczegółów. Co więcej, historie lub historia, zakładając, że była to jedna i ta sama, nigdy nie zaczynała się w ten sam sposób, ani od tego samego bohatera, czy w tym samym miejscu. "Nasza rodzina zawsze lubiła podróżować " zwykł mawiać Ignacio i rzeczywiście płynny i zawiły charakter jego opowieści raczej przypominał wiatry dmące w różnych kierunkach, a nie tylko gwałtowność prądów morskich. Jak w oszustwie literatury naśladowczej, ów podróżniczy charakter rodziny wydawał się sam w sobie usprawiedliwiać nieustającą różnorodność nagłych zwrotów i luk w narracji, ogromną ilość postaci drugoplanowych, w wielu wypadkach zupełnie przypadkowych, które omamiały i oszukiwały słuchacza każąc mu wierzyć, że nagle znalazł się na stałym lądzie i że teraz będzie mógł wreszcie powiązać w całość skomplikowaną historię .

W pewnym sensie wszystkie postacie Ignacia były drugoplanowe i nawet główni bohaterowie (jego matka, poeta – gaucho, profesor chemii, który celowo rozbijał probówkę z rtęcią przeprowadzając doświadczenie Torricellego, Micaela, sprzedająca zapałki, robiąca interesy z trzema kurewkami, z których każda miała twarz Niepokalanej Murilla, i która drapała swe tłuste sztywne włosy igłą do haftowania. Ignacio nazywał te trzy kurewki trzema dziewczątkami robiąc przy tym oko do wuja Eduardo), nawet główni bohaterowie, dzięki szczegółom, w jakie byli wyposażeni, rozmywali się i mylili jedni z drugimi do tego stopnia, że w wyobraźni słuchacza stawali się jedną wielką przemieszaną istotą widzianą czasem od strony Micaeli, a czasem od strony profesora chemii. Wuj Eduardo wysłuchiwał opowieści z otwartymi ustami, a wpadając w słowo – wręcz niegrzecznie – każdemu, kto usiłowałby się wtrącić.

Pamiętam strukturę formalną tego wszystkiego, czas rzeczywisty i czas uległy atmosferze opowiadania. W wilgotny i miękki wieczór kołyszą się platany drżąc i szumiąc. Nie pamiętam głosu Ignacia. Pamiętam jedynie nierzeczywistość i chwilowość tego wszystkiego i myśl (z dziwną dziecięcą zazdrością), że wuj Eduardo i Ignacio byli dobraną parą.

Wpływ, jaki wywierał Ignacio na wuja Eduarda, można było ocenić pewnego dnia, gdy ni stąd ni zowąd, Ignacio wyjechał gdzieś wcześnie rano na swym motorze i przez dwa tygodnie nie było go w domu. Skończyły się herbatki i zapraszania, a wuj Eduardo krążył po ogrodzie i domu z tak samo martwą twarzą, jak wtedy, gdy wiało wietrzysko z lewej strony. Przestał dbać o siebie i prawie nic nie jadł i przesiadywał do późnej nocy w hallu przy aparacie telefonicznym; wuj Eduardo, który nienawidził telefonów !

Można sobie było wyobrazić, sądząc po własnych odczuciach, stan wuja. Nie wiadomo dlaczego, wszystkim nam wydawało się, że gdyby Ignacio nie wrócił, byłaby to katastrofa. Roztrząsaliśmy zdania wypowiedziane przez niego w poszukiwaniu jakiegoś śladu. Jak niewiele powiedział w rzeczywistości, choć właściwie mówił bez przerwy! Podczas jego nieobecności przyszedł list adresowany do niego. Był to dziwny, długi i wąski list, z zagranicy i chyba od kobiety, z wykaligrafowanym czarnym *L* w miejsce nadawcy. Koperta była źle zaadresowana, dużym, niestarannym pismem. Przez dwa tygodnie list leżał w hallu na tacy i wydawał się lśnić i zmieniać kolory w miarę jak upływały godziny, a obok tacy rosła góra innych listów, jakby wzgardzonych. Wuj Eduardo każdego ranka schodził pierwszy do hallu i zasiadał tam, wpatrzony uważnie w list, jakby chciał w ten sposób odczytać jego treść. Ja na próżno przeszukiwałem pokój Ignacia. Wydawało się, że nie zostawił niczego. Zatrzymana na środku sypialni pustka była jego całkowitą nieobecnością. Stojąc na środku pokoju, nie wiedziałem czy płakać czy śmiać się , czy ów brak Ignacia był, jak wydawało się w tym momencie, wyłomem w strukturze rzeczy, czy po prostu żartem w złym guście. Niepotrzebnym okrucieństwem. Ale, jednocześnie, nawet samo pojęcie okrucieństwa nie miało tu zastosowania, jako że zakłada ono pewne zamierzone i umyślne działanie ze strony kata – jakąś podzielność świata na katów i ofiary – a w rzeczywistości to my, a nie Ignacio wymyśliliśmy (i pragnęliśmy) wszystkiego. Pozostawało domniemywać, że Ignacio nagle zdecydował wrócić wraz z Micaelą i profesorem chemii albo w poszukiwaniu zaginionego ojca zagłębić się w nieujawnione przygody jednej ze swych opowieści.

Aż pewnego dnia rano wuj Eduardo zszedł na dół, aby, jak każdego dnia, popatrzeć na list, ale listu nie było już na tacy. Wuj doznał jakby wstrząsu i zaczął wydawać okrzyki nigdy do tej pory w tym domu nie słyszane. Chciał, aby wezwano policję, gubernatora, burmistrza; wuj Eduardo, który nigdy nie zajmował się polityką i który nigdy do niczego nie wykorzystywał wpływów, jakie miał w mieście, teraz pysznił się nimi. Teraz chciał, aby władza urzędowa ścigała złodzieja i zmusiła go do wyznania winy i skazała na haniebną garrotę, jeżeli było by to konieczne. Cały dom wypełniony był wrzawą z powodu zaginięcia listu. Oskarżaliśmy jedni drugich o jego kradzież , przeczytanie i ukrycie. Zniszczenie, spalenie, wysłanie z powrotem do owej tajemniczej nadawczyni *L*. Nagle dały się słyszeć kroki w korytarzu na górze, a potem na schodach. Pojawił się uśmiechnięty Ignacio, pytając, co się dzieje. Podobno wuj Eduardo głaskał go i wśród czkawki mówił „nigdy więcej nie odchodź, nigdy więcej nie odchodź, proszę, nigdy więcej nie odchodź". Ignacio odszedł, wydaje mi się, następnego dnia.

Czasem nasza świadomość napełnia się jak naczynie i jesteśmy jak występująca z brzegów woda, jakby powiedział Rilke. Nigdy nie wiadomo, kiedy to nastąpi, ani czy w ogóle nastąpi. Nikt nie wie, jak długo to potrwa, jak głęboki wpływ na nas wywrze, albo czemu ma służyć. Zakładając ogólną nieuzasadnioność świata, prawdopodobnie niczemu nie służy. Nie uczy nas prawie niczego, a to , czego uczy jest nieprzekazywalne. Reszta jest już śmiercią, fałszywym krokiem, który może trwać lata lub tylko jeden dzień, albo tylko godzinę. Mówi się czasem o wypalającym wpływie miłości. Słowo miłość, poprzez użycie go do nazywania tysiąca niewspółmiernych ze sobą uczuć, nie znaczy zupełnie nic. Powiedzieć, że wuj Eduardo, w wieku lat siedemdziesięciu, zakochał się w Ignaciu, to nie powiedzieć nic wielkiego. Nie ma żadnej fotografii. Zagubiła się zupełnie twarz Ignacia. Musiał mieć dziewiętnaście lub dwadzieścia lat, gdy przybył do domu wuja Eduarda. Zachował się jeszcze – w domu pewnego kuzynostwa – portret ciotki Adeli. Ciotka Adela i wuj Eduardo stali się nostalgicznym symbolem pewnego pokolenia i pewnej epoki. Wuj Eduardo umarł następnego roku. Śmierć jest nijaka i szczera, nijaka i natrętna jak niewzruszone tik tak zegara przenikające z sąsiedniego pokoju, jak urojony, niematerialny cud, w jadalni w porze herbaty, wśród konwersacji, w tych samych jej miejscach, wśród przerw w rozmowach.

Tłumaczyła **Agnieszka Szwajca**

© Álvaro Pombo, *Relatos sobre la falta de sustancia*, Anagrama, Barcelona, 1985

© ABC Cultural, 24.05.96

ÁLVARO POMBO – (ur.1939 w Santander). W latach 1966-1977 mieszkał w Wielkiej Brytanii. Za tomik poetycki *Variaciones* otrzymał w 1977 r. nagrodę poetycką „El Bardo". Nagrodzone zostały również jego powieści: *El héroe de las mansardas de Mansard* otrzymała w 1983 nagrodę Herralde, *El metro de platino iridiano* -Nagrodę Krytyki w 1991, a *Donde las mujeres* - nagrodę państwową „Premio Nacional de Narrativa" za 1997r. Jest również autorem dwóch zbiorów opowiadań *Relatos sobre la falta de sustancia* oraz *Cuentos reciclados*. Jest jednym z najchętniej przekładanych współczesnych pisarzy hiszpańskich. Na polski tłumaczony po raz pierwszy.

Quim Monzó *Guadalajara*

© Cultura, 17.10.96

QUIM MONZÓ – (ur. 1952 w Barcelonie). Zanim stał się czołowym pisarzem swojego pokolenia, tworzącym w języku katalońskim, był m.in. rysownikiem, autorem dialogów filmowych i tekstów piosenek, scenarzystą radiowym i telewizyjnym, grafikiem i reporterem wojennym.

Wszystkie jego utwory opublikowano również w przekładzie na język kastylijski. Wśród nich znajdują się: zbiory opowiadań *Melocotón de manzana, La isla de Maians, El porque de las cosas* oraz powieści *Gasolina* i *La magnitud de la tragedia*. Jego proza tłumaczona była również na język angielski, francuski, niemiecki, duński, szwedzki, rosyjski. Jedno z jego opowiadań zamieszczono w *Antologii współczesnych opowiadań hiszpańskich* (Świat Literacki, Warszawa 1997).

Moc słowa

Człowiek przy barze w restauracji, czekając aż mu przygotują stolik, mówi do siebie. Od małego słyszał tysiące razy, jak ludzie określali kogoś kto mówi sam do siebie, że jest szalony: „Mówi sam do siebie. To wariat". Teraz stało się dla niego jasne, że to nieprawda. On sam jest świadomy tego, że mówi sam do siebie, a nie przeszkadza mu to czuć się całkowicie rozsądnym. Mówi szeptem. Mruczy jakieś zdania. Prowadzi ożywioną i pasjonującą rozmowę z kimś innym, albo z jakimiś innymi, niewidzialnymi, którzy są nim samym. Robi to teraz, kiedy siedzi przy barze, a także kiedy prowadzi samochód, i w domu, i w biurze. Mówi do siebie nawet kiedy jest z kimś. Czasami ten ktoś, kiedy słyszy go mruczącego, sądzi, że tamten coś do niego powiedział i pyta co. Odpowiada, że nic, ponieważ on faktycznie nic nie powiedział (sam dokładnie nie wie, co mówi; interesuje go raczej szum, efekt dźwiękowy, samo bla-bla-bla, pozór konwersacji). A to co mówi, nie mówi do tego, który pyta, tylko do tego innego (do tych innych), z kim podtrzymuje rozmowę.

Nie wie, kiedy zaczął mówić sam do siebie i trudno by mu było ustalić granicę między przedtem, kiedy jeszcze rozmawiał jedynie z innymi, i potem. Czasami myśli, że tak czy inaczej zawsze mówił do siebie, tylko że z czasem zaczął to robić bez skrępowania, nie myśląc o tym, nie zdając sobie sprawy, a w każdym razie nie wyrzucając sobie tego. Niekiedy mawia, że niektóre te rozmowy są po prostu kontynuacją tych wymyślanych rozmów, które jako mały chłopiec prowadził ze swoim wyimaginowanym przyjacielem (ciekawe, że nie pamięta jego imienia). Każdej nocy, kiedy kładł się do łóżka, przeżywał z nim przygody, w których pełno było palm i lian. Rozmowy z tymi innymi, nieistniejącymi, są tak interesujące jak konwersacje prowadzone, kiedy nie ma innej rady, z osobami prawdziwymi. O czym tak mówi, jakby zwracał się do szklanki? O niczym specjalnym, o czymkolwiek. Może mówić o tenisie i o perspektywach życia. Może dywagować, wierzyć, że dochodzi w swoich rozważaniach do czegoś niezwykle ważnego, albo do niczego. Bardzo często mu się to zdarza: po chwili rozmowy ze sobą zdaje sobie sprawę, że wszystko, co powiedział do tego, który jest drugim nim, jest bez znaczenia. Wtedy, żeby nie zamilknąć, zmienia temat.

Tymczasem mężczyzna, który siedzi przy tamtym stoliku w restauracji i otoczony jest rozmawiającymi z ożywieniem ludźmi, nie mówi nic. Od lat zachowuje nieustraszone milczenie. Opinia innych o tym jego milczeniu jest jak na razie wyrozumiała. Wszyscy szanują fakt, iż w milczeniu rozważa to, co oni mówią, dyskutują i omawiają niuanse wszystkiego, co może mieć niuanse. Nie wiedzą, że mężczyzna, który się nie odzywa, uważa za banalne rzeczy, o których oni dyskutują i omawiają szczegóły, właśnie dlatego, że się nie odzywa, ale oni wyczuwają to intuicyjnie. Co więcej, wyczuwają również, że nie ma nic przeciwko nim, że to stwierdzenie o banalności nie ma negatywnego znaczenia, że jest raczej agnostyczne. Agnostyczne w stosunku do innych i do siebie samego. Nie jest temu przeciwny; jest ponad to. On sam czuje się całkiem banalny i bez znaczenia i właśnie dlatego milczy. Trudno by mu więc było osądzać negatywnie innych z powodu banalności, skoro i on też sam w nią wpadł.

Zaczął milczeć pewnego dnia, w środku rozmowy, kiedy doszło w niej do rozważań na temat wpływu *fandango* na pochodzenie *huapango*. Uświadomił sobie, że nie wie, co powiedzieć. Nie wiedział nic, ani o *fandango* ani o *huapango*. Były to sprawy, które nigdy go nie interesowały, i dlatego nie miał absolutnie nic do powiedzenia. Co miał zrobić, wtrącić się i uczestniczyć w rozmowie, tak jak od niego oczekiwano? Wymyślić jakąś opinię i bronić jej? W tej sytuacji po raz pierwszy w życiu wolał zamilknąć. Aż do tego dnia uczestniczył z zacietrzewieniem i niekłamanym zainteresowaniem, a nawet zaciekłością we wszystkich rozmowach i dyskusjach. Pomimo zdziwienia malującego się na twarzach innych, stwierdził, że nikomu nic się nie stanie, jeśli on się nie odezwie. Nie było to też nieprzyjemne – nie odzywać się. Reakcja innych również nie okazała się przesadnie nieprzyjazna. Przyzwyczajony był do improwizowania opinii na każdy temat. Nieoczekiwanie stał się dla niego wyzwoleniem luksus milczenia i niemówienia niczego. Widział, jak inni kontynuowali gwałtowną dyskusję, że tak i że wprost przeciwnie i jak od czasu do czasu spoglądali na niego wyczekująco, a nuż zmieni postawę i przedstawi swój punkt widzenia. Nie żeby ich bardzo interesowała ta jego opinia. Była im potrzebna jedynie jako część rytuału owych nocnych rozmów. Mógł powiedzieć cokolwiek, gdy przyszła jego kolej, dwa słowa, których można się było z góry spodziewać. Uznano by to za całkiem naturalne! Nie oczekiwali od niego wcale odpowiedzi naprawdę szczerej lub przemyślanej, jakikolwiek banał starczyłby aż nadto. To jego milczenie natomiast, stawiało pod znakiem zapytania gadaninę innych, i to im przeszkadzało bardziej niż cisza. A on ciągle milczał i coraz bardziej mu się to podobało. Kilka kwadransów i zdziwionych twarzy później, ktoś wreszcie się do niego zwrócił i zapytał wprost, czy nie ma nic do powiedzenia. Mężczyzna lekko pokręcił głową, że nie. Inni dalej rozprawiali, w końcu każdy może mieć cichy dzień. Następnego dnia także nie odezwał się ani słowem.

Od tego czasu nie mówi nic, nigdy, nigdzie. Wie, że niektórzy uważają, że to z jego strony snobizm, że mu woda sodowa uderzyła do głowy, że jest nietowarzyski. On tak nie uważa. Nie ma absolutnie nic ciekawego do powiedzenia, dlatego milczy i słucha jak inni paplają z ożywieniem.

Jak na przykład ten, co po drugiej stronie stołu gada jak najęty. On jest najbardziej rozgadany ze wszystkich, którzy tu siedzą, nie dopuszcza innych do głosu, musi powiedzieć swoje, zanim ktokolwiek się odezwie, żeby inni nie wyjęli mu z ust banałów, które należy wygłosić na temat, o którym właśnie mowa. Tematy rozmowy zmieniają się, znikają, przechodzą w inne z przerażliwą szybkością. On o wszystkim ma jakąś opinię i za nic w świecie nie dopuściłby do tego, by go przyłapano bez własnego zdania na jakiś temat. Zna się (albo sprawia wrażenie, że się zna) na ekonomii i malarstwie, na hodowli bydła i na koszykówce. Nie ma żadnego tematu, o którym nie byłby w stanie powiedzieć trzech dobitnych prawd, czasami nawet błyskotliwych. Biorąc pod uwagę znaczną ilość tematów, na które czuje się w obowiązku wyrazić swoją opinię, a jest ich wiele, te trzy prawdy muszą być przede wszystkim wymienne, wielowartościowe i wystarczająco wieloznaczne, by móc służyć to do jednego zagadnienia, to do drugiego i do kilku różnych kwestii na raz. Byłoby nieludzkie żądać, żeby miał oryginalną i odmienną opinię na temat każdej z nich. Łatwo zrozumieć, że przenikliwość i wyrafinowanie tych trzech prawd są z konieczności znikome, muszą się przecież dostosować do wszelkich sytuacji. Świat pełen jest rozmów, w których człowiek, który gada jak najęty, musi wtrącić swoje trzy grosze. Zawsze musi być czujny, musi być przygotowany, kiedy pojawi się okazja, żeby cokolwiek powiedzieć.

Dlatego od czasu do czasu spogląda z pomieszaniem zaciekawienia i współczucia na człowieka, który milczy po drugiej stronie stołu. Jak można wieść taką prawie wegetatywną egzystencję, patrzeć jak upływa życie i nie wyrażać o nim bezustannie swojej opinii? Tyle rzeczy jest do powiedzenia! Ponadto nie może uniknąć wrażenia, że jeśli ktoś milczy, to żeby wydać się interesującym, żeby pokazać do jakiego stopnia lekceważy tych, którzy go otaczają. Natomiast mężczyzna, który mówi sam do siebie, gdy siada do stolika, który mu wreszcie przygotowano, nie patrzy na niego z litością, lecz z pomieszaniem zazdrości (przez samowystarczalność jaką prezentuje) i szacunku, jak na wzór doskonałości.

Dzień jak co dzień

Od godziny notoryczny kłamca siedzi na balkonie pozwalając się ogrzewać słońcu. Jest to miłe uczucie po mroźnej zimie, ale nadchodzi moment, kiedy nadmiar słońca go nuży, zakrywa oczy ręką, podnosi się z tego lenistwa, wchodzi do domu, wkłada koszulę, marynarkę i wychodzi na ulicę. Przechodząc przez plac, przypatruje się opuszczonemu od dwóch lat samochodowi, stojącemu z boku boiska do piłki nożnej, już bez kół i drzwi. Dlaczego raz go nie wezmą i nie przeznaczą na złom? Jakaś sroka lata w pobliżu cmentarza. Skręca w lewo i idzie długą i stromą ulicą.

Przechodzi obok baru, który znajduje się w połowie ulicy. Kiedy już ma go minąć, zatrzymuje się. Chwilę się waha czy wejść, czy nie, aż w końcu się decyduje: popycha drzwi i wchodzi z powitaniem „Dzień dobry" rzuconym w przestrzeń, które może być skierowane zarówno do właściciela, jak i do grających przy stole w domino. Opiera się o bar i zamawia piwo. Barman podaje mu je i, oczywiście pyta, jak mu się wiedzie. Kłamca odpowiada, że dobrze i wypija duży haust piwa. Wąsy robią mu się białe. Z radia, trochę źle dostrojonego, sączy się wibrująca melodia, pulsująca dźwiękami, których zazwyczaj używa się, żeby wyrazić ból.

Przez chwilę obserwuje partię domina. Jeden z grających pyta się go, czy chce się przyłączyć do następnej; zaprzecza ruchem ręki. Odwraca się, wypija kolejny łyk i przygląda się sałatce jarzynowej, odgrodzonej od niego szybą. Złotawo-brązowy kolor majonezu odebrał mu na nią chęć. Właściciel widząc, że przygląda się sałatce, pyta, czy chciałby ją zamówić. Kłamca odpowiada mu, że nie, ponieważ jeśli coś zamówi, to później nie zje kolacji i żona się pogniewa. Właściciel uśmiecha się, bo jest to żart, jak zwykle. Kłamca nie ma żony, ani z nikim nie mieszka z i zawsze posługuje się tą wymówką. Na przykład kiedy chce wyjść, a inni nalegają, żeby wypił jeszcze kieliszek, albo kiedy mówią mu, żeby w niedzielę poszedł z nimi zagrać w piłkę, a on nie ma na to ochoty. Czasami dla ozdoby dorzuca jeszcze dzieci: córeczkę, która w zależności od dnia ma od trzech do siedmiu lat i synka, który najpierw nie istniał, a teraz jest nawet starszy od córki.

Właściciel myje szklankę pod strumieniem wody i już ma, zgodnie z rytuałem, uzupełnić żart kłamcy o domniemanej żonie, pytając go, co to za jedna, skoro nikogo nie ma, ale zanim otworzył usta, kłamca pyta go na tyle głośno, żeby wszyscy słyszeli, czy już widział cyrk, który rozkładają na placu. Właściciel wyciera szklankę. Nikt nie odpowiada. Kłamca odwraca głowę w stronę grających i mówi z naciskiem: już rozkładają brezentowy namiot, są tam dwie ciężarówki i jedna ogromna przyczepa, chyba klatka. Jeden z graczy podnosi brew, patrzy na niego i mówi mu, że tak, na pewno. Kłamca udając oburzenie: co chce pan powiedzieć przez to – „tak, na pewno?". Że to nieprawda? Przysięga, że na placu rozkładają cyrk. Widział na ziemi napis z żaróweczek, które szybko zabłysną na brezentowym namiocie: CYRK ROSYJSKI. Namiot, mówi, teraz już jest prawie rozbity. Są tam cztery ciężarówki. Nie, nie cztery, pięć. I sześć klatek z lwami i tygrysami. I trzy słonie ogromne jak domy.

Grający skończyli partię i patrzą na niego urzeczeni. Jak to jest możliwe, że kolejny raz chce, żeby uwierzyli w jego kłamstwo? Jak mogliby, wykazując maksimum dobrej woli, uwierzyć temu człowiekowi, który kłamie zawsze, kłamie nawet wtedy, kiedy to nie jest potrzebne, ani nie przynosi żadnych korzyści? Ani na chwilę nie słabnie niedowierzanie, ani nie ustaje wątpliwość, ale, tak jak za każdym razem, kłamca mówi z takim zaangażowaniem i w końcu tak się rozpala – jak zawsze – że w końcu nie tyle mu wierzą, co nie mogą nie dać się zafascynować zapałem, z jakim opowiada i rozwija kłamstwo.

Słonie na przykład: szybko jest ich dwanaście zamiast trzech, namiot już nie jest pojedynczy, ale potrójny; a ciężarówki zaparkowane jedna obok drugiej w zwartych rzędach nagle zajmują powierzchnię boiska do piłki nożnej. Słuchając, co mówi, jeden z mężczyzn grających w domino (skończyli jedną partię i nie zaczęli następnej) czuje, że świat mu zaczyna wirować przed oczami. Od ponad trzydziestu lat żaden cyrk nie odwiedził miasteczka i wszystko wskazuje na to, że na pewno żaden cyrk nie wróci, by rozbić swój namiot na placu. Nikt za nim nie tęskni (nawet kłamca, mimo że gdyby przyszło co do czego, zapewniałby, że wręcz przeciwnie), i gdyby nigdy nie przyjechał cyrk, nikt by się tym nie zainteresował: cyrk należy do dawnych czasów i już w tamtych dawnych czasach był im obojętny. Ten brak zainteresowania cyrkiem nie przeszkadza im jednak słuchać go z zapartym tchem, gdy tak rozwija żagle, gdy wznosi brezentowe kopuły nad kopułami już wzniesionymi, gdy sprawia, że grają bębny i kiedy mnoży akrobatów. Kiedy mówi z przekonaniem godnym podziwu, tym bardziej, że przez myśl mu nie przeszło, że ktokolwiek z tych, którzy go słuchają, wierzy mu, ani nawet, że on sam w końcu uwierzy w to co mówi. Tylko jeden (trochę przygłuchy) pyta nazbyt głośno, czy ktoś gra następną partię. Nikt mu jednak nie odpowiada: już ktoś zaproponował, by iść niezwłocznie na plac. Nikomu nie trzeba było powtarzać tego dwa razy. Mówią jeden przez drugiego, wkładają płaszcze i szaliki i już są na ulicy, idąc obok kłamcy, który opowiada o piramidzie trzydziestu sześciu ekwilibrystów na ośmiu motocyklach i o koniu akrobacie. Ostatnim, który wychodzi jest właściciel baru. Wkłada marynarkę, wyrzuca z baru tego przygłuchego, zamyka drzwi na klucz i biegnie, żeby dołączyć do grupy mężczyzn, którzy podążają ulicą w dół.

Tłumaczyła **Beata Mirek**

© Quim Monzó, *Guadalajara*, Quaderns Crema, Barcelona 1996

Mihály Dés Kłopot z urodzajem

Hiszpański rynek wydawniczy

Hiszpańskiemu rynkowi wydawniczemu przytrafiło się coś podobnego do sytuacji, jaka zdarza się niektórym utalentowanym aktorom, kiedy zaczyna im się zbyt dobrze układać: po tym, jak zdobyli już solidną, prestiżową pozycję na deskach teatru czy też w ambitnym kinie, przyjmują role w filmach coraz to bardziej komercyjnych, wkraczają w świat telewizji jako odtwórcy głównych ról w serialach, aż w końcu z wielkiego artysty pozostaje jedynie popularność i odpowiednio wysokie honoraria. Od dwudziestu mniej więcej lat w hiszpańskim świecie wydawniczym również zaczęło dziać się **zbyt** dobrze i, w ostatniej dekadzie, zdołał on osiągnąć pozycję jednego z najpotężniejszych producentów książek, zajmując czwarte miejsce w światowym rankingu, pod względem liczb opublikowanych tytułów. Wyprzedzają go Stany Zjednoczone, Wielka Brytania i Niemcy a jedynie Francja depcze mu po piętach. Poza imponującymi liczbami (które odpowiadają średniej między 45-50.000 nowych tytułów rocznie i 170-180.000, jeśli weźmiemy też pod uwagę wznowienia), owo olimpijskie czwarte miejsce oznacza pozycję absolutnego lidera książki hiszpańskiej w obszarze hispanojęzycznym, który obejmuje niestały, ale rozległy rynek latynoamerykański.

Nie zawsze tak było. Podczas szarych, wlokących się nieskończenie lat dyktatury frankistowskiej, przede wszystkim w pierwszych trzech dekadach (najtrudniejsze jest pierwsze trzydzieści lat), książka hiszpańska przeżywała okres zupełnej stagnacji. Jeśli chodzi o jakość wydania, jedynie książki z socjalistycznej Kuby mogłyby konkurować z hiszpańskimi: papier, który nawet kiedy był nowy, wydawał się nie tylko stary, ale także używany; rysunek płaski i monotonny; typografia pozbawiona fantazji; druk najgorszy z możliwych i często niewyraźny... Co do publikowanych tytułów, horyzont odpowiadał raczej polskiej książce epoki komunistycznej sprzed czasów Gomułki, tyle że o przeciwnym znaku politycznym. Nic ważnego z tego, co pisano na Zachodzie, nie docierało do Hiszpanii, a kwiat rodzimej inteligencji przebywał na wygnaniu, o ile jeszcze pozostawał przy życiu. Pod względem intelektualnym najbardziej aktywnym i twórczym czynnikiem epoki okazała się cenzura: na przykład w pewnym bardzo popularnym filmie amerykańskim, w którym zamężna kobieta utrzymywała miłosne stosunki pozamałżeńskie, przy pomocy dubbingu i dzięki wycięciu kilku scen uczyniono uwodziciela bratem upadłej kobiety, zmieniając tym sposobem prostą przygodę miłosną w ordynarną historię kazirodztwa.

Mimo wszystko, to co najlepsze w kulturze hiszpańskiej, włączając wydawnictwo książek, nie znikło zupełnie, ale, jak uczono nas w szkole, uległo przekształceniu. Wraz z najwybitniejszymi twórcami (Luis Buñuel, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado...) wielu wydawców również udało się na wygnanie, w większości do Ameryki Łacińskiej, gdzie założyli ważne oficyny wydawnicze (jak Grijalbo w Meksyku czy Losada i Paidós w Argentynie), które później odegrają ogromną rolę w odrodzeniu książki hiszpańskiej. Owa epoka odrodzenia przychodzi w latach sześćdziesiątych i ma związek z trzema co najmniej zjawiskami. Pierwszym z nich jest *boom* gospodarki hiszpańskiej, który zbiegł się z chronicznym osłabieniem latynoamerykańskiej, jakie miało miejsce nawet w przypadku społeczeństw względnie dobrze prosperujących i stabilnych, jak argentyńskie. Był to wystarczający powód, aby środek ciężkości wydawnictw w języku hiszpańskim przeniósł się na Półwysep Iberyjski. Drugim elementem było względne otwarcie się reżimu. Trzecim zaś – pojawienie się nowego pokolenia intelektualistów, mniej represjonowanych niż ich poprzednicy i pragnących być na bieżąco z tym, co działo się w kulturze zachodniej.

W tym kontekście zrodziły się, na początku lat sześćdziesiątych, inicjatywy wydawnicze, które usiłowały (z powodzeniem) wprowadzić na rynek wydawniczy nowe prądy literackie i współczesnych autorów, co dotyczyło przede wszystkim literatury fikcji. W dziedzinie myśli trzeba było jeszcze poczekać na śmierć *caudillo*, a zatem do roku 1975, aby pewne idee (lewicowe, bo taka była większość) mogły być upowszechniane w Hiszpanii. Najważniejszą, a także najbardziej trwałą spośród tych inicjatyw było wydawnictwo Seix Barral w Barcelonie, które poza tym, że publikowało ważnych autorów współczesnych z innych obszarów językowych i że odkryło całe pokolenie nowych pisarzy hiszpańskich (między nimi Juana Goytisolo, Eduardo Mendozę czy Juana Marsé), wypromowało współczesną prozę latynoamerykańską, zupełnie wówczas w Hiszpanii nieznaną. W Seix Barral ukazały się – wzbudzając tyleż zdumienia co entuzjazmu – dzieła takich autorów jak Peruwiańczyk **Mario Vargas Llosa**, Kubańczyk **Guillermo Cabrera Infante**, Argentyńczycy **Julio Cortázar** i **Manuel Puig**, **José Donoso** z Chile, Meksykanin **Carlos Fuentes** czy **Juan Carlos Onetti** z Urugwaju.

Od tego czasu Hiszpania stała się dla autorów latynoamerykańskich odskocznią w ich drodze do kariery międzynarodowej, włączając w to nawet ich odkrycie w krajach latynoamerykańskich. Latynosi bowiem, mając oczy zwrócone ciągle na Paryż czy Nowy Jork, skłonni byli ignorować to, co działo się na ich własnym kontynencie.

Prawdziwe otwarcie nadeszło wraz ze śmiercią Franco, lecz tym razem towarzyszył mu ostry kryzys ekonomiczny. W drugiej połowie lat siedemdziesiątych pojawiły się małe, niezależne oficyny wydawnicze, które spowodowały istną rewolucję w świecie literatury i idei, publikując wszystko to, czego dotychczas nie można było wydawać w Hiszpanii. Chodzi tu przede wszystkim o takie wydawnictwa jak **Alfaguara**, **Alianza**, **Taurus** w Madrycie oraz **Anagrama**, **Tusquets** i **Lumen** w Barcelonie.

Pomimo swego ogromnego prestiżu i wkładu w kształtowanie nowej mapy intelektualnej Hiszpanii, te nowe, niezależne wydawnictwa musiały zmierzyć się z poważnymi problemami natury ekonomicznej. Z dzisiejszej perspektywy jest rzeczą interesującą obserwować, w jaki sposób zdołały się utrzymać. Były dwie drogi. Najbardziej oczywistą okazało się włączenie małych wydawnictw w skład dużych grup, które mogły im zapewnić przetrwanie i rozwój. To właśnie jest przypadek wydawnictw madryckich: Alfaguara (które wyróżniało się publikacją współczesnych autorów zarówno hiszpańskich jak i z zagranicy), Taurus (wydawnictwo wyspecjalizowane w publikacji eseju i książek o tematyce filozoficznej) i Alianza (wydawca jednej z pierwszych i najważniejszych kolekcji książek de bolsillo (kieszonkowych), obejmującej zarówno dzieła literatury pięknej, jak i literatury faktu.) Spośród wymienionych wydawnictw dwa pierwsze zostały wchłonięte przez grupę Santillana; trzecie natomiast – przez grupę Anaya. Podobny los spotkał wydawnictwo Seix Barral, które stało się częścią grupy Planeta.

Bardziej interesujący lub, jak kto woli, bardziej „opatrznościowy" był przypadek tych oficyn wydawniczych, które z uporem starały się utrzymać swą niezależność. Poza pewnymi zmianami w rysunku i w profilu wydawniczym, sukces rynkowy (który w każdym z przypadków miał miejsce w połowie lat osiemdziesiątych, kiedy to nastąpił nowy boom w ekonomii hiszpańskiej) zawdzięczano oszałamiającemu powodzeniu jednej książki. Zyski z jej sprzedaży były w stanie uchronić wydawnictwo od klęski i równocześnie wytyczały kierunek na przyszłość. W przypadku wydawnictwa Anagrama taką książką okazała się powieść północnoamerykańska, która w swoim kraju nigdy nie zwróciła na siebie uwagi: *Sprzysiężenie osłów* Johna Kennedy Toole'a. Do czasu jej wydania Anagrama zapewniła sobie solidny prestiż i wątłą egzystencję dzięki publikacji tekstów z dziedziny współczesnej myśli lewicowej i anarchistycznej, nurtu kontrkultury czy rarytasów dla wąskiego grona czytelników, jak na przykład esej Sandauera o Gombrowiczu. Po sukcesie powieści Toole'a Anagrama skłania się ku pewnemu rodzajowi prozy współczesnej, w większości anglosaskiej, pomiędzy nurtem komercyjnym a kontrkulturowym czy postmodernistycznym (Paul Auster, Richard Ford, Carver, Barnes...). Jednocześnie stawia na nowych autorów hiszpańskich, (spośród których najbardziej znanym jest zapewne Javier Marías), stając się w ten sposób jednym z głównych twórców zjawiska bardziej komercyjnego niż literackiego nazwanego nową prozą hiszpańską. Promuje całą serię pisarzy, dziś czterdziesto– i pięćdziesięcioletnich, którzy odnieśli znaczący sukces w opinii zarówno krytyków, jak i publiczności.

W przypadku wydawnictwa Tusquets, o profilu podobnym do Anagrama, jednak wyróżniającego się ważną kolekcją prozy, cud nastąpił za sprawą utworu *Nieznośna lekkość bytu* Milana Kundery, autora, który przedtem był publikowany – bez żadnego oddźwięku – przez Seix Barral. Lumen był wydawnictwem bodajże najbardziej indywidualnym, chaotycznym i niekomercyjnym. Jego znakomity i różnorodny katalog przywodził na myśl bibliotekę dobrego i, co za tym idzie, kapryśnego czytelnika. Między innymi, Lumen był wydawcą esejów Umberto Eco. Było więc logiczne, że również pierwsza powieść tego włoskiego semiologa, niezbyt obiecująca w kategoriach komercyjnych, zostanie opublikowana w tym wydawnictwie. Jednak Imię róży okazało się jednym z najgłośniejszych sukcesów ostatnich dziesięcioleci i dzięki temu oficyna mogła nadal podążać swoim szlakiem.

Niemniej jednak, historia owych niezależnych wydawnictw na tym się nie kończy. W ubiegłym roku Tusquets poczuła się zmuszona do połączenia się z grupą Planeta, a ostatnio Lumen został wchłonięty przez Grupę Bertelsmann, która posiada w Hiszpanii największy klub książki i ważne wydawnictwo komercyjne o nazwie Plaza & Janés. Taki sam los spotkał dwa wydawnictwa madryckie, które pojawiły się w latach osiemdziesiątych. Siruela odniosła niespodziewany sukces dzięki publikacji średniowiecznych klasyków (powieści rycerskie, cykl o rycerzach Okrągłego Stołu...) w luksusowym wydaniu, eleganckim i drogim. W ubiegłym roku wydawnictwo to stało się częścią grupy Anaya, zaś drugie ze wspomnianych wydawnictw, Debate – częścią grupy Bertelsmann.

Jako przeciwwaga dla tego zjawiska, w latach dziewięćdziesiątych pojawiła się niezliczona niemal ilość małych oficyn wydawniczych, przeważnie specjalizujących się w publikacji poezji bądź prozy hiszpańskiej najmłodszego pokolenia, działających w oparciu o mechanizm autoedycji (tzn. takich, które nie wypłacają honorarium, a niekiedy wymagają od autorów, by częściowo pokryli koszt druku). Jedynym niezależnym wydawnictwem o dużym znaczeniu, które nadal działa i w dodatku ma solidne podstawy ekonomiczne, jest Anagrama.

WYDAWCY WSZYSTKICH KRAJÓW, ŁĄCZCIE SIĘ!

Koncentracja rynku wydawniczego jest zjawiskiem o skali światowej, a do Hiszpanii dotarła nawet z pewnym opóźnieniem. Dziś jednak jest zjawiskiem dominującym: w roku 1994 siedem najsilniejszych grup podzieliło między siebie 70% rynku. Dzięki nowym zdobyczom i agresywnej polityce ekspansji, w dniu dzisiejszym można już mówić o około 80%. Spośród owej siódemki wyróżnia się grupa **Planeta**, która kontroluje 25% (dziś na pewno nieco więcej) rynku. Historia błyskotliwej (meteorycznej) kariery Planety jest jedną z tych, w których tak wielki udział ma mitologia sukcesu charakterystyczna dla naszego wieku. Wydawnictwo to założył podczas pierwszych lat frankizmu pewien self-made man, który twierdził, że jest mu zupełnie wszystko jedno, czy sprzedaje książki, czy też obuwie. Planeta umocniła się dzięki bezpośredniej sprzedaży encyklopedii i ilustrowanych książek, a także dzięki powstałej w latach pięćdziesiątych fundacji nagrody literackiej o wyraźnie komercyjnym charakterze. Rozwój firmy był tak dynamiczny, że w latach osiemdziesiątych jej założyciel przyrzekł swej żonie, iż na każde następne urodziny podaruje jej jedno wydawnictwo; najdziwniejsze zaś jest to, że jak dotąd wywiązuje się z danej obietnicy.

Wielkie grupy wydawnicze mają nieporównywalnie lepsze warunki dystrybucji swych produktów, możliwość kupna papieru w dużych ilościach za niską cenę, dysponują dużą siłą nacisku w razie negocjacji i odpowiednimi środkami, które pozwalają im inwestować w nowe technologie. Ze względu na to wszystko mogą oferować książki tańsze i lepiej rozprowadzane. Dlaczego więc słychać głosy opowiadające się przeciw temu zjawisku? Skąd bierze się owa nostalgiczna obrona małych, niezależnych oficyn wydawniczych, których struktura niezdolna jest współzawodniczyć z wielkimi grupami i z tego względu nie wydaje się przystosowana do wymogów końca naszego wieku?

Niebezpieczeństwa upatruje się, podobnie jak na innych polach, w monopolizacji, która zwykle oznacza uniformizację. Sytuacja jest tym poważniejsza, że książka to nie tylko produkt handlowy; jej merkantylizacja może spowodować (i istotnie, już powoduje) poważne szkody w dziedzinie kultury literackiej, tak jak to zauważyliśmy w ostatnich czasach. Mały niezależny wydawca jest zwykle wydawcą z powołania, gotowym ponosić ryzyko i szukać alternatyw, podczas gdy w wielkim międzynarodowym wydawnictwie tym, kto decyduje, jest dyrektor i specjaliści od marketingu.

Jak możemy zaobserwować to w Hiszpanii sytuacja nie odpowiada dawnemu stanowi rzeczy, kiedy to wielkie wydawnictwa zwracały się wprawdzie przeciw małym, ale tak jedne, jak i drugie miały swe miejsce pod słońcem. Dziś małe wydawnictwa po prostu nie mają już żadnego miejsca. Ich książki zaledwie widać w księgarniach, a trzeba dodać, że rola tych ostatnich zmalała wobec zjawiska dystrybucji książek w kioskach i wielkich magazynach handlowych, kontrolowanej przez duże grupy wydawnicze. Z drugiej strony, nowości wydawnicze eksponowane są w księgarniach średnio w okresie jednego do dwóch miesięcy (a jeśli książka nie okazała się sukcesem komercyjnym, wycofuje się ją nawet wcześniej) i tylko wielkie wydawnictwa mogą być tam stale obecne dzięki produkcji książek na skalę przemysłową. Krytyka (której reprezentanci zwykle bywają zatrudnieni w wielkich grupach jako recenzenci bądź członkowie jury przyznającego nagrody literackie) również woli zajmować się modnymi aktualnie książkami i sławnymi autorami, którzy niezmiennie znajdują się w rękach wielkich oficyn wydawniczych. Koncerny wydawnicze mają też zwyczaj kontrolować – jako akcjonariusze bądź jako siła nacisku – środki masowego przekazu, a więc recepcję książek, która obejmuje nie tylko krytykę, ale także wywiady, informacje o prezentacjach, etc. Wydawnictwo Alfaguara, na przykład, wchodzi w skład grupy Prisa, do której należy najbardziej wpływowy dziennik w Hiszpanii – *El País*, różne czasopisma i jeden kanał telewizyjny. Jak można sobie wyobrazić, książki tego wydawnictwa na pewno spotkają się z dobrym traktowaniem we wszystkich wymienionych środkach przekazu.

Taki właśnie jest model, który kształtuje się w krajach rozwiniętych i taki model gorąco pragną naśladować państwa postkomunistyczne. Będzie to jeden z niewielu celów, jakie z pewnością osiągną.

Tłumaczyła **Ewa Nawrocka**

MIHÁLY DÉS – eseista, krytyk, redaktor naczelny pisma *Lateral*.

Urszula Aszyk Teatr końca wieku:

OD EKSPLOZJI TEATRALNEJ DO KRYZYSU: PIERWSZA DEKADA PO ŚMIERCI FRANCO

Zwykło się w Hiszpanii mawiać, że generał Franco poruszył świat dwa razy: po raz pierwszy w roku 1936, gdy ogłosił stan wojenny i po raz drugi w roku 1975, gdy zmarł po długiej agonii. Wymienione daty wyznaczają początek i koniec pewnej epoki i nie mogą być pominięte w rozważaniach o kulturze hiszpańskiej XX wieku. Zakończenie hiszpańskiej wojny domowej w roku 1939 zwycięstwem Franco oznaczało klęskę II Republiki, a tym samym całkowite zniszczenie jej osiągnięć w dziedzinie kultury. Republikańscy intelektualiści, pisarze i artyści masowo emigrowali z kraju, a ci, którym się to nie udało, zapełniali w latach czterdziestych hiszpańskie więzienia. Jednym z najbardziej trwałych skutków zwycięstwa nacjonalistów okazał się jednak podział hiszpańskiego społeczeństwa na dwa obozy: nacjonalistów i republikanów, zwycięzców i zwyciężonych. Ten dualizm, świadomie podtrzymywany przez cały okres dyktatury Franco, implikował istnienie dwóch teatrów: oficjalnego, tj. profrankistowskiego, o charakterze ideowo-propagandowym lub komercyjnym, oraz teatru nie podporządkowanego oficjalnej polityce, rozwijającego się w pierwszym okresie, tzn. w latach 1939-1949, wyłącznie na emigracji, a poźniej, wraz z narastaniem opozycji – na marginesie oficjalnego życia teatralnego w Hiszpanii lub w podziemiu. Jeszcze przed ogłoszeniem końca wojny w roku 1939 powołana została specjalna cenzura, polityczna i moralna, podporządkowana ideom nacjonalistycznego katolicyzmu. I jakkolwiek z biegiem lat słabła skuteczność cenzury, to jednak jej istnienie aż do roku 1976 uważa się za główny czynnik hamujący rozwój powojennego teatru i kultury w Hiszpanii.

Wielu twórców hiszpańskich sądziło, że wraz ze śmiercią Franco wszystko natychmiast się zmieni. Núria Espert wyznała w czasie swojej wizyty w Polsce w roku 1978: „Wierzyliśmy, na przykład, że kiedy skończy się frankizm, Hiszpania będzie kwitnąć jak dobrze nawiezione pole. Pole bylo w rzeczywistości kamieniste". Po pierwszych fascynacjach demokracją przyszły rozczarowania i zwątpienia. W ciągu dwóch pierwszych sezonów po śmierci Franco udało się przywrócić hiszpańskiej scenie najważniejszych dramaturgów narodowych, przypomnieć zabronione przez lata utwory **Valle-Inclana**, **Garcii Lorki**, **Albertiego**, odkryć, acz z wieloletnim opóźnieniem, awangardę lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, m.in. sztuki **Arrabala**, **Nievy**, **Riazy**, wystawić zakazane i ukazujące „inne" oblicze realistów dramaty **Buera Vallejo**, **Alfonsa Sastre**, **Josego Martina Recuerdy**, **Laura Olmo**, **Antonia Gali**, itd.

Ale wydarzeniami teatralnymi pierwszych sezonów „bez Franco" rzadko były przedstawienia oparte na utworach współczesnych autorów. Tematyka podejmowana przez realistów wzbudzała oczywiście zainteresowanie starszych widzów, ale nie odpowiadała oczekiwaniom nowej, często bardzo młodej publiczności. Twórczość podziemnej awangardy okazywała się podobnie „podstarzała", a próby przeniesienia jej na scenę kończyły się na ogół klapą. Oczywiście były wyjątki. Sprawiedliwie trzeba przyznać, że burzliwie przyjmowano *La doble historia del doctor Valmy* (***Podwójna opowieść doktora Valmy***) Antonia Buero Vallejo, dramat w konwencji teatru faktu, podejmujący kwestię politycznych prześladowań, tortur, ofiar i katów, a także *Las arrecogías del Beaterio de Santa Mara Egipciaca* (***Zatrzymane w klasztorze Santa María Egipciaca***) Josego Martina Recuerdy, sztukę przypominającą patriotyzm romantycznej bohaterki Mariany Pinedy. Odkryciem były sztuki Francisca Nievy: *La carroza de plomo candente* (Kareta z rozpalonego ołowiu) i *El combate de Opalos y Tasia* (Pojedynek Opalos i Tasii) z cyklu Teatro furioso, o których pisano, że są dziełem „surrealisty o ogromnej wyobraźni plastycznej". Prawdą jest też, że wspomniani tu autorzy po dziś dzień tworzą, a ich dramaty są wystawiane przez oficjalne sceny. Sensacjami w latach 1976 i 1977 stawały się jednak wystawienia dwudziestowiecznej klasyki począwszy od *Domu Bernardy Alba* Federica Garcii Lorki w reżyserii Angela Facio, *Rogów pana Bagateli* Valle-Inclana w inscenizacji Miguela Narrosa i reżyserii José Tamayo i *Ohydy* Albertiego w reżyserii Ricarda Salvata.

Po chwilowej eksplozji premier, po zaskakującym dla widzów i krytyki współistnieniu przez kilka sezonów wielkich dzieł z różnych epok oraz sztuk pisanych prawie po dziennikarsku dla potrzeb chwili, przy jednoczesnej obecności olśniewających pięknem inscenizacji Jorge Lavellego i Victora Garcii, Lluísa Pascuala i Francisca Nievy, obok dyskusyjnych rewii i strip-teasu – pojawiły się głosy krytyczne na temat sytuacji i stanu teatru. Ujawniła się bowiem niedoskonałość organizacyjna teatrów i życia teatralnego w ogóle, skostnienie administracji państwowej, zajmującej się sprawami kultury i niemoc postępowego środowiska wobec struktur sięgających korzeniami XIX wieku. W sezonach 1980-1981 i 1981-1982, które przypadają na czas zamknięcia pierwszego etapu okresu przejściowego i objęcia władzy przez socjalistów, ukazało się szereg artykułów, wywiadów i ankiet poświęconych kryzysowi teatru. Z publikowanych wówczas wypowiedzi wynikało, że nie ma w Hiszpanii dobrze zawodowo przygotowanych reżyserów i aktorów, nieprzygotowani do odbioru sztuki teatralnej są także widzowie wychowani na taniej rozrywce i realistycznym dramacie. Niezależnie od tych powszechnych narzekań zaczął rodzić się jednak nowy dramat i powstawać zaczęły nowe grupy teatralne. Tworzyli je współtwórcy dawnych teatrów niezależnych.

SPADKOBIERCY AWANGARDY I ODNOWICIELE TEATRU

Wielu autorów, którzy stanowią teatralną czołówkę na początku lat osiemdziesiątych i utrzymują się na wysokiej pozycji do dziś, jak Sanchís Sinisterra w Barcelonie, Rodolf Sirera w Walencji, Alonso de Santos i Fermín Cabal w Madrycie, wywodzi się właśnie z zespołów niezależnych. Pełniąc w nich rozmaite funkcje, poznawali sztukę teatru od strony praktycznej. Grupy niezależne stanowiły w latach siedemdziesiątych teatralną opozycję, polityczną i artystyczną, były ważnymi ośrodkami poszukiwań estetyczno-formalnych, ale właśnie z tego względu pozostawały na marginesie oficjalnego życia teatralnego. Ich twórcy wprowadzili do hiszpańskiego teatru metodę Brechta i Stanisławskiego, koncepcje Artauda i Grotowskiego. W latach osiemdziesiątych ich młodsi koledzy proponują teatr kontestacji lub teatr-dzieło sztuki, wymierzony przeciw komercjalizacji hiszpańskich scen, repertuarowej tandecie i blichtrowi.

Charakterystyczne dla tego nurtu jest skoncentrowanie się na problemie kondycji ludzkiej. Autorzy w różnym wieku i o różnych upodobaniach estetycznych, połączeni czasem dramatopisarskiego debiutu w pofrankistowskiej Hiszpanii, stawiają pytania, na które widz sam musi znaleźć odpowiedź. Wymieńmy niektórych z nich: **Domingo Miras** (ur. 1934), **José Sanchís Sinisterra** (ur. 1940), **José Luis de Santos** (ur. 1942), **Alfonso Vallejo** (ur. 1943), **Miguel Ángel Medina** (ur. 1946), **Ignacio Amestoy** (ur. 1947), **Fermín Cabal** (ur. 1948), **Rodolf Sirera** (ur. 1948). Część z nich traktuje rzeczywistość dramatyczno-teatralną tak, jak gdyby była ona odbiciem rzeczywistości pozaliterackiej i pozateatralnej, unika jednak techniki znanej dramatowi realistycznemu i naturalistycznemu. Tę linię poszukiwań, przez niektórych krytyków nazywaną „nowym realizmem" lub „neo-kostumbryzmem", zapoczątkowali w hiszpańskim dramacie José Luis de Santos i Fermín Cabal. W swoich dramatach pokazują oni świat przemocy i zbrodni, świat handlarzy broni i narkotyków. Liczne są też dramaty podejmujące zagadnienia narkomanii i choroby AIDS. W brutalności pokazywanych zjawisk krytyka dopatruje się odbicia „kondycji postmodernistycznej". Dramaturgia ta stworzyła swój własny język. Z jednej strony odwzorowuje język przedstawianych środowisk, odwołuje się więc do żargonu znanego tylko wtajemniczonym lub bywa mieszanką różnych języków narodowych (hiszpański i arabski w sztuce Fermina Cabala *Ello dispara*, 1985), z drugiej zaś – ucieka się do języka środków masowego przekazu. Informacje multiplikują się jak w życiu: telefon, radio, telewizja, video. Struktura wewnętrzna dramatu jest tu na ogół ciągiem luźno następujących po sobie hiperrealistycznych sytuacji, tak jakby uchwycone zostały one przez kamerę filmową.

W tej grupie poszukiwań mieści się również nowa dramaturgia kobieca i hiszpańska dramaturgia feministyczna. Takie autorki, jak **Paloma Pedrero** (ur. 1953) czy **María Manuela Reina** (ur. 1958) podejmują zagadnienia do niedawna uznawane za drażliwe: związki między mężczyną a kobietą, seks, miłość homoseksualna i miłość lesbijska, prostytucja etc. W dyskusji z przeszłością i w walce ze społeczeństwem stworzonym przez *machos* nie unikają, jak ich poprzedniczki, scen drastycznych i brutalnych, jak również wulgaryzmów językowych. Wspomniane tu autorki należą do pokolenia dramaturgów urodzonych w latach pięćdziesiątych, przez krytykę nazywanych do niedawna „najnowszymi". Dzisiaj to już dobrze znani twórcy: **Ernesto Caballero**, **Antonio Onetti**, **Alfonso Plau**, **Alfonso Armado**, **Eduardo Galán**. Trzeba mieć świadomość, że obok dramaturgii i teatru w języku kastylijskim istnieje bogata i różnorodna twórczość teatralna w innych językach: katalońskim, baskijskim, galicyjskim. Jest to w dużej mierze wynikiem uzyskanej przez poszczególne prowincje autonomii i prawa do posługiwania się własnym językiem i rozwijania własnej, narodowej kultury. „Nadzieją" teatru są wszędzie twórcy najmłodsi, tak jak **Rodrigo García** w Madrycie. On jednak przybył do Hiszpanii z zewnątrz.

Jest synem hiszpańskich emigrantów. Urodził się w Buenos Aires w 1964 roku. Do Hiszpanii przeniósł się w roku 1986 i zamieszkał w Madrycie. W roku 1989 stworzył własny teatr La Carnicera (***Rzeźnia***). Dwa lata wcześniej jego sztuka *Mackbeth /Imgenes* (***Mackbeth /Obrazy***) zdobyła wyróżnienie w Konkursie Marqués de Bradomín. To samo wyróżnienie oraz nagrodę miasta Valladolid otrzymał w roku 1988 jego ***Zegar***. Jest autorem również zbioru sztuk: *Acera derecha* (***Prawy chodnik***), *Martillo* (***Młotek***), *Matando horas* (***Zabijając godziny***), wydanych w kolekcji Nuevo Teatro Español w roku 1988 oraz *Notas de cocina* (***Zapiski kuchenne***) i

Joan Brossa

Pawilon hiszpański. XLVII Biennale Sztuki w Wenecji, 1997.

Fotografia Grażyna Borowik

post-awangarda, post-modernizm, post-teatr

Carnicero español (***Rzeźnik hiszpański***) wydanych w kolekcji El ojo de la Avispa w roku 1996. Wszystkie wymienione tu utwory były grane, wszystkie mają charakter gotowych do wystawienia scenariuszy. Jest to teatr sytuacji, w którym po prostu się mówi. W ostatnim dramacie, w *Carnicero español*, największym jak dotąd sukcesie teatralnym Garcii, aktorzy są postaciami dramatu, a nie interpretatorami wymyślonych przez autora postaci. Jest to historia dwóch mężczyzn, którzy postanawiają zdobyć kobietę i decydują się zacząć od jej żołądka. Nie ma ciągłości akcji, są sytuacje, zrytmizowany dialog i muzyczne, powtarzające się dźwięki, które komponują się w swego rodzaju utwór muzyczny.

PRZECIW LITERATURZE W TEATRZE:
POST-AWANGARDA, POST-MODERNIZM, POST-TEATR

W jaką nową kategorię przeobrazi się postawangardowa i postmodernistyczna twórczość? Wykształcone przez te dwa nurty modele teatru z pewnością przetrwają w różnych wariantach niespokojny koniec XX wieku, obok niezniszczalnego, jak się zdaje, modelu teatru realistycznego. W XXI wiek wkroczy też zrodzony tam post-teatr. **Josep-Àngel** z Barcelony ogłosił swój „Manifest post-teatralny" już w roku 1970. Stwierdzał w nim, że „teatr umarł": „Teatr nie żyje, a jego testament jest pusty". Jego koncepcja sztuki oparta na założeniach postmodernizmu doprowadziła go do takiego wniosku, a w ślad za tym szły działania, które rozwija on do dzisiaj. Zapoczątkował je ***Mini-Hamlet***. Jego ***Teatr czysty***, książka białych niezapisanych kartek, „oczyszczonych z atramentu", jest wyrazem „wolnej sztuki", a raczej – sztuki „wyzwolonej z wszelkich zależności od słowa". Jego *Teatr czarny*, książka pomalowanych na czarno kartek, ma stanowić „zamknięcie scenogramicznego okresu post-teatru". Ten „nekrolog" teatru jest obrazem pobudzającym wyobraźnię, tak jak *Cyrano parfum* Josepa-Àngela – strona z *Cyrana de Bergerac* pachnąca perfumami.

Nie neguje słowa inny artysta barceloński, **Joan Brossa**, ale wyrzuca z niego od dziesiątek lat literaturę. Jest twórcą najstarszego pokolenia (ur. 1919) i w swoich poszukiwaniach przeszedł drogę od poezji do teatru, od dadaistyczno-surrealistycznych prób poetyckich i wierszy-przedmiotów do happeningu i teatru instrumentalnego. Brossa, dzisiaj powszechnie znany i szanowany artysta, aż po lata siedemdziesiąte pozostawał na marginesie życia artystycznego kraju jako poeta i twórca wypowiadający się w języku katalońskim. Właściwie dopiero od czasu monograficznej wystawy jego poezji wizualnej zorganizowanej przez Galerię Skira w Madrycie w roku 1980 jest on w Hiszpanii naprawdę doceniany, zyskawszy jednak przedtem sławę poza granicami kraju. Prezentował swoje dzieła w Monachium, Paryżu, Marsylii, Bazylei, Amsterdamie, Ceret, Colliure, Nowym Yorku i oczywiście w Barcelonie. Zaczął pisać około roku 1938. W 1948 związał się z awangardową grupą Dau al Set utworzoną w Barcelonie przez poetów, pisarzy i malarzy, którzy swoją twórczością nawiązywali do przedwojennego ruchu dadaistów i surrealistów europejskich. W tym też okresie powstają jego pierwsze utwory z gatunku „poezji wizualnej" i odbywają się jego prezentacje „poezji scenicznej". Później współpracował z tak sławnymi malarzami, jak Joan Miró i Antoni Tàpies, pisał scenariusze dla swojego teatru akcji. Niektóre z nich zrealizowane stawały się wydarzeniami w kręgach artystycznych, jak: *!Rrrprr!* w roku 1973 w reżyserii Paula Monterde, *Quiriquibu* w 1976 w reżyserii Fabii Puigservera i Guillema Graellsa, *La profesora de flauta* (***Nauczycielka gry na flecie***) w 1977, z muzyką Mestresa Quadreny i w wykonaniu Grup Instrumental Catalf w Fundacji Miró, *L'Armari en el mar* (***Szafa na morzu***), również z muzyką Mestresa Quadreny, w reżyserii Graellsa i Puigservera w Teatre Lliure w 1978. Te ostatnie utwory reprezentowały już jednak odmienny gatunek widowiska. Sztuka sceniczna łączyła się w nim ze sztuką muzyczną w dzieło należące do „akcji muzycznej". Zauroczony pomysłami transformisty Fregoliego, u którego pełno poetyckich niespodzianek i w szczególny sposób budowanych dialogów, Joan Brossa wypracował z czasem formę, dziś typową dla jego „teatru nieregularnego", stanowiącą rezultat „syntezy sztuk": muzycznej, plastycznej i teatralnej z poezją. W latach osiemdziesiątych wystawiono z tego cyklu utworów Brossy, m.in. *Brossarium*. Wymieńmy też realizację jego *El serau* w programie Olimpijskiego Festiwalu Sztuki w roku 1992 i dwa ubiegłoroczne przedstawienia na scenach Barcelony: *Brossa a la Porta* i *Poemàcia*.

Działalność artystyczna Joana Brossy, mimo pokazów publicznych i realizacji scenicznych, ma charakter bardzo indywidualny, podobnie jak twórczość Josepa-Àngela. Częstsze, rzecz jasna, są wystąpienia grupowe. Pod tym względem raz jeszcze zwraca naszą uwagę Katalonia. Na początku lat osiemdziesiątych narodził się tam zespół teatralny La Fura dels Baus, której członkowie deklarują negację współczesnego świata, a na kryzys wyższych wartości i ogólny kryzys kultury odpowiadają kontestacją. Kontrowersyjna działalność artystyczna La Fura dels Baus zasługuje na uwagę jako zjawisko w Hiszpanii wyjątkowe. Od chwili uformowania się między rokiem 1981 a 1982 grupa ta przeszła wiele znaczących przeobrażeń. Swoje założenia zawarła w *Manifiesto canalia* ogłoszonym w roku 1984. Mowa tam o „eksperymentowaniu na żywo", które w praktyce inscenizacyjnej oznacza tworzenie „teatru akcji". Działania w przestrzeni teatralnej ogarniają również publiczność. Widz jest tu zmuszany do partycypacji. Atakowany przez pędzące pojazdy, wybuchy ognia, strumienie wody, spadające kawałki surowego, ociekającego krwią mięsa w scenach kanibalizmu – chcąc nie chcąc, przekształca się z pasywnego *voyeura* we współtwórcę teatralnego zdarzenia. La Fura dels Baus określa się jako „organizacja przestępcza w kontekście sztuki współczesnej". Krytyka utożsamia ją z kulturą *punk*, choć jej założyciele przeciwni są takim właśnie skojarzeniom. Jako grupa o charakterze artystyczno-teatralnym zakłada w swej twórczości transgresję, negację przeszłości i tradycji oraz plastyczną transformację zastanych przestrzeni, zbliża się tym samym do jednego z wariantów teatru postmodernistycznego. W *Accions* i *Suz/o/Suz* widać było najwyraźniej jak teatr-zdarzenie, teatr-akcja, teatr-rytuał nawiązuje do teatru rozumianego jako *performance*, *work in progress*, a zatem do formuły znanej z poszukiwań Tankreta Dorsta i Boba Wilsona.

CZY ŚMIERĆ TEATRU?

Obok grup tak niekonwencjonalnych jak La Fura dels Baus działają w Katalonii zespoły liczące już ponad dwadzieścia lat, których dawny radykalizm artystyczny uległ z biegiem czasu skonwencjonalizowaniu: El Joglars, Els Comediants, Dagoll-Dagom, czy Teatre Lliure – scena utworzona w roku 1976 jako „odpowiedź na kryzys teatru", zasłużona jako centrum artystycznych, reżyserskich i scenograficznych eksperymentów. Związany z tym teatrem był jeden z najwybitniejszych scenografów i reżyserów współczesnych Fabià Puigserver (1938-1991), stamtąd wywodzi się reżyser Lluís Pasqual, późniejszy dyrektor Centro Dramàtico Nacional w Madrycie (1983-1990) i dyrektor Teatru Europy w Paryżu, pierwszy hiszpański inscenizator surrealistycznych sztuk Lorki – ***Publiczności*** (prem. 1986) i ***Sztuki bez tytułu*** (prem. 1989).

Podobnie jak w Barcelonie, w innych stolicach hiszpańskich prowincji, a także w Madrycie, zbuntowani twórcy lat siedemdziesiątych i reformatorzy lat osiemdziesiątych zajmują dzisiaj dyrektorskie stanowiska w oficjalnie działających teatrach. Guillermo Heras, w poprzednim dziesięcioleciu związany z grupą niezależną Tàbano, kierował przez kilka lat założonym w roku 1984 Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas w Madrycie. W latach 1990-1994 był dyrektorem narodowej sceny Centro Dramàtico Nacional, czyli Teatro María Guerrero w Madrycie, José Carlos Plaza, twórca i wieloletni reżyser TEI (Teatro Español Independiente) i TEC-u (Teatro Estable Castellano). Adolfo Marsillach, aktor, esesista, reżyser, od roku 1986 dyrektor Compañía Nacional del Teatro Clásico – w przeszłości był jednym z najbardziej znanych artystów antyfrankistowskiej opozycji, inicjatorem wielu głośnych skandali polityczno-teatralnych. Jego inscenizacja *Marata-Sade'a* Petera Weissa w roku 1968 i uwspółcześnionego *Świętoszka* Moliera w 1969 cenzura zdejmowała z afisza po paru przedstawieniach. Można by mnożyć przykłady zinstytucjonalizowania się i skomercjalizowania teatralnej „niezależności". O takiej kolei rzeczy decyduje czas oraz praktyczne, życiowe względy.

Według oficjalnych statystyk, tak samo jak przed laty, największą ilość przedstawień osiągają dzisiaj musicale i rewie. Część widzów chodzi jednak na przedstawienia ambitnych, współczesnych dramaturgów – Josego Luisa Alonso, Fermina Galana, Marii Manueli Reiny. W tej kategorii sztuk wyjątkowym powodzeniem cieszyły się ***Rowery są na lato*** Fernanda Fernàn-Gomeza (prem.1982) i *Ay, Carmela* Sanchisa Sinisterry (prem.1988), sztuki, w których współistnieją elementy komizmu i tragizmu, zgodnie ze sprawdzonym na przestrzeni wieków zaleceniem Lopego de Vega. Wśród dziesiątek premier ostatniego czasu naszą uwagę zwróciły inscenizacje sztuk Valle-Inclana: w sezonie 1991-1992 wystawiono na scenie Teatro María Guerrero jego trylogię dramatyczną *Comedias bárbaras*, w reżyserii Josego Carlosa Plazy, a w sezonie 1995-1996 - trzy jednoaktowe dramaty pt. *Martes de carnaval* (***Wtorek karnawałowy***), w reżyserii Maria Gasa. Sala teatralna wypełniona była po brzegi w obydwu przypadkach.

Interesującym i nowatorskim przedsięwzięciem w kontekście hiszpańskiego życia teatralnego wydaje się utworzenie teatru-szkoły przez wybitnego aktora i reżysera Josego Luisa Gomeza. Przekształcone w salę teatralną i sale studyjne dawne opactwo – La Abadía – działa w centrum Madrytu od roku 1994. Wystawione w tej niezwykłej przestrzeni przez słuchaczy studia *Retablo de la lujuria, la avaricia y la muerte* (***Szopka rozpusty, skąpstwa i śmierci***) Valle-Inclana i w roku ubiegłym *Intermedia* Cervantesa – to nie tylko eksperyment w zakresie kształcenia aktorów, to również wybitne osiągnięcie artystyczne. Obserwując z daleka tak rozwijające się życie teatralne w Hiszpanii ma się wrażenie różnorodności i niezwykłego bogactwa: sceny państwowe, oficjalne i prywatne, miejskie

CIĄG DALSZYNA STR. 24

Antoni Tàpies

Pawilon hiszpański. XLVI Biennale Sztuki w Wenecji, 1995.

Fotografia **Grażyna Borowik**

CIĄG DALSZY ZE STR. 23

i dzielnicowe, grupy niezależne i teatry alternatywne, efemerydy i stałe sceny eksperymentalne we wszystkich prowincjach... setki tytułów wystawionych dramatów. Dodajmy do tego liczne festiwale, przeglądy i wizyty teatrów zagranicznych przyciągające tłumy. Byli w Hiszpanii ze swoimi spektaklami Tadeusz Kantor, Peter Brook, Bob Wilson, Pina Bausch, Giorgio Strehler, Maurizio Scaparro, Lindsay Kemp, itd. Niektórzy z tych mistrzów sztuki teatru reżyserowali i tworzyli przedstawienia na hiszpańskich scenach. Czy współistnienie tak różnych form i konwencji teatralnych wróży śmierć teatru? O kryzysie teatru pisano w Hiszpanii również sto lat temu.

Post scriptum

DALEKI NIEZNAJOMY: WSPÓŁCZESNY DRAMAT I TEATR HISZPAŃSKI W POLSCE

Niewiele współczesnych dramatów hiszpańskich doczekało się przekładu na język polski, jeszcze mniej publikacji i scenicznych wystawień. Nie brak wprawdzie artykułów, not i omówień współczesnej dramaturgii, ale aż do połowy lat siedemdziesiątych przekazują one informacje przypadkowe, niekompletne i często mylące. Uwaga tłumaczy i krytyków skupia się wówczas, ze zrozumiałych zresztą względów, na kontekście historyczno-politycznym i surowości frankistowskiej cenzury oraz na twórczości dramaturgów nieobecnych na hiszpańskich scenach aż do połowy lat sześćdziesiątych – Garcii Lorce i Valle-Inclanie, przez krytykę międzynarodową uznanych za najwybitniejszych twórców dwudziestowiecznego teatru w Hiszpanii.

Przyczyn tak ograniczonego rozeznania szukać należy oczywiście w historii obydwu krajów. Przypomnijmy, że wkrótce po zakończeniu hiszpańskiej wojny domowej (1936-1939) wybuchła druga wojna światowa i stosunki kulturalne między Polską a Hiszpanią zostały przerwane. A po wojnie nie mogły być odnowione ze względu na politykę izolacji, jaką prowadziły obydwa państwa. Utrudniała je również działalność cenzury w obydwu krajach. Na naszych scenach pojawiały się często dzieła autorów hiszpańskiego Złotego Wieku, takich jak **Cervantes**, **Lope de Vega**, **Calderon**, **Tirso de Molina**, ale dwudziestowiecznych dramaturgów reprezentował prawie wyłącznie Federico Garca Lorca. Grane były wprawdzie również utwory innych współczesnych mu dramaturgów – Jacinta Benavente, Alejandra Casony, Rafaela Albertiego i Valle-Inclana – ale w morzu premier sztuk amerykańskich, francuskich i niemieckich, nie mówiąc o okresowej inwazji sztuk rosyjskich i radzieckich – hiszpańska dramaturgia stanowiła przez wiele lat niewiele znaczący margines.w naszym repertuarze. Dodajmy, że przed wojną wystawiono na naszych scenach jeszcze mniej, w sumie kilka sztuk trzech autorów – Martineza Sierry, Jacinta Benavente i Miguela Unamuno.

Pierwszym znaczącym śladem zainteresowania się polskiego środowiska teatralnego współczesną twórczością dramatyczną w Hiszpanii była inscenizacja Andrzeja Wajdy sztuki Antonia Buera Vallejo ***Gdy rozum śpi*** (przekład: Kazimiera Fekecz) w roku 1976. Wystawiona w Teatrze na Woli w Warszawie ze znakomitym Tadeuszem Łomnickim w roli Goi i opublikowana w tym samym roku przez „Dialog" była szeroko komentowana przez polską krytykę jako swego rodzaju odkrycie i wydarzenie. Ten sam utwór pokazał w roku 1992 Teatr Telewizji w reżyserii Piotra Mikuckiego ze Zbigniewem Zapasiewiczem w roli Goi. W reżyserii Piotra Mikuckiego obejrzeliśmy w Teatrze Telewizji jeszcze jeden utwór Buera Vallejo – ***Koncert świętego Owidiusza*** (przekład: Carlos Marrodán Casas), zrealizowany przez ośrodek krakowski w roku 1989. Ten sam dramat wystawił w roku 1993 Jacek Pacocha na scenie kameralnej Teatru Dramatycznego w Warszawie, eksperymentalnie angażując do jego realizacji aktorów widzących i niewidomych. Na tym też kończy się polska recepcja twórczości Antonia Buero Vallejo, autora ponad trzydziestu utworów scenicznych, kilku adaptacji i licznych artykułów na temat teatru, literatury i malarstwa, a także esejów filozoficznych i rozpraw z zakresu teorii literatury. Jest on twórcą wybitnym, szanowanym jako intelektualista i współczesny humanista. Debiutował jako dramaturg pod koniec lat czterdziestych. Jego *Historia de una escalera* (***Historia klatki schodowej***, 1949) stanowi przełomowy moment w historii hiszpańskiego teatru po roku 1939, jest pierwszą manifestacją teatru Pokolenia Realistów i antyfrankistowskiej opozycji teatralnej.

O twórczości Alfonsa Sastre, który stworzył teoretyczne podstawy dla tego nurtu, określanego jako realizm społeczny lub realizm krytyczny, nie wiemy w Polsce nic. Spośród wielu jego dramatów podejmujących kwestie polityczne, społeczne, a także egzystencjalne trafił do nas jedynie jego ***Kruk*** (1957, przekład: Joanna Śmiałowska). Wystawiony w roku 1980 przez Teatr Dramatyczny w Białymstoku, choć scenicznie udany, niewiele miał wspólnego z najlepszymi sztukami Alfonsa Sastre. Teatr Pokolenia Realistów, który pojawił się pod koniec lat czterdziestych, opierał się na formule realizmu społecznego i realizmu krytycznego, jedynej tolerowanej przez cenzurę frankistowską konwencji stworzonej przez teatr politycznej opozycji. Z czasem teatr ten przeobraził się w poetycko-realistyczny, a w niektórych przypadkach realistyczno-groteskowy, czego przykładem jest późniejsza dramaturgia autorów takich, jak José María Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, José Martn Recuerda czy Antonio Gala, niestety, w Polsce zupełnie nieznanych. Są nieznani, choć niektóre ich utwory zostały przetłumaczone na język polski, ale nie znalazły wydawcy, który zaryzykowałby ich publikację i leżą w archiwach, podobnie jak sztuki wielu innych dramaturgów hiszpańskich starszego i młodszego pokolenia.

Tak jak nie znamy twórczości Pokolenia Realistów, tak też nie znamy autorów Nowego Teatru, który narodził się w hiszpańskim podziemiu teatralnym lat sześćdziesiątych i był przejawem buntu i protestu przeciw frankistowskiej dyktaturze, cenzurze i zdeterminowanemu przez nią teatrowi, w tym również teatrowi Pokolenia Realistów. Nie zainteresowała ani wydawców, ani polskich reżyserów dramaturgia Miguela Romera Esteo, Luisa Riazy, Jeronima Lopeza Mozo, Martineza Mediero, Luisa Matilli, ani też tak wybitnego dramaturga, scenografa i teoretyka teatru jak Francisco Nieva, największej być może indywidualności w hiszpańskim teatrze ostatnich dziesięcioleci, twórcy pozostającego na pograniczu teatru groteski i teatru surrealistycznego. Uzupełni w jakiejś mierze tę lukę zapowiadana w tym roku polska premiera jego ***Pamiętnika znalezionego w Saragossie*** (przekład: Urszula Aszyk), sztuki, dla której inspiracją była powieść Potockiego. Spośród dramaturgów reprezentujących ten nurt zainicjowany w Hiszpanii na początku lat pięćdziesiątych znamy w Polsce jedynie Fernanda Arrabal, który wyemigrował do Francji u progu swojej kariery i w swoim kraju był autorem zakazanym przez cenzurę aż do drugiej połowy lat siedemdziesiątych. Jego sztuki docierały do nas z Francji i kojarzone były z tamtejszym teatrem absurdu.

Jedyną próbą przybliżenia twórczości pokolenia Nowego Teatru jest jak dotąd publikacja na łamach „Dialogu" (1970) ***Osła*** Josego Ruibala (przekład: Gustaw Kaliński). W tej sztuce, jak i w wielu innych, Ruibal proponuje własną formę teatru absurdu, tworząc nowy, współczesny wariant teatru alegorii. Również w „Dialogu" (1987) ukazało się ***Przezroczyste zero*** Alfonsa Vallejo (przekład: Urszula Aszyk), utwór wydany w Hiszpanii w roku 1978 i wydarzenie artystyczne roku 1980 w realizacji Teatro Estable Castellano. W Polsce wystawił go w roku 1990 Teatr Dramatyczny w Płocku, w reżyserii Jacka Andruckiego. Twórczość Alfonso Vallejo, kojarzona przez niektórych krytyków z Nowym Teatrem, pozostaje jednak na marginesie tego zjawiska. „Odkryty" przez Hiszpanów w okresie przejściowym po sukcesach w Nowym Yorku i Londynie, uznany został za dramaturga awangardowego. Uciekając się do techniki onirycznosurrealistycznej, tworzy on dzieła, w których ośrodkiem dramatycznych zdarzeń jest postać. Człowiek w świecie terroru i ogólnej dekadencji to kwestia, do której Vallejo powraca w wielu swoich sztukach i czego przykładem jest właśnie *Przezroczyste zero*.

Wielu autorów z kręgu Nowego Teatru pozostawało w bliskim związku z grupami niezależnymi. Uczestniczyli oni tym samym w tworzeniu wspólnych scenariuszy przedstawień o wydźwięku politycznym, często opartych na brechtowskim modelu teatru epickiego, brali udział w tworzeniu scenariuszy widowisk happeningowych, które rzadko mogli realizować, wreszcie eksperymentowali w zakresie tzw. pisania na scenie, formie, która rozpowszechniła się szczególnie na początku lat osiemdziesiątych. O tych poszukiwaniach hiszpańskich twórców sporo w Polsce pisano. Przybliżały je nam również wizyty hiszpańskich zespołów na międzynarodowych festiwalach organizowanych w Polsce.

Ten nasz obraz teatru hiszpańskiego drugiej połowy XX wieku wzbogacają nieco ostatnie przekłady. Zacznijmy od dwóch dramatów, których autorów krytyka hiszpańska lat osiemdziesiątych sytuuje wśród „nowych nowych": *Apage, Satàn!* Fermina Cabala (przekład: Marceli Minc) i ***Trucizna teatru*** Rudolfa Sirery (przekład: Marceli Minc). Obydwa utwory wystawił w roku 1993 Teatr Polski w Warszawie w reżyserii Krzysztofa Pankiewicza, ze Zbigniewem Zapasiewiczem i Janem Englertem w rolach protagonistów. *Truciznę teatru* zagrał dwa lata później teatr w Tarnowie. Pokazanie tych dramatów polskiej publiczności było pierwszą próbą przedstawienia u nas trudnej do zdefiniowania pofrankistowskiej dramaturgii. Pierwszy, wystawiony w roku 1982 przez Centro Dramàtico Nacional w Madrycie, odczytany był jako konfrontacja dwóch odmiennych poglądów na życie i dwóch różnych sposobów pojmowania odpowiedzialności i zobowiązań moralnych, choć postaci księży prowokowały również do zastanawiania się nad kwestią wiary i ateizmu. Widziano w nim także utwór o odwadze i tchórzostwie, o rozumieniu wolności i braku wolności. Druga ze wspomnianych wyżej sztuk, *Trucizna teatru*, wystawiona rok później na tej samej madryckiej scenie, która pełni funkcję teatru narodowego, była podobnie dobrze przyjęta przez publiczność i recenzentów. Jej autor wywodzi się ze środowiska artystycznego i teatralnego Walencji. Tam też znana była wcześniej z przedstawienia telewizyjnego zrealizowanego w języku katalońskim i z inscenizacji zespołu La Caràtula w Elche. W Madrycie grano ją w przekładzie na język kastylijski. Jej powodzenie wydaje się w pełni zrozumiałe. Odbiegała od codziennego repertuaru madryckich teatrów. Pomyślana jako dialog oświeceniowy „usytuowana została jako tekst literacki w latach poprzedzających bezpośrednio Wielką Rewolucję Francuską". Z prostego początkowo dialogu utwór ten przekształca się w skomplikowaną grę między postaciami dramatu, Markizem i Gabrielem. Gra ta wiedzie do zakwestionowania instrumentów poznawczych i negacji możliwości poznania rzeczywistości. „Każde dzieło teatralne to fikcja – pisze Sirera – nawet rola widza może być zakwestionowana, ale kiedy tematem owej fikcji jest Fikcja sama w sobie, nie przystoi nam udawanie, że podwójne przeczenie oznacza twierdzenie, tak jak w scholastycznym sylogizmie".

Zamykając ten szkic, zwróćmy uwagę jeszcze na dwa utwory sceniczne, które przetłumaczone zostały na język polski: *Rowery są na lato* Fernanda Fernán-Gómeza (przekład: Carlos Marrodán Casas), dramat opublikowany przez „Dialog" w roku 1985 i *Zegar* Rodriga Garcii, o którym była mowa wcześniej, opublikowany w 1991 także przez „Dialog" (przekład: Carlos Marrodán Casas). Pierwszy, napisany w roku 1982 przez powszechnie znanego aktora i reżysera, a także dramaturga, pokazuje prozę i kulisy wojny domowej, drugi – z roku 1988, dzieło młodego dramaturga, jednocześnie też reżysera i scenografa, podejmuje problem obłędu, starości i śmierci w sposób przypominający teksty poetyckich awangard lat dwudziestych. Autorzy tych dwu sztuk reprezentują zupełnie różne grupy pokoleniowe: Fernán-Gómez urodził się w 1921, a Rodrigo Garca w 1964. Wizja sceniczna wpisana w ich teksty odpowiada też dwu przeciwstawnym modelom teatru: konwencjonalnemu realistyczno-poetyckiemu i postawangardowemu, a raczej postmodernistycznemu, sięgającemu przy tym, jeśli idzie o formę, do tradycji „teatru mówionego".

Skromną w Polsce znajomość współczesnego teatru hiszpańskiego zaczęły uzupełniać od połowy lat siedemdziesiątych wizyty zespołów teatralnych, częstsze po śmierci Franco niż w poprzednim okresie. Przypomnijmy ważniejsze z nich. W czasie Festiwalu Teatru Narodów w roku 1975 gościł w Warszawie madrycki Teatr Mara Guerrero z dwiema inscenizacjami: *Misericordia* i *La feria de Cuernicabra*. W roku 1976 odwiedziła Polskę wybitna aktorka katalońska Núria Espert z przedstawieniem ***Słów Bożych*** w reżyserii Victora Garcii, a w 1978 ta sama aktorka pokazała dwa przedstawienia: *Yermę* Garcii Lorki w reżyserii Victora Garcii i *Fedrę* Salvadora Espriu w reżyserii Lluisa Pasquala. Na festiwalach teatru otwartego, teatrów alternatywnych i teatrów ulicznych organizowanych w Polsce można było nadto oglądać w różnych latach tak głośne zespoły, jak El Tàbano z Madrytu, La Cuadra z Sevilli, Els Joglars i Els Comediants z Katalonii, aż po ubiegłoroczną wizytę katalońskiej La Fura dels Baus.

Urszula Aszyk

URSZULA ASZYK – profesor Katedry Iberystyki Uniwersytetu Warszawskiego, autorka trzech książek poświęconych dwudziestowiecznemu teatrowi hiszpańskiemu [*Współczesny teatr w walce o... teatr* (1988), *Entre la crisis y la vanguardia. Estudios sobre el teatro español del siglo* (1995) oraz *Federico Garcia Lorca w teatrze swoich czasów* (w druku)].

Poezja hiszpańska po polsku

Wydanie antologii współczesnych poetów hiszpańskich niewątpliwie musi być postrzegane jako istotne wydarzenie przez tych, którzy pragną poznać szeroko rozumianą kulturę hiszpańską, choćby dlatego, że dotąd polski czytelnik nie miał możliwości zetknięcia się ze współczesną poezją rodem z Półwyspu Iberyjskiego. Na język polski tłumaczono i wydawano wiersze takich poetów jak Federico Garcia Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda, bądź innych przedstawicieli pokolenia '27. Nie ulega wątpliwości, że owo pokolenie wniosło wiele do bogatej tradycji poezji hiszpańskiej, jednak jego epoka (głównie koniec lat dwudziestych oraz lata trzydzieste XX wieku) wydaje się już nieco odległa, a tymczasem życie – także literackie – toczy się dalej. Antologia, o której mowa, jest pierwszą pozycją na polskim rynku wydawniczym, poświęconą wyłącznie współczesnej poezji hiszpańskiej. Została opublikowana w ramach Kolekcji Instytutu Cervantesa przez tę właśnie instytucję oraz wydawnictwo „małe". Miejmy nadzieję, że wkrótce ukaże się również zapowiadana antologia pięciu współczesnych poetek hiszpańskich.

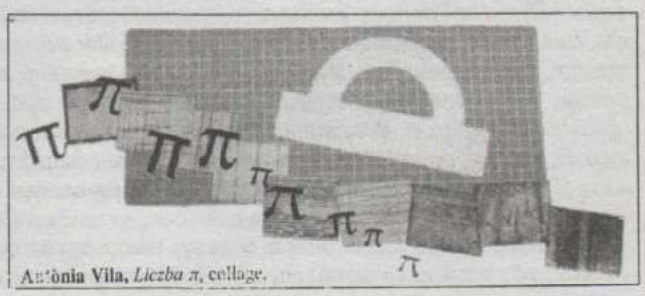
Wydana właśnie antologia posiada jeszcze jedną zaletę – jest wydaniem dwujęzycznym. Ostatnio w księgarniach można natknąć się na wydania dwujęzyczne wierszy Wisławy Szymborskiej (w wersji polskiej i francuskiej, niemieckiej bądź angielskiej), Czesława Miłosza, Tadeusza Różewicza i Haliny Poświatowskiej (w wersji polskiej i angielskiej). Czy można zatem mówić o nowej tendencji na rynku wydawniczym? Z pewnością taki zabieg jest ukłonem w stronę tych, którzy lubią delektować się tekstem oryginalnym oraz porównywać go z przekładem. Polska wersja wierszy zaprezentowanych w antologii jest dziełem tłumaczy Marii Filipowicz-Rudek oraz Carlosa Marrodána Casasa. Czytelnik sięgający po tę publikację z pewnością zada sobie pytanie kim są poeci, których nazwiska widnieją na stronie tytułowej. Autor wprowadzenia, Juan Carlos Vidal, pokrótce określa ich jako „*autentycznych, żywych klasyków. Wszyscy oni są laureatami prestiżowych nagród literackich, wysoko cenionymi zarówno przez krytyków, jak i czytelników i zajmują poczesne miejsce w naszej kulturze*". Są to poeci urodzeni w latach dwudziestych bądź trzydziestych, a ich debiut przypada na lata pięćdziesiąte. Twórczość całej piątki została dostrzeżona i nagrodzona. Do nagród literackich cieszących się w Hiszpanii renomą należą: „Príncipe de Asturias" w dziedzinie literatury (el premio „Príncipe de Asturias" de las Letras), Nagroda Poezji Latynoamerykańskiej im. Królowej Zofii (el premio „Reina Sofía de Poesía Hispanoamericana), Adonais, Nagroda Krytyki (el premio de la Crítica), Hiszpańska Nagroda Literatury w dziedzinie poezji (el Premio Nacional de Poesía). Wszystkie wyżej wymienione przypadły w udziale właśnie poetom, których poezję dane jest poznać polskiemu czytelnikowi dzięki tej właśnie antologii. Wyboru prezentowanych wierszy, jak można się dowiedzieć z przedmowy, dokonali sami poeci. Są to wiersze pochodzące z tomów wydanych na przestrzeni kilkudziesięciu lat, począwszy od lat pięćdziesiątych aż po koniec osiemdziesiątych. Pod tym względem wyjątek stanowią utwory José Hierro zaczerpnięte z nie wydanego dotąd zbiorku.

Czytając tę poezję trudno oprzeć się wrażeniu, iż jest ona niezwykle różnorodna, co każe zaniechać próby ogólnej charakterystyki, czy to pod względem poruszanych problemów, czy też zabiegów formalnych. Pomimo wszystko gdzieś czai się pokusa, by przy tej okazji przytoczyć fragment jednego z prezentowanych wierszy: „*Snuje się tu opowieść z tego świata...*" Należy podkreślić, iż w omawianym wydaniu nie zabrakło not biograficznych poprzedzających wiersze odpowiednio każdego z pięciu poetów. Ich autorami są Pablo González Cremona Nogales, Katarzyna Mołoniewicz oraz Juan Carlos Vidal. Noty dostarczają czytelnikowi niezbędnych informacji, przybliżając w pewnym stopniu sylwetki poetów. Wydaje się jednak, że czytelnik oczekiwałby ponadto solidnie opracowanego wstępu, który ukazałby ogólną sytuację współczesnej poezji hiszpańskiej. Pozwoliłoby to na określenie do końca sylwetek poetów i ich twórczości, umiejscowienie ich na jakimś tle, wpisanie w pewien pejzaż.

Ostatecznie, bezspornym pozostaje fakt, że pozycja ta przyczyni się do odkrycia, w zasadzie zupełnie nieznanej polskiemu czytelnikowi, współczesnej poezji hiszpańskiej.

Joanna Róg

Pięciu współczesnych poetów hiszpańskich. CLAUDIO RODRÍGUEZ, FRANCISCO BRINES, JOSÉ HIERRO, JOSÉ ÁNGEL VALENTE, ÁNGEL GONZÁLEZ. Wydawnictwo „małe". Kolekcja Instytutu Cervantesa. Warszawa, 1997. Przekład: Maria Filipowicz-Rudek, Carlos Marrodán Casas. Wersja dwujęzyczna.



Antònia Vila, *Liczba π*, collage.

Jordi Gracia Od «TRIUMFU» do «CO CZYTAĆ?»

Prasa, kultura i demokracja

W ciągu ostatnich dwudziestu lat panorama czasopism kulturalnych w Hiszpanii bardzo się zmieniła. Czy na korzyść? Wzrosła liczba winiet i różnorodność tematyczna, co nie oznacza jednak wzrostu sprzedaży. Społeczeństwo hiszpańskie niechętnie czyta dzienniki ogólnoinformacyjne (zdecydowanie poniżej średniej europejskiej), czasopisma zaś, niestety, nie stanowią wyjątku od reguły.

Dostępność czasopism zależy od stabilności źródeł ich finansowania. W ostatnich dwu dekadach Ministerstwa, Rady Miejskie, Delegatury i Rządy Autonomiczne poświęciły pewną część swych środków przeznaczonych na kulturę, aby zwiększyć w sposób widoczny ilość publikacji w rodzimych językach – katalońskim, baskijskim i galicyjskim – świetnie wydawanych, z ilustracjami, przy współpracy znanych autorów. Czasopisma te są bardzo różnorodne, jednak rzeczywiste liczby określające ich nakład i rozpowszechnianie są znikome, jako że praktycznie nie trafiają do księgarń i kiosków. Z drugiej strony, prywatne fundacje rzadko kiedy decydują się teraz finansować ten typ publikacji, jaki przeżywał swoją złotą epokę w latach siedemdziesiątych – pism krytycznych, o pewnej gęstości intelektualnej i refleksyjnej.

REVISTA DE
libros

W ostatnim okresie dyktatury frankistowskiej prasa kulturalna, ciesząca się większą swobodą niż prasa codzienna, z powodzeniem pełniła rolę wspólnej trybuny postępowych środowisk w walce ideologicznej przeciw władzy. Wystarczała odpowiednia gazeta czy czasopismo wystające z kieszeni, aby rozpoznać "bratnią duszę". Nowe postawy intelektualne i społeczne, jak również zmiana oczekiwań odbiorców (brak zainteresowania polityką) po śmierci generała Franco doprowadziły do końca owej aktywności krytycznej.

Dlatego też z nostalgią wspominane są czasopisma, które zdobyły publiczność dzięki idealizmowi autorów, ich przebiegłości oraz przesłaniom ideologicznym. *Triumfo*, który rozpoczął swoją karierę jako magazyn filmowy, bardzo szybko stał się najbardziej wiarygodnym źródłem informacji o tym, co tak naprawdę dzieje się w Hiszpanii. Wspomnienie o *Triumfo*, który był zasadniczym punktem odniesienia dla lewicy od 1962 do 1982 roku, czy *Cuadernos para el diálogo* – czasopiśmie szerokiej debaty o problemach społecznych, wydawanym w tym samym okresie – każe nam przenieść się w epokę opozycji antyreżimowej i głębokiej wiary w słowo drukowane. Ciężar gatunkowy informacji sprawiał, że zarówno autorzy jak i czytelnicy mieli świadomość, że piszą i czytają to, co powinni. Kupując i prenumerując poważną prasę udzielało się poparcia grupie najlepszych prozaików (był wśród nich młody wówczas Manuel Vázquez Montalbán) i eseistów współczesnej Hiszpanii.

EL PAIS
Babelia

Z nadejściem demokracji prasa stała się bardziej specjalistyczna, związana z konkretnymi sektorami; i straciła też treści polityczne i orientację ideologiczną właściwą poprzedniemu okresowi. Zgoda na obecny system i dostosowanie do wymogów rynku ukształtowały model obowiązujący wszystkie czasopisma kulturalne o większym zasięgu, włączając w to nawet pisma reprezentujące postawę roszczeniową. Wszystkie one zrzeszyły się ostatnio w **ARCE** (Asociación de Revistas Culturales de España), **Stowarzyszeniu Czasopism Kulturalnych Hiszpanii**.

Te pisma, które próbowały utrzymać dawny profil, z góry skazane były na klęskę, jak *Cuatro semanas*, czasopismo, które chciało być hiszpańskim Le Monde diplomatique. Przetrwał natomiast i działa nadal ten typ prasy, który nastawia się na czytelników młodych, niepokornych, jak *Ajoblanco* (Ząbek Czosnku) czy *El viejo topo* (Stary Kret): podczas gdy pierwsze z nich postawiło na nieco retoryczną marginalność i ideologiczną i z lekka anarchizującą awangardowość, drugie przejawia bardziej konstruktywne tendencje krytyczne z obnażaniem mechanizmów politycznych włącznie.

Warto wspomnieć również czasopismo założone w 1989 roku przez filozofa i eseistę Fernando Savatera, *Claves de razón práctica*, publikację, w której znalazło się miejsce na otwartą, pozbawioną sekciarstwa refleksję polityczną. Tu właśnie ukazały się niektóre z najbardziej krytycznych i rzeczowych artykułów – na przykład pisarza Sancheza Ferlosio – o moralnych i politycznych aspektach demokracji hiszpańskiej i o aktualnych problemach współczesnej Europy.

Lucanor
CREACIONES E INVESTIGACIÓN
revista del cuento literario

Czasopisma kulturalne nie osiągają dużych nakładów, co paradoksalnie wpływa pozytywnie na ich różnorodność. Największe hiszpańskojęzyczne ośrodki wydawnicze to Barcelona i Madryt, jednak jest coraz więcej tytułów publikowanych w innych językach Półwyspu. W krajach katalońskich na przykład miejscowe rządy autonomiczne angażują się finansowo w promowanie prasy w języku katalońskim i walencjańskim. *Revista de Catalunya* to jeden z historycznych tytułów, sprzed wojny domowej, który znów się pojawił, podczas gdy kilka innych przetrwało z honorem epokę frankistowską, jak wydawana przez benedyktynów z Montserrat *Serra d'Or* (Złota Piła), która była najważniejszym katalońskim czasopismem kulturalnym w tamtym okresie i odegrała podobną rolę jak *Triumfo* w Madrycie. Dwa inne tytuły, o których warto tu wspomnieć to specjalizujące się w historii czasopismo *L'Avenç* i *Els Marges*, jeden z najbardziej prestiżowych periodyków uniwersyteckich z dziedziny literatury i języka katalońskiego.

lateral.

Decentralizacja widoczna jest też w przypadku prasy w języku kastylijskim, dominującym w Hiszpanii. Aragońskie pismo formatu zeszytowego, *Turia*, oferuje wymagającemu czytelnikowi działy literackie firmowane przez renomowane nazwiska. Zamieszczane są tu krótkie eseje oraz nie publikowane teksty beletrystyczne. Jest dział recenzji nowości wydawniczych, jest także miejsce na prace badawcze.

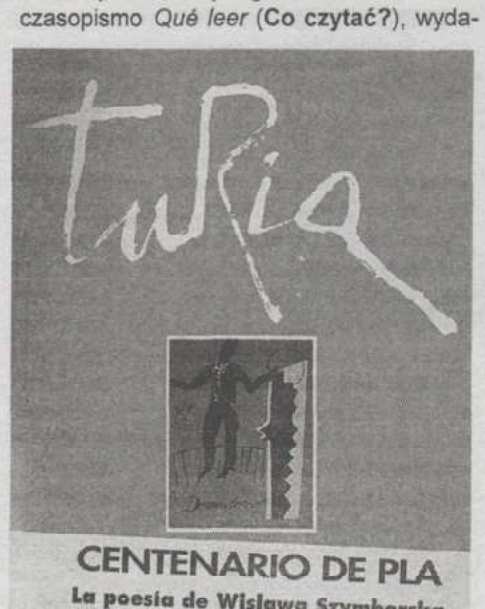
Przy poparciu lokalnego banku (Caja de Ahorros) również w Asturii udało się stworzyć jedno z najpiękniejszych i najbardziej interesujących czasopism kulturalnych lat osiemdziesiątych: ***Los Cuadernos del Norte***, które w swoim formacie i rysunku oddaliło się od obiegowego, nazbyt koturnowego modelu, i włączyło problematykę współczesną, aktualną, obok esejów i nie publikowanych opowiadań. Po nim przyszła kolej na nowy tytuł: ***Clarín. Revista de nueva literatura***, którego założyciel, J. L. García Martín, jest poetą, krytykiem i profesorem o zdeklarowanych pasjach osobistych i trwałych powiązaniach literackich. Z pismem tym współpracują pisarze młodzi, cieszący się już jednak sporym uznaniem. Jego najsłabszym punktem jest pobłażliwość działu krytyki (nazwanego "Palique", *ploteczki,* na cześć Clarina. Niestety, tekstom tu publikowanym daleko do tego, czym był ów gatunek, gdy uprawiał go autor *Regentki*). Niemniej jednak reprezentuje sobą ciekawą i spójną koncepcję programową w porównaniu z tym, co oferują niektóre z czasopism literackich o dłuższej tradycji, jak ***Quimera***, ***El Urogallo***, ***Leer*** o ***Reseña***.

taifa
Publicación trimestral de Literatura

Pozostając na obszarze literatury zwróćmy uwagę na inny tytuł, który pojawił się w Barcelonie w 1994 roku: *Lateral. Revista de cultura*, którego redaktorem naczelnym jest węgierski slawista, Mihály Dés. Pismo zrodziło się z idei publikowania analiz literackich, z zamiarem późniejszego rozbudowania działów traktujących o filozofii, kinie czy muzyce. Stopniowo zmieniało swój profil, a ostatnio zamieszcza reportaże na temat polityki międzynarodowej i teksty pisarzy z krajów mało znanych w Hiszpanii, głównie z państw wschodnioeuropejskich. *Lateral* utrzymuje stały, obszerny dział krótkich recenzji w przekonaniu, że informacja krytyczna i bibliograficzna jest jednym z jego podstawowych zadań. Chodzi głównie o to, by powstrzymać ofensywę suplementów literackich do dzienników zamieszczających wkładki z informacją o życiu kulturalnym, gdzie na kilku stronach pojawiają się wiadomości dotyczące kina, teatru, książek, muzyki, nauki i etyki. Trzeba jednak oddać sprawiedliwość takim wielonakładowym dziennikom jak *El País*, *Abc* czy *El Mundo*, regularnie dostarczającym masowemu czytelnikowi w miarę adekwatnej informacji o bieżących wydarzeniach kulturalnych.

SERRA D'OR
núm. 436 / abril 1996 / 750 ptes. ANY XXXVIII

Wśród nowych czasopism krytyczno-literackich poświęconych nowym książkom najbardziej zwracają uwagę dwa tytuły, które szukają czytelników na dwu przeciwległych biegunach. Z jednej strony ukazująca się pod patronatem madryckiego banku (Caja de Madrid) *Revista de libros* przyjęła za swój model *Times Literary Supplement* i zdołała skupić wokół siebie stałą grupę współpracowników, którzy recenzują książki omawiając je szeroko, w czytelny i zrozumiały sposób, w obrębie różnorodnych działów – filozofia, ekonomia, prawo, socjologia i literatura. Z kolei czasopismo *Qué leer* (**Co czytać?**), wydawane przez tę samą firmę co magazyn filmowy *Fotograma*, traktuje również o książkach i sprawach z nimi związanych, jednak jest publikacją o charakterze zdecydowanie popularnym. W gruncie rzeczy umiejętnie dąży do stworzenia potencjalnego Klubu Czytelnika poprzez bezpośredni ton wypowiedzi czy prowokacyjne ciekawostki z kół zbliżonych do literatury. Przybliża się tam czytelnikowi nowości wydawnicze "na fali": detektywistyczne, filmowe, feministyczne, etc., a nienaganny dobór autorytetów w zakresie krytyki literackiej i wreszcie szata graficzna: różnorodna, żywa i młodzieńcza skutecznie przyciąga uwagę. Dzięki temu czasopismo to staje się literackim odpowiednikiem telewizyjnego *zappingu* z perspektywy własnego fotela.



Czytelnicy profesjonalnie związani z literaturą bądź też po prostu oczekujący interpretacji mniej nastawionych na sensację, mniej plotkarskich i popularyzatorskich, mają do wyboru tytuły, do których mogą sięgnąć z większym pożytkiem. Na pograniczu publicystyki i eseistyki o charakterze akademickim sytuuje się pismo *Ínsula*. Ukazuje się ono nieprzerwanie od 1946 roku (obchodziło niedawno okrągłą rocznicę, którą uczciło przygotowaniem podwójnego numeru monograficznego poświęconego nowej prozie hiszpańskiej), i skierowane jest do filologicznych środowisk uniwersyteckich. Pismo to prowadzi również dział "Stan badań", traktujący o historii literatury hiszpańskiej, podobnie jak inne czasopismo o długiej tradycji – *Cuadernos hispanoamericanos*, ukazujące się pod patronatem Instituto de Cooperación Iberoamericana. Znamienne jest, że *Cuadernos* ostatnio zwiększyły zakres tematów, rezygnując tym samym z rygorystycznej specjalizacji.

Prasa kulturalna przejawia dziś ogromną różnorodność tematyczną, a jej tytuły mogą zadowolić każdą grupę czytelników i wyjść naprzeciw każdemu rodzajowi zainteresowań. Pismo o tematyce kinematograficznej, ***Fotogramas***, obchodzi właśnie pięćdziesiątą rocznicę powstania i walczy o utrzymanie swojej pozycji w coraz trudniejszym współzawodnictwie z innym pismem z tej samej branży, *Cinemanía*, ale również z lawiną nowych tytułów z dziedziny informatyki czy ekologii, a nawet z mnożącymi się bezustannie komiksami dla dorosłych (japońskimi i krajowymi) i z nieco bardziej ambitnym, popularyzatorskim czasopismem historycznym, *Historia 16*.

Do weteranów należy ***Revista de Occidente***: była główną ostoją liberalnej i intelektualnej tradycji Hiszpanii, od czasów założenia pisma przez José Ortegę y Gasseta w 1923 roku i ponownego pojawienia się w roku 1963, jeszcze w epoce Franco. Pismo zajmowało się zagadnieniami z dziedziny kultury w wąskim zakresie, ale w ostatnich latach udostępniło swoje łamy tematom polemicznym, często wyprzedzając powszechną dyskusję czy też przedstawiając problematykę w nowym świetle. Można tu spotkać różnorodne formy, jednak rzadko zdarza się numer, który nie zaspokoiłby wymagań publiczności o wysokim poziomie wykształcenia. Ten rodzaj czytelników zaczyna jednak poszukiwać czasopism o bardziej nowoczesnej formie i większych ambicjach teoretycznych, jak na przykład *La Balsa de la Medusa*, traktująca o zagadnieniach estetycznych i artystycznych, w szerokim znaczeniu tych terminów.

Znajdują się jeszcze odważne i hojne instytucje, dzięki którym może być kontynuowana tradycja pism formatu zeszytowego, pomyślanych jako wydawnictwa przeznaczone

CIĄG DALSZY NA STR. 26

CIĄG DALSZY ZE STR. 25

do uważnej i cierpliwej lektury. Taka właśnie jest nadal *Revista de Occidente*, takie były *Papeles de Son Armadans* (czasopismo poświęcone literaturze emigracyjnej, prowadzone przez noblistę Camilo José Celę do roku 1979, a dziś ukazujące się ponownie w tym samym formacie pod nowym tytułem ***Extramundi. Papeles de Iria Flavia***). Szeroki wachlarz tematów z wielu różnych dziedzin nauki i kultury jest stałym wyróżnikiem naukowego czasopisma ***Anthropos*** (1981), którego atutem są numery monograficzne opracowywane przez pierwszorzędnych specjalistów, z rzetelną, zaktualizowaną informacją bibliograficzną.

Dole i niedole wydawanego przez barcelońską księgarnię (!) *Taifa* kwartalnika o tym samym tytule zależą od wytrwałości suskrybentów. José Batlló, redaktor naczelny i właściciel księgarni w jednej osobie udowadnia, że pomimo zdawałoby się nieograniczonych możliwości druku w głównym obiegu, są jeszcze zarówno autorzy, którym trzeba ułatwić debiut jak i tematy ważne dla elitarnych, poszukujących czytelników. Poprzednio wydawane pod egidą tego samego pasjonata pismo poetyckie, *El Bardo*, utrzymało się na rynku przez dziesięć lat (1964-1974).

ANTHROPOS
REVISTA DE DOCUMENTACION CIENTIFICA DE LA CULTURA

Esej filozoficzny i informacja kulturalna składają się na tematykę przeważającej większości wspomnianych publikacji, ale poezja również posiada swoje własne pisma, finansowane pośrednio lub bezpośrednio przez instytucje publiczne. Ich obieg jest ograniczony, ale na szczęście nie została zaprzepaszczona tradycja czasopism poetyckich, popularnych od początku wieku dwudziestego. Tak jak ukazujące się tuż po wojnie pisma ***Cántico*** i ***Espadaña***, również obecnie publikowane tytuły są trybuną określonej formacji estetycznej czy konkretnej grupy poetyckiej, najczęściej o zasięgu lokalnym. Ma swoje pismo poetyckie Valladolid (***El signo de gorrión***), ma również Sevilla (***Renacimiento***), Málaga (***Litoral***), Kadyks (***RevistAtlántica***: pismo wciągające do współpracy poetów z całej Hiszpanii, wyróżniające się wyjątkowo okazałą szatą graficzną, publikujące również przekłady), miało do niedawna inne andaluzyjskie miasto, Jerez de la Frontera ***(Fin de Siglo)***. W czasie przeszłym też trzeba już mówić o barcelońskiej ***Hora de poesía***. Ta najciekawsza i najbardziej kompletna publikacja poetycka w Hiszpanii zakończyła właśnie działalność wydając setny numer. Pięknie wydawane przez Ministerstwo Oświaty i Nauki czasopismo ***Poesía*** nastawia się na redagowanie numerów monograficznych, podczas gdy aktualne polemiki poetyckie pozostają na marginesie jej zainteresowań.

ABC Cultural

Listę tytułów można by ciągnąć bez końca, a i tak nie uda się oddać sprawiedliwości wszystkim ciekawym inicjatywom z różnych dziedzin, choćby pominiętego tu teatru (*Primer acto, El Público*) czy publikacji monograficznych poświęconych jednemu gatunkowi: opowiadaniom (*Lucanor*) czy małym formom (*Bitzoc*). Jedno jest pewne: w tej bogatej ofercie każdy czytelnik, i ten leniwy i ten wymagający, może znaleźć dla siebie inspirującą lekturę. Może to nie jest jeszcze definitywny *triumf* kultury, ale z całą pewnością jest *co czytać*.

Tłumaczyły **Ewa Nawrocka, Małgorzata Gaszyńska-Magiera**

JORDI GRACIA – wykładowca współczesnej literatury hiszpańskiej na Uniwersytecie Centralnym w Barcelonie, naukowo zaimuje się prasą kulturalną i eseistyką, stale współpracuje z wieloma czasopismami literackimi

Co czytają Hiszpanie?

Na przedświątecznej liście bestsellerów w dziale beletrystyki na pierwszym miejscu znalazła się druga część powieści historycznej o przygodach obieżyświata i dzielnego wojaka siedemnastowiecznego hiszpańskiego imperium, kapitana Alatriste (autor: **A. Pérez Reverte**), której pierwszy tom, wydany przed rokiem, też dobrze się sprzedaje i wrócił właśnie na listę. Drugą pozycję zajmuje młody autor, **Juan Manuel de Prada**, autor powieści *La tempestad* (**Burza**), za którą otrzymał tegoroczną nagrodę wydawnictwa Planeta (bagatelka, 50 milionów peset, czyli ponad milion nowych złotych), przyznawaną za teksty niepublikowane. W wieku 27 lat jest już uznanym pisarzem. Zaczął pisać mając lat 19. Przez pięć lat bez powodzenia usiłował zainteresować sobą wydawców, wysyłając swoje teksty na 400 różnych konkursów (rokrocznie organizuje się ich w Hiszpanii ponad tysiąc, o czym informuje specjalny *Przewodnik nagród i konkursów literackich*). Po debiucie w 1994 roku, przyjętym przez krytykę z dużym entuzjazmem, stał się prawdziwym klasykiem wśród młodych. *La tempestad* to już druga jego powieść.

Wśród dziesięciu najbardziej poczytnych autorów znalazła się też finalistka tego samego konkursu wydawniczego, **Carmen Rigalt**. Wieść gminna niesie, że zwykle to druga, a nie pierwsza nagroda w tym intratnym konkursie jest niespodzianką i przyznawana jest za oryginalne wartości literackie. Poza mało znaną finalistką drugą kobietą na liście bestsellerów jest **Rosa Montero**, poczytna pisarka i dziennikarka.

Ośmiotygodniowa obecność na liście czyni rekordzistą pod względem czasu pisarza średniego pokolenia. **Manuel Vázquez Montalbán** jest autorem powieści detektywistycznej *Quinteto de Buenos Aires*, gdzie po raz kolejny pojawia się wykreowany przez niego 25 lat temu hiszpański Sherlock Holmes. Nieco staroświecki detektyw Carvalho, smakosz i znakomity kucharz (są przepisy!), tym razem boryka się z problemem dalekosiężnych skutków argentyńskiej dyktatury wojskowej, śledząc losy nowej emigracji politycznej. Intryga osadzona została w roku pańskim 1997, zlokalizowana w burzonej właśnie chińskiej dzielnicy w Barcelonie. Wydanie książkowe przeznaczone jest przede wszystkim dla tych, którzy zamierzają porównać je z powieścią w odcinkach, drukowaną, pod bardziej intrygującym, choć trochę pretensjonalnym tytułem, podczas wakacji w prasie.

W sumie na liście beletrystyki na dziesięć tytułów tylko trzy to przekłady z literatury włoskiej, francuskiej i angielskiej – Hiszpanie czytają przede wszystkim własnych pisarzy. Wśród autorów zagranicznych znalazł się jeden Peruwiańczyk, Jaime Bayly, zgodnie z ciągle aktualną tradycją literackiej symbiozy pomiędzy Hiszpanią, krajem promującym i zapewniającym duży krąg odbiorców, i Ameryką Łacińską, niewyczerpaną kopalnią talentów.

Są kłopoty z zaklasyfikowaniem kolejnego tytułu chilijskiej autorki, Isabel Allende, która tym razem pojawia się na liście tekstów nieliterackich z książką o afrodyzjakach, gdzie opowiadania przeplatają się z przepisami kulinarnymi i innymi skutecznymi, bo magicznymi sposobami na miłość.

Na tej drugiej liście jest wszystkiego po trochu: tajne dzienniki prezydenta drugiej republiki, Manuela Azañi; zbeletryzowana biografia generała Franco; zbeletryzowane wspomnienia Franca MacCourta; esej o historii baskijskich nacjonalistów; afery rządowe poprzedniej ekipy; ciekawostki o popularnym telewizyjnym programie satyrycznym (takie „Hiszpańskie Zoo"). Również cieszy się popularnością wśród czytelników nowe wydanie encyklopedii szkolnej, matematyka na wesoło i esej o inteligencji emocjonalnej. **A.S.**

Źródło: Lista bestsellerów, Babelia, 20.12.1997

Bardzo dziękujemy **Bankowi Inicjatyw Gospodarczych BIG S.A.** za dofinansowanie numeru DEKADY LITERACKIEJ poświęconej tematowi "Dwa końce wieku". Przepraszamy za pominięcie podziękowania w numerze 10/11/97 DL.

Od szpilki po słonia, czyli antologia

Powszechnie wiadomo, jak trudno jest obecnie przyciągnąć uwagę utworom autorów obcych, mało bądź wcale nie znanych naszemu czytelnikowi. Nie znanego nikt nie wyda, a nie wydanego nikt nie pozna, i koło się zamyka. W przypadku literatury innej niż nasza rodzima potrzebny jest też tłumacz, a skoro owoc jego mozolnej pracy ma tak nikłe szanse, by dotrzeć do smakoszy, nie można dziwić się twierdzeniu, że nie poprzedzonych rozgłosem nazwisk się nie wydaje i nie tłumaczy.

A jednak czasem się uda przezwyciężyć tę niemoc, czego dowodem jest wydana nakładem Świata Literackiego *Antologia współczesnych opowiadań hiszpańskich*[1]. Zawiera ona utwory osiemnastu autorów przedstawionych w porządku chronologicznym: najstarsi spośród nich zadebiutowali po roku 1936, najmłodsi zaś urodzili się u progu lat sześćdziesiątych. Wyboru tekstów dokonał Carlos Marrodán Casas, co może gwarantować jego trafność. Pod tym męskim zwierzchnictwem przekładem zajęła się pokaźna grupa pań, stanowiąca, jak czytamy we wstępie, Sekcję Przekładu Hispanistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Z kręgu hispanojęzycznego mieliśmy przez lata do czynienia niemal jedynie z literaturą iberoamerykańską, przy czym były to głównie powieści. Również teraz w księgarniach można, w najlepszym wypadku, odnaleźć jedynie parę pozycji z epoki boomu, oczywiście wyłącznie tych firmowanych najznakomitszymi nazwiskami. W bardzo nielicznych natrafimy na książkę napisaną przez tychże „potentatów" literatury latynoskiej w ostatnich latach. Autorzy inni niż García Márquez, Cortázar, Vargas Llosa, rzadziej Borges i Carpentier, praktycznie się nie pojawiają. Jeszcze gorzej jest z literaturą hiszpańską, która w zasadzie na polskim rynku czytelniczym nie istnieje. Obecna antologia wypełnia więc sporą lukę i prezentuje gatunek przeżywający wielki rozkwit na Półwyspie Iberyjskim, uprawiany przez znakomitą większość prozaików, cieszący się w Hiszpanii zainteresowaniem wydawców i odbiorców. W Hiszpanii, bowiem nasze wydawnictwa na opowiadania patrzą nieprzychylnie, gdyż jest to ponoć towar mający słaby zbyt. Powieści sprzedają się lepiej. Dosyć to zaskakujące, bo przecież wydawać by się mogło, że właśnie opowiadanie jest formą jakby wygodniejszą i bardziej przystępną, a dzięki zwięzłości formy i treści najbardziej odpowiadającą gustom i potrzebom współczesnego człowieka, ciągle narzekającego na brak czasu i obcującego na każdym kroku z przekazami bardzo skondensowanymi. Zapewne owa niechęć wynika z tego, że w dobie konkurencji, która panuje również na rynku księgarskim, największe szanse ma „duże i znane", a być może przyczynia się do tego także fakt, że opowiadanie jest postrzegane przez wielu jako gatunek niższy rangą. W każdym razie, mniej ryzykowną inwestycją jest powieść znanego już dobrze autora. Tym bardziej zasługuje więc na uwagę inicjatywa Świata Literackiego.

Chociaż, w różnych swych odmianach, opowiadanie było częścią hiszpańskiej tradycji literackiej, dopiero około połowy lat siedemdziesiątych przyznano mu status równy innym gatunkom – stwierdza Fernando Valls – krytyk, profesor Uniwersytetu w Barcelonie we wstępie do swej antologii opowiadań *Son cuentos*. Odtąd gatunek ten intensywnie rozwija się w Hiszpanii, czas więc chyba najwyższy zaprezentować polskiemu odbiorcy próbkę hiszpańskich dokonań na tym polu.

Warto podkreślić, że zamiarem autorów antologii było przedstawienie panoramy nie tylko czasowej, obejmującej minione dwudziestolecie, ale również przestrzennej, czy też językowej. Hiszpania bowiem to, oprócz literatury języka kastylijskiego, także kataloński, baskijski i galicyjski. I tak, literaturę galicyjską reprezentuje Alvaro Cunqueiro, którego opowiadanie przetłumaczyła Maria Filipowicz-Rudek, i Suso de Toro w przekładzie z kastylijskiego autorstwa Moniki Dymacz. Quima Monzó przełożyła z katalońskiego Małgorzata Mikołajczyk-Zaręba, przedstawicielem zaś Kraju Basków jest Bernardo Atxaga przetłumaczony przez Annę Sobolewską.

Aczkolwiek główną cechą opowiadań jest ich różnorodność, można by się pokusić o

Literatura

W 1991 została zatwierdzona przez króla Hiszpanii nowa ustawa o edukacji szkolnej, która zastąpiła przepisy obowiązujące od roku 1970. Po wprowadzeniu reformy bezpłatna edukacja obejmie wszystkie dzieci do szesnastego roku życia w tak zwanym systemie ESO (Educación Secundaria Obligatoria). Znaczy to, że szkoła średnia (bez matury) będzie obowiązkowa dla wszystkich.

Celem reformy podjętej za czasów rządów lewicowej partii PSOE jest przede wszystkim aktualizacja treści stosownie do zmieniających się warunków społecznych. Zadaniem szkoły ma być lepsze przygotowanie zawodowe młodzieży, dostosowane do potrzeb rynku pracy. Oczekuje się, że będą to zmiany korzystne również pod względem jakości nauczania. Wprowadzanie reformy odbywa się stopniowo: ostatni rocznik nią objęty rozpoczął naukę w bieżącym roku szkolnym. W tym czasie zdążył zmienić się rząd, a prawicowa partia, która obecnie sprawuje władzę, usiłuje wprowadzić zmiany do przepisów wykonawczych już uchwalonej ustawy, określających dość szczegółowo tzw. program minimum.

Konkretnym zmianom w szkołach wprowadzających nowy system cały czas towarzyszy dyskusja publiczna o tym, czy nastawienie pragmatyczne rzeczywiście okaże się korzystny dla społeczeństwa. W obronie zarzuconego modelu humanistycznego wypowiadają się wybitne autorytety naukowe. Prezes Królewskiej Akademii Nauk, Fernando Lázaro Carreter, złożył oficjalny protest przeciwko włączeniu historii do grupy nauk społecznych, gdzie stanowi niezobowiązujący dodatek do nauki o środowisku, co przy ograniczonej ilości godzin sprawia, że jest to właściwie przedmiot fakultatywny.

Wywiązując się z przedwyborczych obietnic nowy minister edukacji i kultury, pani Esperanza Aguirre zaproponowała Plan Udoskonalenia Nauczania Nauk Humanistycznych, gdzie między innymi historia i geografia traktowane są osobno, jako dwa różne przedmioty. Bardzo szczegółowo określony też jest ich program, żeby nie dopuścić do zbyt swobodnej interpretacji: 174 punktów zamiast 25. Na przykład „Przemiany we współczesnej Hiszpanii" to nie tylko problemy społeczne i ekonomiczne, jak to zinterpretowali niektórzy nauczyciele, ale także wydarzenia historyczne, polityczne, narodowościowe i artystyczne: w sumie jedenaście punktów. Plan zaproponowany przez panią minister w grudniu został odrzucony przez parlament, ze względu na sprzeciw partii baskijskich i katalońskich. Dlaczego zaprotestowali właśnie oni?

Przeciwnicy nowego planu mają mu do zarzucenia dwie rzeczy: przede wszystkim to, że jest zbyt encyklopedyczny. Duża ilość danych obciąża wyłącznie pamięć ucznia, jako że nie zmieniają się ani podręczniki, ani ilość godzin przewidziana w programie. Po drugie, plan jest wyraźnie centralistyczny (dlatego zaoponowały partie mniejszości narodowych). Program minimum to 65% całego programu w regionach hiszpańskojęzycznych i 55% w regionach autonomicznych mających własny język i/lub odrębne kompetencje w zakresie systemu nauczania. Chodzi o Andaluzję, Wyspy Kanaryjskie, Kraj Basków i Kraje Katalońskie. Katalończycy i Baskowie nie chcą się zgodzić na program, w którym historia i geografia całej Hiszpanii jest obowiązkowa, odsuwając na drugie miejsce wiedzę o ich własnych regionach. Z drugiej strony zwolennicy edukacji jednakowej dla wszystkich obywateli Hiszpanii mówią o niebezpieczeństwie rozproszenia treści nauczania. Pluralizm w praktyce może wyglądać tak, że

współczesnych opowiadań hiszpańskich

pewne uogólnienia, pokazując to, co je łączy. Na pewno żadne z nich nie jest banalne, chociaż większość za punkt wyjścia obiera sobie jakiś banalny właśnie, bardzo zwyczajny wycinek codzienności, przeważnie szarej. Zaczyna się od drobiazgu, rzeczy niewielkiej, której nie zauważylibyśmy bez skupiającej i powiększającej soczewki opowiadania. Wytyczne gatunku wymuszają tę konkretność. Ale później ten drobiazg ulega wyolbrzymieniu, staje się najważniejszym, jedynym składnikiem rzeczywistości, obsesją. Zakończenie takiej historii na pozór z życia wziętej, niezwykłej, a tak skonstruowanej, że przystajemy na reguły tej niezwykłości, jest zaskakujące, niedopowiedziane, zostawia nas z jakąś wątpliwością, zmusza do podejrzliwego spojrzenia wkoło i za siebie.

Początkowo wszystko jest normalne, ale w pewnym momencie w życiu bohatera „pojawia się ciąg spraw niedorzecznych" jak to ma miejsce w utworze José María Merino przełożonym przez Joannę Schilbach. Wewnętrzne doznania, pragnienia, obawy, nabierają rzeczywistych kształtów, jak to się dzieje na przykład u Juana Eduardo Zúñigi w tłumaczeniu Marii Filipowicz-Rudek. To, co drzemie w naszej podświadomości, co tkwi w naszej pamięci dochodzi do głosu w opowiadaniach Suso de Toro. Z kolei Esther Tusquets, w przekładzie Anny Ewy Mularczyk, proponuje nam spojrzenie na świat oczami dziecka, widzącego i czującego znacznie więcej niż wciśnięci w konwencje dorośli. U Javiera Tomeo, którego opowiadanie przetłumaczyła Weronika Ignas-Madej, okazuje się, że dobry wzrok wcale nie gwarantuje nam widzenia świata.

Swoista zwyczajność opowiadań podkreślana jest również przez język, którego codzienny charakter został zachowany w przekładach. Jest to przeważnie język mowy potocznej, jakby niedbały, nie poukładany ciąg myśli, czy na przykład pośpieszna mowa dziecka chcącego powiedzieć tak dużo i szybko, iż nie ma czasu na skończenie zdania i nabranie powietrza.

Zupełnie inny jest „Joyce wreszcie «prześcignięty»" Luisa Goytisolo. Tutaj mamy do czynienia z „zapętlaniem «węzła wszechjęzykowego»", z dialogiem tekstów, z dialogiem oryginału i przekładu i przekładu przywracającego oryginał. [W ogóle, w myśl modnej ostatnio formuły, mamy tu co najmniej dwa w jednym, gdyż przypisy tłumaczki, Jadwigi Koniecznej-Twardzikowej mogą z powodzeniem stanowić osobny tekst, a gdyby jeszcze wziąć pod uwagę dialog przypisy – tekst główny i nową, powstałą w jego wyniku jakość...]. Zachęcam więc do za- i odpętlania, czyli do wejścia w dialog.

Zgubne efekty zalewającej nas ze wszech stron i wszelkimi możliwymi kanałami reklamy przedstawia opowiadanie *Od szpilki po słonia* Manuela Vázqueza Montalbána w przekładzie Magdaleny Olejnik.

Swoją drogą, reklama konieczna jest także na rynku księgarskim. Bez fachowej promocji literatura, zwłaszcza współczesna, zwłaszcza obca, nie ma szansy znaleźć swojego miejsca. Trzeba poinformować czytelnika, że taki czy inny utwór się pojawi i zachęcić go do kupna. Niezbędne jest jednak zsynchronizowanie reklamy i promocji książki z jej ukazaniem się na rynku. Główną wadą omawianej antologii jest fakt, że tak naprawdę jej nie ma. W Krakowie już kilka miesięcy temu odbyło się spotkanie, w czasie którego ogłoszono światu narodziny antologii, na którym była nawet obecna jedna z autorek – Esther Tusquets. Cóż z tego, skoro zainteresowani nie mogli kupić tej pozycji w księgarniach, bo tam ona nie dotarła. Brak synchronizacji skutecznie więc neutralizuje wszelkie zabiegi promocyjne.

Miejmy nadzieję, że problemy te zostaną rozwiązane i *Antologia współczesnych opowiadań hiszpańskich* trafi do czytelnika. Warto, gdyż jest to naprawdę panorama Hiszpanii. To różnorodność i jednolitość, wielość i jedność – kulturowa i językowa, tematyczna i formalna. Od szpilki po słonia, dla każdego coś zaskakującego.

Justyna Okólska

[1] *Antologia współczesnych opowiadań hiszpańskich*, wybór Carlos Marrodán Casas, Świat Literacki 1997.

w szkole

w madryckim regionie autonomicznym dzieci uczą się na geografii szczegółowego planu metra, ale nie wiedzą, gdzie uchodzi rzeka Tag, bo to już nie ich prowincja (przykład autentyczny).

A literatura? W Królewskim Dekrecie z 1991 roku w Artykule Trzecim mowa jest o przedmiocie, który się nazywa: „Język Kastylijski, Język Urzędowy rodzimy w danym Regionie Autonomicznym i Literatura". Przy tym sformułowaniu Baskowie i Katalończycy mogli sobie pozwolić na taką interpretację, że w ich regionach obowiązkowy jest ich własny język i odnośna literatura narodowa. W nowym planie mówi się wyraźnie, że chodzi o literaturę kastylijską.

W szczegółowym programie tego przedmiotu dział pierwszy zajmuje język jako narzędzie komunikacji, ustnej i pisemnej. Następny dział to gramatyka z elementami językoznawstwa; trzeci; ostatni, to historia literatury, a więc literatura kastylijska w kontekście kultury Europy Zachodniej. Nie jest określona lista lektur obowiązkowych, a literatury i języki mniejszościowe są obecne w podpunktach o „różnorodności i pluralizmie".

Niezadowolonym z programu i jego reformy chodzi jednak nie tylko o centralistyczną koncepcję hiszpańskiej kultury. W nowym planie w końcowej części rozdziału o języku i literaturze precyzuje się kryteria oceny ucznia, na które składa się aż trzydzieści punktów. Ostatnie dwa (!) dotyczą literatury. Pozwolę sobie je przytoczyć. Od ucznia oczekuje się: „29. Znajomości wielkich okresów literackich, ich charakterystyki i głównych przedstawicieli. 30. Umiejętności analizowania i komentowania tekstów reprezentatywnych dla tych autorów; usytuowania ich w kontekście historycznym i literackim". Tyle. Za mało? Niby w sam raz, ale dlaczego później studenci przyznają się, że nie tylko nie słyszeli o Szekspirze, ale też nie przeczytali ani linijki z rodzimej hiszpańskiej klasyki? Problem w tym, że wszystko: cele, kryteria oceny i zawartość programów przedmiotów humanistycznych jest mało konkretne, co w przypadku literatury zostawia duże pole do popisu inwencji i preferencjom nauczycieli. W efekcie model chronologiczny pomieszany został z amerykańskim modelem interpretacji dzieł, a nad tym wszystkim zaciążył jeszcze wszystkoizm nowej szkoły, gdzie jest tak dużo przedmiotów fakultatywnych, że uczeń nie wie, na czym ma się skupić. Nauczyciel natomiast ulega różnym naciskom zewnętrznym, które go zmuszają do ilustracyjnego czy instrumentalnego podejścia do literatury, relegowanej przez sam program na drugi (właściwie nawet trzeci) plan, za wiodącym prym językiem.

Zamiast podsumowania przytoczę opinię profesora szkoły maturalnej z Sabadell (Barcelona), Isidro Cabello, który na podstawie własnego doświadczenia mówi o upadku prestiżu literatury wśród młodzieży: „W miejsce ucznia wywodzącego się ze średnich lub niższych warstw społecznych, który bądź to z przekonania, bądź z rozsądku czy nawet pod z przymusem zagłębiał się w studiowanie literatury, bo aspirował do wyższej klasy społecznej, pojawił się teraz «nowy» uczeń z klasy bliżej nieokreślonej, który uważa, że literatura nie jest mu do niczego potrzebna i który swoją postawę negacji szerzy pośród tych, z którymi dzieli ławę szkolną. Wkrótce literatura może stać się więc luksusem nie dla wszystkich osiągalnym". **A.S.**

Materiały nadesłali: **Isidro Cabello** (profesor szkoły średniej w Sabadell, Barcelona) i **Mariano Bravo** (dziennikarz i profesor szkoły średniej w Pinto, Madryt).

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU WROCŁAWSKIEGO spółka z o.o.
50-137 Wrocław,
pl. Uniwersytecki 9/13
tel. 402 809, 441 006, 402 823,
tel./fax 402 735

Seria LOS COMPLEMENTARIOS jest zbiorem tekstów w języku hiszpańskim przeznaczonym przede wszystkim dla studentów filologii romańskiej o profilu hiszpańskim i studentów iberystyki, do wykorzystania na zajęciach z literatury hispanoamerykańskiej oraz z historii i cywilizacji Ameryki Łacińskiej. Może być także użyteczna dla wszystkich zainteresowanych językiem hiszpańskim i jego literaturą.

El encuentro de dos mundos: las culturas precolombinas, el descubrimiento y la conquista dotyczy historii i cywilizacji Ameryki Łacińskiej w czasach prekolumbijskich oraz odkrycia Ameryki, jej podboju i pierwszych lat kolonizacji. Wybrane teksty pochodzą głównie z tzw. „crónicas de Indias", Spisywanych przez hiszpańskich misjonarzy, z relacji bezpośrednich uczestników wydarzeń oraz z dzieł autorstwa peruwiańskich Metysów. Antologia zawiera również fragmenty dwóch tekstów zapisanych przez Indian tubylczych (maja i quiché) alfabetem łacińskim oraz teksty autorów współczesnych, nawiązujące do nowej epoki.

Siglo de luces y sombras to wybór tekstów najwybitniejszych autorów hiszpańskich okresu oświecenia i preromantyzmu. Niezwykła różnorodność tematyczna i formalna zamieszczonych w książce utworów świadczy o ideowym i artystycznym bogactwie tej fascynującej, a często niesłusznie lekceważonej i pomijanej epoki literackiej.
Z myślą o ułatwieniu lektury i przybliżeniu Czytelnikom historycznego tła wieku XVIII zebranym tekstom towarzyszą noty biograficzne autorów i objaśnienia oraz kalendarium najważniejszych wydarzeń.

La literatura hispanoamericana: el periodo colonial, jest antologią literatury Ameryki Łacińskiej okresu kolonialnego. Zebrane w książce teksty ilustrują różnorodność gatunkową twórczości literackiej powstającej na obszarze trzech głównych regionów administracyjnych hiszpańskiej Ameryki kolonialnej (Wicekrólestwa Meksyku, Peru i Nowej Granady) od końca XVI do początków XIX stulecia.
Całość uzupełniają notki biograficzne o autorach, przegląd najważniejszych wydarzeń historycznych i literackich epoki oraz glosariusz zawierający objaśnienia trudniejszych wyrażeń i zwrotów.

HISZPANIA malowniczo-historyczna.
Zapirenejskie wędrówki Polaków w latach 1838-1930

Niezwykle interesująca edycja, w opracowaniu włocławskiego hispanisty Piotra Sawickiego, prezentująca polskie relacje z podróży po Półwyspie Iberyjskim. Składają się na nią teksty 23 autorów, m.in. Teodora Tripplina, Karola Dembowskiego, Józefa Tańskiego, Wincentego Lutosławskiego, Henryka Sienkiewicza, Wojciecha Dzieduszyckiego, Wojciecha Kossaka, Artura Rubinsteina, Tytusa Czyżewskiego, Józefa Czapskiego.
Teksty mają formę zróżnicowaną (od listów z podróży, dzienników, reportaży i artykułów po wspomnienia i pamiętniki), a w większości przypadków stanowią fragmenty obszerniejszych publikacji wydanych w kilku językach; niektóre z nich – na potrzeby antologii – zostały dopiero teraz przełożone na język polski. Poszczególne rozdziały opatrzono przypisami oraz objaśnieniami językowymi, a każdą relację poprzedza nota biograficzna o autorze.
Książka jest rodzajem historycznego przewodnika, swoistym konglomeratem zapisków podróżnych, towarzyszącego im komentarza historycznego i terminologicznego oraz bogatej ikonografii, na którą składa się 350 ilustracji czarno-białych i 88 kolorowych. Reprodukcje obejmują obrazy i rysunki, pieczołowicie dobrane fotografie, mapki i plany, pocztówki i okolicznościowe ulotki. Wykorzystane zostały zarówno źródła ikonograficzne hiszpańskie (począwszy od XIX-wiecznych ikonografii, rycin i albumów fotograficznych), jak i europejskie (angielskie, francuskie i polskie). Znaczna część materiałów pochodzi ze zbiorów prywatnych i nie była dotąd publikowana.
Hiszpania malowniczo-historyczna zwraca uwagę piękną, elegancką szatą edytorską, za którą była już niejednokrotnie nagradzana.

Sprzedaż wysyłkową prowadzi Dział Marketingu Wydawnictwa Uniwersytetu Wrocławskiego tel. (071) 402 783, tel./fax 402 735.

Redakcja TA i WPN

UNIVERSITAS

ul. Karmelicka 34,
31-128 Kraków
tel/fax 634-51-07

Manuel Tunón de Lara
Julio Valdeón Baruque
Antonio Dominguez Ortiz

HISTORIA HISZPANII

Pierwsza w Polsce monumentalna, naukowa a zarazem przystępna synteza dziejów Hiszpanii, opracowana przez trójkę wybitnych uczonych. Cena 65 zł

Polecamy także:

Stanisław Mędal
SŁOWNIK FORM KONIUGACYKNYCH CZASOWNIKÓW POLSKICH
cena75 zł

Janusz Sondel
SŁOWNIK ŁACIŃSKO-POLSKI DLA PRAWNIKÓW I HISTORYKÓW
cena 75 zł

Księgarnia Wysyłkowa
ul. Żmujdzka 6b, 31-426 Kraków
tel. 413-91-36, fax 413-91-25

WSiP

WYDAWNICTWA SZKOLNE i PEDAGOGICZNE

00-950 WARSZAWA
Plac Dąbrowskiego 8
tel. (0-22) 826-54-51 (centrala)
fax (0-22) 827-92-80

ZAPRASZAMY DO KSIĘGARŃ FIRMOWYCH

w WARSZAWIE
ul. Kredytowa 9,
pl. Dąbrowskiego 8.
tel. (0-22) 826-54-51 w. 170,
(0-22) 826-75-70, 826-01-76

w KRAKOWIE
ul. Sławkowska 11,
Księgarnia Literacka,
tel. (0-12) 422-91-01

■Dział Marketingu
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. (0-22) 628-24-91 wewn. 246, 283;
tel/fax (0-22) 628-95-73

■Dział Akwizycji,
Kiermaszy i Wysyłki WSiP
00-696 Warszawa, ul. Pankiewicza 3
tel. (0-22) 628-24-91 wewn. 230, 214

■Hurtownia WSiP
04-186 Warszawa, ul. Grochowska 21
tel. (0-22) 610-69-06;
tel/fax (0-22)610-67-95

KULTURA BIBLIJNA
Praca zbiorowa
Tłumaczenie z języka francuskiego
Maria Żurowska

1997, wyd. I polskie, ark wyd. 28.0, format A5
ilustracje barwne

Francuscy autorzy nowego słownika – KULTURA BIBLIJNA piszą, że po okresie świeckości szkoły, która głównie wyrażała się w zniesieniu lekcji religii w programach szkolnych, wygasające dziś walki ideologiczne ukształtowały społeczeństwo, które charakteryzuje pluralizm i uznanie prawa do wolności sumienia dla wszystkich. Ale rzeczywistość jest taka, ę przy pluralizmie nie można zgodzić się na ignorancję młodzieży, która nie otrzymując wykształcenia religijnego, potrzebuje jednak klucza do podstawowych informacji, którymi w rozwinięty sposób operują historia, filozofia, literatura i sztuka. Tym kluczem jest wiedza z kręgu kultury biblijnej.

Dlatego słownik przeznaczono nie tylko dla licealistów, ale także dla studentów i ludzi, którzy we wspólnej Europie pochodzą z różnych sfer kulturowych, poczynając od mieszkańców Maghrebu, imigrantów z Dalekiego Wschodu i zasymilowanych Afrykańczyków. Za pośrednictwem tej książki, poprzez formę przewodnika, autorzy wskazują drogę do tekstów źródłowych. Tak właśnie dobrano hasła słownika, które autorzy redagowali mając na uwadze względy pragmatyczne i pedagogiczne. Ksiądz Waldemar Chrostowski, który redagował książkę pod względem naukowym, przypomina, że oddziaływanie Biblii w jej chrześcijańskim kształcie trwa prawie dwa tysiące lat. Z Biblii wyrosły i czerpią z niej trzy wielkie religie monoteistyczne, nazywane „religiami Księgi": judaizm, chrześcijaństwo i islam. Głównie za ich pośrednictwem treść ksiąg biblijnych stała się integralnym składnikiem cywilizacji i ogólnoludzkiego dorobku. Wyraźnie widać to w literaturze, malarstwie, sztuce, architekturze i muzyce. Czy można sobie wyobrazić dokonania ludzkości w rozmaitych rejonach świata bez odwoływania się do obecnych w Biblii epizodów, postaci, motywów i wątków? Ich znajomość jest jednakowo ważna dla ludzi wierzących i niewierzących, gdyż jedni i drudzy mogą dzięki nim lepiej zrozumieć samych siebie.

Dużą zaletą słownika jest to, że uwzględnia chrześcijański punkt widzenia, ale wszyscy, którzy po niego sięgną, uzyskają pomoc w zrozumieniu przebogatego dziedzictwa biblijnego, które stanowi trzon europejskiej i polskiej tożsamości. Biblia (Stary i Nowy Testament) składająca się w kanonie Kościoła katolickiego z 73 ksiąg, to zapis wyjątkowych doświadczeń religijnych, których kulminację stanowi osoba Jezusa Chrystusa. Biblię (jęz. grecki – księgi, biblos – papirus), księgi z dziesięciu wieków, przetłumaczono na świecie na około 1800 języków i dialektów.

Czytając Biblię z omawianym słownikiem przenosimy się w cywilizacyjną tradycję. A tradycja to z łacińskiego – przekazywanie. Lud Biblii przekazywał sobie w ciągu wieków opowieści, zwyczaje i prawa. Według ewangelii świętego Mateusza, Jezus powiedział: „Nie sądźcie, że przyszedłem znieść Prawo albo Proroków. Nie przyszedłem znieść, ale wypełnić". Odrzucił to, co nazywał „tradycją ludzką" mogącą „uchylić przykazanie Boże". Ten kanon jest jakby skrótem myślowym, wskazówką do czytania tradycji – świętych ksiąg ludzkości. Ten bardzo starannie opracowany, również pod względem edytorskim słownik, zawiera prócz dziesiątków zilustrowanych haseł opracowania dotyczące związków Biblii z literaturą francuską, literaturą polską, filmem i sztukami plastycznymi oraz mapy i przejrzyste tablice chronologiczne. Trudno jest pisać o słowniku wobec potęgi treści wspaniałej Biblii. Jej czytelnik otrzymuje jednak doskonałe narzędzie, przewodnik i wskazanie po stronach, do których każdy człowiek wraca przez całe życie.

ROMAN OSTROWSKI

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, a także usatysfakcjonuje ogłoszeniodawców, którzy będą zamieszczać reklamy w Waszych gazetach i czasopismach.

Zapraszamy Was do stałej współpracy! Polecamy również druk wydań specjalnych i okolicznościowych oraz dodatków tematycznych, promocyjnych i reklamowych.

KRAKOWSKA DRUKARNIA PRASOWA Sp. z oo

31-580 Kraków
ul. Nowohucka 50

centrala: 425 90 86
fax: 644 51 34
Prezes Zarządu: 644 50 29
Dyr. d/s technicznych: 644 47 07
Dyr. d/s produkcji: 644 27 41
Dział Marketingu: 425 95 04

Gwarantujemy wysoką jakość druku, sprawną obsługę i fachowe doradztwo!

DRUKPRESS