

DEKADA Literacka

ISSN 0867-4094
Nr indeksu 356-875

Nr 4 (152) Rok IX
30 IV 1999 Kraków
Cena 2 zł

Polak zakamuflowany – rozmowa z Eli Barburem Szwedzi o Gombrowiczu Paweł Taranczewski:
Malarstwo klauzurowe Wiersze Josifa Brodskiego O malarstwie Jana Lebensteina

Anna Bolecka *Kochany Franz*

FRANZ do HUGONA

Zelizy, zima 1919

Doktorze Drogi,
jestem u Stödl'a już od miesiąca. Sanatorium jest z tych bardziej przyjaznych, tu nie wszystkim dają zastrzyki, a leczenie polega na stałej kontroli, stosunkowo łagodnych zabiegach i oczekiwaniu, co z tego wszystkiego wyniknie. Miewam się dobrze. Jesteś lekarzem, więc nie muszę ci mówić, że codziennie wieczorem temperatura podnosi się do 37,8 i kaszel nie ustępuje, choć odzywają się w nim coraz częściej tony wielce obiecujące, a krwią w ogóle nie pluje.

Mrozy trochę zelżały, zima idzie mi do głowy, wciąż oślepiający, pełen blasku śnieg, góry jak obłoki pokrywają horyzont, słońce wysusza powietrze i ziemia kruszy się pod stopami. Chwilami nie mogę zapanować nad taką potrzebą ruchu, że zbiegam, na ile mi zadyszka pozwala, po wydeptanym zboczku aż na sam dół, a tam zastanawiam się, co zrobić, żeby znaleźć się bez wysiłku z powrotem na górze.

Co wprawia mnie w takie podniecenie, spytasz? Nie uwierzysz! Pewna młoda kobieta, żywił iście żydowski, choć poniekąd także typowo niemiecki, a właściwie ani żydówka, ani Niemka. Zjawisko dość pospolite, istota bez znaczenia, ale pełna cudownych możliwości, mam nadzieję, że tylko lekko chora. Właściwie spotkałem ją już kilka miesięcy wcześniej w Pradze. Szła po starych zamkowych schodach w stronę Hradczan, a ja dysząc ciężko po przebyciu zaledwie kilkunastu stopni, obserwowałem ją z dołu.

Jak ona szła, jak biegła w górę, tak lekko, jakby zbierała na nitkę gładkie koraliki. Tak łatwo udało jej się przekroczyć tę granicę dół-góra i znaleźć się tam, gdzie są wszyscy, tylko nie ja. Tak mnie to wówczas zdumiało, tak zachwyciło, że zrobiłem wysiłek, który mnie potem drogo kosztował, i wszedłem bez zatrzymywania się po schodach, aby jeszcze zdążyć zobaczyć, dokąd zmierza ta panienka. Dostrzegłem ją, kiedy już zniknęła w zaułku. Byłem pewien, że nawet nie domyśliła się mojego gorącego spojrzenia, a jednak okazało się potem (kiedy mi to sama oznajmiła), że spostrzegła mnie wówczas, a po schodach gnał ją do góry, jak twierdzi, mój natarczywy wzrok. I oto teraz zobaczyłem ją całkiem nieoczekiwanie w tym odciętym przez zimę i śnieg pensjonacie.

Nasze spotkanie było dość osobliwe. Wychodziłem właśnie z korytarza, który prowadzi do czytelní, kiedy zobaczyłem tę młodą kobietę, z jednym z kuracjuszy, przy półce z książkami. Właśnie tam leżało pismo, po które tu przyszedłem. Zbliżyłem się do rozmawiających, chcąc dyskretnie zajrzeć im przez ramię i niepostrzeżenie zdobyć to, czego potrzebowałem. Nie zauważyli mnie, a moje kroki stłumił miękki dywan. Rozmawiali o czymś z ożywieniem. Usłyszałem, jak dziewczyna powiedziała:

– No właśnie o to chodzi, że diabła nie widać. Szatan stoi za nami, a kiedy się odwracamy, nie ma nikogo. – I na potwierdzenie swoich słów odwróciła się z rozmachem, aż musiałem się cofnąć. Zobaczyła mnie i jej oczy zrobiły się okrągłe ze zdumienia. Zaraz potem zaczerwieniła się i otworzyła usta chcąc mnie przeprosić, a może zwymyślać, przy czym trwała tak przez dłuższą chwilę, nie mogąc wykrztusić ani słowa.

Przestraszyłem ją, to było widać. Nie mogła jednak wiedzieć, jak bardzo ja byłem zdziwiony i uszczęśliwiony. Oto wzięto mnie za szatana. Szatan po hebrajsku znaczy oskarżyciel, a więc za sprawą tej kobiety po raz pierwszy w życiu stało się to, o czym myślałem skrycie: wyrwać się raz z kręgów zabójców, wyskoczyć poza linię walki i stać się sędzią



PRAGA, lato 1994.

Fotografia Piotr Bobiński

walczących przeciwników, może nawet oskarżycielem tych, którzy zabijają się bez końca. Co za wydarzenie!

Kiedy już ochłoniłem z pierwszego wrażenia i przyjrzałem się jej, poznałem panienkę z praskich schodów. I nagle dziewczyna wybuchnęła śmiechem. Śmiała się, choć czułem, że nie był to śmiech rozbawienia, lecz raczej zażenowania. Jej znajomy także zachichotał i odwrócił głowę. Śmiech okazał się zaraźliwy. Poczulem, jak wzbiera w piersiach, podchodzi do gardła, nieomal duszę się, aby go powstrzymać, ale zwycięski rechot wydobywa się ze mnie i teraz śmiejemy się już wszyscy razem.

– Pani pozwoli, że... się przedstawię – wykrztusiłem wreszcie. – Franz... – Ale reszta zginęła w paroksyzmie śmiechu. Ująłem jej dłoń i usłyszałem tylko:

– Julia... – I nowy atak śmiechu.

Staliśmy tak jeszcze dłuższą chwilę, znajomy odszedł i zostaliśmy sami; powoli śmiech w nas przygasł i wreszcie mogliśmy na siebie spojrzeć nieco przytomniejszym wzrokiem.

A zatem Julia. Drobną twarzyczką dziecka, scaloną i wygładzoną śmiechem, spojrzenie raz śmiałe, raz uykające

w bok pod wpływem niejasnych lęków i obezwładniającej ją nieśmiałości. Stojem próbuję nadrobić niepewność wobec świata, a ponieważ jest zdolną szwaczką, czego dowiedziałem się wkrótce, efekty są uderzające. Nosi woalkę i pudruje twarz. Jej ciało, smukłe, lecz w miarę zaokrąglone, odziane w wyszukane suknie, nie zgadza się z twarzą, ładną i miłą, lecz dziwnie niepozorną, mysią. Chciałoby się unieść ją w górę, na wysokość oczu i obserwować jej ludzko-zwierzęcą gotowość do przystosowania. Bo ona, z zadziwiającą wprost, nieświadomą gorliwością, pragnie się upodobnić do reszty, a powinna raczej z dumą obnosić to wszystko, co w niej inne: dzielne, dobre i czyste.

Jej rodzina, która mieszka na przedmieściu Vinogradi, wysłała ją tu z wielkim poświęceniem. Ojciec jest szewcem i dozorcą synagogi i musi utrzymywać żonę i kilkoro dzieci (nie wiem dokładnie ile), ale obiecał córce, że zrobi wszystko, aby wyzdrowiała.

Julia kocha operetkę, kino i kawiarnię. Po dziesięciu godzinach pracy w szwalni potrafi jeszcze przesiedzieć dwa sean-

CIĄG DALSZY NA STR. 6

Wydawca:
KRAKOWSKA
FUNDACJA KULTURY

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

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

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

Skład: Jan Szczurek

Druk: KRAKOWSKA
DRUKARNIA PRASOWA
Kraków, ul. Nowohucka 50

*Redakcja nie zwraca
materiałów nie zamówionych
i zastrzega sobie
prawo skrótów*

Warunki prenumeraty:
Prenumerata roczna krajowa
wynosi 36,00 PLN
półroczna - 18,00 PLN
kwartalna - 9,00 PLN
Prenumerata roczna
zagraniczna wynosi 18 USD
półroczna - 9 USD
kwartalna - 4,50 USD
Cena egzemplarza
DEKADY LITERACKIEJ
w prenumeracie krajowej
wynosi: 3,00 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

„Śmieszny kaprys starej, złośliwej kobie-
ty – tej suchej czarownicy, która w
ostatnich latach życia odrzuciła elegancką
laskę i podparła się wygrzebanym z leśnej
podściółki, mocnym brzoźowym kosturem” –
to początek powieści Hanny Kowalewskiej
Tęgo lata w Zawrociu (1997), której fragment
otwiera „Przegląd Polityczny” (36/1998). Bab-
ka, „sucha czarownica”, podarowała swojej
wnuczce dom w Zawrociu, co ta odbiera jako
gest nienawiści. Widziały się tylko raz, gdy
obdarowana teraz, będąc małą dziewczynką
siadła w czymś torcie weselnym, aby
zwrócić na siebie uwagę. Cała historia obcej
i nienawidzącej babki rozwija się wraz z kro-
kami wtajemniczenia: wchodzenia i rozpo-
znawania kolejnych sfer w pełnym staro-
świeckiego uroku domu. Otwarcie bramki w
ogrodzeniu i drzwi, wejście po smudze świa-
tła w ciemny korytarz i odwrót do pełnego
słońca ogrodu. Nawet to zostało zaplanowa-
ne przez wyrafinowaną złośliwą staruchę –
umrzeć w środku lata, aby posiadłość oca-
rowała młodą spadkobierczynię. Ponowne
wejście do domu, z kotką jako przewodniczką:
salon i jadalnia ze starymi meblami,
wszystko solidne, a czasem zaskakująco no-
woczesne. Kowalewska ciekawie gra kon-
wencjami: onirycznego domostwa, rajskego
ogrodu, podrzędnej powieści opartej o motyw
spadku i zemsty z za grobu, pozornego dialo-
gu. Babka mówi do wnuczki, Matyldy, biblią
otwartą na Mądrości Syrachy, pamiętnikiem,
listem – oschle, klarownie, wyniosłe. W pa-
miętniku zanotowała niechęć, nienawiść pra-
wie do swojej córki (matki Matyldy), którą
zmuszała do gry na fortepianie i której zosta-
wała przez to senny koszmar na całe życie.

„Gdy późną nocą / Grasz na pianinie / Sie-
dząc w fotelu / I słucham” – to fragment wiersza
i zarazem część reklamy złożonej z 32
utworów. Na zadrukowanie taką reklamą
dwóch sporych stron w dodatku „Rzeczpo-
spolitej” („Rzeczpospolita i książki” z 24 mar-
ca br.) zdecydował się wydawca tomiku *Re-
fleksje* Jacka Piechoty. Pomysł na reklamę
interesujący, niestety wiersze raczej słabe;
kilka nadaje się do listów miłosnych.

Lutowa „Odra” (2/1999) przynosi wiele in-
teresujących tekstów. Lekturę warto zacząć
od środka numeru, od krótkiego opowiada-
nia Hermanna Hessego *Jesienny dzień w*
Tessin (1932). W malarskim przeciwstawi-
niu barw i „temperatur” tessańskie lato od-
chodzi szybko i burzowo albo łagodnie, w
wielotygodniowych zólcach i migotaniu słoń-
ca. Wędrowiec, człowiek spoza tego świata
z zazdrością obserwuje pastelową jesień wie-
śniaków. „Lecz każdy wieśniak, który gdzieś
tam między tykami winorośli a smukłymi pnia-
mi drzew morwowych grzebie rozmarzony w
swoim ognisku, zdaje się to wszak czynić je-
dynie ze względu na owo rozmarzenie, owo
dziecinne pasterskie próżnowanie, oraz po-
to, by delikatniej, serdeczniej i bardziej mu-
zycznie zespolić błękit oddali z żółtymi, czer-
wonymi i brązowymi dźwiękami barwnego
pobliza za sprawą marzycielsko i kapryśnie
snującego się dymu, który w tej porze roku
dniami i tygodniami od rana do różowego
wieczora pomaga wypełnić i zaciągnąć mgieł-
ką nasz barwny krajobraz”. Narrator opowia-
da swoją historię wpasowania i współlistnie-

nia w tym bukolicznym rytmie jesiennych za-
jęć uprawiający roli. Zająć dających poczucie
zblżenia do stałego rytmu życia człowieka i
natury. W zestawieniu z opowiadaniem Hes-
sego dobrze czyta się *Powrót do panteizmu*
– trzecią część dyskusji Daisaku Ikedy i Ar-
nolda Toynbee’ego, pierwszą rozmowę za-
mieściła „Odra” w grudniu, drugą w styczniu.
Do spotkań tych dwóch myślicieli doszło w
latach 1971-1974 – cały zapis dyskusji uka-
że się w książce przygotowywanej przez
Wydawnictwo Naukowe PWN. Według Ike-
dy panteizm i monoteizm wyznaczają istotne
modele społeczeństw. Wiara monoteistyczna
konstruuje cywilizację zamkniętą i jedno-
litą, w której wszelkie transformacje mają
charakter zmian bardzo głębokich. Społe-
czeństwa panteistyczne są bardziej toleran-
cyjne, wprowadzanie nowych elementów nie
wiąże się u nich z koniecznością fundamen-
talnych przekształceń. Między innymi rolnic-
two należy do tych zajęć człowieka – twier-
dzi Toynbee – które niejako stoją na granicy
systemów panteistycznego i monoteistyczne-
go. Rolnictwo w przeszłości było bardziej
współpracą niż przymusem. I jeszcze dwa
cytaty. Ikeda: „Nie jest prawdopodobne, aby
człowiek, który zbudował naukę i technolo-
gię, by kontrolować i wykorzystywać świat
natury – powrócił do panteistycznej interpre-
tacji natury”. Toynbee: „Musimy odzyskać
nasz pierwotny szacunek i poważanie dla
godności pozaludzkiej natury. (...) sądzę tak-
że, że religia, którą musimy obecnie odrzu-
cić, jest judaistyczny monoteizm i postchrze-
ścijańska nieisteistyczna wiara w postęp na-
ukowy, która odziedziczyła po chrześcijań-
stwie przekonanie, że ludzkość ma moralne
prawo do wyzyskiwania całej reszty wszech-
świata (...). Warto przeczytać również esej
wybitnego semiotyka Jurija Łotmana. *Feno-
men sztuki* publikowany przez „Odrę” to frag-
ment książki Łotmana *Kultura i eksplozja*,
która ukaże się w serii „Biblioteka Myśli
Współczesnej” Państwowego Instytutu Wy-
dawniczego. Zamiast omówienia zacytuje
wstęp – myślę, że będzie wystarczającą za-
chęcą do lektury: „Transformacja, jakiej ule-
ga eksplozja, przechodząc przez selekcyjne
sito modelującej świadomości i przekształca-
jąc przypadkowe w regularne, nie wieńczy
jeszcze procesu świadomości. Do mecha-
nizmu podłącza się pamięć, która pozwala po-
wrócić do chwili poprzedzającej eksplozję, by
raz jeszcze, ale już drogą retrospekcji, roze-
grać cały proces. Teraz w świadomości będą
obecne jak gdyby trzy warstwy: moment pier-
wotnego wybuchu, moment jego redagowa-
nia w mechanizmach świadomości i moment
nowego podwojenia ich, ale już w strukturze
pamięci. Ostatnia warstwa stanowi funda-
ment mechanizmu sztuki”.

„Zapasy na niby” to popularna w Stanach
Zjednoczonych, a ostatnio i w niektórych pol-
skich stacjach telewizyjnych, rozrywka pole-
gająca na fingowanej bójce zapasników – „ak-
torów”. Do tych zawodów nawiązują „zapasy
poetyckie” (poetry slams), o których pisze
Katarzyna Jakubiak w tekście *Poezja na rin-
gu. Poety slams i slams poety w Stanach Zje-
dnoczonych* („Studium” 13-14/98). „Poeci,
uczestniczący w zapasach poetyckich, mają
bić się wierszami – pisze Jakubiak. – Są sę-
dziowie, jest punktacja, są kolejne rundy i,
co w *poety slams* szczególnie ważne, ak-
tywny udział publiczności. Publiczność przy-
chodząca na *zapasy poetyckie* jest wszech-
władna: oklaskami i okrzykami nagradza tych,
którzy jej się podobają, ale może również gre-
mialnym *buuu* zgonić ze sceny tych poetów,
którzy niezbyt dobrze poradzi sobie z wy-
stępem”. Zapasy odbywają się w barach, sę-
dziowie wybierani są wśród widzów, całość
bywa zwieńczona prawdziwą bójką. Poety-
ka stylu slams dostosowana jest do gustu pu-
bliczności – prosty język, kolokwializmy, wul-
garyzmy, unikanie wyszukanych środków sty-

listycznych. Popularne tematy to plotki, zwie-
rzenia, życie rodzinne i polityka. Poezja slams
jest poezją raczej do słuchania niż do czyta-
nia, rozpowszechniana jest w Internecie i te-
lewizji – mediach umożliwiających głośne od-
tworzenie utworów. „Studium” publikuje wy-
bór wierszy Hala Sirowitza, który cytując wła-
sną matkę z powodzeniem wpisuje się w po-
etykę slams, opowiadając o doświadczeniach
wspólnych dla wielu ludzi. Są to zabawne
utwory oparte na stylu nieco absurdalnych
rad i pouczeń matki kierowanych do syna.
Nie powinien w sklepie machać parasolem,
aby nie stracić słoików z sosem, które mogą
go zabić, a wtedy nie pójdzie na przyjęcie. I
zamiast urodzin z tortem będą obchodzić
rocznice jego śmierci, pijąc herbatę i jedząc
krakersy (*Nigdy więcej urodzin*). Trochę w
tych wierszach stylizowania na „dziecięce ro-
zumienie świata”, np. „Jeśli nie wypełnisz
swoich obowiązków, / powiedziała Mama, nie
pozwolę ci / wyprowadzić urodzin i zamiast / mieć
dziewięć lat, będziesz ośmiolatkiem / jesz-
cze przez jeden rok (...) (*O rok młodszy*).
Sirowitz ludycznie (i zabawowo i dla ludu)
zwiększował zakład Pascala. Jeśli Boga nie
ma, synu – mówi matka – to modlą się tra-
cisz jedynie czas, jeśli jest, to pójdziesz do
piekła. „Nigdy nie lubiłeś gorących klimatów.
/ A poza tym, jak ja cię będę tam odwiedzać?
/ Anioły nie mają wstępu do środka” – to ostat-
nie wersy utworu *Czy Bóg istnieje?*

W lamusie przeglądu zachęcam do poszu-
kania w zsywkach z „Gazetą Wyborczą”
numeru z 27-28 lutego br., a w nim artykule
Najmądrzej jest po prostu żyć, w którym Jan
Pieszczachowicz pisze o Kornelu Filipowiczu.
Filipowicz to m.in. opozycjonista, uważny słu-
chacz i doradca, idealista, który krótko przed
śmiercią w 1990 r. wstąpił do Polskiej Partii
Socjalistycznej, potwierdzając młodzieńczą
wiarę w wartości socjalizmu. To „zwyrodnia-
ła lewicowość wytworzyła komunizm” – po-
wiedział kiedyś. W swoich książkach o woj-
nie, pisanych wkrótce po powrocie z obozu
(był w Gross-Rosen i Oranienburgu) nie na-
wiązał do poetyki *Pożegnania z Marią* czy
Medalionów, pisał w tonie surowego morali-
zatorstwa i potępienia zbrodniarzy. Nie chciał
usprawiedliwiać zła, lecz znaleźć sposób na
życie po tym, co się stało. Filipowicz nie nar-
zucał swoich poglądów, nie był fundamen-
talistycznym moralizatorem – pisze Pieszcza-
chowicz – narzucając jedyną prawdę, ce-
nił dialog, wystrzegał się łatwego potępienia
innych. Epicki dystans w jego twórczości to
część ascetycznej zasłony, pod którą grały
uczucia, a nie dowód potwierdzający tezę o
Filipowiczu jako chłodnym obserwatorze. W
jego prozie znaleźć można również subtel-
ność i niedopowiedzenia oraz ironię i „zna-
komite poczucie humoru”. Autor artykułu do-
daje: „Wysiłek pisarski Filipowicza rysuje się
jako nieustanna walka o wprowadzenie w
świat jakiegoś ład u za pomocą słowa:
„Wszystko, co piszemy, należy do jednego
wielkiego tematu: zmagania się nas, ludzi, z
otaczającym nas chaosem, z nami samymi,
z czasem, na którego działanie wystawieni
jesteśmy, byliśmy i będziemy; bezbronni”.

Robert Kozela

20 kwietnia 1999 roku w Krakowie
zmarła

**Maria
PINIŃSKA-BEREŚ**

znana rzeźbiarka,
realizatorka performance,
uważana za prekursorkę
sztuki feministycznej w Polsce

3 maja 1999 roku
zmarł

**Władysław Lech
TERLECKI**

pisarz,
autor niezwykle ważnych
dla polskiej świadomości
powieści historycznych
oraz słuchowisk radiowych,
członek Stowarzyszenia
Pisarzy Polskich i PEN-Clubu

Polak zakamuflowany

z ELI BARBUREM rozmawia Tomasz Korzeniowski

Eli Barbur, urodzony w Paryżu, młodość spędził w Warszawie, mieszka w Tel-Awiewie. Jakie znaczenie w Twojej biografii mają te trzy miejsca?

Jeśli chodzi o Paryż, to chyba żadne. Humorystyczne, bo dałem się tam przypadkiem urodzić. Kiedy miałem trzy lata, rodzice, ojciec pochodzący z Polski i matka z Rosji, przyjechali do Warszawy w 1951 roku. Tak że Paryż jest miejscem nie odciskającym się na mojej psychice za bardzo, chociaż pierwszym językiem, jakim mówiłem był francuski z trzema słówkami, podobno. Polska, to chyba jasne. Tu mieszkałem do dwudziestego pierwszego roku życia. Człowiek się kształtuje w tych latach. Szkoła podstawowa, ogólniak, początek studiów. Pierwsze przyjaźnie, pierwsze dziewczyny, wszystko. Wyjechałem z psychiką nie powiem, że przesiąkniętą polszczyzną, ale jako Polak, który nagle okazał się być Żydem. Ze świadomością, że nie daje się żyć w tym kraju. Czyli połowę życia jak dotąd spędziłem w Polsce, a potem, zanim dotarłem do Izraela, mieszkałem cztery lata w Danii, o której znaczenie zapytaj, bo wbrew pozorom jest ważne.

A konsekwencje obywatelskie miejsca urodzenia?

Tak, przysługuje mi obywatelstwo francuskie, zarejestrowane gdzieś tam w komputerach. Kiedy skończyłem 18 lat w Polsce, mama zmusiła mnie, bym się zarejestrował w ambasadzie francuskiej. Przesyłała mi czasem jakieś formularze. Kiedy byłem w Izraelu przysłali mi zaproszenie do udziału w wyborach. Wygrał wtedy Mitterand, ale nie uczestniczyłem w tych wyborach, bo mi się nie chciało iść do ambasady...

Ala czułeś się obywatelem Francji?

Poczuwałem się jak najbardziej reprezentantem kultury łacińskiej. Byłem dumny, przeczytałem parę książeczek w tłumaczeniach na polski. Kultura Balzaca jest mi bliska, ale nie na tyle, by fatygować się do urny wyborczej w ambasadzie francuskiej w Tel-Awiewie.

Można zatem powiedzieć, że związek z tymi miastami podyktowany był nie tyle sytuacją rodzinną, co wyraźnym wpływem historii?

Całe moje pokolenie, ludzie urodzeni po drugiej wojnie światowej, w marcu 1968 roku mieli około dwadzieścia lat. Stało się tak, że ta rewolta studencka, o której pewnie już wiecie, że to była prowokacja ubecka, wyszła spod kontroli, i ta historia zaczęła się dziać na naszych oczach. Byliśmy uczestnikami pierwszego zrywu młodego społeczeństwa polskiego, które nagle wyszło na ulicę i powiedziało to, co chciało, czyli „Prasa kłamie”, czy „gestapo” w odniesieniu do milicji. Prasa w istocie potwornie kłamała, choć nikt o tym głośno nie mówił. Dziś trudno to sobie wszystko wyobrazić.

Twój wyjazd był związany z tymi wydarzeniami?

Wyjechałem po marcu 68, pomijając restrykcje osobiste, jak wyrzucenie ze studiów itp., dlatego, że nie dało się żyć tutaj w sensie mentalnym. Nie miałem nic wspólnego z pojmovaną szeroko, czy wąsko, kulturą żydowską, ale wiedziałem, że jestem polskim Żydem, mieszkającym w Polsce. Żyło mi się całkiem fajnie w ten sposób, nie robiłem z tego problemów, ale znaleźli się inni, których to zaczęło uwierać.

Wyjechałeś do Danii.

Wyjechałem do Danii, bo poczułem się, krótko mówiąc, po prostu obrażony. Przeżyłbym takie represje jak wyrzucenie ze studiów, wojsko, gdyby to wszystko nie odbywało się na kanwie antysemityzmu. Ale skoro mnie represjonowali jako Żyda, to się obraziłem i rozgniewałem mocno.

Ale do Danii nie tylko Ty pojechałeś.

Dania ogłosiła około maja 1968 roku, że przyjmie całą emigrację z Polski. Oni dokładnie wiedzieli co robią, bo to byli w dużym stopniu młodzi ludzie, studenci, dobrze się, że tak powiem, zapowiadający. Duńczycy źle na tym nie wyszli. Emerytom dali renty, opiekę medyczną. Za darmo otrzymali tysiące młodych wykształconych ludzi i sami wtedy nie ukrywali, że chodzi o wzbogacenie tkanki społecznej. Ale przy tym, był to piękny humanitarny gest. Wykopanych przez komunę przyjął wolny świat.

Co Ci zaoferowali?

Wszystko. Dosłownie. Siedmiomiesięczny kurs języka z pełnym utrzymaniem w centrum Kopenhagi. Pieniądze na jedzenie, ubranie, adaptację. Kurs trwał 4-5 godzin dziennie w budynku radia kopenhaskiego. Wolny wstęp na uniwersytet, stypendium.

W historii Żydów, z jednej strony mamy „wypędzenie”, a z drugiej „wyjście z Egiptu” ku wolności. Jak byś określił to wydarzenie?

„Wyjście z Egiptu” absolutnie nie, ponieważ Polska dla mnie stała się domem niewoli, ale tylko przez moment. To nie było tak, że ja cierpiałem w Polsce przez całe moje ówczesne życie. Absolutnie nie. To było wygnanie, choć nie fizyczne, ale moralne...

Gorsze...

Fatalne, zgadzam się, ale... Powstała taka sytuacja, że wielu z nas wtedy nie wiedziało, że skazujemy siebie na emigrację. Nie wiedzieliśmy, że to jest emigracja.

Wychodząc na wygnanie, oprócz szczoteczki do zębów i języka polskiego, co zabrałeś ze sobą?

Dokładnie dwie małe walizeczki, jakieś przybory, jak mówisz, a oprócz tego dwadzieścia cienkich książeczek małego realizmu wydawanych wtedy w Polsce.

Zachowały się do dziś?

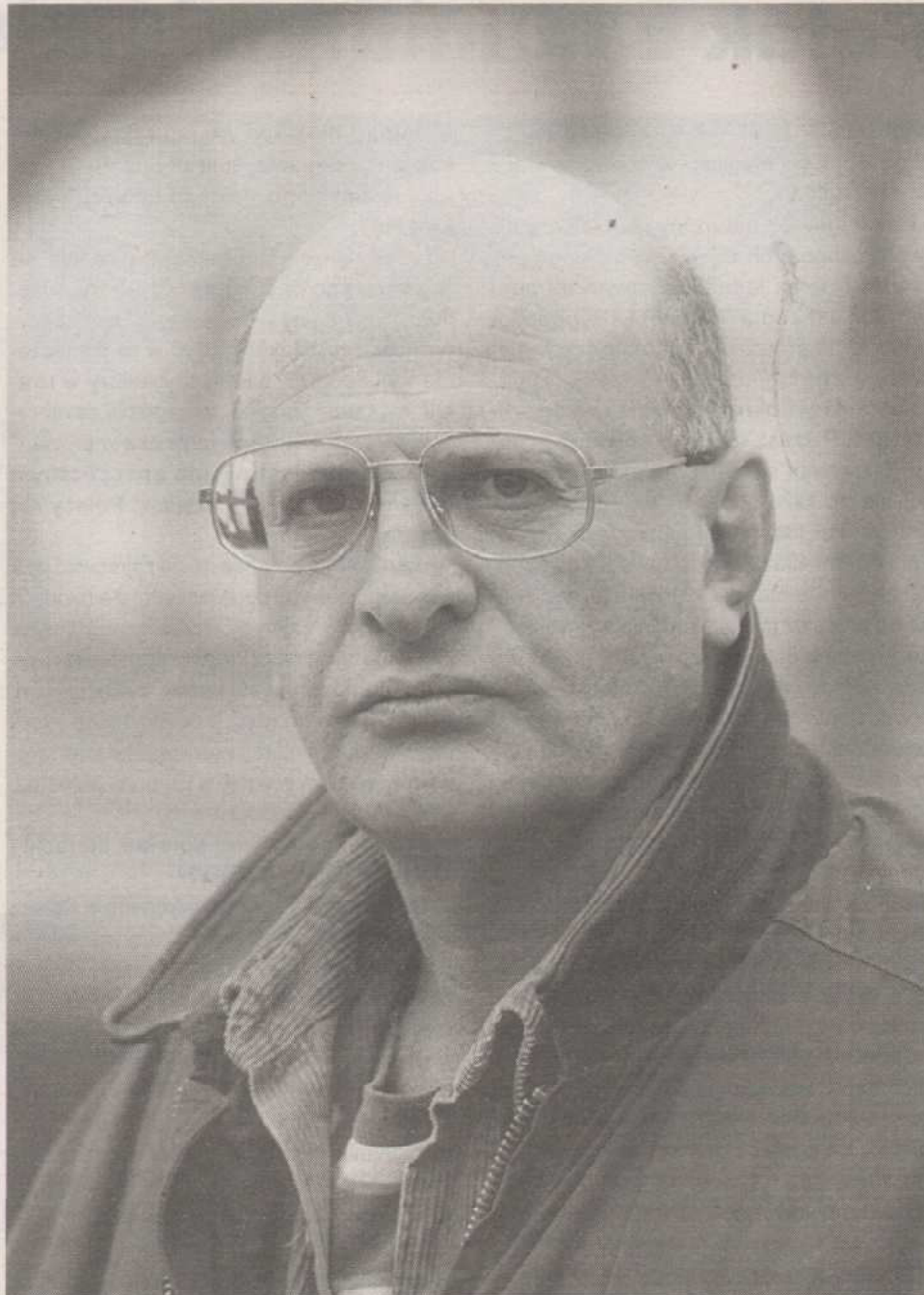
Jeszcze parę gdzieś tam jest.

Twój język polski zachował się dużo lepiej, niż niejednego Polaka powracającego po sześciu miesiącach z Ameryki z silnym obcym akcentem.

W Danii byłem w środowisku polskojęzycznym i przez cztery lata mówiłem po polsku tak, jakbym się z Polski nie ruszył. Na zewnątrz próbowaliśmy mówić po duńsku. Ja mówiłem głównie po angielsku, bo ten duński absolutnie mi się nie przyjął. Kiedy przyjechałem do Izraela trochę się to skomplikowało, bo po półrocznym kursie hebrajskiego poszedłem do wojska na półtora roku. Czyli to były ponad dwa lata zupełnego oderwania od polskiego, bo nie miałem nikogo z Polski ani na kursach, ani w wojsku. Wpadłem w środowisko językowe rosyjsko-angielskie. Potem na studiach filmowych też nikogo z Polski nie spotkałem. Po studiach, kiedy zmieniłem zainteresowania, zwinęło się miejsce w polskojęzycznym dzienniku tel-awińskim, „Kurier-Nowiny”, zwanym powszechnie „Kurwinami”. W gazecie i wokół niej było środowisko mówiące dobrze po polsku. Nie zawsze była to klasyczna polszczyzna, ale dla mnie oznaczało to powrót do języka polskiego. Pracowałem tam parę dobrych lat obracając się w środowisku gazety poszerzonym o księgarnię Neustejna.

Zanim wrócimy do Tel-Awiewu, chciałem zapytać Cię o dom Twoich rodziców, religię, język, tradycję.

Ojciec urodził się w Warszawie na ulicy Granicznej. To było dosłownie pogranicze dzielnicy polskiej i żydowskiej. Pozostał po tej ulicy napis na biurowcu postawionym po wojnie, trochę obok ulicy. Ojciec wyrastał nie w tradycji jidisz, ale jak najbardziej polskiej.



ELI BARBUR

Fotografia Marek Fijałkowski

U nich w domu mówiło się po polsku. Sześcioro rodzeństwa chodziło do polskich szkół i trafiło na uniwersytet. Ojciec od najmłodszych lat był komunistą. Uciekł przed Berezą Kartuską szlakiem Gierka do Belgii, gdzie kopał węgiel. Przykro wspominał te czasy. Potem jakoś nielegalnie trafił do Paryża i zaczął studia na Sorbonie. Po wybuchu wojny wstąpił do polskiej armii internowanej w Szwajcarii. Po wojnie wrócił do Paryża jako kombatant z prawem pobytu. Wtedy poznali się z moją mamą i pojechali do Polski, gdzie formowała się władza, a on był wciąż komunistą. We Francji, choć znał francuski dobrze, był obcy, a w Warszawie jego dawni koledzy tworzyli podwaliny władzy ludowej. Pracował w radio, jako redaktor. Mama urodziła się w Petersburgu w rodzinie pochodzącej z Warszawy. Dziadek mój był działaczem „Poalej-Syjon”, partii uczestniczącej w Rewolucji Październikowej. Po rewolucji uciekli do Polski, bo okazało się, że ta partia była sprzymierzona z mienszewikami. Z Polski właśnie powstająca wyjechała do Palestyny. Stąd mama, jako komunistka wyemigrowała do Francji.

Co chciałbyś ze swojej biografii za wszelką cenę zachować, a co wykreślić?

Od dawna nie zastanawiam się nad tymi sprawami. Dosyć dokładnie wiem, że nie jestem w stanie sztucznie tego zaprogramować. Ludzie, z którymi rozmawiam, po paru piwach w szczerej rozmowie mówią mi: „Stary, ty jesteś zakamuflowanym Polakiem”. I to jest prawda. To znaczy, mentalnie w dużej części jestem Izraelczykiem. Żydem izraelskim, bo z tradycją i religią żydowską nie mam nic wspólnego. Nie obchodzę świąt, choć mnie do tego zmuszają. Ale mieszkam tam już dwadzieścia pięć lat...

Kiedy myślisz o studenckich latach w Warszawie i służbie w jeepie na Synaju, jak te dwa elementy ciążą w Twojej biografii?

Mówiąc metaforycznie, prawda? To mnie uzupełnia. Ja już z tego nie robię problemu. Akceptuję absolutnie tę sytuację, która istnieje, bo ona jest. Ja tego nie zwalczę. Czuję się wspaniale na Krakowskim Przedmieściu, a w swoim czasie czułem się dobrze w tym cholernym jeepie na Synaju. To przede wszystkim była przygoda, ważna dla młodych ludzi. Istnieje głęboka więź między ludźmi, którzy siedzą w tym jeepie. To metafora, oczywiście. Pocucie niebezpieczeństwa, misji, jaką się spełnia. To było dla mnie bardzo ważne. W tej chwili troszkę mnie opanowały, zgodnie z duchem epoki, nastroje pacyfistyczne, i zastanawiam się, jak uchronić od tej służby mojego syna, choć jeszcze mamy dużo czasu. Dość późno zdecydowałem się na dzieci po powtórny ożenku. Ale może kiedy dorośnie, będzie już armia zawodowa.

Powiedz mi o Twojej rodzinie.

Moja żona jest wspaniałą kobietą. Ania z domu Librowska, dziewczyna z Żoliborza, która przyjechała na saksy do Izraela i pracowała właśnie w tych „Kurwinach”, jako maszynistka. Jej ojciec był Żydem, ale ona, tak samo jak ja, nie miała nic wspólnego z Żydami. Różni ludzie jeździli w różne strony świata, a jej łatwo było załatwić wizę do Izraela. Trójka dzieci ma imiona Tom, Maja i Dan, tak wymyślone, żeby był w domu Tomek, ze względu na przyjaciół, Maja jest wszędzie Maja, no i Danek. Co roku spędzamy długie wakacje w Polsce, przynajmniej oni. Tomek chodzi do izraelskiej szkoły, ale raz w tygodniu odwożę go do polskiej ambasady, gdzie jest szkołka polskiego. W tej chwili dużo łatwiej jest zachować kontakt z językiem. Oni słyszą w domu cały czas polski, bo tym językiem rozmawiamy na co dzień. Oboje jesteśmy dziennikarzami korespondentami. Antennę satelitarną zainstalowaliśmy między innymi

CIĄG DALSZY NA STR. 4

Polak zakamufLOWANY

CIĄG DALSZY ZE STR. 3

mi po to, by oni mogli sobie polskomówiące filmiki pooglądać.

I tak w sposób naturalny przeszliśmy do Twoich obecnych zajęć.

Jestem teraz korespondentem od paru dobrych lat radia RMF FM i tygodnika „Wprost”. Mam też kilka pomniejszych medialnych zajęć.

Czy możesz określić źródła twojego piarstwa. Piszesz tylko po polsku?

Próbowałem siebie tłumaczyć na hebrajski, ale po kilku stronach prób stworzenia neutralnego, laboratoryjnego języka, doszedłem do wniosku, że ta zabawa w kosmopolitycznego literata jest kompletnie bez sensu. Bo przecież ja chciałem opisać językiem, który zapamiętałem, który jest gdzieś we mnie zakodowany, a który już niebawem się ulotni, tamtą rzeczywistość, końcówkę lat sześćdziesiątych, dokładnie tak, jak ona się we mnie ulokowała. Dlatego książka *Grupy na wolnym powietrzu* jest napisana takim językiem, jakim jest. Stylizowanym na mówiony, slangiem, językiem warszawki, ale nie tylko, bo takim językiem mówiła duża część ówczesnej młodzieży wtedy w Polsce.

Czyli zapisanie tej rzeczywistości można potraktować jako potrzebę zachowania tego właśnie elementu biografii.

Tak. Na pewno. Również w innych dziedzinach sztuki człowiek chce zachować jakąś część siebie, albo wyrazić swoją osobowość. Ja miałem parę celów, ale to jest tak, że wiesz, gdzieś z tyłu głowy, co chcesz zrobić, ale nie formułowałem sobie tego jednoznacznie, na ścianie czarnymi literami.

W którym roku zacząłeś pisać?

Zacząłem się od studiów reżyserskich w Tel-Awii, kiedy trzeba było pisać jakieś scenariusze. Zrobiłem scenariusz, który chciałem realizować, ale potem okazało się, że nie było tam patrzenia filmowego. Potem z paru tematów wojskowych zrobiłem tekst opublikowany w „Nowinach-Kurierze”. Od tego się zaczęło, miałem dwadzieścia osiem lat wtedy...

A teraz w literaturze o co Ci chodzi?

Teraz to już mam lekką chorobę zawodową. Uporządkowałem swoją przeszłość w taki sposób, że mam pewien spokój. Moje retrospekcje nie sięgają już czasów dzieciństwa, czy studenckich. Mam bardzo jasny obraz tego co robię. Piszę wyłącznie po polsku. Na to nakłada się dominująca formuła dziennikarskiego myślenia. To mi nie przeszkadza. Dyscyplina pracy dziennikarskiej pomaga mi robić książkę, nad którą teraz pracuję.

Robiąc przekład na hebrajski swojej książki zakładałeś, że trafi ona do czytelnika izraelskiego. Jakiego odbioru oczekiwałeś?

Przestałem się tym zajmować w ogóle, bo doszedłem do wniosku, że nikt tego nie przetłumaczy, bo jest to pisanie językiem specyficznym. Musiałbym włożyć w to tłumaczenie wiele energii, a krag czytelnicy w Izraelu jest bardzo wąski, szczególnie zainteresowanych tematyką nieizraelską w prozie.

Ta książka jest pisana specyficznym kodem, którego już i dzisiejsi Polacy nie pojmą.

Tak. Dlatego nie chce mi się zajmować jakimś księżycowymi opowiastkami dla młodych Izraelczyków zajętych chyba czymś innym. Oni mają tak intensywną wokół siebie rzeczywistość, że zajmują się prawie wyłącznie tym, żeby najpierw przeżyć, a potem trochę odpocząć. Nie są zainteresowani przeżyciami swoich rówieśników w ogóle w Europie. Jeżeli już, to w Stanach Zjednoczonych.

Jaki jest dotąd Twój dorobek literacki i jego recepcja w Polsce?

To jest dziwna sprawa. Wydałem w Polsce trzy książki i jedna z nich, *Grupy na wolnym powietrzu* ma teraz drugie wydanie. *Wzgórza krzyku* to zbiór reportaży z czasów początku procesu pokojowego, ukazujących się w polskich mediach. Czytają to głównie ludzie z branży. Przeciętny czytelnik ma dość polityki. Pozostałe odebrali dokładnie ci, o których mi chodziło, to znaczy młoda polska inteligencja. I to jest wspaniałe, bo widzę ludzi przychodzących na spotkania autorskie. Odebrano je z dużym zaskoczeniem. Oni byli przekonani, że wolność, swobodne myślenie, prawo do bycia wolnym Europejczykiem, światowym kulturowo, jest przywilejem ich. Odkrywają nagle, że ich rówieśnicy przed dwudziestu laty, byli mentalnie ludźmi otwartymi, wolnymi, nie zdławionymi przez komunę. O takich ludziach piszę w tej książce.

Jak siebie sytuujesz wobec pisarzy polskich tamtego okresu?

Piszący wtedy, autorzy małego realizmu, byli ludźmi ode mnie starszymi. Wyjeżdżającemu z Polski w wieku 21 lat, nie śniło mi się o pisanie. Marek Nowakowski, Janusz Głowacki, Józef Hen, zajmowali się współczesnym życiem, dawali trochę prawdy o tym życiu. Pamiętam małe książeczki Andrzeja Bonarskiego, który potem przestał pisać. Tam była rzeczywistość Polski komunistycznej, ale mowa była o ciężkim życiu w sensie intelektualnym, o samotności człowieka i nagle w tym pojawia się brudna ścierka w barze

mlecznym. Nie chodziło o opisanie atmosfery końca lat 60., o co mi właśnie chodzi w tej książce. Co do stylu, tak jak oni, byłem głównie zapatrzoną na Amerykanów i Czechów w dużym stopniu. To nie był styl wymyślony przez polskich pisarzy, ale ten otwarty sposób opowiadania był przejęty stamtąd.

W Grupach na wolnym powietrzu jest sporo ironii, ale to nie jest taka ironia wprost.

Trudno mi to przeanalizować. Tam powinno być dużo ironii.

To jest tak, jakby pod tym wszystkim krył się gest Kozakiewicza.

No tak, oczywiście. Ten gest mi odpowiada jak najbardziej.

Jaka jest dzisiaj sytuacja Żydów polskich w Izraelu?

Żywił polskich Żydów już prawie nie istnieje. Dogorywa gazeta „Nowiny-Kurier” zamieniona na tygodnik z 800 egzemplarzami nakładu. Sprawa polskiej kultury w Izraelu została kompletnie zaprzeczona w ostatnich dwadzieścia lat przez zerwanie stosunków dyplomatycznych i kulturalnych.

Jak funkcjonują polscy literaci?

To są zamknięte grupki, potwornie skłócone. Fenomenem jest, iż w Izraelu, gdzie istnieje od lat federacja związków piszących w różnych językach, nie było polskiego związku. Teraz jest Związek Piszących po Polsku w Izraelu.

A Ty jesteś jego inicjatorem i pierwszym prezesem.

Ale pomysł nie do mnie należy. W 1987 roku dostałem odmowę polskiej wizej. Wtedy przyjechała delegacja polskich pisarzy do Izraela planując antologię literatury izraelskiej, która potem ukazała się w „Literaturze na świecie”. Wśród nich był Marian Grześczak. W nocnej rozmowie po paru piwach poskarżyłem się mu, a on powiedział, że trzeba mi załatwić oficjalną funkcję. Zapytał, czy istnieje związek polskich pisarzy w Izraelu. Powiedziałem, że nie, a on na to „To ty go załóżysz”. I tak się stało. Wiedziałem z góry, że nie będę długo prezesował. Po pół roku musiałem ustąpić przed luminarzami. Ale wizę polską dostałem.

Ale powołanie związku miało rację bytu.

Jak najbardziej. Wbrew moim intencjom przyjmowano wszystkich piszących w imię idei populistycznych. A potem nastąpił rozłam, bo powstała frakcja twierdząca, iż musi decydować jakość. I powstała Grupa „Akcenty”, która wydała trzy numery swojego pisma, a Związek od początku do tej pory wydaje pismo „Kontury”.

Czy możesz wymienić godnych wymienienia?

Przed wszystkim Ida Fink, która jest znakomitą pisarką wydawaną w Polsce, zajmującą się tematyką Holocaustu. Zmarła niedawno Leo Lipski, doskonały, choć bardzo mało pisał. Podoba mi się twórczość Renaty Jabłońskiej, bardzo specyficzna. Jest tam bardzo wielka samotność, przemijanie, rzeczy dzieją się głównie w Tel-Awii. Ale trzeba w to wejść, jest to pisarka egzystencjalna. No i dalej mam kłopot. Jest wiele grafomanii. Jest sporo tłumaczy polskiej literatury na hebrajski.

Czy istnieje rozróżnienie „polski literat” i „polski literat w Izraelu”?

Nie rozumiem tego pytania.

Czy te grupy różnią się czymś?

To są te same obsesje, tylko przeniesione na inny grunt. To ciąg dalszy polskiego piekła. W literaturze polskiej jest teraz jakiś przestój, coś ma się stać. A tam nie odczuwa się, by coś miało się stać. To jest kwestia wieku. A ja nie mam z tym nic wspólnego. Jestem podłączony częstymi przyjazdami i kontaktem satelitarnym do Polski, z tym co się tutaj dzieje w kulturze. Nie interesuje mnie co się dzieje w tamtym światku.

Dziękuję.

Rozmawiał Tomasz Korzeniowski

Choć galerie na całym świecie ciągle wystawiają nowe obrazy, nie jeden artysta wierzy i ogłasza, że malowanie ich jest czynnością przeszłą, że sztuka przyszłości musi z malarstwem zerwać. Nie sposób wia-ry jego i zdania wynieść pominąć, bo jeśli ktoś – nie będąc hochsztaplerem – wierzy w śmierć malarstwa i tę wiarę głosi, to ma ku temu powody. Najważniejszym z nich jest chyba przekonanie, że obraz nie jest w stanie unieść jego sztuki, dzisiejszej sztuki, sztuki powstającej w czasie, i strasliwym, i marnym. Jeśli czas ten w ogóle odsłania w sztuce swe oblicze, to na pewno nie w malarstwie. Przekonanie to sprawia, że artysta awangardowy już w punkcie wyjścia nie dotyka farb, pędzli i płótna, a jeśli kiedykolwiek malował, malować przestaje i bierze się do czegoś innego. Często – choć nie zawsze – odmowa malowania obrazów każe mu przekreślić rację bytu malarstwa i apodyktycznie twierdzić, że zerwanie z malarstwem jest jedynie słuszną, powszechnie obowiązującą i konieczną normą artystycznego wyboru. W imię dziejowej konieczności wolny awangardzista odmawia wolności innym artystom, własną wolnością narzucając im niewolę zakazu malowania obrazów. Sądząc, że kroczy jedynie słuszną drogą, kroczy nią przeciw innym, w szczególności przeciw malarzom i malarstwu. Sąd ten zamyka artystę w kryjówce, z której razi nim innych – by użyć terminów Józefa Tischnera. Kryjówka daje mu poczucie bezpieczeństwa umożliwiając czytelną podział świata na artystów prawdziwych i tych, którzy jedynie roszczą sobie do tego pretensje. W kryjówce pleni się myśl: „Wszyscy wokół mnie nie mają racji, a więc mam ją ja. Nikt nie rozumie sztuki, zatem rozumiem ją ja, jeśli więc nawet są wokół mnie malarze, ja malować nie będę i odmawiam prawa do malowania innym!” Kryjówki ma również wielu malarzy, skąd osądzają oni innych malarzy i niemalarzy; mnie jednak interesuje wyłącznie spór o sens malarstwa między artystami, którzy negują sens malarstwa a mną – innymi sporami nie będę się zajmował.

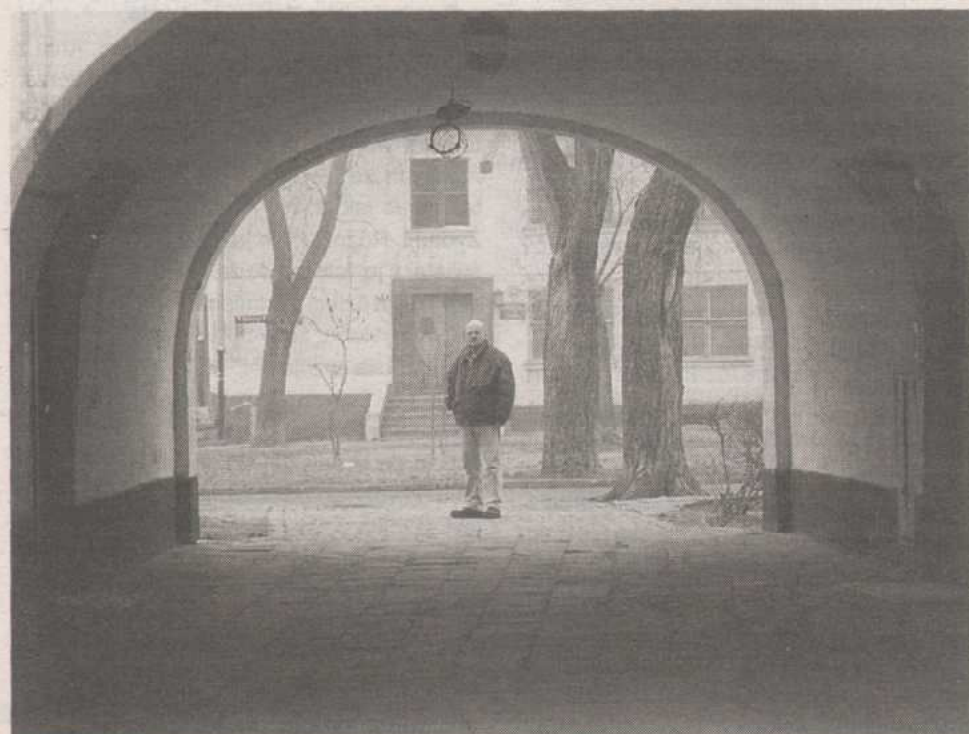
Nie jeden powie: w kryjówkach powstawała dobra sztuka. Ja odpowiem: nie w kryjówkach, ale w kłauzurach. Jedynie słusznej kłauzury nie ma. Kłauzura nie dzieli świata na dobry i zły. Kłauzur jest tyle, ilu artystów, którzy kłauzury potrzebują a każda z nich jest od pozostałych niezależna, co nie wyklucza porozumienia. Kłauzury potrzebują zwłaszcza wielu malarzy, ja też. Nie chcąc więc imputować komukolwiek moich myśli o kłauzurze i kłauzurowym malarstwie, mówię sam za siebie:

Uważam, że malarstwo jest w stanie unieść sztukę dzisiejszego artysty, dzisiejszą sztukę, sztukę powstającą w czasie, i strasliwym, i marnym, zarazem nie wyklucza ono innych artystycznych dróg i metod. Pracując w kłauzurze wiem, że malarstwo ma sens, tak jak sens ma modlitwa, pisanie wierszy i rozmowa.

Kłauzura narastała wokół mnie wraz z obrazami. Maluję w niej nie atakując nikogo, nikogo nie potępiając i niczego nikomu nie narzucając, a o słuszności wyboru drogi upewnia mnie wewnętrzna konieczność, nie zewnętrzny przymus. Praca moja nie zwraca się przeciw komukolwiek, bo nie maluję obrazów, które chcą zadać komuś gwałt, a raczej takie, które mają tłumaczyć się same. Kłauzura wyklucza agresję przez malarstwo, bowiem malarstwo płynące z kłauzury nie pragnie walki, lecz cicho zaprasza do obcowania z nim i do uczestnictwa w nim; pragnie być darem, którego nikt ani nie żąda, ani się domaga, i który prosiąc, oczekuje na przyjęcie. Wstępując do kłauzury werdykty zostawiłem za furą. Przestały mnie one bawić, bo jestem pochłonięty dziełem, które powstając w kłauzurze umożliwia mi medytację i kontemplację praw malarstwa, wskazuje drogę zbawienia. A prawem malarstwa jest, że pierwsze jego źródło bije w sercu artysty regulowane glo-

ELI BARBUR

Fotografia Marek Fijałkowski



Paweł Taranczewski Malarstwo klauzurowe

sem wewnętrznej konieczności i kanonem, a drugie – w danym mu świecie; jeśli prawem jest, że pierwsze źródło wysycha bez drugiego, a nie kontrolowana kanonem i wewnętrzną koniecznością erupcja malarstwa wewnętrza upada w chaos, to malując czerpać należy z obu źródeł.

Pracując w klauzurze nie pozwalam sobie na malowanie czegoś, czego nie doświadczyłem widząc, i nie widziałem doświadczając; w tym celu studiuję wszystko, co mnie porusza i zajmuje w danym mi świecie. Pole to zaiste wszechstronnie otwarte. Studium takie może, lecz nie musi być akademickie w dziewiętnastowiecznym sensie słowa. Studiować można relacje barw w martwej naturze, kształty pozuających przedmiotów, formę całości; studiować można postać ludzką, jej budowę, powiązanie części, modelunek, barwy; studiować można twarz malując portret, także psychikę portretowanego; studiować można krajobraz, wnętrze, architekturę, grupy postaci; studiować można abstrakcyjne układy, przebieg linii, podziały i proporcje; studiować można... „Piłowanie” nie jest studiowaniem, bo jest tępym kopiowaniem modelu; jest studiowaniem rysowanie Rembrandta, van Gogha; Vermeera, Mondriana oraz innych mistrzów. Studiował świat Paul Klee w swej *Form und Gestaltungslehre*. Studiował świat także Strzebiński i Malewicz dochodząc do tkwiącej w nim artystycznej istoty. Kandinsky twierdzi, że malarstwo abstrakcyjne „odrzuca jedynie ‘skórę’ natury ale nie jej prawa”. Bezprzedmiotowość nie jest obca światu.

Studiując – malarz – patrzę na świat; widzę, czuję sercem cichy szał zwierzeń Boga, chłonę jego blask i nad nim medytuję; niekiedy porywa mnie zachwyt, który znajduje swe ujście w obrazie. Studium świata nie tyle uczy mnie jak sprawnie wykonać obraz, ile podpowiada jak powiedzieć nim wyraźnie: „Patrzcie, co ujrzałem”. Uczy więc widzieć, podsuwa, co i jak malować. Porządkuje wyobraźnię! Szuka formy malarstwa w wypowiedzi na płótnie. Chroni przed pokusą eksperymentu, który wiele obiecując prowadzi mnie jednak do zguby.

Malując wnikam w szeroko pojętą *métier*, bo wiem, że moje doświadczenie świata i moja ręka malarza powinna przemienić nakładaną na płótno farbę w malarstwo, dzięki której całe moje doświadczenie malarstwa, moje życie i moje ciało są w obrazie obecne. Pomaga mi w tym reinterpretowana nieustannie tradycja malarstwa.

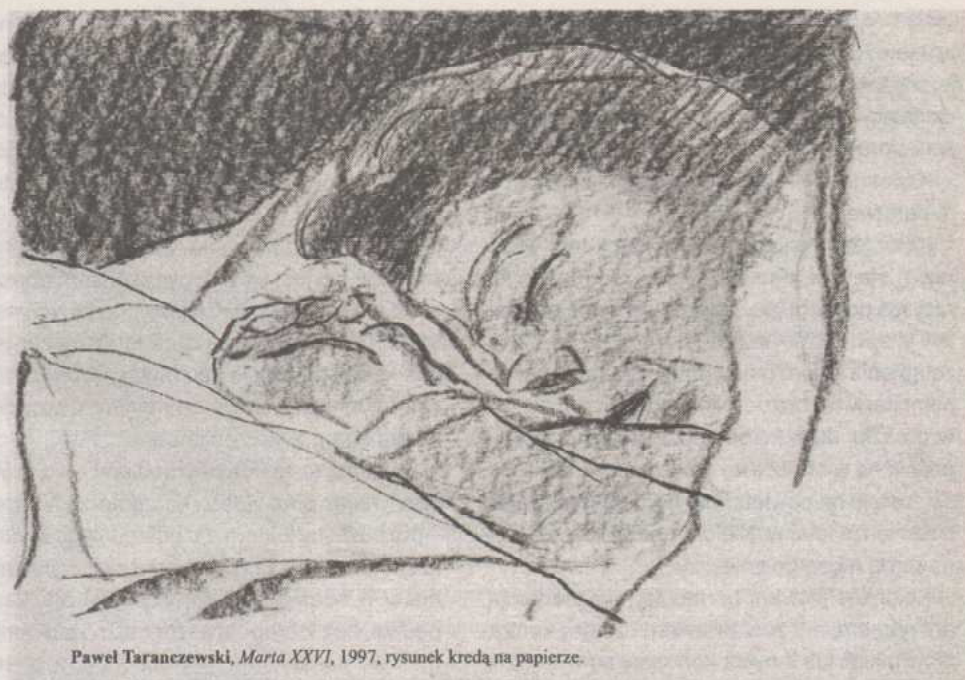
Widzę w klauzurze, że ani fotografia, ani film, ani video czy komputer nie odebrały mi tematów, jedynie podjęły je inaczej, że każdy temat stoi przede mną otworem. Mogę wszystko!

Obraz, wszystko, co się na niego składa, mieści się w ogarniającej go przestrzeni płaszczyzny obrazu. Jako pierwszy zajmował się nią explicite chyba Leone Battista Alberti w *Traktacie o malarstwie*. Była dlań ona płaszczyzną projekcji w sensie geometrii Euklidesa, bez żadnych dodatkowych określeń. Takie jej rozumienie jest nadal żywe w teorii perspektywy. Zagadnienie płaszczyzny obrazu podejmował Wassilij Kandinsky wykrywając w jej obrębie szereg napięć, stąd była dla niego ona jednością przeciwieństw. Powracał Kandinsky do szerszego sensu płaszczyzny obrazu obecnego także w obrazach nie mających nic wspólnego z perspektywą renesansową i umożliwił tym samym pojęcie jej jako intencjonalnej przestrzeni ogarniającej sobą wartości malarstwa i malarstwo sensu. Jest ona właściwym miejscem sensu technicznego, materiału obrazu, warstw samego obrazu oraz przenikających to wszystko wartości artystycznych. Nie ma sensu bez wartości, nie ma wartości bez sensu. Dla Kandinsky'ego płaszczyzna obrazu jest w stosunku do obrazu pierwotna. Przystępując do pracy malarz zastaje ją gotową na jego przyjęcie. Kandinsky pokazując napięcia wśród przeciwieństw płaszczyzny obrazu przeciwstawia się Strzebińskiemu, którego unizm pragnął przeciwieństw się pozbyć. Pełnia wizji Kandinsky'ego pozwoliła mi odrzucić poglądy Strzebińskiego na płaszczyznę obrazu, pomogło mi też postępowanie malarstwa Bonnard, u którego płaszczyzna obrazu współkonstruuje się niejako wraz z obrazem, w trakcie jego powstawania. Jak wiadomo Bonnard nie przyjmował w punkcie wyjścia określonej kadrami płaszczyzny, a zaczynał obraz w nieokreślonej przestrzeni rozwijając i prowadząc go tak długo, aż energia obrazu dochodziła kresu. Format, kadr, dany *a priori* u Kandinsky'ego, u Bonnarda wyznaczał miejsca wygasania malarstwa energii. Obraz rozpoczyna się, gdy wszystko jest jeszcze możliwe, jest to jakby *apeiron* Anaksymandra, wewnątrz którego nic jeszcze nie zostało zdefiniowane. Pierwszy krok jest wyborem jakichś możliwości z równocześnie odrzuceniem innych, każdy dalszy – pole to zawęża. Mogę więc przystąpić do pracy nie wiedząc co mnie czeka, co ostatecznie zrealizuję.

Obraz we wszystkich warstwach wciela wartości, które są różnymi twarzami bijącymi z niego blasku jednego światła. Wartości w obrazie łączy malarz w struktury według kanonicznych praw wiązania się, wykluczania i analogii. Praw tych malarz nie ustala sam, wyczuwa je intuicją wspartą o wewnętrzną konieczność. Pracując nad obrazem malarz jednoczy różnorakie przeciwieństwa we wszystkich warstwach obrazu, a także między warstwami. Powstaje obraz malarstwa, twór swoisty duchowy o warstwowej budowie, którą trafnie opisał Roman Ingarden. Trzymanie się jej w trakcie malowania dyscyplinuje pracę, uwzględnianie przy opisie obrazu, utrudnia dywagacje.

Pierwotnym źródłem powstających w klauzurze obrazów i klauzury malarstwa jest dla mnie takie doświadczenie świata, które odsłania go jako miłosne zwierzenie Ojca; naczelną ideą regulatywną obrazu jest idea pełni malarstwa blasku, w której obraz uczestniczy bardziej lub mniej i którą odsłania. Mówiąc „tak” widzianemu światu, mówię „tak” Ojcu. Owo „tak” płynące z serca, czyni obraz oryginalnym. Dlatego pracując nad obrazem i nad sobą wnikam nieustannie w świat po to, aby moje „tak” stawało się coraz pełniejsze. Świat jest ważniejszy od sposobu, w jaki go doświadczam, chociaż sposób, modus doświadczania świata kryje w sobie tajemnicę sztuki malarstwa! Pracując w klauzurze przylegam do widzianego świata; odezwany od widzenia świata mogę stworzyć dzieła świetne, lecz jałowe.

W malarstwie takim – inaczej niż gdzie indziej – ma się sprawa z kolorem. Bogactwo odcieni dostępnych np. w grafice komputerowej jest na pewno ogromne, niekiedy wię-



Paweł Taranczewski, *Maria XXVI*, 1997, rysunek kredą na papierze.

W malarstwie takim – inaczej niż gdzie indziej – ma się sprawa z kolorem. Bogactwo odcieni dostępnych np. w grafice komputerowej jest na pewno ogromne, niekiedy wię-

szę niż w przeciętnym obrazie malowanym ręką, inna jest jednak materia koloru, bo w obrazie godnym tej nazwy obecna jest substancja malarska niemożliwa do zrealizowania gdzie indziej. Malarstwo oparte na medytacji i kontemplacji poczyną się w blasku kwitnącym w ciszy motywu, i ukryte, w milczeniu rozkwita kolorem.

Kolor nie jest ani pigmentem, ani farbą, ani barwą farby.

Pigment – to ziemia w najszerszym sensie słowa, jej ekstrakt, wybrany ze względu na barwę. Jego istotą jest barwa. Wszystkie inne właściwości pigmentu liczą się tylko ze względu na jego barwę.

Farba – to pigment ze spoiwem. Farba malarska różni się od pigmentu, bo konieczne do jej powstania spoiwo nadaje barwie pigmentu swoisty charakter. Na przykład barwa farby powstałej w wyniku zmieszania czystego pigmentu o barwie ultramaryny z temperą jajową różni się od barwy farby uzyskanej po zmieszanu tegoż pigmentu z olejem lnianym lub z akrylem...

Barwa – to widzialna jakość przedmiotu. Inaczej sprawa ma się w przypadku pigmentu lub farby malarskiej, tu barwa jest istotą pigmentu lub farby nawet wtedy, gdy rozpatrywane są one z punktu widzenia konserwatora lub chemika, bowiem wszystkie ich zabiegi na farbie lub pigmentie dokonywane są ze względu na barwę. Barwa konstytuuje pigment lub farbę. Jednak barwa nie jest jeszcze kolorem. Można i należy tworzyć teorię barwy, również teorię harmonii barwnych (jak Goethe czy Witkacy), można unaoczniać interakcję barw jak Joseph Albers, nie jest to jednak teoria koloru. Nie można stworzyć teorii koloru, nie można go opisać językiem teorii barwy. Kolor nie jest sprowadzalny do interakcji barw, choć się na niej wspiera. Barwy pozostające ze sobą w interakcji nie są jeszcze „wobec siebie”, bo sąsiedztwo ich nie jest konieczne. Kolor rodzi się tam, gdzie barwy są „wobec siebie” a stać się to może tylko w obrazie, gdzie barwy pragną związać się nierozdzielnie. Słowo „wobec” jest podstawowym określeniem rodzącego koloru stosunku barwy do barwy w obrazie, jednej plamy barwnej do drugiej plamy barwnej. „Być wobec” to nie znaczy „być obok” ani „być w pobliżu”. Czerwona barwa pudełka jest obok zielonej barwy innego pudełka ale nie jest wobec zielonej barwy pudełka. „Wobec” domaga się wzajemności. Wzajemność konstytuuje dopiero kolor. Wówczas jedna barwa jest obecna dla drugiej, i przeciwnie. Wówczas jedna barwa jest z drugą barwą, jest z nią związana bezpośrednio lub pośrednio. Jedna barwa uczestniczy wraz z drugą w kolorze i poprzez kolor w sobie na-

CIĄG DALSZY NA STR. 6

Paweł Taranczewski, *Sursum corda*, 1995, olej na płótnie, 130 x 150 cm.

Kolekcja Adrien i Sanja Le Bihan.



Malarstwo klauzurowe

CIĄG DALSZY ZE STR. 5

wzajem. Jedna barwa wzywa drugą do wzajemności. Dialog ten trwa w przestrzeni intencjonalnej i aksjologicznej. Warunkiem możliwości koloru jest horyzont inny niż rzeczowy...

Kolor jest prowokacją dla przeciwników malarstwa.

Kolor jest aksjologicznym absolutem w obrazie, stanowi jego rację bytu. Sam żadnych racji nie potrzebując, staje przed nami jako dar, jak łaska darmo dana. Nie można wymusić zstąpienia koloru najstaranniejszym zestawieniem barw w obrazie. Nie mogę „zrobić” koloru w obrazie. Jeśli kolor nieoczekiwanie zstąpi i pojawi się w obrazie, to mogę tylko strzec tego, co zostało mi powierzone, ponieważ kolor jest niezmiennie kruchy. Niefortunne dotknięcie płótna farbą może go zniszczyć.

Kolor nie jest ani harmonią, ani proporcją, ani rytmem, ani zestawieniem czy grą kontrastów takich lub innych; kontrasty są wszędzie, również tam, gdzie nie ma koloru. Kolor jest czymś innym i czymś więcej niż kontrasty i związana z nimi interakcja barw. Nie jest w obrazie, jest ponad nim, unosi się ponad wszystkie użyte w obrazie barwy i ich zestawienia, ponad to, co kryje się w plamach barwnych. Porywa mnie w górę po niewidzialnych stopniach hierarchii wartości i w ten sposób wyznacza centrum obcowania z obrazem.

Kolor jest wyższością, skonkretyzowaną chwałą, niepowtarzalną wzniosłością, wspólnością obrazu. Zdolny jest porwać, zachwycić, wynieść ponad prozę świata ku poezji malarzkiej. Dlatego doświadczyć koloru znaczy widzieć to, co w obrazie najważniejsze, doświadczać hierarchii zjawisk. Wprawdzie blask koloru nie pozwala na zbliżenie, jest nieosiągalny, jednak wymaga uznania – kolor bowiem nie jest kolorem dla siebie. Odkrycie koloru w obrazie i oczarowanie nim dopełnia jego sens, którego najbardziej wysublimowaną ekspresją jest kolor.

Oczarowanie jest najpierw cichym trwaniem przy kolorze, który nie dopuszcza patrzącego do słowa, bo kolor należy czuć milczeniem. Oczarowany kolorem widzę jego jedyność, niepowtarzalność, wyjątkowość. Kolor nie daje się ogarnąć, wziąć na własność. Oczarowanie przynosi radość z widzenia koloru, jest spotkaniem z kolorem i szczytem doświadczenia obrazu. Doświadczenie koloru wyznacza sens i przebieg innych doświadczeń obrazu. Stając w obliczu koloru nie pytam dlaczego kolor istnieje. Racją istnienia koloru jest sam kolor.

Obraz bez koloru nie ma racji bytu, bo kolor unosi obraz, ogarnia go i wydobywa na jaw jego wartość. Będąc początkiem wtajemniczenia w obraz kolor otwiera przed człowiekiem horyzont sensu, w którym rozwijać się może dalsze obcowanie z obrazem.

Kolor objawia się tylko w obrazie, wyzwala się dopiero w obrazie. Obraz jest przestrzenią narodzin koloru a przestrzeń ta jest hierarchiczna. Spotkanie z kolorem wyznacza kierunki naszego obcowania z obrazem. Kolor jest darem dla patrzącego na obraz i jest możliwy tylko w obrazie, nie ma go ani w grafice ani w projekcie. Kolor w obrazie jest modalizacją ciżby i blasku; ujawniają się one w milczeniu, rozkwitając kolorem. Kolor wciela się w substancję malarzką i – w przeciwieństwie do barw – przechowywany jest tylko w obrazach tym bardziej, że kolor nie pozostaje w służbie czynu, a jego w malarstwie obecność nie ma nic wspólnego z praktyką. Upraktycznienie koloru zmienia obraz w malowaną i prowadzi do konieczności usprawiedliwiania malarstwa wobec innych mediów. Kolor zaś wciąż wzbrania mi dostępu do swej istoty zbliżając się ku mnie w malarzkiej medytacji i kontemplacji koloru, które jedynie mogą przybliżyć doń i przy nim trwać. Medytacja i kontemplacja koloru nigdy nie do-

prowadzi do posiadania koloru. Medytując nad kolorem i kontemplując kolor oko pławi się w nim i pozwala, aby kolor prowadził je do malarstwa. Oko moje przylega do koloru. Jeżeli odrzucę kolor malując, pojawia się „izmy”, zaczęły ulegać opinii rozstrzygającej, które malarstwo należy przyjąć, a które odrzucić.

Kolor uwiódłby mnie wówczas, gdybym uwierzył, że jest on jedynym sensem obrazu, a nie wrotami, prowadzącymi do innych sensów, które uznałbym za zbędne. Wówczas jednak kolor całkowicie samoistny, samodzielny i autonomiczny, stałby się martwy. Chromatyka dla chromatyki zabija obraz.

Posługując się innymi mediami – od grafiki poczynając a na video i komputerze kończąc – pozbawiony jestem bezpośredniego kontaktu z wytworem. Te inne media są właśnie mediami w sensie ścisłym, czyli pośrednikami, pędzel, bez którego zresztą można się obejść malując palcami, nie jest medium, a co najwyżej narzędziem i angażuje w malowanie ciało malarza. Malując mogę kształtować sens techniczny wykorzystując możliwości płótna, gruntu, farb, spoiw; sens ten jest wprawdzie ograniczony, ale nie ustalony. Inne media narzucają swój sens techniczny z góry. Bezpośredniość sprawia także, że malarstwo, stając wobec widza twarzą w twarz, narzuca sobie ograniczenia, których nie mają już inne media – obraz jest przecież niepowtarzalnym indywiduum, nie jest to ani jego siła ani słabość, jest to jego swoistość, jego oblicze. Myślę, że sięgnięcie po jeden ze sposobów artystycznej wypowiedzi jest kwestią wyboru tego, o co artyście naprawdę chodzi. Nowe media ofiarują inne możliwości, nie są jednak od malarstwa lepsze. Czy są mu równe? Rezygnacja z malarstwa nie jest analogiczna z aktem odrzucenia gęsiego pióra na rzecz komputera – jest odstępstwem, zapomnieniem, upadkiem. Malarstwo klauzurowe jest odpowiedzią na ciche wołanie, które syczy się do mych oczu poprzez powstającą wraz z obrazem wyrwę w bycie, odpowiedzią na wołanie ogarniającej mnie miłości. Ta ogarniająca miłość przesyca wszystko co widzę. Nie wiem czy malarstwo klauzurowe zostanie przez innych podjęte, nie wiem też czy malarze tacy będą liczni a obrazów powstanie dużo. Tego nie muszę przewidywać. Wystarczy, że malując mam świadomość „wybijania dziury” w rzeczywistości i powstawania wraz z płaszczyzną obrazu i obrazem jakiegoś punktu wyjścia dla dalszych kroków, a może ostatniej deski ratunku, której chwyta się tonący. To, że pewien rodzaj malarstwa może wypływać z medytacji i kontemplacji nic nie przesądza i malarstwa tego nie determinuje.

Malując, chcę by obraz był moją odpowiedzią, miłością na miłość, otwartą przede mną w człowieku i świecie, odpowiedzią malarzką mającą kształt, odpowiedzią ukształtowaną. „Kształt” oznacza formę samego obrazu, która właśnie sprawia, że miłość zamknięta w obrazie nie jest bezformna. Jeżeli odpowiedź miłości jest sprawą serca, to forma wypływa raczej z malarzkiej świadomości. I miłość i forma są indywidualne, noszą piętno osoby malarza, który i kocha, i nadaje formę; formuje kochając i kocha formując. Chcę jednak także, aby w obrazach moich uobecniło się coś, co jest niedostępne dla analizy formalnej i treściowej, co jest najgłębszą tajemnicą obrazu, co nie da się w żaden sposób wyartykułować.

Nie oczekuję od nikogo zmiany lub odrzucenia myśli własnych i przyjęcia moich. Co myślę – mówię, również dlatego, że łaknę wokół mnie aury innej od tej, którą podsuwa mi „świat” za klauzurą – aury wrogiej malarstwu, której przyjąć nie mogę, której przyjąć nie muszę, której przyjąć nie chcę!

Paweł Taranczewski

Anna Bolecka Kochany Franz

CIĄG DALSZY ZE STR. 1

se, płacząc i śmiejąc się na przemian. Film i tanie romanse są głównym źródłem jej edukacji, innej prawie nie miała, ogólnie brak jej wiedzy, choć nie zdaje sobie z tego sprawy.

Opowiada dużo o mieszkańcach kamienicy przy Smečka i tej części ulicy, która zamieszkała jest przez samych Żydów. To są piękne i zabawne historie. W czasie tych opowieści jej twarz się rozjaśnia, gestykulacja staje się żywsza, nieskrępowana, i muszę przyznać, że Julia ma ukryty talent aktorski. Kiedy jeszcze, ośmielona moim gorącym spojrzeniem, zaczyna nucić żydowskie piosenki, zdaje mi się, że wracam do tych chwil, kiedy żargon brał mnie w swoje posiadanie i wąską ścieżką wiódł wprost do uchylonych drzwi domu.

Twój F.

FRANZ do MAKSA

Praga, wiosna 1919

Kochany Maksiu,

pójdiesz do kwiaciarni przy Celetnej, zamówisz róże albo lepiej goździki – różowe – w cukierni na rogu kupisz pudełko cukierków i wieczorem pójdiesz na ulicę Smečka. Kwiaty wręczysz matce, cukierki panience. Jeśliby jej nie było, bądź tak dobry i czekaj, aż wróci. Proszę cię gorąco, zrób to dla mnie. Aha, do pudełka dołącz dyskretnie karteczkę z tymi słowami: „Posyłam Pani te cukierki nie dlatego, że są takie dobre, ale dlatego, że są magiczne. Nie wolno ich dotykać. Trzeba usiąść spokojnie na kanapie, położyć obok siebie otwarte pudełko i choć jestem daleko, będę cukierek po cukierku wkładał je Pani do ust, tak jakbym siedział tuż obok”. Zrobisz to dla mnie?

FRANZ do HUGONA

Praga, wiosna 1919

Mój Drogi,

dzień wczoraj był cichy i jasny. Wyszedłem z domu w piękną słoneczną pogodę. Wszystko mnie kusilo, jak za dawnych dobrych czasów, kiedy byłem młody i nie wypaliła się jeszcze we mnie nadzieja. Nie przeszkadzały mi dziury w bruku ani nawet hałas przejeżdżających samochodów. Patrzyłem w górę, na uchylone okna, zaglądałem w podwórza, gdzie na pawlaczach suszy się bielizna, doniczki z kwiatami stoją na poręczach, jakby za chwilę miały spaść, kobiety rozmawiają ze sobą, a dzieci biegają w dół i w górę po drewnianych spróchniałych schodach.

Przechodziłem tędy tyle razy, a dopiero dziś zauważyłem ukrytą w załomie muru figurkę świętej w wianku ze świeżego mirtu na kamiennej głowie. Słońce odbija się tu w szybach okien rzucając na przeciwny mur plamy światła. Jakaś dziewczyna wychyliła się do połowy, szeroko otwierając okiennice i wykrzykując w głąb ulicy czyjeś imię. Miała ciemne włosy i ramiona obnażone aż do pach, jej twarz wyłaniała się z cienia niczym jędrny owoc z łupiny orzecha, piękna i świeża.

Pomyślałem, patrząc na nią, że gdy chodzimy, szukając, i spotykamy innych, naszymi krokami w tajemniczy sposób kieruje Eros.

Po jezdni, między przejeżdżającymi wozami i wózkami przekupniów, przebiegł chłopak z turkotem ciągnąc na sznurze drewnianą skrzynię z uwiecznionym w niej młodszym bratem, który krzyczał wniebogłosy; obejrzałem się, lecz zniknął za rogiem.

Przyspieszyłem kroku i znalazłem się już blisko domu Julii, kiedy nagle, całkiem niespodziewanie, lunął deszcz. Dosłownie w ostatniej chwili uskokczyłem w bramę, nim zdążyły mnie na dobre dosięgnąć strumienie deszczu. Chwilę stałem, aż trochę się uspokoiło, i spytałem przechodzącą obok kobietę w peruce, gdzie jest dom, którego szukam. Tłumaczyła mi długo i zawiłe. Zrozumiałem wreszcie, że można się tam dostać podziemnymi klatkami schodowymi. Wymieniła nazwy domów: Kacza Miska, Złoty Ząb, Czarny Zamek. Droga wyglądała na niezbyt pewną, ale coś mi podszepnęło, żeby tamtędy właśnie pójść.

Przebiegłem przez podwórza do bramy, za którą było następne podwórko wąskie i pełne rupieci, iskręciłem w stronę starych drzwi chwiejących się na jednym zawiasie. Znalazłem się wewnątrz domu i zobaczyłem przed sobą korytarz niczym szczelinę, wąski, wilgotny o kamiennych ścianach pokrytych liszajem zielonkawej pleśni.

Posuwałem się do przodu w gęstniejącym mroku i tylko z oddali przenikało słabe światło, jakby sączyło się z jakiegoś otworu pod samym sufitem. Było cicho i mogło się zdawać, że tu nikt nie mieszka, a przecież wiedziałem, poprzez mury czułem nieomal, pulsujący rytm życia. Usłyszałem w oddali kroki i przyspieszyłem, chcąc spytać o drogę, ale zobaczyłem już tylko znikającą za rogiem spódnice kobiety, która nie odpowiedziała na moje wołanie.



PRAGA, lato 1994.

Fotografia Piotr Bobiński

Nagle korytarz się skończył i wyszedłem na coś w rodzaju galerii, gdzieś w górę, mimo że nie zapamiętałem po drodze żadnych schodów. W dole dzieci z piskiem rozpryskiwały wodę w kałuży, lecz kiedy mnie zobaczyły, uchyły i patrzyły za mną, aż wszedłem w następne drzwi i jakąś klatkę schodową oświetloną gazową lampą. Schody poprowadziły mnie w dół i wkrótce miałem do wyboru – pójść w lewo lub w prawo. Skreśliłem w prawo.

Prawdę mówiąc czułem się już całkiem zagubiony, nieomal zapomniałem, dokąd i po co idę. Tu, w tym drugim, ukrytym, mieście, o którego istnieniu nic dotąd nie wiedziałem, można było się zatracić na zawsze. Jak poprzez mgłę docierała do mnie świadomość, że dziś właśnie chciałem się oświadczyć.

Ucieszyłem się, kiedy zobaczyłem, że wąski korytarz, którym idę, prowadzi do jedynych drzwi, za którymi usłyszałem głosy. Wszedłem i znalazłem się w mieszkaniu, a właściwie w całym szeregu mieszkań połączonych ze sobą pootwieranymi na oścież drzwiami. Mieszkańcy nie zwracali na mnie uwagi, tylko dzieci, jak zwykle ciekawskie i złośliwe, zaczęły czepląc się moich nóg, chwilami uniemożliwiając mi przejście. Głośno pytałem, gdzie jestem i jak mam iść dalej. Jakaś kobieta odwróciła głowę. „Oni nie rozumieją po niemiecku”, powiedziała.

Kiedy wreszcie udało mi się stamtąd wyjść i stanąłem na jakimś rozległym podwórzu, zupełnie nie wiedziałem, gdzie jestem. Prawie zrezygnowany patrzyłem na mury wysokich kamienic otaczających mnie ze wszystkich stron, gdy nagle zobaczyłem numer domu, którego szukałem.

Spojrzałem na zegarek, bo zdawało mi się, że wędruję już godzinę, a może dłużej, tymczasem minął zaledwie kwadrans, niebo tymczasem się rozpogodziło i wyjrzało słońce. Przeszedłem przez podwórze rozpoznając już okna mieszkania Julii.

Czekano na mnie, co stwierdziłem od razu, widząc urozyste miny dzieci i ich odświeżone fartuszki. Matka wysłała mi naprzeciw poprawiając coś przy sukni, starej i wytłuszczonej, którą jednak nosiła z godnością. To dobra kobieta, ze śladami dawno zapomnianej urody, umęczona gromadą dzieci i skromnymi warunkami życia. Ojciec wyjrzał z małego pokoiku, który służy mu jako warsztat, z pewnym ociąganiem. Jest to cichy nieśmiały człowiek, trochę nieufny, słabo mówi po niemiecku i najwyraźniej pesze go tym, co on uważa za swoją wysoką pozycję, to mianowicie, że jestem doktorem i urzędnikiem w ważnym urzędzie. Z jednego pokoju w tym mieszkaniu wydzielono ciasne miejsce na stół i kilka sfatygowanych krzeseł. Poproszono mnie, żebym usiadł i zaraz zobaczyłem Julię wychodzącą z kuchni. To tam, na tyłach, w czymś w rodzaju komórki, mieszka wraz z siostrą.

Było duszno, okna zamknięte, z kuchni dolatywały zapachy prania i gotującej się zupy. Matka wniosła czajnik z herbatą i rozlewała ją do szklanek aż po sam brzeg. Siedzieliśmy milcząc i cierpiałem z przerażenia na myśl, że będę musiał wreszcie coś powiedzieć. Wybawiła mnie matka, która zaczęła opowiadać o dzieciach, mężu i codziennych kłopotach. Julia chciała jej przerwać, lecz zapewniłem, że temat nadzwyczajnie mnie interesuje.

I tak jest w rzeczywistości. To jakaś dziwna, nieprzeparła potrzeba zanurzenia się w świecie, który jest mi głęboko obcy i który zarazem wciąga mnie jak zwierzę zdobyc do swej jamy.

Tak. Rodzina, związki rodzinne, choroby, śluby i pogrzeby zaprzatają moje myśli i czasami nie mogę wprost opędzić się od nieco groteskowych wyobrażeń wszystkich tych bliskich i dalszych krewnych, którzy trzymając się za ręce w jakimś somnambulicznym korowodzie suną, tańczą i zacieśniają krąg wokół mnie. Żydowska rodzina to jeszcze całkiem odrębna historia i jeśli zostanę przyjęty jako narzeczony i ożenię się z Julią, stanę się pełnoprawnym, może nawet jednym z najdostojniejszych jej członków. Siostry i bracia, teraz mali i zasmarkani, staną się wkrótce dorośli, założą własne rodziny, lecz ich więź przetrwa aż do śmierci. Moi krewni widząc, że nareszcie jestem taki sam jak oni, będą mogli dotykać mnie jak swego, żądać, abym uczestniczył w ich życiu, był zawsze obecny. Po mojej śmierci zaś wszyscy oni będą mieli prawo do moich kochanych zwłok i spoczną wśród nich, już na zawsze razem, bezapelacyjnie, bez nadziei.

Kochany Hugo, tego dnia się nie oświadczyłem i tłumacząc zupełny zamęt myśli i uczuć bólem głowy, dosłownie wybiegłem z mieszkania rodziny V. Julia wyszła ze mną i bez słowa towarzyszyła mi aż do ogrodu Choteków. Tu zwiniełem kroku i wziąłem ją pod rękę. Weszliśmy między drzewa, a na końcu alejki ona usiadła na białej ogrodowej ławce, ja przysiadłem na poręczu tuż obok. Wciąż milczeliśmy, czułem, że dziewczyna jest bliska płaczu. „Nie płacz – powiedziałem – obiecuję ci, że to zrobię”. Spojrzała na mnie z wdzięcznością.

Nie mogłem długo patrzeć w jej ufne jasne oczy, wstałem więc i poszliśmy przed siebie. Zdawało mi się, że widzę nas, jak oddalamy się ogrodową ścieżką między kwitnącymi krzewami – dwoje smutnych ludzi.

Twój F.

FRANZ do MAKSA

Praga, jesień 1919

Najdroższy Maksie, oto kolejne rodzinne trzęsienie ziemi... Po decyzji Ottli, że wychodzi za mąż, teraz ja okazałem się wyrodnym synem. Zaręczyłem się z Julią. Jej rodzice niezbyt ufnie odnieśli się do mnie, ale nalegania córki, jej łzy i prośby odniosły skutek i rodzina Julii wydaje się nawet dość zadowolona z takiego obrotu sprawy. Ale mój ojciec...

Najpierw matka przez kilka dni czekała na dogodny moment, żeby go przygotować do trudnej rozmowy ze mną, nie mogła jednak odwieść tego w nieskończoność i wreszcie powiedziałem ojcu o swoich zaręczynach.

Już wcześniej ojciec słyszał coś o mojej znajomości z Julią, więc przynajmniej to najgorsze, że dziewczyna jest córką szewca i pracuje w szwalni, było mu wiadome. Cóż z tego! Nic nie zostało nam oszczędzone, nam, to znaczy matce, Ottli, mnie. Krzyki i wyzwiska, atak serca, zasłabnięcie, wreszcie milczenie i długotrwały smutek ojca dały mi przedsmak

tego, co może czekać moją narzeczoną i mnie, jeśli bym chciał po ślubie pozostać w pobliżu mojego ojca, w domu rodzinnym, w Pradze.

Potem, kiedy zdawało się, że pogodził się już z nieszczęściem, które na niego spadło, dowiedziałem się, że ojciec opowiada każdemu, kto chce i kto nie chce słuchać, o moich skandalicznych zaręczynach. Fryzjer i rzeźnik, aptekarz i woźnica dowiedzieli się, że nie mogą sobie poradzić ze sprawą tak prostą jak życie płciowe w sposób naturalny, a więc korzystając z usług prostytutek, muszę się żenić.

Poszedłem do ojca i poprosiłem go bardzo stanowczo, aby obiecał mi, że nigdy więcej nie będzie mówił o mnie z nikim w ten sposób, gdyż w przeciwnym razie nasze stosunki ulegną całkowitemu zerwaniu. Ojciec patrzył na mnie onieśmiały, nic nie mówiąc, i wyszedłem z pokoju bez jego koniecznej mi do życia obietnicy.

W tej sytuacji postanowiłem napisać do niego list. List do ojca jest bardzo dobrze przemyślany, adwokacki i na kilkudziesięciu stronach wygarniam mu wszystko. „Ojciec, napisałem do ciebie list, chcę, żebyś go przeczytał”, powiedziałem któregoś wieczoru, kilka dni temu. „Dobrze, dobrze, połóż na stoliku, przy łóżku”, odpowiedział mi tak jak zawsze, jak wtedy, gdy przynosiłem mu swoją świeżo wydaną książkę. Choćby tę ostatnią *Lekarza wiejskiego*, którą jemu zadedykowałem. „Połóż na stoliku – powiedział – zajrzę do tego później”.

Mojego listu nie położyłem tam, gdzie mi wskazał, ponieważ matka tak długo prosiła, aż dałem jej list, a ona schowała go tak, że pewnie doczeka w ukryciu dnia Sądu Ostatecznego. Nie protestowałem. Tak właśnie było, kochany Maksie, tak było.

Zobaczmy, co z tego wszystkiego wyniknie. Wiem jedno – dziewczynę wybrałem z pełną świadomością i jestem pewien, że rozsądniej nie można było wybrać.

FRANZ do HUGONA

Praga, grudzień 1919

Drogi mój, tydzień temu miał być nasz ślub. Nie pytaj, nie jestem w stanie ci powiedzieć, dlaczego się nie odbył. Przypominam sobie tylko pewien dzień w listopadzie. Siedzieliśmy z Julią w jednopokojowym mieszkaniu na przedmieściu. Po wielu trudach udało jej się znaleźć ten pokój i była szczęśliwa, bo wkrótce mieliśmy tu mieszkać razem. Na wąskiej kanapie, jedynym meblu, który tam stał, oddawaliśmy się sobie z rozpaczliwym smutkiem.

Powiedziałem: – Nie mam nic. Jestem wygnancem.
– Masz mnie. Będę ci wierna i nigdy nie pozwolę cię skrzywdzić.

– A jeśli ja cię skrzywdzę? – spytałem.
– To i wtedy też cię nie opuszczę.
– Jeśli jednak każe ci odejść?
– Nie mogę odejść, ale jeśli każesz, pójdę. Każesz?
– Tak.
– I nie przyjdiesz tu więcej?
– Nie.
– Wiedziałaś, że tak będzie.

Innym razem staliśmy pod drzewem, które ona szczególnie lubi, teraz smutno pozbawionym liści.

– Dzięki tobie moje życie całkiem się odmieniło – powiedziała nie patrząc na mnie. – To tak jakbym znalazła pod poduszką koronę z piór.

– Co to takiego? – spytałem.
– Kiedy i ty ją znajdziesz, będziesz wiedział.

Jest jakaś dziwna siła w tej niepozornej dziewczynie, pewność, która jej nie opuszcza i która potrafi przeprowadzić bezpieczną ścieżką, kiedy mnie się zdaje, że już całkiem zgubiłem drogę. Może moje życie przy niej przestałoby być wreszcie marną tataniną i mógłbym je ułożyć jak jedną sztukę materiału?

Kiedyś ostatnio stali późnym wieczorem na pustym prawie moście Karola, patrząc w czerń wody, powiedziałem, bardziej do siebie niż do niej: – Jestem obojętny, tak jak obojętny jest ten most, którego poręczą chwytam się w rozpacz. Ta rozpacz jest jedyną moją pociechą i nadzieją.

Milczała przez długą chwilę i wreszcie powiedziała: – Most nigdy nie jest obojętny, on prowadzi tak prosto i ładnie na drugą stronę jak nikt inny. Cóż poczęlibyśmy bez mostów?

Poszliśmy przed siebie w mdłym świetle latarni. Na hradczńskiej stronie ziemia pod stopami była pewna i niewzruszona. Nie pamiętam już, kiedy ostatnio czułem swoje kroki tak dobrze i lekko, jakby mnie niosły w górę uliczki niczym na giętkiej, mocno napiętej linie. Dziewczyna obok mnie szła jasna, pokorna i cicha.

Twój F.

Fragment powieści Anny Boleckiej pt. *Kochany Franz*, która ukaże się w 1999 roku nakładem Wydawnictwa Szpak.

O Gombrowiczu Dialog w ośmiu aktach

Katarina Frostenson: Wolność – przymus (teatr)

Dramaty Gombrowicza czytane tu i teraz jawią się jako deklaracja wolności, jako bezczelne, choć mimo to dość oczywiste przypomnienie: teatr jest swą własną rzeczywistością.

Teatr wytwarza, buduje swój własny świat. W świecie tym zaistniałe sceny i wydarzenia narzucają swe własne warunki. Możemy tu przemienić, lub też pobudzić do życia scenę, wskazując jedynie palcem (jak czyni to Pijak ze *Ślubu*). Możemy również wszystko odwrócić wypowiadając jedno słowo. „I tak scena przemienia się w...” Bez względu na wiarygodność. Bez „wyjaśnienia”.

Nie musimy wcale imitować życia, reprezentować tego, co zwiemy rzeczywistością. Jesteśmy więc zwolnieni z lękliwego i pełnego poczucia winy naśladowania życia. A przecież właśnie owo naśladowanie nie jeden teatr traktuje jako swój najświętszy obowiązek (Dlaczego? By coś naprawić? By coś odpokutować).

Unikając tego obsesyjnego cienia rzucającego na teatr, można rzeczywiście zejść daleko, osiągnąć coś całkiem nowego – lub też podążyć za Gombrowiczem: „Jeśli ty powiesz coś takiego... dziwnego... to i ja mogę powiedzieć coś dziwniejszego jeszcze, i tak wzajemnie podpierając się, możemy zejść daleko...”

I to stwarza wolność. W najlepszym przypadku może kulminować w wizji. Lecz jednocześnie dramaty Gombrowicza znamionuje przecież pewien przymus, skrepowanie. W jego teatrze tkana jest pajęczna sieć schematów społecznych i aktów mowy, w której miota się człowiek. Akcja zarówno *Ślubu*, jak i *Iwony* rozgrywa się na dworze, pośród krępujących ruchy kaftanów bezpieczeństwa, ceremonii. Za każdą sceną kryją się niewidoczne dla nas męki, ciężkie zmagania, i morderstwa w afekcie. Postaci jawią się jako monstrualne zbitki, swoiste pakiety mowy. Odgrywane jest to wszystko w konwulsjach i pod przymusem, choć jednocześnie i z pewnego rodzaju radością. Bo wspaniale jest móc słyszeć jak ktoś się wypowiada!

Gombrowicz wie, że musi stylizować, by dramat mógł być *śluchany*. Toteż i sam styl gry polega tu na prezentacji, nie zaś empatii. W najlepszym przypadku na wyjaśnianiu. Teatr Gombrowicza rodzi myśl: gdyby tylko nasza świadomość nieprzerwanej gry była większa, czyż wszystko nie stało by się łatwiejsze i lżejsze? Czyż nie zostalibyśmy uwolnieni od sporej części zbędnego ciężaru i sentymentalizmu? „Ach chciałbym abyście stali się aktorami świadomymi gry!”

Magnus Florin: Gra

Jedna z fotografii ukazuje go grającego w szachy. Wyobrażam sobie, iż Gombrowicz nieodmiennie zainteresowany był regułami gry, przebiegiem gry. Gier pomniejszych i Gry Najważniejszej. Gry rozpisują rolę i przydzielają repliki, zaś owa Gra czyni z człowieka statystę bytu i troszczy się o to, by pozostał on tym, kim jest. Sam Gombrowicz uważa się za popsujgrę – „albowiem tylko gdy milknie muzyka i rozłamują się pary możliwa jest inwazja rzeczywistości”. Jednakże cały dowcip w

przerwywaniu gry nie polega na tym, by ją zakończyć, lecz wzbogacić, rozszerzyć. Chodzi o to, by „wprowadzić na ten was bal gości nie zaproszonych; związać was inaczej z sobą” (*Dziennik*).

To właśnie jest postawą pisarza: aktorstwo jest jego kluczem do życia i do fikcji. Jest to postawa egzystencjalna: niech człowiek na grę również grą odpowiada, tak, jak czyni to nadworny błazen! Lecz gdzie znajduje się zapośredniczenie między błaznem (graczem, formującym) a statystą (granym, formowanym)? Wydaje się, iż Gombrowicz dzieli istnienie na dwie, nawzajem się wykluczające sytuacje: na nieświadome statystowanie oraz świadomą grę błazna.

Być może istnieje w jego pisarstwie jakiś punkt odniesienia, w którym przeciwieństwa się spotykają i znoszą, gdzie błazen i gracz stają się jednym. Gombrowicz mówi w *Dzienniku* pewnym „miejsce”, którego krytycy mieli jakoby nie zauważyć, „gdzie żart staje się powagą, nieodpowiedzialność – odpowiedzialnością, niedojrzałość – dojrzałością”.

To tak, jakby Gombrowicz naszkicował drzwi i drogę ewakuacji z twierdzy, której sam był architektem.

Katarina Frostenson: Mowa

To, co najbardziej przykuwa moją uwagę w dramatach Gombrowicza, to mowa – złożona, nosząca znamiona przymusu, halucynatoryczna mowa. To, co obce w ludzkiej mowie, w głosie. To, jak postaci same nieprzerwanie się słyszą. Jest to punkt wyjścia: fakt, iż akt mowy jest czymś monstrualnym dla samego mówiącego. Narząd mowy. Słyszeć własną uwięzioną powodzeniem, lub też brzemienią w następstwa retorykę. Słyszeć jak własny głos się wymądrza, dolewa oliwy do ognia, jak dodaje sobie dla smaku słodczy. „em-

patii” – a jednocześnie myśleć coś innego, być gdzie indziej.

Zawsze czynimy z siebie przedstawienie. Gramy gdy mówimy, a nawet gdy jesteśmy sami. Długi monolog Henryka w *Ślubie* jest demonstracją tego faktu i jednocześnie morderstwem w afekcie dokonanym na iluzji prawdziwego, wewnętrznego głosu w samotności: „Teraz, gdy jesteś sam, zupełnie sam, mógłbyś przynajmniej zawiesić na chwilę swoją nieustanną recytację / Tę fabrykację słów / Twoją produkcję gestów... / Lecz ty, nawet gdy jesteś sam, udajesz, że jesteś sam, ty wciąż tylko / (...) Udajesz siebie samego / Nawet przed sobą samym / Ja sam / Ja sam (zaznaczmy to raz jeszcze) ...a tam / Krzyk ryk i jęk i krew, ach i strach / O, nigdy jeszcze żaden człowiek nie miał / Do rozwiązania tak ciężkich problemów”.

To właśnie wieczne powtarzanie i powielanie. U Gombrowicza człowiek heroicznie zmagając się, walczy ze swym narządem mowy. To ciężka walka. Mowa gwałci go, obojętnia. Postaci noszą w sobie uczucie obcości własnej mowy, lecz walczą też mężnie z kamieniem mowy, z jej wyjaśnieniami i formami. Słowo musi pozostawać w ruchu, w przeciwnym razie jak kamień opada na dno. Odnosi się to oczywiście w równym stopniu do życia, jak i do sztuki, lecz właśnie w teatrze Gombrowicz odnalazł idealną formę, dzięki której mógł nadać kształt swemu wglądowi w istotę przemocy mowy. Czytając jego powieści nie odnosimy już tego wrażenia. Tam z kolei mówienie przeradza się często w męczące karności.

Magnus Florin: Gramatyka

Relacja, wzajemność – Gombrowicz uparcie powtarza i unaocznia ideę, iż myśli i działania człowieka nie w nim samym jedynie mają swe źródło, lecz powstają mię-

dzy nim a innymi ludźmi. W połowie lat sześćdziesiątych ów odwrót od obowiązującego wtedy żargonu przynosił ulgę i posmak wolności.

Ale kiedy czytamy Gombrowicza dziś – czyż nie zyskuje na wyrazistości fakt, iż ten świat wzajemnych zależności usidla i krępuje. „Ja zabijam ponieważ ty zabijasz. (...) Taka jest koniugacja i deklinacja naszych czasów” (*Dziennik*).

Monstrualna gramatyka – czy to właśnie Gombrowicz widzi w istnieniu? W życiu, którego wzoru odmiany musimy przestrzegać, ponieważ regulujemy wzajemnie nasze działania tak samo nieubłagane, jak słowa wypełniają swe miejsca w gramatycznych ćwiczeniach. „Nie dlatego popełniamy zło, że zniweczyliśmy w sobie Boga, lecz ponieważ Bóg a nawet szatan są nieważni, gdy sankcją czynu staje się drugi człowiek”. U Gombrowicza „ja” jest słowem w zdaniu sformułowanym przez kogoś innego.

Magnus Florin: „Wyleciał”

Swą ideę wzajemnej zależności Gombrowicz konstatuje w *Dzienniku* nie roszcząc sobie przy tym prawa do wyłączności, mówiąc, iż „związały się” w nim „pewne idee, będące w powietrzu, którym wszyscy oddychamy”.

Lecz jednocześnie jest on pierwszym, który unika społecznie nadanych sensów – po to, by stworzyć własny sens. Bowiem idee, o których pisze Gombrowicz (kontynuując cytaty) „związały się w pewien specjalny i niepowtarzalny sens gombrowiczowski – i jestem tym sensem”. I tak właśnie się wyślizguje.

Unik, ucieczka jest u Gombrowicza stałym motywem. W *Ferdynardzie* ktoś ogląda przez okno fragment ściany, na której figurują słowa „Wyleciał”. Tak właśnie jest z czytaniem Gombrowicza. Spotykamy pisarza, któremu zależy na tym, by przypominać nam, że nie jest na swoim miejscu. Tak jak w *Dzienniku*, słowami „Wkrótce wyjechałem ze Sztokholmu” (nigdy nawet tam nie dotarł).

To prawda, że Gombrowicz uważa, iż tożsamość jest ciągłym procesem kształtowania się pomiędzy jednostką a Innym. Lecz Inny, ten drugi, nie jest u niego jakąś absolutną instancją, lecz jedynie przystankiem na drodze ku trzeciemu, czwartemu, piątemu. *Ferdynard* kończy się tym, iż autor zmuszony jest do ucieczki przed czytelnikami. „Gdyż nie ma ucieczki przed gębą, jak tylko w inną gębę”. Zależność międzyludzka nie jest u Gombrowicza nigdy pretekstem do spoczynku, czy otuchy – jest przyczyną ciągłego ruchu i czujności.

Katarina Frostenson: Naśladowanie

Punktowanie wyobrażenia o tym, co Naturalne, Pierwotne, Wielkie, Czyste, wyobrażenia o Prawdziwych Uczuciach jest jedną z pasji Gombrowicza. Wszystko, jak chce nam pokazać, jest rezultatem międzyludzkiej gry, zabawy, a zwłaszcza rezultatem naśladowania uczuć i gestów innych ludzi. Najczulsze, najdelikatniejsze, najszlachetniejsze uczucia – nawet one nie zostają oszczędzone.

Fotografia Grażyna Borowik, Aleksander Fraj



Jak powstaje miłość? Czy wraz z narodzinami tęsknoty za tym, by kochać i jedynie kochać? Nie, u Gombrowicza naśladowanie czyjegoś pożądania – naśladowanie pożądania Innego – wydaje się być czymś najbardziej pierwotnym. Przedrzeźnianie tęsknoty i namiętności Innego, chęć posiadania i pożądanie tego, co Inny posiada i czego pożąda.

Iwona, ta nie grzesząca urodą bohaterka pierwszego dramatu Gombrowicza, wydaje się być polem gry, na którym otaczający ją ludzie rozgrywają swe pożądanie. To właśnie z powodu brzydoty Iwony funkcja ta zostaje jej przypisana.

„Z nią na wszystko można sobie pozwolić”, mówi Książę. Któż może jej pożądać? Otóż Książę właśnie, lecz jego pożądanie budzi się wtedy, gdy zauważa, że Inocenty chce ją posiadać i że ją „kocha”. Wtedy dopiero zaczyna postrzegać Iwonę jako wartą i godną pożądania, wtedy zaczyna i on chcieć ją „kochać”.

Jeszcze wyraźniejsze staje się owo imitowanie oraz rywalizujące schematy w *Ślubie*. Kiedy Władzio, rywal Henryka, umiera, Henryk, traci zainteresowanie Marią oraz aktem ślubu. Widząc zwłoki Władzia mówi: „Zaraz, co to takiego... Aha! Zdaje się, że nic z tego nie będzie, bo... / Już nie mam ochoty / (...) Przepraszam...”

„Przepraszam...” – słowa te padają niemalże w szoku. Przez chwilę zdaje się, iż jakaś zasłona opada i stoi on nagi. Lecz tylko przez chwilę. Bo za moment znów jest w ruchu.

Magnus Florin: Ten trzeci

Gdy Gombrowicz pisze o świecie mężczyzn i kobiet, zajmuje pozycję stojącego na uboczu obserwatora. W żadnym z tych światów nie jest zadowolony. W *Dzienniku* mówi on, że musi zająć inną pozycję – „pozycję pozaseksualną i czysto ludzką, z której mógłbym przystąpić do wentylowania owych dusznych i skażonych płcią okolic.”

W *Ferdynardzie* „trzecia” osoba przywoływana jest przez mężczyznę, który odczuwa lęk będąc sam na sam z kobietą: „Przybądź trzeci człowieku do nas dwojga, przyjdź, wybawienie, zjaw się niech się ciebie uczeplię, wybaw! Niech przybędzie tu zaraz, natychmiast trzeci człowiek, obcy nieznany, chłodny i zimny, i czysty, daleki i neutralny, (...) przyjdź tchnienie ożywcze, przyjdź, siło, odczep mnie, odtrąć i oddal!”

Gombrowicz poszukuje człowieka poza maskaradą płci, chce uwolnić mężczyznę od męskości i „wydobyć kobietę z kobiety” (*Dziennik*).

I ponownie jesteśmy w punkcie, gdzie przeciwieństwa zostają zniesione. Trudno nam jest wspólnie z Gombrowiczem dotrzeć do tego punktu. Lecz jakież jest właściwie ten nowy człowiek, którego chce on dla nas stworzyć?

Odnajduję go w nagiej Albertynie, która w *Operetce* wstaje z trumny w finale trzeciej sceny, będącej istnym szaleństwem przebrań. „Nagości wiecznie młoda – młodości wiecznie naga”, pisze Gombrowicz, przedstawiając akcję dramatu. Lecz w momencie, gdy utopia staje się rzeczywistością, on określa jej gatunek – jest prosta jak operetka. To głęboka dwuznaczność.

Gombrowiczowskiemu nowemu człowiekowi odnajduję również w obrazie pisarza będącego dorosłym dzieckiem, jest on „dzieckiem, ale takim, które dotarło do wszystkich możliwości dorosłej powagi i

doznało ich”. (*Dziennik*). To dziecko, które nie potrzebuje mężczyzn i kobiet jako rodziców i które samo stanowi ów brakujący człon między nimi.

We wrzawie kuzynów, ciotek, wujów, nauczycieli, dygnitarzy, pijaków, matek, lokajów, babek, ojców wskazuje on na samotną istotę, wolną od gier, które dyktują hierarchie, powinowactwa oraz płęć. „Wyszedł”.

Katarina Frostenson: Gdzie jest smutek? (albo dlaczego można się tak zmęczyć Gombrowiczem)

Rewolta, ruch, bunt przeciwko formie i, w nie mniejszym stopniu, ciągle podkreślanie, akcentowanie tych poczynąń, może w efekcie ulec skostnieniu... w formę. Formę ciągłego buntu.

Ów ruch u Gombrowicza bez wątpienia ma w sobie coś wymuszonego.

Czasem zastanawiam się, czy nie chodziło mu o jakąś swoistą czystość... Tak czy inaczej chciał oświecić ludzi, uświadamiając im ich gry, ich warunki, ich naturę. Trudno zaprzeczyć, iż był moralistą.

Jeśli chodzi o jego prozę, a nawet i dramaty, ta ciągła wola twierdzenia, wskazywania i przypominania, niemalże z wysokości kazalnicy, może aż nazbyt na nich ciążyć. Wiele z tych wplecionych w tekst twierdzeń i wyjaśnień sprawia wrażenie zbędnych, bo faktycznie wystarczy samo ukształtowanie materiału. Wydaje się jednak, że Gombrowicz na nim nie polegał.

Te wypowiedzi stwarzają przesyt, doprowadzają do skostnienia, do wrażenia sztywności – sterylności. Tak, jakby brakowało u Gombrowicza jakiejś substancji...

Nie można zarzucać znakomitemu pisarzowi, że jest, jaki jest, lecz można odczuwać jakiś brak.

Być może, tak myślę, chodzi o to, co niewidzialne. W książce o Büchnerze czytamy: „źródłem teatru i przyczyną jego istnienia jest nierozdzielny związek między światem widzialnym a niewidzialnym”.

W *Ślubie* Gombrowicz pisze, iż przez dziurkę od klucza niczego nie widać. Niewidzialne nie ma tu żadnej szansy. Jest zamknięte.

Po prostu mogę odczuwać brak małych szpar, przez które mogłabym wejrzeć we wnętrza. Brak jakiegoś sentymentu, by nie powiedzieć: czegoś sentymentalnego. Porównuję Gombrowicza z Kantorem. Obaj kształtują człowieka uwikłanego w ceremonie i różnorodne wzory, obaj formują mowę pełną powtórzeń i przymusu. Lecz u Kantora to, co monstrualne i mechaniczne przełamane zostaje obrazem jakiegoś ulotnego wnętrza, jednocześnie sentymentalnego i wzruszającego.

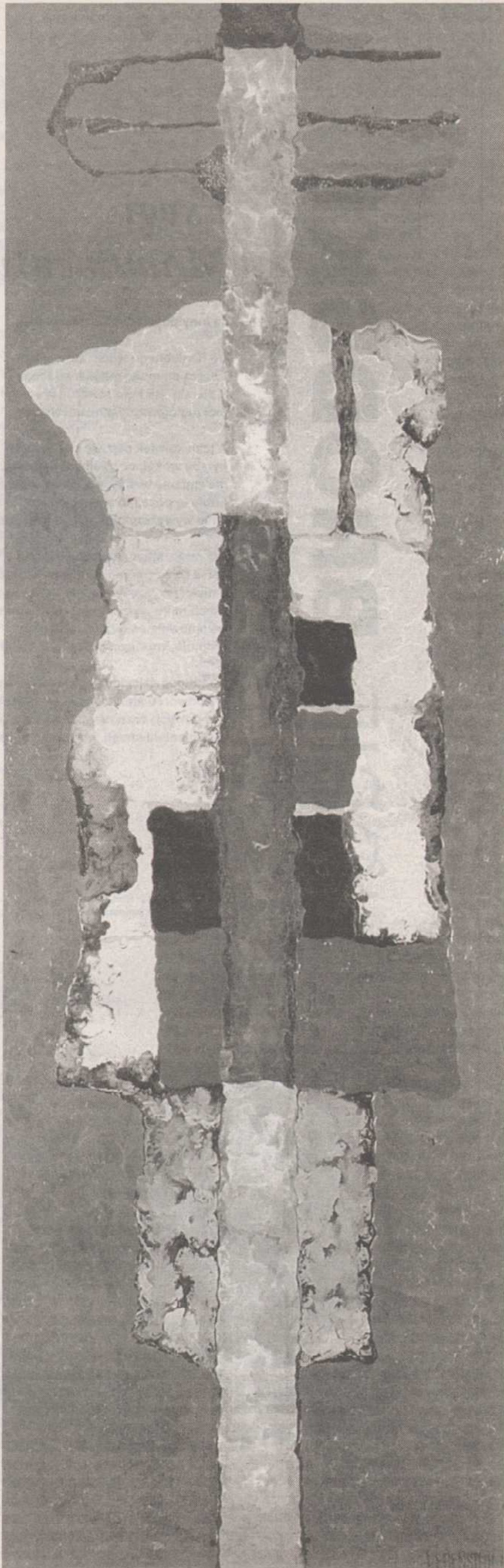
Takiego pierwiastka u Gombrowicza nie ma. Widocznie nie przystawał do jego schematu. Odczuwam to jako brak, jako coś, co u Gombrowicza jest nieobecne – nieznane.

Tłumaczył Piotr Bukowski

KATARINA FROSTENSON (ur. 1953) – najwybitniejsza współczesna szwedzka poetka, autorka sztuk teatralnych, członek Akademii Szwedzkiej.

MAGNUS FLORIN (ur. 1955) – pisarz, krytyk literacki, doradca artystyczny Królewskiego Teatru Dramatycznego w Sztokholmie.

Obok: Jan Lebenstein, *Figura osiowa*, 1959, olej na płótnie, 162 x 56 cm. Kolekcja Ewy i Wojtka Fibaków.



Tryton

Cała ziemską skorupą
dowodzi, że w kosmosie
na życie zezwolono,
skoro tu można upaść,
wstać, kłaść się, lub podnosić,
przejść się, czy spojrzeć w okno.

Osiem planet niebieskich
uważa, że nie mają
podstaw te wnioski z Ziemi.
Słyszymy ich protesty
kiedy nas zabijają,
lub kiedy chorujemy.

Tym niemniej – z tej przyczyny –
skoro już ja istnieję,
(gdy szczerze mówić można,
przynajmniej mam nadzieję)
jest mi mój byt jedyny
droższy, niż wszystkie morza.

Nie obce mi równiny,
góry nie są mi bliskie
i pustynne pejzaże,
szczególnie Apeniny.
Jak mówią, one wszystkie
w kosmosie są w nadmiarze.

Skutkiem reliefu jest
nasz ciał niebieskich status,
tyle, że ich reliefy
nie płyną z pluskiem, za to
spojrzeniu kładą kres,
bo nie sięga w te strefy.

Życie chce się z uporem
porównać do pejzażu.
Suchy, twardy, po prawdzie
jakim może być wzorem
dla serca, myśli, twarzy,
dla aorty tym bardziej?

Gdy na Syriuszu staniesz,
dokoła szarość obca,
fantazyjne urwiska,
szuter, tłuczeń i kamień.
To tylko niszczy obcas,
nie załśni nawet z bliska.

Nie mają możliwości
niebo i ciała niestety
zmiany własnej przyrody
„Można żyć bez miłości”
według zdania poety
„lecz się nie da bez wody”.

Stąd mój sentyment do niej
i szybciej od turysty
nacisnąłbym – zaręczam –
na spust kamery w dłoni,
gdy w pejzażu falistym
we mnie odezwie się mięczak.

Nucą strunowce, którym
wtóruje litrów pięć
ich nie błękitnej krwi.
To z porów mojej skóry,
z mięśni, jak ładu piędź
przyływ odebrał mi.

Na piasku stawiam nogę,
z marsem na czole, z brzegu
patrzę i dumam nad tym,
że cleszę się, iż mogę
obserwować to, czego
nie ma w żadnej z galaktyk.

Morza są z fal złożone,
z dziwnych zjawisk. Ich formę
liczby mnogiej, w jednakim
stopniu miały wszczepioną,
gdy rzucano niesforne
na łup rzemiosł wszelakich.

Woda, to suma wielu
oddzielnych cząstek, które
zmieniają się w mig w orbicie
pędzącej karuzeli,
nawet zwyczajną bzdurę
z wielokrotnia odbicie.

Określają nam fale
już słowa „fala WODNA”,
są bowiem kojarzone
z „WOLNA” albo „SWOBODNA”
z piętnem spojrzenia, ale
nim nie ograniczone.

Wyraźny kształt ósemki,
córką nieskończoności,
mieści litera „B”,
a nieskończoność nosi
w sobie swoisty błękit,
atrament itp.

Romb, trójkąt, sześciąt, stożek
kształtowi fal są obce,
kąty sprawą nieznaną,
(w tym jest wdzięk fal, być może)
raczej usta są wzorcem,
albo policzek z pianą

Tendencja do pogardy
dla sensu (choć głębina
jego w dal morską sięga),
znaki pisma podarte,
lub mowę przypomina
niektórym – złotą księgę.

Śpiewacy rozpoznają
może w niej własne pismo,
dlatego w strzępy swoje
struny głosowe zdzierają
i dlatego im przyszło
niszczyć żreń ostoję.

Mowa fali, jej słowa,
tego, który ich chyba
słuchał przez całe lata
mogłaby zwariować,
gdyby usłyszał „wybacz,
nie jestem z tego świata”.

To prawda, jestem pewny,
w tym namacalnym świecie
można pójść na spacer,
do znajomych lub krewnych,
Koloseum, powiedzieć:
„po cóż mi to – w cholerę!”

Jak „hurra” brzmi fal szum.
I z nim się nie uporasz,
może pochłonać życie,
jutro, dzisiaj i wczoraj,
płynie z królestwa sum,
nie wpiszesz ich w zeszyty.

Tam właśnie przeszłość plus
przyszłość, obydwie – często
zblizając baki – tworzą
teraźniejszość. Ich gust
daje masom objętość,
pozwala powstać morzom.

„Światłem” nazwana prędkość,
biały karzełek, kwazar
to zwyczajne niechłuje,
jak pożar albo bazar.
Materia jest estetyką,
w morzu lepiej się czuje.

Wszystko to bez wątpienia
ślad czasu, lub – kto wie –
zlepek katastrof spółem
z uciechą powonienia,
uczta diademów, gdzie
sami swoi za stołem.

Morze sobą dwie trzecie
planety zmienia w dno
i wcale was nie tuzi
słowem na „W”, jak wiecie
powiada tylko „to
miejsce jest nie dla ludzi”,

tym bardziej, gdy – trzy czwarte.
Dla fal ład nie zalany
jest tylko epizodem.
Dla ryby ładny wartę
są mniej od głuchej ściany,
są światłem, tlenem, azotem.

Rozszyfrowując „WODE”,
patrzac z profilu, prosto
i w głębie nieskończone
trafimy pewnie W ODE
do świata, który został
nie dzięki nam stworzony.

Tęsknota za wiecznością,
anielskich skrzydeł błyskiem –
nie jest ławicą, co trafem
z ogromną bezwładnością,
we własnym środowisku
natknęła się na rafę?

Czyż Ziemi nie możemy
traktować jak naczynie
w rodzaju kubka, sprzętu?
Gdy tańczymy, orzemy,
jesteśmy w każdym czynie
fragmentem ornamentu.

Gwiazdy skina: aha,
łamówki, połączenia
istnień, ich wzrok bez przerwy
tkwi tak od urodzenia
w kipiących morza ha,
że trudno go oderwać.

Co ważne dla gwiazd w tłumie,
to chyba ich żar, co się
tłumaczyć może tym,
że brak luster w kosmosie.
To łatwiej jest zrozumieć,
niż pogodzić się z nim.

Morza są, swoją drogą,
w górę twarzą zwrócone,
a nie do nas, i nie tu,
lecz tam je ocenić mogą,
jak przez ślepcę stworzony
fajerwerk alfabetu.

W tym impasie na pewno
trzeba powiedzieć, że my
jesteśmy zbędni. Uwierzyć...
Morza widzimy z zewnątrz
i najczęściej bierzemy
z nich więcej, niż należy.

Przyglądając się wodzie
pracej na nas falami,
zjeżonymi jak włosie,
marzymy o swobodzie
(od świata, siebie samych,
nie mówiąc już o losie.)

Jeśli w ogóle ona
jest, to sprzeczności morza
są większe w wodnej głuszy,
bo jest nieożywiona,
bowiem morskie przestworza
są szersze niż obszar duszy.

Cyrk wędrowny zwiłając
ma się tę myśl niemiłą,
łapiąc powietrze ustami,
że to, co kiedyś mną było
w nicość się przekształcając,
falami się nie stanie.

Lecz jeśli ty choć trochę
mizantrop, łajdaczyzna,
to brzuch wciągasz i wzrok
unosisz i wypinasz
piers, aby zrobić w stronę
owej wolności krok.

1994

Tłumaczyła
KATARZYNA
KRZYŻEWSKA

Joanna Salamon Ewa Lipska Anno Domini 1999

Jestem „młoda staruszką”, ale „mam tę wyżywną prowincję – wyobraźnię” i mogę wyobrazić sobie, że jako szesnastolatka, zaczynam swoje rozpoznawanie świata. W krwiobiegu mojej pamięci krąży już obraz świata z lektur obowiązkowych, pełen „tych pagórków leśnych” i „tych łąk zielonych” i „tych pól malowanych zbożem rozmaitem”. Obraz tego świata odziedziczonego z „bursztynowym świerzopem” i „gryką jak śnieg białą” zderza się we mnie co dzień z obrazem świata w jakim żyję.

Wprawdzie w moim świecie są jeszcze zielone drzewa, a wyjeżdżając poza miasto mogę zobaczyć i „pola posrebrzane żytem”, czuję, że żyję już w innym świecie. Jakim? Nie umiem tego nazwać słowami. Tamten dawny świat ma swój język, swoją formę, a mój jest nienazwany. Czuję go w wibracji powietrza, w obrazach na ekranie TV, wszędzie wokół siebie. Jak się nazywa mój świat? Węszę po księgarniach, szukam formuły mojego świata, jego obrazu w słowie poetyckim.

Ktoregoś dnia wzrok mój pada na tomik wierszy: Ewa Lipska – 1999. Zaczynam te wiersze wertować, strona za stroną, czytam:

Chorujemy na schyłek wieku – doliny
porastają zgiełkiem –
żarzy się jeszcze niedopałek słońca –
zachodzi odwaga dnia –
zdesperowany czas – awaria banalnej
ciągłości – wibracja
zbrodni – perfekcyjna choreografia pustki –
lęk obity metalem –
mimo wszystko – cyrkiel kreślący kwadrat
– mimo wszystko –
niemowlę nowego roku krzyknie o północy

Tak. Rozpoznaję się w tym, to mój świat Anno Domini 1999, to takie krajobrazy wewnętrzne nakładają mi się co dzień na tamten odziedziczony krajobraz. Nakładają się jak diagnoza? Poprawka? Świadomość? Mój niepokój, moja magma wyczuwalna, ale nie nazwana, otrzymała swoje imię. Niewesołe? Tak. Ale zgodne z moim tętnem.

Zresztą, wczytując się w te wiersze, zauważam, że poetka nie pozbawia mnie bynajmniej nadziei, przeciwnie, w tej niewesołej scenarii ją zachowuje: „Nie będzie to jednak bezpotomna noc. Zaskakując wąpiących samobójców i łatwowiernych kapłanów, niemowlę nowego roku krzyknie o północy”. Nadzieja, tak głęboko wpisana w kanon poezji polskiej, zostaje zachowana jak we wzorze: „Ty nie miej za stracone, / Co może być wrócone: / Siła Bóg może wyrzucić w godzinie; / A kto mu kolwiek ufa, nie zaginie”. I jak w tym późniejszym: „Nie trać nadziei nigdy, nigdy”.

Zerkam na ostatnią stronę tomiku, czytam: „2001 to nie tylko początek nowego wieku, ale także numer mojej wyobraźni”. Podobają mi się to, moja młodzieńcza wyobraźnia ma ten sam numer i też jak u poetki „romansuje z rzeczywistością”. Ciekawa jestem, co i jak pisze o miłości? W spisie treści znajduję wiersz pod tytułem:

Miłość

Żadnych objaśnień. Odsyłacz.
Przypisów. Hasel.
Libacja milczących winorośli.

Wszystko zależy od tego
Jak długo będziemy zawsze.

Jestem szesnastoletnią dziewczyną, oczywiście zakochaną, i bardzo pragnę, żeby moja miłość też trwała „długo-zawsze”. I żeby była naszą tajemnicą. Wyczuwam, że „libacja milczących winorośli” pełna jest znaczeń, napęczniała nimi jak winne grono. Kupuję tomik. W naszej szkole jest spotkanie z Ewą Lipską. Proszę o autograf pod tym wierszem.

KRZYSZTOF LISOWSKI: W Twojej najnowszej książce pt. 1999 pojawiają się trzy daty: 1998, 31 grudnia 1999 i 2001...

EWA LIPSKA: Tekst *My 1998* nawiązuje do wiersza *My* z debiutanckiego zbioru *Wiersze z roku 1967...* Myślę, że to refleksja pokoleniowa... Oto teraz ja, staruszka prawie, mijam się na schodach z moim osiemnastoletnim cieniem... 1999 to teraźniejszość, magiczne „dzisiaj” zmierzające do końca wieku... Ale, żeby nie było nieporozumień, pojawia się data 12001, początek nowego wieku... Wraca też na chwilę pan Schmetterling, chwilowo nieobecny w moich wierszach, przebywający na „krótkotrwałej liście zaginionych”. Mam nadzieję, że spotkamy się jeszcze... Koniec naszego wieku to szczególna cezura w życiu każdego człowieka. Wyobraź sobie, że na Zachodzie przygotowywane są odpowiednie kadry lekarzy, psychologów, psychoterapeutów, psychiatrów... Pojawiają się przepowiednie, wróżby, prorocтва... Nie ulegam temu zupełnie i traktuję to jako koloryt czasu. „Ponieważ przyszłość wygląda zawsze inaczej, aniżeli potrafimy ją sobie wyobrazić” – jak napisał Stanisław Lem – pozostawmy bieg rzeczy przyszłości...

Moja wyprawa w krainę młodości skończyła się i znów jestem „młoda staruszką”. Jestem starsza od Ewy Lipskiej plus minus o tę dziewczynę wchodzącą dopiero w życie. Pamiętam jej drogę poetycką od pierwszego tomiku pt. *Wiersze* po ten najnowszy pt. 1999. Jestem czytelnikiem poezji. Uważam na ile potrafie, świadomym na ile sprostam. Staram się dokonać (przede wszystkim dla siebie) jakiejś syntezy drogi poetyckiej Ewy Lipskiej, jej przesłania. Zobaczyć co ją jako osobę i poetę cechuje? Co wyróżnia spośród innych poetów? Zobaczyć jej miejsce na mapie, jej osadzenie w tradycji. Rozpoznać jej znamiona.

Nie będę tu powtarzać tego, co już powiedział inni (Ryszard Matuszewski, Jerzy Kwiatkowski, Julian Kornhauser, Adam Zagajewski, Tadeusz Nyczek, Krzysztof Lisowski, Marta Wyka). Wydobywam to co mnie osobiście w wierszach Ewy Lipskiej fascynuje. To, co w postaci najbardziej skryzlowanej (choć obecne i dawniej) widać w tomiku pt. 1999.

1. Ewa Lipska jest twórcą nowego języka poetyckiego, adekwatnego wobec rzeczywistości, w której żyjemy. Jest to język „rzeczywistości wewnętrznej”, nakładającej się na język odziedziczony. Jest to język „odpowiedników” (*correspondances*). Na doliny porośnięte lasami nakładają się „doliny porośnięte zgiełkiem”, na stada baranów – „stada banatu”, na wibrację kolorów – „wibracja zbrodni”, na żarzący się niedopałek papierosa – nakładają się żarzący się „niedopałek słońca”, na choreografię baletu – „choreografia pustki” etc., etc.

Kierkegaard zdefiniował zasadę „myślimy naprzód, lecz czujemy wstecz”. Zasada ta, nie obejmuje jednak awangardowych twórców kultury, którzy właśnie „czują naprzód”. Pięknie to zdefiniował Słowacki: „Poecie bowiem potrzeba tak mało, / Innym noc wkłóło, on już słońce wita, / Innym ma stać się, jemu

już się stało, / Innym kwiat w pączku, jemu już rozkwita”.

Wydaje się, że u Ewy Lipskiej dzieje się zgodnie z formułą Słowackiego, charakteryzującą poetów awangardowych. Dostrzega i wydobywa to co nienazwane, ale już obecne.

2. W języku poetyckim Ewy Lipskiej (precyzyjnym, diagnostycznym), rzeczowniki konkretne są wypierane przez rzeczowniki oderwane, ale (uwaga!) w jakiś magiczny sposób, (jak w pieśni „ogień krzepnie”), te oderwane, abstrakcyjne rzeczowniki, tężeją, nabierają ciała, stają się konkretami. W języku odziedziczonym, na stół wysypać się mogła mąka bądź sól, u Ewy Lipskiej dokonuje się ta magiczna przemiana „kiedy smarujemy chleb masłem i rozpacz wysypuje się na stół”. To cytat z poprzedniego tomiku, z tytułowego wiersza *Ludzie dla początkujących*, ale w tomiku najnowszym 1999, ta kondensacja, krzepnięcie rzeczowników oderwanych w konkretne uległa intensyfikacji, występuje w każdym wierszu. (Jedynym wyjątkiem jest wiersz *Bóg prosi*, napisany w poetyce tradycyjnego toku dyskursywnego, uderza swoją innością i tym samym wydobywa całą awangardową resztę wierszy).

3. W wierszach Ewy Lipskiej słowo nie tylko krzepnie, lecz także oczyszcza się, uwalnia się z linearnego, dyskursywnego kanonu poetyckiego, z następstwa na zasadzie ab-bc-cd. Skojarzenia mają charakter promienisty, błyskowy, z ogniska oka w wielu kierunkach naraz. Zderzenie dwóch słów w rodzaju „zakon turystów” bądź „kasyno historii”, bądź „libacja milczących winorośli”, bądź „cyrkiel kreślący kwadrat”, staje się skrótem nalażowanym sensami. W tych skrótach wyostrzona świadomość łączy się z intuicyjnym rozpoznaniem w błysku. Nad jednym skrótem można medytować godzinę, wyławiając zagęszczone w nim znaczenia. Wydaje się, że poetyka wierszy Ewy Lipskiej spełnia postulat Juliana Przybosa, jego definicję poezji jako „maksimum aluzji wyobrażeńowych w minimum słów”.

4. Epoka, w jakiej żyjemy, jest epoką elektroniczną i holistyczną. Te znamiona epoki znajdują swoje ucieleśnienie w języku poetyckim Ewy Lipskiej. Widać to bardzo wyraźnie w architekturze wiersza *Hannah Arendt*, zbudowanym na zasadzie zwielokrotnionych, holistycznych odbić. Dzieje trudnej miłości Hannah Arendt i Martina Heideggera (posądzanego o sympatie nazistowskie), same w sobie są zwierciadłem historii XX wieku. Ale poetka wpisuje tę trudną miłość w pęd pociągu Euro City, noszącego imię Hannah Arendt. Historia nazizmu to poprzez pęd pociągu i krajobraz za oknem: „Ona. – Hannah Arendt – Euro City na trasie Heidelberg-Hamburg. – Chroniczna miłość pędząca – przez uległe kwadraty pól –

KRZYSZTOF LISOWSKI: Słyszałem głosy niektórych krytyków, że cenią najbardziej Twoje wcześniejsze wiersze, te powiedzmy - z pierwszych trzech, czterech tomików, że to jest poezja łatwiejsza, bardziej „strawna”...

EWA LIPSKA: To jest jak w szkole... Dla niektórych uczniów polecane są łatwiejsze lektury, inni dobrze radzą sobie z trudniejszymi... Wszystko zależy od poziomu ucznia... Na pewno moje wcześniejsze wiersze, wiersze osiemnastoletniej, są w jakimś sensie „prostsze”, ale nie wiem czy bardziej „strawne”... Bo co to znaczy? Czasami uczniowie piszą, że wiersze są smutne, czasami próbują je opowiedzieć własnymi słowami... Ale ja też mam swoich ulubionych krytyków i eselistów, takich jak Karl Kraus, Albert Camus, W.H. Auden...

przez przewlekłą infekcję Europy – prostotę zła”. Cały wiersz jest wierny architekturze zwielokrotnionych odbić: pociąg odbija się w bohaterach. Charakter nazizmu nakłada się na widziane przez okno krajobrazy. Echa wojny w pędzie pociągu: „Marsz. Marsz. Dalekobieżny marsz”. Portret Martina Heideggera nakłada się na kursowanie pociągów, nazizm nakłada się na filozofię i vice versa: „On. – Martin Heidegger – Führer filozofii. – Byłby pociągiem punktualnym – jak dwuznaczność wiary”. Architektura zwielokrotnionych odbić tworzy oratorium. Można tylko się domyślać, że aby napisać taki wiersz, nie wystarczy zobaczyć na peronie pociąg o nazwie Hannah Arendt. Za wierszem (przed wierszem) musiały być lektury związane z losami i dziełami filozoficznymi obojga bohaterów. Ewa Lipska nie lubi jednak popisywać się erudycją. Padają zaledwie dwa krótkie hasła, nikt ślady tych lektur: „prostota zła” (dotycząca filozofii Hannah Arendt) oraz „koparka ontologiczna” (dotycząca filozofii Martina Heideggera). Wiedza (anegdotyczna, historyczna, filozoficzna) jest tylko pokarmem dla wyobraźni, która po przetrawieniu i przeżyciu może urodzić wiersz, gdy nagle na dworcu zobaczy pociąg Euro City Hannah Arendt.

Jak rasowy poeta, Ewa Lipska nie chce być z założenia ani filozofem, ani historykiem, ani moralistą, ani psychoanalitykiem, ani prognostykiem, ani czarno (jasno) widzem, ani nauczycielem, ani pocieszycielem. Dopiero wiersz, już zrodzony, może być brzemienno pośrednio (!) tymi znaczeniami, wpisanymi w błyski jej błyskawicowej, inicjacyjnej, jaźniowo-intuicyjnej wyobraźni.

5. W *Dzienniku Gombrowicz* zanotował: „styl to człowiek”. Jak piszemy – łączy się z tym – jacy jesteśmy. Jednym ze znamion języka poetyckiego Ewy Lipskiej jest – wolność. Ale trzeba mieć chyba sporo wolności wewnętrznej (stającej się wolnością wyobraźni), by w miejsce utrwalonych więzi między znakiem a desygнатem, wprowadzić więzi nowe. Trzeba sporo odwagi, by odważyć się dostrzec (i wprowadzić do języka poetyckiego) te doliny porośnięte zgiełkiem, ten zdesperowany czas. Ale zarazem trzeba mieć sporo ciepła i mocną raczej osobowość, by w tym zdesperowanym czasie zachować wiarę i nadzieję, że „mimo wszystko, cyrkiel kreśli kwadrat”, żeby idiom tego co niemożliwe (kwadraturę koła) uczynić znakiem nadziei, a zarazem więzi nieba i ziemi. Wprawdzie Ewa Lipska mówi, że jest agnostykiem, ale takie deklaracje wiary i niewiary, zwłaszcza u poetów, nie powinny chyba być traktowane dosłownie.

6. Antenaci? Osadzenie w tradycji?

W tomiku 1999 jest wiersz *Albatros i grawer*. Jego tytuł (i lektura) sprawiły, że niemal odruchowo sięgnęłam po Baudelaire’a *Kwiaty zła*, by raz jeszcze przeczytać jego wiersz *Albatros* (w pięknym przekładzie Wisławy Szymborskiej). A potem inne wiersze i *Wstęp* Mieczysława Jastruna. Z tego *Wstępu* chciałabym przytoczyć kilka cytatów:

„Stefan Napierski (w wydaniu z roku 1932 tomie szkiców literackich *Od Baudelaire’a do nadrealistów*) tak definiował znaczenie autora *Kwiatów zła*: „Jest on jednym z nielicznych pisarzy połowy ubiegłego stulecia, którzy potęgując je do tragicznych i barokowych krańców pokonali w sobie wiek XIX”.

Drwi niemiłosiernie z tych, którzy chcieli go poddać dyscyplinie politycznej. Podkreśla swoją samotność mimo przebywania wśród ludzi. „Brak mi zupełnie przekonania, posłuszeństwa i głupoty. Jednakże mam kilka przekonań – dodaje – w sensie bardzo wyniosłym, które nie mogą być zrozumiane przez ludzi mojego czasu”.

„Cała twórczość Baudelaire’a jest bezustannie ponawianą próbą wyjścia poza siebie. Dlatego jest to twórczość heroiczna”.

„Ustalał programowo w swych wierszach owe Correspondances (odpowiedniki), uderzające wówczas czytelnika niezwykłością zestawień”.

Przytaczam te cytaty niepewnie, sama zdumiona dokąd to zaprowadziło mnie hasło „albatros” z wiersza Ewy Lipskiej *Albatros i grawer*. Nieufnie przyglądam się tym „powinowactwom”, ale może niektóre z nich bodaj nie są tak całkiem przypadkowe?

O Autorce tomiku 1999 też można powiedzieć, parafrazując cytata, iż: „jest jednym z nielicznych poetów naszego stulecia, którzy potęgując je w sobie do tragicznych krańców, pokonali w sobie wiek XX”. Może i nieprzypadkowo „2001 to nie tylko początek nowego wieku, ale i numer wyobraźni” Ewy Lipskiej? Może i nieprzypadkowe są te nieustające odpowiedniki rzeczywistości wewnętrznej, nakładane na rzeczywistość zewnętrzną, odsyłające do *Correspondances* w poezji Baudelaire’a? Podobna byłaby także ogromna precyzja, czystość linii, i ta „forma czarnego marmuru”.

Ale oczywiście Ewy Lipskiej nie da się włożyć do szufladki Baudelaire. W jej poezji (i w jej osobowości) jest miejsce na harmonijne *coincidentia oppositorum*, toteż Baudelaire zdaje się z uśmiechem podawać rękę Julianowi Przybosiowi, smutek łączy się z uśmiechem, świadomość z błyskiem intuicji, dystans z zaangażowaniem, intelekt z magią, mrok z nadzieją, ziemski konkret z kosmosem. Powinowatymi mogliby być i Auden i Lec, a może i japońska tanka? A może i tantra?

KRZYSZTOF LISOWSKI: Istnieje w Twoim dorobku kilka ważnych wierszy autotematycznych, o pisaniu, także o spotkaniach autorskich. Przytaczasz takie głosy z zewnątrz: „uciekamy od pani / Pani nas przeraża”. Bo jest w Twoich wierszach szczegółowy opis naszej dwudziestowiecznej samotności, a z drugiej strony jakaś ogromna energia i nadzieja.

EWA LIPSKA: Myślę, że tak... Na pewno daleka jestem od katastrofizmu... Jak wiadomo, tragedia bliska jest komedii... Często opierają się o siebie plecami... Ludziom, którzy mówią, że moje wiersze są smutne, nie radzę ich czytać... Jest tyle innych książek. Wesółych może...

Wiedeń, 12 marca 1999

Nie pamiętam, kto podzielił poetów na „siewców” i „żniwiarzy”? Zgodnie z tym podziałem, „żniwiarze” to poeci, którzy są szczytowym wyrazem epoki odchodzącej. To ci, którzy jej wyobrażeniom (i jej środkami ekspresji) potrafią dać najpełniejszy, najbardziej kunsztowny i perfekcyjny wyraz. „Siewcy” to poeci przelotu, to ci, którzy w vibracji swego czasu, w znakach niemal nieuchwytnych, niewidzialnych dla innych, wyczuwają i dają wyraz temu, co nadchodzi. To ci, którzy w postrzeganiu rzeczywistości przecierają nowe szlaki i tworzą zręby nowego języka poetyckiego.

Ewa Lipska, choć osadzona w tradycji kulturowej, wydaje się mieć wiele z „siewcy”. Percepcja poetów-siewców jest ze względów zrozumiałych trudniejsza, nie wspierają jej nasze nawyki. Znajduje oddźwięk bądź u pokolenia dopiero wchodzącego w życie, czującego intuicyjnie, że to „jego język”, bądź u czytelnika czynnego, przełamującego swe nawyki, po to po prostu, żeby rozwijać się, rozumieć znaki czasu, jak zaklęcia:

Ericsson, synku,
módl się do satelity.
Bo coś można więcej
podczas krótkiego tranzytu
przez planetę. Zrównaną z ziemią.

Ewa Lipska, 1999, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Katarzyna Bazarnik W sprawie Pism krytycznych Joyce’a

Mija właśnie rok od śmierci Macieja Słomczyńskiego, który zapisał się w naszej pamięci, między innymi, znakomitą przekładem Joyce’a. Pomimo monumentalnego tłumaczenia dzieł wszystkich Szekspira i innych wybitnych przekładów, można by chyba zaryzykować stwierdzenie, że to irlandzki pisarz był jego największą pasją. Co prawda porzucił go na jakiś czas dla Blake’a, ale Joyce’owi właśnie poświęcił swe ostatnie chwile. Nękany serią chorób, ostatni rok swego pracowitego życia spędził przygotowując tłumaczenie kolejnego tomu jego *Dzieł Zebranych*, nomen omen – *Pism Krytycznych*.

Mimo, iż udało mu się ukończyć przekład artykułów i recenzji pióra Joyce’a, brakowało mu już sił i czasu, by zająć się opracowaniem przypisów do nich i poprosił mnie o zrobienie tego. Wstępnie ustaliliśmy, że przypisy będą dość szczegółowe, a podczas ostatecznej korekty usuniemy te, które okażą się zbyt oczywiste. Choć brzmi to patetycznie, właściwie na łożu śmierci Słomczyński dokonał ostatecznej stylistycznej korekty samego przekładu; niestety, nie zdążyliśmy już przejrzeć tekstu wraz z przypisami (które nie były jeszcze złożone). Nie zdążył również napisać wstępu, w którym miał zamierzyć wyjaśnić, dlaczego polskie wydanie *Pism Krytycznych* nie jest dokładnym przekładem angielskich *Critical Writings* i że w istocie jest to wybór na podstawie angielskiego wydania.

W polskiej wersji tłumacz pominął drobne, bardzo wczesne „wprawki” przyszłego geniusza, kilka okolicznościowych tekstów, notki do programów teatralnych *English Players* i wiersze satyryczne (które znalazły się w *Utworach poetyckich*), zamieszczając artykuły i recenzje, na podstawie których zorientować się można w lekturach, zainteresowaniach i gustach literackich Joyce’a. Znalazł się tu także fragment dziewiątego epizodu *Uliksesa*, „Scylla i Charybda”, gdzie bohaterowie toczą dyskusję na temat sposobów interpretacji dzieł Szekspira, który to epizod Słomczyński uważał za najświetniejszy przykład krytyki w wykonaniu Joyce’a. Zmieniona została również kolejność tekstów. W angielskiej edycji ułożone są one w porządku chronologicznym; w polskiej – po chronologicznie ułożonych recenzjach następują artykuły ukazujące stosunek pisarza do rodzinnej Irlandii i irlandzkich pisarzy oraz te poświęcone szczególnie bliskim jego sercu postaciom: Blake’owi, Parnellowi i Manganowi. Tom wieńczy wspomniany już fragment *Uliksesa*. W sumie czytelnik zyskuje swego rodzaju suplement do literackiej biografii Joyce’a: od pierwszej poważnej publikacji (recenzji sztuki Ibsena *Gdy wstaniemy z martwych*), po eseje istotne dla zrozumienia postawy politycznej i artystycznej pisarza i ów fragment powieści, w którym dopiero w pełni ujawnia się mistrzostwo jego pióra. Dla zafascynowanych twórczością wielkiego Irlandczyka jest to pozycja z pewnością interesująca, a przy tym pozbawiona nielotnego z punktu widzenia nie-specjalisty balastu.

Jednak polski czytelnik nie ma szans na zorientowanie się, co zostało zachowane, a co pominięte (chyba, że jest specjalistą od Joyce’a albo trafi na niniejsze sprostowanie), wydawca bowiem takowych informacji w polskim wydaniu nie umieścił. Niestety, nie są to jedyne opuszczenia, jakie się tu znalazły. O zgrozo, brak przede wszystkim nazwiska tłumacza (!), o podstawie przekładu czy au-

torce portretu Joyce’a na okładce już nie wspominając. Przypisy nigdy nie trafiły do adreśtu, w związku z czym kilka się powtarza, a w jednym z nich tłumacz z zaświatów obiecuje szczegółowiej omówić postać Lady Gregory w przygotowywanej przez siebie książce. Nieuważny czytelnik odnieść może również wrażenie, że Joyce poświęcił dwa artykuły dziełku Johna Pollocka *Spisek Papistów*, tymczasem rozdział pt. „Wstęp do *Zerkania w głąb dziejów*” jest niczym innym tylko właśnie w s t ę p e m do następującej po nim króciutkiej recenzji i miał być zamieszczony na jej początku jako obszerny przypis.

Biorąc pod uwagę powyższe błędy powinienam być może o niczym nie wspominać, tym bardziej publicznie i na łamach prasy, wydawca bowiem nie zapomniał jednak umieścić mojego nazwiska jako... współredaktorki tego tomu. Przyznam, że mnie to dość zdumiało, bo Słomczyńskiego znałam osobiście, mnie natomiast nigdy w życiu nie widział. Przede wszystkim jednak zdumiał mnie fakt, że *Pisma Krytyczne* w takiej formie w ogóle trafiły na rynek. O tym, że zostały wydane dowiedziałam się dopiero od znajomego, który pokazał mi egzemplarz kupiony w jednej z krakowskich księgarni. Po rozmowie z Rodziną tłumacza pod koniec ubiegłego roku wydawnictwo zobowiązało się do wycofania nakładu i poprawienia błędów. Podobno nakład został wycofany z hurtowni, ale w zeszłym tygodniu dzwonił kolejny znajomy – z gratulacjami. Niestety, były najzupełniej szczere.

Jest doprawdy jakaś ironia losu w tym, że ostatnie dzieło Słomczyńskiego, który szczególnie wagę przykładał do edytorskiej strony swoich przekładów (zwłaszcza Joyce’a: wystarczy wspomnieć genialne wydanie *Anny Livii Plurabelle* czy pierwsze wydanie *Utworów Poetyckich*), spotkał taki los. Tym bardziej, że początki były bardzo obiecujące; we wstępie do pierwszego tomu *Dzieł Zebranych* tłumacz pisał:

Nieustannie kołatała się we mnie myśl, że powinienem doprowadzić rzecz do końca i dać Polsce pełne wydanie uczciwie przełożonego Joyce’a. Lecz lata biegną (...) z wolna nadchodziła starość (...). I tak pewnie by zostało, gdybym nie spotkał w Krakowie poety i wydawcy Mariusza Czyżowskiego, który wziął na siebie całość prac edytorskich, pozbawiając mnie wszystkich trudów, prócz jednego: przełożenia na język polski *Dzieł Zebranych* Jamesa Joyce’a. (...)

Wydawnictwo nazywa się „Zielona Sowa”. Nie jestem przesądny, ale nazwa ta uciessała mnie. Oby ten okryty barwą Irlandii pradawny ptak mądrości, który ongi wspomagał pierwszego *Uliksesa*, pomógł nam ukończyć (...) tę pracę tak, jak ją sobie zaplanowaliśmy.

Szkoda, że w tym wypadku zieleń okazała się symbolem czegoś zupełnie innego.

James Joyce, *Pisma Krytyczne*, tłum. Maciej Słomczyński, Kraków: Zielona Sowa 1998.

Tomasz Korzeniowski Księga kronik

Eli Barbur powiedział, że *Grupy na wolnym powietrzu* pisał tak, jak to mu się w głowie poukładało od czasów i wydarzeń w tej książce opisywanych. Formalnie, można utwór Barbura traktować jak pamiętnik, czy wspomnienie. I zapewne, jak to we wspomnieniach, z przywoływanej przez pamięć rzeczywistości, pod pióro dostały się jedynie jej fragmenty. Ale gęstość wydarzeń i tempo akcji sprawia, iż mam wrażenie obcowania raczej z reportażem, w którym reporterem jest Eli Barbur, a przedmiotem eksploracji fragment jego biografii, osadzony dość dokładnie w czasie historycznym i przestrzeni: „Warszawa lat

sześciodziesiątych była miastem na skrzyżowaniu tras Wschód – Zachód” – zaczyna swą opowieść autor. Zaczyna w Warszawie, kończy w Kopenhadze, po drodze trafiając m.in. do Wiednia, Izraela, Paryża, Rzymu, za Atlantyk, „pociągami przyjaźni” do ZSRR, na czołgach do Czechosłowacji. W życiu studenckiej grupy do której wówczas należy jest wiele alkoholu, seksu, językowych wulgaryzmów. Życie toczy się szybko, głównie w plenerze, „na wolnym powietrzu”. Jest młodość nie poddająca się zgrzebnej rzeczywistości. Oczami Barbura oglądamy podszewkę świata kronik filmowych i prasowych szpalt. Językiem jego środowiska smakujemy życie umykające kontroli państwowych organów i cenzurze. Często jest wesoło, pomysłowo, zdezelowany samochód, bojery, prywatki, „Stodoła”. I jest jeszcze inny, ważny aspekt tej historii. Narrator jest Żydem, wśród jego bohaterów są Żydzi. I jest Polska ’67 i marzec ’68.

Autor prowadzi narrację głównie w pierwszej osobie liczby pojedynczej, jak to w pamiętnikach. Czasem mnogie, bo nie działał samotnie. Ale zdarza się, iż mówi Barbur w drugiej osobie: „Mieliliśmy papiery złożone na wyjazd (...) i zaczynałeś mieć tamte stany (...) momentami cholernie się bałeś i potem znów byłeś cholernie samotny”. Tak jakby istniały w tej historii kwestie, których nikomu nie można opowiedzieć, bo nikt ich nie zrozumie poza tym, kto ich doświadczył: „Więc wszystko się zaczęło wtedy, jak wygwizdali ambasadora izraelskiego na Okęciu i Lele chciała z miejsca składać papiery na wyjazd, i wiedziałem, że tylko czeka, żebym się obraził na Polskę, bo już był jakby dzwonek na to i oba narody cięły się niezgorzej; co ja tu kurwa robię – związałem się po łóżku – autentyczne wycie, co wy o tym wiecie; czułem się garbato i gnilem po pas w błocie, i nawet przez głowę mi nie przeszło, że to moje ostatnie polskie wakacje. Miałem kompletny demol w mózgu i łapałem się na jakichś zupełnie nowych myślach; nie można nikomu wytłumaczyć i nie przeczytasz tego w żadnej książce, i nikt ci tego nie powie; ruszasz przed siebie chrząc wszystko, bo chcesz mieć dokoła luz i naprawdę miałem pomysł, żeby ruszyć w Europę, bo tutaj sprawy wzięły w łeb”.

Nie wiem na ile świadomie używa Eli Barbur spójnika „i”, który w hebrajskim rozpoczyna w sposób naturalny zdanie, a tu poprzedza w tym samym zdaniu zupełnie nowy wątek, co przyspiesza tempo narracji dając wrażenie obcowania z wyobraźnią działającą na zasadzie przeskakujących nagle w rzutniku slajdów. W każdym razie w książce podzielonej na szesnaście numerowanych rozdziałów nagle z Warszawy w środku Europy trafiamy do świata, gdzie śledzenie spraw gdzieś tam biorących w łeb nie ma wielkiego sensu. W tej powieści obyczajowej, jak moglibyśmy też nazwać osobliwą książkę pisarza polskiego w Izraelu, ukryta jest trauma świadka i uczestnika historii, która wbrew pozorom wcale się nie zakończyła. I wbrew pozorom, bardzo ciąży na naszej współczesności. Bo to nie tylko opis obyczajów, ale i powieść sumienia. Czyż Kopenhaga w Polsce nie jest symbolem żydowskiej emigracji? Polscy żydowscy emigranci są dziś na całym świecie. Takie grupy na wolnym powietrzu, zachowujące pamięć wspólnego domu.

Dzisiejszy Izraelczyk, warszawiak Barbur zachował wiele ukrytej nostalgii i czułości, z której nie wiem ile należy się Polsce, ile młodości, a ile z trudem zmontowanemu FTM-owi, który znajduje szczególne miejsce w jego wspomnieniach, niczym symbol wykradzonej odrobiny wolności, choćby tak: „Zwalniałeś zajęcia i wypadałeś na Krakowskie; w kożuchu na ławce pod ASP patrzyłeś na dziewczyny z blokami rysunkowymi i rulonami na przystanku i wskakiwały w trolejbusy, które klekocząc pałkami skręcały w Traugutta.

CIĄG DALSZY NA STR.14

CIAŁ DALSZY NA STR. 13

FTM parkował przednimi kołami na trotuarze po drugiej stronie koło bramy Uniwersytetu; oparł głowę o mur z tyłu i wyciągnął nogi przed siebie, i patrzył na oszronione drzewa w słońcu, i FTM też fajnie wyglądał ze szronem na masce. (...) Okey, trzymaj się stary – powiedziała i znowu siedział sam na ławce, i FTM parkował przednimi kołami na chodniku, i potem Lele wyszła z bramy ASP, i przeszła na drugą stronę Krakowskiego”.

To dobrze, że powieść Barbura, ta Księga Kronik do dziejów Polski i jej żydowskiej diaspory, zachowa Lele, która w końcu też wychała, wciąż przechodzącą na drugą stronę.

Eli Barbur, *Grupy na wolnym powietrzu*, wyd. II rozszerzone, Świat Literacki, Izabelin 1999.

Justyna Zarzycka Nie w braku odpowiedzi problem

Aleksandria. Kilka lat po zakończeniu II wojny światowej. Brytyjskie wpływy w Egipcie należą do przeszłości, wciąż jednak są Brytyjczycy, którzy w Aleksandrii przebywają nie jako turyści, lecz jako jej mieszkańcy. Są wśród nich ludzie zatrudniani na miejscowym uniwersytecie. Jest garstka dawnych kolonistów, którzy nie zdecydowali się na powrót do na wpół zapomnianej ojczyzny – dostarczająca materiału do anegdot. Wielonarodowy tygiel, którym jest Aleksandria dla bohaterów powieści Denisa Josepha Enrighta *Rok akademicki* stanowił świat egzotyczny i zarazem swojski.

Łatwiej powiedzieć, czym książka ta nie jest niż czym jest. Nie jest rozrachunkiem z brytyjskim kolonializmem czy – szerzej – imperializmem. Nie może być zestawiana z powieściami Paula Scotta należącymi do tzw. *Kwartetu angloindyjskiego* (publikowanymi również przez PIW); nie ma w niej chęci rozliczania się przeszłością bądź diagnozowania „teraźniejszości” wypływającej z neurotycznych relacji zdominowanych i dominujących. W sensie najprostszym, potocznym, można powiedzieć, że nie ma w niej historii przez duże „H”. Nikogo nie straszą piramidy ani nie nawiedza duch Aleksandra Wielkiego. Nie ma w niej historii w takim sensie, w jakim bywa ona nieobecna w życiu każdego z nas. Biegnać na umówione spotkanie przez Rynek Krakowski raczej nie zatrzymujemy się na moment, aby uprzytomnić sobie, że tu, w tym miejscu, przysięgał Kościuszko i rozważać skutki, jakie pociągnęła za sobą ta przysięga. Aleksandria jest codziennością, jest domem. Pachnie kurzem i słońcem; żebracy na ulicach są rodzajem „ściennej tapety” – „Człowiek szybko przestawał ich zauważać i rzadko pytał o stopień moralnego i estetycznego znieczulenia, jakie to niedostrzeżenie musiało mieć u podstaw”.

Świat, w którym przyszło żyć bohaterom Enrighta jest światem im obcym – obyczajowo, kulturowo, historycznie. Literatura, którą wykładają, jest dla ich studentów zawieszona w próżni, nie wiąże się z otaczającą rzeczywistością, wyrasta z odmiennej tradycji, nie przemawia – dosłownie i metaforycznie – ich ojczystym językiem. Można oczywiście zlekceważyć trudności wynikające z różnic w postrzeganiu i podejściu do nauczania jak do zadania, za które pobiera się pensję – i tyle. W ten sposób rozumuje jedna z postaci *Roku akademickiego* – Brian Brett, „młody zdolny” oddelegowany do Centrum Kultury: „(...) to, czego się od nas oczekuje, to nasza wiedza i nasz smak. Oni z tego wezmą, co zechcą, ale będą musieli ponieść konsekwencje (...)”. Brett jest nieco arogancki, pełen wyższości cywili-

zowanego człowieka, który ma oświecać dzikusów i którego te dzikusy w istocie nie bardzo obchodzą. Nawet poczucie osobistego zagrożenia – w czasie zamieszek w mieście – nie wpływa na zmianę jego postawy; chyba że w sensie ujawnienia pogardy i niechęci – graniczącej z nienawiścią. Zamieszki ogląda przez szybę – w sensie dosłownym – i w gruncie rzeczy jest całkowicie bezpieczny. Ale Brett należy do ludzi, jak to określa uczący w Egipcie od ponad dwudziestu lat Bacon, „Czyściutkich i świeżutkich jak z pudełka z rządową forszą. W jednej kieszeni *Siedem filarów*. W drugiej *Siedem typów*”. Dla Bretta pobyt w Egipcie będzie jedynie niesmacznym epizodem. Gdy stanie się sprawcą tragedii – nie pojmie, co się właściwie stało – nawet nie będzie próbował pojąć. On z góry zna odpowiedzi, choćby nie znał pytań.

Zupełnie inaczej podchodzi do rzeczywistości człowiek, którego wypada określić jako głównego bohatera *Roku akademickiego* – Packet, będący (podobnie jak Bacon) wykładowcą literatury angielskiej. Packet jest młodszy od Bacona o osiemnaście lat; w Egipcie przebywa od trzech i usilnie stara się zrozumieć otaczającą go rzeczywistość, rządzącą nią reguły, pojąć przyczyny takich a nie innych zachowań ludzkich. W związku z tym prowadzi notatki i inicjuje osobliwe eksperymenty – jak wówczas, gdy z zabraną do swego mieszkania prostytutką próbuje przeprowadzić coś w rodzaju socjologicznej ankiety.

Sam już pomysł – a nie tylko jego rezultaty – obśmiewa Bacon, mentor i przyjaciel Packeta, ciesząc się znacznym autorytetem wśród studentów, którzy „zawsze wcześniej uprzedzali go o planowanym strajku”, przez zwierzchników traktowany z rezerwą, ze względu na wieloletni związek z podrzędną kabaretową tancerką (Egipcjanką!), skłonność do alkoholu i kontrowersyjne poglądy. „Nigdy nie opuszczał Egiptu, spędzał natomiast wiele czasu, pracując nad zgłębieniem istoty, znaczenia i pożytku edukacji, co przyjaciele odbierali zbyt pochopnie jako pracę nad spóźnionym doktoratem”. Bacon odgrywa w życiu Packeta – i w świecie przedstawionym powieści – rolę szczególną.

Książka Denisa Josepha Enrighta wbrew tytułowi, który – przez skojarzenie z powieściami Davida Lodge’a – może polskiego czytelnika wprowadzić w błąd, nie jest opowieścią o wyizolowanym światku pracowników naukowych. Większość oferowanych polskiemu odbiorcy książek Lodge’a określa się jako przy należne do tzw. „cyklu akademickiego”; w przypadku Enrighta nie tylko nie mamy do czynienia z cyklem, ale – co istotniejsze – „akademickość” ma odmienne znaczenie. U Lodge’a przymiotnik „akademicki” (służący też, rzecz jasna, określeniu środowiska, z którym związani są bohaterowie) bliski jest potocznemu rozumieniu tego słowa, czy – mówiąc inaczej – temu, co rozumie się przez „dzielenie włosa na czworo”. Enrighta zdaje się bawić gra między – określonym administracyjnie – sensem słów „rok akademicki” a pierwotnym znaczeniem przymiotnika – tym, który studia wiąże z procesem poznania i rozpoznawania. Co ciekawe, okazuje się, że osobą, której proces ten dotyczy nie jest żaden ze studentów (tworzących w powieści barwną galerię typów drugoplanowych), lecz wykładowca: Packet. Pod koniec powieści pojawia się pojęcie pozornie zwyczajne, związane z codzienną, ludzką pracą: terminowanie. Odnosi się ono do Packeta. „Jego umysł był jak umysł ucznia przed egzaminami: uczył się na potęgę, ale nie ma sposobu sprawdzić, czego się właściwie nauczył. Jak Wilhelm Meister, gdy powiedziano mu, że jego termin się skończył, Packet czuł się bardziej niż kiedykolwiek bezradny”.

Co złożyło się na ów swoisty „termin” bohatera? Czym była rzeczywistość Packeta w „niehistorycznej” Aleksandrii? Grecką knajpą? Romansem z Sylwią, syryjską piękno-

ścią? Halaśliwym przedśionkiem więzienia na policyjnym posterunku? Użeraniem się z biurokratyczną głupotą, dla której – bo za to się jej płaci – nie jest istotny podpis, lecz kolor ołówka, którym został nakreślony? Stopniem uniesienia żaluzji w sklepach, świadczącym o temperaturze politycznej miasta? Nudą obozów karnych, w których buntujący się studenci mają możliwość zdawania egzaminów, co dla ich strażników jest szansą na przerwanie monotonii? Niewątpliwie wszystko to były – mniej lub bardziej istotne – elementy rzeczywistości, a może raczej: fragmenty tła, na którym rozgrywa się akcja.

Istotniejsza wydaje się rola, jaką odgrywa w życiu Packeta Bacon, choć – nie do końca świadomie. Nie chodzi o to, że traktuje go jak własnego ucznia (a i taką rolę można by wysunąć – i bronić jej z powodzeniem). W świecie, którego obojętność pisarz sygnalizuje poprzez nadanie rozdziałom tytułów będących wersektami *Koranu*, Bacon pełni wobec Packeta rolę przewodnika, a dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że w owym świecie uczestniczy. Packet rzeczywistość obserwuje i próbuje ją zracjonalizować. Dojść do rządzących nią prawideł. (Trudno byłoby mu, co prawda, odmówić uczestnictwa we własnym romansie, ale – co charakterystyczne – on p r z y g ł a d a się sobie romansującemu).

Groteskowy epizod na posterunku policji, na który Packet patrzy początkowo przez pryzmat wzorców literackich (i nie tylko: „Goya, Caligari i Kafka”) ma miejsce, gdy towarzyszy Baconowi, próbującemu interweniować w związku z zatrzymaniem młodego Greka, któremu pożyczył książki. Bacon stara się doprowadzić do zwolnienia chłopaka, a Packet szkicuje w zeszycie – pod wrażeniem chwili – artykuł. Starszy z wykładowców jest przekonany, że przyczyną aresztowania chłopaka są tomy z Lewicowego Klubu Książki, tymczasem okazuje się, że chodzi o *Państwo Platona*. „Niebezpieczna i plugawa książka. (...) – *Państwo* ! (...) Przecież tę książkę napisano dwa tysiące lat temu.

– To, co było złe dwa tysiące lat temu, dzisiaj nie jest mniej złe. (...) Jestem tylko biednym kapitanem policji, ale nie dam się oszukać. *Państwo* to jest polityczne słowo, złe słowo”. W miarę rozwoju – i wyjaśniania się – sytuacji wzorce, z pomocą których Packet usiłował ją oswoić (a zarazem zachować wobec niej dystans) okazują się nieprzystawne, rzeczywistość zaś bogatsza, bardziej skomplikowana i nieprzyjemnie realna w zestawieniu z gotowymi schematami myślowymi, w które usiłował ją wtłoczyć. Wyrzuca więc do kosza na śmiecie „swoją szlachetny i pełen oburzenia artykuł”.

Sprawa młodego Greka przyczynia się do tego, że na sympozjum „Edukacja: jej zasięg i cele” Bacon, który ma być jednym z referentów, zjawia się – ściągnięty w ostatniej chwili przez Packeta – pijany i zamiast mówić o użyteczności edukacji, odczytuje zebranym swój wiersz *Dzieci, żebracy i nauczyciele*. Sytuacja niemal farsowa, wiersz poważny, kończący się słowami: „powinniśmy prowadzić dzieci, żeby kiedyś / Nie zostali żebrakami”. W owej chwili Packet odczuwa głównie irytację. Znacznie później, będąc świadkiem spotkania niesforne przyjaciele z jednym ze studentów, dochodzi do podobnego co tamten wniosku: „Nagle poczuł, że najważniejsze było nie pozwolić im popełnić samobójstwa”.

Rok akademicki cechuje szczególna świadomość wagi używanych słów, oszczędność, a zarazem wyrazistość opisów, umiejętność zwięzłego przekazywania złożonych sensów, posługiwania się skrótem i nadawania zaczerpniętej z codzienności sytuacji rangi metafory. Może nic w tym dziwnego, jeśli weźmie się pod uwagę, że Denis Joseph Enright jest przede wszystkim poetą. Poetą, eseistą i wieloletnim wykładowcą literatury. W błyskotliwej, zabawnej i chwilami poruszającej książce py-

tania o sens wykształcenia humanistycznego, o możliwość nawiązania kontaktu z ludźmi, przekazania wiedzy i doświadczenia tak, aby mogły stać się dla kogoś cenne i ważne, odgrywają niebagatelną rolę. Właśnie pytania, a nie odpowiedzi. Zdobyta wiedza może służyć do tego, aby formułować wciąż nowe pytania, na które nie zna się odpowiedzi. Zdobyta wiedza może służyć do tego, aby formułować wciąż nowe pytania, na które nie zna się odpowiedzi. Może – i chyba powinna. Bo odpowiedzi w tej powieści bywają przekorne – czy też takimi okazują się w kontekście – jak ta, kończąca zresztą książkę odpowiedź jakiegoś studenta na pytanie z testu sprawdzającego znajomość pojęć. „Warstwa intelektualistów: oni są nieuczciwi ludzie, którzy robią same kłopoty. Czasami mogą być uczeni i z pożytkiem dla kraju”. Cóż, w rzeczywistości – już nie powieściowej, a historycznej – Korteż wraz ze swymi żołnierzami zwracał się do króla z prośbą, aby do Nowej Hiszpanii (Meksyku) nie przysyłał uczonych, „bowiem swoimi księgami wzniciłoby tylko powstanie w tych ziemiach i byłyby tylko same skargi i spory”. W odmiennych czasach i okolicznościach ludzie miewają zbliżone poglądy. Co niekoniecznie jest pocieszające.

D.J. Enright, *Rok akademicki*, tłum. Bohdan Zadura, PIW, Warszawa 1997.

Michał Nawrocki Bazary Karaczi, burdele Karaczi

Reda Marka Nowakowskiego to opowieść marynarsko-egzotyczna. Sytuacja wygląda tak: jest druga połowa lat sześćdziesiątych (dokładnej daty nie ma, ale mowa o „wojnie Żydów z Egiptem”). Na redzie Karaczi stoi polski masowiec m/s „Hutnik” i oczekuje na zezwolenie wpłynięcia do portu. Kolejka jest spora, trwa to irytująco długo – czterdzieści cztery dni. („Co ten Mickiewicz miał na myśli w swojej improwizacji?” – dumają marynarze) Wszyscy oczekują na motorówkę pilota, który poprowadzi statek do upragnionego portu, a ludzie na upragniony ląd, gdzie czekają na nich upragnione „burdele Karaczi, bazary Karaczi”. Tyle, że motorówka nie nadpływa. Jeżeli już, zawsze okazuje się, że to komuś innemu szczęście sprzyja. Można, co prawda, wynająć prywatną łódkę i odbyć wycieczkę na ląd, jednakże kasa okrętowa nie dysponuje twardą walutą, w związku z czym załoga zmuszona jest oczekiwać na oficjalne zezwolenie.

Wedle *Słownika wyrazów obcych* Kopalińskiego redą to „obszar wodny tuż przed portem, gdzie zakotwiczą statki; część kotwiczniska położona blisko portu”. W powieści Nowakowskiego redą nabiera wymiaru niemal eschatologicznego: jest to miejsce, w którym czas przestaje płynąć, przestrzeń całkowitej inercji. Reda odwraca porządek świata, tworzy nowy mikrokosmos. Świat redy, jakkolwiek doraźny, jest światem wyjątkowo paskudnym, Trudno w nim wytrzymać.

„Zabójcza nieruchomość, paraliż oczekiwania. (...) To jest świat redy. Kraj, dom, niedawna hierarchia rang i dostojęstw, wszystko to uległo zatruciu i oddaleniu, przesłonięte natarczywym pytaniem: Kiedy wreszcie wejdziemy do portu?”

Panuje potworny upał. Wszystkim widać niepodzielnie granicząca z obłędem nuda. I świadomość niezbyt komfortowego układu: my tutaj na nagrzanym do niemożliwości pokładzie, a tam, niby blisko, ale przecież nieosiągalny – port. Miasto ze swymi wymarzeniami, niemal już mitycznymi bazarami i burdelami. Na to się czeka, o tym się śni. Śnią o tym ci, co chcą pohandlować i ci, którzy mają ochotę poszaleć. Do rajy niby niedaleko, ale – nie sposób go osiągnąć. Dyskomfort sytu-

acji dodatkowo potęguje świadomość własnej alienacji (prowincjonalności?), objawiającej się głównie poprzez „miękkosć” waluty. Rośnie zawiść wobec marynarzy spod szczęśliwych, twardowalutowych bander. Oni mogą, nie przejmując się oficjalnym zezwoleniem, podróżować na ląd, a my nie. Nas, tandetnych Robinsonów, lokatorów smętnej wysepki PRL-u na obcym morzu kultur i walut, nas na to – po prostu nie stać.

Nie pozostaje nic innego jak oczekiwanie. Na redzie można tylko czekać: czekać i wyśmiać różne sposoby, żeby zabić czas. I żeby nie oszaleć. A oszaleć – przynajmniej chwilowo – na redzie łatwo. „Szajba” redy to syndrom, którego objawy nikogo nie dziwią: „szajba” może przydarzyć się najspokojniejszemu, najporządniejszemu i najzdrowszemu człowiekowi. I nic na to nie można poradzić. Można tylko czekać. Pić dużo i w rozmaitych kombinacjach. I opowiadać różne historie. Bo *Reda* przede wszystkim jest opowieścią o opowieściach.

Topos grupy ludzi, którzy – z tych czy innych przyczyn – spotykają się w jakimś miejscu i – najczęściej z braku czegokolwiek lepszego do roboty – snują opowieści, należy do starszych i bardziej wyeksploatowanych w literaturze. Motyw opowieści stającej się treścią opowieści, ma swoją tradycję, a Nowakowski godnych poprzedników.

Reda to porcja utrzymanych w gawędziarskim tonie historii: jedne są tragiczne, inne śmieszne, inne tragikomiczne, a jeszcze inne zupełnie zwyczajne. Historie „morskie”, niecodzienne, zostają zestawione z przeciętnymi; egzotyka – z PRL-owską szarością. Ich bohaterami są kolorowe prostytutki i rodzimi „kaowcy”. Opowieściom o egzotycznej rozpuście i portowych przewagach przysłuchuje się „ucho centrali”. Dyskusje o „wojnie Żydów z Egipcjanami” przeplatają się z dyskusjami o tym, „kto gorszy – Rusek czy Niemiec”. Historia zostaje uzupełniona anegdotą, prywatne mitologie wydarzeniami politycznymi.

Jeżeli chodzi o wykorzystanie motywu „opowieści o opowieściach”, *Reda* rewolucji gatunkowej nie czyni, ciekawe są natomiast warunki, w których owe opowiadki powstają. Nie chodzi mi tu bynajmniej o Borhardtowsko-Condradowską (w rodzimym, tandeciarskim wydaniu) marynistykę, czy o egzotyczną scenerię. Chodzi o nastrój.

Jest takie nieładne słowo określające równie nieładny stan ducha: wkurwienie. Co wrażliwszych czytelników przepraszam (wykropkowaniem się brzydzę, mając je za hipokryzję), niestety słowo to, mimo pozorów, nie posiada w języku literackim synonimu. Nie jest to bowiem gniew, nie jest to wściekłość, nie jest to nienawiść, ani złość, tylko coś w rodzaju wypadkowej tych wszystkich stanów... Wzbogaconej o coś jeszcze. Trudno powiedzieć, czym jest to „coś”.

Właśnie w takim nastroju i z takiej materii rodzą się zawarte w powieści Nowakowskiego historyjki (dotyczy to zresztą samej *Redy*, w końcu narrator jest jednym z uwięzionych na statku). O nastroju tym nie mówię bez powodu, wiąże się on bowiem z dwiema istotnymi dla książki sprawami. Po pierwsze wpływa na fabułę, która w znacznej mierze traktuje o nieprzewidywalnych zachowaniach, absurdalnych awanturach i sprzeczkach, słowem – „szajbie”. Po drugie wiąże się z formą przytaczanych w *Redzie* opowiadek, a konkretnie z ich kondensacją fabularną, z ich skrótością. Ta skrótość, często powstała kosztem dramatyzmu fabuły, ten telegraficzny wręcz sposób narracji może wynikać z takiego właśnie nastawienia: zbyt się jest wściekłym i zrezygnowanym, żeby więcej mówić, niż jest to konieczne.

Ma to swój urok. Różnorodność typów ludzkich zostaje poparta różnorodnością krótkich, zwięzłych anegdot: bliżej *Redzie* do facecjonistyki, niż do gawędy, do której otwarcie

się odwołuje, choć oczywiście narracyjny spłot książki bardziej jest urozmaicony, a tu i ówdzie pojawia się w niej duch farmazona, jednej z ważniejszych postaci prozy Marka Nowakowskiego.

Nie jest, niestety, *Reda* książką, do której nie można mieć zastrzeżeń. W powieści Nowakowskiego razi, lub przynajmniej dziwi – język postaci. Bohaterowie, po których najmniej się tego można spodziewać, nachalnie operują językiem kolokwialnym pomieszanym z hiperpoprawnym, literackim żargonem, z czego wychodzi jakiś niemożliwy – a bynajmniej nie marynarski – wolapik. Matros, taka jego matka, wyraża się jeden z drugim, jak, uczciwszy uszy, jakiś doktor fil. (bez żadnych, jasna sprawa, uprzedzeń ani co do matrosów, ani tym bardziej do doktorów). Żeby nie być gołosłownym. Oto niejaki „Tata Chief Maszyny” rzecze tak:

„Ba, dawno temu przystojniak był ze mnie! Pociągła twarz, długi, męski nos, mocna broda, szczęki, czoło, wysokie, gęste włosy. Co się stało z tą moją gębą!”

Żaden zdrowy na umyśle człowiek nie powie o sobie (i to w rozmowie), że miał „długi, męski nos”. Ani matros ani doktor fil. No, chyba, że taki sposób mówienia jest jednym z objawów „szajby”.

Albo radiooperator:

„Jak ona niesłychanie bujnie pleni się, potężna, soczysta, kwitnąca. Te korzenie drzew, krzewów, jak macki, ośmiornice wrastające w bagniska. Potęga tej zieleni, grubość liści, kolory kwiatów”.

Lub drugi mechanik (moja ulubiona wypowiedź):

„Dla rekreacji wybraliśmy się na wycieczkę nadmorską autostradą. Pisarz nie umiał prowadzić pojazdów motorowych. Jednak jazda motorowerem nie wymaga szczególnych kwalifikacji i po zapoznaniu go z kilkoma niezbędnymi czynnościami ruszyliśmy w drogę”.

Na Neptuna i wszystkie demony morza! Przecież to jest jakaś instrukcja obsługi, a nie mowa! Zwracam uwagę, że to wszystko są przytoczenia bezpośrednie. Oni tak do siebie mówią. Przeraziła sztuczność takich wypowiedzi (a jest ich dużo) psuje połowę przyjemności płynącej z lektury *Redy*.

I jeszcze jedno. (Tym razem pod adresem wydawcy).

Książka została upstrzona „ikonkami” (skład komputerowy) takimi jak: koło sterowe, kotwica, śruba okrętowa, węzeł, konik morski itp. Ikonki te wmontowane zostały w tekst (zapewne jako znaki podziału), albo też obok niego, na marginesach (zapewne jako kolorowy lokalny). Trochę to infantylne, ale co tam. Rzecz jest o marynarzach i o morzu, więc niech będzie. Tylko czy nie lepiej byłoby zamiast tego zatrudnić korektora?

Marek Nowakowski, *Reda*, Warszawa 1998.

Jan Szaket Tort dla szlifierzy

Działalność Olgi Tokarczuk sprowadzała się dotychczas do dostarczania wydawcom kolejnych książek, co przynosiło masom zadowolenie z lektury, autorce zaś dyskontowaną na spotkaniach autorskich i w plebiscytach czytelników sławę, natomiast psuło krew co bardziej wymagającym komentatorom książek. Ostatnio nastąpiły zmiany: Olga Tokarczuk założyła swoje wydawnictwo, gdzie pewnie będą się pojawiać przede wszystkim jej produkcje, a o najnowszej książce, *Dom dzienny, dom nocny*, nawet krytycznie nastawieni do autorki komentatorzy piszą jeśli nie z zachwytem, to przynajmniej dobrze. Wiem, co mówię, gdyż sam o poprzednich książkach

Olgi Tokarczuk wyrażałem się cierpko.

Oczywiście byłbym ostatnim zarozumiałcem, gdybym upierał się, że autorka przeczytała uważnie moją recenzję w „FA-arcie” nr 2/95 i wyciągnąwszy wnioski, popełniła niezłą książkę, ale serce rośnie, gdy się człowiek wglębia w treść – gdybyż to była pierwsza książka Olgi Tokarczuk! Gdybyż! Ba, ale gdyby *Dom dzienny, dom nocny* był pierwszą wydaną książką autorki, to nie załapałaby się ona na koniunkturę „kobiecego pisania”, nie mogłaby być promowana pod hasłem „pisarze polscy piszą dla czytelnika popularnego” i jej propozycja podzieliłaby los paru innych ambitnych projektów, o których wie tylko pies na książki (z kulawą nogą). A tak – proszę, jest szansa, że ludzie, którzy rozpoczęli przygodę z pisarstwem Olgi Tokarczuk od *Podróży ludzi księgi* przeczytają z rozpędu *Dom dzienny, dom nocny* i – kto to wie – oprócz atrakcyjnych fabuł dostrzegą, pojmą i przyjmą proponowaną im przez autorkę wizję świata nieco abstrakcyjnego, acz szczęśliwego. Umożliwia owo dostrzeżenie, pojęcie i przyjęcie szeregu zabiegów, które będę chciał omówić, gdyż – przykro mi bardzo – nie zamierzam zajmować się fabułami Olgi Tokarczuk. Nie żeby nie było o czym pisać – owszem, jak już wspominałem, są one atrakcyjne, lecz zgodnie z sugerowaną nam wizją świata (nieco abstrakcyjną, acz szczęśliwą) przedstawiane zdarzenia są względem siebie lustrzane, a wynikające z nich przesłania niejednoznaczne, więc szkoda strześcić język. Dam przykład, żeby sprawę unaocznic i szybko przejść do rozważań bardziej ryzykownych, a przez to ciekawszych.

Otóż żywot św. Kummernis, który przynosi książkę, to opowieść o żyjącej w średniowieczu pięknej dziewczynie przeznaczonych Bogu, która, przymuszana gwałtem do małżeństwa, zaprotestowała, zapuszczając brodę, za co została zadżgana, ukrzyżowana i ogolona, jednakowoż prawem cudu broda jej odrastała po śmierci, za czego z kolei sprawą (a i za sprawą innych cudów poczynionych w czasie trwania żywota), lud i siostry klasztorne zaczęli czcić jej świętość. Lustrzanym odbiciem tej postaci jest biseksualny młody mnich Paschalis, rozpoznający się w ukrzyżowanej figurze świętej z obnażonymi piersiami i brodatą twarzą Chrystusa, który to Paschalis, marzący, by stać się kobietą, odbył inicjację homoseksualną w męskim klasztorze, a potem zbiegiem okoliczności trafił do wymarzonego klasztoru żeńskiego, gdzie został ukryty przez przeoryszkę (nota bene – spał się jej wąsik), od której, wreszcie, otrzymał zadanie spisania żywota Kummernis i przedstawienia go biskupowi oraz papieżowi – w celu rozpoczęcia procesu kanonizacji. Rzecz jasna, powiodła się tylko pierwsza część zadania: żywot został spisany, lecz już biskup nie wykazał zainteresowania świętą.

Dzieje Paschalisa opowiedziane są w książce aż do jego śmierci, ale żeby wynikała z całej opowieści jakaś pożyteczna prawda, na przykład dla co bardziej zaangażowanych feministek, to bym nie rzekł – ani męskość, ani żeńskość wyraźnie nie prowadzą osobno do Boga. Gdyby chociaż Kummernis – skoro już koniecznie musiała się oszepić – zakwitł białymi różami włosy, a twarz obrosła kolcami!

Z braku miejsca i z powodu mojego zasadniczego zainteresowania mechanizmami literackości, pominę nie tylko wszelkie inne narracje, posiadające według mnie tę samą cechę lustrzaną, ale też wielce ciekawe rozważania teologiczne prowadzone przez Paschalisa, które krzyżują się z naukami sekty nożowników (a rymują z rozważaniami narratora o kosmogoniach, do których wrócę za chwilę po to, by, jako się rzekło, głądzić o literaturze). W tym momencie bardziej zajmują mnie grzyby. Jeśli bowiem otrzymujemy wraz z książką zakładkę, na której podaje się nam przepis na tort z muchomora czerwonego, w

całej zaś książce pojawiają się uparcie przepisy na inne potrawy z grzybów średnio jadalnych, to przejść nad tym do porządku dziennego, znaczyłoby oślepnąć. Ja rozumiem – kobiece pisanie, w którym przepis na potrawę jest faktorem literatury rozumianej jako słowo pisane, lecz żeby ów przepis był na coś, co nawet w książce nie zabija jedynie takich bytów, jak narratorka, zaś bohaterów (dziecko Frosta) i owszem? Więc czytam: jest to wyraźny sygnał fikcjonalności *Domu dziennego, domu nocnego* (aczkolwiek da się sfunkcjonalizować jeszcze na kilka sposobów, co jest zasadą w omawianej książce, i co się autorce chwali), sygnał jak walenie cepem w łeb, dany na wszelki wypadek – gdyby jednak ktoś chciał całość czytać w konwencji „prawdy” czy „biografizmu”. A pakt z czytelnikiem próbuje się zawrzeć w tej książce już w pierwszym fragmencie zatytułowanym *Sen*. Jako żywo, sen, w którym wszystko może połączyć się ze wszystkim, zdarzenia zaś wysnuwają się ze zdarzeń, jest niezłym schematem lektury. Wszelako po torcie z muchomora zaufanie do wynurzeń narratorki jest dla czytającego trudne. Ja wydestylowałem z owego wynurzenia zdanie ostatnie: „Patrzę – mówię o sobie narratorka – i ani nie poznaję nic nowego, ani nie zapominam tego, co zobaczyłam” (s. 8). Czytam: będę pisać o tym, co już wiem (o sobie), wtedy, gdy dostrzegę to gdzie indziej (u innych).

Podważaniu zaufania do dosłowności opublikowanych narracji służy także coś, czego albo w poprzednich książkach Tokarczuk nie było, albo nie podawało się na talerzu: bezinteresowne poczucie humoru narratorki. Co prawda jeszcze opowieść o Niemcu, który umarł oparty o graniczny słupek z jedną nogą w Polsce, a drugą w Czechach, i którego trupa przerzucają żołnierze to na jedną, to na drugą stronę granicy, mimo sugerowanego sztafetu szopki, ma raczej służyć refleksji niż zabawie, ale już uwaga komentująca przechwałki człowieka oddającego honorowo krew (domniemanego wilkołaka zresztą), stawiająca kwestię, ile to można by było zrobić z niej kaszanki, odnalezienie w średniowiecznym lesie wrośniętego w drzewo noża z napisem Solingen, nazwy sekt działających na Śląsku w czasach reformacji: nożownicy i szwenkfeldyści (w wolnym tłumaczeniu to byliby chyba „platający się po polach” bądź „szwendacze”), czy rozdziałik pod tytułem *Mysmancja* wymieniający znalezione w internecie rodzaje praktyk wróżbiarskich (wszystkie na –mancja, więc mysmancja to chyba będzie wróżenie z komputerowej myszy) – pewnie refleksji mniej służy.

Mnie najbardziej przypadła do gustu opowieść o niańce Gertrudzie Nietzsche, Niemce, która małą narratorkę przyprowadzała do mieszkania autochtonów noszących nazwisko Kamp, w którym to mieszkaniu nastąpiło pierwsze narratorki sfotografowanie: na białym futerku, z pokrywką od garnka (kamp jest tylko wtedy kampem, jeśli praktykuje się go nieświadomie). Opowieść o Gertrudzie Nietzsche i kampie kończy się wynurzeniem o pierwszym „stanięciu na zewnątrz siebie”, wartym zacytowania w całości, ale bezlitośnie ograniczonym przeze mnie do pointy: „jestem strumieniem (...), przydarzam się sobie (...) mogę żyć w tylu światach, ile z nich jestem w stanie zobaczyć” (s. 227). No, proszę!

Zatem jeszcze słówko o grzybach, gdyż czytamy na stronie 173: „Wokół żyli ludzie, których książki nie odkryły, którzy zawsze mając przed sobą ich stos, a w nim Platona, Ajschylosa, Kanta, znajdowali jakimś cudem *Poradnik grzybiarza* albo *Sto przepisów na potrawy z ziemniaków*”. Teraz grzecznie i ostatecznie wyrzucmy *Poradnik grzybiarza* (w książce tytuły nie mają kursyw ani nie są ujęte w cudzysłowy – zakładam, że z rozmysłem), by trzy strony dalej dowiedzieć się, iż istotny jest

CIĄG DALSZY ZE STR. 15

„Ferekydes, nauczyciel Pitagorasa (...) i nie-
zwykły Archemanes z Metapontu autor O
dwoistości rzeczy (każda rzecz ma swą po-
dwojną naturę)”.

Ferekydes jest w *Zarysie historii filozofii*
Legowicza, z inną pisownią i nie uwzględnio-
ny w skorowidzu, ale jednak. Z Metapontu jest
ktoś inny, nieważne. Ale Archemanes? Nie
znalazłem. Wizja kosmogoniczna Archema-
nesa (można się zabawić, traktując to imię jako
znaczące) jest najwyraźniej sprawną kompli-
kacją innych wizji greckich – z solidnymi od-
narratorskimi dodatkami. Jej kształt jest dla
literackości książki ważny, gdyż – jak mnie-
mam – opisujący. Oto więc „na czym polega
istnienie świata”: Chthonos, coś, co bezustan-
nie rodzi świat, jest pożerany przez Chaos,
coś, co jest zasadą świata. Bez siebie nie
mogą istnieć, a owocem tego intensywnego
związku jest Chronos porównywany do „oka
cyklonu”, gdyż z jednej strony porządkuje
wieczne powstawanie, z drugiej – chroni przed
natychmiastową zagładą. W Chaosie rodzą
się wszyscy bogowie, którzy za pomocą mi-
łości usiłują przewyciężyć nienawiść żywiołów,
po to, by osiągnąć jedną, niezniszczalną na-
turę duchową świata. Po to też stwarzają lu-
dzi i całą resztę naszej rzeczywistości.

Zapewne i literaturę, więc posłużmy się wi-
zją z Chronosem w miejscu centralnym do
opowiedzenia o istnieniu omawianej książki.
Byłaby ona punktem chwiejnej równowagi
między opowiadającymi się narratorce histo-
riami a unieważniającymi ich istotność lu-
strzanymi odbiciami pojawiającymi się jako
zasada pisania?

Nie należy zbyt ufać wizjom kosmogo-
nicznym – pod koniec książki pojawia się inna
kosmogonia: nożowników, kumulująca w so-
bie wątki księżycowe w książce I, jako taka,
księżyc oraz konieczności zawołania psal-
mów stawiająca w miejscu centralnym istnie-
nia świata. Pojawia się owa kosmogonia, za-
pewne czyniąc zadość książkowemu prawu
lustrzanej symetrii. Czyż jednak nie pięknie
byłoby pomyśleć o wizji kosmogonicznej z
Chronosem w centrum jako metaforze sytu-
acji życiowej trzydziestoparolatów? Na pew-
no łatwiej przyszłoby nam zrozumieć wszel-
kie enuncjacje narratorskie o starości, jawi-
cej się przede wszystkim jako oaza spokoju,
czy o śmierci jako oczywistym dopełnieniu
życia. Tu mamy tę, wspomnianą na początku
recenzji, wizję świata nieco abstrakcyjną, acz
szczęśliwą, jak na dłoni; trzydziestoparolatko-
wie (zwłaszcza ci bliżej czterdziestki) są prze-
cież w oku cyklonu – żyją w świecie, który
skądś znają, w poczuciu, że wszystko w nim
mogą, bo wszystko o nim wiedzą; już stwo-
rzeni i zajmujący swoje miejsce, jeszcze nie
zagrożeni bezpośrednio rozpadem. Co to
prawi nam narratorka? „Wybiła jakaś dwuna-
sta i zaczyna się nocna część dnia. (...) już
zaczęłam umierać i zanim to się stanie, będę
widziała wszystko w ten sam szokujący spo-
sób (...) od strony geometrii wydarzeń. (...)”
Osią świata są powtarzalne konfiguracje chwil,
ruchów i gestów. Nie wydarza się nic nowe-
go”. (s. 234). Że można w dodatku przedlu-
żyć przebywanie w owej szczęśliwej abstrak-
cji, dowiadujemy się w innym miejscu: „Ten,
kto opowiada zawsze jest żywy, poniekąd nie-
śmiertelny. Wychodzi poza czas”. (s. 215). W
dodatku „Ludzie są słowami. Dopiero wtedy
stają się realni. (...) Jeśli znajdziesz swoje
miejsce – będziesz nieśmiertelna” (s. 168). No,
dobrze – cytowany przez starszego kolegę
młody badacz na zawsze już pozostanie w
jego dziele młodym badaczem. Ale czy nie
zakładamy nazbyt pochopnie, że ktoś owo
dzieło będzie czytać? Niestety, czytelnik jest
słabym punktem tej tak pociągającej teorii.
Oczywiście, zupełnie zrozumiałe jest prze-
świadczenie kogoś ustabilizowanego w swej
rzeczywistości, że nie mówi w pustce. Mówie-
nie do nikogo jest problemem ludzi młodych,

którzy usiłują ten problem zakrzyczeć, i sta-
rych, którzy usiłują swój problem zmilczeć.

Tytułowe dwa domy dzielnie dzielą nasze
życie między siebie, znajdują formę na sen i
czuwanie, ale też dostajemy (s. 193) dwa
inne domy. Jeden w czasie i przestrzeni, kon-
kretny, drugi – nieskończony, w których po-
ność żyjemy jednocześnie. Ech, podziały, opo-
zycje... A przecież, wbrew temu, co sugeru-
je algebra, po każdym podziale (i jakimkol-
wiek opisanu) zawsze zostaje reszta. Co
zatem pozostało? Gdzie jest reszta Olgi To-
karczuk? Szybko przejrzałem książkę i zna-
lażem: wydawnictwo „Ruta” mieści się w
Wałbrzychu przy ulicy Szlifierskiej. Szlifie-
rze... Niczego o nich nie ma w tej książce.
Co też oni mogli szlifować? Może coś, co
pradziadek Olgi Tokarczuk wytoczył?

**Olga Tokarczuk: *Dom dzienny, dom noc-
ny*. Wydawnictwo „Ruta”. Wałbrzych 1998.**

Robert Ostaszewski Rzucone w ką- tę karty tarota, albo w kulturowym ciuchlandzie

Już poprzednia książka Manuei Gretkow-
skiej, *Światowidz*, wskazywała na to, iż
proza autorki *Kabaretu metafizycznego* zaczy-
na powoli ewoluować. Wszystkie wcześniej-
sze teksty Gretkowskiej – może z wyjątkiem
debiutanckiej książki *My zdzies' emigranty* –
a więc *Tarok paryski*, *Kabaret metafizyczny*,
Podręcznik do ludzi, doskonale określić moż-
na cytatem z opowiadania *Mur* pomieszczo-
nego w *Namiętniku*: „Czytałem bestsellery,
noble, goncourty. Byłem najbardziej zaczy-
tany facetem we Francji. Doszedłem do wnios-
ku, że wszystkie te książki są na wszelki
wypadek o niczym. Przechodzą przez inte-
lekt jak czopki”. Odnależć w nich można było
trochę ciekawych obserwacji z życia emigran-
tów (oczywiście specyficznych, dużo bardziej
podobnych do opisanych przez Deleuze'a i
Guattariego nomadów, niż emigrantów cho-
ćby z *Brata* Bronisława Wildsteina), kilka dość
wysilonych konceptów konstrukcyjnych, mn-
stwo powierzchownej erudycji, a to wszystko
podlane sosem ponowoczesnych myśli i my-
ślatek. Teksty te przypominały barwne fajer-
werki, mamiące wzrok obserwatorów tylko
przez chwilę i ginące zaraz w ciemności po
to, aby ustąpić miejsca następnemu koloro-
wemu błyskowi. Dlatego z ulgą przyjąłem fakt,
iż w *Namiętniku* Gretkowska zrezygnowała z
zabaw tarotem, eseistycznych wtęto-
w, prowokacji i wreszcie zaczęła opowiadać histo-
rie. W nowym tomie opowiadań zdecydowa-
nie uproszczyła narrację, która sprawiała wra-
żenie bardziej uładowanej niż w poprzednich tek-
stach. Nie oznacza to jednak moim zdaniem
regresu prozy Gretkowskiej. Wręcz przeci-
wnie. Gretkowska wydaje się teraz pisarką bar-
dziej naiwną niż kilka lat temu, mniej skłon-
ną do operowania (auto)ironią i dystansującymi
cudzysłowami, ale dzięki temu – paradoksal-
nie – zdecydowanie bardziej zajmującą.

Według samej Gretkowskiej *„Namiętnik* to
opowiadania o miłości”. To wyznanie autorki
umieszczone w paratekście uznać należy
jednak przede wszystkim za chwyt reklamo-
wy. Miłość oczywiście przewija się w tych opo-
wiadaniach, ale ważniejsze są w nich pona-
wiane przez bohaterów próby zmiany przy-
pisanych im ról kulturowych, odrzucenia form
ograniczających ich osobowość. Aby tego do-
konać, zdekonstruować stabilizowany przez
intelekt układ kulturowych schematów, który
niczym gorset modeluje formę ich życia,

muszą odwołać się do namiętności. Jedyne
namiętność, wymykające się rozumowi i
zdrowemu rozsądkowi pragnienie miłości czy
transcendencji (Boga, Ducha) doprowadzić
może, jak sądzą bohaterowie opowiadań, do
wysupiania się z kulturowego gorsetu. Czy
wystarczy więc być namiętnym, aby odzy-
skać, czy wręcz zdobyć, autentyczność, zbu-
dować samemu własną tożsamość?

Gretkowska nie proponuje nam bynajmniej
tak prostej recepty. Przyjrzyjmy się chociażby
bohaterce opowiadania *Sandra K.* Opowiada-
nie to ma formę pamiętnika bohaterki. San-
dra jest młodą sekretarką w agencji reklamo-
wej. Uważa ona, iż „Życie powinno być od-
ręczne, autentyczne – żadną fotokopią cu-
dzych marzeń”, mimo to żyje „według pisma”,
kształtując własną osobę i życie podług wz-
orów dostarczanych przez kolorowe magazy-
ny kobiece. Sandra realizuje ściśle punkt po
punkcie instrukcję obsługi kobiecej cielesno-
ści zawartą w owych czasopismach. Jej cia-
ło, mimo licznych wokół niego zabiegów, jest
jednak dalekie od ideału promowanego przez
media. I tu – paradoksalnie – nadmierna dba-
łość o własne ciało doprowadza Sandrę do
odrzućcia cielesności: „Czuje się wypożycz-
ona fizjologii. Muszę odżywiać ciało, nosić je z
e sobą, gdy w środku czuję się kimś innym.
Niecielesnym”. Odrzucenie cielesności, postę-
pująca anoreksja doprowadzają Sandrę do
pewnej formy mistycyzmu. Uważa się ona za
medium, przepowiada przyszłość. Piszę, prze-
konana, że udało jej się odrzucić przygoto-
waną dla kobiety przez kulturę rolę: „Moje
poprzednie życie było wulgarną bzdurą. Ko-
bieta powinna być subtelna i uduchowiona”.
Nie zauważa jednak, że odrzucając jedną rolę
od razu wchodzi w inną; w rolę, najpowszech-
niej chyba obowiązującą w dziewiętnastym
wieku, kobiety, jako istoty subtelnej, stojącej
po stronie duchowości, niechętnie, czy wręcz
z oburzeniem traktującej to, co cielesne, ma-
terialne. Gretkowska wyraźnie pokazuje, że
w świecie nadmiaru, w którym wszystko już
było, wszelkie możliwe role zostały już daw-
no w szczegółach rozpisane, niemożliwe jest
odnalezienie przez człowieka własnej auten-
tyczności. Tożsamość każdego człowieka jawi
się więc jako rodzaj okrycia „z drugiej ręki”,
noszonego już wcześniej przez kogoś innego.

Podejmowanym przez bohaterów Gretkow-
skiej próbom wydobycia się z pułapki zasta-
wionej na nich przez kulturę, towarzyszą po-
szukiwania duchowości. Czasami, jak w przy-
padku Juliana z opowiadania *Mur*, kierują one
bohaterów w stronę wiary, Boga. Julian nie
potrafi jednak odnaleźć Boga. Narrator opo-
wiadania tak określa Juliana: „Albo się wierzy,
albo nie. On był pośrodku. (...) Cokolwiek się
działo przyjmował to za znak. Na razie doznał
stygmów obojętności”. Będąc „letnim”, po-
zbawionym namiętności, Julian nie umie od-
rzucić ograniczającej go formy, mimo iż czuje
jej uciążliwość. Aby tego dokonać, musiałby
przejść przez jakieś „doświadczenie granicz-
ne”, spróbować dotknąć śmierci. Nie robi
tego, ponieważ nie umie zlikwidować ironicz-
nego dystansu wobec świata, a „Tam, gdzie
zjawia się ona [ironia – przyp. R.O.], nic nie
jest prawdziwe”. Podobnie jak Julian, również
bohater opowiadania *Ikona*, rosyjski książę
Koldunow, ma problemy z przedarciem się
poprzez materię do tego, co duchowe. „Ja tyje,
tyje, obrastam tłuszczem, grzeszę materią. W
głębi ducha zaś marzę o umniejszeniu” – mówi
Koldunow. W odnalezieniu drogi do Boga po-
móc ma księciu ikona, utożsamiana przez nie-
go z tym, co duchowe. Koldunow wyśmiewa
materializm, konsumpcjonizm współczesnej
Europy: „Zachód stracił duszę, kiedy stracił
ikonę. Teraz kupują, kupują. He, he, duszy nie
da się kupić i powiesić na haku”. Sam jednak
nie dostrzega, że jego zafascynowanie iko-
nami, przypisuje go do owego potępianego
za utratę duchowości Zachodu. Ikona stano-
wi jedynie rodzaj materialnego znaku istnie-

nia Boga. Koldunow, skupiając całą swą reli-
gijną żarliwość nie na istocie, czyli Bogu, lecz
jedynie na jego materialnym znaku, czci wła-
ściwie materię.

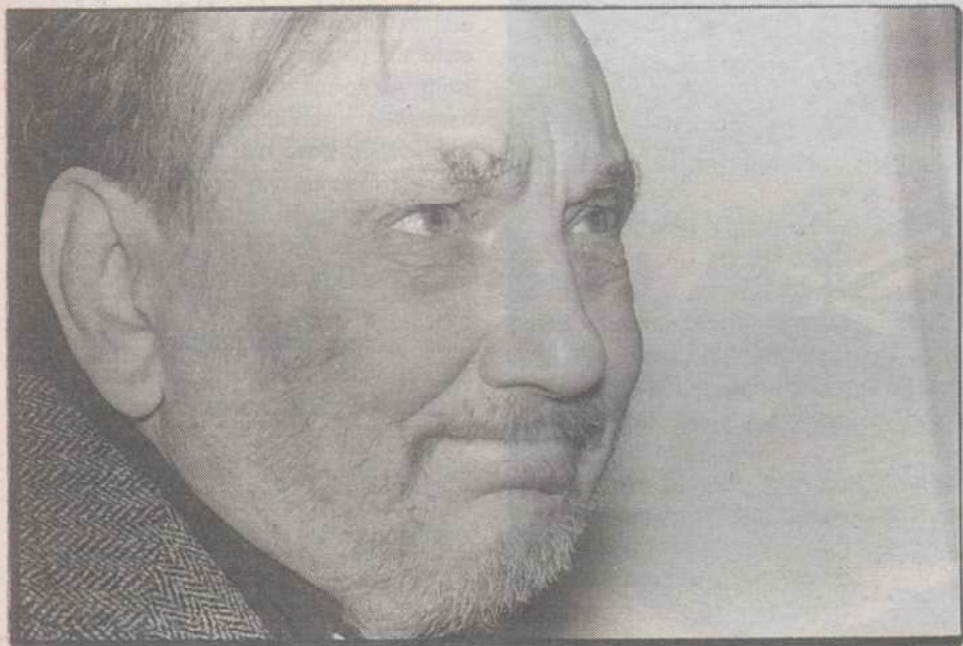
Bohaterowie Gretkowskiej z *Namiętnika*
przypominają postaci z tekstów Andrzeja Sta-
siuka. W prozie obojga tych autorów bohate-
rowie starają się wychylić poza to, co mate-
rialne, w poszukiwaniu ducha, duszy czy
Boga; chcą niejako sprawdzić czy istnieje jesz-
cze cokolwiek poza ciałem, materią. O ile jed-
nak u Stasiuka – choćby w *Dwóch sztukach*
(*telewizyjnych*) o *śmierci* – bohaterowie nie są
w stanie uchylć furtki w materii i zajrzeć na
drugą stronę, co więcej, zdają sobie sprawę z
własnych ograniczeń poznawczych, o tyle u
Gretkowskiej jest to możliwe. Tyle tylko, że
kontakt z tym, co pozamaterialne, czy cho-
ciażby złudzenie takiego kontaktu, jest dla bo-
haterów Gretkowskiej, chociażby wspomnia-
nej już Sandry, jednocześnie dotknięciem sza-
leństwa czy śmierci.

Gretkowska nie byłaby oczywiście sobą,
gdyby nie spróbowała spojrzeć na własne pi-
sanie i - szerzej - całą literaturę z ironicznym
dystansem. Najwyraźniejsze jest to w tytuło-
wym tekście tomu. Poszukiwania duchowości
czy też własnej autentyczności wolnej od kul-
turowych schematów, jakim oddają się boha-
terowie jej nowej książki, wiążą się jednocze-
śnie z koniecznością językowego uchwycenia
niewyraźnego czy znalezienia nowego
idiomu, zdolnego w pełni wyrazić specyfikę ich
doświadczeń. Krótki tekst *Namiętnik* stanowi
przykład mowy ciała, najwyraźniej artykułowa-
nej w chwili fizycznego zespolenia się dwójga
kochanków, na język literackich obrazów. Czy-
tamy tam: „Wkładasz język między wargi.
Dzielimy się ostatnim zrozumiałym słowem.
Rozgryzamy: ko - och - am. I opadają ozdoby
słów. W jęku głos jest nagi. W samym środku
krzyku. Pragnienie nieprzekładalne na wy-
uczone, tresowane słówka”. Aby jednak do-
tknąć poprzez język owego niewyraźnego
momentu, kiedy kochankowie są „spłeceni w
jedność”, narratorka musi odwołać się do słów
i to w dodatku słów jak najbardziej „tresowa-
nych”, splecionych ostrogią metafory po to, by, z
jednej strony, uniknąć banalnej dosłowności
ocierającej się o wulgarność, z drugiej – za-
chować specyfikę tego momentu. Okazuje się
więc, że nie ma ucieczki z klatki języka, który
wikła nas nieuchronnie w kulturę ze wszystki-
mi jej samoodtworzającymi się schematami. I
dalej, każdy pisarz, który występuje w imię au-
tentyczności, pisząc o tym paradoksalnie prze-
kreśla możliwość uzyskania jej.

Naiwność Gretkowskiej, o której wspomnia-
łem na początku tej recenzji, wyciszenie pi-
sarskiej samoświadomości w *Namiętniku*,
zdecydowanie odświeżające prozę autorki
Kabaretu metafizycznego, nie jest jednak je-
dyną tendencją w tym tomie. W opowiada-
niach *Latin lover* i *Mur* zbyt widoczny jest in-
tertekstualny podkład opowiadanych historii,
czyli wyraźne nawiązania, odpowiednio, do
prozy iberoamerykańskiej i egzystencjalistycz-
nej. Żyjemy oczywiście w czasach, w których
układanie tekstowych klocków wymyślonych
przez innych, nie jest niczym nagannym. Nie
zmienia to jednak faktu, że taka układanka
może być albo zła, albo dobra. Układanka jest
dobra wtedy, gdy zapożyczone klocki teksto-
we wzbogacają nowy tekst, otwierając dodate-
kowe możliwości interpretacyjne. W nowej
książce Gretkowskiej natomiast nawiązania do
prozy iberoamerykańskiej i egzystencjalistycz-
nej są interpretacyjnie „puste”, nie wnoszą nic
znaczącego do tekstów. Autorka używa ich
jedynie dla podparcia swoich własnych kon-
strukcji. W tym momencie intertekstualizm
przechyla się w stronę banalnej wtórności.
Trudno się jednak dziwić temu potknięciu:
Gretkowska dopiero uczy się trudnej sztuki
opowiadania historii.

**Manuela Gretkowska, *Namiętnik*, Wydawnictwo
W.A.B., 1998.**

Anna Pilch **Demony ciała** O malarstwie Jana Lebensteina



JAN LEBENSTEIN

Fotografia Wojtek Korsak

Od czasu, gdy w warszawskiej „Zachęcie” urządzono po raz pierwszy retrospektywną wystawę Jana Lebensteina, upłynęło sześć lat. Teraz w 1999 roku znowu można go zobaczyć w „całości”. Stało się to możliwe dzięki Instytutowi Polskiemu w Paryżu, który w grudniu 1998 urządził artystę wielką retrospektywę pod nazwą *Etapy*.

Zaprezentowane tam dzieła to ogromny dorobek z lat 1956-1993. Z Paryża obrazy Lebensteina pojechały w lutym tego roku do Lublina. W kwietniu i maju będą w Krakowie. Potem Gdańsk i jesienią – do końca października – Warszawa. Tak więc rok 1999 jest dla polskiej sztuki niezwykle istotny – upływa pod znakiem Lebensteina.

W założeniu *Etapy* sugerują poukładane w pewne całości, zamknięte rozdziały malarstwa. Od pierwszej indywidualnej wystawy artysty w Teatrze na Tarczyńskiej w roku 1956 przeszła cała epoka. W ciągu tego czasu o Lebensteinie napisano ogromne ilości rozmaitych interpretacji i komentarzy. Dzisiaj, gdy stoimy przed *Etapami*, na które składają się cykle obrazów: *Figury osiowe*, *Bestiarium*, cykle gwaszy do *Folwarku zwierzęcego*, ilustracje do *Księgi Hioba* i *Apokalipsy*, cykl *Sweet Bar* i pejzaże z „Grand Canyon”, wreszcie serie obrazów „mitologicznych”, jak *Pergamony* z lat 90-tych, a wszystko układa się w etapy, chciałabym przypomnieć pewien wzruszający moment.

Po wystawie w „Zachęcie” i na jej fali, w roku 1993 powstał film pod tytułem *Lebenstein*, w którym Tadeusz Nyczek i Piotr Kłoczowski (komisarz ostatniej, paryskiej wystawy) prowadzą rozmowę o sztuce i życiu z artystą. Rozmowę poprzedza archiwalny materiał filmowy z roku 1960 nagrany w Paryżu dla „Pegaza” przez Andrzeja Wata, w którym rozmawia on z Janem Lebensteinem o jego świeżych, ale już doniosłych sukcesach, o jego najbliższych, artystycznych planach. Na ekranie widzimy młodego, zadowolonego, pewnego siebie artystę, który ma rozległe plany i karierę światową przed sobą. Obejrawszy siebie sprzed grubo ponad trzydziestu lat, Lebenstein ten swój „portret artysty z czasów młodości” komentuje gorzko. „Wszystko jest przegrane, to, co przeszło jest przegrane” – mówi i zaraz dodaje: „Jak się ma lat trzydzieści, to wydaje się, że jest dużo do wygrania, ale to, co przeszło jest przegrane. Minęła cała epoka, półtora pokolenia i takie „tuptanie” po sobie samym i grzebanie się w swojej przeszłości jest dla mnie żenujące, bo ostatecznie żyje się dniem dzisiejszym, a nie przeszłością”.

To prawda, minęła epoka, w czasie której Lebenstein stworzył wielkie dzieło „wymyśla-

nia bytu na nowo”, by posłużyć się frazą Konstantego Jeleńskiego, dzieło, które za każdym razem określało teraźniejszość wpisując ją w ramy obrazu. Za każdym razem trzymał się zasady, by przed oczami widza odkryć w „widzialnym” obrazie to, co niewidzialne, wydobyć to, co ukryte, uzewnętrzniać to, co uwewnętrznione – emocje, popędy, obsesje.

Osią dla obrazów Lebensteina z lat 1956-60-1963 jest mniej lub bardziej czytelny ideogram ludzkiej figury, złożony z linii poddanych rygorom dość szczególnej geometrii. Przestrzeń otaczająca tę figurę, sprowadzona do samej „osi”, kręgów, kręgosłupa zostaje zredukowana na rzecz wyeksponowania ikono-figury. Budowanie obrazu wzdłuż kręgosłupa to zasada lebensteinowskiej wizji życia. Kręgowiec – każdy – niezależnie od stopnia jego kręgowego rozwoju został absurdalnie podzielony sztywną linią kręgosłupa – zdaje się mówić artysta. To linie podziału na szkielet i ciało, na ducha i materię, na życie i śmierć, początek i koniec. A kręgosłup jest początkiem i końcem wszystkiego. Jest życiem, ruchem, aktywnością, niesie, dźwiga, tworzy, ale równocześnie jest końcem, szkieletem, efektem rozpadu, zniszczeniem. Jest pieczęcią Erosa i Tanatosa. Jeleński zauważył, że w rozwoju malarstwa Lebensteina istnieje mimetyzm stworzenia: od pierwotnego kręgowca, ideogramu szkieletu, poprzez stwory „przedpotopowe”, do natury w człowieku. Kiedyś Krzysztof Pomian w swoim tekście o Lebensteinie opowiadał, jak pewien zoolog, który odwiedził w latach sześćdziesiątych pracownię artysty zauważył, że choć przedstawione na obrazach zwierzęta nie istnieją, to niemniej jednak mogłyby istnieć, bo są przekonujące biologicznie.

Do malowania obsesyjnego *Bestiarium* Lebenstein podchodził ostrożnie, jakby z obawą i lękiem, by nie otworzyć przysłowiowej puszkii Pandory, z której wysypią się wszystkie człowiecze, wewnętrzne potworności. „Od skóry”, więc od zewnątrz dochodził artysta do człowieko-podobnej menażerii, do wnętrza mrocznego, okaleczonego, obsesyjnego.

Kręgosłupy i uzewnętrznione żebra *Figur osiowych* ubrał w nowym cyklu swoich obrazów w chropowate, gruboziarniste, przedpotopowe skóry-ciała. Ciała, czy raczej cielska nabierają przerażających form, wynaturzonych, zdeformowanych. Tak przedstawiony człowiek wchodzi w relację z bestiami, by w zwierzęco-ludzkim karnawale w towarzystwie tajemniczych menażerii zmierzać – dokąd? Zmierzać tam, gdzie podpowie stojący za plecami ludzkiej postaci

zwierz: baran, diabeł, świnia, szczur, chimer. Zwierz, który niczym teatralny sufler podpowiada rolę do zagrania; anty-aniół-stróż ludzkich obsesji, zboczeń, emocji i istnień (obraz *Les Siens*, 1969).

W kolejnym po *Bestiarium* cyklu *Sweet Bar* (1976-1977) Lebenstein podejmuje tę samą tematykę, ale w innym układzie. Obrazy w *Sweet Bar* są ilustracyjne, lekkie, niemal secesyjne, są jakby zabawą z własnym tematem. Patrząc na to, co dzieje się w *Bar Club Sweety*, mamy poczucie uczestniczenia w iluzorycznym balu wampirów. Obsesyjno-egzystencjalno-metafizyczny problem: przemijanie, rozkład, zniszczenie, śmierć – rozpyływa się tutaj w jakiejś groteskowo-malarskiej wizji, w groteskowej, secesyjnej zabawie. Tym razem zjawy, rusalki i inne straszdyła nabierają lekkości, nie wywołują strachu, nie dotykają nas „bezpośrednio” ich relacje. A relacje między postaciami – konsekwentnie takie same. Wiwisekcja duszy i jak powiedział niegdyś jeden z jego interpretatorów „przeświecanie ciała promieniami śmierci”.

Dziewczynine w *Sweet Bar* towarzyszy na zasadzie lustrzanego odbicia śmierć, odkrywając niewidzialną prawdę o niej samej, i niczym promieniami Roentgena malując jej ostateczny wizerunek.

Dwie wizje w jednym ciele – piękno i brzydota, życie i śmierć, ciało i szkielet – czysty barok, można powiedzieć. Sam Lebenstein powiedziałby – „swoisty barok nałożony na archaizm”. Ten barokowy rodowód malarstwa Lebensteina zapisał w dedykowanym artyście wierszu Czesław Miłosz dając mu właśnie tytuł: *Rodowód*:

„na pewno mamy wiele ze sobą wspólnego
My wszyscy, którzy rośliśmy w miastach
Baroku

(...)

A jednak coś nam pozostało: predylekcja
do linii krętej,

Wysokie spirale przeciwności,

plamieniodobne,
Strojenie kobiet w suto drapowane suknie,
Żeby dodawać blasku tańcowi szkieletów”

Miłosz, który gościł u siebie w Berkeley artystę (powstała z pobytu w Stanach Zjednoczonych seria obrazów „amerykańskich”, pejzaże z Grand Canyon), pisał w 1985 roku do Lebensteina do Paryża:

„Kochany Jasiu,

Malując swoje potwory towarzyszyłeś nam, naszej konfraterni, tak samo jak Ty potworami naszego stulecia przejętej. Twoje dzieło nieraz przypomina mi o opiniach Aleksandra Wata, który w sztuce i literaturze nam współczesnej widział odrodzenie się makabrycznej wizji baroku z jego stałym „memento mori” (...) Uważam Ciebie za barokowego malarza, spokrewnionego z Włochami. Choć posuwasz bardzo daleko sprzeczność pomiędzy formą ludzkiego ciała i jego rozpadem, jego szkieletowatością, jest u Ciebie prawdziwa pasja erotyczna, gniew na ciało, że jest tylko tym, czym jest”. (List zamieszczony w katalogu wystawy Lebensteina w Zachęcie, Warszawa 1992). Jest to głęboko trafne odczucie malarstwa Jana Lebensteina. Wieczny temat jego dzieła: kobieta i bestia, życie i śmierć w barokowej, plastycznej szacie formy i koloru łączy w jedno wszechobecny niepokój i pożądanie. W malarskich wizjach kobiety często jest to demonstracja pełnego patosu pragnienia zawładnięcia nad absolutną jej całością. Dlatego tak trafne jest sprostowanie Miłosza o erotycznej, barokowej kontemplacji ciała.

Malarstwo Lebensteina jest zatem bardzo „malarskie”, jak i bardzo literackie. Barokowy karnawał ludzko-zwierzęcych „egzemplarzy” wirujących w onirycznej, barokowo niepokojącej przestrzeni przywołuje czasem na myśl barwne korowody postaci, choćby z *Biesów* Dostojewskiego, czy menażerii ludzkiej Witkacego i Gombrowicza.

Gdy podczas ostatniej, paryskiej wystawy zapytano Lebensteina, czym dzisiaj są dla niego figury osiowe po ponad 40 latach, odpowiedział, że po prostu symbolem przemijania, bo wszystko jest przemijaniem i pozostaje tylko symbol człowieka, który czasem nazywamy duszą.

Gdy porówna się pierwsze obrazy z *Figur na osi* z późniejszym *Intérieur-extérieur* (1977), czy *Groupe d'adieu* (1976), czy *Asile* (1977) poprzez *Ingénue I* (1976) dochodząc aż do *Nu ascendant* i *Nu descendant* z 1993 roku, widać wyraźnie, jak konsekwentnie realizuje on swoje malarskie „widzenie”, jak w nim ujawnia przerażającą głębię mrocznej duszy, w obnażonym do kości ciele symbolizującym z kolei rozpacz świata. Dzieło Lebensteina zatacza więc magiczny krąg. Skąd i dokąd? Od kości do kości. Od życia do śmierci. Zamyka w obrazach sedno naszych spraw. Przywołajmy w tym miejscu fragment wiersza bliskiego mu duchowo poety, Aleksandra Wata, z którym łączyła go zresztą przyjaźń, wiersza, który precyzyjniej, niż krytyczne komentarze, ogarnie *Etapy* Jana Lebensteina:

„Skąd?” – „Od śmieci” . – „Dokąd?” – „Do śmierci”.

„A ty?” – „Z życia. Do życia”.

„Kto ty jesteś?” – „Ja jestem Ty”

Jak w lustrze:

Ty jesteś moim odbiciem.

Albo odwrotnie”.

– „Jak ustalić, kto czym jest odbiciem?”

– „Nie ustalisz. Lustra nie ma”.

JAN LEBENSTEIN. ETAPY. Wybrane obrazy na płótnie i papierze z lat 1956-1993.

13 IV - 23 V 1999 r.

Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury w Krakowie.

Jan Lebenstein, *Corps propre*, 1967, akryl i olej na płótnie, 197 x 97 cm.

Reprodukcja Album



Anna Potoczek **Papier i ekstaza** O ostatnich cyklach grafik

Wojna, pokój i historia

Wielka, religijna architektura hiszpańska powstawała w trakcie, albo w wyniku rekonkwisty, czyli trwającej dwa wieki wojny chrześcijan z Arabami, w opozycji wobec sztuki islamu. Każdy kto widział choćby amatorskie zdjęcia Alhambry i Generalife w Granadzie, Alkazaru i Giraldu w Sewilli, albo meczetu w Kordobie, musi wyobrazić sobie napięcie, jakie ta zdumiewająca sztuka musiała wzbudzać w zwyczajnych. W istocie zwyczajcy tylko przez nią, przez architekturę właśnie, zostali pokonani. Izabela Kastyljska, monarchini nie znająca kompromisu, nieudana kandydatka na ołtarze (forsowana przez Opus Dei, odrzucona ostatecznie z powodu swego fanatyzmu i antysemityzmu), nie ważyła się zniszczyć twierdzy Granady — poza względami obronnymi Granada była zbyt piękna. Jej wnuk, cesarz Karol V, wchodząc do przebudowanego meczetu w Kordobie, miał powiedzieć — wybudowaliście coś, co mogło powstać wszędzie, zniszczyliście to, co było tylko tutaj. Nawet pałace chrześcijańskie, nie wspominając o żydowskich synagogach, nie mogły pozbyć się arabskiego piętna, bo na zlecenie nowych właścicieli ozdabiali je artyści arabscy, w stylu zbliżonym do klasycznego kanonu — mudejar. W Andaluzji i Kastylii ta naśladowcza maniera przetrwała dziesiątki lat, będąc najszczerzym wyrazem związków z kulturą arabską, przegraną przecież i raz na zawsze unicestwioną. Ale historia nie przestaje płynąć. W 1515 roku rodzi się Teresa de Ahumada, przyszła święta Teresa od Jezusa, w roku 1519, za panowania Karola V Herman Korteż udaje się na podbój Meksyku, a Magellan wyrusza, by opłynąć świat. W 1525 Ignacy Loyola, założyciel zakonu jezuitów pisze swe dzieło *Ćwiczenia duchowe*, a w 1529 Pizarro podbija Peru. W 1556 na tron Hiszpanii wstępuje Filip Drugi, twórca Escorialu, a w dwa lata później królową Anglii zostaje Elżbieta. W 1577, w więzieniu, przyszedł święty Jan od Krzyża pisze mistyczną *Drogę na Górę Karmel* i *Ciemną noc*. W przedmowie do IV wydania tych dzieł (Kraków, 1986) czytamy, że pod koniec szesnastego stulecia Hiszpania liczyła około 8 milionów ludzi, a z tego co siódmy mieszkaniowiec to zakonnik lub zakonnica. W jednej tylko diecezji Calahorra liczącej około 200 tys. ludzi było 22 tys. kapłanów. Ten niewiarygodny rozkwit wiary musiał znaleźć dla siebie właściwe miejsce. Te rzesze ludzi musiały się gdzieś modlić. Gdzieś? Nie mogło być to miejsce przypadkowe, drugiej kategorii, byle jakie. Ledwie zjednoczony kraj (pamiętajmy, że Teresa z Avila jako mała dziewczynka uciekła wraz z bratem z rodzinnego domu, by nawracać Maurów — to były te czasy, pamięć o wielkości i potęgze Arabów była bardzo świeża) wymagał sztuki rodzimej, ale równej temu, co stworzyli „niewierni”. Miała to być sztuka potężna, druzgocąca wątpliwości. Musiała to być sztuka wielka. Z tej potrzeby, czy nawet konieczności, powstał drugi po sztuce Arabów hiszpański cud — katedry.

Katedry

Mogłoby się wydawać, że katedry hiszpańskie zbudowano ponad wszelką miarę ryłka i papieru. Obraz może unieść przede wszystkim to co materialne, lub prawie materialne, czyli szczegóły konstrukcji, styl, czasem światło i wewnętrzny klimat. Ale katedry hiszpańskie, w przeciwieństwie do francuskich, niemieckich, angielskich i po prawdzie wszystkich innych, mają w sobie coś, co je wyróżnia — swoim mistycznym szaleństwem ścierającym człowieka w proch. Istota ludzka zostaje zdeptana przez piętrzący się bez umiaru kamień. Nawet wnętrza gotyckie, z natury surowe, w Hiszpanii upodabniają się do wściekłego żywiołu, wiele naraz lawin, które zawisły wyso-



Tadeusz Jackowski, *Katedry hiszpańskie III (Santiago de Compostela)*, 1993, akwatineta, mezzotinta, 65x50 cm.

ko nad ziemią i trwają tam, głuche na wezwanie grawitacji, przyniatające mnóstwem szczegółów i całym swym ogromem. Jest w tym nawet coś dziwnego, bo te budowle nie tyle wznoszą się, co opadają, po prostu walą się bez litości na nasz coraz bardziej pokorny, zmały, osłupiały wzrok. Bóg tych katedr jest Bogiem potężnych przestworzy. Ale On tam jest. Jest tam na pewno. Katedry hiszpańskie nie zmieniają się w muzea, zbyt wiele w nich ekstazy, skrajnego napięcia, zbyt wiele niepokoju. Oddać ten niepokój na papierze — oto zadanie! Oddać coś, co woła w ciemności, gęstnieje, narasta. Co powstaje w nas, nieokreślone do końca, wibrujące, dwuznaczne. Tak po prostu — dokonać tego, złapać to w metalową płytę, wyjąć spod prasy, pokazać. „To”. Nie samo wnętrze, ale jego sens, który nie jest wyłącznie sensem religijnym. O takim rodzaju sensu William Golding napisał powieść *Wieża*, i dzieje budowy katedry w Salisbury stały się milowymi krokami w jego drodze do Nobla. Ale akwatineta nie buduje się ze słów. A właśnie techniką akwatinety wykonał swoje *Katedry hiszpańskie* Tadeusz Jackowski. W tej ciemnej łapczywie chłonej światło technice opowiedział długą historię o kilku poziomach.

Pierwszym poziomem jest sam temat — budowle, które zaważyły na duchowych dziejach świata. Drugim — jest ludzkie natchnienie pokazane tak jak w baroku, to znaczy wprost. A kolejne piętro to styl. Trzeba napisać to wyraźnie — grafiki tej klasy może stworzyć tylko mistrz.

Wielkanoc w Sewilli

Mamy i od dawna mieliśmy w Polsce i w Krakowie wybitną grafikę. Pesymiści mówią, że to się kończy, bo niewielu artystów ma doświadczenie, cierpliwość i czas, niezbędne w tej dyscyplinie. Podobno przyszłość ma przy-

nieść ostateczne zwycięstwo grafiki komputerowej, ale nim do tego dojdzie, mam ochotę do upadłego oglądać nie wydruki maszyny, ale prace autentyczne. Chcę oglądać pracę rąk i wyobraźni, śledzić każdą linię, prowadzoną tak lub owak, na powierzchni drewna, linoleum, gipsu czy metalu. Tylko dotknięcie żywych palców pozwala sztuce żyć. *Katedry hiszpańskie* i nieco od nich wcześniejszy, pokrewny cykl *Wielkanoc w Sewilli* w żaden sposób nie mogłyby powstać, kierowane kliknięciami mechanicznej myszy. Żadne komputerowe „rasowanie” nie wchodzi w grę. Grafika albo jest sobą w swej żmudnej całości, albo nigdy nie dostąpi nawet progu mistrzostwa. Być albo nie być — i nie ma tu pytania.

Mistrzem technik realizowanych w metalu, mezzotinty, akwaforty i akwatinety Tadeusz Jackowski był od lat. Odnosi się jednak wrażenie, że przez całe lata nie był siebie do końca pewien — tworzył cykle tak odmienne, jakby nie mógł się zdecydować na swój własny głos. Wiele, i słusznie, pisano o liryzmie jego zagadkowych mezzotint (martwe natury z muszlami, lustrami, poskręcany liśćmi i cytatami z malarstwa), o dowcipnych połączeniach mezzotinty z akwafortą (*Waleczny dragon*, *Listopadowy faun*, cykl *Wnętrza z modelką*), o eksperymentach z ruletką elektryczną i miedziorytem (*Bal manekinów*, *Zakochani*, *La belle H.*). Krytycy i przyjaciele mieli na to sporo okazji i czasu — blisko 150 wystaw w których uczestniczył. A przecież *Wielkanoc w Sewilli* zdarzyła się nagle. Po *Modelce i psie* z roku 1990 (wykonanej ruletką elektryczną, jak się elegancko nazywa maszynkę do borowania w zębach), rok 1991 stał się rewelacją. Opowiadał o tym: „była Wielkanoc, ulicami Sewilli szły procesje biczowników, po zmroku pachniały kwiaty pomarańczy”. Kilka wspomnień i słów zamienia się w metalową płytę, na której powstaje obraz. Jest to obraz bar-

dzo dzięki w swym wyrafinowaniu. Fragmenty architektury, wysokie czapy biczowników z otworami na oczy, jaskrawe kontury łuków i palm. Ale to nie wszystko. Po raz pierwszy Jackowski w ten sposób sięga po tradycję, wykraczając poza nią. Do tego celu używa znanych metafor, przy uderzeniu w widza nowością nawiązuje do historii. Dlaczego tak jest? Tego zapewne nie wie nawet on sam, ale można się domyślać, że powód jest prosty. To, na co się powołuje, jest, bo zawsze miało być, poruszające piękno. To jedno się nie zestarzało. Zamykamy i otwieramy oczy, właśnie odeszli Maurowie, bractwa biczowników wzywają do pokuty, z migdałowców opada biały i różowy pył. Wielkanoc w Sewilli trwa od pięciu wieków. Z ciągłości czasu powoli znika gorycz, ale ulga pozostaje.

W stronę Meksyku

Pomostem pomiędzy oszalamiającą *Wielkanocą w Sewilli* a cyklem grafik powstałych pod wpływem podróży do Ameryki Południowej są właściwie *Katedry hiszpańskie*, przede wszystkim wariacje na temat katedr w Santiago de Compostela i Vic, tej ostatniej dekorowanej przez Jose Marię Sertę. Są to grafiki o monumentalnym zamyśle, równocześnie realistyczne i fantastyczne, poddające rzeczywistość tej szczególnej dekonstrukcji, która je zbliża do późnych prac Piranesiego. I jak w jego słynnych *Carceri*, tak również katedra w Vic z budowli rzeczywistej przekształcona zostaje w zamęt materii i labirynt wnętrza. Wszystko w niej, kolumny, kapitale, łuki, freski, sklepienia, stają się częścią tego labiryntu. *Carceri* oznacza więzienie. W pewnym sensie Tadeusz Jackowski dokonał czegoś podobnego. Zbudował więzienie wyobraźni, w którym pozostanie, bo taka była wola artysty, jego i nasza pamięć. Ten rodzaj pamięci ma wiele warstw, wiele poziomów skojarzeń i prywatnych zagadek. Gdzieś głęboko pozostaje na przykład ten, w którym Misia Godebska, żona Serty, powiedziała do Marii Modrakowskiej, wybitnej polskiej śpiewaczki, matki Jackowskiego, wskazując na plik nie otwartych listów leżących na stoliku: jakże on mnie zarzuca listami, ten biedny Marcel... Pomiędzy listami Prousta, czy kiedykolwiek przeczytanymi?, a krzyżykiem z Vic nie ma i chyba nigdy nie było nic wspólnego, jeśli nie brać pod uwagę zdarzeń pobocznych, nieoczekiwanych, takich choćby jak grafiki syna pani Modrakowskiej, powstałe wiele dziesięcioleci później. Ale fakt, że te grafiki jednak powstały świadczy nie tylko o ciągłości kultury jako takiej, lecz również o jej trwaniu w ludziach, którzy ją dziedziczą. W ten sposób, najbardziej kapryśny i tajemny, zamyka się jeden z wielu, ale dla siebie jedyny w swoim rodzaju, duchowy krąg. Trudno dziś powiedzieć na głos, że sztuka umiera. Owszem umiera. A potem niespodziewanie odnajduje się gdzie indziej, zachowując w innym sposobie przekazu to, czym była kiedyś. To, czym będzie zawsze.

Zawsze. Choć nie wiadomo już, co znaczy to słowo w naszych czasach, w kulturze wyzbytej jednością, za to świadomej wielu przyszłych i zapomnianych obszarów, stref, dróg. Tadeusz Jackowski musiał być tego świadom, poświęcając następny po *Katedrach hiszpańskich* cykl grafik Meksykowi i nadając mu ogólny tytuł *Impresje*, co musi kojarzyć się z impresjonizmem, a może nawet głębiej, bo z tym, czym pojęcie „odczucia” było dla impresjonistów — z chwilą, rozbłyskiem obrazu, wolnym skojarzeniem tego co już przez człowieka przeżyte i jego nieskrępowanych niczym zmysłów.

Trudno opowiadać o temacie *Impresji meksykańskich* bez ryzyka banału, od którego wolne są same obrazy. Architektura i sztuka prekolumbijska, kolonialne pozostałości po

Tadeusza Jackowskiego

Hiszpanach, plateresco, obrzędy Indian. Ilu artystów przed Tadeuszem Jackowskim tworzyło podobne tematy? I czy można powiedzieć o nich coś nowego po samych Meksykanach, zwłaszcza po sławnym również w Polsce Diego Riverze i Friedzie Kahlo? Przypuszczalnie nie można, chyba, że potraktuje się je wszystkie nie jako ostateczne motywy obrazu, ale jako narzędzia do poznania i opisanie siebie. To właśnie uczynił Jackowski. Symbolami wziętymi ze sztuki Meksyku opowiedział o cudzych i własnych uczuciach. Zrobił to śmiało, a przecież delikatnie, ze świeżością i swobodą, która zachwyca. Trzeba być bardzo dojrzałym i pewnym ręki artystą, a zarazem człowiekiem wciąż zdolnym do miłości, by zdobyć się na takie dzieło. Cykl meksykański jest równocześnie wyrafinowany i naiwny, chaotyczny i pełen prostoty, spontaniczny i przemyślany aż do drobnych szczegółów. Tak tworzy ktoś, kto wie bardzo wiele o rzemiośle, kto wie o nim tyle, że zdolny jest zapomnieć, że ono istnieje. W takich chwilach, w takich szczęśliwych artystycz-

nie okresach mogą powstać prace oderwane od modnych aktualnie kierunków, od presji krytyki, od własnej autocenzury wreszcie. Rzadko się teraz widzi coś, co powstało jakby z czystej „radości tworzenia”. I choć nie są to grafiki w prostym sensie radosne, to jednak jest w nich to cudowne wyzwolenie, które niesie w sobie dar wyzwalania radości. Chce się je często oglądać. A nawet więcej – chce się je mieć.

Dobry okres

Ale dobry czas nie zatrzymał się w Meksyku. Tadeusz Jackowski pracuje dalej i cykl „krakowski”, jest równie znakomity jak dwa poprzednie. Widać po doświadczeniach obcej kultury artyście nie jest już potrzebny dystans jako narzędzie widzenia i przekazywania świata, jaki zaczyna się o krok. A przecież próba odświeżenia własnej codzienności okazuje się często próbą karkołomną. To, co zbyt bliskie, ulega zatarciu, wykrzywieniu, popada w banał, patos, błąd liryzmu, we wszelkie możliwe pułapki, z których odwrót jest daremny.

Choć jednak nie; w nieważkich, jakby ulegających tanecznej metamorfozie kościołach Pijarów i Na Skalce (Jacek Waltoś nazwał te grafiki „kościołami do remontu”) jest to, co było najlepszego w cyklach poprzednich, a także cechy, które wydają się nowe, choć przecież takie w sztuce Jackowskiego wcale nie są – lekkość i wdzięk. *Kurtyna Siemiradzkiego* żyje wysubtelniona w graficznej ascezie barw. Urodzony w Brugii, pracujący w Poznaniu, mieszkający w Krakowie, Tadeusz Jackowski umie być w jednej chwili wierny tradycji wielu miejsc naraz, a równocześnie sam tworzy to, co niewątpliwie stanie się tradycją już jutro, a może nawet dzisiaj, choć jeszcze w ukryciu, nią jest.

Opowiadał mi ktoś, kto zna się na rzeczy, że prawdziwa rewolucja w krakowskiej grafice zaczęła się w końcu lat pięćdziesiątych, między innymi za ważną przyczyną pierwszej puszek prawdziwej farby graficznej firmy Charbonnel, którą młody Tadeusz Jackowski przywiózł kolegom ze stypendium w Paryżu. Jakość techniczna grafik podskoczyła wtedy gwałtownie na światowy poziom. Ten poziom nadal się utrzymuje; wbrew wszystkim przeciwnościom bez chwili przerwy trwa.

Anna Potoczek

Książki nadesłane

SAUL BELLOW: SUMA PO PRZEMYŚLENIACH, przeł. Tomasz Bieroń, Zysk i S-ka, Poznań 1998.

Pierwszy zbiór niebeletrystycznych utworów, wywiadów, wspomnień o zmarłych przyjaciółach-pisarzach i zwierzeń wielkiego amerykańskiego prozaika, laureata Nagrody Nobla, Pulitzera, trzykrotnie wyróżnionego National Book Award oraz medalem National Book Foundation.

JAN KASPER: MIASTO NAD WODĄ, Obserwator, Poznań 1999.

Pięty zbiór wierszy poety z Wągrowca, o którego poprzedniej książce Julian Kornhauser pisał m.in.: „W konsekwencji powstaje olśniewająca narracja, pełna nasyconych barw, rytmicznego ruchu i serdecznej troski o każdy szczegół”. Ten tom jest równie interesujący; to ważna liryka potwierdzająca dojrzałość tego twórcy średniego już pokolenia.

ANTONIO TABUCCHI: ZAGINIONA GŁOWA DAMASCENA MONTEIRA, przeł. Joanna Ugniewska, Czytelnik, Warszawa 1999.

Akcja najnowszej powieści wybitnego włoskiego pisarza (ur. 1943), jednego z najpopularniejszych prozaików europejskich, rozgrywa się w portugalskim mieście Porto i zawiera wątek sensacyjny. Seria NIKE.

ERNST JÜNGER: AWANTURNICZE SERCE, przeł. i wstępem opatrzył Wojciech Kunicki, Czytelnik, Warszawa 1999.

To rodzaj dziennika intelektualnego jednego z najbardziej intrygujących pisarzy niemieckich XX wieku, na który składają się „obserwacje podmerskiej atmosfery wielkiego miasta”, zapiski z przygód botanicznych, ze snów i lektur, mininarracje, refleksje nad naszą cywilizacją. Poszczególne elementy doświadczenia jednostkowego i historycznego zyskują tu rangę „figur” pozwalających dostrzec sens całości.

CALEB CARR: ANIOŁ CIEMNOŚCI, przeł. Krzysztof Mazurek, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1999.

Mroząca krew w żyłach kontynuacja bestsellerowego *Allenisty*.

Stevie Taggart w 1896 roku był członkiem kierowanej przez Laszla Kreizlera grupy, która zidentyfikowała seryjnego zabójcę. Teraz sam opowiada kolejną z dramatycznych przygód zespołu.

DEKADA LITERACKA
jest wydawana
przy pomocy finansowej
Ministerstwa Kultury i Sztuki

CZESŁAW MIŁOŚ, ZNIEWOLONY UMYŚL, Lekcja Literatury z Czesławem Miłoszem i Włodzimierzem Boleckim, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Przy pierwszej, powierzchownej lekturze *Zniewolony umysł* może się wydawać książką polityczną, tak zresztą zaklasyfikowany i tak do dzisiaj funkcjonuje wśród większości czytelników – ku niezadowoleniu Autora.

Tymczasem jest to przede wszystkim książka literacka, w której sylwetki konkretnych pisarzy są metaforicznymi uogólnieniami przypadków ponadjednostkowych. Jest to bowiem znakomity traktat literacki: więcej w nim filozofii i historiozofii niż historycznej kroniki lat stalinowskich. Warto więc czytać książkę Miłosza jako esej, przypowieść, parabolę, lub nawet jako powieść biograficzną. To rzecz o ludzkiej duszy, o namiętnościach i ambicjach, o zakłamaniu i prawdzie, o okrucieństwie człowieka i historii oraz o ludzkiej komedii omyłek. A także – o manipulacji cynicznie dokonywanej na języku, pojęciach, uczuciach, wartościach, a wreszcie na ludziach. W swym najgłębszym sensie *Zniewolony umysł* jest zakamuflowanym traktatem moralnym i historiozoficznym: czytelnikom zachodnim wyjaśnia mentalność wschodnioeuropejskich intelektualistów doby stalinowskiej, a samemu Autorowi pozwala wyrzucić z siebie resztki trujących jadów oszalałej doktryny.

Wstęp w formie rozmowy Włodzimierza Boleckiego z Czesławem Miłoszem pt. *Strach przed odpłynięciem okrętu*, posłowie Włodzimierza Boleckiego.

JAN KOTT, SZEKSPIR WSPÓŁCZESNY 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Szekspir współczesny 2 to kolejna książka światowej sławy teatrologa, świetnego eseisty, jednego z niewielu współczesnych autorytetów myśli o teatrze i kulturze – kontynuacja najsłynniejszej pracy Kotta o twórczości Szekspira.

Jak pisze w posłowie sam autor: „Kiedy ten *Szekspir współczesny 2* dojdzie do rąk czytelników, będę miał już niemal 85 lat. Moja pierwsza szekspirowska książka wydana została z górą trzydzieści lat temu. Ale o szekspirowskich spektaklach zacząłem pisać jeszcze wcześniej (...). Mogę już teraz powiedzieć, że Szekspir towarzyszył mi w całym moim stosunkowo długim życiu, od wczesnej młodości do późnej starości, życiu osobistym i literackim (...).

U Szekspira najbardziej może zadziwiająca jest ta wielokrotna powtarzalność współczesności, od pierwszego Folio po roman-

tyzm, modernizm i nasze lata, i niemal na pewno będzie tak przez wiele epok we wszystkich językach i na wszystkich kontynentach. Ale współczesność nigdy nie jest dana; jest zadana – i to zadana nam i teatrom”.

DOROTA TERAŁOWSKA, TAM GDZIE SPADAJĄ ANIOŁY, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Nowa książka Doroty Terakowskiej – autorki związanej od 1998 roku wyłącznie z Wydawnictwem Literackim, pisarki uhonorowanej ostatnio prestiżowymi nagrodami m.in. przez Polską Sekcję IBBY za powieść *Samotność Bogów* – stanowi kolejny krok w poszukiwaniach przez autorkę odpowiedzi na najistotniejsze pytania egzystencjalne.

Powieść zarówno dla młodzieży jak i dorosłych, jest próbą przedstawienia złożonych relacji pomiędzy dobrem i złem, pomiędzy porządkiem ziemskim a boskim, wiarą i wiedzą, między człowieczeństwem a boskością.

Fabula rozwija się w dwóch przenikających

CIĄG DALSZY NA STR. 20

Hyde Park

PAULINA FILIPPI z Wiednia nadesłała nam spory zestaw wierszy i prozy poetyckiej do druku w „DL”. Nie wszystko nam się spodobało – warto jeszcze popracować nad metaforą i sposobami przekazywania w poetyckim słowie życiowych doświadczeń. Niewątpliwie jest to poezja indywidualnego zwierzenia, ukazująca dialog z samotnością, próby porozumienia z Naturą. Na szczególną uwagę – tak nam się wydaje – zasługują liryczne zapisy, w których widać także zmaganie się z materią obrazu, szukanie najpotrzebniejszych słów, wymyślanie neologizmów, dbałość o brzmienie, eufonię. Oto jeden z bardziej udanych przykładów owych poszukiwań:

WYTCNIENIE

ulotnym słowem
powiem powiewnie
mieszkam w mieście
lekko powietrznym

w najwiewniejsze zawieje
wspinam się na koniuszki palców
ciasną duszę
z ciała odwijam
i wiatrom powierzam

jakże przewiewnie
zawieruszyć się wtedy
w powietrznych zaułkach
nieważkości

CAMERA OBSCURA

Humor pism literackich: Maria Kwaśniewicz („Śląsk” nr 2) tak charakteryzuje pracę Krzysztofa Bilińskiego o pisarstwie ks. Franciszka Euzebiusza Statecznego: „Autor rozprawki z zaciętością psa myśliwskiego tropi wszelkie ślady myśli modernistycznej w twórczości tego bernardyna”.

Adam Krzemiński („Tygodnik Powszechny” nr 9) wspomina o „kultowej” powieści Gustawa Freytaga z r. 1855, którą nazywa „Mieć i musieć”. Chodzi tu najwyraźniej o książkę *Soll und Haben*. Ale tytuł ten oznacza dwie rubryki w księgowości handlowej, które w języku polskim mają nazwy: „Winien” i „ma” – i tak też powinien być przetłumaczony.

Wiesław Wodecki („Magazyn Gazety Wyborczej” z 19-20 III) deklaruje, że kocha Sienkiewicza „wbrew malkontentom, historykom i filologom”. Niepotrzebnie się im przeciwstawia, bo wśród owych historyków i filologów wielu było i jest entuzjastów *Trylogii*. Ale nie o to chodzi. Wbrew historykom i filologom twierdzi Wodecki, że Pierwsza Kadrowa wyruszyła z Oleandrów 6 lipca 1914, podczas gdy w rzeczywistości nastąpiło to w miesiąc później. Wbrew historykom i filologom opowiada także, że gdy legionieści z Wieniawą Długoszkowskim i Sokolnickim na czele przybyli do Oblęgorka, Sienkiewicza nie było w kraju. Owszem, był jeszcze, rozmawiał z jednym i drugim (zresztą oddzielnie) – zachowując bardzo wstrzemięźliwą postawę polityczną.

I jeszcze o Sienkiewiczu: Wojciech Żukrowski w wystąpieniu na kieleckiej sesji z r. 1996, obecnie opublikowanym w tomie *Sienkiewicz i film* pt. *Dookoła Sienkiewicza* podaje jako przykład wielkoduszności pisarza fakt, że stypendium pochodzące z jego funduszy otrzymał jego literacki przeciwnik Stanisław Brzozowski. Materiały archiwalne zbadane kiedyś przez Juliana Krzyżanowskiego bynajmniej tego nie potwierdzają. Korzystali natomiast z tego stypendium inni autorzy rzeczywiście dalecy Sienkiewiczowi, jak Wyspiański i Przybyszewski.

Stefan Bratkowski („Plus-Minus” z 6-7 lutego) twierdzi, że Aleksander Świętochowski nie chciał pisać o „takich bohaterach, jak księża wielkopolscy czy ks. Bliński z Liskowa”, a tym samym mobilizować do działania duchowieństwo wiejskie, bo „ten szalony radykał żadnych księży nie znosił”. Trafił Bratkowski kula w plot. Świętochowski już w r. 1873 w artykule *Parafia* z cyklu *Praca u podstaw* z r. 1873 wzywał duchowieństwo wiejskie do prac społecznych, a o ks. Wawrzyniaku, działaczu spółdzielczości rolniczej („Prawda” 1910, nr 12) czy ks. Wacławie Blińskim („Prawda” 1911, nr 9) pisał z największym uznaniem. Bez sensu też pisze Bratkowski, że podczas gdy konserwatywny Sienkiewicz wziął się do organizowania Polskiej Macierzy Szkolnej, „naszych pozytywistów nie było przy tym nawet w roli kibiców”. Nie wie widać Bratkowski, że Świętochowski był inicjatorem instytucji tak zasłużonej jak Kasa im. Mianowskiego, że działał w Stowarzyszeniu Szerzenia Oświaty „Światło”, że założył Męską Szkołę Rolniczą w Gołotczyźnie – listę tę można by znacznie wydłużyć. Szczegółem tych nieporozumień – mówiąc oględnie – jest zarzut, że Świętochowski wyrzekał się „idei narodowej”. Nigdy tego nie zrobił; sądził tylko, w pewnym okresie, że nawet bez własnego państwa można „utrzymać żywotność narodu i zapewnić mu rozwój” („Wskazania polityczne” 1882). Niepotrzebnie też wzywa Bratkowski Grażynę Borowską, by napisała „przeciw jego opinii” biografię Świętochowskiego. Biografia taka została już napisana – to przeszło 1000-stronicowe dzieło Marii Brykalskiej (1987), skąd wzięto przytoczone tu fakty. hm

Anna Brasławska „Żyjemy w stuleciu...”

Na początku bieżącego roku ukazał się *Słownik wydarzeń, pojęć i legend XX wieku*. Tytuł prowokuje pytanie: jak wiek dwudziesty zmieścić w niedużym – na możliwości Władysława Kopalińskiego – słowniku, skoro pierwszym kłopotem kronikarzy mijającego stulecia jest nadmiar dostępnych informacji? Nie wystarcza już zwykła umiejętność selekcji, tu trzeba wręcz sztuki rezygnacji!

Z czego rezygnuje Kopaliński? Z większości haseł podręcznikowych. A jeśli już takie się pojawiają, przypominają raczej notatki na marginesach. Kluczem jest odbiorca z ogólną oglądą humanistyczną, który nie jest znawcą historii czy socjologii, o technicznych zaś sukcesach XX wieku raczej słyshał, niż rzetelnie coś wie – pomijając użytkowanie powszechnie dostępnych wynalazków. Czuje za to współczesną epokę „pod palcami”, choć wczesnych jej lat nie może pamiętać i – wertując słownik – przygląda się detalom ogólnej, wstępnie topograficznie znanej sobie panoramy.

Odbiorca może zacząć od hasła KOŃCZĄCE SIĘ, wzmiarkującego to, co odchodzi. Zdziwi się, że np. czajniczek i etażerka są już *passé*, za to rozumie, że strzemiennego zabrania kodeks drogowy. Wędrując przez STULECIE SZAREGO CZŁOWIEKA znajdzie CIĘŻKI WODÓR, ŻYWICE SYNTEZY, FRAKTALE i – jak przystało na epokę żelaza – ŻELAZNĄ MASKE, PŁUCO, RACJĘ, KURTYNĘ I DAMĘ (rozczarowuje brak ŻELAZNYCH NERWÓW, równie niezbędnych...). Obejrzy *falsyfikaty Hansa van MEEGERENA*, lub czyjś *PORTRET PAMIĘCIOWY*; gdyby okazał się jego własnym, może dokonać ZMIANY PŁCI. Wspominając WSPÓŁZAWODNICZWO SOCJALISTYCZNE, doceni NIENORMOWANY CZAS PRACY. Gdy przemknie SLALOMEM przez SUBTOPIĘ, KONTENERYZACJĘ, KU KLUX KLAN lub KARAIBSKI KRYZYS RAKIETOWY, spojrzy z przyjemnością na KUBUSIA PUCHATKA albo KOŃSKI OGON i MALOWANE PAZNOKCIE U NÓG. Ewentualnie – posłucha COOL JAZZU. O ile mieszka w pobliżu stadionu, zrezygnuje ze spaceru zgłębiwszy hasło SZALIKOWCY i wybierze na popołudnie FILM ANIMOWANY, lekturę NIEBEZPIECZNEGO WIEKU, albo – naukę FOKSTROTA. Wieczorem obejdzie się bez TELEWIZJI z powodu UCZULENIA na ZWYKŁY PROSZEK – i wróci do Kopalińskiego; jednak nie uniknie STRESU: czytając niewinne hasło NIMB, dowie się, że i to „jest tylko jeszcze jedna rzecz do czyszczenia”!

Słownik wydarzeń, pojęć i legend XX wieku tak właśnie przedstawia historię: nie jako kalendarium utarczek o władzę i ich konsekwencji – ale jako collage z tego, „jak to było naprawdę”.

NAJLEPSZE RZECZY W ŻYCIU są za darmo – wątpić w to będzie czytelnik, który *Słownika* nie dostał w prezencie; KULTURA zawsze była dobrem luksusowym. Markotno robi się także na myśl o tym, jak bywa traktowana: GDY SŁYSZĘ SŁOWO KULTURA, ODBEZPIECZAM REWOLWER... Nieco pociechy w ripoście: „To nieprawdopodobne, aby jakiś rząd sięgał po rewolwer, gdy słyszy słowo *kultura*. Sięga chyba raczej po słownik”.

Władysław Kopaliński, *Słownik wydarzeń, pojęć i legend XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.

CIĄG DALSZY ZE STR. 19

się płaszczyznach: pierwsza – ziemską, gdzie rozgrywa się historia dziewczynki, która utraciła swego Anioła Stróża i stara się go odzyskać. Druga – kosmiczną, gdzie Anioł Stróż walczy ze swym ciemnym bratem bliźniakiem i pozbawiony mocy spada na ziemię.

Powieść napisana brawurowo – czyta się ją jednym tchem.

LISTY STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO RÓŻNE – DO WIELU ADRESATÓW. LISTY ZEBRANE T. IV, opracowanie i komentarz Maria Rydlowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999.

Ostatni tom *Listów* Stanisława Wyspiańskiego wieńczący czterotomową, trwającą od 1994 roku edycję korespondencji młodopolskiego poety, malarza i dramaturga. Zgromadzenie i opracowanie epistolografii Wyspiańskiego zawdzięczamy wytrwałej pracy edytorskiej pani Marii Rydlowej. Komentatorka była żywo związana z tą korespondencją w ciągu całej swojej kariery naukowej, jej cierpliwości i zaangażowaniu w gromadzeniu odpisów archiwalnych w wielu rozrzuconych źródłach za-

wdzięczamy zamknięcie edycji *Listów* – pracy rozpoczętej na początku naszego wieku. Wybitnymi poprzednikami badaczki byli m.in. Leon Płoszewski – edytor *Dzieł* Stanisława Wyspiańskiego i Jan Dürer-Durski, wspólnie dokonywali prawie kompletnego opracowania *Listów*, które już w fazie przygotowania do druku, zaginęły wskutek operacji wojennych. Po wojnie rozpoczęto na nowo pracę nad wydaniem listów zebranych, kierownikiem zespołu redakcyjnego był Leon Płoszewski, z którym współpracę podjęła pani Rydlowa.

W czwartym tomie *Listów* do różnych adresatów znaleźć można bogate tło obyczajowe epoki, tzw. listy „z interesem” zawierające opisy spraw i zdarzeń, które dzisiaj zwykle komunikujemy przez telefon. Odnajdziemy tu wszakże także listy z pogranicza literatury pięknej, których treścią jest wymiana myśli autora z adresatem, informacja o własnej kondycji duchowej, zamierzeniach twórczych.

O bogatą wiedzę dotyczącą epoki pomnażają lekturę *Listów* obszernie komentarze i noty biograficzne dotyczące adresatów, jak również interesujący materiał ilustracyjny.



WYDAWNICTWO NAUKOWE PWN

Warszawa, ul. Miodowa 10

Dział Sprzedaży:

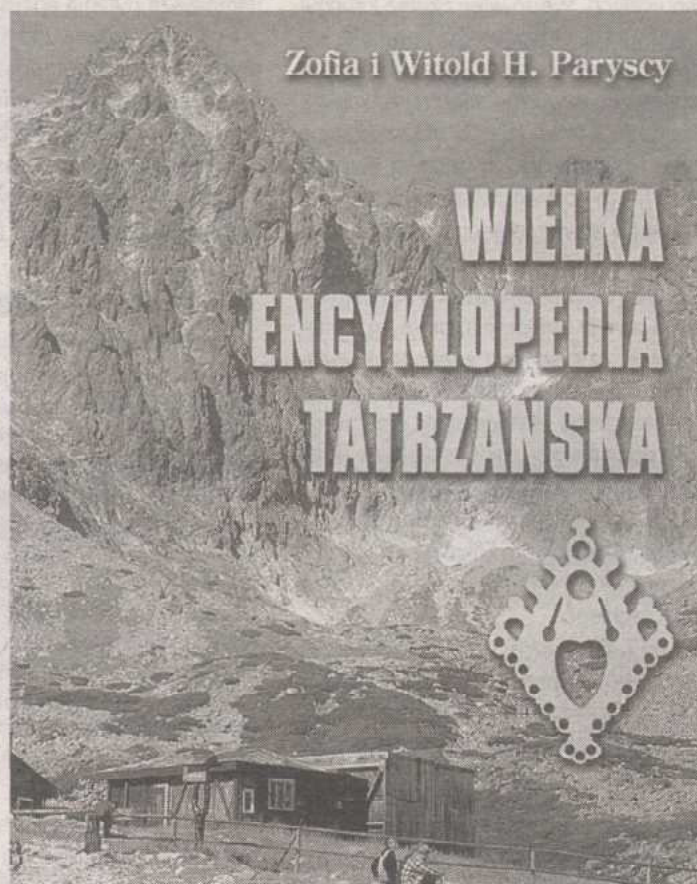
tel. (022) 635 09 76, fax (022) 26 09 50

Magazyn: ul. Suwak 5

tel. (022) 43 38 21

Oddział w Krakowie:

31-037 Kraków, ul. św. Tomasza 30



Zofia Radwańska-Paryska, Witold H. Paryski
WIELKA ENCYKLOPEDIA TATRZAŃSKA CD-ROM

Fundamentalne dzieło jednych z najwybitniejszych znawców Tatr: Zofii Radwańskiej-Paryskiej i Witolda H. Paryskiego, na którego dwudziestopięcioletniemu słownikowi wychowały się pokolenia polskich wspinaczy, łącznie z najwybitniejszymi himalaistami świata. Wersja multimedialna łączy zalety leksykonu, obejmującego całość tematyki tatrzańskiej z interaktywnym podręcznikiem topografii Tatr. Historia, etnografia, topografia, przyroda, turystyka, wspinaczka, dziesiątki map, setka panoram, muzyka górali polskich i słowackich, nagrania gwarowe. Sześć tysięcy haseł, 1200 fotografii. Możliwość wydrukowania dowolnej konfiguracji map i panoram.

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.

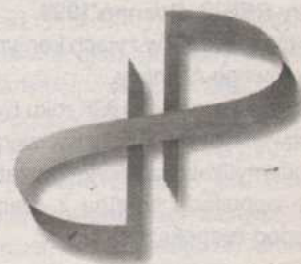
Zapraszamy Was do stałej współpracy! Polecamy również druk wydań specjalnych i okolicznościowych oraz dodatków tematycznych, promocyjnych i reklamowych.

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